





















*Brama* (widok ogólny, fragment)  
sprasowane butelki PET  
wym. 600x400x120 cm  
Ogród Dendrologiczny im. S. Kownasa  
Szczecin 2010  
fot. własne

szania” dotyczy współcześnie już nie tylko ciała człowieka, przestrzeni i przedmiotów, z którymi żyje w szczególnej bliskości w sferze prywatnej, czy miejsc typowo komercyjnych, jak galerie handlowe, lecz także polityki i przestrzeni publicznej, głębokich struktur rzeczywistości materiałowej, a nawet samej przyrody, którą chcemy estetycznie przetwarzać, aby robiła wrażenie jeszcze bardziej „naturalnej”. Szybkie zmiany trendów powodują, że ten „lifting” rzeczywistości musi być nieustannie ponawiany. Przedmiotów nie wyrzuca się już z powodu niespełniania przez nie funkcji użytkowej, ale z powodu utraty przez nie wartości symbolicznej. Przedmioty,



*Brama*  
widok po akcie spalenia przez wandal  
Szczecin 2010  
fot. Adrian Kościow

style, estetyki przeterminowują się, ponieważ przestają reprezentować wartości społeczne, z którymi chcemy się utożsamiać. W efekcie większość produktów, które reklamowane są jako niezbędne do życia, po krótkim czasie nabiera statusu odpadu – rzeczy nie tylko zbędnej, lecz także zaświadczonej o naszej nieadekwatności i opóźnieniu względem głównego nurtu cywilizacyjnych przemian. Idealnym stanem rzeczy dla systemu konsumpcyjnego byłaby sytuacja, kiedy już chwilę po odejściu od kasy mielibyśmy w torbie śmieci. W związku z tym śmieci nie są już tylko ubocznym skutkiem produkcji, ale stały się jej kwintesencją, ponieważ nieaktualność przedmiotów jest jedynym uzasadnieniem dla potrzeby ciągłej i w dodatku wzrastającej produkcji.

Konstatacje te są już dosyć dobrze ugruntowane w socjologii i antropologii kultury<sup>5</sup>. Zygmunt Bauman, wychodząc od takiej diagnozy współczesnej kultury, pokazuje w swoich książkach, jak ten stosunek do przedmiotu przekłada się na nasze relacje międzyludzkie zarówno w obszarze życia prywatnego i wspólnotowego, jak i w przestrzeni globalnego zarządzania „zasobami ludzkimi”<sup>6</sup>. Wystarczy przywołać z jednej strony uwarowienia relacji międzyludzkich, a drugiej strony politykę migracyjną czy sposób zarządzania przez władze państwowe najbardziej niebezpieczną częścią społeczeństwa. To przełożenie sposobu zarządzania przedmiotami na relacje społeczne – czy to w formie metaforycznej, czy to wręcz dosłownej – jest dla mnie do dzisiaj bardzo ważne i znajduje istotne miejsce w mojej twórczości.

Prace, które wówczas tworzyłam jako odpowiedź, alternatywę czy wręcz krytykę postawy konsumpcyjnej i sztucznie tworzonych trendów napędzających gospodarkę kapitalistyczną, zostały przez ten system wchłonięte. Mechanizm ten został już dawno rozpoznany przez badaczy kultury. Pisali o nim w latach czterdziestych XX wieku Max Horkheimer i Theodor Adorno, autorzy *Dialektyki oświecenia*, którzy postawili pesymistyczną tezę, że krytyka systemu jest w gruncie rzeczy niemożliwa, ponieważ zawsze zostanie przez ten system wchłonięta<sup>7</sup>. Historia ruchów kontrkulturowych pokazuje, że przynajmniej w jakimś stopniu mieli rację<sup>8</sup>. Na przełomie ostatnich dwóch dekad bardzo popularny i modny stał się model zbudowany wokół idei recyklingu, upcyklingu oraz szeroko rozumianego życia w stylu „bio”, „eko” i „fair trade”. To, co początkowo było oddolnym ruchem alternatywnym i kontestatorskim, wkrótce stało się dobrze sprzedającym się produktem – odgórnie kreowanym trendem. To namnożenie się najróżniejszych wydarzeń pararecyklingowych oraz adaptacja i komercjalizacja tej tendencji przez międzynarodowe korporacje znacznie zdewaluowały znaczenie mojej ówczesnej wypowiedzi artystycznej. Niejednokrotnie była ona odczytywana na skróty i szufladkowana – niezgodnie z moimi założeniami – razem z nowymi produktami konsumpcyjnymi z dumnym przedrostkiem EKO. Najbardziej zmiennym wyrazem tej sytuacji był otrzymany przez mnie tytuł „Ekoszczecianki” roku 2016. Wręczono mi wówczas plastikową, masowo produkowaną statuetkę<sup>9</sup>.

5 Zob. W. Rathje, *Archeologia zintegrowana. Paradygmat śmieciowy*, „Czas Kultury” 2004, nr 4 (numer tematyczny *Recycling*) oraz *Odpady w kulturze/Kultura odpadów* – numer tematyczny „Kultury Współczesnej” 2007, nr 4. Por. Wł.K. Pessel, *Antyrecyklingowe studium z antropologii codzienności*, Stopka, Łomża 2008; J. Scanlan, *On Garbage*, Reaktion Books, London 2005.

6 Zob. Z. Bauman, *Życie na przemiał*, przeł. T. Kunz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004.

7 M. Horkheimer, T. Adorno, *Dialektyka oświecenia*, przeł. M. Łukasiewicz, Wydawnictwo IFIS PAN, Warszawa 1994, s. 150.

8 Zob. np. zjawisko *guerilla television* w: G. Dziamski, *Sztuka u progu XXI wieku*, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 2002, 36–37. Zob. też J. Heath, A. Potter, *Bunt na sprzedaż. Dlaczego kultury nie da się zagłuszyć*, przeł. H. Jankowska, Wydawnictwo Muza, Warszawa 2010.

9 Zob. *Szczecianka Roku 2016 wybrana!*, 22.04.2017, [https://wszczecinie.pl/aktualnosci,szczecianka\\_roku\\_2016\\_wybrana.id-27963.html](https://wszczecinie.pl/aktualnosci,szczecianka_roku_2016_wybrana.id-27963.html) (dostęp 19.03.2019).

Ważnym dla mnie cyklem należącym do tego okresu twórczości jest *OdNowa* z 2012 roku, która powstała już po obronie doktorskiej. Tutaj punktem wyjścia stał się kontekst religijny i figurki Jezusa znajdujące przede mną na śmietnikach szczecińskiej nekropolii. Spędzałam wówczas wiele czasu na cmentarzu ze względu za prowadzone tam prace rekonstrukcyjne i konserwatorskie. Zaobserwowałam dość powszechne zjawisko wyrzucania przedmiotów kultu i nagrobnych dekoracji, wywołujące ambiwalentne odczucia. Moją uwagę przykuł bardzo niski poziom artystyczny i estetyczny tych przedmiotów, co zdawało się doskonale odzwierciedlać dewaluację także wartości duchowych. Znalezione figury Jezusa („pasyjki”) przetworzyłam i przeniosłam w pozareligijny kontekst kultury popularnej i konsumpcyjnych odpadów. Na styku tych światów ujawniły się interesujące znaczenia wyzwalające wielokierunkową refleksję nad współczesną kulturą.

Krytyczka sztuki Lena Wicherkiewicz pisała o tej pracy następująco:

Tytuł, jaki Monika Szpener nadała swojej najnowszej realizacji – *OdNowa* – wydaje się również autorską nazwą, propozycją określenia dla procesu artystycznego recyklingu. Szczególny zapis tego słowa powoduje, że można je czytać dwojako. Odnawianie – to przywracanie do życia, usuwanie zniszczeń, restauracja, rekonstrukcja. Od nowa – to rozpoczynanie czegoś od nowa, wyznaczanie nowego początku. Nazwa otwiera także inne konteksty. Odnowa jest także ważnym terminem w religijnym kontekście, gdzie funkcjonuje w znaczeniu oczyszczenia, przemiany czy przemieniania. Przywołanie tego aspektu wydaje się znaczące wobec form, którymi Monika Szpener posługuje się w obecnym projekcie. „Odnowa” jest także bardzo popularna we współczesnej, zupełnie świeckiej sferze, jako „odnowa biologiczna”, czyli zabiegi oferowane przez salony kosmetyczne i obiekty sportowe. Ku temu wątkowi kieruje „rekreacyjny” aspekt realizacji: basen, gimnastyka, relaks. Basen z figurą Chrystusa skaczącego z trampoliny, kosz piknikowy to „trofea” konsumpcyjnego życia<sup>10</sup>.

Można powiedzieć, że w tej realizacji przeniosłam strategię recyklingu odpadów konsumenckich na poziom recyklingu idei i znaczeń. Z pewnością moim celem nie było wywołanie kontrowersji. Taka metoda jest mi zasadniczo obca. Kontekst religijny był jedynie punktem wyjścia, użyczył przydatnych asocjacji i konotacji do podjęcia szerszej refleksji nad społeczeństwem konsumenckim. W Szczecinie realizacja ta została zauważona przez opinię publiczną, ale nie wzbudziła oburzenia. Na łamach „Gazety Wyborczej” ukazał się całkiem obszerny artykuł<sup>11</sup>, w którym środowisko katolickie wyraziło swoją opinię na temat tej pracy, dosyć wyważoną i pozbawioną tendencyjnych zarzutów. Część prac z tego projektu została pokazana na targach sztuki SCOPE w Miami w 2012 roku. Odebrane tam zostały jako autokrytyczne i częściowo kupione przez prywatnych kolekcjonerów. Do dzisiaj zdarza mi się otrzymać zapytanie o możliwość kupienia lub wykonania podobnej statuetki na bazie figurki Jezusa.

<sup>10</sup> L. Wicherkiewicz, *O znaczeniu rekreacji...*, w: *Apocalypse*, Międzynarodowy Festiwal Sztuki Wizualnej inSPIRACJE, Szczecin 2012, s. 162.

<sup>11</sup> E. Podgajna, *Drugie życie Jezusków*, „Gazeta Wyborcza” 28.03.2013, [http://wyborcza.pl/piatekextra/1,129155,13646825,Drugie\\_zycie\\_Jezuskow.html?disableRedirects=true](http://wyborcza.pl/piatekextra/1,129155,13646825,Drugie_zycie_Jezuskow.html?disableRedirects=true) (dostęp 20.03.2019).



z cyklu OdNowa  
Basen (fragment)  
wym. 180x120x80cm  
Festiwal Inspiracje Apokalipsa  
Galeria Odra Zoo  
Szczecin 2012  
fot. Wnuk



z cyklu OdNowa,  
*Statuetki* (widok ogólny)  
wys. 20cm  
2012  
fot. Andrzej Golc





nieDAsie, *Technika własna*  
przestrzenna instalacja video (fragment)  
Light. Move. Festival  
Łódź 2014  
fot. Pani Pavlosky



W 2013 roku nastąpiło w mojej sztuce przesunięcie w stronę mediów cyfrowych. Było to efektem współpracy z artystką zajmującą się wideo – Panią Pawlosky. Założyłyśmy razem nieformalny duet artystyczny pod nazwą „nieDAsie”, w ramach którego do 2016 roku realizowałyśmy przestrzenne instalacje wideo z elementami mappingu, m.in. *Czarna Jolka* (Muzeum Narodowe w Szczecinie, 2014), *Bez tytułu* (Mózg, festiwal Letnie Pranie Mózgu, Bydgoszcz 2014), *OMOTrip* (DLEctricity, Detroit 2014)<sup>12</sup>. Na styku naszych odmiennych doświadczeń i form wypowiedzi powstawały dość specyficzne formy autorskie łączące w sobie różne aspekty instalacji *site-specific*. Istotnym założeniem wyjściowym był dla nas przypadek jako element ramowy, inspirujący i organizujący naszą pracę z przestrzenią oraz przekonanie, że jeśli czegoś „nie da się zrobić” – z takim stwierdzeniem często spotykaliśmy się w odniesieniu do naszych pomysłów – to właśnie to coś powinno zostać zrobione. Łączyłyśmy więc z entuzjazmem przypadkowe miejsca, przedmioty, obrazy i nasze własne przypadkowe nastroje z trudnymi do zrealizowania pomysłami. To był czas bardzo ekscytujący, ale równocześnie bardzo wyczerpujący zarówno emocjonalnie, jak i fizycznie. Niejednokrotnie pracowałyśmy w otwartej przestrzeni miejskiej, w nocy i w trudnych warunkach pogodowych.

W ramach tej współpracy powstała także wideoinstalacja pt. *Pewex* wykonana dla festiwalu światła Light Move Festival w Łodzi w 2015 roku. Praca ta jest szczególnie dla mnie ważna ponieważ pomysł, projekt i kontekst ideowy przygotowałam w tym przypadku indywidualnie. Koreluje on silnie z realizacjami wskazanymi jako przedmiot habilitacji i jest kontynuacją moich zainteresowań teorią społeczeństwa konsumpcyjnego.

Praca powstała pod odrapanym murem kamienicy z zaskakująco dobrze zachowanym napisem „Pewex”. Ten czytelny symbol dobrobytu, a także społecznej ekskluzywności z czasów przedtransformacyjnych pozwolił mi zakotwiczyć międzynarodowy problem kryzysu uchodźczego w ustrojowej specyfice państwa polskiego. Instalacja powstała z różnych przedmiotów „śmieciowych”, w dużej części znalezionych na miejscu. Posłużyły one do zbudowania kompozycji, na której wyświetlony została materiał filmowy zmontowany z obrazów przedstawiających ludność syryjską, jakie w tym czasie pojawiały się w mediach.

Był to okres intensywnych działań wojennych na terenie Syrii – jednego z najtragiczniejszych kryzysów militarnych i humanitarnych we współczesnej historii. Odstłonił on także ogromne problemy Europy: ksenofobię, tendencje nacjonalistyczne i konflikt wartości w ramach samej Wspólnoty Europejskiej<sup>13</sup>. Szczególnie niechętnie wobec uchodźców wojennych nastawione są państwa Europy Środkowej. Polacy, niestety, nie odstępują od tej tendencji. Agata Pyzik w książce *Biedni, ale sexy*, pisze że po przełomowych wydarzeniach 1989 roku dołączyliśmy do tak zwanego Zachodu „symbolicznie i politycznie, ale nie mentalnie (...) wzrost nastrojów ksenofobicznych, nacjonalistycznych rasistowskich, antyuchodźczych – tylko to potwierdzają”<sup>14</sup>. Biorąc pod uwagę naszą historię najnowsza, mogłoby się wydawać, że skoro nam się udało i przyjęto nas do wspólnoty europejskiej i NATO, to powinniśmy czuć zrozumienie i chęć niesienia pomocy tym, którym się nie poszczęściło (np. mieszkańcom Białorusi czy Ukrainy). Tymczasem jest wręcz przeciwnie, rzesza polskich emigrantów ekono-

12 Zob. *OMO Trip by nieDAsie Group at DLECTRICITY*, 2014, <https://vimeo.com/138317784> (dostęp 19.03.2019).

13 Zob. M. Dahl, A. Dziudzik, *Państwa Unii Europejskiej wobec kryzysu migracyjnego z 2015 roku*, „Unia Europejska.pl” 2017, nr 3 (244), <http://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.desklight-844f1f0a-6fe4-46e-a-a47d-08f7b0c05b7c> (dostęp 17.03.2019).

14A. Pyzik, *Biedni, ale sexy*, przeł. M. Wojtyna, Wydawnictwo w Podwórku, Gdańsk 2018, s. 8

micznych wyjeżdża z kraju, a w Polsce retoryka antyemigrancka przybiera na sile.

Moim celem było stworzenie komentarza do tej sytuacji, który uwzględniłby także lokalną – polską, ale też łódzką – specyfikę. Oczywisty kontekst syryjski – dzięki napisowi „Pewex” – zlał się w jedno z lokalnym charakterem polskich problemów potransformacyjnych, stając się dla nich prowokującą metaforą. Konsekwencje kryzysu wojennego porównałam do następstw polskich przemian ustrojowych lat dziewięćdziesiątych, a forsowane przez uchodźców granice do granic, jakie zostały wtedy otwarte przed polskim społeczeństwem. Ich otwarcie było przyjęciem nie tylko wolności politycznej, lecz także zagranicznego kapitału i kultury popularnej, urynkowaniem rzeczywistości społecznej oraz uaktywnieniem się wilczego pędu do zachodnich dóbr konsumpcyjnych. To wszystko wytworzyło kolejne „odpady” wolności: ludzi – zbędnych, bezdomnych i strukturalnie przegranych, ludzi żyjących na ulicach, w parkach i lasach okalających miasta<sup>15</sup>. Ten problem, społecznie wypierany i marginalizowany, wrócił do nas wraz z kryzysem uchodźczym. Pokazał, że nasz niechętny stosunek do uchodźców jest odbiciem naszego niechętnego stosunku do „przegranych” polskiego procesu transformacji, o których nie chcemy

<sup>15</sup> Zob. *Problem bezdomności w Polsce. Wybrane aspekty – diagnoza Zespołu Badawczego*, red. M. Dębski, Pomorskie Forum na rzecz Wychodzenia z Bezdomności, Gdańsk 2011.



nieDAsie, PEWEX  
przestrzenna instalacja video  
(fragment, fragment, widok ogólny)  
<https://vimeo.com/300737620>  
Light. Move. Festival  
Łódź 2015  
fot. własne



pamiętać, ponieważ przypominają nam, że nasz sukces związany jest z ich porażką – czasem w całkiem dosłownym sensie. Instalacja *Pewex* miała o tych problemach przypomnieć – także w kontekście cieszącego oko festiwalu światła – i stworzyć rysę na portrecie zadowolonego z siebie społeczeństwa.



*Łąka polska*  
instalacja w Parku Staromiejskim (fragment)  
Light. Move. Festival  
Łódź 2017  
fot. Dominika Roseclay



Dwa lata później również w Łodzi zrealizowałam pracę pt. *Łąka polska*. Była to instalacja świetlna w przestrzeni parkowej składającą się z ponad dwustu gipsowych odlewów szczęk zebranych z zakładów protetycznych w Polsce. Brakujące uzębienie zostało uzupełnione świecącymi implantami LED, tworząc wrażenie świetlistej, kwitnącej łąki. Chore części ciała stały się na pozór dekoracyjnymi i przyjemnymi wizualnie obiektami, których pochodzenie ujawnia się dopiero przy bardzo bliskim oglądzie. Praca może być odczytywana jako rodzaj plastycznego zapisu kondycji polskiego społeczeństwa, jak również konfrontacji piękna i ładu natury z prozą życia codziennego. *Łąka polska* poddaje pod dyskusję realny obraz ciała na tle jego idealnego, modelowego wyobrażenia. Ludzkie kości, czaszka, a zwłaszcza zęby jako element rozpadu, pozbywania się ciała jeszcze za życia, przypominają o nieuchronności śmierci i wpisują tę pracę w tematykę *vanitas*. W wersji łódzkiej *Łąka polska* miała formę biało-czerwoną, co miało odnieść prowokowane przez nią refleksje do kontekstu społeczno-politycznego. W planowanych przyszłych odsłonach tej pracy, m.in. w przygotowywanej na 2020 rok przez TRAF0 Trafostację Sztuki w Szczecinie i The National Museum of Art w Osace wystawie *Power of Error*, całość ma pozostać w kolorze bieli, konotując wyraźnie poziom egzystencjalny, temat śmierci i przemijania.

Dla TRAF0 Trafostacji Sztuki w Szczecinie przygotowuję obecnie projekt neonu, który ma znaleźć się na frontowej fasadzie budynku tej instytucji. Neon będzie miał formę napisu: „Ten dom wychowuje na niezawstydzonych, mądrych i silnych wiernych nieposłuszne, złośliwe, krnąbrne męty społeczne, osoby występne i zaniedbane”. Jest to zdanie, które widniało w XVIII wieku na budynku szkoły stojącej w tym samym miejscu, co dziś galeria. Dość archaiczna w brzmieniu sentencja tekstu zachowuje dwuznaczną aktualność w odniesieniu do galerii sztuki jako miejsca, które ma ambicję wychowywania społeczeństwa poprzez kulturę. Jest to jeden z projektów, który dobrze pokazuje moje rzeźbiarskie myślenie o przestrzeni. Ważny jest dla mnie wielopoziomowy kontekst miejsca oraz dążenie do recyklingu, odnawiania i aktualizowania istniejących już, zastanych w danej przestrzeni znaczeń.

*Ten dom...*  
neon (projekt/wizualizacja)  
TRAF0 Trafostacja Sztuki w Szczecinie  
2018







Kolejnym projektem, nad którym pracuję w ostatnich latach, jest cykl *Pokemony*. Są to rzeźby postaci światowej polityki przedstawione jako bohaterowie popularnej japońskiej gry komputerowej zaprojektowanej przez firmę Nintendo. Wizerunki Donalda Trumpa, Jarosława Kaczyńskiego, Władimira Putina, Kim Dzong Una i Angeli Merkel zostały przeze mnie przerobione na fikcyjne „kieszonkowe potwory”. Pracę tę pokazywałam m.in. w ramach rezydencji artystycznej w MeetFactory w Pradze (2018), na wystawie *Skip the line! Populizm i obietnice współczesności* w ramach Biennale Warszawa (2018) oraz na wystawie *New Dictionary of Old Ideas* w TRAF0 Trafostacji Sztuki w Szczecinie (2019). W realizacji tej wychodzę z założenia, że obecny populistyczny świat polityki to rzeczywistość głęboko medialna i symulowana, konstruowana na wzór produktów popkultury, takich jak komiks czy gra komputerowa. Nie ma w nim miejsca na niuanse, dyskusje, wątpliwości i refleksje, a przede wszystkim na zaangażowanie w trudne sprawy społeczne. Są za to dwie przeciwne strony konfliktu: rysowani grubą kreską bohaterowie z internetowymi memami zamiast ludzkich twarzy i tocząca się odwiecznie walka dobra ze złem. To świat kontrastów i kosmicznych proporcji, w którym do wszystkiego przykłada się kategorie moralne<sup>16</sup>.

Animalistyczny sposób przedstawiania silnych aktorów polityki wpisuje się w długą tradycję zoomorficznego ujęcia władcy, od manierystycznego *bizarre* po telewizyjne Polskie Zoo. Takie groteskowe ujęcie zdejmuje z „panujących” groźbę mocy, a poprzez humor ratuje od ugrzęźnięcia w piekle społecznym. Cykl *Pokemony* może być traktowany jako współczesna wersja tej tradycji odnosząca się do pop-/postpolitycznego myślenia, świata „show polityki”, polityki traktowanej w kategoriach medialnego spektaklu. Stach Szabłowski na łamach „Przekroju” pisał o tym cyklu następująco: „Potężni politycy, zamienieni przez artystkę w groteskowe stworki, wyglądają zabawnie, ale w gruncie rzeczy nie ma tu się z czego śmiać, chyba że mamy ochotę poszydzić z samych siebie”<sup>17</sup>.

16 Por. *Autorytatywny populizm w XXI wieku. Krytyczna rekonstrukcja*, red. F. Pierzchalski, B. Rydliński, Warszawa 2017, [https://www.researchgate.net/publication/321246224\\_Autorytarny\\_populizm\\_w\\_XXI\\_wieku\\_Krytyczna\\_rekonstrukcja](https://www.researchgate.net/publication/321246224_Autorytarny_populizm_w_XXI_wieku_Krytyczna_rekonstrukcja) (dostęp 17.03.2019).

17 S. Szabłowski, *Wszyscy jesteśmy populistami. Czyli „Omiń kolejkę”, „Przekrój”* 27.11.2018, <https://przekroj.pl/artykuly/recenzje/wszyscy-jestesmy-populista-mi-czyli-omin-kolejke> (dostęp 17.03.2019).





z cyklu Pokemony  
Angela  
Putin  
Trump  
Kaczyński  
Kim Dzong Un  
wys. ok 60 cm  
gips malowany  
2016 – 2019  
fot. Andrzej Golc





z cyklu Pokemony  
akacja artystyczna  
z graczami POKEMON GO  
w przestrzeni miejskiej  
Berlin 2016  
fot. Andrzej Golc









Zgodnie z art. 16 pkt 1 i 2 Ustawy z dnia 14 marca 2003 roku o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki (DzU 2016, poz. 882 ze zm. w DzU 2016, poz. 1311) jako OSIĄGNIĘCIE ARTYSTYCZNE wskazuję trzy realizacje rzeźbiarskie: *LANDeSCAPE*, *Martwa natura*, *Nie rzucać*.

Ich zestawienie daje przekrojowy obraz moich działań twórczych po doktoracie. Dobrze charakteryzują mój sposób myślenia o związku fizycznego charakteru przestrzeni z formą przedmiotu i pozaartystycznym kontekstem przenoszącym realizacje w ramy kulturowych, społecznych i ekonomicznych dyskursów. Wśród elementów łączących wskazane prace chciałabym wymienić: pracę z kulturowym znaczeniem bieli oraz odniesienie do idei galerii typu *white cube*, nacisk na pracę z przestrzenią, temat społeczeństwa konsumpcyjnego oraz konsekwencji polskiej transformacji ustrojowej, a także towarzyszący tym pracom motyw *vanitas* – przemijania i śmierci.

## **LANDeSCAPE**

W 2015 roku powstała praca *LANDeSCAPE*. komentująca drugą stronę społeczeństwa konsumenckiego - kult pracy, wyścig szczurów, korporacjonizm i technokratyzm. Instalacja powstała dla Technoparku Pomerania – Szczecińskiego Parku Naukowo-Technologicznego i znajduje się w holu głównym biurowca przy ul. Cyfrowej 6. Jest to miejski budynek użyteczności publicznej, którego statutową działalnością są programy wsparcia rozwoju przedsiębiorstw. Skupiają się w nim start-upy głównie branży cyfrowej i firm IT.

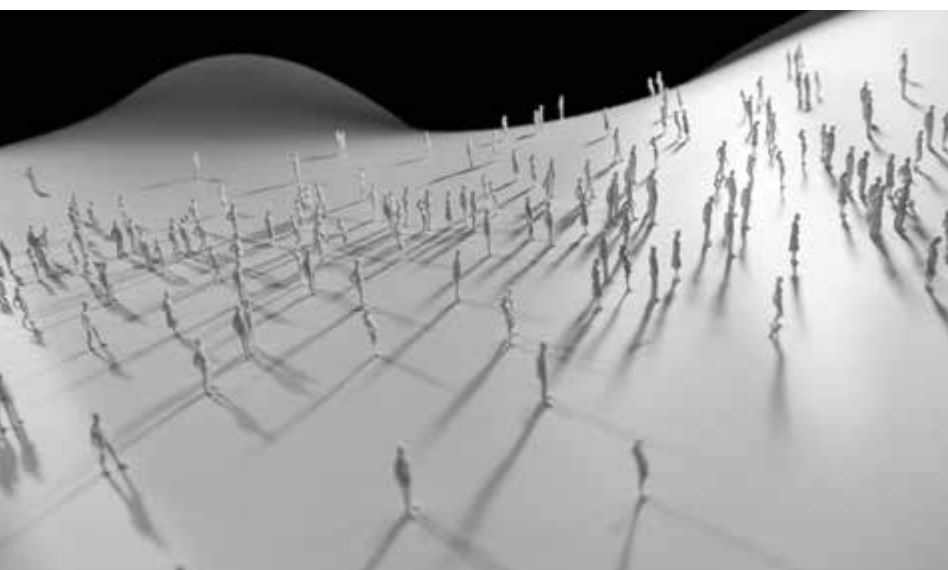
To była bardzo wymagająca realizacja, która trwała ponad pół roku, a projekt zmieniał się i przechodził wiele faz. Musiałam tutaj połączyć różne interesy, opinie i wyśrubowane przepisy (m.in. budowlane i ppoż.). Ostatecznie powstała praca o wymiarach 3,6 × 12 × 1,2 metra, adaptująca jedną ze ścian wewnętrznych budynku. Jest to biała, podświetlona światłem kompozycja o charakterze płaskorzeźby, wykonana z elastycznej membrany PCV, na której zostały umieszczone małe architektoniczne modele ludzi zwrócone w jednym kierunku i układające się w stopniowo zagęszczający się tłum, który ostatecznie „zatrzymuje się” w równej linii przed załamaniem ściany.

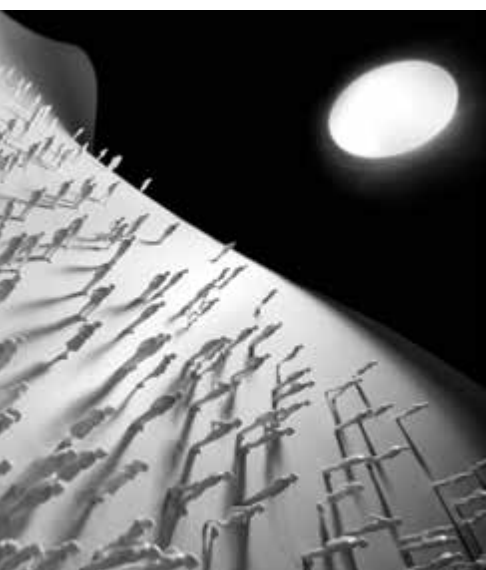
Tytuł *LANDeSCAPE* oznacza „uciekający pejzaż” lub „ucieczkę przed horyzontem”. Motyw postaci ludzkich nawiązuje bezpośrednio do tłumy pracowników sektora biznesowego określanymi popularnie jako korporacyjne mrówki, ścigające się szczury czy lemingi, które stanowiły dla mnie bezpośrednią inspirację. W kulturze popularnej lemingi – rodzaj karczu-

jących gryzoni o niezwykłej zdolności rozmnażania się – symbolizują motyw masowego samobójstwa. Skojarzenie to pojawiło się w Skandynawii już przed kilkoma wiekami. Starano się wówczas wyjaśnić nagłe zmiany liczebności populacji wśród tych zwierząt i wysunięto hipotezę, że lemingi rzekomo instynktownie dążą do samozagłady, aby zapobiec zbytniemu zagęszczeniu własnej populacji. Można przywołać tutaj także popularną na początku lat dziewięćdziesiątych grę komputerową, która bazuje właśnie na tym motywie – niezbyt rozgarnięte lemingi prą przed siebie bez względu na niebezpieczeństwa, a zadaniem gracza jest torowanie im drogi do wyjścia. Treści zawarte w kulturowej figurze lemingów dobrze oddają intencje, jakie towarzyszyły mi przy projektowaniu tej instalacji.

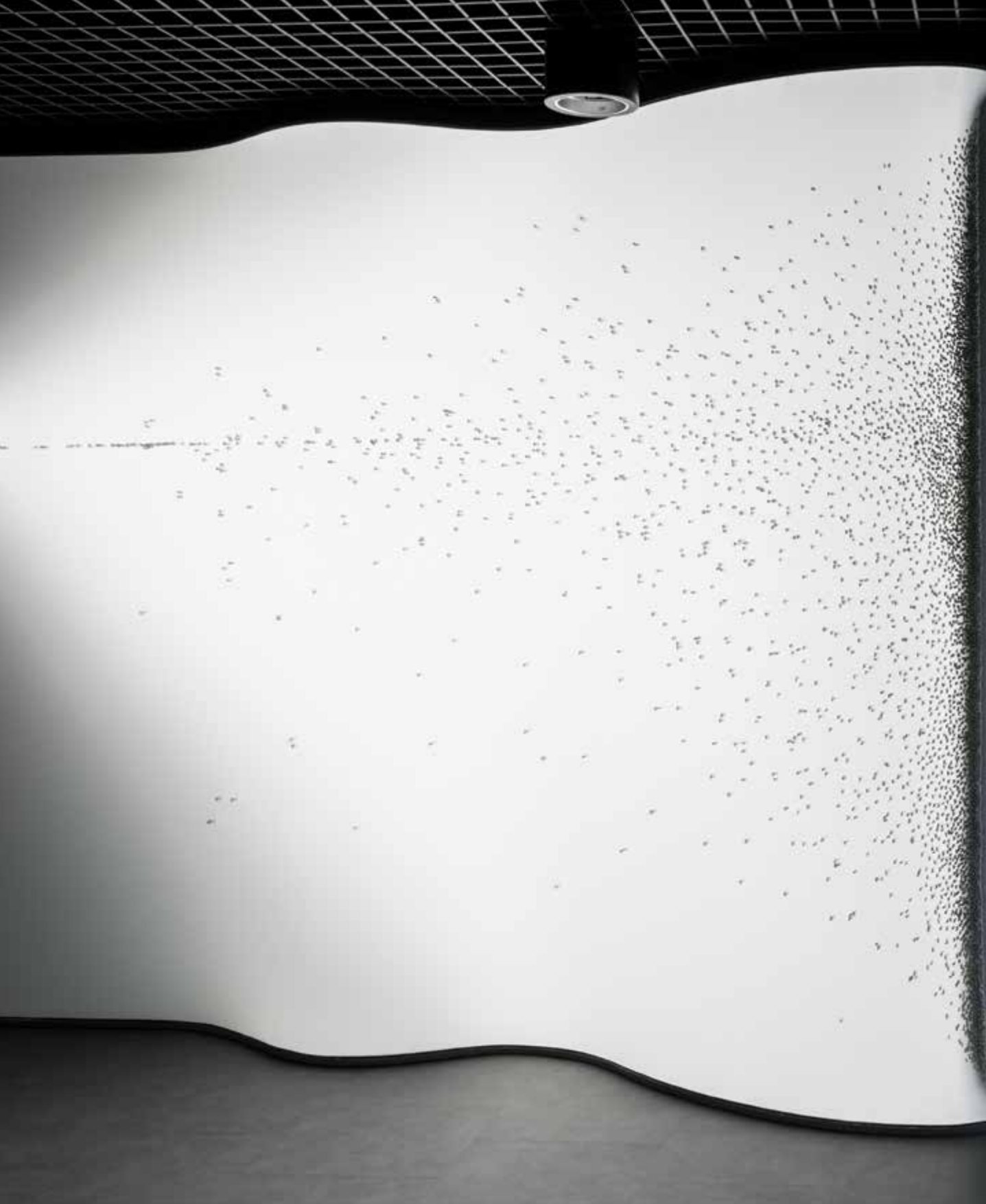
Umieszczenie tej kompozycji w holu budynku związanego z rozwojem korporacyjnego biznesu ma pobudzać do refleksji nad sensem codziennej pogoni za zawodowym sukcesem. Jest to rodzaj *memento – memento homini*: pamiętaj o sobie, bo jesteś czymś więcej niż tylko reprezentantem swojej funkcji zawodowej; pamiętaj o drugim człowieku, bo to przede wszystkim on czyni z Ciebie coś więcej niż wymienialnego „korporacyjnego leminga”.

Fantazmat sukcesu, począwszy od przemian transformacyjnych lat dziewięćdziesiątych, jest jednym z głównych sił napędowych polskiego społeczeństwa. Pomimo coraz częściej odczuwanego wśród młodych ludzi doświadczenia porażki jako normy życiowej nic nie wskazuje na to,



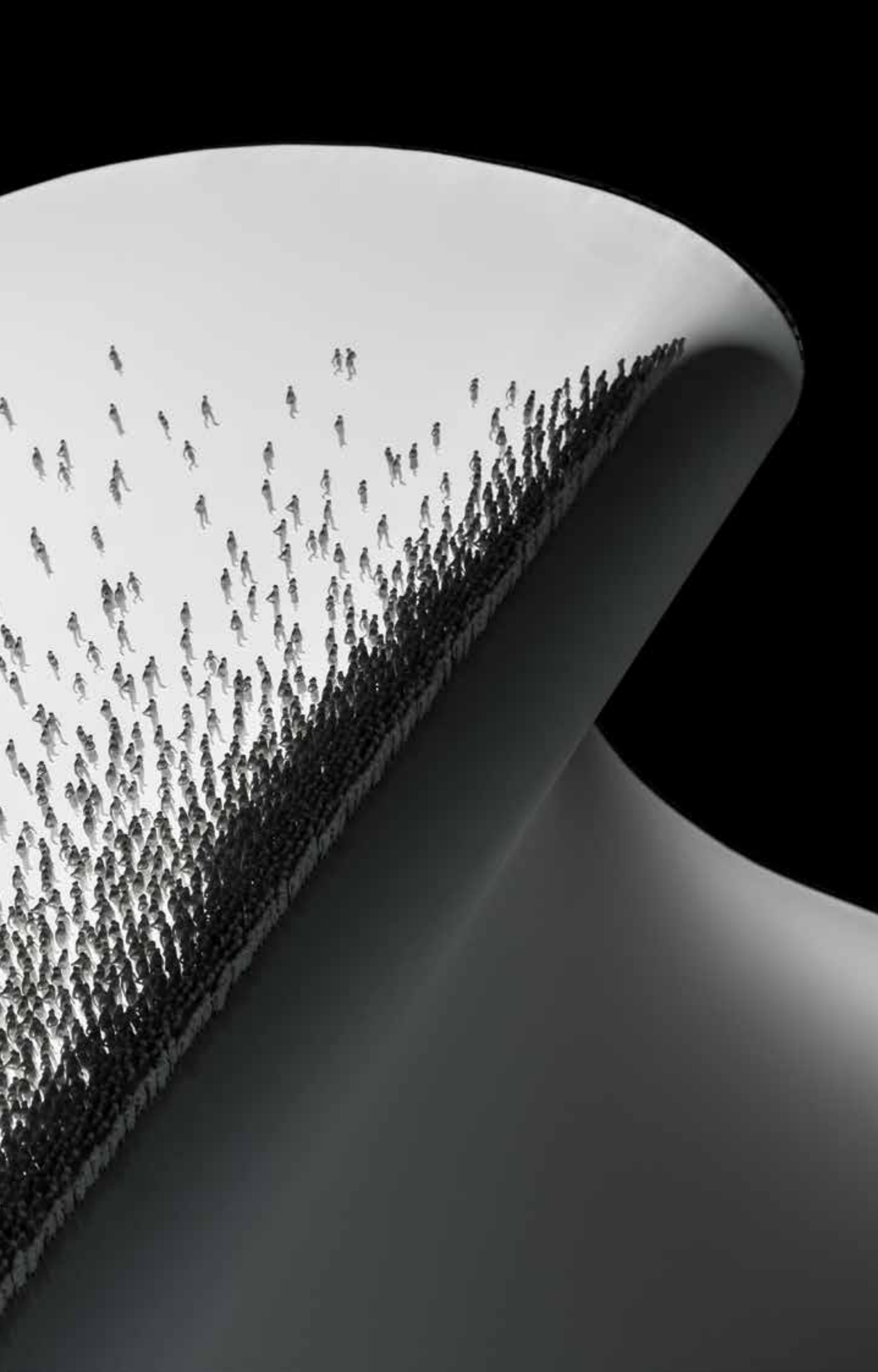


żeby dążenie do sukcesu zawodowego przestało być głównym motorem życia. Jedną z konsekwencji tego stanu rzeczy jest zmarginalizowanie i wyjąłowanie horyzontalnych relacji międzyludzkich, których nie można sprowadzić do relacji zawodowych, usługowych, handlowych. Zasada konkurencyjności, presja rynku w stronę ciągłego rozwoju, zwiększania wydajności, obrotów i przychodów dzieli społeczeństwo na zwycięzców i przegranych, na beneficjentów postępu i jego ofiary. Tworzy się w związku tym hierarchia godności społecznej i społecznego statusu bezpośrednio powiązana z warunkami ekonomicznymi. Takie społeczeństwo













niebezpiecznie oddala się od idei wspólnoty opartej na zobowiązaniach moralnych i zmienia się w zbiór zatowizowanych, konkurujących między sobą jednostek, kierujących się własnymi interesami i interesami reprezentowanych przez siebie firm i instytucji. Jeśli zgodzimy się na to, że o szczęściu, dobrostanie człowieka decydują przede wszystkim bliskie relacje jakościowe między ludźmi, to w społeczeństwie zatowizowanym, pomimo sukcesów zawodowych, trudno osiągnąć rzeczywistą satysfakcję z życia.

Tłum w instalacji *LANDeSCAPE* można odczytywać w odniesieniu do takiej właśnie diagnozy współczesnego społeczeństwa: zindywidualizowanego, zatowizowanego, będącego pod presją ekonomicznego sukcesu, fetyszyzującego pieniądź i produkty przemysłu oraz spłaszczającego więzi wspólnotowe. Nie tylko odnoszę go do samych „korporacyjnych lemingów”, lecz także rozszerzam jego metaforykę na całe społeczeństwo, które przejmuje technokratyczne zasady rządzące światem biznesu.

Istotnym wątkiem zawartym w tej instalacji jest temat ludzkiej pracy. Praca jest jednym z kluczowych momentów każdej umowy społecznej i każdego ustroju społecznego. Podział pracy jest podstawą wszystkich współczesnych społeczeństw, pozwala świadczyć sobie wzajemnie usługi i zaspokajać potrzeby. Pierwsze polskie zdanie z XIII wieku zapisane w *Księdze henrykowskiej* dotyczy właśnie pracy: „Daj, acj pobruszę, a ty poczywaj”. Co znamienne, językoznawcy nie są zgodni, czy zdanie to wyraża troskę i chęć pomocy, czy niecierpliwość, niezadowolenie z efektów i poczucie wyższości. Karol Marks uważał pracę, za konstytutywną dla człowieczeństwa (przy czym rozumiał ją o wiele szerzej niż pracę zarobkową), stąd tak duże znaczenie przypisywał negatywnemu zjawisku alienacji pracy w gospodarce kapitalistycznej<sup>18</sup>. Hannah Arendt podkreślała szczególną wartość pracy twórczej, która wyzwala prawdę egzystencji i w której realizuje się ludzkie „ja”<sup>19</sup>. Ze względu na społeczne znaczenie praca podlega głębokiej ideologizacji oraz jest miejscem dyscypliny i kontroli nad jednostką. Wystarczy przypomnieć, że kult pracy jest istotną składową odmiennych i zasadniczo zwalczających się ideologii: faszystwu, komunizmu i demokracji opartej na liberalnej gospodarce. Stąd ci, którzy kontestują pracę zarobkową i podział pracy, traktują swoją postawę jako sprzeciw wobec aktualnego całokształtu społeczeństwa. W tym kontekście doskonale daje się odczytać pierwsze dzieło filmowe zrobione przez braci Lumière w 1895 roku – *Wyjście robotników z fabryki* nie będzie wówczas przedstawiać fajrantu, jak w ideologicznie motywowanym obrazie Andrzeja Wróblewskiego, ale ucieczkę i początek rewolucji. W latach sześćdziesiątych XX wieku do przewrotu społecznego nawoływali sytuacjoniści, którzy negowali pracę jako ideologiczne narzędzie służące podtrzymaniu „społeczeństwa spektaklu”<sup>20</sup>.

Pojawia się tu idea ucieczki, wyjścia z systemu i przewrotu społecznego. Instalacja *LANDeSCAPE* w Technoparku Pomerania mieści się w tym dyskursie sprzeciwu, ale jej wymowa jest raczej pesymistyczna. Pokazuje drogę stopniowej anihilacji jednostki i jej tranzytu w standaryzowany tłum, dla którego w pewnym momencie nie ma już odwrotu i jedynym wyjściem staje się skok w przepaść.

18 K. Marks, *Zarys krytyki ekonomii politycznej*, przeł. Z.J. Wyrozemski, Książka i Wiedza, Warszawa 1986, s. 269.

19 Zob. H. Arendt, *Kondycja ludzka*, przeł. A. Łagodzka, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2010.

20 Zob. G. Debord, *Społeczeństwo spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, przeł. M. Kwaterko, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2006.













## Martwa natura

Praca powstała jako spontaniczna odpowiedź na zaproszenie zrealizowania wystawy w niekonwencjonalnej przestrzeni ekspozycyjnej znanej jako Galeria Wzorcowca w Szczecinie. Jest to *de facto* realnie funkcjonujące mieszkanie w oficynie kamienicy spełniające okresowo funkcję galerii sztuki. Praca z tak skomplikowaną przestrzenią jest trudna i w zasadzie należałoby uznać propozycję zrobienia w niej wystawy za prowokację. Bardzo trudno bowiem pozostać w takim miejscu artystą i zarazem zachować do niej uczciwy stosunek.

Staram się zawsze rozpoczynać pracę z przestrzenią od znalezienia czegoś w rodzaju *genius loci*. Próbuję świadomie wczuć się w miejsce, biorąc pod uwagę wielorakie poziomy jego istnienia, historię i różne panujące w nim relacje. W tej sytuacji postanowiłam wykonać gest podobny do tego, jaki podobno wykonał Aleksander Macedoński, kiedy uświadomił sobie, że nie jest w stanie rozwiązać węzła gordyjskiego w sposób konwencjonalny. Za pomocą farby w sprayu pokryłam przedmioty bielą tak, aby wybrany przeze mnie fragment przestrzeni wyraźnie oddzielił się od reszty pokoju. Krytyczka sztuki Lena Wicherkiewicz pisała o tej realizacji następująco:

Jak za dotknięciem czarodziejskiej różdżki, a precyzyjniej – kompresora z białą farbą – kawałek zagraconego, opuszczonego pokoju w stylu *vintage* stał się elegancką, nieco oniryczną w wyrazie, rzeźbiarską kompozycją. Pianino, krzesło z powieszonym na nim ubraniem, kiczowaty obraz, butelki, kieliszki na kilka miesięcy zastygły w pozie wyrafinowanej martwej natury<sup>21</sup>.

Celem mojego działania było wykreślenie w porządku codzienności obszaru autonomii i przejścia go dla sztuki. Powstały dwie wyraźnie oddzielone od siebie przestrzenie, które na zasadzie kontrastu mogły wzajemnie zacząć przegłądać się w sobie. Marcel Duchamp swoim *ready made* pokazał, że sztuka jest przestrzenią autonomiczną, odmienną jakościowo od reszty rzeczywistości, ale źródłem tej odmienności jest decyzja. W obszar sztuki może zostać włączone wszystko. Pytanie brzmi, czy rzeczywistość „chce” w ten obszar zostać przeniesiona. Zachodzi podejrzenie, że wiążąca się z tym nobilitacja może być jedynie pozorna. Rzeczywistość przeniesiona w obszar sztuki staje się bowiem czymś, do czego za dobrą metaforę uznałam martwą naturę. Konwencja ta pozbawia przedmioty ich dotychczasowej funkcjonalności i dotychczasowych znaczeń. Zyskują patynę szlachetności i aurę ponadczasowości, ale zarazem stają się dla nas martwe i obce. Uczynienie z martwej natury – metafory dla sztuki jako takiej – prowokuje dyskusyjne tezy. W pracy tej chciałam, aby z takim punktem widzenia zmierzyła się sama przestrzeń galerii.

Jako zmaterializowanego symbolu Duchampowskiego gestu przemiany codzienności w sztukę użyłam bieli. Ten kolor jest istotny w wielu moich realizacjach, tutaj jest moim podstawowym narzędziem semantycznym. Biel jest tonem achromatycznym, traktowanym w tradycyjnym malarstwie jako odpowiednik światła i używanym do mieszania z barwami chromatycznymi w celu ich rozjaśniania i łagodzenia kontrastów.

<sup>21</sup> L. Wicherkiewicz, *Martwa natura*, tekst dostępny na stronie internetowej Moniki Szpener: <http://www.szpener.pl/martwa.html> (dostęp 20.03.2019).





Jest rzeczą bardzo charakterystyczną, że czysta biel (podobnie jak czysta czerń) w malarstwie pojawia się bardzo późno, w zasadzie dopiero pod koniec XIX wieku. O czerń i biel jako farby używane w czystej postaci dopominał się Vincent van Gogh, ale właściwie dopiero Wassily Kandinsky uczynił z nich barwy o podstawowym znaczeniu malarskim i metafizycznym, pomiędzy którymi toczy się całe życie kolorów i cała rzeczywistość. Dla niego biel była ciszą przed narodzeniem, a czerń ciszą śmierci<sup>22</sup>.

Biel zupełna, czysta weszła na dobre do sztuki od zupełnie innej strony. Mam tutaj na myśli przestrzeń wystawienniczą, której kwintesencją stała się idea galerii *white cube*. Biel pomyślana jest w tej idei jako kontekst dla sztuki zupełnie neutralny i transparentny znaczeniowo, który ma pozwolić dziełu zaistnieć w pełnej okazałości i samodzielności. W tej sytuacji grube ramy obrazów przestają być potrzebne i zostają wymienione na symboliczne listewki. Rolę oddzielającą dzieło od tego, co zewnętrzne, odgrywa odtąd duża biała ściana galerii. Ad Reinhardt porównywał nawet galerię sztuki do grobowca wypełnionego ciszą, której zakłócenie jest wyrazem braku szacunku<sup>23</sup>. Biel w malarskiej intuicji Kandinsky'ego i biel galerii *white cube* w ciekawy sposób łączą się tutaj. Okazało się jednak, że ta „izolująca” funkcja białej przestrzeni nie jest neutralna względem dzieła, ale przeciwnie – staje się istotną częścią jego recepcji. Brian O'Doherty pisze, że w efekcie „osiągnęliśmy obecnie moment, kiedy widzimy najpierw nie sztukę a przestrzeń”<sup>24</sup>. „Neutralna” przestrzeń jednak nie tylko zdominowała sztukę, lecz także ją zneutralizowała. Biel galerii, autonomizując dzieło względem rzeczywistości, także wycisza jego znaczenie, ponieważ rozrywa związek między treścią zawartością dzieła a rzeczywistością, do której się ono odnosi<sup>25</sup>. Dzieje się tak również w przypadku sztuki abstrakcyjnej, rozumianej zgodnie z teorią Kandinsky'ego jako uniwersalny język plastyki, który wiąże język form i kolorów z ludzką rzeczywistością. Obraz abstrakcyjny staje się wówczas – jak pisał sam Kandinsky – podobny do krawata czy dywanu<sup>26</sup>.

*Martwa natura* zrealizowana w Galerii Wzorcowej jest grą z przestrzenią przy użyciu bieli, która wchodzi od razu do przestrzeni jako mocny element znaczący. Posłużyła jako performatywny gest zmiany statusu przedmiotu, zniosła jego indywidualność, rozerwała jego związek z dotychczasowym kontekstem i go zuniwersalizowała. Biel zaznacza, izoluje, neutralizuje i unifikuje a zarazem wydobywa i kontrastuje. Napięcie między bielą a przestrzenią jest jednocześnie napięciem pomiędzy światem sztuki a światem codzienności, przy czym granica między nimi jest niejasna, ponieważ codzienność nieraz udaje sztukę, a galeria nieraz swój oryginalny charakter chce czerpać z tego, że wcale nie chce być galerią. W pracy tej chciałam, aby codzienność, która marzy o byciu sztuką, została skonfrontowana z tym, czym niechybnie stanie się, gdy jej marzenie zacznie się spełniać.

22 W. Kandinsky, *O duchowości w sztuce*, przeł. S. Fijałkowski, Państwowa Galeria Sztuki w Łodzi, Łódź 1996, s. 98.

23 A. Reinhardt, *Art as Art: The Selected Writings of Ad Reinhardt*, New York 1975. Cyt. za: Oskar Hansen's MOMA, red. S. Cichocki, H. Ivanoska, Y. Calovski, Bytom-Skopje 2007, s. 16.

24 B. O'Doherty, *Biały sześcian od wewnątrz. Ideologia przestrzeni galerii*, przeł. A. Szytak, Fundacja Alternativa, Gdańsk 2015, s. 18.

25 Por. P. Bürger, *Teoria awangardy*, przeł. J. Kita-Huber, Universitas, Kraków 2006, s. 61.

26 W. Kandinsky, *O duchowości w sztuce...*, s. 108.







## Nie rzucać

Instalacja rzeźbiarska *Nie rzucać* jest częścią szerszego cyklu prac odnoszących się do sposobu postrzegania i interpretacji wrażeń zmysłowych w ich najbardziej podstawowym odbiorze. Do tego cyklu należą jeszcze dwie prace: *Nie dotykać* oraz *Nie patrzeć*. Pierwsza z nich jest efemerycznym napisem „nie dotykać”, narysowanym palcem na powierzchni białej, matowej powierzchni pokrytej sypkim gipsem, natomiast druga z nich jest świecącym neonem w formie napisu „nie patrzeć”. Cykl stanowi grę z odbiorcą operującą na sprzeczności między komunikatem werbalnym a sensualnym, angażującą istotne dla mnie konteksty: galerii i statusu sztuki, społeczeństwa konsumenckiego oraz wzmagających się antagonizmów w sferze społeczno-politycznej.

W pracy *Nie dotykać* czysta biel i delikatność materiału ma wyzwalać automatyczne reakcje haptyczne. Subtelna struktura obiektu paradoksalnie zachęca do wyciągnięcia ku niemu dłoni. Rekompensata potrzeby dotykania zmienia jednak charakter pracy. Każdy dotyk doprowadza stopniowo do zaburzenia treści i ostatecznie wymazania zakazu. Sytuacja ta może wyzwolić poczucie winy z powodu zniszczenia dzieła sztuki, tym bardziej że dzieje się to w galerii, w której – zgodnie z obowiązującymi schematami zachowań – niczego nie powinno się dotykać, ale w warstwie symbolicznej jest zwycięstwem spontaniczności, cielesności, zmysłowości nad intelektem, prawem i konwencją. W pracy *Nie patrzeć* neon





z cyklu Ostrożnie  
*Nie dotykać*  
gips, klejtram  
200x140 cm  
2018  
fot. Andrzej Golc

Z cyklu Ostrożnie  
*Nie patrzeć*  
neon, sklejka  
200x140 cm  
2018  
fot. Asia Roguszcza

z jeszcze większą siłą angażuje spojrzenie. W tym zakazie wytrwać jest jeszcze trudniej, tym bardziej gdy weźmiemy pod uwagę jego historyczną funkcję. Neon jest formą reklamy zewnętrznej. Zakaz patrzenia został więc wyrażony tutaj w medium, które konotuje z konsumenckim pożądaniem. Neon pragnie uwagi widza po to tylko, aby jej zaprzeczyć, stając się konsumpcją zakazu konsumowania.

Instalacja *Nie rzucać* jest najnowszą realizacją w ramach tego cyklu. Została zaprezentowana po raz pierwszy w 2019 roku na indywidualnej wystawie w Galerii R+ działającej przy Akademii Sztuki w Szczecinie. W dwóch salach galerii zostało rozłożonych ponad sto pięćdziesiąt białych przeskalowanych gipsowych serc, których część została celowo potłuczona. Te zwielokrotnione obiekty „odgradzała” taśma do klejenia przesyłek pocztowych (w pozostałej części galerii umieszczona niczym lamperia) z nadrukowanym komunikatem: „Ostrożnie! Nie rzucać!!!”.

Projekt serc powstał pierwotnie jako wirtualny model 3D. Ten sposób pozwala na formowanie obiektu w sposób niezakłócony zewnętrznymi znaczeniami i ograniczeniami fizycznymi – perspektywą, horyzontem, siłą ciężenia – dający się dowolnie organizować, przekształcać, multiplikować czy animować. Osiągnięcie takich właściwości w świecie rzeczywistym jest raczej niemożliwe, można ewentualnie próbować symbolicznie zbliżyć się do tych znaczeń dzięki idei galerii *white cube*. Ten typ przestrzeni (Brian O'Doherty określił go wymownie jako „salę estetyki”<sup>27</sup>) proponuje







Wirtualny  
model 3D  
do projektu  
*Nie rzucać*  
rend.  
Asia Roguszcza













miejsce transparentne, wolne od jakichkolwiek zewnętrznych kontekstów. Odpowiednikiem niechcianych ograniczeń fizycznych – anulowanych w wirtualnych przestrzeniach symulacji 3D – są ograniczenia płynące ze świata pozaartystycznego. Jak pisze Brian O'Doherty: „idealna galeria ujmuje dzieła sztuki wszystkie wskazówki mogące zakłócać fakt, że jest to «sztuka». Praca jest izolowana od wszystkiego, co mogłoby umniejszyć jej samoocenę”<sup>28</sup>.

Ten znaczeniowy kontekst galerii wykorzystuję tutaj celowo i dosłownie. Jedną z przestrzeni jest zaklejona taśmą pakową z wymownym hasłem „Ostrożnie! Nie rzucać!!!”. Druga część przechowuje „wysłaną” zawartość – kruchą, delikatną i wrażliwą. W tym projekcie galeria stanowi dla mnie pudełko, opakowanie na sztukę. Sam zakaz „nie rzucać” staje się czystą formą pozbawioną siły oddziaływania. Jest to komunikat unieważniony, który niczego już nie zabrania i do niczego nie zachęca. Serca zostały rozrzucone i potłuczone przez artystę, zanim odbiorca został w ogóle sprowokowany do gry. Wszystko zostało zaaranżowane tak, aby oddać się spokojnej kontemplacji.

Serce – ze względu na bogatą symbolikę i siłę oddziaływania – może kierować wymowę instalacji w różne kierunki: kardiologiczny, romantyczno-tragiczny, a nawet społeczno-polityczny. Wszystko zależy od tego, w jakim kontekście będziemy chcieli odczytywać użyty symbol. Z pewnością niepokoić może natomiast materiał, z jakiego serca zostały wykonane, a także ich biały kolor. Gips jest istotnym elementem dzieła w sensie znaczeniowym, jak również realnym. Biały plastyczny materiał rzeźbiarski potocznie kojarzony jest z usztywnianiem złamanych kończyn. Tutaj użyty do reprezentacji miękkiej tkanki zaczyna przypominać inną ludzką część – czaszkę. Przeskalowane puste serca okazują się reprezentować niepokojący wizualnie obraz bliższy ossuarium niż obudowane olbrzymią ilością metafor symboliczne odniesienia do romantycznych skojarzeń.





**OSTROŻNIE !!! NIE RZUCAĆ !!!**  
**FRAGILE !!! DO NOT THROW !!!**



 OSTROŻNIE !!! NIE RZUCAĆ !!!  
FRAGILE !!! DO NOT THROW !!!   OSTROŻNIE !!! NIE RZUCAĆ !!!  
FRAGILE !!! DO NOT THROW !!!   OSTROŻNIE !!! NIE RZUCAĆ !!!  
FRAGILE !!! DO NOT THROW !!!   OSTROŻNIE !!! NIE RZUCAĆ !!!  
FRAGILE !!! DO NOT TH

Podsumowując okres ostatnich ośmiu lat mojej drogi twórczej (od uzyskania tytułu doktora), na podstawie wskazanych przeze mnie prac dochodzę do wniosku, że każdorazowo intuicyjnie wybieram inną (często diametralnie odmienną) przestrzeń realizacji dzieła, a praca jest odpowiedzią bądź komentarzem na specyfikę danego miejsca i czasu. Wymienione chronologicznie prace zlokalizowane były kolejno: holu budynku instytucji miejskiej jako miejscu stałej realizacji, w nieformalnej galerii w lokalu mieszkalnym, oraz klasycznym *white cube* w instytucjonalnej galerii sztuki współczesnej.

Sedno rozumienia i tworzenia przez mnie sztuki wynika z procesu doświadczenia. Nie determinuje mnie żaden manifest programowy. Wychodzą z założenia, że każdy z nas przeżywa życie na własny indywidualny sposób, a w toku życia tworzy własne specyficzne wzorce myślowe. W związku z tym jestem przeciwna wydawaniu jednoznacznych osądów czy ocen, także w sztuce. Moim celem jest dać odbiorcy jedynie asumpt do jego intymnych refleksji i własnych interpretacji.

Sztuki plastyczne są najbliższą mi formą wypowiedzi i oddziałują na mnie najsilniej, dlatego szczególną uwagę w każdej pracy przykładam do aspektu wizualnego. Interesuje mnie w nim to, co ujawnia się przy pierwszym kontakcie, w bezpośrednim doświadczeniu, jeszcze przed organizującym je pojęciowo działaniem języka i kultury. Stąd źródłem moich realizacji, niezależnie od tego, jak mocno wchodzą w dyskursy kulturowe, jest subiektywny, osobisty i sensualny stosunek do rzeczywistości. Manualny kontakt z materiałem jest dla mnie sposobem myślenia, a forma instalacji artystycznej sposobem na projekcję myśli.

Przedstawione powyżej założenia podkreślają moje przekonanie, że działalność twórcza jest swoistą sumą różnorodnych doświadczeń związanych z czynnikami zewnętrznymi, które – poddane wewnętrznym procesom – przybierają formę dzieła o charakterze artystycznym. Sztukę traktuję jako narzędzie, które daje mi możliwość osobistej ekspresji oraz specyficznej komunikacji z drugim człowiekiem, najpierw poprzez przeżycie estetyczne, a następnie poprzez poszukiwanie i odczytywanie sensów oraz refleksję stanowiącą subiektywne ustosunkowanie się do dzieła.









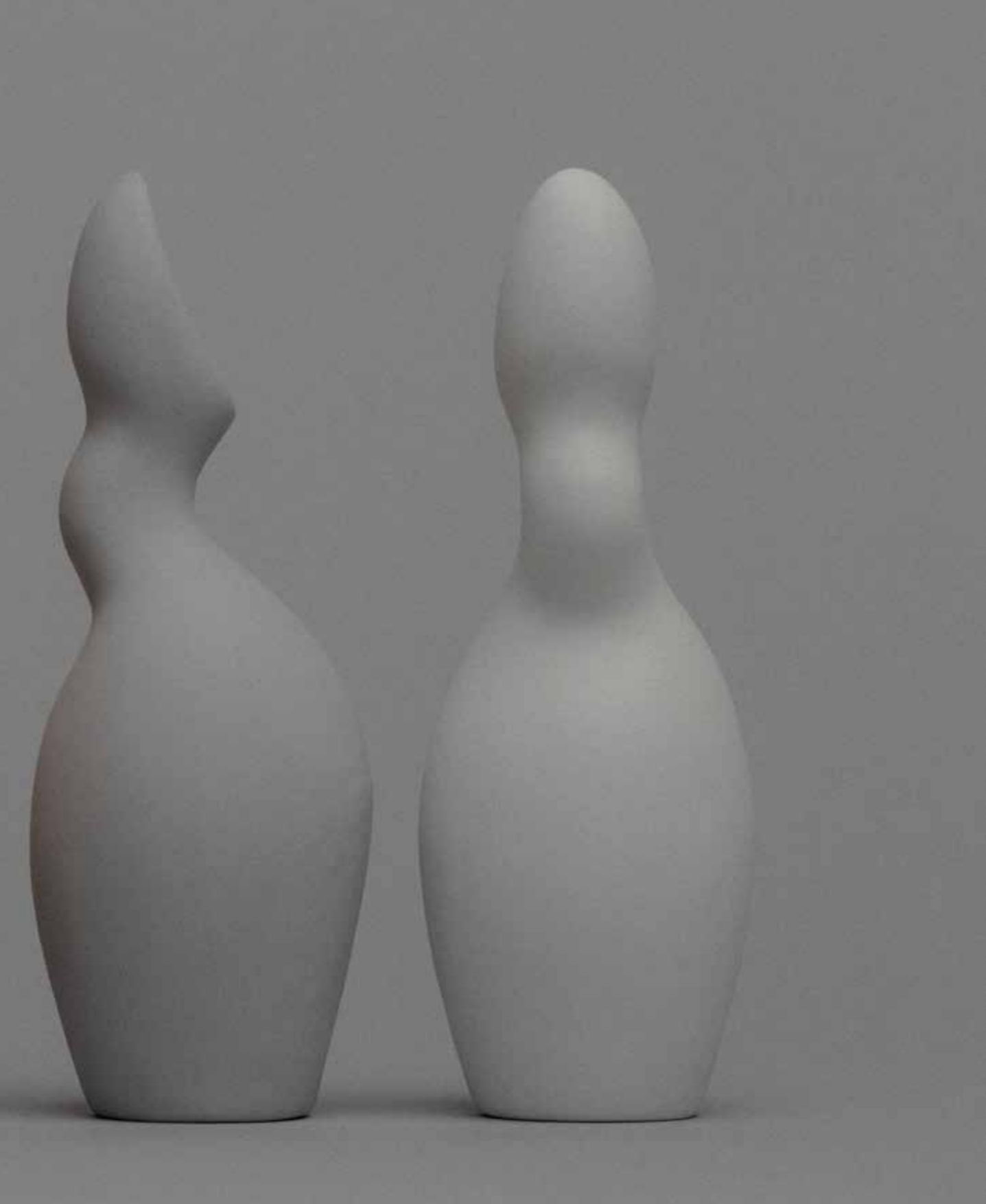
Doświadczenie dydaktyczne zaczęłam zbierać w ramach studiów doktoranckich na UMK w Toruniu, a później w Katedrze Edukacji Artystycznej Uniwersytetu Szczecińskiego. Głównym miejscem pracy dydaktycznej jest dla mnie Zachodniopomorski Uniwersytet Technologiczny w Szczecinie (ZUT, pierwotnie Politechnika Szczecińska), Wydział Budownictwa i Architektury, z którym związana jestem na stałe od 2009 roku. Stanowisko adiunkta objęłam w 2011 roku i w jego ramach prowadzę zajęcia z rzeźby i technik warsztatowych dla następujących kierunków: architektura i urbanistyka, wzornictwo, projektowanie architektury wnętrz i otoczenia. Prowadzę także zajęcia na Akademii Sztuki w Szczecinie w trybie umowy zlecenia na kierunkach: architektura wnętrz, wzornictwo komunikacja wizualna, wzornictwo projektowanie ubioru, wzornictwo projektowanie produktu. Oprócz tego dla studentów Zachodniopomorskiego Uniwersytetu Technologicznego i Akademii Sztuki prowadziłam plenery rysunkowe i ceramiczne, stacjonarne w Szczecinie, a wyjazdowe m.in. w Lanckoronie, Chełmie, Żerkowie oraz na Ukrainie w okręgu Zaporozża. Dodatkowo w ramach otwartej pracowni organizuję warsztaty rzeźbiarskie i ceramiczne dla grup zorganizowanych młodzieży licealnej, a także indywidualne dla studentów, którzy w ramach samodoskonalenia realizują nadprogramowo własne projekty przy moim wsparciu. W tym czasie recenzowałam również licencjackie prace dyplomowe na kierunku wzornictwo ZUT.

### **Ceramika**

W programie zajęć ze studentami z zakresu rzeźby i technik warsztatowych realizuję ćwiczenia mające na celu zarówno wyposażenie studenta w podstawowe umiejętności operowania technikami rzeźbiarskimi i odlewniczymi, jak i ukształtowanie wrażliwości na relacje przestrzenne i międzyludzkie. Zaczynam program od prac manualnych w postaci modelowania podstawowych naczyń w glinie ceramicznej. Celem jest zapoznanie studenta z podstawowym materiałem rzeźbiarskim, uwrażliwienie go na właściwości i możliwości tego materiału. Od początku kładę nacisk na precyzję pracy jako dobry nawyk warsztatowy. Następnie prace te poddawane są pełnemu procesowi produkcyjnemu. Student ma okazję zapoznać się z kolejnymi etapami powstawania obiektu: formowaniem ręcznym, z plastra oraz na kole garncarskim, przygotowywaniem modelu i formy lejnej, przygotowywaniem prac do wypalania, czyli obróbki na sucho, układaniem prac w piecu ceramicznym oraz szkliwieniem.







## Studium głowy

Drugim ćwiczeniem jest studium głowy ludzkiej na podstawie modelu (studium z natury). W tym zadaniu nacisk kładę na poprawną obserwację anatomii i proporcji. Student ma okazję zweryfikować własny sposób postrzegania, a także wzbogacić środki wyrazu plastycznego. Następnym etapem tego ćwiczenia jest odlew w gipsie wykonanego modelu glinianego. Student zdobywa umiejętności z zakresu przygotowania negatywowych form traconych.





#### **INTERPRETACJA GŁOWY**

W następnym etapie edukacji głowa pojawia się jako temat do pierwszej próby autorskiej wypowiedzi. Student musi dokonać analizy kategorii głowy ludzkiej jako nośnika ważnych dla niego treści, przy czym ma pełną dowolność środków wyrazu, dla których jedynym kryterium wyboru ma być adekwatność do treści. Momentem weryfikacji jest publiczna obrona pracy w ramach pracowni i odpowiedź na ewentualne pytania. W tym zadaniu najważniejsza jest konfrontacja subiektywnego, wewnętrznego sposobu postrzegania i rozumowania z otoczeniem i jego schematami odbioru.

## **Płaskorzeźba**

Jednym z kolejnych ćwiczeń jest wykonanie płaskorzeźby na podstawie martwej natury. W tym zadaniu student zapoznaje się z zasadami ujmowania perspektywy i posługiwania się planami oraz z transponowaniem sytuacji pełnoplastycznej na płaską. Alternatywnym ćwiczeniem jest płaskorzeźba abstrakcyjna wykonywana na zasadzie powtarzalnego modułu tworzącego spójną całość kompozycyjną. Następnie płaskorzeźby odlewane są w gipsie lub glince ceramicznej, a w nielicznych przypadkach także w innych trwałych materiałach, jak żywica poliestrowa, guma i metal.





## **Kompozycja**

Z ćwiczeń warsztatowych przechodzę do działań kompozycyjnych. Pierwsze zajęcia polegają na wprowadzeniu i/lub powtórzeniu podstawowej wiedzy teoretycznej dotyczącej kompozycji. Odbywa się to przy aktywnym uczestnictwie studenta w cyklu interakcji, pracy w grupach oraz analizie przestrzeni miejskiej. W cyklu ćwiczeń student praktykuje świadome posługiwanie się środkami plastycznymi dla wyrażenia zamierzonego efektu. Na tym etapie wprowadzane jest pojęcie negatywu w sztukach plastycznych, a szczególnie w kompozycji przestrzennej. W wyniku tych ćwiczeń powstaje praca, w której student interpretuje zagadnienie synergii negatywu i pozytywu przedstawianego w postaci kompozycji przestrzennej z płaszczyzn. Na bazie wykonanego modelu student bada wpływ modelunku światłocieniowego i tworzy dalsze ujęcia abstrakcyjne oraz opartowe. Efekty tego ćwiczenia służą również dalszym zadaniom w zależności od kierunku i specjalności grupy. Dla studentów architektury i urbanistyki oraz architektury wnętrza i otoczenia jest to baza wyjściowa do przeskalowywania i szukania podobnych relacji w przestrzeni miejskiej. Dla studentów wzornictwa to ćwiczenie adaptowane jest na rzecz przedmiotu użytkowego bądź wybranego wnętrza.



*Lustro*  
obiekt użytkowy  
na bazie kompozycji  
2017





## Interwencja miejska

Zadaniem mającym skłonić studenta do większej analitycznej interpretacji otoczenia jest „interwencja miejska”. Student ma wybrać dowolne miejsce w przestrzeni miejskiej lub dowolny obiekt małej architektury, a następnie dokonać tam działania artystycznego poprzez sytuacyjne wykorzystanie kontekstu miejsca. Wymóg, jaki zwykle stawiam, to podnoszenie walorów estetycznych wybranego obiektu lub jego inteligentne zaakcentowanie.







### **Zadanie wolne**

Jednym z ostatnich zadań, skierowanym głównie do studentów III, a najczęściej IV roku, jest zadanie wolne, a więc bez narzuconego z góry tematu. W założeniu ma to być autentyczna wypowiedź artystyczna studenta formułująca jego postawę twórczą. Zadanie jest poprzedzane wstępem, wówczas student przygotowuje autoreferat oraz autoprezentację na bazie wybranych zagadnień ze świata sztuki lub konkretnych postaw artystycznych, z którymi się identyfikuje. Jest to pierwsza próba zweryfikowania

i nazwania własnych potrzeb twórczych, a także określenie adekwatnych środków wyrazu artystycznego w budowaniu indywidualnej świadomej postawy twórczej. Temat i przedmiot zainteresowania pochodzą od studenta. Analizuje on wybrane zagadnienie oraz poddaje eksperymentom wizualnym, które omawiane są w trybie korekt indywidualnych, a także rozmów grupowych. Efektem tego zadania jest prezentacja zewnątrz w postaci wystawy zbiorowej w publicznej galerii sztuki lub w pozainstytucjonalnym, ale ogólnodostępnym miejscu publicznym. Wśród tych wystaw szczególnie warto wymienić wystawę zbiorową *Pamiętka* studentów ZUT przygotowaną w TRAF0 Trafostacji Sztuki w Szczecinie, wystawę *Zawartość* w Galerii Wzorcowej w Szczecinie oraz wystawę *Living room* w Galerii T w Szczecinie.

Przedstawiony program przekrojowo obrazuje zakres podejmowanych przeze mnie ćwiczeń w ramach przedmiotu rzeźba i techniki warsztatowe. Zadania te są każdorazowo modyfikowane i dostosowywane do poziomu umiejętności danej grupy studentów, a przede wszystkim do kierunku studiów i liczby zajęć w ramach danego kierunku. Co dla mnie ważne, oprócz obserwacji natury, w tym podstawowej anatomii modelu, świadomego komponowania dzieła plastycznego i umiejętności tworzenia ciekawych zestawień przestrzennych, kładę nacisk na poszukiwanie przez studenta jego indywidualnej postawy twórczej. Staram się też uwrażliwiać nie tylko na materiał, proporcję, estetykę, lecz także na sposób komunikacji z widzem.





*Pamiętka*  
wystawa studentów  
wzornictwa ZUT  
(fragmenty)  
TRAFO Trafostacja  
Sztuki w Szczecinie  
2016

*Szpenier*







W 2010 roku zainicjowałam w Szczecinie plenerowe miejsce wystawiennicze REMONDIS Art Corner. Projekt ten realizowany był przez trzy lata. Jako prezeska fundacji Akademia Sztuki zorganizowałam też kilka pomniejszych jednorazowych wydarzeń artystycznych w przestrzeni miejskiej Szczecina, takich jak warsztaty, koncerty, wystawy oraz działania streetartowe. Doświadczenia te dały mi solidne podstawy do aktualnie prowadzonej działalności w postaci Galerii Jedna/Druga. Ze względu na mój ambiwalentny stosunek do instytucjonalnego obiegu sztuki i prezentacji w galeriach typu *white cube* formuła ta stanowiła dla mnie od początku ogromne wyzwanie. Tym, co szczególnie budzi moje wątpliwości w powszechnym sposobie prezentowania sztuki, jest dominacja figury kuratora, który używa dzieł ze względu na własne pomysły wystawiennicze. Mam na myśli przede wszystkim zbiorowe wystawy tematyczne, w których kurator traktuje poszczególne dzieła niczym zdania czy argumenty w pisanym przez siebie eseju<sup>29</sup>.

Moją ideą było stworzenie galerii, która oddawana jest każdorazowo w ręce artysty. Artysta gra główną rolę – ma zupełną wolność twórczą i aranżacyjną. Moja funkcja kuratorska sprowadza się do podstawowych początkowych wyborów oraz koordynacji całości wydarzenia. Główną zasadą prezentacji sztuki w prowadzonej przeze mnie Galerii Jedna/Druga jest dialog dwóch postaw twórczych. Inspiracją do przyjęcia tej zasady był sam układ architektoniczny pomieszczeń wchodzących w skład galerii. Galeria złożona jest z dwóch niewielkich, niemalże bliźniaczych pomieszczeń oddzielonych korytarzem z klatką schodową. Ten nietypowy, i swoją drogą dość trudny, rozkład daje ciekawe możliwości ekspozycyjne. Postanowiłam pójść za podpowiedzią przestrzeni i zapraszać do wystawy zawsze dwóch artystów, przy czym sama wybieram tylko pierwszego, a ten zaprasza następnie kogoś do pary. Zgodnie z tą zasadą zorganizowałam dotąd w Galerii Jedna/Druga 15 wystaw trzydziściorga artystów. Formuła galerii nie wymusza współpracy, a rozkład architektoniczny pozwala na zachowanie daleko idącej niezależności, ale artyści niejednokrotnie, pomimo różnych postaw twórczych, czuli się sprowokowani do konfrontacji i często decydowali się na bliską współpracę. W efekcie powstawały bardzo spójne ekspozycje, przygotowywane specjalnie na tę okazję i do tej konkretnej przestrzeni, które odczytywano nieraz jako jedną pracę. W tym sensie galeria ma charakter performatywny – istotną częścią organizowanych przeze mnie wystaw jest proces jej przygotowywania, a architektura galerii bierze w tym procesie istotny udział.

Galeria Jedna/Druga usytuowana jest w miejskim budynku instytucji kultury 13 Muz w Szczecinie przy pl. Żołnierza Polskiego 2, ale w dużej mierze finansowana jest ze źródeł prywatnych, dzięki czemu mogę zachować daleko idącą autonomię programową.

29 Por. *Jedno zaczyna zdanie, a drugie kończy. Rozmowa z Andą Rottenberg*, 28.12.2014, <https://magazynszum.pl/jedno-zaczyna-zdanie-a-drugie-konczy-rozmowa-z-anda-rottenberg> (dostęp 19.03.2019).

1917

**Kamil Kuskowski / UL Paźniak, 2017**

Wystawa inspirowana obchodami Stulecia Awangardy. Artyści, nawiązując bezpośrednio do ready made Marcela Duchampa oraz prac wychodzących z moskiewskiej uczelni artystycznej Wchutiemas, podjęli uzupełniające się refleksje nad modernistycznymi utopiami: z jednej strony odnosząc się do mitu czystej sztuki konceptualnej, która oczyszcza sztukę z nawarstwionych konwencji i dociera do przedmiotu samego, a drugiej strony iluzję sztuki zaangażowanej politycznie, starającej się zmieniać rzeczywistość i projektować nowy, lepszy świat społeczny.



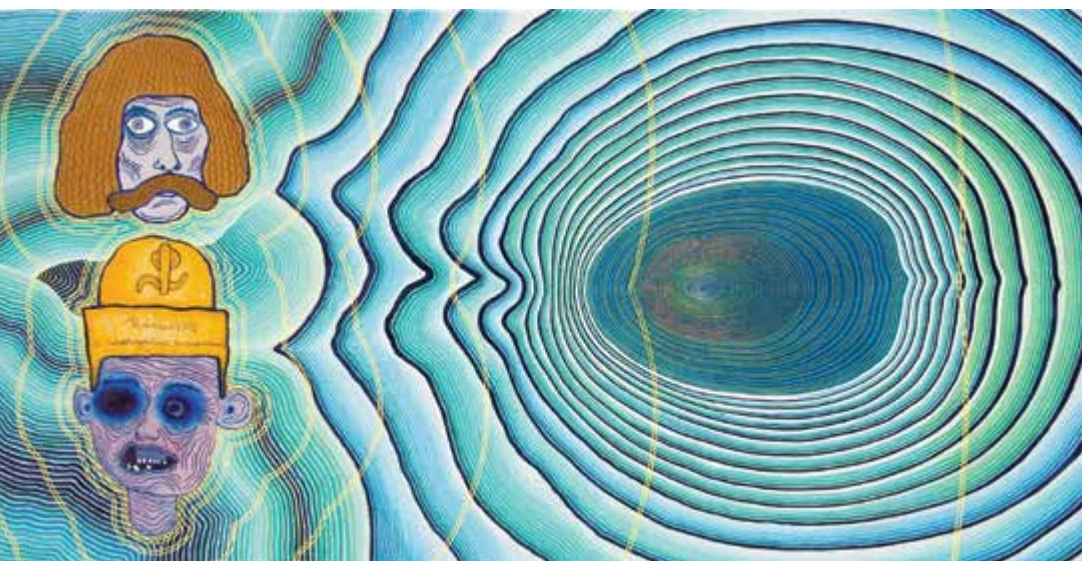




## Toksyczne związki

Marek Rachwałik / Maciej Cholewa, 2017

Wystawa eksplorowała znaczenia zawarte w zjawisku zatrucia i nieracjonalnego utrzymywania toksycznych związków. Narzucone przez artystów odczucia przygnębienia, chaosu i zmierzania ku śmierci były przez nich jednocześnie rozbrajane unieśmiertelniającą estetyką groteski i popkultury.





### **Marek Cecuła / Iza Jadach, 2017**

Artyści użyli ceramiki do dekonstrukcji symboli i znaczeń kulturowych. Marek Cecuła przygotował rzeźbę konceptualną w tworzywie ceramicznym, przenosząc fresk *Ostatnia wieczerza* Leonarda da Vinci i związane z tym dziełem kulturowe znaczenia na poziom dosłowności życia codziennego. Iza Jadach, tworząc instalację nawiązującą do sprzętu stosowanego przez aktywistów podczas pokojowych protestów, odśpiewała prawdę, że nieodłączną częścią każdej, nawet pozbawionej przemocy walki o pokój jest ból i ofiara.





## **Uczucia religijne**

**Marta Frej / Tomasz Kosiński, 2017**

Artyści stworzyli wystawę, w której zastanawiali się nad specyfiką uczuć religijnych i ich paradoksalnością w kontekście kwalifikacji zachowań w sferze publicznej. Swoimi pracami postawili wiele aktualnych pytań o miejsce religii we współczesnym świecie, pokazując, jak łatwo w tym obszarze pomylić to, co oczywiste, z tym, co absurdalne.

UWAGA

Pomieszczenie zostało wypełnione wonią uczuć religijnych.

Przebywanie w sferze zapachu tylko na własną odpowiedzialność.

---

# UCZUCIA RELIGIJNE

---

100ml.









### Half Price

#### **Piotr Pałkowski (Lump) / Łukasz Berger (Cekas), 2018**

Artyści street artu, przyjmując strategię recyklingu znaczeń, podjęli się sprobmatyzowania trudnego związku sztuki i konsumpcji oraz przestrzeni publicznej i galeryjnej. Cekas przeniósł do galerii instalacje oparte na estetyce tagu graniczącego z wandalizmem, które zwykle stawia w przestrzeni miejskiej, a Lump przeniósł do galerii miasto – wizualne „śmieci” ulicy, z którymi pracuje na co dzień w ich naturalnym miejscu.

## ĆŚŚŚ

### Bartosz Mucha / Jarosław Hulbój, 2018

W dadaistycznych gestach sprzeciwu wobec sprowadzania otaczających nas przedmiotów do ich użyteczności powołali do istnienia przedmioty wyrwane monotonii codzienności i uwolnione od fiksacji funkcjonalności, odzyskujące ich auratyczny wymiar. Możliwości tych przedmiotów wyznaczone zostały przez pierwsze przeddyskursywne dziecięce doświadczenia. Mucha stworzył przedmioty nowe, Hulbój zdekonstruował te, które już istnieją.





## Stos

### Anna Steller / Maciej Salamon, 2018

Artyści, nawiązując do fikcyjnej postaci Katarzyny Wietzen z XVII wieku, która została oskarżona o czary przez inkwizytorów saksońskich i spłonęła na rynku w Szczecinie, podjęli refleksję nad miejscem kobiety we współczesnym społeczeństwie, wymiarami odmienności i możliwościami sprzeciwu wobec otaczającej rzeczywistości. Pokaz znalazł swoją formę w dialogującym pokazie performance Steller oraz malarstwa Salomona.



Szczecin











**Monika Szpener**  
**Department of Visual Arts**  
**Faculty of Architecture and Building Construction**  
**at the West-Pomeranian University of Technology in Szczecin**

**Holder of a Doctorate Visual Arts in Fine Arts conferred by the**  
**Scientific Council of the Faculty of Fine Arts**  
**of the Nicolaus Copernicus University in Torun**  
**on 5<sup>th</sup> April 2011**

**Subject of doctoral dissertation:**  
**„Contemporary Art Inspired by Consumerism**  
**Based on the Example of Artist’s Own Work”**

#### Professional Career

2009–2011 junior assistant professor in the Department of Painting, Drawing and Sculpture at the Faculty of Architecture and Building Construction, West-Pomeranian University of Technology [zUT] in Szczecin, Sculpture Lab at Architecture and Urban Studies program

2011–2019 assistant professor at the Department of Visual Arts, West-Pomeranian University of Technology in Szczecin [zUT], Sculpture Lab at Design program and Interior Architecture and Environmental Design program

2012–2013 assistant professor at the Faculty of Visual Arts of the Fine Arts Academy in Szczecin, head of the Sculpture Lab at Interior Architecture program (contract position)

2017–2019 assistant professor at the Faculty of Painting and New Media at the Fine Arts Academy in Szczecin, Sculpture Lab at Design program (contract position)



## I. Artistic Career

Since graduation and my first job I have gone through several stages of artistic development. All of them were related to sculpture and spatial art in the broad sense. I started my career being involved in figurative sculpture, which was mostly due to the art conservation and restoration jobs I used to do. In that period, I reconstructed many classist tombstones, statues and sculptures at the Szczecin's cemetery. Later, I became engrossed in what can be roughly labeled redesign art and recycled trash art, that is art which breathes life into post-consumer material. It was a significant, formative period, at the end of which I decided to make my life as an artist. Throughout that period I created many functional objects, sculptures and spatial arrangements from trash – PET bottles, cans, used packaging, computer parts and other electro-waste. The experience gathered then made me shift my attention to video installations and site-specific sculpture installations. As it comes to the present, I am again exploring figurative sculpture which I treat as a synthesis of all stages of my artistic work believing that it where figuration, waste aesthetics and pop culture converge on the one hand, and on the other – where thinking in categories of design merge with work in a conceptually defined space.

A significant project I focused on after my PhD, and an explicit result of it, was the creation of an open exhibition space in Szczecin. It was named REMONDIS Art Corner – inspired by the Speakers' Corner in London's Hyde Park – and my plan was to regularly create monumental space art at that very site<sup>1</sup>. Unfortunately, due to notorious acts of vandalism which absorbed a bigger part of both my budget and energy, I closed it down three years later<sup>2</sup>. However, under the project three monumental sculptural works were created. The first, made in 2010, was a sculpture called *The Gate* which became part of my doctoral thesis in the following year. In case of the latter two works, my role was different as I dealt more with production and organization<sup>3</sup>. *The Gate* was exhibited in the arborist part of the Kasprowicz Park in Szczecin. It was based on the trilithon structure commonly used in pagan megalithic monuments (e.g. Stonehedge) and evoked associations with an arch of triumph. I was made of the most commonly used material in the anthropocene era, that is PET bottles. *The Gate* was a monumental and ironic statue-like form commemorating present day consumerism, and at the same time emphasizing the "suitability" of artificial material for becoming a natural resource of today. Its location in the park gave me a chance to highlight the ambivalence inherent in our contemporary experience of plastic. It is a material disregarded as substandard and commonly despised, and yet, it has been allowed into direct contact with our food and body, including its intimate places which in all cultures have always been subjected to restrictive rules.

The design art and recycling art period have also been the time of my heightened interest in consumerism-related issues. For almost a decade I have drawn inspiration and

1 See: Open Gallery, <http://www.opengallery.szczecin.pl/sztuka-dla-biznesu/remondis-art-corner-sztuka-w-przestrzeni-miejskiej> (access 19.03.2019).

2 Zob. M. Kowalewski, *Wandalizm jako forma oporu wobec współczesnej sztuki ulicy*, [https://www.nck.pl/upload/archiwum\\_kw\\_files/artykuly/19.pdf](https://www.nck.pl/upload/archiwum_kw_files/artykuly/19.pdf), s. 9–11 (dostęp 17.02.2019); J. Tokarczyk, *Czuły punkt miasta. Formy postkonsumpcyjne Moniki Szpener*, „Magazyn Sztuki” 2011, nr 1, s. 121–128.

3 Zob. REMONDIS Art Corner – *Koloryzacja. Making off*, 17.07.2012, [https://www.youtube.com/watch?v=3d\\_LlnSYViU](https://www.youtube.com/watch?v=3d_LlnSYViU) (access 19.03.2019).

anchored some of my artistic concepts in the phenomenon of consumerism. On the one hand, I felt it necessary to adapt my artistic approach to market reality, and on the other, I was surrounded by ubiquitous consumer society with its paradigm of paid labour and consumption of material goods as a paramount value. I found this reality to be utterly oppressive, calling for intervention, criticism and reprocessing of a sort. Till this very day I am aware of its dehumanizing impact, yet in the years that passed I have learned to retransform them in a creative way.

In that period I adhered to the theory that we live our lives in the culture of forced aestheticization – fleeting moments of fascination, swiftly changing trends and fashions, the effect of which is an ever growing heap of waste. The phenomenon of reality aestheticization was discussed in depth Wolfgang Welsch<sup>4</sup>. He claimed that the cultural need to „embellish” the reality refers today not only to human body, environment and every object that people are in close touch with in the private and commercial sphere, such as shopping malls, but also to politics and public space, profound structures of material reality and even the nature itself which we want to transform aesthetically to make it appear more “natural”. Shifts in trends are so abrupt that this “lifting” of reality must be incessantly repeated. Objects are not thrown away because they cease to perform their function, but because they lose their symbolic value. Objects, styles and aesthetics run out of date when they cease to represent social values we want to identify with. In result, most goods which are marketed as indispensable to us are quickly labeled as waste or gain the status of waste – and become items that are not only dispensable, but also ones that testify to our inadequacy and backwardness in terms of the civilizational mainstream. An ideal behavior from the consumerist system's point of view would be a consumer walking away with a bag of trash just within seconds after leaving the cash counter. Therefore, trash is not just a side product of production, but rather its essence since the unfitness of objects is the only justification for the need of continuous and ever increasing production.

These conclusions have a well grounded base in sociology and cultural anthropology<sup>5</sup>. Zygmunt Bauman, using this diagnosis of contemporary culture as a starting point for further investigations, explains in his works how this approach to objects is transposed onto human relationships, both individual and communal, and how it is manifested in the global management of “human resources”<sup>6</sup>. It suffices to juxtapose the phenomenon of commodification of human relationships on the one hand, and the migration policy or the style of governance adopted by the state towards the poorest layer of the society on the other. This transposition of the way objects are managed onto how social relations are managed – whether metaphorically or even literally – remains to be very important for me today and occupies an essential place in my work.

The works I created during that period, being a reaction to, alternative or even a criticism of the consumerist attitude and artificially manufactured trends that boost market economy, have been absorbed by the system itself. This mechanism has long been identified by cultural researchers. In the '40s of last century Max Horkheimer and Theodor Adorno, authors of *Dialectic of Enlightenment*, advanced a pessimist thesis that any criticism of the system is virtually impossible as in the end it is always absorbed by the system<sup>7</sup>. The history of countercultural movements shows that they were right at least to some extent<sup>8</sup>. In the last twenty years a lifestyle model that has become very popular

4 Zob. W. Welsch, *Procesy estetyzacji. Zjawiska, rozróżnienia, perspektywy*, przeł. K. Guczalska, w: *Sztuka i estetyzacja*, red. K. Zamiara, M. Golka, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1999.

5 Zob. W. Rathje, *Archeologia zintegrowana. Paradygmat śmietnikowy*, „Czas Kultury” 2004, nr 4 (numer tematyczny *Recycling*) oraz *Odpady w kulturze/Kultura odpadów – numer tematyczny „Kultury Współczesnej”*

2007, nr 4. Por. Wł.K. Pessel, *Antyrecyklingowe studium z antropologii codzienności*, Stopka, Łomża 2008; J. Scanlan, *On Garbage*, Reaktion Books, London 2005.

6 Zob. Z. Bauman, *Życie na przemiał*, przeł. T. Kunz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004.

7 M. Horkheimer, T. Adorno, *Dialektyka oświecenia*, przeł. M. Łukasiewicz, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 1994, s. 150.

8 Zob. np. zjawisko *guerilla television* w: G. Dziamski, *Sztuka u progu XXI wieku*, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 2002, 36–37. Zob. też J. Heath, A. Potter, *Bunt na sprzedaż. Dla-*

is a model built around various ideas of recycling, upcycling, and broadly understood “bio”, “eco” and “fair trade” lifestyles. What initially was a bottom-up alternative movement and contestation soon became a well-selling product – a premeditated top-down trend. Mushrooming of various pararecycling events, appropriation and commercialization of this trend by multinational corporations have greatly devalued the significance of my artistic expression from that period. Many a time it was interpreted superficially and compartmentalized – against my assumptions – along with new consumer products adorned with the proud ECO prefix. Here, the most telling illustration was my own person being awarded with the title of “Szczecin Eco-Resident” in 2016. I was given a plastic, mass-produced statuette<sup>9</sup>.

A personally important artwork series from this period is *OdNowa [From Anew]* created in 2012 after my doctorate. The starting point here was the religious context and figurines of Jesus I found in the trash bins at the Szczecin cemetery. I used to spend a good deal of time at the cemetery in relation to my conservation and restoration work. This is where I would observe the widespread inclination to easily dispose of religious objects and grave decorations to which I had an ambivalent response.

My attention was drawn to the fact that the objects were of very low artistic and aesthetic value, which to me clearly reflected the debasement of spiritual values. I transformed the figurines of Jesus and transposed them into an outside-religion context of pop-culture and consumer waste. Interesting meanings bearing multi-perspective reflection over contemporary culture surfaced at the interface of the two worlds.

Lena Wicherkiewicz, art critic, commented the work in the following words:

The title given by Monika Szpener to her most recent work – *OdNowa [FromAnew]* – also seems to be an original name, and an attempt to apprehend the artistic process of recycling. The unique transcription of the word itself opens two interpretations. Renewal – restoring to life, removal of damages, regeneration, reconstruction. From anew – means starting something from anew, outlining a new order. The title also opens up to other contexts. Renewal is a significant term in religious contexts where it takes on the meaning of expurgation, transmutation or transformation. Evoking these connotations seems in place with regard to forms Monika Szpener uses in the current project. The notion of “renewal” is also very popular in contemporary completely secular sphere understood as “biological renewal”, that is beauty and spa treatments, wellness and fitness programs. Specific aspects of the work hint that: the pool, gymnastics, relaxation. The swimming pool with the figurine of Jesus jumping from a springboard, a picnic basket are the “trophies” of a consumerist lifestyle<sup>10</sup>.

One can say that in this installation I took the strategy of consumer waste recycling to a level of recycling ideas and meanings. Certainly, I didn't mean to spur any controversies. Such an approach is completely not my thing. The religious context served only as a starting point, it lent me some useful associations and set a stage to a broader reflection over consumer society. In Szczecin the work was noticed by public opinion, and didn't provoke any indignation. A large article<sup>11</sup> was published in „Gazeta Wyborcza” presenting a rather level-headed opinion of the Catholic community, devoid of religious objections. Parts of this project were exhibited at SCOPE Art Fair in Miami in 2012. They were received as self-critical and some were bought by private collectors. Even these days people continue to ask whether I could sell or make a statuette similar to the figurine of Jesus that was displayed.

In 2013 my art experienced a shift towards digital media. This was a result of collabora-

*czego kultury nie da się zagłuszyć*, przeł. H. Jankowska, Wydawnictwo Muza, Warszawa 2010.  
9 Zob. *Szczecinianka Roku 2016 wybrana!*, 22.04.2017, [https://wszczecinie.pl/aktualnosci,szczecinianka\\_roku\\_2016\\_wybrana,id-27963.html](https://wszczecinie.pl/aktualnosci,szczecinianka_roku_2016_wybrana,id-27963.html) (access 19.03.2019).

10 L. Wicherkiewicz, *O znaczeniu rekreacji...*, w: *Apocalypse*, Międzynarodowy Festiwal Sztuki Wizualnej inSPIRACJE, Szczecin 2012, s. 162.

11 E. Podgajna, *Drugie życie Jezusków*, „Gazeta Wyborcza” 28.03.2013, [http://wyborcza.pl/piatekextra/1,129155,13646825,Drugie\\_zycie\\_Jezuskow.html?disableRedirects=true](http://wyborcza.pl/piatekextra/1,129155,13646825,Drugie_zycie_Jezuskow.html?disableRedirects=true) (access 20.03.2019).

tion with a video artist, Madame Pawlosky. We started an artistic duo called „nieDAsie” [roughly: „Can't be Done”] and until 2016 made together spatial video installations with elements of mapping, including *Czarna Jolka* [*Black Jolka*] (National Museum in Szczecin, 2014), *Bez tytułu* [*Without a Title*] (Summer Brainwash Festival, Bydgoszcz, 2014), *OMO-trip* (DLEctricity, Detroit 2014)<sup>12</sup>. At the junction of our very different experiences and forms of expression some original forms combining various aspects of site-specific installations were created. An essential initial assumption for us was „chance” treated as a framework element, inspiring and organizing our work with space, as well as the conviction that if something „can't be done” – as we often came across such negative assertions in relation to our ideas – this was exactly the thing that should be done. So we enthusiastically brought together incidental sites, objects, images and our own moods with ideas that were difficult to realize. It was a very exciting time, and also, a very emotionally and physically exhausting one. Many a time we worked in open urban space, at night and in tough weather conditions.

Another fruit of our collaboration was the video installation *Pewex* [chain of hard currency shops in communist Poland selling otherwise unobtainable western goods] made for the Light Move Festival in Łódź in 2015. This work was exceptionally important to me since I worked individually on its idea, project and conceptual context. The project correlates strongly with the artworks being the subject of my post-doctoral dissertation and is an continuation of my interest in the theory of consumer society.

The installation was placed against a shabby wall of an old town house featuring a well-preserved name of the shop “Pewex”. This legible symbol of prosperity and social exclusivity from the pre-transformation period allowed me to anchor the issue of global refugee crisis in the specific political context of Poland. Different “trash” objects, mostly found at the spot, were used in the installation. They let me build a structure onto which documentary material showing images Syrian people broadcasted in the media at that time was projected.

It was a time of intense military activity in Syria – one of the most tragic military and humanitarian conflicts in contemporary history. It also unveiled huge problems that haunted Europe: xenophobia, nationalism and conflict of values within the European Union itself<sup>13</sup>. Central European countries are particularly unwelcoming towards refugees from conflict zones. Unfortunately, Polish people are no exception here. Agata Pyzik in *Poor but Sexy* writes that after the political transformation of 1989, we have joined the so-called West „symbolically and politically, but not mentally (...) the rise in xenophobic, nationalist, racist and anti-refugee tendencies – only confirm that”<sup>14</sup>. Considering our latest history it would seem that since we have been accepted in the EU and NATO, we should sympathize with and be willing to help those, who haven't been so lucky (e.g. citizens of Belarus or Ukraine). Yet, just on the contrary, whilst numbers of Polish economic migrants continue to leave Poland, the official anti-immigrant rhetoric is becoming stronger.

My aim was to create a commentary to this situation that would encompass the national (Polish) and specific local (city of Łódź) context. The obvious reference to Syria – thanks to the name of “Pewex” – and the local specificity of Polish post-transformation issues merged to become a provocative metaphor. The impact of a war crisis was compared to consequences of Polish ideological reforms of the '90s, and the borders that have to be stormed by refugees to the borders that became open to Polish citizens. The opening of borders stood not only for political freedom, but also for inflow of international capital and pop culture, commodification of social reality and crave for western consumer goods. All these mechanisms generated “human waste”, by-products of freedom: people who are dispensable and homeless, losers and outsiders, street and park

---

12 Zob. *OMO Trip* by nieDAsie Group at DLEctricity, 2014, <https://vimeo.com/138317784> (access 19.03.2019).

13 Zob. M. Dahl, A. Dziudzik, *Państwa Unii Europejskiej wobec kryzysu migracyjnego z 2015 roku*, „Unia Europejska.pl” 2017, nr 3 (244), <http://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.desklight-844f1foa-6fe4-46ea-a47d-08f7b0c05b7c> (access 17.03.2019).

14 A. Pyzik, *Biedni, ale sexy*, przeł. M. Wojtyła, Wydawnictwo w Podwórku, Gdańsk 2018, s. 8

dwellers<sup>15</sup>. This marginalized and widely denied issue surfaced along with the refugee crisis. It showed that our hostile attitude to refugees is but a reflection of the attitude to the „losers” of the Polish transformation whom we don't want to remember as they remind us that our success is bound with their failure – sometimes very literally. The *Pewex* installation was supposed to remind people of these issues – also in the context of the eye-pleasing light festival – and make a crack on the self-image of a complacent society.

Two years later, also in Łódź, I made an installation *Łąka polska [Polish Meadow]*. It was a light installation set in a park, consisting of over two hundred plaster teeth moulds collected from Polish dental prosthetic clinics. The missing teeth were replaced with light-emitting LED implants which created an impression of a glowing, flowery meadow. Sick parts of the body became illusive decorations and seemingly visually pleasant objects whose origin could be identified only after approaching them closely. This work can be interpreted as a sort of visual record of the mental state of the Polish society, and also as confrontation of beauty and nature's order with the prose of daily life. *Polish Meadow* opens a discussion about the real image of the body against its ideal, model image. Human bones, skull, and teeth in particular as elements of decay and degeneration of the body which is still alive remind us of the inescapability of death and place this work in the *vanitas* framework. In the Łódź version, *Polish Meadow* was white-and-red, clearly allusive of the Polish social and political context.

In the planned future presentations of the work, including the one scheduled for 2020 at the TRAF0 Trafostacja Sztuki in Szczecin and for the exhibition *Power of Error* to be held at the National Museum of Art in Osaka, the entire work will remain white for a clear association with existential issues, the theme of death and mortality.

For the TRAF0 Trafostacja Sztuki in Szczecin I'm now working on a project of a neon sign which is to be placed on the façade of the institution's building. The neon will say: “This house nurtures people to become shameless, wise, strong, loyal, disobedient, wayward, mean, reprehensible and neglected social pariahs”. It is the very inscription that adorned the façade of a school building situated in the exact same spot in 18<sup>th</sup> century as today the TRAF0 gallery. This archaic-sounding sentence has a multivocal significance in relation to a gallery as a place whose ambition it is to educate people through culture. It's one of the projects that illustrates my specific sculptor's thinking about space. What is important to me is the multifaceted context of the site and the drive towards recycling, renewal and restoration of meanings that already exist in a given space.

Another project I'm committed to in the recent years is *Pokemon* series. These are sculptures of world's political leaders presented as characters of a popular Japanese computer game developed by Nintendo. Images of Donald Trump, Jarosław Kaczyński, Vladimir Putin, Kim Dzong Un and Angela Merkel have been transformed into fictional “pocket monsters”. I presented this work, i.a., as part of my artistic residence in Prague at the MeetFactory (2018), at the exhibition *Skip the line! Populism and Promises of Modernity* at Biennale Warszawa (2018) and the exhibition *New Dictionary of Old Ideas* in TRAF0 Trafostacja Sztuki in Szczecin (2019). The underlying concept here is that the populist world of today's politics is a virtual, simulated reality construed after the model of pop-culture products, such as cartoons and computer games. In this reality there is no place for nuances, discussions, doubts or reflections, and definitely not for difficult social issues. Instead, there are two parties to the conflict: crudely sketched characters with Internet memes replacing human faces and the never ending battle between good and evil. It is a world of contrasts and cosmic proportions in which everything translates into moral categories<sup>16</sup>.

The animalist presentation of powerful actors of the political scene is in line with the long tradition of zoomorphic representation of rulers, from the mannerist *bizarre* to satirical tv programs such as the Polish Zoo. Grotesque presentation of rulers deprives them of the terror of power, and through humour, it saves us from getting stuck in a social

15 Zob. *Problem bezdomności w Polsce. Wybrane aspekty – diagnoza Zespołu Badawczego*, red. M. Dębski, Pomorskie Forum na rzecz Wychodzenia z Bezdomności, Gdańsk 2011.

16 Por. *Autorytatywny populizm w XXI wieku. Krytyczna rekonstrukcja*, red. F. Pierzchalski, B. Rydliński, Warszawa 2017, [https://www.researchgate.net/publication/321246224\\_Autorytar-ny\\_populizm\\_w\\_XXI\\_wieku\\_Krytyczna\\_rekonstrukcja](https://www.researchgate.net/publication/321246224_Autorytar-ny_populizm_w_XXI_wieku_Krytyczna_rekonstrukcja) (access 17.03.2019).

hell. The *Pokemon* series can be treated as a contemporary version of this tradition of pop- and post-political thinking, show politics and politics understood as spectacle. This is how Stach Szabłowski responded to this artwork in "Przekrój", a widely-read quarterly magazine: "Powerful politicians transformed by the artist into grotesque creatures look hilarious, but in fact, there is nothing to laugh at unless we are ready to sneer at ourselves"<sup>17</sup>.

## II. The Subject of Post-Doctoral Thesis

Pursuant to art. 16 item 1 and 2 Act of 14 March 2003 on Academic Degrees and Titles and Degrees and Titles in the Arts (Journal of Laws 2016, item 882 as amended by Journal of Laws 2016, item 1311) as my ARTISTIC ACHIEVEMENT I shall point to the following three sculpture works: *LANDeSCAPE*, *Martwa natura [Still Life]*, *Nie rzucać [Don't Throw]*.

The three of them give a comprehensive idea about my artistic work after the doctorate. They accurately capture the way I think about the relations between the physical aspect of space with an object's form and the outside-art context transposes artwork into frameworks of cultural, social and economic discourses. What all three works share is: exploration of the cultural symbolism of white colour and reference to the *white cube* concept of exhibition space, the theme of consumer society and consequences of Polish political transformation, as well as the theme of *vanitas* – mortality and death.

### LANDeSCAPE

*LANDeSCAPE* came to being in 2015, and was a commentary on the other side of consumer society's lifestyle – cult of work, rat race, corporationism and technocratism. The installation was made for the Technopark Pomerania – Science and Technology Park in Szczecin – and can be found in the main hall of the office building at 6 Cyfrowa Str. It is a public building allocated by the city for start-up support programs. The building is mostly occupied by digital technology and IT start-ups.

It was a very challenging work and also stretched in time; the project took more than six months and underwent many phases. Moreover, I had to take into account various interests, opinions and stringent regulations (i.a. building and fire prevention). Eventually, a work of 3,6 × 12 × 1,2 meter came into existence taking up one of the interior walls of the building. It is a white, backlit installation, a sort of bas relief made of elastic PVC membrane onto which I placed tiny architectural models of humans facing one direction and gradually congealing into a crowd, which "stops" in one line before the wall ends.

The title *LANDeSCAPE* stands for a „fleeing landscape” or „escaping the horizon”. The motif of humans alludes to a crowd of business sector employees competing for upward mobility, colloquially called “corporate rats” or “corporate lemmings” who inspired this work. In pop-culture lemmings – small mouselike rodents with huge reproductive ability – connote mass suicide. This is what a lemming symbolized to Scandinavians already a few centuries ago. Scandinavians tried to explain sudden changes in the size of lemming population and made a hypothesis that they have a instinctive drive towards self-annihilation to prevent an over-growth of their own population. One may also recall a computer game, quite popular in the early '90s, which explores this very motif - the not too sharp-witted lemmings push forward despite danger, and the player's task is to clear the way for them. The meanings inherent in the cultural figure of lemmings accurately capture my intentions.

Placing the installation in the hall of a building dedicated to support corporate business was meant to inspire reflection on what sense it makes to chase success day after day. It is a sort of *memento* – *memento homini*: remember about yourself, as you are more than just a representative of a profession entrusted with some functions; remember about another human being since it is he who makes you someone more than a replaceable “corporate lemming”.

17 S. Szabłowski, *Wszyscy jesteśmy populistami. Czyli „Omiń kolejkę”, „Przekrój”* 27.11.2018, <https://przekroj.pl/artykuly/recenzje/wszyscy-jestesmy-populistami-czyli-omin-kolejke> (access 17.03.2019).



Starting from the transformation of the '90s, the phantasm of success is a major driving power of the Polish society. Although the experience of failure as a norm in life is shared by increasingly larger numbers of young people, professional success still remains the major driving force. One of its consequences is the marginalization and futility of horizontal human relationships, which can't be narrowed down to professional, commercial or service-providing relationships. The paradigm of competitiveness, continuous pressure exerted by the market to improve oneself, increase efficiency, turnover and gains inevitably segregates the society into winners and losers, beneficiaries and victims of progress. This gives rise to a hierarchy of social dignity and status which is directly related to one's economic standing. Such a society recklessly drifts away from the notion of community based on moral obligations and turns into a loose set of atomized, competing individuals striving in parallel, driven by their own self-interests and interests of the companies and institutions they represent. If we agree that happiness and well-being primarily depends on high-quality interactions and close relationships, then in an atomized society, despite professional success, it is very difficult to find true satisfaction.

The crowd in *LANDeSCAPE* can be interpreted within this diagnostic framework: as a society that is individualized, atomized, constantly under pressure to succeed economically, treating money and mass goods as a fetish, and one that flattens communal bonds. I am not referring the metaphor only to "corporate lemmings", but to the entire society which adopts technocratic rules governing the business world.

An important theme of this installation is people's work. Labour is one of the crucial elements of all social contracts and social systems. Division of labour and resulting allocation of people in society according to merit is a foundation of every modern day society that enables exchange of services and fulfillment of needs. *The Book of Henryków* records the first sentence written in Polish in the 13<sup>th</sup> century, which refers to nothing else but labour: "Let me, I shall grind, and you take rest". Interestingly, linguists are not unanimous as to whether it expresses concern and offer of help, or rather impatience, discontent and a sense of male superiority. Karl Marx believed that labour constitutes humanity (understood much broader than just paid labour), and therefore he ascribed such negative meaning to the alienation of labour in capitalist economy<sup>18</sup>. Hannah Arendt believed the significance of creative work lied in the unleashing of the truth about reality and fulfillment of the „self”<sup>19</sup>. Due to its social significance, labour is subjected to profound ideologization and becomes a space of discipline and control over an individual. It suffices to remember that the cult of work is a significant component of different and often conflicting ideologies: fascism, communism and free-market democracy. Hence those who contest paid labour and labour division understand it as a protest against the current form of society. If we interpret the first motion picture made by Lumière brothers in 1895 – *Workers Leaving the Lumière Factory* - in this context, it doesn't show the knock-off time, as in Andrzej Wróblewski's ideologically motivated canvas, but rather escape and onset of revolution. In the '60s last century situationists called for a revolt against alienation and social revolution that would get rid of labour as an ideological tool sustaining the "society of the spectacle"<sup>20</sup>.

The idea of breaking free, escaping the system and reforming the society pervaded their rhetoric. I must say that *LANDeSCAPE* presented in Pomerania Technopark falls within this discourse of protest, but the installation carries a rather pessimistic message. I'm showing a path of an individual's gradual annihilation and his/her passage into a standardized crowd for which, at a certain point, there is no turning back and the only escape way is a jump into the abyss.

### Still Life

The work is a spontaneous response to an invitation to take part in an exhibition in an unconventional exhibition space known as Galeria Wzorcowca in Szczecin. It is in fact a

18 K. Marks, *Zarys krytyki ekonomii politycznej*, przeł. Z.J. Wyrozemski, Książka i Wiedza, Warszawa 1986, s. 269.

19 Zob. H. Arendt, *Kondycja ludzka*, przeł. A. Łagodzka, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2010.

20 Zob. G. Debord, *Spółeczeństwo spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, przeł. M. Kwaterko, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2006.

normal, functioning flat in an annex to an old town house serving as an art gallery from time to time. Working with such space is difficult and as a matter of fact, a proposal to exhibit works there should be treated as a provocation per se. It is truly challenging to be an artist in such place and at the same time, to maintain a respectful attitude to that space.

I always try to start my work with space from identifying its *genius loci*. Very consciously, I do my best to get a sense of the place and take into accounts its various levels of existence, its history and relationships inscribed therein. In this situation I decided to make a gesture similar to what apparently Alexander the Great did when he realized that he was not able to untie the Gordian knot in a conventional way. I used spray paint and made the objects white to distinguish the selected fragment of the room from the rest. Lena Wicherkiewicz, art critic, commented on the installation in the following way:

As if by a magic wand, and to be more precise – with a compressor filled with white paint – a fragment of a cluttered, vacant *vintage* room became an elegant sculpture installation with a slightly oneiric quality. A piano, a chair with clothes on it, a kitschy painting, some bottles and glasses have frozen for a few months in a pose of refined still life<sup>21</sup>.

My goal was to demarcate an area of autonomy from the order of daily life, and to take it over by art. Two distinctly separate spaces have been created, which by the principle of contrast, acted as mirror reflections of one another. Marcel Duchamp with his *readymades* proved that art is an autonomous space, in its nature different from the rest of reality, but it is a conscious decision that is the source of the difference. Everything and anything can be a work of art. The question is whether the reality “wants” to be transposed into the sphere of art. One might expect that the resultant “elevation” is illusionary since the reality transposed into art becomes something I would metaphorically describe as still life. This convention deprives objects of their hitherto functionality and meanings. They gain an air of nobility and timelessness, and at the same time become dead and alien. Using still life as a metaphor of art itself provokes discussions. I wanted the exhibition space itself to confront this perspective.

As a materialized symbol of Duchamp's gesture of transforming commonplace objects into art I used white. It is an essential colour in many of my works, and here it was my fundamental semantic tool. White is an achromatic colour, conventionally used in painting as an equivalent of light and mixed with chromatic colours to get lighter hues and attenuate contrasts. It is highly telling that pure white (and pure black) were used in oil painting as late as the end of 19<sup>th</sup> century. Vincent van Gogh advocated using pure white and black, but in fact it was Wassily Kandinsky who eventually made them significant for painters in the metaphysical sense, perceiving them as colours between which all other colours and the entire reality unfolds. For him white had the appeal of nothingness that is before birth, and black was the silence of death<sup>22</sup>.

Total, pure white has actually entered art through a different door. What I mean here is exhibition space, the essence of which is the idea of *white cube* gallery. White is understood as a context for art which is completely neutral and devoid of any significance, allowing an artwork to exist on its own as it is. Solid canvas frames become redundant and are replaced with symbolic strips of wood. It is the huge white surface of a gallery wall that separates and detaches the artwork from outside reality. Ad Reinhardt compared an art gallery to a vault filled with silence, the disturbance of which stands for lack of respect<sup>23</sup>. The white dictated by Kandinsky's intuition and the white of *white cube* galleries fuse in this work in an interesting way. However, it turned out that the “isolatory” function of white space is not neutral with regard to artwork, but to the contrary – it becomes a significant part of its reception. Brian O'Doherty claims that in result “We have

21 L. Wicherkiewicz, *Martwa natura*, tekst dostępny na stronie internetowej Moniki Szpener: <http://www.szpener.pl/martwa.html> (dostęp 20.03.2019).

22 W. Kandinsky, *O duchowości w sztuce*, przeł. S. Fijałkowski, Państwowa Galeria Sztuki w Łodzi, Łódź 1996, s. 98.

23 A. Reinhardt, *Art as Art: The Selected Writings of Ad Reinhardt*, New York 1975. Cyt. za: *Oskar Hansen's MOMA*, red. S. Cichocki, H. Ivanoska, Y. Calovski, Bytom–Skopje 2007, s. 16.

now reached a point where we see not the art but the space first<sup>24</sup>. The “neutral” space has not only dominated art, but also neutralized it. The white of galleries, providing artworks with an autonomy from reality, also mutes their meaning since it disrupts the relationship between the content of the work and the reality it refers to<sup>25</sup>. It also takes place in abstract art understood, in accordance with Kandinsky’s theory, as an universal language of visual art which links the language of forms and colours to human reality. An abstract image then becomes – as Kandinsky wrote – similar to a square or carpet<sup>26</sup>.

*Still Life* created in Galeria Wzorcowia is a play with space with the use of white colour that instantaneously enters the space as a powerfully significant element. It was used as a performative gesture to change the status of objects, to annihilate their individuality, disrupt and neutralize the relation with the existing context. White demarcates, isolates, neutralizes and unifies, and concurrently, accentuates and contrasts. The tension between white and space is at the same time the tension between the world of art and daily life, with the boundary in between being unclear, since it happens that daily life pretends to be art, and a gallery may try to be unique by pretending not to be a gallery. I intended to confront the daily reality – the one that dreams of becoming art – with what would undoubtedly happen once this dream was fulfilled.

### **Don’t Throw**

The installation *Don’t Throw* is part of a series exploring the issues of perception and interpretation of sensuous impressions as they are most commonly experienced. The series includes two more works: *Don’t Touch* and *Don’t Look*. The first one is an ephemeral inscription „don’t touch” drawn on a canvas frame covered with powdery plaster, whereas the latter is a light-emitting neon saying “don’t look”. The series is a sort of play with an onlooker which works from the contradiction between the verbal and sensuous messages, involving contexts I find especially important: of a gallery and status of art, consumer society and growing antagonisms in the socio-political reality.

In *Don’t Touch* pure white and fragility of the material are supposed to generate automatic haptic responses. Paradoxically, the friable material of the object encourages one to reach out a hand towards it. However, satisfaction of the need to touch changes the work. Every touch gradually distorts the letters and eventually wipes out the message. Such a situation may trigger a sense of guilt for destroying an artwork, especially that it is taking place in a gallery where – as per applicable standards of conduct – nothing should be touched, yet on the symbolic plane, such gesture is a victory of spontaneity, corporeality, sensuality over intellect, law and convention. The neon in *Don’t Look* engages human stare with even more appeal. It is even more difficult to conform to this prohibition if one takes into account its historic function. Neon lighting is a form of outdoor advertising, and thus the ban to look has been expressed in a medium that is associated with consumer craving. The neon demands an onlooker’s attention only to contradict it, thus becoming a consumption of the ban on consumption.

*Don’t Throw* is the latest work in the series. It was first presented at an individual exhibition in 2019 in Galleria R+ operating at the Fine Arts Academy in Szczecin. Over one hundred fifty overscaled plaster hearts, some of them deliberately broken, were arranged in the two gallery rooms. These multiplied objects were “separated” by a postal parcel tape (used in the remaining part of the gallery as a dado) saying: “Caution! Don’t Throw!!!”

Hearts were initially designed as a 3D model. The technique allows to mould an object in a way which is not disturbed by exterior meanings and physical limitations – be it perspective, horizon, gravity - and it can be freely organized, transformed, multiplied or animated. In real world such qualities are unattainable, one can only try to symbolically get closer to such meanings thanks to the idea of *white cube*. This type of space (aptly called by Brian O’Doherty the „chamber of aesthetics”<sup>27</sup>) offers a transparent space,

24 B. O’Doherty, *Biały sześcian od wewnątrz. Ideologia przestrzeni galerii*, przeł. A. Szytak, Fundacja Alternativa, Gdańsk 2015, s. 18.

25 Por. P. Bürger, *Teoria awangardy*, przeł. J. Kita-Huber, Universitas, Kraków 2006, s. 61.

26 W. Kandinsky, *O duchowości w sztuce...*, s. 108.

27 B. O’Doherty, *Biały sześcian od wewnątrz...*, s. 19.

which is free of any external contexts. An equivalent of unwanted physical limitations – annihilated in the virtual space of 3D simulation – are limitations from the world outside art. As Brian O’Doherty puts it: „the ideal gallery subtracts from the artwork all cues that interfere with the fact that it is «art». The work is isolated from everything that would detract from its own evaluation of itself”<sup>28</sup>.

I deliberately and literally used this meaningful context of the gallery. One of the spaces is taped with a package tape saying “Caution! Don’t Throw!!!”. The other part stores the “forwarded” content – fragile, delicate and sensitive. In this project a gallery is a box, a packaging for art. The “don’t throw” ban itself becomes a pure form devoid of any power. It is an invalidated message which doesn’t prohibit anything and doesn’t encourage anything. Hearts had been scattered around and shattered by the artist before viewers were invited to partake in the game. Everything has been arranged in a way that invites tranquil contemplation.

A heart – for its rich symbolism and impact – can suggest various meanings of the installation: cardiological, tragic-romantic, and even socio-political. It all depends on the context in which the symbol is read. However, the material hearts were made of and their white colour might certainly be disconcerting. Plaster is an important element of the artwork in both the semantic sense and the real sense. White elastic sculpting material is commonly associated with plaster used to fixate fractured bones. Here, used to represent soft tissue, it reminds us of another part of the human body – the skull. It turns out that overscaled empty hearts represent a visually disconcerting image which brings to mind an ossuary rather than romantic associations cast in thousands of symbolic metaphors.

Summing up these last eight years of my work as an artist (from the moment I obtained a PhD), and based on the artwork described hereinabove, I would venture to conclude that each time I intuitively opt for a different (often a time drastically different) space for my work, and the work itself is a reply to or commentary on the idiosyncratic specificity of the given place and time. The artwork, listed here chronologically, were located in, respectively: hall of a public building as a permanent location, informal gallery in a residential flat, and classic *white cube* in a modern art gallery.

The essence of my understanding and making of art lies in the experience process. I am not driven or guided by any manifesto. Instead, I believe that each of us lives his life in his own, individual way and throughout life forms his own mental patterns. Therefore I object to the habit of formulation of unanimous judgments or opinions, also in art. My aim is to offer a recipient food for thought, an incentive for further reflection.

Visual arts are my most natural form of expression and impact me the most, therefore in every artwork I pay particular attention to the visual aspect. I’m interested in what it reveals at first contact, on an experiential level, before the conceptualizing power of language and culture sets in. That’s why my works, regardless of how deeply they delve into cultural discourses, are rooted in a subjective, personal and sensuous attitude to reality. Manual contact with the “matter” constitutes a way of thinking, and an artistic installation is nothing but a thought projection.

The above assumptions underline my belief that creative work is a total of diverse experiences related to external factors which – when subjected to internal processes – take on a form of artwork. I treat art as a tool that gives me the opportunity for intimate expression and specific communication with another human being through first, an aesthetic experience, and second, the seeking and deciphering of meaning, and reflection being a subjective response to the work of art.

28 Tamže.



















