

BLACKOUT

Instalacja rysunkowo-malarska
Drawing-Painting Installation

Redakcja naukowa / Executive editors

Tomasz Pietrek
Marlena Promna

SPIS TREŚCI / CONTENTS

Wstęp	Marlena Promna, Tomasz Pietrek	4
Introduction	Marlena Promna, Tomasz Pietrek	6
Instalacje i ich paradoksy	Marek Śnieciński	8
	Bibliografia	19
Installations and Their Paradoxes	Marek Śnieciński	20
	Bibliography	30
Katastrofa czy zmiana scenografii? O nadziei w mroku czarnych kwadratów	Zofia Reznik	32
	Bibliografia	53
Catastrophe or a Change of Scenery? On Hope in the Darkness of Black Squares	Zofia Reznik	54
	Bibliography	77
Instalacja rysunkowo-malarska <i>Blackout</i> – analiza dzieła	Marlena Promna	78
	Bibliografia	111
<i>Blackout</i> Drawing-Painting Installation—Analysis of the Work	Marlena Promna	112
	Bibliography	144
Instalacja rysunkowo-malarska <i>Blackout</i> – PODSUMOWANIE	Tomasz Pietrek	146
<i>Blackout</i> Drawing-Painting Installation—SUMMARY	Tomasz Pietrek	152
Eksperyment <i>Blackout</i> – o ciemnościach i świetle zmierzchu humanizmu	Zyta Misztal v. Blechinger	160
	Bibliografia	173
<i>Blackout</i> Experiment—On Darkness and the Twilight of Humanism	Zyta Misztal v. Blechinger	174
	Bibliography	187
	Uczestnicy projektu	188
	Project participants	188
	Obrazy w instalacji <i>Blackout</i>	190
	Artworks in the <i>Blackout</i> installation	190

SZANOWNI PAŃSTWO,

oddajemy w Państwa ręce publikację będącą zapisem niezwyklego projektu artystycznego, który zrodził się z idei połączenia międzynarodowych środowisk twórczych w refleksji nad współczesnymi wyzwaniami energetycznymi i ich konsekwencjami, nie tylko ekologicznymi, ale również psychologicznymi. Projekt *Blackout* to swoiste spotkanie artystyczne oraz przestrzeń dialogu dla sześćdziesięciu siedmiu twórców z różnych krajów i kultur, w tym z Polski, Ukrainy, Czech, Niemiec, Włoch, Stanów Zjednoczonych oraz Iranu. Zainspirowani wyzwaniami naszych czasów twórcy wypowiedzieli się na tytułowy temat, przedstawiając osobistą perspektywę i interpretację zbiorowego oraz jednostkowego doświadczenia.

Niniejsza publikacja prowadzi czytelnika przez kluczowe założenia projektu, jego cele, artystyczny kontekst oraz różnorodność postaw twórczych. Rozpoczynając od definicji instalacji malarsko-rysunkowej, ukazuje specyfikę tego medium oraz jego interdyscyplinarne możliwości. Projekt *Blackout* został zrealizowany tradycyjnymi technikami zapisu artystycznego na podobrazu malarskim o formacie 50 × 50 cm, poszerzonymi o szerokie spektrum materiałów i możliwości technologicznych związanych z drukiem oraz kolażem. Bogactwo i różnorodność manualnych notacji odzwierciedla ideę, że nawet proste środki formalne mogą oddać głęboką symbolikę oraz złożone przesłania artystyczne, jak również ukazać granice przenikania się rysunku i malarstwa.

Szczególną uwagę warto zwrócić na lokalizację prezentacji wystawy *Blackout*. Pierwsza odsłona miała miejsce w Katowicach, mieście o bogatej tradycji przemysłowej i górniczej, co nadało kontekstowi energetycznemu dodatkową wymowę. Kolejna ekspozycja odbyła się w Łucku w Ukrainie, w regionie objętym działaniami wojennymi. Spotkanie uczestników i publiczności, mimo trwającego konfliktu, było możliwe dzięki transmisji online, która ze względu na trudne warunki zewnętrzne imprezy podkreśliła jej wyjątkowy i nietypowy charakter. Trzecia odsłona miała miejsce we włoskim Breno, w historycznym obiekcie Chiesa di Sant'Antonio Abate, gdzie otwarcie wystawy połączono z międzynarodową konferencją hybrydową. Poruszające wystąpienia uczestników, ukazujące odmienne perspektywy zaciemnienia i zagrożenia związane z wojną w Ukrainie, wzbudziły żywe zainteresowanie publiczności międzynarodowej i pociągnęły za sobą przykre skutki. Konta współorganizatorów, z których transmitowano wydarzenie na profilach społecznościowych, padły ofiarą systemowego cenzora i zostały zablokowane.

Tym samym dopełniło się pełnowymiarowe świadectwo globalnego blackoutu informacyjnego.

Publikacja ta nie tylko dokumentuje proces powstawania i realizacji projektu *Blackout*, ale również przedstawia jego odbiór społeczny, wyrażony przez opinie kuratorów, krytyków oraz samej publiczności. Dzięki szerokiej perspektywie analitycznej, prezentującej techniki, materiały i procesy twórcze, czytelnik zyskuje pełniejszy obraz zarówno symboliki projektu, jak i jego roli we współczesnych nurtach sztuki wizualnej.

Realizacja projektu *Blackout* nie byłaby możliwa bez wsparcia finansowego wrocławskich instytucji kulturalnych. Szczególne podziękowania składamy Dyrektorowi Jerzemu Pietraszkowi z Wydziału Kultury Urzędu Miejskiego Wrocławia, Igorowi Wójcikowi – artyście, politykowi samorządowemu oraz dyrektorowi OKiS we Wrocławiu, rektorowi Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu, prof. Wojciechowi Pukoczowi, a także prezesowi ZPAP we Wrocławiu, prof. Kazimierzowi Pawlakowi. Ich wsparcie i zaangażowanie były kluczowe dla powodzenia projektu.

Na zakończenie pragniemy wymienić kuratorów wystawy *Blackout*, którzy przyczynili się do realizacji jej kolejnych odsłon, są to: Damian Pietrek (kurator wystawy w Katowicach), Olena Matoshniuk i Michał Pietrzak (kuratorzy wystawy w Łucku), Zyta Misztal v. Blechinger oraz Paola Alborghetti (kuratorki wystawy w Breno). Dziękujemy za zaufanie i wsparcie wszystkim sześćdziesięciu siedmiu artystom, których prace stały się częścią tego niezwyklego projektu.

Życzymy Państwu inspirującej lektury oraz wielu artystycznych wrażeń i refleksji nad wyzwaniami współczesnego świata.

Kuratorzy projektu

Marlena Promna
Tomasz Pietrek

LADIES AND GENTLEMEN,

We present to you a publication documenting an extraordinary artistic project born out of the idea of uniting international creative communities in a reflection on contemporary energy challenges and their consequences, not only ecological but also psychological. The *Blackout* project is a unique artistic meeting and a platform for dialogue for sixty-seven artists from various countries and cultures, including Poland, Ukraine, the Czech Republic, Germany, Italy, the United States, and Iran. Inspired by the challenges of our times, they addressed the titular theme, presenting their perspectives and interpretations of collective and individual experiences.

This publication guides the reader through the key premises of the project, its objectives, artistic context, and the diversity of creative approaches. Starting with the definition of a painting-drawing installation, it highlights the specificity of this medium and its interdisciplinary potential. The *Blackout* project was executed using traditional artistic techniques on a 50 × 50 cm painting support, enriched with a wide range of materials and technological possibilities related to printing and collage. The richness and diversity of manual notations reflect the idea that even simple formal means can convey profound symbolism and complex artistic messages and reveal the boundaries where drawing and painting intersect.

Particular attention should be given to the locations where the *Blackout* exhibition was presented. The first installment took place in Katowice, a city with a rich industrial and mining tradition, which brought an additional dimension to the energy-related context. The second exhibition was held in Lutsk, Ukraine, in a region affected by military conflict. Despite the ongoing war, the meeting of participants and the audience was made possible through online streaming, which, given the challenging external conditions, emphasized the unique and extraordinary nature of the event. The third installment took place in Breno, Italy, in the historic venue of Chiesa di Sant'Antonio Abate, where the exhibition opening was combined with an international hybrid conference. The moving presentations by participants, highlighting diverse perspectives on blackout and the threats associated with the war in Ukraine, captured the keen interest of the international audience and led to distressing consequences. The accounts of the co-organizers, used to stream the event on social media, were subject to systemic censorship and subsequently blocked. This completed the full-scale testimony of a global informational blackout.

This publication not only documents the process of creating and developing the *Blackout* project but also presents its social reception, as expressed through the opinions of curators, critics, and the audience. Through a broad analytical perspective, showcasing techniques, materials, and creative processes, the reader gains a more comprehensive understanding of both the project's symbolism and its role within contemporary visual art trends.

The realization of the *Blackout* project would not have been possible without the financial support of Wrocław's cultural institutions. Special thanks go to Director Jerzy Pietraszek from the Department of Culture of the Municipal Office of Wrocław; Igor Wójcik—artist, local government politician, and director of OKiS in Wrocław; Rector of the Academy of Art and Design in Wrocław, Prof. Wojciech Pukocz; and President of ZPAP in Wrocław, Prof. Kazimierz Pawlak. Their support and commitment were essential to the success of the project.

Finally, we would like to acknowledge the curators of the *Blackout* exhibition, who contributed to the realization of its various editions: Damian Pietrek (curator of the exhibition in Katowice), Olena Matoshniuk and Michał Pietrzak (curators of the exhibition in Lutsk), and Zyta Misztal v. Blechinger and Paola Alborghetti (curators of the exhibition in Breno).

We extend our heartfelt thanks to all sixty-seven artists whose works became part of this extraordinary project.

We hope the reader will find inspiration in this publication, along with artistic impressions and reflections on the challenges of the contemporary world.

Project curators

Marlena Promna
Tomasz Pietrek

INSTALACJE I ICH PARADOKSY

Instalacje wydają się w sztuce współczesnej jedną z oczywistych, niebudzących wątpliwości metod budowania ekspozycji. Niezależnie, czy jest to indywidualna artystyczna wypowiedź, czy sposób aranżacji zbiorowej prezentacji, niejako intuicyjnie wyczuwamy, że w ich przypadku istotne są zarówno pojedyncze elementy (składające się na nie dzieła), jak i całość struktury instalacyjnej. Artyści (także kuratorzy) sięgają po instalację, gdy czują, że sprawa, o której chcą opowiedzieć, i niepokój, który popycha ich do twórczego działania, nie dadzą się zamknąć w linearnej plastycznej opowieści. Wybierają instalację, gdyż mają nadzieję, że przezwyciężą w ten sposób ograniczenia pojedynczych dzieł (nawet serii dzieł) – instalacyjna struktura artystyczna jest bowiem czymś więcej niż prostą sumą składających się na nią prac. Specyfika aranżacji, jej wewnętrzne rytmy, wpisane w nią zagadki i paradoksy, polifoniczny i wielowątkowy charakter, sprawia, że instalacja niejednokrotnie mocniej i głębiej przemówi do wyobraźni, intelektu i emocji odbiorców niż klasycznie zaaranżowana wystawa dzieł.

Określenie „instalacja” jest rozumiane bardzo szeroko. Można odnieść wrażenie, że jest jednym z tych terminów obecnych we współczesnej humanistyce, których użycie cechuje brak precyzji i spora dowolność. Problem niejednoznaczności semantycznej dotyczy jednak wielu związanych ze sztuką i estetyką wyrażań, co niekoniecznie oznacza, że takie wieloznaczne terminy są bezużyteczne. Niemiecki filozof sztuki Wolfgang Iser, który – analizując w swych *Dociekaniach filozoficznych* problem podobnie niejednoznacznego terminu „język” – zauważył: „Zamiast podać coś, co byłoby wspólne wszystkiemu, co nazywamy estetycznym, powiadam, że nie ma wcale czegoś jednego, co wszystkim zjawiskom byłoby wspólne i ze względu na co stosowalibyśmy do nich wszystkich to samo słowo. Są one natomiast rozmaicie ze sobą spokrewnione. I ze względu

na to pokrewieństwo, czy też pokrewieństwa, nazywamy je wszystkimi zjawiskami »estetycznymi«¹. Iser słowo „język” zastąpił tutaj terminem „estetyczny” i wydaje się, że podobną metodą możemy posłużyć się w odniesieniu do określenia „instalacja”, gdzie również kluczowe znaczenie odgrywać będzie owo „podobieństwo rodzinne”, które dostrzegamy w rozmaitych instalacjach. Mogą one wykorzystywać różne media, techniki, mogą odwoływać się do różnorodnych kulturowych, stylistycznych czy estetycznych kodów, a przecież i tak poszczególne realizacje będziemy rozpoznawać właśnie jako instalacje.

Instalacje mają często charakter wizualnego eseju, bywają zatem otwartymi strukturami plastycznymi. Warto pamiętać, że od drugiej połowy XX wieku wielu twórców czynnych w rozmaitych obszarach sztuki wybiera takie właśnie eseistyczne formy wypowiedzi – w latach 50. XX wieku powstają na przykład pierwsze wybitne eseje fotograficzne, jak choćby *The Americans* Roberta Franka oraz *Situation Berlin* Arno Fischera. Po formę eseju (tak literackiego, jak wizualnego) nie sięgamy wtedy, gdy coś wiemy i chcemy się podzielić z innymi naszą wiedzą. Esej jest bowiem sposobem formułowania pytań, a nie udzielania odpowiedzi. Pracując nad nim, często możemy się przekonać, że nasze początkowe pytania są niewystarczające i musimy je zweryfikować. Sięgamy po esej, gdy coś nie daje nam spokoju, gdy odczuwamy emocjonalny lub intelektualny niepokój. Instalacje-eseje stanowią niejednokrotnie rodzaj zagadki (posługują się paradoksem), wciągają widzów w grę – odbiorca musi stać się uczestnikiem. I nie chodzi tutaj o rytualizację, o ten rodzaj uczestnictwa, którego domagają się rytuały, tylko raczej o klasyczny *ludus*, o zabawę i grę, których sens zrozumiemy w pełni wtedy, gdy przypomnimy je sobie z dzieciństwa i uzmysłowimy sobie, jakie reguły nimi rządziły. W dziecięcych zabawach (grach) znoszone są granice między tym, co dzieje się naprawdę, a tym, co rozgrywa się w wyobraźni. To dlatego zwykły patyk może się stać rączym rumakiem, by za chwilę przekształcić się w miecz, zaś wyrysowana na ziemi kreska zmienić się w ścianę domu, granicę królestwa lub rzekę. Artyści odwołują się do tych doświadczeń, wzmacniają tę grę i wciągają w nią odbiorców. A instalacje stają się znakomitą narzędziem budowania tak zdefiniowanego terytorium gry. Odczytanie jej reguł stanowi podstawowe wyzwanie, z jakim mierzą się widzowie/uczestnicy. Archetypem takiego uczestnictwa w dziele może być sytuacja narratora (ale także czytelnika) w pełnej zwrotów akcji, paradoksów i cudowności, przedziwnej antycznej powieści Apulejusza *Złoty osioł* lub w opowieści o Alicji błąkającej się w dziwnych światach wykreowanych przez Lewisa Carrolla.

Blackout to słowo, które ma różne oblicza i wiele odcieni. Do wieloznaczności czy może raczej niejednoznaczności tego terminu chcieli się zapewne odwołać autorzy, gdy decydowali się nadać taki właśnie tytuł swojemu artystycznemu przedsięwzięciu. Słowo „zaciemnienie”, jak najchętniej przetłumaczylibyśmy ten termin, a które jest przecież tylko jednym z licznych wpisanych w niego znaczeń, niesie w sobie również specyficzną ambiwalencję – możemy mieć wiele różnych powodów, by wyłączyć światło lub by ukryć jego źródło za jakąś nieprzenikliwą zasłoną. Robimy to, gdy chcemy uchronić się przed niebezpieczeństwem (np. ataku, nalotu), gdy wystawienie na widok rodzi rozmaite zagrożenia, ale wybieramy ciemność i wtedy, gdy wolimy, by pewne nasze „ciemne sprawy” toczyły się w ukryciu. Ambiwalencje i paradoksy związane ze światłem i ciemnością towarzyszą ludzkości od zawsze. Oddzielenie światła od ciemności to przecież pierwszy kreacyjny czyn rozmaitych bóstw, także biblijnego konstruktora i architekta rzeczywistości, a w owych mitycznych narracjach „okrycie cieniem” bywa często dobroczynnym, opiekuńczym gestem, światło natomiast dla istot żywych może

¹ W. Iser, *Estetyka poza estetyką*, przeł. K. Guzikowska, Kraków 2005, s. 43–44.

być śmiertelnie niebezpieczne. Nie miejsce tu, by analizować rozmaite metaforyczne terytoria światła i mroku (cienia) eksplorowane w sztuce minionych epok, warto sobie jednak uzmysłwić, że nawet w muzyce (zwłaszcza sakralnej) znajdziemy utwory, w których kluczową rolę odgrywa mistyczny wymiar światła rodzącego się lub pogrążającego się w mroku.

We współczesnej kulturze *blackout* stał się także terminem technicznym, oznaczającym systemową awarię energetyczną, określa się nim również utratę przytomności przez pilota wskutek przeciążeń podczas manewrów lotniczych, a niekiedy żartobliwie nazywamy tak stan kogoś, kto nadużył alkoholu lub narkotyków. Dzisiejsze metaforyczne użycia tego słowa zapewne będą się mnożyć, gdyż żyjemy w świecie kultury spektaklu i postprawdy, w którym formą zaciemniania są np. medialne kłamstwa i manipulacje, a jednym z obliczy katastrofy klimatycznej jest zaśmiecanie naszej planety nadmiarem świata.

Instalacja *Blackout* jest bardzo interesującym, niepokojącym projektem artystycznym. Mamy tu do czynienia z realizacją zbiorową, a każdy jej uczestnik podlega pewnym zasadniczym formalnym ograniczeniom. Po pierwsze format pracy, którą mogli zaproponować do tego zbiorowego przedsięwzięcia, niezależnie od techniki i materii dzieła, wynosi dokładnie 50 na 50 cm. Po drugie każdy mógł zaproponować tylko jedną pracę i – po trzecie – musiał zaakceptować, że będzie ona tylko drobną cząstką całej ekspozycji, a o wyborze jej miejsca i sąsiedztwa w układzie pozostałych dzieł zdecydują każdorazowo, w kolejnych odsłonach prezentacji, pomysłodawcy i kuratorzy wystawy. Układ ten w różnych krajach i w rozmaitych lokalizacjach dostosowywany jest zarówno do odmiennych przestrzeni ekspozycyjnych, jak i do innych kontekstów: artystycznych, społecznych, kulturowych oraz politycznych.

Każda praca jest zatem fragmentem pewnej zmiennej układanki, jest swego rodzaju puzzlem, który ujawni swój sens tylko w całej strukturze ekspozycji. Poszczególne dzieła, czyli indywidualne wypowiedzi artystyczne, stają się elementami wielogłosowej, polifonicznej instalacji, która powinna przemówić (musi zabrzmieć) jako całość. Sytuację dodatkowo komplikuje fakt, że jest to instalacja, która ewoluuje, zmienia się i dostosowuje do kolejnych, wyraźnie odmiennych przestrzennych warunków ekspozycyjnych, zaś owe zmiany wpływają także na wymowę i sens całości. Innymi słowy, nie ma tutaj jednego, jednoznacznego przesłania, mamy za to do czynienia z rozbudowanym dialogiem dzieł, który odsłania

i wydobywa nowe (nieoczekiwane niekiedy) wątki i konteksty, obecne wprawdzie w poszczególnych dziełach jako pewna potencja, lecz urzeczywistniająca się dopiero teraz w zestawieniu z innymi pracami. To w tym dialogu nabierają mocy poszczególne artystyczne głosy, zaś sens całości ujawnia się w rozmowie dzieł ze sobą i z miejscem, w którym instalacja się znalazła, z jego siłą, z przestrzenną oraz artystyczno-kulturową wyrazistością.

Projekt *Blackout* z założenia wydaje się swego rodzaju pytaniem skierowanym do artystów zmagających się na co dzień z własnymi twórczymi problemami, podejmujących rozmaite tematy, działających i wypowiadających się w różnorodnych artystycznych mediach i stylistykach. Oprócz tytułu, który należy odczytywać jako drogowskaz (tak dla artystów, jak i dla odbiorców), znajdujemy tu pytanie dotyczące funkcjonowania twórców na pograniczu rysunku, malarstwa i innych mediów artystycznych. Artyści dzisiaj na ogół nie chcą być definiowani poprzez *technę*. Medium sztuki i technika, którą się posługują, są dla nich raczej pewnymi narzędziami, to instrumenty, które dobierają, kierując się skutecznością ich wyrazu w danej sytuacji. Następnego dnia wszakże mogą sięgnąć po nieco inne instrumentarium, które wyda im się stosowniejsze. Wynika to zapewne z przeświadczenia, że technologiczne szufladki, choć wydają się wygodne i bezpieczne, są także opresyjne, gdyż krępują kreacyjny potencjał. Przekonanie to, w minionych epokach wyrażane sporadycznie, z pełną mocą ujawniło się w XX-wiecznym modernizmie, gdy – także wśród artystów – pojawiły się pogłębione refleksje nad językami sztuki, nad ich naturą i autonomicznością. Uzmysłowiono sobie wtedy, że każdy język (dotyczy to również języków sztuk plastycznych) opisuje świat i wyraża nasze myśli, emocje i pragnienia na swój własny sposób, co oznacza równocześnie, że ma inną sferę milczenia, inny zakres tego, czego nie da się w nim sformułować, co będzie zatem musiało pozostać niewypowiedziane. Nic dziwnego więc, że od pierwszych dziesięcioleci XX wieku wielu artystów próbowało przemawiać w swoich dziełach w różnych językach, mając poczucie, że poliglota dysponuje większym zakresem wolności. Twórcy nie chcieli być definiowani jako malarze, graficy lub fotografowie (co było echem dawnego, cechowo-rzemieślniczego przyporządkowania), ale jako artyści, którzy – w zależności od nurtującego ich tematu – sięgają po odpowiednie językowe narzędzia. Twórcy byli też coraz bardziej świadomi, jak skomplikowane są nasze relacje z językiem (zarówno z językami etnicznymi, jak i z językami sztuki). Z jednej strony chętnie widzimy w językach narzędzia, którymi posługujemy



Ekspozycja *Blackout* w Katowicach / *Blackout* exhibition in Katowice

się przy różnych okazjach, traktujemy je zatem przedmiotowo, sami czując się ich właścicielami. Widać to, gdy próbujemy poznać jakiś język obcy, gdy określamy stopień, w jakim go opanowaliśmy. Takie nastawienie pojawia się także w odniesieniu do rozmaitych „języków” sztuk plastycznych, gdy na różnych etapach edukacji oceniany bywa stopień opanowania danej techniki. Formuły te są jednak zwodnicze, gdyż język to nie tylko narzędzie, którego lepiej lub gorzej używamy do komunikowania się z ludźmi i ze światem. Z drugiej bowiem strony język to pewne uniwersum, byt obdarzony określoną podmiotową tożsamością i rządzący się konkretnymi prawami. Hans-Georg Gadamer, który problemom naszych relacji z językiem poświęcił w swych dociekaniach wiele uwagi, w tekście *Człowiek i język* mówi: „Język nie jest jednym

ze środków, za pomocą których świadomość komunikuje się ze światem. Język (...) nie jest narzędziem. (...) Nauka mówienia nie polega na zaznajamianiu się z użyciem gotowego już narzędzia w celu oznaczenia swojskiego i znanego nam już świata. Nauka mówienia to osvajanie i poznawanie świata samego”². Uniwersum języka używa nas jako swoich narzędzi, potrzebuje nas, żeby się ujawnić, by móc przemówić za naszym pośrednictwem. W takim układzie stosunki własności ulegają odwróceniu i nagle to my jesteśmy własnością języka. Wypada dodać, że uwagi te odnoszą się do wszelkich języków i naszych z nimi relacji.

² H.-G. Gadamer, *Człowiek i język*, przeł. K. Michalski, bazhum.muzhp.pl/Teksty_teoria_literatury_krytyka_interpretacja1976-t-n6-(30)-s9-21 [dostęp: 20.08.2024].



Ekspozycja *Blackout* w Katowicach / *Blackout* exhibition in Katowice

Katastrofa I wojny światowej, krwawe starcie nacjonalizmów to jeden z powodów, dla których w pierwszych dziesięcioleciach XX wieku wielu twórców i myślicieli przekonanych było o kompromitacji, klęsce i definitywnym końcu dotychczasowych kulturowych, stylistyczno-estetycznych i językowych norm. Emocje wpisane w tamten czas rekonstruował Mieczysław Porębski: „Słowa jak zwierzęta po potopie wychodzą z arki-słownika jedno za drugim, bez troski o składnię, o zdanie. Wiążą je jeszcze tylko stare nawyki typograficzne, ale to pozór”³. Dlatego też twórcy programowo poszukiwali nowych języków artystycznych i wypowiedzi nieunikniętych w odrzucane przez nich formy. To nie przypadek, że pojawia się wówczas wiele różnorodnych pomysłów, poczynając od pierwszych ready madeś Marcela Duchampa, przez przedmioty znalezione oraz odkryte dla sztuki rozmaite formy fotogramów (Man Ray, László Moholy-Nagy, Christian Schad), po frotaż (Max Ernst), grataż, dekalkomanię, fotomontaże czy wreszcie kolaż. Każdy z nich

można postrzegać jako nową językową przestrzeń otwierającą się przed artystami. Jedną z jej najważniejszych zalet wydawała się zaś jej dziewiczość, brak utyltania w skompromitowanych tradycyjnych stylistykach i estetykach.

Instalacje, które współcześnie są jedną z często wykorzystywanych metod konstruowania artystycznych wypowiedzi lub budowania ekspozycji, wywodzą się właśnie z tamtych tradycji. Niegdyś owe nowe języki artystyczne były formą buntu, sposobem poszukiwania nowych definicji sztuki i odpytywania artystycznych terytoriów, dziś natomiast korzystamy z nich jako z oczywistych plastycznych rozwiązań. Część z nich oswoiłszy tak bardzo, że stosujemy je obecnie na podstawowych (by nie powiedzieć: przedszkolnych) etapach edukacji – któż z nas nie pamięta wykonywanych w dzieciństwie (często z nudów) frottaży czy kolażowych kompozycji. Istotnym źródłem instalacji był także environment, czyli sztucznie kreowane sytuacje przestrzenne. Metoda ta ma swoje korzenie w działaniach dadaistów i surrealistów, zaś rozwinęła się w latach 50. i 60. XX wieku

(m.in. Allan Kaprow). Warto podkreślić, że environment, za sprawą artystycznej ingerencji, miał na celu przededefiniowanie pewnej zastanej przestrzeni. Ważną inspiracją dla instalacji był także asamblaż, czyli rodzaj przestrzennego kolażu zbudowanego z różnych przedmiotów (fragmentów). W wyniku takiego artystycznego działania z przedmiotów tych wyłania się nowy sens – lecz nie z nich samych pojedynczo, ale we wzajemnej relacji (dialog, napięcie, polemika). Jedyne razem owe części (fragmenty) mogą stworzyć nową wartość i być nośnikiem sensu. Sam termin zaproponował Jean Dubuffet w latach 50. XX wieku, ale metodą tą posługiwali się artyści już znacznie wcześniej, warto wskazać tu działania Pabla Picassa, Marcela Duchampa, Kurta Schwittersa czy Maxa Ernsta. Różnorodne formy i rozwiązania asamblażowe zaprezentowano w 1961 roku podczas słynnej wystawy w nowojorskim Museum of Modern Art, na której można było zobaczyć realizacje takich artystów jak Georges Braque, Jean Dubuffet, Marcel Duchamp, Pablo Picasso, Robert Rauschenberg, Man Ray, Kurt Schwitters i Joseph Cornell⁴.

Współczesne instalacje niejednokrotnie czerpią także z tradycji i doświadczeń rzeźbiarskich, zwłaszcza z realizacji przestrzennych tak istotnych dla minimal artu, choć trzeba podkreślić, że o ile początkowo artyści minimal artu analizowali rzeźbiarskie wymiary przestrzeni i wpisywali w nią swoje realizacje, to z czasem zaczęto ją traktować jak rzeźbiarskie lub malarskie tworzywo. Znakomity przykład rzeźbiarskiej pracy z przestrzenią znaleźć można w instalacjach Alojzego Gryta, zwłaszcza w realizowanych od 1987 roku *Krajobrazach*, eksplorujących zarówno przestrzenie galerii, jak i funkcjonujących w plenerach. Instalacje te wchodziły w twórczy dialog z pewnymi formalnymi rozwiązaniami obecnymi w twórczości Jana Berdyszaka (np. z jego instalacją *Poddasze nieba*, 1986), dostrzec w nich można także pewne echa tradycji land artu i dokonań takich twórców jak Richard Long czy Robert Smithson⁵. Instalacje rzeźbiarskie, stanowiące matematyczno-geometryczne zagadki tworzył również Walter de Maria – znakomitym przykładem takiego dzieła jest *The 2000 Sculpture* z 1992 roku, czyli instalacja składająca się z dwóch tysięcy części – z jednej strony zniewalająca geometryczną przejrzystością, z drugiej zaś wymykająca się naszemu percepcyjnym próbom pochwycenia. W przypadku tej instalacji, jak pisze analizujący ją Welsch, „dzieło nie jest po prostu tym, co leży na ziemi. Jest raczej tym, co wyłania się, gdy obchodzimy je wkoło, postrzegając. (...) Objawia się ono tylko poprzez percepcję, i percepcja ta, wykraczając daleko poza obserwację tego, co faktycznie dane, generuje dzieło. Dzieła więc nie ma, jest tylko materiał – nasza percepcja pozwala dziełu się narodzić”⁶.

W instalacjach mamy na ogół do czynienia z wykorzystywaniem dialogowej relacji dzieła z otoczeniem, zarówno fizycznym, jak i kulturowym – taki charakter mają prace artystów uprawiających tzw. fotografię autorską, np. Wolfganga Tillmansa (*Yokohama Installation*, 1991–1996) czy berlińczyka Michaela Schmidta, który w latach 80. XX wieku zaprezentował słynną *Waffenruhe* (1984–1987), niepokojącą opowieść o murze berlińskim jako zjawisku fizycznym, materialnym oraz jako o traumatycznym i opresyjnym fakcie naznaczającym psychikę ludzi, którzy żyli w jego cieniu⁷.

⁴ W Polsce pionierem asamblażu był Władysław Hasior.

⁵ Więcej na ten temat zob. M. Śnieciński, *Alojzy Gryt*, Wrocław 2017, s. 57–70.

⁶ W. Welsch, dz. cyt., s. 153–154.

⁷ Zob. *Positionen künstlerischer Photographie in Deutschland seit 1945*, Hg. U. Domröse, Köln 1997, s. 33–34.

Instalacje bywają dla artystów sposobem podejmowania dialogu z szeroko rozumianą kulturą, z ludzkimi nawykami, z powszednim stosunkiem do zwykłych przedmiotów. Taką postawę możemy znaleźć w twórczości Christiana Boltanskiego, artyści wyjątkowo konsekwentnie posługującego się instalacjami – najchętniej tworzył je z przedmiotów codziennego użytku, często zużytych, niepotrzebnych i banalnie zwykłych, które pełniły rolę dowodów, świadectw czyjegoś istnienia. W swoje instalacje włączał również fotografie portretowe, które funkcjonowały tu jako wizerunki i równocześnie jako przedmioty. Krytycy podkreślali magiczny, a zarazem paradoksalny wymiar prostoty obecnej w instalacjach artysty⁸, w których rozważał on szereg kluczowych dla siebie tematów, takich jak tożsamość, śmierć, pamięć, utrata i przemijanie. Były one istotne dla niego nie tylko jako ważne toposy sztuki, lecz także z powodów tożsamościowo-biograficznych (urodził się w 1944 roku w Paryżu jako syn Korsykanki i ukraińskiego Żyda z Odessy). Warto przypomnieć tutaj niektóre z poruszających dzieł instalacyjnych Boltanskiego, choćby prezentowane w latach 70. i 80. XX wieku *Inwentarze* (m.in. *Inwentarz Purim*, 1989), *Pomnik Dzieci z Dijon* (1985), *Monument Odessa* (1989–2003), *Ołtarz – relikwiarz* (1989) czy ogromną realizację *Monumenta*, zaprezentowaną w Paryżu w 2010 roku, którą przez kilka miesięcy obejrzało 140 tysięcy osób.

Jednym z założeń projektu *Blackout* (obok tropienia tematów, zjawisk i metafor związanych z samym tytułem) było także eksplorowanie szerokich pograniczy pomiędzy różnymi mediami i technikami artystycznymi. Kwestia ta na pierwszy rzut oka bez znaczenia okazuje się niezwykle istotna, gdy wnikliwiej przyjrzymy się wystawom prezentowanym w różnych krajach. Pogranicza, o których tutaj mowa, to przestrzeń szczególna – to terytorium, na którym nie muszą obowiązywać reguły gry charakterystyczne dla poszczególnych mediów czy technik. Nie ma tutaj żadnej estetyki normatywnej, która byłaby drogowskazem tak dla artystów, jak i dla odbiorców. Tutaj każdy twórca (a dotyczy to także kuratorów ekspozycji) musi wyznaczyć pole gry i określić reguły, które będą na nim obowiązywać. Znakomicie sytuację tę opisuje Jean-François Lyotard, próbując odpowiedzieć na pytanie, czym jest ponowoczesność. Francuski filozof pisze: „Postmodernistyczny artysta, pisarz, jest w sytuacji filozofa: tekst, który pisze, dzieło, które realizuje, nie są w zasadzie podporządkowane już ustalonym regułom i nie mogą być oceniane za pomocą sądu stosującego do tego tekstu czy dzieła znane kategorie. Owe reguły i kategorie są tym, czego dzieło czy tekst poszukują. Artysta i pisarz pracują więc bez reguł i po to, żeby ustanowić reguły tego, co dopiero *będzie zrobione*. Właśnie dlatego dzieło i tekst mają właściwości wydarzenia (...)”⁹. Instalacje artystyczne, zwłaszcza takie jak *Blackout*, budowane z szeregu indywidualnych, autorskich „zdań”, pokazują w praktyce, na czym polega owo poszukiwanie i ustanawianie reguł dla dzieła, które dopiero się wydarzy.

Gdzieś w tle pobrzmiewają tutaj echa biblijnej opowieści o wieży Babel i pomieszaniu języków przez Boga zazdrosnego o ludzkie dzieła i marzenia. To opowieść, która powraca w szczególnych momentach dziejów ludzkiej kultury, przypominamy sobie o niej w czasach zamętu, w okresach, gdy ulegają destrukcji rozmaite optymistyczne mity i utopijne wizje. Piotr Piotrowski lapidarnie, lecz niezwykle trafnie diagnozował naszą sytuację: „Współczesny,



Ekspozycja *Blackout* w Katowicach
Blackout exhibition in Katowice

postmodernistyczny świat to świat zdecentralizowany, mówiąc językiem Jacques’a Derridy, pozbawiony »przejawów obecności«. Artyści działają w świecie rozbitym, którego nie wiążą już »wielkie tematy«, takie jak społeczne utopie czy »porządki«, jak nauka, oraz »systemy wartości« jak humanistyczna kultura; działają w świecie, w którym nie jest jasne, »kto mówi«, w świecie »śmierci autora«¹⁰. Warto podkreślić, że nie chodzi tu jedynie o to, że artyści działają dzisiaj w odmiennych kontekstach kulturowych, rzecz w tym, że wszyscy funkcjonujemy w inaczej definiowanej i rozpoznawanej rzeczywistości. Świat jest (lub staje się) taki, jakim potrafimy go sobie opowiedzieć, dzisiaj zaś przemianie uległy nasze opowieści o świecie, inne są nasze diagnozy i inne katalizatory narracji. Nie wierzymy już w dawne tzw. wielkie narracje, nie mamy zaufania do modernistycznych projektów i idei – te polityczno-ideologiczne poniosły przecież klęskę, którą wciąż jeszcze świat boleśnie musi przepracowywać, zaś te artystyczne traktujemy jak interesujące wprawdzie, lecz niezobowiązujące utopie, wśród których możemy dowolnie wybierać, z żadną nie wiążąc się na stałe. Anachroniczne wydają się dzisiaj modernistyczne marzenia o odbudowaniu jedności języka kultury i sztuki, znacznie częściej natomiast ową decentralizację postrzegamy jako zjawisko pozytywne, jako kulturową wartość zdolną przeciwstawić się totalitarnym utopiom i mitom, które próbują odgrzewać dzisiaj różnej maści populści i dyktatorzy.

Jedna z tez zawartych w dziele *Tractatus logico-philosophicus* Wittgensteina brzmi: „Granice mego języka oznaczają granice mego świata”¹¹. To jedno z najsłynniejszych zdań traktatu wprost odnosi się do problemów, którymi się tutaj zajmujemy. Trzeba tu dodać, że termin *bedeuten* występujący w oryginalnym tekście ma szerszy zakres znaczeniowy niż polskie „oznaczają”¹², gdyż można by go także przełożyć: „objaśniają”, „pozwalają zrozumieć” czy wreszcie „wskazują”. Chodzi tu zatem o fakt, że od terytorium naszego języka, naszych języków, od jego rozciągłości i gęstości zależy wielkość naszego świata, zależą granice świata, w którym żyjemy. Trudno oprzeć się wrażeniu, że w wielu wypadkach językowe ubóstwo powoduje, że ludzie żyją nie tyle w świecie, co w „pół-światach” lub nawet w „ćwierć-światach”, i dotyczy to nie tylko ich funkcjonowania w różnych językach etnicznych, lecz odnosi się także do szeroko rozumianych języków kultury wizualnej. Specyficzny artystyczny poliglotyzm, który w XX wieku coraz mocniej dawał o sobie znać, a obecnie stał się już nawet edukacyjnym standardem, jest formą poszerzania owego językowego terytorium. Na ile są to zabiegi skuteczne, to inna kwestia, ale trudno wskazać inną, bardziej efektywną metodę. Nowe formy artystycznej wypowiedzi, w tym także instalacje, wpisują się w poliglotyzm poszerzający językowe terytoria współczesnej sztuki i kultury, dzięki czemu – metaforycznie – rośnie również rozległość naszego świata.

Określenie „śmierć autora” pojawiło się w drugiej połowie XX wieku i wciąż zajmuje wielu teoretyków literatury. Giorgio Agamben w eseju *Autor jako gest* przypomina rozróżnienie zaproponowane niegdyś przez Michela Foucaulta – „dwóch, często mylonych ze sobą pojęć. Pierwsze, wykluczone z obszaru dociekań, to autor jako konkretna jednostka; drugie, stanowiące dla

¹⁰ P. Piotrowski, *W cieniu Duchampa*, Poznań 1996, s. 74–75.

¹¹ L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, przeł. B. Wolniewicz, Warszawa 1997, s. 64, teza 5.6.

¹² Fakt ten podkreśla też tłumacz tekstu.

Foucaulta właściwy przedmiot analizy, to autor jako funkcja¹³. Włoski filozof zauważa, że właśnie w tej drugiej roli „autor wyznacza punkt, w którym życie rozgrywa się w dziele. Rozgrywa, a nie wyraża, rozgrywa, nie zaś spełnia. Dlatego właśnie autor musi pozostać w swym dziele niespełniony i niewyrażony. Jest owym nieczytelnym gestem, który umożliwia lekturę, legendarną pustką, z której wyłania się pisanie i dyskurs. Gest autora objawia się w dziele powołanym przez niego do życia jako obecność niestosowna i osobliwa (...), autor zasklepia się bezustannie w otwarciu, którego dokonał”¹⁴. Choć uwagi te dotyczą literatury, wydaje się, że można je również zastosować do wszelkich innych dziedzin twórczej aktywności człowieka – z tej perspektywy trzeba przecież spoglądać przykładowo na postawę twórczą i dzieła Banksy’ego, który wbrew wytycznym współczesnej kultury spektaklu nie chce być rozpoznawalny jako konkretna jednostka i profitować z tej rozpoznawalności (pomnażać swą „wartość ekspozycyjną”), lecz z całą pewnością godzi się na pełnienie roli autora jako funkcji. Agamben ma rację, gdy – analizując wyzwania, przed jakimi staje tak zdefiniowany autor dzieła oraz jego czytelnicy (odbiorcy) – zauważa, że „autor jest jedynie świadkiem i gwarantem własnej nieobecności w dziele, w którym się rozgrywał, czytelnik zaś może tylko ponowić to świadectwo. Nie pozostaje mu nic innego, jak przejąć rolę gwaranta tej gry, w której zatracając się, zyskuje samego siebie”¹⁵.

Wydaje się, że z takiej perspektywy możemy też spoglądać na takie instalacje jak *Blackout*, w których dziełem są nie tyle poszczególne prace dających się zidentyfikować autorów, ile zbiorowa realizacja wpisana w swej niepowtarzalnej konfiguracji w pewną przestrzeń. Nie chodzi przy tym o rozmywanie się autorskiej odpowiedzialności za dzieło, tylko o dyskretne wycofanie się twórcy w cień i stworzenie przestrzeni dla odbiorcy. Problem autora nabiera tutaj dodatkowego znaczenia – instalacja zbudowana z kilkudziesięciu dzieł nie ma być wielogłosem przypominającym przekrzykiwanie się sprzedawców na wschodnim bazarze, lecz tworzyć harmonijną, polifoniczną strukturę. Tym samym kwestia autorstwa (współautorstwa) musi być tutaj rozpatrywana w kontekście całej struktury instalacji, a nie tylko w odniesieniu do pojedynczych prac (fragmentów). Elementy całości (dzieła-puzzle)

są niezmiennie, natomiast układ całości pozostaje sprawą otwartą. Każde kolejne wykonanie utworu pt. *Blackout* jest nieco odmienną, dostosowaną do przestrzeni ekspozycyjnej, polifoniczną artystyczną wypowiedzią. To wielowymiarowy dialog, rozmowa dzieł, które uzyskują nieoczekiwane sąsiedztwa, rozmowa kuratorów z dziełami, instalacji z przestrzenią (także tą kulturową, wpisaną w konkretną lokalizację ekspozycji) i wreszcie, co ma kluczowe znaczenie dla całego przedsięwzięcia, rozmowa instalacji z odbiorcami. Wszystkie artystki i artyści uczestniczący w tym przedsięwzięciu zdają sobie sprawę, że zaproponowane przez nich dzieło będzie tylko fragmentem i jego wymowa będzie w dużym stopniu zależała od miejsca, jakie zajmie w całej strukturze instalacji. Tymczasem właśnie na to nie będą mieli wpływu – ktoś inny bowiem przesądzi o konfiguracji poszczególnych dzieł oraz o rozłożeniu wizualnych i merytorycznych akcentów, a zatem o narracyjnej strukturze całości i przesłaniu, które będzie się w niej ujawniać. Ową polifoniczną wizualną strukturę instalacyjną rozpoznajemy jako spójną całość za sprawą odnajdowanych w niej „podobieństw rodzinnych”. W tym miejscu ponownie warto przypomnieć uwagi Wittgensteina, które na grunt sztuki i estetyki zaadaptował Welsch. Wittgenstein pisał o podobieństwach i pokrewieństwach, które tworzą rozbudowaną, skomplikowaną siatkę połączeń i zyskują dużą moc dzięki temu, że poszczególne elementy (jak włókna w nici) zachodzą na siebie i się splatają¹⁶. Gdy z takiej perspektywy spojrzymy na instalację *Blackout*, dostrzeżemy, że owe relacje i związki przydają jej różnorodności, która w żadnej mierze nie skutkuje wyobcowaniem ani alienacją.

Warto się tutaj na chwilę zatrzymać przy problemie dekonstrukcji, który w instalacji przybiera szczególną formę. Kwestia ta przez długi czas (przynajmniej od ostatnich dziesięcioleci XIX wieku) stanowiła ważne, niejako programowe zagadnienie nurtujące twórców poruszających się w różnych obszarach sztuki i kultury. Punktem wyjścia rozmaitych dekonstrukcyjnych zabiegów było zjawisko, które George Steiner nazywa zerwaniem kontraktu zaufania między naszymi językami a rzeczywistością, w wyniku czego uświadomiliśmy sobie niemożność „wypowiedzenia świata”. Steiner uważa, że ten kontrakt zaufania „został złamany po raz pierwszy, w pełni i konsekwentnie, w europejskiej, środkowoeuropejskiej i rosyjskiej kulturze spekulatywnej świadomości w okresie między



Ekspozycja *Blackout* w Katowicach / *Blackout* exhibition in Katowice

1870 a 1930 rokiem. To właśnie załamanie przymierza między słowem a światem stanowi jedną z niewielu rewolucji ducha w historii Zachodu i określa naszą współczesność”¹⁷. Myśliciel dowodząc tej tezy, wskazuje na konkretnych twórców i ich dzieła: „To przesunięcie po raz pierwszy deklaruje Mallarmé, oddzielając język od jego zewnętrznych odniesień, oraz Rimbaud, dekonstruując pierwszą osobę liczby pojedynczej. Te dwie propozycje, i wszystko, co ze sobą niosą, rozsadzają fundamenty hebrajsko-helleńsko-kartezjańskiej budowli, w której tkwiły *ratio* i psychologia zachodniej tradycji komunikowania się”¹⁸. Trzeba podkreślić, że uwagi te dotyczą wszelkich języków, również tych wizualnych i języka nauki – badacz pisze bowiem, że stoimy dzisiaj wobec „rozszczepienia dróg semantycznych, które prowadzą, także, ku współczesności w dyskursie fizyków, ku postulatowi Heisenberga, że o »związkach można

mówić jedynie jako o wyobrażeniach i paralelach«”¹⁹. We wszelkich dziedzinach sztuki, czy też – szerzej rzecz ujmując – twórczej aktywności człowieka, pojawiają się wypowiedzi podkreślające potrzebę i sens dekonstrukcji. Steiner przywołuje niektóre z nich i podkreśla, że „dekonstrukcja jest teoretyczna. Jest to, by wyrazić się precyzyjnie, metateoria, to znaczy teoretyczne badanie i krytyka wszelkich dostępnych teorii znaczenia i modeli rozumienia. Pragnie wyprosić akt czytania czy postrzegania i interpretacji obrazu z niewinnej czy samooszukującej się skorupy dyskursu”²⁰. Taki metarefleksyjny charakter ma ogromna ilość artystycznych dokonań w XX i XXI wieku – dzieła sztuki oprócz tego, że o czymś opowiadają, że wyrażają emocje, lęki czy zachwyty, same stają się tematem dociekań. Pytają o sztukę, o jej definicję, o granice artystycznego terytorium.

W instalacji *Blackout* problem dekonstrukcji przybiera specyficzny charakter – dekonstrukcja jest tu bowiem stanem wyjściowym, w którym istnieje

¹³ G. Agamben, *Profanacje*, przeł. M. Kwaterko, Warszawa 2006, s. 79.

¹⁴ Tamże, 88–89.

¹⁵ Tamże, s. 90.

¹⁶ W. Welsch, dz. cyt., s. 54–55.

¹⁷ G. Steiner, *Rzeczywiste obecności*, przeł. O. Kubińska, Gdańsk 1997, s. 79.

¹⁸ Tamże, s. 80.

¹⁹ Tamże, s. 81.

²⁰ Tamże, s. 98.

szereg indywidualnych artystycznych faktów, re-konstruowanych następnie w pewną narracyjną strukturę. Działając w ten sposób, mamy nadzieję, że instalacja wydestyluje dzięki temu sens, wydobędzie, uczyni widzialnymi i wzmocni ukryte (schowane) w poszczególnych dziełach (fragmentach) pytania, zdziwienia, opowieści i diagnozy. Każda ekspozycyjna odsłona przynosi przy tym trochę inną wizualną narrację, daje szansę na nieco odmienne rozłożenie akcentów.

W tym momencie należy powrócić do kwestii obecnego-nie-obecnego autora dzieła, do którego niezbyt łatwo jest nam tutaj dotrzeć. W ten sposób manifestuje się przecież dekonstrukcja pierwszej osoby liczby pojedynczej, której niegdyś – w poezji – dokonał Arthur Rimbaud, i nie chodzi tu jedynie o rozszczepienie autorskiego „ja” na jakiś dualistyczny podmiot liryczny w rodzaju jasnej i mrocznej strony osobowości dochodzących do głosu w dziele. „Dekompozycja Rimbauda wprowadza do pękniętego naczynia *ego* nie tylko »kogoś innego«, kontr osobę gnostycznego i manichejskiego dualizmu, lecz wręcz nieograniczoną mnogość”²¹. Owa mnogość sprawia, że autor, choć trudny do uchwycenia jako pojedyncza, przemawiająca w dziele lub poprzez dzieło istota, paradoksalnie zachowuje i wręcz umacnia swoją podmiotowość. Dlatego Agamben podkreśla, że „autor musi pozostać niewyrażony w dziele, a mimo to – i przez to właśnie – potwierdza swoją nieusuwalną obecność; podobnie też podmiotowość ukazuje się i stawia najzacieklejszy opór właśnie w tym punkcie, w którym dostaje się we władanie rozgrywających nią urządzeń. Podmiotowość wyłania się tam, gdzie żywa jednostka krzyżuje się z językiem, i rozgrywając się w nim bez reszty, obnaża w tym geście swoją fundamentalną nieredukowalność do tej gry”²².

Instalacja *Blackout* wyznacza pewne pole gry, określane zarówno przez wyjściowe wytyczne zaproponowane przez pomysłodawców tego przedsięwzięcia, jak i przez konkretne artystyczne odpowiedzi uczestników. Trzeba tu podkreślić jedną sprawę, o której dzisiaj często zapominamy uwiedzeni mechanizmami kultury spektaklu – prawdziwa gra (zabawa) swój cel ma wpisany w siebie, ten cel nie jest wobec niej zewnętrzny. Chodzi bowiem o to, że stawką tak rozumianej gry jest tożsamość: najpierw tożsamość dzieła i jego twórcy (twórców), a potem także tożsamość odbiorców. Tożsamość dzieła jest – jak pisze Gadamer – tożsamością hermeneutyczną, i to „sformułowanie wskazuje wyraźnie na związek tożsamości dzieła z tym, że »jest w nim coś do zrozumienia« (...). Jest to wychodzące od dzieła wyzwanie, które czeka na to, by mu ktoś sprostął. Domaga się odpowiedzi, udzielić jej zaś może tylko ten, kto to wyzwanie przyjął. Ta odpowiedź

²¹ Tamże, s. 84.

²² G. Agamben, dz. cyt., s. 91–92.



Ekspozycja *Blackout* w Katowicach / *Blackout* exhibition in Katowice

Otwarcie wystawy *Blackout* w Katowicach / *Blackout* exhibition opening in Katowice



musi więc być jego własną odpowiedzią, której sam czynnie udziela. Gra wymaga współgrającego”²³. Gdy przyjmujemy wyzwanie dzieła i próbujemy je „odczytać”, wykorzystujemy swoją wiedzę, wyobraźnię, intuicję i wrażliwość, robimy to lepiej lub gorzej, nie zawsze przecież jesteśmy odpowiednio przygotowani i usposobieni, by odnaleźć właściwe miejsce w polu gry wytyczonym przez dzieło. Niezależnie od jakości naszej relacji z danym utworem artystycznym, podczas owego odczytywania (ruchu hermeneutycznego) doświadczamy czegoś, co Gadamer nazywa „estetycznym nieodróżnianiem”²⁴. Chodzi tu o doświadczenie, które często staje się naszym udziałem, niezależnie od tego, z jakim utworem mielibyśmy do czynienia. Przecież czytając powieść lub oglądając film, w pierwszej kolejności nie zastanawiamy się, jak takie dzieło powstawało od strony technicznej, nie koncentrujemy się na jego strukturze ani środkach stylistycznych, tylko podążamy za sensem, za własnymi emocjami, a dopiero ex post możemy ewentualnie dokonywać analiz techniki, tworzywa czy rozwiązań stylistyczno-estetycznych.

Instalacji na ogół nie da się ogarnąć jednym rzutem oka. By ją zobaczyć, spotkać się z nią i pobyć w jej czasoprzestrzeni, trzeba poświęcić nieco więcej czasu. Specyfikę jego doświadczania za pośrednictwem sztuki Gadamer wyraźnie oddziela od tzw. czasu zegara i mówi o obecnym w dziele czasie spełnionym lub czasie własnym (*Eigenzeit*)²⁵. Filozof podkreśla, że dzieła artystyczne nie są „determinowane przez swoje mierzalne trwanie w czasie, tylko przez własną strukturę czasową”²⁶. Są to zatem „pasaże czasu”²⁷, które przemierzamy, zanurzając się w wizualną strukturę instalacji, w powieść, film, ale także przebywając z pojedynczym obrazem, który wciąga nas w swe wewnętrzne rytmy, rytmizuje nasze myśli i pobudza (rezonuje) nasze emocje. Takim pasażem czasu jest także instalacja *Blackout* – jej czasoprzestrzenna (a także symboliczno-znaczeniowa) polifoniczna struktura wpisuje się w nasze współczesne lęki, rozczarowania i nadzieje.

²³ H.-G. Gadamer, *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1993, s. 34.

²⁴ Tamże, s. 38.

²⁵ Tamże, s. 56.

²⁶ Tamże, s. 58.

²⁷ Tamże, s. 60.



Wojciech Ulrich, Ekspozycja *Blackout* w Katowicach / *Blackout* exhibition in Katowice

BIBLIOGRAFIA

- Agamben G., *Nagość*, przeł. K. Żaboklicki, Warszawa 2010.
Agamben G., *Profanacje*, przeł. M. Kwaterko, Warszawa 2006.
Belting H., *Antropologia obrazu*, przeł. M. Bryl, Kraków 2007.
Gadamer H.-G., *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1993.
Gadamer H.-G., *Człowiek i język*, przeł. K. Michalski, bazhum.muzhp.pl/Teksty_teoria_literatury_krytyka_interpretacja1976-t-n6-(30)-s9-21.
Honnef K., *„Nichts als Kunst...” Schriften zur Kunst und Fotografie*, Köln 1997.
Lyotard J.-F., *Postmodernizm dla dzieci*, przeł. J. Migasiński, Warszawa 1998.
Piotrowski P., *W cieniu Duchampa*, Poznań 1996.
Porębski M., *Granica współczesności 1909–1925*, Warszawa 1989.
Steiner G., *Rzeczywiste obecności*, przeł. O. Kubasińska, Gdańsk 1997.
Welsch W., *Estetyka poza estetyką*, przeł. K. Guczalska, Kraków 2005.
Welsch W., *Nasza postmodernistyczna moderna*, przeł. K. Wilkoszewska, Warszawa 1998.
Wilkoszewska K. (red.), *Wizje i re-wizje. Wielka księga estetyki w Polsce*, Kraków 2007.
Wittgenstein L., *Tractatus logico-philosophicus*, przeł. B. Wolniewicz, Warszawa 1997, s. 64, teza 5.6.

INSTALLATIONS AND THEIR PARADOXES



Ekspozycja *Blackout* w Katowicach / *Blackout* exhibition in Katowice

Installations in contemporary art seem to be one of the obvious, unquestionable methods of constructing exhibitions. Whether it is an individual artistic expression or a way of arranging a group exhibition, we intuitively sense that in their case, both the individual elements (the works that make them up) and the entire structure of the installation are crucial. Artists (as well as curators) turn to installation when they feel that the issue they want to address and the anxiety driving them to creative action cannot be contained within a linear artistic narrative. They choose installation because they hope to overcome

the limitations of individual works (even a series of works)—the artistic structure of the installation is something more than just a simple sum of the works that comprise it. The specific nature of the arrangement, its internal rhythms, the enigmas and paradoxes embedded within it, and its polyphonic and multifaceted character, often allow the installation to speak more powerfully and deeply to the imagination, intellect, and emotions of the viewers than a traditionally arranged exhibition of works.

The term “installation” is understood very broadly. One may get the impression that it is one of those terms present in contemporary humanities whose use is marked by a lack of precision and considerable flexibility. However, the issue of semantic ambiguity affects many expressions related to art and aesthetics, which does not necessarily mean that such ambiguous terms are useless. The German philosopher of art Wolfgang Iser references and paraphrases Ludwig Wittgenstein’s reflections on these issues. While analyzing the similarly ambiguous term “language” in his *Philosophical Investigations*, he noted: “Instead of producing something common to all that we call aesthetic, I am saying that these phenomena have no one thing in common which makes us use the same word for them all, but that they are related to one another in many different ways. And it is because of this relationship that we call them all ‘aesthetic’ phenomena.”¹ Iser replaced the word “language” here with the term “aesthetic,” and it seems that we can apply a similar method to the term “installation,” where the concept of “family resemblance” also plays a key role, as we observe it in various installations. They may use different media and techniques and refer to diverse cultural, stylistic, or aesthetic codes, yet we will still recognize individual works as installations.

Installations often take on the character of a visual essay, making them open artistic structures. It is worth remembering that since the second half of the 20th century, many artists active in various areas of art have chosen such essayistic forms of expression—for example, in the 1950s, the first outstanding photographic essays emerged, such as *The Americans* by Robert Frank and *Situation Berlin* by Arno Fischer. We do not turn to the genre of the essay (whether literary or visual) when we know something and wish to share our knowledge with others. After all, the essay is a method of posing questions, not providing answers. While working on them, we often realize that our initial questions are insufficient and must be revised. We turn to essays when something troubles us, when we feel emotional or intellectual unrest. Installations—essays often take the

form of puzzles (employing paradox), drawing viewers into a game—the audience must become participants. And it is not about ritualization, about the type of participation demanded by rituals, but rather about the classic *ludus*, about play and games, whose meaning we fully understand when we recall them from childhood and realize what rules governed them. In children’s play (games), the boundaries between what is real and what unfolds in the imagination are blurred. This is why an ordinary stick can become a swift steed, only to transform into a sword moments later, while a line drawn on the ground can turn into a wall of a house, a kingdom’s border, or a river. Artists draw on these experiences, amplify the play, and draw viewers into it. Installations become an excellent tool for constructing such a defined territory of play. Deciphering its rules becomes the primary challenge faced by the viewers/participants. An archetype of such participation in a work may be the situation of the narrator (but also the reader) in Apuleius’s strange ancient novel *The Golden Ass*, full of plot twists, paradoxes, and wonders, or in the tale of Alice wandering through the peculiar worlds created by Lewis Carroll.

Blackout is a word that has various facets and many shades. The authors likely wanted to refer to the ambiguity—or perhaps more accurately, the indeterminacy—of this term when they decided to give their artistic project such a title. The word, which we would most readily understand as “the extinguishing of all visible lights” (which is just one of the many meanings embedded in it), also carries a specific ambivalence—it can evoke numerous different reasons for turning off the light or concealing its source behind an impenetrable curtain. We do this when we want to protect ourselves from danger (e.g., an attack or air raid), when exposure brings various threats, but we also choose darkness when we prefer certain “dark matters” of ours to unfold in secrecy. Ambivalences and paradoxes related to light and darkness have accompanied humanity since the beginning of its existence. The separation of light from darkness is, after all, the first creative act of various deities, including the biblical creator and architect of reality, and in those mythic narratives, “covering with shadow” is often a benevolent, protective gesture, while light, on the other hand, can be deadly for living beings. This is not the place to analyze the various metaphorical territories of light and darkness (or shadow) explored in the art of past eras, but it is worth realizing that even in music (especially sacred music), we find works in which the mystical dimension of light, either emerging or sinking into darkness, plays a crucial role.

In contemporary culture, *blackout* has also become a technical term, referring to a systemic power failure. It is additionally used to describe a pilot losing consciousness

¹ W. Iser, *Estetyka poza estetyką*, trans. K. Guczałska, Kraków 2005, pp. 43–44.

due to G-forces during aerial maneuvers, and sometimes we humorously use it to refer to the state of someone who has overindulged in alcohol or drugs. The metaphorical uses of this word are likely to multiply, as we live in a world of spectacle culture and post-truth, where forms of obscuring the truth include media lies and manipulation, and one of the kinds of the climate catastrophe is the pollution of our planet with an excess of light.

The *Blackout* installation is a very intriguing and unsettling artistic project. Here, we are dealing with a collective work, where each participant is subject to certain formal constraints. Firstly, the work format they were asked to propose for this collective endeavor, regardless of the technique and medium used, measures exactly 50 by 50 cm. Secondly, each participant was allowed to propose only one work, and—thirdly—they had to accept that their piece would be just a small part of the entire exhibition, with the decision about its placement and the arrangement of neighboring works in the subsequent displays being made by the exhibition’s creators and curators. This arrangement is adapted in different countries and locations both to the unique exhibition spaces and to different contexts: artistic, social, cultural, and political.

Each work is thus a fragment of a shifting puzzle, a kind of piece that reveals its meaning only within the entire structure of the exhibition. Individual works, or personal artistic expressions, become elements of a polyphonic installation, which should (must) resonate as a whole. The situation is further complicated by the fact that this is an installation that evolves, changes, and adapts to successive, distinctly different spatial exhibition conditions, and these changes also affect the overall message and meaning. In other words, there is no single, unequivocal message here; instead, we are dealing with an extensive dialogue of works, which reveals and brings forth new (sometimes unexpected) themes and contexts, present in individual pieces as a certain potential, but only realized when juxtaposed with other works. It is within this dialogue that the individual artistic voices gain strength, and the meaning of the whole is revealed in the conversation between the works themselves, as well as with the place where the installation is located, with its power, and its spatial and artistic-cultural distinctiveness.

The *Blackout* project, by design, seems to be a kind of question directed at artists who grapple daily with their own creative challenges, who take on various themes, and who work and express themselves in diverse artistic media and styles. Besides the title, which should be read as a guidepost (both for the artists and the audience), we find here a question concerning the role of artists operating at the intersection of drawing, painting, and other artistic media. Artists today generally do not want to be defined by *techné*. The medium of art and the technique they use are, for them, more like tools—these are instruments chosen based on their expressive effectiveness in a given situation. The next day, however, they might reach for a slightly different set of tools, which seems more suitable to them. This likely stems from the belief that technological categories, although they may appear convenient and safe, are also oppressive, as they restrict creative potential. This conviction, expressed sporadically in past eras, emerged with full force in twentieth-century modernism, when—in artistic circles as well—deeper reflections arose on the languages of art, their



Ekspozycja *Blackout* w Katowicach
Blackout exhibition in Katowice

nature, and autonomy. It was then realized that each language (this also applies to the languages of visual arts) describes the world and expresses our thoughts, emotions, and desires in its own unique way, which simultaneously means that it has a different sphere of silence, a different scope of what cannot be articulated within it, and what, therefore, must remain unspoken. It is no wonder, then, that from the first decades of the 20th century, many artists tried to speak through their works in different languages, feeling that a polyglot has a greater scope of freedom. Artists did not want to be defined as painters, graphic artists, or photographers (which echoed the old guild-like, craft-based classification) but rather as artists who—depending on the subject that preoccupied them—used the appropriate linguistic tools. Artists also became increasingly aware of how complex our relationships with language are (both with ethnic languages and the languages of art). On the one hand, we are inclined to see languages as tools we use on various occasions, treating them as objects and feeling like their owners. This is evident when we try to learn a foreign language and assess the degree to which we have mastered it. Such an attitude also appears in relation to the various “languages” of visual arts, when, at different stages of education, the level of mastery of a given technique is assessed. However, these formulas are deceptive, as language is not merely a tool that we use, with varying levels of effectiveness, to communicate with people and the world. On the other hand, language is a kind of universe, an entity endowed with a particular subjective identity, governed by specific laws. Hans-Georg Gadamer, who devoted much attention to the issues of our relationship with language, states in his essay *Man and Language*: “Language is by no means simply an instrument, a tool. [...] Learning to speak does not mean learning to use a pre-existent tool for designating a world already somehow familiar to us; it means acquiring a familiarity and acquaintance with the world itself and how it confronts us.”² The universe of language uses us as its tools; it needs us to manifest itself, to speak through us. In this relationship, ownership relations are reversed, and suddenly we belong to the language. It should be added that these remarks apply to all languages and our relationships with them.

The catastrophe of World War I, the bloody clash of nationalisms, is one of the reasons why, in the first decades of the 20th century, many artists and thinkers believed in the discrediting, failure, and definitive end of the existing

² H.-G. Gadamer, *Człowiek i język*, trans. K. Michalski, [bazhum.muzhp.pl/Teksty_teoria_literatury_krytyka_interpretacja/1976-t-n6-\(30\)-s9-21](http://bazhum.muzhp.pl/Teksty_teoria_literatury_krytyka_interpretacja/1976-t-n6-(30)-s9-21) [accessed: August 20, 2024].

cultural, stylistic-aesthetic, and linguistic norms. The emotions of that time were reconstructed by Mieczysław Porębski: “Words, like animals after the flood, come out of the ark—dictionary one by one, without concern for syntax or sentence structure. They are still bound only by old typographic habits, but it is an illusion.”³ This is why artists deliberately sought new artistic languages and forms of expression that were not entangled in the forms they rejected. It is no coincidence that many diverse ideas emerged at that time, from Marcel Duchamp’s first *readymades*, through found objects and various forms of photograms discovered for art (Man Ray, László Moholy-Nagy, Christian Schäd), to frottage (Max Ernst), grattage, decalcomania, photomontages, and finally collage. Each of them can be seen as a new linguistic space opening up before artists. One of its most important advantages seemed to be its virginity—the lack of involvement in compromised traditional styles and aesthetics.

Installations, which today are one of the commonly used methods for constructing artistic expressions or building exhibitions, originate from those very traditions. Once, these new artistic languages were a form of rebellion, a means of seeking new definitions of art and exploring artistic territories; today, we use them as obvious visual solutions. Some of them have become so familiar to us that we now use them at the most basic (if not preschool) stages of education—who among us does not remember creating frottages or collage compositions in childhood, often out of boredom? Another important source of installations was environment—artificially created spatial situations. This method has its roots in the activities of the Dadaists and Surrealists, and it developed in the 1950s and 1960s (e.g., Allan Kaprow). It is worth emphasizing that environment, through artistic intervention, aimed to redefine an existing space. Assemblage—a spatial collage constructed from various objects (fragments)—was also an important inspiration for installations. As a result of such artistic action, a new meaning emerges from the objects—not from them individually, but from their mutual relationships (dialogue, tension, polemic). Only together can these parts (fragments) create a new quality and convey meaning. Jean Dubuffet proposed the term in the 1950s, but this method had been used by artists much earlier—one can point to the works of Pablo Picasso, Marcel Duchamp, Kurt Schwitters, and Max Ernst. Various forms and assemblage solutions were presented in 1961 during the famous exhibition at the Museum of Modern Art in New York, where the works of artists such as Georges Braque, Jean Dubuffet, Marcel Duchamp, Pablo Picasso, Robert Rauschenberg, Man Ray, Kurt Schwitters, and Joseph Cornell were showcased.⁴

Contemporary installations often draw from sculptural traditions and experiences, especially from spatial works so significant to minimal art. However, it should be noted that while the early minimal artists analyzed the sculptural dimensions of space and integrated their works into it, over time, space began to be treated as sculptural or painterly material. An excellent example of sculptural work with space can be found in the installations of Alojzy Gryt, especially in the *Landscapes*, created since 1987, which explore both gallery spaces and outdoor settings. These installations engaged in a creative dialogue with certain formal solutions present in the work of Jan Berdyszak (e.g., his installation *Attic of Heaven*, 1986). One can also perceive echoes of the land art tradition and the achievements of artists such as Richard Long and Robert Smithson.⁵ Walter de Maria also created sculptural installations that functioned as mathematical-geometric puzzles—an excellent example of such a work is *The 2000 Sculpture* from 1992, an installation consisting of two thousand parts—on the one hand, captivating with its geometric clarity, and on the other, eluding our perceptual attempts to grasp it. As Welsch writes in his analysis regarding this installation: “The work is not simply what lies on the ground. It is rather what emerges when we walk around it, perceiving. [...] It reveals itself only through perception, and this perception, going far beyond the observation of what is given, generates the work. Thus, there is no work; there is only the material—our perception allows the work to come into being.”⁶

In installations, we generally deal with the use of a dialogical relationship between the work and its surroundings, both physical and cultural—such is the nature of the works by artists practicing so-called authorial photography, such as Wolfgang Tillmans (*Yokohama Installation*, 1991–1996) or the Berliner Michael Schmidt, who, in the 1980s, presented the famous *Waffenruhe* (1984–1987), a disturbing narrative about the Berlin Wall as both a physical, material phenomenon and a traumatic, oppressive reality that marked the psyche of those who lived in its shadow.⁷

Installations are sometimes a way for artists to engage in dialogue with broadly understood culture, human habits, and the everyday relationship with ordinary objects. Such an approach can be found in the work of Christian Boltanski, an artist who consistently used installations—he preferred to create them from everyday objects, often worn-out, unnecessary, and trivially ordinary, which served as evidence or testimonies of someone’s existence. He also incorporated portrait photographs into his installations, which functioned both as images and as objects.

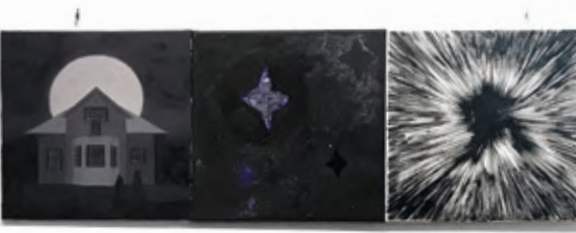
⁵ Further reading on this topic: M. Śnieciński, *Alojzy Gryt*, Wrocław 2017, pp. 57–70.

⁶ W. Welsch, op. cit., pp. 153–154.

⁷ See: *Positionen künstlerischer Photographie in Deutschland seit 1945*, ed. U. Domröse, Cologne 1997, pp. 33–34.



Ekspozycja *Blackout* w Katowicach / *Blackout* exhibition in Katowice



Critics emphasized the magical yet paradoxical simplicity present in the artist’s installations⁸, in which he explored a range of themes crucial to him, such as identity, death, memory, loss, and transience. These themes were significant to him not only as important topoi in art but also for identity-related biographical reasons (he was born in 1944 in Paris to a Corsican mother and a Ukrainian Jew from Odessa). It is worth recalling some of Boltanski’s poignant installation works, such as the *Inventories* presented in the 1970s and 1980s (including *Purim Inventory*, 1989), *The Children of Dijon Monument* (1985), *Monument Odessa* (1989–2003), *Altar–Reliquary* (1989), or the monumental work *Monumenta*, presented in Paris in 2010, which was seen by 140,000 people over a few months.

One of the aims of the *Blackout* project (in addition to tracing themes, phenomena, and metaphors related to the title itself) was also to explore the vast boundaries between various media and artistic techniques. This issue, seemingly insignificant at first glance, turns out to be extremely important when we take a closer look at

⁸ K. Honnert, „Nichts als Kunst...” *Schriften zu Kunst und Fotografie*, Köln 1997, pp. 388–398.

the exhibitions presented in different countries. The boundaries in question are a unique space—a territory where the rules characteristic of particular media or techniques do not necessarily apply. There is no normative aesthetic here that serves as a guidepost for either the artists or the audience. In this space, each artist (including exhibition curators) must define the playing field and establish the rules that will apply to it. Jean-François Lyotard describes this situation excellently while attempting to answer the question of what postmodernity is. The French philosopher writes: “The postmodern artist or writer is in the situation of a philosopher: the text he writes, the work he produces, is not, in principle, governed by pre-established rules, and cannot be evaluated according to a determining judgment, by applying familiar categories to the text or work. The rules and categories are what the work or text is searching for. The artist and the writer therefore work without rules, to establish the rules of what will be made. This is why the work and the text have the properties of an event [...].”⁹ Artistic installations, especially those like *Blackout*, constructed from a series of individual, authorial “statements,” demonstrate in practice what this search for and establishment of rules for a work that is yet to unfold entails.

In the background echoes the biblical story of the Tower of Babel and the confusion of languages by a God jealous of human works and dreams. It is a story that returns at particular moments in the history of human culture, one we recall in times of turmoil, in periods when various optimistic myths and utopian visions are being destroyed. Piotr Piotrowski succinctly yet remarkably accurately diagnosed our situation: “The contemporary, postmodern world is a decentralized world, to use the language of Jacques Derrida, devoid of ‘manifestations of presence.’ Artists operate in a fragmented world, no longer bound by ‘grand narratives’ such as social utopias or ‘orders’ like science, and ‘value systems’ like humanist culture; they operate in a world where it is not clear ‘who is speaking,’ in a world of the ‘death of the author.’”¹⁰ It is worth emphasizing that it is not just about artists working in different cultural contexts today; the point is that we all operate in a differently defined and perceived reality.

⁹ J.-F. Lyotard, *Postmodernizm dla dzieci*, trans. J. Migasiński, Warszawa 1998, p. 27.

¹⁰ P. Piotrowski, *W cieniu Duchampa*, Poznań 1996, pp. 74–75.

The world is (or becomes) what we can narrate it to be, and today our stories about the world have changed—our diagnoses are different, as are the catalysts of our narratives. We no longer believe in the so-called grand narratives of the past, nor do we trust modernist projects and ideas—the political-ideological ones have, after all, ended in failure, which the world is still painfully working through, while the artistic ones we treat as interesting but non-binding utopias, from which we can freely choose without committing to any permanently. The modernist dreams of restoring the unity of the languages of culture and art seem anachronistic today. At the same time, we more often view this decentralization as a positive phenomenon—a cultural value capable of countering the totalitarian utopias and myths that various populists and dictators are trying to revive today.

One of the propositions in Wittgenstein’s *Tractatus Logico-Philosophicus* reads: “The limits of my language mean the limits of my world.”¹¹ This is one of the most famous sentences of the treatise and directly relates to the issues we are dealing with here. It should be added that the term *bedeuten* in the original text has a broader range of meanings than the Polish “oznaczają” (“mean”)¹², as it could also be translated as “explain,” “allow to understand,” or even “indicate.” Thus, it is about the fact that the size and the boundaries of the world we live in depend on the territory of our language, or languages, and its extent and

¹¹ L. Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, trans. B. Wolniewicz, Warszawa 1997, p. 64, proposition 5.6.

¹² This fact is also emphasized by the translator of the text.



Ekspozycja *Blackout* w Katowicach / *Blackout* exhibition in Katowice

density. It is hard to resist the impression that, in many cases, linguistic poverty causes people to live not so much in a world as in “half-worlds” or even “quarter-worlds.” This applies not only to their functioning within various ethnic languages but also to the broadly understood languages of visual culture. The artistic polyglotism that became increasingly prominent in the 20th century and has now become an educational standard is a form of expanding this linguistic territory. How effective these efforts are is another matter, but it is difficult to point to a more effective method. New forms of artistic expression, including installations, contribute to this polyglotism, expanding the linguistic territories of contemporary art and culture, thereby—metaphorically—also increasing the extent of our world.

The term “death of the author” emerged in the second half of the 20th century and continues to engage many literary theorists. Giorgio Agamben, in his essay *The Author as Gesture*, recalls the distinction once proposed by Michel Foucault between “two concepts that are often confused with one another. The first, excluded from the field of inquiry, is the author as a concrete individual; the second, which for Foucault is the proper subject of analysis, is the author as a function.”¹³ The Italian philosopher notes that it is in this second role that “the author marks the point at which a life is offered up and played out in the work. Offered up and played out, not expressed or fulfilled. For this reason, the author can only remain unsatisfied and unsaid in the work. He is the illegible someone who makes reading

¹³ G. Agamben, *Profanacje*, trans. M. Kwaterko, Warszawa 2006, p. 79.

possible, the legendary emptiness from which writing and discourse emerge. The author’s gesture is attested to as a strange and incongruous presence in the work it has brought to life [...]; the author tirelessly returns to enclose himself again within the opening he has created.”¹⁴ Although these remarks pertain to literature, it seems they can also be applied to all other fields of human creative activity—from this perspective, one must, for example, consider the creative stance and works of Banksy, who, contrary to the directives of contemporary spectacle culture, does not wish to be recognized as a specific individual or profit from such recognition (increasing his “exhibition value”), but certainly accepts the role of the author as a function. Agamben is correct when—analyzing the challenges faced by the author of a work, defined in this way, and its readers (audience)—he observes that “the author is only the witness and guarantor of his own absence in the work in which he is put into play, and the reader can only provide this testimony once again, making himself in turn the guarantor of the inexhaustible game in which he plays at missing himself.”¹⁵

It seems that from this perspective, we can also view installations like *Blackout*, where the work is not so much the individual pieces of identifiable authors but rather the collective realization inscribed, in its unique configuration, into a certain space. It is not about diluting the author’s responsibility for the work but about the discreet withdrawal of the creator into the background and creating space for the audience. The issue of the author takes on additional significance here—the installation composed of dozens of works is not meant to be a cacophony resembling vendors shouting over one another at an eastern bazaar, but rather to create a harmonious, polyphonic structure. Thus, the issue of authorship (co-authorship) must be considered in the context of the entire structure of the installation, not just in relation to individual works (fragments). The elements of the whole (the works–puzzles) are unchanging, while the arrangement of the whole remains open. Each subsequent rendition of the work *Blackout* is a slightly different, site-adapted, polyphonic artistic expression. It is a multidimensional dialogue, a conversation between works that find themselves in unexpected juxtapositions, a conversation

¹⁴ Ibidem, pp. 88–89.

¹⁵ Ibidem, p. 90.



Ekspozycja *Blackout* w Katowicach / *Blackout* exhibition in Katowice

between curators and the works, between the installation and the space (including the cultural context inherent in the specific exhibition location), and finally—and most crucial for the entire endeavor—a conversation between the installation and the audience. All artists participating in this endeavor are aware that the work they contribute will be only a fragment, and its meaning will largely depend on the place it occupies within the entire structure of the installation. Meanwhile, they will have no control over this aspect—someone else will decide on the configuration of the individual works, as well as the distribution of visual and thematic emphases, and therefore the narrative structure of the whole and the message that will emerge from it. We recognize this polyphonic visual installation structure as a cohesive whole due to the “family resemblances” found within it. Here, it is once again worth recalling Wittgenstein’s remarks, which Welsch adapted to the realm of art and aesthetics. Wittgenstein wrote about similarities and relationships that form an elaborate, complex network of connections, gaining strength from the way individual elements (like fibers in a thread) overlap and intertwine.¹⁶ From this perspective, when we look at the *Blackout* installation, we can see that these relationships and connections contribute to its diversity, which in no way leads to estrangement or alienation.

¹⁶ W. Welsch, op. cit., pp. 54–55.

It is worth pausing here for a moment to consider the issue of deconstruction, which takes on a particular form in installations. This matter has, for a long time (at least since the last decades of the 19th century), been an important and almost programmatic concern for creators working in various areas of art and culture. The starting point for various deconstructive efforts was the phenomenon that George Steiner calls the rupture of the contract of trust between our languages and reality, as a result of which we became aware of the impossibility of “articulating the world.” Steiner believes that this contract of trust “was broken for the first time, in any thorough and consistent sense, in European, Central European, and Russian culture, and speculative consciousness during the decades from the 1870s to the 1930s. It is precisely this break of the covenant between word and world which constitutes one of the very few genuine revolutions of spirit in Western history and which defines modernity itself.”¹⁷ In supporting this thesis, the thinker points to specific creators and their works: “This move is first declared by Mallarmé’s disjunction of language from external references and in Rimbaud’s deconstruction of the first person singular. These two proceedings, and all that they entail, splinter the foundations of the Hebraic–Hellenic–Cartesian edifice which the *ratio* and psychology of the Western

¹⁷ G. Steiner, *Rzeczywiste obecności*, trans. O. Kubińska, Gdańsk 1997, p. 79.

communicative tradition had lodged.”¹⁸ It should be emphasized that these remarks pertain to all languages, including visual languages and the language of science—the scholar writes that today we are faced with “the exact parting of the semantic ways which will lead, also, to modernity in the discourse of physicists, to Heisenberg’s postulate that ‘relations are only speakable as images and parallels.’”¹⁹ In all fields of art, or more broadly—in all areas of human creative activity—there are statements emphasizing the need and value of deconstruction. Steiner cites some of these and emphasizes that “deconstruction is theoretical. It is, to be precise, a metatheory, which is to say a theoretical investigation and critique of all available theories of meaning and models of understanding. It aims to tease out the act of reading or of perceiving and interpreting the painting from the innocent or self-deluding carapace of discourse.”²⁰ A great many artistic achievements in the 20th and 21st centuries have this metareflective character—artworks, in addition to telling a story or expressing emotions, fears, or wonders, themselves become subjects of inquiry. They question art, its definition, and the boundaries of the artistic territory.

In the *Blackout* installation, the issue of deconstruction takes on a specific character—deconstruction here is the starting point, in which a series of individual artistic facts exist, later reconstructed into a narrative structure. By acting in this way, we hope that the installation will distill meaning, uncover, make visible, and amplify the hidden (concealed) questions, surprises, stories, and diagnoses present within the individual works (fragments). Each exhibition installment brings a slightly different visual narrative, offering the opportunity for a somewhat different emphasis.

At this point, it is necessary to return to the issue of the present-absent author of the work, who is not so easy to reach here. This is how the deconstruction of the first person singular, once carried out by Arthur Rimbaud in poetry, manifests itself—not merely as a splitting of the authorial “I” into a dualistic lyrical subject, such as the bright and dark sides of the personality expressed in the work. “Rimbaud’s decomposition introduces into the broken vessel of the *ego* not only the ‘other,’ the counterpersona of Gnostic and Manichean dualism, but a limitless plurality.”²¹ This plurality means that the author, although difficult to grasp as a singular being speaking in or through the work, paradoxically retains and even strengthens their subjectivity. This is why Agamben emphasizes that “just as the author must remain unexpressed in the work while still attesting, in precisely this way, to his own irreducible presence, so must subjectivity show itself and increase its resistance at the point where its apparatuses capture it and put it into play. A subjectivity is produced where the living being, encountering language and putting itself into play in language without reserve, exhibits in a gesture the impossibility of its being reduced to this gesture.”²²

¹⁸ Ibidem, p. 80.

¹⁹ Ibidem, p. 81.

²⁰ Ibidem, p. 98.

²¹ Ibidem, p. 84.

²² G. Agamben, op. cit., pp. 91–92.

The *Blackout* installation defines a certain playing field, determined both by the initial guidelines proposed by the creators of this endeavor and by the specific artistic responses of the participants. It is important to emphasize one thing that we often forget about today, seduced by the mechanisms of spectacle culture—true play (game) has its goal inherent within itself, and this goal is not external to it. The point is that the stakes of such a game are identity: first, the identity of the work and its creator(s), and then also the identity of the audience. The identity of the work of art is—as Gadamer writes—a hermeneutic identity, and this “further formulation means that its identity consists precisely in there being something to ‘understand’ [...]. The work issues a challenge which expects to be met. It requires an answer—an answer that can only be given by someone who accepted the challenge. And that answer must be his own, and given actively. The participant belongs to the play.”²³ When we accept the challenge of a work and attempt to “read” it, we use our knowledge, imagination, intuition, and sensitivity. We do this better or worse, as we are not always adequately prepared or disposed to find the right place in the playing field defined by the work. Regardless of the quality of our relationship with a given artistic piece, during this act of interpretation (the hermeneutic movement), we experience something that Gadamer calls “aesthetic nondifferentiation.”²⁴ This refers to an experience that often becomes ours, regardless of what type of work we are dealing with. When reading a novel or watching a film, we do not first consider how such a work was created from a technical perspective, nor do we focus on its structure or stylistic devices. Instead, we follow the meaning and our own emotions, and only afterward, ex post, can we analyze the technique, material, or stylistic-aesthetic solutions.

An installation generally cannot be comprehended with a single glance. To see it, encounter it, and linger in its space-time, one needs to devote a bit more time. Gadamer clearly distinguishes the specificity of experiencing time through art from so-called clock time, referring to the time present in the work of art as fulfilled or autonomous (*Eigenzeit*).²⁵ The philosopher emphasizes that the work of art is “determined by its own temporal structure rather than by the quantifiable duration of its existence through time.”²⁶ This is, therefore, “a temporal process”²⁷ that we go through, immersing ourselves in the visual structure of an installation, a novel, or a film, but also when we spend time with a single image that draws us into its internal rhythms, rhythmizes our thoughts, and stimulates (resonates with) our emotions. The *Blackout* installation is also such a temporal process—its space-time (as well as symbolic-meaningful) polyphonic structure reflects our contemporary fears, disappointments, and hopes.

²³ H.-G. Gadamer, *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*, trans. K. Krzemieniowa, Warszawa 1993, p. 34.

²⁴ Ibidem, p. 38.

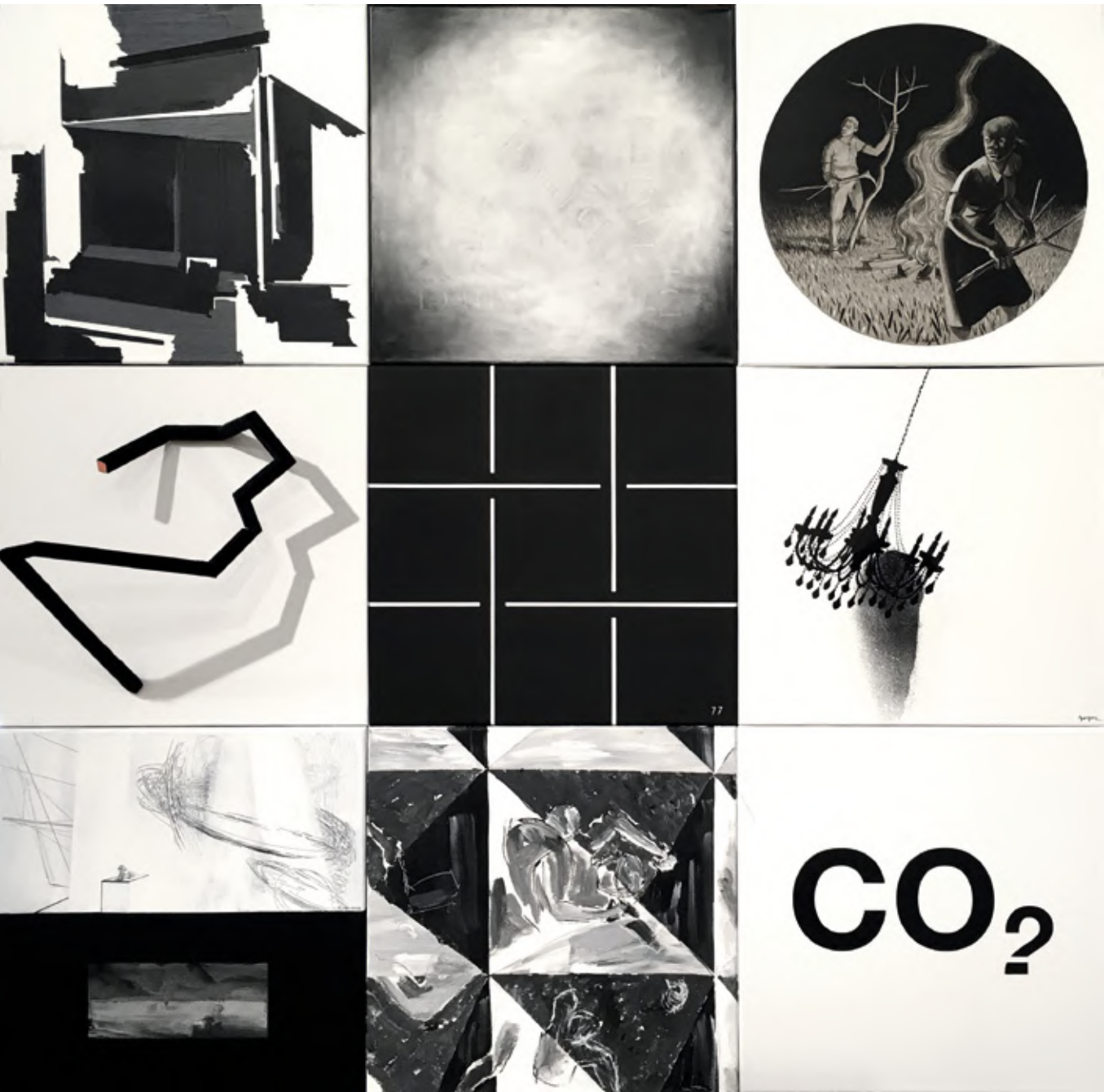
²⁵ Ibidem, p. 56.

²⁶ Ibidem, p. 58.

²⁷ Ibidem, p. 60.

BIBLIOGRAPHY

- Agamben G., *Nagość*, trans. K. Żaboklicki, Warszawa 2010.
Agamben G., *Profanacje*, trans. M. Kwaterko, Warszawa 2006.
Belting H., *Antropologia obrazu*, trans. M. Bryl, Kraków 2007.
Gadamer H.-G., *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*, trans. K. Krzemieniowa, Warszawa 1993.
Gadamer H.-G., *Człowiek i język*, trans. K. Michalski, bazhum.muzhp.pl/Teksty_teoria_literatury_krytyka_interpretacja1976-t-n6-(30)-s9-21.
Honnef K., „Nichts als Kunst...” *Schriften zu Kunst und Fotografie*, Köln 1997.
Lyotard J.-F., *Postmodernizm dla dzieci*, trans. J. Migasiński, Warszawa 1998.
Piotrowski P., *W cieniu Duchampa*, Poznań 1996.
Porębski M., *Granica współczesności 1909–1925*, Warszawa 1989.
Steiner G., *Rzeczywiste obecności*, trans. O. Kubasińska, Gdańsk 1997.
Welsch W., *Estetyka poza estetyką*, trans. K. Gućzalska, Kraków 2005.
Welsch W., *Nasza postmodernistyczna moderna*, trans. K. Wilkoszewska, Warszawa 1998.
Wilkoszewska K. (ed.), *Wizje i re-wizje. Wielka księga estetyki w Polsce*, Kraków 2007.
Wittgenstein L., *Tractatus logico-philosophicus*, trans. B. Wolniewicz, Warszawa 1997, p. 64, proposition 5.6.



Ekspozycja *Blackout* w Katowicach / *Blackout* exhibition in Katowice

KATASTROFA CZY ZMIANA SCENOGRAFII? O NADZIEI W MROKU CZARNYCH KWADRATÓW

We Wrocławiu, mieście, którego współczesna tożsamość społeczna ufundowana jest na kolektywnym doświadczeniu ogromnej i niszczycielskiej powodzi w 1997 roku, zapowiadana jest właśnie historyczna ulewa. Część osób pamiętających tamte wydarzenia zabezpiecza wodę pitną w wiadrach i pojemnikach, a energię elektryczną w powerbankach, ktoś z czarnym humorem sugeruje, żeby nie szycować świeczek, bo pożar w trakcie powodzi to jednak za duży ambaras, jeszcze inne osoby ignorują alerty RCB wysyłane w ostatnich tygodniach z dużą częstotliwością. Powoli i z trudem przyzwyczajamy się do zmiany klimatu i pogodowych anomalii, do antropogenicznego rozregulowania przyrody. W kontekście naukowych przewidywań należy mówić nie tyle o zmianach, ile o kryzysie klimatycznym, bo jego konsekwencje, nie tylko te meteorologiczne, są gigantyczne w skali i dotyczą wszystkich istnień. W swojej książce *Szóste wymieranie. Historia nienaturalna*, wyróżnionej nagrodą Pulitzera, Elizabeth Kolbert przekonuje, że mamy do czynienia z szóstą w dziejach Ziemi zagładą gatunków, dziejącą się na naszych oczach i za sprawą naszej aktywności¹. Powodzie, huragany, pożary czy wzmożona aktywność sejsmiczna niosą za sobą ogrom konsekwencji środowiskowych, wśród których potencjalna przerwa w dostawie wody czy prądu wydaje się zaledwie czasową niedogodnością. Jednak w obliczu postępującego dynamicznie, już niemal całkowitego dziś uzależnienia nas od technologii i elektryczności ludzka rzeczywistość bez prądu może przerażać: wiąże się z nagłą utratą możliwości komunikacji z bliskimi, brakiem dostępu do cyfrowych pieniędzy i szalejącą giełdą, awarią światowych systemów łączności, zatrzymaniem pracy lotnisk, przemysłu, szpitali, co chętnie odreagowujemy w katastroficznym filmach czy serialach. Jest to jednak także lęk przed utratą komfortu wynikającego z przywileju mieszkania w krajach dobrobytu. W 2021 roku niemiecka telewizja wyprodukowała przemysłany i nagrodzony w Niemczech serial *Blackout: Tomorrow Is Too Late*, opowiadający o hakerze powodującym nagłą zapaść w Europie². Rzadko kiedy mamy świadomość, z jak poważnymi przerwami i awariami zasilania mierzą się na co dzień takie kraje tzw. Globalnego Południa jak Indie, Pakistan, Bangladesz, Indonezja, Brazylia,

¹ E. Kolbert, *Szóste wymieranie. Historia nienaturalna*, przeł. T. Grzegorzewska, P. Grzegorzewski, Warszawa 2016.

² DQ, *Lights out*, 21.10.2021, dramaquarterly.com/lights-out-2 [dostęp: 8.09.2024].



Ekspozycja *Blackout* w Katowicach / *Blackout* exhibition in Katowice

Filipiny, Wenezuela, Portoryko, Sri Lanka³. W tym momencie już od blisko miesiąca cały Liban doświadcza paraliżu energetycznego związanego z wyczerpaniem rezerw importowanego w większości paliwa i niemożnością opłacenia nowych dostaw z Iraku. W Nigerii awarie i przerwy w dostawie prądu są od wielu lat codziennością i powodują ogromne trudności w funkcjonowaniu milionów ludzi. Również tam w 2021 roku powstała produkcja zatytułowana *Blackout*. Film nakręcono w typowej dla nollywoodu konwencji kina akcji, ale jego fabuła nawiązuje bezpośrednio do sytuacji społecznej i energetycznej kraju. Główny bohater, syn znanej aktywistki zamordowanej w odwecie za liczne protesty, którym przewodziła, po jej śmierci poszukuje sprawiedliwości. Ogromna popularność tego filmu to po części zasługa docenionej kinematografii, a po części poruszanego w nim problemu, z którym musi się mierzyć dotkliwie doświadczana lokalna społeczność⁴.

³ *List of major power outages*, en.wikipedia.org/wiki/List_of_major_power_outages [dostęp: 8.09.2024].

⁴ *Nigerian-Born Malaysian Based actor, Abbey Abimbola releases block-buster movie*, 26.10.2021, citypeopleonline.com/nigerian-born-malaysian-based-actor-abbey-abimbola-releases-block-buster-movie [dostęp: 8.09.2024]; C. Nwakaudu, *Blackout: Nigerian actor Abbey Abimbola wins international award for his action-packed movie*, 27.11.2022, thesun.ng/blackout-nigerian-actor-abbey-abimbola-wins-international-award-for-his-action-packed-movie [dostęp: 8.09.2024].

Angielskie słowo *blackout*, przyjęte przez Marlenę Promną i Tomasza Pietrka jako tytuł dla zainicjowanej w 2023 roku zbiorowej wystawy-instalacji malarskiej, kojarzy się przede wszystkim właśnie z rozległą awarią sieci elektroenergetycznej, z poważną przerwą w dostawie prądu. Jednak rzeczownik ten funkcjonuje w języku angielskim w wielu znaczeniach: od wspomnianego już braku zasilania czy utraty łączności radiowej, przez taktyczne zaciemnienie miasta (zwłaszcza przeciwlotnicze), intencjonalną ciszę medialną wokół jakiegoś tematu lub wręcz cenzurę, po całe spektrum użyć medycznych: opisuje utratę wzroku, świadomości (omdlenie, upojenie) czy pamięci (amnezję), oznacza także po prostu zasłonę czy kotarę. Istnieje również charakterystyczny *Brooklyn blackout cake*, czyli powstały w latach 40. w Nowym Jorku bogaty tort czekoladowy przekładany czekoladowym kremem, obłany czekoladową polewą i posypyany wiórkami czekolady – przepis miał powstać w cukierni Ebinger’s w reakcji na regularne zaciemnienia Brooklynu, służące ochronie statków wypływających z tamtejszej stoczni amerykańskiej marynarki wojennej, jednej z trzech największych w tamtym czasie⁵. Co jednak szczególnie ciekawe, wskazuje się, że słowo to wywodzi się z przestrzeni sztuki, a dokładniej z teatru – z 1911 i 1913 roku pochodzą pierwsze zapisy jego użycia w znaczeniu wyciemnienia sceny podczas spektaklu w celu zmiany scenografii⁶. Słowem *blackout* określa się również inspirowany wydatnie tradycyjną sztuką Polinezji styl tatuatorski⁷, znany również jako *blackwork*. Technika ta polegająca na obfitym operowaniu tuszem pozwala uzyskać na skórze rozległe zaczernienia i początkowo służyła przede wszystkim ekonomicznemu zakrywaniu niechcianych już na ciele wzorów zamiast ich usuwania. Wieloznaczność tytułu wrocławskiego projektu tworzy bardzo pojemną przestrzeń semantyczną, w której wyraźnie wybrzmiewa wiele ważnych kontekstów współczesności. Kilka z nich chciałabym w niniejszym tekście nakreślić, a będą to obok 1) wspomnianej już kwestii kryzysu klimatycznego oraz globalnego gospodarowania zasobami energetycznymi, zależnych od geopolityki, ekonomii międzynarodowej i relacji władzy, 2) problematyka zdrowia fizycznego i psychicznego, związana z gospodarką energetyczną ludzkiego organizmu i jego (samo)regulacją, możliwościami poznawczymi, przetwarzaniem bodźców, przeciążeniami czy nadużyciami, ale też anestezją, znieczuleniem czy troską w relacji do technologicznego i informacyjnego przyspieszenia, 3) ambiwalentny problem ochrony za pomocą narzędzi ciszy i ciemności, rozciągającej się od strategii zwiększania bezpieczeństwa w sytuacji działań wojennych po zarządzanie (nie)świadomością społeczną oraz cenzurę, 4) problematyka postkolonialna i strategie odzyskiwania widoczności osób Czarnych oraz znaczenia ich kultury oraz finalnie 5) potencjalność epizodycznej ciemności we wszystkich powyższych znaczeniach jako szansy na przebudowanie współczesnego antropo- i zachodniocentrycznego świata oraz na przeformułowanie niepotrzebnych już idei, struktur czy relacji, regeneratywną cykliczność mroku i związaną z nią nadzieją na nowe.

⁵ B. Blouin, *The Brooklyn Blackout Cake Helped the WWII War Effort*, veteranlife.com/lifestyle/brooklyn-blackout-cake [dostęp: 8.09.2024]; D. Schulz, *The history of Brooklyn blackout cake: German bakeries and WWII drills*, 15.06.2018, 6sqft.com/the-history-of-brooklyn-blackout-cake-german-bakeries-and-wwii-drills [dostęp: 8.09.2024].

⁶ *Powering Up the History of 'Blackout'*, merriam-webster.com/wordplay/blackout-word-history [dostęp: 8.09.2024]. *Blackout (noun)*, w: *Oxford English Dictionary*, lipiec 2023, doi.org/10.1093/OED/5740352254.

⁷ J. DeHart, *Sacred Ink: Tattoos of Polynesia*, 25.11.2016, thediplomat.com/2016/11/sacred-ink-tattoos-of-polynesia [dostęp: 8.09.2024].



Ekspozycja *Blackout* w Katowicach
Blackout exhibition in Katowice



Jakości wrocławskiego projektu prezentowanego w polskich Katowicach (16.12.2023–31.01.2024, Galeria ArtNova 2 katowickiego okręgu Związku Polskich Artystów Plastyków)⁸, ukraińskim Łucku (8–29.03.2024, Galeria Sztuki Wołyńskiej Organizacji Narodowego Związku Artystów Plastyków Ukrainy)⁹ oraz w znajdującym się w północnowłoskim miasteczku Breno XIV-wiecznym kościele pw. św. Antoniego, ozdobionym datowanymi na 1372 rok freskami Girolama Romanina (Girolamo di Romano di Luchino) i wchodzącym obecnie w skład lokalnego kompleksu muzealnego¹⁰, wiąza go także z wieloma kontekstami teorii i historii sztuki. Takie walory jak minimalizm, powtarzalność, modularność i adaptowalność, kolektywność czy anarracyjność uruchamiają liczne skojarzenia ze sztuką nowoczesną, neoawangardową i współczesną, poczynawszy od *Czarnego kwadratu na białym tle* z 1915 roku i koncepcji suprematyzmu Kazimierza Malewicza, a także modernistycznej siatki opisywanej przez Rosalind Krauss i stosowanej między innymi w projektach Bauhausu, której wrocławska uczelnia artystyczna jest w pewnym sensie spadkobierczynią, przez propozycję malarstwa systemowego (wystawa *Systemic Painting*) Lawrence’a Allowaya z 1966 roku¹¹ i zachodnią tradycję minimal artu czy wizualne gry polskiej neoawangardy lat 70., zwłaszcza czarno-białe obrazy Ryszarda Winiarskiego powstające w oparciu o matematyczne rozkłady losowe, po zakorzenione w surrealizmie kolektywne praktyki artystyczne jak budzący nieoczekiwane lub podświadome skojarzenia wizualne *cadavre exquis* czy – jak wyraźnie artykułują osoby współtworzące projekt – po współczesną sztukę protestu. Nie bez znaczenia jest w tym przedsięwzięciu symbolika czerni, ciemności czy mroku oraz ciszy, mających zarówno w sztuce, jak i w szerzej rozumianej kulturze niezwykle rozległe konotacje.

Biorące udział w tym przedsięwzięciu osoby artystyczne z Polski, Niemiec, Włoch, Czech i Ukrainy zgodziły się nie tylko odpowiedzieć na zadane hasło, ale też wykonać pracę zgodnie z przedstawionymi wytycznymi: o formacie 50 × 50 cm i w zredukowanej gamie kolorystycznej. Czterdzieści sześć¹² zgłoszonych obrazów-modułów odnosi się szeroko do tematu zaproponowanego przez kuratorski duet, a spektrum tych reakcji ujawnia się zarazem w silnych kontrastach i w subtelnościach, zauważalnych dzięki bliższej inspekcji poszczególnych prac i relacji pomiędzy nimi. Ta różnorodność prac manifestuje się właśnie dzięki przyjęciu ograniczeń formalnych przez cały współautorski kolektyw. Artystki i artyści zwracają uwagę na zagadnienia związane z ograniczeniami umysłu i duchowy oraz kosmiczny wymiar energii, na przemiany życia i doświadczenie żałoby, a zarazem iluzoryczność ludzkiej rzeczywistości, na napięcia między oświeceniem i zamroczeniem, na dewastującą środowisko działalność człowieka i niemożliwe do przewidzenia konsekwencje podłączenia do szeroko rozumianej sieci, na paradoksalnie niewidoczne w mainstreamie solarne źródło energii, na tworzenie indywidualnych przestrzeni komfortu, ale

⁸ *BLACKOUT. Międzynarodowa wystawa rysunku i malarstwa w Katowicach*, „Format”, 22.12.2023, format.asp.wroc.pl/index.php/2023/12/22/2947 [dostęp: 8.09.2024].

⁹ *BLACKOUT UA. Międzynarodowa wystawa malarstwa i rysunku*, „Format”, 11.03.2024, format.asp.wroc.pl/index.php/2024/03/11/3345 [dostęp: 8.09.2024].

¹⁰ *Church of Sant’Antonio*, ilromanino.it/en/places/breno/church-of-santantonio [dostęp: 8.09.2024].

¹¹ Zob. L. Alloway, *Systemic Painting*, New York 1966; R. Pincus-Witten, *“Systemic” Painting*, „Artforum” 1966, nr 3, s. 42–45, artforum.com/features/systemic-painting-211567 [dostęp: 8.09.2024].

¹² W wystawie we Włoszech wzięło udział sześćdziesięciu sześciu artystów, również ze Stanów Zjednoczonych i Iranu [przyp. red.].

też na unoszące się nad nami i dojmująco groźne widmo faszyzmu, na problematykę cenzury i prób wymazywania artystek z historii sztuki, na zacieranie się czy ubytki pamięci i popadające w zapomnienie dziedzictwo kulturowe człowieka, a także na nasilające się problemy społeczne w zakresie zdrowia psychicznego oraz indywidualne doświadczenie wypalenia czy odcięcia od świata. Liczne prace wyrażają też wojenne doświadczenie utraty bezpieczeństwa i niemal całego osobistego świata w wyniku inwazji Rosji na Ukrainę, ale też sprzeciw wobec wojny i kultury militarizmu, wiele z nich sygnalizuje także nadzieję powrotu do równowagi po kryzysie, pokonania mroku przez światłość. Niektóre obrazy konfrontują nas z ukrywającym się w mroku lękiem przed nieznanym, inne odwołują się do zupełnie abstrakcyjnych pojęć czy figur matematycznych. Wszystkie zawierają własne pola semantyczne, a w kuratorskiej grze połączeń, zestawień i napięć ujawniają nowe, nieoczekiwane wcześniej znaczenia. W każdej odsłonie prace te wpisane są także w kontekst miejsca: jego architektury i historii, lokalnej kultury i problemów żywych dla społeczności, rezonują nie tylko ze sobą nawzajem, ale również ze zmieniającym się otoczeniem. W Katowicach, w związku z prawdopodobnym zamknięciem należącej do ZPAP galerii ArtNova 2, duet kuratorski postawił na pierwszym planie szerszą problematykę systemowego wsparcia instytucji kultury, chcąc zaznaczyć, że nie godzi się na ich likwidację ani na wygaszanie potrzebnych i wartościowych inicjatyw. Galeria związana jest silnie z lokalnym kontekstem sztuki: działa w ukończonym w 1937 roku domu Jana Squedera, jednym z najwybitniejszych lokalnych przejawów modernistycznej architektury, od 1949 roku jest siedzibą tutejszego oddziału ZPAP, a jej pierwsza, historyczna już przestrzeń wystawiennicza, galeria Art Nova, powstała w 1972 roku¹³ – jej zamknięcie spowoduje wyrwę w kulturowej tkance miasta. W Łucku ekspozycja wpisała się jednoznacznie w kontekst wojny i zgodnie z deklaracją grona kuratorskiego, poszerzonego o Olenę Matoshniuk i Michała Pietrzaka, była „formą protestu wobec bezsensownej siły niszczenia dziedzictwa narodowo-kulturalnego Ukrainy oraz swego rodzaju bezsilności świata Zachodu wobec opresyjnej polityki Federacji Rosyjskiej”¹⁴. Z kolei czekająca nas jeszcze włoska odsłona wystawy, zaplanowanej w renesansowej bryle i wnętrzu świątyni, uruchamia pięć par pojęć fundamentalnych dla historii malarstwa i architektury, zaproponowanych w 1915 roku przez niemieckiego badacza Heinricha Wölfflina: linearność i malarskość, płaszczyznę i głębię, formę zamkniętą i formę otwartą, wielość i jedność oraz jasność i niejasność¹⁵. Jak jednak krytycznie zauważył później

¹³ M. Balsa, G. Grzegorek, B. Witaszczyk, *Domy i gmachy Katowic*, red. G. Grzegorek, Katowice 2013, s. 167.

¹⁴ *BLACKOUT UA...*, dz. cyt.

¹⁵ H. Wölfflin, *Podstawowe pojęcia historii sztuki. Problem rozwoju stylu w sztuce nowożytnej*, przeł. D. Hanulanka, Wrocław 1962.



Ekspozycja *Blackout* w Katowicach
Blackout exhibition in Katowice

Ernst H. Gombrich, badacz urodzony w Wiedniu i związany głównie z Wielką Brytanią, jakkolwiek tego typu binarne opozycje wydają nam się pomocne w analizie i interpretacji nie tylko sztuki, ale niemal wszystkich dotyczących nas zjawisk, to jednak w istocie zaciemniają nam obraz rzeczywistości oraz jej złożoność:

(...) te przeciwieństwa nie są tak naprawdę przeciwieństwami. Widzieliśmy już, jak łatwo przychodzi nam widzieć przeciwstawne zasady tam, gdzie istnieją jedynie różnice stopnia. Był czas, kiedy zimno i gorąco, wilgoć i suchość, nawet światło i ciemność uchodziły za takie przeciwstawne całości istniejące samoistnie, tak jak nadal postrzegamy dodatnie i ujemne ładunki elektryczne. Najwyraźniej jednak kontrast pomiędzy gorącem a zimnem ma sens tylko w odniesieniu do normy, przeważnie ukrytej normy, jaką jest temperatura naszego ciała. Oczywiście nauka stara się wyeliminować tę normę i preferuje przedstawianie temperatury według skali. Prawdziwa morfologia form zmierzałaby do stworzenia podobnej skali lub spektrum układów. To prawda, że kształt istniejący w naturze można oddać za pomocą linii lub zasugerować cieniem, ale pomiędzy i poza nimi istnieje dowolna ilość możliwości, a nawyk myślenia w kategoriach przeciwieństw może te możliwości przesłonić¹⁶.

Instalacja-wystawa *Blackout* doskonale realizuje ten właśnie historyczny postulat, poprzez swoją materialność uzmysławia nam nieskończoną liczbę kombinacji i możliwości nawet przy tak silnym formalnym ograniczeniu wypowiedzi poszczególnych twórczyń i twórców. Wykład Gombricha, wygłoszony w 1963 roku w Uniwersytecie Turyńskim, przyczynił się do poststrukturalistycznego rozszczelnienia modernizmu oraz intelektualno-kulturowego przełomu lat 60. i 70., stanowiącego próg współczesności. Od tamtego czasu w sztuce ogromną rolę zyskały jednak także koncepty i konteksty wyniesione nie tylko ponad walory narracyjne dzieła sztuki, zakwestionowane przez XX-wieczne awangardy, ale także ponad wyłonione przez nie własności formalno-funkcjonalne. Ponad sześćdziesiąt lat po włoskim wystąpieniu Gombricha w postpandemicznej i zmierzającej ku kolejnym wstrząsów rzeczywistości nie sposób już analizować sztuki w oderwaniu od nasilającego się globalnie przyspieszenia, cyfrowej hiperkomunikacji oraz nadkonsumpcji towarów i informacji, występujących jeden po drugim kryzysów środowiskowych, migracyjnych czy ekonomicznych, unicestwiania różnych gatunków istot i niszczenia dorobku wielu kultur, zagładających nam w oczy konfliktów zbrojnych. Choć eskapistyczny, świadomościowy *blackout* byłby w tej sytuacji niewątpliwie przynoszącym ulgę wybawieniem.

¹⁶ E.H. Gombrich, *Norma i forma. Kategorie stylistyczne historii sztuki i ich początki w renesansowych ideałach*, przeł. K. Guz, „ARTykuły” 2012, nr 5–6, s. 72.



Ekspozycja *Blackout* w Katowicach
Blackout exhibition in Katowice

Globalna awaria mocy czy tylko chwilowa przerwa w zasilaniu?

Pierwszy z omawianych przeze mnie kontekstów to płaszczyzna energii – rozumianej zarówno jako (wy)czerpane przez ludzi ziemskie zasoby naturalne, jak i te kulturowe, przepływające pomiędzy ustanowionymi przez człowieka społeczeństwami. Nie powinno dziwić, że malarską instalację-wystawę *Blackout* rozpatruje się przede wszystkim w ujęciu zasygnalizowanego na wstępie kryzysu klimatycznego. Jak w tekście kuratorskim deklarują Promna i Pietrek, jest to „międzynarodowy eksperyment sięgający do idei wspólnotowego wystąpienia społeczności artystycznej dla klimatu. Ekspozycja wpisuje się w globalny dyskurs na temat energii, włącza się w szeroki kontekst debaty o współczesnej ekologii i jej wpływie na kondycję psychologiczną człowieka”¹⁷. Dyskurs ten kształtują obecnie niezwykle różnorodne postawy i przedsięwzięcia, nawet w samej przestrzeni sztuki są to tysiące działań o zróżnicowanym zasięgu, formule, języku artystycznej wypowiedzi. W spektrum współczesnej sztuki zaangażowanej ekologicznie znajdują się zarówno przedsięwzięcia indywidualnych twórczyni i twórców, przekrojowe wystawy zbiorowe, jak i bardziej długofalowe działania kolektywne. Wśród nich wymienić można mniej lub bardziej poetyckie prace skłaniające do refleksji nad stanem przyrody, jak choćby *Center of Living Things – Instytut Dla Żywych Rzeczy* Diany Lelonek¹⁸, w 2019 roku nagrodzonej Paszportem Polityki „[z]a oryginalną w artystycznym wyrazie analizę zagrożeń, jakie niesie współczesna cywilizacja. Za sztukę mądrze zaangażowaną i ciekawie kwestionującą antropocentryczny punkt widzenia”¹⁹. Zaliczyć do nich można również partycypacyjne projekty angażujące

¹⁷ BLACKOUT... w Katowicach, dz. cyt.

¹⁸ A. Cieplak, *Rośliny robią swoje [rozmowa z Dianą Lelonek]*, 9.01.2019, krytykapolityczna.pl/kultura/sztuki-wizualne/diana-lelonek-rosliny [dostęp: 8.09.2024].

¹⁹ Diana Lelonek laureatką Paszportów POLITYKI w kategorii Sztuki Wizualne, 8.01.2019, polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/paszporty/1777504,1,diana-lelonek-laureatka-paszportow-polityki-w-kategorii-sztuki-wizualne.read [dostęp: 8.09.2024].

publiczność do protestu albo do konkretnych działań na rzecz poprawy stanu środowiska lokalnego, z których w Polsce słynie Cecylia Malik, inicjatorka takich artystycznych akcji i grup, jak działający na rzecz krakowskiego Zakrzówka Modraszek Kolektyw (2011)²⁰, *Oratorium na piły i puszczańskie mandale* (2016) w obronie Puszczy Białowieskiej przed wycinkami, nieformalny ruch obywatelski *Matki Polki na wyrębie* (2017) występujący przeciw ustawie Lex Szyszko liberalizującej wycinkę drzew, inicjatywa *Warkocze Białki* (2013) mająca na celu ochronę rzeki Białki przed regulacją czy działający od 2017 roku na terenie całej Polski hydrofeministyczny kolektyw Siostry Rzeki, prowadzący kampanię w trosce o naturalne ciekii²¹. Do działań tych należą też poruszające opinię publiczną liczne przedsięwzięcia artystyczne, m.in. happeningi i działania performatywne organizowane w ramach protestów globalnej sieci Extinction Rebellion, w których to nie tyle sztuka angażuje się w ekologię, ile raczej aktywizm klimatyczny czerpie metody i środki ekspresji ze sztuki²², jak choćby w ramach poruszającego wizualnie protestu w formie *Pogrzebu dla Natury* (*Funeral for Nature*, 2024) w brytyjskim Bath²³.

Co ciekawe, polska sztuka zaangażowana ekologicznie powstała już na przełomie lat 60. i 70., czyli w momencie pojawienia się pierwszych doniesień naukowych o szkodliwości działań człowieka, nadciągającej zmianie klimatu i wiążących się z nią konsekwencjach²⁴. Jak wskazuje badaczka Magdalena Worłowska, jednym z najbardziej znaczących działań tamtego czasu był Plener Ziemia Zgorzelecka,

zorganizowany w 1971 roku w Opolnie-Zdroju na terenie kopalni węgla brunatnego Turów (Bogatynia-Turoszów) przez wrocławskie środowisko artystyczne skupione wokół Jerzego Ludwińskiego. Celem tego wydarzenia były nie tylko wyrażenie rosnącego niezadowolenia z wpływu przemysłu na środowisko, ale też spotkanie wiodących neoawangardowych artystów i artystek z naukowcami i naukowczyniami oraz konfrontacja ich postaw, służąca „namysł[owi] nad możliwością planowania zmian cywilizacyjnych, tak aby stały się zgodne z naturalnymi procesami biologicznymi”, czyli tzw. zrównoważonym rozwojem, zdefiniowanym w 1987 roku przez norweską premierkę Gro Harlem Brundtland²⁵. Powstały wówczas takie prace, jak jeden ze słynnych *Dezaprobatorów* Wandy Gołkowskiej, czyli obiektów malarskich, w których artystka proponuje powstrzymanie się od niepotrzebnej produkcji plastycznej, poetycki *Zapis przestrzeni* Konrada Jarodzkiego, czyli efemeryczne przeprowadzenie przez odkrywkę kopalni taśmy wyznaczającej jej średnicę, czy ironiczna conceptualna praca Jarosława Kozłowskiego zatytułowana *Terytorium*, czyli instrukcja wygrozdzenia siatką kwadratowego terenu o boku 5 metrów, z otwartym wejściem z jednej strony i umieszczoną przy nim pięciojęzyczną tablicą z napisem „Wstęp wzbroniony”²⁶. Poetyka wszystkich tych prac dedykowanych terenowi zawłaszczonemu przez kopalnię była dobitna i delikatna zarazem, nieinwazyjnie zwracała uwagę na środowiskowe koszty przemysłowej i artystycznej produkcji oraz ingerencję człowieka w naturalny pejzaż.

Ponad pięćdziesiąt lat później jest już jednak zdecydowanie za późno na myślenie li tylko o równowadze, a obecne kolektywne działania artystyczne zwiększające świadomość ekologiczną, takie jak choćby edukacyjne przedsięwzięcia amerykańskiej grupy Artists for Climate Awareness²⁷, wydają się zdecydowanie zbyt łagodne i nieprzystające do skali problemu. W tym kontekście wystawa *Blackout* jawi się jako mroczna kontynuacja zgorzeleckiego pleneru, jako postapokaliptyczna wizja i konfrontacja z wyłaniającymi się z nadciągającej ciemności lękami, wynikającymi z opóźnionego i niedostatecznego wyhamowywania przyspieszenia cywilizacyjnego. Motyw energii, surowców i ich wydobycia pojawia się tu m.in. w pracach

²⁰ Por. cecyliamalik.pl/pl/portfolio/ModraszekKolektyw [dostęp: 8.09.2024]; G. Bożek, *Zakrzówek to nasza wspólna sprawa. Rozmowa z Cecylią Malik*, „Dzikie Życie” 2011, nr 7–8, dzikiezycie.pl/archiwum/2011/sierpień-2011/zakrzówek-to-nasza-wspólna-sprawa-rozmowa-z-cecylia-malik [dostęp: 8.09.2024].

²¹ cecyliamalik.pl/pl/portfolio [dostęp: 8.09.2024]; M. Polak, *Wywiad rzeka / Cecylia Malik*, miejmiejsce.pl, 22.11.2019, miejmiejsce.com/sztuka/wywiad-rzeka-cecylia-malik [dostęp: 8.09.2024]; E. Jarosz, *Hydro-sztuka w Polsce z perspektywy błękitnej humanistyki jako trątki ratunkowej wobec katastrofy ekologicznej*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2021, nr 2, s. 284–318, doi.org/10.4467/20843860PK.21.020.14077.

²² B. de Graaf, *Art in Activism: Extinction Rebellion’s performance in and as protest*, praca magisterska, Utrecht University, 2023, studenttheses.uu.nl/handle/20.500.12932/43635 [dostęp: 8.09.2024].

²³ S. Jenkins, *Hundreds join ‘Funeral for Nature’ protest*, 20.04.2024, bbc.com/news/articles/c1rvd4jw3p0o [dostęp: 8.09.2024].

²⁴ M. Worłowska, *Sztuka zaangażowana ekologicznie na sympozjach i plenerach na Ziemiach Zachodnich i Północnych w latach 60. i 70. (Opolno, Osieki, Zielona Góra)*, „Pamiętnik Sztuk Pięknych” 2016, nr 11, s. 221–228, doi.org/10.11588/psp.2016.1.102389.

²⁵ Tamże, s. 221–222.

²⁶ *Plener Ziemia Zgorzelecka – 1971. Nauka i sztuka w procesie ochrony naturalnego środowiska człowieka*, red. W. Gołkowska, J. Ludwiński, Opolno-Zdrój 1972.

²⁷ artistsforclimateawareness.org [dostęp: 8.09.2024].

Adama Włodarczyka, Pawła Fliegera, Adama Pocięchy czy Julii Królikowskiej, która inspirację czerpie z jednej z wygaszonych kopalni węgla kamiennego w belgijskim Genk – tamtejsze wielkie zakłady przekształcono w centra technologii i innowacji, mieszczą się tam także szkoła artystyczna i instytucje kultury²⁸. Czy kreatywność jest napędzającym światową gospodarkę węglem kamiennym XXI wieku? W pracy Sławomira Kuszczaka pojawia się postać genialnego wynalazcy Nikoli Tesli, któremu zawdzięczamy nie tylko prąd przemienny, ale także silnik, dynamo, radio czy elektrownię wodną, a Flieger kreuje niejasną i wieloznaczną scenę, w której dwie osoby palą ogień, być może się przy nim ogrzewając albo wzywając w mroku nocy pomoc, Włodarczyk wskazuje zaś, że próbując rozwiązać bieżące problemy energetyczne, nie doceniamy mocy energii solarnej, że błędzimy pod Słońcem jak ćmy. Z kolei Kamil Moskwicz pokazuje mroczny pejzaż z doliną pomiędzy dwoma zboczami, w której dzieje się jakiś niezwykle dynamiczny proces – czy to zapis aktywności człowieka w antropocenie, przelewająca się masa wody albo schodząca z gór lawina? W kontekście środowiskowych konsekwencji aktywności człowieka obraz ten staje się doskonałą reprezentacją figury tzw. doliny niesamowitości (*uncanny valley*), czyli odczucia niepewności czy niechęci wobec nie w pełni rozpoznawalnych przez nas obiektów. Efekt ten bazuje na Freudowskim *das Unheimliche*, kategorii oddającej poczucie nieswojskości w obcowaniu z tym, co dziwaczne, inne lub nieznane²⁹. Pozostawanie w bliskiej relacji z tymi jakościami to postulat „mrocznej ekologii” Timothy’ego Mortona, którą Karolina Fedyk opisuje następująco:

Wyrzeczenie się wyjątkowego statusu, który sami sobie przydzieliliśmy, pozwala dostrzec zależności, jakie łączą nas z innymi – od bakterii zamieszkujących nasze jelita, poprzez łąki i krowy, po mikroplastik w szklance wody. Trudno jednak nie odczuwać niepokoju w konfrontacji z własną porowatością, gdy przywykło się traktować siebie jako siłę sprawczą. Myśl, że pszenica miałaby na mnie wpływać, początkowo budzi opór – choć przecież zjadam ją i czerpię z niej energię. Morton przekonuje, że warto zaprzyjaźnić się z podobną dziwnością. Zaprasza nas do wejścia w mrok, do przeżywania lęku i melancholii, do zabawy zamiast powagi (...). Porzucenie agrologistycznych ram poznawczych i otwarcie się na dziwność to radykalny projekt. Odruchowo poszukujemy poczucia pewności, jasnych granic i prostych opisów otaczającego nas świata; jesteśmy uczeni, że Ziemia jest nam poddana, a poza nami nie ma żadnej innej siły sprawczej. Mroczna ekologia odrzuca tę wizję i uświadamia nam, jak niepełne jest nasze poznanie, jak niewiele od nas zależy³⁰.

Mortonowska wizja proponuje uwolnienie od poczucia beznadziei, będącej przeciwbiegunem przekonania o ludzkiej omnipotencji: wiąże się z jednej strony z akceptacją naszej kruchości i wymierania, a z drugiej z melancholijną uciechą

zamiast powagi przygnębienia. Jednak Fedyk czujnie zwraca tu uwagę, że odpowiedzialność za katastrofę klimatyczną pomiędzy kraje tzw. Globalnej Północy i Globalnego Południa rozkłada się zgoła nieproporcjonalnie, w związku z czym postuluje, aby analizując te zagadnienia na płaszczyźnie sprawiedliwości społecznej, zachowywać szczególną ostrożność w ocenie działań podmiotów bardziej uprzywilejowanych. Jak zatem, będąc w Europie, wejść w ekologiczny mrok w taki sposób, by nie dać się przytłoczyć własnej bezsilności i pozostać zarazem przy problemie? Niektóre moduły *Blackout*, zestawione ze sobą lub rozpatrywane jako całość, stawiają podobne pytania. Na przykład przedstawienie ludzkich ciał splecionych z architektoniczną geometrią w pracy Václava Rodka w połączeniu z wizualną grą znaków Piotra Kmity, który symbol dwutlenku węgla CO₂ zapisał jako otwarte pytanie „co?” – co dalej? co robić? co z nami? – i negatywowym przedstawieniem rozhuśtanego kryształowego żyrandola Marty Borgosz może dawać nam do myślenia w duchu Mortona – czy zapowiadana katastrofa rzeczywiście oznacza totalną zagładę, czy może jednak szansę?

„Ciemność! Widzę ciemność. Ciemność widzę...” – od braku wizji po utratę świadomości

W przytoczonym fragmencie kuratorskiego tekstu zwrócono też uwagę na kontekst zdrowia i relacji pomiędzy stanem środowiska a „psychologiczną kondycją człowieka”. Obszar ten rozszerzyłabym jednak z jednej strony o holistycznie rozumiany ludzki organizm wraz z jego materią, emocjami i świadomością oraz o przepływ energii pomiędzy psychofizycznym ciałem człowieka a innymi istotami i obiektami w naszym otoczeniu, a z drugiej strony o problematykę percepcji i dominacji okulocentryzmu współczesnej kultury.

Zanim w 1934 roku odnotowano po raz pierwszy użycie słowa *blackout* w znaczeniu awarii zasilania, już w 1929 roku mianem tym określano problem nagłej utraty widzenia, z którym borykały się wówczas osoby pilotujące wojskowe samoloty myśliwskie³¹. Nagła ciemność przed oczami spowodowana jest w tym wypadku odpływem krwi z siatkówki oka wskutek wysokiego przeciążenia, nawet dziesięciokrotnie przewyższającego grawitację, której



Ekspozycja *Blackout* w Katowicach / *Blackout* exhibition in Katowice

doświadczamy w stanie spoczynku. Oprócz nagłej utraty widzenia pilotom zdarzały się także zaburzenia świadomości wynikające z niedokrwienia mózgu: przymglenia lub częściowe zamroczenia. Tak też słowo *blackout* stało się terminem medycznym, określającym początkowo z jednej strony napady padaczkowe, a z drugiej charakterystyczny stan odcięcia świadomości w wyniku upojenia alkoholem³². Obecnie *blackout* to także omdlenie, utrata przytomności w wyniku niedotlenienia podczas nurkowania na wstrzymanym oddechu (*freediving blackout*, *breath-hold blackout*), utrata pamięci związana z nadużywaniem alkoholu czy narkotyków, powstała w wyniku silnego urazu psychicznego (amnezja dysocjacyjna lub dysocjacyjne zaburzenie tożsamości), trwająca maksymalnie dobę przejściowa amnezja globalna uniemożliwiająca zapisanie w mózgu nowych wspomnień oraz nagła utrata świadomości w wyniku stresu, uwarunkowana

²⁸ M. Freire, *Genk's Transformation Honors Its Heritage*, 3.09.2020, revolve.media/features/genks-transformation-honors-its-heritage [dostęp: 8.09.2024].

²⁹ Początkowo terminem tym określano reakcję ludzi na roboty, androidy czy animacje komputerowe w momencie rozpoznania, że mimo ludzkiego podobieństwa nie są to osoby ludzkie, pojęcie użyte po raz pierwszy w 1970 roku przez japońskiego profesora robotyki Masahiro Moriego. Por. M. Janion, *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*, Kraków 2006, s. 65.

³⁰ K. Fedyk, *Wejście w mrok*, „Dwutygodnik” 2024, nr 386, dwutygodnik.com/artukul/11277-wejscie-w-mrok.html [dostęp: 8.09.2024].

³¹ S. Poole, *From fighter pilots to power failure: how we got the word 'blackout'*, 16.08.2019, theguardian.com/books/2019/aug/16/blackout-steven-poole-word-of-the-week [dostęp: 8.09.2024].

³² Tamże.



Ekspozycja *Blackout* w Katowicach / *Blackout* exhibition in Katowice

kulturowo w Ameryce Południowej i Środkowej oraz na Karaibach (*falling-out, ataque de nervios*).

Przeciążone ciała i umysły szukając ulgi od bodźców nieraz poza naszą świadomością, znajdują drogi ucieczki w zdrowotnych kryzysach. Jednocześnie zupełnie świadomie korzystamy z rozmaitych dostępnych nam kulturowo form anestezji: licznych używek, rozrywki i konsumpcji odrywających nas od codzienności, immersji w gry wideo albo pornografii czy też znieczulającego *doomscrollingu*. Do nich też nawiązują w swoich pracach Maciej Lintner, wykorzystujący motyw czaszki jako reprezentacji ograniczeń umysłu, Damian Pietrek, przedstawiający wyobrażenie poszarpanej i pełnej czarnych dziur pamięci, czy Bohdan Mucha, który podnosi problem wojennego wypalenia, a Michał Matoszek przedstawia postać ludzką jako całkowicie „odciętą od zasilania” i pozbawioną witalności. Amnezja wywołana traumą to najczęściej efekt konfrontacji z doświadczeniem, które swoim ogromem przekracza nasze zdolności emocjonalnego pojmowania, które narusza zupełnie podstawowe psychologiczne struktury naszego istnienia. Natomiast odwracająca anestezja czy wręcz

eskapistyczna nieprzytomność są w naszej cywilizacji wyzysku stanami bardzo pożądanymi i poszukiwanymi, przynoszą chwilową ulgę w obliczu napięć, świadomościowego przesytu czy też niemożliwości zintegrowania informacji płynących do nas ze wszech stron, wieloma kanałami jednocześnie. Żyjemy w czasach niezwykłego rozwoju technologiczno-informacyjnego, a nasze ciała i umysły, mimo swojej ogromnej plastyczności, nie zawsze nadążają z przetwarzaniem coraz to nowych bodźców. Utrata świadomości może być czysto fizyczna albo też metaforyczna, a społeczne plagi ignorancji i znieczulicy jawią się jako symptomy cywilizacyjnego przyspieszenia na poziomie przekraczającym nasze możliwości poznawcze, powodującym nagły odpływ czucia i wrażliwości. W połączeniu z postępującym odcięciem od coraz bardziej zresztą rozregulowanego świata przyrody przynosi to katastrofalne skutki – pogłębiającą się alienację i zawłaszczanie ludzi przez populistyczne partie polityczne i chciwe korporacje, które w ramach późnokapitalistycznej logiki dążą do zysku i akumulacji bez względu na urealnianie się w twardych danych matematycznych widmo nadciągającej apokalipsy.

Artyści i artystki, szczególnie najmłodszego pokolenia, coraz chętniej i częściej podejmują w swoich pracach otwarcie problematykę zdrowia psychicznego, wypalenia, psychicznej niemocy. W Polsce nadal jest ona tematem obłożonym w dużej mierze kulturowym tabu – nieprzepuszczalną zasłoną milczenia jak ta przedstawiona przez Katarzynę Koczyńską-Kielan albo wyciemniające rolety w pracy Jakuba Adamka, które oddzielają „prywatne” od „publicznego”. Jednak kotary te stopniowo rozszczelniają i rozsuwają normalizujące problematykę psychologicznej traumy, zdrowia i zdrowienia prace osób spod znaku „nowej szczerości”, jak choćby związanych z Wrocławiem Karoliny Balcer czy Irminy Rusickiej, które brały udział w budzącej skrajne odczucia przekrojowej wystawie *Niepokój przychodzi o zmierzchu*, zaprezentowanej w warszawskiej Zachęcie w 2022 roku³³.

³³ *Niepokój przychodzi o zmierzchu*, 16.07–16.10.2022, zacheta.art.pl/pl/wystawy/niepokoj-przychodzi-o-zmierzchu-the-discomfort-of-evening [dostęp: 8.09.2024]; A. Wójtowicz, *Wystawa, którą kochacie nienawidzić. „Niepokój przychodzi o zmierzchu” w Zachęcie*, 2.09.2022, magazynszum.pl/wystawa-ktora-kochacie-nienawidzic-niepokoj-przychodzi-o-zmierzchu-w-zachecie [dostęp: 8.09.2024].

Mrok i czerń wyrażają w sztuce najczęściej stany obniżenia nastroju, pesymizmu, żałoby i schyłkowości, jak pokazały nam powieść gotycka, fin de siècle i symbolizm końca XIX wieku, za ich pomocą zwykliśmy też oddawać ideę destrukcji i zła. W kontekście psychofizjologii ludzkiej percepcji i okulocentryzmu współczesnej kultury brak światła, a zatem niemożność wzrokowego odbierania otaczającej nas rzeczywistości, postrzegamy jako przerażającą nas lub też perwersyjnie pociągającą perspektywę wiecznej nocy. Brak wizji, utrata zmysłu wzroku oraz ciemność są dla sztuk wizualnych niemożliwym układem odniesienia i zarazem ich zapraszającym do eksploracji oraz refleksji przeciwbiegunem – analogiczną funkcję w przypadku muzyki i sztuk audialnych pełni cisza, co skutecznie badała zaprezentowana w 2016 roku w Muzeum Współczesnym Wrocław wystawa *Milczenie dźwięków*³⁴. Problem dostępności obrazu dla osób niewidzących i niedowidzących pojawia się w instalacji *Blackout* w używającej motywu

³⁴ Z. Reznik, *Wstuchując się w szarość, szumy i stłumienia*, „Format” 2016, nr 73, s. 114–116; B. Lis, *Milczenie dźwięków. Esej o tym, co słychać w muzeum*, „Audiosfera” 2016, nr 1(3), s. 96–98.



Ekspozycja *Blackout* w Katowicach / *Blackout* exhibition in Katowice

alfabetu Braille’a pracy Wojciecha Ulricha, o wzrokowej niepewności czy poznawczej niemocy traktują też prace Vladimíra Kovaříka, Eckeharda Fuchsa, Marty Szymczakowskiej czy Pawła Fliegera, nieuchwytność duchowej energii dla ludzkiego aparatu oko–umysł przedstawia praca Olgi Czechowskiej.

„Cichociemno” albo za zasłoną milczenia

Całkowita czerń, pochłaniający niemal wszystkie widoczne dla ludzkiego oka promienie świetlne pigment Vantablack stał się obiektem pożądania w sztuce i tematem kontrowersji po wykupieniu do niego wszelkich praw przez Anisha Kapoora, jednego z najbardziej utytułowanych współczesnych rzeźbiarzy³⁵. Wcześniej jednak najczarniejsza

czerń znalazła zastosowanie w przemyśle zbrojeniowym jako powłoka całkowicie tuszująca obecność samolotów. Zarówno ciemność, jak i anestezja bywają istotnymi środkami ochrony, zapewniającymi nam bezpieczeństwo i możliwość przetrwania. Podobnie pewnym sprawom pomaga cisza, także ta medialna. Na to też wskazuje *blackout* w znaczeniu wojennego zaciemnienia, ukrywania danych wrażliwych, informacyjnej ciszy wokół istotnych spraw wymagających ostrożności i skupienia. Jednak granica pomiędzy ochroną a opresją bywa bardzo cienka – tu znaczenie *blackoutu* wybrzmiewa najbardziej ambiwalentnie, bo jeśli zaciemniające i wyciszające narzędzia służą ochronie władzy, to mamy do czynienia przecie z bardzo niebezpieczną cenzurą. Doskonale uchwyciła to w swoich pracach amerykańska artystka Jenny Holzer, która w 2005 roku rozpoczęła malarski cykl „obrazów redakcyjnych” (*redaction paintings*) odnoszących się do niejawnych treści oraz informacji ukrywanych przed opinią

publiczną przez administrację George’a W. Busha w związku z rozpoczętą przez niego w 2001 roku „wojną z terroryzmem” (*Global War on Terrorism*) prowadzoną globalnie przez Stany Zjednoczone³⁶. Artystka w swoich pracach korzysta z oficjalnych państwowych dokumentów i raportów, dokumentacji wojskowej oraz więziennej, przeskalowując je i tym samym podkreślając zawarte w nich wymowne wyczernienia czy zakrycia w formie ciemnych pasów i plam. Polityczny komentarz Holzer pokazuje jasno, że także narzędzia i zasoby dostępne demokratycznie wybranej władzy mogą stanowić bardzo plastyczną materię, służącą kreacji zbiorowego złudzenia.

Ze względu na uczestniczących w projekcie artystki i artystów z Ukrainy oraz prezentację wystawy w ukraińskim Łucku najżywiej instalacja *Blackout* rezonuje w kontekście wojny rozumianej jako otwarty konflikt zbrojny. Wspomniana już praca Bohdana Muchy oraz obrazy Oleny Matoshniuk i Evghenii Grytsku jednoznacznie dotyczą wielowymiarowego mroku wojennej traumy, a prace Marleny Promnej i Igora Przybylskiego poruszają problematykę inwazji i pomocy z bezpieczniejszego dystansu obserwatorskiego. Jednak wojenny *blackout* to nie tylko wywodzące się z okresu II wojny światowej zaciemnienia przeciwlotnicze czy strategiczne przerwy zasilania, ale także wymyślona w tym samym czasie taktyczna blokada doniesień prasowych z przyczyn bezpieczeństwa (*news blackout*, brytyjski system D-Notice), znana dziś jako szersze *media blackout*, czyli celowe wstrzymanie komunikacji na określony temat. Aktualnym przykładem próby spuszczenia tego typu zasłony milczenia może być wprowadzony w 2022 roku zakaz nadawania na terenie Unii Europejskiej dla rosyjskiej agencji Sputnik – zresztą nie całkiem skuteczny i wzbudzający kontrowersje jako przejaw ograniczeń wolności słowa³⁷. W Polsce osoby zaangażowane w problematykę uchodźczą wskazywały też, że od momentu rozpoczęcia przez Rosję inwazji

na terytorium Ukrainy kwestia kryzysu na granicy polsko-białoruskiej przestała być podnoszona przez media³⁸. W medialnym cieniu sytuacji w Ukrainie pozostają też inne kryzysy i wojny terytorialne, domowe czy międzypaństwowe: w Górskim Karabachu (Armenia i Azerbejdżan), Afganistanie, Syrii, Etiopii, Jemenie, Mjanmie (Birmie), Mali, Burkinie Faso czy Sudanie – pod koniec 2023 roku takich miejsc było na mapie świata aż 183, czyli trzykrotnie więcej niż w 1993 roku³⁹.

Kwestię oświeclania i wyciemniania można po- wiązać też horyzontalnie z dysproporcjonalnie roz- kładającym się na świecie przywilejem dostępu do edukacji i umiejętności korzystania z mediów (*media literacy*), a w wertykalnym ujęciu dla Zachodu z wielkimi historycznymi przeobrażeniami, jak choćby odrodzeniem czy oświeceniovą dominacją Rozumu. Należy jednak pamiętać, że stosowane przez niektórych badaczy określenie „wieki ciem- ne” (*Dark Ages*) w odniesieniu do średniowiecznego okresu pomiędzy V i X wiekiem jest ich subiektyw- ną oceną wynikającą z niedostatku źródeł pisanych. Zarówno niedobór materialnych świadectw, jak i brak umiejętności czytania ograniczają nasze po- strzeganie świata. Zdarza się jednak także, że ktoś intencjonalnie wymazuje i zaciera informacje bądź utrzymuje innych w niewiedzy dla własnej racji i interesu. Tę kwestię dobitnie naświetliła wystawa *kith and kin* Archiego Moore’a, nagrodzona Złotym Lwem na Biennale w Wenecji w 2024 roku. Wywo- dzący się z natywnych społeczności australijskich (Kamilaroi, Bigambul) artysta prześledził i zapre- zentował relacje pomiędzy osobami zamieszku- jącymi Australię na przestrzeni 65 tysięcy lat, na- leżącymi do blisko dwóch i pół tysiąca generacji. Wystawa znajduje się w ciemnej przestrzeni przy- pominającej jaskinię o ścianach pokrytych ogrom- nym rysunkiem drzewa genealogicznego. Pośrodku stoi monumentalny stół podtrzymujący równe stosy białych kartek – pochodzące z rozmaitych źródeł dokumenty, z których artysta czerpał informacje

³⁵ R. Lesso, *What Is Anish Kapoor’s Connection to Vantablack?*, 18.03.2022, thecollector.com/what-is-anish-kapoors-connection-to-vantablack [dostęp: 8.09.2024].

³⁶ J. Bird, *Under erasure: Jenny Holzer’s War Paintings*, „Journal of Contemporary Painting” 2017, nr 3/1–2, s. 177–193, doi. org/10.1386/jcp.3.1-2.177_1; R. Bailey, *Unknown Knowns: Jenny Holzer’s Redaction Paintings and the History of the War on Terror*, „October” 2012, nr 142, s. 144–161, jstor.org/ stable/23361988 [dostęp: 8.09.2024].

³⁷ G. Tuhina, *Two Years Into EU Ban, Russia’s RT And Sputnik Are Still Accessible Across The EU*, 2.02.2024, rferl.org/a/ russia-rt-sputnik-eu-access-bans-propaganda-ukraine- war/32803929.html [dostęp: 8.09.2024].

³⁸ Por. M. Chrzczonowicz, *Kryzys humanitarny na granicy polsko-białoruskiej. Grupa Granica: pomogliśmy 14 tys. osób*, 17.01.2023, oko.press/kryzys-humanitarny-na-granicy- -polsko-bialoruskiej-grupa-granica-pomogliśmy-14-tys-osob [dostęp: 8.09.2024].

³⁹ mmi, *Na świecie toczą się obecnie 183 konflikty zbrojne. To więcej niż przed trzema dekadami*, 28.12.2023, pap.pl/ aktualnosci/na-swiecie-tocza-sie-obecnie-183-konflikty- -zbrojne-wiecej-niz-przed-trzema-dekadami [dostęp: 8.09.2024].



Ekspozycja *Blackout* w Katowicach / *Blackout* exhibition in Katowice

o poszczególnych osobach, a dane wrażliwe są na nich wyczernione podobnie jak w pracach Holzer. Stół otacza także symboliczna czarna woda, uniemożliwiająca dostęp do oświetlonych materiałów, przywodząca na myśl barierę niepamięci i zapomnienia niczym mitologiczne rzeki opływające Hades. Moore zwraca tu uwagę przede wszystkim na wypieranie rdzennej, aborygeńskiej tożsamości przez rozmaite zaciemniające zabiegi stosowane przez kolonizatorów, którą artysta paradoksalnie odzyskuje, przeczesując „białe” archiwa⁴⁰.

Postkolonialne „zaCzernienie”?

Problematyka zacierania czy utraty cywilizacyjnego dziedzictwa, zapomnianej wiedzy, zniszczonych albo wypartych kultur zasygnalizowana jest także w niektórych pracach wchodzących w skład *Blackoutu*: o problemie tym mówi wprost Libor Novotný i nieco bardziej metaforycznie Andrzej Rafałowicz, posługujący się oznaczającym

zaprzeczające teksty krzyżem filologów. O wymierających językach jest też praca Marceliny Groń, a Daniela Tagowska rozważa ambiwalentną kwestię ciszy wokół Leni Riefenstahl, której twórczość wymazywano po wojnie ze względu na jej nazistowskie konotacje. Zagadnienia te zostaną z pewnością jeszcze bardziej uwypuklone w relacji do renesansowych fresków il Romanina, które będą tłem włoskiej odsłony instalacji. Co znamienne, żadna z prac nie odnosi się jednak bezpośrednio do problematyki postkolonialnej ani widoczności i odzyskiwania kultury osób Czarnych, która jest w tym obszarze jednym z najistotniejszych kontekstów współczesności. Często podnosi się, że Polska ma w tych procesach stosunkowo niewielki bezpośredni udział, jednak problem rasizmu i dekolonizacji wyłania się wprost z zastosowanej w projekcie *Blackout* modernistycznej siatki, kwadratowego modułu oraz zredukowanej do czerni palety barwnej.

O dystynktywnej dla nowoczesności siatce Rosalind Krauss pisała: „Wyłaniając się w przedwojennym malarstwie kubistycznym, a następnie stając się coraz bardziej kategoryczna i wyrażna, siatka zapowiada chęć milczenia, manifestowaną przez sztukę modernistyczną, jej wrogość do literatury, narracji, dyskursu”⁴¹.

⁴¹ R.E. Krauss, *Siatki*, w: tejże, *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*, przeł. M. Szuba, Gdańsk 2011, s. 17.



Jednak, jak zauważa badaczka, mimo pozornego matematycznego porządku i obiektywnej struktury siatka tworzy złudzenie i wiedzie nas na manowce poznania: „Mityczna moc siatki polega na tym, że jesteśmy w stanie myśleć, iż mamy do czynienia z materializmem (czasami z nauką lub logiką), ale jednocześnie jesteśmy dopuszczeni do wiary (albo iluzji lub fikcji)”⁴². Emblematyczną dla modernistycznego malarstwa pracą, niemal doskonale rezonującą z formułą modułu przyjętą przez kuratorski zespół *Blackoutu*, jest Malewiczowski *Czarny kwadrat na białym tle*, czyli kluczowy obraz międzywojennej awangardy, założycielski dla koncepcji suprematyzmu. Podczas pierwszej ekspozycji artysta umieścił go wysoko w narożniku pomieszczenia, jak ikony w prawosławnych domach. Malewicz tym gestem desakralizuje sztukę, ale jednocześnie, zawieszając swój obraz w „świętym miejscu”, niejako gloryfikuje rozum i wnosi abstrakcyjną geometrię w przestrzeń zajmowaną przez tradycyjne wierzenia, upatrując w niej doskonałej formuły nowoczesnego mistycyzmu.

Wiadomo było, że figura kwadratu zakrywa wcześniejsze warstwy farby nałożone przez Malewicza na płótno, w spękaniach czarnej farby zaobserwować można było bowiem farbę innego koloru. Dokładne badania przeprowadzone w 2015 roku przez zespół ekspercki z Galerii Trietiańskiej w Moskwie odkryły jednak w tym obrazie coś więcej

⁴² Tamże, s. 20.

niż tylko namalowane wcześniej figury geometryczne – na jednym jego marginesie ujawniono wymazany odręczny napis, którego brzmienie to najprawdopodobniej „Bitwa Murzynów w ciemnej jaskini”⁴³. Rasistowski dopisek jest interpretowany przez związaną z galerią Irinę Vakar jako żart Malewicza będący nawiązaniem do studenckich wygłupów i podobnie zatytułowanego plakatu z 1911 roku czy niewybrednych dowcipów francuskiego satyryka Alphonse’a Allaisa, który w 1882 roku namalował czarny prostokąt i zatytułował go „Bitwa Murzynów w jaskini późną nocą”. Na marginesie pielęgnowanego przez awangardystę rozumu miałyby więc wykwitnąć przemocowy żart, subliminalnie oddający ówczesne postawy.

I choć zdaniem Aleksandry Shatskikh praca Malewicza została zwandalizowana, a dopisek ten z pewnością nie jest jego autorstwa⁴⁴, to jednak odkrycie i dyskusja na temat wymazanej inskrypcji na płótnie rosyjskiego artysty zbiegły się w czasie z rozpoczęciem po drugiej stronie globu ogromnej medialnej kampanii używającej hasztagów #BlackOutDay i #TheBlackout na rzecz widoczności osób Czarnych⁴⁵. W wolnym tłumaczeniu fraza *Black out* może oznaczać „widoczność Czarnych”, „Czarni na wolności”, ale też „Czarni wykluczeni”, a użyta w mediach społecznościowych miała zachęcać do pozytywnego „za-Czernienia” zachodniocentrycznego, białego świata i do kolektywnego przeciwstawiania się rasizmowi poprzez ujawnianie się osób Czarnych oraz ich wzajemne wspieranie swoich biznesów. Akcję tę sprowokowały w 2020 roku zabójstwo George’a Floyda, który zginął z rąk amerykańskiej policji, oraz śmierć Ahmauda Arbery’ego i Breonny Taylor – Blackout Tuesday stał się, obok ruchu Black Lives Matter, masowym protestem przeciwko rasizmowi i brutalności policji, zapoczątkowanym przez przemysł muzyczny⁴⁶. Ponieważ jednak jego efektem było wyciszenie i wyciemnienie przestrzeni internetu czarnymi kwadratami towarzyszącymi hasztagom zamiast zdjęć, akcja ta była również krytykowana jako przeciwnie skuteczna

⁴³ G. Bastek, *Historie sztuki. Czarno na białym*, 5.09.2021, vogue.pl/a/nieznana-historia-czerni-w-sztuce [dostęp: 8.09.2024].

⁴⁴ A. Shatskikh, *Inscribed Vandalism: The Black Square at One Hundred*, „e-flux journal” 2017, nr 85, e-flux.com/journal/85/155475/inscribed-vandalism-the-black-square-at-one-hundred [dostęp: 8.09.2024].

⁴⁵ #BlackOutDay: Trending Twitter Hashtag Celebrates Black People, *Fights Negative Stereotypes*, 6.03.2025, abcnews.go.com/US/blackoutday-trending-twitter-hashtag-celebrates-black-people-fights/story?id=29439319 [dostęp: 8.09.2024].

⁴⁶ *Blackout Tuesday: What is it and how are people taking part?*, 2.06.2020, bbc.co.uk/newsround/52893017 [dostęp: 8.09.2024]; N. McGloster, *Blackout Day 2020: What You Need to Know About the Economic Boycott*, 5.07.2020, complex.com/life/a/niki-mcgloster/blackout-day-2020-boycott-explainer [dostęp: 8.09.2024].



Ekspozycja *Blackout* w Katowicach / *Blackout* exhibition in Katowice

– bardziej zasłaniająca niż nasświetlająca niuanse problemu rasizmu, z którym mierzy się społeczność osób Czarnych. Publikowanie czarnych kwadratów w geście sprzeciwu okazało się komunikacyjnie hermetyczne i nie przyczyniło się do faktycznej zmiany, w związku z czym społeczność zaczęto wzywać do podejmowania bardziej zaangażowanych działań⁴⁷.

⁴⁷ AJ Willingham, *Why posting a black image with the 'Black Lives Matter' hashtag could be doing more harm than good*, 2.06.2020, edition.cnn.com/2020/06/02/us/blackout-tuesday-black-lives-matter-instagram-trnd/index.html [dostęp: 8.09.2024]; C. Framke, *Why Posting Black Boxes for #BlackoutTuesday, or Hashtags Without Action, Is Useless*, 2.06.2020, variety.com/2020/tv/columns/blackout-tuesday-instagram-blacklivesmatter-1234623358 [dostęp: 8.09.2024].

Suprematystyczne poszukiwania Malewicza i jego fascynacja czarnym kwadratem miały swój założycielski moment w 1913 roku, przy pracy nad scenografią do futurystycznej opery *Zwycięstwo nad słońcem*. Artysta stworzył wówczas oddzielną kurtynę do każdej odsłony – zawierały one czarne figury geometryczne, w tym kwadraty. Jak napisał kilkanaście lat później: „W roku 1913, desperacko próbując uwolnić sztukę od ciężaru realnego świata, schroniłem się w postaci kwadratu”⁴⁸. Wyabstrahowanie sztuki z otaczającej ją rzeczywistości mogło posłużyć przede wszystkim Malewiczowi i jego celom, jednak jak doskonale dziś wiemy, podskórne struktury i mechanizmy rządzące zarówno samym *artworldem*,

⁴⁸ Za: G. Bastek, dz. cyt.



Daria Milecka, Ekspozycja *Blackout* w Katowicach / *Blackout* exhibition in Katowice

jak i szerzej: kulturą czy ekonomią opierają się na globalnej niesprawiedliwości i wyzysku. Rasistowskie żarty odpięra rodząca się właśnie formuła *black out performance*, czyli rodzaj scenicznej komedii przeznaczanej dla publiczności identyfikującej się w większości jako osoby Czarne. Jest ona bezpieczną przestrzenią uzgodnionego i wrażliwego odreagowywania doświadczenia rasizmu poprzez humor, który nie tylko nie rani samych poszkodowanych, ale wręcz pozwala im na odzyskanie kulturowej mocy⁴⁹.

⁴⁹ A. Lukowski, *Why are Black audiences-only London theatre nights causing a scandal?*, 29.02.2024, [timeout.com/london/news/why-are-black-audiences-only-london-theatre-nights-causing-a-scandal-052323](https://www.timeout.com/london/news/why-are-black-audiences-only-london-theatre-nights-causing-a-scandal-052323) [dostęp: 8.09.2024].

Wyciemnienie to wskazówka

Termin *blackout* nadal używany jest zarówno w teatrze, jak i w przemyśle filmowym czy wideo jako tzw. *lighting cue*, czyli hasło do wyciemnienia przygotowującego zmianę oświetlenia czy dekoracji. W tym znaczeniu słowo to daje poczucie temporalności i celowości zapadającego mroku, pod osłoną którego dokonuje się istotna i służąca dalszej akcji zmiana. Część osób biorących udział w wystawie *Blackout* podążyła tropem wiary i nadziei: widać je w pracach Grzegorza Niemyjskiego, Darii Mileckiej czy

Kazimierza Pawlaka, które wprost sugerują, że *lux omnia vincit*, po trudnym okresie ciemności powróci do nas światło. Mniej entuzjastyczny jest Andrzej Łabuz, przypominający, że potem znów najpewniej nadejdzie faza cienia, czy Przemek Pintał, sugerujący, że wszystko jest i tak wyłącznie projekcją naszych umysłów. W obliczu mroku nie warto jednak popadać ani w nihilizm, ani w optymizm łudzący nas, że wszystko powróci do poprzedniego stanu. Okres ciemności, wyczerpania, mroku, depresji, kryzysu jest przecież efektem jakiegoś dysbalansu, zaniedbań, błędów czy, w sensie klimatycznym, wręcz zbrodni ekobójstwa. A zatem ani stan wyjściowy nie był stanem dobrym, ani nie ma sensu starać się o jego przywrócenie. *Blackout* to więc dla nas wskazówka, aby szybko dokonać koniecznego przeobrażenia, adekwatnego rozkładu zasobów i sił, mądrzejszego ustawienia relacji. Zdaniem Rebekki Solnit to właśnie w nadciągającym ku nam mroku zawarta jest nadzieja na taką przyszłość, która znacząco różni się od naszej przeszłości:

Jak powrócić do walki o przyszłość? Myślę, że musimy mieć nadzieję – zaś nadzieja w tym znaczeniu, o którym tu mówię, nie jest nagrodą czy darem, ale czymś, co zdobywamy dzięki nauce, dzięki opieraniu się łatwej pokusie rozpacz, czymś co zdobywamy kopiąc tunele, wybijając okna, otwierając drzwi i znajdując ludzi, którzy czynią podobnie. Bo ci ludzie istnieją⁵⁰.

W 2020 roku, dokładnie gdy rozpoczynała się pandemia COVID-19, w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie otwarto wystawę zatytułowaną *Wiek półcienia. Sztuka w czasach planetarnej zmiany*, dedykowaną właśnie poszukiwaniu tych nowych relacji i odpowiedzi poprzez sztukę. Eksperymentalnie otwarto ją jednak wyłącznie wirtualnie, bo towarzyszący wydarzeniu wernisaż pierwszy przypadł na dojmujący okres lockdownu⁵¹. Osoby funkcjonujące w polu sztuki zdają się posiadać wszelkie narzędzia umożliwiające reagowanie na dynamicznie zmieniającą się rzeczywistość, eksplorowanie nieoczywistych możliwości, wyobrażanie zmian. Postdigitalna i postokulocentryczna, hybrydowa materialność oraz wspólnotowość, kolektywność i współpraca wydają się obecnie wartościami kluczowymi w procesie cywilizacyjnej zmiany. Pozwolą nam one skorzystać z „wieku półcienia” jako z adaptacyjnej szansy: okresu (samo)regulacji i regeneracji, sięgnięcia do spoczywających w ciemności źródeł życia i żyźności, czasu odpoczynku dla Ziemi,

⁵⁰ R. Solnit, *Nadzieja w mroku. Nieznane opowieści, niebywałe możliwości*, przeł. A. Dzierzgowska, S. Królak, Kraków 2019, s. 256.

⁵¹ Zob. wiekpolcienia.artmuseum.pl [dostęp: 8.09.2024].



Otwarcie wystawy *Blackout* w Katowicach
Blackout exhibition opening in Katowice

możliwości rekonstrukcji społeczno-kulturowych konstruktów tak, by lepiej chroniły nas jako ludzko-poza-ludzką wspólnotę. Tak komentując propozycję mrocznej ekologii Mortona, pisze Fedyk:

Akceptacja własnej kruchości budzi najpierw zrozumiwały lęk, lecz Morton przekonuje, że to pierwszy krok do zbudowania więcej-niż-ludzkiej wspólnoty. Delikatność, podatność na zmiany i zależność od innych to cechy, które dzielimy z innymi bytami. Wszyscy jesteśmy jednocześnie spadkobiercami i ofiarami planetarnych katastrof: od wybuchów wulkanów, które ukształtowały Ziemię, po globalne zmiany klimatu i masowe wymieranie gatunków. Kiedy zdamy sobie sprawę z podobieństwa naszych losów, będziemy potrafili współ-czuć z innymi. (...) Morton postuluje konieczność nowego dostrojenia się do świata, uwagi skupionej na dziwności. I to jest największą siłą „Mrocznej ekologii”: sama lektura to doświadczenie niesamowitości, niepokoju, niepewności; ćwiczenie w patrzeniu na świat z perspektywy innej niż piedestał, który sami sobie zbudowaliśmy. Z tego odmiennego punktu widzenia możemy dostrzec, jak wiele łączy nas z innymi. Zgodnie z obietnicą Mortona w mrocznej ekologii kryje się niespodziewana słodycz: to poczucie wspólnoty niemożliwe do pomyślenia przez Mezopotamczyków. Z mroku i melancholii wyłania się nowe współistnienie⁵².

Blackout to być może także wyciemnienie w sensie spirali czasu boginicznego – zejście w mrok, w którym obejmują nas ramiona archetypicznej Czarnej Matki. W tym miejscu możemy zadać sobie na nowo pytania: co jest dla mnie dobre i co jest dobre dla nas? Czego teraz potrzebujemy, a co czas pożegnać? W 2015 roku, czyli sto lat po pierwszej prezentacji obrazu Malewicza, współorganizując oddolny F/M Festiwal w niezależnym, anarchistycznym Centrum Reanimacji Kultury we Wrocławiu, byłam przekonana, że tu i teraz najbardziej potrzebujemy *Różowego kwadratu na białym tle* Iwony Demko, czyli jej żartobliwego, feministycznego „Manifestu supremacji kobiecości”⁵³. A jakich kwadratów będziemy potrzebować w roku 2025 i 2050?

wrzesień 2024 roku

⁵² K. Fedyk, dz. cyt.

⁵³ Zob. I. Demko, *Różowy kwadrat na białym tle*, iwonademko.pl/linki/Rozowy%20kwadrat%20na%20białym%20tle_Iwona_Demko.pdf [dostęp: 8.09.2024].



Kazimierz Pawlak, Ekspozycja Blackout w Katowicach / Blackout exhibition in Katowice

BIBLIOGRAFIA

#BlackOutDay: Trending Twitter Hashtag Celebrates Black People, Fights Negative Stereotypes, 6.03.2025, abcnews.go.com/US/blackoutday-trending-twitter-hashtag-celebrates-black-people-fights/story?id=29439319.
Alloway L., *Systemic Painting*, New York 1966.
Bailey R., *Unknown Knowns: Jenny Holzer's Redaction Paintings and the History of the War on Terror*, „October” 2012, nr 142, s. 144–161, jstor.org/stable/23361988.
Bastek G., *Historie sztuki. Czarno na białym*, 5.09.2021, vogue.pl/a/nieznana-historia-czerni-w-sztuce.
Bird J., *Under erasure: Jenny Holzer's War Paintings*, „Journal of Contemporary Painting” 2017, nr 3/1–2, s. 177–193, doi.org/10.1386/jcp.3.1-2.177_1.
Blackout (noun), w: *Oxford English Dictionary*, lipiec 2023, doi.org/10.1093/OED/5740352254.
BLACKOUT. Międzynarodowa wystawa rysunku i malarstwa w Katowicach, „Format”, 22.12.2023, format.asp.wroc.pl/index.php/2023/12/22/2947.
Blackout Tuesday: What is it and how are people taking part?, 2.06.2020, bbc.co.uk/newsround/52893017.
BLACKOUT UA. Międzynarodowa wystawa malarstwa i rysunku, „Format”, 11.03.2024, format.asp.wroc.pl/index.php/2024/03/11/3345.
Blouin B., *The Brooklyn Blackout Cake Helped the WWII War Effort*, veteranlife.com/lifestyle/brooklyn-blackout-cake.
Bożek G., *Zakrzówek to nasza wspólna sprawa. Rozmowa z Cecylią Malik*, „Dzikie Życie” 2011, nr 7–8.
Bulsa M., Grzegorek G., Witaszczyk B., *Domy i gmachy Katowic*, red. G. Grzegorek, Katowice 2013.
Chrzczonowicz M., *Kryzys humanitarny na granicy polsko-białoruskiej. Grupa Granica: pomogliśmy 14 tys. osób*, 17.01.2023, oko.press/kryzys-humanitarny-na-granicy-polsko-bialoruskiej-grupa-granica-pomogliśmy-14-tys-osob.
Church of Sant'Antonio, ilromanino.it/en/places/breno/church-of-santantonio.
Cieplak A., *Rosliny robią swoje [rozmowa z Dianą Lelonek]*, 9.01.2019, krytykapolityczna.pl/kultura/sztuki-wizualne/diana-lelonek-rosliny.
DeHart J., *Sacred Ink: Tattoos of Polynesia*, 25.11.2016, thediplomat.com/2016/11/sacred-ink-tattoos-of-polynesia.
Demko I., *Różowy kwadrat na białym tle*, iwonademko.pl/linki/Rozowy%20kwadrat%20na%20białym%20tle_Iwona_Demko.pdf.
Diana Lelonek laureatką Paszportów POLITYKI w kategorii Sztuki Wizualne, 8.01.2019, polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/paszporty/1777504,1,diana-lelonek-laureatka-paszportow-polityki-w-kategorii-sztuki-wizualne.read.
DQ, *Lights out*, 21.10.2021, dramaquarterly.com/lights-out-2.
Fedyk K., *Wejście w mrok*, „Dwutygodnik” 2024, nr 386, dwutygodnik.com/artykul/11277-wejscie-w-mrok.html.
Framke C., *Why Posting Black Boxes for #BlackoutTuesday, or Hashtags Without Action, Is Useless*, 2.06.2020, variety.com/2020/tv/columns/blackout-tuesday-instagram-blacklivesmatter-1234623358.
Freire M., *Genk's Transformation Honors Its Heritage*, 3.09.2020, revolve.media/features/genks-transformation-honors-its-heritage.
Gombrich E.H., *Norma i forma. Kategorie stylistyczne historii sztuki i ich początki w renesansowych ideałach*, przeł. K. Guz, „ARTykuły” 2012, nr 5–6, s. 72.
Graaf B. de, *Art in Activism: Extinction Rebellion's performance in and as protest*, praca magisterska, Utrecht University, 2023, studenttheses.uu.nl/handle/20.500.12932/43635.
Janion M., *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*, Kraków 2006.
Jarosz E., *Hydro-sztuka w Polsce z perspektywy błękitnej humanistyki jako trratwy ratunkowej wobec katastrofy ekologicznej*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2021, nr 2, s. 284–318, doi.org/10.4467/20843860PK.21.020.14077.
Jenkins S., *Hundreds join 'Funeral for Nature' protest*, 20.04.2024, bbc.com/news/articles/c1rvd4jw3p0o.
Kolbert E., *Szóste wymieranie. Historia nienaturalna*, przeł. T. Grzegorzewska, P. Grzegorzewski, Warszawa 2016.
Krauss R.E., *Siatki*, w: tejsze, *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*, przeł. M. Szuba, Gdańsk 2011.
Lesso R., *What Is Anish Kapoor's Connection to Vantablack?*, 18.03.2022, thecollector.com/what-is-anish-kapoors-connection-to-vantablack.

Lis B., *Milczenie dźwięków. Esej o tym, co słyszać w muzeum*, „Audiosfera” 2016, nr 1(3), s. 96–98.
List of major power outages, en.wikipedia.org/wiki/List_of_major_power_outages.
Lukowski A., *Why are Black audiences-only London theatre nights causing a scandal?*, 29.02.2024, timeout.com/london/news/why-are-black-audiences-only-london-theatre-nights-causing-a-scandal-052323.
McGloster N., *Blackout Day 2020: What You Need to Know About the Economic Boycott*, 5.07.2020, complex.com/life/a/niki-mcgloster/blackout-day-2020-boycott-explainer.
mmi, *Na świecie toczą się obecnie 183 konflikty zbrojne. To więcej niż przed trzema dekadami*, 28.12.2023, pap.pl/aktualnosci/na-swiecie-tocza-sie-obecnie-183-konflikty-zbrojne-wiecej-niz-przed-trzema-dekadami.
Niepokój przychodzi o zmierzchu, 16.07 – 16.10.2022, zacheta.art.pl/pl/wystawy/niepokoj-przychodzi-o-zmierzchu-the-discomfort-of-evening.
Nigerian-Born Malaysian Based actor, Abbey Abimbola releases block-buster movie, 26.10.2021, citypeopleonline.com/nigerian-born-malaysian-based-actor-abbey-abimbola-releases-block-buster-movie.
Nwakaudu C., *Blackout: Nigerian actor Abbey Abimbola wins international award for his action-packed movie*, 27.11.2022, thesun.ng/blackout-nigerian-actor-abbey-abimbola-wins-international-award-for-his-action-packed-movie.
Pincus-Witten R., *“Systemic” Painting*, „Artforum” 1966, nr 3, s. 42–45, artforum.com/features/systemic-painting-211567.
Plener Ziemia Zgorzelecka – 1971. Nauka i sztuka w procesie ochrony naturalnego środowiska człowieka, red. W. Gołkowska, J. Ludwiński, Opolno-Zdrój 1972.
Polak M., *Wywiad rzeka / Cecylia Malik*, 22.11.2019, miejsciesce.com/sztuka/wywiad-rzeka-cecylia-malik.
Poole S., *From fighter pilots to power failure: how we got the word 'blackout'*, 16.08.2019, theguardian.com/books/2019/aug/16/blackout-steven-poole-word-of-the-week.
Powering Up the History of 'Blackout', merriam-webster.com/wordplay/blackout-word-history.
Reznik Z., *Wsluchując się w szarość, szumy i stłumienia*, „Format” 2016, nr 73, s. 114–116.
Schulz D., *The history of Brooklyn blackout cake: German bakeries and WWII drills*, 15.06.2018, 6sqft.com/the-history-of-brooklyn-blackout-cake-german-bakeries-and-wwii-drills.
Shatskikh A., *Inscribed Vandalism: The Black Square at One Hundred*, „e-flux journal” 2017, nr 85, e-flux.com/journal/85/155475/inscribed-vandalism-the-black-square-at-one-hundred.
Solnit R., *Nadzieja w mroku. Nieznane opowieści, niebываłe możliwości*, przeł. A. Dzierzowska, S. Królak, Kraków 2019.
Tuhina G., *Two Years Into EU Ban, Russia's RT And Sputnik Are Still Accessible Across The EU*, 2.02.2024, rferl.org/a/russia-rt-sputnik-eu-access-bans-propaganda-ukraine-war/32803929.html.
Willingham AJ, *Why posting a black image with the 'Black Lives Matter' hashtag could be doing more harm than good*, 2.06.2020, edition.cnn.com/2020/06/02/us/blackout-tuesday-black-lives-matter-instagram-trnd/index.html.
Wölflin H., *Podstawowe pojęcia historii sztuki. Problem rozwoju stylu w sztuce nowożytnej*, przeł. D. Hanulanka, Wrocław 1962.
Worłowska M., *Sztuka zaangażowana ekologicznie na sympozjach i plenerach na Ziemiach Zachodnich i Północnych w latach 60. i 70. (Opolno, Osieki, Zielona Góra)*, „Pamiętnik Sztuk Pięknych” 2016, nr 11, s. 221–228, doi.org/10.11588/psp.2016.1.102389.
Wójtowicz A., *Wystawa, którą kochacie nienawidzić. 'Niepokój przychodzi o zmierzchu' w Zachęcie*, 2.09.2022, magazynszum.pl/wystawa-ktora-kochacie-nienawidzic-niepokoj-przychodzi-o-zmierzchu-w-zachecie.

STRONY INTERNETOWE

artistsforclimateawareness.org.
cecyliamalik.pl/pl/portfolio.
dzikiezycie.pl/archiwum/2011/sierpień-2011/zakrzówek-to-nasza-wspolna-sprawa-rozmowa-z-cecylia-malik.kithandkin.me.
wiekopolcienia.artmuseum.pl.

CATASTROPHE OR A CHANGE OF SCENERY? ON HOPE IN THE DARKNESS OF BLACK SQUARES

In Wrocław, a city whose modern social identity is founded on the collective experience of the massive and destructive flood of 1997, a historic downpour has just been forecast. Some people who remember those events are securing drinking water in buckets and containers, and electrical power in power banks. Someone, with dark humor, suggests not to prepare candles, as a fire during a flood would be too much of a hassle. Meanwhile, others are ignoring the RCB alerts that have been sent frequently in recent weeks. Slowly and with difficulty, we are getting used to climate change and weather anomalies, to the anthropogenic disruption of nature. In the context of scientific predictions, we should not speak merely of changes, but rather of a climate crisis, as its consequences—meteorological and beyond—are enormous in scale and affect all living beings. In her Pulitzer Prize-winning book *The Sixth Extinction: An Unnatural History*, Elizabeth Kolbert argues that we are witnessing the sixth mass extinction of species in Earth’s history, unfolding before our eyes and as a result of our own actions.¹ Floods, hurricanes, fires, and increased seismic activity bring vast environmental consequences, among which a potential water or power supply disruption seems merely a temporary inconvenience. However, in the face of our rapidly advancing, now almost complete dependence on technology and electricity, a human reality without power can be terrifying. It involves the sudden loss of communication with loved ones, no access to digital money and a volatile stock market, the breakdown of global communication systems, and the halt of airport operations, industry, and hospitals—all of which we eagerly process through disaster films and TV series. It is also, however, a fear of losing the comfort that comes with the privilege of living in prosperous countries. In 2021, German television produced *Blackout: Tomorrow Is Too Late*, a well-thought-out and award-winning series in Germany, which tells the story of a hacker causing a sudden collapse across Europe.² We rarely realize how serious and frequent power outages and disruptions are in the everyday lives of countries in the so-called Global South, such as India, Pakistan, Bangladesh,

¹ E. Kolbert, *Szóste wymieranie. Historia nienaturalna*, trans. T. Grzegorzewska, P. Grzegorzewski, Warszawa 2016.
² DQ, *Lights out*, dramaquarterly.com, 21.10.2021, dramaquarterly.com/lights-out-2 [accessed: September 8, 2024].



Ekspozycja *Blackout UA* w Łucku / *Blackout UA* exhibition in Luts'k

Indonesia, Brazil, the Philippines, Venezuela, Puerto Rico, and Sri Lanka.³ At this point, Lebanon has been experiencing energy paralysis for nearly a month, due to the depletion of mostly imported fuel reserves and the inability to pay for new supplies from Iraq. In Nigeria, power outages and disruptions have been a daily reality for many years, causing significant difficulties for millions of people. In 2021, a production titled *Blackout* was also made in Nigeria. The film was shot in the typical Nollywood action movie style, but its plot directly references the country’s social and energy situation. The main character, the son of a well-known activist who was murdered in retaliation for leading numerous protests, seeks justice after her death. The film’s immense popularity is due in part to its acclaimed cinematography, but also to the issue it addresses, which the local community, deeply affected by it, continues to face.⁴

³ *List of major power outages*, en.wikipedia.org, en.wikipedia.org/wiki/List_of_major_power_outages [accessed: September 8, 2024].
⁴ *Nigerian-Born Malaysian Based actor, Abbey Abimbola releases block-buster movie*, citypeopleonline.com, 26.10.2021, www.citypeopleonline.com/nigerian-born-malaysian-based-actor-abbey-abimbola-releases-block-buster-movie [accessed: September 8, 2024]; C. Nwakaudu, *Blackout: Nigerian actor Abbey Abimbola wins international award for his action-packed movie*, thesun.ng, 27.11.2022, thesun.ng/blackout-nigerian-actor-abbey-abimbola-wins-international-award-for-his-action-packed-movie [accessed: September 8, 2024].

The English word *blackout*, adopted by Marlena Promna and Tomasz Pietrek as the title for the collective painting exhibition–installation launched in 2023, is primarily associated with a widespread power grid failure, a major interruption in electricity supply. However, this noun functions in English with a wide range of meanings: from the aforementioned power outage or loss of radio communication, to tactical city darkening

(especially against air raids), intentional media silence around a certain topic, or even censorship. It also covers a broad spectrum of medical uses: it describes the loss of vision, consciousness (fainting, intoxication), or memory (amnesia), and can mean a curtain or a drape. There is also the iconic Brooklyn blackout cake, a rich chocolate cake layered with chocolate pudding, covered in chocolate frosting, and sprinkled with chocolate

crumbs, which originated in New York in the 1940s. The recipe is said to have been created at Ebinger's bakery in response to the regular blackouts in Brooklyn, implemented to protect ships departing from the U.S. Navy Yard located there, one of the three largest at the time.⁵ What is particularly interesting, however, is that the word is said to have originated in the realm of art, specifically theater—the first recorded uses of the term, in the sense of darkening the stage during a performance to change the scenery, date back to 1911 and 1913.⁶ The word *blackout* is also used to describe a tattoo

style heavily influenced by traditional Polynesian art, also known as *blackwork*.⁷ This technique, characterized by the extensive use of ink, creates large blacked-out areas on the skin and was initially used primarily as a cost-effective way to cover up unwanted designs rather than removing them. The ambiguity of the title of the Wrocław project creates a highly expansive semantic space, where many important contemporary contexts resonate clearly. I would like to outline a few of these contexts in this text, and they will include 1) the already mentioned issue of the climate crisis and global energy management, dependent on geopolitics, international economics, and power relations, 2) the matter of physical and mental health, related to the energy management of the human body and its (self-)regulation, cognitive abilities, stimulus processing, overloads or abuses, but also anesthesia, numbness, and care in relation to technological and informational acceleration, 3) the ambivalent issue of protection by means of silence and darkness, ranging from strategies to enhance security during warfare to the management of social awareness (or lack thereof) in society and censorship, 4) postcolonial issues and strategies for reclaiming visibility for Black people and the significance of their culture, and finally 5) the potential of episodic darkness in all of these meanings as an opportunity to rebuild the contemporary anthropocentric and Western-centric world and to reformulate outdated ideas, structures, or relationships, along with the regenerative cycle of darkness and the hope it brings for the new.

The quality of the Wrocław project, presented in Polish Katowice (16.12.2023–31.01.2024, ArtNova 2 Gallery of the Katowice Division of the Association of Polish Artists and



Ekspozycja *Blackout UA* w Łucku / *Blackout UA* exhibition in Luts'k

⁵ B. Blouin, *The Brooklyn Blackout Cake Helped the WWII War Effort*, veteranlife.com, veteranlife.com/lifestyle/brooklyn-blackout-cake [accessed: September 8, 2024]; D. Schulz, *The history of Brooklyn blackout cake: German bakeries and WWII drills*, 6sqft.com, 15.06.2018, www.6sqft.com/the-history-of-brooklyn-blackout-cake-german-bakeries-and-wwii-drills [accessed: September 8, 2024].

⁶ *Powering Up the History of 'Blackout'*, merriam-webster.com, www.merriam-webster.com/wordplay/blackout-word-history [accessed: September 8, 2024]. *Blackout* (noun), in: *Oxford English Dictionary*, July 2023, doi.org/10.1093/OED/5740352254.

⁷ J. DeHart, *Sacred Ink: Tattoos of Polynesia*, thediplomat.com, 25.11.2016, thediplomat.com/2016/11/sacred-ink-tattoos-of-polynesia [accessed: September 8, 2024].

Designers)⁸, Ukrainian Lutsk (8–29.03.2024, Art Gallery of the Volyn Organization of the National Union of Artists of Ukraine)⁹, and in the 14th-century Church of St. Anthony in the northern Italian town of Breno, adorned with frescoes by Girolamo Romanino (Girolamo di Romano di Luchino) dated to 1372 and currently part of the local museum complex¹⁰, also connects it with many contexts of art theory and history. Qualities such as minimalism, repetition, modularity and adaptability, collectivity, and anarrativity evoke numerous associations with modern, neo-avant-garde, and contemporary art. These range from *Black Square on a White Background* (1915) and Kazimir Malevich’s concept of Suprematism, as well as the modernist grid described by Rosalind Krauss and used, among others, in Bauhaus projects—which the Wrocław art academy, in a sense, is a successor of—to Lawrence Alloway’s 1966 *Systemic Painting* exhibition¹¹ and the Western tradition of minimal art, or the visual games of Polish neo-avant-garde in the 1970s, especially Ryszard Winiarski’s black-and-white paintings based on mathematical random distributions. They also extend to collective artistic practices rooted in surrealism, such as *cadavre exquis*, which evokes unexpected or subconscious visual associations, or—as clearly articulated by the project’s contributors—to contemporary protest art. The symbolism of black, darkness, shadow, and silence plays a significant role in this project, carrying broad connotations in art and culture.

The artists participating in this project from Poland, Germany, Italy, the Czech Republic, and Ukraine agreed not only to respond to the given theme but also to create their works according to specific guidelines: in a 50 × 50 cm format and with a reduced color palette. The forty-six¹² submitted painting-modules broadly relate to the theme proposed by the curatorial duo, and the spectrum of these responses is revealed both in strong contrasts and in subtleties, noticeable upon closer inspection of the individual works and the relationships between them. This diversity of works is manifested precisely through the acceptance of formal constraints by the entire co-authoring collective. The artists draw attention to issues related to the limitations of the mind, the spiritual and cosmic dimensions of energy, the transformations of life and the experience of grief, as well as the illusory nature of human reality. They explore the tensions between enlightenment and obscurity, the environmental devastation caused by human activity, and the unpredictable



Otwarcie wystawy *Blackout UA* w Łucku
Blackout UA exhibition opening in Lutsk



⁸ *BLACKOUT. Międzynarodowa wystawa rysunku i malarstwa w Katowicach, Format*, 22.12.2023, format.asp.wroc.pl/index.php/2023/12/22/2947 [accessed: September 8, 2024].

⁹ *BLACKOUT UA. Międzynarodowa wystawa malarstwa i rysunku, Format*, 11.03.2024, format.asp.wroc.pl/index.php/2024/03/11/3345 [accessed: September 8, 2024].

¹⁰ *Church of Sant'Antonio*, ilromanino.it, ilromanino.it/en/places/breno/church-of-santantonio [accessed: September 8, 2024].

¹¹ See: L. Alloway, *Systemic Painting*, New York 1966; R. Pincus-Witten, “Systemic” *Painting*, *Artforum* 1966, no. 3, pp. 42–45, www.artforum.com/features/systemic-painting-211567 [accessed: September 8, 2024].

¹² The exhibition in Italy featured 66 artists, including those from the United States and Iran [ed. note].

consequences of being connected to the broadly understood network. They also highlight the solar energy source paradoxically invisible in the mainstream, the creation of individual spaces of comfort, and the ominous threat of fascism looming overhead. Additionally, they address the issues of censorship and the erasure of female artists from art history, the blurring and loss of memory, the fading of humanity’s cultural heritage, the escalating social problems related to mental health, and the individual experiences of burnout or disconnection from the world. Many of the works also express the wartime experience of losing security and nearly one’s entire personal world as a result of Russia’s invasion of Ukraine, as well as opposition to war and the culture of militarism. Many of them also signal the hope for a return to balance after the crisis, for light to overcome darkness. Some paintings confront us with the fear of the unknown lurking in the darkness, while others reference entirely abstract concepts or mathematical figures. Each contains its own semantic field, and through the curatorial interplay of connections, juxtapositions, and tensions, they reveal new, previously unexpected meanings. In each iteration, these works are also embedded in the context of the place: its architecture and history, local culture, and issues relevant to the community. They resonate not only with one another but also with the changing environment. In Katowice, in connection with the likely closure of the ZPAP-owned ArtNova 2 Gallery, the curatorial duo brought to the forefront the broader issue of systemic support for cultural institutions, emphasizing that they do not accept their elimination or the shutdown of necessary and valuable initiatives. The gallery is closely connected to the local art context: it operates in the Jan Squeder House, completed in 1937, one of the most outstanding local examples of modernist architecture. Since 1949, it has been the seat of the local ZPAP division, and its first, now historic exhibition space, Art Nova Gallery, was established in 1972¹³—its closure would create a gap in the city’s cultural fabric. In Lutsk, the exhibition aligned with the context of the war, and, according to the statement from the curatorial team, which was expanded to include Olena Matoshniuk and Michał Pietrzak, it was “a form of protest against the senseless destruction of Ukraine’s national and cultural heritage, as well as a kind of helplessness of the Western world in the face of the oppressive policies of the Russian Federation.”¹⁴ The upcoming Italian edition of the exhibition, planned to take place within the Renaissance structure and interior of the temple, invokes five pairs of concepts fundamental to the history of painting and architecture, as proposed in 1915 by the German scholar Heinrich Wölfflin: the linear vs. painterly, plane vs. recession, closed vs. open form, multiplicity vs. unity, and clearness vs. unclearness.¹⁵ However, as Ernst H. Gombrich, a scholar born in Vienna and primarily associated with the United Kingdom, later

¹³ M. Balsa, G. Grzegorek, B. Witaszczyk, *Domy i gmachy Katowic*, ed. G. Grzegorek, Katowice 2013, p. 167.

¹⁴ *BLACKOUT UA ...*, op. cit.

¹⁵ H. Wölfflin, *Podstawowe pojęcia historii sztuki. Problem rozwoju stylu w sztuce nowożytnej*, trans. D. Hanulanka, Wrocław 1962.

critically observed, although such binary oppositions may seem helpful in analyzing and interpreting not only art but almost all phenomena that concern us, they obscure our view of reality and its complexity:

[...] his polarities are not true polarities at all. We have seen before how fatally easy it is for our minds to see opposing principles where only differences of degree exist. There was a time when cold and heat, moistness and dryness, even light and dark were considered such entities in their own right, just as we still think of negative and positive electricity. But clearly the contrast between heat and cold makes sense only in relation to a norm, mostly the hidden norm of our own body temperature. Science, of course, tries to eliminate this norm and prefers to plot temperature along a scale. A real morphology of forms would have to aim at a similar scale or spectrum of configurations. It is true that a form in nature may be rendered by a line or suggested by its shadow, but there are any number of possibilities in between and beyond, and the habit of thinking in polarities may actually mask these from us.¹⁶

The *Blackout* installation–exhibition perfectly fulfills this historical postulate; through its materiality, it makes us aware of the infinite number of combinations and possibilities, even with such strong formal constraints on the expressions of individual artists. Gombrich’s lecture, delivered in 1963 at the University of Turin, contributed to the poststructuralist deconstruction of modernism and the intellectual and cultural shift of the 1960s and 1970s, marking a threshold of contemporary times. Since then, concepts and contexts that rise above the narrative qualities of artworks—challenged by the 20th-century avant-gardes—but also surpass the formal and functional properties they brought to light, have gained tremendous importance in art. More than sixty years after Gombrich’s lecture in Italy, in a post-pandemic reality heading toward further upheavals, it is no longer possible to analyze art in isolation from the globally intensifying acceleration, digital hypercommunication, and overconsumption of goods and information; from successive environmental, migratory, and economic crises; from the extinction of various species and the destruction of the achievements of many cultures; and from the armed conflicts staring us in the face. Although escapist, a blackout of consciousness would undoubtedly offer relief in such a situation.

A global power failure or just a temporary outage?

The first context I discuss is the realm of energy—understood both as the earth’s natural resources, depleted by humans, and as cultural energy, flowing between human–established societies. It is not surprising that the *Blackout* painting installation-exhibition is primarily considered in the context of the climate crisis mentioned at the outset. As Promna and

¹⁶ E.H. Gombrich, *Norma i forma. Kategorie stylistyczne historii sztuki i ich początki w renesansowych ideałach*, trans. K. Guz, *ARTykuły* 2012, no. 5–6, p. 72.



Otwarcie wystawy *Blackout UA* w Łucku / *Blackout UA* exhibition opening in Lutsk



Pietrek state in the curatorial text, it is “an international experiment that draws on the idea of a communal action by the artistic community for the climate. The exhibition is part of the global discourse on energy, engaging with the broader context of the debate on contemporary ecology and its impact on the psychological condition of humans.”¹⁷ This discourse is currently shaped by an exceptionally diverse range of attitudes and initiatives; even within the art world, there are thousands of actions with varying scope, formats, and forms of artistic expression. Within the spectrum of contemporary environmentally engaged art, there are initiatives by individual artists, comprehensive group exhibitions, as well as more long-term collective actions. Among them are more or less poetic works that encourage reflection on the state of nature, such as *Center of Living Things—Institute for Living Things* by Diana Lelonek¹⁸, who was awarded the Paszport Polityki award in 2019 “for an original artistic analysis of the threats posed by contemporary civilization. For art that is thoughtfully engaged and intriguingly challenges the anthropocentric

¹⁷ *BLACKOUT ... w Katowicach*, op. cit.

¹⁸ A. Cieplak, *Rośliny robią swoje [rozmowa z Dianą Lelonek]*, krytykapolityczna.pl, 9.01.2019, krytykapolityczna.pl/kultura/sztuki-wizualne/diana-lelonek-rosliny [accessed: September 8, 2024].

perspective.”¹⁹ These also include participatory projects that engage the public in protest or specific actions to improve the condition of the local environment, for which Cecylia Malik is well-known in Poland. She is the initiator of such activist actions and groups as the Modraszek Kolektyw (2011)²⁰, which advocates for Kraków’s Zakrzówek; *Oratorium for Saws and Forest Mandalas* (2016), to protect the Białowieża Forest from logging; the informal civic movement *Matki Polki na wyrębie* (2017), which opposed the Lex Szyszko law that liberalized tree cutting; the *Warkocze Białki* (2013) initiative, aimed at protecting the Białka River from regulation; and since 2017, the hydrofeminist collective *Siostry Rzeki*, which conducts campaigns in defense of natural waterways across Poland.²¹ These activities also include numerous activist initiatives that have stirred public opinion, such as happenings and performative actions organized as part of protests by the global Extinction Rebellion network. In these cases, it is not so much that art engages with ecology, but rather that climate activism draws methods and means of expression from art²², as seen, for example, in the visually striking protest *Funeral for Nature* (2024) in Bath, UK.²³

Interestingly, Polish environmentally engaged art emerged as early as the late 1960s and early 1970s, coinciding with the first scientific reports on the harmful effects of human activity, the impending climate change, and its consequences.²⁴ As researcher Magdalena Worłowska notes, one of the most significant initiatives of that time was *Plener Ziemia Zgorzelecka*, organized in 1971 in Opolno-Zdrój, on the site of the Turów lignite mine (Bogatynia-Turoszów), by the Wrocław artistic community centered around Jerzy Ludwiński. The aim of this event was not only to express growing dissatisfaction with the industrial impact on the environment but also to bring together leading neo-avant-garde artists with scientists, facilitating a confrontation of their perspectives to “reflect on the possibility of planning civilizational changes so that they align with natural biological processes,” known as sustainable development, which was

¹⁹ Diana Lelonek laureatką Paszportów POLITYKI w kategorii Sztuki Wizualne, polityka.pl, 8.01.2019, www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/paszporty/1777504,1,diana-lelonek-laureatka-paszportow-polityki-w-kategorii-sztuki-wizualne.read [accessed: September 8, 2024].

²⁰ Cf. www.cecylialmalik.pl/pl/portfolio/ModraszekKolektyw [accessed: September 8, 2024]; G. Bożek, *Zakrzówek to nasza wspólna sprawa. Rozmowa z Cecylią Malik*, *Dzisiejsze Życie* 2011, no. 7–8, dzikiezycie.pl/archiwum/2011/sierpień-2011/zakrzówek-to-nasza-wspólna-sprawa-rozmowa-z-cecylia-malik [accessed: September 8, 2024].

²¹ https://www.cecylialmalik.pl/pl/portfolio [accessed: September 8, 2024]; M. Polak, *Wywiad rzeka / Cecylia Malik*, *miemiejsc.pl*, 22.11.2019, http://miemiejsc.pl/sztuka/wywiad-rzeka-cecylia-malik [accessed: September 8, 2024]; E. Jarosz, *Hydro-sztuka w Polsce z perspektywy błękitnej humanistyki jako trawaty ratunkowej wobec katastrofy ekologicznej*, *Przegląd Kulturoznawczy* 2021, no. 2, pp. 284–318, doi.org/10.4467/20843860PK.21.020.14077.

²² B. de Graaf, *Art in Activism: Extinction Rebellion's performance in and as protest*, master's thesis, Utrecht University, 2023, studenttheses.uu.nl/handle/20.500.12932/43635 [accessed: September 8, 2024].

²³ S. Jenkins, *Hundreds join 'Funeral for Nature' protest*, *bbc.com*, 20.04.2024, www.bbc.com/news/articles/c1rvd4jw3p0o [accessed: September 8, 2024].

²⁴ M. Worłowska, *Sztuka zaangażowana ekologicznie na sympozjach i plenerach na Ziemiach Zachodnich i Północnych w latach 60. i 70. (Opolno, Osieki, Zielona Góra)*, *Pamiętnik Sztuk Pięknych* 2016, no. 11, pp. 221–228, doi.org/10.11588/psp.2016.1.102389.



Ekspozycja Blackout UA w Lucku / Blackout UA exhibition in Luts'k

defined in 1987 by Norwegian Prime Minister Gro Harlem Brundtland.²⁵ During that time, works such as one of Wanda Gołkowska's famous *Dezaprobatory* (Disapprovers) were created—painterly objects in which the artist suggests refraining from unnecessary artistic production; the poetic *Zapis przestrzeni* (Record of Space) by Konrad Jarodzki, an ephemeral action that involved stretching a tape across the open-pit mine to mark its diameter; and the ironic conceptual piece *Terytorium* (Territory) by Jarosław Kozłowski, which consisted of instructions for fencing off a square plot with 5-meter sides, with an open entrance on one side and a five-language sign reading “Entry Forbidden” placed next to it.²⁶ The poetics of all these works dedicated to the land claimed by the mine were both emphatic and delicate, subtly drawing attention to the environmental costs of industrial and artistic production, as well as to human intervention in the natural landscape.

More than fifty years later, however, it is far too late to think solely in terms of balance, and current collective artistic actions aimed at raising ecological awareness—such as the educational initiatives of the American group Artists for Climate Awareness²⁷—seem decidedly too mild and inadequate for the scale of the problem. In this context, the *Blackout* exhibition appears as a dark continuation of the Zgorzelec plein-air event, a post-apocalyptic vision and a confrontation with the fears emerging from the approaching darkness, stemming from the delayed and insufficient slowing down of civilizational acceleration. The theme of energy, resources, and their extraction is present here, among others, in the works of Adam Włodarczyk, Paweł Flieger, Adam Pocięcha, and Julia Królikowska, who draws inspiration from one of the decommissioned coal mines in Genk, Belgium, where the vast industrial sites have been transformed into centers of technology and innovation, as well as hosting an art school and cultural institutions.²⁸ Is creativity the coal that drives the global economy of the 21st century? In Sławomir Kuszczak's work, the figure of the brilliant inventor Nikola Tesla appears—a man to whom we owe not only alternating current but also the motor, dynamo, radio, and hydroelectric power plant. Flieger, on the other hand, creates an ambiguous and multi-layered scene in which two people are tending a fire, perhaps warming themselves by it or calling for help in the darkness of the night. Meanwhile, Włodarczyk suggests that in our attempts to solve current energy issues, we fail to appreciate the power of solar energy, wandering under the Sun like moths. Kamil Moskwicz, in turn, depicts a dark landscape with a valley between two slopes, where some extremely dynamic process is unfolding—is it a record of human activity in the Anthropocene, a mass of water flowing through, or an avalanche descending from the mountains? In the context of the environmental consequences of human activity, this image becomes a perfect representation of the concept of the so-called *uncanny valley*—the sense of unease or discomfort toward objects that we cannot fully recognize.

²⁵ Ibidem, pp. 221–222.

²⁶ *Plener Ziemia Zgorzelecka – 1971. Nauka i sztuka w procesie ochrony naturalnego środowiska człowieka*, eds. W. Gołkowska, J. Ludwiński, Opolno-Zdrój 1972.

²⁷ artistsforclimateawareness.org [accessed: September 8, 2024].

²⁸ M. Freire, *Genk's Transformation Honors Its Heritage*, revolve.media, 3.09.2020, revolve.media/features/genks-transformation-honors-its-heritage [accessed: September 8, 2024].

This effect is based on Freud's *das Unheimliche*, a concept that captures the feeling of unease when confronted with the strange, the other, or the unknown.²⁹ Being in close relation with these qualities is a tenet of Timothy Morton's “dark ecology,” which Karolina Fedyk describes as follows:

Renouncing the special status we have assigned ourselves allows us to see the connections that bind us to other entities—from the bacteria in our intestines, through meadows and cows, to microplastics in a glass of water. However, it is hard not to feel unease when confronted with our own porosity, especially when we are accustomed to seeing ourselves as agents of change. The idea that wheat could affect me initially sparks resistance—yet I eat it and draw energy from it. Morton argues that it is worth befriending such strangeness. He invites us to step into the darkness, to experience fear and melancholy, and to embrace playfulness instead of seriousness [...]. Abandoning agrologistic cognitive frameworks and opening up to strangeness is a radical project. Instinctively, we seek certainty, clear boundaries, and simple descriptions of the world around us; we are taught that the Earth is subject to us and that there is no other agency beyond our own. Dark ecology rejects this vision and makes us realize how incomplete our understanding is, and how little actually depends on us.³⁰

Morton's vision proposes liberation from the sense of hopelessness, which is the polar opposite of the belief in human omnipotence. It involves, on the one hand, accepting our fragility and eventual extinction, and on the other, finding melancholic delight rather than the gravity of despair. However, Fedyk astutely points out that the responsibility for the climate catastrophe is distributed disproportionately between the countries of the so-called Global North and Global South. Therefore, she advocates for particular caution when analyzing these issues through the lens of social justice, especially in assessing the actions of more privileged entities. How, then, while in Europe, can we step into ecological darkness in a way that does not overwhelm us with our own helplessness, yet allows us to remain engaged with the issue? Some of the *Blackout* modules, whether juxtaposed or considered as a whole, pose similar questions. For example, the depiction of human bodies intertwined with architectural geometry in Václav Rodek's work, combined with Piotr Kmita's visual play on symbols—where the carbon dioxide symbol CO₂ is rendered as the open question “co?” (what?): what next? what should we do? what about us?—and Marta Borgosz's negative image of a swinging crystal chandelier, may lead us to reflect in Morton's spirit: does the impending catastrophe truly signify total annihilation, or perhaps a chance?

²⁹ Initially, this term was used to describe people's reactions to robots, androids, or computer animations when they realize that, despite their striking resemblance, these are not human beings. The concept was first introduced in 1970 by Japanese robotics professor Masahiro Mori. Cf. M. Janion, *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*, Kraków 2006, p. 65.

³⁰ K. Fedyk, *Wejście w mrok*, *Dwutygodnik* 2024, no. 386, www.dwutygodnik.com/arttykul/11277-wejscie-w-mrok.html [accessed: September 8, 2024].



Ekspozycja *Blackout UA* w Lucku / *Blackout UA* exhibition in Luts'k

“Darkness! I see darkness. Darkness I see ...”—from the lack of vision to the loss of consciousness

In the cited fragment of the curatorial text, attention was also drawn to the context of health and the relationship between the state of the environment and “the psychological condition of humans.” I would, however, expand this area to include, on the one hand, the holistically understood human organism with its matter, emotions, and consciousness, as well as the flow of energy between the human psychophysical body and other beings and objects in our surroundings, and, on the other hand, the issues of perception and the dominance of ocularcentrism in contemporary culture.

Before the word *blackout* was first recorded in 1934 to mean a power outage, as early as 1929 it was used to describe the problem of the sudden loss of vision experienced by military fighter pilots at the time.³¹ In this case, the sudden darkness before the eyes is caused by the blood draining from the retina due to high G-forces, up to ten times greater than the gravitational force we experience at rest. In addition to the sudden loss of vision, pilots also experienced disturbances in consciousness resulting from cerebral ischemia, such as fogginess or partial disorientation. Thus, the word *blackout* became a medical term, initially referring both to epileptic seizures and to the characteristic state of loss of consciousness resulting from alcohol intoxication.³² Today, *blackout* also refers to fainting, a loss of consciousness due to oxygen deprivation during breath-hold diving (*freediving blackout*, *breath-hold blackout*), memory loss associated with excessive alcohol or drug use, memory loss resulting from severe psychological trauma (dissociative amnesia or dissociative identity disorder), transient global amnesia, which lasts up to 24 hours and prevents the brain from forming new memories, and sudden loss of consciousness due to stress, culturally conditioned in South and Central America and the Caribbean (*falling-out*, *ataque de nervios*).

Overloaded bodies and minds, seeking relief from stimuli often beyond our awareness, find escape routes through health crises. At the same time, we consciously turn to various culturally available forms of anesthesia: numerous substances, entertainment and consumption that detach us from everyday life, immersion in video games or pornography, or the numbing act of doomscrolling. These themes are also referenced in the works of Maciej Linttner, who uses the motif of the skull to represent the mind’s limitations; Damian



Otwarcie wystawy *Blackout UA* w Łucku
Blackout UA exhibition opening in Lutsk



Pietrek, who depicts a torn and black hole-riddled memory; Bohdan Mukha, who addresses the issue of war-induced burn-out; and Michał Matoszko, who portrays the human figure as completely “disconnected from power” and devoid of vitality.

Amnesia caused by trauma is most often the result of confronting an experience so overwhelming that it exceeds our emotional capacity to comprehend, disrupting the very fundamental psychological structures of our being. In contrast, desensitizing anesthesia or even escapist unconsciousness are highly sought-after and desirable states in our exploitative civilization. They offer momentary relief in the face of tensions, cognitive overload, or the inability to integrate the information coming at us from all directions, through multiple channels simultaneously. We live in an era of extraordinary technological and informational development, yet our bodies and minds, despite their immense plasticity, do not always keep pace with the constant influx of new stimuli. The loss of consciousness can be purely physical or metaphorical, and the social plagues of ignorance and apathy appear as symptoms of civilizational acceleration beyond our cognitive abilities, leading to a sudden depletion of sensitivity and awareness. Combined with our growing disconnection from the increasingly disrupted natural world, this leads to catastrophic consequences—deepening alienation and the exploitation of people by populist political parties and greedy corporations, which, driven by late capitalist logic, pursue profit and accumulation, regardless of the looming apocalypse, as shown by mathematical data.

Artists, especially from the youngest generation, are increasingly and more openly addressing the issues of mental health, burnout, and psychological helplessness in their work. In Poland, these topics remain largely shrouded in cultural taboo—an impenetrable curtain of silence, like the one depicted by Katarzyna Koczyńska-Kielan, or the darkening blinds in Jakub Adamek’s work, which separate the “private” from the “public.” However, these curtains are gradually being drawn back by works that normalize the issues of psychological trauma, health, and healing, created by artists associated with the “new sincerity,” such as Karolina Balcer and Irmina Rusicka, both of whom are connected to Wrocław. They participated in the highly polarizing group exhibition *Anxiety Comes at Dusk*, presented at Warsaw’s Zachęta in 2022.³³

In art, darkness and blackness most often express low mood, pessimism, mourning, and decline, as demonstrated by the Gothic novel, *fin de siècle*, and the symbolism of the late

³¹ S. Poole, *From fighter pilots to power failure: how we got the word 'blackout'*, theguardian.com, 16.08.2019, www.theguardian.com/books/2019/aug/16/blackout-steven-poole-word-of-the-week [accessed: September 8, 2024].

³² Ibidem.

³³ *Niepokój przychodzi o zmierzchu*, 16.07–16.10.2022, zacheta.art.pl, zacheta.art.pl/pl/wystawy/niepokoj-przychodzi-o-zmierzchu-the-discomfort-of-evening [dostęp: 8.09.2024]; A. Wójtowicz, *Wystawa, którą kochacie nienawidzić. „Niepokój przychodzi o zmierzchu” w Zachęcie*, magazynszum.pl, 2.09.2022, magazynszum.pl/wystawa-ktora-kochacie-nienawidzic-niepokoj-przychodzi-o-zmierzchu-w-zachecie [accessed: September 8, 2024].

19th century. We also tend to use them to convey the ideas of destruction and evil. In the context of human perception’s psychophysiology and the ocularcentrism of contemporary culture, the absence of light—and thus the inability to visually perceive the surrounding reality—is viewed as either a terrifying or perversely alluring prospect of eternal night. The absence of vision, the loss of sight, and darkness represent an impossible frame of reference for the visual arts, while simultaneously serving as an inviting counterpoint for exploration and reflection—an analogous role to that of silence in music and auditory arts, a concept effectively explored by the exhibition *The Silence of Sounds*³⁴, presented in 2016 at the Wrocław Contemporary Museum. The issue of image accessibility for the blind and visually impaired is addressed in the *Blackout* installation through Wojciech Ulrich’s work, which incorporates the motif of Braille. Themes of visual uncertainty or cognitive helplessness are also explored in the works of Vladimír Kovařík, Eckehard Fuchs, Marta Szymczakowska, and Paweł Flieger, while the elusiveness of spiritual energy for the human eye-mind apparatus is portrayed in Olga Czechowska’s work.

“Quietly and in the dark” or behind the curtain of silence

Vantablack, a pigment that absorbs nearly all light visible to the human eye, became highly coveted in the art world and a subject of controversy after Anish Kapoor, one of the most acclaimed contemporary sculptors, acquired exclusive rights to its use³⁵. However, before that, the blackest black was used in the defense industry as a coating that completely concealed the presence of aircraft. Both darkness and anesthesia can serve as important means of protection, providing us with safety and the ability to survive. Similarly, silence—including media silence—can benefit certain matters. This is also reflected in the meaning of *blackout* as wartime blackout, the concealment of sensitive data, or the informational silence surrounding critical issues that require caution and focus. However, the line between protection and oppression is often very thin—this is where the meaning of *blackout* resonates most ambivalently because if darkening and silencing tools are used to protect those in power, we are dealing with a very dangerous form of censorship. This was brilliantly captured in the work of American artist Jenny Holzer, who in 2005 began her series of “redaction paintings” referring to classified content and information concealed from the public by the George W. Bush administration in connection with the “Global War on Terror” initiated by the United States in 2001³⁶. In her works, the artist uses official state documents and reports, as well as military and prison records, enlarging them

³⁴ Z. Reznik, *Wsluchując się w szarość, szумы i stłumienia*, *Format* 2016, no. 73, pp. 114–116; B. Lis, *Milczenie dźwięków. Esej o tym, co słyszeć w muzeum*, *Audiosfera* 2016, no. 1(3), pp. 96–98.

³⁵ R. Lesso, *What Is Anish Kapoor’s Connection to Vantablack?*, thecollector.com, 18.03.2022, www.thecollector.com/what-is-anish-kapoors-connection-to-vantablack [accessed: September 8, 2024].

³⁶ J. Bird, *Under erasure: Jenny Holzer’s War Paintings*, *Journal of Contemporary Painting* 2017, no. 3/1–2, pp. 177–193, doi.org/10.1386/jcp.3.1-2.177_1; R. Bailey, *Unknown Knowns: Jenny Holzer’s Redaction Paintings and the History of the War on Terror*, *October* 2012, no. 142, pp. 144–161, www.jstor.org/stable/23361988 [accessed: September 8, 2024].



Ekspozycja *Blackout UA* w Łucku / *Blackout UA* exhibition in Lutsk

to emphasize the striking redactions or cover-ups in the form of dark bars and blotches. Holzer’s political commentary demonstrates that the tools and resources available to democratically elected authorities can become highly malleable material to create a collective illusion.

Due to the participation of Ukrainian artists in the project and the exhibition’s presentation in Lutsk, Ukraine, the *Blackout* installation resonates most strongly in the context of war, understood as open armed conflict. The already mentioned work by Bohdan Mukha, as well as the paintings by Olena Matoshniuk and Evghenia Grytsku, directly address the multifaceted

darkness of war trauma, while the works of Marlena Promna and Igor Przybylski explore the issue of invasion and aid from a safer position of the observer. However, a wartime blackout is not limited to the air raid blackouts or strategic power outages originating during World War II, but also includes the tactical press blackout invented at the same time for security reasons (news blackout, the British D-Notice system), now known more broadly as a media blackout, which involves the deliberate halt of communication on a specific topic. A current example of an attempt to impose this type of silence is the 2022 ban on broadcasting in the European Union imposed



Ekspozycja *Blackout UA* w Łucku / *Blackout UA* exhibition in Lutsk

on the Russian agency Sputnik—though not entirely effective and controversial as a manifestation of restrictions on freedom of speech.³⁷ In Poland, individuals engaged with refugee issues have also pointed out that since the beginning of Russia’s invasion of Ukraine, the crisis at the Polish-Belarusian border has stopped being addressed by the media.³⁸ In the media shadow of the situation in Ukraine, other crises and territorial, civil, or interstate wars remain largely overlooked: in Nagorno-Karabakh (Armenia and Azerbaijan), Afghanistan, Syria, Ethiopia, Yemen, Myanmar (Burma), Mali, Burkina Faso, and Sudan. By the end of 2023, there were as many as 183 such places on the world map—three times more than in 1993.³⁹

³⁷ G. Tuhina, *Two Years Into EU Ban, Russia’s RT And Sputnik Are Still Accessible Across The EU*, frerl.org, 2.02.2024, www.rferl.org/a/russia-rt-sputnik-eu-access-bans-propaganda-ukraine-war/32803929.html [accessed: September 8, 2024].
³⁸ Cf. M. Chrzczonowicz, *Kryzys humanitarny na granicy polsko-białoruskiej. Grupa Granica: pomogliśmy 14 tys. osób*, oko.press, 17.01.2023, oko.press/kryzys-humanitarny-na-granicy-polsko-bialoruskiej-grupa-granica-pomogliśmy-14-tys-osob [accessed: September 8, 2024].
³⁹ mmi, *Na świecie toczą się obecnie 183 konflikty zbrojne. To więcej niż przed trzema dekadami*, pap.pl, 28.12.2023, www.pap.pl/aktualnosci/na-swiecie-tocza-sie-obecnie-183-konflikty-zbrojne-wiecej-niz-przed-trzema-dekadami [accessed: September 8, 2024].

The issue of illumination and blackout can also be linked horizontally to the disproportionately distributed global privilege of access to education and media literacy. Vertically, for the West, it connects to major historical transformations, such as the Renaissance or the Enlightenment’s dominance of Reason. It is important to remember, however, that the term “Dark Ages,” used by some scholars to refer to the medieval period between the 5th and 10th centuries, is a subjective assessment stemming from the scarcity of written sources. Both the lack of material evidence and the inability to read limit our perception of the world. However, it also happens that someone intentionally erases or obscures information or keeps others in ignorance for their own reasons and interests. This issue was powerfully highlighted by Archie Moore’s exhibition *kith and kin*, which was awarded the Golden Lion at the 2024 Venice Biennale. The artist, who comes from Australia’s Indigenous communities (Kamilaroi, Bigambul), traced and presented the relationships between the inhabitants of Australia over the span of 65,000 years, covering nearly two and a half thousand generations. The exhibition is set in a dark, cave-like space, with the walls covered in a massive drawing of a family tree. In the center

stands a monumental table supporting neat stacks of white sheets—documents from various sources that the artist used to gather information about individual people, with sensitive data redacted in a manner similar to Holzer’s works. The table is also surrounded by symbolic black water, preventing access to the illuminated materials, evoking the barrier of oblivion and forgetfulness, like the mythological rivers flowing around Hades. Here, Moore primarily highlights the erasure of Indigenous Aboriginal identity through various obscuring tactics used by colonizers, which the artist paradoxically reclaims by combing through “white” archives.⁴⁰

Postcolonial “Blackening”?

The issue of erasing or losing civilizational heritage, forgotten knowledge, and destroyed or displaced cultures is also highlighted in some of the works included in *Blackout*. Libor Novotný addresses this issue directly, while Andrzej Rafałowicz takes a more metaphorical approach, using the dagger—a typographical mark that symbolizes lost texts. Marcelina Groń explores the subject of dying languages, while Daniela Tagowska reflects on the ambivalent issue of the silence surrounding Leni Riefenstahl, whose work was erased after the war due to its Nazi associations. These issues will certainly be further emphasized thanks to the proximity of the Renaissance frescoes by Il Romanino, which will serve as the backdrop for the Italian edition of the installation. Notably, however, none of the works directly address postcolonial issues or the visibility and reclamation of Black culture, which is one of the most significant contexts in this area of contemporary discourse. It is often argued that Poland has a relatively small direct role in these processes, yet the issue of racism and decolonization emerges directly from the modernist grid, square module, and the black-and-white color palette used in the *Blackout* project.

Rosalind Krauss wrote about the grid, distinctive of modernity: “Surfacing in pre-war Cubist painting and subsequently becoming ever more stringent and manifest, the grid announces, among other things, modern art’s will to silence, its hostility to literature, to narrative, to discourse.”⁴¹ However, as the scholar notes, despite its apparent mathematical order and objective structure, the grid creates an illusion and leads us astray in our understanding: “The grid’s mythic power is that it makes us able to think we are dealing with materialism (or sometimes science, or logic) while at the same time it provides us with a release into belief (or illusion, or fiction).”⁴²

⁴⁰ www.kithandkin.me [accessed: September 8, 2024].
⁴¹ R.E. Krauss, *Siatki*, in: *ibid.*, *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*, trans. M. Szuba, Gdańsk 2011, p. 17.
⁴² *Ibidem*, p. 20.

Otwarcie wystawy *Blackout UA* w Łucku / *Blackout UA* exhibition opening in Lutsk



An emblematic work of modernist painting, which almost perfectly resonates with the modular formula adopted by the *Blackout* curatorial team, is Malevich's *Black Square on a White Background*—a key painting of the interwar avant-garde and foundational for the concept of Suprematism. During its first exhibition, the artist placed it high in the corner of the room, as icons are positioned in Orthodox homes. With this gesture, Malevich desacralizes art, but at the same time, by hanging his painting in a “sacred place,” he glorifies reason and brings abstract geometry into the space traditionally occupied by religious beliefs, seeing in it the perfect formula for modern mysticism.

It was known that the figure of the square covered earlier layers of paint applied by Malevich to the canvas, as cracks in the black paint revealed traces of a different color underneath. However, detailed research conducted in 2015 by an expert team from the Tretyakov Gallery in Moscow revealed more than just previously painted geometric figures in the artwork—a handwritten inscription was uncovered on one of its edges, most likely reading “The Battle of Negroes in a Dark Cave.”⁴³ The racist inscription is interpreted by Irina Vakar, associated with the gallery, as a joke by Malevich, referencing student pranks and a similarly titled poster from 1911, as well as the crude humor of French satirist Alphonse Allais, who in 1882 painted a black rectangle and titled it “The Battle of Negroes in a Cave Late at Night.” Thus, on the margins of the reason cherished by the avant-gardist, a violent joke would emerge, subliminally reflecting the attitudes of that time.

And although Aleksandra Shatskikh argues that Malevich's work was vandalized and that the inscription is certainly not his⁴⁴, the discovery and discussion surrounding the erased inscription on the Russian artist's canvas coincided with the launch of a massive media campaign on the other side of the globe, using the hashtags #BlackOutDay and #TheBlackout to advocate for Black visibility.⁴⁵ In a loose translation, the phrase *Black out* can mean “Black visibility,” “Blacks set free,” but also “Blacks excluded.” Used in social media, it was intended to encourage the positive “Blackening” of the Western-centric, white world and to collectively

oppose racism by encouraging Black individuals to come forward and support each other's businesses. This campaign was sparked in 2020 by the killing of George Floyd at the hands of American police, as well as the deaths of Ahmaud Arbery and Breonna Taylor. Blackout Tuesday, alongside the Black Lives Matter movement, became a mass protest against racism and police brutality, initiated by the music industry.⁴⁶ However, since the result of the campaign was the silencing and darkening of the internet with black squares accompanying hashtags instead of photos, it was also criticized as counterproductive—more obscuring than shedding light on the nuances of the racism that the Black community faces. Posting black squares as a gesture of protest proved to be communicatively insular and did not contribute to real change, leading the community to be called upon to engage in more meaningful actions.⁴⁷

Malevich's Suprematist explorations and his fascination with the black square had their foundational moment in 1913, while working on the set design for the Futurist opera *Victory Over the Sun*. The artist created a separate curtain for each act, featuring black geometric figures, including squares. As he wrote several years later: “In 1913, in a desperate attempt to free art from the burden of the real world, I took refuge in the form of the square.”⁴⁸ Abstracting art from the surrounding reality may have primarily served Malevich and his goals, but as we well know today, the underlying structures and mechanisms governing both the art world itself and, more broadly, culture and the economy are based on global injustice and exploitation. Racist jokes are countered by the emerging form of blackout performance—a type of stage comedy intended for an audience that predominantly identifies as Black. It provides a safe space for the agreed-upon and sensitive release of experiences with racism through humor, which not only avoids harming the victims but actually empowers them to reclaim cultural strength.⁴⁹

⁴³ G. Bastek, *Historie sztuki. Czarno na białym*, vogue.pl, 5.09.2021, www.vogue.pl/a/nieznana-historia-czerni-w-sztuce [accessed: September 8, 2024].

⁴⁴ A. Shatskikh, *Inscribed Vandalism: The Black Square at One Hundred*, e-flux.com 2017, no. 85, www.e-flux.com/journal/85/155475/inscribed-vandalism-the-black-square-at-one-hundred [accessed: September 8, 2024].

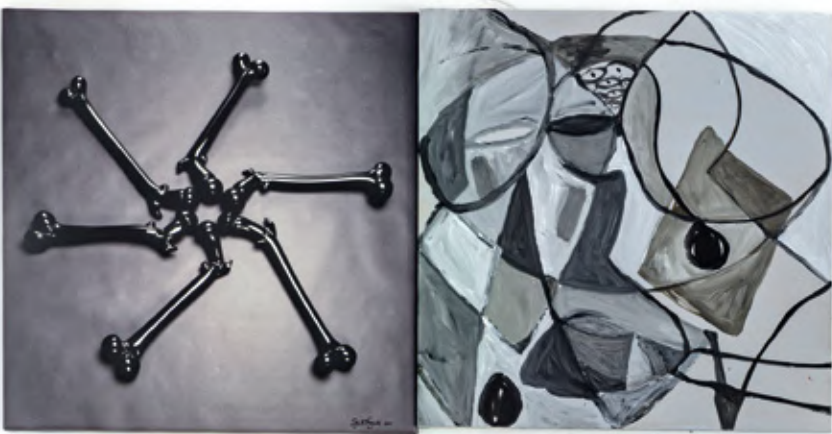
⁴⁵ #BlackOutDay: Trending Twitter Hashtag Celebrates Black People, Fights Negative Stereotypes, abcnews.go.com, 6.03.2025, abcnews.go.com/US/blackoutday-trending-twitter-hashtag-celebrates-black-people-fights-story?id=29439319 [accessed: September 8, 2024].

⁴⁶ *Blackout Tuesday: What is it and how are people taking part?*, bbc.co.uk, 2.06.2020, www.bbc.co.uk/newsround/52893017 [accessed: September 8, 2024]; N. McGloster, *Blackout Day 2020: What You Need to Know About the Economic Boycott*, complex.com, 5.07.2020, www.complex.com/life/a/niki-mcgloster/blackout-day-2020-boycott-explainer [accessed: September 8, 2024].

⁴⁷ A] Willingham, *Why posting a black image with the 'Black Lives Matter' hashtag could be doing more harm than good*, cnn.com, 2.06.2020, edition. cnn.com/2020/06/02/us/blackout-tuesday-black-lives-matter-instagram-trnd/index.html [accessed: September 8, 2024]; C. Framke, *Why Posting Black Boxes for #BlackoutTuesday, or Hashtags Without Action, Is Useless*, variety.com, 2.06.2020, variety.com/2020/tv/columns/blackout-tuesday-instagram-blacklivesmatter-1234623358 [accessed: September 8, 2024].

⁴⁸ Cf: G. Bastek, op. cit.

⁴⁹ A. Lukowski, *Why are Black audiences-only London theatre nights causing a scandal?*, timeout.com, 29.02.2024, www.timeout.com/london/news/why-are-black-audiences-only-london-theatre-nights-causing-a-scandal-052323 [accessed: September 8, 2024].



Otwarcie wystawy *Blackout UA* w Łucku / *Blackout UA* exhibition opening in Lutsk





Ekspozycja *Blackout UA* w Łucku / *Blackout UA* exhibition in Lutsk

Blackout as a cue

The term *blackout* is still used in theater, film, and video industries as a lighting cue, signaling a blackout to prepare for a change in lighting or scenery. In this sense, the word conveys a sense of temporality and purpose to the ensuing darkness, under the cover of which a significant change occurs to advance the action. Some of the artists participating in the *Blackout* exhibition followed the path of faith and hope: these themes are evident in the works of Grzegorz Niemyjski, Daria Milecka, and Kazimierz Pawlak, which explicitly suggest that *lux omnia vincit*—after a difficult period of darkness, the light will return to us. Less optimistic

is Andrzej Łabuz, who reminds us that after the light, the shadow will most likely return, or Przemek Pintał, who suggests that everything is merely a projection of our minds. In the face of darkness, it is not worth falling into either nihilism or the false optimism that everything will return to its previous state. The period of darkness, exhaustion, gloom, depression, or crisis is the result of some kind of imbalance, neglect, mistakes, or, in the climate sense, even the crime of ecocide. Thus, neither was the initial state a good one, nor does it make sense to strive to restore it. Blackout serves as a cue for us to quickly undertake the necessary reconfiguration—an appropriate redistribution of resources and forces, and a wiser establishment of relationships. According to Rebecca Solnit, it

is precisely in the darkness approaching us that the hope lies for a future that will be significantly different from our past.

How do we get back to the struggle over the future? I think you have to hope, and hope in this sense is not a prize or a gift, but something you can earn through study, through resisting the ease of despair, and through digging tunnels, smashing windows, opening doors, or finding the people who do these things. They exist.⁵⁰

In 2020, just as the COVID-19 pandemic was beginning, the Museum of Modern Art in Warsaw opened an exhibition titled *The Age of Half-Light: Art in the Times of Planetary Change*, dedicated to the search for these new relationships and responses through art. However, the exhibition was experimentally opened exclusively online, as the accompanying vernissage coincided with the difficult period of the first lockdown.⁵¹ Those operating in the field of art seem to possess all the tools necessary to respond to the rapidly changing reality, explore unconventional possibilities, and imagine transformations. Post-digital and post-ocularcentric hybrid materiality, as well as community, collectivity, and collaboration, now appear to be key values in the process of civilizational change. These values will allow us to use the “age of half-light” as an adaptive opportunity: a period of (self-)regulation and regeneration, of reaching into the sources of life and fertility resting in darkness, a time of rest for the Earth, and the possibility of reconstructing socio-cultural constructs in a way that better protects us as a human-and-beyond community. Commenting on Morton’s dark ecology proposal, Fedyk writes:

Acceptance of our own fragility initially evokes understandable fear, but Morton argues that it is the first step toward building a more-than-human community. Fragility, susceptibility to change, and dependence on others are traits we share with other beings. We are all simultaneously both heirs and victims of planetary catastrophes: from volcanic eruptions that shaped the Earth to global climate change and mass extinctions. When we realize the similarity of our fates, we will be able to empathize with others. [...] Morton advocates for the necessity of a new attunement to the world, with attention focused on strangeness. This is the greatest strength of *Dark Ecology*: the reading itself becomes an experience of the uncanny, of unease, of uncertainty; an exercise in viewing the world from a perspective other than the pedestal we have built for ourselves. From this different point of view, we can see how much connects us with others. According to Morton’s promise, dark ecology holds an unexpected sweetness: a sense of community unimaginable to the Mesopotamians. Out of the darkness and melancholy emerges a new coexistence.⁵²



Otwarcie wystawy *Blackout UA* w Łucku
Blackout UA exhibition opening in Łuck

Blackout may also represent a darkening in the sense of the spiral of goddess time—a descent into the darkness where we are embraced by the arms of the archetypal Black Mother. In this place, we can once again ask ourselves: What is good for me and what is good for us? What do we need now, and what is it time to let go of? In 2015, one hundred years after the first presentation of Malevich’s painting, while co-organizing the grassroots F/M Festival at the independent, anarchist Center for Cultural Reanimation in Wrocław, I was convinced that what we needed most in the here and now was Iwona Demko’s *Pink Square on a White Background*, her playful, feminist “Manifesto of the Supremacy of Femininity.”⁵³ And what squares will we need in 2025 and 2050?

September 2024

BIBLIOGRAPHY

- #BlackOutDay: Trending Twitter Hashtag Celebrates Black People, Fights Negative Stereotypes, 6.03.2025, abcnews.go.com/US/blackoutday-trending-twitter-hashtag-celebrates-black-people-fights/story?id=29439319.
- Alloway L., *Systemic Painting*, New York 1966.
- Bailey R., *Unknown Knowns: Jenny Holzer’s Redaction Paintings and the History of the War on Terror*, October 2012, no. 142, pp. 144–161, jstor.org/stable/23361988.
- Bastek G., *Historie sztuki. Czarno na białym*, 5.09.2021, vogue.pl/a/nieznanahistoria-czerni-w-sztuce.
- Bird J., *Under erasure: Jenny Holzer’s War Paintings*, *Journal of Contemporary Painting* 2017, no. 3/1–2, pp. 177–193, doi.org/10.1386/jcp.3.1-2.177_1.
- Blackout (noun), in: *Oxford English Dictionary*, July 2023, doi.org/10.1093/OED/5740352254.
- BLACKOUT. Międzynarodowa wystawa rysunku i malarstwa w Katowicach, Format, 22.12.2023, format.asp.wroc.pl/index.php/2023/12/22/2947.
- Blackout Tuesday: What is it and how are people taking part?, 2.06.2020, bbc.co.uk/newsround/52893017.
- BLACKOUT UA. Międzynarodowa wystawa malarstwa i rysunku, Format, 11.03.2024, format.asp.wroc.pl/index.php/2024/03/11/3345.
- Blouin B., *The Brooklyn Blackout Cake Helped the WWII War Effort*, veteranlife.com/lifestyle/brooklyn-blackout-cake.
- Bożek G., *Zakrządek to nasza wspólna sprawa. Rozmowa z Cecylią Malik, Dzikie Życie* 2011, no. 7–8.
- Bulsa M., Grzegorek G., Witaszczyk B., *Domy i gmachy Katowic*, ed. G. Grzegorek, Katowice 2013.
- Chrzczonowicz M., *Kryzys humanitarny na granicy polsko-białoruskiej. Grupa Granica: pomogliśmy 14 tys. osób*, 17.01.2023, oko.press/kryzys-humanitarny-na-granicy-polsko-bialoruskiej-grupa-granica-pomogliśmy-14-tys-osob.
- Church of Sant’Antonio, ilromanino.it/en/places/breno/church-of-santantonio.
- Cieplak A., *Rośliny robią swoje [rozmowa z Dianą Lelonek]*, 9.01.2019, krytykapolityczna.pl/kultura/sztuki-wizualne/diana-lelonek-rosliny.
- DeHart J., *Sacred Ink: Tattoos of Polynesia*, 25.11.2016, thediplomat.com/2016/11/sacred-ink-tattoos-of-polynesia.
- Demko I., *Różowy kwadrat na białym tle*, iwona-demko.pl/linki/Rozowy%20kwadrat%20na%20białym%20tle_Iwona_Demko.pdf.
- Diana Lelonek laureatką Paszportów POLITYKI w kategorii Sztuki Wizualne, 8.01.2019, polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/paszporty/1777504,1,diana-lelonek-laureatka-paszportow-polityki-w-kategorii-sztuki-wizualne.read.
- DQ, *Lights out*, 21.10.2021, dramaquarterly.com/lights-out-2.
- Fedyk K., *Wejście w mrok, Dwutygodnik* 2024, no. 386, dwutygodnik.com/artukul/11277-wejscie-w-mrok.html.
- Framke C., *Why Posting Black Boxes for #BlackoutTuesday, or Hashtags Without Action, Is Useless*, 2.06.2020, variety.com/2020/tv/columns/blackout-tuesday-instagram-blacklivesmatter-1234623358.
- Freire M., *Genk’s Transformation Honors Its Heritage*, 3.09.2020, revolve.media/features/genks-transformation-honors-its-heritage.
- Gombrich E.H., *Norma i forma. Kategorie stylistyczne historii sztuki i ich początki w renesansowych ideałach*, trans. K. Guz, ARTYkuły 2012, no. 5–6, p. 72.
- Graaf B. de, *Art in Activism: Extinction Rebellion’s performance in and as protest*, master’s thesis, Utrecht University, 2023, studenttheses.uu.nl/handle/20.500.12932/43635.
- Janion M., *Niesamowita Słowańszczyzna. Fantazmaty literatury*, Kraków 2006.
- Jarosław E., *Hydro-sztuka w Polsce z perspektywy błękitnej humanistyki jako trawny ratunkowej wobec katastrofy ekologicznej*, *Przegląd Kulturoznawczy* 2021, no. 2, pp. 284–318, doi.org/10.4467/20843860PK.21.020.14077.
- Jenkins S., *Hundreds join ‘Funeral for Nature’ protest*, 20.04.2024, bbc.com/news/articles/c1rvd4jw3p0o.
- Kolbert E., *Szóste wymieranie. Historia nienaturalna*, trans. T. Grzegorzewska, P. Grzegorzewski, Warszawa 2016.
- Krauss R.E., *Siatki*, in: ibid., *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*, trans. M. Szuba, Gdańsk 2011.
- Lesso R., *What Is Anish Kapoor’s Connection to Vantablack?*, 18.03.2022, thecollector.com/what-is-anish-kapoors-connection-to-vantablack.
- Lis B., *Milczenie dźwięków. Esej o tym, co słysać w muzeum*, *Audiosfera* 2016, no. 1(3), pp. 96–98.

- List of major power outages, en.wikipedia.org/wiki/List_of_major_power_outages.
- Łukowski A., *Why are Black audiences-only London theatre nights causing a scandal?*, 29.02.2024, timeout.com/london/news/why-are-black-audiences-only-london-theatre-nights-causing-a-scandal-052323.
- McGloster N., *Blackout Day 2020: What You Need to Know About the Economic Boycott*, 5.07.2020, complex.com/life/a/niki-mcgloster/blackout-day-2020-boycott-explainer.
- mmi, *Na świecie toczą się obecnie 183 konflikty zbrojne. To więcej niż przed trzema dekadami*, 28.12.2023, pap.pl/aktualnosci/na-swiecie-tocza-sie-obecnie-183-konflikty-zbrojne-wiecej-niz-przed-trzema-dekadami.
- Niepokój przychodzi o zmierzchu, 16.07 – 16.10.2022, zacheta.art.pl/pl/wystawy/niepokoj-przychodzi-o-zmierzchu-the-discomfort-of-evening.
- Nigerian-Born Malaysian Based actor, Abbey Abimbola releases block-buster movie, 26.10.2021, citypeopleonline.com/nigerian-born-malaysian-based-actor-abbey-abimbola-releases-block-buster-movie.
- Nwakaudu C., *Blackout: Nigerian actor Abbey Abimbola wins international award for his action-packed movie*, 27.11.2022, thesun.ng/blackout-nigerian-actor-abbey-abimbola-wins-international-award-for-his-action-packed-movie.
- Pincus-Witten R., “Systemic” Painting, *Artforum* 1966, no. 3, pp. 42–45, artforum.com/features/systemic-painting-211567.
- Plener Ziemia Zgorzelecka – 1971. Nauka i sztuka w procesie ochrony naturalnego środowiska człowieka, eds. W. Gołkowska, J. Ludwiński, Opolno-Zdrój 1972.
- Polak M., *Wywiad rzeka / Cecylia Malik*, 22.11.2019, miejmiejsce.com/sztuka/wywiad-rzeka-cecylia-malik.
- Poole S., *From fighter pilots to power failure: how we got the word ‘blackout’*, 16.08.2019, theguardian.com/books/2019/aug/16/blackout-steven-poole-word-of-the-week.
- Powering Up the History of ‘Blackout’, merriam-webster.com/wordplay/blackout-word-history.
- Reznik Z., *Wśluchując się w szarość, szumy i stłumienia*, Format 2016, no. 73, pp. 114–116.
- Schulz D., *The history of Brooklyn blackout cake: German bakeries and WWII drills*, 15.06.2018, 6sqft.com/the-history-of-brooklyn-blackout-cake-german-bakeries-and-wwii-drills.
- Shatskikh A., *Inscribed Vandalism: The Black Square at One Hundred*, *e-flux journal* 2017, no. 85, e-flux.com/journal/85/155475/inscribed-vandalism-the-black-square-at-one-hundred.
- Solnit R., *Nadzieja w mroku. Nieznane opowieści, niebywałe możliwości*, trans. A. Dzierzgowska, S. Królak, Kraków 2019.
- Tuhina G., *Two Years Into EU Ban, Russia’s RT And Sputnik Are Still Accessible Across The EU*, 2.02.2024, rferl.org/a/russia-rt-sputnik-eu-access-bans-propaganda-ukraine-war/32803929.html.
- Willingham AJ, *Why posting a black image with the ‘Black Lives Matter’ hashtag could be doing more harm than good*, 2.06.2020, edition.cnn.com/2020/06/02/us/blackout-tuesday-black-lives-matter-instagram-trnd/index.html.
- Wölfflin H., *Podstawowe pojęcia historii sztuki. Problem rozwoju stylu w sztuce nowożytnej*, trans. D. Hanulanka, Wrocław 1962.
- Worłowska M., *Sztuka zaangażowana ekologicznie na sympozjach i plenerach na Ziemiach Zachodnich i Północnych w latach 60. i 70. (Opolno, Osieki, Zielona Góra)*, *Pamiętnik Sztuk Pięknych* 2016, no. 11, pp. 221–228, doi.org/10.11588/psp.2016.1.102389.
- Wójtowicz A., *Wystawa, którą kochacie nienawidzić. „Niepokój przychodzi o zmierzchu” w Zachęcie*, 2.09.2022, magazynsum.pl/wystawa-ktora-kochacie-nienawidzic-niepokoj-przychodzi-o-zmierzchu-w-zachecie.

ONLINE SOURCES

- artistsforclimateawareness.org.
- cecyliamalik.pl/pl/portfolio.
- dzikiezycie.pl/archiwum/2011/sierpień-2011/zakrządek-to-nasza-wspolna-sprawa-rozmowa-z-cecylia-malik.
- kithandkin.me.
- wiekpoliczenia.artmuseum.pl.

⁵⁰ R. Solnit, *Nadzieja w mroku. Nieznane opowieści, niebywałe możliwości*, trans. A. Dzierzgowska, S. Królak, Kraków 2019, p. 256.

⁵¹ See: wiekpoliczenia.artmuseum.pl [accessed: September 8, 2024].

⁵² K. Fedyk, op. cit.

⁵³ See: Iwona Demko, *Różowy kwadrat na białym tle*, iwona-demko.pl/linki/Rozowy%20kwadrat%20na%20białym%20tle_Iwona_Demko.pdf [accessed: September 8, 2024].

Marlena Promna

INSTALACJA RYSUNKOWO-MALARSKA *BLACKOUT* – ANALIZA DZIEŁA

Geneza

„W równym stopniu co słowami, myślimy obrazami i tak samo obrazami śnimy oraz staramy się zrozumieć ludzi i otaczający nas świat”¹.

Idea wystawy *Blackout* narodziła się z wieloletniego dialogu twórczego oraz konfrontacyjnej praktyki artystycznej malarki i grafika – inicjatorów wystawy *Blackout*. Ponad trzydziestoletnie doświadczenie artystów, występujących tutaj w roli kuratorów, związane z permanentną czynnością malowania i rysowania w oczywisty sposób wpłynęło zarówno na ich sposób recepcji świata zewnętrznego, jak i ich metodę komunikacji z publicznością. Podejmując wspólne wyzwanie organizacji wieloautorskiej wystawy, nieprzypadkowo, przyjęli więc formułę ekspozycji zakładającej prezentację zbudowaną z samych obrazów. Multiplikacja monochromatycznych płaszczyzn, oraz próba odnalezienia ich relacji z przestrzenią, ułożyła się w logiczny zamysł i przyjęła wyrazistą formę, wyłaniając się w procesie wyimaginowanej projekcji twórczej.

Wywodząca się z koncepcji rysunku systemowego idea zakładała połączenie myśli, form i symboli w multiplikację podobrazów o formacie 50 × 50 cm. Kluczową inspiracją ekspozycji były realizacje Ryszarda Winiarskiego², którego twórczość znana jest z układów białych i czarnych kwadratów, „(...) komponowanych w ciągi skończonych lub możliwych do rozbudowywania w nieskończoność kombinacji obrazowych”³. Najistotniejszym źródłem kuratorskiego natchnienia było jednak kultowe zdjęcie ukazujące artystę na tle pracy *Czarny kwadrat, czyli fruwnąca geometria*, wykonane w 1984 roku na wystawie *Język geometrii* w Zachęcie⁴. Połączone ze sobą tytułowe równoboki przyjmują postać asymetrycznych form, rytmicznie rozlokowanych na białej ścianie. Unoszące się



Olga Czechowska, Ekspozycja *Blackout IT* w Breno / *Blackout IT* exhibition in Breno

kształty przywołują skojarzenia ze światem biologicznym, układają się w tajemne znaki czy symbole. Rysunek w takiej postaci stał się instalacją i wyszedł poza obszar swojego wewnętrznego bytu. Moduły zaanektowały przestrzeń, dzieląc ją i łącząc się z trzecim wymiarem.

Doświadczenie kuratorów w realizowaniu instalacji rysunkowo-malarskich, co warto podkreślić, sięga ich wczesnych wystąpień artystycznych. Obydwoje pracują z przestrzenią, realizując monumentalne dzieła w dialogu z miejscem ekspozycyjnym. Marlena Promna w ramach swojej pracy dyplomowej w 2007 roku zaprezentowała serię wieloczęściowych obrazów abstrakcyjnych

na wystawie *Strukturalia* w Galerii Miejskiej we Wrocławiu, a w 2019 roku 56-elementową kompozycję pt. *Sceny leśne* w galerii Zamek Valeč w Czechach. Natomiast Tomasz Pietrek jest autorem cyklu instalacji graficznych pt. *Kronika towarzyska*, prezentowanych m.in. na wystawach w Muzeum Narodowym we Wrocławiu w 2016 roku, w Muzeum Historii Katowic w 2017 roku i w BWA Wrocław w 2018 roku. Ponadto w 2022 roku artyści wspólnie zrealizowali kuratorski projekt *Black Gold* w Kampusie Hybernská w Pradze, który zakładał połączoną ekspozycję ponad 70 obrazów o formacie 40 × 30 cm i był niejako zwiastunem działania omawianego w tym tekście.

¹ D. Hockney, M. Gayford, *Historia obrazów*, przeł. E. Hornowska, Poznań 2019, s. 7.

² Ryszard Winiarski (1936–2006) – malarz, twórca form przestrzennych i scenografii. Artysta tworzył systemowe obrazy, posługując się zasadą wynikającą z losowo generowanych kombinacji. Najpierw ustalał dla poszczególnych wartości liczbowych biel lub czerń modularnego kwadratu, stanowiącego jednostkę wizualną, a następnie rzutami kostki do gry decydował o kompozycji obrazu; zob. W. Wierzbowska, *Współczesny rysunek polski*, Warszawa 1982, s. 27.

³ Tamże.

⁴ sztuka.agraart.pl/licytacja/127/6983 [dostęp: 24.10.2024].



Daniela Tagowska, Ekspozycja *Blackout IT* w Breno / *Blackout IT* exhibition in Breno

Kompozycja

Prezentacja dużej liczby obrazów w jednej przestrzeni nie jest zadaniem łatwym. Wymaga bowiem uwzględnienia wielu czynników kluczowych w odnajdowaniu związku między dziełami, a czasami nawet decydujących o ich finalnym odbiorze. O trudnej procedurze aranżowania ekspozycji muzealnych pisze Maria Poprzęcka: „(...) właśnie na ekspozycji można się przekonać, jakie znaczenie dla dzieła ma jego »miejsce«, a zarazem jak trudno jest owo »przystojne« miejsce stworzyć, znaleźć właściwe

otoczenie, konfigurację i sąsiedztwo”. W dalszej części wypowiedzi autorka zwraca uwagę na relacje między dziełami: „(...) Ale nawet jeśli jako takie zostały stworzone, każdy ma swe własne, czasem bardzo intensywne istnienie i ich kohabitacja jest równie trudna jak współżycie pod jednym dachem silnych indywidualności”⁵.

Zasadniczym założeniem projektowym instalacji *Blackout* było połączenie dużej liczby obrazów o jednakowym formacie w układy kompozycyjne, tzw. moduły. Koncepcja wystawy

⁵ M. Poprzęcka, *Pochwała malarstwa*, Gdańsk 2000, s. 66.

opierała się na idei sztuki systemowej. Przesłanki tego typu malarstwa narodziły się wraz z modernizmem, a najciekawsze przykłady stworzyli m.in. Kazimierz Malewicz czy Władysław Strzemiński. Później rozkwit tej tendencji przypadał na drugą połowę XX wieku i związany był ze sztuką konceptualną. Malarstwo systemowe opierało się na regule kształtowania strategii tworczej w oparciu o zbiór zasad i powtarzalnych praktyk⁶. Formalnie ten typ wypowiedzi posługiwał się modelami geometrycznymi, ze szczególnym wskazaniem na kwadrat, i przeważnie kojarzony był z tzw. zimną abstrakcją⁷. Istotną była formuła podstawowego segmentu, tzw. pierwszego obrazu, który jako forma wyjściowa stanowił punkt odniesienia do dalszych przekształceń⁸.

Instalacja *Blackout* powtarzała ideę kompozycyjną opierającą się na multiplikacji kwadratowych elementów i tworzyła spójną ekspozycję poprzez zastosowanie monochromatycznej gamy barwnej oraz wspólny temat. Jednak kluczową różnicę stanowiła różnorodność i autonomiczność poszczególnych wypowiedzi artystycznych, które finalnie przyczyniły się do powstania kolektywnego i unikatowego dzieła, dalekiego od minimalistycznych wypowiedzi systemowych.

W zależności od przestrzeni ekspozycyjnej aranżacja przyjmowała odmienny charakter. Na pierwszej wystawie w Galerii ArtNova 2 w Katowicach prezentacja otaczała widza, który wchodził do środka instalacji. Obracając się w jednym punkcie na środku sali, odbiorca mógł dostrzec praktycznie wszystkie obrazy. Nieco inny charakter miała instalacja na wystawie w galerii Sztuki Wołyńskiej Organizacji Narodowego Związku Artystów Plastyków Ukrainy w Łucku. Kuratorzy wprawdzie zachowali układ modułów, jednak zaprezentowali prace w układzie frontalnym, wykorzystując w zasadzie dwie główne ściany niewielkiej przestrzeni wystawiennej. Zupełnie inna zasada połączeń podobaży została zaproponowana przez kuratorów trzeciej odsłony wystawy w Breno. Ze względu na brak możliwości montażu krosien na ścianach kościoła di Sant’Antonio Abate powstał specjalnie zaprojektowany na potrzeby tej wystawy system wystawienniczy⁹. Składające się z drewnianych belek, wolnostojące i doskonale wyważone konstrukcje dawały widzom możliwość przemieszczania

się między obrazami. Struktura wystawy miała również charakter frontalny, jednak efekt płócien unoszących się w powietrzu finalnie stworzył zupełnie wyjątkowe i spójne wrażenie kolektywnej manifestacji.

Instalacja *Blackout* została zakomponowana w oparciu o zasadę kontrastów dopełniających się. Ukuta przez kuratorów koncepcja dotyczy metody połączeń obrazów, polegających na zestawianiu modułów składowych dzieła w rytmiczny sposób, uwzględniający cechy czysto formalne, jak i komponenty semantyczne. Choć fraza „kontrast – dopełnienie” zdaje się zawierać pewną znaczeniową sprzeczność, to w kontekście kompozycji obrazu zasada ta – wręcz odwrotnie – jest logiczna i nie budzi zastrzeżeń. Pojęcie „kontrasty dopełniające się” to parafraza terminu „barwy dopełniające”. Według definicji to pary kolorów łączących się do achromatyczności. Czyli takie, które zestawione ze sobą w równych proporcjach dają (w zależności od metody łączenia) czerń, biel lub szarość¹⁰ i zazwyczaj leżą naprzeciwko siebie na kole barw. Uznawane są za kontrasty, a ich połączenia przyciągają wzrok. Trzy zasadnicze pary kolorów kontrastujących to połączenie zielonego i czerwonego, pomarańczowego i niebieskiego, a także żółci oraz fioletu¹¹. W przypadku instalacji *Blackout* relacje chromatyczne nie występują. Idea wystawy obejmuje bowiem obrazy walorowe od czerni do bieli. A więc zróżnicowanie poszczególnych części dokonuje się w obszarze wartości materialnych i semantycznych, na osiach: procesy i media, motywy i znaczenia.

Gama barwna

Wykorzystanie czarno-białego medium w instalacji *Blackout* związane jest z etymologicznym znaczeniem tytułowego pojęcia. Zaciemnienie w procesie rysowania oznacza bowiem stopniowe zacernianie podłoża narzędziem rysunkowym. Analogicznie można to działanie odnieść również do czynności malowania tuszem lub farbą. W zależności od rodzaju powierzchni, techniki i stopnia nawarstwiania medium efekt końcowy może być uznany za szkic rysunkowy albo zaawansowane dzieło wchodzące w obszar malarstwa. Powtarzając za Wiesławą Wierchowską: „Granica między tymi stanami jest nieostra, często trudna do uchwycenia i nie zależy od użytych środków a w pewnym sensie od sposobu ich wykorzystania. Kwalifikowanie konkretnego rysunku

⁶ Zob. sjp.pwn.pl/sjp/system;2576909.html [dostęp: 26.10.2024].

⁷ R. Pincus-Witten, „Systemic” Painting, „Artforum” 1966, vol. 5, no. 3, artforum.com/features/systemic-painting-211567/ [dostęp: 25.10.2024].

⁸ Tamże.

⁹ Za projekt i realizację systemu wystawienniczego odpowiadał Marek Misztal v. Blechinger.

¹⁰ pl.wikipedia.org/wiki/Barwy_dope%C5%82niaj%C4%85ce [dostęp: 15.10.2024].

¹¹ Tamże.

do którejś z tych kategorii zależy w dużym stopniu od świadomości kwalifikującego i od celu, w jakim taką operację przeprowadza”¹².

W przypadku prac prezentowanych w instalacji *Blackout* określenie podziału między malarstwem a rysunkiem jest dość kłopotliwe i nie było to celem badania. Dlatego kwalifikacji do wybranej dyscypliny dokonywali autorzy samodzielnie. Ostatecznie jednak ten podział nie miał większego znaczenia, bowiem określenie instalacji mianem „rysunkowo-malarska” okazało się tylko punktem wyjścia do autorskich eksperymentów z płaszczyzną podobrazia.

Zawężenie gamy barwnej w instalacji *Blackout* ma uzasadnienie praktyczne i artystyczne. Z jednej strony pozbawia obrazy waloru estetyczno-emocjonalnego i przesuwają ich wartość w stronę informacyjną. Z drugiej natomiast pozwala zachować dyscyplinę aranżacyjną i spójność optyczną w finalnym zestawie. Szeroki zakres zastosowanych technik i poruszanych wątków układa się w logiczny dialog. Powstaje swoisty kolaż, w którym na pierwszy plan wysuwają się doświadczenia artystów, refleksje i ich traumy. Przybierają charakter dokumentalnych świadectw i opowieści, w których mimowolnie zatapiają się widzowie. Kolejne treści wyświetlają się niczym w animacji polatkowej, rytmicznie pulsując i tworząc nieprzerwany dukt ludzkich historii. Recepcja instalacji *Blackout* wymaga czasu i uważności. Nie pozostawia widza obojętnym, lecz wywołuje dialog, inicjując otwarte forum dyskusyjne. Choć instalacji daleko do immersyjnych aranżacji Williama Kentridga, można w niej dostrzec pewną analogię do koncepcji pracowni-głowy zaprezentowanej na wystawie *Self-Portrait as a Coffee Pot* w Arsenale Institute for Politics of Representation obok tegorocznego Biennale w Wenecji. Projekt składa się z filmów nakręconych w czasie pandemii COVID-19, zrealizowanych w latach 2020–2022 w pracowni symbolicznie imitującej zamknięte przestrzenie. Obok nagrań na ekspozycji przypominającej wnętrze pracowni znajduje się zbieranina rysunków, notatek i artefaktów zmontowanych w rozległe kolaże ściennie. Jak mówi autor, „studio jest także powiększoną głową, komorą myśli i refleksji, w której wszystkie rysunki, zdjęcia i śmieci na ścianach stają się tymi myślami”¹³. Wypełniające wnętrze galerii, pełne surowości i ulotności notacje rysunkowo-malarskie tworzą przejmującą tkankę narracyjną, z których emanuje charakterystyczny klimat zakorzeniony w sztuce Południowej Afryki. Wystawie towarzyszyła seria spotkań

z publicznością. Jedno z nich odbyło się w historycznej Aula Magna Silvio Trentin w Palazzo Ca’ Dolfin¹⁴. W zapowiedzi wykładu kuratorka Carolyn Christov-Bakargiev wywołała temat braku koloru w twórczości Williama Kentridga. Jego rozpoznawalny język rysunkowy wywodzi się z fascynacji czarno-białą fotografią, archiwalnymi zdjęciami dokumentalnymi oraz różnorodnymi kronikami kształtującymi pamięć historyczną. Te inspiracje istotnie wpłynęły na jakość i charakter jego twórczości oraz wyznaczyły kierunek recepcji jego dorobku. Jak sam stwierdza – jeżeli w procesie twórczym artystę dosięga dylemat, czy jego dzieło wygląda dobrze, to musi on sobie zadać pytanie, czy używa właściwego medium do komunikacji. Każdy twórca powinien bowiem używać narzędzia i techniki, w której potrafi najlepiej myśleć¹⁵.

Techniki

Zadanie postawione artystom zakładało dowolność techniki wykonawczej. Nie było też wymogu poruszania się między mediami kojarzonymi typowo z dyscypliną rysunku i malarstwa. To skłoniło wielu uczestników do odważnych eksperymentów i niewątpliwie przyczyniło się do arcykawkowego końcowego wyniku przedsięwzięcia. Podążając za zasadą słynnego conceptualisty Richarda Serry: „musisz zbudować własne narzędzie, żeby zbudować własny dom”¹⁶, wielu twórców zdecydowało się na innowacyjne podejście do postawionego zadania i wybrało nietypowy sposób realizacji obrazu. Podjęte ryzyko w pracy z różnorodnymi materiałami i zastosowane procesy przyczyniły się do szerokiego zakresu formalnego dzieł. Wychodzące poza klasyczną interwencję na podobrazu utwory złożyły się na kolekcję intermedialnych współczesnych obiektów. Nieograniczone pole dostępnych technologii i materiałów wzbogaciło wartość wizualną instalacji. Zakres czynności i zabiegów zastosowanych w toku realizacyjnym sześćdziesięciu siedmiu dzieł z pewnością można uznać za potwierdzenie idei głoszonej przez wspomnianego wyżej Richarda Serrę – że „rysowanie jest czasownikiem”¹⁷. W opublikowanej przez niego w 1971 roku w czasopiśmie „Avalanche” *Liście czasowników*¹⁸ znalazł się zestaw aktywności fizycznych związanych z metodą tworzenia rysunku, które sam określił jako

¹⁴ Tamże.

¹⁵ *Self-Portrait as a Coffee Pot*, Università Ca’ Foscari, Venice 2024, kentridge.studio/self-portrait-as-a-coffee-pot-universita-ca-foscari-venice/ [dostęp: 20.10.2024].

¹⁶ *Richard Serra: drawings 2015–2017*, youtube.com/watch?v=KMo2cX3rf94 [dostęp: 26.10.2024].

¹⁷ Tamże.

¹⁸ *Richard Serra, Verb List, 1967*, moma.org/collection/works/152793 [dostęp: 27.10.2024].

¹² W. Wierzchowska, dz. cyt., s. 9.

¹³ hauserwirth.com/news/william-kentridge-self-portrait-as-a-coffee-pot-venice-arsenale-institute/ [dostęp: 20.10.2024].



Od lewej / From the left: Piotr Kmita, Marta Borgosz, Ekspozycja *Blackout IT* w Breno / *Blackout IT* exhibition in Breno

„działania związane z samym sobą, materiałem, miejscem i procesem”¹⁹. Stały się one podstawą i punktem wyjścia do jego praktyki artystycznej w różnorodnych mediach. Ten śmiały artystyczny manifest podkreślał wartość samego procesu twórczego i stał się fundamentalnym postulatem sztuki konceptualnej lat 70.:

Zwijać, marszczyć, składać, przechowywać, zginać, skracać, skręcać, nakrapiać, gnieść, golić, rozdzierać, odpryskiwać, rozłupywać, ciąć, odcinać, upuszczać, usuwać, upraszczać, różnić, dezorganizować, otwierać, mieszać, rozpryskiwać, wiązać, rozlewać, opadać, płynąć, zakrzywiać, podnosić, inkrustować (...) odbijać, wymazywać, rozpylać, systematyzować, odnosić, wymuszać, odwzorowywać, lokalizować (...) kontynuować (...)²⁰.

¹⁹ Tamże.

²⁰ Tamże, tłumaczenie własne.



Ekspozycja *Blackout IT* w Breno / *Blackout IT* exhibition in Breno



Ekspozycja *Blackout IT* w Breno / *Blackout IT* exhibition in Breno

Powyższy zestaw praktyk manualnych można by określić jako autorski leksykon metodologiczny, który uzmysławia zakres komplikacji i sprawności motoryczno-intelektualnej związanej z procesem produkcji dzieła. W pewnym stopniu może posłużyć również jako uniwersalny przewodnik rzemiosła artystycznego. Warto jednak podkreślić, że podobny pakiet patentów i rytuałów jest raczej typowym zjawiskiem związanym z działalnością plastyczną. Każdy zaangażowany twórca posiada bowiem własny warsztat, który określa jego unikatowe artystyczne DNA.

Ugruntowana świadomość twórcza była decydującym kryterium wyboru uczestników wystawy *Blackout*. Zaproszenie do projektu artystów posługujących się szeroką gamą narzędzi i mediów spowodowało, że już na wstępnym etapie pojawiły

się reinterpretacje pojęcia „obraz”. Artyści, zachowując ustalony format, w dowolny sposób dobrali materiał podłoża, a niektórzy zamienili płaską formę w obiekt. Kazimierz Pawlak, Irene Wieland, Eckehard Fuchs, Paola Alborghetti, Elena von Hessen zastąpili podobrazie płócienną deską. Libor Novotný umieścił swój kolaż na kilkucentymetrowej podstawie ze styropianu, a Valerio Gaeti zupełnie zrezygnował z tła, przytwierdzając elementy kompozycji wewnątrz światła ramy. Powstał transparentny obiekt, który skupiał uwagę na naturalnych artefaktach. Kazimierz Pawlak wykonał przestrzenną formę, wykorzystując włókno szklane i złocenia, a Adam Włodarczyk przykrył klasyczny rysunek tuszem grawerowaną szybą. Wyjątkowym przekroczeniem tradycyjnego pojęcia obrazu jest praca Marka

Kuliga, który przytwierdził wygięty i owinięty aksamitną otuliną element do płaskiego podłoża. Kombinacja odstającego pręta i rzuconego przez niego cienia na białe tło tworzy ciekawą jakość przestrzenną i metafizyczną.

Techniki graficzne reprezentowane były w różny sposób. Obrazy drukowane są bezpośrednio na płótnie metodami klasycznymi – Lívia Kožušková, lub technikami cyfrowymi – Andrzej Banachowicz, Olga Czechowska, Marek Grzyb, Vasyl Savchenko, Mimmo Totaro, Igor Wójcik. W kolekcji znalazły się też druki wykonane na papierze klejonym do płótna jak w przypadku druków cyfrowych Grzegorza Niemyjskiego czy Georga Schnitzlera albo klasycznych technik odbijanych na papierze graficznym autorstwa Anny Trojanowskiej.

Osobną grupę prac stanowią różnego rodzaju kolaże. Libor Novotný wykonał pracę z taśmy i sprayu na papierze. Marta Borgosz przykleiła do płótna „drogocenny” brokat. Vladimír Kovařík połączył elementy wykonane w sitodruku, a Bohdan Mucha umieścił na płótnie wypalone zapałki, układając je w przepętione dramaturgią pasy. Wojciech Ulrich w prawym narożniku umieścił grawerowany na gumowej płytce napis w alfabecie Braille’a. W pracach pojawiły się też elementy tekstylne montowane do podobrazia, takie jak rysunek gestem na kawałku tkaniny Eckeharda Fuchsa czy wycięta w filcu maska Irene Wieland. Unikatową technikę zastosowały Katja Noppes, rysując żółtą nitką na jedwabnym podłożu, oraz Cynthia Fusillo, która połączyła technikę linorytu i wyszywanki.

Wśród technik malarskich i rysunkowych dominuje technika akrylowa. Ciekawy wyjątek stanowi autorska technika Yariego Miele, na którą składają się popiół, pigmenty i materiały fluorescencyjne. Autorzy zastosowali rozmaite zabiegi i podjęli wysiłek, aby osiągnąć zaplanowany wynik. Kolektywne działanie zestawione we wspólną listę wytworzyło autonomiczną listę czasowników związanych z procesem twórczym uruchomionym wokół projektu *Blackout*. Co dokładnie robili artyści, uzmysławia poniższy wykaz: artyści nawarstwiają – Anna Kołodziejczyk, Damian Pietrek, Andrzej Borowski, Piermario Dorigatti; formują – Kamil Moskowczenko, Yari Miele, Leila Mirzakhani; odbijają – Katarzyna Koczyńska-Kielan; wymywają – Marlena Promna, Adam Pociecha; zamałowują – Andrzej Zdanowicz, Olena Matoshniuk, Andrzej Łabuz; piszą – Daria Milecka, Marcelina Groń, Piotr Kielan, Marta Szymczakowska, Piotr Kmita; kreślą – Wojciech Pukocz, Jakub Jernajczyk, Sonia Ruciak; ilustrują – Alberto Mugnaini, Julia Królikowska, Igor Przybylski, Eugeniusz Józefowski, Jakub Adamek, Paweł Flieger, Evghenia Grytsku, Cecylia Furgał, Michał Matoszko, Marta Mez, Antonella Casazza; laserują – Daniela Tagowska, Loredana Galante; zarysowują – Tomasz Pietrek, Paola Alborghetti; znaczą – Maciej Linttner, Andrzej Rafałowicz, Bill Claps; dzielą – Sławomir Kuszczak, Václav Rodek, Przemek Pintał; rozświetlają – Michał Pietrzak.

Motywy i treści

Sztuka żywi się sztuką, a obrazy wchodzą w interakcję, komunikując się między sobą i z publicznością na różne sposoby – twierdzi Grażyna Bastek, autorka książki *Rozmowy obrazów*²¹. Pierwszy przykład rozmowy – między dziełami – opiera się na podejmowaniu podobnych wątków i motywów przez artystów różnych epok, a relacja zachodzi w obszarze odmiennego opracowywania tematu wynikającego z konwencji, mody i stylu danego czasu. Drugi rodzaj dialogu przybiera charakter synergii z widzem. Nieme i nieruchome obrazy wiszące na ścianie galerii ożywiane są mocą wyobraźni odbiorcy, bagażem jego doświadczeń i skojarzeń. Co dokładnie mówią płótna, zależy od kompetencji widza, jego otwartości na patrzenie, wrażliwości emocjonalno-sensorycznej, a nawet wiedzy zacerpniętej z przeczytanych lektur²².

Wsluchując się w polemikę toczoną przez obrazy, a także poszukując związków, punktów wspólnych

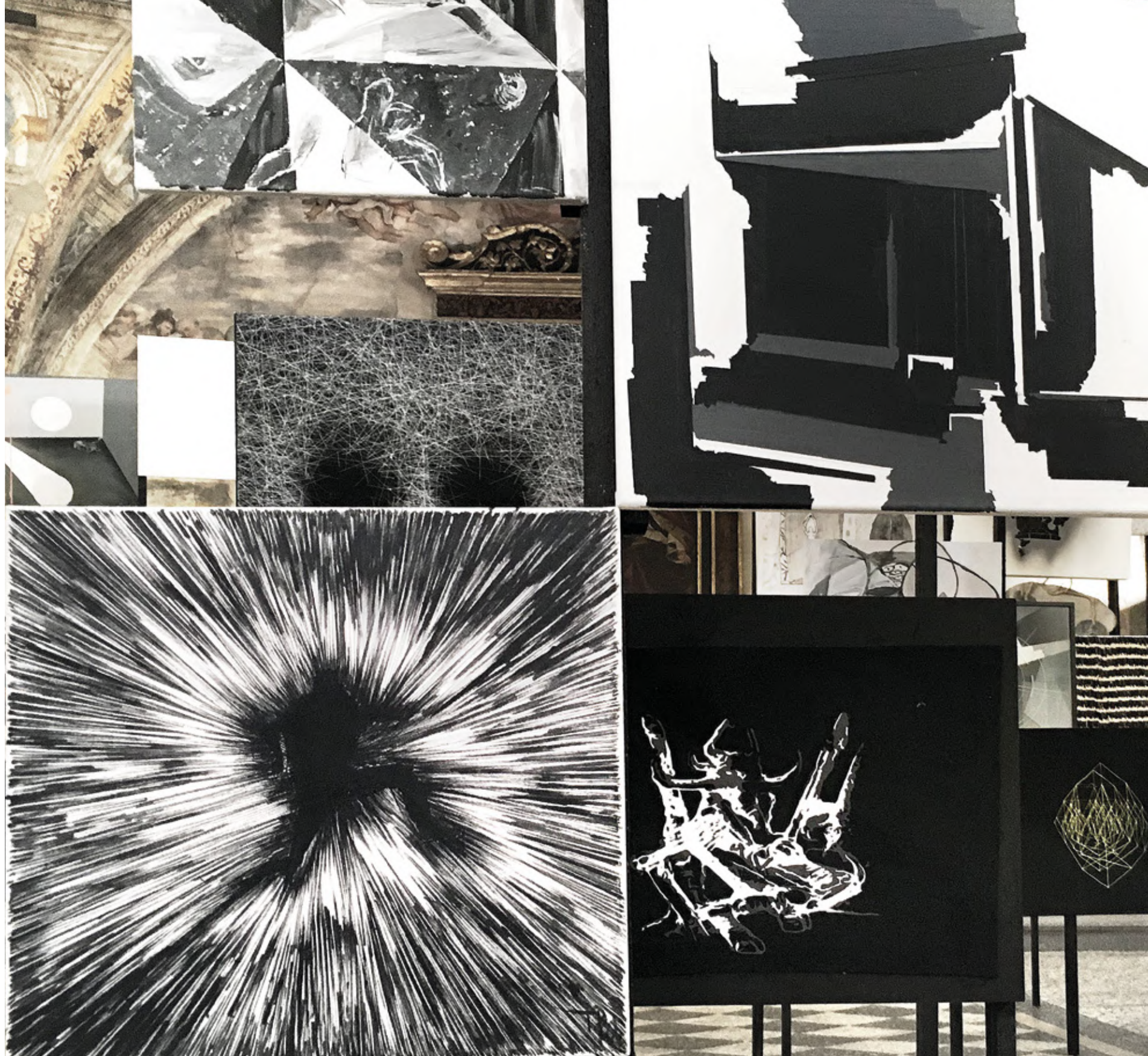
i problemów podejmowanych przez autorów prac na omawianej wystawie, warto najpierw zakreslić kryteria klasyfikacji oraz grupowania dzieł umożliwiające logiczną analizę. Jednym z wyznaczników porządkowania sześćdziesięciu siedmiu prac tworzących instalację *Blackout* są reprezentowane treści. Na rozległe terytorium semantycznych odniesień składają się tematy osobistych i zbiorowych doświadczeń, globalnych kryzysów, wątków socjologiczno-filozoficznych.

Następna kategoria podziału prac wynika z gatunku malarskiego, tj. typu obrazowania i właściwości czysto formalnych związanych z organizowaniem dzieła. Można wyróżnić dwie grupy. Pierwsza to obrazy przedstawieniowe wprowadzające szczególnie – oparty na syntezie – rodzaj narracji, przywoływanej przez motywy takie jak postać, portret, pejzaż, architektura, przedmiot, znak. Drugą grupę stanowią obrazy abstrakcyjne, spośród których można wyróżnić kompozycje geometryczne, organiczne i typograficzne.

Człowiek w kryzysie

W centrum dokumentalnych historii *Blackout* znajduje się człowiek. Jest on ukazany jako ofiara różnorodnych zagrożeń, wywołanych szeroko pojmowanym kryzysem klimatycznym i jego wpływem na kondycję psychologiczną jednostki. Z jednej strony jest on beneficjentem niepożądanych okoliczności, z drugiej natomiast sprawcą autodestrukcyjnych procesów. Nie można w tym miejscu przemilczeć faktu jego odpowiedzialności za aktualną destabilizację ekologiczną, o czym pisze Rafał Łętocha: „Obecny kryzys ekologiczny ma niewątpliwie antropologiczny charakter, stanowiąc kryzys człowieka oraz wypracowanego przez niego stylu obecności w świecie. Wyrazem tego ostatniego jest stworzona przez niego cywilizacja, która coraz mocniej ujawnia swój destrukcyjny charakter wobec świata przyrody, a tym samym i wobec samego człowieka”²³.

Samotny i pozbawiony mocy życia współczesny mężczyzna objawia się poprzez wizerunki, jak i ślady swojej obecności. Jedno z najbardziej realnych przedstawień stanowi omdlała postać młodego mężczyzny w obrazie autorstwa Michała Matoszki. Mimo stanu utraty energii witalnej napięcie ciała sugeruje, że to chwilowy incydent, raczej niegroźny w skutkach. Wybrzmiewa jako przestroga, a nie krytyczna konsekwencja. Obraz wpisuje



²¹ Noc księgarń ze sztuką: „Rozmowy obrazów” Grażyny Bastek, youtube.com/watch?v=BliBtR7aex0 [dostęp: 23.10.2024].

²² Tamże.

²³ R. Łętocha, *Chrześcijaństwo i współczesny kryzys ekologiczny*, 27.5.2020, nowyobywatel.pl/2020/05/27/chrzescijanstwo-i-wspolczesny-kryzys-ekologiczny/ [dostęp: 24.10.2024].



Ekspozycja *Blackout IT* w Breno / *Blackout IT* exhibition in Breno

się w znany kanon ikonograficzny, który w Polsce szczególnie popularność zdobył za sprawą obrazu *Babie lato* (1875) Józefa Chełmońskiego. Aktualnie jest on prezentowany w ramach retrospektywnej wystawy malarza w Muzeum Narodowym w Warszawie²⁴. Przedstawia leżącą wiejską dziewczynę oddającą się marzeniom sennym w otoczeniu ukraińskich pejzaży²⁵. Kobieta ma bose i brudne stopy, co szczególnie wzbudziło kontrowersję. Obraz uznany został za manifest realizmu oraz naturalistycznego stylu malarzkiego charakteryzującego twórczość Chełmońskiego. Postać w obrazie Michała Matoszki została podobnie zkomponowana i jest zwrócona nagimi stopami do widza. Ukazuje mężczyznę w momencie dysfunkcji i obnażonej słabości, wpisuje się w nurt sztuki kwestionującej tradycyjnie prezentowaną męskość.

²⁴ Wystawa *Józef Chełmoński*, Muzeum Narodowe w Warszawie.

²⁵ L. Lubicki, *Józef Chełmoński „Babie lato”*, niezlasztuka.net/o-sztuce/jozef-chelmonski-babie-lato/#fnref-17386-2 [dostęp: 20.10.2024].

Przeciwnieństwem zatrzymanej w bezruchu sceny współczesnego zaśnięcia są prace ukazujące człowieka w ruchu. Obraz Daniela Tagowskiej przywołuje kadr z filmu *Olympia* Leni Riefenstahl, której twórczość wymazywana była przez wiele lat po wojnie z oficjalnego obiegu kulturalnego. Obraz przedstawia skok z wysokości, podniebny lot, ruch zatrzymany w kadrze. Podobnym motywem posługuje się Tomasz Pietrek. Buduje dynamikę, stosując zabiegi rysunkowo-graficzne używane w ilustracjach komiksowych. Usytuowana centralnie sylwetka w rozkroku sugerującym bieg lub wyskok otoczona jest gwieździstą aureolą czarno-białych kresek. Powstają silne vibracje optyczne, które wchodzą w synergę z percepcją widza. Trafnie ilustrują stan psychologicznego zaciemnienia. Zupełnie inaczej zbudowana została dynamika w obrazie Pawła Fliegera pt. *Chryst*. Bohaterów ukazano w sytuacji silnego atawistycznego napięcia, w chwili nieuchronnie zbliżającego się niebezpieczeństwa. W tle rysuje się imponujące ognisko.

Scena pozbawiona jest informacji pozwalających określić czas i przestrzeń, brak jakichkolwiek szczegółowych danych dotyczących zdarzenia. Autor świadomie pozostawia widzowi pole interpretacyjne. Wyobraźnia podpowiada więc refleksję. Czy przedstawieni ludzie niczym pierwotni przodkowie z filmu Jeana-Jacques’a Annauda²⁶ będą walczyć o ogień, symbol życia i warunek przetrwania?

Obszar świata pozamaterialnego anonsuje obraz Olgi Czechowskiej. Sylwetki odwrócone do widza plecami niczym friedrichowscy bohaterzy spoglądają w niekończącą się smolistą przestrzeń. Cynthia Fusillo, Loredana Galante, Antonella Casazza prezentują humanistyczne wizje senne. Elementy figuratywne przeplatają się z bogatą ornamentyką świata roślinnego. Prace odzwierciedlają ideę kosmicznych przemian, wiary w odradzającą się potęgę natury, sytuując jednostkę w centrum jej cyklicznych metamorfoz. Mniej poetyckie i związane z rzeczywistymi problemami współczesnego społeczeństwa są wypowiedzi ukazujące problem izolacji jednostki. Biała czaszka przyjmująca kształt nieostrego znaku

²⁶ Film *Walka o ogień* Jeana-Jacques’a Annauda z 1981 roku.

malarskiego Macieja Lintnera to alegoria umysłu. Jak mówi sam autor, „[...] wszystko zaczyna się i kończy w ramach obszaru, jaki wyznacza. Domniemany umysł może zarówno być więzieniem, jak i wyznaczać parametry wolności”²⁷. Podobny aspekt sygnalizuje w swojej pracy Václav Rodek, który mówi o izolacji przestrzeni osobistej i trudnościach w doświadczaniu rzeczywistości z innymi jednostkami. Wyrazem tego zamysłu jest obraz przedstawiający rozbieżność kompozycji na wiele geometrycznych części oraz form anatomicznych, które wzajemnie się przenikają i mieszają. Rozrzucone bezładnie fragmenty ciała nie mają szansy na połączenie się w jedną formę, stanowią tylko znaki obecności człowieka. Analogiczne świadectwo obecności ukazuje jeszcze obraz Georga Schnitzlera. Pozbawiona materialności ręka to metafizyczna zjawia albo cień – „najwyższa forma ekspresji ludzkiej pustki”²⁸.

Grupę obrazów szeroko pojmowanej figuracji zamykają symbolicznie dwie prace przedstawiające wizerunki. Mandylion Grzegorza Niemyjskiego

²⁷ Maciej Lintner z autokomentarza do wystawy *Blackout*.

²⁸ V.I. Stoichita, *Krótką historia cienia*, przeł. P. Nowakowski, Kraków 1997, cytat zaczerpnięty z fragmentu zamieszczonego na obwolucie publikacji.



Marek Grzyb, Ekspozycja *Blackout IT* w Breno / *Blackout IT* exhibition in Breno



Od lewej / From the left: Michał Matoszek, Ekspozycja *Blackout IT* w Breno / *Blackout IT* exhibition in Breno

odnosi się do ikonografii chrześcijańskiej. Ukazuje twarz Chrystusa, malowaną gęstą farbą i pozbawioną dokładnego rysunku. Praca Irene Wieland pt. *Connections* – przeciwnie – charakteryzuje się precyzyjną linią, wynikającą z techniki wycinania filcu. Stanowi wyobrażenie twarzy – maski odbitej w tkaninie niczym całun. Te dwa obrazy rezonują ze sobą. Są jak pozytyw i negatyw. Gdyby je na siebie nałożyć, to plamy i linie stworzyłyby wspólne wyobrażenie twarzy, tym samym określając zbieżną historię pozamaterialnego, duchowego wymiaru ludzkiej egzystencji.

Wizje wyczerpania

Apokaliptyczne widma wojny i kryzysu ekologicznego będące źródłem wyczerpujących się wartości i porządków współczesnego świata to dwa zasadnicze kierunki drugiej grupy obrazów przedstawieniowych w instalacji *Blackout*. Destabilizacja globalnego ekosystemu i problemy energetyczne oraz echa upadających systemów

społeczno-politycznych wraz z dewaluacją prymarnych formatów humanistycznych przedstawione zostały poprzez motywy pejzaży i architektury oraz obecność różnorodnych artefaktów, znaków i symboli.

Punktem wyjścia do omówienia grupy prac zwiastujących groźbę rozpadu globalnego bezpieczeństwa mogą być dwa pejzaże ujęte w formę przypominającą tradycję malarstwa romantycznego. *To nie księżyc słyszy* Kamila Moskowczenki odzwierciedla istotę symbiotycznych relacji występujących w ekosystemie krajobrazu, gdzie masy i formy nieustająco poddane są zmianom i redefinicjom. Brawurowym gestem malarskim formuje naturalną materię, podkreślając vitalność natury i jej umiejętność regeneracji oraz reinkarnacji. Istotne jest tutaj źródło światła. Ulokowane z tyłu, w dalekim planie horyzontu, buduje nastrój. Nieznacznie rozświetla kotłujące się masy gleby na pierwszym planie i potęguje wrażenie dramatyzmu. Nieco mniej dynamiczny, ale równie sentymentalny w reprezentowanym stylu ikonograficznym jest obraz *Koniec lata* Marleny Promnej.



Ekspozycja *Blackout IT* w Breno / *Blackout IT* exhibition in Breno

Opowiada o początku wojny, przywołując historię aneksji Krymu przez Federację Rosyjską w 2014 roku. Na rozświetlonej tafli morza rysuje się kształt statku zbliżającego się do znanego kurortu. Nie wiadomo, czy to jacht czy okręt wojenny. Pojazd niknie w rozedrganym świetle morza, tworząc urokliwy, choć niepokojący widok. Idylliczne miejsce wakacyjne za chwilę zmieni się nie do poznania, przestanie być popularną destynacją turystyczną. Rozmywający się w świetle południowego słońca obiekt może być symbolem końca pewnego porządku – epoki pokoju i dostatku, ale także znikających wielkich fortun oligarchów.

Wątki krajobrazu wykorzystują również refleksje rysunkowe snute wokół dualistycznej natury stworzenia. Sławomir Kuszczak podejmuje wysiłek zrozumienia rzeczywistości, posługując się motywem kontrastu, gdzie „jedno pokazuje odmiennosc lub nawet bycie drugiego”²⁹. W centrum swoich rozważań umieszcza tajemniczą postać Nikoli Tesli. Podobne wyzwanie podejmuje Andrzej Banachowicz w pracy ukazującej okrąg spowity kłębowiskiem chmur – symbol słońca. Płatanina linii jest źródłem energii i odzwierciedla poziom komplikacji mechanizmów rządzących cyklami przemian naturalnych.

Fazy związane ze zjawiskiem zaciemnienia energetycznego, a następnie z niszczycielskim pokłosiem wojny bezwzględnie dokumentują obrazy architektury. Zestawione obok siebie tworzą przejmującą historię, będącą swego rodzaju relacją sekwencyjną spajającą w jeden ciąg przyczynowo-skutkowy doświadczenie zbiorowości. Punktem wyjścia tej historii może być obraz Marty Mez. Przedstawia precyzyjnie odtworzoną fasadę betonowego bloku mieszkalnego z bezbłędnie zrekonstruowanym porządkiem architektoniczno-socjologicznym. O fenomenie blokowiska pisze Zygmunt Miłoszewski: „Zachowania wielkopłytyowych społeczności sprzyjają tajemnicy. Nikt nikogo nie zna, nikt z nikim nie rozmawia, nikt się do nikogo nie wtrąca. Dopóki nie cuchnie rozkładającym się trupem, wszystko jest w porządku”³⁰. Spokojne życie lokatorów toczy się własnym rytmem, do momentu kiedy zostaje zakłócone pierwszym alarmem przeciwlotniczym albo przerwą w dostawie energii elektrycznej. Evghenia Grytsku w obrazie pt. *Noc* maluje wrażenie z przyjazdu do rodzinnych Czerniowiec tuż po wybuchu pełnoskalowej wojny i wspomina: „Przyjechałam do Ukrainy w okresie pierwszych blackoutu. Wtedy poczułam przepaść między wygodną Europą a krajem ogarniętym wojną. Ciągłe przerwy w dostawie prądu (black out) były dyskomfortem, ale w nocy było naprawdę niebezpiecznie. Jedynym światłem były reflektory samochodów. Ludzie stawali się duchami. Połączenia telefoniczne nie działały. Wszyscy chodzili z latarkami, ale trudno było ich dostrzec”³¹. Podobne doświadczenia ma pochodząca z Łucka Olena Matoshniuk, która tak komentuje swoją pracę: „(...) Blok mieszkalny z ciemnymi oknami ginący w głębokich czerniach pokazuje ukraińską codzienność czasu tej niesprawiedliwej wojny. Każde czarne okno to oddzielna tragedia osób tam mieszkających. Wyrażam tu swoją tęsknotę za utraconą normalnością i bezpieczeństwem, które powinien dawać dom rodzinny (...)”³².

Jak widać, dom jako synonim bezpieczeństwa i stabilności, emanacja ciepła i długowiecznej przystani jest niezmiennie marzeniem ludzi. Współcześnie jednak zarówno w swoim znaczeniu fizycznym, jak i egzystencjalnym staje się coraz trudniej osiągalny. Wyobrażenie upragnionego domu spowija ciemna kurtyna nietrwałości, jak w obrazie Katarzyny Koczyńskiej-Kielan, która niczym kir śmierci dematerializuje podstawy ludzkiego trwania. Albo jak w wyobrażeniu

²⁹ Sławomir Kuszczak z autokomentarza do wystawy *Blackout*.

³⁰ Fragment zapowiedzi książki Zygmunta Miłoszewskiego, *Domofon*, Warszawa 2013, s. 299.

³¹ Evghenia Grytsku z autokomentarza do wystawy *Blackout*.

³² Olena Matoshniuk z autokomentarza do wystawy *Blackout*.



Sławomir Kuszczak, Ekspozycja *Blackout IT* w Breno / *Blackout IT* exhibition in Breno



CO₂





Ekspozycja *Blackout IT* w Breno / *Blackout IT* exhibition in Breno



Bohdan Mucha, Ekspozycja *Blackout IT* w Breno / *Blackout IT* exhibition in Breno

Andrzeja Borowskiego ukazany jako element kosmosu staje się nieuchwytną cząstką lotnej materii – marzeniem sennym. Nawet solidny i piękny budynek w obrazie Jakuba Adamka to iluzja. Tak naprawdę to twierdza z opuszczonymi roletami, odcinającymi domownikom kontakt ze światem zewnętrznym. Jest szczelnie zamknięty i wewnątrz jakby martwy. Ciekawe, czy wyobraźnia odbiorcy będzie w stanie go ożywić?

Kontynuacją malarskiej demonstracji niszczonego porządku, nieuchronnego procesu przemijania i historycznej predestynacji są ruiny budynków występujące w pracy Anny Kołodziejczyk oraz nagie kikuty konstrukcji budowlanych w obrazie Adama Pociechy. Smutne ślady ludzkiej egzystencji wywołują gorzką refleksję – „To po naszej działalności zostaje”³³.

Odrębną grupę prac przedstawieniowych składających się na instalację *Blackout* stanowią wypowiedzi ukazujące artefakty, znaki i symbole. Tworzą kolekcję płócien

utkanych z osobistych refleksji, odniesień i poetyckich metafor. Ukazują dwoistość natury rzeczy materialnych – żyrandol w obrazie Marty Borgosz, oraz relatywność zjawisk i ludzkiej percepcji – wnętrze z rzutnikiem multimedialnym w pracy Przemka Pintala. Odnoszą się do zanikania historycznych świadectw kultury – Libor Novotný, lub do własnej rzeczywistości plecionej ze struktur osobistych doświadczeń – Eugeniusz Józefowski, Cecylia Furgał. Poruszają również temat nieodnawialnych źródeł energii. Julia Królikowska maluje motyw wypalanej wskazówki zegara pochodzącego z niedziałającej kopalni węgla kamiennego Genk w Belgii, a Elena von Hessen znalezione w krajobrazie kłopotliwe ślady zanieczyszczeń uwolnionych do środowiska. Szczególnie pejoratywnie nacechowane są motywy przywołujące widmo konfliktów zbrojnych, jak swastyka przedstawiona w obrazie Andrzeja Zdanowicza, artefakt idei w formie okręgu kluczy-kości autorstwa Igora Wójcika czy mechanizm hamulca awaryjnego wagonu do przewozu kontenerów z transportami amunicji do Ukrainy

³³ Adam Pociecha z autokomentarza do wystawy *Blackout*.

– Igora Przybylskiego. Obszary przemian kosmicznych i ewolucyjnych ram wszechświata reprezentuje znak słońca stworzony przez Billa Clapsa oraz symbole gwiazdki (asterysk) i krzyża filologów w obrazie Andrzeja Rafałowicza.

Doskonałym podsumowaniem oraz pewnego rodzaju stylizowaną klamrą spinającą treści przytaczane w instalacji *Blackout* mogą być słowa słynnego reżysera thrillerów Alfreda Hitchcocka dotyczące jego metody kompozycyjnej – najpierw musi być trzęsienie ziemi, a potem napięcie musi nieprzerwanie rosnać. Ta myśl trafnie oddaje charakter pełnych niepokoju historii układających się w kolekcję dokumentalnych impresji. Podążając za filmową konwencją interpretacyjną dzieła, symboliczną kropkę na zakończenie przytoczonych narracji stawia Alberto Mugnaini. Maluje chmurę złowróżbnych kruków spowijających niebo i przypomina kadr z wybitnego horroru. Obraz opatrzuje refleksją: „Jak stado czarnych ptaków, zapada ciemność. Gwiazdy nadal świecą, beznamienne. Czy w nas również pozostaną zapalone?”³⁴.

³⁴ Alberto Mugnaini z autokomentarza do wystawy *Blackout*.

Siła materii

Zasadnicze pole interpretacyjne obrazów abstrakcyjnych reprezentowanych w instalacji *Blackout* stanowią procesy i media, czyli wszelkie strategie twórcze związane z techniką produkcyjną utworów oraz obróbką wykorzystywanych materiałów. Są one źródłem zróżnicowanej gramatyki języka malarskiego, która jednocześnie przyjmuje rolę pola semantycznego utworów. Forma staje się treścią, a płaszczyzna obrazu nieograniczoną przestrzenią wyobraźni i umiejętności twórcy. Szeroki pakiet technik oraz dostępnych narzędzi wpływa na różnorodność metodologiczną organizowania powierzchni płótna. Liczy się efekt końcowy, którego celem jest przekształcenie wykorzystanych materiałów w materię malarską. To ona generuje wrażenia pozazmysłowe i jest istotą abstrakcji niegeometrycznej, określanej też mianem abstrakcji organicznej.

Malarstwo materii to pojęcie złożone. W historii sztuki zagadnienie to ewoluowało i stopniowo zmieniała się funkcja fizycznych właściwości farb w budowie obrazu. W czasach



Ekspozycja *Blackout IT* w Breno / *Blackout IT* exhibition in Breno

nowożytnych pojęcie to związane było z rygiem nakładania farby na płótno w stylu naśladowującym rzeczywiste substancje i tworzywa. Następnie kojarzone było z bardziej swobodnym sposobem opracowywania tematu, zacierającym rysunek i generującym subtelne faktury. W XIX wieku wartości substancjalne malatury przyjęły kształt swobodnie rozwibrowanych mikrocząstek za sprawą dokonań Williama Turnera oraz impresjonistów, by w XX wieku

zyskać pełną autonomię i stworzyć samodzielny gatunek malarski. Spośród różnorodnych tendencji związanych z malarstwem materii minionej epoki można wymienić ekspresjonizm abstrakcyjny w Ameryce, a w Europie tacyzm. W kontekście polskim – jak twierdzi Piotr Majewski – malarstwo materii, wyzwalać się z kategorii pikturalizmu, dało początek sztuce przedmiotu: „(...) polska odmiana malarstwa materii przyniosła nowe pojęcie formy

malarskiej, otworzyła drogę ku sztuce przedmiotu, ku rozmaitym eksperymentom z »formami przestrzennymi« lat 60. (...)»³⁵. Przykładem mogą być doświadczenia Włodzimierza Borowskiego, Tadeusza Kantora czy Aleksandra Kobzdeja³⁶.

Mianem odważnego eksperymentu z formą w instalacji *Blackout* zdecydowanie można określić obiekt autorstwa Valeria Gaetiego. Artysta stworzył rodzaj witryny z dwustronnym przeszkleniem, obraz bez tła przypominający eksponat z muzeum historii naturalnej. W środku umieszczona jest gałąź wraz z obłą formą wykonaną z papieru ryżowego. Tytuł pracy *Qi* mówi o fundamentalnej idei jedności człowieka i wszechświata. Przypomina o nieustającej cyrkulacji materii w przyrodzie, zmienności i przemianach – pustka cyklicznie zamienia się w formę, a forma w pustkę³⁷.

Temat obiegu materii porusza również Bohdan Mucha, który bezpośrednio doświadcza permanentnej zmienności i straty. Jego kolaż składający się z wypalonych do połowy zapalek jest dramatycznym zapisem życia artysty w ogarniętej wojną Ukrainie, które staje się również inspiracją praktyk medytacyjnych. Zapalke ułożone w rytmiczne pasy przywołują wizję spopielonych pól, dają świadectwo zbiorowej i osobistej tragedii. Jak mantra powraca uporczywe pytanie – czy pustka przemieni się w formę? Uważny obserwator odnajdzie odpowiedź w obrazie.

Wielowymiarowa struktura budowy świata, pełna kontrastów i dualistycznych podziałów jest treścią kolekcji prac łączących kolaż z technikami graficznymi. Livia Kožušková odbija na tkaninie ślady roślinne, kontrastując delikatność organicznej materii z centralnie ułożoną białą pustką. Przypomina o historii naturalnej znikającego świata. Vladimír Kovařík komponuje obraz z elementów sitodruku, wywołując interakcję z percepcją odbiorcy i prowokując go do wysiłku wzrokowego. Podobne działanie podejmuje Marek Grzyb. Pośrodku obrazu przedstawia dwie czarne dziury, otaczając je estetyczną i przyjemną teksturą. Zachęca w ten sposób do samodzielnej i odważnej eksploracji niezbadanych oraz tajemniczych obszarów współczesnej technologii. Zaciemnione przestrzenie budzą niepokój, ale niepotrzebnie. Są bowiem wynikiem cyklicznych rotacji wpisujących się w naturalny schemat cyrkulacji materii, co potwierdza w swojej pracy Andrzej Łabuz. W zupełnej kontrze do wszelkich prób nawiązania dialogu i trudu poznania złożoności świata zdaje się być praca Eckeharda Fuchsa. Artysta prezentuje odmienne, raczej pesymistyczne stanowisko, podważając możliwości zrozumienia struktury istnienia. Na kawałku filmu umieszcza tajemniczy znak, ślad malarskiego gestu, którego sugestywność wżera się w pamięć i nie daje spokoju. Być może to symbol ognia, siły nieczystej, która trawi wszystko i przekreśla wszelkie możliwości uzmysłowienia?

³⁵ P. Majewski, *Doświadczenie materii. Szkic o malarstwie nowoczesnym w Polsce lat 50. i 60. XX w.*, akcentpismo.pl/spis-tresci-numeru-42005/piotr-majewski-doswiadczenie-materii-szkic-o-malarskie-nowoczesnym-w-polsce-lat-50-i-60-xx-w/ [dostęp: 25.10.2024].

³⁶ Tamże.

³⁷ pl.wikipedia.org/wiki/Qi_(energia_%C5%BCyciowa) [dostęp: 24.10.2024].

Odrębną grupę abstrakcji organicznych stanowią prace wykonane technikami rysunkowo-malarskimi. Charakteryzują się otwartym układem kompozycyjnym i wielowarstwową metodą budowania skomplikowanych struktur materialnych. Mimo niewielkiego formatu osiągają dużą przestrzenność i dynamikę, trafnie odzwierciedlając tytułowy problem. Leila Mirzakhani przedstawia transformację materii w energię, a Yari Miele wizję wszechświata jako światła wypełniającego się materią. Damian Pietrek porusza problem zaburzeń psychicznych i czarnych dziur w pamięci. Natomiast Piermario Dorigatti stosuje swoistą wolę. Maluje żółto-różowy obraz, tłumacząc się pewnego rodzaju artystyczną dysfunkcją objawiającą się ślepotą na czarno-białe kolory.

Gry systemowe

Potrzeba porządkowania formy, odnajdywania w niej logiki matematyczno-metafizycznej i kształtowania pewnej struktury poznawczej związana jest z nurtem abstrakcji geometrycznej. Tradycja tego malarstwa swoje najbardziej spektakularne i fundamentalne znaczenie wywodzi z modernistycznej myśli suprematyzmu Kazimierza Malewicza³⁸ czy neoplastycyzmu Pieta Mondriana³⁹. Jednak, co warto podkreślić, jego historia jest znacznie dłuższa.

Jak pisze Bożena Kowalska, tradycja tego kierunku wywodzi się z najdawniejszego języka znaków i ornamentów. Potwierdza to niewątpliwie długowieczność tej sztuki: „(...) nurt geometrii w sztuce nie jest ani anachroniczny, ani wygasły i naśladowczy i że jak wywodzi się z najdawniejszych czasów i kultur, tak nadal się rozwija i będzie zapewne trwał,

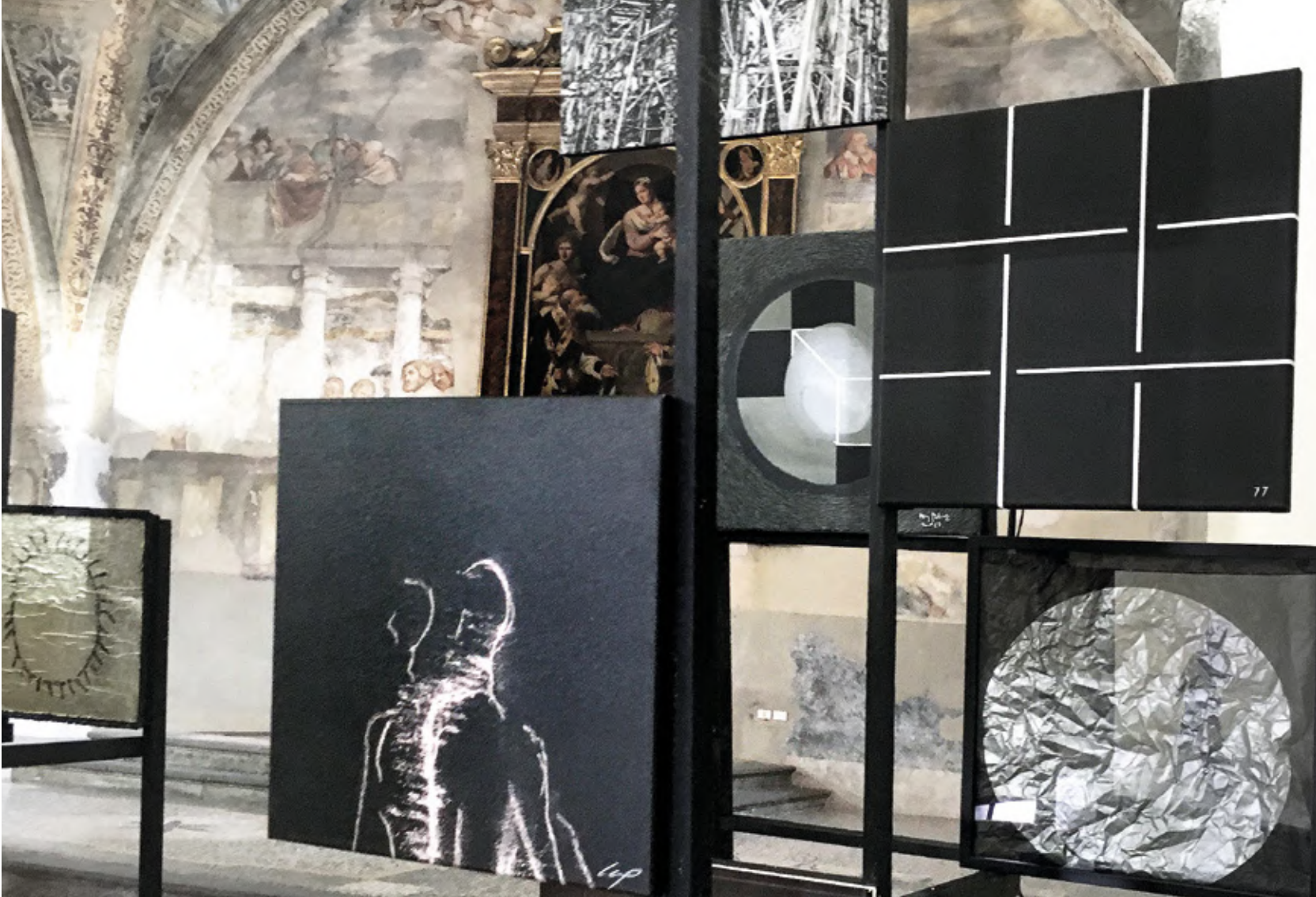
dopóki przetrwa ludzkość”⁴⁰. W historii europejskiej ślady języka geometrii można odnaleźć już w 1641 roku w liście Galileusza pisanym do Licetiego. Uczony mówi w nim o prawdziwej księdze filozofii jako księdze wszechświata, „która leży zawsze otwarta przed naszymi oczyma, ale ponieważ napisana została innymi literami, niż je znamy w alfabecie, więc nie każdy zdoła ją czytać. Te litery – to trójkąty, kwadraty, koła, kule, stożki, piramidy i inne matematyczne figury”⁴¹.

W pewnym sensie sztuka geometryczna, mimo że posługuje się różnymi środkami przekazu, co jest związane z rozwojem technologii, przetrwała w swojej racjonalnej formie wyciszającej emocje i niosącej równowagę do dzisiaj. „(...) nurt sztuki operującej geometrią nie jest niezmienną, ujednoliconą, anachroniczną i martwą formułą. W ciągu ostatnich pięciu dziesięcioleci całościowo, jako kierunek w sztuce, uległ dość wyrazistym przemianom. Ani one jednak, ani nowatorskie, odkrywcze koncepcje indywidualne artystów z jego kręgu nie przeobraziły dokumentnie tego nurtu, ani go nie wyzbyły jego klasycznych cech (...)”⁴².

Abstrakcje geometryczne reprezentowane w instalacji *Blackout* przywołują klasyczne wzorce w autorskich przetworzeniach. Wzbogacone są o komponenty wynikające ze zindywidualizowanych strategii twórczych i wpisują się w tendencje sztuki konceptualnej. Realizowane są dość ograniczonymi środkami formalnymi, świadomie pozbawionymi wartości estetyzujących. Chłodny racjonalizm, analityczne badanie złożonych teorii, poszukiwanie uniwersalnych prawd i nieuchwytnego absolutu składają się w kolekcję skomplikowanych struktur niezidentyfikowanych systemów. Obrazy układają się w grę, której reguły trudno rozpoznać, odwołując się do norm utrwalonej logiki.

Tematem obrazu *Szum* Vasyla Savchenki jest pustka. Czarna przestrzeń wygenerowana została w procesie druku cyfrowego, co pozwoliło uzyskać efekt perfekcyjnego modelu walorowego. Niewidzialne i rozwibrowane mikrościeżki zlepiają się ze sobą i miękko formują wyłaniającą się z ciemności scenę. Odczucie braku nie jest dojmujące. Pytaniem – co dalej? – artysta zachęca odbiorcę do aktywności, czy też do twórczej synergii poprzez snucie własnych scenariuszy i samodzielne odgrywanie ciągu dalszego tej historii.

Zaciemniona głusza staje się więc punktem wyjścia do autorskich badań i refleksji nad złożonością istnienia. Można dostrzec poszerzenie pola badawczego o zagadnienia matematyki, filozofii i architektury. Jakub Jernajczyk czerpie z systemów arytmetycznych. W swojej pracy zajmuje się



Ekspozycja *Blackout IT* w Breno / *Blackout IT* exhibition in Breno

euklidesowską teorią punktu geometrycznego. Na czarnej płaszczyźnie kreśli białe kierunki, przecinające się w określonych miejscach w celu ukazania bezwymiarowego punktu. Katja Noppes w centrum uwagi lokuje bryłę przypominającą żółtą albo złotą konstrukcję w kształcie kryształu. To próba ustrukturyzowania ludzkiego sposobu bycia w świecie, nawiązująca do badań Claude’a Lévi-Straussa nad kulturą dialogów w koncepcji „myśli nieoswojonej”⁴³. Moduł uniwersalnej konstrukcji to również temat pracy Wojciecha Pukocza. Jak sam komentuje: „Podstawowa idea pracy oparta jest na dualnym zderzeniu dwóch rzeczywistości: tego, co materialne, z tym, co jest niematerialną sferą idei. Zestawienie geometrycznej struktury z organiczną formą może prowokować pytania o wzajemną zależność i relatywność zjawisk w sytuacji potencjalnego zagrożenia”⁴⁴. Nieco inną perspektywę

przyjmuje Sonia Ruciak. Maluje tylko fragment stalowego szkieletu, który przeskalowuje i wysuwa na pierwszy plan, zakłócając tym samym możliwość objęcia wzrokiem dalszego pola. Pochodzący z wiersza Wisławy Szymborskiej tytuł *Pożegnanie widoku* sugeruje, że odtwarzany kadr jest demonstracyjnym odcięciem traumatycznego wspomnienia widoku, o którym autorka chciałaby zapomnieć.

Następną kategorię obrazów posługujących się językiem geometrii wyznaczają rotacje i przemieszczenia. Obrazy charakteryzują się silną dynamiką, którą osiągnięto poprzez zastosowanie różnych zabiegów kompozycyjnych. Rytmizacja detali poddana dyscyplinie warsztatowej w obrazie Anny Trojanowskiej oddaje koncepcję schematu randomizacji, procesu wykorzystywanego w prowadzeniu badań klinicznych. Natomiast w grafice Mimma Totara jest plastyczną syntezą idei racjonalizacji włoskiego architekta Giuseppe Terragniego. Czystość formalna i przestrzenność

³⁸ Suprematyzm (z łac. *supremus* „najwyższy” i gr. ἰσμός przyrostek oznaczający jakąś dziedzinę) – kierunek w sztuce abstrakcyjnej stworzony przez rosyjskiego malarza polskiego pochodzenia Kazimierza Malewicza w 1915 roku. Suprematyzm zakładał całkowite oderwanie sztuki od rzeczywistości, dążenie do maksymalnego uproszczenia form, a przede wszystkim do zerwania z narracją i przedmiotowością w sztuce. Nazwa tego kierunku pochodzi od łacińskiego słowa oznaczającego „najwyższy”, mającego zdaniem Malewicza ukazać kierunek, w którym powinna zmierzać sztuka – poszukiwania istoty odwzorowania. Malewicz próbuje pokazać najmniejszą jednostkę w sztuce – „malarski atom”, pl.wikipedia.org/wiki/Suprematyzm [dostęp: 25.10.2024].

³⁹ Neoplastycyzm – nowy kierunek w sztuce stworzony w latach 20. XX wieku przez Pieta Mondriana, charakteryzujący się użyciem linii pionowych i poziomych, które nachodząc na siebie, dzieliły płaszczyznę na kwadraty i prostokąty, oraz stosowaniem trzech barw podstawowych (żółtej, niebieskiej i czerwonej) i trzech tzw. nie-kolorów (czerni, bieli i szarości). Jego rozwój jest związany z działalnością grupy De Stijl (z niderl. „styl”) – ugrupowaniem artystycznym założonym w 1917 roku w Lejdzie przez Theo van Doesburga (1883–1931) i Pieta Mondriana (1872–1944), pl.wikipedia.org/wiki/De_Stijl [dostęp: 25.10.2024].

⁴⁰ B. Kowalska, *Nieprzemijalny język geometrii*, „Powidoki” 2019, nr 2.

⁴¹ Cyt. za: J. Woźniakowski, *Góry niewzruszone*, Warszawa 1974, s. 143, w: B. Kowalska, dz. cyt., s. 9.

⁴² Tamże.

⁴³ Katja Noppes z autokomentarza do wystawy *Blackout*.

⁴⁴ Wojciech Pukocz z autokomentarza do wystawy *Blackout*.

obecna w obydwu przykładach pozwala ulokować te abstrakcje w obszarze sztuki optycznej. Podobne cechy, ale o zupełnie odmiennej konotacji stylistycznej posiadają dwie kolejne prace. Zastosowane w nich zabiegi przekształceń i warsztatowych trików kojarzą się z wizjami futurystycznymi. Paola Alborghetti intuicyjnie tworzy zagmatwaną sieć linii i plam. Posługuje się odrębnym rysunkiem, przez co jej kompozycja nieco wymyka się sztywnym zasadom geometryzacji. Rozbija formę i dokonuje przesunięć poszczególnych elementów, odzwierciedlając ideę zaburzenia rozumowych reguł odczytu i komunikacji. Analogicznej operacji dokonuje też Adam Włodarczyk. Centralnie umieszczoną na płótnie bryłę poddaje rozwarstwieniu na autonomiczne frakcje, jakby wbrew ich fizycznej właściwości. Ukazane w obrazie promienie energii słonecznej mogą być źródłem transformacji elektrycznej i nadzieją na poprawę jakości życia.

Szczególny przykład transpozycji formy występuje w pracy Marka Kuliga. Malarz tworzy przestrzenny rysunek o konstruktywistycznym rodowodzie. Posługuje się minimalistycznymi środkami wyrazu, które nadają obiektowi zupełnie zaskakującą i współczesną jakość. Najważniejsze w tej pracy jest to, czego fizycznie nie ma, czyli cień rysujący się na płótnie. Powstaje z rzutu metalowego pręta, wielokrotnie zakrzywionego, lewitującego nad powierzchnią podobrazia. Autor w poszukiwaniu uniwersalnego związku ludzkiej egzystencji z makroskalą – uniwersum⁴⁵ – symbolicznie przenosi widza do początków historii sztuki i filozofii. Przywołuje skojarzenia z fundamentalną nauką Pliniusza i Platona⁴⁶.

Epitafia współczesności

Trzecią grupą obrazów abstrakcyjnych, a jednocześnie ostatnią omawianą w tym tekście, tworzą abstrakcje typograficzne. Należą one do gatunku kompozycji, których tkanę ikonograficzną budują znaki pisarskie. Historycznie ten typ twórczości związany jest z ewolucją pisma obrazkowego, które od czasów prehistorycznych oraz na przestrzeni kolejnych epok przyjmowało różnorodne postaci i funkcje. Transformacje opierające się na wykorzystaniu właściwości języka, tekstu oraz samego liternictwa formowały się z upływem czasu i definiowane były jako szeroko rozumiana poezja wizualna⁴⁷. Znaczący rozkwit tego typu praktyk artystycznych przyniósł wiek XX za sprawą eksperymentalnej działalności dadaistów, futurystów i konstruktywistów. W latach 50. XX wieku tendencja ta przeobraziła się w koherentny kierunek pod nazwą poezja konkretna⁴⁸. A w Polsce największy rozgłos zdobyła tworzona w tym nurcie twórczość Stanisława Dróżdża.

⁴⁵ Marek Kulig z autokomentarza do wystawy *Blackout*.

⁴⁶ V.I. Stoichita, dz. cyt., s. 11.

⁴⁷ encyklopedia.interia.pl/sloownik-jezyka-polskiego/news-poezja-wizualna,nId,2070271 [dostęp: 27.10.2024].

⁴⁸ pl.wikipedia.org/wiki/Poezja_konkretna [dostęp: 26.10.2024].



Adam Pociecha, Ekspozycja *Blackout IT* w Breno / *Blackout IT* exhibition in Breno

Koniecznienależy przypomnieć w tym miejscu odrębną i klasyfikowaną do minimal artu twórczość Romana Opałki. Jego strategia twórcza opierała się na zapisie szeregu cyfr, wypełniających szczerlnie płótno i rozjaśnianych sukcesywnie w celu osiągnięcia całkowitej bieli. Ta koncepcja ciekawie rezonuje z pisanymi obrazami prezentowanymi w ramach wystawy *Blackout* oraz z samą ideą projektu. Tak o artyście pisze Bożena Kowalska: „(...) malując swoje odliczanie z progresją o jeden, białymi cyframi na czarnym początkowo tle, od jednego do nieskończoności, podejmował podstawowy, człowieczy problem egzystencjalny: sensu ludzkiego życia i jego nieuchronnego zbliżania się do śmierci. Rozjaśniając sukcesywnie tło kolejnych obrazów -detali i jednocześnie wzrastającymi liczbami, dokumentował przemijanie czasu i swoje własne (...)”⁴⁹.

Obrana przez Romana Opałkę metoda pracy artystycznej, którą określiłabym „życiorysowaniem”, jest porównywalna do stylu działalności trzech wrocławskich artystek. Daria Milecka tworzy obrazy-słowa, posługując się wyrafinowaną formą zapisu malarskiego. Konsekwentnie od wielu lat pomnaża swój intelektualny dorobek artystyczny, który obecnie składa się w znakomitą kolekcję. W obrazie *Amlis Vess* przywołuje postać literacką⁵⁰, swoje alter ego. I z autentyczną wiarą zachęca widzów do odnalezienia w sobie życiodajnego światła. Zupełnie odmienny, pesymistyczny komunikat formułuje Marta Szymczakowska. Jej „słowoobraz” zaczerniony jest od rzędów powtarzających się wyrazów „blackout”. Zmultiplikowany system znaków tworzy sieć, która zatracza właściwości informacyjne. Tkanka malarska gęstnieje i dostarcza haptycznych doznań. To ona, a nie zapisane litery, formułuje emocjonalny przekaz, że za chwilę wszystko zgaśnie. Ale czy tak się stanie? I który z przytoczonych powyżej scenariuszy się wypełni? Zwycięży światło czy ciemność? To tak naprawdę zależy od nas. Przekonuje nas o tym Marcelina Groń. W swoim obrazie próbuje ukazać balans między skrajnymi stanami ludzkiej egzystencji. Maluje koło wpisane w kwadrat i wypełnia je dekoracyjnym układem typograficznym. Chaos przybiera harmonijną formę. Powstaje rodzaj mandali, która może służyć rozwojowi medytacyjnego skupienia, kluczowego do osiągnięcia wewnętrznej siły.

Formalny dualizm znaczony kontrastem między bielą a czernią, a także ilustrowany procesem dokonanym i niedokonanym, jest również kanwą obrazów przedstawiających zaburzenia neurologiczne. Za pomocą niezwykle skromnych środków formalnych został odzwierciedlony problem ślepoty i utraty pamięci. Całkowicie zaczerniony farbą akrylową obraz autorstwa Wojciecha Ulricha symbolizuje wieczną ciemność, o czym informuje widza niewielka wydrukowana tabliczka z napisem „Blackout” w alfabecie Braille’a, umieszczona w prawym dolnym narożniku. Przedstawienie odnosi się do stanu dokonanego i raczej nieodwracalnego. W przypadku obrazu Michała Pietrzaka utrata pamięci ukazana została w trybie dokonującym się. Czarna mgła stopniowo spowija umysł i zaciera świadomość, symbolicznie ukazaną w formie niknącego napisu „pamięć”. Obydwa przykłady odnoszą się do osobistych i jednostkowych sytuacji. Pokazują intymną stronę problemu *Blackout*, związaną bezpośrednio z demencją starczą – stanem, który w przyszłości może dotknąć każdego z nas.

⁴⁹ Tamże.

⁵⁰ Amlis Vess – postać z książki Michela Fabera *Under the Skin (Pod skórą)*.



Ekspozycja *Blackout IT* w Breno / *Blackout IT* exhibition in Breno

O definitywnej nieodwracalności i końcu egzystencji przypominają kompozycje ujęte w najbardziej syntetyczny i wyrazisty zapis litericzny. Charakterystyczna czystość układu graficznego oraz zawartość semantyczna komunikatu wpływają na silne skojarzenie tego typu obrazów z tablicami pamiątkowymi. Wykonywane przeważnie ku czci zmarłego lub w celu upamiętnienia jakiegoś ważnego wydarzenia historycznego, ujmowane były w różnorodną postać – od grawerowanych płyt do kunsztownych epitafiów. Co ciekawe, równolegle wraz z rozwojem tej wytwornej formy artystycznej rozwijała się druga, mniej okazała postać płyt nagrobnych, o czym mówi definicja: „(...) Niemal równolegle z rozwojem epitafiów w postaci klasycznej – podniosłej, patetycznej i poważnej, przebiegał

ich rozwój w formie humorystycznej – komicznej lub satyrycznej. O ile pierwsze przeznaczano głównie na nagrobki, to drugie powstawały ku ucieście i rozrywce, stanowiąc tym samym swoje remedium na lęki związane z nieuchronnością śmierci (...)”⁵¹.

Jak widać, stosowany od wieków zabieg zastępowania cmentarnego patosu dowcipnym relatywizmem może dewaluować krytyczny przekaz i stanowić rodzaj antidotum na negatywne skutki wszelkich sytuacji kryzysowych. Potwierdzeniem tej tezy jest również praca Piotra Kielana. Artysta maluje napis „Blackout”, odwracając układ liter. Inwersja typograficzna nie jest pomyłką ani wynikiem błędu technicznego, a raczej efektem odbicia lustrzanego. Optyczny miraż to swego rodzaju greps,

⁵¹ pl.wikipedia.org/wiki/Epitafium [dostęp: 26.10.2024].



Kazimierz Pawlak, Ekspozycja *Blackout IT* w Breno / *Blackout IT* exhibition in Breno



Od prawej / From the right: Maciej Linttner, Ekspozycja *Blackout IT* w Breno / *Blackout IT* exhibition in Breno

symboliczne mrugnięcie okiem do widza. Artysta stara się nas przekonać, że wszystko jest złudzeniem i iluzją, której nie zbadamy żadną racjonalną metodą. Podobny dystans do problemu globalnego zaciemnienia prezentuje Piotr Kmita. Zapisuje na obrazie wzór chemiczny dwutlenku węgla, w którym cyfra 2 jest odwrócona w znak zapytania. Artysta formułuje zagadkę. Podaje w wątpliwość źródło problemów energetycznych i demonstracyjnie snuje przypuszczenie, że zmiany są odwracalne. Trzeba tylko właściwie zdefiniować przyczynę współczesnego kryzysu.

Zwieńczenie wszystkich wypowiedzi zaprezentowanych w instalacji *Blackout* stanowi sepulkralny obiekt Kazimierza Pawlaka. Obraz w formie szklanej gabloty posiada wewnątrz element wykonany z włókna szklanego,

który przypomina rodzaj białej serwetki albo fragment drogocennej tkaniny. Opatrzony jest inskrypcją „Blackout”. Ze względu na swoją kruchość oraz cenną wartość praca naznaczona została statusem relikwii. W trakcie wszystkich wystaw prezentowana była niejako osobno, przyjmując emblematyczną rolę epitafium współczesności. Kontrast między nietrwałością materialną delikatnego artefaktu a stabilnością formy pomnika przywoływał metaforę przemijalności ludzkiego istnienia w kontekście niekończących się obrotów wszechświata. Obiekt wykreował ponadto symboliczne miejsce pochówku wszystkich trosk rozważanych w wystawie *Blackout* i swego rodzaju bramę do nowego etapu życia w myśl zasady, że każdy koniec jest nowego początkiem.

Zakończenie

Zaproponowana systematyka obrazów składających się na instalację *Blackout* odzwierciedla subiektywną perspektywę i jest wynikiem autorskiego wyboru. Wskazane w tekście podziały, relacje między dziełami oraz przytaczane przemyślenia nie wyczerpują jednak w pełni jej zakresu i możliwości interpretacyjnych. Rozległa tkanka formalno-narracyjna, na którą składa się sześćdziesiąt siedem obrazów, może być analizowana według różnorodnych kryteriów poznawczych. Dlatego zachęcam Czytelnika do uważnej lektury i podejmowania samodzielnych badań. Zasadniczym celem wystawy *Blackout* jest wywołanie żywej synergii z widzem oraz aktywizacja postaw twórczych. Powyższą treść podsumowuje bilans statystyczny przedstawiony w następnym rozdziale tej publikacji.



Andrzej Banachowicz, Ekspozycja *Blackout IT* w Breno / *Blackout IT* exhibition in Breno

BIBLIOGRAFIA

- Hockney D., Gayford M., *Historia obrazów*, przeł. E. Hornowska, Poznań 2019.
- Kowalska B., *Nieprzemijalny język geometrii*, „Powidoki” 2019, nr 2.
- Lubicki L., *Józef Chelmoński „Babie lato”*, niezlasztuka.net/o-sztuce/jozef-chelmonski-babie-lato/#fnref-17386-2.
- Łętocha R., *Chrześcijaństwo i współczesny kryzys ekologiczny*, 27.5.2020, nowyobywatel.pl/2020/05/27/chrześcijaństwo-i-współczesny-kryzys-ekologiczny/.
- Majewski P., *Doświadczenie materii. Szkic o malarstwie nowoczesnym w Polsce lat 50. i 60. XX w.*, akcentpismo.pl/spis-tresci-numeru-42005/piotr-majewski-doswiadczenie-materii-szkic-o-malarskim-nowoczesnym-w-polsce-lat-50-i-60-xx-w/.
- Miłoszewski Z., *Domofon*, Warszawa 2013.
- Noc księgarń ze sztuką: „Rozmowy obrazów” Grażyny Bastek, youtube.com/watch?v=BliBtR7aex0.
- Pincus-Witten R., „Systemic” Painting, „Artforum” 1966, vol. 5, no. 3, artforum.com/features/systemic-painting-211567/.
- Poprzęcka M., *Pochwała malarstwa*, Gdańsk 2000.
- Richard Serra: drawings 2015–2017, youtube.com/watch?v=KMo2cX3rf94.
- Richard Serra, *Verb List, 1967*, moma.org/collection/works/152793.
- Self-Portrait as a Coffee Pot*, Università Ca’ Foscari, Venice 2024, kentridge.studio/self-portrait-as-a-coffee-pot-universita-ca-foscari-venice.
- Stoichita V.I., *Krótko historia cienia*, przeł. P. Nowakowski, Kraków 1997.
- Wierzchowska W., *Współczesny rysunek polski*, Warszawa 1982.
- Woźniakowski J., *Góry niewzruszone*, Warszawa 1974.

STRONY INTERNETOWE

- encyklopedia.interia.pl/sloownik-jezyka-polskiego/news-poezja-wizualna,nId,2070271.
- hauserwirth.com/news/william-kentridge-self-portrait-as-a-coffee-pot-venice-arsenale-institute/.
- pl.wikipedia.org/wiki/Barwy_dope%C5%82niaj%C4%85ce.
- pl.wikipedia.org/wiki/De_Stijl.
- pl.wikipedia.org/wiki/Epitafium.
- pl.wikipedia.org/wiki/Poezja_konkretna.
- pl.wikipedia.org/wiki/Suprematyzm.
- sjp.pwn.pl/sjp/system;2576909.html.
- sztuka.agraart.pl/licytacja/127/6983.

Marlena Promna

BLACKOUT DRAWING-PAINTING INSTALLATION— ANALYSIS OF THE WORK

Origins

“It is through pictures just as much as words that we think, dream and try to comprehend the people and environment around us.”¹

The idea for the *Blackout* exhibition arose from a long-standing creative dialogue and confrontational artistic practice between the painter and the graphic artist—initiators of the *Blackout* exhibition. The artists’ more than thirty years of experience, here in the role of curators, grounded in the continuous act of painting and drawing, has naturally influenced both their perception of the external world and their method of communication with the public. In taking on the challenge of organizing a multi-artist exhibition, they decided that the presentation would be constructed from the images themselves. The multiplication of monochromatic planes and the attempt to explore their relationship with space formed a coherent concept and assumed a distinctive shape, emerging through the process of imaginative creative projection.

Rooted in the concept of systematic drawing, the idea aimed to combine thoughts, forms, and symbols into a multiplication of canvases measuring 50 × 50 cm. A key inspiration for the exhibition was the work of Ryszard Winiarski², whose art is known for arrangements of black and white squares “[...] composed into sequences of finite or infinitely expandable visual combinations.”³ The most significant source of curatorial inspiration, however, was the iconic photograph showing the artist against the backdrop of his work *Black Square, or Flying Geometry*, taken in 1984 at the *Language of Geometry* exhibition at Zachęta.⁴ The interconnected equilateral shapes take on the form of asymmetrical figures, rhythmically arranged on the white wall. The floating shapes evoke

¹ D. Hockney, M. Gayford, *Historia obrazów*, trans. E. Hornowska, Poznań 2019, p. 7.

² Ryszard Winiarski (1936–2006)—painter, creator of spatial forms, and set designer. The artist developed systemic paintings based on principles derived from randomly generated combinations. First, he assigned either a white or black modular square, which served as the visual unit, to numerical values. Then, through dice rolls, he determined the composition of the painting; see: W. Wierzbowska, *Współczesny rysunek polski*, Warszawa 1982, p. 27.

³ Ibidem.

⁴ sztuka.agraart.pl/licytacja/127/6983 [accessed: October 24, 2024].



Ekspozycja *Blackout IT* w Breno / *Blackout IT* exhibition in Breno

associations with the biological world, forming mysterious signs or symbols. Drawing in this form has become an installation, stepping beyond the bounds of its inner existence. The modules have annexed the space, dividing it and merging with the third dimension.

The curators’ experience in creating drawing and painting installations dates back to their early artistic endeavors. Both work with space, executing monumental works in dialogue with the exhibition site. In 2007, as part of her diploma project, Marlena Promna presented a series of multi-part abstract paintings at the *Structurals* exhibition at the City Gallery in Wrocław,

and in 2019, a 56-piece composition titled *Forest Scenes* at the Valeč Castle Gallery in the Czech Republic. Tomasz Pietrek, meanwhile, is the creator of the graphic installation series *Social Chronicle*, showcased in exhibitions at the National Museum in Wrocław in 2016, the Museum of the History of Katowice in 2017, and BWA Wrocław in 2018. Additionally, in 2022, the artists jointly realized the curatorial project *Black Gold* at the Hybernská Campus in Prague, featuring an exhibition composed of over 70 combined paintings, each measuring 40 × 30 cm, which served as a kind of precursor to the work discussed in this text.



Arrangement

Presenting a large number of paintings in a single space is no easy task. It requires consideration of many factors crucial to establishing connections between the works, and sometimes even determining their final reception. Maria Poprzęcka writes about the challenging procedure of arranging museum exhibitions: “[...] it is precisely in the exhibition setting that one can realize how much a work’s ‘place’ matters, and, at the same time, how difficult it is to create that ‘suitable’ place, to find the right environment, configuration, and proximity.” In the continuation of her statement, the author draws attention to the relationships between works: “[...] But even if such a setting has been created, each has its own, sometimes very intense, existence, and their cohabitation is as challenging as the coexistence of strong individualities under one roof.”⁵

The fundamental design premise of the *Blackout* installation was to combine a large number of works of uniform format into compositional arrangements, or so-called modules. The concept of the exhibition was based on the idea of systemic art. The foundations of this type of painting emerged with modernism, with some of the most interesting examples created by artists such as Kazimir Malevich and Władysław Strzemiński. Later, the flourishing of this tendency occurred in the second half of the 20th century and was linked to conceptual art. Systemic painting was based on the principle of shaping creative strategy according to a set of rules and repetitive practices.⁶ Formally, this type of expression utilized geometric models, with a particular emphasis on the square, and was predominantly associated with so-called cold abstraction.⁷ The formula of the basic segment, the so-called first painting, was essential, serving as the initial form and reference point for further transformations.⁸ The *Blackout* installation repeated a compositional idea based on the multiplication of square elements, creating a cohesive arrangement through a monochromatic color palette and a shared theme. However, the key difference lay in the diversity and autonomy of the individual artistic expressions, which ultimately contributed to a collective and unique work, far from minimalist systemic statements.

Depending on the exhibition space, the arrangement took on a different character. At the first exhibition, held

at ArtNova 2 Gallery in Katowice, the presentation surrounded the viewer, who stepped into the installation. By turning around in the middle of the room, the viewer could see all the works. The installation at the exhibition in the Art Gallery of the Volyn Organization of the National Union of Artists of Ukraine in Lutsk took on a different character. While the curators retained the modular arrangement, they presented the works in a frontal layout, essentially utilizing two main walls of the small exhibition space. A completely different method of connecting canvases was proposed by the curators for the third installment of the exhibition in Breno. Due to the inability to mount stretcher frames on the walls of the Church of Sant’Antonio Abate, a specially designed exhibition system was created specifically for this event.⁹ The freestanding and perfectly balanced structures made of wooden boards allowed viewers to move among the paintings. The exhibition layout also had a frontal character, yet the effect of canvases floating in the air created a truly unique and cohesive impression of a collective manifestation.

The *Blackout* installation was composed based on the principle of complementary contrasts. The concept developed by the curators concerns the method of connecting paintings by arranging the component modules of the work in a rhythmic manner, taking into account both purely formal features and semantic aspects. Although the phrase “contrast–complement” may seem to imply a certain semantic contradiction, in the context of image composition, this principle—in fact—is logical and raises no objections. The concept of “complementary contrasts” is a paraphrase of the term “complementary colors.” By definition, these are pairs of colors that combine to achieve achromaticity—that is, when paired in equal proportions, they produce (depending on the method of combination) black, white, or gray¹⁰ and are typically positioned opposite each other on the color wheel. They are considered contrasts, and their combinations draw the eye. The three main pairs of contrasting colors are green and red, orange and blue, and yellow and violet.¹¹ In the case of the *Blackout* installation, chromatic relationships are absent. The exhibition concept encompasses tonal images ranging from black to white. Thus, the differentiation of individual parts occurs within the realm of material and semantic values, along the axes of processes and media, motifs and meanings.

⁵ M. Poprzęcka, *Pochwała malarstwa*, Gdańsk 2000, p. 66.

⁶ See: sjp.pwn.pl/sjp/system;2576909.html [accessed: October 26, 2024].

⁷ R. Pincus-Witten, “Systemic” Painting, *Artforum* 1966, vol. 5, no. 3, artforum.com/features/systemic-painting-211567/ [accessed: October 25, 2024].

⁸ Ibidem.

⁹ The exhibition system was designed and made by Marek Misztal v. Blechinger.

¹⁰ pl.wikipedia.org/wiki/Barwy_dope%C5%82niaj%C4%85ce [accessed: October 15, 2024].

¹¹ Ibidem.



Od góry / From the top: Eugeniusz Józefowski, Alberto Mugnaini, Ekspozycja *Blackout IT* w Breno / *Blackout IT* exhibition in Breno

Color palette

The use of a black-and-white medium in the *Blackout* installation is tied to the etymological meaning of the title concept. In the drawing process, it implies the gradual darkening of the surface with a drawing tool. Similarly, this action can be applied to the act of painting with ink or paint. Depending on the

type of surface, technique, and degree of medium layering, the final effect can be perceived as either a sketch drawing or an advanced work bordering on the realm of painting. Echoing Wiesława Wierchowska: “The boundary between these states is blurred, often difficult to pinpoint, and does not depend on the tools used but, in a sense, on the way they are employed. Classifying a specific drawing into one of these categories depends



Ekspozycja *Blackout IT* w Breno / *Blackout IT* exhibition in Breno

largely on the awareness of the classifier and the purpose behind such an operation.”¹²

For the works presented in the *Blackout* installation, defining the boundary between painting and drawing is rather problematic and was not the focus of the inquiry. Therefore, the artists classified their work into a chosen discipline independently. Ultimately, however, this division held little significance, as labeling the installation as

“drawing-painting” became merely a starting point for creative experiments with the canvas surface.

The narrowing of the color palette in the *Blackout* installation has both practical and artistic justification. On one hand, it strips the images of their aesthetic and emotional value, shifting the emphasis toward their informational quality. On the other, it maintains compositional discipline and optical coherence in the final arrangement. The wide range of techniques used and themes explored

forms a logical dialogue. A unique collage emerges, foregrounding the artists’ experiences, reflections, and traumas. They take on the nature of documentary testimonies and stories, in which viewers find themselves involuntarily immersed. Each successive layer unfolds like in a stop-motion animation, rhythmically pulsing and forming a continuous pathway of human stories. Experiencing the *Blackout* installation requires time and attentiveness. It does not leave the viewer indifferent but instead provokes dialogue, initiating an open forum for discussion. Although the installation is far from the immersive arrangements of William Kentridge, it bears a certain analogy to the concept of the studio-as-head presented at the *Self-Portrait as a Coffee Pot* exhibition at Arsenale Institute for Politics of Representation alongside this year’s Venice Biennale. The project consists of films shot during the COVID-19 pandemic, created between 2020 and 2022 in a studio symbolically imitating enclosed spaces. Alongside the recordings, the exhibition—resembling a studio interior—features an assemblage of drawings, notes, and artifacts arranged into expansive wall collages. As Kentridge states, “the studio is also an enlarged head, a chamber for thoughts and reflections where all the drawings, photos, and detritus on the walls become these thoughts.”¹³ The drawing and painting notations filling the gallery’s interior, marked by a raw and ephemeral quality, create a poignant narrative fabric from which emanates a distinctive atmosphere rooted in South African art. The exhibition was accompanied by a series of talks. One of these took place in the historical Aula Magna Silvio Trentin at Palazzo Ca’ Dolfin.¹⁴ In the lecture announcement, curator Carolyn Christov-Bakargiev raised the topic of the absence of color in William Kentridge’s work. The origins of his recognizable drawing language stem from a fascination with black-and-white photography, archival documentary images, and various chronicles that shape historical memory. These inspirations have significantly influenced the quality and character of his work and have

determined the reception of his artistic legacy. As he states—if, in the creative process, an artist encounters the dilemma of whether their work looks good, they must ask themselves whether they are using the right medium for communication. Every creator should use the tool and technique in which they are best able to think.¹⁵

Techniques

The task given to the artists allowed complete freedom in their choice of technique. There was also no requirement to limit themselves to media typically associated with the disciplines of drawing and painting. This encouraged many participants to engage in bold experiments and undoubtedly contributed to the remarkably intriguing final outcome of the project. Following the principle of the famous conceptualist Richard Serra: “You have to create your own tools to build your own house,”¹⁶ many artists chose an innovative approach to the task and opted for an unconventional method of creating their works. The risks taken in working with diverse materials and the applied processes contributed to the broad formal range of the works. Extending beyond classic interventions on the canvas, the pieces formed a collection of intermedial contemporary objects. The unlimited array of available technologies and materials enhanced the visual value of the installation. The range of actions and techniques applied during the creation of the sixty-seven works can undoubtedly be seen as a testament to Richard Serra’s idea that “drawing is a verb.”¹⁷ In his *Verb List*¹⁸, published in 1971 in the magazine *Avalanche*, Richard Serra presented a collection of physical actions related to the method of creating drawings, which he described as “actions to relate to oneself, material, place, and process.”¹⁹ They became the foundation and starting point for his artistic

¹² W. Wierzchowska, op. cit., p. 9.

¹³ hauserwirth.com/news/william-kentridge-self-portrait-as-a-coffee-pot-venice-arsenale-institute/ [accessed: October 20, 2024].

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ *Self-Portrait as a Coffee Pot*, Università Ca’ Foscari, Venice 2024, kentridge.studio/self-portrait-as-a-coffee-pot-universita-ca-foscari-venice/ [accessed: October 20, 2024].

¹⁶ *Richard Serra: drawings 2015–2017*, youtube.com/watch?v=KMo2cX3rf94 [accessed: October 26, 2024].

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ *Richard Serra, Verb List*, 1967, moma.org/collection/works/152793 [accessed: October 27, 2024].

¹⁹ Ibidem.

practice across various media. This bold artistic manifesto emphasized the value of the creative process itself and became a fundamental tenet of 1970s conceptual art:

to roll, to crease, to fold, to store, to bend, to shorten, to twist, to dapple, to crumple, to shave, to tear, to chip, to split, to cut, to sever, to drop, to remove, to simplify, to differ, to disarrange, to open, to mix, to splash, to knot, to spill, to droop, to flow, to curve, to lift, to inlay [...] to bounce, to erase, to spray, to systematize, to refer, to force, of mapping, of location [...] to continue [...]²⁰

The above set of manual practices could be described as a personal methodological lexicon, highlighting the complexity and motor-intellectual skills involved in the process of creating a work. To some extent, it can also serve as a universal guide to the craft of art. It is worth emphasizing, however, that a similar set of methods and rituals is a rather typical phenomenon in artistic practice. Every committed artist has their own workshop, which defines their unique artistic DNA.

An established creative awareness was the decisive criterion for selecting participants for the *Blackout* exhibition. Inviting artists who work with a wide range of tools and media led to reinterpretations of the concept of the “image” even in the initial stages. While adhering to the fixed format, the artists freely chose their supports, and some transformed the flat form into an object. Kazimierz Pawlak, Irene Wieland, Eckehard Fuchs, Paola Alborghetti, and Elena von Hessen replaced the canvas with wood. Libor Novotný mounted his collage on a several-centimeter-thick styrofoam base, while Valerio Gaeti completely abandoned the background, attaching the elements of his composition within the frame’s inner space. The result was a transparent object that drew attention to natural artifacts. Kazimierz Pawlak created a spatial form using fiberglass and gilding, while Adam Włodarczyk covered a classical ink drawing with an engraved pane of glass. A remarkable departure from the traditional concept of a painting is Marek Kulig’s work, in which he attached a curved element wrapped in a velvet covering to a flat base. The combination of the protruding rod and the shadow it casts onto the white background creates an intriguing spatial and metaphysical quality.

Graphic techniques were represented in various ways. Some images were printed directly onto canvas using classical methods, as in the case of Livia Kožušková, or digital techniques, as employed by Andrzej Banachowicz, Olga Czechowska, Marek Grzyb, Vasyl Savchenko, Mimmo Totaro, and Igor Wójcik. The collection also included prints on paper adhered to canvas, such as Grzegorz Niemyjski’s and Georg Schnitzler’s digital prints, or works created using classical techniques printed on graphic paper, as in the case of Anna Trojanowska.

A separate group of works consists of various types of collages. Libor Novotný created a piece using tape and spray paint on paper. Marta Borgosz adhered “precious” glitter to the canvas. Vladimír Kovařík combined elements made with screen printing, while Bohdan Mukha placed burnt matches on the canvas, arranging them into drama-filled stripes.

²⁰ Ibidem.

Ekspozycja *Blackout IT* w Breno / *Blackout IT* exhibition in Breno





Igor Wójcik, Ekspozycja *Blackout IT* w Breno / *Blackout IT* exhibition in Breno

Wojciech Ulrich placed an engraving in Braille on a rubber plate in the upper-right corner of his piece. Textile elements were also incorporated into the works, mounted onto the support, such as Eckehard Fuchs's gestural drawing on a piece of fabric or Irene Wieland's felt-cut mask. Unique techniques were employed by Katja Noppes, who drew with yellow thread on a silk base, and Cynthia Fusillo, who combined linocut and embroidery techniques.

Among the painting and drawing techniques, acrylic dominates. An intriguing exception is Yari Miele's unique technique, which combines ash, pigments, and fluorescent materials. The artists employed various methods and made considerable efforts to achieve their intended results. The

collective effort, compiled into a shared catalog, generated an autonomous list of verbs associated with the creative process initiated by the *Blackout* project. What exactly the artists did is illustrated by the following list: layering—Anna Kołodziejczyk, Damian Pietrek, Andrzej Borowski, Piermario Dorigatti; forming—Kamil Moskowczenko, Yari Miele, Leila Mirzakhani; printing—Katarzyna Koczyńska-Kielan; washing out—Marlena Promna, Adam Pocięcha; overpainting—Andrzej Zdanowicz, Olena Matoshniuk, Andrzej Łabuz; writing—Daria Milecka, Marcelina Groń, Piotr Kielan, Marta Szymczakowska, Piotr Kmita; sketching—Wojciech Pukocz, Jakub Jernajczyk, Sonia Ruciak; illustrating—Alberto Mugnaini, Julia Królikowska, Igor Przy-

bylski, Eugeniusz Józefowski, Jakub Adamek, Paweł Flieger, Evghenia Grytsku, Cecylia Furgał, Michał Matoszko, Marta Mez, Antonella Casazza; laser etching—Daniela Tagowska, Loredana Galante; overdrawing—Tomasz Pietrek, Paola Alborghetti; marking—Maciej Linttner, Andrzej Rafałowicz, Bill Claps; dividing—Sławomir Kuszczak, Václav Rodek, Przemek Pintal; illuminating—Michał Pietrzak.

Motifs and themes

Art feeds on art, and images interact, communicating with one another and with the audience in various ways—states Grażyna Bastek, author of the book *Rozmowy obrazów*²¹. The first example of such a conversation is based on artists of different eras addressing similar themes and motifs, with the relationship occurring through their distinct approaches to the subject, shaped by the conventions, trends, and styles of their time. The second type of dialogue takes the form of synergy with the viewer. Silent and motionless paintings hanging on the gallery walls are brought to life by the power of the viewer's imagination, their experiences, and associations. What exactly the canvases convey depends on the viewer's competencies, their openness to observing, emotional and sensory sensitivity, and even knowledge drawn from the books they have read.²²

Listening to the debate conducted by the works and searching for connections, common points, and issues addressed by the artists in the exhibition, it is worthwhile to first outline the criteria for classifying and grouping the pieces to enable a logical analysis. One of the key criteria for organizing the sixty-seven works comprising the *Blackout* installation is the content they represent. The vast territory of semantic references includes themes of personal and collective experiences, global crises, and sociological-philosophical threads.

The next category for dividing the works is based on the genre of painting, that is, the type of representation and the purely formal properties related to the organization of the artwork. Two groups can be distinguished. The first consists of representational paintings that introduce a particular type of narrative—based on synthesis—evoked by motifs such as figures, portraits, landscapes, architecture, objects, or symbols. The second group comprises abstract paintings, which can be further categorized into geometric, organic, and typographic compositions.

²¹ *Noc księgarń ze sztuką: „Rozmowy obrazów” Grażyny Bastek*, youtube. com/watch?v=BlIBtR7aex0 [accessed: October 23, 2024].

²² Ibidem.



Ekspozycja *Blackout IT* w Breno / *Blackout IT* exhibition in Breno

The human in crisis

At the heart of the documentary narratives in *Blackout* lies the human being. They are portrayed as victims of various threats caused by the broadly understood climate crisis and its impact on the psychological condition of the individual. On one hand, they are beneficiaries of these undesirable circumstances, while on the other, agents of self-destructive processes. It is impossible to ignore their responsibility for the current ecological destabilization, as Rafał Łętocha writes: “The current ecological crisis is undoubtedly anthropological in nature, representing a crisis of humanity and the mode of existence it has developed in the world. This is embodied in the civilization humans have created, which

increasingly reveals its destructive character toward the natural world and, consequently, toward humanity itself.”²³

The lonely and powerless modern martyr reveals themselves through both images and traces of their presence. One of the most tangible depictions is the fainted figure of a young man in a painting by Michał Matoszek. Despite the loss of vital energy, the tension in the body suggests that this is a temporary incident, likely without serious consequences. It resonates as a warning rather than a critical outcome. The painting aligns with a well-known iconographic canon, which gained

²³ R. Łętocha, *Chrześcijaństwo i współczesny kryzys ekologiczny*, 27.5.2020, nowyobywatel.pl/2020/05/27/chrześcijaństwo-i-współczesny-kryzys-ekologiczny/ [accessed: October 24, 2024].

Andrzej Łabuz, Ekspozycja *Blackout IT* w Breno / *Blackout IT* exhibition in Breno



particular popularity in Poland through Józef Chełmoński’s *Indian Summer* (1875). Currently, this work is featured as part of the painter’s retrospective exhibition at the National Museum in Warsaw.²⁴ It depicts a rural girl lying down, lost in dreamy reverie, surrounded by Ukrainian landscapes.²⁵ The woman has bare, dirty feet, which sparked particular controversy. The painting was recognized as a manifesto of realism and the naturalistic style of painting that characterizes Chełmoński’s work. The figure in Michał Matoszek’s painting is similarly composed, with bare feet facing the viewer. It portrays a man in a moment of dysfunction and exposed vulnerability, aligning with a trend in art that challenges traditionally portrayed masculinity.

In contrast to the still scene of contemporary slumber, there are works depicting humans in motion. Daniela Tagowska’s painting evokes a still from Leni Riefenstahl’s film *Olympia*, whose work was erased from the official cultural sphere for many years after the war. The painting depicts a high dive, an airborne flight, a movement frozen in a single frame. A similar motif is employed by Tomasz Pietrek, who creates dynamism through drawing and graphic techniques commonly used in comic illustrations. The centrally positioned figure, depicted in a stride suggesting a run or leap, is surrounded by a star-shaped halo of black-and-white lines. This generates strong optical vibrations that interact synergistically with the viewer’s perception, effectively illustrating a state of psychological obscurity. The dynamism in Paweł Flieger’s painting *Kindling* is constructed differently. The characters are depicted in a moment of intense, primal tension, facing an imminent threat. In the background, an imposing bonfire looms. The scene is devoid of information that might pinpoint a specific time or place, with no detailed data about the event. The artist deliberately leaves room for viewer interpretation, allowing imagination to guide reflection. Are the depicted individuals, like the primitive ancestors in Jean-Jacques Annaud’s film²⁶, about to fight for fire—a symbol of life and a necessary condition for survival?

The realm of the immaterial world is heralded by Olga Czechowska’s painting. Figures, turned away from the viewer like Friedrich’s protagonists, gaze into an endless, pitch-black expanse. Cynthia Fusillo, Loredana Galante, and Antonella Casazza present humanistic dream visions. Figurative elements intertwine with the rich ornamentation of the plant world. Their works reflect the idea of cosmic transformations and faith in the regenerating power of nature, placing the

²⁴ *Józef Chełmoński* exhibition, National Museum in Warsaw.

²⁵ L. Lubicki, *Józef Chełmoński „Babie lato”*, niezlasztuka.net/o-sztuce/jozef-chelmonski-babie-lato/#fnref-17386-2 [accessed: October 20, 2024].

²⁶ The film *Quest for Fire* by Jean-Jacques Annaud, released in 1981.

individual at the center of its cyclical metamorphoses. Less poetic and more connected to the real issues of contemporary society are works addressing the problem of individual isolation. A white skull, rendered as a blurred painterly mark by Maciej Linttner, serves as an allegory of the mind. As the author states, “[...] everything begins and ends within the boundaries it defines. The mind can be both a prison and a framework for freedom.”²⁷ A similar aspect is addressed in Václav Rodek’s work, which explores the isolation of personal space and the difficulties of experiencing reality with others. This concept is expressed through a composition fractured into numerous geometric parts and anatomical forms, which interpenetrate and blend. The scattered, disordered fragments of the body have no chance of uniting into a single form; they serve only as traces of human presence. A similar testimony to presence is depicted in Georg Schnitzler’s work. The immaterial hand is a metaphysical apparition or shadow—“the highest form of expression of human emptiness.”²⁸

The group of works broadly categorized as figurative is symbolically concluded by two pieces depicting human faces. Grzegorz Niemyjski’s *Mandylion* references Christian iconography. It portrays the face of Christ, painted with thick layers of paint and devoid of precise drawing. On the other hand, Irene Wieland’s work *Connections* is characterized by precise lines resulting from cutting felt. It represents a face—a mask imprinted on the fabric like a shroud. These two works resonate with each other. They are like a positive and negative. If overlaid, the shapes and lines would form a unified image of a face, thereby conveying a shared narrative of the immaterial, spiritual dimension of human existence.

Visions of exhaustion

The apocalyptic specters of war and ecological crisis, serving as sources of the depletion of values and orders in the modern world, represent the two primary themes of the second group of representational works in the *Blackout* installation. The destabilization of the global ecosystem, energy issues, and the echoes of collapsing socio-political systems, along with the devaluation of primary humanistic frameworks, are depicted through motifs of landscapes and architecture, as well as the presence of various artifacts, signs, and symbols.

A starting point for discussing the group of works foretelling the threat of global security collapse can be two landscapes shaped in a manner reminiscent of the Romantic painting tradition. *It Is Not the Moon That Listens* by Kamil Moskowczenko reflects the essence of the symbiotic relationships within the landscape ecosystem, where masses and forms are constantly



²⁷ Maciej Linttner, from his commentary on the *Blackout* exhibition.

²⁸ V.I. Stoichita, *Krótko historia cienia*, trans. P. Nowakowski, Kraków 1997, a quote taken from a fragment featured on the publication’s cover.

Z przodu / In the foreground: Michał Pietrzak, Ekspozycja *Blackout IT* w Breno / *Blackout IT* exhibition in Breno



Od lewej / From the left: Przemek Pintal, Mimmo Totaro, Ekspozycja *Blackout IT* w Breno / *Blackout IT* exhibition in Breno

subject to change and redefinition. With bold painterly gestures, he shapes natural matter, emphasizing nature's vitality and its ability for regeneration and reincarnation. The source of light plays a crucial role here. Positioned in the background, far on the horizon, it sets the mood. It faintly illuminates the churning masses of soil in the foreground, heightening the sense of drama. Slightly less dynamic yet equally sentimental in its iconographic style is Marlena Promna's painting *The End of Summer*. It narrates the onset of war, evoking the story of Crimea's annexation by the Russian Federation in 2014. On the illuminated surface of the sea, the silhouette of a ship approaches a well-known resort. It is unclear whether it is a yacht or a warship. The vessel dissolves into the shimmering light of the sea, creating a charming yet unsettling scene. An idyllic vacation spot is about to change beyond recognition, ceasing to be a popular tourist destination. The object, fading in the glow of the southern sun, can be seen as a symbol of the end of a certain order—an era of peace and prosperity, but also the fortunes of oligarchs, which are about to vanish.

Landscape motifs are also employed in reflective drawings that explore the dualistic nature of creation. Sławomir Kuszczak strives to understand reality by using the motif of contrast, where "one reveals the other's difference or even existence."²⁹ At the center of his considerations is the enigmatic figure of Nikola Tesla. A similar challenge is undertaken by Andrzej Banachowicz in a work depicting a circle shrouded in a tangle of clouds—a symbol of the sun. The entanglement of lines serves as a source of energy and reflects the

²⁹ Sławomir Kuszczak, from his commentary on the *Blackout* exhibition.



Andrzej Rafałowicz, Ekspozycja *Blackout IT* w Breno / *Blackout IT* exhibition in Breno



Ekspozycja *Blackout IT* w Breno / *Blackout IT* exhibition in Breno

complexity of the mechanisms governing the cycles of natural transformations.

Phases associated with the phenomenon of energy blackout, followed by the destructive aftermath of war, are powerfully documented through depictions of architecture. Placed side by side, these works form a poignant narrative—a sequential account that weaves the collective experience into a single cause-and-effect continuum. The starting point of this narrative could be Marta Mez's painting. It depicts the meticulously recreated facade of a concrete apartment block, perfectly reconstructing its architectural and sociological order. Zygmunt Miłoszewski writes about

the phenomenon of such housing estates: "The behavior of prefabricated concrete communities favors secrecy. Nobody knows anyone, nobody talks to anyone, nobody interferes with anyone. As long as it does not smell like a decomposing corpse, everything is fine."³⁰ The peaceful lives of the residents follow their own rhythm—until it is disrupted by the first air raid alarm or a power outage. Evghenia Grytsku, in her painting *Night*, captures the impression of returning to her hometown of Chernivtsi shortly after the outbreak of full-scale war and reflects: "I arrived

³⁰ An excerpt from the announcement of Zygmunt Miłoszewski's book, *Domofofon*, Warszawa 2013, p. 299.

in Ukraine during the first blackouts. That was when I felt the chasm between comfortable Europe and a country engulfed by war. The constant power outages (blackouts) were inconvenient, but at night it was truly dangerous. The only light came from car headlights. People became ghosts. Phone connections did not work. Everyone walked with flashlights, but it was hard to see them."³¹ A similar experience is shared by Olena Matoshniuk, originally from Lutsk, who comments on her work: "[...] A residential block with dark windows disappearing into deep blacks depicts the Ukrainian reality during this unjust war. Each dark window represents a separate tragedy of the people living

³¹ Evghenia Grytsku, from her commentary on the *Blackout* exhibition.

there. Here, I express my longing for the lost normalcy and security that a family home should provide [...]"³²

As we can see, the home, as a synonym for safety and stability, an emanation of warmth and a timeless haven, remains an enduring dream for humanity. Today, however, both in its physical and existential sense, it is becoming increasingly unattainable. The vision of a desired home is shrouded in a dark curtain of impermanence, as in Katarzyna Koczyńska-Kielan's painting, where, like a death shroud, it dematerializes the foundations of human existence. Or, as in Andrzej Borowski's vision, where the home, depicted as a fragment of the cosmos, becomes an

³² Olena Matoshniuk, from her commentary on the *Blackout* exhibition.



Ekspozycja *Blackout IT* w Breno / *Blackout IT* exhibition in Breno

elusive piece of volatile matter—a dreamlike vision. Even the solid and beautiful building in Jakub Adamek’s painting is an illusion. In reality, it is a fortress with drawn blinds, cutting its inhabitants off from the outside world. It is tightly sealed and seemingly lifeless inside. One wonders if the viewer’s imagination will be able to bring it to life.

A continuation of the painterly demonstration of a crumbling order, the inevitable process of passing, and historical predestination can be seen in the ruins of buildings in Anna Kołodziejczyk’s work and the bare stumps of construction

frames in Adam Pocięcha’s painting. These somber traces of human existence evoke a bitter reflection—“This is what remains of our activity.”³³

A distinct group of representational works within the *Blackout* installation consists of pieces depicting artifacts, signs, and symbols. These form a collection of canvases woven from personal reflections, references, and poetic metaphors. They explore the duality of material things—such as the chandelier in Marta Borgosz’s painting—and the relativity of phenomena and

³³ Adam Pocięcha, from his commentary on the *Blackout* exhibition.

human perception, as seen in the interior with a multimedia projector in Przemek Pintał’s work. They address the fading of historical cultural artifacts—Libor Novotný—or a personal reality interwoven with structures of individual experiences—Eugeniusz Józefowski and Cecylia Furgał. They also address the issue of non-renewable energy sources. Julia Królikowska paints a burned clock hand from a defunct coal mine in Genk, Belgium, while Elena von Hessen depicts troublesome traces of pollution released into the environment, which are found in the landscape. Particularly negatively charged are the motifs evoking the specter of armed conflicts, such as the swastika depicted in Andrzej Zdanowicz’s painting, the artifact of an idea in the form of a ring of bones—keys by Igor Wójcik, or an emergency brake on a train carriage transporting ammunition to Ukraine by Igor Przybylski. The realms of cosmic transformations and the evolutionary framework of the universe are represented by the symbol of the sun created by Bill Claps, as well as the typographical symbols of the asterisk and the dagger in Andrzej Rafałowicz’s painting.

A perfect conclusion and a kind of stylistic framework tying together the themes presented in the *Blackout* installation can be found in the words of the renowned thriller director Alfred Hitchcock regarding his compositional method: it should start with an earthquake and be followed by rising tension. This idea aptly reflects the nature of the unsettling stories that form a collection of documentary impressions. Following the cinematic interpretative convention, Alberto Mugnaini places a symbolic period at the end of the narratives. He paints a cloud of ominous crows enveloping the sky, evoking a frame from a classic horror film. His reflection accompanies the painting: “Like a flock of black birds, darkness falls. The stars still shine, indifferent. Will they remain lit within us as well?”³⁴

The power of matter

The primary interpretative framework for the abstract paintings represented in the *Blackout* installation revolves around processes and media—that is, all creative strategies related to the production techniques of the works and the processing of the materials used. These serve as the source of a diverse grammar of the painterly language, which simultaneously assumes the role of the works’ semantic field. Form becomes content, and the plane of the picture transforms into an unlimited space for the artist’s imagination and skill. A broad range of techniques and available tools contributes to the methodological diversity in organizing the surface of the canvas. What matters is the final effect, aimed at transforming the materials used into painterly matter. This matter generates extrasensory impressions and forms the essence of non-geometric abstraction, also referred to as organic abstraction.

³⁴ Alberto Mugnaini, from his commentary on the *Blackout* exhibition.



Ekspozycja *Blackout IT* w Breno / *Blackout IT* exhibition in Breno

The concept of matter painting is complex. Throughout art history, this idea has evolved, and the role of the physical properties of paint in constructing a painting has gradually changed. In modern times, it was associated with the strict discipline of applying paint to canvas in a style that mimicked real substances and materials. Later, it became linked to a more free-form approach to developing a subject, blurring the drawing and generating subtle textures. In the 19th century, the substantial qualities of paint took the form of freely vibrating microparticles through the works of William Turner and the Impressionists, eventually gaining full autonomy in the 20th century to establish an independent genre of painting. Among the various tendencies associated with matter painting of the past era, one can mention Abstract Expressionism in America and Tachisme in Europe. In the Polish context—as Piotr Majewski asserts—matter painting, breaking free from the category of pictorialism, gave rise

to object art: “[...] the Polish variant of matter painting introduced a new concept of painterly form, paving the way for object art and various experiments with ‘spatial forms’ of the 1960s [...]”³⁵ Examples include the works of Włodzimierz Borowski, Tadeusz Kantor, and Aleksander Kobzdej.³⁶

Valerio Gaeti’s piece in the *Blackout* installation can undoubtedly be described as a bold experiment with form. The artist created a kind of display case with double-sided glass, a background-less image resembling an exhibit from a natural history museum. Inside, there is a branch accompanied by a rounded shape made of rice paper. The title of the work, *Qi*, refers to the fundamental idea of the unity between humanity

³⁵ P. Majewski, *Doświadczenie materii. Szkic o malarstwie nowoczesnym w Polsce lat 50. i 60. XX w.*, akcentpismo.pl/spis-tresci-numeru-42005/piotr-majewski-doswiadczenie-materii-szkic-o-malarskie-nowoczesnym-w-polsce-lat-50-i-60-xx-w/ [accessed: October 25, 2024].

³⁶ Ibidem.

and the universe. It serves as a reminder of the perpetual circulation of matter in nature, its variability and transformations—emptiness cyclically turns into form, and form into emptiness.³⁷

Bohdan Mukha, who directly experiences constant change and loss, also addresses the theme of matter’s circulation in his work. His life in war-torn Ukraine inspires meditative practices, dramatically recorded in a collage of half-burned matches. Arranged in rhythmic rows, they evoke visions of scorched fields, bearing witness to collective and personal tragedy. Like a mantra, the persistent question arises—will emptiness transform into form? A keen observer will find the answer in the collage.

The multidimensional structure of the world’s construction, full of contrasts and dualistic divisions, is the theme of a collection of works combining collage with graphic techniques. Lívía Kožušková imprints plant traces on fabric, contrasting the fragility of organic matter with a centrally positioned white void. Her work serves as a reminder of the natural history of a vanishing world. Vladimír Kovařík composes his painting using silkscreen elements, creating an interaction with the viewer’s perception and provoking visual effort. Marek Grzyb takes a similar approach. In the center of his work, he depicts two black holes, surrounding them with an aesthetically pleasing and inviting texture. In doing so, he encourages independent and bold exploration of unexplored and mysterious areas of modern technology. While the darkened spaces evoke unease, it is unnecessary—they result from cyclical rotations embedded in the natural pattern of matter circulation, as confirmed in Andrzej Łabuz’s work. In stark contrast to any attempt at dialogue or the effort to understand the complexity of the world is Eckehard Fuchs’s work. The artist presents a different, rather pessimistic perspective, questioning the possibility of comprehending the structure of existence. On a piece of felt, he places a mysterious symbol, a trace of a painterly gesture whose evocative power lingers in memory and refuses to grant peace. Perhaps it is a symbol of fire, an impure force that consumes everything and negates all possibilities of understanding.

A distinct group of organic abstractions consists of works created using drawing and painting techniques. These pieces are characterized by an open compositional layout and a multi-layered approach to constructing complex material structures. Despite their small format, they achieve

significant spatiality and dynamism, effectively reflecting the titular issue. Leila Mirzakhani depicts the transformation of matter into energy, while Yari Miele presents a vision of the universe as light filled with matter. Damian Pietrek addresses the issue of mental disorders and black holes in memory. Piermario Dorigatti, on the other hand, performs a kind of volte-face. He paints a yellow-pink piece, explaining it as a form of artistic dysfunction manifesting as color blindness to black-and-white tones.

Systemic games

The need to organize form, discover its mathematical and metaphysical logic, and shape a certain cognitive structure is closely tied to the tradition of geometric abstraction. This style of painting derives its most spectacular and foundational significance from the modernist ideas of Kazimir Malevich’s Suprematism³⁸ and Piet Mondrian’s Neoplasticism³⁹. However, it is important to note that its history is much longer.

As Bożena Kowalska writes, the tradition of this movement stems from the earliest language of signs and ornaments. This undoubtedly confirms the longevity of this art form: “[...] the trend of geometry in art is neither anachronistic, extinct, nor imitative, and as it originates from the earliest times and cultures, it continues to develop and will likely endure as long as humanity exists.”⁴⁰ In European history, traces of the language of geometry can be found as early as 1641 in a letter written by Galileo to Liceti. In it, the scholar speaks of the true book of philosophy as the book

³⁸ Suprematism (from Latin *supremus* meaning “highest” and Greek *ισμός*—a suffix denoting a field or discipline) is an abstract art movement created by Russian painter of Polish descent Kazimir Malevich in 1915. Suprematism advocated for the complete detachment of art from reality, aiming for the maximal simplification of forms and, above all, breaking away from narratives and visual depictions of objects in art. The name of this movement derives from the Latin word meaning “highest,” which, according to Malevich, signified the direction art should take—seeking the essence of representation. Malevich sought to reveal the smallest unit in art—the “painterly atom”, pl.wikipedia.org/wiki/Suprematyzm [accessed: October 25, 2024].

³⁹ Neoplasticism—a new art movement created in the 1920s by Piet Mondrian—is characterized by the use of vertical and horizontal lines intersecting to divide the plane into squares and rectangles, as well as the application of three primary colors (yellow, blue, and red) and three so-called non-colors (black, white, and gray). Its development is closely tied to the activities of the De Stijl group (Dutch for “style”), an artistic collective founded in 1917 in Leiden by Theo van Doesburg (1883–1931) and Piet Mondrian (1872–1944), pl.wikipedia.org/wiki/De_Stijl [accessed: October 25, 2024].

⁴⁰ B. Kowalska, *Nieprzemijalny język geometrii, Powidoki* 2019, no. 2.

³⁷ pl.wikipedia.org/wiki/Qi_(energia_%C5%BCyciowa) [accessed: October 24, 2024].

of the universe, “which lies always open before our eyes, but because it is written in a different script than the letters we know in the alphabet, not everyone is able to read it. These letters are triangles, squares, circles, spheres, cones, pyramids, and other mathematical figures.”⁴¹

In a sense, geometric art, despite employing various means of expression linked to technological advancements, has endured in its rational form, calming emotions and bringing balance, even to this day. “[...] The trend of art utilizing geometry is not an unchanging, uniform, anachronistic, or lifeless formula. This artistic movement has undergone distinct transformations over the past five decades. However, neither these changes nor the innovative and groundbreaking concepts of individual artists within its sphere have fundamentally altered the movement or stripped it of its classical characteristics.”⁴²

⁴¹ Quoted in: J. Woźniakowski, *Góry niewzruszone*, Warszawa 1974, p. 143, in: B. Kowalska, op. cit., p. 9.

⁴² Ibidem.

The geometric abstractions featured in the *Blackout* installation evoke classical patterns through original reinterpretations. They are enriched with components stemming from individualized creative strategies and align with trends in conceptual art. These works are executed with relatively limited formal means, deliberately stripped of aestheticizing qualities. Cool rationalism, the analytical exploration of complex theories, the search for universal truths, and the elusive absolute come together in a collection of intricate structures of unidentified systems. The works form a game whose rules are difficult to discern, referencing the norms of established logic.

The theme of Vasyl Savchenko’s painting *Noise* is emptiness. The black space was generated through digital printing, allowing for the creation of a perfectly rendered tonal modeling effect. Invisible, vibrating micro-paths merge and softly shape the scene emerging from the darkness. The sense of absence is not overwhelming. By posing the question “What next?,” the artist encourages

Piermario Dorigatti, Ekspozycja *Blackout IT* w Breno / *Blackout IT* exhibition in Breno



Z przodu / In the foreground: Marlena Promna, Ekspozycja *Blackout IT* w Breno / *Blackout IT* exhibition in Breno

the viewer to engage actively, fostering creative synergy by imagining their own scenarios and independently continuing the story.

The dark void thus becomes a starting point for individual exploration and reflection on the complexity of existence. The field of inquiry expands to include topics such as mathematics, philosophy, and architecture. Jakub Jernajczyk draws from arithmetic systems. In his work, he engages with Euclidean theory of the geometric point. On a black plane, he sketches white lines intersecting at specific locations to reveal the dimensionless point. Katja Noppes places at the center of her work a form resembling a yellow or golden crystal-like structure. This is an attempt to structure the human way of being in the world, referencing Claude Lévi-Strauss’s

studies on the culture of dialogues in his concept of “the untamed thought.”⁴³ The theme of universal construction modules is also explored in Wojciech Pukocz’s work. As he comments: “The core idea of the piece is based on the dual collision of two realities: the material and the immaterial realm of ideas. The juxtaposition of a geometric structure with an organic form may provoke questions about the interdependence and relativity of phenomena in the context of potential threat.”⁴⁴ Sonia Ruciak takes a slightly different perspective. She paints only a fragment of a steel framework, scaling it up and bringing it to the foreground, thereby disrupting the viewer’s ability to take in the more distant field.

⁴³ Katja Noppes, from her commentary on the *Blackout* exhibition.

⁴⁴ Wojciech Pukocz, from his commentary on the *Blackout* exhibition.



Z przodu / In the foreground: Paola Alborghetti, Ekspozycja *Blackout IT* w Breno / *Blackout IT* exhibition in Breno

The title, *Parting With a View*, borrowed from a poem by Wisława Szymborska, suggests that the recreated scene is a deliberate severance from a traumatic memory of a view the artist wishes to forget.

Rotations and displacements define the next category of works employing the language of geometry. They are characterized by a strong sense of dynamism achieved through various compositional techniques. The rhythmization of details, subjected to technical discipline in Anna Trojanowska's piece, reflects the concept of a randomization scheme—a process used in conducting clinical trials. Meanwhile, Mimmo Totaro's graphic work is a visual synthesis of the rationalization ideas of Italian architect Giuseppe Terragni. The formal purity and spatiality present in both examples place these abstractions within the realm of optical art. Similar features, though with a completely different stylistic connotation, characterize the next two works. The transformative techniques and technical tricks applied in these pieces evoke futuristic visions. Paola Alborghetti intuitively creates a tangled web of lines and shapes. Using freehand drawing, her composition escapes the rigid rules of geometrization. She deconstructs forms and shifts individual elements, reflecting the idea of disrupting rational rules of interpretation and communication. A similar approach is taken by Adam Włodarczyk. He subjects a centrally placed structure on the canvas to a process of disintegration into autonomous fragments, seemingly defying their physical properties. The rays of solar energy depicted in the painting may serve as a source of electrical transformation and a symbol of hope for improving the quality of life.

A particularly striking example of form transposition is found in Marek Kulig's work. The artist creates a spatial drawing with constructivist roots, employing minimalist means of expression that give the object an entirely surprising and contemporary quality. The most important aspect of this work is what is physically absent: the shadow cast on the canvas. It is formed by a metal rod, repeatedly bent and levitating above the surface of the support. In his quest for a universal connection between human existence and the macro-scale—the universe⁴⁵—Kulig symbolically transports the viewer to the origins of art and philosophy. The piece evokes associations with the fundamental teachings of Pliny and Plato⁴⁶.

Epitaphs of modernity

The third group of abstract paintings—and the final one discussed in this text—consists of typographic abstractions. These belong to a genre of compositions whose iconographic fabric is built from writing symbols. Historically, this type of art is linked to the evolution of pictographic writing, which has taken on various forms and functions from prehistoric times through subsequent eras. Transformations based on the properties of language, text, and typography developed over

⁴⁵ Marek Kulig, from his commentary on the *Blackout* exhibition.

⁴⁶ V.I. Stoichita, op. cit., p. 11.



Ekspozycja *Blackout IT* w Breno / *Blackout IT* exhibition in Breno

time and came to be defined as broadly understood visual poetry⁴⁷. The 20th century saw a significant flourishing of these artistic practices, thanks to the experimental work of Dadaists, Futurists, and Constructivists. In the 1950s, this trend evolved into a coherent movement known as concrete poetry⁴⁸. In Poland, the work of Stanisław Dróżdż within this movement gained the greatest recognition.

It is essential to mention here the distinctive work of Roman Opałka, classified within minimal art. His creative strategy involved recording a sequence of numbers, densely filling the canvas and gradually lightened to achieve complete whiteness. This concept resonates intriguingly with the written paintings featured in the *Blackout* exhibition and with the overarching idea of the project itself. As Bożena Kowalska writes about the artist: “[...] by painting his counting with

⁴⁷ encyklopedia.interia.pl/sloownik-jezyka-polskiego/news-poezja-wizualna,nId,2070271 [accessed: October 27, 2024].

⁴⁸ pl.wikipedia.org/wiki/Poezja_konkretna [accessed: October 26, 2024].



Ekspozycja *Blackout IT* w Breno / *Blackout IT* exhibition in Breno

a progression of one, in white numbers on an initially black background, from one to infinity, he addressed the fundamental, human existential problem: the meaning of human life and its inevitable approach to death. By gradually lightening the background of successive paintings—details and simultaneously increasing the numbers, he documented the passage of time and his own mortality [...].”⁴⁹

The artistic method adopted by Roman Opałka, which I would describe as “lifesc scripting,” is comparable to the approach of three Wrocław-based artists. Daria Milecka creates word-paintings, using a sophisticated form of painterly inscription. For many years, she has consistently expanded her intellectual artistic output, which now forms an impressive collection. In her painting *Amlis Vess*, she references a literary character⁵⁰—her alter ego. With genuine conviction, she encourages viewers to discover the life-giving light within themselves.

⁴⁹ Ibidem.

⁵⁰ *Amlis Vess*—a character from Michel Faber’s novel *Under the Skin*.

Marta Szymczakowska conveys a completely different, more pessimistic message. Her “word-image” is blackened with rows of repeating words: *blackout*. The multiplied system of signs forms a network that loses its informational properties. The painterly texture thickens, providing tactile impressions. It is this texture, rather than the written letters, that delivers the emotional message: everything will soon go dark. But will it? Which of the above scenarios will unfold? Will light or darkness prevail? Ultimately, that depends on us. Marcelina Groń reinforces this notion. In her painting, she seeks to depict the balance between the extreme states of human existence. She paints a circle inscribed within a square, filling it with a decorative typographic composition. Chaos takes on a harmonious form. The result is a kind of mandala, which can serve as a tool for cultivating meditative focus, essential for achieving inner strength.

The formal dualism marked by the contrast between black and white, as well as illustrated by the completed and uncompleted process, also serves



Kazimierz Pawlak, Ekspozycja *Blackout IT* w Breno / *Blackout IT* exhibition in Breno

as the framework for paintings addressing neurological disorders. Using remarkably minimal formal means, the issues of blindness and memory loss are depicted. Wojciech Ulrich's entirely blackened acrylic painting symbolizes eternal darkness, as indicated by a small printed plaque with the word *Blackout* in Braille, placed in the bottom right corner. The representation alludes to a state that is both definitive and seemingly irreversible. In Michał Pietrzak's work, memory loss is depicted as an ongoing process. A black fog gradually engulfs the mind, erasing consciousness, symbolically represented by the fading word *memory*. Both examples refer to personal and individual experiences. They reveal the intimate side of the *Blackout* issue, directly connected to senile dementia—a condition that could potentially affect any of us in the future.

The definitive irreversibility and end of existence are evoked by compositions presented in the most synthetic and expressive typographic form. The distinctive clarity of the graphic arrangement, combined with the semantic content of the message, strongly associates



Od lewej / From the left: Piotr Kielan, Alberto Mugnaini, Marta Szymczakowska, Ekspozycja *Blackout IT* w Breno / *Blackout IT* exhibition in Breno

these works with memorial plaques. Typically created to honor the deceased or commemorate significant historical events, these plaques have taken on various forms—from engraved plates to elaborate epitaphs. Interestingly, alongside the development of this refined artistic form, a less elaborate version of tombstone plaques also evolved, as described in the following definition: “[...] Almost parallel to the development of epitaphs in their classical form—elevated, solemn, and serious—there was the growth of epitaphs in a humorous form—comic or satirical. While the former were primarily intended for tombstones, the latter were created for amusement and entertainment, serving as a kind of remedy for the fears associated with the inevitability of death [...]”⁵¹

As we can see, the centuries-old practice of replacing cemetery pathos with humorous relativism can dilute a critical message and serve as a kind of antidote to the negative effects of any crisis. This idea is also confirmed by Piotr Kielan's work. The artist paints the word *Blackout* with the letters reversed. The typographic inversion is not

⁵¹ pl.wikipedia.org/wiki/Epitafium [accessed: October 26, 2024].

a mistake or a technical error but rather the result of a mirror reflection. This optical mirage acts as a kind of visual pun—a symbolic wink to the viewer. The artist seeks to convince us that everything is an illusion, one that cannot be deciphered through any rational method. Piotr Kmita takes a similarly distanced approach to the issue of global blackout. He inscribes the chemical formula for carbon dioxide on his painting, with the number 2 inverted into a question mark. The artist poses a riddle, questioning the source of energy problems and speculatively suggesting that changes may be reversible. The key, he implies, lies in properly defining the root cause of the contemporary crisis.

The culmination of all the works presented in the *Blackout* installation is Kazimierz Pawlak’s sepulchral piece. The work, shaped as a glass case, contains an element made of fiberglass, resembling a kind of white napkin or a fragment of a precious fabric. It is inscribed with the word *Blackout*. Due to its fragility and precious value, the work has been imbued with the status of a relic. Throughout all the exhibitions, the piece was presented somewhat separately, taking on the emblematic role of an epitaph for modernity. The contrast between the material fragility of the delicate artifact and the stability of the monument-like form evoked a metaphor for the transience of human existence within the endless cycles of the universe. Additionally, the object symbolically created a burial site for all the concerns explored in the *Blackout* exhibition and served as a kind of gateway to a new phase of life, reflecting the principle that every end is a new beginning.

Conclusion

The proposed categorization of the works comprising the *Blackout* installation reflects a subjective perspective and results from the author’s choices. However, the divisions, relationships between works, and reflections presented in the text do not fully exhaust the scope and interpretative possibilities of the exhibition. The extensive formal-narrative fabric, consisting of sixty-seven paintings, can be analyzed according to various cognitive criteria. Therefore, I encourage the Reader to engage in thoughtful reading and undertake independent explorations. The primary goal of the *Blackout* exhibition is to create a dynamic synergy with the viewer and to inspire creative engagement. The content above is summarized by a statistical overview presented in the next chapter of this publication.

BIBLIOGRAPHY

- Hockney D., Gayford M., *Historia obrazów*, trans. E. Hornowska, Poznań 2019.
- Kowalska B., *Nieprzemijalny język geometrii*, *Powidoki* 2019, no. 2.
- Lubicki L., *Józef Chełmoński „Babie lato”*, *niezlasztuka.net/o-sztuce/jozef-chelmonski-babie-lato/#fnref-17386-2*.
- Łętocha R., *Chrześcijaństwo i współczesny kryzys ekologiczny*, 27.5.2020, nowyobywatel.pl/2020/05/27/chrześcijanstwo-i-wspolczesny-kryzys-ekologiczny/.
- Majewski P., *Doświadczenie materii. Szkic o malarskie nowoczesnym w Polsce lat 50. i 60. XX w.*, akcentpismo.pl/spis-tresci-numeru-42005/piotr-majewski-doswiadczenie-materii-szkic-o-malarskie-nowoczesnym-w-polsce-lat-50-i-60-xx-w/.
- Miłoszewski Z., *Domofon*, Warszawa 2013.
- Pincus-Witten R., “Systemic” Painting, *Artforum* 1966, vol. 5, no. 3, artforum.com/features/systemic-painting-211567/.
- Poprzęcka M., *Pochwała malarstwa*, Gdańsk 2000.
- Richard Serra: drawings 2015–2017, [youtube.com/watch?v=KMo2cX3rf94](https://www.youtube.com/watch?v=KMo2cX3rf94).
- Richard Serra, *Verb List, 1967*, moma.org/collection/works/152793.
- Self-Portrait as a Coffee Pot*, Università Ca’ Foscari, Venice 2024, kentridge.studio/self-portrait-as-a-coffee-pot-universita-ca-foscari-venice.
- Stoichita V.I., *Krótką historia cienia*, trans. P. Nowakowski, Kraków 1997.
- Wierzchowska W., *Współczesny rysunek polski*, Warszawa 1982.
- Woźniakowski J., *Góry niewzruszone*, Warszawa 1974.

ONLINE SOURCES

- encyklopedia.interia.pl/slownik-jezyka-polskiego/news-poezja-wizualna,nId,2070271.
- hauserwirth.com/news/william-kentridge-self-portrait-as-a-coffee-pot-venice-arsenale-institute/.
- pl.wikipedia.org/wiki/Barwy_dope%C5%82niaj%C4%85ce.
- pl.wikipedia.org/wiki/De_Stijl.
- pl.wikipedia.org/wiki/Epitafium.
- pl.wikipedia.org/wiki/Poezja_konkretna.
- pl.wikipedia.org/wiki/Suprematyzm.
- sjp.pwn.pl/sjp/system;2576909.html.
- sztuka.agraart.pl/licytacja/127/6983.

Ekspozycja *Blackout IT* w Breno / *Blackout IT* exhibition in Breno



INSTALACJA RYSUNKOWO-MALARSKA

BLACKOUT – PODSUMOWANIE

Niniejszy komentarz stanowi statystyczne podsumowanie rozdziału pt. *Instalacja rysunkowo-malarska Blackout – analiza dzieła* Marleny Promnej. Przeprowadzone analizy dostarczają interesujących wniosków i danych, ujętych w zapis graficzny.

W wystawie wzięło udział sześćdziesięciu siedmiu artystów z Polski, Czech, Niemiec, Włoch, Ukrainy, Stanów Zjednoczonych i Iranu. W oparciu o rozkład danych w tabelach zamieszczonych poniżej możliwa jest szczegółowa analiza statystyczna, obrazująca podział prac na przedstawienia figuratywne oraz abstrakcyjne, a także różnorodność technik stosowanych przez uczestników wystawy. Graficzna prezentacja danych pozwala na szybsze i bardziej intuicyjne zrozumienie rozkładu oraz różnorodności wykorzystywanych technik, co jest trudniejsze do uchwycenia za pomocą samego tekstu.

Tabela 1: Podział obrazów według technik

Technika	Liczba obrazów	Procent
Formy przestrzenne, kolaże	5	7,5%
Techniki mieszane na drewnie	5	7,5%
Kolaże na płótnie	5	7,5%
Techniki graficzne	10	14,9%
Technika olejna na płótnie	9	13,4%
Technika akrylowa na płótnie	23	34,3%
Technika mieszana na płótnie	10	14,9%
Łącznie	67	100%

Tabela 2: Analiza technik i materiałów

Technika	Dominujące materiały
Formy przestrzenne, kolaże	drewno, papier ryżowy, popiół, szkło grawerowane i piaskowane, zgrzewane włókno szklane, złączenia wykonane przy użyciu płatków szlagmetal, tusz, płótno, taśma klejąca, spray, styropian, papier, wygięty pręt pokryty aksamitną otuliną
Techniki mieszane na drewnie	czarny filc, akwarela i tusz na drewnie, akryl na desce, elementy serigrafii naklejone na płytę drewnianą, tkanina zamocowana na desce
Kolaże na płótnie	brokat, marker akrylowy, napis wygrawerowany na gumowej płytce i przyklejony do płótna, tkanina z nadrukiem i wyszywanki, żółta nitka na jedwabnym podłożu, zapalki
Techniki graficzne	grafika i fotografia cyfrowa, rysunek wykonany techniką CNC, druk cyfrowy na tkaninie oraz na płótnie, wydruk pigmentowy na papierze graficznym przytwierdzonym do płótna, odbitka litograficzna na papierze graficznym zamocowanym na płótnie
Technika olejna na płótnie	farba olejna, olej lniany, terpentyna, pasta strukturalna
Technika akrylowa na płótnie	farba akrylowa, pisaki akrylowe
Technika mieszana na płótnie	tusz chiński, akryl i olej na papierze naklejonym do płótna, akryl, bawełna, fragment wydruku przytwierdzony do płótna, folia do złoceń, grafit, tusz, pisak akrylowy, akwarela i akryl na płótnie, akryl i olej na niezagruntowanym płótnie, suche pastele na płótnie, popiół, pigmenty oraz materiały fluorescencyjne

Tabela 3: Podział obrazów według poszczególnych kategorii

Kategoria	Liczba obrazów	Procent
Symbole, znaki, artefakty	12	17,91%
Pejzaże, architektura	13	19,40%
Przedstawienia ludzi	13	19,40%
Abstrakcyjne organiczne	11	16,42%
Abstrakcyjne geometryczne	10	14,93%
Abstrakcyjne typograficzne	8	11,94%
Łącznie	67	100%

Tabela 4: Podział obrazów na przedstawieniowe i abstrakcyjne

Kategoria	Liczba obrazów	Procent
Obrazy przedstawieniowe	38	56,72%
Obrazy abstrakcyjne	29	43,28%
Łącznie	67	100%

Tabela 5: Podział obrazów według kategorii przedstawieniowych

Obrazy przedstawieniowe	Liczba obrazów	Procent
Symbole, znaki, artefakty	12	31,58%
Pejzaże, architektura	13	34,21%
Przedstawienia ludzi	13	34,21%
Łącznie	38	100%

Tabela 6: Podział obrazów według kategorii abstrakcyjnych

Obrazy abstrakcyjne	Liczba obrazów	Procent
Abstrakcyjne organiczne	11	37,93%
Abstrakcyjne geometryczne	10	34,48%
Abstrakcyjne typograficzne	8	27,59%
Łącznie	29	100%

BLACKOUT DRAWING-PAINTING
INSTALLATION—SUMMARY

This commentary provides a statistical summary of the chapter titled *Blackout Drawing-Painting Installation—Analysis of the Work* by Marlena Promna.

The conducted analyses yield interesting conclusions and data, presented in graphic form.

The exhibition featured sixty-seven artists from Poland, the Czech Republic, Germany, Italy, Ukraine, the United States, and Iran. Based on the data presented in the tables below, a detailed statistical analysis is possible, illustrating the division of works into representational and abstract, as well as the variety of techniques used by the exhibition participants. The graphic presentation of data allows for a quicker and more intuitive understanding of the distribution and diversity of techniques used, which is more challenging to capture through text alone.

Table 1: Division of works by technique

Technique	Number of works	Percentage
Spatial forms, collages	5	7.5%
Mixed media on wood	5	7.5%
Collages on canvas	5	7.5%
Graphic techniques	10	14.9%
Oil on canvas technique	9	13.4%
Acrylic on canvas technique	23	34.3%
Mixed media on canvas	10	14.9%
Total	67	100%

Table 2: Analysis of techniques and materials

Technique	Dominant materials
Spatial forms, collages	wood, rice paper, ash, engraved and sandblasted glass, welded fiberglass, gold leafing with schlagmetal, ink, canvas, adhesive tape, spray paint, styrofoam, paper, bent rod covered with velvet coating
Mixed media on wood	black felt, watercolor and ink on wood, acrylic on board, silkscreen elements affixed to wooden panel, fabric mounted on board
Collages on canvas	glitter, acrylic marker, engraved inscription on a rubber plate affixed to canvas, printed fabric and embroidery, yellow thread on a silk base, matches
Graphic techniques	digital graphics and photography, CNC drawing, digital print on fabric and canvas, pigment print on art paper affixed to canvas, lithographic print on art paper mounted on canvas
Oil on canvas technique	oil paint, linseed oil, turpentine, texture paste
Acrylic on canvas technique	acrylic paint, acrylic markers
Mixed media on canvas	Chinese ink, acrylic and oil on paper affixed to canvas, acrylic, cotton, print fragment affixed to canvas, gold leaf foil, graphite, ink, acrylic marker, watercolor and acrylic on canvas, acrylic and oil on unprimed canvas, dry pastels on canvas, ash, pigments, and fluorescent materials

Table 3: Division of works by category

Category	Number of works	Percentage
Symbols, signs, artifacts	12	17.91%
Landscapes, architecture	13	19.40%
Representations of people	13	19.40%
Abstract organic	11	16.42%
Abstract geometric	10	14.93%
Abstract typographic	8	11.94%
Total	67	100%

Table 4: Division of works into representational and abstract

Category	Number of works	Percentage
Representational works	38	56.72%
Abstract works	29	43.28%
Total	67	100%

Table 5: Division of works by representational categories

Representational works	Number of works	Percentage
Symbols, signs, artifacts	12	31.58%
Landscapes, architecture	13	34.21%
Representations of people	13	34.21%
Total	38	100%

Table 6: Division of works by abstract categories

Abstract works	Number of works	Percentage
Abstract organic	11	37.93%
Abstract geometric	10	34.48%
Abstract typographic	8	27.59%
Total	29	100%

Ekspozycja *Blackout IT* w Breno / *Blackout IT* exhibition in Breno

CO?



EKSPERYMENT *BLACKOUT* — O CIEMNOŚCIACH I ŚWIETLE ZMIERZCHU HUMANIZMU¹

CZĘŚĆ I – NARODZINY

Empatia, odwaga i protest jako nowa przestrzeń twórcza

Listopad 2023. Późny wieczór. Kilkuminutowa rozmowa telefoniczna. Wynika z niej, że legendarne miejsce, działający od ponad siedemdziesięciu pięciu lat salon ZPAP i pierwsza siedziba Centralnego Biura Wystaw Artystycznych w Katowicach, właśnie przechodzi do historii, znikając z mapy kulturalnej Śląska. Obojętność miejscowych władz i bierność maszyny urzędniczej nie napawają optymizmem. Niezgoda na ten stan rzeczy oraz niepokój związany z bezrefleksyjnym funkcjonowaniem współczesnego świata stają się inspiracją dla pary artystów, która osobiście angażuje się w proces ratowania galerii. Brakuje finansowania, czasu i ludzi, którzy bezinteresownie podejmą się realizacji zadania. Jest jednak miejsce i pomysł na zorganizowanie wystawy, załączek jej koncepcji i dobra wola garstki osób, których determinacja może stanowić motywację dla innych. Podczas rozmowy zapada decyzja. Wystawa odbędzie się, nawet jeśli będzie to ostatnia aktywność kulturalna galerii, a potem „zgasną w niej światła”.

Z dialogu i wymiany myśli rodzi się zamysł projektu *Blackout*. Może on wyrażać ogólną obawę przed ciemnością i stratą, ale można też myśleć o nim jak o regresie interakcji społecznych, wywołanym powierzchownością bezmyślnej egzystencji. To bunt bywa domeną sztuki. Niepokój, lęk przed zmianą czy żal są emocjami, które jednych zamykają w kokonach depresji, innych natomiast mobilizują do działania. Rozpoczyna się znużająca praca. Jeśli pomimo trudności uda się zaangażować w projekt grono cenionych artystów, zwiększając zasięg o aspekt międzynarodowy, może uda się również zwrócić uwagę na złożoność problemu i sprawić, że zostanie on dostrzeżony. Powiadają, że to mądra myśl kreuje rozwiązania. Pomimo krótkiego terminu udaje się zintegrować wokół pomysłu czterdziestu ośmiu twórców, w tym artystów z Czech, Niemiec i Włoch. Wszyscy uważnie zapoznają się z założeniami

¹ Autorką wszystkich tłumaczonych fragmentów, o ile nie zaznaczono tego inaczej, jest Zyta Misztal v. Blechinger.

projektu. Wielu ma dodatkowe pytania. I choć nie każdemu podoba się narzucony rygor (format, kolorystyka i temat prac), to przygotowują swoje wypowiedzi na czas, traktując zadanie poważnie i priorytetowo, obdarzając przy tym organizatorów wielkim zaufaniem. Artysty zagraniczni nie mają sentymentu do małej polskiej galerii, ale solidarnie postanawiają dołączyć do protestu, dając „wyraz zbiorowego sprzeciwu wobec braku systemowego wsparcia dla przestrzeni kulturotwórczych, funkcjonujących poza mainstreamowym nurtem instytucjonalnym”².

² Aktualności ASP we Wrocławiu, *Blackout*, asp.wroc.pl/pl/aktualnosci/blackout [dostęp: 22.12.2023].

Ekspozycja *Blackout IT* w Breno / *Blackout IT* exhibition in Breno



Obserwując zachowania społeczne, wiemy, że im dalej jesteśmy od problemu, który nie dotyczy nas bezpośrednio, tym mniej skłonni jesteśmy do poświęceń i aktywności, aby go rozwiązać. Środowisko artystyczne to jednak ludzie o innej wrażliwości, którzy świadomie wybierają trudność, nadając swemu życiu sens. Przyjmują wyzwanie z entuzjazmem. Każda z prac jest przemyślana i przepełniona metaforą. Zanim przekażą je kuratorom, chętnie mówią o tym, co stworzyli. Warto w tym miejscu przytoczyć słowa kilku z nich, aby poprzez „rozmowę umysłów” nawiązać silniejszą więź porozumienia. Czyż nie poprzez dialog konstyuuje się wiedza?

Tyle prawd, ile spojrzeń na nie

Wzorce rozumowania wyrażane przez różnorodność skojarzeń

Spotkanie z Eckehardem Fuchsem jest zawsze intelektualną potyczką. Ten niemiecki artysta od lat prowadzi nomadyczny tryb życia, wciąż zmieniając przestrzeń studyjne. Poszukuje znaków, powtarzających się form, absorbując różnorodne wpływy z wielu obszarów kulturowych, i w ten sposób próbuje łączyć ich wieloaspektowość. Pamięć, wyobraźnia, mity i uczucia tkwiące w ludzkiej podświadomości są głównym przedmiotem jego badań. Jest pierwszym artystą zagranicznym, który deklaruje udział w projekcie *Blackout*.



Otwarcie wystawy *Blackout IT* w Breno / *Blackout IT* exhibition opening in Breno

Zaledwie rok wcześniej odwiedził Katowice z wystawą *Percorso sommerso*³. Dołącza do dyskursu, tworząc pracę o intrygującym tytule *Der Teufel steckt im Detail*. Kryzys rozumie jako całą złożoną sferę kontekstualną, z wielością zdarzeń i sytuacji, jakie składają się na to pojęcie w jego globalnym ujęciu. Częścią tego kryzysu są również zmiany klimatyczne, których doświadczamy osobiście na przestrzeni życia zaledwie jednego pokolenia. Niebywały pęd zmian, nadprodukcja, przesyt informacyjny, który prowadzi do ignorancji i zubożenia na wszelkie bodźce, niepokoją artystę tak samo jak polityka, którą uważnie śledzi i gorąco

komentuje. Nie tylko w polskim języku istnieje wyrażenie „diabeł tkwi w szczegółach”. Tegoż właśnie diabła wizualizuje Eckehard Fuchs w swej abstrakcyjnej pracy. Pod postacią potężnej istoty, której złożoność jest niemożliwa do ogarnięcia, ukrywa skarlały ludzki umysł, zaprogramowany przez nowoczesność tak, aby odczuwał siebie jako priorytetowy cel, mający w pogardzie inne formy życia.

Daria Milecka również traktuje zadanie jak psychologiczną podróż w głąb umysłu. Tworzy pracę zatytułowaną *Amlis Vess Black*, bawiąc się dwoistą naturą słowa *blackout*, oznaczającego utratę przytomności, zagubienie czy brak kontroli i zarazem konieczność powrotu, odnalezienia równowagi, błysku świadomości.

O ile ciemność w tym ujęciu można czytać jako metaforę najgłębszych lęków, to jest ona również przestrzenią do introspekcji, miejscem odkrywania wewnętrznej siły. Z perspektywy ontologicznej ciemność i brak mogą być zatem postrzegane jako stany nicości z jednoczesną mocą stwarzania nowego bytu. Obraz Darii Mileckiej jest przepełniony światłem i symbolizuje stan potencjalności, z którego wyłaniają się nowe formy istnienia.

Czeski artysta Václav Rodek pyta, czym jest rzeczywistość. Pasjonują go tematy percepcji i postrzegania. Pracuje z mitologią i paradygmatem filozoficznym, które chętnie koduje i reinterpretuje. Jego *Konfrontacja* dotyczy psychologicznego i fizycznego doświadczenia jednostki w czasie kryzysu. Artysta przedstawia swoją wizję blackoutu jako dezorientację, która pociąga za sobą poczucie odrealnienia i wyobcowania, a związany z tym zanik bliskich relacji międzyludzkich, zastępowanych przez ich fantomową namiastkę, prowadzi do izolacji i frustracji. I jak tu nie zgodzić się z artystą, że coraz trudniej jest zrozumieć rzeczywistość? Jeszcze trudniej jest jednak zmierzyć się z nią w samotnym świecie, zbudowanym na strukturze pozorów.

Rozmowa z Katją Noppes wymaga uważności i pokory. Jej praca *Cluster – Diagramma per differenti modelli di pensiero* to bezpośrednie odniesienie do badań Claude’a Lévi-Straussa nad kulturą dialogów w koncepcji „myśli nieoswojonej”. Nawiązując do swojej wizyty w Bibliothèque nationale de France, dysponującej pełnym materiałem badawczym zebrany przez antropologa, artystka wyjaśnia, że istnieją gotowe (pierwotne) struktury myślenia, które w sposób nieuświadomiony wpływają (poprzez język) na działania, obrzędy, mity oraz zachowania rytualne. Badając te struktury, można dotrzeć do najgłębszych warstw. Te, choć zanurzone w historii, prowadzą do poziomu zachowań kulturowych formułujących światopogląd, imaginacje oraz przekonania typowe dla danej epoki i miejsca. Jej praca może być przejawem fascynacji fenomenem „dzikiego umysłu”, który czerpie wiedzę z natury poprzez osvajanie się z nią, a nie jej osvajanie⁴. W diagramie Katji Noppes punkty symbolizujące poszczególne „stanowiska myśli” połączone są liniami. Ich ułożenie po przeciwnych stronach nie oznacza konfliktu, lecz raczej symetryczne porozumienie. W takiej „rozmowie pomiędzy myślami” zderzają się różne argumenty i wielorakie sposoby widzenia, które wzajemnie się nie wykluczają. Artystka nakłania do otwarcia się na dialog, który podaje w wątpliwość dotychczas nienaruszalne opinie i zmusza do krytycznego osądu swoich własnych poglądów.

O spojrzeniu w stronę natury mówi Adam Włodarczyk w pracy *Look up*. W cieniu kryzysu energetycznego tkwimy w betonowym labiryncie miast, szukając rozwiązania dla nadchodzącej katastrofy. Tymczasem rozwiązanie świeci nam w oczy. Wystarczy spojrzeć w górę, zwrócić się do natury i przyjąć jej pomoc, zamiast traktować świat jak uniwersum narzędzi. Energia słoneczna, darmowa i powszechnie dostępna, może być remedium na wiele problemów energetycznych, pod warunkiem że przestaniemy traktować ją jak zasób ekonomiczny, służący do generowania zysków. Obraz Adama Włodarczyka zamknięto w ramie, którą chroni szkło. Geometryczny ład przywodzi na myśl symbolikę solarną w postaci uniwersalnych okręgów i promieni. Delikatne warstwy transparentnych płaszczyzn tuszu składają się na mroczne sylwetki budynków, tworząc tkanę metaforycznego miasta, które pogrąża się w złowrogim cieniu. Nad wszystkim góruje jednak świetlisty krąg solarny symbolizujący energię słoneczną, która niesie światło i nadzieję.

³ *Zatopiona ścieżka (Percorso sommerso)* była pierwszą wystawą artysty w Polsce, zaprezentowaną w Galerii Szyb Wilson.

⁴ A. Kaczmarek, *Wciąż można spać z Lévi-Straussem pod poduszką!*, „Kultura Współczesna” 2021, nr 2 (114); parafraza fragmentu tekstu.

Refleksja z podsumowaniem

Aby przetwarzać rzeczywistość, najpierw trzeba zrozumieć ją taką, jaka jest

Prace twórców zagranicznych docierają na miejsce w ostatniej chwili. Zespół kuratorów tworzy układy kompozycyjne, kreując nową przestrzeń galerii. W efekcie powstaje ekspozycja składająca się z modułów łączonych w zestawy. Ich wzajemnie dopełniający się kontrast wpływa na rytm odbioru prac. Obrazy zespolone razem w jednej linii raz chylą się, a raz unoszą, zaburzając wrażenie stabilności. Kilka z nich funkcjonuje oddzielnie. Inne połączono w formy geometryczne. Wszystkie można czytać autonomicznie lub traktować jak wspólną instalację. Wernisaż inaugurujący wystawę odbywa się 16 grudnia 2023 roku. Pomimo przedsięwziętej gorączki galerię odwiedza niespodziewanie liczna publiczność. Dzięki aktywności środowisk twórczych z Katowic, Wrocławia i Poznania na oficjalnych stronach ASP pojawiają się publikacje. Coraz więcej informacji krąży również w mediach społecznościowych, które traktują *Blackout* literalnie lub czytają ją jako metaforę nieuchronnej degradacji środowiska i kultury. Tak o wystawie pisze jej kurator Damian Pietrek:

Tytuł odnosi się do problemów związanych z degradacją środowiska naturalnego, ze zmianami klimatycznymi, jak również – a może przede wszystkim – z zagrożeniami związanymi z zakłóceniami w energetyce. Co zrobimy, podczas tytułowego blackoutu – gdy „zabraknie prądu”, czy jesteśmy na to przygotowani mentalnie i technicznie? Są regiony świata, gdzie powyższe problemy dawno przestały być melodią przyszłości. W Stanach Zjednoczonych Ameryki przerwanie dostaw energii elektrycznej więzi ludzi w domach, a w przestrzeniach wielkomiejskich dochodzi do paraliżu, wystarczy wyłączenie sygnalizacji świetlnych na skrzyżowaniach. Niestety coraz częściej widzimy tego typu zdarzenia. Oczywiście problem jest głębszy i może być rozpatrywany wielopoziomowo. Czy jesteśmy gotowi oddać fragment naszej „wolności” (raczej przyzwyczajęń), na dłuższą metę działając i tak na własną korzyść? Ograniczenie „swobody wypowiedzi twórczej” przez pomysłodawców wystawy nie podzieliło destrukcyjnie – powstały prace zarówno abstrakcyjne, jak i te przedstawiające. Zaproszeni do projektu artyści po raz kolejny udowodnili, że kreacja twórcza mimo pozornie narzuconych ograniczeń nie ma granic. Oczywiście nie wszyscy uczestnicy tytułowej *Blackout* skojarzyli z powyższymi problemami. Poruszone zostały także te związane z lękami i stanami chorobowymi, zanikiem pamięci/ świadomości. Niektórzy twórcy potraktowali problem dosłownie – przedstawiając zarysy miast w zupełnej ciemności.



Ekspozycja *Blackout IT* w Breno
Blackout IT exhibition in Breno

Pierwsza odsłona projektu *Blackout* odnosi mały sukces. Wszyscy zaangażowani czują jednak, że warto było mobilizować siły. Dyskutuje się o wadze kontekstu i poszanowaniu innych punktów widzenia.

Wspólny artystyczny głos staje się ważny i sprawczy – wystawa w Katowicach pomaga uratować działalność galerii. Sam projekt natomiast rozrasta się na fali entuzjazmu, która jak potężna grawitacja przyciąga coraz więcej artystów. Co ciekawe, zaczynają się nim interesować również instytucje publiczne, co pozwala snuć plany wyjazdu wystawy poza granice kraju.

CZĘŚĆ II – EWOLUCJA

Partnerstwo zamiast destrukcyjnych działań

Marzec 2024. Do Galerii Sztuki w Łucku wyrusza transport. Pięćdziesiąt jeden kwadratów w tym samym rozmiarze. Łatwo składa się je w bezpieczną paczkę. Sama podróż bezpieczna raczej nie będzie. Wrocław i Łuck dzieli dystans około ośmiuset kilometrów, w tym sto przejechać należy drogami przez kraj objęty wojną. Od lutego 2022 roku raczej nikt nie myśli tu o działaniach artystycznych. *Blackout UA* jest zatem pierwszą międzynarodową wystawą, która odbywa się pomimo rosyjskiej agresji i stanu permanentnego zagrożenia. Hasło „blackout” jest tu odczytane dosłownie. Kuratorka Olena Matoshniuk w swym wystąpieniu mówi:

W pogrążonej w wojnie Ukrainie, gdzie agresor niszczy infrastrukturę i atakuje cele cywilne, z powodu terroru energetycznego ludzie funkcjonują w warunkach realnego i codziennego blackoutu. Brakuje energii elektrycznej, a co za tym idzie światła, wody, ogrzewania. Niszczone są zabytki, muzea, galerie, obiekty kulturalne i oświatowe. Agresorowi zależy nie tylko na podbiciu kolejnych terytoriów, ale także na zniszczeniu kultury i sztuki będącej dziedzictwem narodowym. Zaprezentowana w Łucku wystawa *Blackout UA* staje się niezwykle wymownym i ważnym w swym przesłaniu wydarzeniem. Zarówno w kontekście artystycznym, jak i w zwyczajnym, ludzkim wymiarze. Staje się oddechem, który pozwala na chwilę powrócić do życia, jakie istniało w Ukrainie przed wojną.

Zanim godzina policyjna unieruchomi ludzi w domach, w galerii odbywa się międzynarodowe wydarzenie, które tym razem aktywizuje do konkretnych działań instytucje publiczne. Obecni są konsul Rzeczypospolitej Polskiej Marcin Chruściel oraz prezes Wołyńskiej Organizacji Narodowego Związku Artystów Plastyków Ukrainy Volodymyr Marchuk i jest komplet publiczności. Zgromadziło się jej więcej, niż może pomieścić galeria. Są podziękowania, przemówienia, kwiaty. Jest wiele wzruszeń. Technologia umożliwia połączenie poprzez aplikację internetową i – choć transmisja ma

kilkusekundowe opóźnienie, nie zawsze dobrze działającą wizję i w tle pojawia się kakofonia zakłóceń dźwięku – wszyscy są razem. Artyści i ludzie kultury. Sztuka ma głos, który wybrzmiewa donośnie i którego nie da się lekceważyć. Sam koncept natomiast jako forma wyrażania myśli przeistacza się w istotę projektu *Blackout*. Wydarzenie zyskuje zupełnie nowy wymiar dzięki odwadze i artystycznej integracji, stając się sztuką zaangażowaną społecznie. Media publikują nowe treści. W jednym z artykułów cytowana jest wypowiedź artysty wołyńskiego Bohdana Muchy:

Jako ukraiński artysta chciałem, by w mojej pracy zabrzmiał temat wojny. Ludzie za granicą nie odczują tego tak samo jak ci, którzy w ciągu tych dwóch lat mieszkają w Ukrainie. Mój obraz ze spalonymi zapałkami pokazuje wypalenie, to, jak wszyscy jesteśmy zmęczeni. Ale kilka zapałek przetrwało, symbolizując ludzi, którzy są silniejsi duchem⁵.

Warto też wspomnieć o przejmującej symbolice pracy *Noc* Evghenii Grytsku, która w sposób wielce sugestywny opisuje przepaść między wygodną Europą a krajem ogarniętym wojną. Ciągłe przerwy w dostawie prądu to jedynie dyskomfort. Brak, który staje się normą. Tylko w nocy bywa niebezpiecznie. Jedynym światłem są reflektory samochodów. Ludzie stają się duchami, snują się po miastach ze spuszczonymi głowami, świecąc latarkami pod nogi. Trudno ich dostrzec. Kiedy milkną telefony, gasną światła i przestają działać urządzenia elektryczne – świat obezwładnia nieznośna bezpośredniość. Nie ma już niczego, co komentuje, przedstawia skutki, wyjaśnia czy nadaje sens. Każdy musi mierzyć się z własną ciemnością, spojrzeć w otchłań mroku. I każdy odczuwa przy tym dotkliwą samotność nawet jeśli znajduje się pośród bliskich.

Rozmowa z Michałem Pietrzakiem (kuratorem edycji ukraińskiej) uzupełnia wiedzę o wystawie w kontekście jej instalacji i odbioru. Wydarzenie trwa dwadzieścia jeden dni. Odbija się szerokim echem i notuje niezaprzeczalny frekwencyjny sukces. Alarmy lotnicze, spadające bomby i powszechnie spotykana śmierć nie powstrzymują ludzi przed odwiedzeniem galerii. Przychodzą do niej po przeżycie, które pozwala im niemal fizycznie odczuć istnienie wspólnoty. Organizacja tego niełatwego przedsięwzięcia w warunkach wojennych wpisuje się w miejscową potrzebę. Jest nią chęć wyrwania się z poczucia ciągłego zagrożenia, marzenie o powrocie do rytuałów codzienności. Przyjazd kuratorów i prezentacja wystawy są odbierane jako gest międzynarodowego wsparcia.



Ekspozycja *Blackout IT* w Breno
Blackout IT exhibition in Breno

⁵ I. Redczuk, *Malarstwo, grafika, protest. W Lucku odbył się wernisaż wystawy „Blackout UA”*, monitorwolynski.com/pl/news/5426-wystawa-blackout-w-lucku-wernisaz [dostęp: 9.03.2024].

Zarówno wystawa, jak i prezentowane na niej prace rozpatrywane są przez pryzmat trwających działań wojennych. Zmienia się aranżacja, ponieważ zmienia się przestrzeń i jej kontekst. Geometryczna i kompaktowa sala Galerii Sztuki WONZAPU wpływa na sposób rozmieszczenia instalacji, narzucając jej modułowy schemat. Tak o swej pracy kuratorskiej mówi Michał Pietrzak:

Uporządkowaliśmy całość ekspozycji, co wpłynęło na jej wyciszenie. Kontrastowało to z panującą wokół hałaśliwą wojenną rzeczywistością. Cała galeria stała się tym samym jedną wielką pracą. Wchodząc do niej, de facto wchodziliśmy w przestrzeń wielkiego artystycznego obiektu, który okalał odbiorców, dając im względne poczucie bezpieczeństwa i harmonii. W aranżacji przestrzeni wystawienniczej, budując nasz nowy obiekt złożony z autonomicznych elementów, skupiliśmy się na relacjach pomiędzy poszczególnymi pracami. Wpłynęło to na podkreślenie wzajemnych napięć występujących pomiędzy nimi. To wzmocniło przekaz i odbiór całości ekspozycji oraz zawartych w niej treści. Świadomie zdecydowaliśmy się tak pozycjonować elementy aranżacyjne, aby nie sugerować oczywistych skojarzeń w kontekście blackoutu energetycznego, który niestety jest ukraińską codziennością.

Wystawa *Blackout UA* zbiera pozytywne recenzje nie tylko pośród odwiedzających ją osób. Zasięg działań medialnych zatacza coraz szersze kręgi, gdyż projekt promują instytucje:

(...) [W]yjątkowe wydarzenie, które łączy sztukę, ekologię i międzynarodową solidarność. *BLACKOUT UA* to wystawa, która przekracza granice, by zwrócić uwagę na palące kwestie współczesności. (...) [N]ie tylko dzieła artystyczne, ale także silny, społeczny przekaz, który nie pozostawia obojętnym. (...) Wystawa *BLACKOUT UA* to nie tylko ekspozycja sztuki, ale również platforma do dialogu na temat ważnych zagadnień społecznych i środowiskowych. (...) Koncepcja *BLACKOUT UA* bazuje na unikalnej metodzie twórczej, gdzie artystom przedstawiono wyzwanie stworzenia dzieł o identycznych wymiarach i paletach barw, które jednak miały opowiadać własne, indywidualne historie. Efektem jest mozaika artystycznych głosów, układających się w większą narrację o solidarności, odporności i nadziei. (...) Ekspozycja *BLACKOUT UA* to znakomity przykład tego, jak sztuka może stać się medium przekazu ważnych, społecznych i politycznych przesłań. Jest to zaproszenie do refleksji nad współczesnym światem, jego problemami i wyzwaniami, a także nad siłą, jaką niesie ze sobą wspólnota artystyczna, potrafiąca przekraczać bariery językowe, kulturowe i geopolityczne⁶.

⁶ Ośrodek Kultury i Sztuki Wrocław prezentuje: „Blackout UA” w dialogu ze współczesną ekologią, faktywroclaw.pl/20240306355845/osrodek-kultury-i-sztuki-wroclaw-prezentuje-blackout-ua-w-dialogu-ze-art-35 [dostęp: 6.03.2024].



Ekspozycja *Blackout IT* w Breno
Blackout IT exhibition in Breno

CZĘŚĆ III – KONKLUZJA

Komu tysiące lat nie mówią nic, niech w ciemności niewiedzy żyje z dnia na dzień⁷

Jesień 2024. Region Lombardii. Wystawa *Blackout IT* przybywa do miasta Breno w dolinie Valle Camonica. Tutaj już jako dojrzały projekt podejmuje dialog z pamięcią, polemizując z freskami buntowniczego malarza renesansu, rozpoczynając debatę o istocie humanizmu. Nie można jednak mówić o idei humanizmu, nie odnosząc się do przeszłości. Michel Foucault pisał: „Historia nie jest jednym trwaniem, ale wielością trwać, które łączą się i przeplatają nawzajem”⁸. W miejscach, które są pomnikami wielu historii, wciąż żyje nadzieja, że nasze czasy nie utraciły jej poczucia.

Historia prastarej Doliny Znaków zaczyna się wraz z końcem ostatniego zlodowacenia, czyli około 15 tysięcy lat temu. Przed romanizacją dolina doświadczała istnego przemarszu ludów, które osiedlając się, zapewniły obszarowi różnorodność i wymianę kulturową. W źródłach historiograficznych znajdziemy wzmianki o Etruskach i Celtach, ale to społeczność zwana Camuni (z greckiego – Καμούνιοι, z łacińskiego – Camunni) zostawiła po sobie świadectwo w postaci słynnych rytów naskalnych, co uczyniło Valle Camonica największym centrum sztuki naskalnej w Europie (UNESCO nr 94) oraz jedną z najważniejszych kolekcji prehistorycznych petroglifów na świecie. Tajemnicza Val Camonica zaskakuje i uczy pokory. Wystarczy spojrzeć na Rosa Camuna⁹, aby wyzbyć się zgubnego przekonania o wyższości współczesnych nad ludami pierwotnymi.

Niezliczone bogactwo symboli i znaków pozostawionych przez minione pokolenia ukrywa się w warstwach pamięci doliny. Mieszka tu również duch humanizmu. Opowieść o nim zaczyna się wtedy, gdy Europa знаła już kosę i pług, druk, proch strzelniczy i kompas. Kultura rodziła nowe prądy naukowe i filozoficzne. W centrum stanął człowiek, a doświadczenie i obserwacja stały się sposobami jego poznania. Głośno potępiano ascezę oraz niemoralny styl życia duchowieństwa. Genialni indywidualiści zmieniali oblicze świata, zarówno pod względem ideowym, gospodarczym, politycznym, jak i geograficznym.

Przenieśmy się w czasie do lat 30. XVI wieku. Region Camune, jakkolwiek peryferyjny, jest wówczas wystarczająco bogaty i dojrzały kulturowo, aby myśleć o kosztownych remontach, ze zleceniami takimi jak freskowanie całych cykli obrazowych. Takie przedsięwzięcia realizują zwykle artyści bretońscy i bergamscy, obowiązkowo kształceni w Wenecji. Jest rok 1524, gdy papież Klemens VII zarządza dochodzenie w sprawie rozprzestrzeniania się luteranizmu w rejonie Brescii, którą uznaje się za „najbardziej heretyckie miasto Włoch”. Nie do pomyślenia jest więc, aby w tak „zagrożonym” miejscu zatrudnić prawdziwie wywrotowego malarza. Mamy rok 1535, gdy niejaki Romanino przybywa do Breno. Artysta cieszy się uznaniem. Sam wielki Giorgio Vasari w dziele *Le vite de’ più eccellenti pittori, scultori e architettori*, będącym zbiorem biografii najwybitniejszych artystów włoskich, umieszcza

⁷ Johann Wolfgang von Goethe.

⁸ M. Foucault, *Powrót do historii. Filozofia. Historia. Polityka. Wybór pism*, przeł. i wstępem opatrz. D. Leszczyński i L. Rasiński, Warszawa–Wrocław 2000, s. 111.

⁹ Róża kamuńska (Rosa Camuna) – symbol Lombardii, ale przede wszystkim nazwa nadana szczególnemu znakowi obecnemu wśród rytów naskalnych w dolinie. Składa się z meandrującej, zamkniętej linii, która wije się wokół dziewięciu śladów. Może być symetryczna, asymetryczna lub tworzyć swastykę. Zawsze zwrócona ku słońcu. Badacze nieśmiało upatrują w tym znaku astrolabium służące do liczenia czasu.



Marek Kulig, Ekspozycja *Blackout IT* w Breno / *Blackout IT* exhibition in Breno

zasługi Romanina kilkakrotnie, zachwalając jego „umiejętności rysowania i malowania zwierząt i pejzaży”. Romanino nie celebruje jednak swej sławy i wraz z liczną rodziną przenosi się na prowincję, wybierając region wolny od estetycznych paradygmatów dyktowanych przez modę. Pracuje intensywnie, niejako w pogardzie mając wszelkie akademicko-dworskie wymogi. Istnieje przekonanie, że przedkłada wolność i eksperyment twórczy nad wielkomiejskie bogactwa i dlatego decyduje się osiąść w miejscu otwartym na jego malarstwa. Zanurzony w perypetiach kryzysów humanistycznych i religijnych pierwszej połowy XVI wieku, kapryśny i buntowniczy Romanino sławiony jest za zdumiewającą umiejętność. Ze względu na cudowną szybkość wykonywania fresków poszukują go mecenas.

W małym gotyckim kościele Sant’Antonio w Breno Romanino opisuje się umiejętnością iluzorycznego tworzenia trzech wymiarów, demonstrując swoją świadomość ówczesnego sporu między malarstwem a rzeźbą. Artysta tworzy w okresie, w którym studia nad fizjonomią rozszerzyły swój zakres o to, co brzydkie, zdeformowane i groteskowe. Ma żyłkę antyklasyczną, nie waha się wykorzystywać niekonwencjonalnych perspektyw. Uwodzi emocją, stawiając na teatralność swoich przedstawień i zapraszając publiczność do współuczestniczenia w oglądanej scenie. Choć dzisiaj na ścianach prezbiterium w centralnej części Chiesa di Sant’Antonio podziwiać możemy jedynie szczątkowe opowieści wielkiego cyklu, nie przeszkadza to w zrozumieniu, jaki styl prezentował twórca tego dzieła. W Breno widzimy balustradę, która wypełnia całą przestrzeń obrazową ku górze. Zamieszkują ją hałaśliwe postaci. Zdają się komentować, co dzieje się pod ich spojrzeniem. Fresk z wielką mądrością interpretuje rozwój historii biblijnej, dość nietypowej, bo odnoszącej się do epizodu z Księgi Daniela. Zaskakujący jest sposób przedstawienia postaci i ich postaw. Na lewej ścianie można dostrzec chłopca o szyderczym spojrzeniu siedzącego na gzymsie, z dyndającą nogą i wyciągniętym palcem wskazującym. Istotne są detale, wyrazy twarzy, gesty. To właśnie pełna świadomość, z jaką Romanino posługuje się prowokacyjnym i ekscentrycznym językiem, ujawnia autentyczne egzystencjalne niepokoje artysty. Reagując na kryzys w kręgach dworskich, staje się on wyklętym wędrowcem poszukującym prawdziwego ducha humanizmu¹⁰.

Ten niezbędny rys historyczny wprowadza w zamyśl włoskiej edycji wystawy. I tym razem *Blackout IT* mówi o lęku przed ciemnością, tą intelektualną, której bał się Roberto Vacca, opisując regres kulturowy w książce *Il medioevo prossimo venturo*.

We włoskiej edycji projektu uczestniczy sześćdziesięciu sześciu artystów z siedmiu krajów i trzech kontynentów. Ujednolicone w swojej zewnętrznej formie kwadratowe prace są i tutaj głównie czarno-białe. Ograniczenie do dwóch kontrastujących barw podkreśla ich dramatyzm. Kolory, które są synonimami przeciwieństw, jak światło i ciemność, obecność i pustka, porządek i chaos, tworzą wizualną ramę, w której artyści badają tematyczne napięcie między niedoborem zasobów, nierównowagą społeczną i globalnym kryzysem. Ich prace są jak chóralny głos, wielki manifest złożony z wielu ludzkich myśli. Dostojna przestrzeń pomnika kulturowego Włoch, jakim jest Chiesa di Sant’Antonio w Breno, staje się sceną dla potężnej instalacji, składającej się z ośmiu trzymetrowych wież. Każda z nich spaja

¹⁰ Obszerny fragment opracowania opublikowanego na blogu pod tytułem *Jak przestrzeń historii staje się przestrzenią dzieła sztuki*, Fundacja Misztal v. Blechinger, misztal-v-blechinger.com/andrzej-borowski-i-freski-romanino-czyli-opowiesc-o-tym-jak-przestrzen-historii-staje-sie-przestrzenia-dziela-sztuki/. Wykorzystano w nim teksty *Le grandi decorazioni in Valle Camonica* i *Romanino nel travaglio della crisi umanistica e religiosa* Fausta Lorenziego oraz *Come dipingeva il Romanino* Silvii Conti.

osiem prac, tak rozłożonych w przestrzeni, że niosą skojarzenia rozpostartych skrzydeł lub dumnie uniesionych sztandarów. Tylko w jednym miejscu, tuż po przekroczeniu progu kościoła, można ogarnąć je jednym spojrzeniem i „ujrzeć całość” w jednym widoku¹¹. Zmiana pozycji imituje ruch. Z każdym kolejnym krokiem zmienia się perspektywa i odbiór dzieł, tak jak zmieniają się punkty widzenia. Instalacja przywodzi na myśl surrealistyczne kadry z filmu *Cube*, w którym bohaterowie uczestniczą w mrocznej grze o władzę. Jest również niepokojącą formą labiryntu. Czy jest ktoś, kto wskaże błądzącym drogę ku wyjściu? Rozświetlone światłem witraży postaci na freskach zdają się patrzeć na ich zmagania z niepokojąco ironicznym uśmiechem.

Tak o aranżacji *Blackout IT* pisze kuratorka edycji włoskiej Paola Alborghetti:

W centrum znajduje się monumentalna instalacja, która łączy różnorodność artystycznych głosów w jednolite i rozległe dzieło. Ta przestrzeń przypomina postać Sławy opisaną w *Metamorfozach* Owidiusza. Wyobrażam ją sobie jako skrzydlatego potwora zdolnego do poruszania się z wielką prędkością. Pokryta piórami, pod którymi chowa wiele par oczu (aby widzieć) i niezliczoną ilość uszu (aby słyszeć). Wydaje odgłosy przez nieskończoną liczbę ust, w których porusza się tyleż samo języków. Ta mitologiczna istota jest alegorią wielości informacji, jakie powstają, rozprzestrzeniają się i zyskują na wiarygodności, choć nie różnią prawdy i fałszu, za to zniekształcają fakty. Sława sieje zarówno prawdę, jak i bełkot kłamstwa. Jej dom jest gigantycznym pulsującym miejscem, w którym wszystkie głosy świata spotykają się, by symulować siebie nawzajem. Nierozróżnialne, jak przestrzeń nieustannej transformacji, symbolizują nietrwałość i mętną powierzchowność komunikacji międzyludzkiej.

Projekt *Blackout IT* zaprasza odwiedzających nie tylko do biernego przyglądania się obrazom, ale także do aktywnego wejścia w przestrzeń głosów, którą stworzyli artyści. Oferuje możliwość zbadania własnych wyobrażeń i przekonań oraz skonfrontowania się z wyzwaniem i niepewnością naszych czasów w zwierciadle sztuki. Ekspozycja wystawiennicza staje się symbolicznym zamkiem Sławy, miejscem, które przechwytuje hałas teatralniejszości i przekłada go na formę wizualną. To także miejsce, które zaprasza do poszukiwania światła pośród ciemności.

Publiusz Owidiusz Nazo (łac. Publius Ovidius Naso) w ks. XII *Metamorfóz* tak mówi o Sławie:

W centrum świata znajduje się miejsce, które leży pomiędzy lądem, morzem i regionami nieba, na granicy tych trzech królestw. Stamtąd można zobaczyć wszystko, co dzieje się gdziekolwiek, nawet w najodleglejszych stronach; tam, do słuchających uszu dociera każdy głos. Tam mieszka Sława. Stworzyła dla siebie dom w najwyższym punkcie, dom, do którego dodała nieskończoną liczbę wejść i tysiąc otworów, żadnego nie zamknęła drzwiami. Dom jest otwarty dzień i noc.

¹¹ „Ujrzeć całość” pozwala jednostce na rozleglejszy pogląd, działanie z rozwagą, zrozumienie złożoności.



Międzynarodowa Konferencja
BLACKOUT w Breno / *BLACKOUT*
International Conference in Breno



Wszystko jest wykonane z dźwięcznego brązu; wszystko wibruje, przekazuje głosy i powtarza, co słyszy. Wewnątrz nigdy nie panuje bezruch, nigdzie nie ma ciszy; a jednak nie jest to zgiełk, tylko tłumiony szmer, podobny do tego, jaki wydają fale morskie, gdy ktoś słucha ich z daleka; lub do ostatnich grzmotów, gdy Jowisz dudni w czarnych chmurach. Atrium jest zawsze zatłoczone: gwar lekkodusznej szlachty. Wmieszane w prawdę tysiące fałszywych plotek wędruje tu i tam, bełkocząc, gmatwając; niektórzy wypełniają nimi swoje próżne uszy, inni rozprzestrzeniają gdzie indziej rzeczy, które słyszeli, a dawka inwencji rośnie, bo każdy dodaje coś własnego. Można tam znaleźć łatwowierność, nieostrożny błąd, bezpodstawną radość i szalone obawy, nagłe podburzanie i szepty niepewnego pochodzenia. Ona, Sława, widzi, co dzieje się w niebie, na morzu i na lądzie, bada cały świat¹².

Inaugurację wystawy otwiera konferencja zorganizowana w Muzeum Camus. Przewodniczy jej dyrektor placówki dr Federico Troletti – historyk sztuki, autor licznych publikacji naukowych, specjalizujący się w dziedzinie malarstwa i rzeźby renesansu oraz w archeologii epoki nowożytnej i antropologii sacrum.

Ponieważ dzięki platformie online wydarzenie jest transmitowane na żywo, może w nim wziąć udział, poza gośćmi zebranymi w audytorium, prawie stu dodatkowych uczestników. Dyskusja trwa przez ponad półtorej godziny i jest tłumaczona w dwóch językach (włoskim i polskim). Oprócz niezbędnych podziękowań, które należą się wszystkim artystom, kuratorom i współorganizatorom, podczas konferencji prelekcje wygłaszają goście z Mediolanu: artystka i były wykładowca Akademii Sztuk Pięknych w Brescii – Katja Noppes oraz historyk sztuki, krytyk i pisarz, wieloletni współpracownik magazynu „Flash Art” – dr Alberto Mugnaini.

„Czym jest *Blackout*, co może oznaczać tytuł tej wystawy dla artysty?” – pyta wymownie prelegent i kontynuuje: „Czy możemy nazwać nasz czas epoką strachu? Czy odczuwanie nieokreślonego lęku przed ciemnością nie wiąże się z przecuciem, że cofamy się w swym rozwoju do nowych ciemnych czasów, tracąc istotę sensu egzystencji, nie szanując autorytetów, pozwalając na uwiad kultury i metafizyczną pustkę?”. Alberto Mugnaini mówi o jednej z największych powieści amerykańskiego pisarza Dona DeLillo zatytułowanej *Cisza*, w której strach ewoluje do poziomu lęku związanego z „ciemnym ekranem”: „Czy smutny fakt, że dziś zamiast wspólnot tworzymy „społeczności” nie jest przyczyną wielkiej samotności jednostki, która aby zasłużyć na „obecność”, wyzbywa się własnej tożsamości, poddając się bezkrytycznie i nieodwracalnie groźnej tendencji unifikacji? Ufamy bezgranicznie technologii, wierząc, że dzięki niej jesteśmy z czymkolwiek połączeni, ale czy na pewno czujemy się bezpiecznie? Czy nie zmniejsza się nasza swoboda? Czy funkcjonując w wirtualnym świecie, nie staliśmy się spadkobiercami ułudy, konsumentami o jednakowych pragnieniach i tych samych gustach, monitorowanych przez wielkie korporacje? To tutaj, w pozornie perfekcyjnych systemach funkcjonujących dzięki mechanizmom technologicznym powinniśmy dojrzeć pewien rodzaj blackoutu. Może ten lęk przed ciemną nocą, przed czernią, który podświadomie wyczuwamy, jest właśnie po to, abyśmy na niego zareagowali, wybudzając się letargu?”. Puentą wywodu jest odwołanie do refleksji nad inną książką kolejnego, wielkiego myśliciela, jakim był Mario Rigoni Stern.

¹² Na podstawie tłumaczenia z łaciny, miti3000.it/mito/biblio/ovidio/metamorfosi/dodicesimo.htm.

Autor uważał, że nasza egzystencja, którą nieuchronnie czeka kres, ma sens tylko wówczas, gdy przeżywamy ją z godnością i uwagą, łącząc umiłowanie wolności z poczuciem odpowiedzialności wobec innych.

Swoje przejmujące i dosadne przemówienie kończy Mugnaini poetycko, dając słuchaczom nadzieję. Proponuje, aby inaczej spojrzeć na ciemność i dostrzec jej duchowy wymiar, tak jak dzieje się to, gdy patrzymy na nocne niebo, i tak jak robili to dawni badacze. „Doceńmy znaki, jakie nam po sobie zostawili, nauczmy się czytać pradawne przesłania, spoglądając uważnie w gwiazdy, i przeżyjmy na nowo zdumienie, odkrywając, jak piękna jest noc, gdy panuje ciemność”.

Résumé z niepokojem o przyszłość

Blackout to eksperyment naukowy, artystyczny i społeczny, którego wartością jest dialog, a siłą – wspólnota. Zintegrował wokół siebie wielu artystów, którzy stworzyli silny, wspólny głos. Możemy nazwać go manifestem.

„Prostota realizacyjna ich utworów stanowi odwrotność zasięgu i rangi tytułowego problemu. Szczególnie warto podkreślić, że wystawa o utracie energii elektrycznej wygenerowała gigantyczną energię wspólnotowego działania i międzynarodowej jedności. Proces twórczy zaktywizował uczestników i pomógł im odzyskać poczucie sprawczości, co jest największą wartością projektu. Siła kreacyjna skupiona wokół sztuki współczesnej powinna być drogowskazem do podejmowania systemowych działań prowadzących do jedności transgranicznej. Globalne zmiany są możliwe. Wystarczy zaktywizować i w odpowiedni sposób ukierunkować społeczny potencjał twórczy”¹³. Te pełne nadziei słowa zamykają konferencję w Breno i są cytowane w licznych mediach polskich. Wystawa jest również komentowana we włoskiej prasie branżowej, jak magazyn „Artuu”¹⁴. Jeżeli jednak słowa pozostaną tylko słowami, eksperyment *Blackout* z całym swoim potencjałem odejdzie w niepamięć jako kolejne, piękne marzenie.

Starożytni spoglądali w niebo i łączyli gwiazdy w konstelacje. Tak odnajdywali swoje miejsce w świecie. Czy *Blackout* może być nowym punktem odniesienia? Czy my, współcześni chcemy czytać metafory i wyciągać lekcje z doświadczeń minionego? Czy potrafimy rozwiązywać wspólne problemy bez nadmiernej troski o własne EGO? Nie pozwólmy, aby eksperyment *Blackout* był kolejną utopią, jak ta przedstawiona na obrazie *De-sideris* Antonelli Casazzy. Kręcimy się w kółko, niczego się nie ucząc, i nawet jeśli wielu z nas „chwyci się za ręce”, to będzie to tylko kolejny wspólny taniec. Wokół czarnej dziury.

A jeśli wszyscy ludzie podadzą sobie ręce

Jeśli świat naprawdę

Podałby sobie rękę

Wtedy kręciłby się

w kółko

*Dookoła świata, dookoła świata*¹⁵

¹³ Fragment wypowiedzi pomysłodawczyni projektu Marleny Promnej podczas konferencji w Muzeum Camus w Breno.

¹⁴ *BLACKOUT IT, a Breno una mostra dall'impegno transnazionale*, artuu.it/blackout-it-a-breno-una-mostra-dallimpegno-transnazionale/.

¹⁵ Tłumaczenie fragmentu piosenki Sergia Endrigo *Girotondo intorno al mondo*: „E se tutta la gente / Si desse la mano / Se il mondo, veramente / Si desse una mano / Allora si farebbe un girotondo / Intorno al mondo / Intorno al mondo” napisanej na podstawie liryki *La ronde autor du monde* autorstwa francuskiego poety Paula Forta.



Ekspozycja *Blackout IT* w Breno
Blackout IT exhibition in Breno

BIBLIOGRAFIA

Brunod G., Ferreri W., Ragazzi G., *La rosa di Sellero e la svastica. Cosmologia, astronomia, danze preistoriche*, Associazione Cristoforo Beggiani, Savigliano 1999.
DeLillo D., *Il silenzio*, przeł. A. Federica, Einaudi, 2021.
Foucault M., *Filozofia, historia, polityka. Wybór pism*, przeł. D. Leszczyński, L. Rasiński, Warszawa 2000.
Kaczmarek A., *Wciąż można spać z Lévi-Straussem pod poduszką!*, „Kultura Współczesna” 2021, nr 2(114).
Michalski K., *Zrozumieć przemijanie*, Warszawa 2011.
Ovidio P. Nasone, *Le metamorfosi*, introd. di G. Rosati, trad. di G. Faranda Villa, Rizzoli, 1994.
Redczuk I., *Malarstwo, grafika, protest. W Łucku odbył się wernisaż wystawy „Blackout UA”*, monitorwolynski.com/pl/news/5426-wystawa-blackout-w-lucku-wernisaz.
Zbiór esejów, Przewodnik kulturalny Lombardii: *La via del Romanino. Dal Sebino alla Valcamonica*, Grafo, 1998: L. Fausto, *Le grandi decorazioni in Valle Camonica*; F. Lorenzi, *Romanino nel travaglio della crisi umanistica e religiosa*; S. Conti, *Come dipingeva il Romanino*.

STRONY INTERNETOWE

artuu.it/blackout-it-a-breno-una-mostra-dallimpegno-transnazionale/.
asp.wroc.pl/pl/aktualnosci/blackout.
faktywroclaw.pl/20240306355845/osrodek-kultury-i-sztuki-wroclaw-prezentuje-blackout-ua-w-dialogu-ze-art-35.
misztal-v-blechinger.com/andrzej-borowski-i-freski-romanino-czyli-opowiesc-o-tym-jak-przestrzen-historii-staje-sie-przestrzenia-dziela-sztuki/.
miti3000.it/mito/biblio/ovidio/metamorfosi/dodicesimo.htm.

BLACKOUT EXPERIMENT—
ON DARKNESS AND
THE TWILIGHT OF HUMANISM¹

PART I—BIRTH
Empathy, courage, and protest as a new creative space

November 2023. Late evening. A brief phone conversation reveals that the legendary venue—the ZPAP salon, in operation for over seventy-five years and the original headquarters of the Central Bureau of Artistic Exhibitions (BWA) in Katowice—is now becoming history, vanishing from the cultural map of Silesia. The indifference of local authorities and the passivity of the bureaucratic machine offer little optimism. Discontent with this situation and concern over the unreflective functioning of the contemporary world inspire a pair of artists who personally commit to the effort of saving the gallery. There is a lack of funding, time, and people willing to undertake the task selflessly. However, there is a venue, an idea for an exhibition, the seed of a concept, and the goodwill of a handful of individuals whose determination might inspire others. The exhibition will take place, even if it becomes the gallery’s final cultural event—after which “the lights will go out.”

From dialogue and the exchange of ideas, the concept for the *Blackout* project is born. It may express a general fear of darkness and loss, but it can also be seen as a regression of social interactions, brought on by the superficiality of mindless existence. Rebellion is often the domain of art. Anxiety, fear of change, or sorrow are emotions that may trap some in cocoons of depression, yet drive others to act. The arduous work begins. If, despite the challenges, a group of esteemed artists can be involved and the project extended internationally, it may also draw attention to the complexity of the issue, making it more likely to be recognized. They say that wise thinking creates solutions. Despite the tight deadline, forty-eight artists, including those from the Czech Republic, Germany, and Italy, rally around the idea. All carefully review the project’s framework, with many raising additional questions. Though not everyone appreciates the imposed structure (format, color palette, and theme of the works), they prepare their contributions on time, approaching the task seriously and as a priority, placing great trust in the organizers. The international artists feel no particular attachment to a small Polish gallery, yet in solidarity, they decide to join the protest, offering “an expression of collective dissent against the lack of systemic support for culture-forming spaces that operate outside the mainstream institutional current.”²

¹ All translated excerpts, unless otherwise noted, are by Zyta Misztal v. Blechinger.
² News from the Eugeniusz Geppert Academy of Art and Design in Wrocław, *Blackout*, <https://www.asp.wroc.pl/pl/aktualnosci/blackout> [accessed: December 22, 2023].



Ekspozycja *Blackout IT* w Breno / *Blackout IT* exhibition in Breno

Observing social behavior, we know that the further we are from a problem that does not directly affect us, the less willing we are to make sacrifices and take action to solve it. Yet the art community consists of people with a unique sensitivity, who consciously choose challenges that give meaning to their lives and embrace them enthusiastically. Each work is thoughtfully crafted and filled with metaphor. Before handing their pieces over to the curators, they eagerly discuss what they have created. It is worth quoting a few of them here to establish a stronger bond of understanding through this “meeting of minds.” After all, is it not through dialogue that knowledge is constituted?

**As many truths as there are perspectives on them
Patterns of reasoning expressed through a diversity
of associations**

Engaging with Eckehard Fuchs is always an intellectual encounter. This German artist has led a nomadic lifestyle for years, continually changing studio spaces. He seeks symbols and recurring forms, absorbing diverse influences from various cultural realms, striving to integrate their multifaceted nature. Memory, imagination, myths, and emotions embedded in the human subconscious are the primary focus of his exploration.



Ekspozycja *Blackout IT* w Breno / *Blackout IT* exhibition in Breno

He is the first international artist to declare participation in the *Blackout* project. Just a year earlier, he visited Katowice with the exhibition *Percorso sommerso*.³ He joins the discourse, creating a piece with the intriguing title *Der Teufel steckt im Detail* (The Devil is in the Details). He understands crisis as a complex contextual sphere, encompassing a multitude of events and situations that contribute to it on a global scale. Part of the crisis includes the climate changes we experience personally within the span of just one generation. The astonishing pace of change, overproduction, and information overload—leading to ignorance and desensitization to all stimuli—concern the artist as much as the political landscape, which he follows closely and passionately critiques. The expression “the devil is in the details” exists not only in the Polish language. It is precisely this devil that Eckehard Fuchs visualizes in his abstract work. In the form of a powerful being whose complexity is beyond comprehension, he conceals a stunted human mind, programmed by modernity to perceive itself as the ultimate priority, with disdain for other forms of life.

Daria Milecka also approaches the task as a psychological journey into the depths of the mind. She creates a piece titled *Amlis Vess Black*, playing with the dual nature of the word *black-out*, which signifies a loss of consciousness, confusion, or lack of control, while also implying the need to return, to regain balance, a spark of awareness. While darkness in this sense can be read as a metaphor for our deepest fears, it is also a space for introspection—a place to discover inner strength. From an

ontological perspective, darkness and absence can thus be seen as states of nothingness that simultaneously hold the power to create new beings. Daria Milecka’s work is filled with light and symbolizes a state of potentiality from which new forms of existence emerge.

The Czech artist Václav Rodek asks what reality is. He is fascinated by themes of perception and awareness. He works with mythology and philosophical paradigms, which he eagerly encodes and reinterprets. His *Confrontation* addresses the psychological and physical experience of an individual in times of crisis. The artist presents his vision of blackout as a state of disorientation that brings with it a sense of unreality and alienation. The accompanying erosion of close human relationships, replaced by their phantom substitutes, leads to isolation and frustration. And how can one disagree with the artist that reality is becoming increasingly difficult to understand? Yet it is even harder to face it in a solitary world built on a structure of illusions.

A conversation with Katja Noppes requires attentiveness and humility. Her work *Cluster—Diagramma per differenti modelli di pensiero* is a direct reference to Claude Lévi-Strauss’s research on the culture of dialogues within the concept of “untamed thought.” Recalling her visit to the Bibliothèque nationale de France, which holds the full research material collected by the anthropologist, the artist explains that there are existing (primordial) structures of thought that subconsciously influence (through language) actions, rituals, myths, and ritualistic behaviors. By examining these structures, one can reach the deepest layers. Although immersed in history, they lead to a level of cultural behaviors that shape worldviews, imaginations,



Lívia Kožušková, Ekspozycja *Blackout IT* w Breno / *Blackout IT* exhibition in Breno

and beliefs typical of a particular era and place. Her work may reflect a fascination with the phenomenon of the “savage mind,” which draws knowledge from nature by becoming attuned to it, rather than by controlling it.⁴ In Katja Noppes’s diagram, points representing individual “positions of thought” are connected by lines. Their placement on opposite sides does not signify conflict but rather a symmetrical agreement. In this “dialogue between thoughts,” various arguments and multiple perspectives collide without excluding one another. The artist encourages openness to a dialogue that questions previously fixed opinions and compels a critical examination of one’s own views.

In his work *Look up*, Adam Włodarczyk addresses the need to turn towards nature. Amidst the energy crisis, we find ourselves trapped in the concrete labyrinths of cities, seeking solutions to the impending catastrophe. Meanwhile, the answer is glaringly obvious. We need only to look up, embrace nature, and accept its assistance, rather than treat the world as a mere collection of tools. Free and widely available solar energy could be a remedy for many energy issues—provided we stop treating it as an economic resource for generating profit. Adam Włodarczyk’s image is enclosed in a frame protected by glass. Its geometric order evokes solar symbolism through universal circles and rays. Delicate layers of transparent ink planes form the dark silhouettes of buildings, creating the fabric of a metaphorical city sinking into a menacing shadow. Yet above it all rises a luminous solar circle, symbolizing solar energy that brings light and hope.

Reflection and conclusion

To transform reality, one must first understand it as it truly is

The works of international artists arrive at the last moment. The team of curators arranges the composition, creating a new space within the gallery. The result is an exhibition composed of modules grouped into sets. Their complementary contrasts shape the rhythm of the viewing experience. Images aligned in a single row alternately dip and rise, disrupting the sense of stability. Some pieces stand alone, while others are combined into geometric forms. Each piece can be viewed autonomously or regarded as part of a larger whole. The opening of the exhibition takes place on December 16, 2023. Despite the pre-holiday rush, an unexpectedly large audience visits the gallery. Thanks to the involvement of creative communities

³ *Submerged Path (Percorso sommerso)* was the artist’s first exhibition in Poland, presented at the Szyb Wilson Gallery.

⁴ A. Kaczmarek, *Wciąż można spać z Lévi-Straussem pod poduszką!*, *Kultura Współczesna* 2021, no. 2(114); paraphrase of a text fragment.

from Katowice, Wrocław, and Poznań, publications appear on the official ASP websites. Information about *Blackout* continues to spread across social media, where it is interpreted either literally or as a metaphor for the inevitable degradation of the environment and culture. This is how the exhibition's curator, Damian Pietrek, describes the project:

The title refers to issues related to environmental degradation, climate change, and—perhaps most importantly—the risks associated with disruptions in energy supply. What will we do during the titular blackout, when the power goes out? Are we prepared for it mentally and technically? In some regions of the world, these problems have long since stopped being a thing of the future. In the United States, power outages trap people in their homes, while urban spaces experience paralysis—the mere shutdown of traffic lights at intersections is enough. Unfortunately, we are seeing such incidents more and more frequently. Naturally, the issue runs deeper and can be examined on multiple levels. Are we ready to give up a bit of our freedom (or rather our habits), ultimately acting in our own best interest in the long run? The restriction of creative freedom by the exhibition's organizers did not have a destructive effect—both abstract and representational works were created. The artists invited to the project once again proved that creative expression knows no bounds, even when faced with seemingly imposed limitations. Of course, not all participants associated the titular blackout with the issues mentioned above. Among other explored themes are fears, psychological disorders, and memory/consciousness lapses. Some artists took a literal approach—depicting cityscapes in complete darkness.

The first installment of the *Blackout* project achieves modest success. However, everyone involved feels that the effort was worthwhile. Discussions arise about the importance of context and respecting different points of view.

The collective artistic voice becomes significant and impactful—the exhibition in Katowice helps to sustain the gallery's activities. Meanwhile, the project itself expands on a wave of enthusiasm, which, like a powerful gravitational pull, attracts more and more artists. Interestingly, public institutions also begin to take an interest, paving the way for plans to take the exhibition beyond national borders.

PART II—EVOLUTION

Partnership instead of destructive actions

March 2024. A shipment departs for the Art Gallery in Lutsk. Fifty-one squares, all the same size, are easily packed into a secure bundle. The journey itself, however, is unlikely to be safe. The distance between Wrocław and Lutsk is about eight hundred kilometers, with one hundred of those traveled on roads through a country at war. Since February 2022, few have thought about artistic endeavors here. *Blackout UA* thus becomes the first international exhibition to take place despite Russian aggression and the ongoing state of threat. The term *blackout* is interpreted literally here. In her speech, curator Olena Matoshniuk states:

In war-torn Ukraine, where the aggressor destroys infrastructure and attacks civilian targets, people live under conditions of real, daily blackout due to energy terror. Electricity is scarce, which means a lack of light, water, and heating. Monuments, museums, galleries, and cultural and educational institutions are being destroyed. The aggressor seeks not only to conquer additional territories but also to destroy the culture and art that form the national heritage. The *Blackout UA* exhibition presented in Lutsk becomes an event of profound significance, both in its artistic context and in its simple, human dimension. It serves as a breath of air, allowing a momentary return to the life that existed in Ukraine before the war.

Before the curfew confines people to their homes, the gallery hosts an international event that, this time, mobilizes public institutions to concrete action. In attendance are the Consul of the Republic of Poland, Marcin Chruściel, the President of the Volyn Organization of the National Union of Artists of Ukraine, Volodymyr Marchuk, and a full audience. More people have gathered than the gallery can hold. There are words of thanks, speeches, flowers. Emotions run high. Technology enables a connection through an online application, and—though the transmission has a few-second delay, with a less-than-perfect video feed and a background cacophony of audio disruptions—everyone is together. Artists and people of culture, united. Art has a voice that resonates loudly and cannot be ignored. The concept itself, as a form of expressing thought, transforms into the essence of the *Blackout* project. The event takes on an entirely new dimension through courage



Ekspozycja *Blackout IT* w Breno / *Blackout IT* exhibition in Breno

and artistic unity, becoming socially engaged art. Media outlets publish new content. In one article, a statement by Volyn artist Bohdan Mukha is quoted:

As a Ukrainian artist, I wanted the theme of war to resonate in my work. People abroad will not feel this the same way as those who have been living in Ukraine these past two years. My painting with burnt matches shows exhaustion—how we are all so tired. But a few matches remain unburned, symbolizing people who are stronger in spirit.⁵

It is also worth mentioning the powerful symbolism in *Night* by Evghenia Grytsku, which vividly illustrates the chasm between comfortable Europe and a war-torn country. Constant power outages are merely a discomfort—a lack that becomes the norm. Only at night does it become dangerous. The only light comes from car headlights. People become ghosts, drifting through cities with heads down, shining flashlights at their feet. They are hard to see. When phones fall silent, lights go out, and electronic devices stop working—the world is overwhelmed by an unbearable directness. There is nothing left that would comment, depict consequences, explain, or give meaning. Each person must confront their own darkness, stare into the abyss of shadow. And in doing so, each feels a profound loneliness, even when surrounded by loved ones.

A conversation with Michał Pietrzak (another curator of the Ukrainian edition) provides additional insight into the exhibition's installation and reception. The event lasts twenty-one days, resonating widely and achieving undeniable success in attendance. Air raid alarms, falling bombs, and the pervasive presence of death do not deter people from visiting the gallery. They come for an experience that allows them to almost physically feel the presence of community. Organizing this challenging endeavor in wartime conditions meets a local need—the desire to escape the sense of constant threat, the dream of returning to everyday rituals. The arrival of curators and the presentation of the exhibition are seen as gestures of international support. Both the exhibition and the works presented are viewed through the lens of ongoing warfare. The arrangement shifts as the space and

⁵ I. Redczuk, *Malarstwo, grafika, protest. W Łucku odbył się wernisaż wystawy „Blackout UA”, Monitor Wołyński*, <https://monitorwozynski.com/pl/news/5426-wystawa-blackout-w-lucku-wernisaz> [accessed: March 9, 2024].

its context evolve. The geometric, compact room of the WONZAPU Art Gallery shapes the layout of the installation, imposing a modular scheme. Michał Pietrzak describes his curatorial work as follows:

We meticulously organized the entire exhibition, enhancing its sense of order and calm. This stood in stark contrast to the loud, chaotic reality of war surrounding us. The entire gallery thus became one large artwork. By entering it, visitors were, in effect, stepping into the space of a vast artistic object that enveloped them, offering a relative sense of safety and harmony. In arranging the exhibition space, as we constructed our new object composed of autonomous elements, we focused on the relationships between individual works. This approach emphasized the tensions between them, enhancing both the impact and reception of the entire exhibition and the messages it contained. We deliberately positioned the pieces in such a way as to avoid suggesting obvious associations with an energy blackout, which, unfortunately, is a daily reality in Ukraine.

The *Blackout UA* exhibition receives positive reviews not only from its visitors. The reach of media coverage continues to expand, as institutions actively promote the project.

[...] [A]n exceptional event that merges art, ecology, and international solidarity. *BLACKOUT UA* is an exhibition that crosses borders to draw attention to the pressing issues of our time. [...]
[N]ot only the artworks themselves, but also a powerful social message that leaves no one indifferent. [...]
The *BLACKOUT UA* exhibition is not only an art show but also a platform for dialogue on important social and environmental issues. [...]
The concept of *BLACKOUT UA* is based on a unique creative approach, challenging artists to create works with identical dimensions and color palettes that nonetheless tell their own, individual stories. The result is a mosaic of artistic voices, forming a larger narrative of solidarity, resilience, and hope. [...]
The *BLACKOUT UA* exhibition is an excellent example of how art can serve as a medium for conveying important social and political messages. It is an invitation to reflect on the modern world, its problems and challenges, as well as on the strength of the artistic community, which has the power to transcend linguistic, cultural, and geopolitical barriers.⁶

⁶ Ośrodek Kultury i Sztuki Wrocław prezentuje: „Blackout UA” w dialogu ze współczesną ekologią, Fakty Wrocław.pl, <https://faktywroclaw.pl/20240306355845/osrodek-kultury-i-sztuki-wroclaw-prezentuje-blackout-ua-w-dialogu-ze-art-35> [accessed: March 6, 2024].



Międzynarodowa Konferencja *BLACKOUT* w Breno / *BLACKOUT* International Conference in Breno

PART III—CONCLUSION

A person who does not know the history of the last 3,000 years wanders in the darkness of ignorance, unable to make sense of the reality around him⁷

Autumn 2024. Lombardy region. The *Blackout IT* exhibition arrives in the town of Breno, in the valley called Valle Camonica. Here, as a mature project, it engages in dialogue with memory, challenging the frescoes of a rebellious Renaissance painter and initiating a debate on the essence of humanism. One cannot speak of the idea of humanism without referring to the past. Michel Foucault wrote, “History is not one continuity, but a multiplicity of durations that intersect and intertwine with one another.”⁸ In places that stand as monuments to many histories, there remains a hope that our times have not lost a sense of it.

⁷ Johann Wolfgang von Goethe.
⁸ M. Foucault, *Powrót do historii. Filozofia. Historia. Polityka. Wybór pism*, trans. and prefaced by D. Leszczyński and L. Rasiński, Warszawa–Wrocław 2000, p. 111.

The history of the ancient Valley of Signs begins with the end of the last Ice Age, around 15,000 years ago. Before Romanization, the valley experienced a veritable procession of peoples who, by settling there, brought diversity and cultural exchange to the area. In historiographical sources, there are mentions of the Etruscans and Celts, but it was the community known as the Camuni (from Greek—Καμουνοί, from Latin—Camunni) that left a legacy in the form of famous rock carvings. This has made Valle Camonica the largest center of rock art in Europe (UNESCO site no. 94) and one of the most important collections of prehistoric petroglyphs in the world. The mysterious Val Camonica surprises and instills humility. One need only look at Rosa Camuna⁹ to discard the misguided belief in the superiority of modern people over ancient tribes.

⁹ Camunian rose (Rosa Camuna)—a symbol of Lombardy, but above all, the name given to a distinctive figure among the valley’s rock carvings. It consists of a meandering, closed line winding around nine marks. It can be symmetrical, asymmetrical, or form a swastika. Always oriented toward the sun. Researchers cautiously interpret this symbol as an astrolabe used for tracking time.

The valley’s layers of memory conceal an endless wealth of symbols and signs left by past generations. The spirit of humanism also resides here. Its story begins when Europe was already familiar with the scythe, plow, print, gunpowder, and compass. Culture was giving rise to new scientific and philosophical movements. Man was placed at the center, with experience and observation as ways to understand him. Asceticism and the immoral lifestyle of the clergy were openly condemned. Brilliant individuals reshaped the world, transforming it ideologically, economically, politically, and geographically.
Let us travel back to the 1530s. Although peripheral, the Camonica region is sufficiently wealthy and culturally mature at this time to consider costly renovations, commissioning extensive fresco cycles. Such projects are typically carried out by artists from Brescia and Bergamo, who are invariably trained in Venice. It is 1524 when Pope Clement VII orders an investigation into the spread of Lutheranism in the Brescia area, which is considered “the most heretical city in Italy.” It is therefore unthinkable to employ a truly subversive painter in



Międzynarodowa Konferencja *BLACKOUT* w Breno / *BLACKOUT* International Conference in Breno

such a “threatened” place. It is 1535 when a certain Romanino arrives in Breno. The artist is well-regarded, and none other than Giorgio Vasari mentions Romanino’s achievements multiple times in *The Lives of the Most Excellent Painters, Sculptors, and Architects*, a collection of biographies of Italy’s greatest artists, praising his “skill in drawing and painting animals and landscapes.” Romanino, however, does not bask in his fame; instead, he moves to the province with his large family, choosing a region free from the aesthetic paradigms dictated by fashion. He works intensively, disregarding all academic and courtly conventions. It is believed that he values freedom and creative experimentation over the riches of the city and thus chooses to settle in a place open to his style of painting. Immersed in the turmoil of humanistic and religious crises of the early 16th century, the capricious and rebellious Romanino is celebrated for his astonishing skills. Patrons compete for him because of the remarkable speed with which he completes frescoes.

In the small Gothic church of Sant’Antonio in Breno, Romanino showcases his skill in creating the illusion of three dimensions, demonstrating his awareness of the contemporary debate between painting and sculpture. He works in an era when studies of physiognomy had expanded to include the ugly, deformed, and grotesque. With an anti-classical streak, he does not hesitate to employ unconventional perspectives. He captivates with emotion, emphasizing the theatricality of his scenes and inviting the audience to participate in the spectacle. Although today only fragments

of the grand cycle remain on the walls of the presbytery in the central part of Chiesa di Sant’Antonio, this does not hinder our understanding of the style the artist embodied in his work. In Breno, we see a balustrade filling the entire pictorial space upward, inhabited by lively, noisy figures. They seem to comment on what unfolds below their gaze. The fresco, with great insight, interprets the development of a biblical story—an unusual one, as it relates to an episode from the Book of Daniel. The portrayal of the characters and their postures is strikingly unconventional. On the left wall, a boy with a mocking gaze sits on the ledge, his leg dangling and finger pointed. The details are crucial—facial expressions, gestures. It is Romanino’s deliberate choice in wielding this provocative and eccentric language that reveals the artist’s genuine existential anxieties. Responding to the crisis within court circles, he becomes a cursed wanderer, seeking the true spirit of humanism.¹⁰

This essential historical outline introduces the concept of the Italian edition of the exhibition. Once again, *Blackout IT* addresses the fear of darkness—specifically the intellectual darkness feared by Roberto Vacca, who described cultural regression in his book *Il medioevo prossimo venturo*.

¹⁰ An extensive excerpt from the study published on the blog titled *Jak przestrzeń historii staje się przestrzenią dzieła sztuki*, Misztal v. Blechinger Foundation, <https://misztal-v-blechinger.com/andrzej-borowski-i-freski-romanino-czyli-opowiesc-o-tym-jak-przestrzen-historii-staje-sie-przestrzenia-dzieła-sztuki/>. It incorporates texts from *Le grandi decorazioni in Valle Camonica* and *Romanino nel travaglio della crisi umanistica e religiosa* by Fausto Lorenzi and *Come dipingeva il Romanino* by Silvia Conti.

Otwarcie wystawy *Blackout IT* w Breno / *Blackout IT* exhibition opening in Breno



The Italian edition of the project includes sixty-six artists from seven countries and three continents. Unified in their outer form, the square works here are also primarily black and white. The restriction to two contrasting colors emphasizes their dramatic impact. These colors—synonymous with opposites such as light and darkness, presence and emptiness, order and chaos—create a visual framework in which artists explore thematic tension between resource scarcity, social imbalance, and global crisis. Their works are like a choral voice, a grand manifesto composed of many human thoughts. The dignified space of Italy’s cultural monument, Chiesa di Sant’Antonio in Breno, becomes the stage for a powerful installation composed of eight three-meter towers. Each tower comprises eight works, arranged in such a way that they evoke the image of outstretched wings or proudly raised banners. Only in one spot, right after crossing the church threshold, can they be taken in at a glance, allowing viewers to “see the whole.”¹¹ A shift in position mimics movement. With each step, the perspective and perception of the works change, just as viewpoints shift. The installation brings to mind surreal stills from the film *Cube*, where the characters are drawn into a dark game of power. It is also an unsettling form of a labyrinth. Is there anyone who will guide the lost toward the exit? Illuminated by the stained-glass light, the figures in the frescoes seem to watch their struggles with a disturbingly ironic smile.

¹¹ “To see the whole” allows an individual a broader perspective, thoughtful action, and an understanding of complexity.

This is how Paola Alborghetti, the curator of the Italian edition, describes the arrangement of *Blackout IT*:

At the center stands a monumental installation that unites a diversity of artistic voices into a cohesive and expansive work. This space recalls the figure of Fame described in Ovid’s *Metamorphoses*. I imagine her as a winged monster capable of moving with great speed, covered in feathers beneath which she hides multiple pairs of eyes (to see) and countless ears (to hear). She makes sounds through an endless number of mouths, each with a babbling tongue. This mythological creature is an allegory of the multitude of information that arises, spreads, and gains credibility, despite not distinguishing between truth and falsehood, instead distorting facts. Fame sows both truth and lies. Her home is a vast, pulsing place where all the voices of the world converge to mimic one another. Indistinguishable from one another, like a space of constant transformation, they symbolize the impermanence and opaque superficiality of human communication.

The *Blackout IT* project invites visitors not only to passively view the artworks but also to actively enter the space of voices created by the artists. It offers an opportunity to explore one’s own beliefs and imaginings and to confront the challenges and uncertainties of our times in the mirror of art. The

exhibition space becomes a symbolic Fame’s Castle—a place that captures the noise of the present and translates it into visual form. It is also a place that invites the search for light amidst darkness.

Publius Ovidius Naso in Book XII of *Metamorphoses* speaks of Fame as follows:

Full in the midst of this created Space,
Betwixt Heav’n, Earth, and Skies, there stands a Place,
Confining on all three, with triple Bound;
Whence all Things, though remote, are view’d around;
And thither bring their undulating Sound.
The Palace of loud *Fame*, her Seat of Pow’r,
Plac’d on the Summet of a lofty Tow’r;
A thousand winding Entries long and wide,
Receive of fresh Reports a flowing Tide.
A thousand Crannies in the Walls are made;
Nor Gate nor Bars exclude the busie Trade.
’Tis built of Brass, the better to diffuse
The spreading Sounds, and multiply the News:
Where Eccho’s in repeated Eccho’s play:
A Mart for ever full; and open Night and Day.
Nor Silence is within, nor Voice express,
But a deaf Noise of Sounds that never cease.
Confus’d, and chiding, like the hollow Roar
Of Tides, receding from th’ insulted Shore.
Or like the broken Thunder, heard from far,
When *Jove* to distance drives the rowling War.
The Courts are fill’d with a tumultuous Din
Of Crowds, or issuing forth, or entring in:
A thorough-fare of News: Where some devise
Things never heard, some mingle Truth with Lies,
The troubled Air with empty Sounds they beat,
Intent to hear, and eager to repeat.
Error sits brooding there, with added Train
Of vain Credulity, and Joys as vain:
Suspicion, with Sedition join’d, are near;
And Rumors rais’d, and Murmurs mix’d, and Panique Fear.
Fame sits aloft, and sees the subject Ground;
And Seas about, and Skies above; enquiring all around.¹²

The exhibition opens with a conference organized at the Camus Museum. It is chaired by the museum’s director, Dr. Federico Troletti—an art historian and author of numerous scholarly publications, specializing in Renaissance painting and sculpture, as well as in the archaeology of the modern era and the anthropology of the sacred.

¹² <https://quod.lib.umich.edu/e/ecco/004871123.0001.000/1:6.12.2?rgn=div3;view=fulltext>



Chiesa di Sant’Antonio Abate, Muzeum Camus, Breno,
Wlochy / Chiesa di Sant’Antonio Abate,
The Camus Museum in Breno, Italy

Thanks to an online platform, the event is live-streamed, allowing nearly one hundred additional participants to join, beyond the guests gathered in the auditorium. The discussion lasts over an hour and a half and is translated into two languages (Italian and Polish). In addition to essential acknowledgments extended to all artists, curators, and co-organizers, the conference features lectures by guests from Milan: Katja Noppes, an artist and former lecturer at the Academy of Fine Arts in Brescia, and Dr. Alberto Mugnaini, an art historian, critic, writer, and longtime contributor to *Flash Art* magazine.

“What is *Blackout*, what might the title of this exhibition mean for an artist?” the speaker asks pointedly, continuing: “Can we call our time an age of fear? Does this vague fear of darkness not stem from a premonition that we are regressing into new dark times, losing the essence of the meaning of existence, disregarding authority, allowing culture to wither, and sinking into a metaphysical void?” Alberto Mugnaini speaks about *The Silence*, one of the greatest novels by American writer Don DeLillo, in which fear evolves into an anxiety tied to the “dark screen.” “Is the sad fact that today we form ‘communities’ rather than true collectives not the cause of the profound loneliness of the individual, who, to earn ‘presence,’ relinquishes their own identity, surrendering uncritically and irreversibly to the dangerous trend of unification? We place boundless trust in technology, believing it connects us to something greater, but do we truly feel secure? Is our freedom not diminishing? By living in a virtual world, have we not become heirs to illusion, consumers with identical desires and tastes, monitored by large corporations? It is here, within these seemingly perfect systems that operate through technological mechanisms, that we should recognize a certain kind of blackout. Perhaps this fear of the dark night, of blackness, that we sense subconsciously, is precisely there to prompt us to respond—to awaken from our lethargy.” The conclusion of the talk is a reflection on another book by the great thinker Mario Rigoni Stern. He believed that our existence, inevitably finite, holds meaning only if we live it with dignity and attentiveness, combining a love of freedom with a sense of responsibility for others.

Mugnaini concludes his poignant and direct speech with a touch of poetry, offering hope to the audience. He suggests a different perspective on darkness, inviting us to see its spiritual dimension, much as we do when gazing at the night sky—and as ancient explorers once did. “Let us appreciate the signs they left behind, learn to read ancient messages by looking closely at the stars, and once again experience the wonder of discovering how beautiful the night is when darkness reigns.”

A summary with concern for the future

Blackout is a scientific, artistic, and social experiment, whose value lies in dialogue and whose strength is community. It has brought together numerous artists who have created a strong, unified voice. We might call it a manifesto.

“The simplicity of their works stands in stark contrast to the scale and significance of the central issue. It is especially worth noting that an exhibition about power loss has generated tremendous energy in collective action and international unity. The creative process energized participants, helping them reclaim a sense of agency, which is the project’s greatest value. The creative force centered around contemporary art should serve as a guide for taking systemic actions toward cross-border unity. Global change is possible. All it takes is to activate and effectively channel society’s creative potential.”¹³ These hopeful words conclude the conference in Breno and are quoted widely in Polish media. The exhibition is also discussed in the Italian art press, including magazines like *Artuu*.¹⁴ However, if these words remain just words, the *Blackout* experiment, with all its potential, will fade into oblivion as yet another beautiful dream.

The ancients looked to the sky and connected the stars into constellations. In this way, they found their place in the world. Can *Blackout* become a new point of reference? Do we, as modern people, want to read metaphors and learn lessons from the experiences of the past? Are we capable of solving common problems without excessive concern for our own EGO? Let us not allow the *Blackout* experiment to become just another utopia, like the one depicted in *De-sideris* by Antonella Casazza. We go in circles, learning nothing, and even if many of us “hold hands,” it will only be another shared dance. Around a black hole.

*And if all the people
Would join hands
If the world, truly
Would lend a hand
Then we would make a dance
Around the world
Around the world*¹⁵

¹³ An excerpt from the talk by Marlena Promna, the project’s originator, during the conference at the Camus Museum in Breno.

¹⁴ *BLACKOUT IT, a Breno una mostra dall’impegno transnazionale*, <https://www.artuu.it/blackout-it-a-breno-una-mostra-dallimpegno-transnazionale/>.

¹⁵ Translation of a fragment from Sergio Endrigo’s song *Girotondo intorno al mondo*: “E se tutta la gente / Si desse la mano / Se il mondo, veramente / Si desse una mano / Allora si farebbe un girotondo / Intorno al mondo / Intorno al mondo” based on the lyrics *La ronde autor du monde* by French poet Paul Fort.



Ekspozycja *Blackout IT* w Breno / *Blackout IT* exhibition in Breno

BIBLIOGRAPHY

Brunod G., Ferreri W., Ragazzi G., *La rosa di Sellero e la svastica. Cosmologia, astronomia, danze preistoriche*, Associazione Cristoforo Beggiami, Savigliano 1999.

DeLillo D., *Il silenzio*, trans. A. Federica, Einaudi, 2021.

Foucault M., *Filozofia, historia, polityka. Wybór pism*, trans. D. Leszczyński, L. Rasiński, Warszawa 2000.

Kaczmarek A., *Wciąż można spać z Lévi-Straussem pod poduszką!*, *Kultura Współczesna* 2021, no. 2(114).

Michalski K., *Zrozumieć przemijanie*, Warszawa 2011.

Ovidio P. Nasone, *Le metamorfosi*, introd. G. Rosati, trans. G. Faranda Villa, Rizzoli, 1994.

Redczuk I., *Malarstwo, grafika, protest. W Łucku odbył się wernisaż wystawy „Blackout UA”*, monitorwolynski.com/pl/news/5426-wystawa-blackout-w-lucku-wernisaz.

A collection of essays, A cultural guide to Lombardy: *La via del Romanino. Dal Sebino alla Valcamonica*, Grafo, 1998: L. Fausto, *Le grandi decorazioni in Valle Camonica*; F. Lorenzi, *Romanino nel travaglio della crisi umanistica e religiosa*; S. Conti, *Come dipingeva il Romanino*.

ONLINE SOURCES

artuu.it/blackout-it-a-breno-una-mostra-dallimpegno-transnazionale/.

asp.wroc.pl/pl/aktualnosci/blackout.

faktywroclaw.pl/20240306355845/osrodek-kultury-i-sztuki-wroclaw-prezentuje-blackout-ua-w-dialogu-ze-art-35.

misztal-v-blechinger.com/andrzej-borowski-i-freski-romanino-czyli-opowiesc-o-tym-jak-przestrzen-historii-staje-sie-przestrzenia-dziela-sztuki/.

miti3000.it/mito/biblio/ovidio/metamorfosi/dodicesimo.htm.

Jakub Adamek, Paola Alborghetti, Andrzej Banachowicz, Marta Borgosz,
Andrzej Borowski, Antonella Casazza, Bill Claps, Olga Czechowska,
Piermario Dorigatti, Paweł Flieger, Eckehard Fuchs, Cecylia Furgał, Cynthia Fusillo,
Valerio Gaeti, Loredana Galante, Marcelina Groń, Evghenia Grytsku,
Marek Grzyb, Elena von Hessen, Jakub Jernajczyk, Eugeniusz Józefowski,
Piotr Kielan, Piotr Kmita, Katarzyna Koczyńska-Kielan, Anna Kołodziejczyk,
Vladimír Kovařík, Livia Kožušková, Julia Królikowska, Marek Kulig, Sławomir Kuszczak,
Maciej Linttner, Andrzej Łabuz, Olena Matoshniuk, Michał Matoszko, Marta Mez,
Yari Miele, Daria Milecka, Leila Mirzakhani, Kamil Moskowczenko, Bohdan Mucha,
Alberto Mugnaini, Grzegorz Niemyjski, Katja Noppes, Libor Novotný,
Kazimierz Pawlak, Damian Pietrek, Tomasz Pietrek, Michał Pietrzak, Przemek Pintal,
Adam Pociecha, Marlena Promna, Igor Przybylski, Wojciech Pukocz,
Andrzej Rafałowicz, Václav Rodek, Sonia Ruciak, Vasyl Savchenko, Georg Schnitzler,
Marta Szymczakowska, Daniela Tagowska, Mimmo Totaro,
Anna Trojanowska, Wojciech Ulrich, Irene Wieland, Adam Włodarczyk,
Igor Wójcik, Andrzej Zdanowicz



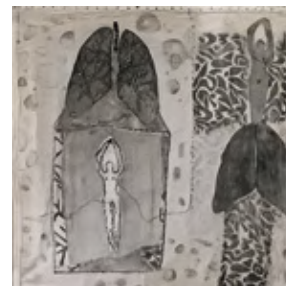
Jakub Adamek



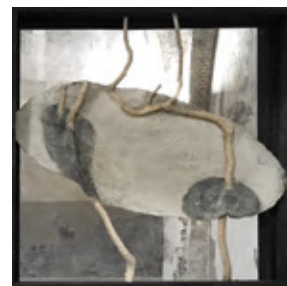
Paola Alborghetti



Andrzej Banachowicz



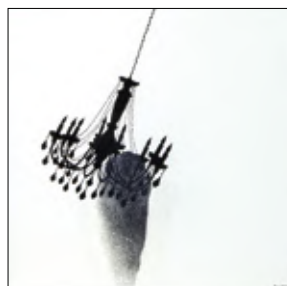
Cynthia Fusillo



Valerio Gaeti



Loredana Galante



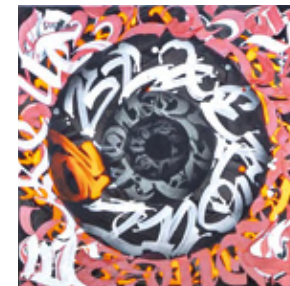
Marta Borgosz



Andrzej Borowski



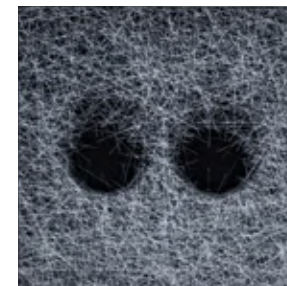
Antonella Casazza



Marcelina Groń



Evghenia Grytsku



Marek Grzyb



Bill Claps



Olga Czechowska



Piermario Dorigatti



Elena von Hessen



Jakub Jernajczyk



Eugeniusz Józefowski



Paweł Flieger



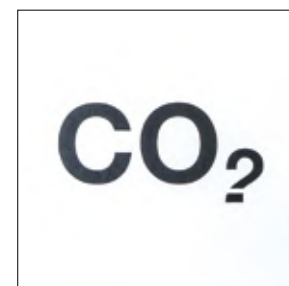
Eckehard Fuchs



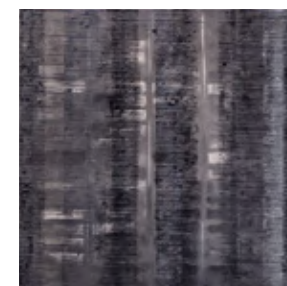
Cecylia Furgał



Piotr Kielan



Piotr Kmita



Katarzyna Koczyńska-Kielan



Anna Kołodziejczyk



Vladimír Kovařík



Lívía Kožušková



Daria Milecka



Leila Mirzakhani



Julia Królikowska



Marek Kulig



Sławomir Kuszczak



Kamil Moskowczenko



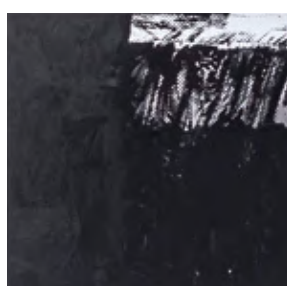
Bohdan Mucha



Alberto Mugnaini



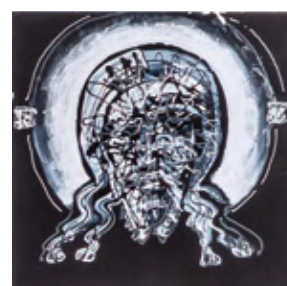
Maciej Linttner



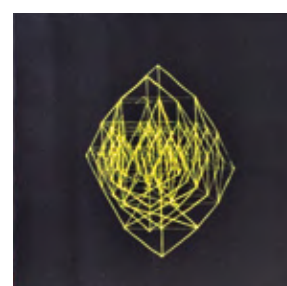
Andrzej Łabuz



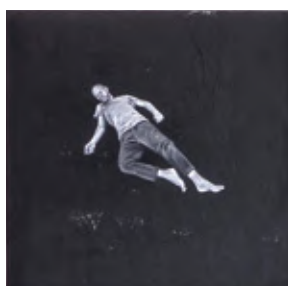
Olena Matoshniuk



Grzegorz Niemyjski



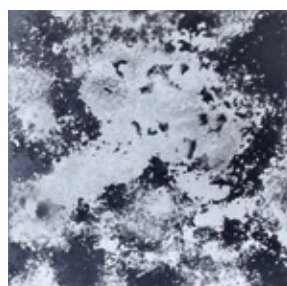
Katja Noppes



Michał Matoszko



Marta Mez



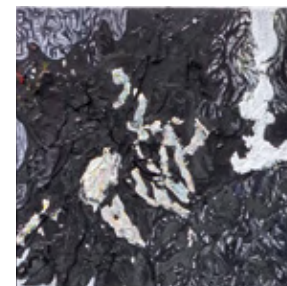
Yari Miele



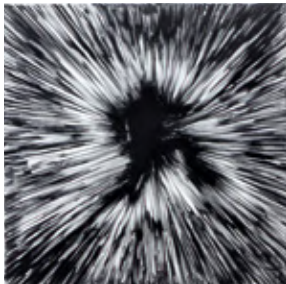
Libor Novotný



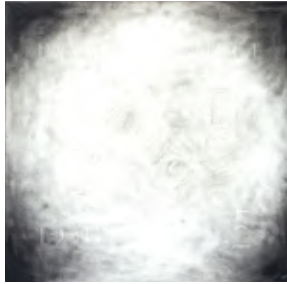
Kazimierz Pawlak



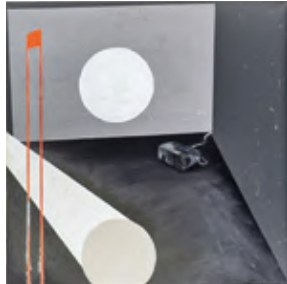
Damian Pietrek



Tomasz Pietrek



Michał Pietrzak



Przemek Pintal



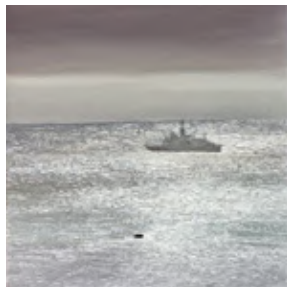
Vasyl Savchenko



Georg Schnitzler



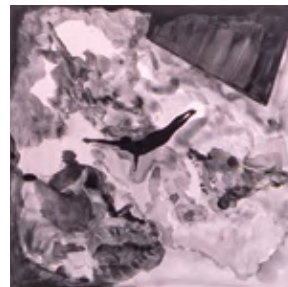
Adam Pocięcha



Marlena Promna



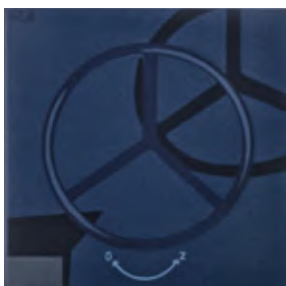
Marta Szymczakowska



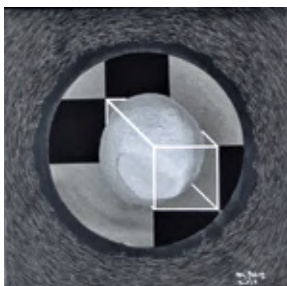
Daniela Tagowska



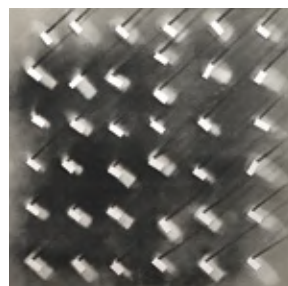
Mimmo Totaro



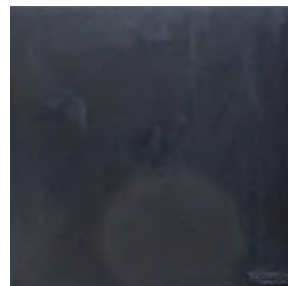
Igor Przybylski



Wojciech Pukocz



Anna Trojanowska



Wojciech Ulrich



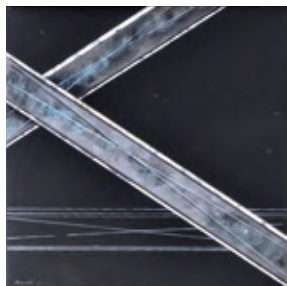
Irene Wieland



Andrzej Rafałowicz



Václav Rodek



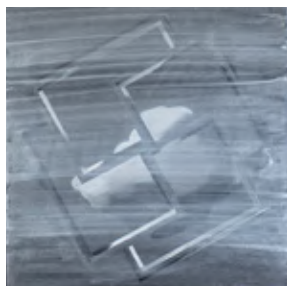
Sonia Ruciak



Adam Włodarczyk



Igor Wójcik



Andrzej Zdanowicz

Blackout. Instalacja rysunkowo-malarska / *Blackout*. Drawing-Painting Installation

Redakcja naukowa / Executive editors:
Tomasz Pietrek
Marlena Promna-Pietrek (vel Marlena Promna)

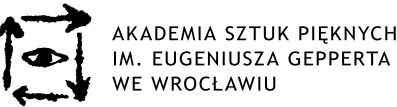
Redakcja tekstu / Text editor:
Katarzyna Grabarczyk

Teksty / Texts:
Zyta Misztal v. Blechinger
Tomasz Pietrek
Marlena Promna
Zofia Reznik
Marek Śnieciński

Recenzenci / Reviewers:
prof. dr hab. Maciej Kurak
Rektor Uniwersytetu Artystycznego im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu
Rector of the Magdalena Abakanowicz University of the Arts in Poznań
prof. dr hab. Marek Sak
Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi
The Władysław Strzemiński Academy of Fine Arts in Łódź

Wydawcy / Publishers:

Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu
The Eugeniusz Geppert Academy of Art and Design in Wrocław
pl. Polski 3/4, 50-156 Wrocław
www.asp.wroc.pl
Rektor / Rector prof. Wojciech Pukocz
ISBN: 978-83-67584-43-2



Związek Polskich Artystów Plastyków Okręg we Wrocławiu
Association of Polish Artists and Designers in Wrocław
ul. Jatki 1-2, 50-111 Wrocław
www.zpap.wroclaw.pl
Prezes ZPAP/ President of ZPAP prof. Kazimierz Pawlak
ISBN: 978-83-60527-23-8



Publikacja ukazała się dzięki wsparciu Wydziału Kultury Urzędu Miejskiego Wrocławia
The title released with financial support of The Culture Department
of the Municipal Office of Wrocław

Wrocław miasto spotkań

Wydanie pierwsze / First edition
Wrocław 2024

Tłumaczenie / Translation:
Marta Szymczakowska

Korekta / Proofreading:
Katarzyna Grabarczyk (PL)
Marta Szymczakowska (EN)

Projekt graficzny, przygotowanie do druku / Graphic Design and Pre-press:
Tomasz Pietrek

Projekt okładki / Cover Design:
Tomasz Pietrek, Marlena Promna

Druk / Print:
ZAPOL Sobczyk Sp.k.
al. Piastów 42
71-062 Szczecin

Nakład / Print run:
650 egz. / 650 copies

© Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu
The Eugeniusz Geppert Academy of Art and Design in Wrocław, 2024

© Związek Polskich Artystów Plastyków Okręg we Wrocławiu
Association of Polish Artists and Designers in Wrocław, 2024

Współwydawca / Co-publisher:
Ośrodek Kultury i Sztuki we Wrocławiu – Instytucja Kultury Samorządu Województwa Dolnośląskiego / Culture and Art Center
in Wrocław—The Cultural Institution of the Local Government of the Lower Silesian Voivodeship

Rynek-Ratusz 24, 50-101 Wrocław
tel. +48 607 200 455, +48 71 344 28 64
sekretariat@okis.pl, www.okis.pl
Dyrektor / Director: Igor Wójcik

© Ośrodek Kultury i Sztuki we Wrocławiu / Culture and Art Center in Wrocław, 2024

ISBN OKiS: 978-83-67067-75-1

Projekt współfinansowany z budżetu Samorządu Województwa Dolnośląskiego
This project is funded by the Local Government of the Lower Silesian Voivodeship



ISBN ASP: 978-83-67584-43-2

ISBN ZPAP: 978-83-60527-23-8

ISBN OKiS: 978-83-67067-75-1

Kuratorzy projektu / Curators of the project:
Tomasz Pietrek
Marlena Promna

BLACKOUT
15.12.2023-30.01.2024
Galeria ArtNova 2 / ArtNova 2 Gallery, ul. Dworcowa 13, Katowice

Kuratorzy wystawy w Katowicach / Curators of the exhibition in Katowice:
Damian Pietrek
Tomasz Pietrek
Marlena Promna

BLACKOUT UA
8-29.03.2024
Galeria Sztuki Wołyńskiej Organizacji Narodowego Związku Artystów Plastyków Ukrainy / Art Gallery of the Volyn Organization of the National Union of Artists of Ukraine
ul. Łesi Ukrainki 24a, Łuck

Kuratorzy wystawy w Łucku / Curators of the exhibition in Lutsk:
Olena Matoshniuk
Michał Pietrzak

BLACKOUT IT
3-30.10.2024
Chiesa di Sant'Antonio Abate, Muzeum Camus, Breno, Włochy / Chiesa di Sant'Antonio Abate, The Camus Museum in Breno, Italy

Kuratorzy wystawy w Breno / Curators of the exhibition in Breno:
Paola Alborghetti
Zyta Misztal v. Blechinger

Współpraca organizacyjna wystawy w Breno / Organizational cooperation of the exhibition in Breno:
Marek Misztal v. Blechinger

Tłumaczenie / Translation:
Jadwiga Chabros

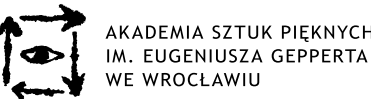
Międzynarodowa Konferencja **BLACKOUT** / **BLACKOUT** International Conference
3.10.2024
Audytorium Muzeum Camus, Breno, Włochy / Auditorium of the Camus Museum, Breno, Italy

Organizatorzy / Organizers:
Ośrodek Kultury i Sztuki we Wrocławiu – Instytucja Kultury Samorządu Województwa Dolnośląskiego / Culture and Art Center in Wrocław—The Cultural Institution of the Local Government of the Lower Silesian Voivodeship
ARTPUNKT
Akademia Sztuk Pięknych im. E. Gepperta we Wrocławiu / The Eugeniusz Geppert Academy of Art and Design in Wrocław
Związek Polskich Artystów Plastyków Okręg we Wrocławiu / Association of Polish Artists and Designers in Wrocław
Fundacja Misztal v. Blechinger / Misztal v. Blechinger Foundation

Współorganizatorzy / Co-organizers:
Konsulat Generalny Rzeczypospolitej Polskiej w Mediolanie / Consulate General of the Republic of Poland in Milan
Konsulat Generalny Rzeczypospolitej Polskiej w Łucku / Consulate General of the Republic of Poland in Lutsk
Związek Polskich Artystów Plastyków Okręg w Katowicach / Association of Polish Artists and Designers in Katowice
Galeria Sztuki Wołyńskiej Organizacji Narodowego Związku Artystów Plastyków Ukrainy / Art Gallery of the Volyn Organization of the National Union of Artists of Ukraine
Breno / Municipality of Breno
Muzeum Camus, Breno, Włochy / Camus Museum, Breno, Italy
Rezydencja artystyczna Ruc / Ruc Residency

Patronat medialny / Media patronage:
„Format”. Pismo Artystyczne / *Format* Art Magazine

ORGANIZACJA I WSPÓŁPRACA / ORGANIZATION AND COOPERATION



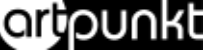
Wrocław miasto spotkań



Consolato Generale
della Repubblica di Polonia
in Milano



Konsulat Generalny
Rzeczypospolitej Polskiej
w Łucku



PATRONAT MEDIALNY / MEDIA PATRONAGE



Szczególne wyrazy wdzięczności kierujemy do prezesa Wołyńskiej Organizacji Narodowego Związku Artystów Plastyków Ukrainy Volodymyra Marchuka oraz dyrektora Muzeum Camus w Breno Federica Trolettiego za zaproszenie wystaw do Ukrainy i Włoch. Pragniemy także podziękować Konsulatowi Generalnemu Rzeczypospolitej Polskiej w Mediolanie oraz Konsulatowi Generalnemu Rzeczypospolitej Polskiej w Łucku.
We extend our special gratitude to Volodymyr Marchuk, President of the Volyn Organization of the National Union of Artists of Ukraine, and Federico Troletti, Director of the Camus Museum in Breno, for inviting the exhibitions to Ukraine and Italy. We would also like to thank the Consulate General of the Republic of Poland in Milan and the Consulate General of the Republic of Poland in Lutsk.

ZDJĘCIA / PHOTOS

Tomasz Pietrek:

11, 17–20, 22, 23, 25, 28, 31, 33, 34, 35, 38, 41, 42, 43, 46–50, 52, 66, 67, 78, 79, 82–134,
136–143, 145, 158–161, 164–179, 181, 182, 186, 187, 190–193, 195

Michał Pietrzak:

12, 14, 15, 18, 26, 27, 34–37, 44, 50, 51, 55–59, 62, 63, 65, 68–70, 73–75,
180, 190–195

Marlena Promna:

80, 162, 163, 183–185

Volodymyr Pyvovar:

58, 59, 61, 66, 67, 71, 73, 76

