

Zuzanna Rymkiewicz

 <https://orcid.org/0009-0003-0967-0924>

badaczka niezależna

Produkcja sztuki – pracownia artysty jako „fabryka” na przykładzie warsztatu Joany Vasconcelos

Art production – artist's studio as a "factory" in an example Joana Vasconcelos' workshops

Streszczenie. Artykuł jest analizą warsztatu współczesnej portugalskiej artystki Joany Vasconcelos. Najważniejszymi aspektami poruszonymi w tekście są przyjęta w atelier organizacja pracy przy wykonywaniu dzieł (struktura wieloosobowego zespołu) oraz komercyjny profil działalności artystki. Współczesny artysta często staje przed wyzwaniem przeniesienia w świat materialny swojej koncepcji – szczególnie jeśli dzieło ma dużą skalę lub zawiera elementy nietypowych materiałów czy rozwiązań, jak w przypadku Vasconcelos. Czynniki produkcyjne mogą mieć determinujący wpływ na proces twórczy i wykonawczy. Ponadto nawet gotowa praca musi mieć zapewniony odpowiedni transport, promocję, warunki przechowywania, a ostatecznie konserwację. Artystka pozostaje autorką koncepcji wszystkich swoich dzieł, mimo że powstają one bez jej bezpośredniej fizycznej ingerencji. Skala pracowni oraz zaangażowanie licznych pomocników pozwalają porównać ją do warsztatu Petera Paula Rubensa. Analogia jest trafna, również w kwestii uznania, jakie otaczało obu artystów. Rubens otrzymywał zamówienia od królewskich i książęcych rodzin, Vasconcelos wykonuje dzieła dla rodziny Rotschildów, a jej pracownie współcześnie odwiedzają celebryci i postacie popkultury. Vasconcelos zbudowała warsztat, który można porównać do fabryki ze względów organizacyjnych – podporządkowania procesu porządkowi produkcyjnemu. Takie znaczenie wyrazu jest dalekie od nazywanej w ten sam sposób przestrzeni twórczej Andy’ego Warhola. Zarówno z samym nurtem pop-artu, jak i jego czołowym przedstawicielem artystkę łączy komercyjny profil działalności – zaangażowanie we wzornictwo przemysłowe, tworzenie prac na zlecenie m.in. domów mody. Joana Vasconcelos buduje swoją markę w świecie komercji, kapitalizując swoje nazwisko, jednocześnie tworząc dzieła o krytycznym komentarzu wobec mechanizmów kapitalizmu. Nie jest to oznaką hipokryzji, a świadomości uwikłania artysty w wielorakie mechanizmy społeczno-gospodarcze. Zamiast przyjmować anarchistyczną postawę, można wykorzystać je na swoją korzyść i zbudować nazwisko, którego głos będzie znaczący.

Słowa kluczowe: Joana Vasconcelos, warsztat, pracownia artysty, atelier, proces produkcji dzieła sztuki, portugalska sztuka współczesna, artysta zaangażowany komercyjnie

Summary. Article aims to analyse workshop of a modern Portuguese artist Joana Vasconcelos. The most significant matters raised in text are: the organization of work, including the structure of team, and the commercial business profile. Contemporary artists often have to face the struggle of transferring the idea into material world – this especially concerns works in big scale and one's using unusual materials or technics, like in Vasconcelos art. Production factors can determine creative/executive processes. After the work is finished it must be promoted, properly transported, stored under satisfactory conditions and finally preserved. The artist remains to be the author of the idea behind each piece, although works are being made without her direct physical action. Scale of the workshop, as much as involving a group of staff, allows to compare this space to the studio of Peter Paul Rubens. Analogy is accurate also on the level of recognition surrounding both artists. Rubens was receiving orders from royal families, while Vasconcelos today creates pieces for Rothschild family, and her studio is being visited by celebrities. Artist has formed a workshop, which can be compared to the factory, due to its organizational aspects – subordination of process to the production order. This meaning is very distant from creative space of work established by Andy Warhol, called with the same name. However, the artist activity shows parallels to pop-art movement and its leading representant by engagement in commercial design or creating artworks for various fashion houses. Joana Vasconcelos continuous to build her brand in commercial world by capitalizing her name, simultaneously she produces art which criticizes capitalism and its wrongdoings. Those actions cannot be observed as hypocrisy but only as sign of awareness considering artists entanglement in different socio-economic conditions of modern world. Instead of taking the anarchist attitude she took those conditions to her own advantage by establishing a name, that makes her voice more significant.

Keywords: Joana Vasconcelos, workshop, artists studio, atelier, production of art, Portuguese modern art, artist commercially involved

Pierwszym etapem poznania artysty jest zazwyczaj kontakt z efektem jego pracy, czyli dziełem. To ono pobudza umysły badaczy, wzbudza zainteresowanie, determinuje pytania oraz tezy. Kolejne zagadnienia w naturalny sposób pojawiają się wraz z odkrywaniem całokształtu twórczości, biografii autora, z uwzględnieniem innych aspektów. Przedmiotem równie interesującym może stać się wtedy rozważenie samej struktury i formy jaką przybierają działania artysty, który konstruuje swoje dzieło zarówno w procesie myślowym, czyli na gruncie idei, jak i poprzez nadanie koncepcji materialnego kształtu. To zagadnienie łączy się ponadto z pytaniami o sposób istnienia twórcy w kulturze, włączając w to szereg podejmowanych przez niego działań o charakterze komercyjnym. Poszerzenie wachlarza materiałów artystycznych w okresie pierwszej awangardy, a następnie zniesienie jakichkolwiek granic przez jej neoawangardowych kontynuatorów¹ otworzyło artystów na możliwości, które pociągają za sobą szereg wymagań. Współcześni twórcy nie podlegają już ograniczeniom wynikającym z klasycznego postrzegania piękna. Ich wyobraźnię twórczą może zatrzymać konieczność

1 PAWŁOWSKI 1982, s. 75.

znalezienia odpowiednio dużej przestrzeni spełniającej określone warunki czy pozyskanie zasobów w postaci materiałów lub specjalistycznego sprzętu. Dzieła pomyślane w nadzwyczajnej skali powodują trudności związane z transportem czy przechowaniem, ze względu na swoje rozmiary i często idącą z nimi parze wagę. Określenie sposobu pracy nad dziełem staje się immanentnym składnikiem procesu twórczego. Na tym etapie dzieło przechodzi pierwszą weryfikację – powstaje koncepcja przeniesienia idei w świat materialny. Kwestie produkcyjne w procesie powstawania dzieła oznaczają: sposób organizacji pracy (jej podziału, rozplanowania w czasie oraz przestrzeni), zapewnienie zasobów potrzebnych do realizacji wizji (zebranie niezbędnych materiałów, zatrudnienie ewentualnych pomocników), kwestie formalno-prawne (zarządzanie budżetem, podpisywanie umów z galeriami, rozliczanie stypendiów artystycznych). Aspekty produkcyjne mogą być elementem determinującym w procesie twórczym – w szczególności w przypadku skomplikowanych, zaawansowanych technologicznie lub wielkoskalowych prac.

W twórczości Joany Vasconcelos nie brakuje dzieł, które odpowiadają powyższej charakterystyce. Przedmiotem niniejszej analizy jest warsztat oraz działalność wytwórcza tej portugalskiej artystki zarówno w kontekście aspektów produkcyjnych, jak i komercyjnych. Przygotowanie artykułu obejmowało nie tylko tradycyjne kwerendy biblioteczne i muzealne, ale także wizytę w warsztacie artystki, gdzie dzięki uprzejmości pracowników udało się zapoznać z „procesem produkcyjnym” dzieła sztuki. Wizycie towarzyszył wywiad z pracującą w studio specjalistką zajmującą się *public relations* – Carlotą Brito. Rozmowa ta jest jednym z cenniejszych źródeł informacji zawartych w tekście². Odwiedziny w warsztacie pozwoliły również na lepsze zrozumienie jego fenomenu i niepowtarzalne doświadczenie energii, która buduje to miejsce³. Dzięki wizycie udało się ponadto zgromadzić materiał ikonograficzny w postaci fotografii, a także wzbogacić literaturę przedmiotu o rozbudowaną broszurę studia⁴, opisującą jego strukturę oraz zróżnicowaną działalność, w tym projekty komercyjne. Fakt powstania takiego folderu informacyjno-reklamowego jest niezwykle interesujący z uwagi na widoczne położenie nacisku na jego aspekt marketingowy, zarówno w treści, jak i formie.

Zmiany, które dokonały się w świecie sztuki w XX wieku, miały niemały wpływ na powstanie wieloaspektowej ścieżki artystycznej działalności. Awangardowe dążenie do zbliżenia, a nawet przekroczenia sfer sztuki i prawdziwego

2 Notatki w zbiorach autorki.

3 Wizyta miała miejsce 13 stycznia 2022.

4 *Joana Vasconcelos* 2021. Katalog został wydany przez Atelier Joana Vasconcelos, brak w nim wskazania konkretnych autorów.

życia otworzyło artystów na działania o utylitarnym, a później komercyjnym charakterze. Zyskująca na znaczeniu kultura popularna dostarczyła na początku 2. połowy XIX wieku nie tylko impulsów artystycznych, ale również świadomości w zakresie rozpoznawalności własnego nazwiska, którego status mógł być równy marce. Popularność daje niemal nieograniczone możliwości zaistnienia w przemyśle kulturowym – osiągają ją jednak nadal nieliczni artyści. Przedsiębiorczego podejścia do działalności twórczej nie można również uznać za zasługę jedynie awangardy, ponieważ jego przejawy występują już dużo wcześniej. W XVII wieku realizuje je w swoim ogromnym warsztacie Peter Paul Rubens⁵. Chociaż nie jest to jedyny nowożytny twórca, który mógłby zostać przytoczony, posłuży za przykład ukazujący ciągłość zjawisk, będących przedmiotem rozważań w twórczości Joany Vasconcelos. Porównanie jednocześnie jest trafne, z uwagi na podobny status oraz rozmach działalności obojga artystów

Postać artysty, nawet współcześnie, często jest owiana pozorną tajemnicą, podsycającą ciekawość obiorcy, który godzi się na to, ulegając echem romantycznej wizji natchnionego twórcy. Prawda wcale nie musi być rozczarowująca ani odbierająca sztuce jej magię. Dzieło zawsze zaczyna się w umyśle artysty (a genezy jego powstania mogą być bardzo indywidualne), jego wykonanie pozostaje jednak bardziej przyziemnym niż metafizycznym problemem. Zaangażowanie w projekty komercyjne nie jest jednoznaczne z porzuceniem niezależności wypowiedzi czy uleganiem wpływowi konsumpcjonizmu. Joana Vasconcelos w swojej twórczości zabiera stanowisko zdecydowanie krytyczne wobec żądzy konsumpcji i podkreśla ten światopogląd w wywiadach⁶. Podejmowana komercyjna współpraca pozwala na finansowanie działań fundacji⁷ oraz realizację kosztownych projektów artystki, działając również jako czynnik budujący markę Joany Vasconcelos.

Postać Joany Vasconcelos

Joana Vasconcelos jest współczesną artystką portugalskiego pochodzenia. Urodziła się w 1971 roku w Paryżu, edukację artystyczną odebrała w Lizbonie, gdzie do dzisiaj prowadzi swoje studio. Jej prace znajdują się w galeriach i muzeach sztuki współczesnej na całym świecie, m.in. ARoS Aarhus Art Museum w Danii, Amorepacific Museum of Art w Seulu, CAB Contemporary Art Brussels w Belgii czy w kolekcji Fundacji Louis Vuitton w Paryżu, jak również w zbiorach prywatnych kolekcjonerów, w tym rodziny Rotschildów. Joana Vasconcelos

5 ZIEMBA 2007, s. 9.

6 PEREZ 2007, s. 165.

7 *Joana Vasconcelos* 2021, s. 56.

tworzy instalacje przestrzenne, obrazy, rzeźby – ze szczególnym upodobaniem do gigantycznych form⁸. W swoich dziełach często używa tekstyliów – w formie kolażu materiałów pokrywających instalacje lub w postaci koronki oblekającej ceramiczne figurki. Z miękkością tkanin często kontrastują płytki *azulejos*, wprowadzające wątek kulturowego dziedzictwa Portugalii. Vasconcelos elementy tradycyjne, pokazuje w nowoczesnym kontekście, zderzając je ze współczesnymi technologiami, takimi jak oświetlenie LED. Komentarz, którego dostarcza artystka, w niektórych pracach ma bardzo krytyczne zabarwienie. Dzieła o zaangażowanym charakterze często wykorzystują ready-mades (gotowe przedmioty), otrzymują symboliczną wartość i reprezentują problemy współczesnego społeczeństwa, m.in. stereotypy⁹ czy nadmierne korzystanie z używek¹⁰. Artystka sama określa swoją twórczość mianem konceptualnej. Liczne referencje przywołujące fenomeny kultury popularnej, a zarazem wykorzystanie w dziełach odpadów konsumpcyjnego społeczeństwa i zacieranie granicy między kulturą wysoką i niską pozwalają utożsamiać ją również z neopopartem¹¹. W działalności Vasconcelos echo modernizmu przejawia się w zaangażowaniu społecznym oraz realizacji projektów z zakresu wzornictwa przemysłowego.

Dziełem, które przyniosło artystce największą sławę, jest *A Noiva* (The Bride; 2001–2005). Ogromnych rozmiarów instalacja (300 cm średnicy i 600 wysokości) w pierwszym spojrzeniu jawi się jako kryształowy żyrandol – obowiązkowe wyposażenie bogato zdobionych pałacowych pomieszczeń. Faktyczną strukturę dzieła stanowi misternie utkana siatka z tysięcy połączonych ze sobą tamponów marki „OB”. Żyrandol w 2012 roku zdobił przestrzenie pałacu w Wersalu, który, ze względu na swoją historię, mógł jeszcze bardziej uwypuklić wydzźwięk dzieła, łączącego w sobie obrazy luksusu i bogactwa z obrazami kobiecej intymności i cielesności. Praca została pokazana tam w ramach indywidualnej i zarazem przełomowej wystawy artystki¹². Vasconcelos stała się najmłodszą żyjącą artystką oraz pierwszą kobietą, która pokazała swoje prace w tych pałacowych przestrzeniach w ramach indywidualnej ekspozycji¹³.

W 2013 roku na Biennale w Wenecji premierę miał jeden z bardziej monumentalnych projektów – portugalski pływający pawilon wystawowy *Trafaria Praia*. Dzieło zostało zaaranżowane na starym *cacilheiro* – promie, który służył jako

8 SARTWELL 2015, s. 310.

9 Dzieło: *Marylin* (AP), 2011.

10 Dzieło: *Solarite*, 2010.

11 DA SILVA 2011, s. 317.

12 Wystawa: *Joana Vasconcelos Versailles*, Château de Versailles, Wersal, Francja, 2012.

13 Strona internetowa pałacu w Wersalu, https://en.chateauversailles-spectacles.fr/page/joana-vasconcelos_a190/1 [dostęp: 15.01.2023]. Z wypowiedzi dyrektora pałacu wersalskiego – Catherine Pégard.

środek lizbońskiego transportu publicznego. Do czasu budowy mostu w 1966 roku łączył południową i północną część Lizbony¹⁴. Zewnątrz łodzi zostało ozdobione kafelkami *azulejos* odtwarzającymi *Wielką panoramę Lizbony* Gabriela del Barco z około 1700 roku¹⁵. Wnętrze opanowała *Valkyria* – jedna z ogromnych tekstylnych instalacji. Najróżniejsze materiały połączone w abstrakcyjne kształty przypominające macki zostały przymocowane do ścian, sufitu i podłogi, całkowicie zawłaszczając przestrzeń¹⁶. Instalacja, utrzymana w niebieskich tonach, w połączeniu z kafelami oraz światłami ledowymi zmienia przestrzeń w coś porównywalnego do wnętrza brzucha wieloryba (co czyniłoby ze zwiedzających biblijnego Jonasza) lub alkowy¹⁷ (w tym wypadku wprowadzając aspekt intymności i kobiecości). *Trafaria Praia* wydaje się łączyć wiele cech sztuki Vasconcelos, zarówno na poziomie materiałów i technik, jak i wykorzystania kontekstu i silnego oddziaływania na widza. Artystka w charakterystyczny dla swojej twórczości sposób operuje kontrastem – górnego pokładu i przestrzeni pod nim. Zewnątrz łodzi porusza wątki tradycyjnej kultury, której symbole (*cacilheiro* oraz *azulejos*) pozostały stosunkowo bliskie swoim pierwowzorom. Przestrzeń wewnątrz otwiera fantastyczny i tajemniczy świat, który wypełnia *Valkyria*, budząc skojarzenia ze światem kobiet oraz budując intymny nastrój. Dzieło, z naturalnych przyczyn, stanowi wyjątek „produkcyjny” – zrodziło się w całej swojej okazałości nie w warsztacie, a w nieodległym od niego porcie¹⁸. Proces jego produkcji obejmował również zaangażowanie pracowników warsztatu i wykonywanie poszczególnych elementów w przestrzeni pracowni artystki.

Warsztat pracy i jego logika produkcyjna

Określeń nazywających miejsce pracy artysty nie brakuje – studio, pracownia, atelier, warsztat. W przypadku Joany Vasconcelos to ostatnie wydaje się najbardziej pasującym terminem. W *Słowniku języka polskiego* „warsztat” jest definiowany trojako¹⁹. Dwie, najbardziej zasadne, definicje określają go jako „pomieszczenie wyposażone w urządzenia i narzędzia przeznaczone do wykonywania określonych prac, najczęściej rzemieślniczych oraz ogół metod i środków stosowanych przez kogoś w pracy naukowej, artystycznej”. Analizując przestrzeń działalności artystki, nie można pominąć jej rzemieślniczego charakteru

14 CORREIA 2013, s. 35–36.

15 DE CARVALHO 2013, s. 95.

16 DA SILVA 2013, s. 77.

17 *Ibidem*.

18 DA SILVA 2013, s. 77.

19 *Słownik języka polskiego PWN*, <https://sjp.pwn.pl/sjp/warsztat;2534709.html> [dostęp: 20.02.2023].

– zdeteterminowanego zarówno przez wybór stosowanych technik artystycznych, jak i zaangażowanie zespołu pracowników zorganizowanego w określonej strukturze. Takie rozumienie pojęcia odsyła również do jego dawnego znaczenia – jako miejsca pracy mistrza i jego uczniów. Sposób organizacji pracy nad dziełem, a nawet sama decyzja o prowadzeniu działalności w tak rozbudowanej i wieloaspektowej formie należą do „ogółu metod i środków”²⁰ stosowanych przez Joannę Vasconcelos w jej pracy twórczej. Treść drugiej definicji pozwala spojrzeć na warsztat artystki szerzej – włączając w to jej komercyjną działalność lub fakt prowadzenia fundacji. Miejsce pracy Joanny Vasconcelos wyróżniają przemyślany organizacyjnie układ przestrzeni podporządkowany logice produkcyjnej oraz zaangażowanie zespołu pracowników – dzieło nie powstaje w spontanicznym, nieuregulowanym procesie, ale ramach pewnej struktury organizacyjnej. Takie ujęcie atelier artystki pozwala na użycie metafory „fabryki”, której celem jest uwypuklenie struktury warsztatu i procesu produkcyjnego dzieła. Nazwa, wprowadzona wcześniej do świata sztuki przez Andy’ego Warhola, nie odwołuje się już do industrialnego charakteru przestrzeni lub dużej liczby tworzonych tam dzieł – jak było w przypadku czołowego artysty popartu²¹. Warholowska fabryka była miejscem opanowanym przez twórczy ferment, zrodzonym z mnogości artystycznych działań podejmowanych przez indywidualnych twórców, którzy nie otrzymywali żadnego stałego wynagrodzenia²². Jej funkcjonowanie bliższe było strukturze kolektywu, a samo określenie w tym kontekście może być odczytywane jako niosące dozę awangardowej ironii. W przypadku Vasconcelos „fabryczny”, czy też może „manufakturowy” charakter ujawnia się w organizacji pracy, polegającej na wyodrębnieniu konkretnych czynności przypisanych poszczególnym stanowiskom pracy, funkcjonującym w ramach większych komórek – działów (ang. *departments*²³).

Studio Joanny Vasconcelos usytuowane jest w przemysłowej, portowej części Lizbony. Z zewnątrz budynek jest jednym z wielu magazynów, położonych wzdłuż wąskiej, dojazdowej drogi. Jedną z rytmicznie pojawiających się wysokich, metalowych bram wyróżnia kolorowy i odstający od surowo-industrialnego charakteru otoczenia symbol. Logo artystki jest jedynym i wystarczającym sygnałem świadczącym o przeznaczeniu tej przestrzeni na pracownię Joanny Vasconcelos. Artystka otworzyła tam swoje studio w 2008 roku i nadal je rozbudowuje, zatrudniając dzisiaj około 50 pracowników²⁴.

20 *Ibidem*.

21 GREENBERG/JORDAN 2004, s. 65.

22 *Ibidem*, s. 77. Warsztat Vasconcelos zostaje porównany do fabryki Warhola w: LIPOVETSKY/SERROY 2021, s. 149.

23 *Joana Vasconcelos* 2021, s. 48.

24 *Ibidem*, s. 48.



1. Wnętrze holu w studiu Joany Vasconcelos, fot. autorka, 2022.

Wysoka przestrzeń holu wejściowego (il. 1) pełni funkcję galerii wtedy, gdy staje się miejscem wernisaży²⁵. Całość utrzymana jest w minimalistycznym i monochromatycznym stylu – pozwala wybrzmieć temu, co najsilniej przyciąga spojrzenie, czyli samym dziełom artystki. Prace, które w czasie odwiedzin autorki tekstu w warsztacie znajdowały się w holu, prezentowały różne etapy powstawania. Niektóre były w trakcie budowy, kolejne przygotowane do transportu leżały w torbach pod ścianą, jeszcze inne zostały rozłożone na części, co umożliwiło ich wygodniejsze przechowanie i konserwację (il. 2). Ostatecznie w holu znajdowały się prace skończone i gotowe, znajdujące się tam już nie tymczasowo, ale jako stały element wystroju. Bliższe spojrzenie na tę przestrzeń, traktowaną jako miejsce „przechodnie” dla wszystkich niewkomponowanych na stałe dzieł, zwraca uwagę na różne wyzwania, z którym musi zmagać się warsztat. Pozostawione w holu prace unaoczniają sektory zarządzania dziełem. Pierwszym jest produkcja, rozumiana jako nadanie szkicowi/projektowi określonych formalnych własności (il. 3). Kolejnym – reprezentowanym przez dzieła przeznaczone do transportu – jest zarządzanie obiegiem dzieła w świecie. Ostatni etap następuje w momencie zakończonego obiegu i powrotu dzieła do domu-warsztatu, oznacza konieczność odpowiedniego przechowania, zabezpieczenia i konserwacji. Proces ten nie jest

25 *Ibidem*, s. 50.

linearny, a drugi i trzeci etap mogą następować po sobie wiele razy. W przypadku twórczości Joany Vasconcelos powtórzeniu może ulegać również punkt pierwszy – artystka tworzy serie dzieł, w skład których wchodzi dzieła niemal identyczne, rozróżnione jedynie przez tytuł, niekiedy wymiary lub dzieła oparte na tej samej koncepcji zrealizowanej w innej formie, z innych materiałów. Niektóre prace powstają też w formie prototypów – jego przykład stanowi umieszczony przy klatce schodowej lodowy rożek z serii *Treats* (il. 4). Wykonywanie próbnego egzemplarza oraz seryjność dzieł są kolejnymi cechami, które mogą wskazywać na produkcyjny i jednocześnie „fabryczny” charakter warsztatu – nie ujmując pracy Vasconcelos artystycznych własności.



2. Przestrzeń holu – w tle widoczne przygotowane do konserwacji szklanki z dzieła *Solarite*, na pierwszym planie flankująca drzwi figura z serii *Cement Sculptures*, fot. autorka, 2022.



3. Dzieło w warsztacie, w trakcie procesu produkcji, fot. autorka, 2022.



4. Przestrzeń holu z ustawioną rzeźbą z serii *Treats*, fot. autorka, 2022.

Kolejne pomieszczenia pracowni ukazują jej wielkość i rozmach – całość mierzy 3400 metrów kw.²⁶ Tutaj znajduje się właściwe miejsce powstawania dzieł – wielka machina procesu wykonawczego, w którym uczestniczą dziesiątki pracujących w atelier osób. Wyjątkowy charakter tego miejsca leży nie tyle w jego fizycznych własnościach, ile w organizacji pracy nad dziełem. Przestrzeń jest podporządkowana procesom, które są pierwotne w stosunku do jej kształtowania. Studio zostało rozdzielone na poszczególne sektory. Na parterze znajdują się przestrzenie, w których pracują ludzie zaangażowani bezpośrednio w produkcję – dział techniczny zajmujący się inżynierią i mechaniką prac, dział tekstylny obejmujący wszystkie prace związane z tekstyliami (il. 5) oraz dział architektoniczny. Ten ostatni jest właściwie biurem, w którym wszystkie szkice i rysunki Vasconcelos zostają zamienione w profesjonalny projekt o określonych wymiarach²⁷. Pozostała przestrzeń parteru to hala wysoka na dwie kondygnacje i umożliwiająca pracę nad wielkoskalowymi instalacjami artystki (il. 3, 6). W mieszczącym się tam dziale tekstylnym pracownicy siedzą przy dużych stołach, zszywając fragmenty azorskich koronek, które oblekają na ceramicznych figurkach Boraldo Pihneiro. Inne, uszkodzone dzieła z serii *Boraldos* czekają tam na naprawę i konserwację.



5. Praca w dziale tekstylnym, fot. autorka, 2022.

²⁶ *Ibidem*, s. 48.

²⁷ *Ibidem*, s. 52.



6. „Hala produkcyjna” – parterowe wnętrza warsztatu, fot. autorka, 2022.

Magazynowe regały ustawione pod ścianą mieszczą materiały potrzebne do pracy – nici, igły i zapas robionej na zamówienie koronki. Ostatnim pomieszczeniem jest magazyn, w którym przechowywane są nie tylko dzieła gotowe, ale też te odrzucone, prototypy, pierwsze egzemplarze z serii, dawno już zastąpione przez swoich następców. Ponadto wszystkie możliwe materiały, przedmioty gotowe, które mogłyby z powodzeniem zostać uznane za śmieci. Magazyn jest jak prawdziwy skarbiec, z którego czeluści wyłonić się może kolejna dekada artystycznej działalności Joany Vasconcelos.

Pierwsze piętro studia zakończone jest antresolą, z której roztacza się widok na „halę produkcyjną”. Zaaranżowane jest ono w bardziej klasyczny sposób i mieści głównie pomieszczenia biurowe. Znajduje się tu dział produkcji, komunikacji, finansowo-księgowy, zasobów ludzkich, archiwum, strefa *wellness* oraz biuro samej Joany Vasconcelos²⁸. Na piętrze studia wiszą projekty dzieł, szkice, rysunki poszczególnych fragmentów prac. Jest to „serce” warsztatu – tutaj powstają koncepcje, plany i projekty instalacji artystki. Po opracowaniu kształtu dzieła przez Vasconcelos jej szkice trafiają do biura produkcji. Tam, w porozumieniu w działem finansowym, układany jest ścisły harmonogram prac, ustala się budżet oraz listę potrzebnych materiałów²⁹. Dopiero po przejściu tej drogi dzieło zostaje skierowane

28 *Ibidem*, s. 48.

29 FERNANDES/ALFONSO 2014, s. 59.

do produkcji, chociaż decyzja o jego budowie może zostać odłożona w czasie z uwagi na inne realizowane koncepcje³⁰. Ten wstępny etap prac można nazwać preprodukcją³¹. Na tym poziomie pierwszym krokiem jest stworzenie szczegółowych planów konstrukcji, opatrzonych niezbędnymi wymiarami. Następnie, po akceptacji artystki, plany zostają przekazane do odpowiedniego działu – tekstylnego lub technicznego³². Tam są konsultowane pod kątem możliwości wykonania i użycia konkretnych materiałów. Projekt wraca następnie ponownie do biura produkcji, gdzie ustalane są poszczególne etapy i zapotrzebowania z nimi związane. Biuro produkcji czuwa nad realizacją dzieła w trakcie jego budowy, zapewniając odpowiednie półfabrykaty czy specjalistyczny sprzęt. Zanim projekt wróci na parter, aby przybrać ostateczną formę, przechodzi przez dział komunikacji. Tam tworzone są materiały promocyjne, opisy, prezentacje i wszystkie pozostałe teksty przeznaczone do publikacji, reklamujące pracownię oraz samą artystkę. Ostatecznie dzieło trafia do sekcji, która jest odpowiedzialna za jego wykonanie, a następnie zostaje wewnętrznie skatalogowane³³. W ten sposób każda realizacja podlega ścisłej organizacji pracy wewnątrz warsztatu. Dokładna droga, którą przechodzi każda instalacja artystki, jest z pewnością indywidualna – zdeterminowana własnościami konkretnego dzieła, jednak jej ogólny „produkcyjny porządek” jest ten sam. Wykonanie pracy jest określone przez harmonogram, a artystka czuwa nad każdym etapem realizacji, zatwierdzając pracę swojego zespołu³⁴.

Vasconcelos, zapytana w wywiadzie, co najbardziej lubi w swoim studiu, odpowiedziała – „ludzi”³⁵. Chociaż w warsztacie zatrudnia około 50 osób, artystka utrzymuje bliskie i przyjacielskie stosunki z pracownikami, oparte na wzajemnym zaufaniu³⁶. Zespół Joany Vasconcelos nie jest anonimowy. Wąski korytarz, który prowadzi z holu do rzemieślniczej części warsztatu, jest ozdobiony galerią zdjęć poświęconych historii studia i działalności jego kreatorki i właścicielki (il. 7). Ułożone chronologicznie fotografie pokrywają ścianę na całej jej długości i szerokości. Prezentują pierwsze wystawy, sukcesy artystki oraz początki funkcjonowania warsztatu. Wizerunek Joany Vasconcelos często przewija się na fotografiach,

30 *Ibidem*.

31 Termin zaczerpnięty jest z terminologii przyjętej w branży filmowej, której użycie jest wkładem autorki. Preprodukcja oznacza okres prac nad filmem poprzedzający okres zdjęciowy. Działania podejmowane w okresie preprodukcji to m.in. dopracowywanie scenariusza, zabezpieczenie finansowania projektu, przygotowywanie harmonogramu zdjęć i pozyskanie materiałów potrzebnych do ich realizacji.

32 FERNANDES/ALFONSO 2014, s. 59.

33 *Ibidem*.

34 *Ibidem*.

35 Strona internetowa Apollo Magazine, *In the studio with... Joana Vasconcelos*, <https://www.apollo-magazine.com/in-the-studio-with-joana-vasconcelos/> [dostęp: 25.01.2023].

36 FERNANDES/ALFONSO 2014, s. 59.

ale upamiętnionych osób jest znacznie więcej. Nie brakuje grupowych zdjęć całego zespołu czy udokumentowania jego pracy w warsztacie. Ta ściana pełna wspomnień buduje wrażenie kolektywnej współpracy wielu osób powołujących projekt artystki do życia. Vasconcelos jest świadoma znaczenia dobrej dynamiki i budującej energii dla wydajności i jakości pracy, szczególnie w twórczej atmosferze. Pracownicy codziennie jedzą wspólnie dostarczony przez catering posiłek³⁷. Dodatkowo w warsztacie znajduje się część poświęcona *wellness – Corpo Infinito*, która stanowi osobną jednostkę. Prowadzone są tam zajęcia jogi czy warsztaty medytacji, z których może korzystać zespół, a niektóre sesje są również otwarte dla osób z zewnątrz³⁸.



7. Galeria zdjęć prowadząca do rzemieślniczej części warsztatu, fot. autorka, 2022.

Warsztat jest również miejscem działalności *Fundação Joana Vasconcelos*, fundacji powołanej w 2012 roku, której dyrektorem generalnym jest sama artystka³⁹. Jej celem jest wspieranie i promowanie edukacji artystycznej oraz akcji charytatywnych, a zarazem przechowywanie dzieł artystki⁴⁰. Organizacja realizuje te

37 *Ibidem*.

38 *Joana Vasconcelos* 2021, s. 54.

39 Strona internetowa fundacji Joany Vasconcelos, <https://fundacaojoanavasconcelos.com> [dostęp: 18.02.2023].

40 *Joana Vasconcelos* 2021, s. 56.

założenia przez przyznawanie grantów artystycznych, prowadzenie warsztatów edukacyjnych oraz budowanie kolekcji prac Vasconcelos i innych współczesnych autorów. Logo, którym posługuje się fundacja, nie jest tożsame z logotypem używanym przez artystkę indywidualnie.

Opis organizacyjno-praktycznych aspektów kształtowania przestrzeni nie powinien pomijać jej artystycznego charakteru. Duch Joany Vasconcelos wypełnia to miejsce uczuciem nieskrępowanej kreatywności, radości oraz potrzebą zabawy. Efekt potęgują najróżniejsze eksponaty, czyli dzieła artystki, ustawione na stałe w przestrzeni studia, np. wisząca na klatce schodowej praca *Big Booby* czy pokryte koronką figury z serii *Bordalos*. Jedną z figur z serii *Cement Sculptures* jest pierwszą witającą nas po przekroczeniu drzwi rzeźbą (il. 2). Jej ustawienie przywołuje na myśl *alabardeiros* – utrwalone na *azulejos* wizerunki gwardzistów dzierżących w rękę halabardę, flankujące wejścia do nowożytnych portugalskich pałaców⁴¹.

Sposób organizacji pracy i zarządzania warsztatem Vasconcelos jest możliwy dzięki karierze artystki – jej popularności rynkowej i uznaniu krytyków, czyli pozycji, którą zajmuje w świecie sztuki. Wynikający z tego status pozwala na tworzenie dzieł z dużym rozmachem oraz wysokim nakładem finansowym, jak również przysparza zamówień od prywatnych nabywców czy kolekcjonerów. Skala działań Vasconcelos oraz przyjęta forma zarządzania pozwala znaleźć w jej sposobie pracy analogię do warsztatu, a właściwie przedsiębiorstwa, prowadzonego w XVII przez Petera Paula Rubensa⁴². Malarz rozpoczął prowadzenie warsztatu w Antwerpii w 1608 roku, po powrocie z Włoch, lecz jego ostateczny kształt i siedziba zostały ustanowione w 1616 roku, po przeniesieniu do pałacowej rezydencji Rubensa⁴³. Antoni Ziemia opisał tę pracownię jako największą malarską „fabrykę” ówczesnej Europy oraz „szczególne miejsce niemal masowego i seryjnego wytwarzania obrazów, rycin, a także projektów tapiserii oraz dekoracji okolicznościowych”⁴⁴. Rezydencja, w której mieściło się rubensowskie przedsiębiorstwo artystyczne, była celem obowiązkowych odwiedzin książąt, dyplomatów, humanistów czy kolekcjonerów sztuki⁴⁵. Obecnie studio Vasconcelos odwiedzają największe postacie kultury popularnej. Artystka przytacza w jednym z wywiadów niezapomnianą i niezapowiedzianą wizytę Johna Galliano; pracownię odwiedziły też Madonna czy królowa Danii oraz postacie świata polityki – ministrowie, premierzy⁴⁶.

41 ARRUDA 1993, s. 39–40.

42 ZIEMBA 2007, s. 9.

43 *Ibidem*.

44 *Ibidem*.

45 *Ibidem*.

46 Strona internetowa Apollo Magazine, *In the studio with... Joana Vasconcelos*, <https://www.apollo-magazine.com/in-the-studio-with-joana-vasconcelos/> [dostęp: 25.01.2023].

Pozycja Rubensa również miała wpływ na jego działalność. Artysta prowadził tak rozbudowany warsztat, pozostając niezależnym od cechu – nie rejestrował swoich pracowników ani nie uiszczal za nich opłat cechowych. Takie działanie umożliwiało mu status malarza dworskiego i pozycja dworzanina⁴⁷. Do swojej pracowni angażował uczniów i pracowników o różnym stopniu kompetencji⁴⁸, budując w ten sposób strukturę organizacji pracy, zlecając zadania według pozycji i umiejętności. Rubens wytworzył też model pracy nad koncepcją dzieła biorący pod uwagę zleceniodawcę – przygotowywał dwa szkice, z czego drugi – *modello* – był dokładniejszy, czyli zawierał rozplanowanie barw i układ światłocienia⁴⁹. *Modello* stanowiło matrycę dzieła, której artysta używał do uzyskania akceptacji zamawiającego dzieło⁵⁰. Matryca była następnie ostatecznie przekładana na obraz i wypełniana przez pracowników warsztatu⁵¹. Rubens, podobnie jak Vasconcelos, nie wykonywał osobiście wszystkich swoich dzieł. W obu przypadkach mistrz-artysta jest autorem koncepcji i idei pracy, której bezpośrednio wykonanie przebiega pod jego nadzorem, ale nie w wyniku jego bezpośredniej, fizycznej ingerencji. Vasconcelos podkreśla konceptualny wymiar swojej twórczości – uważa, że dzieło powinno komunikować ponad swoją fizyczną formą⁵². Kolejną płaszczyznę związków wyznacza seryjny charakter wytwarzania prac – wymieniony przez Ziembę jako cecha warsztatu Rubensa, znajdujący zastosowanie w praktyce Vasconcelos. Artystka w sposób ciągły rozwija niektóre serie – m.in. pokrywanych koronką poszczególnych gatunków zwierząt uwiecznionych w postaci ceramicznych figurek zaprojektowanych przez Bordalo Pinheiro – które liczą nawet setki dzieł. Przedsiębiorstwo artystyczne Rubensa funkcjonowało z tak dużym powodzeniem dzięki prywatnym zamówieniom możnych rodzin, książąt oraz pozostałym, bardziej masowym wytworom, jak wspomniane projekty tapiserii i dekoracji. Współczesna organizacja rynku sztuki zdecydowanie różni się od warunków, w których działał Rubens, nie pozwalając na utworzenie bezpośrednich analogii. Dzisiaj artysta pozostaje pod opieką galerii zamiast książęcego dworu, a możliwe rodziny stały się częściowo postaciami popkultury i celebrytami. W wychodzących z warsztatu Rubensa projektach dekoracji okolicznościowej lub tapiserii można dostrzec jednak analogię do działań artysty zaangażowanego współcześnie we wzornictwo przemysłowe – projektującego opakowanie napoju lub reklamę – działającego komercyjnie i produkującego dzieła na zamówienie.

47 ZIEMBA 2007, s. 10.

48 *Ibidem*, s. 11.

49 *Ibidem*, s. 12.

50 *Ibidem*.

51 *Ibidem*.

52 PEREZ 2007, s. 165.

Dzieła komercyjne i projekty na zamówienie

W dorobku Joany Vasconcelos nie brakuje prac pełnych świadomości skomplikowania współczesnego świata i obecnych w nim napięć społecznych⁵³. Mimo tego artystka podejmuje również realizacje komercyjnych projektów. Do ich najlepszych przykładów należy m.in. instalacja *J'Adore Miss Dior* (2013) wykonana na wystawę marki Dior zorganizowaną w 2013 roku w Grand Palais. Vasconcelos, jako jedna z piętnastu zaproszonych do projektu twórców, zbudowała instalację w formie różowej kokardy, która odnosi się do flakonu perfum Miss Dior. Wykonana z metalu złota kokarda została pokryta 1665 podświetlonymi na różowo flakonami. Użyte do wypełnienia kokardy opakowania należały do innych perfum marki – J'Adore. Artystka wykorzystała metodę, która jest charakterystyczna dla jej twórczości – koncepcję opartą na powtórzeniu jednostkowego elementu, który układa się w nową formę⁵⁴. Dzieło zostało również dobrze rozplanowane w ramach swojej konstrukcji znaczeniowej – artystka zastosowała grę słowną w tytule, która znajduje przedłużenie w konstrukcji dzieła i opozycji szczegółu do ogółu.

Innym przykładem współpracy atelier Joany Vasconcelos z marką modową jest *Valkyrie Marina Rinaldi* (2014). Instalacja, należąca do serii prac *Valkyrie*, zawiązała w przestrzeni, gdzie organizowany był pokaz nowej kolekcji marki Marina Rinaldi na sezon wiosna/lato 2014. Inna praca z tej kolekcji, *Valkyrie Octopus*, została zainstalowana w hotelu MGM w Makau w Chinach.

Przytoczone powyżej dzieła zostały zamówione przez ich fundatorów z uwagi na popularność artystki i szerokie uznanie dla jej twórczości. Ich celem było zwiększenie zainteresowania produktem, kolekcją ubrań czy miejscem – spełniały funkcje promocyjne i reklamowe. Przekraczanie obszarów sztuki i reklamy wprowadza kolejne paralele do amerykańskiej sceny lat 50. i 60. oraz postaci Andy'ego Warhola. Wymiana w czasach neoawangardy najczęściej zachodziła jednak w odwrotnym niż przedstawiony powyżej kierunek. Artyści popartu dokonywali translokacji, prezentując wytwory konsumpcyjnego społeczeństwa w kontekście właściwym sztuce wysokiej – w muzeach lub w konwencji performance'u. Warhol, chociaż rozpoczął karierę od tworzenia reklam, a później również wykonywał projekty na zamówienia firm, dążył do rozdzielenia tych dwóch sfer – nawet kiedy uzyskał niepodważalną sławę, zachował odrębność studia wykonującego komercyjne projekty od miejsca, gdzie powstawała „prawdziwa sztuka”⁵⁵. Vasconcelos nie pomija prac komercyjnych w swoim dorobku. Włącza

53 LIPOVETSKY/SERROY 2021, s. 130.

54 AMADO 2013, s. 8.

55 HONNEF 2000, s. 21.

je do swojego portfolio, umieszczając na swojej stronie internetowej obok dzieł zdecydowanie bardziej zaangażowanych, dotyczących problematyki feminizmu czy tożsamości narodowej. Mimo to jej funkcjonowanie jako artystki w świecie komercyjnym nie byłoby możliwe, gdyby nie zmiana paradygmatu dotyczącego twórcy, jaką przyniosły działania Warhola⁵⁶.

W 2011 roku artystka stworzyła wzór na karoserię limitowanej edycji Toyoty IQ; rok wcześniej była autorką etykiet limitowanej kolekcji win *Esporão*; w 2014 roku zaprojektowała etykiety piwa *Sagres*, w ramach charytatywnej inicjatywy⁵⁷. Powyższe przykłady odróżnia ich praktyczny charakter, zaakcentowany brakiem oryginalnego tytułu. Takie działania wykorzystują kreatywność artysty, nie są jednak zamówionym dziełem sztuki z określonym celem lub programem (jak w przypadku *J'Adore Miss Dior*), a aktywnością z zakresu wzornictwa przemysłowego.

Vasconcelos jednocześnie istnieje w dwóch światach. Pierwszy z nich to świat sztuki współczesnej, zdominowany przez specjalistów – historyków sztuki, kuratorów, kolekcjonerów. Artystka prezentuje swoje prace w galeriach, muzeach, jest bohaterką monograficznych wystaw. Drugi świat, w którym jest obecna, to świat kultury popularnej – instalacja Vasconcelos zdobi hotelowe foyer w Chinach, jej mural jest reklamą jednego z barów. Ostatecznym dowodem na istnienie artystki w świecie kultury popularnej są ostatnie strony katalogu wydanego przez atelier. Znajdująca się tam galeria zdjęć, przypominająca rubrykę towarzyską, prezentuje artystkę w towarzystwie Natalie Portman czy Karla Lagerfelda. W takiej popularnej przestrzeni dużo większe znaczenie w ocenie wytworu artystycznego ma jego wartość rynkowa. Kapitałem wydaje się samo nazwisko artystki oraz idący za nim prestiż i zainteresowanie. Vasconcelos jest tego świadoma, dobrze wykorzystując możliwości, które to rodzi. Buduje swoje artystyczne nazwisko we współczesnym świecie sztuki, prowadząc w swoich pracach dialog z awangardą i zyskując sympatię krytyków. W świecie kultury popularnej kreuje swoją markę, co przynosi jej większą popularność i zwiększa grono odbiorców dzieł. Emblematem tego dychotomicznego działania jest logo, którym posługuje się artystka i które nie jest tożsame z jej podpisem.

Warsztat Joany Vasconcelos jest imponującym miejscem, którego istota wychodzi dużo dalej niż jego fizyczne właściwości. Wyróżnia go ścisła oraz przemyślana struktura organizacyjna, która przekłada się na metodę wykonywania poszczególnych prac. W ramach swojego warsztatu artystka realizuje również dzieła komercyjne – tworzone na zlecenie wielkich firm. Skala i rozmach jej działalności są możliwe dzięki wypracowanej pozycji i jednocześnie dbałości

56 LIPOVETSKY/SERROY 2021, s. 140.

57 Joana Vasconcelos 2021, s. 59.

o swój rynkowy potencjał. W ten sposób warsztat może istnieć i funkcjonować w tak rozbudowanej strukturze, mierząc się z coraz większymi wyzwaniem. Vasconcelos wydaje się być w pełni świadoma mechanizmów społeczno-kulturowych zachodzących w dzisiejszym świecie, czemu daje wyraz w swoich, często krytycznych, pracach. Za nieuniknione postrzega także niektóre mechanizmy rynku, którym podlega artysta. Zamiast z nimi walczyć, stara się obrócić je na swoją korzyść i zbudować warsztat równie wspaniały co XVII-wieczna fabryka Rubensa. Joana Vasconcelos nie jest jedyną współczesną artystką prowadzącą tak rozbudowaną pracownię i angażującą się w świat popkultury. Wśród jej podobnych wymienić można m.in. Jeffa Koonsa czy Damiena Hirsta.

Bibliografia

- AMADO 2013 – Miguel Amado, *The Primordial Site of Art*, 2013, http://www.joana-vasconcelos.com/multimedia/bibliografia/2013_JV_Ajuda_MAMado_EN.pdf [dostęp: 20.02.2023].
- ARRUDA 1993 – Luisa Arruda, *Azulejaria Barroca Portuguesa. Figuras de convite*, Lizbona 1993.
- CORREIA 2013 – Louis M. Correia, *Trafaria Praia*, [w:] Miguel Amado et al., *Joana Vasconcelos: Trafaria Praia*, Paryż 2013, s. 34–41.
- DA SILVA 2011 – Raquel Henriques da Silva, *Joana Vasconcelos: ways towards a relational art**, [w:] Gilles Lipovetsky et al., *Joana Vasconcelos*, Lizbona 2011, s. 311–318.
- DA SILVA 2013 – Raquel Henriques da Silva, *Lisbon with Venice inside it: The deck of Trafaria Praia*, [w:] Miguel Amado et al., *Joana Vasconcelos: Trafaria Praia*, Paryż 2013, s. 73–77.
- DE CARVALHO 2013 – Rosário Salema de Carvalho, *Great panoramas of Lisbon: from the Baroque to Contemporary*, [w:] Miguel Amado et al., *Joana Vasconcelos: Trafaria Praia*, Paryż 2013, s. 94–105.
- FERNANDES/AFONSO 2014 – Alexandra Fernandes, Luís U. Afonso, *Joana Vasconcelos: managing an artist's studio in the early 21st century*, „International Journal of Arts Management” 2014, t. 17, nr 1, s. 54–64.
- GREENBERG/JORDAN 2004 – Jan Greenberg, Sandra Jordan, *Andy Warhol: Prince of Pop*, Nowy Jork 2004.
- HONNEF 2000 – Klaus Honnef, *Andy Warhol 1928–1987. Commerce into Art*, Kolonia 2000.
- JOANA VASCONCELOS 2021 – *Joana Vasconcelos*, wyd. Atelier Joana Vasconcelos, Lizbona 2021.
- LIPOVETSKY/SERROY 2021 – Gilles Lipovetsky, Jean Serroy, *Joana Vasconcelos ou o Reencantamento da Arte*, Lizbona 2021.
- PAWŁOWSKI 1982 – Tadeusz Pawłowski, *Awangarda i wartości estetyczne*, „Studia Filozoficzne” 1982, nr 11–12, s. 73–90.
- PEREZ 2007 – Augustin Rubio Pérez, *From Micro to Macro and Viceversa. A Conversation Between Agustín Pérez Rubio and Joana Vasconcelos*, [w:] *Joana Vasconcelos*, Lizbona 2007, s. 162–169.

SARTWELL 2007 – Crispin Sartwell, *Beauty and reconciliation in the art of Joana Vasconcelos*, [w:] *Joana Vasconcelos: Material World*, Londyn 2015, s. 308–319.

ZIEMBA 2007 – Antoni Ziemia, *Praktyka warsztatowa Rubensa*, [w:] *Malarstwo flamandzkie doby Rubensa, Van Dycka i Jordaensa 1608–1678*, Warszawa 2007.

Źródła internetowe

Apollo Magazine, *In the studio with... Joana Vasconcelos*, <https://www.apollo-magazine.com/in-the-studio-with-joana-vasconcelos/> [dostęp: 25.01.2023].

Strona internetowa fundacji Joany Vasconcelos, <https://fundacaojoanavasconcelos.com> [dostęp: 18.02.2023].

Strona internetowa pałacu w Wersalu, https://en.chateauversailles-spectacles.fr/page/joana-vasconcelos_a190/1 [dostęp: 15.02.2023].

Strona Joany Vasconcelos, https://www.joanavasconcelos.com/monografias_en.aspx [dostęp: 20.02.2023].