

format

PISMO ARTYSTYCZNE

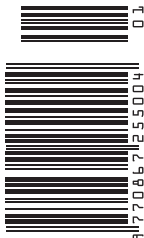
NR
62



Kolekcje | Ceramika i Szkło | Konkursy malarstwa | Wzornictwo | Moda | Scenografia

Cena 16,00 zł (w tym 5% VAT)

ISSN 0867-2555



Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku
oraz Muzeum Historyczne Miasta Gdańska zapraszają na wystawę

Młode Malarstwo w Gdańsku

Dyplomy 2011

wystawa w Sali Morskiej Ratusza Głównego Miasta Gdańska
ul. Długa 46/47

od 3 lutego do 18 marca 2012

Martyna Grzeszczak
Dominika Hofman
Marta Kapuscik
Natalia Kozieł
Piotr Makowski
Marta Papierowska
Magdalena Piotrowska
Józefina Piotrowska-Szukalska
Sergiusz Powąłka
Grażyna Rigall
Marcin Różański
Adam Sikorski
Szymon Szyszko
Agata Wojcieszekiewicz
Emilia Wojszel
Wypych Anna
Jan Zyśk

PLANY I ZAMIERZENIA
MIĘDZYNARODOWEGO
CENTRUM KULTURY
– KRAKÓW
2012

ANDY WARHOL. KONTEKSTY

11 grudnia 2012 – 10 lutego 2013

WITOLD SKULICZ. GRAFIKA NADE WSZYSTKO...

13 września – 18 listopada

NRD. OPowieści z kraju, którego już nie ma

22 czerwca – 2 września

JOANNA PIECH. GRAFIKA. GRAND PRIX MTG 2009

15 września – 18 listopada

WIERNOŚĆ OBRAZÓW.
FOTOGRAFIE I FILMY RENÉ MAGRITTE'A

18 kwietnia – 10 czerwca

WSPÓŁCZESNA ARCHITEKTURA NORWESKA 2005-2010

14 lutego – 1 kwietnia

The Absent and The Present

13.04 - 30.05.2012

Muzeum Fotografii w Görlitz

MALARSTWO RZEŻBA OBIEKTY

Wystawa dorobku artystycznego dydaktyków wrocławskiej Akademii Sztuk Pięknych

im. E. Gepperta oraz zaproszonych gości

Kuratorzy wystawy: Erika Lüders i Piotr Kielan

Koordynator projektu: Andrzej Słomianowski



DLA WAS FOR YOU

ms²

Muzeum Sztuki w Łodzi
Ogrodowa 19
www.msl.org.pl

JOHANNA BILLING / MONICA BONVICINI
THEA DJORDJADZE / ANGELIKA FOJTUCH / TAMÁS KASZÁS
ALI KAZMA / GRIGOR KHATCHATRYAN / ZOFIA KULIK
ROBERT MACIEJUK / JÁN MANČUŠKA / PAULINA OŁOWSKA
ADRIAN PACI / EWA PARTUM / JANEK SIMON / MLADEN STILINVIĆ
ZORAN TODOROVIĆ / TERESA TYSZKIEWICZ
HAEGUE YANG / KATARINA ZDJELAR

13.01 — 22.04 2012

POLECAMY

POLECAMY



Droży Czytelnicy!

Co proponujemy w aktualnym numerze? Pytamy o usytuowanie sztuki wobec praktyki codzienności? I jak możemy dzisiaj interpretować kontekst użyteczności sztuki – jeśli odrzucimy tradycyjne przekonania o jej podziale na tzw. sztuki piękne i użytkowe (w tym rzemiosło). Czy takie rozróżnienia mają jeszcze jakieś znaczenie wobec wielomedialnych prac, hybrydowych obiektów i wszechobecnej presji estetyzacji naszego otoczenia i naszych nieaspokojonych potrzeb konsumpcyjnych (w tym gromadzenia dóbr, a także ich kolekcjonowania...). Kolekcjonowanie jednak – co otwiera tematykę tego numeru – jest czymś, co niejako łączy w sobie praktykę odświętności z popularną pasją zbieractwa, jaka przynależy do naszej natury; od dzieciństwa po dorosłość. Stąd też mowa o złożonych relacjach między kolekcjonerstwem a twórczością artystyczną, między obiektem gotowym a intencjonalnie wykreowanym (temat ten w różnych odsłonach – przykładach – przewija się w treści zeszytu). Więc na użyteczność sztuki, na takie jej „efekty” można patrzeć z różnych punktów widzenia: historycznego – podsumowującego okresowe dokonania twórczości, prawno – politycznego (zakazy i konsekwencje ich łamania dla artystów), projektanckiego (design), wreszcie ze względu na jej przydatność czysto prestiżową oraz względnie i bezwzględnie użytkową. Omawiamy tu obiekty powstające z różnej materii (ceramika, szkło, tkanina, drewno, metal...) i, jak zawsze, przede wszystkim podkreślamy, że są one przyporządkowane intencjonalnej wypowiedzi twórczego podmiotu, interpretującego swoje otoczenie i wypełniającego go przedmiotami, służącymi tej rzeczywistości i ją dopowiadającymi. Tak powstają i ciągle rozrastającą się nasze kolekcje. Jesteśmy być może także częścią tej kolekcji...

Andrzej Saj

Okładka – Ewa Juszkiewicz, *Panna z wilka*, 2011, akryl, olej, płótno, 160 x 130 cm, fot. Jacek Rojkowski

REDAKTOR NACZELNY:

Andrzej Saj
e-mail: asa@asp.wroc.pl

ADRES REDAKCJI:

Plac Polski 3/4, 50-156 Wrocław
tel. 71 34 380 31 w. 209 i 239
fax 71 34 315 58; 34 325 37
e-mail: format@asp.wroc.pl

WSPÓŁPRACOWNICY KRAJOWI:

Andrzej P. Bator, Lila Dmochowska, Eulalia Domanowska, Grzegorz Dziamski, Anna Kania, Alicja Klimczak-Dobrzaniecka, Dorota Koczanowicz, Andrzej Kostołowski, Bożena Kowalska, Elżbieta Łubowicz, Dorota Miłkowska, Mirosław Rajkowski, Mirosław Ratajczak, Adam Sobota, Krzysztof Stanisławski, Grzegorz Sztabiński, Marek Śnieciński

WSPÓŁPRACOWNICY ZAGRANICZNI:

Leszek Brogowski (Rennes), Renata Głowacka (Paryż), Alexandra Hołownia (Berlin), Bogdan Konopka (Paryż), Ireneusz Kulik (Düsseldorf), Mateusz Soliński (Londyn)

KOREKTA:

Natalia Karnecka-Michalak, Jarosław Michalak

LAYOUT I OPRACOWANIE GRAFICZNE:

Tomasz Pietrek, www.tomaszpietrek.com

REDAKCJA EDYTORSKO-TECHNICZNA:

Romuald Lazarowicz

DRUK:

Fine Grain

TŁUMACZENIE NA JĘZYK ANGIELSKI:

Ryszard Sawicki

ŁAMANIE I PRZYGOTOWANIE DO DRUKU:

„Lena” Wrocław (info@wydawnictwo-lena.pl)

WYDAWCA:

Akademia Sztuk Pięknych we Wrocławiu i Fundacja im. Eugeniusza Gepperta

WARUNKI PRENUMERATY:

W prenumeracie krajowej cena 1 egz. wynosi 16,00 zł. Kwotę 48,00 zł (16 x 3) prosimy wpłacać na nasze konto: Akademia Sztuk Pięknych, ING Bank Śląski O/Wrocław 93 1050 1575 1000 0005 0269 6594 Jednocześnie na blankiecie wpłaty zaznaczając – prenumerata „Formatu”. Zamówione egzemplarze wysyłamy na nasz koszt. Oferujemy także, za zaliczeniem pocztowym, wysyłkę archiwalnych numerów pisma.

W prenumeracie zagranicznej cena 1 egz. wynosi 10 dolarów USA, pozostałe warunki jw.

NUMER SFINANSONOWANY

ZE ŚRODKÓW:

Urzędu Miasta Wrocławia.

KOREKTA:

Za finansowe wsparcie

serdecznie dziękujemy.

LAYOUT I OPRACOWANIE GRAFICZNE:

Nakład: 2200 egz (Dc1)

Copyright © 2012 by

Redakcja „Format”

REDAKCJA EDYTORSKO-TECHNICZNA:

Romuald Lazarowicz

DRUK:

Fine Grain

TŁUMACZENIE NA JĘZYK ANGIELSKI:

Ryszard Sawicki

WYDAWCA:

Akademia Sztuk Pięknych we Wrocławiu i Fundacja im. Eugeniusza Gepperta

WARUNKI PRENUMERATY:

W prenumeracie krajowej cena 1 egz. wynosi 16,00 zł. Kwotę 48,00 zł (16 x 3) prosimy wpłacać na nasze konto: Akademia Sztuk Pięknych, ING Bank Śląski O/Wrocław 93 1050 1575 1000 0005 0269 6594 Jednocześnie na blankiecie wpłaty zaznaczając – prenumerata „Formatu”. Zamówione egzemplarze wysyłamy na nasz koszt. Oferujemy także, za zaliczeniem pocztowym, wysyłkę archiwalnych numerów pisma.

NUMER SFINANSONOWANY

ZE ŚRODKÓW: Urzędu Miasta Wrocławia.



wrocław
europejska stolica kultury
2016

CENA 16,00 ZŁ

(w tym 5% VAT)



106



93

W NUMERZE

TEMATY

- 4 Renata Tańczuk. Kolekcjonowanie i sztuka – powinowactwa (nie tylko) z wyboru
- 9 Agnieszka Gniotek. Czas rynkowych zmian
- 12 Eulalia Domanowska. Społeczna wizja projektowania

POSTAWY

- 16 Maria Achinger. Celowość bez celu – ceramika bez pretekstu
- 20 Andrzej Jarosz. Dążenie ku pełni
- 24 Maria Franecka. Odłamki historii
- 26 Mariusz Knorowski. Chopin – *en masse*
- 28 Justyna Ryzczek. Człowiek wobec pewnej niepewności – twórczość Andrzeja Banachowicza
- 30 Elżbieta Łubowicz. Przełamując konwencje
- 33 Zofia Gebhard. W ogrodach. O twórczości Krystyny Dyrdy-Kortyki
- 36 Mateusz Maria Bieczyński. Logika materiału według Pawła Grunerta

WYDARZENIA

- 38 Agata Smalcerz. Co można zmienić w „Bielskiej Jesieni”?
- 42 Marta Czyż. Co robi malarz
- 46 Andrzej Saj. Ciągłe aktualne malarstwo
- 49 Agnieszka Gniotek. Przeciąg w sztuce

PROMOCJE

- 52 Marta Czyż. Zmysłowość malarstwa
- 55 Olga Miłogrodzka. Dwie refleksje na temat kolekcji Jakuba Pieleszka
- 58 Anna Kania. Malarska „archeologia fotografii”
- 60 Agnieszka Gniotek. Wyróżnienie Formatu w ramach III Festiwalu Sztuki Młodych w Szczecinie „Przeciąg”



110

1. Jiří Šuhájek, *Ptaki*, szkło, h 40 i 50 cm, 2003
2. Floris Hovers, *Archetoys, Londonbus*, Neofarm, Łódź Design 2011
3. Fornasetti, Meble haute couture
4. Aleksandra Mańczak, *Ostatnia Wieczera*, montaż i druk cyfrowy na powierzchni Ferrari Fabric, 180 x 296 cm, 2009–2011
5. Joanna Teper, *The Alternate Universe V–IX*, 32x32x10 cm, glina szamotowa ręcznie malowana angobami i tlenkami metali
6. The Krasnals, *Polska Prezydencja w Unii Europejskiej – Nie mogę ci wiele dać. 2*, olej, płyta, 46 x 55 cm, 2011



30

- INTERPRETACJE**
- 62 Mateusz Maria Bieczyński. Sztuka a prawo: 20 lat polskiej demokracji
 - 65 Krzysztof Stanisławski. Co nowego?
 - 68 Jerzy Truszkowski. Więcej funkcjonariuszy sztuki niż artystów, czyli potrzebny jest łut nieszczęścia
 - 70 Ewa Adamczyk. Nowe tendencje w malarstwie polskim II
 - 72 Marlena Promna. O Sasnalu – raz jeszcze (mówią młodzi artyści)
 - 76 Małgorzata Malinowska–Klimek. Kontemplacja pejzażu
 - 78 Lila Dmochowska. Sztuka wyboru– relacja z rozmowy z Mariuszem Hermansdorferem, dyrektorem Muzeum Narodowego we Wrocławiu.



102

- REMINECENCJE**
- 81 Paweł Banaś. Spisane z fotografii czyli... Mietek Zdanowicz w świetle przedmiotów.
 - 85 Lila Dmochowska. Zaginiona kolekcja Izabeli Czajki Stachowicz
 - 89 Andrzej Matynia. Przypomnienie Skarżyńskich (właściwie tylko jego...)

- UŻYTKI**
- 93 Agnieszka Gniotek. Wzornictwo zmiennym jest
 - 97 Zbigniew Kraska. W Legnicy zawsze oddychamy srebrem
 - 99 Magda Bańska. SREBRO – między sercem a rozumem

- KONTAKTY**
- 102 Agata Saraczyńska. Światło materii jest niezbędne
 - 105 Katarzyna Kłopotek. Estetyka kontrastu
 - 106 Eva Kúnová. Artysta szklarz, designer i malarz Jiří Šuhájek
 - 110 Mateusz Maria Bieczyński. Qubique. „Targi z formą“
 - 113 M.R. (LASER). Laserowy prysznic pod gwiazdami
 - 114 Bożena Kowalska. Norbert Thomas



70

- RELACJE**
- 117 BKM. „Sztuka, a poznanie“
 - 118 Paweł Lewandowski–Palle. Intelektualny wymiar abstrakcji. Sztuka Konkretna w Sopocie
 - 120 Agata Smalcerz. Szczęście w nieszczęściu
 - 122 Magdalena Komborska. Projekt fashion's object
 - 124 Żaneta Kruszelnicka. Sztuka na wybiegu
 - 125 Agnieszka Wolny–Hamkało. Drugie życie (sztuki)

- RECENZJE, NOTY**
- 126 Elżbieta Wernio. Don Juan, albo ja i ja według Rolanda Topora oraz performance Lost Subject Wehikuł Praga – Wrocław
 - 127 Iwona Stachowska. Krok w przeszłość, krok w przyszłość – 30 lat Płockiej Galerii Sztuki
 - 128 Paweł Lewandowski–Palle. Rozmaitości PULSU SZTUKI

Renata Tańczuk

Kolekcjonowanie i sztuka – powinowactwa (nie tylko) z wyboru

Objektem kolekcjonerskiego zainteresowania bywają, jak wiadomo, bardzo różne przedmioty.

mponujące zbiory zabawek, zegarków, długopisów, maskotek, kubków reklamowych, opakowań po produktach żywnościowych, biletów kolejowych, pocztówek bez większych oporów nazywamy kolekcjami. Mimo to nasze największe uznanie budzą przede wszystkim kolekcje artystyczne i to właśnie ich twórcy w świecie kolekcjonerskim mają pozycję uprzywilejowaną. Pozycja ta wydaje się niezagrożona, chociaż konkurują o nią również autorzy kolekcji naukowych (przyrodniczych, historycznych, etnograficznych). Podstawą dla nobilitacji kolekcjonerów sztuki jest wysoka ranga dzieła sztuki w kulturze Zachodu, prestiż, jakim darzy się w niej artystów, a także sama natura obiektów sztuki, które są, jak zauważa Manfred Sommer, zarówno „wzorcowymi” przypadkami tego, co warte zobaczenia, jak i tworzone są wyłącznie po to, by je oglądać. Kolekcjonowanie dzieł sztuki jest, według tego autora, najczystsza postać zbierania estetycznego, które, inaczej niż zbieranie ekonomiczne, nie kończy się unicestwieniem przedmiotów. Kolekcjoner sztuki „jest pierwowzorem zbieracza, prototypem *homo collector*. Zbieranie dzieł sztuki jest zbieraniem w jego najczystszej i najwyższej formie: zbieraniem *par excellence*” [1].

Można powiedzieć, że kolekcjonowanie i działalność artystyczna są ze sobą w różny sposób ściśle powiązane. Niektóre z relacji, jakie zawierają się między kolekcjonerstwem a twórczością artystyczną, są powinowactwami z wyboru, inne zaś wydają się nieuniknione. Te pierwsze odsłaniają się przede wszystkim w konkretnych realizacjach artystycznych, dla których kolekcjonerstwo bywa tematem przedstawienia, strategią artystyczną, a jego rezultat – kolekcja – dziełem sztuki. Natomiast w „świecie sztuki” zależności między

jego elementami, takimi jak kolekcjonerstwo, kolekcjonerzy, muzea, rynek sztuki a twórczością przestają być kwestią wyboru.

Arthur C. Danto ze zdziwieniem stwierdza, że choć kolekcjonowanie jest prawie tak stare jak filozofowanie o naturze sztuki, w pismach wielkich filozofów próżno szukać odpowiedzi na pytanie, dlaczego sztuka stała się przedmiotem kolekcjonowania. Danto, w artykule pod znaczącym tytułem – *From Matchbooks to Masterpieces Toward a Philosophy of Collecting* – pytał: *Czy jest to po prostu jeszcze jeden przykład chronicznego braku świadomości filozofii? Przykład, który współbrzmi z faktem, że nigdzie w jej gestym i abstrakcyjnym piśmiennictwie o ludzkiej naturze ani razu nie wspomina się, że ludzkie istoty mają pleć biologiczną, nie mówiąc o tym, że mają pleć kulturową? Lub czy (...) wynika to z faktu, że kolekcjonowanie i posiadanie jest incydentalne wobec istoty sztuki?* [2] Dla Danto ważne jest pytanie o to, co może powiedzieć nam o sztuce fakt, że jest ona kolekcjonowana. Proponuje on, byśmy przyjęli, że kolekcjonowanie, szczególnie sztuki, jest elementem kompleksu różnych praktyk instytucjonalnych. Ich obecność umożliwia odróżnienie kolekcjonowania od innych rodzajów zbierania przedmiotów. *Jest tak – dopowie Danto – jakby cały ten kompleks powstawał jako całość, jak język (...)* [3]. Co więcej, jeśli tak jest rzeczywiście, to kolekcjonowanie sztuki *byłoby możliwe tylko w tych kulturach, które mają pewien rodzaj zinstytucjonalizowanego świata sztuki* [4]. Nie wszystkie kultury, w których występuje tradycja artystyczna, będą miały „poważnych” kolekcjonerów. Kolekcjonowanie sztuki dokonuje rozróżnienia między dziełem i arcydziełem, klasyfikuje jej wytwory ze względu na ich rzadkość, jest więc szczególnym rodzajem zainteresowania nią. To właśnie ono, zdaniem Danto, definiuje kolekcjonowanie jako praktykę. Aby być kolekcjonerem, trzeba mieć nie tylko pieniądze, trzeba również *Zinternalizować konceptualną atmosferę*, z której wynika takie zainteresowanie

1–2. **Robert Kuśmirowski**, *Masyw kolekcjonerski ze zbiorów rodziny Sosenków*, Kraków Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki, fot. Janusz Leśniak

1 M. Sommer, *Zbieranie. Próba filozoficznego ujęcia*, Warszawa 2003, s. 87.

2 A. C. Danto, *From Matchbooks to Masterpieces: Toward a Philosophy of Collecting*, „Aperture”, (Summer) 1991, nr 124, s. 2.

3 Tamże.

4 Tamże



1

sztuką. Danto ukazuje związek między kolekcjonowaniem sztuki i filozofią, *która jako formalna praktyka, zaczyna istnieć w kulturach, w których sztuka jest kolekcjonowana* [5]. Między kolekcjonowaniem sztuki a filozofią, rynkiem sztuki i praktyką artystyczną zachodzą wzajemne związki. Kolekcjoner włączając do kolekcji tylko autentyczne przedmioty, przyczynia się do funkcjonowania fałszerzy i koneserów. Jednocześnie działa on na podstawie rozróżnienia na to, co prawdziwe i co fałszywe, bez którego nie byłoby ani jego samego, ani fałszerza, ani filozofa, bowiem filozofowanie jest niemożliwe bez debatowania o różnicy między wyglądem a rzeczywistością. Przenikające kulturę rozróżnienie między tym, co pozorne a tym, co prawdziwe, jest warunkiem kolekcjonowania sztuki. Przywiązywanie wagi do tego rozróżnienia pociąga za sobą funkcjonowanie osób zainteresowanych proveniencją dzieł, a więc historyków sztuki, którzy muszą zwrócić uwagę również na styl i czas powstania prac. Oznacza to, pisze Danto, że *z praktyki kolekcjonowania wyłania się koncepcja artysty jako posiadającego styl i historyczną lokalizację* [6]. Przywiązywanie wagi do autora, stylu, szkoły artystycznej, stawianie pytania o interpretację i zawartość dzieł, wreszcie poszukiwanie precedensów – cały ten proces przybrał w naszej kulturze formę instytucjonalną. Zdaniem Danto nie jest to bez znaczenia dla formowania świadomości artysty, który tworzy przynajmniej w pewnym stopniu dla kolekcjonerów, usiłuje rozwinąć swój własny, indywidualny styl. Kolekcjoner i artysta, zdaniem filozofa, *stają się aspektami tej samej rzeczywistości* [7]. Tak jak kolekcjonowanie nie jest incydentalne dla sztuki, tak, konkluduje Danto, nie powinno ono być incydentalne dla filozofii sztuki. Dlatego, według niego, pomysł rozwijania adekwatnej filozofii sztuki wychodzącej od koncepcji kolekcjonowania, może nie być zły.

Wskazane tu powiązania między praktyką kolekcjonerską prywatną i publiczną (muzea), działalnością artystyczną, instytucjami rynku sztuki (galerie, aukcje), wiedzy (historia sztuki, muzealnictwo, filozofia) mają swe różne, konkretne, historyczne realizacje. Ich analiza odsłania kompleks przekonań dotyczący zarówno „istoty” samej sztuki, twórczości, artysty i jego dzieła, jak i kolekcjonerstwa – jego właściwej formy, etyki i gustu kolekcjonera, kryteriów wartościowania obiektów zbieranych. Rezygnując z historycznej ekskursji i przedstawienia dzieł kolekcjonerstwa oraz powiązanych z nim elementów świata sztuki, zwróćmy uwagę na wspomniane wcześniej powinowactwa z wyboru między praktyką kolekcjonerską a twórczością.

Dokonujący się w kolekcji proces przemiany zwykłych przedmiotów w obiekty kultu, zbawczy charakter kolekcjonowania, które jest w stanie wyzwolić rzeczy z *harówki użyteczności* [8] oraz uchronić je przed niszczącym upływem



czasu, mnemoniczna, ale też wywrotowa natura kolekcji, dążenie do dominacji i ustanowienia ładu w świecie, pojawiająca się fetyszyzacja przedmiotów, pożądanie i nostalgia *donżuanów przedmiotów* [9], fenomen artykulacji tożsamości i osobistych mitologii w medium rzeczy to tylko niektóre z powodów artystycznych fascynacji kolekcjonowaniem i kolekcją w wieku dwudziestym. Podjęcie artystycznego dialogu z praktyką kolekcjonerską okazuje się nie bez znaczenia dla procesu samorozumienia artystów i instytucji zajmujących się gromadzeniem oraz prezentacją ich twórczości, ale i dla kolekcjonerów. Dobrymi

i niezwykle interesującymi przykładami takiego dialogu były dwie zorganizowane w Polsce wystawy: jedna zbiorowa – „Kwiaty naszego życia” – inaugurowała działalność Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu w Toruniu w 2008 roku, druga indywidualna, Roberta Kuśmirowskiego „Masyw kolekcjonerski”, prezentowana w Bunkrze Sztuki w Krakowie w 2009 roku.

Kolekcje i ich twórcy bywali tematem malar- skich i graficznych prac artystów niemalże od samych początków złotych czasów kolekcjonerstwa europejskiego, bo od XVI wieku [10]. Kolekcje były

5 Tamże, s. 3.

6 Tamże.

7 Tamże.

8 H. Arendt, *Introduction, Walter Benjamin 1892–1940*, (w:) W. Benjamin, *Illuminations*, (ed.) H. Arendt, Schocken Books. New York 1969, s. 42.

9 S. Sontag, *Miłośnik wulkanów*, Warszawa 1997.

10 Warto tu wspomnieć jeden z najsłynniejszych portretów kolekcjonera Lorenzo Lotto: portret Amdrea Odoni z 1527 roku.



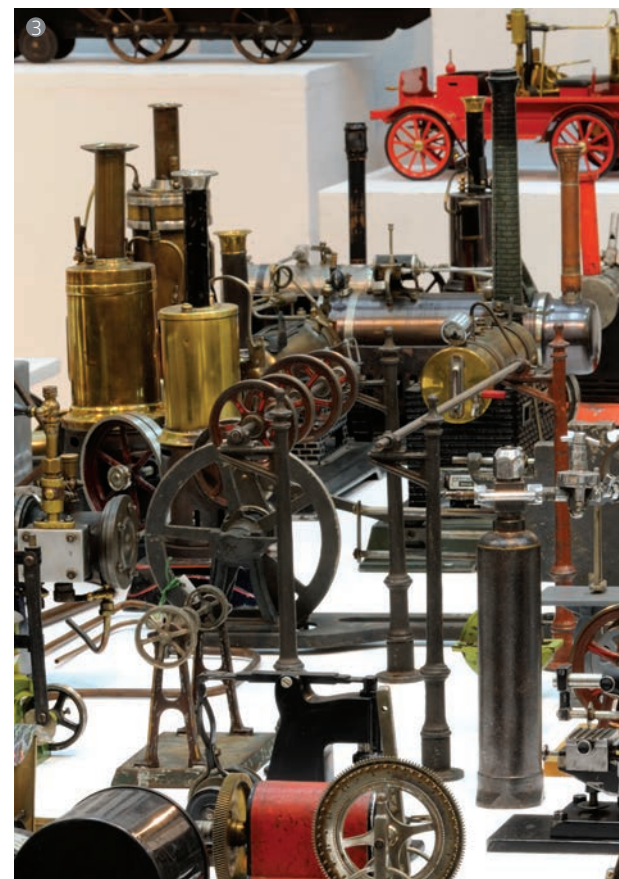
zarówno przedstawiane, jak i stanowiły inspirację dla poszczególnych dzieł. Wpływy *kunstkamery* można odnaleźć w twórczości Giuseppe Arcimboldo, a wcześniej we włoskich renesansowych *intarsjach* przedstawiających umieszczone na półkach instrumenty muzyczne i naukowe oraz książki [11].

Moda na tworzenie *Kunstkammer* i *Wunderkammer* znalazła swe odzwierciedlenie w XVII wiecznym malarstwie. Artyści, głównie Flamandzcy, prezentują na swoich obrazach gabinety sztuki wraz ich właścicielami i odwiedzającymi je gośćmi, niekiedy rzeczywiście istniejące, innym razem wymyślone. Tego typu przedstawienia nie były zupełnie nowymi pomysłami. Już w XVI wieku tworzone były *sztychy* przedstawiające kolekcje włoskie, tworzone portrety kolekcjonerów sztuki, istniało także niderlandzkie malarstwo przedstawiające wnętrza mieszkalne z zawieszonymi na ścianach obrazami. Również w XVII wieku szafa z obiektami kolekcjonerskimi stała się znaczącym tematem malarstwa *martwych natur* [12]. Obrazy przedstawiające gabinety kolekcjonerów (*cabinets d'amateur*), na których widzimy oglądającą zbiory publiczność, stanowiły wręcz osobny gatunek malarski. Krzysztof Pomian interpretuje te przedstawienia jako *alegorie postrzegania przez człowieka dzieł natury i sztuki* [13]. Renesansowa i barokowa *kunstkamera* nie przestaje fascynować. Jej wpływ można odnaleźć w pracach współczesnych artystów, takich jak Rosamond Purcell, Mark Dion, Kurt Schwitters. Purcell w 2004 roku wystawiła w muzeum Uniwersytetu Harvarda w Cambridge w Stanach Zjednoczonych instalację będącą rekonstrukcją gabinetu duńskiego kolekcjonera Ole Worma z XVII wieku na podstawie ryciny go przedstawiającej [14], natomiast Dion, tworząc gabinety, *odwołuje się*

do dawnych „królestw bytów” [15], a znacznie wcześniejsza, bo z lat 1923–1943, praca Schwittersa Merzbau może być potraktowana jako osobista *Wunderkammer* artysty, *jego mauzoleum, kapsuła czasu, schronienie przed historią* [16]. Twórczość Schwittersa jest też doskonałym przykładem potraktowania praktyki kolekcjonerskiej jako strategii artystycznej. Tworzenie *kolaży*, ale i *asamblaży*, może być potraktowane jako tworzenie kolekcji – zbieranie elementów, które zostają wyrwane z ich pierwotnych kontekstów i umieszczone razem, aby utworzyć nową całość – kolekcję/*kolaż*, która będzie wystawiana [17]. Technika montażu – charakterystyczną dla ruchów awangardowych – cechuje wyraźne podobieństwo do praktyki kolekcjonera, który włączając na podstawie dostrzeganego podobieństwa kolejne obiekty do swojego zbioru, tworzy całość odsłaniającą nie tylko nowe znaczenia poszczególnych obiektów, ale dającą wgląd w ukryty porządek świata. Wykorzystując technikę montażu, jak słusznie zauważa Dominik Kuryłek, *artyści stawali się konstruktorami atlasów, wyjaśniającymi mechanizmy rządzące kulturą, klejącymi własne obiekty bricoleurami, rekonstruującymi zrujnowany świat alegorykami czy wreszcie archiwistami i kolekcjonerami* [18]. Między twórcami atlasów, *bricoleurami*, *alegorikami*, *archiwistami* i *kolekcjonerami* zachodzą różnice, ale i wyraźne podobieństwa. Mamy tu do czynienia ze zbiorem postaci reprezentujących tę samą rodzinną firmę zajmującą się pracą nad fragmentami świata, która w różny sposób dokonuje ich *destylacji* i *transformacji*. Kuryłek, w przywołanym tu artykule egzemplifikuje strategię pracy z fragmentami dziełami dwudziestowiecznych artystów. Twórczość Gerharda Richtera jest doskonałym przykładem wykorzystania konceptu atlasu w sztuce, prace Josepha Cornella i Armanda

Pierra Armana reprezentują strategię *bricoleura*, a odtworzona przez Duchampa *Fontanna* w serii „Boîte-en-Valise” (1934–1941) pracę *alegorika*.

Niektórzy artyści, obawiając się, zapomnienia, troszcząc się o los swoich dzieł stali się również *zapobiegliwymi kolekcjonerami* przekształcającymi swoje pracownie w konserwujące sztukę muzea (np. Gustave Moreau, Antoine Wiertz), podejmowali również działania ocalające aktywność artystów niewygodnych dla władzy ludowej (Zofia Kulik i Przemysław Kwiek). Ocalenie charakteru własnej twórczości stało się problemem dla niektórych artystów awangardowych, którzy *pragnęli zapanować nad naszym o niej wyobrażeniem, a kolekcjonowanie stało się dla nich sposobem konstruowania pamięci przyszłych pokoleń* [19]. Jako wyraz takiej *zapobiegliwości* można, zdaniem Kuryłka, potraktować wspomniane prace Marcela Duchampa i Merzbau Schwittersa, a także bliższe nam Armana, *Muzeum sentymentalne* Daniela Spoerriego,



Mause Museum Claesa Oldenburga, *Kapsuły czasu* Andy’ego Warhola. Twórczość tych artystów stawia przed nami kolejny, ważny dla omawianych tu relacji między kolekcjonowaniem a sztuką, problem stosunku artystów do muzeum, dla którego, zdaniem Daniela Burena, *sztuka powstaje* [20]. Muzeum jest instytucją kolekcjonującą i zarazem *sakralizującą* sztukę. *Unieśmiertelnia* dzieła sztuki, *konserwuje* i *chroni* je, *wprowadza* do nowego kontekstu *zgrupowanych* w nim dzieł, *udziela „gwarancji jakości”*

11 Zob. T. de Rosset, *Świat kunstkamery*, (w:) *Kwiaty naszego życia*, Toruń 2009, s. 20.

12 B. Purc-Stępnik, *Homo bulla w malarstwie przedstawiającym „kunstkamery”*, (w:) *Rozważania o smaku artystycznym*, (red.) J. Poklewski, T. de Rosset, Toruń 2002, s. 88.

13 K. Pomian, *Zbiornice i osobliwości. Paryż–Wenecja XVI–XVIII*, Warszawa 1996, s. 69.

14 T. de Rosset, *Świat...*

15 Tamże, s. 20.

16 R. Cardinal, *Collecting and Collage-making: The Case of Kurt Schwitters*, (w:) *The Cultures of Collecting*, (ed.) J. Elsner, R. Cardinal, Cambridge, Massachusetts 1994, s. 76.

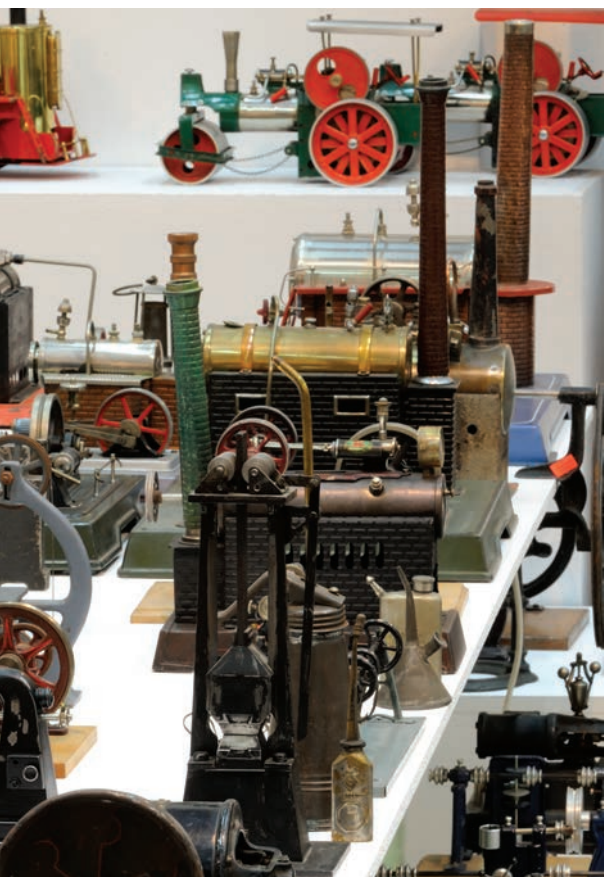
17 Tamże, s. 71, 76–79.

18 D. Kuryłek, *Zaklinanie pamięci. Strategie kolekcjonowania w sztuce*, (w:) *Kwiaty naszego życia*, Toruń 2009, s. 11.

19 Tamże, s. 13.

20 D. Buren, *Function of Museum*, (w:) *Theories of Contemporary Art*, (ed.) R. Hertz, New Jersey 1993, s. 219–222 za: M. Szeląg, *Sztuka współczesna i muzeum*, (w:) *Muzeum sztuki. Od Luwru do Bilbao*, red. M. Popczyk, Katowice 2006, s. 143.

oraz azyłu. Wszystkie dzieła sztuki są stworzone po to, aby były wybierane, kolekcjonowane i chronione. (...) Jeśli dzieło znajduje schronienie w Muzeum-azyłu, to dzieje się tak dlatego, że znajduje komfortowe warunki i swoją ramę, która jest uważana za naturalną, gdy w rzeczywistości jest historyczna [21]. Dyskusję z muzeum-ramą dla dzieła oraz problem jego recepcji podjął Duchamp zarówno w *Pudelku w walizce*, jak i w instalacji z 1938 roku – *Tysiąc dwieście worków z węglem zawieszonych pod sufitem nad piecykiem*, dokonując swego rodzaju „zawładnięcia muzeum” [22]. Lata 60. XX wieku przynoszą zaostrzenie krytyki instytucji muzeum, która przybiera na sile w latach 80. Działania artystyczne są nie tyle anarchizujące – problemem nie jest, jak się wydaje, unicestwienie muzeum, chodzi raczej o jego dekonstrukcję, uświadomienie mechanizmów zachodzących między sztuką a muzeum, nieneutralności muzealnej ramy oraz kluczowych kwestii, takich jak



związki między muzeami a prywatnymi kolekcjonerami, prawo własności, dziedzictwo kulturowe, interpretacja muzealnych kolekcji, edukacja muzealna [23]. W związku z krytycznym nastawieniem do muzeum warto wymienić instalacje Marcela Broodthaersa [24], prace Hansa Haacke (np. *Taking Stock (unfinished)*, 1984), Michaela Ashera (*The Michael Asher Lobby*, 1983), Luise Lawer (*Home/Museum – Arranged for Living and Viewing*, 1984), Andrei

21 D. Buren, *Function of the Museum*, (w:) *Museum by Artists*, (eds.) A.A. Bronson, Peggy Gale, Toronto 1983, s. 59 za: J. Kisiel, *Smutek muzeum*, (w:) *Muzeum sztuki. Antologia*, red. M. Popczyk, Kraków, 2005, s. 507.
22 J. Kisiel, *Smutek ...*, s. 519.
23 Zob. J. Kisiel, *Smutek ...*, M. Szeląg, *Sztuka współczesna...*
24 Zob. B. Buchloh, *Fikcyjne muzeum Marcela Broodthaersa*, (w:) *Muzeum sztuki...*, s. 491–507.



Fraser (*Museum Highlights: A Gallery Talk*, 1989), a także artystyczne realizacje wystaw muzealnych, np. Josepha Kosutha („The Play of Unmentionable”, Brooklyn Museum, 1990), Freda Wilsona („Minig the Museum”, Maryland Historical Society, Baltimore, 1992; „The Museum: Mixed Metaphors”, Art Museum, Seattle, 1993).

Odniesienia do kolekcjonerstwa w sztukach plastycznych pojawiają się w różnych postaciach – jest ono tematem dzieł, obiektem krytyki, strategią artystyczną, aktywnością, która czasem wydaje się nieodłączna od pracy artystów, ponieważ buduje istotny element ich warsztatu. Również sam efekt zbierania – kolekcja czy quasi kolekcja [25] bywa traktowana przez artystów jako materiał artystyczny, a nawet dzieło sztuki. Każda z tych form obecności kolekcjonowania i kolekcji w twórczości artystycznej została przywołana w instalacji Roberta Kuśmirowskiego *Masyw kolekcjonerski*. Wystawę w Bunkrze Sztuki można analizować przez pryzmat pytań o wzajemne związki między kolekcjonowaniem a praktyką artystyczną, ale również przez pryzmat pytań o naturę samego kolekcjonerstwa, jego znaczenia w kulturze oraz o nasze relacje z przedmiotami. Instalacja ta prezentowana była jako dzieło przełomowe, wieńczące dotychczasową twórczość jednego z najważniejszych współczesnych polskich artystów. Maria Anna Potocka, kuratorka wystawy, pisała: *Wystawa w Bunkrze jest rodzajem arki przymierza pomiędzy dawną a nową koncepcją tworzenia. Robert Kuśmirowski zarzuca rekonstrukcje realne na rzecz rekonstrukcji psychicznych. (...) Aby nie stać się niewolnikiem własnej sztuki, artysta powołał mechanizm krytyczny, pozwalający kontrolować automanipulację. (...) Odkrył, że jest narzędziem własnej sztuki, i zrozumiał jej groźny urok, fascynującą*

25 Mam tu na myśli prezentację zbiorów przedmiotów nagromadzonych przez jednostki w ciągu ich życia przez artystów (C. Boltanski, N. Lang, H. Szeemann), zob. J. Kisiel, *Smutek ...*

Robert Kuśmirowski,

1. *Masyw kolekcjonerski ze zbioru Roberta Kuśmirowskiego i rodziny Sosenków 2–3. Masyw kolekcjonerski ze zbiorów rodziny Sosenków*, 1–3. Kraków Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki, fot. Janusz Leśniak

komplikację i narkotyczne procedury. Postanowił stworzyć dzieło, które pozwoli mu się z tego wypłatać. (...) Artysta zbudował swojej sztuce gigantyczny nagrobek w formie narastającego śmietnika, żegnając się tym samym z pewnym etapem myślenia przedmiotami. Powstało wybitne dzieło, ujawniające wyrafinowane posunięcie twórcze [26]. Zdaniem Potockiej, Kuśmirowski odkrył, że operując w swoich dziełach gromadzonymi i przetwarzanymi przedmiotami, stał się pożądanym ich zbieraczem, uznał kolekcjonerstwo za kryzysowy aspekt swojej twórczości [27]. Sam Kuśmirowski nie nazywa siebie kolekcjonerem – on zbiera, nie kolekcjonuje. Inaczej niż kolekcjonerzy traktuje przedmioty jako narzędzia potrzebne do wykonania kolejnej pracy. Jednak jego fascynacja rzeczami pochodzącymi z przeszłości, zmaganie się z przemijalnością poprzez próby rekonstruowania fragmentów minionego świata współbrzmii z melancholijnym nastawieniem niektórych kolekcjonerów.

W tworzeniu *Masywu kolekcjonerskiego* Kuśmirowski wykorzystał kolekcje rodziny Sosenków, Kariny Dziewczyńskiej, swoje zbiory oraz fragmenty własnych wystaw [28]. Artysta już wcześniej skorzystał z kolekcji Sosenków przy realizacji swojej pracy. Na wystawie „Kwiaty naszego życia” zaprezentował jeden obiekt z tej, chyba największej w Polsce kolekcji kart pocztowych i zabawek [29]. Był nim guzik – przedmiot

26 M.A. Potocka, *Musiał to mieć. Musiał tego dotknąć. To musiało być jego*”, (w:) R. Kuśmirowski, *Masyw kolekcjonerski. Ze zbiorów Roberta Kuśmirowskiego i rodziny Sosenków*, Kraków 2009, s. 143. Potocka przedstawia inną interpretację instalacji w Bunkrze Sztuki niż zaprezentowana przeze mnie.

27 Tamże, s. 137.

28 Niektóre z przedmiotów zostały specjalnie na czas wystawy wypożyczone.

29 Kolekcjonerstwo Sosenków nie ogranicza się tylko do tych rodzajów przedmiotów.



1

tak niewiele znaczący — a jednak przekształcony w obiekt kolekcjonerskiego pożądanego. Kuśmirowski podczas panelu zorganizowanego po otwarciu wystawy w Bunkrze mówił, że w związku z wystawą w Toruniu pojawił się problem maniackalnego kolekcjonowania, a na pomysł wystawienia guzika wpadł, gdy przypomniał sobie powiedzenie: kto zbiera guziki, ten guzik ma [30]. Powiedzenie to, jak sądzę, dobrze ilustruje napięcie, które pojawia się w kolekcjonerstwie między dążeniem do sprawowania władzy nad przedmiotami, światem i zdominowaniem kolekcjonera przez jego własność. Motyw dominacji był obecny w instalacji w Bunkrze, która rozpoczynała się bardzo uporządkowanym i przejrzystym przedstawieniem obiektów z kolekcji Sosenków [31]. Wraz z rozwojem wystawy ilość przedmiotów stawała się coraz większa, a ich aranżacje się zagęszczały, w drugiej części wystawy przedmioty zaczynały się stapiać, tworzyły masę. Przejście od kolekcji uporządkowanej, w której obiekty są zgrupowane w pewne kategorie i opisane, do kolekcji, która jest kumulacją coraz trudniej identyfikowalnych przedmiotów można potraktować jako ilustrację ciągłego graniczenia kolekcjonera z chaosem, nie tylko wspomnień, jak pisał Benjamin [32], ale rzeczy, których porządkowaniu coraz

trudniej podołać. W takim układzie prezentacji można się również doszukiwać próby sformułowania granicy między kolekcjonowaniem a przybierającym formę patologiczną zbieraniem.

Ekspozyty ze zbiorów Sosenków były w części prezentowane w ramach (pocztówki) i gablotach. Taki sposób ekspozycji ujawniał ich status przedmiotów wartościowych, muzealnych. Skomponowane z pocztówek obrazy, układy przedmiotów zawieszonych na ścianach przywoływały również wyobrażenie kolekcjonera jako artysty.

Od pierwszej części wystawy, nawiązującej do ekspozycji kolekcji w muzeum i w przestrzeni prywatnej (rekonstrukcja pokoju (?) kolekcjonera) lub w antykwariacie, do części drugiej, mającej charakter magazynu, w którym twórca umieścił fragmenty wcześniejszych swoich prac, prowadziła klatka schodowa. Jej ściany zostały, zgodnie z instrukcją Kuśmirowskiego, oklejone przez Dziewczyńską — kuratorkę projektu *Przebudzenie w Świeciu* — jej zbiorem papierków po cukierkach. Artyście zależało na zachowaniu łączności między obiema częściami wystawy. W części drugiej, bardzo mrocznej, fragmenty jego wcześniejszych instalacji zostały zdeponowane na przechowanie, być może w oczekiwaniu na ponowne ich wydobywanie i ekspozycję. Tu również znalazły się obiekty, które czekały na wykorzystanie jako tworzywo artystyczne. Z tego świata przedmiotów pozbawionych znaczenia, wysłużonych, który z równą ciekawością i pragnieniem przyswojenia pamięci, może penetrować artysta, jak i kolekcjoner, rzeczy będą przez nich wydobywane i prezentowane jako obdarzone znaczeniem i wartością, obiekty estetyczne, godne uwagi i kontemplacji.

» Kolekcja bywa traktowana przez artystów jako materiał artystyczny, nawet dzieło sztuki.

Robert Kuśmirowski

1. Masyw kolekcjonerski ze zbiorów rodziny Sosenków
2. Masyw kolekcjonerski ze zbioru Roberta Kuśmirowskiego i rodziny Sosenków
1–2. Kraków Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki, fot. J.anusz Leśniak

2



30 Panel z Robertem Kuśmirowskim wokół jego najnowszej, monstrualnej wystawy w krakowskim Bunkrze Sztuki, (w:) „Lampa” 2009/01, on-line: [http://www.sztuka.pl/index.php?id=566&tx_ttnews\(cat\)=275&tx_ttnews\(ttnews\)=5536&tx_ttnews\(backPid\)=857&cHash=612e47f609](http://www.sztuka.pl/index.php?id=566&tx_ttnews(cat)=275&tx_ttnews(ttnews)=5536&tx_ttnews(backPid)=857&cHash=612e47f609)

31 Zobacz również interpretację instalacji Kuśmirowskiego dokonana przez Martę Raczek (M. Raczek, *Masyw Kuśmirowskiego w bunkrze kolekcjonerstwa*, on-line: <http://www.obieg.pl/wydarzenie/7931>)

32 W. Benjamin, *Unpacking my Library. A Talk about Book Collecting*, (w:) *W. Benjamin Illuminations*, ed. H. Arendt, Schocken Book, New York 1969, s. 59–67.

Czas rynkowych zmian

Polski rynek sztuki jest, w porównaniu z rynkami europejskimi czy amerykańskimi, rynkiem zdecydowanie małym.

Wszyscy zdajemy sobie z tego sprawę. Rozwijają się jednak prężnie, i choć zapewne nigdy nie osiągnie skali, na jaką obrót dziełami sztuki wzbogaca ekonomię gospodarek francuskich czy brytyjskich, to ma jednak szansę na dalszy dynamiczny wzrost. Ostatnie dziesięciolecie bardzo wiele zmieniło w jego funkcjonowaniu. W większości są to zmiany pozytywne.

Polacy, mimo kilku wybitnych, znanych z historii osobowości kolekcjonerskich, takich jak Feliks Manggha Jasieński czy Edward Raczyński, nie są narodem słynącym z kolekcjonerstwa. Nie mamy takiej tradycji, trzeba ją budować wspólnie. Gust wykazujemy ciągle zachowawczy, choć powoli się to zmienia. Nadal jednak preferujemy „obraz olejny na płótnie, w złotej ramie i najlepiej z końskim zaprzęgiem w tle”. Stąd najchętniej w Polsce rozwija się kolekcjonerstwo technik innych niż malarstwo, takich jak fotografia czy grafika, nie mówiąc już o wideo. Okres PRL-u, w którym nie istniał wolny obrót dziełami sztuki, silnie zaważył na rodzimym zbieractwie. Moim zdaniem, czynnikiem istotniejszym niż kwestie ekonomiczne była mentalność i lęk sankcjonowany sytuacją polityczną. Polacy niechętnie przyznawali się do posiadania pieniędzy, a tym samym do wydawania ich na dobra luksusowe. Uważali, często podświadomie, że sztuka jako dobro narodowe, powinna być gromadzona w muzeach, udostępniających ją publiczności. Kolekcjonerstwo prywatne, swoim zaangażowaniem stymulujące rozwój sztuki i rynku, uważano za egoizm, przez lata nie widząc przyczynowo-skutkowego ciągu, polegającego na tym, że ogromna część zbiorów publicznych to dary kolekcjonerów prywatnych. Dlatego za jeden z najważniejszych symptomów zmiany na rynku sztuki i przemian mentalności uznają spektakularne wystawy muzealne, prezentujące znaczące prywatne kolekcje. Wcześniej takich ekspozycji ze zbiorów polskich, przechowywanych w kraju właściwie nie było. Mam tu przede wszystkim na myśli zrealizowane w ostatnich latach spektakularne ekspozycje kolekcji Krzysztofa Musiała, braci Bieńkowskich czy Cezarego Pieczyńskiego. Ich rola w zakresie promowania postaw kolekcjonerskich jest nie do przecenienia. Wykreowała modę na kolekcjonowanie.

Na jej fali pojawiły się też istotne dla stymulacji rynku sztuki współczesnej publikacje autorstwa Piotra Bazylko i Krzysztofa Masiewicza. Najpierw *Przewodnik kolekcjonera sztuki najnowszej* wydany w 2008 r., a potem *77 dzieł sztuki z historii. Opowiadania zebrane* z 2010 r. Okazały się hitem wydawniczym. Ich autorzy są wizytówką młodego pokolenia kolekcjonerów – wykształconych biznesmenów zbierających prace artystów z ich pokolenia lub nieco młodszych, otwartych na nowe media, widzących w zbieractwie – z jednej

z prawej:
Peter Fuss,
Art is a good deal, akryl,
płótno,
40x40 cm

strony stale rozwijaną pasję, której poświęcają wiele czasu, stale się edukując, z drugiej dobrą inwestycję prezentującą konkretne wartości finansowe. Taka postawa przemawia do ich rówieśników, zwłaszcza o podobnej pozycji zawodowej. Mało kto co prawda zauważył, że wymienione publikacje, bazujące na opisie posiadanych przez autorów dzieł, wykreowały przede wszystkim modę na konkretnych artystów, galerie i stylistyki, lansowane w książkach, a także, a może przede wszystkim, w bardzo znaczący sposób podniosły wartość kolekcji prac posiadanych przez Bazylkę i Masiewicza. To wskazuje na jeszcze jeden fakt symptomatyczny dla naszego rynku sztuki: jest na tyle niewielki, że wystarczy jedna publikacja, jedna dobra aukcja tematyczna czy kilka tekstów w mediach, aby stworzyć zainteresowanie nowymi nazwiskami czy trendami inwestycyjnymi. To wiele ułatwia, ale też bardzo niepokoi. Tak skonstruowany rynek jest mało transparenty i podatny na manipulacje. Pomijając jednak tę uwagę końcową, wkład Piotra Bazylko i Krzysztofa Masiewicza, jako autorów wymienionych książek, ale także bloga o sztuce i wystaw kuratorskich, jest bardzo istotny w kontekście rozwoju kolekcjonerstwa.

Największy jednak wpływ na budowanie kolekcji sztuki współczesnej i najnowszej w Polsce miało działanie instytucjonalne – wdrożony w 2004 r. przez Waldemara Dąbrowskiego, piastującego wtedy funkcję Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego, program „Znaki czasu”. Za jego sprawą powstały Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych, powołane do tworzenia regionalnych zbiorów sztuki współczesnej. Nie wszystkie z nich w jednakowym stopniu zdały egzamin. Część po kilku latach upadła czy zawiesiła działalność, kilka od likwidacji programu dwa lata temu boryka się z poważnymi problemami związanymi z finansowaniem dalszego rozwoju, większość nie ma własnych siedzib, a pozyskane prace przechowuje w magazynach zaprzyjaźnionych instytucji muzealnych, eksponując je tylko okazjonalnie. Mimo tych problemów, rolę „Znaków czasu” należy ocenić bardzo pozytywnie.

Powstało i jest rozwijanych kilka znaczących kolekcji o różnicowanym profilu, dla przykładu – skoncentrowana na rzeźbie w przestrzeni publicznej kolekcja Wielkopolskiej Zachęty, radzącej sobie doskonale i uzyskującej stałe partnerstwo lokalnego biznesu czy nastawione na sztukę najmłodszą zbioru szczecińskie, które za moment zyskują swoją siedzibę w remontowanej Trafostacji.

„Znaki czasu” ożywiły polski rynek sztuki na bardzo wielu płaszczyznach. Nie chodzi tylko o powstanie samych kolekcji i ich edukacyjną rolę w lokalnych środowiskach, ale może przede wszystkim o zakupy wartościowych prac od autorów żyjących, a tym samym o wartościowanie dorobku polskiej sztuki współczesnej. Następnie o partnerstwo z galeriami prywatnymi, polegające nie tylko na zakupach, ale często i na wspólnych przedsięwzięciach wystawienniczych i promocyjnych. To skonsolidowało rynek, umożliwiło przepływ informacji i funduszy, sprzyja powstawaniu ciekawych prac, wymagających większych nakładów finansowych, silniej osadza sztukę współczesną w przestrzeni publicznej, przyczynia się do powstawania publikacji itp. Warto stworzyć wszechstronną analizę skutków tego programu, pod takim właśnie, częściowo socjologicznym, a częściowo biznesowym kontem. Tyle, że w obliczu likwidacji finansowania „Znaków czasu” przez Ministerstwo, propaganda sukcesu nie dla wszystkich może być obecnie wygodna.

Ostatnie dziesięciolecie to także polskie galerie na prestiżowych międzynarodowych targach sztuki. W okresie wcześniejszym nie byliśmy tam obecni niemal zupełnie. Choć krakowski Zderzak zaczął pokazywać naszą sztukę na zagranicznych imprezach targowych już w 1993 r., a niedługo później dołączyła do nich Galeria Starmach, to prawdziwie zaistnieliśmy w międzynarodowym artworldzie w ostatnim dziesięcioleciu. Liczb galerii wyjeżdżających na takie imprezy nadal nie jest znaczna. Czynniki są dwa. Pierwszy ekonomiczny – takie uczestnictwo to bardzo duży wydatek, który zaczyna się zwracać często dopiero w wyniku drugiego





albo trzeciego pobytu galerii na konkretnych targach. Drugi jest dla osób nieobeznanych z mechanizmami rynku sztuki mniej oczywisty. Mianowicie na każde targi galeria musi się zakwalifikować, startując ze swoją ofertą i propozycją aranżacji stoiska w szrankach z innymi potencjalnymi wystawcami, których zwykle jest 2-3-krotnie więcej niż tych, którzy ostatecznie zostają zakwalifikowani. Czym bardziej prestiżowe targi, tym konkurencja większa. Z obu powodów polskie galerie często korzystają z preferencji, jakie przygotowują sami organizatorzy targów, np. stosując upusty dla młodych galerii lub placówek z określonego państwa czy rejonu świata. Z takich okazji na początku swojej przygody z targami korzystały te galerie, które teraz są na nich stale obecne. Tak nabierał doświadczenia warszawski Raster, Fundacja Galerii Foksal czy Galeria Program. Poza nimi i wymienionymi wcześniej krakowskimi Zderzakiem i Galerią Starmach możemy regularnie na targach spotkać także Piekary i Leto. Gdzie? Przede wszystkim w Wiedniu, Bazylei i Berlinie. Ostatnio także na Paris Photo, gdzie z zaproszenia do programu Statement dla krajów Europy Centralnej skorzystały galerie: Czarna, Asymetria oraz ZPAF i Ska. Czy powrócą do Paryża? ZPAF i Ska już deklaruje, że nie ma takich planów.

Obecność na zagranicznych targach sztuki to na polskim rynku sztuki fetysz. Artyści chcą się wiązać tylko z galeriami, które w nich uczestniczą, kolekcjonerzy tylko w takich kupować. Czy słusznie? Jak najbardziej. Zysk wyniesiony przez galerię

z targów w najmniejszym stopniu liczy się w oparciu o wynik sprzedaży na stoisku. Najważniejsze są tu kontakty nawiązane z kolekcjonerami, mamszarami dużych kolekcji prywatnych i publicznych oraz z instytucjami wystawieniowymi z innych krajów, krytykami i kuratorami. Dlatego targi to propozycja dla galerii dojrzałych, takich, które będą w stanie skosztować prawdziwe zyski płynące z targów.

Poza obecnością polskich galerii na targach, bardzo istotna jest współpraca rodzimych artystów z galeriami zachodnimi, które ich reprezentują. Dzięki temu na imprezach targowych polskie nazwiska są obecne. W galeriach europejskich i amerykańskich oferowane są prace m.in. Adama Adacha, Piotra Uklańskiego, Wilhelma Sasnała, Zbigniewa Rogalskiego, Moniki Sosnowskiej, Pawła Althamera,



Nie ma obecnie mody na Polaków, ale to, że jesteśmy gdzieś zauważeni, otwiera drzwi kolejnym autorom.

1. **Malwina Rzonca**,
Dark Matter,
akryl, płótno,
140x140, 2007

2. **Sainer**,
Hate,
akryl, olej,
płyta MDF,
142x109,5

Artura Żmijewskiego, Agnieszki Kalinowskiej, Sławomira Elsnera czy Michała Budnego, żeby wymienić tylko kilka najbardziej znanych. To zachęca galerie do poszukiwań nowych, ciekawych twórców w naszym rejonie geograficznym. Nie jest to trend masowy, nie ma obecnie mody na Polaków, ale to, że jesteśmy gdzieś zauważeni, otwiera drzwi kolejnym autorom.

Kwestia obecności ma jeszcze jeden aspekt. Nazwiska polskich twórców współczesnych, oczywiście tych najbardziej znanych, zaczęły się od kilku lat pojawiać na aukcjach, w renomowanych europejskich domach aukcyjnych. Nie zawsze się sprzedają, ale dzieje się tak często. Oczywiście zazwyczaj kupują kolekcjonerzy z Polski. To zdrowa tendencja. Pozwala wy poziomować realnie ceny tych autorów, często w Polsce sięgające już absurdalnych kwot, narzucanych przez galerie. Ten pozytywny aspekt wskazuje, że dołączamy do światowego rynku sztuki. Na marginesie – dzieje się tak też w obszarze sztuki dawnej, gdzie coraz częściej zakupów dokonują Polacy, albo samodzielnie, albo za pośrednictwem portalu artinfo.pl. Monopol domów aukcyjnych, które cichutko przez lata skupowały polonika na zagranicznych aukcjach już się skończył. Jesteśmy bardziej wykształceni, mamy większe rozeznanie, a internet niweluje ograniczenia w dostępie do wiedzy.

Zmieniło się też prawo, pozwalając obecnie na znacznie swobodniejszy obrót dziełami sztuki w handlu międzynarodowym. Ustawa o Ochronie Zabytków i Opiece nad Zabytkami, choć jest nadal, po nowelizacji z 2010 r., dość restrykcyjna, to chroni nas w zasadniczy sposób przed wywozem dóbr kultury, których wszak nie mamy zbyt wiele, a jednocześnie pozwala na wywóz prac młodszych niż 50 lat od daty powstania bez konieczności uzyskiwania pozwolenia. Zaświadczeniem udowadniającym wiek i wartość dzieła może tu być faktura, zawierająca dane pozwalające na identyfikację przedmiotu. To kolejny krok w na drodze uzdrawiania handlu dziełami sztuki w Polsce. Niestety, nadal obowiązują wysokie opłaty związane z przywozem dzieł sztuki do naszego kraju. Kupując za granicą musimy o tym pamiętać.

Mówiąc o rynku sztuki i jego rozwoju, nie sposób nie poruszyć tematu aukcji w szerszym kontekście. Największą bolączką rodzimego rynku nie jest brak kolekcjonerów i pieniędzy, choć oczywiście nikomu nie zaszkodziłaby ich większa ilość, stąd na początku tego tekstu zwrócenie uwagi na pozytywne aspekty popularyzacji kolekcjonowania. Jednak najważniejszym problemem jest brak wartościowych obiektów sztuki w obrocie aukcyjnym, takich o klasie muzealnej. Od kilku lat rynek aukcyjny nie może bazować już wyłącznie na obrocie sztuką dawną. Ograniczające się do tego segmentu domy aukcyjne są w coraz gorszej sytuacji finansowej, balansując na granicy minimalnej rentowności. Liderzy rynku poszukują już od kilku lat nowych kategorii obiektów, organizując aukcje tematyczne. Ta tendencja najsilniej określa ostatnie dziesięciolecie. I nie chodzi już tylko o podział na aukcje sztuki dawnej i współczesnej. Dom Aukcyjny Rempex od dawna organizuje licytacje specjalistyczne: map, broni, mebli, sreber. Silnie

też poszerzył ofertę aukcji współczesnych, dodając promocyjne — organizowane z ZPAP, fotograficzne przygotowywane z portalem artinfo.pl oraz aukcje designu i street artu. Polswissart i Desa Unicum bardzo dynamicznie rozwijają segment aukcji sztuki młodej, bijąc się tu o palmę pierwszeństwa i realnie stymulując zainteresowanie sztuką najmłodszą wśród kolekcjonerów. Podobnie łódzki Rynek Sztuki angażuje się w aukcje promocyjne studentów i absolwentów miejscowej ASP oraz promocję aukcyjną środowiskowej fotografii. Kolejnym uzupełnieniem są aukcje internetowe, realizowane m.in. przez Agrę Art i Rempex.

Na rynku aukcyjnym dzieje się bardzo dużo. Dla kolekcjonerów przygotowywanych jest klika aukcji w tygodniu, a w okresie listopadowo-grudniowym zdarza się, że i kilka dziennie. Wynikałoby z tego, że rynek osiąga znaczące obroty. Tak jednak nie jest. Z jednej strony, nie ma powodów do narzekania. Pierwszą falę kryzysu rynek przetrwał bardzo dobrze, a zanoszą się, że wynik za 2011 r. będzie znacząco lepszy od ubiegłorocznego. Z drugiej jednak strony, wynik ten jest osiągany przy pomocy licznych zabiegów, poszukiwania luk, oferowania sztuki nie zawsze najwyższych lotów oraz takiej, która normalnie nie znajduje się w obrocie aukcyjnym, tylko galeryjnym, bo jest zbyt świeża i młoda. To w jakimś stopniu także określa słabość polskich galerii, które nie potrafią przyciągnąć do siebie kolekcjonerów, co dla odmiany udaje się domom aukcyjnym, wyposażonym w wiedzę i umiejętności marketingowe. Oczywiście nie wszystkich galerii.

W ostatnim dziesięcioleciu powstało ok. 30 galerii prywatnych, które w różnym stopniu, ale bardzo dynamicznie, kreślą kształt polskiego rynku sztuki, jednocześnie budując jego atrakcyjność wystawienniczą, skierowaną do zwykłego uczestnika kultury, niekoniecznie kolekcjonera. Galerie te stymulują rozwój wydarzeń artystycznych, często realizując działania we współpracy instytucjami publicznymi, prowokują i przygotowują realizacje w przestrzeni miejskiej i projekty wydawnicze. Kilka z nich wywodzi się z kolekcjonerskich pasji właścicieli. Są to Ego i Piekary w Poznaniu czy aTAK w Warszawie. Kilka korzeniami sięga środowisk offowych. To przeniesiony właśnie ze stolicy Wielkopolski do Warszawy Starter czy krakowski Goldex Poldex. Pozostałe budują zrównoważoną mapę polskiej sztuki współczesnej, którą obrysować można, idąc kolejno poprzez takie punkty jak: Leto, Czarna, Raster, FGF, Pies, Lokal 30, Happen Transfer, Le Guern, BWA Warszawa, M2, art agenda Nova, Zderzak, Starmach. To adresy, które zna każdy kolekcjoner sztuki współczesnej. Adresy funkcjonujące i rozwijające działalność w oparciu o rynkowe realia — mówiąc wprost — sprzedające sztukę i z tego żyjące. I to na tyle dobrze, aby móc generować jeszcze wartości dodatkowe. Nawet jeśli te działania extra często wspierane są dotacjami, to nawet czas poświęcony na ich zdobycie jest efektem wypracowania wcześniej pożytków komercyjnych.

Przedstawiona lista ważnych galerii nie jest oczywiście kompletna, ale pokazuje, że galeryjna mapa obejmuje trójkąt Warszawa, Poznań, Kraków. Nie znaczy to, że w innych miastach nie

jest realizowany ciekawy program wystawienniczy. Jest, ale przez galerie publiczne. Wiele dzieje się we Wrocławiu, Trójmiasto żyje Wyspą i Łażnią, Łódź przygotowuje doskonałe festiwale i elektryzuje wystawami w Atlasie Sztuki, MS2 i Zonie Sztuki Aktualnej, na artystyczną mapę 4 lata temu braworowo wdarła się radoska Elektrownia, a Galerie BWA w Białymstoku, Bielsko-Białej czy Zielonej Górze przygotowują wystawy, dzięki którym regularnie dofinansowujemy PKP. Są to jednak ekspozycje niekomercyjne. Mają one wpływ na rynek sztuki: oceniający, legitymizujący, odkrywający nowe nazwiska, podnoszący prestiż artystów, a tym samym wartość ich prac. Generowane przez nie wydarzenia nie przekładają się jednak na działania rynkowe wprost. Tworzą natomiast bardzo dla niego istotną otoczkę, bez której jego funkcjonowanie byłoby niemożliwe. Podobnie ważne znaczenie mają rozmaite festiwale sztuki, fotografii czy designu, coraz liczniejsze, a przede wszystkim lepiej finansowane konkursy (Bielska Jesień, Spojrzemnia, konkurs Samsunga i im. Gepperta), a także obecność polskich kuratorów na arenie międzynarodowej, że wymienię tylko Adama Budaka i Joannę Mytkowską. W tej panoramie nie można też zapomnieć o restrukturyzacji poświęconych sztuce współczesnej przestrzeni muzealnych we Wrocławiu, Krakowie, Poznaniu oraz budowie nowych placówek, takich jak toruńskie Znaki Czasu, MS2 w Łodzi czy krakowski MOCAK. Omówienie roli ich wszystkich dalece wykracza poza ramy tego tekstu.

Podsumowując: czy polski rynek sztuki współ-

»
Brakuje rozwiązań prawnych i podatkowych, które pozwoliłyby szerzej uczestniczyć w światowym obrocie dziełami sztuki.

czesnej zmienił się przez ostatnie dziesięciolecie? Zmienił się bardzo. Jesteśmy w zupełnie innym punkcie. Przede wszystkim się rozwinął. Okrzepliśmy w doświadczenia, marketingowych i promocyjnych umiejętnościach, międzynarodowych kontaktach, zdolności zdobywania funduszy. Powstały dość solidne podwaliny dla dalszego rozwoju. Większość tych zjawisk została wygenerowana dzięki oddolnym inicjatywom, bo poza programem Znaki Czasu, wsparcie dla kultury wizualnej w Polsce jest niewielkie, powiedziałabym, że niemal iluzoryczne. Brakuje rozwiązań prawnych i podatkowych, które pozwoliłyby szerzej uczestniczyć polskim podmiotom w światowym obrocie dziełami sztuki, a na rodzimym podwórku działań wpierających kolekcjonerstwo i sponsorowanie wydarzeń kulturalnych. Bez nich dalszy rozwój będzie trudny i powolny. Polski rynek sztuki jest niewielki. W skali światowej znaczący nie będzie nigdy, bo też Warszawa nigdy nie była i nie będzie Paryżem. Może natomiast być średnich rozmiarów sektorem gospodarki, który generuje przyzwoite dochody, a w swoim obrębie daje szansę na powstawanie wartościowych wydarzeń i kolekcji, umożliwiających nie tylko intelektualną, ale i materialnie przyzwoitą egzystencję artystom, kuratorom, krytykom, marszantom, galeriom i domom aukcyjnym. Tak, aby za kolejnych 10–20 lat polskie kolekcje były wartościowe i ciekawe dla zagranicznych odbiorców sztuki, a nazwiska polskich artystów znano doskonale w światowym obiegu kuratorsko-wystawienniczym.





1 Piękno połączone z praktyczną prostotą daje coś, co można nazwać duszą przedmiotów.

1. **Jerzy Ziółkowski**, *Komplet – biurko i krzesło*, 2011, Aukcja Designu w ramach Festiwalu Designu w Łodzi, fot. Adam Kruczek

2. **Kraud – Yvonne Fehling&Jennie Peiz**, *Martwe Natury*, włókno szklane, tradycyjne skórzane obicie, wykonane ręcznie, 2010, Wystawa NeoFarm, fot. Adam Kruczek

Spółeczna wizja projektowania

Design to modna postmodernistyczna dziedzina sztuki użytkowej, która już dawno przekroczyła granice owej użyteczności i stała się często estetyczną bądź konceptualną zabawą.

Powstają projekty trochę absurdalne, obliczone na jednorazowe zaskoczenie widza, jak prezentowane w zeszłorocznej polskiej edycji Newsweeka szpilki-kopietwy czy kamera video do monitorowania, wysadzana kryształkami Svarovskiego. [1]

Na przeciwnym biegunie sytuuje się projektowanie przemysłowe, „twarde” i poważne – jak określają je projektanci pracujący głównie na potrzeby użytkowego designu. Wykładowca Wydziału Wzornictwa na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, Michał Stefanowski powiada, że design powinien być społecznie odpowiedzialny. Projektant może wpływać na rozwiązywanie problemów społecznych. Z jednej strony może tworzyć piękne, estetyczne przedmioty, które osiągają dochody ze sprzedaży, z drugiej – może pomóc człowiekowi, który będzie je wytwarzał i z nich korzystał. Swoje przekonania urzeczywistnia w praktyce edukacyjnej.

produkowane przedmioty. Były to rzeczy z plastiku, panele do sprzętu gospodarstwa domowego, meble dla szkoły fryzjerskiej – prawdziwe projekty, które potem w dużych ilościach produkowano [2]. Zdobywanie doświadczenia na Zachodzie i w Skandynawii miało kapitalne znaczenie dla naszych projektantów.

Dobre wzory

Piękno połączone z funkcjonalnością nigdy nie zatraciło humanistycznego aspektu na północy Europy, co przytrafiło się, na przykład, projektantom Bauhausu, nie liczącym się czasami z indywidualnymi potrzebami człowieka. Skandynawscy designerzy uznając potrzebę nowoczesności, zawsze szukali równowagi między formą, funkcją, kolorem, fakturą, trwałością i kosztem tworzonych przez siebie obiektów, nie zapominając o wygodzie. Od lat 50. zaczęto cenić twórczość Alvara Aalto, Arne Jacobsena czy Tapio Wirkkali, którzy rozumieli, że maszynowa estetyka może przynieść alienację i oparli swój design o wartości bliższe człowiekowi. Nawet dziś w wielkich fabrykach z masową produkcją ciągle znajdują się warsztaty i pracownie, gdzie artyści wytwarzają krótkie unikalne serie, a ich współpraca zapewnia rys swojskości i domowości nawet produktom wytwarzanym maszynowo. Piękno połączone z praktyczną prostotą daje coś, co można nazwać duszą przedmiotów.



Warszawski wydział wzornictwa wyrósł w ostatnich latach na doskonale miejsce do rozwijania tych tendencji. Uczy tam grupa innowacyjnych wykładowców, o której dziekan Jerzy Porębski mówi, iż jest to pozbawiony hierarchii, współpracujący kolektyw, gdzie nawet młodzi ludzie są traktowani bardziej jak współpracownicy niż uczniowie. Gdy Bogna Świątkowska zapytała jednego z wykładowców, Grzegorza Niwińskiego, co dla niego było najistotniejsze zawodowo, odpowiedział, że praktyczne przygotowanie. O swojej współpracy z firmami fińskimi czy francuskimi mówił, że tam po raz pierwszy powierzono mu do zaprojektowania prawdziwe, przemysłowo

Tereny Skandynawii czy Europy Zachodniej to przestrzenie doskonale zazwyczaj zaprojektowane, z dbałością o otoczenie. W Polsce ciągle się tego uczymy. Jerzy Porębski wraz z Markiem Goeblem i Wojciechem Stefaniakiem założyli w 1991 roku, na początku drogi polskich przemian, Towarzystwo Projektowe, które tworzy projekty dla przestrzeni publicznej naszych miast. Potem dołączył Grzegorz Niwiński, który dziś wraz z J. Porębskim tworzą firmę współpracującą z wielu znakomitymi designerami, takimi jak wspomniany Michał Stefanowski, Maciej Sokol, Marta Kusztra, Zofia Strumiłło-Sukiennik, >

1 Dorota Malesa, *Płetwy na obcasach*, „Newsweek Polska”, 11 2010, s. 108.

2 *O miasto trzeba dbać*, rozmowa Bogny Świątkowskiej z Jerzym Porębskim i Grzegorzem Niwińskim, „Goniec projektowy”, s. 2.

Albert Salamon. Z okazji 20-lecia działalności firmy w czerwcu tego roku odbyła się w Salonie Akademii w Warszawie nietypowa wystawa retrospektywna. Nietypowa, bo nie jest to tradycyjna prezentacja designerskich przedmiotów i plansz. Projektanci zaprosili innych artystów, aby zinterretowali stworzone przez nich projekty, aby pokazali kontekst zaprojektowanych przez Towarzystwo miejsc w Warszawie, Bielsku-Białej i Wrocławiu. Spośród 100 projektów wybrano około dziesięć, między innymi Miejski System Informacji, meble ulicy Krakowskie Przedmieście, wnętrza siedziby spółki Agora, Forum Muzyki we Wrocławiu, informację wizualną Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego, wnętrza Dworca Centralnego w stolicy. Jak pisali pomysłodawcy: *Tematem prezentacji jest więc codzienność, spontaniczne działania, wizualny przypadek, a czasami także destrukcja. Projekty, weryfikowane na co dzień przez tysiące użytkowników, zostały w ramach wystawy zwerifikowane po raz kolejny przez autorskie kreacje (...)* [3] grup Para-buch, czyli Zofię Konarską i Katarzynę Minasowicz, Kolektyw 12 Plemion, Juliusza Sokołowskiego, Miasto w Komie czy Platige Image. Pokazali oni sporo filmów video bądź filmików wykonanych telefonem komórkowym pokazujących miejsca i ich użytkowników. Aby zobaczyć wnętrza Agory prezentowane na wielkiej fotografii trzeba było założyć specjalne trójwymiarowe okulary. Dzięki temu ożyło wiele projektów Towarzystwa, nagradzanych na polskich i zagranicznych konkursach. Mogliśmy zobaczyć jak funkcjonują.

Jak zmienić polską bylejąkość

Jednakowoż ich autorzy narzekają na wiele trudności we wprowadzaniu ich projektów do realizacji, narzekają na nasze przyzwyczajenie się do bylejąkości. Myślę, podobnie jak oni, że mamy kłopoty, bo nie jesteśmy przyzwyczajeni do brania obywatelskiej odpowiedzialności za miejsca publiczne, bo skala rzeczy do zrobienia przerasta wyobraźnię władz, bo przestrzeń publiczna *jest rozkradana i zawłaszczana – przez polityków, inwestorów, architektów, projektantów, firmy reklamowe itd. – każdy chce uszczknąć coś dla siebie, (...), bo generalnie brak nam kultury estetycznej i kultury korzystania z przestrzeni publicznej* [4]. Jerzy Porębski wyliczył jeszcze dużo powodów, które mają oparcie w rzeczywistości. Jednak czasami coś się udaje. Na przykład Miejski System Informacji w Warszawie – czyli instrukcja obsługi poruszania się w mieście. Jednorodnie kolorystycznie i stylistycznie czerwono-niebieskie znaki znacznie ułatwiają orientację i poruszanie się po chaotycznej zabudowie stolicy. Obejmuje tablice uliczne, drogowskazy dla pieszych, punkty informacyjne, tabliczki adresowe oraz moduły z informacją o historii miejsca czy patrona ulicy. Mimo kontrowersyjnych podziałów niektórych dzielnic, warszawiacy szybko zaakceptowali system. O jego popularności świadczyły przykłady wykorzystania w akcjach artystycznych, wydawnictwach,

a nawet akcjach reklamowych i politycznych (bez zgody projektantów). Fazę projektową poprzedziły badania społeczne i ankiety. Okazuje się też, że przy każdym dużym projekcie są kompromisy. Mimo docenienia MSI i wdrożenia go do realizacji, ciągle nie jest on skoordynowany z informacją Transportu Miejskiego, nie ma strony internetowej, a system skostniał i nie ewoluuje. Porębski i Niwiński opracowali też merytorycznie i technicznie publikacje tematyczne, ścieżki rowerowe, część historyczną, część żydowską, trasy turystyczne. Nic z tego nie zostało wdrożone do realizacji. Wiesz się tabliczki i to koniec.

Innym punktem spornym jest Dworzec Centralny w Warszawie. Projektanci nie ingerowali zaledwie w jakąś jego przemianę. Raczej postanowili zagrzać dzikimi kioskami przestrzenie wyczyścić, stworzyć przejrzystą informację i uczynić dworzec bardziej przyjaznym dla niepełnosprawnych. *Chcemy Dworzec po prostu przywrócić w charakterze do pierwotnego stanu, zmieniając niektóre detale, funkcje, przystosowując go do nowych potrzeb* [5]. Do tej pory nie ma żadnego systemu dla niepełnosprawnych, ani prób połączenia dworca z warszawskim metrem. Brak tego połączenia jest jednym z największych znanych mi komunikacyjnych absurdów w stolicy. Projektanci zgłosili pomysł jeżdżącej platformy, który pozostał bez odzewu. Ich praca przy dworcu to – jak mówią – połączenie fascynacji z frustracją.

Opinie o eleganckim trakcie

Znacznie lepiej udało się z przemianą Krakowskiego Przedmieścia w salon stolicy. Towarzystwo Projektowe stworzyło tam meble miejskie: wiaty przystankowe, kioski, słupy reklamowe, ławki, kosze na śmieci, stojaki na rowery. Wobec historycznej tkanki zabudowy zastanawiano się – jakie formy zastosować – historyzujące czy nowoczesne? Ostatecznie stanęły tam współczesne obiekty, zbudowane przy zastosowaniu najnowszych technologii, transparentne i nie przeszkadzające



Generalnie brak nam kultury estetycznej i kultury korzystania z przestrzeni publicznej.

1. **Le Cousier, Charlotte Perriand, Pierre Jeanneret,** *Fotele*, Wystawa „Prawdziwy kolor”
2. **Bo Concept,** *Energia Wnętrza*, Styl Skandynawski, 03, Łódź Design 2011
1-2 fot. Adam Kruczek



zabytkowej architekturze. Trakt Królewski obok Pałacu Kultury, Starego Miasta i Pałacu Łazienkowski jest głównym zabytkiem Warszawy, którym możemy chwalić się obecnie przed zagranicznymi gośćmi. To także miejski salon tłumnie odwiedzany przez warszawiaków zwłaszcza w weekendy, kiedy staje się deptakiem.

Porębski i Niwiński zaprojektowali na trakcie m.in. nowe, przezroczyste i lekkie w formie wizualnej przystanki. Sonda uliczna dowiodła, że mieszkańcy mają bardzo różne zdanie na ich temat. Dla niektórych są estetyczne, nowoczesne i miłe, dla innych zbyt mało widoczne i źle chronią przed deszczem. Pani Zofii projekt się podoba. Wiaty są bardzo ładne, delikatne i nowoczesne. Natomiast studentom Marcinowi i Michałowi źle się stoi pod wiatą w niepogodę. Zawsze wieje i zawsze

3 Informacja prasowa, Galeria Salon Akademii w Warszawie.

4 Jerzy Porębski, Dlaczego tak trudno?, Architektura-Murator, 5/2009.

5 Bogna Świątkowska, op.cit. s. 3.



pada. Dla studentki socjologii Karoliny przystanek przypomina puszkę albo witrynę sklepową. Jak widać forma może dla jednych być ładna i użyteczna, dla innych wręcz przeciwnie. Jednak większości warszawiaków Krakowskie Przedmieście się podoba. Mile zaskoczenie budzą też grające ławki wykonujące utwory F. Chopina, stworzone z okazji jubileuszu kompozytora przez Połęskiego i Niwińskiego.

Pracownia Kuryłowicza i Towarzystwo Projektowe tworzą budynek i wnętrza Narodowego Forum Muzyki we Wrocławiu, najnowocześniejszej sali



Projektanci stworzą nam piękne, estetyczne i funkcjonalne przedmioty i obiekty w przestrzeni publicznej, ale nikt nie będzie dbał o ich eksploatację.

koncertowej w Śródkowo-Wschodniej Europie, która na razie znajduje się w budowie. Wszelkie rozwiązania pełnią rolę służebną względem funkcji. Grzegorz Niwiński wyjaśnia, że: *W trosce o idealne wytłumienie wnętrza, sala koncertowa znajdować się będzie w swego rodzaju kloszu powietrznym, który ma pełnić funkcję bufora oddzielającego pomieszczenie od warunków zewnętrznych* [6]. Minimalistyczne wnętrza wyglądające jak

puddło rezonansowe stanie się siedzibą Międzynarodowego Festiwalu Bratislavia Cantas i Orkiestry Filharmonii Wrocławskiej. Dopiero za rok można się będzie przekonać, czy jest użyteczne. Jednak, aby te wszystkie projekty i realizacje dobrze funkcjonowały i ładnie wyglądały potrzebna jest ich konserwacja i sprzątanie. To pięta achillesowa polskiego wzornictwa. Cóż z tego, że projektanci stworzą nam piękne, estetyczne i funkcjonalne przedmioty i obiekty w przestrzeni publicznej, jeśli nikt nie będzie dbał o ich eksploatację. Ta niezwykle ważna kwestia jest w większości polskich miast nierozwiązana. Czas, aby władze samorządowe wzięły prawdziwą odpowiedzialność za nowo powstałe projekty i zabytkową tkankę miast.

6 Ibidem, s. 24.



Katarzyna Koczyńska-Kielan

1. *Widnokrąg*, czerwona masa szamotowa, angoby, technika własna, 73 x 75 x 45 cm, 2011
 2. *Widnokrąg* – detal
 3. *Bezdroża*, masa szamotowa, angoby i szkliwa autorskie, element wewnętrzny kompozycji wykonany z porcelany szkliwiony, technika własna ~ 74 x 74 x 10 cm, 2011
 4. *Pomiędzy*, masa szamotowa, angoby i szkliwa autorskie, element wewnętrzny kompozycji wykonany z porcelany szkliwiony, technika własna ~ 74 x 74 x 10 cm, 2011
 5. *Pustynne miasto*, masa szamotowa, angoby i szkliwa autorskie, element wewnętrzny kompozycji wykonany z porcelany szkliwiony, technika własna, Ø85 x 14 cm, 2011
 6. *Cykl prac Zatrzymane w ruchu*, glina szmotowana, barwiona, angobowana, h– 77 cm, Ø 21 cm, 2001
 7. *Pejzaż wewnętrzny I*, masa szamotowa, angoba, 48 x 48 x 25 cm, 2007
- 1–5. fot. St. Sielicki
6–7. fot. Cz. Chwiszczuk



Maria Achinger

Celowość bez celu — ceramika bez pretekstu¹

Jeśli wiesz, dokąd zmierzasz, szkoda twojego wysiłku” — owa myśl, zasłyszana w zapomnianych już okolicznościach, powraca do mnie w kontakcie z ceramiką artystyczną.

Silnie oddziałuje na moją wyobraźnię fakt, że nawet lata pracy ceramika nie dają gwarancji na pełną przewidywalność jego działań. Ciekawość maluje się na twarzach studentów pierwszego roku, którzy nie domyślają się jeszcze ostatecznego efektu wypału swoich prac; znacznie rzadziej niepewność i zaskoczenie odczuwa doświadczony artysta, który sam opracowuje

technologiczne receptury. Jednak nawet on nie raz staje oniemiały na widok wyciągniętego z pieca obiektu. Ta cudowna właściwość ceramiki czyni z niej żywioł nieokielznany, pełen nieznanych możliwości. To sztuka, która powstaje w wyniku nieśpiesznych negocjacji między artystą a ogniem, wizją i materiałem, doświadczeniem i przypadkiem. Wokół tych inspirujących napięć oscyluje także dorobek artystyczny Katarzyny Koczyńskiej-Kielan.

Wrocławianka od przeszło dwudziestu lat tworzy abstrakcyjne obiekty ceramiczne, kompozycje reliefowe i unikatowe formy. Przy próbie ogarnięcia refleksją całokształtu jej artystycznych dokonań, jasne staje się, że heterogeniczny charakter sztuki, która mieni się najbardziej naturalną ze sztuk, stanowi szczególnie istotny rys jej ceramiki. U samych źródeł pracy Koczyńskiej-Kielan znajdują się dwie

odmienne postawy: podejście bezkompromisowe, wychodzące od wolności środków wyrazu i założeń, które reprezentuje Krystyna Cybińska, oraz podejście samoograniczające, wywodzące się ze sztuki i estetyki Wschodu, którego wyrazicielką jest Koreanka Young-Jae Lee. Pierwsza z wymienionych artystek była promotorką dyplomu młodej studentki, recenzowała jej doktorat i habilitację; druga natomiast,



3



4



5

jako mistrzyni koła garncarskiego, decydująco zaważyła na jej późniejszych wyborach. Wyjazdy do pracowni garncarskiej „Margaretenhöhe” w Essen w latach 1989–1993 dały artystce wgląd w warsztat pracy manufaktury, która w sposób zamierzony łączyła kreatywność z funkcjonalnością, a idee Bauhausu z rozwiązaniami koreańskiej ceramiki naczyniowej.

W świadomości laika koło garncarskie wiąże się jednoznacznie z rzemiosłem. Dla ambitnej wychowanki Cybińskiej, technika ta stanowiła od początku raczej poszerzenie spektrum możliwości niż narzędzie ograniczenia swobody wypowiedzi. Kiedy w 1993 roku otworzyła na Traugutta pierwszą w Polsce Pracownię Koła Garncarskiego, bazującą na autorskim programie nauczania, założyła, że proponowana metoda będzie dla

zainteresowanych źródłem inspiracji i indywidualnego wyrazu. Dziś mówi z przekonaniem: *Wymagam od studentów kreatywności, zanim jeszcze osiągną zadowolające przygotowanie warsztatowe.* Nie ma w tym rozumowaniu miejsca na wtórność i bezpieczne rozwiązania.

Koczyńska-Kielan przyznaje, że momentem zwrotnym w jej pracy było uświadomienie sobie unikalności procesu powstawania pojedynczej ceramicznej formy. Nie chodzi tu o opozycję twórczość–odtwórczość, ale o koncepcję przepływającej przez ręce ceramika energii. Dwie prace, nawet jeśli wyglądają podobnie, nigdy nie są identyczne: powstały w różnych momentach w czasie i stanowią osobne wypowiedzi artysty, który włożył w nie całe swoje doświadczenie, a także emocję i energię. Drugim ważnym elementem wczesnego zapалу artystki była fascynacja samym ruchem obrotowym, z którego powstają gliniane formy, i który naznacza je wewnętrzną, zaskakującą dynamiką. Z owego ruchu wyprowadzić należy charakterystyczną cechę wielu dzieł Koczyńskiej-Kielan – centryczność.

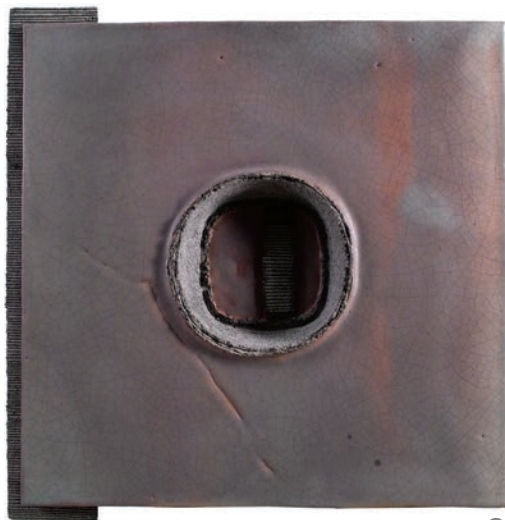
Cykle prac, takie jak: „Ślady” (2005); „Uchwycone” (2002–2003) czy „Kręgi czasu” (2004–2005), określa wirujący ruch, zatrzymany co prawda w beczasowej „stopklatce”, ale wyczuwalny w kompozycji i wymowie dzieł. Nawet formy lepiące z wolnej ręki zachowują często u artystki centryczny, „derwiszowy” charakter. Cykl „Zatrzymane w ruchu” z 2001 roku doskonale obrazuje tę właściwość – dzieła zdają się nieustannie obracać wokół własnej osi, zwińając krawędzie, by troskliwie strzec swego wnętrza. Wytrawne oko profesjonalisty, w kontakcie z pracami doświadczonej twórczyni, niejednokrotnie >



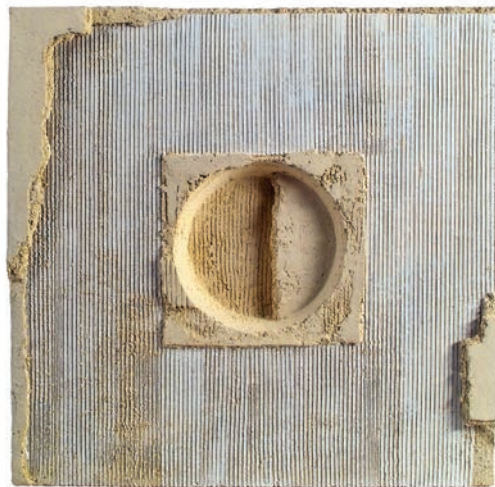
6



7



1



2



3

18

staje się bezradne wobec precyzji wykonania i technologicznej tajemnicy obiektów. Te *trudne do stworzenia, proste przedmioty*, jak określa je sama artystka, są wyzwaniem dla tradycyjnego pojmowania różnicy między lepieniem i toczeniem. U Koczyńskiej-Kielan owe dwie czynności splatają się ze sobą, dając uchwytą, solidnie umocowaną w zdyscyplinowanej pracy, jakość.

Obok dzieł zastygłych w obrocie lub obrót naśladowujących, w całej twórczości wrocławianki występują obiekty ceramiczne oparte na geometrycznych bryłach lub płaszczyznach. Ich forma zdynamizowana jest powierzchnio-wo bądź wynika wręcz z organicznego, wewnętrznego pulsowania. Liczne „Kompozycje reliefowe” z lat 2004–2006 oraz rzeźby ceramiczne, jak *Na linii horyzontu* z 2000 roku czy powstała rok później *Tarcza księżycowa*, charakteryzuje ruch pozorny, dostrzegalny w wibrującej warstwie wierzchniej, kontrolowany grą zróżnicowanych faktur. „Pejzaże wewnętrzne” (2007–2009) oraz najnowszy *Widnokrąg* z 2011 roku prezentują odmienną dynamikę, niezwykle sugestywną, właściwą organizmom żywym. Porównując formy starsze z tymi najnowszymi, odnoszę wrażenie, że sztuka Koczyńskiej-Kielan stopniowo zyskuje coraz większą autonomię: kiedyś to artystka ożywiała statyczną materię, dziś – materia wymknęła się spod kontroli i żyje własnym, fascynującym życiem. Nawet od nowa podjęte kompozycje reliefowe, pokazane na ostatniej wystawie², uzyskały zmienioną, niespokojną postać. Ich diagonalne rozwiązania, w połączeniu z drapieżnie potraktowaną powierzchnią, emanują niecierpliwą energią.



4

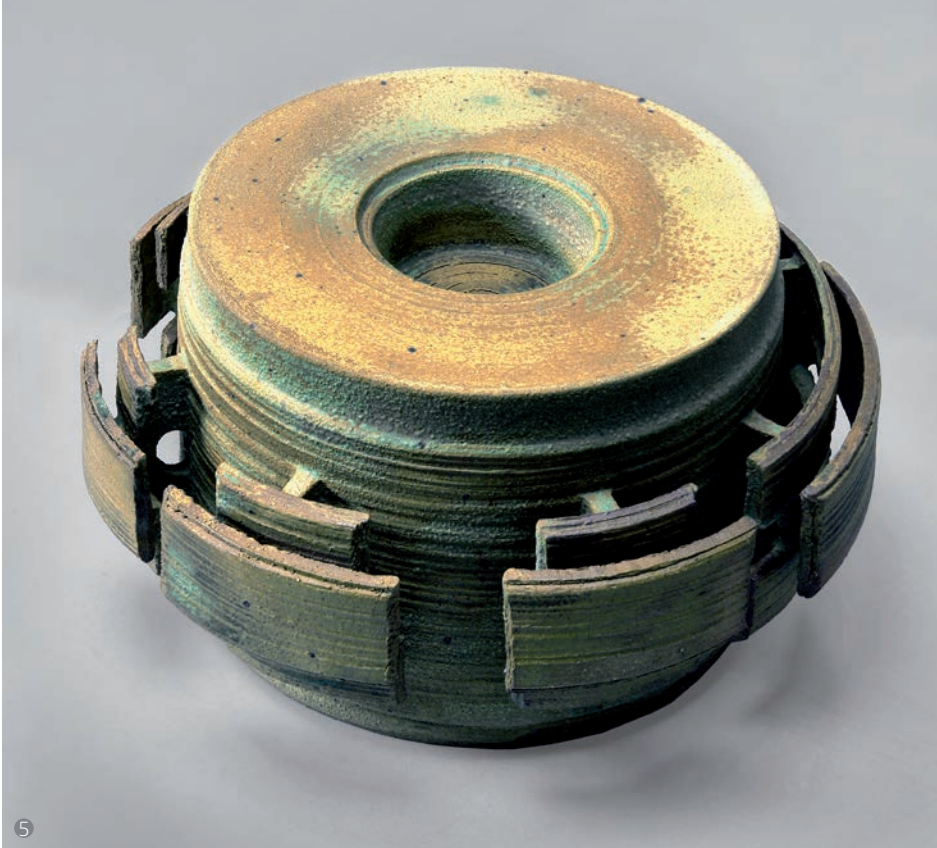
Dla artystki ważny jest aspekt dyscypliny, gdyż ceramikę pojmuje jako sztukę wymagającą. Sytuacji warsztatowej nie da się tu zbagatelizować: malarz może zawsze zostawić komponowane płótno, porzucić je i wrócić doń w dowolnej chwili, natomiast praca ceramika oznacza dyktat technologii i ciągłe dostosowywanie się do szlachetnego, ale i kapryśnego materiału, jakim jest glina. Pułapek jest wiele. Na obrzeżach sztuki ceramicznej straszy banał i skostnienie, a granica między sugestywnością i oczywistością jest cienka. Samorozwój wymaga dopracowania trudnej technologii, by osiągnąć kreatywną wolność, ale też uniezależnić się od przypadku (w takim stopniu, w jakim to możliwe). Wrocławianka przyjęła strategię, wedle której przypadek może stymulować twórcę, ale nie powinien przesądzać o jego działaniach. W sporze między determinizmem a indeterminizmem jej sztuka plasuje się pośrodku.

Ulubionym materiałem Koczyńskiej-Kielan jest glina szamotowa, przeważnie pokrywana angobą i szkliwiona szkliwami autorskimi. Prace toczone tworzone są z masy kamionkowej, a niektóre „Pejzaże” konstruowane z mieszanki masy szamotowej i porcelany. Na przestrzeni lat powstały cykle, które układają się w spójne pasma doświadczeń z substancją i formą: „Kęgi cienia” (1995–1999), „Katedry” (2000–2004), „Wieże” (2007), „Pejzaże zamknięte” (2002–2007) i wcześniej wspomniane „Pejzaże wewnętrzne” – by wymienić te najbardziej znane.

To, co spaja ów dorobek artystyczny, to dystans wobec dekoracyjności. Artystka mówi o sobie: *Jest we mnie pewna przekora: zawsze bałam się zrobić coś ładnego*. Sztuka Koczyńskiej-Kielan posiada rzadki walor „nieatrakcyjności”. Nie wdzięczy się przed odbiorcą, jest szorstka i surowa. Jej formy nie błyszczą gładkimi płaszczyznami. Wchodzą w skomplikowane relacje ze światłem – ich często żłobkowaną lub przetartą powierzchnię precyzują cienie, załamania

Katarzyna Koczyńska-Kielan

1. *Kompozycja reliefowa*, masa szamotowa, angoba, szkliwo autorskie cracquelé, 55 x 55 x 7 cm, 2004–2006
 2. *Kompozycja reliefowa*, masa szamotowa, angoba, 55 x 55 x 7 cm, 2004–2006
 3. *Kompozycja reliefowa*, masa szamotowa, angoba, 55 x 55 x 7 cm, 2004–2006
 4. *Katedra czarna*, masa szamotowa, wypał redukcyjny, h–66cm, Ø 23cm, 2004
 5. *Otoczona cieniem II*, wykonana techn. garncarską, montowana, kamionka, sole metali, angoba, szkliwo autorskie, h–17 cm, Ø 31 cm, 2001
 6. *Gaj oliwny*, masa szamotowa, angoby, wypał redukcyjny, h –64 x 48 x 33 cm, 2011
 7. *z cyklu Kręgi czasu*, formy wykonane techn. garncarską, montowane, szkliwione częściowo, kamionka, angoba, sole metali, 24 x 26 x 14 cm, 21 x 26 x 15 cm, 2004–2005
- 1–5,7. fot. Cz. Chwiszczuk
6. fot. St. Sielicki



6



i szczeliny w materiale. Programowa anty-dekoracyjność idzie tu w parze z ciągłym stawianiem czoła problemowi funkcjonalności ceramiki. Pomimo szacunku dla sztuki Young-Jae Lee, artystka nigdy nie tworzyła form użytkowych. Jej pieczołowicie wypracowane dzieła, konkretne są tylko w znaczeniu solidnego wykonania. Konkretnie nie jest u niej nośnikiem funkcji, tylko abstrakcji.

Wielu ceramików podkreśla swój zachwyty nad pierwotnością i naturalnością tworzywa, w jakim pracują. Myślę, że Koczyńska-Kielan daje wyraz tendencji przeciwnej, przyznając pierwszeństwo fascynacji nurtującym ją tematem. Jej prace to samodzielne wypowiedzi, o charakterze beczasowym i kontemplacyjnym. Artystki nie pociąga komentarz społeczno-polityczny, zaangażowanie alterglobalistyczne, proekologiczne, emancypacyjne. Mówi: *Moje prace są dla mnie opowieścią o czasie i przemijaniu, o sile i kruchości materii. Koło garncarskie umożliwia mi podkreślenie tego działania się, wyrażenie go poprzez wirowy ruch, rytm, zanikanie i nadbudowywanie się*

struktur (cytat z katalogu wystawy „Od wschodu do wschodu słońca”). Dzieła artystki są zarazem przedłużeniem zmysłowego oglądu świata, jak i filozoficznej refleksji. Pragną wpływać na przestrzeń wokół siebie i twórczo stymulować odbiorców.

Czy artystka wie, dokąd zmierza? *Wyobraźnia to jedyna absolutna wolność człowieka* – powiedział kiedyś Luis Buñuel. Nie ma kresu tej drogi. Wyobrazeniowy potencjał rzeczy, zarówno tych napotkanych, jak i przetworzonych, zdaje się nie mieć końca. Przyjrawszy się ostatnim pracom wrocławianki, nie mam wątpliwości, że jej wizja bezustannie ulega przeobrażeniom. Wystawa „Fizjonomia przestrzeni” ukazała nowe, nieznane oblicze jej twórczej osobowości. Materiał w dłoniach artystki uzyskał niemal autonomiczną witalność. Niezależnie jednak od charakteru dobranych środków, wciąż czytelna pozostaje wierność idei „bezpretekstowości”.

1 Tytuł odwołuje się do Kantowskiej idei autoteliczności sztuki wyrażonej w *Krytyce władzy sądowniczej*.

2 Wystawa pt. „Fizjonomia przestrzeni” odbyła się w Galerii Miejskiej we Wrocławiu w listopadzie 2011 r.

7



Andrzej Jarosz

Dążenie ku pełni

Najnowsze prace Bożeny Sacharczuk są, w moim odczuciu, niepokojące poprzez swoją wzmożoną ekspresję.

Cechy indywidualnego stylu artystki, wypracowane przez ostatnie lata – ciągle i miękkie kształtowanie materii gliny, wirujące, centralne formy oraz wyrafinowane zestawy kolorów szkliw i faktury szamotowych struktur – zostały w nich powtórzone, ale także zmodyfikowane dla wyrażenia aktualnych poszukiwań, fascynacji oraz, jak sądzę, stanów emocjonalnych, które mają zasadniczy wpływ na konsystencję brył, kolorystykę, jak również na anektowanie przez nie przestrzeni.

Obserwując ekspozycje dzieł artystki w poprzednich latach, można było odnieść wrażenie, że porządek, zwartość i tektonika tworzonych przez nią obiektów są czymś niezmiennym i stanowią trwałą podstawę wszystkich jej działań. Potwierdzały to serie prac, które utrzymując stylistyczną jedność, różniły się w warstwie zapisów śladów dłoni, utrwalonych zwłaszcza w zapadniętych partiach organicznych wylewów. Kiedy prace artystki konsekwentnie zaczęły ewoluować od form naczyniowych do dzieł samodzielnych, parazerzbiarskich czy dążących do przestrzennej emancypacji, zmieniała się także skala ich realizacji.

W 2010 roku Sacharczuk zaprezentowała obiekty, w których obok kontemplacji czystej i monumentalizującej się formy czytelne stały się także inspiracje naturą. Duże, płaskie miski o stężalych, ale ciągle wirujących wnętrzach, wyglądały jakby poddane spadającym nieustannie kroplom wody, a obok nich pionowe kompozycje przypominające drewniane słupy falochronów kształtowane falami przybojów oraz naczynia ze szkliwami jakby utrwalającymi warstwy barwnego piasku, posiadały walor „organiczności” i stanowiły sposób subtelnych reinterpretacji rzeczywistości przez artystkę.

Jednocześnie Sacharczuk nie straciła kontaktu z klasyczną, a nawet archaiczną tradycją gatunku. Duże formy przypominające kreteńskie i attyckie naczynia zachowały archetypowe dla ceramiki kody – sugerowały funkcje przechowywania i zabezpieczania w nich wody, wina, zboża, a więc konserwowania w ich wnętrzach materii... i czasu. Rzeźbiarskie skojarzenia prowokowały wzrastające w górę formy-kolumny pozwalające myśleć o stopniowym antropomorfizowaniu się dzieł Sacharczuk. We wszystkich tych realizacjach emocje towarzyszące procesowi twórczemu

były tonowane i powiązane z precyzyjnym kształtowaniem materii i poszukiwaniem idealnych, zrównoważonych pokrojów, kształtów zharmonizowanych przez wyszukane barwy. Tym niemniej, formy Sacharczuk ujawniały na zewnątrz siły „podskórnie” determinujące ich budowę.

Również dzisiaj artystce nie chodzi o dążenie do ekspresjonizmu sensu stricto, choć obiekty składające się na obecnie prezentowany zestaw, zdają się potwierdzać przypuszczenie, że coraz śmielsze ujawnianie emocji w stale powiększających się formach i wieloelementowych aranżacjach przestrzennych jest dla artystki aktualnie bardzo ważne i zasadniczo wpływa na rozwój jej sztuki.

Transkrypcje Sacharczuk można więc interpretować jako przykład na przetwarzaną w kilkietapowym procesie oporną materię niedających się zverbalizować doznań i wahań, dotyczących nie tylko strefy sztuki i poszukiwań plastycznych, lecz również wewnętrznej warstwy psychicznej. „Przepisanie” na glinę, szamot, szklivo i fakturę tego, co się czuje, daje efekt bezpośredni. Za sprawą naruszenia zwartości cylindrycznych kształtów, „zmiękczenia” materiału poprzez jego załamania, silne żebrowanie i przez wprowadzenie niepokojących metaliczno-złoty akcentów, odczuwa się pożądanie mocniejszego efektu, poszukiwanie możliwości szybszego wyrażenia się, a może także walkę z czasem?

Bożena Sacharczuk

1. *Z cyklu Wietrz-ne*, wyst. Powidoki, BWA Galeria SziC we Wrocławiu, 2010, fot. B. Sacharczuk

2. *Kompozycja Oktawa struktur*, fot. Bożena Sacharczuk

3. *Kompozycja Oktawa struktur*, Muzeum Miejskie Wrocławia, fot. T. Gąsior







Artystka odchodzi zatem od kontemplacyjnego odkrywania perfekcyjnych profili dla swoich obiektów, ich sensualnych, mlecznych, ciepłych powierzchni, by z na poły twardych, a na poły miękkich, zdeformowanych członów zbudować stosunkowo płaską, rozmieszczoną na ziemi przestrzenną strukturę przypominającą fragmenty pozostawionych (porzuconych?) powłok, z których wydobyły się miękkie i obłe ciała jakichś stworzeń. Ich ruchy utrwaliły się w fakturze ceramicznych „pancerzy”, być może także w kolorach zgaszonej ciepłej czerwieni i zieleni z metalicznymi i miedzianymi smugami. To fantazja, ale równie niejednoznaczne (i podlegające niemal niezauważalnej autodestrukcji) są prace o zwrocie werwikalnym. Sacharczuk kształtuje np. formę kojarzącą się ze smukłymi amforami, lecz odstepuje od rygoru osiowości: nieznacznie zmienia jej kontur, jednocześnie zachowując wszystkie subtelne zmiany, krzywizny i wypukłości – wygładzone i ujednolicone przez jej dłonie oraz grubą warstwę

przezroczystego i gładkiego szkliwa, pod którym kolor spływa ku podstawie i utrwała się w malarskich smugach. Całe dzieło unifikuje krakelura – siatka spękań widoczna na błyszczącym, szklistym trzonie naczynia.

W innych pracach – pionowych, poruszonych i zdeformowanych walcach – Sacharczuk jako jeszcze jedno *novum* zastosowała brutalne i ostre linie, które niczym szramy tną miękkie brzusce. Są one wprowadzone jakby „na przekór” wyrafinowanej jasnej kolorystyce i zmysłowej teksturze, tak charakterystycznej dla stylu artystki. Jest też coś niepokojącego w decyzji, by np. realizowaną wielokrotnie przez Sacharczuk formę miski z utrwalonym w jej wnętrzu ruchem grawitującej materii powiększyć do niespotykanych dotąd rozmiarów, odbierając jej tym samym dotychczasowe znaczenia symboliczne powiązane z atmosferą kameralności i intymności. Powstała w ten sposób kompozycja działa jak forma rzeźbiarska, wymuszając na widzu nie tylko spojrzenie w głąb

Bożena Sacharczuk

1. *Z cyklu Faktury- Nuances I,II,III*, fot. B. Sacharczuk
2. *Kompozycja Manuskrypt-Polifonia*, Muzeum Miejskie Wrocławia, 2011, fot. T. Gąsior
3. *Kompozycja Oktawa struktur*, Wystawa Transkrypcje, Muzeum Miejskie we Wrocławiu, 2011, fot. T. Gąsior
4. *Kompozycja Manuskrypt-Polifonia*, Muzeum Miejskie Wrocławia, 2011, fot. B. Sacharczuk



Tropiąc nowe i ekspresyjne cechy stylu Sacharczuk, warto jednak pamiętać, że jej prace charakteryzuje wciąż nie tylko artystyczna, ale i rzemieślnicza precyzja.

formy, lecz również ruch wokół niej i odczucie jej porządku lub atektoniki – na pewno znaczącej obecności w przestrzeni.

O tym, że Sacharczuk zależy właśnie na takim rodzaju ekspresji, świadczy kolejny wieloelementowy zestaw. Surowe, szamotowe formy, osadzone na metalowych podstawach tworzą dającą się wielokrotnie modyfikować kompozycję. Pozwalają one także sądzić, że dzieła wrocławskiej artystki znajdują się o krok przez zdecydowanym wyjściem w przestrzeń natury. Bogato uźbrojone, otwierające się jak „rogi obfitości” struktury rzeźbiarskie, paradoksalnie, stoją na pograniczu stylów, przypominając zarówno XX-wieczne „miękkie rzeźby”, jak i mistrzowskie barokowe realizacje artystów neapolitańskich potrafiących w marmurze odtworzyć delikatność welonu, czy całunu przesłaniającego ludzkie ciało. Tropiąc nowe i ekspresyjne cechy stylu Sacharczuk, warto jednak pamiętać, że jej prace charakteryzuje wciąż nie tylko artystyczna, ale i rzemieślnicza precyzja. Widać ją np. w cylindrycznych, pionowych formach stanowiących osłony dla wewnętrznego źródła światła. Te oryginalne lampy przesączają blask poprzez materię i prześwity zwiniętej wielokrotnie taśmy, utworzonej z białej glinki z Limoges. Ten warsztatowy majstersztyk objawia się również własną ekspresją, której podstawą jest delikatność i kruchość struktur, integrujących się i miękniejących pod wpływem światła, objawiających charakterystyczną, ciepłą aurę.

Jest jeszcze jeden czynnik służący integracji form, ich zestawów oraz połączeniu dzieł

ceramicznych z przestrzenią, na który artystka zwraca obecnie szczególną uwagę. Są to dźwięki – a mówiąc precyzyjniej, intencyjnie wiążąca się z pracami ceramicznymi muzyka. Współpracująca z artystką kompozytorka, Anna Porzyc, stworzyła minimalistyczną kompozycję *Trans-krypcje*, która towarzysząc prezentacji obiektów Sacharczuk, współkreuje atmosferę dla ich widzenia i odczuwania. Takie celowe działanie – połączenie stałych form i oszczędnej, emocjonalnej muzyki, która bardzo silnie wiąże formy z upływającym czasem – stanowi celowe nawiązanie przez Sacharczuk do zjawiska i pożądanego przez nią efektu *audition colorée*. „Barwne słyszenie”, integracja różnych mediów, czy też dążenie do synestezji, to jeden z składników tradycji sztuki europejskiej, przeżywający swoją świetność zwłaszcza w epoce symbolizmu. Dziś okazuje się być także atrakcyjną i wzbogacającą formułą, pozwalającą dążyć Sacharczuk do formalnej, zmysłowej i duchowej pełni.

Bożena Sacharczuk jako poszukująca artystka wykonuje zatem kolejne kroki na swojej drodze. Są one konsekwentne – można się po nich cofnąć również do początków jej sztuki. Można także sądzić, że zmiana ich rytmu i determinacja, z jaką są wykonywane, to projekcja tropów wiodących w nowe, niezbadane jeszcze rejony. Tymczasem artystka znajduje się na takim etapie, który umożliwia jej świadome korzystanie z dotychczasowych doświadczeń oraz coraz swobodniejszą transkrypcję swoich uczuć na materię ceramiki, a tym samym twórczy rozwój i ekspresję.





1

2



Maria Franecka

Odłamki historii

Historia nie jest nauką, powiedział Hayden White w rozmowie z Ewą Domańską [1]. Nato-
miast Fryderyk Nietzsche określił dzieło sztuki
jako doskonałą formę dziejopisarstwa, wolną
od jakiegokolwiek pospolitej prawdy [2].

Za pomocą swojej sztuki Marek Cecuła opowiada historię Ziemi Kieleckiej. Jest to miejsce szczególnie bliskie artyście, ponieważ urodził się tam i wychował. Mimo lat spędzonych na studiach i na rozwoju artystycznym poza granicami Polski często i chętnie tam wraca. Uznany w międzynarodowych kręgach artystycznych designer pamięta i opowiada zarówno o przeszłości swojej małej ojczyzny, jak i dba o kulturalną aktywizację miasta Kielce obecnie. To właśnie jej poświęcił artysta swoją ostatnią wystawę, która miała miejsce w Galerii Kaplica w Orońskim Centrum Rzeźby. Składa się ona z instalacji zbudowanej z odłamków potłuczonych porcelanowych naczyń, które pokryte zostały kalką

1 Ewa Domańska, *Interview with H. White (w:) Encounters: Philosophy of History after Postmodernism*, Charlottesville 1998, s. 21.

2 Fryderyk Nietzsche, *Pisma pozostałe*, t. 1, 1862–1875, tłum. B. Baran, Kraków 1993, str. 262.

ceramiczną z reprodukcjami zdjęć w odcieniach szarości i sepii związanych z historią Ziemi Kieleckiej. Umieszczono je w zagłębieniu stołu. Uwagę zwraca interaktywny charakter instalacji — można wziąć do ręki odłamki porcelany przedstawiające przypadkowe osoby i sytuacje z różnych okresów XX wieku — zarówno przedwojennego, czasów okupacji, jak również z okresu po drugiej wojnie światowej. Artysta odwołuje się jednocześnie do najbardziej osobistej, jak i kolektywnej pamięci poprzez wykorzystanie zdjęć z rodzinnego archiwum i zbiorów muzeum tego regionu. Taka narracja faworyzuje intuicyjne, emotywne i wyobraźniowe postrzeganie historii.

Sposób opowiadania historii w pracy pt. *Kronika Kielecka* odbiega od typowego sposobu mówienia

Marek Cecuła

1. *Kronika kielecka*, porcelanowe odłamki, 2011
2. *Kronika kielecka*, drewniany stół 78 x 78 x 90 cm, drewniane ławki 78 x 20 x 68 cm, porcelanowe odłamki, 2011
3. *Kronika kielecka*, porcelanowe odłamki, 2011



Historia jest ostra jak krawędzie odłamków porcelany.

Marek Cecuła



3



o przeszłości – kojarzonego z XIX wieczną historiografią, której przeciwstawił się już Fryderyk Nietzsche, krytykując wartościujący stosunek do wydarzeń z przeszłości, lekceważące podejście do emocjonalnego przeżywania historii, a nie jej rozumowego pojmowania. Jak również uzurpowanie sobie praw do wydawania obiektywnej oceny o przeszłości i nadawaniu zdarzeniom teleologicznego znaczenia [3].

Prowadzoną przez Cecułę narrację można określić jako historię niekonwencjonalną – pojęcie to pojawiło się w grudniu 2002 roku w czasopiśmie

„History and Theory” w artykule zatytułowanym *Unconventional History*. W literaturze polskojęzycznej pisze o nim Ewa Domańska w książce pt. *Historie niekonwencjonalne*. Sposób opowiadania przeszłości Ziemi Kieleckiej w tej pracy ma wiele cech wspólnych z konstruowaniem historii niekonwencjonalnej m.in. aspekty, które zostały podkreślone w publikacji towarzyszącej wystawie, takie jak fragmentaryczność – ukazane zostały nie konkretne sekwencje wydarzeń – przyczyny, przebieg i następstwa, lecz fragmenty zdarzeń, często całkowicie wyrwane z kontekstu. Fotografia jako medium wykorzystane przez artystę nie stanowi typowego sposobu mówienia o przeszłości – cechą charakterystyczną historii niekonwencjonalnej

jest eksperymentowanie z różnymi sposobami przedstawiania. Wystawa Cecuły opowiada historię osób, którym główny nurt badań nad przeszłością nie dał dojść do głosu [4] – ukazane zostały nie „wielkie” postaci historyczne, lecz bliżej niezdefiniowani ludzie w rozmaitych sytuacjach – nie wiadomo dokładnie, kiedy się urodzili czy czym się zajmowali. Przytoczono tylko migawki z ich życia, chwile uchwycone na kliszy fotografa.

Marek Cecuła na otwarciu wystawy zwrócił uwagę na emocjonalny aspekt historii. Pomimo że przedstawione zostały zarówno tragiczne, jak

3 Fryderyk Nietzsche, *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 8 Bänden*, München-Berlin-New York, 1986, t. 7, str. 652.

4 Ewa Domańska, *Historie niekonwencjonalne. Refleksja o przeszłości w nowej humanistyce.*, Wyd. Poznańskie, Poznań 2006, str. 54.

i radosne momenty życia społeczności Ziemi Kieleckiej – jak to ujął artysta, *Historia jest ostra jak krawędzie odłamków porcelany* – nie można zapominać o wpisanym w historię tego regionu losie społeczności żydowskiej doświadczonej poprzez dwa tragiczne zdarzenia – Holocaust i Pogrom Kielecki. Są to wydarzenia, o których trudno opowiadać koncentrując się tylko na suchych datach i faktach. Artysta personalizuje historię, opowiadając ją z subiektywnej perspektywy. Taki charakter instalacji zachęca odbiorcę do konstruowania własnej wizji historii z odłamków porcelany, bazując na emocjach i intuicji. Fryderyk Nietzsche pisał, że historia nie jest rekonstrukcją – fakty nie istnieją, są tylko interpretacje [5] Historia jest wciąż żywa i ma wpływ na nasz odbiór rzeczywistości. Czasem jesteśmy tego świadomi, innym razem odbywa się to na bardziej subtelny, podprogowy poziomie. Najważniejsze są te zagadnienia, z których można czerpać w teraźniejszości. Problem pamięci i przeszłości z podobnej perspektywy postrzega artysta traktując historię przede wszystkim jako medium, klucz do głębszego zrozumienia teraźniejszości, zachętę do dyskusji o przeszłości, a nie traktowanie jej z arbitralnej perspektywy wszechwiedzącego narratora. Ułatwia to zrozumienie tożsamości własnej i społeczności, której jest się częścią.

Podobnie jak W.G. Sebald, który w swojej książce pt. *Wyjechali* pisze o jednostkach doświadczonych tragedią Holocaustu. Marek Cecuła opowiada historię swojej społeczności lokalnej za pomocą podwójnie zapośredniczonej narracji. Dzięki temu jego własne przeżycia i doświadczenia nakładają się na historie członków wspólnoty, o której opowiada. Ukazane zostaje przede wszystkim nie to, co się wydarzyło, ale jaki sposób członkowie danej społeczności odczuwają te wydarzenia [6]. Artysta na otwarciu wystawy podkreślał, że praca ma za zadanie budować relacje między ludźmi bardziej niż pokazywać historię, ma skłonić do dyskusji i do dzielenia się refleksjami i wspomnieniami.

Podobną funkcję – zaproszenia do dialogu i pomocy w rozwoju artystyczno-intelektualnym ma w najbliższej przyszłości pełnić Centrum Designu w Kielcach, które powstaje pod kierownictwem Marka Cecuły. Instytucja ta ulokowana jest w zespole dawnych obiektów więziennych przy ulicy Zamkowej, a jej wnętrza zaaranżowane zostały przez studio projektowe Mirosława Nizio. Centrum podzielono na dwie części – pracownię ceramiczną i centrum wystawieniczo-edukacyjne. Utworzona zostanie również biblioteka, której publikacje koncentrować się mają przede wszystkim na zagadnieniu wzornictwa przemysłowego. Projekty realizowane w tej instytucji skierowane będą zarówno do osób zawodowo zajmujących się działalnością artystyczną, jak traktujących sztukę czy wzornictwo przemysłowe raczej hobbystycznie. Design Centrum Kielce ma organizować pobyty twórcze dla artystów, umożliwić studentom kierunków artystycznych eksperymentowanie i rozwijanie swoich umiejętności w zakresie wzornictwa przemysłowego, jak również zajmować się działalnością popularyzatorską w ramach programu Interactive. Instytucja obrała sobie za cel integrowanie designu ze sztuką, jak również usprawnienie współpracy między projektantami sztuki użytkowej a jej producentami. Otwarcie Design Centrum Kielce planowane jest na 2012 rok.

5 Fryderyk Nietzsche, *Pisma pozostałe*, t. 2: 1876–1889, tłum. B. Baran, Kraków 1994, str. 211.

6 Eric Hobsbawm, *Manifest dla historii*, tłum. Wojciech Nowicki, „Europa”, 42, nr 3/05, 19.09.2005, str. 10.

Mariusz Knorowski

Chopin – en masse

Rok Chopinowski obfitował w wiele istotnych wydarzeń.

Jest to oczywiste, zważywszy na rangę jubileuszu dwustulecia urodzin osoby, która stała się przedmiotem narodowej dumy – żywą personifikacją polskości, która współcześnie przeistoczyła się w najlepiej rozpoznawalną polską markę. Takie czasy!

Miały one pomnożyć wymiar pamięci o dziele i postaci narodowego kompozytora. Różna była ich skala, stopień ważności, zasięg oraz forma, w jakiej to upamiętnienie się odbywało. W pragmatyce ożywiania pamięci dopuszczalne są różne metody: tradycyjne i konwencjonalne, wyrażające się w medium, które było żywiołem artysty, czyli w tym przypadku muzyce, oraz nowatorskie, niebanalne, przekraczające granice dyscyplin sztuki, które tworzą współczesne narracje na temat artysty i jego spuścizny. Wszystkie one zmiernają jednak w podobnym kierunku, który oddala się od stereotypu rekonstrukcji epoki, jej kolorytu czy kostiumu historycznego na rzecz pewnej ponadczasowości. Pozwala to otworzyć nowe, nieznanne wcześniej pole skojarzeń i rozwinąć sieć

Stanisław Brach

1–2. *200 x Chopin*,
Centrum Rzeźby
Polskiej w Orońsku,
Galeria Oranżeria
fot. autor

konotacji, które przekonująco trafiają do współczesnego widza czy słuchacza. Ten odległy w czasie, uświęcony tradycją, a więc w jakimś sensie niedostępny, czy znumifikowany bohater, ma stać się nam bliższy, oswojony i przystępny – pozbawiony koturnowej wyniosłości majestatu.

Stanisław Brach podszedł do tematu – można by rzec – statystycznie. Punktem wyjścia jego reinterpretacji była oczywiście dwusetna rocznica urodzin artysty, czyli historyczny dystans, jaki dzieli nas od tego faktu. Dla osób dysponujących wiedzą i wyobraźnią historyczną jest to jakaś wyobraźalna wielkość, którą łatwo sobie uzmysłowić, oznaczyć na osi czasu. Dla przypadkowego widza, o przeciętnych kompetencjach historycznych, to jednak jakaś abstrakcyjna odległość w czasie, której nie sposób nawet bezpośrednio doświadczyć. I właśnie takie zadanie postawił sobie Stanisław Brach, by tę okrągłą rocznicę po prostu wizualizować, unaocznic.

Pomocna w tym jest znana w sztuce metoda multiplikacji, czyli zwielokrotnienia wizerunku, powtarzalność tego samego elementu, jego zmasowana obecność, która musi narzucać się zmysłowi wzroku. Są to działania spotykane w sztuce od tysiącleci. Pojawiają się w różnych odległych i odmiennych kulturach bez możliwości występowania wza-



1

2





jemnych wpływów, a więc podobieństwa uzasadnione są albo w sferze psychologii odbioru, albo w kategoriach rytuału i ceremoniału, które także stanowią osnowę historii kultury – najpewniej zaś pojawiają się jedno i drugie.

Wszyscy mamy zapisane w pamięci zwarte szyki i kolumny wojsk maszerujących lub staczających boje. To szczególne widowisko, zachwycające swą precyzją i nadrzędną wolą, która kieruje tymi zwartymi masami, było wielokrotnie tematem wyobrażeń plastycznych, obecnie może być przedmiotem dokumentalnego reportażu. Wspólną cechą dawnych i współczesnych przedstawień jest umowna anonimowość tłumu, identyczność takich samych postaci, którym ujmują się cechy indywidualne. Stanowią dziwnie pojętą jedność i tożsamość. Stanowią jeden doskonały bezosobowy organizm zachwycający swoją perfekcją.

Stanisław Brach tylko powierzchownie nawiązuje do tego fenomenu. Jego głównym bohaterem pozostaje Fryderyk Chopin, a właściwie jego portret zwielokrotniony, wykonany we właściwej mu manierze. Daleko posunięta stylizacja

przywodząca na myśl dokonania futurystów czy bliższych nam formistów nie ujmuje postaci rysów indywidualnych. Jest bardzo dynamiczną transkrypcją znanych wizerunków kompozytora mocno osadzoną jednak w nowoczesności. Brach syntetyzuje niuanse fizjonomii. Definiuje ją rozwidrzonym konturem i grą światłocienia poszczególnych partii. W rezultacie daje to zjawiskową fantazję *en bloc*. Regularność uformowanego czworoboku uwydatnia wrażenie zmasowanego ataku chopinowskich fantomów. Chociaż jest to ten sam prototyp powielony mechanicznie, każdy element tej kompozycji inaczej reaguje na światło i poniekąd wyodrębnia się z całości. Ich wzajemna konfiguracja, ledwo dostrzegalne przesunięcia, tworzą całość pulsującą refleksami światła, które stanowi tu istotny element. Dodatkowo biel porcelany – której cechy gatunkowe są osobnym źródłem znaczeń – intensyfikuje odbiór tej fantasmagorii. Porcelana, jak wiadomo, jest tworzywem szlachetnym. Cechuje ją duża odporność, ale zarazem i kruchość. Jest najwyższą formą sublimacji w ceramice, wymagającą znajomości

technologii i pewnej delikatności w traktowaniu – słowem: mistrzostwa. Odwzajemnia to nieskazitelną bielą i połyskliwą powłoką. Bezsprzecznie kojarzyć się może z salonem i wyrafinowaną kulturą, co znajduje potwierdzenie w jej historii. W jakimś stopniu może być kojarzona z epoką Chopina, a pośrednio i z jego muzyką, której przypisujemy także szlachetny ton, dźwięczność – właściwości nieprzekładalne, ale jednak współwystępujące w tak odległych dziedzinach jak sztuka i rzemiosło.

Ta chopinowska armia miała już kilka odsłon demonstracji swojej siły. W różnych kontekstach prezentuje swój niebywały potencjał, który bynajmniej nie budzi militarnych skojarzeń, ale na pewno za sprawą zintensyfikowanej, narzucającej się obecności ułatwia jej zapamiętanie. Jest więc bardzo plastyczną ilustracją jednej z zasad mnemotechnicznych, polegającej na rytmicznym uporządkowaniu elementów w celu ich łatwiejszego zapamiętania. A taki cel stawia sobie wspomniana rocznica. Z artystycznego punktu widzenia wydaje się, że cel został osiągnięty.



Justyna Ryczek

Człowiek wobec pewnej niepewności — twórczość Andrzeja Banachowicza

Tym, od czego uciekamy, jest doświadczenie obojętności świata, a próby przezwyciężenia tej obojętności stanowią ośrodkowy sens ludzkich zmagania z losem w jego codzienności i w jego ekstremach. Leszek Kołakowski, *Obecność mitu*

Można mówić o człowieku, o jego nieustannych poszukiwaniach na wiele sposobów. Znamy poważne traktaty filozoficzne, wielkie powieści fascynujące wciąż nowe pokolenia, ale także sztukę, która w swych wizualnych odsłonach bardzo często porusza problematykę ludzkiego życia. Człowiek wciąż powraca jako temat wielkich dzieł. Temat za każdym razem nowy i za każdym razem tak samo ważny, bowiem przedstawiany według zasad określonego czasu. My, jako odbiorcy chętnie uczestniczymy w kolejnych realizacjach. Nie nudzi nam się to specyficzne powtarzanie, które prostym powtarzaniem nie jest; pytania artystów są naszymi pytaniami, ich wątpliwości naszymi, przez ich pryzmat przyglądamy się sobie, pytamy o naszą, niesioną przez życie, poduszkę...

Andrzej Banachowicz tworzy sztukę. Nie ogranicza się do jednego medium, materiału czy tematu. Wszystkie prace są tak samo ważne, jednak to tkaniny stały się jego znakiem rozpoznawczym. Wykonuje je od lat osiemdziesiątych i poświęca im sporo czasu. Najpierw skrupulatnie projektuje, wybiera materiał, by następnie przez wiele godzin tkąć. Sam mówi: *Jestem człowiekiem szczęśliwie zajęтым i całkowicie oddanym sztuce. Nikt mi w tym nie przeszkadza.* Ale artysta nie tylko poświęca się bez reszty. Równie poważnie traktuje swą twórczość, pracę pedagoga, jak i obowiązki

członka ważnych gremiów w szkolnictwie wyższym. Jest doskonale zorganizowany i zdyscyplinowany, ale zawsze odnajduje czas na refleksję i rozwój osobisty. A przede wszystkim zawsze ma czas na refleksyjną twórczość, w centrum której znajduje się człowiek. Zbigniew Horbowy pisze: *W centrum zainteresowań Andrzeja Banachowicza tkwi zawsze człowiek. Nie jest to jednak everyman, lecz osoba z własnym bagażem doświadczeń, doznań oraz właściwej tylko jej wrażliwości. Ślady obecności owego Człowieka nie zawsze bywają dosłowne. To raczej znaki, odciski pamięci, które pozostawił on w przedmiotach — obiektach, cienie istnień wylaniające się z tkackiej osnowy bądź aura instalacyjnej przestrzeni odzwierciedlająca jego wczoraj, dziś i antycypująca jutro [1].*

Wszystko zaczęło się od uważnego studiowania i rozmów z profesorami, szczególnie, co Banachowicz nieustannie podkreśla, od spotkania z Janem Berdyszakiem i Witoldem Gyurkovichem. Ukształtowane wtedy podejście do twórczości, refleksja filozoficzna i duża wrażliwość przestrzenna, widoczna przede wszystkim w instalacjach — *Spotkanie z czasem*, których kolejne części tworzone były przez lata, czy w jednej z ostatnich *Sum, ut fiam*, gdzie konstrukcja z tkaniny dodatkowo jest wzbogacana świecą folią, która kreując podstawę, stanowi integralną część pracy — to cechy, które ciągle możemy odnaleźć w tej twórczości. Artysta poszukuje, zadaje pytania, a osiągnięte sukcesy jedynie mobilizują go do dalszego rozwoju.

W pracach Andrzeja Banachowicza dość wcześnie pojawia się charakterystyczna postać.

W 1983 roku powstaje tkanina *Człowiek z poduszką*. Tytułowy bohater odcisnie ślad w innych pracach. Kim jest? Co sobą obrazuje? *Symboliczna*

» Jestem człowiekiem szczęśliwie zajęтым i całkowicie oddanym sztuce. Nikt mi w tym nie przeszkadza.

figura człowieka przewijająca się w formie znaku na tkaninie, przeszczeni i projekcji światel aranżacji — wyzwała wizje tajemnicy człowieka i jego ostatecznej drogi [2]. Zauważył już w 1991 roku Wojciech Sadley. Nigdy nie widzimy jego twarzy, zawsze stoi tyłem, lub lekko bokiem. Czasami jego postać jest wyraźniejsza (*Spacer w niebiosach*), czasem dość mocno zamazana (*Przez przejście*), zawsze jednak rozpoznajemy niemodny kapelusz i marynarkę, a przede wszystkim trzymany pod ręką przedmiot, „przedmiot nostalgiczny” — poduszkę. W kulturze codzienności poduszka to wyraz wytchnienia po ciężkich zmaganiach z kolejnym dniem, na niej kładziemy strudzoną głowę, ale to jednocześnie miejsce intymności i tajemnicy. Miejsce zawieranych sekretów, także

tych, które chcemy zapomnieć.

Człowiek z poduszką to główny bohater, narrator, ale i znak, dodatkowo jako widzowie możemy widzieć w nim autora. *To punkt wyjścia i punkt dojścia. — mów artysta — Tą postacią z poduszką pod pachą powołuję nowe światy, przywołuję stare, wynajduję wrażenia niemożliwe do zwerbali-zowania. Stwarzam z nią iluzję, z której rodzi się kolejna rzeczywistość [3].*

„Staroświeckość” przywoływanej postaci ma znaczenie. Ona nie pochodzi z otaczającej nas rzeczywistości, chwilowej i zabieganej, płynnej. Przywołuje przeszłość. Jest z uporządkowanego świata trwałych wartości, przejrzystych podziałów i jasno wyznaczonych dróg postępowania. Czyżby stanowiła przejaw tęsknoty artysty za minionymi czasami? Jednakże pamiętajmy, że rozpad tego świata rozpoczął się dużo wcześniej niż w kilku

2 Tamże, s. 14

3 A. Banachowicz, *Tkaniny i obiekty — moja twórczość, czyli Tajemnica Czasu i Człowieka*, (w:) *Twarze, portrety, maski*, red. A. Kowalczyk-Klus, R. Solika, Cieszyn 2010, s. 851 Andrzej Banachowicz, *Tkaniny i obiekty*, Poznań, 2003, s. 64



2

Andrzej Banachowicz

- 1. *Szkice natury*, 1996
- 2. *Sum, Ut Fiam...*, M.M.O., tkanina unikatowa, 2010, Muzeum Architektury, Wrocław 2011
- 3. *Spacer w niebiosach*, 2002

3

ostatnich dekadach, wobec tego człowiek z poduszką może być równocześnie świadkiem rozkładu takiego uporządkowanego, całościowego świata.

Postać ta współgra z metodą wykorzystywaną przez Andrzeja Banachowicza przy tworzeniu tkanin. Działa on skrupulatnie i w sposób przemyślany, świadomie dobiera odpowiednie materiały, najlepsze do przygotowywanego projektu. Jest inżynierem Claude Levi-Straussa, który z pieczołowitością i dokładnością, używając odpowiednich narzędzi wykonuje swoje zadania. To sposób działania charakterystyczny dla świata wcześniejszego, świata człowieka z poduszką.

Ale artysta tworzy także inne objekty.

Wykonuje je szybko, używając codziennych materiałów. Nie poszukuje jedynie słusznego tworzywa czy sposobu realizacji tworzy, wykorzystując dosłownie wszystko, co ma pod ręką. Zapisuje ślady rzeczywistości za pomocą piór, folii, sznurów perel czy kamienia. Objekty są najczęściej małe, rzadko zdarzają się większe jak *Źródło. Epitafium życia* postawiona w Parku Cytańskim, w Poznaniu. Perłowe sznury, kamienne okładki i twarze, foliowe stroniczki służą oddaniu naszej tymczasowości, chwilowości istnienia (*Optima fide, Volumen dziesiąty*).

W twórczości Banachowicza ścierają się, a właściwie współlistnieją, dwie postawy: inżyniera i bricoleura [4]. Obaj potrafią wykonać różnorodne zadania, ale inżynier jest uzależniony

od surowców i narzędzi obmyślanych i zdobywanych na miarę danego projektu; bricoleur korzysta z tego, co ma pod ręką, bowiem zbiera wszystko, na zasadzie „to się zawsze może przydać”. Zbiór tych rzeczy jest zamknięty, ale sposoby ich wykorzystania nieograniczone. Obaj poszukują i pytają, inżynier stawia pytania światu jako całości, gdy bricoleur rozmawia z kulturą, „zwraca się do zbioru resztek dzieł ludzkich”.

Jednak w obu podejściach ważna pozostaje potrzeba zrozumienia świata. I dopiero zestawienie tych dwóch sposobów działania stanowi jedność wypowiedzi artystycznej Andrzeja Banachowicza. Tkaniny oglądamy poprzez pryzmat obiektów i odwrotnie. Odbijająca, „nierealna” podstawa w *Sum, ut fiam* jest masą perłową z *Epitafiów*. Wzajemnie kreują kontekst. To wspólnie podejmowane próby poszukiwania odpowiedzi na najważniejsze pytania dotyczące życia człowieka. Wspólne „trwanie z upodobaniem w braku pewności” [5].

Niepewność to podstawowe doświadczenie człowieka nowoczesnego, który znalazł się w niebezpieczeństwie wskutek załamania się tradycyjnego porządku świata, wraz z jego drogowskazami i trwałymi punktami odniesienia [6]. Dlatego my również jesteśmy skazani na niepewność i wobec tego poszukujemy dróg jej przewyciężenia czy chociaż zaakceptowania.

Jedni poszukują w filozofii, inni w wielkich powieściach czy muzyce, a wielu w sztuce miękkiej tkaniny czy dziwnej księgi, której strony zapisujemy sami podczas jej swoistego oglądania.

4 Zobacz C. Levi-Strauss, *Mysł nieoswojona*. M. Michałowska w tekście o twórczości A. Banachowicza, *O księgach i tkaninach*, także przywołuje te postawy.

5 A. Banachowicz, op. cit., s. 87

6 J.P. Hudzik, *Niepewność i filozofia*, Warszawa 2006, s. 27.





Elżbieta Łubowicz

PRZEŁAMUJĄC KONWENCJE

Natura cywilizacji, źródła obrazu i Księga Natury
w interdyscyplinarnych dziełach Aleksandry Mańczak

W pracach Aleksandry Mańczak splota się ze sobą kilka wątków, tworzących razem wieloznaczny, wielowarstwowy sens. Nawet zastosowana tu metafora z użyciem słów „splatać” i „wątek” wpisuje się w ten układ znaczeń, bowiem u źródeł twórczości tej autorki jest tkanina artystyczna, a sposób myślenia wywodzący się z tej właśnie dziedziny wnosi nietypowe, oryginalne podejście do jej działań z innymi mediami. Od tkaniny (uprawianej intensywnie i z bardzo interesującymi rezultatami w latach 1980–1988) artystka przeszła do asamblaży oraz przestrzennych instalacji z wykorzystaniem papieru i przedmiotów naturalnych. Równolegle zajmuje się także przez cały czas obrazem fotograficznym, w ostatnich latach wpisującym w przestrzeń.

Wielkim tematem jej twórczości jest przyroda i natura, w powiązaniu z ludzką cywilizacją. Ten popularny dziś, a zapoczątkowany w drugiej połowie XX wieku strumień zainteresowań „ekologicznych” rozdziela się w kulturze na dwa odrębne nurty — do żadnego z nich nie należą jednak prace Aleksandry Mańczak.

W pierwszym — „przyroda” występuje jako „naturalne środowisko”, dla którego centralną postacią, otoczoną przez to „środowisko” jest człowiek. To podejście, można powiedzieć, utylitarne — elementy przyrody ważne

są w nim z tego względu, że wpływają na komfort życia człowieka. W drugim nurcie, „twardej ekologii”, uprawiającym kult „Gai” symbolizującej Ziemię i jej przyrodę, człowiek jest na odmianę intruzem zakłócającym idealny ekosystem Ziemi. Autorka Kodów natury pokazuje natomiast w swoich pracach współdziałanie przyrody i cywilizacji, traktując tę drugą jako przedłużenie pierwszej, bo podlegającą siłom natury, potężniejszym od ludzkich działań. To postawa kontynuująca tradycyjny obraz natury i cywilizacji, obecny w kulturze „od zawsze”, a wskazujący, że i człowiek, i stworzona przez niego cywilizacja ma sobie właściwą, trwałą specyfikę.

Parę lat temu artystka, przygotowując autokomentarz do swoich prac, dokonała bibliotecznej kwerendy i porównała definicje pojęcia „natura” w słownikach z różnych wydań, różniących się w czasie. Stwierdziła, że im są one późniejsze, tym bardziej znaczenie zawęża się, tracąc stopniowo swój pierwotny metafizyczny sens. „Natura” staje się współcześnie coraz bardziej tym samym, co „przyroda” — rozumiana redukcjonistycznie jako świat materialny, złożony z roślin i zwierząt oraz związanych z nimi procesów fizycznych, chemicznych i biologicznych, zachodzący w obecności wody, powietrza i ziemi. Odchodzi w przeszłość świadomość natury jako systemu praw obowiązujących w całym Kosmosie, którym na Ziemi

Aleksandra Mańczak

1. *Grób IV*, z cyklu „Groby”, druk cyfrowy na papierze, 28 x 18 cm, 2010

2. *Alfabet XVIII*, cyklu „Kody natury”, montaż i druk cyfrowy (pigmentowy) na płótnie, 234 x 164 cm, 2010

podlega zarówno przyroda, jak i człowiek. Aleksandra Mańczak chce natomiast swoimi pracami przypominać, że „natura” to wciąż *terra incognita*, sfera przekraczająca nasze ludzkie możliwości percepcji i rozumienia.

W pracach, które powstawały w ciągu ostatnich pięciu lat: „Kody natury – alfabet”, „Wycieraczki”, „Groby” – artystka zwraca uwagę na pewne szczególne miejsca w pejzażu, gdzie roślinność przebija się przez kamienne, asfaltowe i betonowe powierzchnie, opanowując stopniowo przestrzenie wcześniej przekształcone przez człowieka. Na jej wielkoformatowych fotografiach trawy oraz inne drobne byliny skutecznie pokonują z czasem nałożony na ziemię pancerz i przywracają te tereny do pierwotnego, naturalnego stanu. Tymczasem, zanim się to dokona, oba elementy – ten cywilizacyjny i ten naturalny – współistnieją w wymuszonej symbiozie, co dokumentują właśnie zdjęcia. Mówią one o mocy witalnych sił działających poprzez naturę, które, choć przynoszą życie delikatne i śmiertelne, to swoją umiejętnością przetrwania w każdych warunkach triumfują bez trudu nad bezbronnymi w istocie, martwymi wytworami człowieka. Z drugiej strony wskazują, że ludzka cywilizacja to nic innego jak jeszcze jedna forma natury, która łatwo może być wchłonięta w obręb przyrody i przekształcona według działających w niej zasad.

Te szczególne miejsca i obiekty zdokumentowane przez Aleksandrę Mańczak można określić jako swoistą postać ogrodów – ogrodów niczyich, bo wytworzonych bez świadomych zabiegów ogrodnika. Stary, archetypiczny motyw ogrodu niespodziewanie znajduje w tych dzielach swoje nowe znaczenie, związane ze współczesną przemysłową cywilizacją, w którym aktywną siłą sprawczą przy powoływaniu do życia ogrodu jest – przeciwnie niż w tradycyjnym ogrodzie – nie człowiek, ale przyroda.

Te zwyczajne z pozoru dokumentalne zdjęcia przynoszą jeszcze inne nieoczekiwane dla widza odkrycie. Widoczne bowiem jest na nich, że współdziałanie przyrody i człowieka doprowadza w tych szczególnych miejscach ich spotkania do zaistnienia czegoś w rodzaju prototypu obrazu. Rośliny wyrastające w szczelinach asfaltu, w „oczkach” ażurowej betonowej płyty i między chodnikowymi płytkami czy kamieniami bruku, dostosowując się do dostępnych wolnych przestrzeni, zaczynają tworzyć regularne układy kompozycyjne. Kompozycje te otrzymują także umowną „ramę”, którą staje się granica płyty, krawędź chodnika czy cembrowina grobowca. Jej istnienie jest tu kluczowe – to rama bowiem, dosłowna lub umowna, tworzy obraz, wyjmując z naturalnej rzeczywistości jego obszar jako sferę kulturowej fikcji – domenę znaczeń.

Pojawianie się takiego proto-obrazu można skomentować zdaniem: przyroda tworzy obrazy w ramach cywilizacji. W fotograficznych pracach z serii „Kody natury – alfabet”, „Wycieraczki” i „Groby” mamy więc przed sobą ilustrację procesu tworzenia się w kulturze kategorii „obrazu”, mogącego zaistnieć jedynie na styku natury i cywilizacji. Oglądając prace z tych trzech

serii, schodzimy jakby do samych źródeł obrazu i do samej jego idei.

Fotografie z serii „Kody natury”, dokumentując pojawienie się obrazu w wyniku współdziałania przyrody i cywilizacji, same nie są jednak – paradoksalnie – pokazane jako obraz w ramie, według tradycyjnej jego konwencji. Przeciwnie, demonstrują swój nietypowy dla obrazu charakter: są to luźno wiszące płachty płótna dużych rozmiarów, bo sięgające czasem niemal trzech metrów długości, które swoim kształtem i sposobem umocowania przywodzą na myśl szkolne mapy. Przedstawione na fotografiach obrazy nabierają tym samym charakteru swoistej „mapy miejsca”.

Użycie płótna jako podłoża dla obrazu fotograficznego oraz ekspozycja bez ram sugeruje

także elementy formalne właściwe dla tkaniny artystycznej. Ostatnio druk fotografii na tkaninie wielkiego formatu stosowany jest coraz częściej, co daje się zaobserwować na wielu wystawach. Tego rodzaju forma, wśród innych popularnych działań interdyscyplinarnych, ma na celu przełamanie granic autonomicznej dziedziny sztuki. Ta strategia nabiera jednak szczególnego znaczenia w odniesieniu do prac autorki, dla której pierwotnym obszarem realizacji artystycznych była właśnie tkanina.

W tych wielkoformatowych fotograficznych obrazach bez ram ukryty jest bowiem szczególny technologiczny zabieg, przejęty z warsztatu twórcy tkaniny: patchwork – zszywanie całości z odrębnych fragmentów. Tak właśnie, metodą



zmużonego cyfrowego fotomontażu kolejnych kadrów, powstaje ostateczny rezultat, na który składa się od kilku do stu wyjściowych obrazów. Stąd też prace Aleksandry Mańczak wprawiają odbiorcę w dezorientację: skutkiem tej montażowej techniki brakuje w nich spodziewanego w fotografii zbiegu perspektywicznych linii. Taki rezultat wydaje się niemożliwy do osiągnięcia w tak rozległym polu widzenia obiektywu! Jednak niemożliwe okazuje się realne — faktyczną wielkość objętego obszaru wskazują bowiem pojawiające się w dolnej krawędzi kadru czubki butów autorki.

Trudno nie przyznać, że obraz w „Kodach natury” jest obrazem czysto dokumentalnym — składowe kadry powstają bez wątplenia poprzez faktyczne dokładne fotografowanie kolejnych fragmentów terenu tuż przed stopami fotografa. Sekwencja łączenia ze sobą poszczególnych obrazów również odpowiada naturalnemu następstwu przedstawianych przez nie widoków. Obraz całościowy nie jest jednak zgodny ani z zasadami optyki aparatu fotograficznego, ani z regułami bezpośredniego widzenia wzrokowego. To obraz tego rodzaju, jaki występuje w tkaninie: wyznaczany przez krzyżujące się pod kątem prostym linie wątku i osnowy. Obraz realistyczny, który nie jest jednak iluzyjny w stosunku do ludzkiego widzenia, nawet wyposażonego w mechaniczne oko aparatu.



Tak widziałby, być może, fragmenty terenu pod spodem przelatujący nad ziemią ptak — jeśli potrafiłby zawisnąć na chwilę całkiem nieruchomo.

Łącząc warsztat fotograficzny z formą i strategią właściwą tkaninie, Aleksandra Mańczak nie miesza tych dziedzin ze sobą w sposób dowolny. Przyjęta metoda nakierowana jest na ujawnienie specyfiki (natury) każdej z nich poprzez zanegowanie jej, przekroczenie konwencjonalnych granic i zwrócenie uwagi na brak zasadniczych dla niej cech. Symbioza odmiennych konwencji wyzwala tym samym refleksję nad elementarnymi zasadami języka obu tych dyscyplin, tak podstawowymi, że często pozostającymi już poza świadomością — jak w przypadku linearnej perspektywy w kadrze zdjęcia. Inspiruje także do zastanowienia się nad pojęciem iluzji w obrazie. Prowokuje do wzlotu wyobraźnią poza horyzont, jaki człowiek w swojej przyziemnej egzystencji tępymi zakreśla oczy (to — Adam Mickiewicz, *Oda do młodości* — gdyby ktoś nie pamiętał...).

W początkach swojej twórczości Aleksandra Mańczak przenosiła na tkaninę formę sekwencyjnego układu fotograficznych kadrów, jakie następują po sobie na negatywowym filmie. Tkanina zaskakująco dobrze poddawała się regułom innego medium — okazywało się bowiem, że jest w nich coś, co łączy rozwijającą się rolę zwojowego filmu z rozwijającą się belą tkaniny. W najnowszych pracach z kolei autorka odwróciła to działanie, wprowadzając do fotografii warsztatowe zasady tworzenia tkaniny.

Wymuszony przez formę cywilizacyjnych obiektów regularny układ roślin tworzy w tych pracach sekwencje, które — przywołując jednocześnie na myśl budowę tkaniny, powstającej przez przrastanie kolejnych rzędów osnowy — sugerują obecność wersów tekstu. Na ten trop znaczeniowy naprowadza zresztą już sam podtytuł, jakim opatrzone są wszystkie prace składające się na serię „Kody natury”: alfabet — z kolejnym rzymskim numerem przypisanym do każdej z nich. Kompozycyjna analogia do tekstu sprawia, że prace te są nie tylko obrazami o ambiwalentnych cechach fotografii i tkaniny, ale także szczególnego rodzaju metaforycznym pismem. Gdybyśmy znali „alfabet natury”, można byłoby odczytać zakodowane w tych szyfrach przekazy... Być może, ich treść zaskoczyłaby samą autorkę tych obrazów.

Pewnie byłaby taką niespodzianką, jaką przynosi zakończenie pewnego artykułu z dziedziny biologii, poruszającego problema-

tykę zbieżną z tą, którą zajmuje się poprzez swoje artystyczne dzieła Aleksandra Mańczak. Tekst ten niezwykle ciekawie opisuje symbiozę zielonych komórek, zdolnych do fotosyntezy, z innymi organizmami — dzięki niej życie mogło odradzać się na nowo po kolejnych kataklizmach, przyjmując coraz to wyższe ewolucyjnie formy. To możliwość współpracy z komórkami czerpiącymi energię ze Słońca zmieniała oblicze Ziemi. Ten model autorka, Beata Zagórska-Marek, metaforycznie przymierza na

Aleksandra Mańczak

1. „Kody natury”, Miejska Galeria Sztuki w Łodzi, 2011
2. *Alfabet XI*, z cyklu „Kody natury”, 2010, montaż i druk cyfrowy

koniec tekstu do sytuacji z naszego życia, bliskich i współczesnych:

W burzliwych czasach, w chwilach przygnębienia i zniechęcenia sprawami Rzeczypospolitej, warto może przestudiować, zapamiętać i czasem wspomnieć tę niezwykle barwną, opisaną pokrótce, a toczącą się powoli historię przecięzkania słabości i niemożności poprzez współpracę i łączenie różnych talentów na drodze do sukcesu. Skutkiem tych działań jest oszalamiająca różnorodność form życia na naszej planecie i jego trwanie mimo wielu katastrof i przeciwności. To dobry do naśladowania przykład, który pokazuje współczesna biologia (1).

Kto umie czytać teksty natury, dotarł do prawdziwego źródła mądrości. Nie bez powodu wiedzę czerpaną z poznawania przyrody i praw natury chrześcijaństwo uznaje za dopełnienie wiedzy objawionej w Biblii, nazywając tę drugą — Księgą Natury.

Aleksandra Mańczak, Kody natury, Miejska Galeria Sztuki w Łodzi, Ośrodek Propagandy Sztuki, 3 marca — 17 kwietnia 2011.

1 Beata Zagórska-Marek, *Opus viridor vivifcus. Życiodajne zazielenianie, czyli historia naturalna konkurencji i współpracy*, (w:) *O przyrodzie i kulturze*, red. Ewa Dobierzewska-Mozrzyms i Adam Jezewski, Studium Generale, Seminarium Interdyscyplinarne, t. XIII, 2009, s. 107.





Zofia Gebhard

W OGRODACH. O TWÓRCZOŚCI KRYSTYNY DYRDY- KORTYKI

W wigilię 1 maja 2011 roku w przestrzeni utworzonej przez prawe ramię transeptu kościoła św. Wojciecha we Wrocławiu stanęła niezwykła kompozycja przestrzenna — siedem dwumetrowych świetlistych kolumn towarzyszących ósmej, której wewnętrzna jasność rozświetlała otaczającą ją twarz papieża Jana Pawła II. Instalację tę autorka Krystyna Dyrda-Kortyka nazwała *Ogród pamięci*. Towarzystwo ona chwilom, w których papież Benedykt XVI ogłosił błogosławionym swojego poprzednika, Jana Pawła II właśnie.

Pierwsza wersja instalacji *Ogrodu pamięci* — wielkie tuby plexi oklejone włóknami lnu i wypełnione światłem — powstała po śmierci Jana Pawła II. W tym niezwykle intensywnym czasie owych siedem świetlnych obiektów rozjaśniających ciemności miało być niczym siedem zatrzymań, przypomnień i zastanowień nie tylko o tym, którego śmierć poruszyła świat, ale o wszystkich odeszłych, o odchodzeniu i pamięci. Ale pierwszą inspiracją był Dzień Światła, jaki wymyślił w liceum artystycznym ALA Maciej Stawiński, zapraszając pedagogów i uczniów do zorganizowania pokazu obiektów świetlnych 13 grudnia 2005 roku, w poświęcony św. Łucji krótki grudniowy dzień, który tak szybko staje się nocą — na wzór krajów skandynawskich, gdzie te ciemności rozjaśnia się pochodami światła. Święta Łucja, patronka patrzenia, widzenia i dostrzegania, od tamtego czasu patronuje też tym pokazom w ALI. Od początku bierze w nich udział Krystyna Dyrda-Kortyka.

W OGRODACH. O TWÓRCZOŚCI KRYSTYNY DYRDY-KORTYKI

Krystyna Dyrda-Kortyka

1. *Piramida Światła II*, 2004
technika własna, juta,
bambus, wiklina
250×120×150 cm
fot. Jakub Kortyka
2. *Ulotna*, 2005
technika własna
3×(250×50 cm)
fot. Maciej Stawiński





Papier to metamorficzność natury.

Oto niezwykle sugestywne i sensualne *Rytmy i znaki*, multiplikacja układu sznurka papierowego i papieru, układające się przed oczami niczym kompozycja na werble Steve'a Reicha, gdyby taką skomponował. A obok *Ulotna* – zjawy z lnu; duch tkaniny.

Zaczynała od tkania i kiedyś, oglądając jej tkaniny pomyślałam, że mogłaby to namalować. Potem, że gdyby to było malarstwo, to owe obrazy zostałyby pozbawione oddechu. Bowiem, przeplatając nici przez nici, przeplatana też powietrze i każdy dotyk palców. W jakiś tajemniczy sposób zostały wkomponowane w strukturę obrazu: ten ruch, ten namysł, ten miraż.

W naturalny sposób, pozostając wierna istocie tkaniny, w którymś momencie jako materię sztuki wprowadziła rośliny, a potem powstały z nich papier. Początkowo preparowała go sama z rozmaitych surowców, bo przecież dotykliwość stanowi jeden z podstawowych składników jej kompozycji, jeden z najważniejszych obrzędów jej sztuki.

Można powiedzieć, że papier to metamorficzność natury. A wełna, juta, sznurek służą do malowania i oddychania. Razem mówią o tym, CO, i mówią o tym, JAK. Dla Krystyny niezmiernie ważne jest owo JAK. Bo przecież czemuś, co przewleka jedno przez drugie, barwi, w papierze zatapia, łączy, rozdziela, nawarstwia, multiplikuje, istnieje stymulowane nienazwanym impulsem, temu czemuś zostaje nadana widzialność, która ma coś opowiedzieć.

Krystyna ma szczególnie trudne zadanie, bo opowiada o przecuciach. Dlatego bardzo starannie dobiera i materiał, i materię, i kształt, i kolor, i rodzaj dotykliwości. Poprzez znak, poprzez układ znaków, poprzez kolor, układ kolorów, rytm, światło, strukturę, poprzez te wszystkie ślady – tak właśnie jak poprzez dotykanie, poprzez oddychanie – ona prowadzi ku owym chwilom, które są próbą włączenia się w obieg świata, odczucia z nim łączności, a tym samym – zmierzania się

Krystyna Dyrda-Kortyka

1. *Winter*, 70x45cm
 2. *Ciemny Ogród V*, 1988, technika mieszana, wełna, sizal 200x200 cm
 3. *Memory Garden*, 7x205x40cm
 4. *Znak*, 2000, technika własna, owijanie włókna lnu wokół podkładu z plexi 2056x195cm
- 1-4. fot. Jakub Kortyka

I właśnie wtedy wymyśliła pierwsze kolumny światła – prawie przezroczyste rulony plexi okleiła ażurową tkaniną z lnianej włókniny i podświetliła od wewnątrz. Z trzech, metrowych, rozrosły się do siedmiu, tak długich jak na to pozwala arkusz plexi – dwa metry i pięć centymetrów. I wtedy zyskały ten tytuł: *Ogród pamięci*.

Ogród jest miejscem najbardziej bezpośredniego i najbardziej może intymnego kontaktu z kosmosem – poprzez naturę: rośliny, powietrze, światło, niebo. Tu można doznać najbardziej sensualnych i najbardziej mistycznych przeżyć. Tu przechodzi się od emocji ku energii. Tu odwieczny rytm życia prowadzi ku odwiecznym tajemnicom początku i końca, i sensu istnienia. Tu wreszcie piękno przyjmuje cielesną tożsamość, a jednocześnie pozostaje olśnieniem. Ogród – a wiedza o tym jest archetypiczna – to miejsce objawień. To ich od dawna, od początku, od pierwszych tkanin po ostatnie obiekty, dotyczą kompozycje Krystyny, które poprzez znak, kolor, materię mówią o tym, co stanowi o krwiobiegu natury, o tym, w co jesteśmy wpisani i o tym, co jest wpisane w nas: transgresja; przekraczanie. Krystyna przekracza najpierw granice materialności i niematerialności, potem – granice profanum, które jest ciałem, materią sztuki i sacrum, które jest jej sztuki powietrzem, światłem

i kolorem. W takiej kolejności. Jej twórczość bowiem dotyczy – dotyka tych obszarów, które znajdują się na granicy światów – zmysłowego i duchowego.

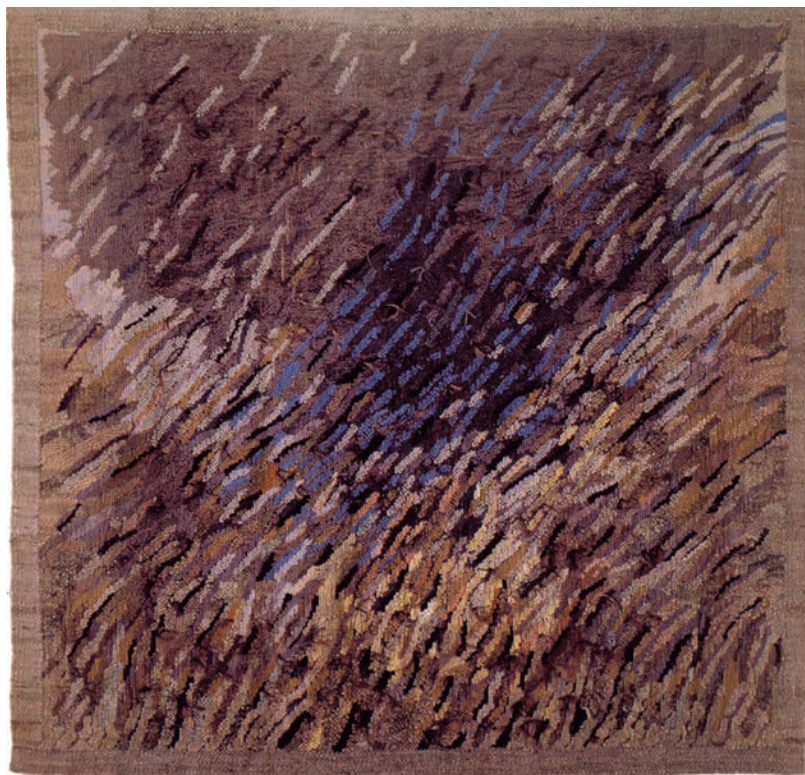
Oto *Znak* – w 2000 r. uhonorowany wyróżnieniem na IX Biennale Sztuki Sakralnej w Gorzowie Wlkp. – tkanina opada szarościami, jak zasłona, jak cisza, wokół centralnie wywołanej przez grę blasku, cienia i smug czerwieni sugestii krzyża – jak wstrzymanie oddechu.

Oto *Ciemny ogród VII*, utkany deszcz, oczyszczenie, sięganie nieba do ziemi.

Oto *Bez tytułu* odpowiedź po latach – w papierze czerpanym przestrzeń brązów nakryta błękitem i przedarta pionowym ażurem – słupem deszczu, a może soli.

Oto *Ogród ciszy*, ze sznurka, juty i trawy – mandala o naturze, a poprzez nią o sensie istnienia, o przemijalności tkanej przemiennością.

Oto *Zima*, kolejny ogród, przykryty śniegiem pulpy papierowej, spod której przeczerają pasma brązów i ugrów.



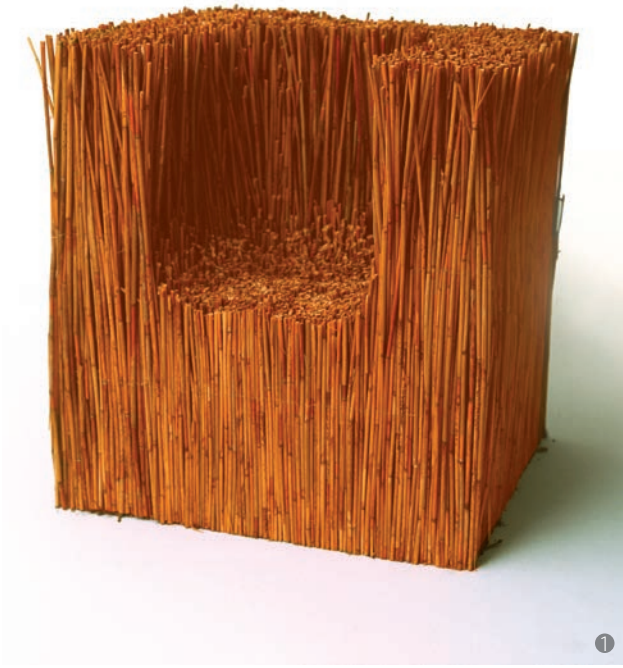
z tajemnicą jego istoty. Zachwył jest tu początkiem namysłu i poprzez zachwył, ołnienie, iluminację wstępuje się w przestrzeñ myœli – skojarzeñ, nazywañ, zastanawiañ, interpretacji.

Zaczynała od tkaniny, która co prawda nie była witrażem, ale poprzez sposób użycia materii i koloru, sposób ich wzajemnego przez siebie przenikania przypominały właśnie witraże z ich lśnieniem, mżeniem, natchnieniem, jednoczesnością konkretności i niedopowiedzenia. I od początku, jak witraże te tkaniny tęskniły do światła i przestrzeni, do oderwania się od ściany, do zaistnienia jako obiekt. A kiedy Krystyna odkryła wiklinę – obiekt zszedł ze ściany, owinał się wokół siebie tworząc spiralny labirynt, rozpiął się jak wigwam, uleciał, zatrzymał w powietrzu niczym zjawą. Zjawiskowość jest cechą charakterystyczną wielu z jej obiektów, które są przecież materialne, sensualne w urodzie swojej formy, ale wydają się być odległe od spraw tego świata. „Wieża Babel” utkana z wielu materii jak z wielu języków, „Piramidy” przewlekające przestrzeń przez bambus, sznurek, jutę i wiklinę; wiklinowe wiązki układające w powietrzu opowieści na wpół realne, niczym tote my, zakłęcia, przeczucia.

Przekraczanie granic to specjalność Krystyny. Splot tkacki

daje możliwość reliefowego kształtowania powierzchni. Materia papieru czerpanego to też relief, relief struktur i faktur. Zamknięty geometrycznym kształtem obiekt mówi o proveniencji obrazu, przypomina, że te wyzywające kompozycje to swoiste malarstwo materii, którego tworzywem było najpierw giętkie włókno roślinne, tkane, przeplatane, przewlekane, a później to samo włókno zostało zamienione w pulpę, w powstałe z niej płachty. Więc – jest to czy nie jest – tkanina, obraz, obiekt? Przede wszystkim to zaproszenie do przejścia na drugą stronę, przez materię do niematerii. Od światła do poza-swiata. Opowiada o tym w sposób szczególny i niezmiernie dla Krystyny symboliczny kompozycja *Refleksje sykstyńskie* – w gruboziarnistym, strukturalnym papierze czerpanym odcisnięty ślad fragmentu fresku Michała Anioła, tego, w którym palec Boga dotyka palca Adama. To relief przemieniający się w znak wodny – wizja dostrzegalna tylko na tle światła: tu jeszcze raz okazuje się jak podstawową, najważniejszą rolę w twórczości Krystyny odgrywa światło – stwórca i odtwórca. Światło i powietrze. Gdyby mogła, to jej tworzywem stałaby się zorza, tęcza, błyskawica, oddech.





1



2



3



4



Artysta sprawdza nie tylko dekoracyjne właściwości sztuki użytkowej, umiejętnie wykorzystuje „myślenie funkcjonalne” w kształtowaniu nowatorskiej formy produktów, ale także podejmuje twórczy dialog z tradycją sztuki użytkowej.

Mateusz Maria Bieczynski

Logika materiału według Pawła Grunerta

Ekspozycja „Meblarium” Pawła Grunerta zaprezentowana w Galerii Sztuki Nowoczesnej Muzeum Okręgowego im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy stanowi pierwszą odsłonę planowanego ciągu imprez wystawienniczych poświęconych sztuce designu i działaniom twórczym z pogranicza sztuk pięknych i użytkowych planowanych przez tę instytucję.

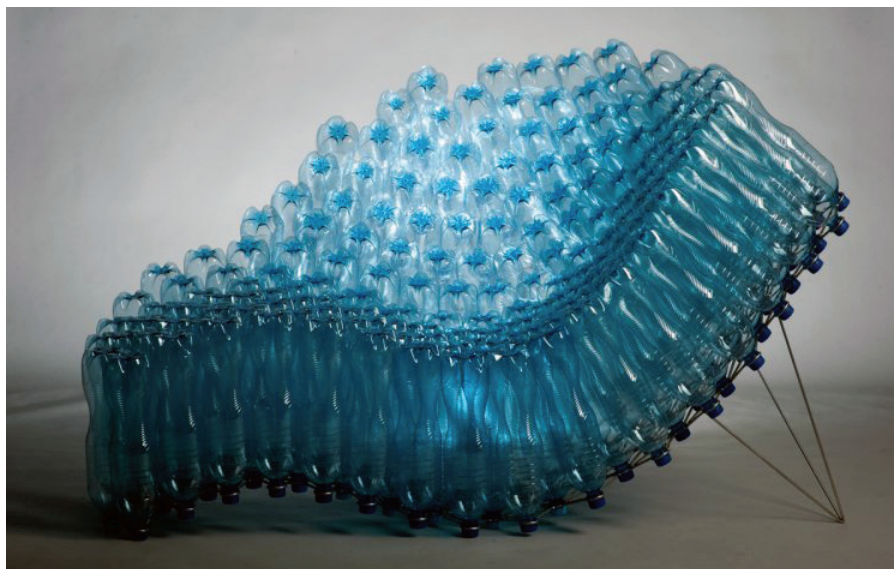
Prace współczesnych twórców mają bowiem systematycznie wzbogacać istniejący już zbiór rzemiosła z XIX i XX wieku, obrazujący historię powstawania nowoczesnego wzornictwa. Bydgoskie Muzeum wychodzi tym samym naprzeciw ogólnym tendencjom sztuki światowej, w której element użytkowości przybiera na znaczeniu.

Ekspozycja prac Grunerta została umiejscowiona w kilku salach wystawienniczych, dla których oprawę przygotował sam artysta. Aranżacja przestrzeni wystawienniczej według jego pomysłu polegała na wykorzystaniu elastyczności płótna, którym przesłonięto istniejący układ przestrzenny muzealnych pomieszczeń. Ukształtowany w ten sposób labirynt stał się współgrającą z zaprezentowanymi pracami „ścieżką ich recepcji”. Płótno będące tłem wystawy wydaje się wchodzić z eksponatami w podwójną relację. Z jednej strony bowiem wydaje się być nawiązaniem do tradycyjnych form sztuki plastycznej (malarstwa), z drugiej zaś poprzez materiałową adekwantność stanowi nawiązanie do użytych w poszczególnych pracach tworzyw, jak gałęzie, słoma, ziemia, trawa, trzcina i drewno, ale również cegła, tkaniny i różne metale. Do wymienionego organicznego instrumentarium dopisać można również różnorodne surowce wtórne, które coraz częściej pojawiają się w pracach Grunerta („refleksja ekologiczna”). Dzięki twórczemu „badaniu” wymienionych materiałów powstają oryginalne przedmioty łączące w sobie funkcjonalność z estetyką. Dodatkowo wytworzone przez niego meble posiadają również swój wymiar artystyczny polegający na generowaniu sytuacji przestrzennych wykraczających poza zwykłe relacje między obiektami.

Artysta sprawdza nie tylko dekoracyjne właściwości sztuki użytkowej, umiejętnie wykorzystuje „myślenie funkcjonalne”

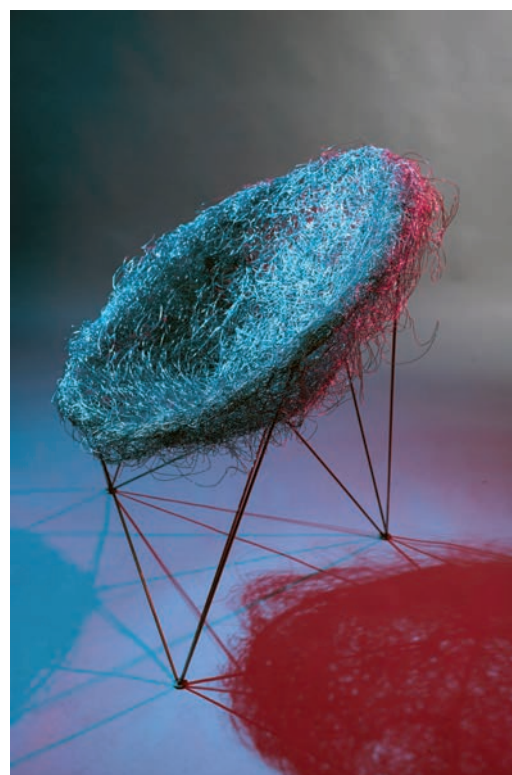


5



6

w kształtowaniu nowatorskiej formy produktów, ale także podejmuje twórczy dialog z tradycją sztuki użytkowej. Połączenie tych różnorodnych doświadczeń owocuje niekonwencjonalnymi rozwiązaniami i powstaniem obiektów łączących ze sobą elementy użytkowe, dekoracyjne, artystyczne (rzeźbiarskie). Wiele z nich utrzymanych jest w surrealistycznej formie. Krzesło z korzeniami wrostające w ziemię niczym drzewo, trzciniowy żywopłot zamiast oparcia fotela, wiklinowy fotel przypominający snop zbożowy z wyciętym gniazdem-siedziskiem doskonale obrazują charakter tych prac. Dzięki wyrazistemu charakterowi, jaki mają, zmuszają widza do zajęcia stanowiska wobec nich. Dzięki tej interakcji z widzem koncepcję artystyczną Grunerta należy ocenić jako udaną propozycję rozwiązań przedmiotów użytkowych twórczo przekształcających przestrzeń, w której się znajdują, przy zastosowaniu możliwie najprostszyc zabiegów. To właśnie prostota przesądza o sukcesie współczesnego projektowania użytkowego.



7

Paweł Grunert

1-7. Meble z wystawy „Meblarium”, Galeria Sztuki Nowoczesnej Muzeum Okręgowego im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy



1. **Agnieszka Swoboda**, *Jestem iguaną*, akryl, płótno, 90 x 120 cm, 2010

2. **Dominik Podsiadły**, *Pepsi*, folia, marker, pleksiglas, 80 x 160 cm, 2011

3. **Ewa Juszkiewicz**, *Grzeczna uczennica*, akryl, olej, płótno, 130 x 98 cm, 2010

4. **Jakub Ciężki**, *Rusztowanie I*, emalia akrylowa, akryl, olej, płótno, 150 x 200 cm, 2010

1-4. fot. J. Rojkowski

Agata Smalcerz

Co można zmienić w „Bielskiej Jesieni”?

Przejęcie po poprzednikach organizacji imprezy czy festiwalu o wieloletniej tradycji jest trochę jak zobowiązanie wynikające z noszenia znanego nazwiska.

Nie można go zszargać, ani się go wyrzec, a dobrze byłoby zrobić coś, co jeszcze podniesie jego znaczenie.

„Bielska Jesień” istnieje do 1962 roku i u początków swoich miała proste założenie: pokazać w Bielsku-Białej najlepsze prace z ostatnich lat artystów, którzy reprezentują najważniejsze ośrodki sztuki w Polsce, oraz skonfrontować ich twórczość z artystami bielskiego środowiska plastycznego. Istniała profesjonalna przestrzeń do takiego pokazu: oddany do użytku dwa lata wcześniej nowoczesny pawilon wystawowy, siedziba bielskiego okręgu ZPAP, pierwsza tego typu budowla w województwie – wówczas – katowickim. Dobra była komunikacja pomiędzy poszczególnymi oddziałami związku artystów, co widać po liście uczestników tego pierwszego przeglądu. Brali w niej udział m.in. Jan Berdyszak, Leon Dołżycki, Tadeusz Ejsmont, Stanisław Fijałkowski, Janina Kraupe, Jerzy Krawczyk, Lech Kunka, Jan Marek, Waław Taranczewski, Jerzy Bereś, Maria Pinińska-Bereś, Zbigniew Lutomski, Leszek Różga. Wystawiane prace podzielone były na trzy działy: malarstwo, rzeźbę i grafikę. Prezentacja ta wzbudziła ogromne zainteresowanie publiczności oraz zebrała pochlebne recenzje w prasie nie tylko lokalnej.

Sukces tego pierwszego przeglądu zdopinguwał zarówno środowisko plastyczne, jak i władze Bielska-Białej, miasta wówczas jeszcze nie woje-



wódzkiego i sprzed boomu, który rozwinął je w latach 70. XX wieku głównie wokół produkcji małego fiata. Ambicje rozwijającego się miasta zostały zrealizowane w postaci corocznej Ogólnopolskiej Wystawy Malarstwa i Grafiki Bielsko-Biała. W trzeciej edycji zdecydowano się na wyróżnianie najlepszych prac przez jury i nagradzanie ich medalami: w latach 60. społeczeństwo przyzwyczajone było do medali i honorowe nagrody wystarczały.



„Bielska Jesień” w tytule zastąpiła nazwę miasta w 1967 roku; jak wspominają uczestnicy ówczesnego życia artystycznego – na zasadzie analogii do muzycznej „Warszawskiej Jesieni”. Wzorcowa na kolejne 30 lat okazała się wystawa w 1968 roku: wówczas zdecydowano się ograniczyć konkurs wyłącznie do malarstwa (od 1966 roku istniało Biennale Grafiki, co skierowało zainteresowanych artystów tego medium do Krakowa); do jury zaproszono ważnych artystów, jak Tadeusz Brzozowski, Waław Taranczewski, Alfred Lenica, Andrzej S. Kowalski i reprezentujący Bielsko-Białą Kazimierz Koczyński. Skonstatowano też, że w organizacji tak ważnego już konkursu konieczna jest pomoc profesjonalistów: do tej pory zajmował się tym bielski oddział związku artystów plastyków i ogrom prac zaczął przerastać skromne możliwości ludzi działających społecznie. W 1969 roku wsparcia udzieliła stolica województwa: współorganizatorem zostało Biuro Wystaw Artystycznych w Katowicach, do medali dołączono nagrody finansowe, fundowane m.in. przez Wojewódzką Radę Narodową w Katowicach oraz Zarząd Okręgu ZPAP w Katowicach. Wiązało się to niejako z utratą samodzielności tego przedsięwzięcia, przejęciem imprezy przez „województwo”. Nagrody fundowały zresztą nie tylko władze Katowic, ale zdecydowały się na to także Wojewódzkie Rady Narodowe w Warszawie,



4

Gdańsku, Olsztynie i Kielcach, Miejska Rada Narodowa w Bielsku-Białej, a także inne instytucje miasta i województwa. Spora ilość nagród i niewątpliwy prestiż imprezy przyciągnęły ogromną liczbę uczestników: w tej pierwszej edycji z nagrodami pieniężnymi wzięło udział 135 malarzy, którzy pokazali 157 prac! Jak udało się wyeksponować na powierzchni około 150 metrów kwadratowych (galeria mieściła się wówczas w parterowym budynku z jedną salą wystawową), pozostaje dla mnie zagadką.

Ta spektakularna edycja nie miała swojego powtórzenia w takim wymiarze: Zarząd Okręgu ZPAP w Bielsku-Białej pozostał głównym organizatorem konkursu do 1977 roku; w roku następnym sędował już to przedsięwzięcie na Biuro Wystaw Artystycznych w Bielsku-Białej, utworzone wraz z powstałym województwem bielskim w 1975 roku. Raz jeszcze, w 1981 roku, ZPAP włączył się w organizację konkursu, przed zdelegalizowaniem Związku w stanie wojennym w 1983 roku.

Do początku lat 90. zasady organizacji „Bielskiej Jesieni” pozostawały zasadniczo niezmiennie, co spowodowało z czasem ogromną rutynę. BWA w Bielsku-Białej główne siły poświęcało właśnie tej imprezie; obrazy przysyłane z wszystkich stron Polski miesiącami zalegały w magazynach, czekając najpierw na wystawę, a potem na odesłanie do autorów. Wszyscy trochę stracili serce do „Bielskiej Jesieni”, artyści traktowali ją jak jeden z wielu istniejących wówczas konkursów. Symptomatyczny okazał się konkurs w 1991 roku. Miał być przełomem spowodowanym niedawną zmianą ustroju: fundatorem głównej nagrody – staraniem ówczesnego komisarza konkursu, artysty i profesora ASP Michała Klisia – została firma Polifarb Cieszyn, co zmieniło optykę: teraz już nie państwo miało wspierać artystów, ale biznes. Główna

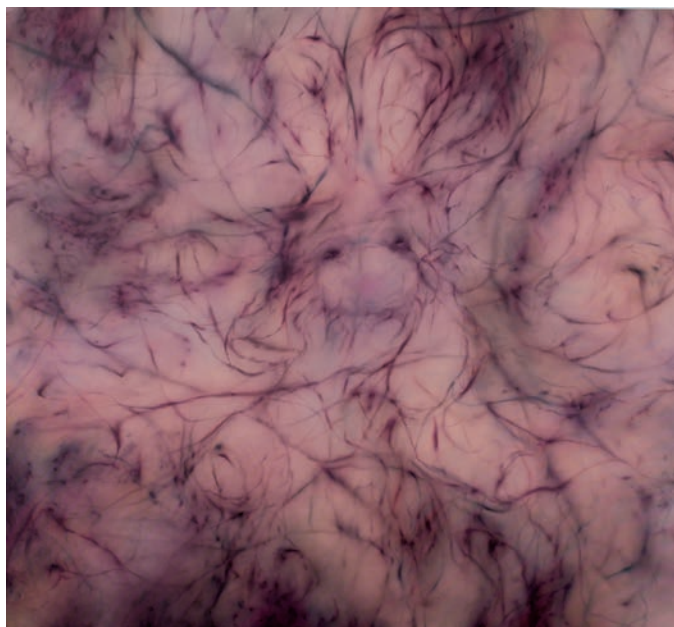
nagroda opiewała na sumę 100 milionów złotych (przed denominacją), co było niewiarygodnie dużą kwotą, jak na nagrodę artystyczną. Podobnie zelektryzowała środowisko dziesięć lat później nagroda w konkursie „Art&Business” „Obraz Roku 2001” (w wysokości 100.000 zł). To spektakularne medialnie przedsięwzięcie zostało jednak zniweczone przez decyzję jury: pula na główną nagrodę została podzielona na 10 równorzędnych wyróżnień po 10 milionów złotych, co spaliło imprezę w mediach oraz skutecznie zniechęciło sponsora do dalszego finansowania konkursu.

Po tej klęsce organizatorzy rozpoczęli próby zmiany wizerunku „Bielskiej Jesieni”, odświeżenia formuły, wprowadzenia nowych zasad. W 1992 roku otwarty konkurs został zamieniony przez ówczesną dyrektorkę, Helenę Dobranowicz, w wystawę za zaproszeniami. Artystów typowali kuratorzy z poszczególnych ośrodków (Bielska-Białej, Katowic, Krakowa, Wrocławia, Warszawy, Łodzi oraz Gdańska). Mimo że BWA dysponowało już drugą, obszerną salą ekspozycyjną obrazy, zawisły nie tylko w galerii, ale także w post-industrialnych przestrzeniach Muzeum Techniki i Włókiennictwa, co nadało ekspozycji wyjątkowy charakter. Tytuł świetnych obrazów i tak wielu dobrych artystów nie było na „Bielskiej Jesieni” nigdy dotąd, ani chyba nigdy później. Niestety, ta najlepsza edycja nie doczekała się udokumentowania w postaci katalogu. Laureat złotego medalu – obraz Andrzeja Szewczyka *Pola Elizejskie*, trafił do zbiorów dzieł sztuki bielskiego BWA, co dało początek tradycji, aby zwycięska praca pozostawała w kolekcji Galerii.

Rozpoczęta wówczas dyskusja na temat zasadności istnienia takiego przedsięwzięcia, jakim jest konkurs malarstwa, trwa do dziś.

Podstawowe wątpliwości dotyczą tego czy obstawać przy malarstwie w dobie, gdy multimedia wyraźnie dominują w sztuce i wydają się wskazywać, że tylko tędy droga. Wszystkie biennale na świecie wypełnione są wielkimi ekranami lub bardziej skomplikowanymi technicznie projekcjami, często wbudowanymi w obiekty. Płaska powierzchnia pokryta farbami zdaje się przegrywać z tymi wieloelementowymi artefaktami, działającymi na różne zmysły, wprzęgającymi w swoją istotę czas. W Polsce również niemal wszystkie tego typu konfrontacje dawno już zrezygnowały z jednego medium. Pokusy, aby zrobić tak i z „Bielską Jesienią” były także silne, jednak zdecydowaliśmy się pozostać wierni malarstwu, choćby po to, żeby było inaczej. A bardziej poważnie: w malarstwie ciągle tkwi siła, to żywa sztuka, wymagająca od widza nieco innej wrażliwości, nie tak oczywista w odbiorze i przez to często bagatelizowana. Ruszające się obrazki wzmocnione dźwiękiem mocniej angażują naszą uwagę, namalowany obraz łatwiej omieść wzrokiem. A jednak to jest też jego przewaga: można objąć jego przekaz jednym spojrzeniem, nie wymaga – jak film – oglądania od pierwszej do ostatniej klatki.

Druga wątpliwość dotyczy „materiału badawczego”: skąd go brać. Można ogłosić pospolite ruszenie i czekać, co nadejdzie, nie mając na to specjalnie wpływu, a można też szukać samemu (czy poprzez zaproszonych kuratorów), starając się zauważyć to, co najciekawsze i najistotniejsze. W Bielsku-Białej wciąż zostaje ta pierwsza opcja: odrzuciliśmy drugą pokusę, aby zbierać „najlepszych” malarzy w Polsce i wybierać jeszcze „lepszych” wśród nich, już na miejscu, w celu uhonorowania nagrodami. Stwierdziliśmy jednak, że taki „crème de la crème” byłby i tak niestrawny przy



1

1. **Paweł Matyszewski**, *Duritas*, akryl, płótno, 170 x 180 cm, 2011
2. **Iwa Kruczkowska-Król**, z cyklu *Opowieści o herbacie Yukata i Koi*, olej, płótno, 140 x 150 cm, 2010
3. **Bartłomiej Zygmunt-Siegmund**, *Plany*, akryl, olej, płótno, 135 x 190 cm, 2008
4. **Piotr C. Kowalski**, **Joanna Janiak**, *Obraz mroźny -17 st. C.*, akryl, płyta metalowa, 100 x 100 cm, 2011
5. **Kamila Woźniakowska**, *Jenny*, akryl, sklejką, 180 x 180 cm, 2010
6. **Małgorzata Rozenau**, *The End*, akryl, olej, płótno, 70 x 100 cm, 2011

1-5. fot. Jacek Rojkowski

2



braku jednolitej myśli kuratorskiej. Dla tej opcji stworzyliśmy więc alternatywną wystawę, tzw. kuratorską „Bielskiej Jesieni”, która naprzemiennie z Biennale Malarstwa odbywa się od 2000 roku. Konkurs dla malarzy pozostaje otwarty i staje się jedną z niewielu możliwości zaistnienia artystów nieznanymi czy mniej znanymi, niewykłanymi w układy kuratorsko-galeryjne. Oczywiście to, czy znajdą się na wystawie pokonkursowej, jest i tak wypadkową gustów jurorów, ale też po to uczestnicy biorą udział w tym przedsięwzięciu, aby poddać się ocenie ekspertów. Jeśli więc otwarty konkurs – to dla wszystkich, bez ograniczania wieku („tylko dla młodych” jest obwarowaniem wielu innych konkursów), bez dyżurnego tematu (niech artysta pokaże to, czym się rzeczywiście zajmuje, a nie tworzy na hasło), bez podpierania się dotychczasowymi osiągnięciami: na uwagę ma zapracować samo dzieło, a nie inne względy.

Biorąc pod uwagę powyższe uwarunkowania, można przyjrzeć się tegorocznej „Bielskiej Jesieni” już bez fochów w stylu: dlaczego to takie różnorodne, dlaczego nie ma podobieństw stylistycznych, dlaczego nie ma bardzo znanych artystów itd. Osobiście – jako organizator i jeden z jurorów – oceniam wystawę, która powstała w wyniku wyboru pięciu osób tworzących jury, spośród propozycji nadesłanych przez 387 artystów, nie bez pewnego subiektywizmu, ale słyszę też opinie widzów, które docierają do mnie w ciągu niemal dwóch miesięcy ekspozycji. Różnorodność, która przeszkadza purystom i uroda prac, która przeszkadza



3



4

niektórym krytykom (bo od jakiegoś czasu piękno stało się kategorią niemal wstydliwą) są właśnie siłą tej wystawy. Do jurorów należało wybrać najlepsze obrazy, do galerii – najlepiej je wyeksponować. Stwierdzam, że zadania te zostały wykonane dobrze. Przestrzeń Galerii Bielskiej BWA to dwie sale: dolna, „otwarta” szklanymi witrynami na ulicę (ta sama, w której w 1969 roku powieszono 157 obrazów) oraz górna, większa, z betonową podłogą i rzędem filarów przecinających ją na ukos. W dolnej sali znalazły się prace raczej monochromatyczne, niewielkie; kilka abstrakcji geometrycznych, niebanalne figuracje. Panuje tu nastrój powściągliwości i utajonych emocji. Zamrożony, czy raczej malowany mrozem, biały kwadrat bez tytułu Piotra C. Kowalskiego powstał we współpracy artysty z Joanną Janiak, z którą od kilku lat tworzą duet artystyczny. To ona wymyśliła sposób, jak utrwalić mróz, aby powstałe z jego udziałem roślinopodobne kształty nie roztopiły się pod wpływem ciepła. Oddanie głosu naturze, czerpanie wprost z jej materii jest konsekwentną drogą tego niezwykłego malarza, którego rola często ogranicza się do

umożliwienia zaistnienia pewnych zjawisk naturalnych i utrwalenia ich. Chłodna konstatacja dotycząca wpływu reklam na naszą podświadomość to z kolei domena twórczości Małgorzaty Rozenau. Jej perfekcyjnie namalowane obrazy z nutą nostalgii przywołują stare amerykańskie reklamy znanych markowych produktów, sprawiając, że pytamy ponownie samych siebie: czy na nas to nie działa? Odniesienia do znanych marek podejmuje także Jakub Pieleszek, czyniąc z opatrzonego do bólu liternictwa nową jakość wizualną poprzez np. połączenie logotypu coca-coli z motywem ludowym ni to góralskiej parzenicy, ni kurpiowskiej wycinanki, ale skojarzenie odsyła też do ornamentyki z wysp Oceanii. Internacjonalny charakter napisu znanego na całym świecie i bezbłędnie odczytywanego nawet przez analfabetów w najodleglejszych zakątkach łądów artysta połączył ze strużkami farby ściekającymi z jakby niechlujnie odbitego szablonu.

Paulina Poczęta jest mistrzynią autoportretów; każdy z nich odnosi się do określonej sytuacji z jej życia, odmiennych nastrojów i przeżyć. Artystka wykorzystuje także grę słów w tytułach swoich prac, dowcipnie lub dramatycznie uwypuklając przesłanie obrazu.

Górna, duża sala wybrzmiewa orgią kolorów. Znalazły się tu duże obrazy, w większości figuratywne, o różnorodnej stylistyce. Oś widokową tworzą trzy zestawy prac: *Rusztowanie* Jakuba Ciężkiego, prace Ewy Juszkiewicz: *Grzeszna uczennica* i *Panna z wilka* oraz dwie abstrakcyjne kompozycje Pawła Matyszewskiego: *Duritas* i *Przedwiośnie*. O ile pierwszy obraz, nagrodzony główną nagrodą konkursu, wyraża konstruktywistyczną przejrzystość, modernistyczne uporządkowanie, pewną jasność kompozycji będącej odwzorowaniem real-

nej sytuacji, o tyle dwa pozostałe zestawy wnoszą niepokój, podskórny tajemnicę, nieuświadomione, czyhające pod powierzchnią zagrożenie. Portrety Ewy Juszkiewicz, choć także — jak u Jakuba Ciężkiego — malowane z hiperrealistycznym zacięciem, skrywają twarze swoich bohaterów za maską. Bluzeczki w kropki, falbanki i kokardy to atrybuty dziewczęce, ale podświadomie wyczuwamy, że jest to zagrożona niewinność. Różowo-fioletowe płótna Pawła Matyszewskiego, laureata drugiej nagrody, to właściwie abstrakcje, ale nieodmiennie kojarzą się z formami biologicznymi, fragmentami tkanek,

» Nie rezygnować z konkursu; pozostać przy malarstwie; nie ograniczać udziału.

włosionej skóry. Ich zamglone powierzchnie mają niebywałą głębię i coś przyciągającego i odpychającego jednocześnie. Obok tej namalowanej nibyskóry wiszą skóry prawdziwe: ornamentalnie potraktowane wizjonerskie apoteozy dwóch bogiń: płodności i wojny, autorstwa Izabeli Ołdak, namalowane na surowych skórkach wołowych. Narodziny i śmierć, te dwa bieguny ludzkiego życia, przyjmują postaci kobiet otoczonych przez symbole i motywy odpowiadające tym dwóm skrajnym pojęciom: króliki, ptaszki, kwiaty i owoce oraz dające mleko krowa i koza z jednej, a czaszki, węże, krutki, miecze i topory oraz wyjące lamparty z drugiej strony. Ekspresję tych obrazów przeciwstawić można spokojowi, który emanuje z płócien Iwy Kruczkowskiej-Król: jej cykl „Opowieści o herbacie” przedstawia grupy ubranych w wielobarwne

kimona Japończyków kontemplujących symetrię kamiennego ogrodu lub pływające w stawie karpie, symbol siły i niespożytej energii, patronujące japońskiemu Świętu Chłopców. Do kontemplacji wieloelementowej kompozycji zmusza także

kolorы wprowadziły ożywczy luz i dowcip, uzyskując wyróżnienie jury, oraz Kamilę Woźniakowską, artystkę mieszkającą od wielu lat w Kanadzie, która zaproponowała czarno-białe, ilustracyjne obrazy, nagrodzone trzecią nagrodą. Jurorom spodobały się scenki odnoszące się do dzieł literackich — *Katechizmu rewolucjonisty* Siergieja Nieczajewa oraz *Opery za trzy grosze* Bertolda Brechta. Zauważono



obraz Artura Przebindowskiego z cyklu „Magalopolis”: przedstawiona z niezwyklej, zmiennej perspektywy wizja nieprawdopodobnie zagęszczonego, ale wyludnionego miasta, zalanego ostrym słońcem. Ta praca wyróżniona przez jury znalazła również największe uznanie widzów, to na nią zagłosowało najwięcej osób podczas dwóch niemal miesięcy trwania wystawy.

Właściwie wszystkie obrazy na wystawie zasługują na uwagę, ale pozwolę sobie zwrócić uwagę na jeszcze dwie autorki: Agulę Swobodę, której autoportrety jako iguany i mocne, zdecydowane

odmienność tego typu obrazowania w stosunku do charakteru rodzimego malarstwa, choć niektórzy krytycy doszukali się w nim podobieństw do malarstwa grupy Ładnie.

Trzy nagrody główne, pięć wyróżnień, zakupy do kolekcji Galerii Bielskiej BWA — to materialny aspekt konkursu, satysfakcjonujący artystów nie tylko honorowo. Jednak oprócz tych laurów bardzo ważny jest aspekt promocyjny i to w dużo większym wymiarze, niż relacje czy recenzje z wystawy. Od kilku edycji nagrodom i wyróżnieniom przyznawanym przez jury towarzyszą wyróżnienia przyznawane przez redakcje najważniejszych w Polsce pism i portali o sztuce. Przedstawiciele tych redakcji wręczają dyplomy honorowe na wernisażu, a następnie na łamach swoich pism publikują artykuły poświęcone wybranym przez siebie artystom i reprodukcje wyróżnionych prac. Często staje się to równie ważną, jeśli nie ważniejszą drogą do sukcesu, bardzo cenioną przez jej beneficjentów.

Czterdziesta edycja konkursu skłania do podsumowań, rozliczeń, a nawet przewartościowiari dotychczasowych sposobów wyszukiwania najciekawszych przykładów polskiego malarstwa. Temu służyła sesja zorganizowana następnego dnia po wernisażu, z udziałem artystów, krytyków sztuki, redaktorów, widzów, pt. „Czy malarstwu potrzebne są konkursy?”. Konkluzja, która powstała w wyniku różnorodnych głosów brzmi: nie rezygnować z konkursu; pozostać przy malarstwie; nie ograniczać udziału; bardziej upublicznić wszystkie nadsyłane propozycje, nie tylko te wybrane. Jako przedstawiciel organizatora zobowiązuję się sprostać tym oczekiwaniom.

Marta Czyż

Co robi malarz

na dziesiątej, jubileuszowej edycji Konkursu Gepperta? Niestety, skutecznie rangę owego konkursu obniża.

Przyzwyczajiliśmy się, że każda z ostatnich edycji ogólnopolskiego Konkursu Malarstwa imienia Eugeniusza Gepperta przynosi wiele kontrowersji. Sporne są kwestie (nie)obecności malarstwa w malarskim konkursie, poszerzenia bądź jasnego wytyczenia jego formuły, zasadność wyborów nominujących artystów ekspertów i werdykty jury. Jak piszą bowiem kuratorzy generalni tegorocznej, jubileuszowej edycji Konkursu, Patrycja Sikora i Wojciech Pukocz, *celem Konkursu jest ustalenie tego, co jest w sztuce wartościowe i zasługuje na uwagę i pamięć (...), a warunki takiego kontraktu negocjowane są wciąż na nowo także w ramach tegoż konkursu*. Nic więc bardziej pożądanego niż merytoryczna dyskusja, spieranie się poglądów na formę i miejsce malarstwa na arenie współczesnej sztuki, wielość i różnorodność krytycznych głosów. Tylko, jak słusznie zauważył Andrzej Kostołowski w tekście opublikowanym w katalogu dziesiątej odsłony Konkursu, dyskusja ta już dawno przesunęła się z rejonu sztuki w stronę roli, jaką pełnią w nim nominujący i oceniający eksperci – pedagodzy, kuratorzy, krytycy. To ich wybory – dyskusyjne, kontrowersyjne, dla wielu niezrozumiałe – stały się główną osią pokonkursowych rozmów, opinii, prasowych recenzji. O samej zaprezentowanej w Konkursie sztuce mówi się coraz mniej, odnosząc się co najwyżej do jej relacji z tradycyjnym malarstwem bądź tej relacji brakiem. I niestety, biorąc pod uwagę prace prezentowane podczas trzech ostatnich edycji Konkursu Gepperta, mówić po prostu nie ma o czym.

Podczas konferencji prasowej otwierającej pokonkursową wystawę, przewodniczący jury, profesor Paweł Lewandowski-Palle w gorzkich słowach podsumował przedmiot oraz wyniki obrad. – Hasło tegorocznego konkursu, „Co robi malarz?”, powinno raczej brzmieć: „Co robi artysta?”. Z malarstwem ten konkurs i wystawa mają bowiem niewiele wspólnego, większość zaprezentowanych prac nie prowadzi nawet cienia dyskursu z malarskością, a co dopiero z samym medium. My, członkowie jury, musieliśmy jednak pracować na podanym nam materiale

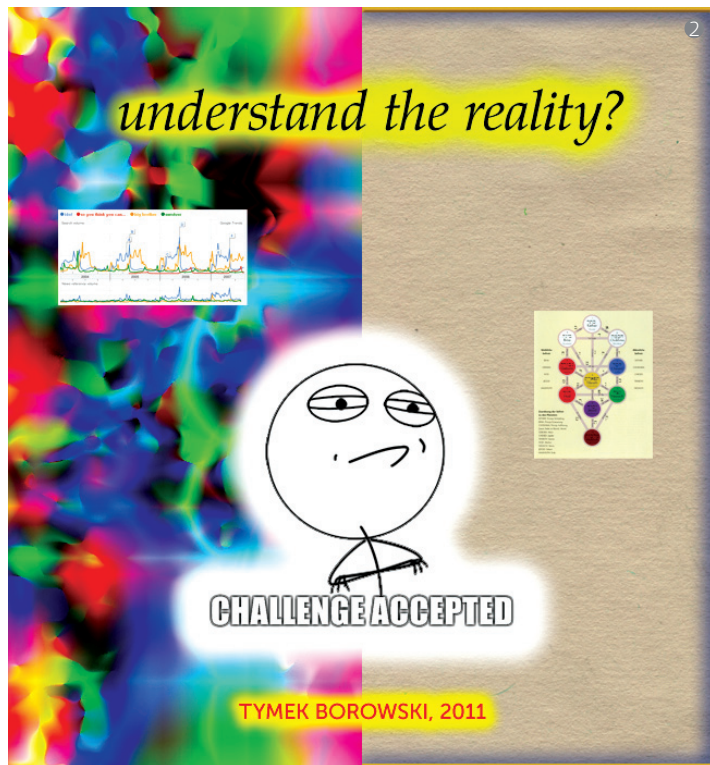
i ten materiał w miarę sprawiedliwie ocenić.

I w tym właśnie punkcie tkwi, według mnie, główna bolączka tegorocznego Konkursu Gepperta. Różnorodność osobowości artystycznych nominowanych do niego młodych twórców mogłaby bowiem przynieść intrygującą panoramę postaw i zjawisk określających dzisiejsze bądź też wytyczających nowe trendy polskiej sztuki w ogóle. Bez anachronicznych podziałów na rodzaj użytego materiału. Uzyskaniu takiej właśnie panoramy służyłby przecież wybrany w 1993 roku model Konkursu imienia Gepperta, polegający na zaproszeniu do niego nominujących ekspertów z różnych środowisk artystycznych w kraju, a ponadto nierzadko reprezentujących całkowicie odmienne spojrzenie na sztukę. Pojawia się tu oczywiście zarzut co do niezgodności dzisiejszej formuły Konkursu z jego pierwotną ideą, wszak to malarstwo miało grać pierwsze skrzypce, ale organizatorzy sprytnie sobie z tym radzą – wymazując słowo „malarstwo” z nazwy Konkursu bądź nadając poszczególnym edycjom sprzyjające swoim dążeniom tytuły. W efekcie, co dwa lata spodziewać się możemy konkursu i wystawy sztuki niekoniecznie malarskiej. Co jednak najsmutniejsze, niekoniecznie dobrej.

Zwiedzając tegoroczną wystawę Konkursu Gepperta, zastanawiałam się nad kryteriami, które w swej ocenie przyjęli najpierw nominujący artystów eksperci, a później członkowie jury. Przy tak odmiennych propozycjach nasuwają się dwa: wyjątkowość dzieła pod względem jego nowatorstwa i frapującego pomysłu lub (i) doskonale opanowany warsztat, pozwalający w sposób mistrzowski potraktować nawet nie zawsze oryginalny temat.

Nie ma na wystawie ani jednej pracy, która w pełni łączyłaby obie wartości. Są jednak dwie, które w mojej opinii się wyróżniają, dzięki ciekawemu pomysłowi i efektownej jego realizacji. To wideoart Agaty Bielskiej, laureatki nagrody Prezydenta Wrocławia, oraz niezauważony właściwie przez jury cykl obrazów-objektów Bartosza Kokosińskiego.

Instalacja wideo *Utwór XII* Agaty Bielskiej to sekwencja nałożonych na siebie ruchomych obrazów, oszczędnych w kolorze i plastycznie wyrafinowanych. Drewniana podłoga tworzy tu przestrzeń/podobrazie dla przenikających się półprzezroczystych postaci, będących blisko siebie, ale właściwie się niespotykających. Agata Bielska:



1. **Łukasz Jastrubczak**, *Góra*, rzeźba, tkanina, ukryte przedmioty, wys. 250, 2011
2. **Tymek Borowski**, *Bez tytułu*, różne media na ścianie, wymiary ok. 6 x 2 m, 2011
3. **Agnieszka Polska**, *How the Work is Done*, wideo, 2011
4. **Honorata Martin**, *3D*, instalacja malarska (fragment), różne media,

— Chcę patrzeć na świat z miejsca bezgranicznego. Ujawnić go w ruchu. Nie tylko tym, który przynależy pejzażowi zewnętrznemu czy wewnętrznemu, ale ruchowi, który powstaje z ich wzajemności.

„Modele obrazów” czy „Obrazy pożerające rzeczywistość” to z kolei cykl obiektów Bartosza Kokosińskiego, absolwenta krakowskiej Akademii. Główna myśl artysty skupia się tu na samym zjawisku obrazowania, a także atrakcyjności materialnej strony przedmiotu. Witold Stelmachiewicz, nominujący: — Kokosiński malarstwo na płótnie

dewastuje, dekonstruuje, wywraca, wypycha, ale wszystkie te gesty i tak wikłają go w jego (obrazu) jednoznaczny kontekst. (...) Należy też zauważyć, że jego fantazja artystyczna skoncentrowana głównie na obiektach malarskich (ale także wideo) jest niemal nieograniczona.

To prawda — Kokosiński zdaje się w swoich pracach nie przejmować żadnymi czysto materialnymi ograniczeniami. Przedmioty, figury wypchanych zwierząt czy fragmenty mchu i trawy zdają się dosłownie „rozsadzać” obraz od wewnątrz,

a wyobraźni w sposobie (de)konstruowania obiektu mogłaby Kokosińskiemu pozazdrościć większość z towarzyszących mu na wystawie twórców.

Tymczasem główną nagrodą Konkursu, Grand Prix Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego, postanowiono wyróżnić pracę Agnieszki Polskiej, film *How the Work Is Done*. Ogromne rozczarowanie, bo choć zrealizowane z dużą dbałością o szczegóły, to dzieło Polskiej nie zachwyca, nie inspiruje, nie zaskakuje. W strefie wizualnej jest kompletnie nieefektywne, zyskuje jedynie przy poznaniu inspiracji do jego powstania, jaką były wydarzenia w pracowni ceramiczno-rzeźbiarskiej krakowskiej ASP w 1956 roku. To jednak nie czyni go uniwersalnym.

Inną propozycję do konkursu przedstawiła Honorata Martin, laureatka nagrody Dyrektora BWA Galerii Wrocław, współorganizatora Konkursu. W instalacji w formie rozłożonego w galerii namiotu Martin umieściła szereg codziennych przedmiotów, artefaktów, luźno związanych ze sobą fotografii, notatek. To próba nadania malarstwu wymiaru przestrzennego i czasowego (artystka buduje z owych obiektów pewną formę narracji), pokazuje żywy proces samego tworzenia, samego „stawiania się” dzieła — ale czy malarskiego?

Pozostałe nagrody Konkursu — nagroda Rektora ASP we Wrocławiu oraz pozaregulaminowa nagroda czasopisma „Art&Business” — powędrowały odpowiednio w ręce Magdaleny Karpińskiej i Tomasza Barana. Swoje wyróżnienie przyznał ponadto magazyn artystyczny „Format”, honorując prace Marcina Zawickiego.

Wątpliwościom co do zasadności przyznania niektórych z powyższych nagród towarzyszy jeszcze większa wątpliwość dotycząca dopuszczenia do konkursu i na pokonkursową wystawę takich „smaczków”, jak chociażby prace Łukasza Jastrubczka czy Tymka Borowskiego.

Jak to się dzieje, że właśnie ich autorzy zostają starannie wyselekcjonowani przez nominujących, a następnie zakwalifikowani przez ekspertów do jednego z najważniejszych i cieszących się długoletnią tradycją konkursu w kraju? Spośród pięćdziesięciu artystów zgłoszonych w tym roku do Konkursu Gepperta po dwudniowych obradach wybrano dwudziestu pięciu. W tym przynajmniej kilkunastu, którzy przygotowali prace, jakie nigdy w wydarzeniu o takim prestiżu nie powinny były się znaleźć. Argument, że nie miała być to prezentacja najlepszych z najlepszych, a raczej przedstawienie



postaw różnorodnych, często wzajemnie sprzecznych, mnie nie przekonuje. Nie może być bowiem uzasadnieniem dla obecności w konkursie prac jakościowo i koncepcyjnie słabych.

Nie mam pomysłu na efektywne przeformułowanie regulaminu Konkursu Gepperta pozwalające na uniknięcie podobnych zdarzeń w przyszłości. Myślę również, że nie jest to nasze – recenzentów wystawy – zadanie, a orzech do zgryzienia dla kuratorów generalnych Konkursu i dla jury. Jak dotąd, nie ma w regulaminie zapisu określającego minimalną liczbę artystów, jaka powinna zostać do niego zakwalifikowana. Może więc warto czasem skorzystać z prawa odrzucenia kandydata po przejrzaniu jego konkursowych propozycji? Może warto byłoby choć raz Grand Prix konkursu nie przyznać? Bo, jak można wywnioskować z wypowiedzi przewodniczącego tegorocznego jury, przyznać i wstydzić się tej decyzji nie jest z pewnością najlepszym z sytuacji wyjściem...



1. **Agata Bielska**, *Utwór XII*, instalacja wideo, 2011
2. **Tomasz Baran**, *Bez tytułu*, emalia na płótnie, 90 x 75 cm, 2011
3. **Magdalena Karpińska**, *Bez tytułu*, tempera jajowa na płótnie, 92 x 73 cm, 2011
4. **Bartosz Kokosiński**, *Obraz pożerający pejzaż*, technika własna, 140 x 130 cm, 2011



Co zrobiliście z tym konkursem?

Rozmowa z przewodniczącym jury X konkursu im. E. Gepperta

Redakcja: Co (faktycznie) robi dzisiaj malarz – pytamy przewodniczącego jury X konkursu im. E. Gepperta

Paweł Lewandowski-Palle: Malarz dzisiaj wyraża ten obszar aktywności, w której można wszystko, ale zapewne większość malarzy jednak maluje.

Konkurs imienia Gepperta należy od lat do najbardziej znaczących konkursów plastycznych w naszym kraju, ale nie jest już wyłącznie konkursem malarskim, nie jest też czystym konkursem malarstwa (w 2009 roku z jego nazwy usunięto drugi człon: Wystawa Malarstwa). Konkurs Gepperta jest Konkursem Sztuki, której malarstwo jest oczywiście elementem, ale patrząc na ilość realizacji na X pokonkursowej wystawie – mniejszością. Wydaje się, że zespół 16 kuratorów nominujących do konkursu nie bardzo się przejmował malarstwem. W konkursie znaleźli się bowiem uczestnicy, którzy malarzami nie są, i którzy w naturalny sposób odpowiedzieć nie mogą na pytanie, co robi malarz, ale to nie ich wina, że się tutaj znaleźli.

Red.: Co na to jury konkursu?

P. L-P.: Należy podkreślić, że jury otrzymało do oceny gotową wystawę sztuki 25 autorów, za której kształt i poziom odpowiada 16 kuratorów nominujących, wystawę niespójną, dyskusyjną, choć zapewne ciekawą.

Jury obradowało w systemie wielokrotnych głosowań jawnych, doprowadzając do wyłonienia czterech laureatek. Werdykt nie był jednomyślny. Nagrody przyznano głównie za wartości artystyczne, a nie malarskie. Podstawą dyskusji, podstawą sporu była przede wszystkim jakość lub brak jakości, a więc spór o wartości. Inny spór dotyczył tego co jest malarstwem, a co nim nie jest.

Red.: Kogo więc nagrodzono?

P. L-P.: Grand Prix otrzymała absolwentka Wydziału Grafiki krakowskiej ASP Agnieszka Polska, nominowana przez E. Tatar. Nagroda przyznana większością głosów (5:4), za film wideo z 2011 roku *How the Work is Done*, który nie ma nic wspólnego



z malarstwem, nie podejmuje dyskursu z malarstwem na jakimkolwiek poziomie, ale ma wiele wspólnego ze sztuką, to nagroda za to, że nie zrealizowała dyplomu z malarstwa lecz z fotografii w Pracowni, w której podobno wcześniej mieściła się Pracownia Malarstwa... ZNAK CZASU! Nie podzielałam zachwyty dla jakości tej propozycji.

Nagrodę Prezydenta Wrocławia otrzymała, niejednogłośnie (6:3), absolwentka ASP w Łodzi, Agata Katarzyna Bielska, nominowana przez B. Burską, za instalację wideo z 2011 roku *Utwór XII*, która ma może

» Nagrody przyznano głównie za wartości artystyczne, a nie malarskie.

trochę mniej wspólnego ze sztuką, ale może nieco więcej z malarskością i malarstwem. To rzeczywiście przepełniona poetyckością i melancholią, wzruszającą realizacją o przemijaniu.

Nagrodę Rektora ASP we Wrocławiu otrzymała absolwentka warszawskiej ASP Magdalena Karpińska, nominowana przez M. Krasnego, za pięć obrazów z cyklu „Chodząc po lesie, zapomniałam, że jest wojna” w technice tempery jajowej. To nagroda za wiarę w ważność i siłę klasycznie rozumianego malarskiego obrazu.

Nagrodę Dyrektora BWA we Wrocławiu otrzymała absolwentka malarstwa

ASP Gdańsk, Honorata Martin, nominowana przez B. Burską, za instalację malarską z 2011 roku *3D*, której artystka jest elementem. To nagroda za to, że malarstwo jest jednym z ważnych komponentów budowy jej dzieła.

Nagrodę Pozaregulaminową pisma „Art&Business” otrzymał Tomasz Baran, absolwent malarstwa krakowskiej ASP, za abstrakcyjne obrazy w technice emalii na płótnie.

Niezależnie od decyzji jury swoje Wyróżnienie Pozaregulaminowe przyznała Redakcja Pisma Artystycznego „FORMAT” — otrzymał je malarz Marcin Zawicki, absolwent malarstwa gdańskiej ASP, ubiegłoroczny laureat Najlepszego Dyplomu Polskich ASP, Nagrody Rektorów ASP, konsekwentnie rozwijający swoją twórczość, tocząc w niej wielopoziomowy dyskurs z tematem i językiem malarstwa.

Do moich faworytów należeli przede wszystkim: Zawicki i Matyszewski.

Jeśli odbiorcy, a szczególnie młodzi ludzie, adepci malarstwa, zrozumieją werdykt jako sygnał, że studiowanie malarstwa jest bez sensu, jeśli chce się zostać laureatem takiego konkursu, to coś w tym jest niepokojącego, coś jest na rzeczy.

Ale chciałbym, by mieli wiarę w malarstwo.

Red.: Co dalej z Konkursem?

P. L-P: Dla mnie Konkurs im. Gepperta jest strukturą zobowiązań wobec jego założycieli. Założycielom szło o malarstwo, o obraz malarski.

Proszę sobie wyobrazić, że organizatorom i uczestnikom pomyliłyby się Konkursy: im. Wieniawskiego z Chopinowskim, że w jednym z konkursów pianiści rywalizowaliby ze skrzypkami...

Głosowanie w tym Konkursie na wideo wydaje się głosowaniem przeciw obrazowi malarskiemu. Dla mnie jest.

Kilka dni przed rozstrzygnięciem 10. edycji „Gepperta” o jego historii rozmawiałem z prof. Konradem Jarodzkim, jednym z współautorów idei Konkursu i jego dwukrotnym przewodniczącym jury, który zapytał: Co zrobiliście z tym konkursem?

Problem jest złożony. Wrocław zasługuje na znaczący Konkurs, może należy spróbować go rozdzielić na dwa obszary: obszar malarstwa — bo ono było, jest i będzie, oraz media inne niż malarstwo — bo to terytorium coraz bogatsze i ciekawsze. Oba obszary są równie ważne.

Optymalny byłby Konkurs im. Gepperta o formule otwartej, z wyeliminowaniem kuratorów nominujących. Koszty i brak miejsca to argumenty nieprzekonujące.

A jeśli pozostawić jego dotychczasową formułę to należy rozważyć, czy nie należałoby, by nie było wątpliwości, dokonać precyzyjnego zapisu w samej nazwie na: KONKURS SZTUKI IMIENIA GEPPERTA. I tak kuratorzy nominujący zadecydują o wyborze.

Ostatecznie, w skrajnym przypadku, na którejś z wystaw pokonkursowych może się zdarzyć, że wcale nie zobaczymy tam malarstwa. Tylko czy Geppert byłby wówczas sensownym patronem?

Red.: Dziękujemy za rozmowę.

1. **Magdalena**

Laskowska,
Mistyka miejsc,
alkid na pł.,
80x80, 2011

2. **Manfred Bator,**

z cyklu Sennik 04,
technika własna,
95 x 150 cm, 2011

3. **Natalia Kozieł,**

Iso Tel'ta, z cyklu
„Zwyczajność,
Niezwyczajność Na
Pograniczu Abs-
trakcji i Konkretu”,
tech. wł, pł.,
150x140x10, 2011



Andrzej Saj

Ciągle aktualne malarstwo

Formuła legnickiego konkursu młodego malarstwa „Promocje” od początku jego istnienia (od 1990 r.) jest bardzo prosta i precyzyjna, a więc nie budzi takich kontrowersji, jakie rodzi np. zbliżony (w sensie promocji młodych) konkurs malarski im. E. Gepperta we Wrocławiu.

Jeśli na tym ogólnopolskim przeglądzie malarstwa, nb. pod patronatem tradycyjnego kolorysty, od kilku już edycji konsekwentnie nagradza się (główne nagrody) realizacje filmowe (wideo) lub instalacje wielomedialne albo obiekty złożone z róż-

nych przedmiotów i materiałów – to konkurs legnicki jest pod tym względem niemal całkowicie wyzbyty karkołomnych manipulacji kuratorskich czy przewrotnych, mało przekonujących, uzasadnień swych werdyktów przez jury. Legnica nagradza malarstwo, choć nie stroni od wyróżniania realizacji zdecydowanie przekraczających konwencje obrazowe – w instalacjach i obiektach malarskich (gdzie jednak wartości malarskie zawsze dominują).

Organizatorzy „Promocji” konsekwentnie doceniają młodych malarzy – kiedyś zapraszanych do wystawy rok po studiach na akademiach sztuki, obecnie do dwóch lat po jej ukończeniu. Preferowane są przy tym postawy samodzielnie kształtowane w tej wymagającej, z racji długiej tradycji, technice, jaką jest malarstwo. Konkurs wprawdzie ma charakter otwarty, bo każdy absolwent wyższej szkoły artystycznej może

nadesłać swoją propozycję, ale jest też w istocie „zamknięty” dla nieabsolwentów uczelni – co jest chyba pewną wadą tej inicjatywy. Jest też zwyczajowo „ograniczony” tylko do medium malarskiego, ale – jak wiadomo – nie jest to warunek bezwzględny, bo każda propozycja rozszerzonego, twórczego wyjścia poza ramy obrazu konwencjonalnego jest równie uprawiona, jak i akceptowane przez jury zmieniające się w ciągu tych lat, ale zawsze wyczulone na nowości i oryginalność artystycznych wypowiedzi.

Trzeba tu jednak zauważyć, że pewne symptomy wyczerpania się inwencji twórczej, albo swoistego „skrepowania” warunkami warsztatowymi malarstwa (jest to wszak trudna i wymagająca dużego doświadczenia technika) byłyby w tym konkursie, przynajmniej od kilku edycji, w jakiejś mierze odczuwalne. Dzieje się tak po trosze dlatego, że na konkurs swoje prace nadsyłają faktycznie jeszcze mało doświadczeni, aktualni absolwenci pracowni malarskich na wyższych uczelniach, pracowni często zdominowanych przez wybitne osobowości ich prowadzących – profesorów malarstwa, a więc młodzi adepci tej sztuki czasami jeszcze powielają wyuczony stylizyki swych mistrzów i dopiero próbują (i poszukują) swej własnej, odrębnej drogi. Dowodem są nadsyłane zestawy prac, z których każda bywa utrzymana w innej konwencji i o zróżnicowanej tematyce. Z drugiej strony młodzi prezentują, częściej niż ich profesorowie, śmielsze i szersze doświadczenia z zastosowaniem nowych mediów, ulegają urokowi swoistych „ułatwień”, jakie niosą fotografia, film i komputery; i włączają te fascynacje w obszar własnej twórczości. Świadomość możliwości użycia nowych środków wyrazu nie musi jednak przekładać się na oryginalność końcowego malarskiego efektu obrazowego; tę łatwość i pozorność inspiracyjną nie zawsze udaje się zrównoważyć znamionami konwencji, czyli wymogami rzetelności warsztatowej. I to bywa często widoczne w proponowanych zestawach konkursowych.

Niemniej, obok tych przywar – celowo tu wypunktowanych – zawsze pojawia się grupa artystów o świeżej, młodej wyobraźni, czasami ryzykujących w treści przedstawień obrazowych (chodzi tu o tzw. szarganie świętości), propozycji budzących zgodne zainteresowanie nagradzającego je jury. Wielu laureatów „Promocji” znalazło potem swoje trwałe i wartościowe miejsce na polskiej (i nie tylko) scenie artystycznej.

Młodzi malarze mają dzisiaj skłonności do budowania własnych światów – konstruktów wyobraźni, jakby konkurujących z tymi, które udostępnia wirtualna rzeczywistość, generowana komputerowo. Cenione są światy wybujałej, fantazyjnej, acz realistycznie oddanej, rzeczywistości – w których obrazach to, co niemożliwe, co wykreowane, spotyka się z tym, co zastane lub realnie odtworzone.

>

2
3



1

Potwierdzają to nagrody ostatniego konkursu – w obrazach prezentujących rzeczywistość (świat przedstawiony niemal fotograficznie) bądź porządkowany w strukturach formalnych (malarzka kompozycja niby realnego pejzażu) – wyraźnie odsyłające do treści głębszych, skrytych, choć niejako przeświecających z materii obrazowej. Jest to w istocie malarstwo realistyczne, ale to ten rodzaj realności, która „wzmocnia” oczywistą fotowizualność (Bąkowska-Roszkowska) bądź upraszczającą abstrakcyjność (Laskowska) – a z obu „prześwituje” inny porządek, jakby epifaniczna prawda rzeczy pierwszych, rudymenarnych. Stąd prace Katarzyny Bąkowskiej-Roszkowskiej i Magdaleny Laskowskiej – obie absolwentki warszawskiej ASP – stanowiłyby tu świetną egemplifikację owych dominujących tendencji, przy tym są propozycjami już dojrzałymi, intrygującymi odbiorczo – bo zawierającymi wiele niedomówień i odsyłaczy do intencji autorskich; co zaciekawia, niepokoi. Dlatego też, jako że propozycje te były równorzędne, jury nagrodziło obie artystki.

Śladem przemian materii malarskiej poszła kolejna laureatka – Natalia Kozieł – absolwentka ASP w Gdańsku. Jej instalacja zderza abstrakcyjny w formie (i dużym formacie) obraz malarski z jego (jak to ujęła autorka) konkretnym dopełnieniem – czyli serią małych obrazków (10 x 10 cm) – co dopowiada w treści zamysł ujęcia „zwyczajności i niezwykłości”. Została ona doceniona właśnie za próbę rozszerzenia konwencji malarskiej i jednocześnie wskazania jak ono jest współcześnie istotne dla wyrażania naszej zaśmieconej (obrazami medialnymi) rzeczywistości.

Nagroda dla Grzegorza Kozery (również z ASP Warszawa) byłaby już zwróceniem uwagi na treść przekazu malarskiego, w którym ironia i aluzyjne wizualizacje budują skojarzenia wieloznaczne, w tym pewne nawiązania do przeżyć z czasów dzieciństwa, wspomnień rodzinnych itp.

Również Karolina Lisik z Opola, w swej malarskiej narracji, odniesionej do codzienności, rzeczy i zjawisk banalnych,

drobnych... jednak opisujących i określających nasze życie, dała podstawy do jej wyróżnienia. Z kolei interesującą propozycję melanżu fotografii i malarstwa zaproponowała – wyróżniona przez „Format” – Magdalena Szadkowska z Cieszyna. Wychoząc z fotografii (rodzinne amatorskie zdjęcia) artystka rozwija, już malarsko, koncepcję zanikania obrazu, a tym samym pokazuje jakby zacieranie się „śladu” pamięci w kolejnych odsłonach. To, co utrwala fotografia, podlega „naturalnemu” zatarciu w procesie fizycznym (rola czasu i niedoskonałości technologii) ale przede wszystkim w znaczeniu mentalnym (zapominanie w kolejnych generacjach pokoleniowych) – i sztuka (obraz malarski) dokumentuje ten proces, a jednocześnie niejako ocala przed zniknięciem ze świadomości, z naszej odbiorczej pamięci.

Tak więc kolejne „Promocje” nagrodziły przede wszystkim malarstwo, doceniając ciągłą aktualność tego medium.



2

1. **Katarzyna Bąkowska-Roszkowska**, 37, z cyklu „Zagadki wody”, ol., pł., 120x100, 2011

2. **Szczęśny Szuwar**, *Dobry hodowca*, temp. żółtkowa, pł., 150x81, 2011

Agnieszka Gniotek

Przeciąg w sztuce

W eseju otwierającym katalog III Festiwalu Sztuki Młodych w Szczecinie „Przeciąg” Magda Ujma pisze, że w ostatnich latach niewiele się mówi o młodej sztuce.

Z jednej strony to prawda, bo brakuje krytycznej refleksji nad sztuką najmłodszych twórców, takiej, która pokusiłaby się o próbę charakterystyki pokoleniowej, określenie nurtów, kręgów, cech wspólnych dla środowisk itp. Z drugiej strony, zainteresowanie młodą sztuką jest ogromne. Na rynku jednym z najbardziej gorących tematów od ponad dwóch lat są aukcje sztuki młodych, na których kolekcjonerzy poszukują namiętnie „nowego Sasnała”. Większość konkursów o szerokim

artystycznym profilu, żeby wymienić tylko najbardziej znane – „Spojrzenia” Deutsche Banku, Samsung Award czy Hankel Art Award – adresowane są do młodych, na innych organizowanych bez cenzusu wieku i tak dominuje najmłodsze, głodne sukcesu pokolenie. Podobnie jest w galeriach. Marszandzi szukają nowych gwiazd, z którymi będą mogli w niedalekiej przyszłości podpisać lukratywne kontrakty, więc organizują przede wszystkim ekspozycje prac trzydziestolatków.

Nie znaczy to, że w polskiej sztuce łatwo zadebiutować. Młodych artystów jest wielu, więcej niż miejsc na szczeblach drabiny, wiodącej na szczyt art worldu. Znacząca ilość twórców, moim zdaniem, nie powoduje pomnożenia wybitnych talentów. Zawartość cukru w cukrze jest zawsze taka sama. Trudniej jednak wyłapać interesujące osobowości w masie malarsko-instalacyjno-fotograficznych propozycji. Dlatego każdy, dobrze skonstruowany

i wypromowany mechanizm, na przykład konkurs, służący ujawnieniu ciekawych postaw artystycznych jest cenny i istotny. Trzecia edycja szecińskiego „Przeciągu” na pewno należy do grona takich imprez.

Na tegoroczny konkurs prace nadesłało 150 autorów. Każdy mógł zgłosić do 3 dzieł. Wielu twórców skorzystało z możliwości. Jury miało nietatwe zadanie. Skład – Iwona Bigos, Kamil Kuskowski, Adam Mazur, Magdalena Moskalewicz, Ked Olszewski i Agata Zbylut – doskonale sprostał zadaniu. Na pokonkursową wystawę wybrano dzieła tylko 18 młodych. Silna selekcja służy każdej ekspozycji, a niewiele jurorskich gremiów ma na nią odwagę. Prezentowana w Galerii Klubu 13 Muz ekspozycja był na prawdę interesująca. Zaprezentowała bardzo szerokie spektrum prac, realizowanych w różnych technikach, dobrze odzwierciedlając to, co dzieje się obecnie w pracowniach najmłodszego pokolenia twórców. >



Młodych artystów jest wielu, więcej niż miejsc na szczeblach drabiny, wiodącej na szczyt art worldu.

1. **Bartek Otocki,**
Bez tytułu 2,
Akryl na płycie
MDF i krośnie,
150 x 150 cm, 2011





» Przeciąg jest konkursem dobrze opatrzonym nagrodami, nie zawsze jednak ich wymiar jest wyłącznie finansowy. Bardziej chodzi o promocję.

1. **Bartosz Kokosiński**,
bez tytułu (instalacja
malarska złożona
z obrazów bez tytułu
oraz obrazu pože-
rającego wypadek
samochodowy),
fot. A. Kruczek

2. **Justyna Górowska**,
*Mandragora — korzeń
uczłowieczony 5*, Insta-
lacja (obiekt+video),
Obiekt: 70 x 70 x 150 cm,
Video: Format: mov,
2010/2011

Trzeba też przyznać, że ponad połowa wyłonionych w konkursie autorów to już nazwiska dobrze znane, drugą część grupy można uznać za „przeciągowe” odkrycia. Takie proporcje także wystawiają dobrą opinię konkursowi.

Grand Prix III „Przeciągu” zdobyła Justyna Górowska (rocznik 1988). Zaprezentowała dwie prace wideo: *Mandragora – korzeń uczyłowieczony* oraz *Iris i Rex*. Brak tu miejsca na szczegółowe omówienie każdego filmu, warto jednak podkreślić ich silne feministyczne zabarwienie, klarowną ilustracyjność przekazu i sprawność warsztatową. Mnie twórczość Górowskiej, osądzana wyłącznie na podstawie tych dwóch prac, wydaje się nieco egzaltowana, niemniej jednak ich tematyka i wiek autorki usprawiedliwiają takie ujęcie.

„Przeciąg” jest konkursem dobrze opatrzonym nagrodami, nie zawsze jednak ich wymiar jest wyłącznie finansowy. Bardziej chodzi o promocję. Stąd flirtujące umiejętnie na granicy pomiędzy foto- a surrealizmem malarstwo Bartka Otockiego zakupione zostało do kolekcji szczecińskiej Zachęty. Jego losy podzieliło oniryczne wideo Pauliny Sadowskiej, autorki doskonale znanej z ciekawej twórczości malarskiej, której ruchome obrazy, mocą łagodności, silnie przemawiają do

odbiorcy. Trójka wymienionych twórców nagrodzona też została wystawami indywidualnymi w Galerii Klubu 13 Muz, Zonie Sztuki Aktualnej i Gdańskiej Galerii Miejskiej. Innymi nagrodami konkursu były wyróżnienia w postaci publikacji w artystycznych periodykach. „Foto” nagrodziło w ten sposób Dariusza Zatokę, „Artluk” Aleksandrę Ignasiak, a „Format” Ewę Juszkiewicz.

Wystawa III „Przeciągu” zwracała uwagę przynajmniej kilkoma pracami. W ekspozycyjnej panoramie wybijały się filmowe animacje Stefana Hanćkowiaka, malarstwo Otockiego, wywiedziony z malarstwa asamblaż Bartosza Kokosińskiego i dwie prace Małgorzaty Szymaniewicz, pokazujące aktualne spektrum jej twórczości, rozciągnięte pomiędzy abstrakcyjnym malarstwem a oswojoną domowym sprzętem instalacją, stanowiącą grę z widzem w zakresie optyki i znaczeń. Intrygowały pokrętne w znaczeniach, meandrujące pomiędzy feministycznym zaangażowaniem, nostalgią za PRL-em i ujawnieniem (bo nie o obalaniem) stereotypów, haftowane bielą na białym makatki Pawła Matyszewskiego. Na koniec przyjemność sprawiły mi dwie zabawne i dystansowane prace autorstwa Aleksandry Ignasiak i Tomasza Koszewnika, choć obu można

by zarzucić zbyt formalistyczne podejście. Ignasiak wylała kolorowe barwniki na ulicę i kratkę ściekową przed Klubem 13 Muz, tworząc prostą, miejską interwencję, frapującą przechodniów. Koszewnik stworzył rzeźbę *Audik* – warczącego głośnikiem „prawie psa”, który choć trochę szczeka, to w zasadzie jest niekłopotliwy, bo wyprowadzać na spacer i karmić go nie trzeba. Podsumowaniem omówienia konkursu może być praca jednej z finalistek „Przeciągu”, Karoliny Breguły, która na wernisżu wykonała performance, polegający na analizie jednego z dzieł i przedstawieniu jej publiczności w przystępnych, pozbawianych krytyczno-histeryczno-sztucznego żargonu słowach. To fragment większego projektu Breguły, zatytułowanego „Biuro Tłumaczeń Sztuki”, w ramach którego każdy z nas może prosić o „przetłumaczenie” wybranego dzieła sztuki na język potoczny, zrozumiały i przyjazny. Tłumaczeń dokonuje nie tylko sama artystka, ale też grono przychylnych projektowi fachowców z różnych dziedzin, powiązanych ze sztuką. Uważam prace Breguły za podsumowanie „Przeciągu”, ponieważ moim zdaniem konkurs ten należy do inicjatyw nie tylko dających szansę na sensowną prezentację młodym autorom, ale także otwierający na sztukę szerszą publiczność.



Marta Czyż

Zmysłowość malarstwa

Absolwent Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku, laureat wielu prestiżowych nagród i wyróżnień, uczestnik kilkudziesięciu indywidualnych i zbiorowych wystaw. Oryginalny, zaskakujący i zadziwiająco konsekwentny.

Marcin Zawicki

1. *Bez tytułu (z cyklu boys)*, akryl, olej, kredka, pastel na płótnie, 170 x 140 cm
2. *Bez tytułu (z cyklu boys)*, akryl, olej, kredka, pastel na płótnie, 90 X 140 cm



52

Marcin Zawicki, bo o nim mowa, zdaje się nie przejmować chwilowymi modami, nowymi trendami i formami artystycznej wypowiedzi. Od czasu rozpoczęcia studiów na gdańskiej ASP w 2005 roku pozostaje wierny malarstwu, choć myliliby się ten, kto posądziłby go o zachowawczość. Przeciwnie, tradycyjne medium stanowi dla Zawickiego punkt wyjścia dla własnych nowatorskich poszukiwań i eksperymentów. Młody artysta prowadzi nieustanny i twórczy dyskurs z tematem reprezentacji w malarstwie i iluzją obrazu. Efektem jego pracy jest wykreowanie indywidualnego, charakterystycznego stylu, który Zawicki doprowadził niemal do perfekcji.

To, co najbardziej charakterystyczne dla obrazów Marcina Zawickiego, to ich haptyczność. Wielkoformatowe płótna i wydruki na desce aż się proszą, by



Zajmuje go sam proces i możliwości reprezentacji w malarstwie.

je dotknąć; sprawdzić, gdzie i czy w ogóle kończy się dwuwymiarowa płaszczyzna materiału. Przedstawienia Zawickiego zdają się bowiem, wzorem mistrzów *trompe l'oeil*, „wychodzić” poza przeznaczone im ramy, wciągać do wnętrza, obnażać iluzję i pułapki ludzkiego postrzegania.

Marcin Zawicki nie pozwala widzowi swych dzieł zbyt szybko rozwiązać ich zagadki. Inspiracją dla powstania obrazów są bowiem zdjęcia i fragmenty filmowych fotosów, które w formie wielkoformatowych wydruków zostają wzbogacone przez autora przedziwnymi, najczęściej abstrakcyjnymi twórcami plastycznymi zbudowanymi z masy plasteliny lub emulsji alkidowej. Wykreowane w ten sposób trójwymiarowy „model” staje się odrębną instalacją malarską i wzorem dla olejnego lub akrylowego obrazu. Takie działanie oraz jednoczesna ekspozycja obu

prac wzmagają jeszcze zagubienie widza wobec pokazywanych obiektów.

To nie idealna imitacja jest jednak głównym przedmiotem zainteresowań malarza. Bardziej zajmuje go sam proces i możliwości reprezentacji w malarstwie. Zawicki tworzy symulakry (nie)rzeczywistych krajobrazów, postaci i sytuacji, ale w swoich działaniach idzie też o krok dalej. Systematycznie i konsekwentnie poszerza pole ludzkiej percepcji, zaciera granicę między tym, co realne, a tym, co sztuczne, wykreowane.

Tę samą technikę Zawicki wykorzystał w cyklu obrazów i malarskich instalacji pokazywanych podczas 10. Konkursu im. Eugeniusza Gepperta. Tematem serii artystycznych obiektów zatytułowanej „boys” były wizerunki amerykańskich kowbojów, pojedyncze i grupowe portrety oraz fragmenty krajobrazów rodem z westernu. Monochromatyczne wydruki cyfrowe i ich malarskie odpowiedniki Zawicki „ozdobił” pojedynczymi liniami lub kłębowiskiem plastycznych form oraz jaskrawymi plamami barwnymi. Całkowicie zatarał przy tym granicę między dwu- a trójwymiarowym dziełem. Iluzoryczność jego prac i fascynująca





1



2

» Zatarł granicę między dwu- a trójwymiarowym dziełem.

Marcin Zawicki

1. *Bez tytułu*
(z cyklu „boys”),
akryl, olej, kredka,
pastel na płótnie,
160 x 140 cm

2. *Bez tytułu*
(z cyklu „boys”),
akryl, olej, kredka,
pastel na płótnie,
110 X 140 cm

ich zmysłowość, a przede wszystkim znaczne poszerzenie pola dla twórczego dyskursu z tradycyjnym malarstwem zaowocowały wyróżnieniem Marcina Zawickiego nagrodą magazynu artystycznego „Format”.

Artystyczne dokonania malarza spotkały się już wcześniej z aprobatą artystów, wykładowców i krytyków sztuki. W 2010 roku dyplom Zawickiego w pracowni malarstwa profesor Teresy Miszkin został uznany Najlepszym Dyplomem ASP w Polsce (Nagroda Rektorów). Artysta ma na swoim koncie również liczne wyróżnienia i nagrody w Ogólnopolskich konkursach, m.in.: nagrodę specjalną w konkursie „Artystyczna Podróż Hestii 2010”, drugie miejsce na V Festiwalu Plakatu Reklamowego „Barbakan” w Krakowie w 2010 roku, wyróżnienie za plakat w 5. edycji konkursu AMS w roku 2006.

Marcin Zawicki jest ponadto dwukrotnym stypendystą Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego.



O przyznaniu wyróżnienia „Formatu” Jakubowi Pieleszkowi – w ramach „Bielskiej Jesieni” – zdecydowało przekonanie o oryginalności prac tego gdańskiego artysty, umiejętnie wpisującego się w postmodernistyczną specyfikę sztuki, łączącej w sobie inspiracje tradycyjnymi mediami z ich aktualnymi odniesieniami pop-kulturowymi. Pieleszek, wychodząc z fascynacji sztuką ludową (wycinanki), tworzy obrazo-objekty spełniające zarazem funkcję informacyjno-znakową (reklama), a jednocześnie malarską w jej ekspresyjności, barwie i syntetycznym skrócie. Prace te – od kolekcji znaków, szyldów, miniobrazków, wlepek... swoistych śladów miejskiej ikonosfery, po obrazy ażurowe (wycinane, haptyczne formy) – stanowią dowody konsekwentnej twórczości, kreującej osobny świat wielowątkowych ikonicznych przekazów i form wzmacniających potencjał międzyludzkiej komunikacji.

A.S.

Jakub Pieleszek

1. *Coca Cola i kwiaty*, olej, płyta MDF, 65 x 95 cm, 2011
2. *Bez tytułu*, olej, płyta MDF, 46 x 75 cm, 2011

fot. 1-2.
Jacek Rojkowski

Olga Miłogrodzka

Dwie refleksje na temat kolekcji Jakuba Pieleszka

Pracownie artystyczne – strefy pracy twórczej – zawsze wzbudzały we mnie zainteresowanie.

Ta, w której tworzy Jakub Pieleszek intryguje w sposób szczególny, a to dzięki podobieństwu, jakie nosi z popularnymi na przestrzeni XV i XVI wieku gabinetami osobliwości. Zalegają w niej bogate kolekcje: pojazdów, zwierząt, znaków i wielu innych cudów. Ich różnorodność, mnogość oraz nieprzeciętnie żywa kolorystyka, składają się na fascynujący Wunderkammer XXI wieku.

Stojąc i rozglądając się w pracowni Jakuba, moje myśli biegły w dwóch kierunkach: jedna zatrzymała się na zjawisku samej pasji kolekcjonowania, niejednokrotnie podkreślanej przez artystę, chociażby w tytule wystawy; druga dotknęła problemu celowości układania, komponowania kolekcji.





Jakub Pieleszek

1. Kolekcja czaszek, 2010
2. Kolekcja piłek, olej, płótno, 110 x 120 cm, 2010, fot. Jacek Rojkowski
3. Obraz na płótnie, 2010, 120x100
4. Obrazy ażurowe (pracownia)
5. Kolekcja znaków



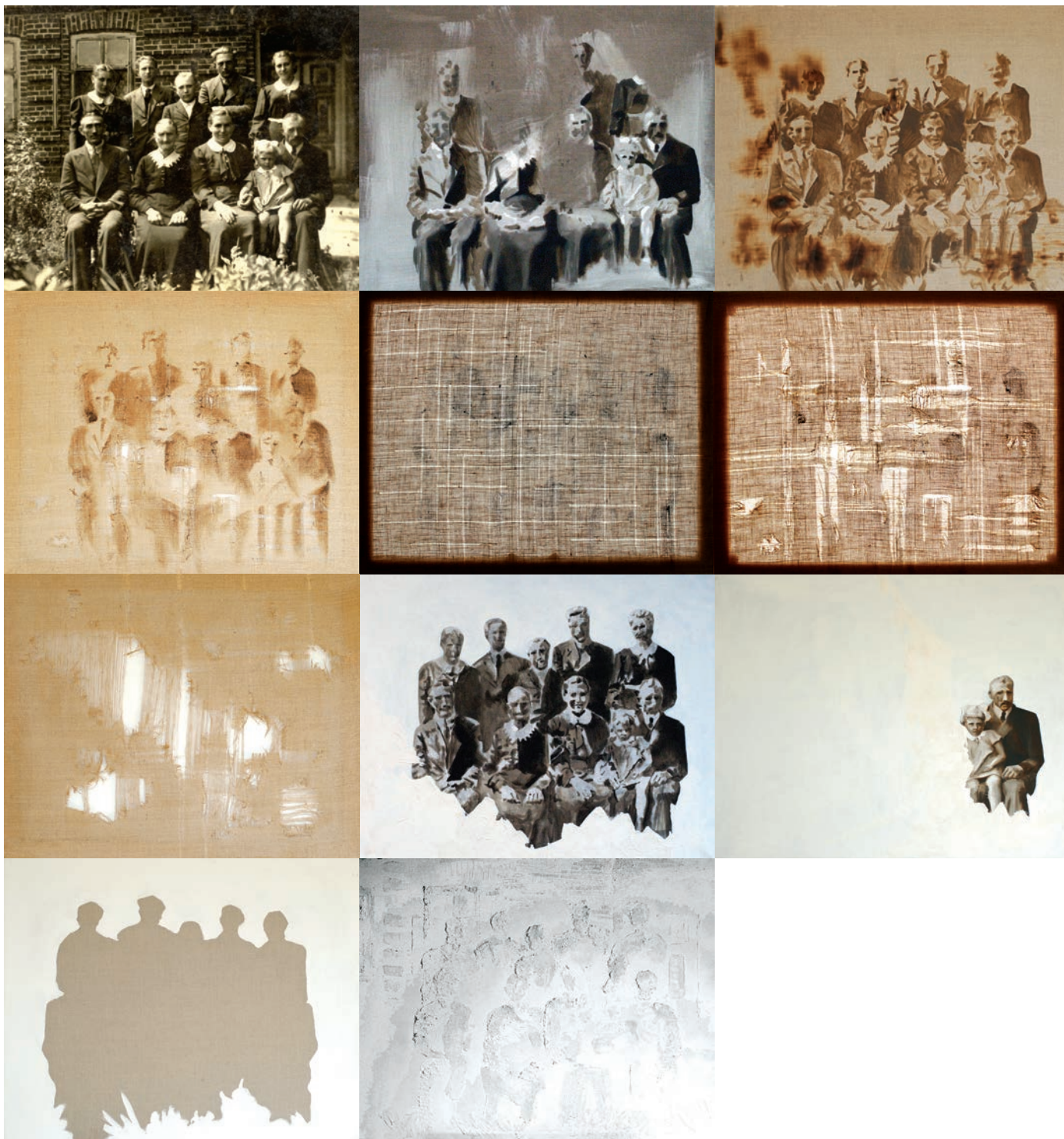
Pasja posiadania

Jedną z najistotniejszych, jak sądzę, cech charakteryzujących twórczość gdańskiego artysty jest imitacjonizm. Każdą kolekcję nie tyle buduje, co tworzy samodzielnie od podstaw. Składające się na nie obiekty maluje na blejtramach o kształtach wzorowanych na pierwowzorach odnajdywanych w rzeczywistości. Prosto rzecz ujmując, Jakub kopiuje przedmioty po to, aby następnie połączyć je w większy zbiór. Sądzę, że pasja przejawia się u niego nie tyle w czynnościach, takich jak zbieranie, gromadzenie, selekcionowanie itd., a w czynności czysto artystycznej – reprodukcji wynajdywanych obiektów. Tworzenie przedstawień, jako czynność mimetyczną, odczytuję w tym przypadku właśnie jako chęć wejścia w ich posiadanie. Do określenia zjawiska sięgnęłabym nawet po ukuty przez Roberta Nelsona termin *appropriation*, którym wyjaśnił naturę zapożyczeń kulturowych, także na polu sztuki. W rozumieniu amerykańskiego badacza, termin oznacza zawłaszczanie w celu zastosowania do własnych celów, użycia według nowych potrzeb, oceny według nowych kryteriów, innymi słowy obejmowanie nad czymś władzy (w języku łacińskim *appropriare*

znaczy czynić swoją własnością). Malując obiekty, przefiltrowując je przez własną wrażliwość: dyktując ich wielkość, sposób wycinania i kształtowania ramy, naciągania płótna (czyli nadawania całości masy, ciała), następnie poprzez sposób kładzenia kreski, „rzeźbienia” detali, wyboru kolorów i gęstości farb, techniki ich utrwalania, wreszcie samego eksponowania – Jakub staje się nie tylko kreatorem, co przede wszystkim prawowitym posiadaczem kolekcjonowanych obiektów.

Komponowanie kolekcji

Warto zauważyć, że w procesie brania obiektów w posiadanie dzieje się z nimi coś specyficznego: zostają ujednolicone, przybierają formę barwnych, prostych, wyrazistych znaków ikonicznych. Niewątpliwie sposób, w jaki Jakub przywłaszcza poszczególne elementy kolekcji, pokierował moje myśli dalej. Jakie są cel i konsekwencja zestawiania reprodukcji w większe zbiory, układania jednej obok drugiej? Czy są nimi tworzenie sensownych całości, budowanie mikrokosmosów, rekonstruowanie praw, porządków, znaczeń trudnych do rozpoznania i uporządkowania w bogatym i wielowątkowym



1

Anna Kania

Malarska „archeologia fotografii”

W ostatniej, z 2011 roku, edycji konkursu Promocje, organizowanego przez Galerię Sztuki w Legnicy, laureatką nagrody Formatu (w postaci publikacji na łamach pisma), została Magdalena Szadkowska.

Wyróżniony cykl prac pt. „Wspomnień nic ci nie odbierze” składa się z dwunastu części o wymiarach 80 x 100 cm, które tworzą spójną – narracyjnie uporządkowaną całość. Pierwszym obiektem w zestawie jest wydruk – powiększenie starej czarno-białej fotografii – przedstawiający grupę dziesięciu osób z

rodziny artystki. To ta fotografia jest punktem wyjścia i obowiązującym motywem przetworzeń w każdej kolejnej pracy tego cyklu. Tak więc dalsze obrazy – to już malarskie interpretacje fotograficznego ujęcia, stanowiące tu osobisty komentarz artystki zainspirowany wydarzeniem, które spotkało bliską jej osobę (chodzi o problem



2

amnezji – utraty lub zaniku pamięci). Autorka wyznaje wprost, że cykl pt. „Wspomnień nic ci nie odbierze” to hasło przewodnie mojej pracy, która jest próbą zrozumienia procesu zaniku pamięci; refleksją nad faktem, że osoby i wydarzenia, ważne w naszym życiu, nagle znikają, przestają mieć jakiegokolwiek znaczenie. Praca ta jest próbą oswojenia się z procesem umierania myśli, który nieustannie się w nas dokonuje.

Sekwencja prac cyklu, od fotografii – po białe, zagruntowane, płótno obrazu, prezentuje proces zanikania pamięci. W kolejnych pracach postacie częściowo lub całkowicie zostają „wymazane”. Stopniowo też ten zbiorowy portret traci na wyrazistości i czytelności. Twarze zaczynają zanikać, by w następnych przedstawieniach stać się już całkowicie nieidentyfikowalne. Ostatecznie ujawnia się tylko zarys grupy osób przedstawionych na wyjściowym zdjęciu, również sama fotografia znika. Artystka z pomocą malarstwa pokazała tu efekt degradacji (wskutek upływu czasu) odbitki fotograficznej. W tym procesie przetwarzania dzieła jest więc także coś z alchemii dawnej fotografii, gdzie obraz w tajemniczy sposób blednie.

Dzięki zastosowanym zabiegom malarskim możliwa była tu rekonstrukcja zdarzeń, które miały miejsce w tej konkretnej rodzinie, i dzięki czemu można było zilustrować utratę pamięci przez jedną z utrwalonych na zdjęciu osób.

Malarstwo rozwijając tu koncepcję wyjściową, zarejestrowaną na fotografii, posłużyło do ujawnienia procesu, który sama fotografia nie do końca

może przedstawić (nawet jeśli niszczy wraz z upływem czasu). Tradycyjnie uzyskiwany obraz może bowiem być „dowodem” dokumentującym przyszłość, gdy fotografia zawsze utrwała tylko przeszłość. Połączenie tych odmiennych środków wypowiedzi artystycznej daje ciekawe efekty, co potwierdza praca Szadkowskiej.

Przetworzony w ten sposób przez autorkę ciąg zdarzeń zdaje się jednak paradoksalnie przez taką interpretację ożywiać i skłaniać oglądającego do zabiegu przywracania tej utraconej pamięci. To dzięki malarstwu zdolność przekazywania pamięci o przeszłości, medium fotografii wzmacnia, rozwija i potęguje. Zresztą autorka stara się pójść jeszcze głębiej, chce jakby pokazać przemijalność (złudność) wszelkich mediów, w tym umowność samego malarstwa. W kilku pracach tego cyklu zostawia ona „surowe” płótno, czyli niezagruntowane podobrazie, które jest tylko częściowo odkryte, albo zamiast namalowanej treści, prezentuje



Malarstwo, rozwijając tu koncepcję wyjściową, zarejestrowaną na fotografii, posłużyło do ujawnienia procesu, który sama fotografia nie do końca może przedstawić.

Magdalena Szadkowska

1. *...wspomnień nic ci nie odbierze...*, Multiplikacja, 12 cz. x 80 x 100 cm

2. Ekspozycja wystawy, fot. Jerzy Pustelnik

jedynie wydarte celowo przez siebie dziury, które jednocześnie mogą stanowić bezpośrednie nawiązanie do utraty pamięci. Metaforyka tych prac jest więc nader dosłowna, ale w swej prostocie dość przekonująca.

Wielu współczesnych artystów włącza dziś fotografię dokumentalną do swych wielomedialnych wypowiedzi artystycznych, choć nie zawsze jest ona jej głównym tematem. W przypadku Magdaleny Szadkowskiej nie chodzi tylko o punkt wyjścia do malowanych obrazów, lecz ważna jest w tym wypadku rola zdjęcia jako instrumentu badania przeszłości, tak jak dzieje się to w działaniach z obszaru tzw. archeologii fotografii. Autorka bada przeszłość na podstawie rodzinnego archiwum fotograficznego i na podstawie rodzinnej pamiętki analizuje najważniejsze problemy życia ludzkiego: pamięci i przemijania, bólu i cierpienia, przez co jej twórczość zyskuje także swój uniwersalny wymiar. A przy okazji „dokopuje” się do tych warstw fotografii, które ona sama nie zawsze przed nami ujawnia.



1

Ewa Juszkiewicz

1-3,5-7. *Bez tytułu*,
Cykl 6 rysunków
o wymiarach: 42
x 59,4 cm (A2),
Ołówek na papierze,
2011
4. Ekspozycja
wystawy



2



3

Agnieszka Gniotek

Wyróżnienie „Formatu” w ramach III Festiwalu Sztuki Młodych w Szczecinie „Przeciąg”

Ewa Juszkiewicz za cykl 6 rysunków bez tytułu

Ewa Juszkiewicz prowadzi z widzem grę na kilku płaszczyznach. Posługuje się klasyczną techniką rysunku. To medium obecnie mocno już archaiczne, a jednocześnie obciążone silnym, osobistym piętnem. Tradycyjną technikę autorka nieco przemodelowuje. Z jednej strony, obcuje z rysunkiem na papierze, z drugiej z murałem czy graffiti w mikroskali, który wykonywany jest bezpośrednio na ścianie galerii. To droga do renesansu techniki rysunkowej, którą wyznaczył m.in. Dan Perejovschi. Można przyjąć, że jego rysunki są bliskie Ewie Juszkiewicz, gdyż są społecznie zaangażowane. Polska autorka wybiera jednak zupełnie inną konwencję estetyczną, oferując nam bardzo klasyczną formę obrazowania – rysunek – mocno akademicki i wystudiowany, nie będący, jak u rumuńskiego autora, czymś co można określić słowem: improwizacja. Wspólnym mianownikiem obu kreacji jest ich polemiczny charakter.

Ewa Juszkiewicz zaprezentowała 6 wizerunków kobiet – artystek, doskonale znanych z historii sztuki. Obwiodła je dekoracyjnymi, finezyjnymi i bardzo kobiecymi w wyrazie ramami, ale same przedstawienia „złamała”, wprowadzając surrealistyczne elementy i nawiązania do zwierzęcych wizerunków. Przede wszystkim jednak ukryła, zaplotła włosami i unieważniła pod zwojami stroju i biologicznymi naroślami ich twarze. Uczyniła je tylko nieco rozpoznawalnymi, na miarę naszych skojarzeń. Na tyle, na ile kobiety w sztuce są doceniane, czyli tylko trochę. Prace Ewy Juszkiewicz to bardzo intrygujące działanie w obrębie techniki i wyobrażonego wizerunku.

Autorka (rocznik 1984) zajmuje się przede wszystkim filmem animowanym i rysunkiem. Ma na koncie stypendia i wyróżnienia konkursowe. Od 2009 r. prezentowała prace na wystawach indywidualnych w Otwartej Pracowni w Krakowie, Galerii Garbary 48 w Poznaniu, Galerii PiTiPa w Gdańsku i Galerii Sfinks w Sopocie.



4



5



6



7



1

1. **Rafał Borcz**,
Zatoka,
olej, płótno,
140 x 180 cm,
2009

2. **Maciej Lintner**,
*Logika stojącej
wody*, tempera,
olej, 180 x 150 cm
fot. 1–2 Jacek
Rojkowski
Czytaj: Bielska
Jesień 2011 — s. 38

Mateusz Maria Bieczyński

Sztuka a prawo: 20 lat polskiej demokracji

Od 6 lutego do 5 kwietnia 1989 roku prowadzone były „rozmowy okrągłego stołu” pomiędzy przedstawicielami władz PRL, opozycji solidarnościowej i Kościoła, w wyniku których rozpoczęła się transformacja ustrojowa Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej.

Dwadzieścia lat z okładem, jakie minęły od tamtych wydarzeń, znaczone było kamieniami milowymi w postaci prawnych aktów ustrojowych i akcesu Rzeczypospolitej Polskiej do Unii Europejskiej. Konstytucja Rzeczypospolitej Polskiej uchwalona 2 kwietnia 1997 przez Zgromadzenie Narodowe po raz pierwszy w historii naszego państwa ustanowiła w art. 73 prawną gwarancję wolności twórczości artystycznej. Pytanie o wpływ tych przemian na sztukę współczesną w Polsce nadal pozostaje otwarte. Niniejszy artykuł stanowi przeglądowe podsumowanie przypadków z życia artystycznego pierwszych 20 lat polskiej demokracji ze szczególnym

uwzględnieniem prawnego zakresu przysługującej jej wolności.

Rok 1989 i „wielka przemiana systemowa”

Rok 1989 wyznacza istotną cezurę nie tylko na płaszczyźnie przemian społeczno-ustrojowych Polski, ale również w zakresie życia artystycznego. Symbolicznym wyrazem tej zależności może być akcja artystyczna Jerzego Beresia pt. *Spełnia się...* (1989). Artysta sformułował oryginalną koncepcję sztuki profetycznej. Głosi ona — jak pisze J. Hanusek — że artysta uważnie obserwujący zachodzące zjawiska społeczno-polityczne staje się rodzajem medium, poprzez które rzeczywistość z wyprzedzeniem ujawnia swoje przyszłe stany. Istotnym potwierdzeniem tej koncepcji była *Przepowiednia I* — akcja artystyczna stanowiąca zapowiedź odzyskania przez Polskę niepodległości spod wpływów rosyjskich. Choć 30 lat wcześniej nikt nie wierzył, że zapowiedź szalonego artysty tak radykalnych przemian ma jakąkolwiek szansę spełnienia, to publiczność oglądająca jego występ w 1989 zareagowała euforycznie gdy ten żółtą farbą wypisał na swoim ciele lakoniczne zdanie „Spełnia się”, stawiając kropkę na swoim członku.

Dlaczego nikt nie reagował na wystąpienie artysty agresywnie, formułując zarzut „obsceniczności”? Odpowiedź wydaje się podawać Piotr Piotrowski w *Znaczeniach*

modernizmu, słusznie stwierdzając, że w politycznym kontekście Polski Ludowej Beres ignoruje postmodernistyczne uniwersum dyskursów i odwołuje się do „wielkich narracji” polskiego romantyzmu, odstania jego niepodległościowe funkcje, mierzone zarówno w skali indywidualnej, jak też narodowej egzystencji (Tamże: s. 199). Być może dlatego wywrotowość sztuki była akceptowana społecznie, czego nie można powiedzieć np. o *Pasji* Doroty Nieznalskiej, w której takich uwznioślających idei brak (o tym poniżej). Być może w wystąpieniu Beresia było dostatecznie dużo romantycznego profetyzmu, aby uwieść romantycznego ducha Polaków. „Spełnia się” — zastosowany przez czasownik w trybie niedokonanym (czynność w procesie) — wymusza więc pytanie o to, czy przepowiednia rzeczywiście się spełniła? Czy przemiany demokratyczne doprowadziły do rozszerzenia zakresu wolności przysługującej sztuce?

Sztuka krytyczna ostatniego dziesięciolecia XX wieku

W latach 90. XX wieku mieliśmy do czynienia z przejawami tzw. sztuki krytycznej. Do zbioru określanego tym mianem zalicza się zjawiska artystyczne zawierające komentarz do aktualnych zdarzeń politycznych, społecznych i kulturalnych mających

miejsce po transformacji ustrojowej 1989 roku. Wprawdzie tendencje te znane były już wcześniej (m.in. sztuka Natalii Lach-Lachowicz i Krzysztofa Wodiczko), wydaje się jednak, że w latach 90. mieliśmy do czynienia z prawdziwym ich rozkwitem. Zostały one – przynajmniej symbolicznie – uwolnione.

Wśród artystów, którzy kojarzeni są z tym nurtem, wymienić należy absolwentów tzw. Kowalni – pracowni rzeźby prof. Grzegorza Kowalskiego na warszawskiej ASP (m.in. Althamer, Kozyra, Żmijewski), jak również artystów gdańskich: Nieznalską i Klamana. Również Robert Rumaś tworzył w nurcie społeczno-krytycznym ze szczególnym akcentem położonym na kwestię dominującego miejsca religii katolickiej w Polsce.

W tekstach krytyczno-artystycznych wskazane działania niezwykle często łączono z koncepcjami artystycznymi Beuysa, akcjonistów wiedeńskich oraz Kolektywu Sztuki Socjologicznej (Collectif d'Art Sociologique).

Recepcja sztuki wymienionych artystów okazała się niełatwa. Jej krytycy – abstrahując od agresywnego tonu zarzutów – stawiali pytanie o granice wolności słowa w przestrzeni publicznej. „Sztuka krytyczna” traktowana była często przez „środowiska konserwatywne” (z całą świadomością użytego tutaj uproszczenia) jako wyrodne dzieci z trudem wywalczonej demokracji. Warto w tym miejscu przyrzeć się kilku najbardziej kontrowersyjnym przypadkom sporu o wolność sztuki z ostatnich 20 lat.

Przypadek I: *Naziści Uklańskiego*

W roku 2000 opinię publiczną i świat artystyczny poruszyła „zbrojna interwencja” Daniela Olbrychskiego w warszawskiej Zachęcie, gdy przed kamerami porąbał szablą własny wizerunek będący elementem eksponowanej tam pracy Piotra Uklańskiego pt. *Naziści*. Aktor zaprotestował przeciw obrażającemu go wykorzystaniu jego oblicza w nazistowskim mundurze.

Sprawa trafiła na pierwsze strony gazet. Oto bowiem znany aktor filmowy i teatralny, „wypowiedział się” w sposób radykalny przeciwko dowolnemu wykorzystaniu jego portretu przez innego artystę. W punkcie wyjścia spór ten miał więc niejako charakter wewnątrz-artystyczny i trudno mówić o cenzurze państwowej.

Na *Nazistów* składa się 164 wizerunków aktorów odtwarzających role niemieckich żołnierzy. Ułożone zostały w jeden wielobarwny fryz i opatrzone informacją o ich pochodzeniu. Ich autor jasno wyraził swoją intencję: przemysł filmowy upraszcza wizerunek nazistów w powszechnej świadomości społecznej, bowiem dla wielu widzów są one jedynym źródłem wiedzy historycznej. *Portret nazisty w kulturze masowej jest dla mnie najbardziej wyrazistym przykładem przekłamania prawdy o historii, o ludziach* – powiedział Uklański o swojej pracy. Olbrychski zaś zdecydował się na radykalną interwencję w celu ochrony własnego wizerunku: pokazano moją twarz w kontekście, na który się nie zgadzam. Dał tym samym wyraz



świadomości siły utożsamienia aktora z przybraną maską artystyczną.

Na spór prawny i wizerunkowy nałożyły się liczne głosy przeciwników sztuki krytycznej, widzących w manifestacji aktora wyraz społecznego sprzeciwu wobec „pseudo-sztuki” wykorzystującej mechanizmy kultury masowej w celach autopromocji. Ulegając tym głosom ówczesny Minister Kultury M.K. Ujazdowski podjął decyzję o zamknięciu wystawy do czasu opatrzenia jej stosownymi komentarzami wyjaśniającymi, że nie chodzi w niej o propagowanie nazizmu. Trudno jednak przypuszczać, aby urzędowe decyzje mogły zastąpić poważną debatę nad statusem sztuki i zadaniami artysty.

Przypadek II: *Dziewiąta godzina Maurizio Catellana*

Kolejnym wydarzeniem, które zelektryzowało polskie media była wystawa w Zachęcie (2001), na której zaprezentowano *Dziewiątą godzinę* M. Catellana. Praca przedstawiała papieża Jana Pawła II przygnięcionego głazem.

Wywołała ona silne emocje i radykalne reakcje. Poseł LPR W. Tomczak wskazując na obraźliwą wymowę przedstawienia, własnoręcznie usunął głaz przygniatający postać papieża, niszcząc tym samym prezentowaną instalację. U uruchomiło to medialną

dyskusję na temat finansowania sztuki krytycznej z publicznych pieniędzy. W jej wyniku do dymisji podała się Anda Rottenberg, dyrektor Zachęty.

Poza niewątpliwą prowokacyjnością instalacji uwagę zwraca jej swoista „magia sympatyczna”, mająca istotny wpływ na przebieg „debaty”. Kolejny raz przedstawienie zostało utożsamione z własnym „podmiotem” odniesienia (osoba zamiast rzeźby), co przypominało bardziej średniowieczne spory ikonoklastyczne niż poważną debatę merytoryczną nad tym, „co właściwie pokazano”. Jeżeli bowiem prezentacja jednego dzieła jest w stanie zachwiać podstawami porządku społecznego i zaktualizować najniższe instynkty z retoryką antysemitką włącznie, to bardziej świadczy to o chwiejności tego porządku niż sile oddziaływania rzeźby, która w całym sporze została ostatecznie zapomniana. Należałoby zastanowić się, kto padł ofiarą manipulacji i kto właściwie manipulował w tej „debacie”. Pod hasłem sporu o sztukę prowadzona była bowiem wojna środowiskowa, która z pytaniem o faktyczny zakres wolności twórczości artystycznej miała niewiele wspólnego.

Warto nadmienić, że forma protestu posła Tomczaka nie zyskała aprobaty Parlamentu Europejskiego, który w 2008 roku uchylił jego

immunitet w związku z postępowaniem karnym prowadzonym w tej sprawie przez warszawską Prokuraturę Rejonową.

Przypadek III: *Pasja Doroty Nieznalskiej*

Przypadek Doroty Nieznalskiej i wykonanej przez nią instalacji *Pasja* wzbudził wiele kontrowersji i emocji zarówno na gruncie prawa, jak i nauk o kulturze. Przedmiotem postępowania był krzyż z wpisanym w jego ramy wizerunkiem męskiego przyrodzenia.

Sąd Rejonowy w Gdańsku wyrokiem z dnia 18 lipca 2003 roku uznał artystkę winną popełnienia przestępstwa obrazy uczuć religijnych i skazał na prace społeczne. Argumentacja zawarta w uzasadnieniu opierała się na uznaniu obraźliwego charakteru samej pracy zestawiającej elementy istotne z punktu widzenia wiary chrześcijańskiej oraz na wątpliwościach co do artystycznego charakteru instalacji. Powtórne postępowanie przed Sądem Rejonowym zakończyło się uniewinnieniem. W uzasadnieniu wskazano między innymi, że *nie ma (...) możliwości odpowiedzi na pytanie, czy obrażone osoby obraziłyby się również, gdyby obejrzały instalację w całości i znały intencje artystki*. Do obrazy uczuć religijnych doszło bowiem za pośrednictwem reportażu telewizyjnego, nie zaś w bezpośrednim kontakcie z dziełem. Sąd zaznaczył, że *wprawdzie swobody religijne muszą być tak samo chronione jak swobody wypowiedzi, ale gdyby jednak sądy miały skazywać za urazę uczuć religijnych wszystkich artystów, a więc także tych, którzy nie działali z zamiarem bezpośrednim, wówczas o religii w Polsce można byłoby wypowiadać się tylko dobrze lub nie wolno byłoby wypowiadać się na jej temat w ogóle*.

Przykład *Pasji* potwierdza, że najczęstszą przyczyną konfliktów pomiędzy wolnością sztuki a ochroną uczuć religijnych jest przekonanie osób wierzących o naruszeniu przynależnej ich religii tradycji przedstawieniowej (porządek ikonograficzny). Zgodnie z treścią zawiadomień składanych do prokuratury, do znieważenia ma dochodzić wskutek zestawienia elementów wizualnych należących do kanonu religijnego obrazowania z elementami obcymi, mogącymi zmieniać ich znaczenie.

W omawianej sprawie należy zwrócić uwagę na trzy jego aspekty: (1.) zawiadomienie o popełnieniu przestępstwa zostało zgłoszone przez członków ugrupowania politycznego w kontekście zbliżającej się kampanii wyborczej, (2.) skandal został wywołany przez relacje medialne donoszące o fragmencie instalacji wyrwanej z kontekstu ekspozycyjnego (członek na krzyżu), (3.) Sąd Rejonowy w pierwszym postępowaniu „obnażył” zupełnie nieprzygotowanie instytucji porządku publicznego do oceny dzieł sztuki współczesnej i przekazów wizualnych oraz brak należytych procedur interpretacyjnych w sprawach podobnych.

» Postulat cenzurowania sztuki w większym stopniu uwarunkowany mentalnie niż instytucjonalnie.

Przypadek IV: *Andrzej Kuszej i pedofilizacja przestrzeni publicznej*

Przypadek Kuszeja pokazuje, że nietraktowanie sztuki poważnie przez prawodawcę prowadzić może do kuriozalnych sytuacji, w których twórczość artystyczna staje się ofiarą wymiaru sprawiedliwości. Mimo pełnej aprobaty dla normatywnego celu nowelizacji kodeksu karnego z 2008 roku zaostrzającego penalizację przestępstw seksualnych z udziałem małoletnich można ulec wrażeniu, że zmiana ta była wprowadzana w pośpiechu i nie uwzględniła interesu sztuki mimo wskazania na taką okoliczność w ekspertyzach zleconych przez Radę Legislacyjną.

K. Kuszej – krakowski malarz – uczynił tematem serii swoich obrazów przypadki molestowania dzieci przez księży. W sugestywnych, choć dalekich od „pornograficznego realizmu” pracach zobrazował nagłośnione w prasie historie z ostatnich lat. Jego twórczość miała charakter wyraźnie piętnujący. Artysta zawarł w swoich pracach podwójną krytykę: konserwatyizmu chroniącego nieprawidłowości w strukturach kościelnych oraz negatywnego liberalizmu zachowań seksualnych. Charakter debaty medialnej towarzyszącej konfiskacie prac i postępowaniu prokuratorskiemu prowadzonemu przeciw malarzowi znacznie różni się od przypadków wcześniej opisanych. Nie towarzyszyła jej medialna oprawa, gdyż stanowiła standardową reakcję organów państwowych na wypowiedź posiadającą znamiona przestępstwa. Finał tej sprawy jak dotąd nie został podany do publicznej wiadomości.

Podsumowanie: *Cenzura! Czy zawsze?*

Okres tranzyjacji systemu politycznego obejmujący pierwsze 20 lat polskiej demokracji obfitował w wiele innych przykładów podobnych sporów o sztukę, które co jakiś czas wstrząsały polską sceną artystyczną (m.in. Obóz koncentracyjny z klocków LEGO Zbigniewa Libery i *Piramida Zwierząt* Katarzyny Kozyry). Pełny przegląd przypadków ograniczania wolności sztuki zaprezentowany został w *Kronice wypadków cenzorskich* (zob. serwis internetowy Indeks 73). To sumaryczne zestawienie pozwala na wskazanie grupy tematów „społecznie wrażliwych”, których artystyczne wariacje prowadzą do reakcji sprzeciwu u przypadkowych odbiorców. Tematy te pokrywają się z tzw. konstytucyjną klauzulą antydyskryminacyjną, wykluczającą negatywne różnicowanie ze względu na wiek, płeć, wyznanie, rasę, narodowość, poglądy polityczne itp.

Wydaje się jednak, że postulat cenzurowania sztuki w większym stopniu uwarunkowany mentalnie niż instytucjonalnie. Jak zauważa wybitna polska prawniczka Ewa Łętowska (w: *Wolność wypowiedzi, to, co jest obecnie już trwale ukształtowanym standardem na tle Konwencji Europejskiej, w państwach Europy Centralnej i Wschodniej, wciąż budzi zdziwienie i nieufność. (...) Podczas gdy w Europie Zachodniej szersze kręgi zdają sobie sprawę*

ze szczególnej społecznej funkcji wolności słowa, w Europie Centralnej i Wschodniej bliskie są doświadczenia cenzury prewencyjnej. (...) Obecnie coraz szerzej akceptowane pojęcie „wolnego rynku idei”, jeszcze tak niedawno dla mieszkańców Europy Centralnej i Wschodniej było czymś niezrozumiałym i odległym.

Z obserwacją tą wiąże się teza Piotra Piotrowskiego (w: *Sztuka według polityki*) o agorafobii po komunizmie, czyli przyzwolenie społeczeństwa na zawłaszczające przestrzeń publiczną praktyki władzy, jak również zupełnie otwarte deklaracje tejże władzy, że owo zawłaszczanie i – jednocześnie wywłaszczanie głosu mniejszości, dokonuje się w imię akceptowanej powszechnie w Polsce ideologii.

Jak pokazują opisane powyżej przykłady, obie przytoczone tu tezy wydają się trafnie, choć nazbyt odgólnie ilustrować niski poziom dyskursu publicznego w polskiej rzeczywistości targanej sporami ideologicznymi o rolę Kościoła w państwie i wizję narodowej historii. Brak niestety debaty merytorycznej na tematy społecznie istotne, która przesłonięta przez spory polityczne, nakazy partyjnej lojalności oraz konflikty środowiskowe o prawo do miana artysty obniżają wartość polskiego życia artystycznego. Na tak niegdyś oczekiwaną wolność słowa i czynu w sztuce znowu brak dzisiaj miejsca.

Wydaje się, że reakcje społeczne w dwóch pierwszych przypadkach: posła Tomczaka oraz aktora Olbrychskiego należy traktować jako rodzaj tzw. sankcji rozproszonej, czyli reakcji prywatnych w sprawach społecznych, natomiast w dwóch kolejnych, Nieznalskiej i Kuszeja, jako tzw. sankcję zinstytucjonalizowaną, polegającą na realizacji obowiązującej normy prawnej.

Wbrew tezie P. Piotrowskiego w tych przypadkach mówienie o cenzurowaniu sztuki nie jest zasadne, bowiem nie ma ono charakteru planowego. Argumentacja mówiąca o tym, że demokracja daje wolność wypowiedzi rozciągającą się na możliwość obrażania i prowokowania bez możliwości poniesienia odpowiedzialności ze strony osób, które sobie tego nie życzą i dochodzą swoich praw na drodze prawnej, jest argumentem nietrafnym. Nie jest bowiem tak, że osoba korzystająca z wolności wypowiedzi, która realizuje określony program negatywny (obraża) nie ponosi konsekwencji naruszenia sfery wolności innych osób. Konstytucja ustanawia bowiem taki sam stopień ochrony dla sztuki przed nieuprawnionym ograniczeniem przysługującej jej wolności, jak dla innych praw i wolności człowieka przed ich naruszeniem za pośrednictwem działania artystycznego (sztuki) i nie jest to przejawem cenzury.

Debata na temat kształtu sztuki współczesnej oraz granic przysługujących jej wolności toczy się dynamicznie przez ostatnich 20 lat. Ścierają się w nim poglądy radykalne, przybierające wielokrotnie drastyczne formy. Fakt jednak, że dyskusja ta może się toczyć, a jej finał nie jest z góry przesądzony, jest znamieniem demokratycznego państwa prawnego i wskaźnikiem pluralizmu społecznego.

CO NOWEGO?

Nie za dużo czegoś naprawdę nowego: trochę starego, inaczej jednak opakowanego i lepiej traktowanego przez galerie i publiczność, i to w odniesieniu do medium, i tendencji.

Poza tym kilka nowych budynków, niektórych naprawdę nowych i okazałych, kilka nominacji rokujących dobrze i źle na przyszłość. Braki konkursowe, nowe pisma oraz inne blaski i cienie naszego bezryнку sztuki w Polsce.

Nowe malarstwo

Powrót malarstwa od 2005 r. przyniósł kilkadziesiąt ważnych wystaw na świecie i kilka naprawdę błyskotliwych karier: Neo Raucha i jego uczniów z Lipska oraz np. Wilhelma Sasnała. Także w Polsce, z lekkim tylko opóźnieniem (w 2006 r.) odbyło się wiele przeglądowych ekspozycji m.in. „Nowe tendencje w malarstwie” w Galerii Miejskiej BWA w Bydgoszczy oraz niemal równolegle „Malarstwo polskie XXI wieku” w Zachęcie, a niedługo potem w tych samych szacownych salach duża wystawa Sasnała.

Czy był to powrót trwały? Dziś, 5 lat później, widać wyraźniej, że raczej

chodziło o spektakularną manifestację bez poważniejszych konsekwencji. Owszem, i publiczność, i kolekcjonerzy na powrót zainteresowali się malarstwem, ale tylko na chwilę. Choć dzięki tym kilku sezonom wzmożonego popytu, dziś nie wypada nie zauważać malarstwa, a przede wszystkim odrzucać go, co było postawą dość powszechną w latach 90. XX wieku. Dziś, nawet jeśli muzeum, centrum sztuki lub galeria prezentuje na co dzień video, fotografię i instalacje, po sezonach „powrotu”, co jakiś czas zaprasza też wystawę malarstwa lub przynajmniej malarza, który pokazuje np. fotografie. Nawet jeśli malarstwo nie powróciło na stałe, powrócił jego autorytet, jako medium wciąż żywe i wartościowe.

Na marginesie należy też zauwa-

żyć, że po pięciu latach bydgoska Galeria Miejska powraca do idei przeglądu „Nowych tendencji w malarstwie” w tym roku. Od początku miała być to inicjatywa powtarzająca się, ale czy tym razem będzie równie udana jak pierwsza? Dopiero czas pokaże.

I druga konsekwencja „powrotu”: w malarstwie uwierzyli sami artyści, zwłaszcza młodzi. Światowe sukcesy artystyczne, ale także promocyjne i finansowe, takich artystów jak Wilhelm Sasnał, Marcin Bujnowski, Paulina Ołowska, Marcin Maciejowski, Jakub Julian Ziółkowski i in. ośmieliły nowe pokolenie. Śmiało można dzisiaj stwierdzić, że działa w kraju i obiegu międzynarodowym liczna grupa młodych malarzy, osiągających sukcesy, realizujących po kilkanaście wystaw w roku w całej Europie, publikujących katalogi, pracujących głównie na uczelniach, ale coraz lepiej radzących sobie na wciąż powstającym rynku sztuki w Polsce.

Tradycyjnie najsilniejsze jest środowisko krakowskie. Tu należałoby wymienić najgłośniejszych: Jakuba Juliana Ziółkowskiego, Tomasza Kowalskiego, ale i mniej sławnych, za to bardzo aktywnych i rozwijających się w strukturach raczej krajowych: m.in. Rafała Borcza, Julitę Malinowską, Kingę Nowak, Martę Sałę, Katarzynę Skrobiszewską,

Warszawka też ma się dobrze w sferze malowania, zwłaszcza na Pradze, gdzie funkcjonuje kilka prężnych ośrodków artystycznych, w których najaktywniejsze są malarki: Agnieszka Sandomierz, Maria Kiesner i spoza Pragi: Barbara Gębczak, a także Justyna Kabala.

Co trzeba zauważyć, najciekawsze młode malarki warszawskie wychodzą z pracowni trzech wybitnych artystów Nowej ekspresji, profesorów: Jarosława Modzelewskiego oraz Leona Tarasewicza i Pawła Susida. A najciekawszą z nich wydaje się być Justyna Kisielewicz, co wykazała jej wystawa w przeobrażającej się w bardzo pozytywnym kierunku Galerii Mito, niegdyś ostoi tradycji, kostycznej nieco i nierzadko kiczowatej, a dziś wyrastającej na jedno z najciekawszych miejsc warszawskich.

Inny wybitny malarz nowoekspresyjny, Ryszard Woźniak, edukuje młode malarki z dala od Warszawy, w Zielonej Górze, a jego asystentką jest Basia Bańda, co prawda wychowawca Jarosława Kozłowskiego z poznańskiej ASP, ale zielonogórzanka z urodzenia. Jedna z najjaśniejszych gwiazd nowego malarstwa w kraju.

Młode malarstwo we Wrocławiu to wychowanki i wychowankowie dwóch profesorów, podobnie jak w Warszawie, twórców z kręgu Nowej ekspresji: Krzysztofa Skarbka i Zdzisława Nitki (m.in. ale nie tylko - przyp. Red.). Do najciekawszych należą: wszędobylska ankamierzejewska XY, nierówna Hanna Śliwińska, wciąż doskonaląca się Karolina Jaklewicz, a zwłaszcza Joanna Pałys, coraz bardziej zdecydowanie wkraczająca na ogólnopolską scenę, m.in. udaną wystawą w Galerii Miejskiej BWA w Bydgoszczy. Nie można też nie wspomnieć o wciąż poszukującej Laurze Paweli i niezmiennym się (i dobrze) Łukaszu Huculaku, a także jednym z najdziwniejszych w kraju, łączącym



1. **Beata Ewa Biulecka**, *Samotrzcęć*, olej, płótno, 180 x 100 cm, 2010

malarstwo z dźwiękami za pośrednictwem komputerów i innych maszyn, Pawle Lisku.

Nowym zjawiskiem jest z pewnością twórczość rysunkowa i malarska Wojciecha Bąkowskiego, trafiająca „pod strzechy” m. in. za sprawą regularnych publikacji w „Gazecie Wyborczej”, a także – wciąż – dokonania Grupy Twożywo.

Agata Bogacka generalnie rozczarowała swoim nowym obliczem, zaprezentowanym z warszawskiej Zachęcie.

Żeby skończyć już ten podrozdział, pragnę zaznaczyć pewien symptom, który być może oznacza coś nowego w sferze malarstwa, a może i nie. Otóż Wilhelm Sasnal (nie sam, lecz wraz z małżonką) zwrócił się ku filmowi. Już nie tylko video artowi, co prezentował m.in. na wystawie w Zachęcie, ale pełnometrażowemu filmowi, który zdobył nagrodę na festiwalu Nowe Horyzonty we Wrocławiu w 2011 r.

Jednocześnie jednak trzeba też zauważyć, że 14 października 2011 r. otwarto w prestiżowej Whitechapel Gallery w Londynie retrospektywę jego malarstwa, gromadzącą 50 płócien, głównie ze zbiorów muzealnych oraz że wydawnictwo Phaidon, jedno z najważniejszych na świecie w dziedzinie sztuki, jesienią wydaje jego monografię. Tak więc rozbrat Sasnala z malarstwem jest chyba tylko częściowy i być może chwilowy.

Nowa ekspresja

Połowa pierwszej dekady XXI w. przyniosła serię ważnych wystaw Nowej ekspresji, czyli sztuki lat 80. XX w. Wydaje się, że nadszedł czas podsumowania tego okresu: opisania go, zrekonstruowania najważniejszych dokonań, przewartościowania i wyciągnięcia wniosków na temat znaczenia wydarzeń z lat 1980–89, a także późniejszych, nierzadko aktualnych do dzisiaj.

Powrót do lat 80. zapoczątkowały wystawy i wydawnictwa z cyklu „Nowa ekspresja. 20 lat”, zainicjowanego w 2005 r. w Galerii BWA w Olsztynie. Do tej pory została zrealizowana edycja 1 i 2 tego projektu w Olsztynie i Katowicach oraz „East Beast” w przestrzeniach Centrum Sztuki Współczesnej Ostrale w Dreźnie, a także „Apogium 1987” w toruńskim CSW. A więc cztery odsłony, a właściwie sześć, bo każda edycja była inna, a następne już są przygotowywane...

Niemal równolegle ruszył projekt „Republika bananowa” pod kuratorską opieką Jolanty Ciesielskiej, który objechał galerie połowy Polski oraz gościł na Węgrzech i w Rumunii. To jeden z ważniejszych projektów promocji polskiej sztuki w ostatnich latach.

Niestety, nie można tego powiedzieć o wystawie „Mógłbym żyć w Afryce”, przygotowanej przez Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, prezentowanej najpierw w Holandii, następnie w tymczasowej siedzibie

Muzeum w stolicy, a później w Galerii Miejskiej Awangarda we Wrocławiu. Kurator ekspozycji wykażal się kompletnym niezrozumieniem rodzajowym Nowej ekspresji. Zapominając o malarstwie, skupił się na modnym dziś video i rzeźbie, wydawnictwach samizdatowych i fotografii. Nic dziwnego, że doprowadziło to do zdecydowanej reakcji jednego z artystów, Ryszarda Woźniaka, który w proteście przeciwko takiej manipulacji zajął w Warszawie swój, jeden z czterech czy pięciu obecnych na wystawie, obraz i ogłosił stosowne wyjaśnienie.

Kolejnym wydarzeniem, przywracającym pamięć o latach 80. i sztuce tego okresu, była – niestety – zbyt upolityczniona wystawa „Pokolenie 80”, sfinansowana częściowo przez IPN i przedstawiona w Muzeum Narodowym w Krakowie. Nie udało się uniknąć kombatanckich wspominek w nadzwyczaj okazałym katalogu, a sztuka w takim – patriotycznym, walecznym – ujęciu po prostu się zagubiła.

A przecież wystarczyłoby systematycznie i bez zbytecznego polityczno-histerycznego nastawienia mówić i pisać po prostu o wartościach Nowej ekspresji jako sztuki, owszem opozycyjnie nastawionej przeciwko rzeczywistości lat 80., ale nade wszystko sztuki, zajmującej się problemami ogólnymi, uniwersalnymi, specyficznymi dla malarstwa czy rzeźby jako mediów o przynajmniej dwutysiącletniej tradycji w Europie.

To zadanie stanęło przed serią wydawniczą projektu „Nowa ekspresja. 20 lat”, której cztery tomy zbiorowe już się ukazały, ale zapoczątkowana została także seria monografii najważniejszych twórców tej tendencji. Pierwszą monografią miał być album podsumowujący 25 lat twórczości Krzysztofa Skarbka, ostatecznie jednak publikacja znalazła się w serii wydawnictw Muzeum Historycznego Wrocławia. Jedynie znaczek serii „Nowa ekspresja” na jednej ze stron wstępnych przypomina o pierwotnym zamierzeniu.

Tak się więc składa, że zapoczątkowuje serię monografii Nowej ekspresji tom poświęcony twórcy związanego z Nową ekspresją tylko w okresie studenckim i dyplomowym, później zaś realizującym własny, całkowicie oryginalny styl, prawda, że bliiski neoekspresjonistycznej poetyce, ale na pewno nie typowej dla dokonań z lat 80. Mowa o Sylwestrze Ambroziaku, wybitnym rzeźbiarzu, bardzo aktywnym nieprzerwanie od 1984 r., w ostatnim okresie realizującym projekty rzeźb monumentalnych, a właściwie rzeźbiarskich instalacji, wykorzystujących oprócz tradycyjnego medium także dźwięk i eksperymentalną animację.

Następnymi tomami serii będzie monografia Eugeniusza Minciela i grupy Neue Bieriemniennost.

Biblioteczka publikacji poświęconych Nowej ekspresji jest już dość

okazała i w ostatnich latach pęcznieje. Wśród najciekawszych wydawnictw należy wymienić dwa tomy *Republiki bananowej* (uzupełnione katalogami edycji węgierskiej i rumuńskiej tej wystawy), opasy tom *Pokolenie '80*, wydany przez IPN i NCK w 2010 r., ale także monografia „Pomarańczowej alternatywy”, ruchu bliskiego Nowej ekspresji oraz „Totartu” z Trójmiasta, formacji bardzo głośnej i ważnej dla niezależnej kultury lat 80., ale powstałej później i właściwie w opozycji do Nowej ekspresji.

To na razie opracowania wyrywkowe, poświęcone różnym aspektom i zjawiskom, brak jednak ciągle rzetelnej monografii całej tendencji, obejmującej okres od 1980 (a nawet 1978) do 1989 (albo i 1991).

Nowi surrealiści

„Nowi głośni”, jak mawiają złośliwi, jednak dostrzegalni, nie tylko na naszej scenie, a raczej głównie poza nią. Jak już nie raz się zdarzyło, po sukcesie zagranicznym, krajowa scena (czy tylko scenka) upomniała się o artystów o ponadnarodowym znaczeniu. Zamiast się wstydić, że to nie ona pierwsza opowiedziała światu o Jakubie Julianie Ziółkowskim, warszawska Zachęta zorganizowała pokaz prac młodego krakowianina u siebie jakby to był jego debiut. A był to właściwie ostatni moment na zaznaczenie w Narodowej Zachęcie pojawienia się nowej tendencji w polskim młodym malarstwie, tendencji, którą wcześniej dostrzegli przebiegli Niemcy i Szwajcarzy, tudzież międzynarodowi galerzyści i kuratorzy, ale nie dostrzegli kuratorki Zachęty zapatrzona w swoje z góry ustalone plany i ambicje.

A tu nagle coś spoza planu. W dodatku na kształt nowej tendencji lub tylko fanaberii kilku krakowiaków, nie dość, że klasycznych malarzy, to w dodatku, o Boże, figuratywistów, i jeszcze, nie daj Boże, reprezentantów kategorii estetycznej fantastyczności, by nie rzec, wręcz surrealistów od nowa. A więc nie sztuka krytyczna, antysztuka, ostre cięcia wideo, a malowanie pędzelkiem po zagruntowanym płótnie, zorganizowane, precyzyjne, wirtuozerskie, co zapewniła dobra krakowska Akademia z tradycjami, malarstwo niegłupie, pogłębione, nawiązujące, zaskakujące, jak się okazało – nowe.

I tu największe zaskoczenie: nowe, a właściwie stare na nowo, stało się największą nowością w Polsce, a zwłaszcza poza nią, bo kariera Jakuba Juliana Ziółkowskiego, ale nie tylko, także Tomasza Kowalskiego, to kariery już międzynarodowe, którym krajowe oceny, zawirowania, koterie nie są w stanie ani pomóc, ani zaszkodzić.

By nie poprzestać tylko na tych dwóch artystach, przedstawicielach nowego surrealizmu, warto wspomnieć o bliskim tej estetyce: Magdalenie Moskwie, Radku Szladze czy Basi Bańdzie.

Na marginesie: bliska surrealizmowi, ale w sensie filozoficznym, znaczeniowym, nie formalnym, jest tak także twórczość takich malarzy jak Wojciech Bąkowski czy grupa Twożywo albo Norman Leto. Jednak prace każdego z tych artystów stanowią całkowicie oryginalną i osobną jakość. Nie ma mowy o podobieństwach czy wspólnym nurcie

» Nowe, a właściwie stare na nowo, stało się największą nowością w Polsce, a zwłaszcza poza nią.

1. **Jakub Julian Ziółkowski**, *Wielka bitwa pod stołem*, 2007

Nowych konkursów brak

Po powszechnie atakowanym za egalitaryzm konkursie „Obraz Roku”, organizowanym przez miesięcznik „Art & Business” od pięciu lat nie ma śladu, ale na rynku nie pojawiło się nic w zamian. Jest, owszem, konkurs sponsorowany przez Deutsche Bank w Zachęcie, obejmujący całe spectrum polskiej sztuki ze zdecydowaną dominantą nowych mediów, oraz z nagrodą trzy razy mniejszą niż oferowaną przez właściciela „Art&Business”, poznańskiego biznesmena Mariusza Świtalskiego. Jest, oczywiście, od zawsze konkurs Festiwalu Polskiego Malarstwa Współczesnego w Szczecinie (przez grzeczność nie wspomnę o wysokości nagrody głównej) oraz Bielska Jesień (z nagrodą na porównywalnym poziomie) czy Konkurs im. Gepperta (jak obok). I jeszcze kilka konkursów: ważnych, z tradycjami, stymulujące lokalnie i ogólnopolsko, ale nie wzbudzające większych emocji.

Bo „Oraz Roku” rozbudzał emocje. Bardzo wysoka nagroda 100.000 PLN do dziś robi wrażenie w kraju i za granicą. Nowoczesna formuła — zgłaszane prace w internecie, oceniane przez międzynarodowe jury, składające się z prawdziwych autorytetów (jednym z pierwszych zaproszonych jurorów, który z radością przyjął zaproszenie, był Pierre Restany, niestety zmarły tuż przed planowanym przyjazdem do Warszawy), wreszcie wystawa wybranej setki najlepszych w prestiżowej galerii w warszawskiej Królikarni i gala, na której ogłaszano nazwiska zwycięzców. To było to. Szkoda, że było, bo pomimo licznych braków (*nobody's perfect*) odegrało rolę nadzwyczaj skutecznej promocji młodych artystów. Tak się składa, że gdy dziś ogląda się CV wybijających się młodych malarzy, to prawie każdy ma przynajmniej jednokrotny udział w setce „Obrazu Roku”. Kilku wielokrotny.

Oczywiście, „Obraz Roku” był konkursem promującym prywatne pismo „Art&Business”, można mu więc zarzucić, że nie kierował się wyłącznie interesem polskiej kultury, do czego nota bene predestynowane jest Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Ale co zabrania MKiDN organizacji tego typu imprez? Dlaczego prywatny przedsiębiorca musiał wypełniać zadania ministerstwa w sferze promocji młodego malarstwa polskiego? Nikt nie wie, a większość boi się nawet zapytać.

W każdym razie, po upadku „Obrazu Roku” nic nowego się nie pokazało w tej sferze, więc właściwie na pytanie: co nowego? należałoby odpowiedzieć: NIC. A szkoda.



Nowe pisma o sztuce

To przede wszystkim „Artluk”, wydawany przez Pawła Lubowskiego najpierw pod auspicjami ZPAP, a od roku CSW Znaki Czasu w Toruniu. Pismo nowoczesne, zauważające ciekawe kwestie w centrum, ale i na obrzeżach sztuki współczesnej.

O „Formacie” nie wypada w nim samym pisać, choć z zewnątrz oglądany jest bezkonkurencyjny na naszej, dość ograniczonej, scenie.

„Exit” również jest pismem o ustabilizowanej pozycji i wartości.

Nie mogę się powstrzymać, by nie zakrzyknąć przy pisaniu o tych dwóch tytułach: *Ave redactores!*

Utracił znaczenie „Arteon”. „Obieg” stał się internetową platformą wymiany idei (teoretycznie), a praktycznie recenzji pióra zaprzyjaźnionych recenzentów, co sprawia, że miast obiektywizmu, można spodziewać się po nim poprawności towarzyskiej. Co, choćby z racji pięknej tradycji tego pisma, trochę zniesmacza, by nie rzec, boli.

„Sztuka.pl”, zawłaszczająca częściowo, ale znacząco, nazwę zasłużonego dwumiesięcznika „Sztuka”, twór powstały po przejściu „Przeglądu Antykwarycznego” z Krakowa przez śmiałą grupę warszawską, przestał się ukazywać. Myślę, że niewielu to zaskoczyło i zmartwiło, na pewno jednak redaktora Huczkowskiego, któremu szczerze współczuję.

Nowy „Art&Business” pozostawię bez komentarza, bo oprócz zwiększenia formatu, objętości, większej liczby reklam dóbr luksusowych, nie udaje mi się zauważyć w jego zawartości pozareklamowej niczego choćby trochę frapującego, na co można było się natknąć jeszcze 2-3 lata temu. Z żalem wrócę mu los „Sztuki.pl”... Ale chciałbym się mylić, bo przecież to najstarsze prywatne pismo o sztuce w naszym kraju i należy mu się lepsza przyszłość.

„Artinfo.pl” nie jest pismem o sztuce, ale wypełnia niektóre funkcje zbliżone — jako przede wszystkim znakomity informator o aktualnościach >

w naszych galeriach, muzeach i na aukcjach. Poprawiła się także ostatnio jakość recenzji tu zamieszczanych przez młode publicystki, co dobrze wróży na przyszłość i daje nadzieję na poważną platformę krytyczną.

Nowe instytucje sztuki

Jako przykład najbardziej symptomatyczny, należy przytoczyć Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, w budowie. Najbardziej opiniotwórcze, cenione przez władze i media, prężne, właściwie bezkonkurencyjne, w pozyskiwaniu grantów. Głośne. I tyle. Aż strach pomyśleć, co to będzie, gdy w końcu stanie wciąż nie do końca zaprojektowany jego budynek u stóp Pałacu Kultury, za kilka lat (oby nie kilkanaście) i program zmierzy się z publicznością (bo raczej nie odwrotnie). A więc na pytanie: co nowego?, odrzec można jedynie: po staremu, nic zgoła.

Zachęta pod wodzą Hanny Wróblewskiej (mianowanej, a nie wyłonionej w konkursie, choć sama głośno optowała za taką obligatoryjną procedurą w przeszłości, co jednak nie spowodowało protestu, gdy dotyczyło jej własnej sprawy), vice w erze Andy Rottenberg i Agnieszki Morawińskiej, robi dobrą robotę, ale nic ponadto. To miejsce wystaw i eventów (coraz częściej), tak bardzo poprawnych politycznie, że pewnie boli to same decydentki. Publiczność, czująca podobnie, nie daje się zwieść ukłonom w kierunku np. Białorusi (był to właściwie „gotowiec” z CSW w Wilnie, opakowany programem koncertowo-filmowo-spotkaniowym, ale jednak „gotowiec”). Brakuje Zachęcie sił do poważniejszego, nowego zachęcania do odbioru sztuk pięknych.

MOCAR – zamiast Bunkra to kolejne wcielenia Maszy Potockiej (niestety też mianowanej, a nie wyłonionej w konkursie, co zaczyna być nową świecką tradycją w naszym kraju). Jak na razie wcielenie udane. Budynek świetny, energia szefowej też, program przebojowy. Czyżby znów stolica (tym razem sztuki) miałyby wrócić do Krakowa? Na razie trudno znaleźć lepszą lokalizację.

Zwłaszcza po dość kontrowersyjnej decyzji w sprawie (zwycięzcy międzynarodowego konkursu) dyrektora CSW w Warszawie. Ciągłe czekamy na przełom lub choćby głośniejsze: *bon giorno!*

Nowy dyrektor CSW w Toruniu Paweł Lubowski oraz szefowa artystyczna CSW Serbka Dobrila Denegri z Rzymu (oboje „konkursowi”) stworzyli nową wartość w naszej dość jednolitej scenerii placówek artystycznych. Obserwowany przez ostatni rok program toruńskiego laboratorium europejskiego daje nadzieję, że strategia myślenia o ponadśrodowiskowym, ale i ponadnarodowym pojmowaniu sztuki może przynieść wymierne efekty w postaci dobrych wystaw o znaczeniu europejskim. Należałoby jednak przestrzec przed nadmiernym umiędzynarodowieniem, gdyż może to prowadzić do oderwania placówki od rzeczywistości, którą jest kontekst sztuki polskiej.

Innym dobrym przykładem jest uruchomienie Muzeum w bunkrze we Wrocławiu pod kierownictwem Doroty Monkiewicz, która zamieniając

stabilizację i niezmienną warszawskiego Muzeum Narodowego na nowe wyzwania wrocławskie, na pewno dobrze uczyniła i wykorzysta szanse na tworzenie nowych jakości w sferze sztuki współczesnej.

Zaczyna poważnie nużyć oczekiwanie na coś nowego w Muzeum Narodowym w Warszawie. Jest to kolejny w Warszawie instytucjonalny niewypał i to niewypalający od lat. Najpierw nieudana dyrekcja Piotra Piotrowskiego, teraz wciąż przygotowująca się do zrywu Agnieszka Morawińska. Zgoda, Muzeum wymaga głębokich reform, przebudowy i budowy, ale jak można było doprowadzić do sytuacji, gdy największa placówka muzealna w kraju faktycznie nie działa aktywniej od blisko pięciu lat? Zaledwie kilka znaczących wystaw w tym okresie, za to ciągle kłótnie, utyskiwania, zmiany personalne i dyskusje prasowe. Jak wyjaśnić ich prawdziwy sens widzom, którzy kiedyś przyjeżdżali tu autokarami z całej Polski i wystawiali w długich kolejkach na głośne ekspozycje? Nawet najbardziej szacowne muzeum w przebudowie nie powinno zapominać o swojej publiczności, bo to ona stanowi o sensie jego istnienia.

Jeszcze jednym, dobrym, a nawet bardzo dobrym przykładem nowej instytucji jest uruchomienie poindustrialnej przestrzeni wystawienniczej przez Galerię Arsenał w Białymstoku, kierowaną przez Monikę Szewczyk, z okazji wystawy poświęconej sztuce krajów Partnerstwa Wschodniego, propagowanej przez Szewczyk od lat z podziwu godną konsekwencją.

Z tym białostockim przykładem wiąże się ostatni podpunkt tego tekstu

Nowe kierunki geograficzne

To szansa na pomoc i promocję krajów, z którymi jesteśmy związani historycznie i jest to tradycja prześwietna. A więc możemy pomóc sasiadom, ale także możemy pomóc sobie, jako promotorzy całego regionu w skali europejskiej i światowej. W moim przekonaniu to moment przełomowy i dziejowa szansa dla Polski i całej Europy Wschodniej.

Litwa jest najbardziej oczywistym i najbliższym kierunkiem. Na szczęście wiele już się wydarzyło dla lepszego zrozumienia i wzajemnego poznania, a jeszcze więcej ma się wydarzyć. Z Ukrainą jest podobnie, choć jest jeszcze bardzo wiele do zrobienia, bo prawie nic o sztuce ukraińskiej nie wiemy. Najlepszych artystów dawno kupiła Moskwa albo Nowy Jork, o reszcie nadal nikt nic nie wie. Zupełnie nieznanym, chociaż bardzo bliskim terytorium jest Białoruś. Oczekuje na rzetelną eksplorację i przedstawienie nie tylko polskiej, ale i europejskiej publiczności. Dotyczy to także innych, dużo bardziej egzotycznych kultur krajów Partnerstwa Wschodniego. Tak się składa, że z perspektywy Europy Zachodniej także Polska miałaby szanse na uważniejszy ogląd w ramach Wschodniego Partnerstwa. To szansa dla krajów spoza UE, ale także dla nas, jeśli znajdziemy sposób nowego pokazywania specyfiki Europy Wschodniej.

Jerzy Truszkowski

Więcej funkcjonariuszy sztuki niż artystów, czyli potrzebny jest łut nieszczęścia

Agata Smalcerz, historyczka sztuki i dyrektorka Galerii Bielskiej BWA w Bielsku-Białej na zakończenie panelu dyskusyjnego podsumowującego Biennale Malarstwa „Bielska Jesień 2011”, zatytułowanego „czy malarstwu potrzebne są konkursy?”, zapowiedziała, że w następnej edycji Biennale wszystkie nadesłane prace zostaną opublikowane w Internecie.

Krzysztof Morcinek, artysta i kurator Galerii odpowiedzialny za perfekcyjny kształt ekspozycji Biennale, niestety nie zabrał głosu w dyskusji. Jak wiem, ma on pomysł podzielenia wystawy na dwie części. W jednej znalazłyby się prace wybrane przez jury, a w drugiej wszystkie pozostałe nadesłane na konkurs. Powstałoby w ten sposób zderzenie wysmakowanej sterylnej wystawy z ekspozycją rozmyślnie przypominającą niedysyjsze wystawy przeglądowe środowisk artystycznych. Problem zaistnienia w świadomości odbiorców dzieł odrzuconych powracał parokrotnie w czasie interesującej godzinnej dyskusji po panelu, który też trwał prawie godzinę.

Andrzej Saj, redaktor naczelny czasopisma „Format” w dyskusji poruszył niezwykle ważny problem związany z konkursami i wystawami artystycznymi w Polsce. W wielu konkursach i wystawach gremia kuratorskie liczą więcej osób niż ilość artystek i artystów biorących udział w wystawie!

Saj wymienił dokładnie ilość, jak to określił, „funkcjonariuszy sztuki” decydujących o kształcie wystawy wrocławskiego konkursu im. Gepperta. Okazuje się, że gremium aż 27 (sic!) kuratorów i jurorów najpierw wybrało na tę wystawę pokonkursową prace 25 artystów i artystek, a później przyznało nagrody.

Jak powiedział Saj, *Konkurs Gepperta zaczyna przemieniać się w tak zwany konkurs kuratorów. W ostatniej edycji Konkursu Gepperta było 16 nominujących kuratorów, którzy przez trzy dni obradowali i wybrali reprezentację artystów. Do tego dochodzą dwaj kuratorzy miejscowi, co już daje 18 osób. Plus dziewięciu członków międzynarodowego jury, co daje 27 funkcjonariuszy sztuki. Jurorzy nominowanym 25 artystom przyznali nagrody. Gubi się tutaj koncepcja*

udziału w wystawie wszystkich, którzy mają coś ciekawego do zaprezentowania. Forma przerosła treść.

W wypadku wystawy „Bielskiej Jesieni” proporcje były zupełnie inne. Pięciosobowe jury wybrało 102 dzieła z nadesłanych elektronicznych zdjęć dokładnie 1620 obrazów. Podczas nadawania ostatecznego kształtu wystawie jury zredukowało ilość obrazów do 56. Przewodniczący jury Paweł Jarodzki wielokrotnie podkreślał wyeliminowanie wielu obrazów przypominających dzieła Wilhelma Sasnala i innych modnych malarzy. Nie przypominał jednakże o wyeliminowaniu obrazów ponad 80 osób malujących w stylu dającym się skrótowo określić jako niechlujne abstrakcje.

Jarodzki wspominał o tym, że w 1999 roku w chwili, gdy Sasnal dowiedział się, iż dostał Grand Prix „Bielskiej Jesieni”, to powiedział, że odtąd będzie wiedział, że warto malować. Jarodzki nie wspominał jednak o tym, że wówczas w jury „Bielskiej Jesieni” zasiadał Adam Szymczyk z Fundacji Galerii Foksal, który być może już wcześniej wybrał Sasnala na faworyta „układu scalonego polskiej sztuki”, jeżeli można tu posłużyć się ówczesnym kąśliwym wyrażeniem krytyków z pisma „Raster”.

Saj zwrócił również uwagę na to, że nominalnie malarski konkurs im. Gepperta zdominowany został przez prace „wideo i foto” i dlatego on sam specjalnie przyznał nagrodę „Formatu” pracy ściśle malarskiej. Jak powiedział, *jury daje wyraźny sygnał, jeżeli chcesz dostać nagrodę, to przestań malować.*

Należałoby dodać, że dostępność w pełni zautomatyzowanych cyfrowych kamer i aparatów fotograficznych powoduje nadprodukcję małych realizacji. Młodym ludziom wydaje się, że skoro nie trzeba myśleć o oświetleniu i posługiwaniu się światłomierzem, to również nie trzeba myśleć o komponowaniu kadru i o przekazie ideowym. Dlatego po 2000 roku poza dziełami Zbigniewa Libery i Barbary Konopki nie powstają w Polsce prawie żadne wartościowe prace w technologiach cyfrowych.

W latach 70. i 80. dzieła filmowe i fotograficzne powstawały na bazie lub w opozycji do doświadczeń grupy Warsztat Formy Filmowej. Co ciekawe, będąc już po 50 roku życia trzech fundamentalnych artystów WFF: Józef Robakowski, Ryszard Waśko i Paweł Kwiek zrealizowało cykle malarskie. Zwrócił uwagę dyskutantów na ten symptomatyczny fakt inny bardzo ważny dla kultury polskiej artysta i krytyk sztuki Jacek Kasprzycki.

Ten współzałożyciel Stowarzyszenia Artes, dzięki którego społecznikowskiemu wysiłkowi w 1999 roku powstał miesięcznik „Arteon”, obecnie reprezentował w Galerii Bielskiej BWA kwartalnik „Artluk”. Kasprzycki, kolega artystów z WFF i grupy Łódź Kaliska przypominał, że jako młody absolwent Łódzkiej „filmówki” często sam uczestniczył w konkursach artystycznych, bo miały one wówczas znaczenie dla środowiska.

W dyskusji zabrali głos również redaktorki wiódących czasopism poświęconych sztuce i rynkowi sztuki. Redaktorka naczelna miesięcznika „Art

Experts Magazine” Katarzyna Zalaśńska zapowiedziała, że jako prawniczka będzie mówić zgodnie z przedwojenną zasadą, że prawnik powinien myśleć jak filozof, a mówić jak chłop. Zauważyła, że konkursy są bardzo potrzebne, gdyż spełniają dwie niezwykle ważne funkcje: edukacji i promocji, zarówno promocji sztuki, jak i miejscowości, w których się one odbywają. Pani redaktor pogratulowała Galerii Bielskiej BWA szczególnie tego, że o galerii i o „Bielskiej Jesieni” piszą czasopisma, gdyż nie wszystkie galerie i konkursy redakcje zauważają.

Redaktor naczelny czasopisma internetowego „Obieg” Grzegorz Borkowski i redaktor „Obiegu” Aleksander Hudzik zgodnie stwierdzili, że malarstwu potrzebne są konkursy dla konfrontacji różnych postaw twórczych, a również potrzebne są dziennikarzom, bo umożliwiają poznanie nieznanymi nowych dzieł.

Redaktor naczelny miesięcznika „Art&Business” Bogusław Deptuła zauważył, że konkursy są potrzebne, gdyż pozwalają artystom poczuć się zauważonymi. Nagrody pieniężne są potrzebne, gdyż dzięki nim emocje są większe, bo im większe pieniądze, tym bardziej chce się je posiadać, a przez to uczestniczyć w konkursach. Konkursy wyznaczają rytm sztuki, kontynuował Deptuła, i tak jak co dwa lata jeździ się do Wenecji na biennale, tak samo co dwa lata jeździ się do Bielska-Białej.

Dyrektor Galerii Sztuki w Legnicy Krzysztof Kraska zabrał głos z pozycji organizatora konkursu „Promocje” przeznaczonego wyłącznie dla świeżych absolwentów pracowni malarstwa wyższych uczelni.

Publikujący błyskotliwe teksty poświęcone kulturze na łamach katowickiej „Gazety Wyborczej” Łukasz Kałębasiak powiedział, że *chciałby postawić brutalną tezę, że konkursy malarskie stanowią zagrożenie dla profesorów, którzy nie biorą w nich udziału, gdyż nie wytrzymałby konkurencji z młodymi malarzami.* Konkursy właśnie są potrzebne dla zaistnienia w szerszej świadomości tych młodych talentów. Jako niezależny obserwator posiedzenia jury, na którym dokonano pierwszej selekcji, mógłbym dodać, na Bielską Jesień nadesłało propozycje jedynie dwóch profesorów, a jury zakwalifikowało obraz jednego.

Należy wyrazić żal, że zabrakło w Galerii Bielskiej BWA Marka Nowickiego, redaktora naczelnego miesięcznika „sztuka.pl”. Wbrew myłacemu tytułowi, „sztuka.pl” była grubym poważnym kolorowym papierowym miesięcznikiem poświęconym zarówno wysokiej sztuce współczesnej i dawnej, jak i współczesnemu rynkowi sztuki. Było to czasopismo wydawane w latach 2007–2010 wyłącznie za prywatne pieniądze, nieotrzymujące jakichkolwiek dotacji, które nie wytrzymało niestety stale rosnących kosztów.

Dariusz Fodczuk, artysta malarz, performer i animator kultury z Bielska-Białej w dyskusji oświadczył, że „Bielska Jesień” ma wielkie znaczenie dla miejscowego środowiska artystycznego, szczególnie, że jest to bodaj jedyne tak duże miasto w Polsce (dodałbym, że poza Wałbrzychem), w którym nie ma wyższej uczelni mającej

kierunek artystyczny, a jest to miasto o wielkim potencjale, ale drenowane z wartościowych ludzi sztuki, którzy wyjeżdżają odnosić sukcesy gdzie indziej. Fodczuk uznał, że to fantastycznie, iż aż tak wiele osób zapłaciło 50 złotych, by móc wziąć udział w konkursie, bo dla niektórych osób jest to duża kwota. Fodczuk uznał, że byłoby dobrze, gdyby w Polsce było tyle konkursów malarskich, ile jest w Niemczech.

W ten sposób nawiązał do wcześniejszej wypowiedzi Wojciecha Stamma, uczestniczącego w panelu poety, powieściopisarza i byłego kuratora alternatywnej berlińskiej galerii Neurotitan. Stamm przytoczył historię zupełnie nieudanej kariery artystycznej swego pochodzącego z Izraela kolegi. Nie pomogło mu ani to, że ukończył studia w Jerozolimie, ani to, że uczył się w Kunstakademie w Dueseldorfie w klasie znanego artysty Nam June Paika, ani to, że uczestniczył w wielu konkursach artystycznych, których w Bundesrepublik jest o wiele więcej niż w Polsce i nagrody są w nich czterokrotnie wyższe niż w Polsce.

Stamm przytoczył również historię błyskotliwej kariery innego swojego kolegi, obecnie jednego z paru najbardziej znanych w Europie polskich malarzy, którego obrazy pokazał w 2005 roku na wystawie „Die Verdammte im Haus Schwarzenberg”, gdy kolega był jeszcze zupełnie nieznanym szerzej malarzem. Kolega ukończył na polskim Pomorzu Technikum Mechaniczne ze specjalizacją obróbka skrawaniem, czyli był tokarzem z wykształcenia. Pracował jako montażysta wystaw w berlińskim oddziale Guggenheim Museum i uczył się w dwuletniej pomaturalnej szkole artystycznej. Niestety, dotknęło go nieszczęście w postaci nowotworu twarzy, co groziło usunięciem oka. W tym trudnym momencie opuściła go żona z dwójką dzieci. Na jednym z „rautów” w Muzeum, na które mógł wchodzić jako pracownik, podszedł do znanego biznesmana i kolekcjonera dzieł sztuki i opowiedział o swej chorobie oraz poprosił o pomoc. Otrzymał roczne stypendium, potem nastąpiły zakupy do zbiorów tego kolekcjonera. Później jego karierą zajęła się znana berlińska komercyjna galeria sztuki. Jak mówi Stamm, po opuszczeniu go przez żonę najpierw malował obrazy antyfeministyczne, a po osiągnięciu sukcesu maluje motywy architektoniczne i pejzaże. Stamm w wymianie zdań z Jolaną Ciesielską stwierdził, że *czasem dla osiągnięcia sukcesu konieczny jest łut nieszczęścia.*

Na marginesie mówiąc, ten niemiecki kolekcjoner żydowskiego pochodzenia widział wcześniej obrazy tego kolegi Stamma na wspomnianej wystawie „Die Verdammte im Haus Schwarzenberg” i spodobały mu się już wtedy, natomiast wyraził wówczas swoje oburzenie na widok pracy fotograficznej autorstwa Zbigniewa Libery, przedstawiającej roześmianych ludzi za sznurkami w sytuacji analogicznej do historycznej fotografii ukazującej więźniów za drutami niemieckiego obozu koncentracyjnego Auschwitz-Birkenau.

Ja sam, jako uczestniczący w panelu, pozwoliłem sobie zwrócić uwagę na to, że nie wiadomo, czy

➤ DOKOŃCZENIE NA STRONIE 101

Ewa Adamczyk

NOWE TENDENCJE W MALARSTWIE POLSKIM II

Jestem wielbicieleką wszystkiego, co
polskie — zwłaszcza mentalności.

Trudno gdzie indziej odnaleźć sąsiadujące z sobą tak blisko skrajności: profesjonalizm zaraz obok braku kompetencji, krytykanctwo wychodzące naprzeciw tolerancji czy też zapal, za którym podąża zupełne zwątpienie. Ten twórczy kontrast postrzegam jako zaletę, jako czynnik, który charakteryzuje pewne, tylko nasze, polskie zachowania, który wpływa na życie codzienne, tym samym determinując to, w jaki sposób artysta obserwuje lokalną rzeczywistość. W związku z tym oczywista wydaje się odpowiedź na pytanie postawione przez Wacława Kucznię w przedmowie do pierwszej wystawy NTwMP, która odbyła się pięć lat temu — czy mamy coś, co możemy zaproponować światu, czy też nie?

Szuka polska nie jest za granicami takim ewenementem, jakby to się mogło wydawać, ale i mówi się o niej coraz częściej. Niech świadczy o tym chociażby fakt, że wystawa Nowe Tendencje w Malarstwie Polskim II, pokrywała się w czasie z przeglądem twórczości Wilhelma Sasnała w Whitechapel Gallery w Londynie, a jednym z ciekawszych elementów wystawy były prace intymne, związane właśnie z Polską i rodziną artysty. W tym samym czasie na Frieze Art Fair zaprezentowały się dwie warszawskie galerie: Foksal oraz Raster, (targi te odwiedziło w tym roku 68.000 ludzi). Polscy artyści są obecni w kulturze, i to nie tylko tej rodzimej, i wcale nie od dzisiaj. Właśnie po to powstała druga odsłona wystawy NTwMP w bydgoskiej Galerii Miejskiej BWA — by pokazać to, co w sztuce polskiej zmieniło się przez ostatnie 5 lat, by wychwycić tendencje, które pojawiły się i mają znaczenie dla kultury w ogóle i spróbować je zdefiniować.

Jest to o tyle trudne, że malarstwo polskie wciąż trwa w swojej różnorodności postaw, a jednocześnie brak w nim jednoznacznych zwrotów. Z drugiej strony w obecnym czasie, gdy wszystko zostało już powiedziane, aby stworzyć cokolwiek nowego, trzeba zaprzeczyć wszystkiemu, co już było. Przeciwwstawić się konwencji i to zarówno w formie, jak i w treści. Ale i te próby zostały już wcześniej podjęte. Sześciuosobowa kapituła tegorocznej wystawy NTwMP II (Wacław Kuczma, Marta Smolińska, Małgorzata Jankowska, Jolanta Ciesielska, Jerzy Brukwicki i Paweł Lewandowski-Palle), stanęła przed trudnym zadaniem pogodzenia własnych, często skrajnie różnych preferencji, w celu osiągnięcia wspólnego celu. W efekcie zaprezentowano prace 14 twórców: Beaty Białeckiej, Jana Berdyszaka, Krzysztofa Gliszczyńskiego, Wojciecha Gilewicza, Pascale Heliot, Konrada Jarodzkiego, Kamila Kuskowskiego, Wojciecha Ledera, Romana Lipskiego, Andrzeja Macieja Lubowskiego, Magdaleny Moskwy, Bartłomieja Otockiego, Radosława Szlagi, Jakuba Juliana Ziółkowskiego oraz grupy

artystycznej The Krasnals. Stworzono wystawę wielopokoleniową, na której przedstawiono prace, które w niczym nie odbiegają od standardów współczesnego malarstwa światowego, między sobą różniące się jednak znacząco.

Najbardziej zauważalny jest kontrast pokoleniowy. Obok twórców z ogromnym dorobkiem pojawili się twórcy bardzo młodzi, których twórczość dopiero ewoluuje. To właśnie najstarsi artyści: Konrad Jarodzki (ur. 1927) i Jan Berdyszak (ur. 1934) są bezapelacyjnie rdzeniem wystawy. Potwierdzają swoją twórczością, jak w logiczny i konsekwentny sposób rozwija się malarstwo bogatsze o doświadczenie. Ich obecność na tej wystawie (J. Berdyszak brał udział również w pierwszej edycji) najlepiej obrazuje według mnie stwierdzenie „nowe tendencje”, które rozumiem jako rozwinięcie, poszerzenie lub zawężenie tego, co już było, o konfrontację starego z nową rzeczywistością,

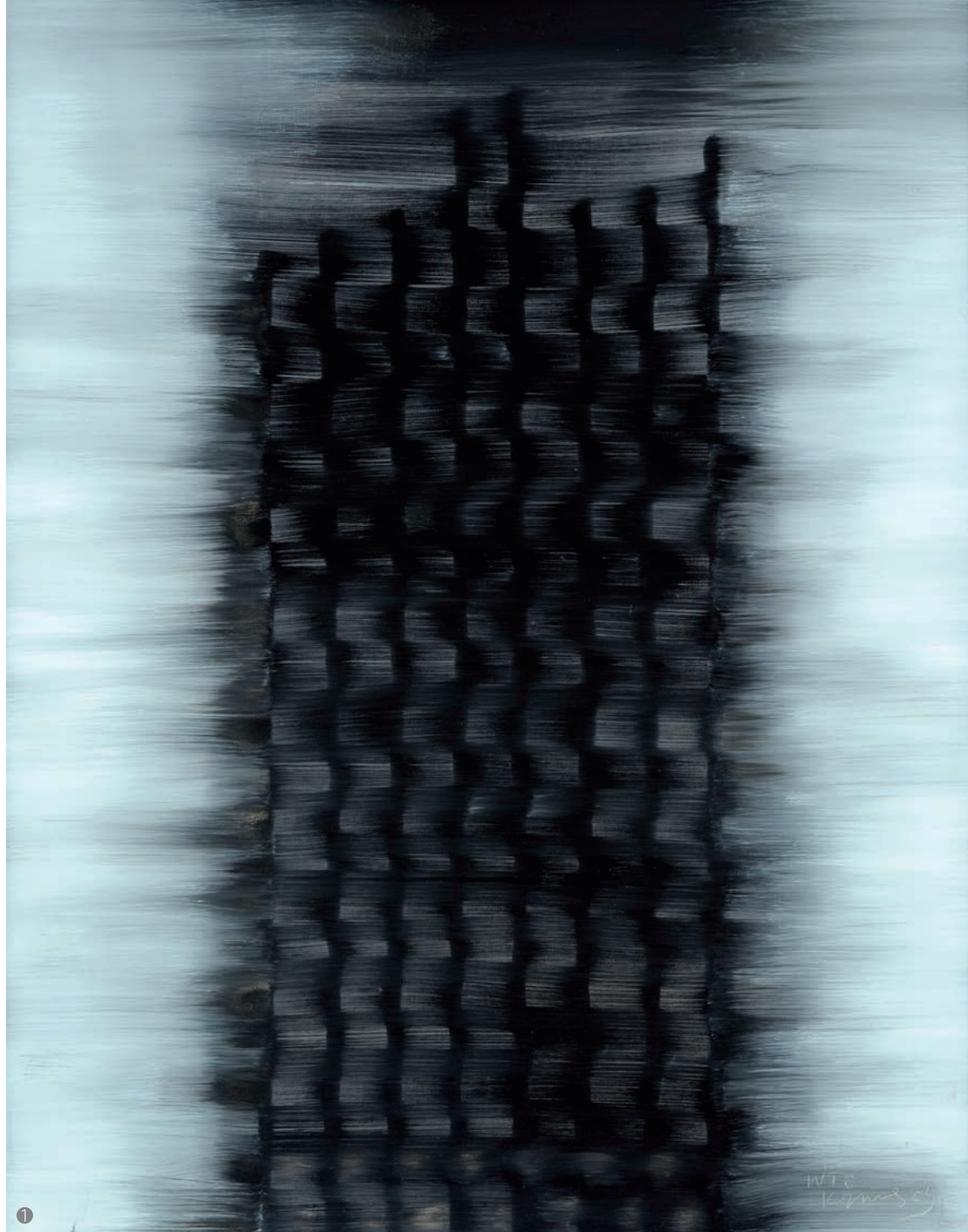
1. **Konrad Jarodzki**, *WTC*, olej, płótno, 130x100 cm, 2009

2. **Jakub Julian Ziółkowski**, *Bez tytułu*, gwasz, papier, 83,5x70 cm, 2008, własność: Fundacja Galerii Foksal, Warszawa

3. **Jan Berdyszak**, *RESZTY RESZT 24*, akryl, deska, płótno, 188x103 cm, 2010

jako aktywne odbieranie impulsów i spontaniczne reagowanie na nie, co w rezultacie przyczynia się do powstawania nowej jakości. Nowość nie ma tu nic wspólnego z wiekiem. Obecność jednego z najwybitniejszych przedstawicieli wrocławskiego strukturalizmu, K. Jarodzkiego, jest też w jakimś sensie symbolicznym podkreśleniem znaczenia tej tendencji dla polskiego malarstwa po II wojnie. Pojawienie się na wystawie prac A. M. Lubowskiego, który również reprezentuje starsze pokolenie, rozumiem tylko, jako uzupełnienie jego nieobecności na pierwszej wystawie NTwMP. Z całym szacunkiem dla jego twórczości muszę stwierdzić, że „Panoramy” pomimo operowania innym formatem, cały czas realizują pomysł zapoczątkowany ponad dziesięć lat temu. Charakterystyczność to nic złego, jednak powtarzana od lat deformacja portretu nie przekonuje do przyznania miejsca na wystawie o tym tytule.

Młodsze pokolenie uzupełnia wystawę o prace o sporej różnorodności, także



warsztatowej. Malarstwo figuratywne, połączenie obrazu z dźwiękiem, współczesne spojrzenie na sztukę sakralną, ironia, akcenty polityczne i typowo polskie, abstrakcja i reklama to w wielkim skrócie to, co możemy zaobserwować na poziomach bydgoskiej galerii. Jednak przede wszystkim trzeba zwrócić uwagę na ogromną rolę, jaką w tej wystawie odgrywają obrazy samoświadome, przekraczające granice samych siebie, dopełniane przez dźwięk, wychodzące poza prostokątne ramy, autoironiczne czy nawiązujące do współczesnej kultury masowej, dotykające metafizyki. Pojawiają się tu ciekawe „portrety” Krzysztofa Gliszczyńskiego, niemalże monochromatyczne o niebywałym ładunku intelektualnym połączonym z doskonałością warsztatową, które są niewątpliwie jednymi z ciekawszych dzieł wystawy. Korespondują z nimi idealnie zrównoważone, równie doskonale technicznie, i głównie techniką przemawiające obrazy Wojciecha Ledera, a także przesiąknięte spokojem i harmonią prace młodszego artysty Bartłomieja Otockiego. Nie sposób nie zatrzymać się przy pracach Kamila Kuskowskiego i rzeczywiście wielka szkoda, że bydgoska galeria nie pomieściła jego *Bitwy pod Grunwaldem wg Jana Matejki*. Zaprezentowano mniejsze obrazy cyklu „Muzeum”, gdzie monochromatyczne płótna wraz z komentarzem z audioprzewodnika prowadzą swoistą grę pomiędzy tradycją a współczesnością.

Bardzo ciekawa, aczkolwiek trudna do przedstawienia pod dachem galerii, jest dość niekonwencjonalna i przez to nowatorska twórczość Wojciecha Gilewicza, który wprowadza sztukę w przestrzeń miasta, jednocześnie bawiąc się iluzją, mieszając to, co rzeczywiste – materialne, z tym, co mistyczne, malarskie. Prowadzi dyskurs ze sztuką pokazywaną w galeriach, niemal ją wyśmiewając. Mieszając fragmenty realne z kopiami, bawi się, pozostawiając odbiorcy do rozwiązania interpretacyjną łamigłówkę.

Na wystawie dotyczącej nowych tendencji nie mogło zabraknąć Jakuba Jana Ziółkowskiego, którego twórczość uzupełniona przez odniesiony poza granicami kraju sukces (był jedynym Polakiem na wystawie „Younger than Jesus” w Nowym Jorku w 2009 r.), świadczą o tym, że młoda sztuka polska ma się dobrze i, że jest jak najbardziej zauważana na świecie. W Bydgoszczy reprezentuje go cykl 10 gwazy z 2008 roku, charakterystycznych dla artysty, psychodelicznych, bardziej surrealistycznych niż abstrakcyjnych, odurzających kolorem. Gdy mowa o różnorodności: warto zauważyć ciekawe, monochromatyczne obrazy Beaty Ewy Białeckiej kontrastowo „milczące” w odróżnieniu

od prac Ziółkowskiego, które zwracają uwagę poprzez poruszenie mało popularnej obecnie ikonografii chrześcijańskiej.

Nie wyobrażam sobie tej wystawy bez takich postaw jak ta prezentowana przez grupę artystyczną The Krasnals. Choć kwestia nowatorskiego podejścia do sztuki może być w ich przypadku dyskusyjna, wszak wszelkie polityczne czy społeczne prowokacje znane są nie od dziś, to uważam je za istotny element współczesnego nurtu sztuki krytycznej, wytwór epoki i jej głos. W tym obszarze mieści się też twórczość Radosława Szlagi; namalowany wprawną ręką popkulturowy, bardzo aktualny świat. Artysta podnosi żart i kpinę do rangi mądrości, i to często o zabarwieniu narodowym, niemalże ludowym. Jest to jednak śmiech przez łzy, pełen krytycyzmu, obawy i pytań.

Z pewnymi wątpliwościami co do sensu pojawienia się na wystawie NTwMP pozostawiają prace Romana Lipskiego, Magdaleny Moskwy oraz Pascale Heliot. Jeśli chodzi o ostatnią artystkę o wiele bardziej przekonują mnie jej działania idące w stronę street-artu, którego w Polsce wciąż mamy niestety niewiele, a chcąc nie chcąc, staje się on istotnym elementem współczesnej kultury. Lipski z kolei mieszka i tworzy w środowisku berlińskim. Trudno więc mówić tu o tendencjach w polskim malarstwie, tym bardziej, jeśli za punkt wyjścia obrało się reagowanie na lokalne bodźce. Moskwa nie przekonuje w powiązaniu z sensem wystawy. Konsekwentnie kontynuując obraną drogę, sprawia, że nie do końca sprawdza się na wystawie mówiącej o „nowych tendencjach”.

Wystawa wydaje się być owocem kompromisu zawartego pomiędzy kapitułą czego nie odbierałabym jako wady, a wręcz przeciwnie, jako dużą zaletę, ale kompromisu, co wynika z katalogowego tekstu prof. Lewandowskiego-Palle nie było. Różnorodność polskiej sceny artystycznej powinna cieszyć. Skrajnie odmienne wybory kuratorów przyczyniły się do jej różnorodności, do zauważenia kontrastów i odmiennych postaw, pokazując tym samym przekrój najważniejszych zjawisk w polskim malarstwie. A czy nie o to chodziło?

Malarstwo to malarstwo i już, piśnię w katalogu wystawy jej kurator generalny Waclaw Kuczma i bardzo mi się to proste stwierdzenie podoba. Mnie namawia przede wszystkim do przeżywania go, głównie pod względem estetycznym. W końcu obraz żyje swoim drugim życiem podczas spotkania z odbiorcą, a dzięki temu, że na obecnej wystawie nie pojawili się wszyscy możliwi artyści, z niecierpliwością czekam na jej trzecią odsłonę.





1

Marlena Promna

O Sasnalu – raz jeszcze (mówią młodzi artyści)

Wystawa retrospektywna Wilhelma Sasnala w Whitechapel Gallery w Londynie to bez wątpienia jedno z najciekawszych wydarzeń zorganizowanych w ramach Międzynarodowego Programu Kulturalnego Polskiej Prezydencji 2011.

Współorganizatorem wystawy jest Haus der Kunst w Monachium, w którym zostanie zaprezentowana druga odsłona wystawy od 3.02 do 13.05.2012 r.

Znane nazwisko, gigantyczna promocja, prestiżowe miejsce, perfekcyjna ekspozycja, a przede wszystkim obrazy o ludziach i dla ludzi, wszystkie te czynniki złożyły się na sukces wystawy. Nie bez znaczenia pozostaje fakt, że wystawę inaugurowano w czasie trwania targów sztuki współczesnej Frieze Art Fair, które co roku ściągają do Londynu wielu kolekcjonerów i najważniejszych galerzystów z całego świata. Symboliczna wydaje się także zbieżność daty z terminem odbywającej się w tym samym czasie wystawy Gerharda Richtera w Tate Modern, który stanowił inspirację dla wielu współczesnych malarzy, również dla Sasnala.

Składająca się z trzech części ekspozycja prezentuje kilkadziesiąt obrazów. Pierwsza część obejmuje prace najnowsze: portrety,

pejzaże, sceny ukazujące rodzinę artysty, jak również obrazy zaczerpnięte ze środków masowego przekazu. Druga część prezentuje początki artystycznych poszukiwań malarza, m.in. słynny cykl czarno-białych obrazów inspirowany komiksem Arta Spiegelmana „Maus”. Punkty zbieżności między filmem, wideo, fotografią i malarstwem gromadzi część trzecia wystawy, którą uzupełnia wybór krótkich form filmowych oraz filmów pełnometrażowych.

Wystawę Sasnala odwiedza grupa młodych artystów z Wrocławia. Rozmawiają o tym *najgorętszym nazwisku sztuki polskiej* [1] **Marlena Promna** (malarzka, asystentka ASP Wrocław, inicjatorka rozmowy), **Hanna Śliwińska** (malarzka, doktorantka ASP Warszawa), **Andrzej Rafałowicz** (malarz, asystent ASP Wrocław) i **Tomasz Pietrek** (grafik, asystent ASP Wrocław). Cytowane wątki wypowiedzi – posegregowane tematycznie – dopełniają wyliczki z przemysłu Wilhelma Sasnala.

NONSZALANCJA

Marlena: Zazwyczaj oglądam obrazy z bliska, interesuje mnie struktura malarska, gest i autorski „charakter pisma”. Wchodząc na wystawę Sasnala, od razu poczułam, że tym razem będzie nieco inaczej. Malowane swobodnie, „niedopracowane”, kończone w drugiej warstwie, sprawiają wrażenie jakby poplenerowych.

Hanka: Nie ma w tych obrazach dekoracji, kolorowania, uciekania od brzydoty, trzeba mieć odwagę i pewność siebie, żeby tak lekko traktować obraz. Pewność siebie determinuje tą szczególną postawę twórczą.

Andrzej: W twórczości Sasnala imponuje mi jej nonszalancki charakter oraz wymowność zastosowanych przez artystę środków malarskich. Oglądaniu obrazów z londyńskiej wystawy towarzyszyło mi wrażenie, że wiele z nich funkcjonuje na granicy błędu, kiczu, jednocześnie w swej rozpiętości stylistycznej – od zdjęciowego mimetyzmu do rozwiązań prawie abstrakcyjnych – wystawa jako całość okazuje się spójna i niebanalna.

Marlena: To rodzaj nonszalancji kontrolowanej, która zdecydowanie jest jednym z najciekawszych przejawów twórczości artysty. Malarz skrupulatnie wybiera motyw, a moment wyboru jest dla niego czasami ważniejszy niż samo malowanie [2]. Temat determinuje formę.

Wilhelm: (...) Jestem w komfortowej sytuacji, bo czuję, że nic nie muszę. Nie muszę nikomu nic udowadniać. Mam dużo frajdy z tego co ostatnio robię. Dają sobie luz,

1 <http://www.tvp.pl/styl-zycia/magazyny-sniadaniowe/pytanie-na-sniadanie/wideo/wilhelm-sasnal-najgorętsze-nazwisko-polskiej-sztuki/5512849>

2 „Zawsze wraca inną drogą” Wilhelm Sasnal w rozmowie z Andrzejem Przywarą (w:) Sasnal. Przewodnik Krytyki Politycznej, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008, str. 243.

2



Wilhelm Sasnal

1. *Power plant in Iran*, 2010, olej na płótnie, 180 x 200 cm, © Wilhelm Sasnal, Courtesy Sadie Coles HQ, London

2. *Roy Orbison 1*, 2007, olej na płótnie, 35 x 30 cm, Private Collection, © Wilhelm Sasnal

3. *Shoah (Forest)*, 2003, olej na płótnie, 45 x 45 cm, © Wilhelm Sasnal, Private Collection, courtesy Hauser & Wirth fot. 1-3. Dzięki uprzejmości Whitechapel Gallery w Londynie



3

mieszkam w Krakowie, a nie w Berlinie czy Nowym Jorku. Jednocześnie mam ciągle ambicje i energię, żeby robić nowe rzeczy. Cały czas staram się nie być graczem tylko na dzisiaj [3].

KONCEPTUALNOŚĆ

Tomek: Malować lekko nie znaczy spontanicznie. Obrazy Sasnala sprawiają wrażenie niezwykle przemyślanych. Nie ma w nich fałszywego ruchu pędzla. Wszystkie zabiegi obliczone są na efekt. Z góry wykluczone jest tutaj miejsce na pomyłkę.

3 *Bliższa jest mi realna polityka. Z Wilhelmem Sasnałem rozmawia Patrycja Musiał (w:) Sasnal. Przewodnik Krytyki Politycznej, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008, str. 307- 308.*

Stosowane środki formalne typu przemazania, zacieki, niedomalowania w obrazach, są w moim odczuciu zaplanowane. Sprawiają one efekt wrażeniowości, a jednocześnie zdradzają rękę bardzo doświadczonego malarza. Zazwyczaj emocja w obrazie rodzi się w trakcie aktu twórczego, tutaj mam wrażenie, że ona pojawia się także w fazie koncepcji, przy doborze tematu i wyborze środków formalnych.

Andrzej: To malarstwo, które w dużej mierze odczytuję poza jego wizualną warstwą, na poziomie pewnej koncepcji, co wydaje mi się niezwykle w nim intrygujące, a jednocześnie bliskie moim osobistym poszukiwaniom artystycznym.

Marlena: Twórczość oparta na solidnej bazie konceptualnej jest charakterystyczna dla współczesnej postawy artystycznej, która traktuje malarstwo jako dyscyplinę intelektualną.

Wilhelm: (...) czuję duże pokrewieństwo ze sztuką konceptualną, większe w każdym razie niż z tradycją malarską. Jakkolwiek ważne dla mnie jest budowanie pewnej struktury malarskiej, to powodem do namalowania jest myśl, a nie tworzenie kolejnego obrazu [4].

4 *Jestem pewien, że kultura potrzebuje takiego Sasnala. Z Wilhelmem Sasnałem rozmawia Maciej Mazurek (w:) Sasnal. Przewodnik Krytyki Politycznej, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008, str. 229.*

>



Wilhelm Sasnal

z lewej: *Tsunami*, 2011, olej na płótnie, © Wilhelm Sasnal, Courtesy Sadie Coles HQ, London

z prawej: *Bathers at Asnières*, 2010, olej na płótnie, 160 x 120 cm, © Wilhelm Sasnal, Courtesy Sadie Coles HQ, London

foto 1-2. Dzięki uprzejmości Whitechapel Gallery w Londynie

PODEJMOWANIE RYZYKA

Hanka: Pomimo ogromnego sukcesu, jaki odniósł artysta, także finansowego, malarz nie boi się ryzykować. Podejmuje coraz to nowe tematy i przede wszystkim się zmienia, co potwierdzają choćby obrazy abstrakcyjne bez tytułu. Z pewnością nie jest jednym z tych malarzy, którzy produkują obrazy jak pieczone ciasteczka.

Marlena: Myślę, że ryzyko wpisuje się w pewną wiarygodność postawy twórczej. Jeśli nie poszukujesz i nie podejmujesz nowych problemów formalnych czy zagadnień tematycznych, to jako artysta przestajesz być interesujący, a przede wszystkim autentyczny. Człowiek ewoluuje i naturalną rzeczą jest, że zmienia się jego percepcja, co musi mieć wyraz w jego malarstwie.

Wilhelm: Rzecz polega na tym, żeby się nie bać porażek. Wydaje mi się to cholernie bezpieczne, kiedy rozpoznasz, że jakieś obrazy są dobre, podobają się i postanawiasz dalej tak malować [5].

Tomek: Powielanie uznanych schematów jest pewną pułapką, z której niestety trudno się wyzwolić. Z jednej strony daje ci to poczucie fizycznego bezpieczeństwa, z drugiej natomiast powoduje stagnację w rozwoju twórczym. To, że artysta eksperymentuje i doświadcza porażek, oznacza, że żyje. I to właśnie według mnie jest miarą jego wielkości.

Marlena: Potrzeba posiadania własnego stylu wśród młodych malarzy prowadzi często do frustracji malarskiej. Heterogeniczna twórczość Sasnala obala akademicki mit wyzwalający potrzebę wykształcania „oryginalnego stylu”. Artysta

swobodnie porusza się w różnych konwencjach malarskich. Uznanie dla jego postawy świadczy o tym, że twórczość oparta na różnorodności stylistycznej jest podobnie uprawniona, a zróżnicowanie takie może być odczytywane jako jej zaleta.

Andrzej: Poszukiwanie nowych źródeł inspiracji, rozbudowywanie języka i dziedzin artystycznej ekspresji w twórczości Sasnala sprawia wrażenie pewnego kreatywnego niepokoju. Twórczość ta emanuje pewnością siebie i autentycznością, która nadaje jej wymiar uniwersalny.

UNIWERSALNOŚĆ

Marlena: Pozbawione patosu, reporterskie ujęcie zwyczajnych tematów zmniejsza dystans między dziełem sztuki, autorem a odbiorcą. Obrazy zachęcają do redagowania konkretnych wniosków, ale także prowokują do wypowiedzania się na temat wartości samych dzieł. Dostępność tych prac dla szerokiej publiczności, z jednej strony pociąga za sobą ogromną popularność artysty, stawiając go w roli ikony pop-kultury, z drugiej strony demitologizuje wizerunek artysty jako niedostępnej hermetycznej superjednostki.

Hanka: Mam wrażenie, że wizerunek Sasnala idealnie wpisuje się w pewien egalitarny nurt sztuki. Z niewymuszonym luzem wypowiada się publicznie, jakby ucinał pogawędkę z miłym znajomym, któremu naprawdę chce przekazać coś szczerego i prawdziwego.

Andrzej: Przedstawienia i tematyka poszczególnych prac sprawiały wrażenie zbioru osobistych alegorii, mitologizacji scen i obrazów wychwyconych okiem artysty. Nacechowane aurą wieloznaczności i tajemnicy opowieści o sprawach codziennych i niezwykłych, nieraz intymnych,

odniesienia do obrazów wychwyconych z kultury masowej i historii sztuki złożyły się na zestawienie utworów postawy łączącej nieskrępowanie, twórczą niezależność, świadomość artystycznego dziedzictwa i procesu. To rodzaj twórczości bardzo pojemnej, osobistej i emocjonalnej — a przez to budzącej w odbiorcy empatię.

Marlena: Sasnal głosi tezę o braku reguł w sztuce, co moim zdaniem zdecydowanie zwiększa zarówno pole interpretacji jego dzieł, jak również jest „usprawiedliwieniem” dla wszystkich podejmowanych przez niego decyzji. Pozwala to na łączenie cech „sztuki dla koneserów” z umiejętnością trafiania w gusta szerokiej publiczności.

Wilhelm: (...) Sztuka jest dziedzina, która pozwala na absolutną anarchię, na absolutną dowolność. Nie wierzę w żadne reguły” [6].

Po konfrontacji naszych spostrzeżeń dotyczących wystawy Sasnala doszliśmy do wniosku, że sukces międzynarodowy można dziś osiągnąć niezależnie od położenia geograficznego i lokalnych uwarunkowań kulturowych. Współczesna przestrzeń działań artystycznych sytuuje się już poza granicami państw (efekt globalizacji). Sztuka dzisiejsza likwiduje podziały administracyjne i polityczne. Za taki stan odpowiadają w dużej mierze nowoczesne technologie i media jak telewizja, a przede wszystkim internet. Ich powszechna dostępność daje możliwości wcześniej nieosiągalne. Do pewnego stopnia tłumaczy to popkulturowy fenomen Sasnala, jednocześnie daje nadzieję młodym twórcom na podobny sukces.

5 Zawsze wraca inną drogą. Wilhelm Sasnal w rozmowie z Andrzejem Przywarą (w:) Sasnal. Przewodnik Krytyki Politycznej, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008, str. 245

6 Jestem pewien, że kultura potrzebuje takiego Sasnala. Z Wilhelmem Sasnałem rozmawia Maciej Mazurek (w:) Sasnal. Przewodnik Krytyki Politycznej, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008, str. 232.





Małgorzata Malinowska-Klimek

Kontemplacja pejzażu

Twórczość Anny Baranek du Château wpisuje się w ciąg historii malarstwa europejskiego.

Od kiedy w XVII wieku pejzaż stał się samodzielnym tematem, ukazywanie otoczenia człowieka, zwłaszcza przyrodniczego, było chętnie wykorzystywane przez malarzy do artykułowania światopoglądu swojego lub epoki. Od pełnych alegorii pejzaży holenderskich poprzez uładzone, wypielegnowane lasy-parki okresu oświecenia, dzikie wybrzeża romantyzmu, wibrujące kolorem podmiejskie scenerie impresjonizmu, abstrakcyjne eksperymenty awangardy z początku XX wieku, do indywidualistycznego spojrzenia malarzy jego drugiej połowy. Nie inaczej postępuje Anna Baranek du Château: jej pejzaże to wysoce zindywidualizowane obrazy, inspirowane konkretnymi miejscami, które jednak więcej mówią o samej artystce i jej koncepcji pejzażu niż o widokach delty Rodanu.

Kontemplacja pejzażu, który uprawia malarka, to chęć wniknięcia w jego istotę, coś więcej niż ogląd samej powierzchni przyrodniczych zdarzeń. To dowód pokory wobec przyrody, która żyje swoim nieprzerwanym życiem od tysięcy lat — samowystarczalnej, samoistnej, niepotrzebującej człowieka. To także wiara, że taki ogląd „wewnętrzny” jest w ogóle możliwy.

Jedną z najważniejszych dla Anny Baranek odsłon istoty przyrody jest materia i światło. Artystka ukazuje je jako elementy przenikające się w przestrzeniach obrazu, symbolotycznie połączone, lecz odrębne. Widać w tym podejściu wielki szacunek do szczegółu, którym nie jest jednak indywidualna forma przyrodnicza, lecz właśnie materia — jej rodzaj, szorstkość lub gładkość, przejrzystość lub tajemnicze nieprzenikanie. Światło nadaje przedstawieniu wymiar transcendentny, przenika świat nieożywionej materii. Dążenie do abstrakcji jest odnośnikiem do poziomu elementów ponadczasowych.

Motywy, który często pojawia się na obrazach Baranek du Château są przesła antycznych mostów i akweduktów, średniowieczne wieże obronne oraz ostrołukowe okna gotyckich świątyń. Artystka traktuje je jak element świata przyrody — materię poddaną tym samym procesom trwania, niszczenia i przenikania przez światło. Nigdy nie towarzyszą im postacie czy choćby znaki, że są wytworem rąk ludzkich. Jak gdyby te budowle były efektami ekspresji samej przyrody: ziemi, wody, wiatru i słońca. Kultura wtopiła się w naturę. Obrazy stają się nie tylko „ślądami” elementów przyrody, ale także „ślądami” cywilizacji. Sztuka przypomina o samej sobie.

Artystka stosuje bardzo wyważoną kompozycję obrazów. Często jeden element porządkuje całą przestrzeń; czasami zmultiplikowany motyw zamyka w bezruchu powtarzalność zdarzeń. Wysmakowana paleta kolorystyczna krąży wokół pastelowych odcieni sepii i błękitów, by nagle zadziałać zdecydowaną dominantą czerwieni lub czerni. Szeroki dukt pędzla otwiera naszą percepcję na ogromną skalę przedstawionego fragmentu świata. Wielokrotne nawarstwianie plam kolorystycznych pomaga uzyskać wewnętrzną głębi, która wciąga i intryguje. Tak jak na początku powstawania artystce, tak nam przy odbiorze tych dzieł sprzyja kontemplacja.

» Kontemplacja pejzażu, który uprawia malarka, to chęć wniknięcia w jego istotę.

Anna Baranek du Château

1. *Paysage (pasaż)*, 2010, 140x120, tech. miesz., pł.
2. *Pont (most)*, 2011, 120x120, tech. miesz., pł.





3



4

**Anna Baranek
du Château**

3. *Pont (most)*,
2011, 140x120,
tech. miesz., pł.
4. *Pont (most)*,
2011, 120x200,
tech. miesz., pł.
5. *Tour (wieża)*,
2011, 120x120,
tech. miesz., pł.



5



Lila Dmochowska

Sztuka wyboru — relacja z rozmowy z Mariuszem Hermansdorferem, dyrektorem Muzeum Narodowego we Wrocławiu

Wielkim kolekcjonerem może zostać tylko osoba o dobrym oku i dużej wiedzy. Te dwie rzeczy są równie ważne i muszą współistnieć. Sama wiedza uczyni z człowieka profesora, a tylko oko — amatora śmieciarza. Franciszek Starowiejski

10 lutego 2011 roku wrocławscy radni zadecydowali o powołaniu nowej miejskiej instytucji kultury pod nazwą Muzeum Współczesne Wrocław. Wcześniej został rozpisany konkurs architektoniczny na gmach dla tego muzeum, który będzie sąsiadował z Muzeum Architektury, Akademią Sztuk Pięknych, Panoramą Raclawicką i Muzeum Narodowym. Przygotowania do utworzenia nowego muzeum pochłonęły już 12 mln zł, a jest to kropla w morzu, gdyż inwestycję oszacowano wstępnie na 240 mln zł. Choć powszechnie wiadomo, że taka nowa kulturalna placówka jest we Wrocławiu potrzebna, to jednak pojawiły się głosy rozsądku, negujące jej powoływanie w tak wczesnej fazie. Nie ma bowiem realnej szansy, aby gmach powstał przed rokiem 2016 i zaistniał w czasie, gdy Wrocław będzie pełnił honory Europejskiej Stolicy Kultury. Oznacza to wieloletnie wydawanie sporych pieniędzy z budżetu miasta na pensje zatrudnionych w niej urzędników, którzy tak naprawdę chyba niewiele będą mogli w tym „martwym” okresie

działać, gdyż nie mogą samodzielnie podejmować decyzji dotyczącej pozyskiwania dla nowej placówki obiektów sztuki współczesnej. Do tego celu została bowiem powołana już siedem lat temu inna instytucja, do której oni sami należą.

Projekt nowego muzeum we Wrocławiu jest przygotowywany już od 2004 roku w ramach ministerialnego programu „Znaki Czasu”. W ramach tej inicjatywy zostało założone Dolnośląskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, którego zadaniem jest tworzenie podwalin przyszłego Centrum Sztuki Współczesnej. W praktyce oznacza to kolektywne gromadzenie zbiorów sztuki najnowszej, które w przyszłości będą stanowić ekspozycję Muzeum Współczesnego Wrocław. Do tej pory Towarzystwo zakupiło ponad 400 prac, które z braku własnego lokum, sukcesywnie, raz do roku pokazuje w gościnnych murach wrocławskiego Muzeum Architektury. Na tymczasową siedzibę przyszłej placówki miasto przeznaczyło przeciwlotniczy bunkier przy ul. Strzegomskiej, który nawet po remoncie nie pomieści zakupionych zbiorów, nie mówiąc już o ich ekspozycji. Szkoda, że wysiłek wielu lat systematycznego tworzenia kolekcji przez Dolnośląskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych nie będzie możliwy do zaprezentowania w całości podczas europejskiego święta kultury wrocławskiej.

Wydaje się, że w tym ważnym dla nas roku 2016 jedynie Muzeum Narodowe we Wrocławiu ma realne szanse w pełni zaprezentować swoje zbiory polskiej i wrocławskiej sztuki współczesnej. Przekrój tych artystycznych prac możemy już od dawna oglądać w gmachu muzeum, ale

» O wyborze dzieł nie zawsze decydowały wartości artystyczne i dziś w zbiorach zalegają prace, z którymi nie bardzo wiadomo, co zrobić.

z powodu braku odpowiednich powierzchni wystawienniczych kolekcja tworzona latami przez dyrektora muzeum, Mariusza Hermansdorfera, była okrojona do minimum.

Już we wrześniu bieżącego roku będziemy mogli obejrzyć tę kolekcję w nowej przestrzeni, którą pozyskano przystosowując cztery skrzydła muzealnego poddasza. Ten skomplikowany i kosztowny remont był możliwy dzięki dotacjom Unii Europejskiej. Warto zaznaczyć, że rozbudowa obiektu odbywała się równoległe z pełnym funkcjonowaniem muzeum. Ponad 2 tys. m² trudnej powierzchni wystawienniczej przejmie na trzy lata ekspozycja sztuki współczesnej, która do tej

pory zajmowała drugie piętro budynku muzealnego. Nowe miejsce pozwoli na rozszerzenie prezentowanych zbiorów o przykłady ważnych zjawisk we wrocławskiej i ogólnopolskiej sztuce lat 90., aż do czasów obecnych, nie wyłączając nowych mediów. Ekspozycja zostanie uzupełniona o zbiory, które mieliśmy okazję oglądać na wystawach „Nowe nabytki MN”. Zobaczymy prace Pawła Althamera, Mirosława Bałki, Katarzyny Kozyry, Izabeli Gustowskiej, a także nie pokazywane wcześniej dzieła artystów wrocławskich: grupy LUXUS, Zdzisława Nitki, Lecha Twardowskiego. Pomimo że jest to trudna przestrzeń wystawiennicza — bo ograniczona dwuspadową konstrukcją dachu, to jednak trudności wyzwalają ciekawe pomysły i te same ekspozycje w nowej scenarii zdobędą nową jakość. Zapewne zyskają kompozycje przestrzenne, ale i obrazy niewiele stracą, gdyż przeznaczono na ich ekspozycję pomysłowe przezroczyście tafle



2

79

szklane, które nie zmniejszą optycznie sal wystawowych [1].

W roku 2014 cała kolekcja sztuki współczesnej z Muzeum Narodowego przeniesie się już na stałe do wyremontowanego i przystosowanego do celów wystawienniczych Pawilonu Czterech Kopuł, a jej miejsce na zaadoptowanym muzealnym poddaszu zajmie rzemiosło artystyczne, które chyba lepiej odnajdzie się w gęszczu słupów i podciągów.

Wyremontowany zabytkowy kompleks Pawilonu Czterech Kopuł, 9,5 tys. m² powierzchni, zadaszony dziedziniec pomiędzy pawilonami, w pełni zaspokoi potrzeby nowoczesnej placówki muzealnej, a bezpośrednie sąsiedztwo Parku Szczytnickiego może jeszcze poszerzyć możliwości ekspozycyjne. Historyczna ranga tego miejsca oraz bliskość wielu innych wrocławskich atrakcji turystycznych stanie

się dodatkowym magnesem przyciągającym wrocławian i zagraniczną publiczność. Wszystko wskazuje na to, że nowa filia Muzeum Narodowego może się stać „sercem sztuki współczesnej” Europejskiej Stolicy Kultury – Wrocław 2016, chociaż wrocławski Bunkier Sztuki przy ul. Strzegomskiej wraz z monumentalną rzeźbą Andrzeja Jarockiego *Pociąg do nieba*, również będzie tworzyć niemałą turystyczną i kulturalną atrakcję.

Te wszystkie zmiany dotyczące nowych miejsc wystawienniczych na kulturalnej mapie stolicy Dolnego Śląska, stały się pretekstem do rozmowy z dyrektorem Muzeum Narodowego we Wrocławiu, Mariuszem Hermansdorferem. Oto dziennikarska relacja z tej rozmowy (autoryzowana przez dyr. Hermansdorfera):

Wiele informacji o planach, remontach i funduszach z tym związanych można wyczytać w Internecie i miejscowej prasie. Nas interesuje zdanie niezależnego autorytetu, jakim jest dyr. M.N. we Wrocławiu, co do znaczenia

jego własnej – autorskiej kolekcji oraz tworzonych we Wrocławiu nowych zbiorów sztuki współczesnej, których pozyskiwaniem zajmuje się Dolnośląskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych.

Jak wynika z rozmowy, poczynania Dolnośląskiej Zachęty dyrektor Hermansdorfer śledzi z zainteresowaniem. Od początku istnienia Towarzystwa, miał okazję zostać jednym z jej członków, ale świadomie zrezygnował z uczestnictwa, gdyż nigdy nie mógłby być lojalny w stosunku do nowej instytucji, bowiem w grę wchodził interes Muzeum Narodowego. Dyrektor nie traktuje jednak obecnych i przyszłych zbiorów Muzeum Współczesnego Wrocław jako poważnego konkurenta, gdyż obu instytucjom przyświecają inne cele.

Bogata kolekcja MN – jak twierdzi, praktycznie wyczerpała możliwości zakupów ważnych prac wcześniejszych przez aktualnie tworzone muzealne instytucje gromadzące sztukę współczesną. Granica realnej dostępności leży pomiędzy latami 60.–70. Wtedy zaznacza się

1 Zapewne w momencie ukazania się tego numeru FORMATU opisywana ekspozycja będzie już dostępna dla zwiedzających. Na opisanie wrażeń z jej obejrzenia przyjdzie czas w kolejnych recenzjach.



3

Galeria Sztuki Współczesnej Muzeum Narodowego we Wrocławiu

1. Część ekspozycji, prace Władysława Hasióra

2. Strych, prace malarskie, na pierwszym planie Leon Chwistek

3. Strych, na pierwszym planie praca Katarzyny Kozyry

1. Strych, prace malarskie, na pierwszym planie Jerzy Nowosielski



80

przełom w sztuce wrocławskiej i ogólnopolskiej. Zaczyna rozkwitać konceptualizm, pojawiają się pierwsze instalacje, próby wideo. W zbiorach Dolnośląskiej Zachęty przykładów sztuki z tego okresu prawie nie ma, co może tylko tę granicę dostępności potwierdzać.

Młoda kolekcja przyszłego Muzeum Współczesnego programowo podąża za dokumentowaniem nowych zjawisk w sztuce, ale nosi ślady „błędów młodości”. Jest to nieuniknione w przypadku, gdy o nabywaniu dzieł decyduje wielu członków Rady Artystycznej i kilkuosobowa Komisja Zakupów, a wybór prac ustala większość poprzez głosowanie. Szkoda tylko, że z takim trudem pozyskiwane fundusze przeznaczają się często na pojedyncze i mniej ważne prace uznanych artystów albo dubluje się dzieła, które zgromadziły już inne muzea sztuki współczesnej w Polsce. Wydaje się też, że zatracono pierwotne założenie „tworzenia reprezentatywnej interdyscyplinarnej kolekcji sztuki współczesnej”, bo konsekwentnie ignoruje się ugruntowaną rolę malarstwa w sztuce XXI wieku oraz wiele innych dziedzin twórczości pojętych formalnie i warsztatowo.

Dyrektor przypomina, że Muzeum Narodowe we Wrocławiu (wcześniej występujące pod nazwą Muzeum Państwowe, a potem Muzeum Śląskie) również cierpiało na długoletni brak możliwości „prowadzenia samodzielnej, szeroko zakrojonej akcji tworzenia kolekcji sztuki współczesnej”. Przez pierwsze powojenne dekady o profilu zbiorów decydowały trzy instytucje: CBWA, MKiS i Wojewódzka Rada Narodowa. To one miały moc prawną nabywania prac na wystawach okręgowych, które następnie przekazywano do muzeum albo oddawano mu w depozyt. O wyborze dzieł nie zawsze decydowały wartości artystyczne i dziś w zbiorach Muzeum Narodowego zalegają prace, z którymi nie bardzo wiadomo, co zrobić.

Nowe możliwości tworzenia indywidualnej niezależnej kolekcji, pojawiły się dopiero w 1970 roku, kiedy Muzeum Śląskie otrzymało status Narodowego. W 1983 roku M. Hermansdorfer zostaje mianowany dyrektorem Muzeum Narodowego. Od tego czasu podejmuje starania,

celem systematycznego tworzenia zbiorów o znaczeniu ogólnopolskim, gdzie na jego tle zaznaczone będą wybitne osiągnięcia artystyczne środowiska wrocławskiego.

W zgromadzonych w przeciągu 40 lat autorskich zbiorach Mariusza Hermansdorfera zaznaczony jest nurt koloryzmu, dominuje jednak twórczość artystów, którzy kontynuują awangardowe kierunki zapoczątkowane na początku XX wieku. Są wśród nich zwolennicy ekspresji, surrealizmu, abstrakcji strukturalnej i geometrycznej, a także „wyznawcy” formizmu, konstruktywizmu, sztuki metaforycznej i nowej figuracji. Muzeum Narodowe posiada również kameralny zbiór prac socrealistycznych, niezależną sztukę lat 80. i unikatowe w skali kraju dzieła polskich artystów tworzących na emigracji.

Muzeum Narodowe gromadzi dzieła najwybitniejszych przedstawicieli wszystkich kierunków od początku XX wieku do dnia dzisiejszego. Kontynuacja zbiorów, reprezentatywność i stała ekspozycja chronologiczna spełniają ważną funkcję dydaktyczną. To wymaga żelaznej konsekwencji i wyjątkowej odporności psychicznej, by nie ulec naleganiom i perswazjom wrocławskiego środowiska. Niejednokrotnie różne gremia próbowały ingerować w program zakupów do wrocławskiej kolekcji, jednak – na szczęście, robiły to bez powodzenia i obecna ekspozycja zachowała pełną niezależność.

Być może dlatego we Wrocławiu powstał mit, że M. Hermansdorfer nie ceni i ignoruje wrocławskich artystów. Ci, którzy tak myślą, są w dużym błędzie – twierdzi dyrektor i przekonuje, że śledzi z oddali (ale z zaciekawieniem) artystyczne poczynania wrocławian, czytuje FORMAT, ogląda wrocławskie wystawy.

Jak sądzi dyrektor, zdystansowana postawa w stosunku do wrocławskiego środowiska, jest o wiele bardziej dyplomatyczna niż zażyłe stosunki z artystami, które w kontekście ewentualnych zakupów powodują nieuchronne pomówienia o stronniczość. W błędzie są ludzie, którzy posadzają go o niechęć do wrocławskich artystów, absolwentów wrocławskiej Akademii Sztuk Pięknych i jej profesorów. To przecie-

Muzeum Narodowe – przypomina, gościło w swoich murach jubileuszową wystawę z okazji 60 lat istnienia wrocławskiej ASP. W ostatnich latach pokazywało twórczość wielu wrocławskich artystów: Anny Szpakowskiej-Kujawskiej, Zbigniewa Karpińskiego, Alojzego Gryta, Józefa Hałasa, Konrada Jarodzkiego, Eugeniusza Geta-Stankiewicza, Stanisława Dróżdża, Natalii Lach-Lachowicz, Zdzisława Jurkiewicza. Obecnie przygotowywana jest wystawa artysty młodszego pokolenia – Tomasza Domańskiego.

M. Hermansdorfer stwierdza, że status instytucji narodowej wymusza dystans w stosunku do „sezonowych mód i nowinek w sztuce”. Nikogo nie powinno dziwić, że muzeum nie kupuje prac debiutantów. Artysta musi się szerzej zaprezentować... Młodzi twórcy mają swoje miejsce w „Entropii”, Centrach Sztuki Współczesnej, Centrum Sztuki WRO etc.

Kolekcja autorska daje luksus swobody wyboru artystów i dzieł, ale niesie też z sobą dużą odpowiedzialność. Tu nie można się tłumaczyć, jak w Dolnośląskiej Zachęcie, że niestety ktoś został przegłosowany i jego propozycja upadła, choć może bardziej była warta zakupu niż ta, którą wybrała większość.

Historia pokazała, że dobre, liczące się w Polsce kolekcje były i są tworzone przez indywidualności. Taką wartościową ekspozycję zapoczątkowała Helena Blum w Muzeum Narodowym w Krakowie, Zdzisław Kepiński w Poznaniu, Ryszard Stanisławski w Muzeum Sztuki w Łodzi. Do ważnych w skali kraju kolekcji należy również zaliczyć naszą wrocławską.

Od L.D.

Należy mieć nadzieję, że kiedy w roku 2014, dyrektor Mariusz Hermansdorfer przeniesie swoją kolekcję do pawilonu Czterech Kopuł i zakończy ponad 45 letnią pracę na rzecz polskiej kultury i Muzeum Narodowego we Wrocławiu, pojawi się ktoś odpowiedni do przejęcia pałeczki, aby kontynuować z pasją i znanstwem dokumentowanie prac najwybitniejszych artystów i ważnych zjawisk w polskiej i wrocławskiej sztuce współczesnej.

Spisane z fotografii, czyli... Mietek Zdanowicz w świecie przedmiotów

Ktokolwiek, choćby raz jeden, trafił do pokoju w mieszkaniu państwa Mehlów przy ul. Jarzębinowej, w którym to niegdyś Mietek zatrzymał się na jedną noc, a pozostał przez lat kilkadziesiąt albo też znalazł się w jego pracowni przy ulicy Traugutta — nazywanej niekiedy żartobliwie „kanciapą” — nie mógł nie dostrzec zdumiewającej mnogości i różnorodności znajdujących się tam przedmiotów.

O ba pomieszczenia, pełniące zasadniczo inne funkcje i niejednokrotnie emanujące nastrojem, na pierwszy rzut oka kojarzyć się mogły z lombardem, prowincjonalnym antykwariatem albo też z rekwizytornią starego teatru. Nieco bardziej dociekliwemu obserwatorowi przypominały zapewne, mimo wszelkich różnic, dobrze znane z inwentarzy, opisów i rycin, słynne i tak ważne w dziejach kolekcjonerstwa „gabinety osobliwości”, w których ułamki antycznych rzeźb sąsiadowały

z gałązkami koralowców, ogromnymi muszlami, monetami, medalami, prehistorycznymi urnami itd. Mietkowi zupełnie obce były pokusy systematyzacji, nigdy też nie przyszedł mu do głowy pomysł dokonania czegoś w rodzaju „spisu z natury”. Czuł się zapewne jedynie depozytariuszem, a nie posiadaczem. Wraz z jego odejściem rozproszyły się i przepadły nieomal wszystkie skarby z jego sesamu, toteż podejmując próbę ich opisanie, musimy zawrzeć własnej, zawsze niestety zawodnej pamięci, a także dość licznych, choć rozproszonych fotografiach.

Obszerny, poszerzony o wąską werandę pokój przy Jarzębinowej zdawał się udanie godzić funkcje salonu i sypialni. Jego podstawowe wyposażenie stanowiły meble z drugiej połowy XIX wieku, potocznie i nieprecyzyjnie określane jako „ludwikowskie”, co w konkretnym przypadku oznaczało, że przypominały sprzęt w stylu Ludwika Filipa. Świetnie wykonane i nad podziw dobrze zachowane, nie tak dawno jeszcze stanowiły zapewne ozdobę tradycyjnego mieszczańskiego wnętrza. Kształtem i wymiarami wyróżniała się wśród nich kanapa o jakichś tam profilach, bardzo wygodna, sprzyjająca długim wieczornym rozmowom. W centrum znajdował się duży stół i parę trafnie dobranych krzeseł o ażurowych oparciach. Poza tym jeden czy dwa fotele, zgrabne biurczko, budzące żywe zainteresowanie gości, z racji wielu, pełnych tajemniczych drobiazgów, szufladek oraz, jeśli się nie myli, dwie

serwantki, z których jedna, pełniąca funkcję kredensu i bieliźniarki zarazem, pozbawiona była zwieńczenia. Po prawdzie nie były to serwantki, lecz raczej dwudrzwiowe szafy z szufladą i mniej lub bardziej ozdobną nastawą szalenię modną w latach 80. XIX wieku, zwane „Vertiko” lub „Aufsatzvertiko”, zapewne od nazwiska berlińskiego stolarza, dzięki któremu tego typu meble się rozpowszechniły. Usytuowane pod ścianą, gdzie z boku łoża gospodarza nie zwracało na siebie uwagi. Na ścianach nie było bodaj w ogóle obrazów poza niewielką, starą (z 1816 roku!) kopią, pędzla niejakiego Alberta Craffta, słynnego płótna Antonio Correggia *Magdalena pokutująca*. W miejscach, gdzie można się było obrazów spodziewać wisiwały, prowokując wyobraźnię, rozmaite ramy i ramki, w których chwilowo tylko lub na czas dłuższy, pojawiały się fotografie, w tym również wizerunki kolejnych sympatii gospodarza. Całość uzupełniały poroża zwierząt egzotycznych — olbrzymie rogi bawołu nad kanapą — jak i pospolitych saren i jelenków, nieco zdezastowane putto z gzymsu barokowego ołtarza, ułomek akantu ze słynnych stalli lublińskich i parę fragmentów dziewiętnastowiecznej snycerki. Mietek nie darzył szczególną estymą dzieł unikatowych, niekiedy tylko ekspozował na przykład starą drewnianą paletę z olejnym szkicem dziewczęcej główki, ale jednocześnie nie gardził miedziorytami, a nawet wielkonakładowymi stalorytami czy też heliograviurami. Na ekspozowanym miejscu wisiiała przez długie lata kolorowa reprodukcja, o wymiarach zbliżonych do oryginału, *Portretu młodej dziewczyny* Petrusa Chrystusa z berlińskich zbiorów, szczególnie bliska memu pokoleniu z tej racji, że obraz ten znalazł się na okładce *Jesieni Średniowiecza* Johana Huizingi wydanej w 1961 roku przez PIW.

Ozdobą zbiorów Zdanowicza, w przeświadczeniu wielu jego znajomych i przyjaciół, były zegary. W przestrzeni wspomnianego salonu, jak i w pracowni przypadają im w udziale miejsca wyróżnione — nie można ich było nie zauważyć. Szczególną atencją darzył Mietek jeden z pierwszych swych zegarów, pozyskany jeszcze w latach pięćdziesiątych, wykonany w złożonym brązie z mechanizmem wysokiej próby ukrytym w walcowatej puszcze wspartej na lwich łapach, a zwieńczonej figurką putta, na którego ręczce zawieszono kluczyk. Ponieważ po Wrocławiu krążyły legendy o Mietkowej kolekcji, niekiedy miłośnicy starych zegarów podejmowali próby pozyskania choćby jednego z nich do swych zbiorów. W zabiegach tego rodzaju szczególnym uporem wykazał się doktor Sławomir G. Już na wstępie zrezygnował, aby nie tracić czasu, z propozycji zakupu, zgłaszając gotowość wymiany. Znając wielką kolekcję pana Sławka, można było przypuszczać, że prędzej czy później

1. Mieczysław Zdanowicz w swojej pracowni



odniesie sukces, tym bardziej, że zaczął z impetem, przynosząc efektowny secesyjny dzban o uchwycie w kształcie syreny — dobrze znany zbieraczom z licznych reprodukcji wyrób Württembergische Metallwarenfabrik. Mietek z zainteresowaniem obejrzał przedmiot, postawił na stole i po długim namyśle oświadczył, że się zastanowi. Gdy po paru miesiącach pan doktor podjął próbę pertraktacji Mietek zasugerował, że niewątpliwie atrakcyjną i godną uwagi ofertę wypadaloby jednak czymś jeszcze uzupełnić. Niezwłocznie też otrzymał secesyjną patere, a niebawem świecznik i inne jeszcze drobiazgi. Pan Sławomir G. nigdy nie doczekał się finalizacji wymiany, a przy tym zachował się dość nietypowo — otóż zrezygnował z zabiegów o zwrot zaofiarowanych obiektów. W kilka lat później Mietek, najzwyczajniej w świecie je porozdawał! Po prawdzie to właśnie ów wspomniany francuski zegar z XIX wieku był najcenniejszym z pośród wszystkich Mietkowych zegarów, choć wśród paru dziesiątków innych, wiele godnych było uwagi — jak choćby biedermeyerowski zegar kominkowy z alabastrowymi kolumnkami, cała kolekcja popularnych „schwarzwaldów” w przeróżnych wariantach, zegary kuchenne z ceramicznymi tarczami, śląskie zegary skrzynkowe i wiele, wiele innych (a czy nie najzabawniejsze jest, że przekornie — żył w zupełnym beczasie, jak te rozsypane wskazówki!). W niezliczonych szufladach i zakamarkach serwantek znaleźć można było zegarki kieszonkowe — wśród nich wielkie „cebule” z wizerunkami parowozów ofiarowane kolejarzom w nagrodę za wieloletnią służbę, miniaturowe zegarki damskie z perełkami i dekorowanymi emalią cyferblatami, pięknie zachowane koperty, przeróżne stare werki — nawet z końca XVIII wieku, tarcze i różnej wielkości i kształtów wskazówki. Mietek wspominał, że większość z nich pozyskał kupując resztki zegarmistrzowskiego warsztatu. Przy okazji stał się właścicielem dziewiętnastowiecznych narzędzi, w tym miniaturowych tokarek i rozmaitych urządzeń pomiarowych. Mechanika okazała się też odtąd jedną z jego licznych, lecz w tym akurat przypadku nieprzemijających pasji. Z zapalem gromadził wszelakie urządzenia i mechanizmy wychodzące już z użycia, jak stare, przedwojenne maszyny do pisania, których dekoracyjne walory wykorzystywał przy aranżacji wnętrza przy Traugutta. Gotów był kupić jakiś dziwaczny instrument, o trudnym do zidentyfikowania przeznaczeniu, żelazko „na duszę” czy węgiel, jak i magiel ręczny, który starannie odnowiony wystawił w szkolnym korytarzu. Nie był to jednak najbardziej niezwykły eksponat z jego zbiorów. Swego czasu przytransportował na szkolne podwórze wielką czarną karetę we względnie dobrym stanie, o której później jakby zupełnie zapomniał. Niezabezpieczona odpowiednio popadała w ruinę i znikła równie niespodzianie, jak się pojawiła.

1. Stół żardiniera, wyrób niemiecki, porcelanowe plakiety z Berlińskiej Królewskiej Manufaktury Porcelany, poł. XIX w., własność Muzeum Pałac Zamoyskich w Kozłowie

2. **Albert Crafft**, kopia obrazu Antonia Coreggia, *Magdalena pokutująca*, rok wyk. 1816

3. Dżban, ok. 1900, Württembergische Metallwarenfabrik Geislingen n. Steige

4. Puchar historyczny, ok. 1900, szkło, wyrób huty F. Poschinger



W pracowni obejrzyć można też było kolekcje aparatów fotograficznych, których Mietek miał co najmniej kilkanaście. Były wśród nich archaiczne, lecz bezpośrednio po wojnie wciąż jeszcze cenione i używane aparaty skrzynkowe na szklane klisze, nieodzowne w szanujących się tradycyjnych atelier, szereg mieszkowych aparatów Agfy i innych firm na błony zwijane z migawkami Comport, wreszcie, szczególnie przez Mietka wyróżniane i chętnie też używane, dwuobiektywowe lustrzanki w wielu wersjach, od Rolleiflexa, poprzez czeskiego Flexareta, na naszym poczciwym Starcie kończąc. Na co dzień używał Mietek kolejnych nowości z firmy Zeiss-Jena, takich jak Altis, Exakta-Varex, Praktica itd. Z aparatami poczynił sobie z właściwą mu dezynwolturą, używając cenny sprzęt nawet studentom, dlatego też niejeden z nich stracił bezpowrotnie.

Wśród obiektów, które zdołały zachować walory czysto użytkowe, wymienić wypada również samowary. Wprawdzie już bodaj w końcu lat pięćdziesiątych stały się one z powodów, których na tym miejscu nie ma potrzeby wyluszczać, przedmiotami pożądanymi, jeśli nie wręcz kultowymi, to jednak te nieliczne, które Mietek zdołał zgromadzić niewiele miały wspólnego z tymi, których snobistyczne towarzystwo poszukiwało w salonach „Desy”.

Nie były to zatem modne „durnostojki”, lecz wyszukane pod względem kształtów i urody, zazwyczaj kompletne, gotowe do użycia obiekty. Okazały się też czymś niezbędnym w trakcie wieczornych spotkań. Nie inaczej rzecz się miała ze starymi patefonami, których Mietek miał parę, w tym jeden sprawny z autentycznymi, nieużywanymi (!) igłami w okrągłych firmowych pudełeczkach.

Posiadał przy tym też sporą kolekcję płyt winylowych z okresu międzywojennego, wielkie albumy z nagraniami klasyki, pod batutą takich mistrzów jak Arturo Toscanini, jak również i wiele popularnych arii operowych i szlagierów, określonych niegdyś jako muzyka „Zum Tee und Tanz”. Dla gości pojawiających się po raz pierwszy czekały niespodzianki w rodzaju melodyjek z pozytywki czy nieco skrzekliwej pianoli. Podobnie jak spiętrzone węgle drzewne przy zaparzeniu herbaty, specjalnie dobrana muzyka dookreślała szczególnie nastrój spotkań przy wyjątkowych, lecz nie tylko, okazjach.

Na skromne zaplecze gospodarskie na Jarzębinowej składały się niemal wyłącznie starocie – kieliszki, szklanki, pucharki, karafki z przełomu wieków, z reguły w szkle bezbarwnym, często zupełnie pozbawionym dekoracji. Gorące napoje podawano w filiżankach fajansowych, fajansowe były też talerze i talerzyki, półmiski, salaterki itp. Uznać możemy Mietka za jednego z odkrywców zapomnianej urody fajansów o dekoracjach drukowanych podszkliwnie, w różnych odcieniach błękitów, kobaltów, czy zieleni, tak modnych w czasach secesji. W ich produkcji celowały firmy niemieckie, zwłaszcza Villeroy&Boch, oferujące tak naczynia stołowe, jak i wieloelementowe komplety toaletowe z dzbanami, misami, pojemnikami, tackami itp. Wśród mietkowych naczyń trafiały się wyroby czeskie z wytwórni Stara Role (Alt-Rolau), a także z fabryki Kuznięcowa w Dulewie, specjalizującej się w udanych naśladowaniach wyrobów zachodnioeuropejskich. O ile dla Zdanowicza popularne fajanse były jedynie zbierackim epizodem, o tyle dla jego młodszych kolegów Leszka, co tu nie mieszka i Grzegorza, co lubi węgorka, późniejszych profesorów Akademii stały się pasją, dzięki której zgromadzili wcale pokaźne kolekcje. Wśród drobiazgów związanych z kulturą stołu wyróżniały się sztucce. Mietek praktycznie nie używał w ogóle wyrobów współczesnych, nie interesowały go też pojawiające się niekiedy w salonach „Desy” komplety w wielkich kasetach firmowych, np. Józefa Frageta. Kontentując się przypadkowo nabywanymi sztuczkami niemieckimi lub polskimi, zgromadził z czasem zróżnicowany stylistycznie zbiór, w którym obok nożyków i łyżeczek z początku XIX wieku znaleźć można było fasony wytwórni warszawskich w rodzaju „Krakowski gładki”, „Barocco stylowy” czy „Egiptski stylowy”. Były wśród nich także i takie, o których pierwotnych funkcjach w zgrzebnych latach powojennych zdołano nieomal zupełnie zapomnieć – połączone sztucce do skorupiaków i sałatek, widelczyki do ciast, miniaturowe łyżeczki srebrne dla dzieci i olbrzymie chochle.

Gdy się w końcu Mietek zorientował, że



tego wszystkiego jest jednak aż nazbyt wiele, jak na bądź co bądź kawalerskie gospodarstwo, postanowił większość kuchennych drobiazgów podarować... Szkole Gastronomicznej przy ul. Kamiennej, której uczniowie organizowali akurat skromną ekspozycję sprzętów i naczyń. W konkretnym przypadku nie był Mietek w swej pasji odosobniony, miał bowiem spolegliwego partnera, a po części także konkurenta w osobie Jerzego Kwapisza, polonisty i poety, niestrudzonego poszukiwacza staroci, bywalca wszystkich krajowych giełd, postaci równie tajemniczej, jak i tragicznej, godnej osobnej monografii. Wiele cennych obiektów z jego olbrzymiej kolekcji trafiło ostatecznie do zbiorów w ziebeckim muzeum.

Posiadał również Mietek, podobnie jak sztucce, ukryty w szufladach i zakamarkach pokaźny zbiór fotografii z czasów przed I Wojną Światową, przy czym interesowały go zarówno awersy, jak i anonse reklamowe rewersów z ich bujną, secesyjną ornamentyką w prowincjonalnym wydaniu z Tarnopola, Drohobycza, Trembowli czy Buczacza. W poszukiwaniu pochodzących z Kresów fotografii, bo te interesowały go nade wszystko, wyjeżdżał do Krakowa, gdzie przez wiele lat był stałym gościem tamtejszych zasobnych antykwariatów. Zdawać by się mogło, że jest to pasja, która zaowocuje jakimś konkretnym przedsięwzięciem wydawniczym. Mietek pilnie studiował literaturę specjalistyczną, konsultował się z doktorem Adamem Sobotą, kustoszem zbiorów Muzeum Narodowego, wybitnym znawcą dawnej fotografii, niestety wszystko skończyło się na pogwarkach i obietnicach.



Nawet najbliżsi przyjaciele Zdanowicza nie zdawali sobie sprawy z tego, co kryły liczne szafy w korytarzach, kartony w pracowni czy skrzynie w piwnicach uczelni. A były w nich przecież całe roczniki cennych periodyków z przełomu wieków w rodzaju „The Studio”, wydawnictwa encyklopedyczne bogate w efektowne, wielobarwne chromolitografie z anatomicznymi planszami, egzotycznymi ptakami, gadami, płazami, rybami, owadami, mięczakami, skorupiakami itp., kolekcjami minerałów, muszli, skamielin itp. i przeróżne inne jeszcze papierowe rarytasy. Mietek zamawiał ich kserokopie lub fotografie, komponował plansze i urządził w bezpośrednim sąsiedztwie swojej pracowni miniwystawki, a następnie rozdawał reprodukcje studentom i znajomym.

Przywołane na wstępie skojarzenie Mietkowych zbiorów z dawnymi „gabinetami osobliwości” nie było bezpodstawne. Wprawdzie nie zbierał niuimizmatów i obce mu było zainteresowanie wszelkiego rodzaju kuriozami, to jednak w ich miejsce pojawiały się gromadzone z pewną konsekwencją liczne fragmenty „ginącej cywilizacji” — ułamki ozdób architektonicznych, zwieńczenia i tzw. „serca” pieców kaflowych, nagminnie rozbieranych w latach 70. i bezmyślnie wyrzucanych bezpośrednio na chodniki, terakotowe czy też gipsowe medaliony, majolikowe płytki z „modernizowanych” łazienek, mosiężne klamki i szyldziki czy wreszcie eksponowane w ogrodzie doprawdy znakomite przykłady kamieniarki z likwidowanych cmentarzy przy ul. Ślężnej. Nie do wiary, lecz to prawda, że gdy dokonywano systematycznej dewastacji owych nekropolii nikt się o pamięć o nich, poza Zdanowiczem, nie zatroszczył!

Gromadził też Mietek fragmenty konarów wyrzucanych na plażę w Lebie, zeszcłe gałęzie i korzenie, upatrując w nich szczególnie atrakcyjne tworzywo, co nie miało, zaznaczmy, nic wspólnego z rozplenianą się manią pamiątkarskiej korzenioplastyki. Jedną z jego ulubionych lektur była, starannie wydana bodaj jeszcze w latach 70. w Związku Radzieckim *Pieśni o drewnie*. Z drewna układał poniekąd ze swych kompozycji. Gałęzie gotów był łączyć z formami ceramicznymi, a odwiedzającym pracownie ofiarowywał niewielkie plastry cięte z pnia tui, o deseniach słoi przypominających agaty. Podejrzewam, że z owymi krążkami wiąże się jedno z jego niezliczonych, niezrealizowanych przedsięwzięć. Otóż w Muzeum Śląskim w gabinecie pani dyrektor Marii Stażewskiej stał wielki stół o kolistym blacie zdobnym intarsją z misternie dopasowanych płatków jakiegoś egzotycznego drewna. Mietek zachwycał się jego strukturą i jest wysoce prawdopodobne, że postanowił wykonać kopię, czy raczej miniaturkę tego efektownego mebla. Miał także Mietek parę wielkich muszli porozrzucanych niby przypadkiem na rozmaitych sprzętach, także sporo kasetek z egzotycznymi motylami, zaś

» Inwentarz jego zbiorów zaskakuje pozorną przypadkowością, brakiem ściśle określonych kryterium, jak i niekonsekwencją wyborów.

geody półszlachetnych kamieni i „szczotki” kryształów kwarcu zastępował szarymi, przywiezionymi z Sanu otoczkami.

W wolnych chwilach — pisał we wspomnieniach o profesorze Karolu Estreicherze Zdanowicz — *profesor zarzucał plecak na ramię i wyruszał przed siebie — często na plac Nankiera o poprzedniej nazwie „Saber Platz”, gdzie w budkach, kramach i na wozach amatorzy i znawcy z całej Polski, a nawet zza granicy handlowali, czym tylko mogli. Prócz tandety można tu było zobaczyć rzeczy cenne i wartościowe, a często nawet i wybitne dzieło. Stylowe ubrania, perskie dywany, klamki, zamki i zawiasy staroświeckie świeczniki, szable, miecze, halabardy, kandelabry, przyciski na biurko, noże, bibeloty (...). Trafiały się tam też białe kruki — manuskrypty, starodruki, mapy, sztychy (...) przed opuszczeniem Szaber Placu Profesor zwykle jeszcze przeglądał „kicz” — kupował i wrzucał do plecaka. Takie eksponaty trafiały później do Krakowa i były pokazywane znajomym [1].* Na plac

Nankiera funkcjonujący w najlepsze jeszcze w połowie lat 60. chadzał również prof. Dawski, a także inni pracownicy uczelni, wśród których nie brakowało kolekcjonerów. Marian Wójciak, malarz, historyk sztuki, kustosz Galerii Malarstwa Muzeum Śląskiego uchodził w tym towarzystwie za osobę szczególnie kompetentną. Czas i miejsce sprzyjały zatem kolekcjonerskiej inicjacji Zdanowicza. Czy jednak Mietek stał się kolekcjonerem? Jeśli nawet, to kolekcjonerem zupełnie nietypowym. Ledwie pobieżnie naszkicowany powyżej inwentarz jego zbiorów zaskakuje pozorną przypadkowością, brakiem ściśle określonych kryteriów, jak i niekonsekwencją wyborów. Zdumiewające, że choć był zasadniczy, a niekiedy wręcz nieprzejednany w dyskusjach o sztuce współczesnej i w odniesieniu do zjawisk historycznych, pozostawał niezwykle otwarty, nie dzieląc przy tym preferencji, ani uprzedzeń pokolenia swoich profesorów, jak i rówieśników. Zanim pojawiła się pierwsza polskojęzyczna książka o kiczu, darzył żywym zainteresowaniem „kicz i sztuki trywialne”. Fascynowała go „ikonologia tworzywa” i przebogaty świat „luksusowych papierów”. On sam ustalał reguły i kryteria, zazwyczaj za nic mając opinie autorytetów, żywił szacunek dla destruktywów, rzeczy zniszczonych i bezużytecznych, lekceważąc przy okazji postulaty radykalnego funkcjonalizmu. Nie dość, że zachwycał się secesją, wczoraj jeszcze potępianą, to zdawał się rozumieć sens

historyzmu, zanim uczyniło to środowisko naszych muzealników. Jego zbiory to w pewnym sensie „salon odrzuconych”, budzący odruch sympatii, jak prowadzone własnym sumptem przytulisko dla pokrzywdzonych zwierząt.

Zazwyczaj kameralne, choć bywały także głośnie i tłumne, spotkania przy ul. Jarzębinowej w zasadzie niczym szczególnym od siebie się nie różniły. Gdy pojawiali się pierwsi goście, sam Gospodarz nie zawsze był obecny. Ingerencja Mietka w te spektakle, zwane też „impresami”, była nader dyskretna, często wręcz niedostrzegalna, na co zwróciła mi uwagę ostatnio jego chrześniaczka Dagmara, córka Marii i Ryszarda Regulińskich. Wszystko przebiegało w naturalny sposób, nie jakimś utartym zwyczajem. Ktoś wygrzebywał ze sterty książek numer paryskiej „Kultury”, ktoś inny przeglądał najnowsze, przesłane mu przez Ewę z Amsterdamu „National Geographic”, gdy Mietek tymczasem zapalał świece i trocizki, nastawiał singla z przebojem Beatlesów, coś tam przynosił, coś niespiesznie poprawiał i znikał niczym idealny kamerdyner z angielskich filmów. W półmroku można było nie zauważyć ani Marii Magdaleny, ani dziewczęcej główki Christusa, ciężkiego szklanego kałamarza, którego jeszcze przed tygodniem w tym miejscu nie było, pucharka do złudzenia imitującego osiemnastowieczne śląskie szkła, którego czas powstania zdradzał jednak Krzyż Żelazny i data 1914. Pobłyskiwała porzucona gdzieś w kącie trąbka, pobrzękiwały szklane paciorki wielkiej naftowej wiszącej lampy, o którą przez lata całe zabiegał jeden z najlepszych Mietka przyjaciół, Tadzio Drankowski. „Ale to był dopiero początek” — jakby powiedział bywalec Jarzębinowej lat 60. przeuroczy kompan, poeta i historyk sztuki Jan Czopik-Leżachowski.

Tak salon, jak i ciasna pracownia szkolna były dla Mietka przestrzeniami teatralnymi, on sam zaś scenarzystą, reżyserem, scenografem, inspicjentem, a w końcu także aktorem i ... Wielkim Rekwizytorzem. To za jego sprawą wszystkie wspomniane uprzednio przedmioty, nie tracąc nic ze swych pierwotnych funkcji i artystycznej autonomii, w bezustannie zmieniających się kontekstach ujawniały niespodziewaną urodę, zapowiadały spotkanie z jeszcze jedną tajemnicą. Większość zgromadzonych przez Mietka przedmiotów okazywała się dziwnymi i wyjątkowymi, co wydaje się paradoksem, bo przecież identyczne czy też podobne spotykamy wszyscy przy różnych okazjach. Bo Mietek był, poza wszystkim innym, czarodziejem.

W sierpniu 1998 roku po Wielkiej Powodzi rozpoczęto sprzątanie pracowni i piwnic przy ul. Traugutta. Przypadkowy obserwator tej smutnej krzątaniny zdołał wykonać serię zdjęć, rumowiska spiętrzonych mebli, potłuczonych ceramik, butwiejących papierów, nad którymi pochylał się Mietek, usiłujący rozkleić karty jakiegoś albumu, odczytać napis na patefonowej płycie. W pewnym momencie, jakby zdezorientowany i zmęczony, przysiadł na parapecie okna w pozie Wawrzyńca z florenckiego nagrobka Medyceuszy, czy może raczej Chrystusa Frasobliwego. Zadumał się nad znikomością rzeczy. Najpewniej...

1 M. Zdanowicz, Wspomnienie o Karolu Estreicherze [w:] Szkice z pamięci. Monografia uczelni. cz.I. Wydawnictwo Akademii Sztuk Pięknych, Wrocław 1996, s.74

Zaginiona kolekcja Izabeli „Czajki” Stachowicz

Izabela ze Szwarców [1] Hertz–Gelbard–Stachowicz, zwana „Czajką” jako kapitan UB będzie po wojnie szukać przywłaszczonych przez okupanta obrazów Matisse’a i Soutine’a z rodzinnej przedwojennej kolekcji.

Własnych obrazów nigdy nie odnajdzie, przypadkowo jednak odkryje zrabowane przez Niemców obrazy Jana Matejki...

Pod koniec roku 2011 ukazała się nakładem wydawnictwa ISKRY biografia zamożnej Żydówki polskiego pochodzenia – Izabeli Stachowicz (z domu Szwarz), która już od czasu dwudziestolecia międzywojennego była muzą i przyjaciółką międzynarodowej rzeszy artystów berlińskich, paryskiej cyganerii, a także bywalców kawiarni „Ziemiańska” w Warszawie. Sama bohaterka, znana w swoim czasie z poczytnych powieści

1 Czasem jej nazwisko pisane jest również jako Schwarz.

autobiograficznych, dość barwnie opisała własne burzliwe przeżycia z tamtych czasów. Choć jej niebanalne wspomnienia budzą dziś wątpliwość co do wielu faktów, to jednak zachowane listy i dokumenty świadczą niezbicie, że utrzymywała znajomości z artystami, pisarzami, poetami i politykami z okresu międzywojennego, a także kontynuowała je w czasach późniejszych. Jej przyjaźń ze sławnymi dziś przedstawicielami międzynarodowej artystycznej awangardy zaowocowała licznymi portretami (a być może i aktami), jakie namalowali dla niej najślynniejsi malarze tamtej epoki. Szkoda, że autorka najnowszej biografii o słynnej „Belli” – Paulina Sołowianiuk, potraktowała tak powierzchownie temat jej wieloletnich kontaktów z artystycznym światem.

Pani Izabela była osobowością nietuzinkową, która robiła duże wrażenie nawet na takich artystach jak Stanisław Ignacy Witkiewicz. Jak prawdziwa muza, stała się natchnieniem nie tylko dla malarzy, ale także dla pisarzy i poetów. Do grona jej znajomych należeli: Gombrowicz, Iwaszkiewicz, Jasieński, Broniewski, Gałczyński i wielu innych.

W powieści Witkacego *Pożegnanie Jesieni* Izabela została przedstawiona jako Hela Bertz- Żydówka o diabolicznej

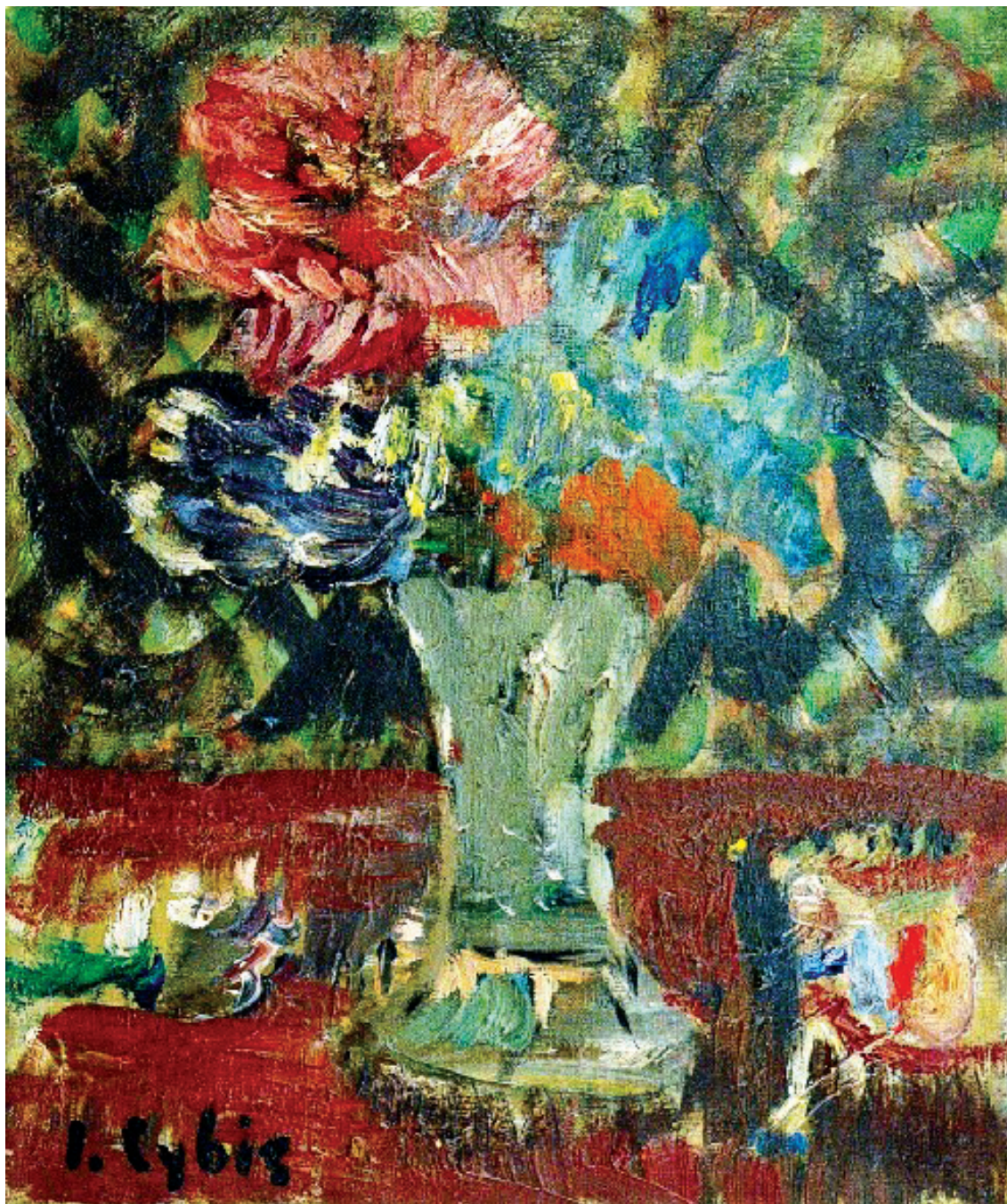


» Utrzymywała znajomości z artystami, pisarzami, poetami i politykami z okresu międzywojennego, a także kontynuowała je w czasach późniejszych. Jej przyjaźń ze sławnymi dziś przedstawicielami międzynarodowej artystycznej awangardy zaowocowała licznymi portretami (a być może i aktami), jakie namalowali dla niej najślynniejsi malarze tamtej epoki.

Roman Kramsztyk,

Akt siedzącej (Izabeli Schwarz),
ok. 1940, Muzeum im. Anny
i Jarosława Iwaszkiewiczów
w Stawisku, fot. A. Ring

1. Jan Cybis,
Peonie, 1957
z kolekcji I.
Czajki- Stacho-
wicz
2. Teofil
Ociepka,
*Choinka
chuligana*
3. Teofil
Ociepka,
Autoportret



urodzie, *szatańska księżniczka*, od której uzależnił się główny bohater Atanazy Bazakbal. Stała się też pierwowzorem postaci panny Leopard w powieści Zbigniewa Uniłowskiego *Wspólny pokój*.

Izabela Szwarz w latach 1922–24 mieszkała w Berlinie. Tam wdawa się w romans z nauczycielem swojej siostry — artystą węgierskiego pochodzenia Robertem Béreny, który podobno malował jej akty. W Berlinie młoda Izabela przyjaźniła się z Hansem Arpem i pisarzem Ilią Erenburgiem, który po latach był świadkiem na jej paryskim ślubie z architektem Jerzym Gelbardem. Dobrym znajomym Belli był jeden z twórców i głównych ideologów ruchu dada — Hans Richter i pionier filmu eksperymentalnego — Viking Eggerling.

Z Berlina młoda Izabela pojechała do Paryża. Podczas kilkuletniego tam pobytu pracowała między innymi w piśmie „Polonia” i założyła pierwszą polską księgarnię. Na Montparnassie poznała niemal cały artystyczny świat École de Paris. Jej przyjaciółmi byli między innymi: August Zamoyski, Mojżesz Kisling, Chaim Soutine, Tytus Czyżewski, Roman Kramsztyk i Eugeniusz Zak.

Kontakty młodej Żydówki ze sławnymi dziś artystami École de Paris wydają się być bardzo ekscytujące. Bella powróciła do Warszawy z Paryża nie tylko z bagażem wspomnień. Muza artystów przywiozła z zagranicy sztukę nowoczesną, której wtedy jeszcze nikt nie nobilitował do rangi arcydzieła. Prace mało znanych malarzy z Montparnassu, wraz z dziełami sztuki, które gromadził latami jej ojciec (kochający ponoć obrazy bardziej niż kamienice), stanowiły zapewne kolekcję, która dziś byłaby prawdziwym muzealnym klejnotem *Na ścianach naszego zamożnego domu wisiały Vermary, Koszaki, Kopytkowicze* [2].

Trudno jest po latach zweryfikować te wspomnienia i zidentyfikować obrazy, jakie w swoim posiadaniu miała przed wojną „Bella z Montparnasse”. Jej rodzice i rodzeństwo emigrowali z Polski jeszcze przed wybuchem wojny i zapewne część wartościowych zbiorów zabrali ze sobą. O niektórych obrazach można jednak

przeczytać na łamach jej wspomnień. Jeden z jej portretów namalował Chaim Soutine. Pani Izabela wspomina:

Na wolnej ścianie za moimi plecami dwa obrazy, niestety bez ram — martwa natura Fernandy [3] (trzy żółte gruszki, dwa zielone jabłka i cztery fioletowe sliwki) i mój portret pędzla Chaima Soutine'a (obraz ten zabrałam po paru latach wracając do Warszawy, wisiał w mojej bibliotece do 1941 roku, potem Niemcy go zabrali, nie odzyskałam go nigdy, mimo że po skończonej wojnie meldowałam o nim wielokrotnie). Portret ten niewtajemniczonym oczom mógł się wydać ot, po prostu jakimiś potwornymi bebechami, wśród których dało się dojrzeć dwoje oczu. (...) Ozdoby ścienne nikomu się nie podobały, a prawdę mówiąc nikt na nie zwracał uwagi” [4].

Przedwojenne warszawskie mieszkanie Izabeli i jej męża Jerzego Gelbarda w kamienicy przy Siennej 57 uchodziło za luksusowe, ozdobione

2 M. Marianowicz, *Izabela Czajka — Byłam Rudolfem Valentino*, [w:] *Księga parodii*, wybór D. Sykucka, Warszawa 1978, s.107–110, cyt. za: P. Sotowianuk, *Ta piękna mitomanka*, Warszawa 2011, s. 226.

3 Być może Fernandy Barrey — pierwszej żony Tsuguharu Foujity.

4 I. Czajka- Stachowicz, *DUBO... DUBON... DUBONNET*, Warszawa 1970, strony nienumerowane.

» Kontakty młodej Żydówki ze sławnymi dziś artystami École de Paris wydają się być bardzo ekscytujące.



obrazami wspaniałych malarzy. Od 1940 roku znalazł w nim schronienie malarz Roman Kramsztyk, który zapewne wzbogacał kolekcję swoimi pracami. [5]. Zachował się akt kobiecy jego autorstwa namalowany w getcie ok. 1940 roku, na którym przedstawiona kobieta jest podobna do pani Izabeli [6]. Pozowanie do aktów nie było dla niej krepujące. Nawet po wojnie pozowała „w stroju Ewy” studentom Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie [7]. W 1942 roku mieszkańców kamienicy przy Siennej siłą wyrzucono na bruk i już nigdy do niego nie wrócili [8].

Ciekawe, czy „Czajka”, zgłaszając powojennym władzom w 1947 roku zaginięcie ok. 250 obrazów olejnych, rysunków i rzeźb, przedstawiła jakies zdjęcia. Jeśli tego nie zrobiła, to trudno będzie je kiedykolwiek odzyskać. Po opisie dzieła Soutine’a

z jej zbiorów niewiele się dowiadujemy. Wybitny przedstawiciel École de Paris malował wszak ekspresyjnie, a o tym portrecie wiadomo jeszcze tylko, że modelka miała różową bluzkę [9].

O portrecie Belli namalowanym przez Henri Matisse’a wiadomo jeszcze mniej. Wskazówka, że należy szukać portretu młodej kobiety z krótkimi włosami niewiele pomaga.

Izabela, jako zagorzała emancypantka ścieła włosy jeszcze w Berlinie. Z taką fryzurą występuje na jedynym znanym dziś jej portrecie pędzla Mojżesza Kislinga, który umieszczono na okładce książki *DUBO..., DUBON..., DUBONNET*. Portret

siedzącej młodej dziewczyny przedstawiony w wydaniu książki z 1970 roku jest czarno-biały i tylko jej szal został podkolorowany na czerwono, co mogłoby sugerować, że bohaterka przedstawienia dysponowała tylko jakimś archiwalnym przedwojennym zdjęciem.

Pokazujący się od jakiegoś czasu w sieci internetowej oryginalny jej portret pędzla Kislinga jest datowany w maju 1926 roku i nosi umowny tytuł *Portret młodej dziewczyny*. Obraz utrzymany jest w monochromatycznych szarościach, które rozświetla czerwony szal na ramionach portretowanej. Nie bardzo wiadomo, jakie ten obraz przeszedł losy i w czyim jest obecnie posiadaniu, jednak przypuszczalnie znajduje się w Polsce.

5 J. Kruszevska, 1942 r. – czwarty rok wojny. *Intra muros, Roman* (maszynopis w rękach K. Prochaski), za: P. Sołowianiuk, op. cit., s.115.

6 Obecnie ten obraz znajduje się w Muzeum Iwaszkiewiczów w Stawisku. Roman Kramsztyk podarował go Iwaszkiewiczom w podzięcie za pomoc jego rodzinie na początku wojny. Obraz reprodukowany między innymi w: M. Nowakowska, *Zmysłów czar*, Sztuka.pl (144) 03/2008.

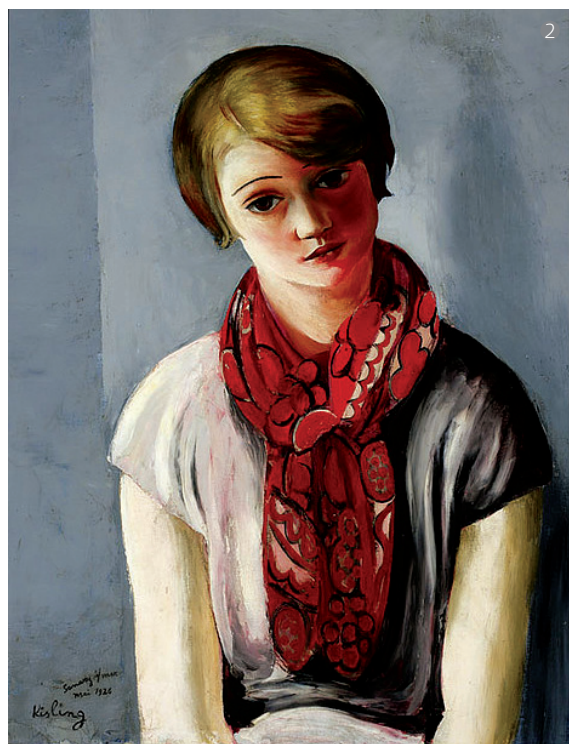
7 Zdjęcie z 1947 roku na okładce książki P. Sołowianiuk, op. cit.

8 P. Sołowianiuk, s.119.

9 K. Kolińska, *Szatańska księżniczka*, Warszawa 1992, s.5.



1



2

W tym miejscu nasuwa się pytanie, czy rzeczywiście kolekcja Izabeli została skradziona? Może po wojnie nie mówiła ona jednak całej prawdy? Może w trudnych chwilach przeżywanych w warszawskim getcie była zmuszona sprzedać te arcydzieła autorstwa Matisse'a i Soutine'a, aby ratować życie swoje i męża? Zapewne w takich okolicznościach ich cena była „złodziejska” i zadowalała jedynie „kupującego”. Po wojnie w jej mieszkaniu pojawiły się niektóre obrazy, które przywozła z Paryża w okresie międzywojennym, więc może gdzieś były ukryte?

Czajka napisała w 1947 roku oświadczenie do Biura Rewindykacji i Odszkodowań Wojennych w sprawie zrabowanej kolekcji: (...)W roku 1940 zajechali pod dom platformami i zabrali nam całe umeblowanie (autentyczne meble z epoki Księstwa Warszawskiego), w roku 1942 zabrali 250 obrazów olejnych, akwareli, sepii i rysunków (...). Cena tych sześciu obrazów na dzisiejsze pieniądze, ceniąc jak najskromniej, wynosi 10-15 milionów (...). Biblioteka moja licząca 3500 książek – począwszy od białych kruków – od Horacego, Petroniusza w pergaminowych starych okładkach, a skończywszy na ostatniej współczesnej w języku polskim, rosyjskim, francuskim przeważnie, ale miałam paręset w hebrajskim, angielskim, włoskim i hiszpańskim (...).

Jak zatem wytłumaczyć fakt, że do późnych lat 60. pozostał u niej w domu portret namalowany dla niej przez Kislinga w 1926 roku w Paryżu? Sama bohaterka przyznaje się do tego w swoich pamiętnikach:

Kisling od dawna nie żyje, tylko tu, na Mokotowie, naprzeciwko fotela, na którym siedzę, pisząc te słowa, z poczerniałych złotych ram patrzy na mnie młodziutka dziewczyna w szarej sukience i czerwonym szaliku, ma krótko ostrzyżone włosy i trochę smutne oczy pod równiutkimi brwiami... [10]

Paulina Sołowianiuk w biografii pani Izabeli zrobiła błąd, pisząc: *Zmarła 11 grudnia 1969 roku, pozostawiając (...) swoje ukochane zwierzęta, swój portret samego Soutine'a i inne obrazy tworzące rozległy pejzaż jej legendy [11].* – Zapewne autorka zamieniła niefrasobliwie Kislinga z Soutine'...

Zbiory malarstwa „Czajki” to prawdziwa zagadka. W jej przedwojennej kolekcji był też obraz autorstwa Eugeniusza Zaka *Dziewczyna w niebieskiej chustce [12]*, który zapewne również przywozła w latach 20. Można o tym przeczytać w jej autobiograficznej książce: *Teraz prawie pięćdziesiąt lat minęło – a tu, naprzeciw mego fotela – tu, na ścianie, wisi obraz Zaka – Dziewczyna w niebieskiej chuście na głowie [13].*

Takich portretów swojej żony w różnych kolorach chust na głowie znamy przynajmniej kilka (ciekawe, ile z nich jest fałszywych?). Portret *Kobieta w błękitnej chuście* Zaka, który być może pochodzi z kolekcji Izabeli Czajki-Stachowicz, został wystawiony na aukcji Agra-Art 20 października 2002 roku za sumę 65 tys. zł i sprzedany za 75 tys. zł. Niestety, informacji o metryce tego dzieła nie ma.

10 I. Czajka-Stachowicz, op. cit.

11 P. Sołowianiuk, op. cit., s.236.

12 K. Kolińska, op. cit., s.5.

13 I. Czajka-Stachowicz, op. cit.

» Czy rzeczywiście kolekcja Izabeli została skradziona? Może po wojnie nie mówiła ona jednak całej prawdy?

1. Maja Berezowska, *Impresja na temat portretu Belli Schwarcz autorstwa Kislinga*, 1969
2. Mojżesz Kisling, *Portret Belli Schwarcz*, 1926

W szerszym opisie obrazu można jedynie dowiedzieć się kilku lakonicznych wiadomości o biografii autora obrazu [14].

Taką niezbędną metrykę ma za to martwa natura *Peonia* J. Cybisa, z powojennych zbiorów Czajki-Stachowicz, który został wystawiony na aukcji Rempexu 23 kwietnia 2003 roku [15].

Pani Izabela (legitymująca się dokumentami na nazwisko Stefania Czajka), po wojnie pracowała jakiś czas w UB w randze kapitana. Razem z prof. Lorentzem uczestniczyła w 1945 roku w rewindykacji zrabowanych przez Niemców polskich kolekcji dzieł sztuki. Przypisuje się jej zasługi odnalezienia w Przesiece pod Jelenią Górą kilku skrzyń z obrazami Jana Matejki.

Już w 1945 roku, mieszkając krótko w Katowicach, uzależniona od sztuki kobieta, zgromadziła nową kolekcję, o której niewiele wiadomo. Po kilku latach pani Izabela przeniosła się do Warszawy i zaczęła pracować

jako pracownik muzealny. Z latami jej mieszkanie, które dzieliła z kolejnym mężem Władysławem Stachowiczem, zaczęły zapełniać nowe obrazy. W swojej kolekcji Stachowiczowie posiadali bozzetta rzeźb Augusta Zamoyskiego, obraz *Gachowie z Marsylii* Józefa Czapskiego [16], prace Mai Berezowskiej, wspomniany już obraz Cybisa, Heleny Berlewi (Hel Enri) (...) *Mam jej obrazek, wisi u mnie. Jakieś motywy liści winogrodu na złocistym tle. Gdzieś tam smuga amarantu, gdzieś tam błękit. Wszystko razem jest rozdzierająco piękne, niewytłumaczalnie piękne (...)* [17]. Ściany ich mieszkania były też ozdobione licznymi pracami Teofila Ociepki – malarza prymitywnego, którego Czajka odkryła na Śląsku i dzięki której zrobił on światową karierę.

Przyznam, że czuję niedosyt po przeczytaniu nowej biografii pani Izabeli, w której próżno by szukać większości informacji zasygnalizowanych w tym artykule. Mam nadzieję, że kiedyś ktoś napisze jej biografię bardziej dociekliwie i z większą pasją. Jest wszak o czym pisać, bo dzisiaj teczka Izabeli ze Szwarców Hertz-Gelbard-Stachowicz, zwaną „Czajką”, w IPN waży ponoć więcej niż dzieła Lenina.

14 <http://www.agra-auctions.com>

15 *Peonia*, olej, płótno, 46 x 38 cm; sygn. l. d.: J. Cybis; na odwrocie napis autorski: JAN CYBIS 46 x 38 / Warszawa / ul. Karowa 14 / „PEONIA” 1957 r. lit.: Jan Cybis. Obrazy olejne, akwarele, rysunki. Katalog, Muzeum Narodowe w Warszawie 1965, poz. kat. 228; T. Dominik, Jan Cybis, Warszawa – Wydawnictwo Arkady – 1984, s. 133, poz. kat. 242 – własność Izabeli Czajka-Stachowicz. Cena wywoławcza: 50 000 zł

16 Mówi o tym list Czapskiego napisany do pani Izabeli [w:] K. Kolińska, op. cit., s.148 – 149.

17 Czajka – Izabela Stachowicz, *Lecę w świat*, Warszawa 1961.



powyżej: Jerzy Skarżyński, *W kadrze sceny*

Andrzej Matynia

Przypomnienie Skarżyńskich (właściwie tylko jego...)

Centrum Scenografii Polskiej w Katowicach pokazało pięć wystaw, które obejmują całą twórczość Jerzego Skarżyńskiego, zarówno scenografię teatralną i filmową, ilustracje, komiks, a przede wszystkim malarstwo.

Trzeba mocno podkreślić, że była to wspólna twórczość Jerzego i jego żony, Lidii Mintycz. Scenografie Skarżyńskich były zawsze malarskie. Scenografie do *Ulissesa* [1] i *Kotki na rozpalonym blaszanym dachu* [2] wywodzą się wprost z malarstwa Jerzego, z obrazów, w których dominują biologiczne formy. Kolor odgrywał w ich scenografiach znaczącą rolę.

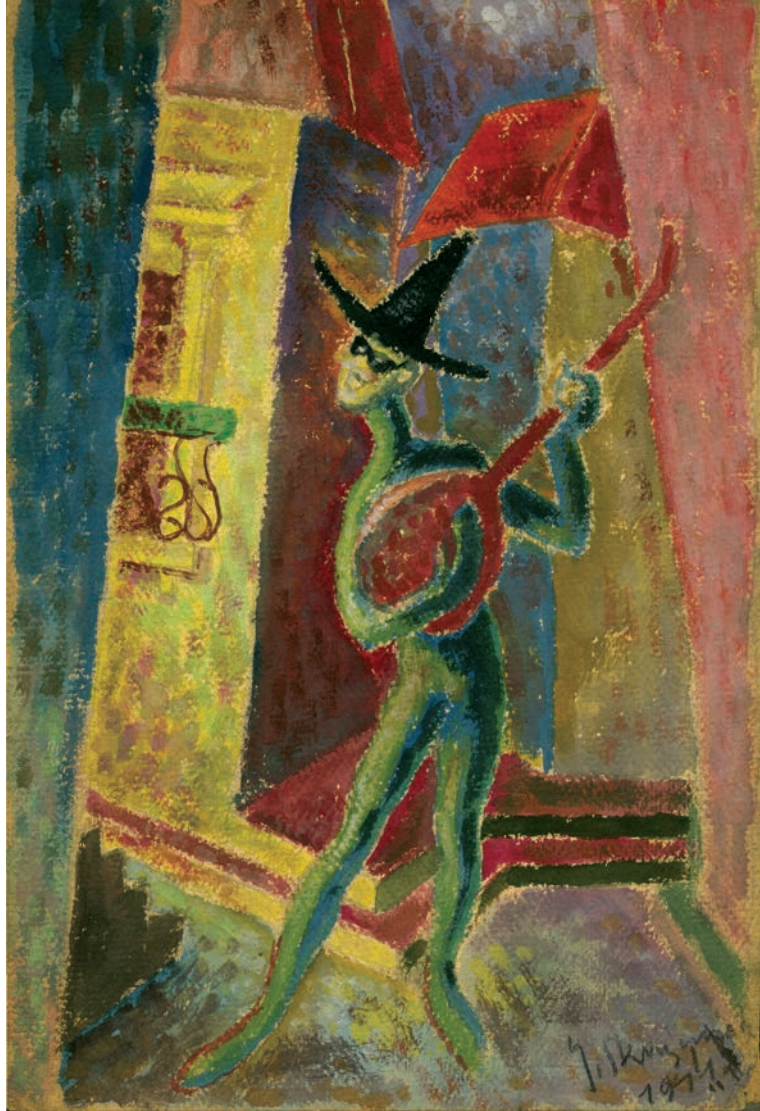
Kolory mają tak jak ludzie swoje nastroje – mawiał Jerzy. I mówił o *Hamlecie* [3], który był precyzyjnie obmyślony z Konradem Swinarskim: Przedstawienie zaczynało się szalenie radośnie i wiosennie. Scena audyencji, kostiumy w kolorach srebrzystej zieleni, wówczas w szczelinie zamykającej się ścianą budziła się przyroda. W zależności od nastroju

szczelina zmieniała barwę. Podczas występu trupy aktorskiej rozchyłała się w czerwieni. Z kolei pogrzeb Ofelii sygnalizowała żółknącą i brązową, ponurą jesienią. Wejście wojsk Fortynbrasa to śnieg, zima, marsz w błocie... W pewnych scenach, jak na przykład podczas rozmowy Kapitana z Hamletem czy *Hamleta z Duchem*, szpara miała być tylko pionowa i czarna. Nie było pór roku, przyrody. Pustka [4]. Podobnie znaczące były kolory i przestrzenie w innych spektaklach. *Proces* [5] to czerń i różne odcienie szarości. W *Diablach z Louden* [6] całe grupy postaci układają się kolorami. Wielokrotnie Lidia i Jerzy inspirowali się malarstwem. Obrazami Chirico (*Wojny trojańskiej nie będzie*) [7], Tanning (*Proces*), bardzo konkretnie do *Groźnej pogody* Magritta nawiązali w *Cosi fan tutte* [8]. Nostalgię obrazów Dalvaux rozszyfrujemy w scenografiach do *Lalki* i *Sanatorium pod Klepsydrą*.

Jerzy i Lidia nie lubili wielkich widowisk. Stąd niechęć do opery i dramatów narodowych spod znaku *la Pologne martyre*. Najlepiej wspominali takie realizacje, w których wspólnie z reżyserami mogli ironicznie, perfekcyjnie, nowoczesnie interpretować tekst. Do takich należała *Apelacja Villona* [9] z Lidią Zamkow, *Indyk* [10] też z Zamkow, *Mizantrop* [11] doprowadzony do perfekcji z Zygmuntem Hubnerem (przy aktywnym udziale twórcy nowego przekładu, Janem Kotttem), *Fantazy* [12] z Konradem Swinarskim, *Ulisses* [13] z Hubnerem,

Ożenek [14] z Bogdanem Hussakowskim, *Proces* z Jerzym Jarockim, niezrealizowany, ale w szczególności opracowany *Hamlet* ze Swinarskim, *Ama-deusz* [15] z Romanem Polańskim, *Oresteia* [16] z Hubnerem...

Scena operowa dawała przestrzeń, jakiej Skarżyńscy nie mieli w żadnym z teatrów. W Hamburgu *Diabły* zrealizowali na niepotykana skalę: pomosty, jak w londyńskich dokach, zwisały na łańcuchach, postacie wydobywały się z ciemnych, wąskich otworów. A oprócz tego wypchane krokodyły, suche żaby, szkielety ptaków. A do tego wszystkiego tłumy statystów przebranych za włóczęgów, żebraków i inne typy z marginesu społecznego. Scena inkwizycji księdza Grandiera była tak wymyślna i makabryczna, że Lidia wyrzekła się autorstwa tej sceny. W *Balu maskowym* [17] nawiązali do różnych konwencji teatralnych: teatru romantycznego, teatru horroru, teatru dworskiego i do teatru w teatrze. W *Tytusie* [18] zrekonstruowali scenę teatru barokowego z efektownym pożarem Kapitolu i statkiem płynącym pod żaglem. Niebawem ciekawe są dwie przygody Skarżyńskich ze spektaklami spod znaku *la Pologne martyre*. *Wesele* [19] w reżyserii Zamkow było więcej niż kontrowersyjne, ale wspólnie przeprowadzone z niezwykłą konsekwencją i logicznie. Pamiętam wejście *Dziada*, który jednocześnie mówił tekstem Upiora. Wchodził chłop z rękami >



Jerzy Skarżyński

1. bez tytułu, 1944
2. Projekt planszy komiksu P.E., 1982
3. W kadrze sceny
4. W kadrze sceny

zakrwawionymi... ponieważ niefortunnie otwierał butelkę, zobaczył sznur leżący na podłodze i... przypomniał sobie rzeź galicyjską. Natomiast *Kur zapiał* [20] według poematu Wiesława Dymnego *Polski szynkwias żydowski* był jawną kpina z megalomańsko obnoszoną martyrologią. *Nie rozumiem polskiej sprawy / Ciągłe bitki i powstania, / Ale mało pracowania...*, mówi Żyd, który jest pastiszem postaci z *Wesela*. Na środku cyrkowego namiotu krajobraz po bitwie, czaszki końskie, dymy, płonąca słoma (specjalnie sprowadzana!). Na tym tle upiory naszej martyrologii, niektóre w ogromnych maskach (Mickiewicz, Emilia Plater), upiory, które z lubością ciągniemy za sobą, przez wieki świecą nimi w oczy cudzoziemcom, ale, jak pisał Miłosz: *Ród ludzki nie ceni porażki. Wyzwała ona raczej popędy sadystyczne* [21]. Nie wiem, gdzie są te wspaniałe maski, których rodowód sięga krakowskiego teatru Grotoska, w którym zaczęli swoją drogę scenograficzną Skarżyńscy. Nie ma ich na wystawie w Centrum Scenografii, którą perfekcyjnie wymyśliła Sylwia Ryś, a finezyjnie zrealizował Krystian Banik: *W kadrze sceny*. Scenografie teatralne Jerzego Skarżyńskiego. A gdzie Lidia, pytam po raz wtóry, ale jest to jedyne, aczkolwiek poważne zastrzeżenie, do wystawy. Reszta jest entuzjazmem. Kuratorka wyodrębniła dwie przestrzenie. Pierwszą jest przestrzeń ulicy, drugą przestrzeń salonu. Pierwsza zachowuje nastrój Powiśla z *Lalki* i uliczek z *Sanatorium pod Klepsydrą*, druga skonstruowana jest z kostiumów dworskich. Kostiumy to osobny rozdział w twórczości obojga Skarżyńskich. Projektowali je bardzo precyzyjnie,

szczególnie historyczne. Przeglądali ikonografię, szukali wzorów w malarstwie. Przy projektowaniu kostiumów dla żołnierzy Fortynbrasa powstał problem: *...dopiero w czasach Ludwika XIV ustalono jednolitą formę umundurowania. My wzorowaliśmy się na wojsku z „Poddania Bredy” Velazqueza...* Teatru uczył się Skarżyński w dzieciństwie, gdy ojciec prowadził go za kulisy, a maszyniści objaśniali działania teatralnych machin. Filmu, jak mówił, uczył się od Wojciecha Hasa. Niewiele zaprojektowali Skarżyńscy scenografii do filmów, niektóre filmy, jak *Wspólny pokój*, *Rozstania*, *Złoto*, niezbyt często są wspomniane, ale inne, które również Skarżyńscy robili z Wojciechem Hasem, zapisały się w historii kina polskiego, jak *Lalka*, *Sanatorium pod Klepsydrą*, a *Rękopis znaleziony w Saragossie* zdobył światowy rozgłos dzięki sfinansowaniu remasteringu oryginalnej wersji kopii filmu przez... Jerry Garcję, Martina Scorsese i Francisa Forda Coppolę. Natomiast David Lynch, Lars von Trier, Harvey Keitel uważają ten film za jeden z najważniejszych filmów kina światowego. Niestety, sława w tym przypadku omija Skarżyńskich. W informacjach internetowych całkowicie pomija się ich nazwisko, a przecież Jerzy był przy nim... przed powstaniem. W jednej z sal Muzeum Śląskiego można było zobaczyć małą, ale ciekawą wystawę zatytułowaną: „Pop? Art.? Narracje obrazowe Jerzego Skarżyńskiego”, pod którym to tytułem pokazane były karty z komiksów: *Janosika* i *Pi*. W artykule o komiksie, który Jerzy napisał na moją prośbę do „Projektu” (6/85), widział wyraźne związki między komiksem

i filmem: *Można powiedzieć, że komiks to „story board” — graficzny scenopis, a film to ożywiony środkami technicznymi komiks*. W Polsce sławę zyskał dzięki Janosikowi. Jerzy potraktował formę komiksu inaczej niż praktykowano do tej pory. Rysował obrazy owalne, o nieregularnych kształtach. Zachodziły na siebie, ale tak żeby w porządku montażowym można było zbudować fabułę. Na kanwie *Janosika* Jerzy Passendorfer zrealizował film. Na wystawie możemy zobaczyć (poprzez ustawienie obok siebie scen z komiksu i filmu) jak bardzo reżyser inspirował się komiksem. Mnie natomiast bardziej zaintrygował komiks zatytułowany *Pi* (*Pitekanthropus erectus*). Bohatera wprowadza w fantastyczne i nieco perwersyjne przygody lalka, której związki z lalkami Bellmera widoczne są na pierwszy rzut oka. Podobnie jak związki z erotycznymi rysunkami Jerzego. W galerii Piętro Wyżej w Centrum Kultury Katowic Papierowa rekwizytornia Jerzego Skarżyńskiego jest bogata i różnorodna: rysunki, ilustracje do książek i pism. Ilustrował zarówno bajki Krasickiego, jak również *Trzech muszkieterów* Dumasa. Jak mówił: *to W ilustracji powinno być to, czego nie da się wyrazić słowami, nie powtarza się na obrazku tego, co zostało opisane*. Od 1949 roku przez piętnaście lat współpracował z „Przekrojem”. Ilustrował teksty Hemingwaya, Lema, Moravii, Malapartego, Bradbury’go... Robił również ilustracje do „Życia Literackiego”. Niebawem ciekawe są jego ilustracje do *Wita Stwosza* K.I. Gałczyńskiego.

Niewątpliwie największą pasją Skarżyńskiego było malarstwo. Do wszystkiego w malarstwie, podobnie jak w teatrze, dochodził samodzielnie. Szczerze przyznawał, że nigdy nie studiował poważnie. Po wojnie Skarżyński



3



4

aktywnie uczestniczy w organizowanych wystawach, zarówno tej w Związku Literatów, zorganizowanej przez Grupę Kantora (1945), jak również tej bardziej prestiżowej, zorganizowanej rok później w krakowskim Pałacu Sztuki Grupy Plastyków Nowoczesnych. Ale nadszedł okres socrealizmu i życie artystyczne w Krakowie zamarło. Skarżyński i Mikulski schronili się w „Grotesce”. „Groteska” stała się miejscem eksperymentu formalnego i szczyptą prawdziwej poezji. Tam właśnie ukształtowaliśmy (Jerzy mówi o sobie i o Lidii) swój styl, podparty światopoglądem surrealistycznym, głoszącym wyzwolenie wyobraźni uwięzionej w egzystencji dnia codziennego. Malował różnymi technikami do czasu, gdy wymyślił własną: Malowałem nie tylko olejem – używałem różnych technik. Czasami to był gwasz, który łączyłem z tuszem i temperą. Do dziś większość rzeczy robię na płótnie światłoczułym.

Używam wtedy własnych zdjęć, nie tych z natury, ale tych, które sam kiedyś zrobiłem, może przy pracy nad filmem, do jakiejś scenografii czy prób w teatrze – wybieram fragment, powiększam na płótnie i na tym maluję. Skarżyński tak manipulował fotografią, że stała się ona bazą wyjściową dla jego malarstwa. Na fotografii przedstawiającej Marka Walczewskiego w rozmowie z jakąś panią powstał obraz *Abelard i Heloiza*, na portrecie Leszka Herdegena *Kuszenie świętego Antoniego*, na zdjęciu Zbyszka Cybulskiego na koniu w czasie kręcenia *Rękopisu znalezionego w Saragossie* Jerzy maluje *Van Worden jedzie na wojnę*. Oczywiście malowane w ten sposób obrazy nie zawierają żadnej anegdoty. Jerzy skutecznie wyeliminował literaturę ze swojego malarstwa. Podobnie jak u surrealistów tytuły są jedynie żartem. Jerzy już wcześniej w ten sposób postępował, że wspomnę jego obrazy pokazane na wystawie „Nowoczesnych”, takie jak

Miejsce opuszczone przez dziecięcy Portret inkwizytora. Te malowane w ostatnich latach obrazy malowane były automatycznie, podświadomie, gdyż, jak mówił, nie mógł opanować samowoli ręki. Spod tej ręki wylaniały się formy, które krytycy nazywali biologicznymi, ponieważ nikt nie chciał nazwać ich wprost, a sięgały one w głąb intymnych części kobiety. Dla Skarżyńskiego surrealizm to był jego światopogląd, a również styl życia. Ale to temat na inne opowiadanie.

1. *Ulisses*, James Joyce. Reż. Z. Hubner. Gdańsk. Teatr Wybrzeże. 11.02.1970
2. *Kotka na rozpalonym blaszanym dachu*, Tennessee Williams. Reż. A. Strokowski. Szczecin. Teatr Współczesny. 24.03.1973
3. *Hamlet*, William Szekspir. Reż. K. Swinarski. Kraków. Stary Teatr. Spektakl niezrealizowany z powodu śmierci reżysera.
4. Katarzyna Filimoniuk, Jerzy Skarżyński, *Chwile z życia malarza i scenografa*. Pod tym tytułem spisane są przez (podającą się autorkę) K. Filimoniuk wspomnienia Skarżyńskiego.
5. *Proces*, Franz Kafka. Reż. J. Jarocki. Kraków. Teatr Stary. 13.07.1973
6. *The Devils of Loudun*, Krzysztof Penderecki. Insc. K. Swinarski. Hamburg. Opera. 20.06.1969
7. *Wojny trojańskiej nie będzie*, Jean Giraudoux. Reż. J. Kaliszewski. Kraków. Stary Teatr. 12. 07. 1959
8. *Così fan tutte*, Wolfgang Amadeusz Mozart. Reż. Z. Więclawówna. Kraków. Pałac „Krzysztofy”. 26.06.1965
9. *Apelacja Villona*, Kazimierz Barnaś. Reż. L. Zamkow. Kraków. Teatr Kameralny. 16.06.1960
10. *Indyk*, Sławomir Mrożek. Reż. L. Zamkow. Kraków. Teatr Stary. 25.02.1961
11. *Mizantrop*, Moliere. Reż. Z. Hubner. Kraków. Teatr Kameralny. 5.05.1966
12. *Fantazy*, Juliusz Słowacki. Reż. K. Swinarski. Kraków. Teatr Stary. 30.12.1967
13. *Ulisses*, por. przypis 1.
14. *Ożenek*, Mikołaj Gogół. Reż. B. Hussakowski. Poznań. Teatr Polski. 12.11.1972
15. *Amadeusz*, Peter Shaffer. Reż. R. Polański. Warszawa. Teatr na Woli. 23.06.1981
16. *Oresteia*, Aischylos. Reż. Z. Hubner. Kraków. Stary Teatr. 19.06.1982
17. *Bal maskowy*, Giuseppe Verdi. Reż. S. Brejdygant. Wrocław. Opera. 4.04.1981
18. *Titus*, Wolfgang Amadeusz Mozart. Reż. K. Hendriksen. Sztokholm. Kungliga Teatern. 19.06.1978
19. *Wesele*, Stanisław Wyspiański. Reż. L. Zamkow. Kraków. Teatr im. J. Słowackiego. 27.03.1969
20. *Kur zapiał*, Wiesław Dymny. Reż. K. Jasiński. Kraków. Teatr Stu (w namiocie). 14.06.1985
21. Czesław Miłosz, *Prywatne obowiązki*. Instytut Literacki. Paryż 1972. str. 115.



» Łódzka impreza stara się cały czas nadążać za zmiennością designu, czasami udaje się jej także wyprzedzać trendy i pokazywać przyszłe tendencje.



2 3

Agnieszka Gniotek

Wzornictwo zmiennym jest

Design — pojęcie więcej niż pojemne.

M yśląc o nim, w zasadzie zastanawiamy się nad całym otoczeniem człowieka, nie będącym „naturalnym tłem życia”, a więc nad projektowaniem graficznym, identyfikacją wizualną, meblami, tkaninami i tapetami, samochodami i tramwajami, ubraniami, opakowaniami, stronami internetowymi oraz wieloma innymi rzeczami. Czy dobry festiwal designu musi opowiadać o nich wszystkich? Nie musi, ale może.

Jak jest w Łodzi na największym festiwalu designu w Polsce? Tłoczno. Liczna publiczność, ogromna mnogość ekspozycji i wydarzeń towarzyszących, a bardzo istotnych: konkursów, spotkań i warsztatów, aukcji i pokazów. Trochę trudno się połapać. Orientację ułatwiają przewodniki, ulotki, katalog. Hasłem przewodnim jest Zmiana!, bo łódzka impreza stara się cały czas nadążać za zmiennością designu, czasami udaje się jej także wyprzedzać trendy i pokazywać przyszłe tendencje.

Najważniejsze ekspozycje tegorocznej edycji zgromadzono w zrujnowanym popeerelowskim budynku biurowym. Bramą do designu jest tu wystawa zatytułowana „Must have”. Składają się na nią przykłady rodzime, odzwierciedlające aktualne trendy polskiego wzornictwa, a wybrane przez grupę ekspertów, którzy w swoich decyzjach kierowali się urodą projektu, ergonomią, jakością wykonania, innowacyjnością i funkcjonalnością. Wytypowano 150 przedmiotów, z których ostatecznie na ekspozycji pokazano 44. Znalazły się wśród nich książki, wanna, lampy, zabawki, grzejniki, dywany, meble dla dzieci i dorosłych oraz opakowania. Po tak smakowitym

1. **Bo Concept**, *Energia Wnetrza*. Styl Skandynawski, 04, Łódź Design 2011

2. **Farida i Krzysztof Dubiel**, Domek dla lalek 02, Must Have, Łódź Design 2011

3. **Farida i Krzysztof Dubiel**, Domek dla lalek 03, Must Have, Łódź Design 2011

4. **Nika Zupanc**, *Gone with the wind*, Konstantin, 04, Łódź Design 2011

5. **Architects** Welcome, Atak Design, 06, Łódź Design 2011

6. **Marmorin Design Studio**, *Umywalka*, Producent: Marmorin Sp. z o.o., Must Have, Łódź Design 2011

>





1



2



3

i konkretnym wstępie następowały główne wystawy festiwalu – znacznie bardziej ideowe.

Boaz Cohen i Sayaka Yamamoto przygotowali ekspozycję „NeoFarm” – jedną z najbardziej udanych festiwalowych propozycji – lekką, dowcipną, z przymrużeniem oka podchodzącą do codziennych problemów postindustrialnej cywilizacji, i może dzięki temu generującą poważne propozycje życia w trudnym świecie miejskiego przesytu. Tworzący pokaz zestaw przedmiotów nie jest propozycją ekologiczną. Wiele z nich to obiekty prowadzące pewnego rodzaju grę ze szczerością materiału – tworzywo sztuczne udaje tu cegłę, a tapicerowane świnie – żywe zwierzęta. Dominują jednak naturalne drewniane przedmioty i inspiracje wywiedzione z pierwotnego rzemiosła. Jest zabawa funkcją, częste jej „przesterowanie” czy zaprzeczenie, które zmusza do myślenia. Całość finezyjnie się uzupełnia, mimo sięgnięcia po obiekty powstałe w różnych okresach i pochodzące z odmiennych, przede wszystkim europejskich regionów, w tym z Polski. Wystawa na pięć z plusem, której hitem, moim zdaniem, były misy autorstwa duetu Katherina Mischer

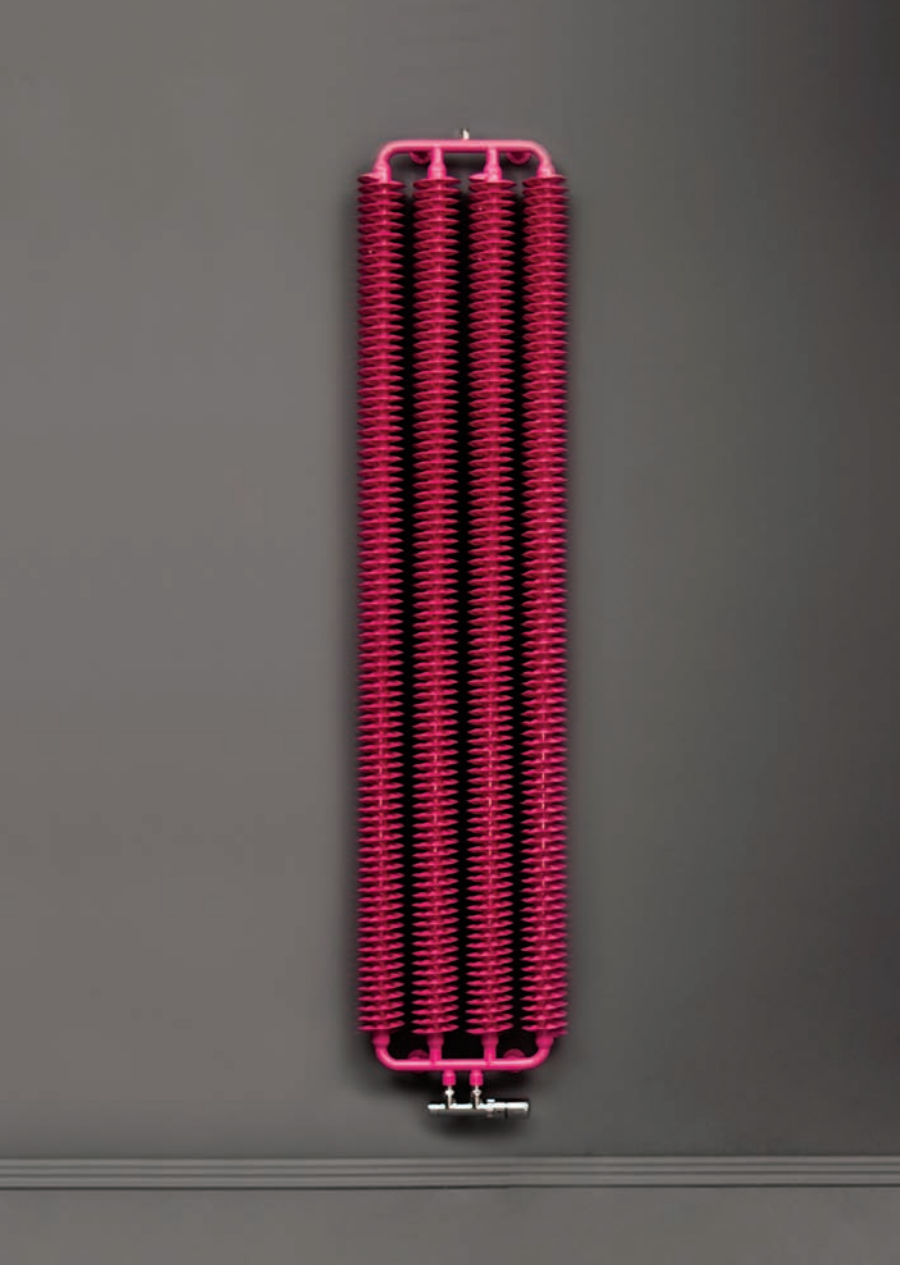
i Thomas Traxler. O ich formie stanowiło autentyczne odbicie owocu lub warzywa w masie ceramicznej, dające zupełnie inne spojrzenie na piękno np. kalafiora.

Druga ekspozycja główna to propozycja już znacznie poważniejsza i wymagająca od odbiorcy dużo więcej uwagi. „Przekierowanie. O zmianie w architekturze” to pokaz bardziej do czytania niż swobodnego oglądania. Porusza istotne problemy, związane z niesamowitą ilościowo produkcją architektoniczną ostatnich lat. Szuka dla nich rozwiązań, choć omawia je, przede wszystkim poddając pod dyskusję skuteczność i przydatność. Ekspozycja rozważa takie zagadnienia jak nowe modele edukacyjne, ekologia i eko-estetyka, partycypacja społeczna, dataizm czy rolnictwo miejskie.

Pozostała część festiwalowego menu to pozytywny zlepek różnych propozycji, ukrytych w wystawach towarzyszących. Niektóre z nich, okazały się szczególnie interesujące,

» Festiwal Łódź Design to jedna z najważniejszych kulturalnych imprez w Polsce, nie tylko wzorniczych.

inne po prostu ciekawe estetycznie. Wspólnym mianownikiem dla kilku z nich był kierunek wschodni, gdyż Łódź Design chce stanowić pomost informacyjny między naszą i zachodnią częścią Europy. Do pierwszej z wymienionych kategorii należała ekspozycja „...i obudziłem się w Europie”. Na wstępie trzeba powiedzieć, że jedna z najlepszych w programie całej imprezy. Nie tylko goście z Francji czy Włoch niewiele wiedzą o designie ukraińskim, który prezentowała ekspozycja. My też, mimo wspólnej granicy, żyjemy w nieświadomości tego, co za nią się dzieje. A dzieje się dużo, i to wartościowych rzeczy. Młodzi ukraińscy projektanci zachowali z tradycji kult bardzo solidnego rzemiosła, odrzucili natomiast wszelkie obciążenia i martyrologie. Projektują buntowniczo, zabawnie i funkcjonalnie. Potrafią zaskakiwać, ale też budzą uznanie ergonomią i wykorzystaniem różnorodnych, acz prostych



1. **Alexander Kozy-nets**, and I woke up in Europe, Linne, 04, Łódź Design 2011

2. **Mukomelov Studio**, and I woke up in Europe, TR Lamp, 01, Łódź Design 2011

3. **Bartłomiej Drabik**, Grzejnik Ribbon 03, Must Have, Łódź Design 2011

4. **Robert Czajka**, *Papierowe Miasto* 01, Must Have, Łódź Design 2011



materiałów. Ich design jest inspirujący i na festiwalu na pewno był odkryciem. Mnie najbardziej przekonały projekty Romana Zubaryeva – chciałabym móc kupić je w Polsce.

Drugą kategorię wystaw reprezentował zdecydowanie symboliczny, surrealny i emocjonalny pokaz indywidualny prac Niki Zupanc. Jej ogromne lampy-wiśnie na długo pozostają w pamięci. Intrygującym suplementem okazał się też przegląd czeskich lamp stołowych z lat 1950-90, zgromadzony pod hasłem „Rzeźbiąc w świetle”. Zgrzebność minionej epoki pobudzała kreatywność, a oszczędne i ubogie materiały dobrze robiły przemysłanej formie. Choć czeskie lampy to jednak nie tak ciekawy design jak czeskie szkło.

Ważnym, pobudzającym kontakty i twórczą wymianę myśli elementem każdego festiwalu w Łodzi jest przegląd szkół. W tym roku jego tematem przewodnim była tkanina – niegdyś najważniejsza dziedzina projektowa miasta włóknarek, obecnie i na przemysłowej, i artystycznej niwie nieco zapomniana, choć odradzająca się na fali zainteresowania modą i indywidualnym fahionizmem. Niestety szkolne review wypadło dla widzów blade. W każdym razie mnie nie zachwycało. Może jestem rozpuszczona znaną mi dobrze sekcją off Fashion Week Poland i mam pod tym względem wysokie wymagania. Jak sądzę jednak, nie za wysokie. Mojego zdania nie zmienia fakt, że jedną ze szkół było Central Saint Martins College z Londynu – najbardziej prestiżowa w zakresie projektowania ubioru szkoła. Jedyną propozycją, która autentycznie zwróciła moją uwagę, była kolekcja Helen Bullock z tejże szkoły, prezentująca zwiewne, wzorzyste suknie, o inspiracjach rozlegle zakorzenionych w sztuce. Oczywiście przegląd nie skupiał się wyłącznie na projektowaniu ubioru, mimo to nic szczególnie nie przykuło mojej uwagi.

Inaczej było w przypadku bardzo cennego konkursu „Make me!”. Wybrane do finału propozycje cieszą oko, bawią i pozwalają z optymizmem patrzeć w przyszłość, nie tylko polskiego, projektowania. W roku bieżącym po raz pierwszy konkursu nie wygrał rodak, a projektant francuski – Thibaut Godard. Uhonorowano go za zestaw porcelanowych butelek do wina *Porcelain*. Drugie miejsce zajął mój faworyt – Tomasz Pydo za projekt lampy *Owijka*. Wyróżniono także Jacka Ryńca – autora *Gryzmoła* oraz wyplatane krzesła studia Fawory. Pierwsze miejsce w konkursie wiąże się z nagrodą finansową. Pozostałe wyróżnienia mają wymiar edukacyjno-promocyjny. Są to wyjazdy studyjne oraz nieodpłatne stoiska na targach we Frankfurcie, poświęconych designowi i oświetleniu.

Z imprez towarzyszących Łódź Design należy wymienić też przeprowadzoną przez Fundację Arton aukcję. W jej ofercie znalazły się przykłady designu historycznego – meble i ceramika znanych marek, np. Ćmielowa oraz



1



2

cenne egzemplarze mebli art deco. Propozycję skierowaną do kolekcjonerów istotnie uzupełniały projekty współczesnych designerów m.in. Faworów, Agnieszki Bar czy Oskara Zięty, a także meble unikatowe tworzone przez Agnieszkę Lasotę. Aukcja cieszyła się ogromnym zainteresowaniem publiczności, a zakończyła umiarkowanym sukcesem finansowym. Trzeba przyznać, że kupujący inwestowali przede wszystkim w obiekty historyczne wysokiej klasy – art deco, zegary i piękne porcelanowe wzornictwo z międzywojnia.

Festiwal Łódź Design to jedna z najważniejszych kulturalnych imprez w Polsce, nie tylko wzorniczych. Tam trzeba być. Dlaczego? Bo jest ciekawie, świeżo, bo zawsze można znaleźć coś dla siebie, bez względu na to, czy interesuje nas sztuka, fotografia, moda, czy też po prostu chcemy dołożyć intrygujący przedmiot do domowego wnętrza. Festiwal cieszy się powodzeniem i uznaniem. W tym roku, w dziesięć festiwalowych dni wystawy odwiedziło 44 tys. osób, w tym ok. 12 tys. tylko w trakcie głównego weekendu. Było 6 000 uczestników wykładów, a 400 dzieci bawiło się w ramach programu Edukrecacji. To ilość. Ale respekt budzi też jakość.

1. **Zenon Bukso-wicz**, *Komplet do kawy*, Aukcja dizajnu, Steatyt, Łódź Design 2011

2. **Nika Zupanc**, *Przeminęło z wiatrem*, fot. Adam Kruczek

3. **Bo Concept**, *Energia Wnetrza*, Styl Skandynawski, 02, Łódź Design 2011

3



W Legnicy zawsze oddychamy srebrem

Galeria Sztuki w Legnicy jest spadkobierczynią dawnej BWA i działa jak poprzedniczka, ale zajmując się wszelkimi przejawami sztuki współczesnej, równocześnie od ponad 30 lat specjalizuje się też w prezentacji i promocji współczesnej biżuterii i obiektów artystycznych wykonanych głównie ze srebra.



Sztandarową imprezą jest Legnicki Festiwal SREBRO, którego początki sięgają 1979 r. (I Ogólnopolski Przegląd Form Złotniczych SREBRO). Z niszowej imprezy wyrosło wydarzenie o skali organizacyjnej, wartości, prestiżu i pozycji artystycznej liczącej się w Europie. Jak to się stało, jakie ma znaczenie dla polskiej awangardowej biżuterii i co będzie dalej ze SREBREM – piszą Zbigniew Kraska, dyrektor Galerii, i Magdalena Bańska – kuratorka tamże.

Fenomen legnickiego SREBRA polega na tym, że narodziło się ono w miejscu przypadkowym, bez współczesnych tradycji złotniczych i artystycznych, a pomimo tego zdołało wyróżnić na imprezę o ogromnej, wręcz kultowej roli i znaczeniu dla rozwoju polskiego „małego” designu. SREBRO wymyślił Marek Nowaczyk, młody historyk sztuki zesłany do Legnicy w l. 70. jako kierownik nowo powstałego salonu DESY. Zaraz potem był stan wojenny i niełatwe dla sztuki lata 80., dlatego impreza odbywała się nieregularnie. Niemniej były to lata bardzo ważne w procesie artystycznego usamodzielniania się dyscypliny, która jedynie w Polsce była (czasami wciąż jeszcze jest) traktowana przez środowisko sztuki jako tylko rzemiosło i uboga krewna „sztuk pięknych i czystych”.

Nie sposób na gościnnych, ale ograniczonych łamach „Formatu” zamknąć tak długiej historii imprezy w paru zdaniach, można jednak ująć imponujący „srebrny” dorobek Galerii w statystycznym skrócie: 161 przygotowanych wystaw zbiorowych i indywidualnych, kilkaset powtórzeń ekspozycji w Polsce i za granicą, kilkaset artystów z Polski i zagranicy wzięło udział w wystawach i konkursach. Zorganizowano 11 sesji naukowych, opublikowano ponad

120 tytułów katalogów, folderów i broszur oraz kilkanaście plakatów. Warto podkreślić, że aż dwie trzecie tego dorobku przypadło na ostatnie jedenaście lat (2000–2011).

Z perspektywy czasu nie tylko i nie tyle istotne jest to, co i w jakich ilościach zrobiono, ile jak tego dokonano i z jakimi konsekwencjami dla biżuteryjnego designu? Nie ma wątpliwości, że to, co działo się w Legnicy, było w Polsce ewenementem i rewolucją w podejściu do pojmowania, projektowania, a nawet promocji biżuterii awangardowej. Tego przewrotu dokonali wspólnie organizatorzy i sami artyści, głodni artystycznej niezależności na zmanufakturowanym (czytaj: anonimowym i reglamentowanym) rynku sztuki biżuterii.

To właśnie w latach 70-tych doszli do głosu i wkroczyli na salony wystawiennicze (ku oburzeniu wielu krytyków sztuki) młodzi projektanci, wykształceni w akademiach sztuki, których w biżuterii interesowało to wszystko i to samo, co działo się w innych mediach sztuki. Jacek Byczewski, Jacek Rochacki, Joachim Sokółski i Marcin Zaremski jako Grupa UFO niczym – nomen omen – kosmici wylądowali



na zaśnieżonej polskiej scenie złotniczej, przewracając do góry nogami jej skostniałe kanony. Za nimi błyskawicznie poszli następni i polska współczesna biżuteria rozkwitła, prowadząc partnerski dialog z całą ikonosferą ówczesnej



sztuki. To wszystko działo się w Legnicy, bo tutaj „młodzi gniewni” znaleźli dobre warunki i otwartą atmosferę dla swoich eksperymentów.

O tym, co pojawiało się na „Srebrze”, pisze dalej Magda Bańska, tutaj warto przytoczyć parę

tytułów wystaw tematycznych z lat 80./90., które odzwierciedlają spektrum biżuteryjnych eksploracji artystycznych w owym czasie: „Srebro – sztuka przedmiotu” (1985), „Ona i on”, „Białe i Czarne” (1986), „Srebro i tkanina”, „Kolor” (1988), „Przestrzeń” (1992), „Srebra stołowe i nie tylko”, „Stany materii” (1997),



1. Schiffers Kacper

2. Claudia Milic

3. Bastard Collection

4. Felicity Peters

5. Marlene Beyer

1–5. Fot. z archiwum Galerii Sztuki w Legnicy



„Amulety” (1998). To jeszcze nie była sztuka krytyczna i kontekstualna, jaka zdominowała legnickie konkursy po 2000 roku, ale ich wyraża zapowiedź.

Z końcem lat 90., gdy „pionierzy” awangardowej biżuterii i sama impreza dostawała zadyszki, należało zdecydować, co dalej ze SREBREM? Zamiast „przygodę” zakończyć, zrobiono krok do przodu: rozbudowano wydarzenie do rangi festiwalu i z sukcesem umiędzynarodowiono.

Czym obecnie jest Legnicki Festiwal SREBRO (LFS)? Najkrócej: to rozbudowane przedsięwzięcie artystyczne składające się z kilkunastu wystaw biżuterii, a także malarstwa, fotografii czy projektów designerskich oraz innych wydarzeń: >



koncertów, projekcji, warsztatów, sesji naukowej, akcji plastycznych i happeningów. Głównym wydarzeniem LFS jest Międzynarodowy Konkurs Sztuki Złotniczej, co roku opatrzony innym tematem, w którym preferowane są pomysły, wartość i sens wypowiedzi twórczej.

Z historii tych inspirujących w aspekcie krytycznym ekspozycji warto wymienić niektóre, np. „Autoportret”, „Krag”, „Short Message Silver”, „Dekonstrukcja-Rekonstrukcja”, „Skandal”, „Piękno absolutne”, „Exclusive”, „Sexy”. Prace konkursowe ocenia międzynarodowe jury, w którym zasiadało dotąd kilkudziesięciu najwybitniejszych artystów-designerów, profesorów renomowanych europejskich akademii, wybitnych krytyków, m.in. G. Babetto, G. Bakker, G. Dobler, K. Fritsch, O. Künzli, V.K. Novák, R. Peters, A. Ratnikowa, P. Sajet, B. Schobinger, P. Skubic, W. Tasso-Mattar, D. Watkins, K. Weislechner, M. Vilhena, I. Huml, S. Fijałkowski.

Program Festiwalu składa się z kilku stałych cykli wystawowych jak:

SYLWETKI TWÓRCÓW – prezentacje wybitnych indywidualności polskiego i międzynarodowego złotnictwa. Przez legnickie wystawy przewinęło się ponad stu, naprawdę najlepszych artystów z całego świata, co jest faktem bez precedensu w tej części Europy.

SREBRNE SZKOŁY – cykl ukazujący dorobek artystyczny szkół złotniczych, ich profesorów, absolwentów, studentów z Polski i zagranicy. Dotychczas prezentowały się wszystkie europejskie akademie sztuk pięknych, w których edukuje się w zakresie dizajnu biżuteryjnego, oraz większość najbardziej renomowanych szkół wyższych, m.in. z Monachium, Londynu, Dublinu, Edynburga, Amsterdamu, Antwerpii, Pragi, Bratysławy, Florencji, Oslo, Tallina, Sztokholmu i innych.

DEBIUTY – cykl pokazujący prace młodych artystów, dopiero wchodzących na polską scenę złotniczą i designerską.

Ponadto realizowane są wystawy niemieszczące się w tych kategoriach, w tym także importowane. Stałym punktem programu LFS jest też cykl sesji naukowych poświęconych sztuce najnowszej, złotnictwu i designowi pn. *Granice sztuki globalnej*.

Gdy w 2000 roku rozpoczęto przekształcanie imprezy w międzynarodową (mimo siermiężnych możliwości organizacyjno-finansowych i częściowego oporu środowiska), mało kto spodziewał się, że do prowincjonalnej nawet w skali kraju Legnicy uda się ściągnąć najlepszych dizajnerów świata, a – stamtąd – polską biżuterię współczesną wprowadzić w europejski obieg sztuki i informacji o niej. Tak jest do dziś, ale czy będzie nadal?

Paradoksalnie, gwałtowny rozwój imprezy w ostatniej dekadzie, wygenerował jej obecne kłopoty organizacyjne i finansowe: organizatorom brakuje podstawowego, technicznego zaplecza wystawienniczego oraz pieniędzy na realizację bogatego i atrakcyjnego programu. A przecież nie sposób kreować nadal dużej i poważnej międzynarodowej imprezy przy pomocy młotka, gwoźdźcia i żebraczej dotacji.

Wyjść z tej sytuacji jest kilka, ale trzy narzucają się same: po pierwsze – że znajdują się wreszcie stosowne, adekwatne do rangi imprezy, środki na organizację SREBRA w Legnicy (np. że KGHM Polska Miedź, „naturalny” sponsor takiego przedsięwzięcia, stanie na wysokości zadania), po drugie – że imprezę przejmie inny, bogatszy organizator, np. miasto Wrocław lub Marszałek Województwa, i po trzecie – że ten epizod z dziejów kultury w Legnicy zw. SREBREM uroczycie zamkniemy! A wtedy planowane przy Galerii Centrum SREBRO – SZTUKA PRZEDMIOTU oraz stała Międzynarodowa Kolekcja Sztuki Złotniczej, jedyna taka w tej części

Europy, przestaną spędzać sen z powiek politycznych koryfeuszy. W końcu sen to zdrowie!

Na wypadek, gdyby jednak znaleźli się odważni i dalekowzroczni decydenci czy sponsorzy, postulujemy dokonanie kolejnego jakościowego „skoku”, czyli utworzenie w/w Centrum SREBRO-Sztuka Przedmiotu, które – choć ulokowane w strukturze Galerii, to miałyby autonomiczny charakter – zajmowałyby się wy-



1. **Dimitar Delchev**
2. **Ramon Puig Cuyas**
3. **Schiffers Kacper**

1-3. Fot. z archiwum Galerii Sztuki w Legnicy

stawiennictwem i dokumentacją związaną ze „Srebrem”, zarządzało jego olbrzymią bazą danych, publikowało rezultaty naukowych refleksji i badań na ten temat, i robiło by to przez cały rok kalendarzowy, a nie tylko w maju, gdy trwa LFS. Z kolei Międzynarodowa Kolekcja Sztuki Złotniczej to szansa na odrobienie blisko półwiecznych zapóźnień wobec tego, co dzieje się na Zachodzie Europy, o świecie nie wspominając. Byłaby to jedyna tego typu międzynarodowa kolekcja w tym regionie naszego kontynentu i zarazem przejaw dolnośląskiej specyfiki (naturalnej, kulturowej, gospodarczej). Oba zasygnalizowane wyżej projekty są już od dawna przemyślane i opracowane, brakuje tylko mocy i pieniędzy na ich wdrożenie, na co wpływ mogłaby mieć zainteresowana rozwojem kultury władza. Zatem jako niepoprawni optymiści „ducha nie gasimy”, bo może ktoś wreszcie zauważy, że na ludziach kultury można polegać bardziej niż na ekonomistach.



Magda Bańska

SREBRO — między sercem a rozumem

Dyskusje o tym czym są, a czym nie są obiekty prezentowane w ramach Legnickiego Festiwalu SREBRO, toczą się od lat.

Mieszczą się one gdzieś między tradycyjną biżuterią, małą formą rzeźbiarską, modnym designem, zahaczają o przestrzenne i multimedialne instalacje, nierzadko będąc przykładem sztuki krytycznej lub konceptualnej. Legnickim prezentacjom nieustannie towarzyszą więc rozterki dotyczące „istoty bytu”. Często dosięgają one także przypadkowych odbiorców: ci, którzy oczekują artystycznej biżuterii w znaczeniu jarmarcznego hand made, mogą czuć się zawiedzeni, natomiast bardziej wymagająca publiczność, po początkowej nieufności spowodowanej skojarzeniem z rzemiosłem artystycznym, jest pozytywnie zaskoczona.

Na szczęście w ontologicznym zamieszaniu dotyczącym imprezy nie brakuje też pewnych odpowiedzi, np. na pytanie, co było pierwsze: srebro czy SREBRO, albowiem bezpośrednim pretekstem organizacji w 1979 roku w Legnicy I Ogólnopolskiego Przeglądu Form Złotniczych była obecność w okolicy jednych z największych na świecie złóż miedzi i srebra.

Z pewnością mocną stroną imprezy jest to, że mimo historycznych burz obecny Legnicki Festiwal SREBRO jest wciąż świeżą i nieprzerwaną kontynuacją pierwszych Przeglądów. Choć zmieniły się forma i charakter, a przede wszystkim zasięg imprezy, podstawowe założenia pierwszych legnickich wystaw – czyli traktowanie sztuki złotniczej (biżuterii) jako równoprawnej innym dziedzinie sztuki współczesnej, pozostał. Jednocześnie już od pierwszych wystaw Legnica była miejscem awangardowych eksperymentów. To tutaj po raz

pierwszy na wystawach złotych pokazano legendarne już dzisiaj konceptualne prace, tj. beret ze srebrną antenką czy adidasy ze srebrnymi sznurówkami, które z biegiem czasu stały się symbolem charakteru legnickiego SREBRA.

Ambicją imprezy jest prezentacja wszystkich aktualnych zjawisk, trendów, kierunków współczesnej biżuterii. Z tego względu w programach kolejnych edycji Festiwalu pojawiają się zarówno wystawy, które prezentują biżuterię konceptualną i formy eksperymentalne, ale również prace będące awangardowym bądź klasycznym designem.

Obecnie tytułowe srebro, choć wciąż jest materiałem pożądanym ze względu na tradycję, już dawno przestało być obligatoryjnym kryterium prezentowanych podczas LFS prac. Ważniejsze niż szlachetny metal jest obecnie znaczenie, komunikat, którego nośnikiem jest biżuteryjna (zazwyczaj) forma. Organizatorzy co roku nadają głównemu festiwalowemu wydarzeniu – Międzynarodowemu Konkursowi Sztuki Złotniczej – inny temat, zawsze poruszający aktualne problemy. W ostatnich latach brzmiał on: SEXY (2011), MINIMUM (2010), DEKADENCJA (2009), EXCLUSIVE (2008), czy PIĘKNO ABSOLUTNE (2007). Teksty wprowadzające w konkursową tematykę kreślą zadany problem w odniesieniu do współczesnego świata i jego marketingowo-komercyjnych, społecznych i kulturowych mechanizmów, a zaproponowana odpowiedź – odniesienie do tematu – jest głównym kryterium, według którego prace kwalifikowane są na wystawę pokonkursową.

Okazuje się, że w kulturze piktogramowych komunikatów forma biżuteryjna doskonale sprawdza się jako medium wypowiedzi: czasami prowokującej, krytycznej lub dowcipnej. Dodatkowym atutem tego typu realizacji jest ich wizualna atrakcyjność nie tylko w wystawowej gablocie, ale także wtedy, gdy użytkowana jest jak klasyczna biżuteria (choć w Polsce zdarza się to wyjątkowo rzadko).

Temat ubiegłorocznego, 20. Międzynarodowego Konkursu Sztuki Złotniczej brzmiał SEXY. Początkowe niepokoje dotyczące możliwości zbyt prostego i dosłownego potraktowania tematu przez artystów, szybko zostały rozwiane przez nich samych (na konkurs napłynęło prawie 500 prac z całego świata, a tylko kilku nie sprostało zadaniu). Ostatecznie powstała wystawa, która zaskakuje subtelnością i delikatnością. W zasadzie nie ma na niej prac ironicznych bądź krytycznych (co było charakterystyczne dla wypowiedzi na wcześniejsze tematy), ale nie zabrakło dowcipu („Obrączki” Dymitara Delcheva), zaskakującego wykorzystania istniejących form („Dildo Collection” Marlene Beyer) czy zmysłowości (cudowny w dotyku, pieszczący ciało naszyjnik wykonany z małych łańcuszków autorstwa Claudi Milić).

Wśród nagrodzonych prac znalazł się m.in. porcelanowy pierścionek Kacpra Schiffersa zatytułowany *Krzyk rozkoszy*. Jego niezwykle piękna, czysta i estetyczna forma ma kształt białej róży (symbol niewinności), a obrączka zakończona jest raniącym ostrym kolcem. Natomiast Grand Prix zdobyła praca niemieckiej grupy Bastard Collection — obiekt łączący w sobie pierwiastek męski i żeński, klasyczny sygnet i diamentowy pierścionek.

W programie Legnickiego Festiwalu SREBRO 2011 znalazło się także kilka interesujących wystaw indywidualnych. Przede wszystkim retrospektywna prezentacja wybitnego hiszpańskiego artysty, dziekana wydziału biżuterii w prestiżowej Escola Massana, Ramona Puig Cuyasa. Wystawa prezentowała cykle brosz artysty (począwszy od lat 80.) i pozwalała śledzić koleje inspiracje autora: od twórczości Miró (kolory, motywy, a przede wszystkim emocje charakterystyczne dla twórczości tego malarza, autor wystawy fantastycznie potrafił ubrać w biżuteryjną formę), po prace konstruktywistyczne, dla których oparciem są struktury architektoniczne bądź biologiczne.

Mniejsze, jeżeli chodzi o liczbę obiektów, ale nie mniej ciekawe były prezentacje młodych twórców. Wystawa Hanny Hedmann ze Sztokholmu prezentowała prace będące poszukiwaniem ciekawej formy biżuteryjnej w oparciu o zestawienie tego, co jednocześnie jest piękne i straszne, brzydkie i pociągające. Jej duże naszyjniki przypominają cienie rzucane w ciemnościach, przywodzą na myśl nieprzyjemne, fantastyczne stwory — przerażają i fascynują. Z kolei Pedro Sequeira — absolwent klasy Otta Künzli, profesora monachijskiej Akademii der Bildenden Kunst i twórca konceptualizmu w biżuterii, nadał swojej legnickiej wystawie tytuł „Obiekty obnażające niemoc”. Tytułowa niemoc zaciążyła na ekspozycji, która miała w swoim założeniu pokazywać ulotność i cykliczność rzeczy i zdarzeń (seria prac zatytułowana „Mówiąc to samo wiele razy”) — prace wpadły w wir pocztowego mechanizmu i w przeddzień otwarcia wystawy, zamiast w Legnicy, znalazły się w Lisbonie. Specjalną wystawę zaprezentowała Felicity Peters — Australijka, która przygotowała serię prac inspirowanych Legnicą: w broszach i kolczykach pojawiły się motywy miejsc i elementów architektonicznych.

Obok tego typu, w gruncie rzeczy

„klasycznych” ekspozycji awangardowej biżuterii, podczas Festiwalu nie brakuje wystaw problemowych, dla których biżuteria jest jedynie pretekstem, czasami traktowanym bardzo luźno i odlegle. Taką wystawą w 2010 roku była prezentacja niemieckich artystów — Rosy i Gisberta Stach — zatytułowana „Kryzys? Jaki kryzys?”, podejmująca temat współczesnych lęków i niepokoїв. Artyści potraktowali kryzys bardzo szeroko — nie tylko w perspektywie gospodarczej, ale także społecznej, kulturowej i religijnej. Na wystawie pojawiły się więc prace mówiące o dewaluacji wartości ekonomicznych (artysta podczas wernisazu rozpuścił jednozłotową monetę w kwasie), o społecznym strachu (instalacja nawiązująca do paraliżu komunikacyjnego po 11 września 2001 roku) czy celowo odwracające ustalone porządki — motywy roślinne zawsze były ważne dla sztuki złotniczej, Gisbert Stach odwrócił tę sytuację umieszczając na młodych pniach drzew perłowe naszyjniki, które wraz ze wzrostem drzewa wrastały w pnie, deformując je i zdoabiając jednocześnie.

Nadchodzący, 21. Międzynarodowy Konkurs Sztuki Złotniczej nosi tytuł RYTUAL, więc artyści będą mieli odpowiedzieć na pytanie, na czym polegają i czego dotyczą jego współczesne przejawy. Czy zanikają, trwają, czy rozprzestrzeniają się na nowe sfery życia? Jaką mają formę i sens w zglobalizowanej i zrjonalizowanej kulturze? Czy są pustym elementem popkultury, czy niosą jakieś wartości? Jakie będą ich odpowiedzi — będzie można przekonać się na wystawie pokonkursowej w maju 2012.

Oprócz tego w programie przyszłej edycji znajdują się wystawy z tradycyjnych cykli: „Srebrne szkoły”, na której prezentują się uczelnie z Niemiec (Hochschule für Kunst und Design Halle) oraz Szkocji (Duncan of Jordanstone College of Art & Design, University of Dundee), „Debiuty”



Powyżej:
Hanna Hedman,
Fot. z archiwum
Galerii Sztuki w
Legnicy

— wystawy młodych absolwentek Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi: Doroty Sokołowskiej i Anny Kanickiej, „Sylwetki twórców” — cztery wystawy indywidualne (holenderskiego artysty, profesora Uniwersytetu Sztuk Stosowanych w Düsseldorfie Hermana Hermsena, niemieckiej artystki średniego pokolenia Silke Trekel, dla której inspiracją jest architektura gotyckich katedr, pochodzącej z Japonii i zafascynowanej swoim krajem Mari Ishikawy, a także najbardziej obiecującej z polskich artystek zajmujących się biżuterią Marty Hryc).

Jedną z ciekawszych pozycji będzie projekt brytyjskiej grupy Dialogue Collective złożonej z artystów związanych z London Metropolitan University. Ideą działalności grupy jest opracowanie nowych sposobów myślenia o złotnictwie

i biżuterii. Projekty grupy zawsze mają interaktywny charakter i odnoszą się nie tylko do rozwijania możliwości tworzenia współczesnej biżuterii, ale także do upowszechniania jej szerokiej publiczności (w ramach jednego z projektów grupa zaprezentowała swoją wystawę w londyńskim autobusie publicznym, w Legnicy także możemy liczyć na zaskakującą niespodziankę). Zaskoczenia i kontrowersji możemy spodziewać się także po prezentacji „Bóg, Honor, Ojczyzna” znakomitego Arka Wolskiego, który przedstawi także interaktywne „biżuty” i obiekty.

W ramach LFS pokazane zostaną też wystawy: PREZIOSA YOUNG — przegląd młodych zjawisk we współczesnej biżuterii, przygotowana we współpracy z florencką szkołą Le Arti Orafe, SZTUKA DESIGNU. BIŻUTERIA I SZKŁO prezentująca prace studentów i profesorów Uniwersytetu Technicznego w Liberco, AMBERIF DESIGN AWARD — wystawa awangardowych projektów biżuterii z bursztynem, HOLOWNIA — wystawa prac nadesłanych na konkurs, ale nie zakwalifikowanych do wystawy głównej.

Od lat festiwalowi towarzyszą sesje komentujące aktualny status sztuki złotniczej i designu, sięgające do historii sztuki i innych dziedzin humanistyki. Są one okazją do refleksji nad najnowszymi trendami, metodami i zjawiskami w sztuce współczesnej w ogóle, często w kontekście tematu głównego konkursu (niedawno opublikowane zostało wydawnictwo dokumentujące dyskusje toczące się przez ostatnie dziesięć lat).

Biorąc pod uwagę liczbę wydarzeń wydaje się, że nie jest przesadą mówienie w kontekście tego Festiwalu o święcie sztuki, tym bardziej, że tych, którzy chcą świętować także nie brakuje — na festiwalową kulminację przyjeżdżają do Legnicy goście z czterech kontynentów. Ich przywiązanie do Legnicy bywa wręcz zaskakujące. Tym bardziej, że w Polsce impreza choć największa, najstarsza i najlepsza w swej kategorii, wciąż pozostaje niszowa.

Szczególne wsparcie i dowody uznania dla Festiwalu SREBRO legnicka Galeria otrzymała w 2006 roku, kiedy to prace prezentowane na konkursowej wystawie zatytułowanej SKANDAL — mającej w założeniu prowokować dyskusję i refleksję, nt.: czy jedyną drogą zwrócenia na siebie uwagi jest skandal i czy w ogóle jest on dziś jeszcze możliwy — stały się powodem licznych protestów, postępowania prokuratorskiego, zerwania umów sponsorskich i wycofania oficjalnych patronów, a nad instytucją zawisły czarne chmury. W tym trudnym momencie w obronie artystycznej działalności Galerii Sztuki stanęli profesorowie najważniejszych europejskich uczelni, artyści i krytycy sztuki.

Bo chociaż na europejskiej scenie złotniczej nie brakuje wydarzeń i wystaw prezentujących awangardową biżuterię, wydarzeń promujących młodych artystów i ich myślenie o biżuterii, publikacji i katalogów, to jednak Legnica jest jedynym miejscem, gdzie tak konsekwentnie biżuteria traktowana jest jako równoprawne medium sztuki współczesnej, gdzie nieortodoksyjne podejście do formy prowokuje dyskusje o sztuce i współczesnym designie, gdzie, miejmy nadzieję, że nigdy nie zabraknie miejsca na eksperymenty i poszukiwania.

Kulminacja Legnickiego Festiwalu SREBRO odbywa się co roku w maju. Wszystkie informacje i zapowiedzi na stronach: www.galeria.legnica.pl oraz www.silver.legnica.pl.

jakiegokolwiek z nagrodzonych obrazów na konkursach malarskich wejdą do podręczników historii sztuki pisanych za sto lat. Jak wiadomo, do historii sztuki wchodzi dzieła artystów awangardowych, którzy zmienili charakter sztuki i kultury. Tak np. stało się nie tylko z fotografiami z akcji Guentera Brusa, ale również z rysunkami i pastelami wykonywanymi przez tego jednego z najważniejszych artystów XX wieku. Zapewne podobnie stanie się z rzeźbami i obrazami najważniejszych polskich artystów akcji: Jerzego Beresia, Zbigniewa Warpechowskiego i Krzysztofa Zarębskiego.

Przytoczyłem również przykład znanego performerera Zygmunta „Ukiyo” Piotrowskiego, który na początku lat 70. wygrał konkurs dla designerów w Japonii. Pozwoliło to artyście na wyjazd do tego odległego kraju i rozwinięcie jego zainteresowań kulturą haiku i zen. Piotrowski podkreślał zawsze ważność czynnika skupienia w praktyce artystycznej. Zaryzykowałem tezę, że właśnie skupienie i perfekcja, której nauczył się jeden z dwóch kolegów Wojciecha Stamma w technikum mechanicznym, jest jednym z czynników sprzyjających mu w pracy malarza.

W zasadniczym swoim wystąpieniu Agata Smalcerz przypomniała, że „Bielska Jesień” powstała z potrzeby bielsko-bialskiego środowiska artystycznego prezentacji sztuki aktualnie powstającej w Polsce. Już w 1946 r. miała miejsce w Zamku Sułkowskich wystawa twórców z całej Polski. Pierwsza „Bielska Jesień” odbyła się w Pawilonie wystawowym artystów plastyków i była ogólnopolskim przeglądem malarstwa, grafiki i rzeźby. Od 1965 r. ma charakter konkursu.

Jolanta Ciesielska, znana historyczka sztuki, krytyczka i kuratorka wystaw miała obszerne półgodzinne wystąpienie, w którym dokładnie przedstawiła historię i charakter większości konkursów malarskich ostatnich lat w Polsce. Zapewne nikt poza nią nie byłby w stanie tak dokładnie naświetlić tego skomplikowanego zagadnienia. Wystąpienie Ciesielskiej warte jest osobnej autorskiej publikacji w periodyku artystycznym. Ciesielska zauważyła jedną wyjątkową cechę „Bielskiej Jesieni”. Mianowicie na żadnym z innych konkursów nie obowiązuje zasada, że dzieło nagrodzone pozostaje w kolekcji organizatorów. Natomiast każde dzieło nagrodzone Grand Prix „Bielskiej Jesieni” musi pozostać w zbiorach Galerii Bielskiej BWA, co jest tradycją od 1992 roku. Dzięki temu kultura narodowa zostaje wzbogacona o cenny element, a samo dzieło nie znika. Wyjątkowo bogata kolekcja Galerii Bielskiej BWA zawiera — między innymi dzięki „Bielskiej Jesieni” — najlepsze prace z kolejnych lat.

W niniejszej relacji konsekwentnie używam form żeńskich rzeczowników w stosunku do kobiet, co nie jest zawsze praktykowane w Polsce (w przeciwieństwie do Niemiec), jak również stosuję jeszcze jeden rzadki zabieg: odwróconą narrację. Rozpocząłem od wystąpień

końcowych, a kończę na ważnym stwierdzeniu, którym Jolanta Ciesielska rozpoczęła panel: *W gremiach nagradzających artystów nie powinni zasiadać artyści, szczególnie uczący na wyższych uczelniach artystycznych, gdyż powoduje to dodatkowe tarcia i stosowanie metod nacisku. Każdy udowadnia, że ma lepszą stajnię, a u innych powstaje jedynie chłam. Takie sytuacje powodują niepotrzebne zawirowania, krótko mówiąc używane są argumenty pozamerytoryczne.*

Rozszerzając postulat Ciesielskiej, warto przypomnieć o tym, że jeżeli np. nagrodę w konkursie malarskim przyznawałby redaktor czasopisma powiązanego z określoną grupą kapitałową, to można spodziewać się, że nagrodzone dzieła staną się przedmiotem obrotu w określonym wycinku rynku sztuki. Istnieje stałe zapotrzebowanie na osoby młode lub w średnim wieku, które mogą produkować i dostarczać za niewielkie wynagrodzenie regularnie towar malarski dla reprezentantów kapitału zbudowanego na produkcji i obrocie zupełnie innymi towarami.

Jak wiemy, znaczna część transakcji na rynku sztuki dokonywanych często przy pomocy domów aukcyjnych zarówno w Polsce, jak i np. w Wielkiej Brytanii polega na przelewaniu pieniędzy z jednej kieszeni do drugiej kieszeni tych samych spodni. Np. czasem właściciel tych spodni wstawia obraz na aukcję jako osoba prywatna, a kupuje jako przedstawiciel osoby prawnej, czyli własnej fundacji. Celem tego jest fikcyjne podbijanie cen obrazów i publikowanie wyników tych transakcji w czasopismach specjalistycznych i na stronach internetowych. Na tym najmniej zyskują sami artyści, zmuszani do dzielenia się niewielkimi przychodami z marchandami, co określane jest popularnie jako „odpalanie doli od wejścia na rynek i utrzymanie się na nim”, a najwięcej — specjaliści od obrotu kapitałowo-artystycznego.

To, co kryje się w ukrytych prądach głębinowych rynku sztuki, to już odrębne zagadnienie. Zwykły kolekcjoner kupujący dzieła od artystów i w galeriach, przeglądający katalogi konkursów malarskich ma do czynienia jedynie z rezultatami wysiłku zarówno osób malujących obrazy, jak i ciężkiej pracy załóg galerii, polegającej na wzmocnionym wysiłku organizatorskim i wystawienniczym. Na sukces Biennale Malarstwa „Bielska Jesień” składa się długotrwały wysiłek historyczki sztuki Grażyny Cybulskiej, która była kuratorką Biennale, Krzysztofa Morcinka, autora oprawy wizualnej Biennale, projektu graficznego katalogu oraz aranżacji wystawy, jak również redaktorki Barbary Swadźby, specjalistki do spraw kontaktów z mediami, a także specjaliści do spraw technicznych Andrzeja Cybulskiego, którego perfekcyjnie uporządkowana pracownia i doskonałe metody pracy powinny być stawiane za wzór, jak i całego zespołu pracowniczego Galerii Bielskiej w Bielsku-Białej.



1

2



Agata Saraczyńska

Światło materii jest niezbędne

Światło i materia – czyli wystawa wrocławskich artystów zainaugurowała działalność Muzeum Karkonoskiego w Jeleniej Górze, które po rocznym remoncie i przebudowie zyskało zupełnie nowy, nowoczesny kształt.

Jedno z najstarszych muzeów w regionie – powstało jeszcze w XIX wieku by gromadzić zabytki związane z kulturą i historią Karkonoszy – zyskało przestronne sale ekspozycyjne, z których jedynie część zajmą wystawy stałe. Dotychczasowy, zabytkowy gmach wybudowany na przełomie XIX i XX wieku nie spełniał już wymogów wystawienniczych.

Nowa, część muzeum ma trzy kondygnacje i nowoczesne zaplecze. Wielkość muzealnej powierzchni wystawienniczej wzrosła z 450 do 2,5 tys. m².

Muzeum prezentować będzie największą w Polsce kolekcję szkła artystycznego – przed i powojennego – ale znajdzie się tu też sporo miejsca na wystawy czasowe.

Na inaugurację nowego Muzeum Karkonoskiego wrocławska

Akademia Sztuk Pięknych przygotowała monumentalną, trzyczęściową wystawę „Światło i materia”, na którą trafiły ceramika i szkło – chluba tej uczelni.

Największą część ekspozycji stanowią nowe prace blisko 50. autorów związanych z wrocławską ASP. To wykonane w różnych technikach i stylistykach dzieła absolwentów jak i obecnych pedagogów. Są tu niewielkich rozmiarów obiekty szklane prof. Małgorzaty Dajewskiej, jak i ceramiczne instalacje zajmujące całe pomieszczenia (Pikto Joanny Opalskiej-Brzeckiej). Są witraże, ceramiczne rzeźby, a nawet wariacje na temat ceramicznej biżuterii.

Ekspozycja daje wyobrażenie o bogactwie wrocławskiego środowiska, różnorodności postaw i poszukiwań artystycznych.



Dziela twórców zostały zainstalowane w różnych przestrzeniach – widzów wchodzących do muzeum wita szklane *Pranie* Barbary Idzikowskiej rozwieszona w nowo utworzonym, przeszklonym hallu, którego znaczną część zajmuje drewniana sudecka chata z XVIII wieku. Na przeszklonej podłodze antresoli łączącej starą z nową częścią gmachu ułożono szklane kości Igora Wójcika, co doprowadziło w czasie wernisażu do małej katastrofy. Kompozycja została zdeptana, czar szkła przysł...

Ważnymi częściami wystawy „Światło i materia” są pokazy monograficzne wybitnych absolwentek wrocławskiej akademii, zasłużonych senierek naszego środowiska plastycznego. Na pokazie „Wyrobisko” swoje ceramiczne kompozycje zaprezentowała prof. Krystyna Cybińska. Są to w większości naczynia wysublimowane formalnie, o proporcjonalnych kształtach i urodziwych kolorach. Nie muszą one niczemu służyć, są kwintesencją elegancji i piękna, co dostrzegali przez lata jurorzy wielu prestiżowych konkursów światowych. Jej ozdobne butle, misy i wazony to samoisne, mistrzowskie dzieła sztuki.

Obok tego pokazu oglądać można kryształowe dzieła Reginy Włodarczyk-

-Puchały wytworzone w Hucie Szkła Kryształowego „Julia” w Szklarskiej Porębie, Artystka pracowała w niej jako projektant i główny specjalista do spraw wzornictwa. Na wystawie zgromadzono skromny wybór dzieł z jej dorobku – zarówno te, które przez lata były produkowane, jak i jej autorskie kompozycje unikatowe, obiekty kolekcjonerskie, cenione pod wszystkimi szerokościami geograficznymi.

Te szlifowane kryształy różnią się od masowej produkcji – są szklanymi formami rzeźbiarskimi porwijącymi niespotykaną urodą i kunsztem wykonawczym. Ich nieklasyczne szlify wydobywają niezwykle walory szkła: iluzję soczewek, reliefową matowość czy linearyzm pojedynczego ujęcia.

Tej ekspozycji towarzyszy przegląd z kolekcji muzeum, które zgromadziło najlepszą w Polsce reprezentację współczesnego szkła a artystycznego – są to przykłady twórczości pionierów, a zarazem tytanów dyscypliny: Henryka Albina Tomaszewskiego, Zbigniewa Horbowego, Czesława Zuberka. Uzupełniają je archiwalne zdjęcia dokumentujące niegdysiejszą pracę w Hucie Szkła, które w artystycznych kadrach uchwycił Jan Korpala.

1. **Stanisław Sobota**, *Horyzont*, 81 x 25 x 4 cm, szkło sodowe topione w formie, 2009
 2. **Adam Abel**, *Sniff 01*, h 130 x 320 x 150 cm, glina szamotowa czerwona, wypał redukcyjny, drewno, projekcja wideo, 2011
 3. Widok ogólny ekspozycji, na pierwszym planie praca Beaty Damian-Sperudy, *Chmury*, po lewej Gabriela Palowskiego *In Chi 3*, po prawej Bożeny Sacharczuk, *Kariatydy*
 4. Tomasz Niedziółka, *Pojedynek Tytanów*
- fot. 1 Stanisław Sielicki, fot. 2-4 Krzysztof Saj





1

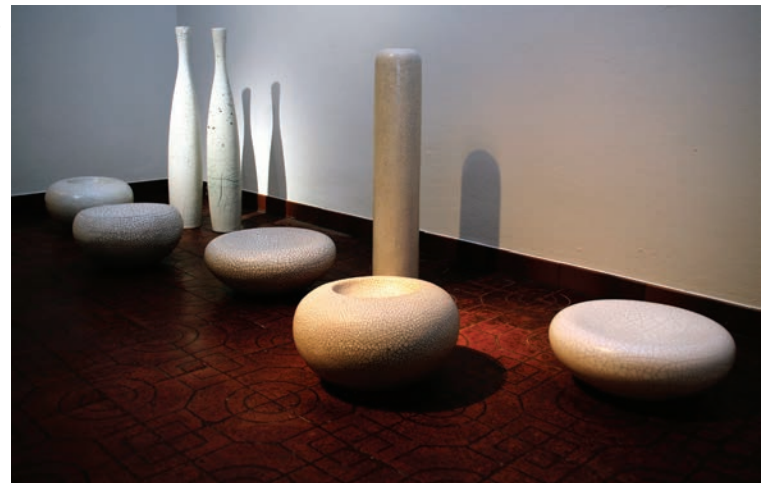
W czasie wernisażu obu bohaterkom wystaw monograficznych wręczono odznaczenia ministerialne za usługi dla Kultury Polski. Złoty Medal Gloria Artis odebrała Krystyna Cybińska, a Regina Włodarczyk-Puchała odznaczona została brązową Głorią Artis.

Listę uczestników otwierają profesorki ASP m.in. Małgorzata Dajewska, Jerzy

Chodurski, Mirosław Kociński, Katarzyna Koczyńska-Kielan, Kazimierz Pawlak, Przemysław Lasak, Wojciech Peszko, Grażyna Płocica, Krzysztof Rozpondek, Gabriel Palowski, Jan Drzewiecki oraz adiunkci i asystenci tej uczelni, także goście spoza uczelni, np. Stanisław Borowski, Barbara Idzikowska, Paulina Komorowska-Birger, Monika Patuszyńska, Kamila Szczęśna i inni.



2



3



4

1. Widok ogólnej ekspozycji

2-3. **Krystyna Cybińska**, Wystawa monograficzna pt. *Wyrobisko*

4. **Barbara Idzikowska**, *Pranie i praczka*, inst., 2011, szkło sodowe, fryta szklana, stal nierdzewna

1, 4. fot. Piotr Kielan

2, 3. fot. Krzysztof Saj

Mirosław Kociński

1. Mozaika biała, h 119 x 84 cm, szkliona porcelana i kamionka, 2011
2. *Patery ażurowe*, ø 50 cm (fragment)

jak i fakt, że imponujące efekty jego cierpliwej pracy często wynikają z kontrolowanego przypadku, odróżnia to działanie od masowej produkcji. Mimo to, postępowania wrocławskiego ceramika muszą być pokorne wobec technologii. W dodatku tworzenie wszystkich form z dwóch tych samych typów elementów w różnych konfiguracjach, charakterystyczne dla autora, stawia między naczyniami lepiionymi w gipsowej formie, niektórymi podwieszonymi przekornie pod sufitem a płaszczyznami mozaik, które można zaliczyć do wyrafinowanego deco-painting, uzasadniony znak równości.

Paradoks pojawia się również w kształcie wyżej wspomnianego surowca – cząstkach liczonych w setkach w każdej pracy. Wycięcie w odpowiedni sposób wysmukłego trapezu o zaokrąglonych narożnikach prowadzi do powstania kształtu numer dwa. Ten z kolei jest nieregularny, minimalnie porównywalny do tych powstałych podobną metodą. Wielokąt ten mógłby być przedstawieniem figuratywnym, ponieważ z odrobiną wyobraźni dostrzegamy w nim psa. Może o te niby-psy, para-psy lub, wspomagając się angielszczyzną, para-dogs'y chodziło artyście?

W bardzo ciekawy sposób Mirosław Kociński rozstrzygnął w swoich ceramicznych wyrobach problem kompozycji. Między asymetrią i jej przeciwieństwem panuje zgoda, choć trzeba przyznać, że przeważa ta druga. Patery są okrągłe, prostokątne lub kwadratowe, a więc mają co najmniej jedną oś podziału. W prostokątnych mozaikach kluczową rolę odgrywają niezmiennie linie porządkujące – podziału obrazu, czyli odstępów między poszczególnymi puzzlami. Większość z nich to układy pasowe, silnie zgeometryzowane.

W ceramicznych pracach pojawiają się zarówno wartości malarskie, jak i rysunkowe, nie wspominając o przestrzenności ażurowych pater. Na jednej ze ścian galerii wisiał intrygujący tetraptyk, złożony z czarno-białych części, natomiast malarska kompozycja w odcieniach zachodzącego słońca była powieszona tuż obok. Cechą wspólną dla wszystkich prac, dającą nieskończenie wiele możliwości, było łączenie czerni i bieli z elementami barwionymi intensywnie szklivymi matowymi i połyskliwymi.

Podsumowując, „Paradoksy” Mirosława Kocińskiego dostarczyły paru nowych łamigłówek, przy okazji pozwalając widzom obcować z estetyką współczesnej ceramiki użytkowej w designerskim wydaniu.

Katarzyna Kłopotek

Estetyka kontrastu

Na przełomie listopada i grudnia 2011 wrocławska Galeria BWA Szkoła i Ceramika prezentowała najnowsze prace Mirosława Kocińskiego pod hasłem „Paradoksy”.

Każdy, kto w tym czasie zdążył odwiedzić wystawę, dowiedział się, o jakie sprzeczności chodzi w twórczości ceramika.

Sprawa wydaje się o wiele prostsza do wyjaśnienia, gdy zauważymy, że dzieła profesora ASP są wypadkową zderzenia się na ze sobą na zasadzie kontrastu wielu idei, dotyczących zarówno formy, jak i treści dzieł.

Eksponowane obiekty ujmują dojrzałością w podejściu do projektowania ceramiki. Na wystawie zestawiono płaskie ceramiczne obrazy wiszące na ścianach z paterami, co poniekąd otwiera na nowo dyskurs o użyteczności sztuki. Artysta stworzył pracochłonne, wieloelementowe unikaty. Zarówno to,





Eva Kúnová

ARTYSTA SZKLARZ, DESIGNER I MALARZ

Jiří Šuhájek

Punkt widzenia musi być jeden

Póki mogę eksperymentować ze szkłem, jestem szczęśliwy – twierdzi jeden z najbardziej znanych czeskich artystów szklarzy Jiří Šuhájek.

Artysta, który posiadał w stopniu doskonałym wszystkie tajniki rzemiosła szklarskiego, dawno już zyskał światową renomę nie tylko swoją twórczością, ale i działalnością designerską.

Kiedy przed pięćdziesięciu laty ukończył szklarskie Liceum Sztuk Plastycznych w miejscowości Kamenický Šenov, otrzymał skierowanie do słynnej huty szkła Moser w Karlowych Warach. W ówczesnej socjalistycznej Czechosłowacji była to wygrana na loterii, jako że dzięki temu miał szansę zdobyć nie tylko cenne doświadczenia praktyczne, ale również stypendium na dalsze studia w Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Pradze. Naukę w pracowni szkła pod kierunkiem nestora światowego szklarstwa artystycznego, profesora Stanislava Libenského, ukończył w roku 1968, jednak studia kierunkowe kontynuował jeszcze przez trzy lata w londyńskim Royal College of Art, gdzie do czeskiego tytułu malarza akademickiego dodał ponadto tytuł M. Art R.C.A. To właśnie w Anglii Jiří Šuhájek w pełni przyswoił sobie technikę obróbki hutniczej i dmuchania szkła z wolnej ręki, tak zasadniczą dla jego twórczości. Mistrzowskiemu





Jiří Šuhájek

1. *Krzew gorący*, h 380 cm, hotel Westin, Szanghaj, Chiny, 2002
2. *Czerwona roślinność*, h 120 cm, Národní galerie, 2003
3. *Puchary*, 2009
4. *Taniec*, Art D, 2011
5. *Siedząca*, h 150 cm, 1986

Coraz odważniejsze cele

Jiří Šuhájek należy do tej generacji czeskich artystów szklarzy, której stylistyczne zainteresowania koncentrowały się na ekspresywnej figuracji. Tematycznie zajmowały go początkowo motywy zoomorficzne i wegetatywne, które już wówczas kształtował z właściwą sobie poetycką ekspresją, pełną fantastycznej hiperboli i gry formalnej. Od końca lat 70. w jego twórczości dominował motyw ciała kobiecego jako symbolu płodności, piękna i miłości. Symboliczne, ograniczone do torsu, przezroczyste, barwne, metalizowane, leżące, siedzące, stojące – formy plastyczne Šuhájka wzbudziły powszechny zachwyt i potwierdziły jego oryginalną pozycję oraz niezastąpiony wkład w dzieje czeskiego i światowego szklarstwa artystycznego. Mimo że już wówczas niektóre obiekty osiągały wysokość ponad dwóch metrów, artysta także pod tym względem nie bał się przesuwać dalek granic możliwości szklanych form. Wyzwaniem stało się dla niego uczestnictwo w międzynarodowej wystawie szkła w Wenecji w 1989 roku. Jego monumentalne, wysokie na cztery i pół metra postacie z alegoryzującego cyklu „Cztery pory roku”, które stworzył na tę wystawę, słusznie zostały umieszczone w poczesnym miejscu Pałacu Dożów.

opanowaniu rzemiosła przysłużyły się następnie zagraniczne staże, między innymi we włoskich hutach szkła Venini i Murano – po tych doświadczeniach nie trzeba już było długo czekać na sukces artysty.

Szkoło jako inspiracja

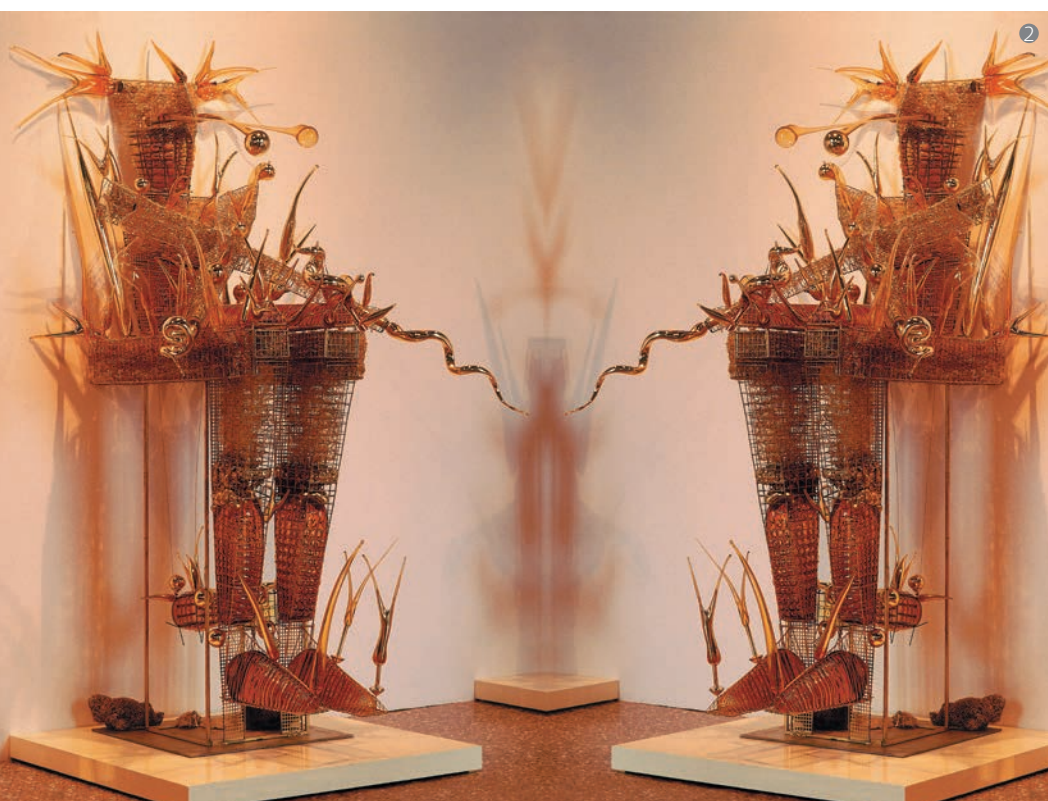
Jiří Šuhájek znalazł się wśród czołowych przedstawicieli ruchu szklarstwa artystycznego, przeżywającego od końca lat 60. XX wieku szybki rozwój, zwłaszcza w USA. Myśl przewodnia, że w procesie powstawiania dzieła szklarskiego artysta ma odgrywać rolę aktywnego twórcy, a nie tylko autora projektu artystycznego, który zostanie zrealizowany przez mistrzów szklarskich, stała się zasadniczą ideą dzieła Šuhájka. Jak uznał mgr Ivan Křen: *Estetyka długoletniej twórczości Jiříego Šuhájka rozwija w wyjątkowy sposób właśnie owe najbardziej naturalne właściwości tworzywa szklarskiego: płynność i plastyczność. Podstawą filozofii artystycznej tego autora jest fascynująca przygoda napięcia i dynamiki procesu twórczego. Kształtowanie szkła w hucie, opierające się głównie na rozciąganiu materiału, odbywa się pod niemal natychmiastowym wpływem jego stygnięcia. Dla artysty oznacza to konieczność mistrzowskiego opanowania skrótu formalnego i stylizacji w minimalnym odcinku czasowym. Jednocześnie wszakże otwiera się w ten sposób szerokie pole dla gry z wyobraźnią. Obiekty i rzeźby Šuhájka są nią wypełnione w stopniu zaiste najwyższym*. Ostatecznie również sam artysta często powiada: „Praca w hucie, gdzie rozgrywa się misterium lania i dmuchania roztopionego szkła, wiedzie mnie w niezwykle inspirujący świat, pełen energii, nieustannego zaskoczenia i tajemnicy magicznej, przezroczystej masy szklanej. W momentach, gdy mogę być dyrygentem i częścią tego widowiska, czuję się w swoim żywiole.

» Estetyka twórczości Jiříego Šuhájka rozwija w wyjątkowy sposób właśnie płynność i plastyczność





1



2

Mowa kształtów, znaczeń i barw

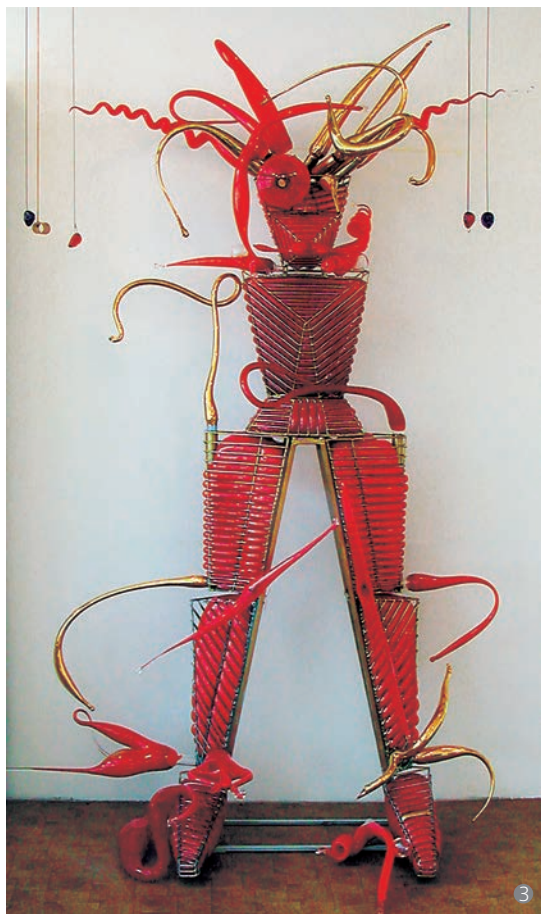
W owych pierwszych szklanych formach plastycznych z metalowym szkieletem nośnym połączył opracowane różnymi technikami szkło (dmuchane z ręki i do form, odlewane i kształtowane hutniczo detale) w formalnie i kolorystycznie jedną magiczną całość, która swą fantazyjną morfologią i wieloznacznością może przywołać na myśl twórczość Giuseppe Arcimboldiego, nadwornego malarza cesarza Rudolfa II. Ostatecznie sam Jiří Šuhájek przyznaje, że właśnie twórczość tego artysty, z całym bogactwem jej ezoterycznych odwołań, jest dla niego wielką inspiracją. Z wielkim zainteresowaniem zwraca się jednak także ku „epoce Rudolfskiej” jako takiej: *Była pełna alchemicznych tajemnic, które są mi bliskie. Praca artystyczna ze szkłem hutniczym zaskakuje przecież niemal każdego dnia, choćby już samą alchemią barw szkła. Barwa jest dla mnie niezmiernie ważna ze względu na symbolikę i czar działania szklanej masy, która potrafi pochłaniać i zarazem emitować zarówno fizyczną, jak i duchową magię barw.* A trzeba tu zaznaczyć, że mamy tu do czynienia z niemal niespotykanymi kombinacjami opalizujących, opalinowych i transparentnych kolorów, które w połączeniu z wyjątkową formą nadają dziełu artysty swoistą wartość znaczeniową i stanowią jedyną w swoim rodzaju autorską pieczęć.

Inspiracje z podróży

Inspiracją w twórczości artysty są także jego podróże po świecie, ostatnimi czasy zwłaszcza na Daleki Wschód, do Chin. Pierwsza podróż zawiodła go do Szanghaju, gdzie dla hotelu Westin zrealizował mierzącą już ponad pięć metrów wysokości monumentalną formę plastyczną „Gorejący krzak” z biblijnym motywem objawienia się Boga Mojżeszowi. Wedle słów artysty chodziło właściwie o powszechnie zrozumiałą metaforę człowieka oczyszczonego i zarazem zahartowanego ogniem. Z kolei słynne terakotowe wojsko cesarza Qin stało się dla Šuhájka podnieciem do stworzenia monumentalnych form z najnowszej serii „Złoty i Srebrny wojownik”, w których po raz kolejny potwierdza pasję eksperymentatorską, tym razem chociażby poprzez użycie lustrzanych efektów szklanych płaszczyzn, tworzących ciekawe odbicia i deformacje, a tym samym nową rzeczywistość. Wszystko to stanowi ciąg dalszy w stosunku do wcześniejszej twórczości artysty, a jednocześnie krok w kierunku zupełnie nowych i w kształtowaniu hutniczo szkła dotąd niebywałych form. Nic dziwnego, że Jiří Šuhájek od początku lat 70. zapraszany jest na wszystkie ważne międzynarodowe akcje czy sympozja szklarskie w kraju i za granicą oraz że wygłaszał już wykłady bodaj na wszystkich krańcach świata, od amerykańskiej Pilchuck Glass School przez ośrodki w Japonii po, dajmy na to, Ukrainę.

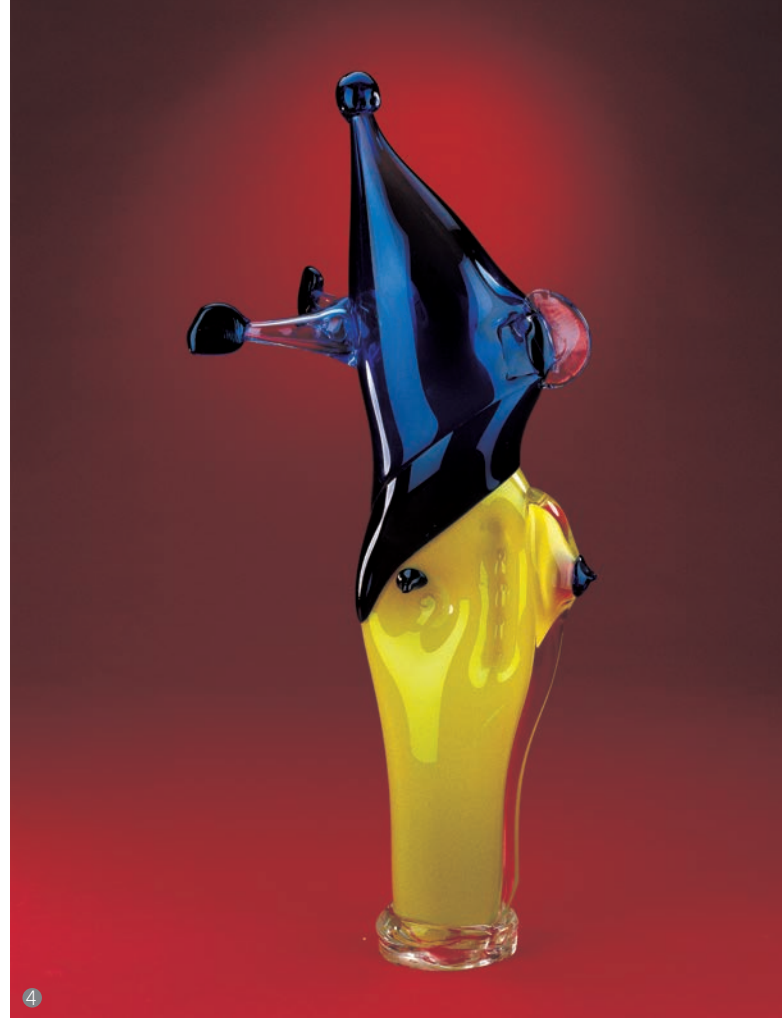
Od szkła do malarstwa i z powrotem

Równoległe do czysto autorskich obiektów i form plastycznych przez twórczość Jiříego Šuhájka przebiega – naznaczona wieloma sukcesami – linia przemysłowych projektów szklarskich. W ciągu pięćdziesięciu lat swojej pracy w tej dziedzinie stworzył szereg wyrafinowanych kolekcji naczyń szklanych i wazonów, zwłaszcza dla hut szkła Moser, Crystalex i B.A.G. Vsetín. Jako że nie jest typem twórcy oderwanego od rzeczywistości rynku, potrafi znakomicie współpracować z trendami mody oraz oczekiwaniami klientów, umie uchwycić ich istotę, dzięki czemu tworzy projekty ambitne, a mimo to odnoszące poważne komercyjne sukcesy, przy tym w pełni respektujące warsztatową specyfikę i technologiczne możliwości zamawiającego. Jak sam wyznaje:



Jiří Šuhájek

1. *Wazon Piece*, Moser, 2002
2. *Złota jesień*, z cyklu *Cztery pory roku*, h 400 cm, 1998
3. *Czerwony robot*, h 280 cm, 2001
4. *Pingwin*, h 70, 2002
5. *Wazon Skrzydła II*, Moser, 2007



Tak w swobodnej twórczości szklarskiej, jak i w projektowaniu chodzi mi o to samo przeżycie. Wszystko należy do tej samej kategorii, która raz wymaga więcej ścisłości lub na przykład jest bardziej ograniczona przez technologię czy możliwości wytwórcze, kiedy indziej przez przestrzeń – ale w swej istocie musi współgrać z pierwotnym impulsem. Każdy rodzaj twórczości ma swoje reguły, ale punkt widzenia musi być jeden. Wszystko to jest widoczne także w jego twórczości graficznej i malarskiej, zdominowanej przez subtelnie strukturalne, w ostatnim okresie głównie srebrne i złote obrazy, o wiele bardziej uspokojone kolorystycznie niż szklarska twórczość artysty. Logiczną częścią studiów szklarskich na PWSSP było malarstwo i grafika. Wielką inspiracją było dla mnie od początku ciekłe szkło i malarskie techniki szklarskie. Chemiczna reakcja rozgrzanego szkła, barwa na powierzchni i wewnątrz roztopionego szklawa jest czymś ogromnie tajemniczym i stanowiła dla mnie wielkie wyzwanie – twierdzi artysta. Grafika i malarstwo przeplata się zatem w jego twórczości z formami szklarskimi; jedno wzbogaca drugie i jako całość zawsze wskazuje nową drogę, którą można podążać dalej.

(z czeskiego przeł. Małgorzata Gorczyńska)

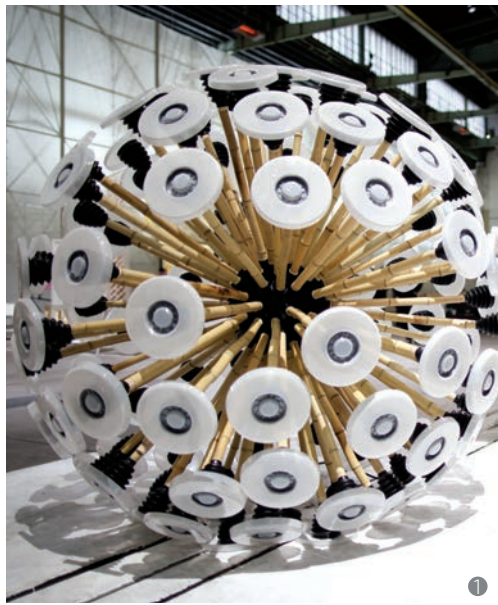
Malarz akademicki **Jiří Šuhájek**, M. Art R.C.A, dr.h.c., urodził się w roku 1943 w czeskich Pardubicach. Ukończył praską Wyższą Szkołę Sztuk Plastycznych (dyplom w 1971 r. w pracowni prof. S. Libenskiego). Jego twórczość artystyczna i designerska są wysoko cenione, o czym świadczą zarówno nagrody zagraniczne, jak również wiele najwyższych wyróżnień za projekty, przyznanych przez czeskie Ministerstwo Przemysłu i Centrum Design Republiki Czeskiej. Ma na koncie ponad pięćdziesiąt wystaw indywidualnych, a jego dzieła znajdują się w kolekcjach prestiżowych galerii i muzeów od Anglii przez USA po Japonię. Od lat 70. wykłada we wszystkich ośrodkach sztuki szklarskiej, jest członkiem honorowym Rosyjskiej Akademii Sztuk Pięknych, zaś we Lwowskiej Akademii Narodowej otrzymał tytuł Doktora Honoris Causa. Dwukrotnie uczestniczył w sympozjum w Szklarskiej Porębie i wystawiał swoje dzieła na festiwalu EKOGLASS.

Mateusz Maria Biecznyński

Qubique. „Targi z formą”

Pomiędzy 26 a 29 października 2011 ponad 130 wystawców zaprezentowało swoje produkty na „pierwszych targach designu meblowego Qubique” na berlińskim Tempelhofoe.

Całkowita przestrzeń wystawiennicza to 28.000 metrów kwadratowych, na której oprócz stanowisk gromadzących produkty poszczególnych marek zbudowana została restauracja oraz scena koncertowa. Ponadto w specjalnie przygotowanym lobby zorganizowano forum dyskusyjne, gdzie prowadzone były „debaty o designie”.



„Targi z formą”, czyli o ideowych założeniach wystawy

Targi designu meblarskiego „Qubique” nie mają długiej historii. W tym roku zostały zorganizowane po raz pierwszy. Warto więc przyjrzeć się celom powołanej do życia imprezy oraz ogólnym założeniom jej organizatorów.

Najistotniejszym założeniem organizacyjnym imprezy, a jednocześnie elementem organizacyjnym mających odróżnić ją od jej podobnych, było wyznaczenie rady kuratorskiej odpowiedzialnej za wybór firm, marek oraz projektantów, wobec których wystosowano indywidualne zaproszenia. Formuła ta wydaje się innowacyjna wobec innych tego typu imprez zakładających otwarty konkurs zgłoszeń. Zdaniem organizatorów, przyjęta koncepcja miała zagwarantować równie wysoki poziom wszystkich prezentowanych produktów.

W założeniu kuratorskim postawiono również na różnorodność oraz wykroczone poza sam temat imprezy, zapraszając do współpracy muzyków i restauratorów, którzy mieli uświetnić i urozmaicić zwiedzającym pobyt na targach. Same targi zyskały dzięki temu interesującą oprawę.

„Qubique” wystartował więc jako impreza z aspiracjami. Jak argumentuje Sebastian Wrong,

szeff firmy Established & Sons organizującej targi, jeżeli na mapie targów designu na pierwszym miejscu stawiany jest Mediolan, a na drugim Kolonia, to „Qubique” bez problemu już znalazł się na podium. Pewności dodaje mu również fakt, że jedynie 8% wystawców zaprezentowanych w Berlinie pokazywało swoje produkty na tegorocznej wystawie kolońskiej, co jego zdaniem dodatkowo przemawia na korzyść „Qubique”, które nie stanowią konkurencji dla żadnej innej niemieckiej imprezy poświęconej projektowaniu mebli.

Dopełnieniem praktycznej części ekspozycyjnej była część teoretyczna w postaci obszernego panelu dyskusyjnego, na który zaproszono znane osobistości. Wśród gości znaleźli się m.in. holenderska designerka Hella Jongerius (tu można poznać jej punkt widzenia na design: <http://www.jongeriuslab.com/>), szwedzki designer Eero Koivisto (oto adres jego studia: http://www.offecct.se/_eng/), projektant Konstantin Grcic (<http://konstantin-grcic.com/>), architekt Alexander Schwarz, współpracownik Davida Chipperfielda w berlińskim oddziale jego biura, jak również fotograf i artysta Thomas Demand (<http://www.thomasdemand.de/>) oraz szef firmy kooperującej z targami Established & Sons, Sebastian Wrong.

Moderatorem sesji poświęconej współczesnym perspektywom dla designu była Paola Antonelli, kuratorka działu architektury i designu nowojorskiego Museum of Modern Art. Głównym tematem dyskusji była zaś relacja designu do polityki w kontekście przemian społeczno-politycznych towarzyszących ogólnowiświatowemu kryzysowi. Atmosfera była miła, choć tematy poważne. W designie chodził przecież o trzymanie pewnej formy.

„Targi z formą”, czyli o aspekcie komercyjnym imprezy

Komercyjny aspekt wystawy jest oczywiście bardzo istotny. Jak zauważa Wrong, wprawdzie projektujemy piękne rzeczy, ale ostatecznie chcemy również zarabiać pieniądze. Nie bez znaczenia jest jednak również forma tego zarabiania. Nic więc dziwnego, że zagadnienie ceny pojawia się dopiero na samym końcu rozmowy oferującego z potencjalnym kupującym...

Istotna dla Wronga, jako organizatora wystawy, była szeroka oferta cenowa towarów prezentowanych przez poszczególnych wystawców. Na stoisku reprezentowanej przez niego firmy zorganizowano nawet specjalną aukcję krzeseł, a niektórzy z licytujących nie musieli wcale sięgać głęboko do swoich portfeli.

» Hasło promujące: pierwsze targi meblarskie nowej generacji.

1. Ventura Berlin, stanowisko promocyjne

2. Qubique, widok hali wystawienniczej



Jak zauważyli pomysłodawcy i kuratorzy wystawy — dziennikarka artystyczna Sophie Lovell oraz artysta Matthias Schmid, ideą targów „Qubique” jest prezentowanie nie tylko najdroższych obiektów. Tłumacząc sprawę obrazowo, Schmid zauważył, że pomysłów na krzesło jest nieskończenie wiele, a pomiędzy modelem z IKEI za 19.99 E a średnią ceną obiektu autorskiego (ok. 900 E) jest bardzo duża luka do wypełnienia.

„Targi z formą”, czyli o tym, co zaprezentowali wystawcy

Hasło promujące omawianą imprezę: pierwsze targi meblarskie nowej generacji, nie jest wprawdzie zbyt wyszukane i subtelne, ale na tych, którzy nie dali się zrazić kolejną szumną zapowiedzią, czekało coś interesującego.

Wystawców prezentujących swoje produkty można podzielić na 4 kategorie. Do pierwszej zaliczyć firmy profesjonalnie zajmujące się wytwarzaniem produktów do wyposażenia wnętrz, do drugiej galerii, których głównym profilem działalności jest reprezentowanie indywidualnych projektantów. W trzeciej grupie wymienić należy artystów zaproszonych do zintegrowanego z targami projektu wystawienniczego „Ventura Berlin”. Czwarta grupa to projektanci niezrzeszeni.

W pierwszej grupie na subiektywne wyróżnienie zasłużyły stanowiska takich firm jak: FOSCARINI, ARPER, ARTEK i (i tu pewne zaskoczenie) VORWERK.

FOSCARINI to włoski producent oświetlenia, który zaprezentował instalację zmiennobarwego oświetlenia ozdobnego zatytułowaną *Metamorphosis*. Inspiracją prezentacji było światło sferyczne,



a sposób podwieszenia lamp i wybór ciemnego tła sugerowały nawiązanie do gwiazdozbiorów. Dzięki tym zabiegom udało się wyeksponować ozdobną funkcję samych lamp – obiektów.

ARPER to firma prezentująca na targach meble biurowe. Dużym zainteresowaniem cieszyły się fotele z najnowszej kolekcji Catifa Soft, które łączą w sobie najlepsze doświadczenia wzornictwa z lat 60. i 70. Lekkość zastosowanych materiałów i udany dobór kolorystyki obicia sprawiły, że klasyczne fotele zostały idealnie dopasowane do współczesnych, minimalistycznych wnętrz biurowych.

Hitem stanowiska firmy oświetleniowej ARTEK była instalacja autorstwa holenderskiej projektantki Ville Kokkonen, promowana hasłem: zdefiniować światło na nowo. Centralnym hasłem tej redefinicji była „redukcja”. Dotyczyła ona zarówno formy lamp (wyłącznie podstawowe formy geometryczne), ich koloru (wyłącznie białe) oraz efektu „rażenia” (klosze zostały wyłożone materiałem redukującym odbłask – „efekt miękkiego światła”).

Dużym zaskoczeniem mogła być prezentacja firmy VORWERK – niemieckiego producenta specjalistycznych odkurzaczy. Przedstawiła ona oryginalną koncepcję „konceptualnych” wykładzin. Istotną innowatorskiego pomysłu jest możliwość dowolnego kształtowania wzoru na podłodze poprzez dopasowywanie elementów o różnej kolorystyce pasujących do siebie na zasadzie puzzli. O ile mieszanie kolorów poszczególnych elementów nie wydaje się rozwiązaniem interesującym, to z uwagi na wielość dostępnych odcieni poszczególnych barw technika addytywna daje ciekawe rezultaty w zestawach tonalnych.

W drugiej grupie wystawców znalazło się 8 galerii prywatnych prezentujących prace

kilkudziesięciu artystów – designerów. Warto zapoznać się z ich ofertą, odwiedzając autorskie strony internetowe: Franziska Kessler Gallery z Zurychu (<http://www.franziskakessler.com/>), Matter z Nowego Jorku (<http://mattermatters.com/>), Paradigma Design Gallery z Tel Avivu (<http://www.paradigmagallery.com/main/>), Schellmann Furniture z Monachium (<http://www.schellmannfurniture.com/indexSF.htm>), Carwan Gallery z Beirutu (<http://www.carvanguardallery.com/>), HELMRINDERKNECHT z Berlina (<http://www.helmrinderknecht.com/>), Gallery S. Bensimon z Paryża (<http://www.gallerybensimon.com/>) oraz Stilwerk Design Gallery Engelhorn & Turkiewicz z Wiednia (<http://www.stilwerk.de/STILWERK-SHOPS-WIEN/3-1.php>). Żaden opis nie odda różnorodności form, których odkryciu z całą pewnością warto poświęcić dłuższą chwilę namysłu.

Sercem targów była w pełni zintegrowana przestrzeń wystawiennicza „Ventura Berlin” performowana przez autorskie Studio „Organisation in Design” Margerity Vollenberg oraz Margo Koningsa. Po ogromnym sukcesie zeszłorocznej wystawy „Ventura Lambrete” pokazanej przez wymienioną parę na targach w Mediolanie, ich nazwisk w świecie designu nie trzeba już nikomu przedstawiać. Powód do zadowolenia mają oni tym większy, że zarówno w Niemczech, jak i we Włoszech w zorganizowanym salonie znaleźli się młodzi, często nikomu nieznanymi projektanci. Istotą projektu jest jednak subiektywny wybór realizacji przekraczających tradycyjne podziały na sztukę, architekturę i design, które proponują zupełnie nowe podejście do zagadnień projektowania. Najlepszym wyrazem tej tendencji jest europejska premiera Empty Chair Maartena Baasa,

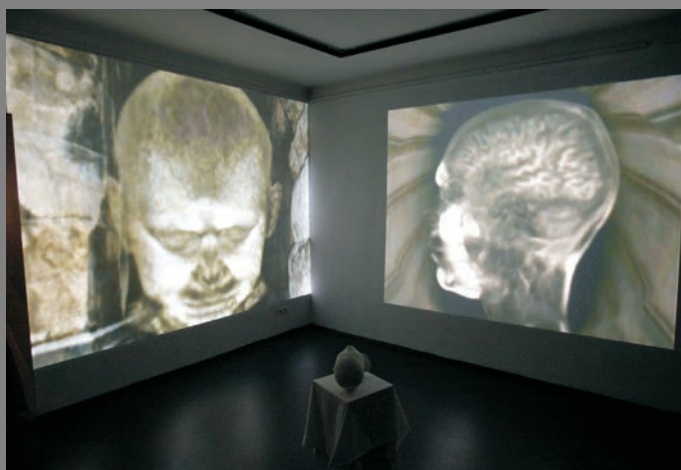
konceptualnej realizacji wykonanej przez holenderskiego projektanta dla Amnesty International. Oparcie krzesła zostało wydłużone w formie wykręconej drabiny pnącej się do nieba, która oglądana pod odpowiednim kątem wydaje się nigdzie nie kończyć. Jest ona wyrazem niekończącej się walki organizacji o respektowanie praw człowieka na świecie i hołdem dla tegorocznego laureata pokojowej nagrody Nobla Liu Xiaobo.

Nie sposób tu oczywiście opisać szczegółowo wszystkich realizacji. Większość z nich to meble w klasycznym znaczeniu, lecz niekoniecznie tradycyjnej dla nich formie. Postulowane nowatorstwo znalazło w wystawionych produktach swoje faktyczne odzwierciedlenie.

„Targi z formą”, czyli o zainteresowaniu i dalszych planach

Biorąc pod uwagę kilkudziesięcioletnią liczbę zwiedzających można powiedzieć, że targi „Qubique” nie tylko zaprezentowały w ciekawy i nowatorski sposób obiekty o ciekawej formie, ale również, że same cieszą się dobrą formą. Rozmach imprezy, miejsce ekspozycji, różnorodność zaprezentowanych prac, ilość debiutów oraz zróżnicowany charakter ekspozycji wraz z dwoma wkomponowanymi w targi projektami ekspozycyjnymi („Ventura Berlin” oraz „Black Box”), a także mnogość imprez towarzyszących (muzyka, debata i gastronomia) wywołują efekt poznawczej sytości, który powinien zadowolić największego nawet sceptyka. W tym kontekście cieszyć może zapowiedź organizatorów, że w kolejnej – zaplanowanej na jesień 2012 roku – edycji „Qubique” będzie jeszcze więcej i bardziej wielotematyczny niż jego tegoroczna premiera...

■ Miejskie Biuro Wystaw Artystycznych w Lesznie

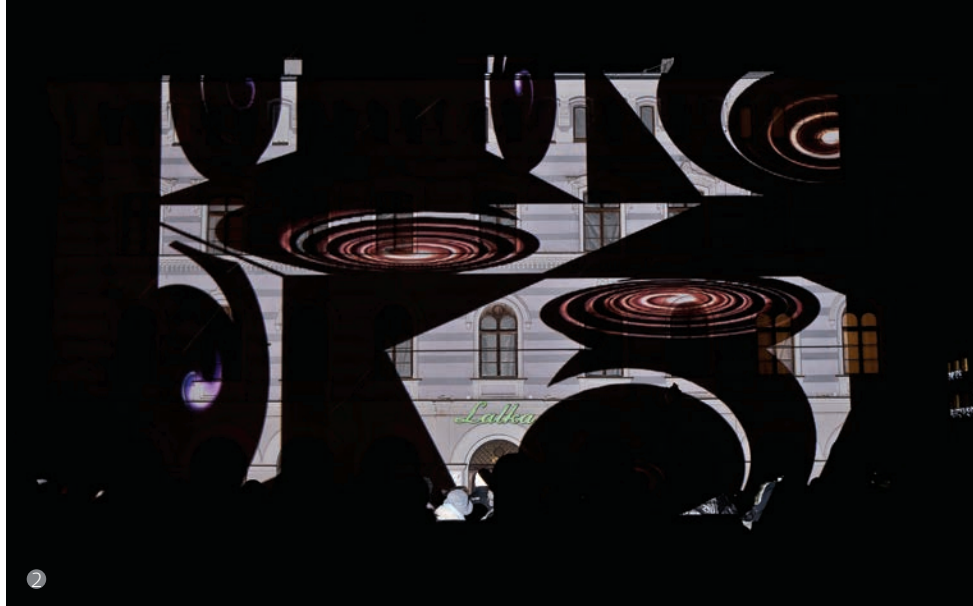


2012

**Matylda Halkowicz, Sonia Rammer, Thriller, Arkadiusz Nowakowski,
Anna Tyczyńska, Mariusz Gutowski, Prezentacje-Leszno 2012, Michał Budny**

mbwa
l e s z n o

**Galeria MBWA,
ul. Leszczyńskich 5
Galeria w Ratuszu
Leszno, Rynek 1
Biuro: ul. Matejki 8, 64-100 Leszno
tel. 65 520 54 27
e-mail: mbwa@go2.pl
www.mbwa.pl**



Laserowy prysznic pod gwiazdami

W świetle przeciwieństwa przyciągają się. Przestrzeń jest wypełniona przez światło — tymi sentencjami prof. Jan Chwałczyk zakończył swój wykład inauguracyjny 4 Karkonoski Festiwal Światła w Jeleniej Górze — Cieplicach, którego sponsorem strategicznym jest PHILIPS.

Ta wyjątkowa impreza łączy pokazy najnowszych technologii świetlnych w iluminacji architektury oraz przyrody z różnorodnymi formami sztuki i masowej rozrywki.

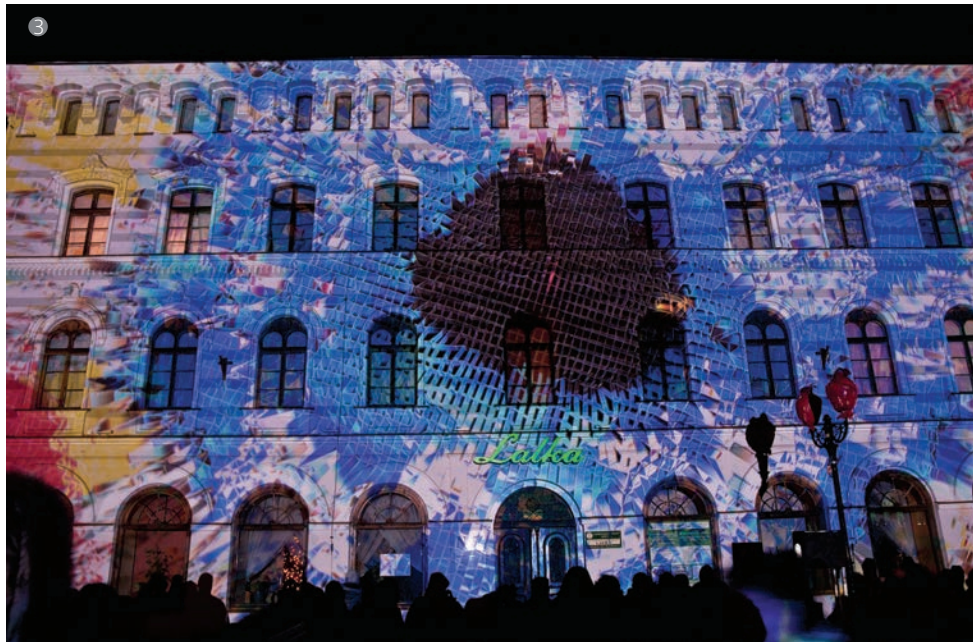
Festiwalowe realizacje jak i obecna faza ewolucji źródeł światła, powszechnego wprowadzania w użycie żarówek LCD, przypominały, że u początków naszej cywilizacji był ogień, co prowokowało do refleksji nad duchowym, psychologicznym i fizycznym oddziaływaniem rozświetlania ciemności.

Najważniejszym wątkiem prezentacji były mappingi, czyli spektakle wizualne na budynku senatorium Lalka. Honorowy gość festiwalu Jan Kanty Pawлуskiewicz właśnie tam zaprezentował swoje tryskające barwami, malowane w duchu kosmologii chagallowskiej, obrazy — przetwarzane na gorąco przez manipulowanie VJ programem Modul8 — zsynchronizowane z plemiennymi riffami roken-drolowych gitar. W pogłębianym od tego klimacie utrzymane były projekcje video artu Mirosława Rajkowskiego. Jego muzyczne filmy, bazujące na śpiewie alikwotowym, muzycznym kolażu przyciągały uwagę abstrakcyjną deformacją materiału wizualnego.

Równie niezwykle interesująco wypadła projekcja *Stworzenie Świat(!)a* w reżyserii Roberta Futterhendlera wewnątrz świątyni protestanckiej, oparta na pierwszych wersach księgi *Genesis*.

Z dużymi emocjami przyjmowane były świetlne spektakle grupy *Visualsensation*, która nad głowami tłumu widzów budowała efemeryczne baldachimy laserowe w rytm ekstatycznej muzyki syntetyzatorowej. Silnie zaakcentowana była obecność twórczych kół studenckich, które pokazały efektowną projekcję fabularyzowanej dekonstrukcji fasady na Teatrze Zdrojowym (PWSZ z Nysy), żartobliwy mapping na elewacji szkoły muzycznej (Politechnika Poznańska), rytmiczne pulsacje kolorowego światła w oknach pałacu Schafgotschów (Politechnika Wroclawska); tam również zaprezentowano wystawę kilkunastu niezwyklej obiektów świetlnych młodych artystów, przede wszystkim studentów ASP z Wrocławia.

M.R. (LASER)



1-2. Mirosław Rajkowski

4. Visualsensation

3. Jan K. Pawлуskiewicz

1-4. fot. P. Zatylny



Norbert Thomas

1. Essen, 1996
2. O.T., 2009
3. O.T., 1995
4. Friedberg, 2006
5. Friedberg, 2006

Bożena Kowalska

Norbert Thomas

Wśród spadkobierców i kontynuatorów idei konstruktywistów i Bauhausu – artystów spod znaku „Konkrete Kunst” – obserwuje się niekiedy twórców z nieprzeciętną wyobraźnią, przekraczających powszechnie stosowane sposoby myślenia i działania.

Wylamują się oni z reguł obowiązujących w nurcie sztuki, z którym się zasadniczo identyfikują. Wydają się bowiem, wbrew przyjętemu w nim ograniczeniu poszukiwań twórczych

wyłącznie do eksperymentów i analiz formalnych, kierować emocjami i utajonymi przekazami myśli, a czasem poczuciem humoru. Stosują też niekiedy bodźce prowokujące imaginację widzów do wysiłku, by odkryć to, co ukryte i niezrozumiałe. Są to najczęściej artyści nowego spojrzenia na świat, a zatem nowej koncepcji sztuki.

Do nich należy Norbert Thomas. Związana z nurtem abstrakcji geometrycznej i postkonstruktywizmem twórczość jego zachowała cechy charakterystyczne dla tej orientacji. Jest to więc sztuka oparta na zasadach matematycznych i zdążająca do ładu; sztuka o tendencjach do redukcji, oszczędności form i barw; sztuka – wreszcie – przeciwstawiająca chaosowi

i wszelkiej brzydocie destrukcji i bałaganu – piękno czystości. Wprawdzie w zgodzie z wybranym przez twórcę kierunkiem artystycznym twierdzi on, że w jego twórczości nie ma miejsca na intuicję, na emocję i jakiegokolwiek treści spoza pola sztuki, że wszystko musi w niej być sprawdzalne i tak zbudowane, by obecność każdego elementu składowego dzieła sztuki dało się racjonalnie wytłumaczyć. Ale w praktyce nie zawsze i nie wszystko zgadza się z tymi postulatami i głoszoną teorią.

Norbert Thomas wypowiada się w dwóch zasadniczo rodzajach sztuki: malarstwie i poprzez formy przestrzenne związane z architekturą i miejskim krajobrazem.

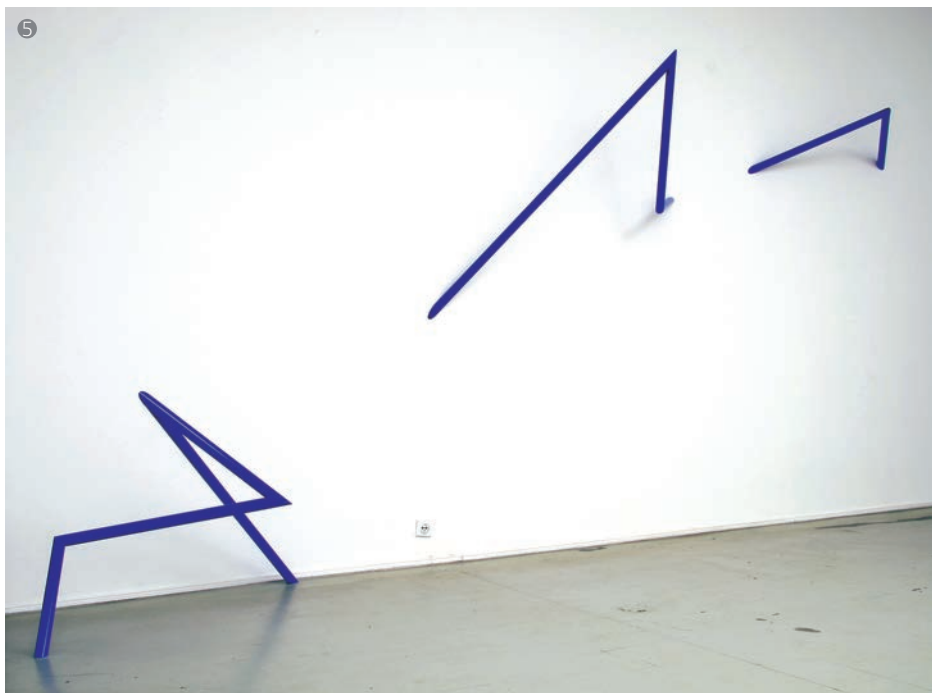
» Wizualny efekt jego realizacji pozostaje dla odbiorcy zagadkowy.

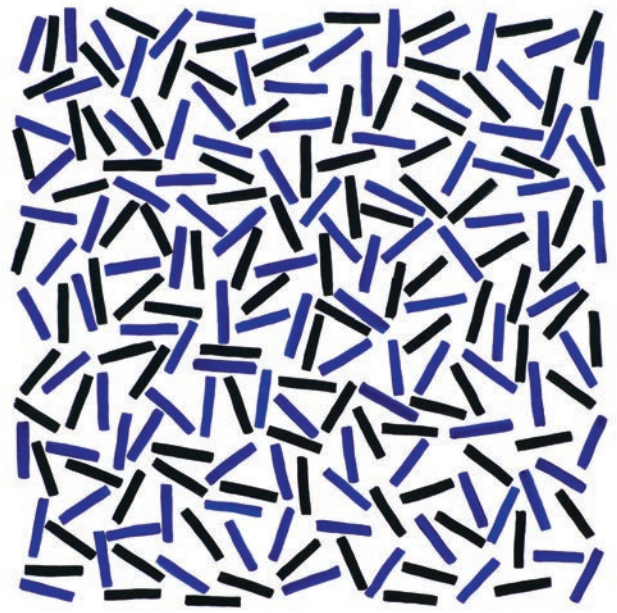


Urodzony w 1947 r. studia w Wyższej Szkole Sztuk Pięknych w Kassel ukończył w 1974 r. Od początku oparł swoją działalność twórczą na matematyce. Stworzył system, wedle którego wszystko w jego sztuce jest zaprojektowane i obliczalne: długość prowadzonej kreski, odstęp między kreskami, kąt, pod którym biegną i przecinają się, nawet nie od dowolnej decyzji zależy, czy są one kolorowe i jaki przyjęły kolor. To samo dotyczy metalowych rur w formach przestrzennych. Jednak, by nie ograniczać kreatywności poddając się wyłącznie dyktatowi zasad i obliczeń arytmetycznych, wprowadził Thomas jeszcze w czasie studiów, w 1970 r. do swojej sztuki moment aleatoryczny. Tak, że jego prace są w końcu wypadkową stworzonego przez niego systemu reguł i ingerencji w nie przypadku. Można w tym znaleźć podobieństwo koncepcji Thomasa do programu stworzonego w 1966 r. przez starszego od niego o 11 lat Ryszarda Winiarskiego. I nie jest to jedyna zbieżność założeń i preferencji w działalności tych dwóch artystów. U obu, w matematycznie skonstruowany, rygorystycznie przestrzegany system, wprowadzony został przypadek wywołany przez różne źródła zmiennej losowej. W ten sposób obiekt artystyczny jako rezultat działań twórcy w swym ostatecznym kształcie wizualnym jest nie do przewidzenia. Pozostaje niespodzianką, czyni zatem twórczość artysty nieustającą przygodą. U Thomasa, podobnie jak u Winiarskiego, moment estetyczny odsunięty został poza nawias zainteresowań. Podkreśla to polski twórca, gdy nie nazywa swoich prac obrazami, ale „Próbami wizualnej prezentacji rozkładów statystycznych”. Thomas zaś tytułuje swoje – równie niezobowiązująco: „Obiekt dla ściany”, „Obiekt dla ściany i podłogi”,

„Forma wewnętrzna”, „Czerwony” czy „Żółty”. I skoro, mimo programowego zanegowania kryteriów estetycznych, odnajdujemy w ich pracach harmonię i piękno – to sprawia to przede wszystkim współtwórczy w ich kształtowaniu udział matematyki. Wszystkie wszak z niej wywiedzione diagramy cechuje nienaruszalna doskonałość. W wielu przypadkach, jak już o tym wspomniano, realizacja twórcza nie zupełnie odpowiadała teoretycznym założeniom. Żaden z nich – by mnożyć przykłady analogii – nie myślał o znalezieniu indywidualnego, wyróżniającego jego prace języka sztuki, a osiągnęli go mimo woli. Ten własny, niepowtarzalny „charakter pisma” stanowi niejako uboczny produkt ich programów twórczych. To nie artysta bowiem z intuicji i wyobraźni komponuje swoje prace, ale system wsparty matematyką i wprowadzony do niego przypadek. W rezultacie powstają dzieła już na pierwszy rzut oka nieomylnie rozpoznawalne, gdy chodzi o ich autorstwo.

W przypadku Thomasa ów system, który stworzył dla budowy swoich prac jest dość skomplikowany. Toteż wizualny efekt jego realizacji pozostaje dla odbiorcy zagadkowy. Sam twórca powiada, że nie ma w jego twórczości żadnego chaosu, że występuje w niej ograniczony przypadek w obrębie makrostruktury, która jest logiczna, klarowna i sprawdzalna*. Warto się przyjrzeć pokrótce procesowi pracy artysty.





1 2

116

Podstawowymi elementami systemowego działania Thomasa są zazwyczaj kwadrat i linia, co było i jest właściwe wielu twórcom konstruktywizmu i postkonstruktywizmu. Ale Thomas używa tych elementów w sposób całkowicie odbiegający od doświadczeń innych artystów. Wyprowadza szersze lub węższe pasy – linie najczęściej z punktów narożnych kwadratu pod wylosowanym kątem w głąb kwadratu, a czasem na zewnątrz i do przodu. Kwadrat ulega w ten sposób destrukcji. Powstają nowe, nowatorskie formy. M.in. także zaskakujące niekiedy kształtem formy przestrzenne. Źródłami zmiennej losowej, którymi posługuje się artysta są np. założone przez niego kartoteki: jedna z 42 kartami z numerami od 1 do 42, które oznaczają długość linii i kąt jej załamania. Drugi zbiór obejmuje 360 kart z kolejnymi liczbami, a każda z nich określa szerokość pasa i kąt jego nachylenia od 1 do 360 stopni. Niektóre z liczb są kolorowe i barwa cyfry oznacza kolor pasma, przy czym Thomas ogranicza stosowane kolory do triady mondrianowskiej oraz czerni, bieli i szarości. I znowu te przypadkowo wylosowane liczby determinują kąt nachylenia pasów w obrazach, ich szerokość i barwę. Decydują zatem o wizualnym ich kształcie.

Podstawowa zasada „kierowanego” czy „ograniczonego przypadku” występującego w wielu wariantach na płaszczyźnie i decydującego o kompozycji obrazów i rysunków, obowiązuje również w przypadku form przestrzennych Norberta Thomasa. Trójwymiarowy system koordynacyjny jest tu podstawą działania. Jak w obrazowych, tak też w realizacjach w trójwymiarze zakodowane cyfry wylosowane na zasadzie przypadku określają grubość, kolor i kierunek biegu stalowych rur czy kształtek o kwadratowym przekroju. Jedynie w odniesieniu do form przestrzennych rezygnuje twórca z losowego ustalania długości ich elementów uzależniając ją od warunków i wymogów architektury, którą mają zaakcentować lub uzupełnić.

Te jego działania przestrzenne mają szczególną i wyjątkową wartość ekscytowania wyobraźni. Stalowe kształtki tworzą w przestrzeni rysunek, załamują się, przyjmując nieoczekiwany kierunek ruchu, wnikają w mur lub lustro wody, by w równie nieoczekiwanym miejscu wynurzyć się na nowo i kontynuować dalszą drogę przebiegu. Każą one imaginacji podążać za sobą w głąb ziemi i wody czy na drugą stronę muru, by odtworzyć w myślach to, co niewidoczne. Tak niepokoi i rozbudza naszą wyobraźnię niespodzianka i tajemnica.

Norbert Thomas jest zaliczany, a i sam potwierdza przynależność swojej sztuki do nurtu sztuki konkretnej, która za van Does-

burgiem wyklucza powiązania z naturą, wszelkie aspekty emocjonalne i znaczeniowe, istniejąc sama dla siebie. Ale w twórczości Thomasa jest coś więcej. W biegu szerszych i węższych, czarnych, szarych czy kolorowych, przecinających się lub przerywanych pasów jest siła dynamiki, gwałtowny ruch i emocja. W wędrowce zaś stalowych rur przenikających bez oporu przez ściany, podłogi, sufity, przez ziemię i wodę jest coś z niepokonanej siły przyrody albo bytu czy zjawiska spoza świata materialnego – zagadka i tajemnica.

* – N. Thomas, z tekstu w prospekcie-zaproszeniu na wystawę Norberta Thomasa, Galeria Circulus, Bonn, kwiecień-maj 1978.

Norbert Thomas

1. O.T., 1999
2. O.T., 2009
3. Duisburg, 2008



„Sztuka a poznanie”

W pierwszej dekadzie września w Radziejowicach odbył się XXIX Międzynarodowy Plener dla Artystów Posługujących się Językiem Geometrii pod hasłem „Sztuka a poznanie”. Po Białowieży, Okunince i Orońsku, gdzie miało kolejno miejsce 26 wcześniejszych plenerów, Dom Pracy Twórczej w Radziejowicach gościł spotkanie twórców już po raz trzeci.

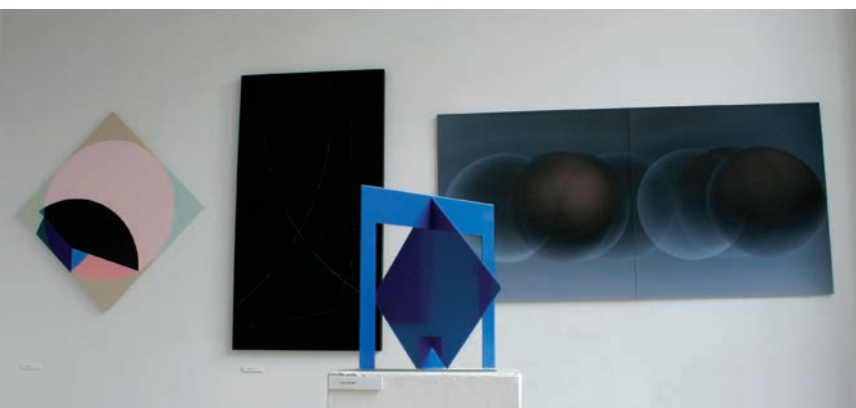
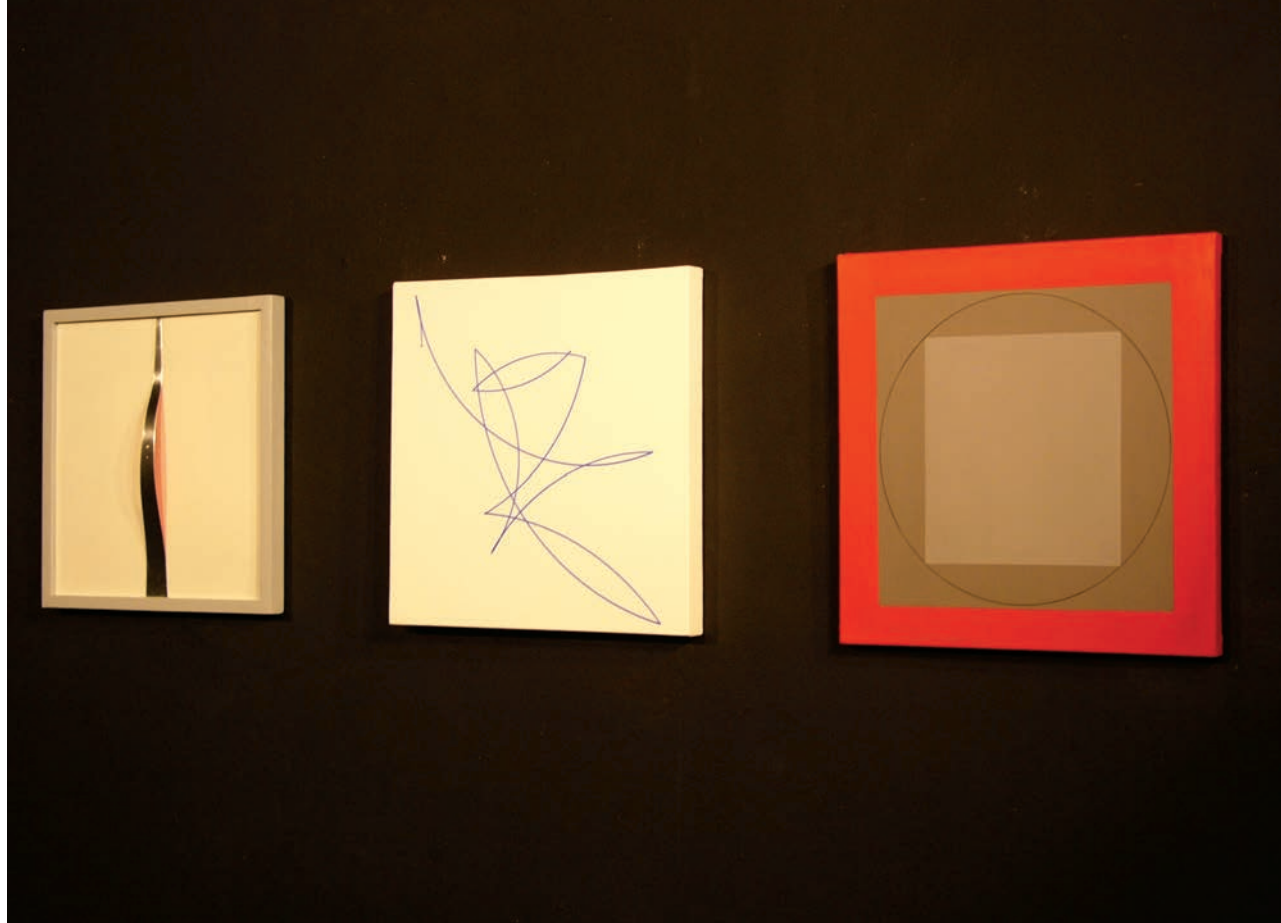
W przeddzień jego zakończenia, 9 września otwarta została w Galerii XX1 w Warszawie wystawa prac uczestników pleneru. Objęła ona 40 dzieł tyluż twórców, w tym 23 polskich i 17 z zagranicy: z Austrii, Francji, Hiszpanii, Holandii, Kanady, Niemiec, Szwecji i Węgier. Kuratorem pleneru, podobnie jak wszystkich poprzednich, była ich inicjatorka dr Bożena Kowalska, której od strony finansowej organizację spotkania umożliwili dwaj sponsorzy z Niemiec – lekarze i równocześnie kolekcjonerzy sztuki: dr Werner Jerke okulista i dr Ruwim Besser laryngolog. Zgodnie z niepisaną umową przysługuje im prawo wyboru z wystawy plenerowej do ich prywatnych zbiorów każdemu po jednej pracy. Pozostałe 38 dzieł wzbogaca kolekcję sztuki spod znaku geometrii tworzoną przez Bożenę Kowalską w zbiorach Mazowieckiego Centrum Sztuki Współczesnej „Elektrownia” w Radomiu. Po tegorocznym plenerze liczy już ona 106 dzieł.

Plener 2011 r. był niezwykle udany, zarówno pod względem poziomu artystycznego wieńczącej go wystawy, jak walorów referatów i autoprezentacji uczestników oraz teoretycznych rozważań podczas dyskusji. Nawet pogoda nie zawiodła.

Była słoneczna i ciepła. Jak zwykle prof. Grzegorz Sztabiński poświęcił jeden wykład problemowi zawartemu w haśle pleneru, a drugim zainicjował żywą wymianę poglądów na wszystkich elektryzujący temat „Czym jest dziś sukces artysty”. Wśród wielu zagadnień interesujących uczestników pleneru omówione zostało (przez Jürgena Weichardta) Biennale Sztuki w Wenecji 2011.

XXIX Międzynarodowe Spotkanie w Radziejowicach stało się jednym z wielu ostatnio dowodów na bezzasadność gloszonych często opinii, że nurt geometrii w sztuce przeżył się, jest dziś już tylko naśladownictwem dawnych wzorów i znajduje się w zaniku. Przeczy temu fakt uczestnictwa w plenerze artystów czynnych w tak wielu krajach, jak również wysokiej próby sztuka na plenerowej wystawie. Przede wszystkim jednak o niezagrożonej kontynuacji i rozwoju tej formacji artystycznej świadczy obecność na plenerowym spotkaniu wybranych spośród wielu, pięciu artystów najmłodszego pokolenia, których prace są oryginalne, indywidualne i wysokiego jakości.

B.K.M.



1–3. Sztuka a poznanie GEOMETRYŚCI GALERIA XX1, 2011, fot. Eliza Nadulska

Paweł Lewandowski-Palle

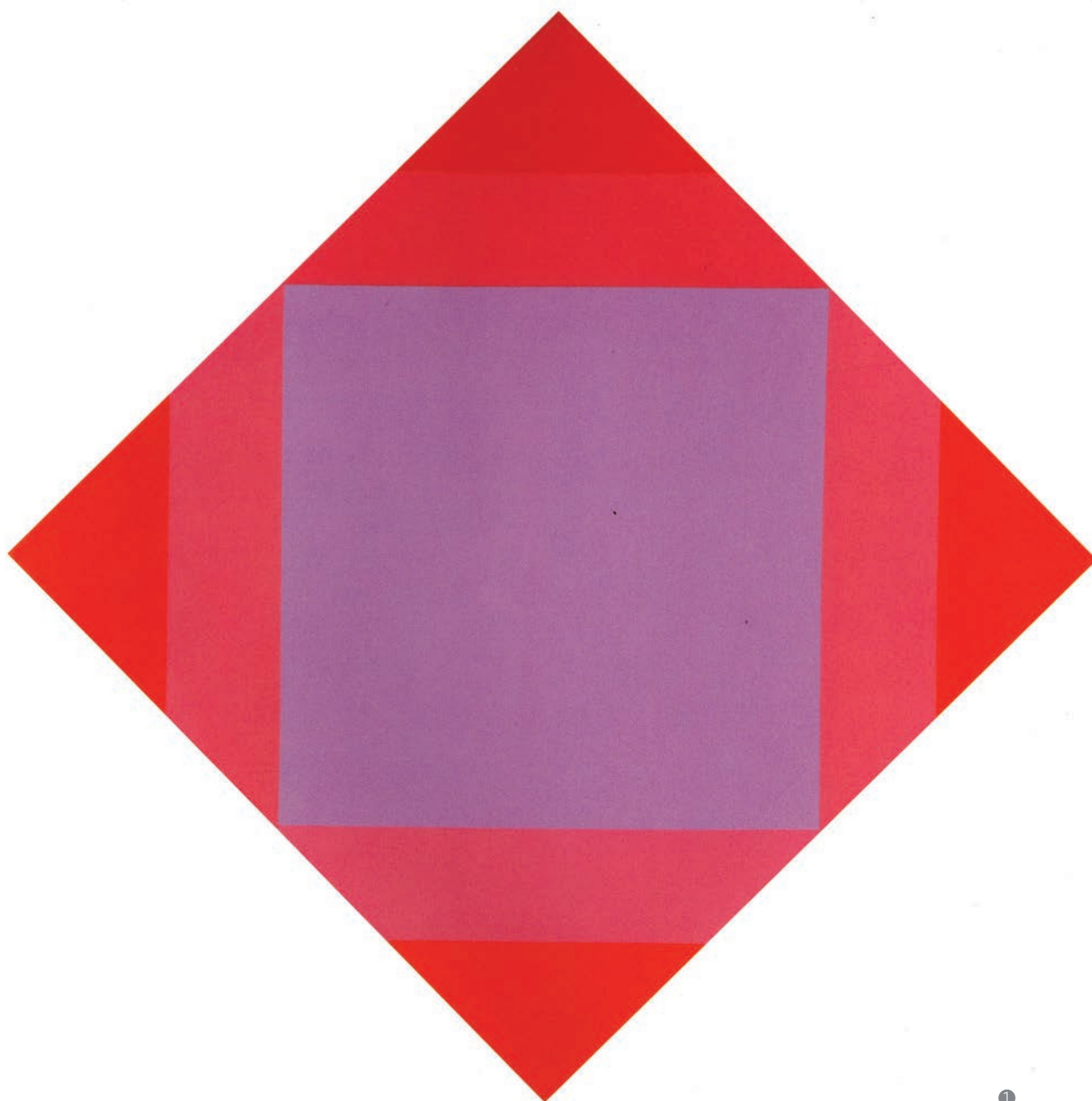
Intelektualny wymiar abstrakcji. SZTUKA KONKRETNA w Sopocie

Wprawdzie Picasso mawiał: nie ma sztuki abstrakcyjnej (gdyż idea przedmiotu pozostawia ślad nie do zatarcia), to jednak sztuka abstrakcyjna jest faktem.

118

W 1930 roku w Paryżu Theo van Doesburg publikuje sześciopunktowy Manifest Sztuki Konkretnej. W konsekwencji, powstaniem międzynarodowej Grupy Art Concret (z O.G. Carlsundem, J. Helionem, L. Tutundjianem i Wantzem) zapoczątkowuje jeden z najważniejszych prądów w sztuce współczesnej, prąd aktualny też dzisiaj, który pozostanie niewyczerpany, a więc na zawsze. Poszukując czystości, artyści odrzucili formy będące „naturą” zastępując je formami „sztuki”. Uznając, że nic nie jest bardziej konkretne od linii, koloru i płaszczyzny tworzyli Malarstwo Konkretne – inny poziom abstrakcji. Poglądy Doesburga rozwinął, a może poddał redefinicji Max Bill w 1936, a następnie w 1949 roku, pisząc: *sztuka konkretna jest w ostatecznej konsekwencji czystym wyrazem miary i reguły harmonii. Porządkuje ona systemy i za pomocą środków artystycznego wyrazu obdarza porządki te życiem. Jest rzeczywista i duchowa, nie naturalistyczna. Odrzuca indywidualność, ale dla dobra indywidualu. Niemniej indywidualności są; sam do nich należał. I choć Sztuką Konkretną „rządzili” Szwajcarzy, tak dalece, że jawi się ona jako klasyczna sztuka szwajcarska, to jednak jest zjawiskiem międzynarodowym.*

Podstawową różnicę między sztuką konkretną a abstrakcyjną trafnie definiuje Andrzej Saj: *Malarstwo Konkretne jest zdecydowanie bardziej intelektualną kategorią, abstrakcyjne – emocjonalną. Czym różni się od abstrakcji geometrycznej, od minimal artu, od pop-artu? Strukturą. Obecnością*



1. **Max Bill**, *Strahlung aus Lila*, olej, płótno, 90 x 90 cm, 1972-1975, depozyt Anetty Teufel-Habbel w Muzeum Sztuki w Stuttgarcie

2. **Richard Paul Lohse**, *Bewegung um eine Achse*, olej, płótno, 120 x 120 cm, 1952-1969, Muzeum Sztuki w Stuttgarcie

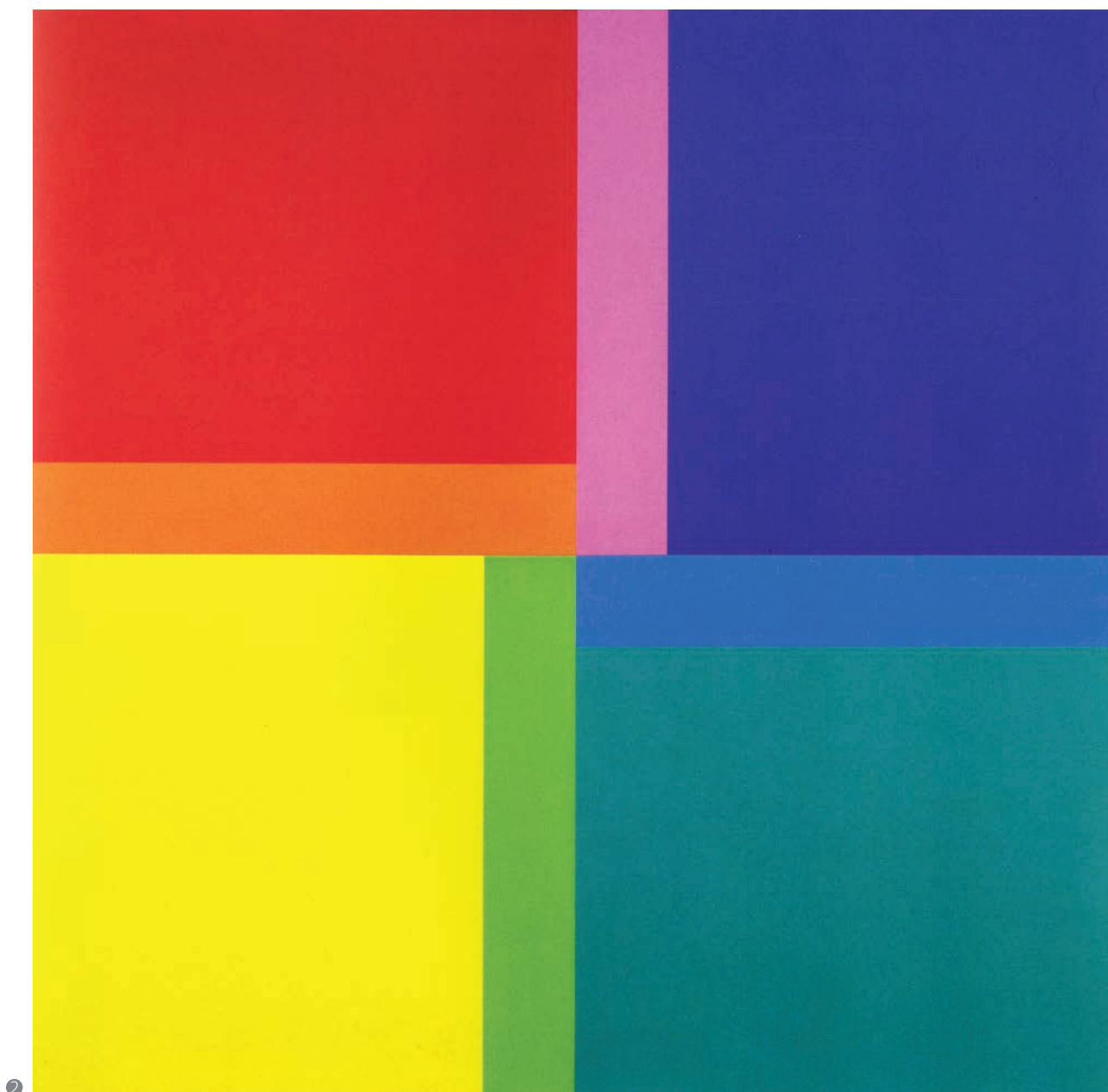
struktury jako czynnika porządkującego. To sztuka, która porządkuje świat pięknie, może najpiękniej.

Wystawy Sztuki Konkretnej oglądam z nieklamana przyjemnością. Raz na dziesięć lat trafiają się rarytasy. Zapewne pierwszą wielką wystawę „Szwajcarska Sztuka Konkretna” widziałem dość dawno, w 1989 roku w Bydgoszczy (Galeria BWA), i ciągle mam do niej największy sentyment. Znaczącą była łódzka wystawa (Muzeum Sztuki) w 1997 roku „Galeria Denise Rene. Sztuka Konkretna”, choć abstrakcja przeważała w niej znacząco nad konkretem. Tym razem na wystawę „Sztuka Konkretna” postawiła Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie (23 IX – 20 XI 2011). Nie wiem, czy to wystawa najlepsza, ale jestem przekonany, że zachwycająco piękna nowa sopocka Galeria z czarno-lustrzanym sufitem jest dla tego rodzaju sztuki jakby stworzona. Można ją podziwiać: i sztukę, i galerię. Wystawa

została zorganizowana we współpracy z Muzeum Sztuki w Stuttgarcie i prezentuje kolekcję Heinza i Anetty Teuflów. Kolekcje mają to do siebie, że są to wybory osobiste, kierowane sercem, nawet te, sztuki radykalnej. Niosą poprzez piętno upodobań, dostrzegalne natychmiast niespójności. Ale to wizje i marzenia kolekcjonerów, i chwała im za pasję.

W 1966 roku Teufel założył w Koblencji Galerie Teufel, Galerię Sztuki Konkretnej. Wartością kluczową był w tym przypadku Max Bill, którego dziełami zachwycił się młody Teufel; dzieła faktycznie były z najwyższej półki, a ich autor, genialny szwajcarski artysta swoją działalnością na terytorium Niemiec po II wojnie światowej zapisał piękną kartę w historii Sztuki Konkretnej, przyczyniając się do znaczącej rangi Niemiec w tym obszarze.

Kuratorka wystawy, dr Simone Schimpf, z przekazywanej w latach 2004-2009 Stuttgartowi Kolekcji Teuflów liczącej około 200 dzieł (a na wystawie są też depozyty) wyselekcjonowała na wystawę 52 obrazy (najstarsze pochodzą z lat 50., najmłodsze sprzed kilku lat – bo to kolekcja żywa), m.in. Josefa Albersa, Maxa Billa, Antonio Calderary, Camille Graesera, Heijo Hangena (aż sześć płócien!), Richarda Paula Lohse’a, Aurelie Nemours, Bridget Riley czy



Friedricha Vordemberge-Gildewarta. Albers, Bill, Lohse, Riley to giganci współczesnego malarstwa.

Nie z wszystkimi spośród eksponowanych w Sopocie obrazów można się zgodzić jako dziełami Sztuki Konkretnej, rozważając je w kontekście manifestu konkretyzmu, a zwłaszcza punktu 3. Obraz powinien być skonstruowany wyłącznie z elementów czysto obrazowych, tzn. z barwnych płaszczyzn. Element obrazowy nie oznacza nic innego poza nim samym, zatem także obraz nie oznacza nic innego poza nim samym. Czy punktu 4. Konstrukcja obrazu i jego elementów musi być prosta i możliwa do wizualnej rewizji. Czy skądinąd świetne obrazy Rajmunda Girke, Piero Dorazio albo Manfreda Luthera spełniają te kryteria? No nie spełniają; są jedynie abstrakcyjne. Czy Albers i Calderara są konkretyści? Bywają, nie przejmując się związkami strukturalnymi; ich sztuka nie jest klasycznym rodzajem gry strukturalnej. Ale samej wystawie przynosi oddech, pewne wytchnienie od wszechmocy geometrii. To niespójność, która nie przeszkadza. Manifesty mają to do siebie, że

są konkretnymi zapisami, a ich interpretacje to już mocno naciągane sprawy. Ekspozycja skomponowana jest pięknie, a choćby zestawienie kwadratowych prac tego samego formatu: *Dyslokacji* Graesera z wiszącym wzdłuż przekątnej Maxem Billelem wywołuje wzruszenie. Ale tego typu emocji jest więcej. Wystawa (a i sama sztuka) jest hołdem dla kwadratu, ba, zuryska szkoła oparła obraz na kwadracie. Ileż to już lat artyści malarze malują swoje kwadraty, poszukując, wyrażając i czyniąc z nich język własny? To się nie znudzi, to się nie wyczerpie, to jest i będzie. A przecież był jeszcze Athanasius Kircher, wprawdzie nie malarz ale...

Piękna kolekcja i piękna wystawa, na której króluje matematyka, logika podziałów, precyzja formy, moduł, wariacje, kolor, wyrafowanie i absolut. To wystawa sztuki, w której są nadal fascynujące możliwości. Jest zaproszeniem do odkrywania tajemnic poprzez wrażliwość. Nigdy nie wydawało mi się, że Sztuka Konkretna wieje chłodem, ona nawet wbrew twardym założeniom emanuje gorącym uczuciem. Do chłonięcia tej sztuki nie wystarczy logika. Pionierskie dzieło Kandinskiego

O duchowości w sztuce rozpoczęło właśnie drugie stulecie.

Równie pięknie brzmiałyby w tych wnętrzach: polska sztuka konkretna czy wrocławski strukturalizm.

Wystawie towarzyszy sprawiający wrażenie solidnego katalog, ale czy taki on solidny? Schimpf jest młodą osobą, trudno jest zgodzić się z niektórymi jej analizami, np. podarowanego Teufłowi przez umierającego Graesera obrazu *Dyslokacja*, który dla mnie nie jest asymetryczny. Wiele do życzenia pozostawia tłumaczenie tekstu kuratorki. W tekście niemieckim Malewicz i Kandinsky to Rosjanie, w tłumaczeniu polskim Rosjaninem jest już tylko Kandinsky, a Malewicz to już z pochodzenia Polak. OK. Dla mnie też, zwłaszcza od dnia, kiedy na przełomie 1995 i 1996 roku zobaczyłem w Turynie pod rosyjską flagą obrazy Władysława Strzemińskiego [1]. Darując sobie komentarz, pozwolę sobie powiedzieć, że tłumaczenie to nie interpretacja.

1 „Kandinskij, Malewicz e le avanguardie Russe 1905-1925”, Palazzo Bricherasio, Turyn 22 IX 1995-7 I 1996.



Agata Smalcerz

Szczęście w nieszczęściu

Kamil Kuskowski jest artystą, który malarstwo wysłał – można powiedzieć – z mlekiem matki.

Syn artystycznej pary: Marianny i Stanisława Kuskowskich, od dziecka nasiąkł rozmowami, w których forma, kolor, światło były tym, czym dla innych ważne sprawy egzystencjalne. Nie dziwi więc, że kiedy on sam rozpoczął własną drogę twórczą właśnie malarstwo stało się jego obsesją.

Od ukończenia studiów w 2000 roku, w pracowni malarstwa profesora Andrzeja Gieragi, podjął szereg prób zmierzenia się pojęciem obrazu oraz dyskusowania z tradycją malarską. Jego postawa, krytyczna wobec ukształtowanych poglądów czy nieomylnych sądów, sprawia, że zaczynamy na nowo zastanawiać się nad własnymi, zdawałoby się niepodważalnymi opiniami.

Metoda pracy Kuskowskiego wywodzi się z konceptualizmu: idea ma znaczenie nadrzędne. I choć wiele jego prac charakteryzuje minimalizm środków (np. wykorzystywanie wyłącznie ram obrazów), to jednak część porusza oszałamiającym

bogactwem materii (*Uczta malarstwa*). Artysta nie mógł więc nie zająć się multimediami, które wykorzystuje jako nowoczesne narzędzia pracy, nie stawiając ich zresztą ani jako nadrzędne, ani podrzędne wobec tradycyjnych metod „manualnych”. Prowadzi zresztą Pracownię Działań Audiowizualnych w Katedrze Nowych Mediów Akademii Sztuk Pięknych w Szczecinie, powołanej w 2010 roku.

Tym niemniej Kamil Kuskowski jest malarzem i jako malarz zwyciężył w 2009 roku 39. edycję Biennale Malarstwa „Bielska Jesień”. Jego obrazy z cyklu „Antysemitizm wyparty”, będące zamalowanymi na biało płótnami, z których ledwo





przezierają nabazgrane napisy, wbrew swojej minimalnej formy wywołują silne emocje. Hasła, przeniesione żywcem z łódzkich murów, na których „Jude raus” przeplata się z „Żydzi zabili Chrystusa”, są odradzającymi się jak feniks z popiołów, wciąż żywymi świadectwami naszej wstydliwie ukrywanej ksenofobii i nietolerancji.

Jako laureat Grand Prix „Bielskiej Jesieni” — Nagrody Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego — artysta został zaproszony do zrealizowania wystawy indywidualnej w Galerii Bielskiej BWA. Tym razem jednak w centrum jego zainteresowania nie znalazło się — jak można by przypuszczać — malarstwo czy też jego granice, ale sprawy, które są dużo bardziej powszechne i dotyczą właściwie każdego człowieka, niezależnie od jego wykształcenia, zawodu czy zainteresowań, a często nawet od światopoglądu. To przesady czy zabobony, a więc — jak mówi definicja — *ogół wierzeń i praktyk opartych na przekonaniu o istnieniu mocy nadprzyrodzonych, które mogą sprowadzić na kogoś nieszczęście lub ustrzec go przed nim* [1]. Co ciekawe, mimo że potępia je Kościół, podobnie jak wróżbiarstwo, horoskopy i wywoływanie duchów, do wiary w przesady przyznaje się sześciu na dziesięciu Polaków [2]. Artystę zafascynowała nie tylko powszechność tego zjawiska, ale zakodowanie pewnych odruchów wręcz na poziomie podświadomości. Jak wspomina, idea wystawy zakiełkowała w nim, kiedy jadąc tramwajem odruchowo złapał się za guzik na widok kominiarza i skonstatował, że uczyniła też tak większość pasażerów.

Spośród całego gąszczy funkcjonujących w różnych środowiskach przesądów Kuskowski wybrał — *nomen omen* — trzynaście tych najbardziej powszechnych, często wywodzących się ze starożytności i znanych na całym niemal świecie. Jak zwykle artysta przewrotnie podszedł do tematu, często odwracając znaczenie przypisywane poszczególnym symbolom. Stąd tytuł wystawy „Szczęście w nieszczęściu”, sformułowanie używane w sytuacjach, nad którymi nie jesteśmy w stanie zapanować, a które potwierdzają istnienie jakichś sił pozytywnych lub negatywnych, wpływających na nasze życie.

Dwa dominujące na wystawie elementy to rzeźba kota oraz projekcja wideo ze słoniem. Przebiegający drogę czarny kot, najbardziej znana sytuacja kojarzona z pechem, tu została zamrożona

Kamil Kuskowski

1. *Happy*, instalacja

2. *Czarny kot*, rzeźba, obrazy z cyklu „Lucky Seven”

3. *Szczęście w nieszczęściu*, Galeria Bielska BWA, 2011, fragment ekspozycji

1–3. fot. Janusz Legoń

i odwrócona: to my przechodzimy drogę czarnemu kotu, który nie ma szans nas ubiec.

Słoi, symbol szczęścia, jako amulet w postaci figurki z podniesioną trąbą, chętnie noszony jest nie tylko w Indiach, ale i na Zachodzie. Na wystawie jest jak najbardziej realnym słoniem, a właściwie słonią, sfilmowaną przez artystę w łódzkim zoo. Jest jedynym żyjącym tam słoniem; cierpi na chorobę sierocą, co przejawia się w jednostajnym kiwaniu się w przód i w tył. Daleko mu samemu do bycia szczęśliwym...

Inne prace na zmianę „przywołują szczęście” lub „sprawdzą pecha”. Dla przesądnych koszmarem jest kalendarz, w którym każdy dzień to piątek, trzynastego. Za to obrazy przedstawiają wyłącznie szczęśliwą sytuację: trzy możliwe układy dwóch kości do gry, które dają szczęśliwą siódmkę. Jednak hazard, będący potencjalnym źródłem bogactwa, a dzięki temu szczęścia, jak wiadomo zwykle źle się kończy...

Pecha przynoszą przejście pod drabiną (ale na wystawie drabina jest zawieszona do góry nogami, więc raczej przechodzimy „nad” nią), wysypana sól oraz rozbite lustro. Na wystawie kawałki lustra odbijają na ścianę światło, które układa się trudny do odczytania napis. Dopiero podchodząc bliżej widać, że to odwrócone słowo HAPPY (odwrócone szczęście?)

Wreszcie kominiarz i wykonywany na jego widok odruch chwywania się za guzik: czarno-białe wideo pokazuje zdesperowanego kominiarza, który sam wrywa po kolei guziki ze swego munduru i ciska nimi o ziemię. Są jeszcze czterolistne koniczynki zagubione w gęstwie trójlistnych oraz portret Żyda, ofiarowywany jako prezent mający zapewnić pomyślność finansową.

Po wyjściu z takiej wystawy, gdzie czyhają na nas pechowe sytuacje i nie wiadomo, czy zostały zrównoważone przez te przynoszące szczęście, wypada na wszelki wypadek odpuścić w niemalowane drewno. Jednak i tu przekorny artysta zastawił na nas pułapkę: umieścił kawałek takiego drewna, ale... pod szybą.

Wystawa Kamila Kuskowskiego „Szczęście w nieszczęściu”, prezentowana w Galerii Bielskiej BWA we wrześniu 2011 roku, pokazana będzie także w Centrum Sztuki Współczesnej „Łażnia” w Gdańsku, w Muzeum Narodowym w Szczecinie oraz w Mazowieckim Centrum Sztuki Współczesnej „Elektrownia” w Radomiu.

1 Słownik języka polskiego, Wydawnictwo Naukowe PWN

2 TNS OBOP, 1994–2008, za: Polityka .pl, 5.04.2009



2. Kamila Mankus
2. Pascale Heliot & Maciej Kurak
3. Kamila Mankus
4. Jacek Milewski

Magdalena Komborska

Projekt „fashion's object”

Głównym bohaterem wystawy „fashion's object” są formy, niekoniecznie designerskie, pokazane w nowym wyidealizowanym stylu.

To obiekty zaprzeczające panującym regułom mody, czyli społecznemu zachowaniu glamour, który daleki jest od lansu. Nie ma tu fetyszu, haute couture, pret-a-porter czy drop-down, ale jest antyfetyusz, antyfunkcjonalne i antykomercyjne produkty. Symbolizować mają one pewnego rodzaju niezależność... *swoiste „ja” przedmiotu jako przedmiotu* [1]. To, rzeczywiste obiekty marzeń nie wynikające z nadprodukcji ale stanu niby bezcelowości, lekkości, wyobraźni jakiej mimowolnie się poddajemy...

Wystawa „fashion's object” w leszczyńskiej Galerii MBWA zaprezentowana została

po raz drugi. Pierwsza odbyła się w styczniu 2011 w poznańskiej Galerii (ON), z kolei ostatnia „fashion's object part 3” pokazana została w grudniu 2011 r. w Bałtyckiej Galerii Sztuki Współczesnej w Słupsku. We wszystkich częściach gości ta sama grupa artystów, która w związku z nowymi miejscami ekspozycji modyfikuje swoje realizacje. Dostosowują oni swoje prace do zastanej przestrzeni miasta, jego społecznego systemu, czy krajobrazu.

Wśród wystawowych nowości fashion's object (Leszno) znaleźć można było współczesną ikonę wykonaną z pozłotek Magnum. Obraz wylepiony z pociętych, błyszczących elementów, magicznie przyciągał. Powstał metodą *do it yourself* (wyklejanką oraz wycinanką), prostym zabiegiem na gotowym zakupionym przedmiocie. Autorka Maja Muciek, nadaje ludyczny i tradycyjny, domowy wymiar swoim pracom. Wykonuje też miniatury pokoi, domków z najprostszych materiałów, a jej najnowsze prace to złote klatki, miniumzea, w których umieszcza figurki zwierzątek.

W jej bajeczne obrazki i obiekty włączone są prace o surrealistycznych kształtach pyłki leszczyny z cyklu „wielniacze” (Magda



1 To pewnego rodzaju wolność przedmiotu... w wolnej przestrzeni galeryjnej, niezależnie od jej statusu i programu. Każda z kolejnych ekspozycji będzie zmieniać się w zależności od przestrzeni miasta, w którym odbędzie się wystawa.



Komborska). Te miękkie formy nawiązują do legendy powstania Leszna. Obiekty rzeźbiarskie, wyszyte z waty i materiału są przywołaniem człowieka zrodzonego z Faunów, według zapisów Anonima z VIII w. Te watowane zabawki, składają się na kolekcję tworzącą osobliwy *child history*.

Inną wędrówkę snuje Kamila Mankus. W obrazie *All about Ryłło* w plakatowym ujęciu reklamuje kobietę. Utkana postać z rajstopowych elementów, niby wnętrzości, pozuje, w *stricte* feministycznym ujęciu. To właśnie owe cielesne ręcznie wykonane formy decydują o sładzie obecności kobiety; *Mankus female* zostaje wzmocniona, tą jakby próbą rękodziela. Z kolei *Baza nr 10* Jacka Milewskiego przekonuje, że komercja i reklama nie mogą mieć trwałego bytu. Powstała z resztek po prowadzonym przez Milewskiego sklepie instalacja, ma wszystko, co chcielibyśmy kupić ze stylowej odzieży. Czapeczki, kurtki, buty wibrują nałożonym na nie sprayem. Widzowie nie znajdą tu markowych dzianin, najnowszej kolekcji, modnych gadżetów. Milewski malarsko, graffitiarskim sposobem, przemienia nabyte rzeczy,

dematerializuje ich konsumpcyjny charakter.

Nieskończony projekt/produkt sztuki dla poznańskiego centrum handlowego Starego Browaru pokazali Pascale Heliot i Maciej Kurak. Ich realizacja Dali kontra Magritte, to miniatura zamówionego wcześniej projektu dla dwóch firm Giante i Iste. Po jej przedstawieniu, zamawiający odebrali ją nie płacąc za wykonaną pracę twórczą. W ich mniemaniu, sama idea artystyczna w formie projektu nie jest nic warta. Umieszczona na białym cubie kopia głowy Rene Magritta pokazuje język (miniaturowe krzeselko) na wprost wywołującemu się Salvadorowi Dali. Niestety, projekt nie został zrealizowany. Mógł więc zostać pokazany w galerii gdzie zyskał nowe znaczenie.

„Fashion’s object” to komentarz do konsumpcyjnego świata. Żyjąc wśród nadprodukcji rzeczy, wędrujemy po „nowym wspaniałym świecie” realnego i mistycznego pejzażu sztuki

Uczestnicy wystawy: Pascale Heliot i Maciej Kurak, Magdalena Komborska, Maja Muciek, Kamila Mankus, Jacek Milewski

kurator: Magdalena Komborska



Żaneta Kruszelnicka

Sztuka na wybiegu

Na klasyczny wybieg wkraczają nowe technologie. Moda kolejny raz pojawia się na terytorium sztuki.

Moda, projektowanie ubioru, łasek, szmatek, wdżianek, z założenia jest sztuką użytkową. Podstawową funkcją ubrania jest okrywanie i ochranianie naszego ciała przed czynnikami atmosferycznymi, wyziębieniem. Są też aspekty estetyczne, gdzie cała machina tego przemysłu kręci się z ogromną parą. Grono osób ceni sobie komfort i wygodę, ale również liczna jest grupa tych, którymi przy wyborze odzienia kierują zupełnie inne intencje.

Zarówno jedni, jak i drudzy kojarzą z terminem „pokaz mody”, długonogie modelki, zniewiesiałych modeli i mniej lub czasem bardziej uduziwniony zestaw gotowy do noszenia. Wszystko trochę z krainy fantazji. Mocno oświetlony świat bez grama tłuszczu, zamaszyste ruchy przechadzających się po wybiegu. Pokazy wprowadzają iluzję, która nie jest mocno wymagającym przedsięwzięciem, budzą przyjemny dreszcz i przykuwają uwagę szerokiego i zróżnicowanego grona odbiorców.

Ten klasyczny model nadal ma się całkiem nieźle, ale od jakiegoś czasu zaczął się intensywnie zmieniać, a scenariusz spaceru po catwalku nabrał rozmachu, urastając do rangi artystycznego performansu, przedstawienia.

Najlepszym przykładem był pokaz Carola Christiana Poella, podczas którego klasyczny wybieg zastąpił bieg rzeki. Modele pływali w nowej kolekcji z prądem po wodzie: ciała niczym bezwładne kłody. Niesamowite i zdumiewające.

Innym przykładem jest złożona wyłącznie z hologramów prezentacja Burberry. Wszystko wygląda zwyczajnie do czasu, kiedy przechadzające się sylwetki zaczynają się przenikać, dodatkowo zderzając ze sobą zupełnie zmieniają swój wizerunek. Multiplikując się, pokazując poklatkowo kroki modela. Wspaniałe widowisko. Mistrzowskie projekty Husseina Chalayana. Wybieg zastąpiony owalną sceną ze stołem, fotelami i ludyczną pieśnią wydobywającą się z chóru z zza szyby. I nagle okazuje się, że szare pokrowce na fotele świetnie nadają się na wizytę do teatru. Na końcu całego przedstawienia nawet stół przestaje pełnić swoją pierwotną funkcję, stając się ubraniem. Ten sam artysta, projektant, z sukienki potrafi zrobić ekran telewizyjny fundując nam widok fragmentu oceanu, podczas gdy modelka przechadza się po scenie. Na szczególną uwagę zasługuje

kolekcja, która transformuje w czasie pokazu. Sukienki zmieniają swoją formę, obrastają w barokowe kształty bądź znikają pod okryciem głowy, a z kapelusza z rondem robi się czapka z daszkiem.

Duet projektantów Victor&Rolf, stojąc na wybiegu z wszystkich kreacji, w których pojawiają się modelki, tworzy jedną. Nie można nie wspomnieć o Alexandrze MacQueenie, który od zawsze odczuwał swoją kreatywność, a pokazami budował całkiem odmienny świat.

I tak jak pokaz może okazać się godnym uwagi performansem, spektaklem, tak też indywidualne kreacje, projekty, realizacje wkraczają w pojęcie instalacji czy rzeźby. Przykładem wprost ze świata popkultury są fantazyjne stroje Lady Gagi, kreacje z surowego mięsa, układy planetarne, wirujące orbity na głowie, to niektóre z sukienki piosenkarki, dla której projektował sam Giorgio Armani. Często spotykane są projekty popularnej obecnie mody ekologicznej, czasem kreacje są tylko śladem, ulotnymi obrazami zbudowanymi wyłącznie z cienia.

Wspomniany już wcześniej Chussein Halayan stworzył kolekcję z silikonowych form, jakby



1. Projekty Husseina Chalayan
2. Projekt Aleksandra McQueen

zaczętych pod włos sukien. Również wymienianych wcześniej Victora&Rolfa charakteryzują nietuzinkowe rozwiązania syntezy tekstu i obrazu, jak np. krótkie à la plaszczki z wyrastającymi z nich manifestami typu „NO”. A na deser cieszący się ogromną popularnością Gareth Pugh. Młody projektant mocno geometryzujący, korzystający z niekonwencjonalnych przedmiotów, np. rękawków do pływania, którego projekty się ogląda, nie opisuje.

I nie, nie chodzi o to, by wypychać modę w ramy sztuki, budować nowe nazewnictwo, tylko by przyjrzeć się czemuś niezwykle odkrywcemu, przełomowemu i zupełnie zaprzeczającemu idei użyteczności bądź nadającemu jej nowego wymiaru. Świat mody karmi się próżnością i snobizmem tych, którzy chcą swoją „wyjątkowość” podkreślić marką, na szczęście sięga też po inne potrawy. W tym zawodzie najlepsi mają możliwość korzystania z nowości technologicznych i rozwiązań, które ledwo wkraczają na rynek. Dlatego rezultaty ich pracy, dzięki przestrzeni, jaką posiadają, przekraczają szablonowe obrazy ukryte pod pojęciami takimi jak pokaz mody. To samo tyczy się niektórych artystów, którzy można by rzec nie znają granic, tym samym nie czyniąc z nich niepotrzebnych ram, jak np. Stelarc. Płyną ze swoją fantazją żądni sięgania wyżej i jeszcze wyżej. Pochłonięci pracą z bliskim szaleńca w oku. Ingerencję nowych technologii pokazywano także podczas tegorocznego Biennale w Poznaniu. Rzeczywistość wirtualna, poszerzona rzeczywistość, biotechnologia to niektóre z pojęć obecnie atakujących sztukę i, jak widać, przestrzeń designerską. Na szczęście nikt się tym atakom zbyt nie opiera.

Oprócz dawniejszych dokonań, kiedy kreacje wyrastały z modela, korzystając zwyczajnie z klasycznej tkaniny, a na głowach pań pływały okręty, symbolizujące tęsknotę za mężem kapitanem, z przyjemnością obserwuje się, jak zdobycze technologii zasilają przestrzeń sztuki, a artyści operują narzędziami teraźniejszości, eksplorując nowe przestrzenie. Również projektanci bawią się w magików, czarując na naszych oczach.

A właściwie czemu nie. Skoro dzieci bawią się z wirtualnymi zwierzątkami, dlaczego nie skorzystać z zabawek przeznaczonych dla dorosłych?

Źródła internetowe: <http://www.vvork.com/?p=3018>,
<http://zwolenniczkamody.pinger.pl/m/2869376>,
<http://www.husseinchalayan.com/>



Drugie życie (sztuki)

Dobra galeria — podobnie jak dobre wydawnictwo czy dom mody — powinna być marką, z którą odbiorca, konsument — podpisuje nieformalną umowę lojalnościową.

Kiedy rynek reklamowy nasycił się, a firmy zaczęły zamawiać badania socjologiczne, żeby skutecznie związać ze sobą potencjalnego klienta — okazało się, że reklamować należy nie produkt, a styl życia czy nawet ideę.

Jaką ideę, jaką sztukę promuje / kreuje wrocławska galeria Socato? To z pewnością sztuka z potencjałem komercyjnym, nowoczesna, raczej nie awangardowa czy progresywna. Ale już niekoniecznie przyjemna dla oka, nie zawsze „bankowa”, salonowa, czasem ostentacyjnie nieefektywna, taka, która niekoniecznie się musi podobać. Ma jednak pewien rys tradycyjności — to płótna zawsze znakomite warsztatowo, inteligentne, pozostające w kontakcie z wielkim malarstwem, czasem ironiczne. Jest w nich bezpretensjonalność i elegancja, pewna (gustowna) zachowawcza ekspresyjność.

Pierwszą zorganizowaną przez Socato wystawą była prezentacja prac Marii Kiesner, związanej z pracownią Tarasewicza i Modzelewskiego. Malarzka od lat zajmuje się portretowaniem architektury i zdążyła wykształcić swój styl, delikatnie nawiązujący do Hoopera czy Modzelewskiego. Galerii zależało na wątkach wrocławskich i Kiesner przygotowała cykl poświęcony wrocławskiej WUWie, specjalnie dla Socato wyszukała stare fotografie, na podstawie których powstały obrazy. Mimo monochromatyczności — portrety budynków nie



są chłodne, są jakby wciąż ocieplane od wewnątrz. Ktoś przed chwilą wyłączył lampy, studenci opuścili salę wykładową, rozeszli się goście, w gmachu minutę temu wyłączono światło. A jednak ubogie, zredukowane światło (tuż po lub tuż przed zachodem słońca, późną zimą?) i niemal całkowity brak roślinności czy w ogóle — kontekstu, a także zaskakujące zbliżenia obiektów — przywodzą na myśl surrealizm de Chirico, świat po wybuchu, wyludnione miasteczka filmowe po zakończeniu zdjęć. Napięcie, które czujemy patrząc, bierze się ze zderzenia ciepła i chłodu, z poczucia — tymczasowej, ale jednak dojmującej alienacji i baśniowej umowności.

Kolejną wystawą odbywającą się w Socato była „Anamorfoza osobności” Karoliny Jaklewicz, artystki pochodzącej z malarskiej pracowni profesora Kortyki. To wyraźna kontynuacja estetycznej linii galerii: płótna „wycofane”, nieagresywne, skupienie i elegancja. I jeśli u Kiesner widzieliśmy świat po wybuchu, u Jaklewicz oglądamy świat dopiero stwarzany. Świat, w którym nie obowiązują jeszcze żadne twarde prawa, takie jak grawitacja czy trójwymiar. Może w przed-świecie formy mają więcej czasu do namysłu i dopiero się zastawiają: czym chcą być? W jaki sposób się opowiedzieć i po czyjej stronie? Na próbę przyjmują kolory, faktury, bawią się, przepychają, przenikają nawzajem. Skąd to wrażenie intymności? Formy są ciepłe, lekko rezonują, garną się do nas. Chcą być dotykane, pożądane. To widma przedmiotów, które dopiero się stają. Pomyślane przez kogoś, ale nadal otwarte, czujne, wrażliwe na kolejne instrukcje-sny, instrukcje-myśli, instrukcje-marzenia malarki. Geometryczne formy gubią krawędzie, przenikają się, rozmywają. Lewitują miękko wypełnione powietrzem, pełne wdzięku. Uśpione. Czas je omija, kiedy pulsują i lewitują, jakby najadły się helu, nałykały mgły. Nie są to jednak waniliowe duchy, androgeniczne anioły. Niektóre krawędzie odcinają się ostro na płótnie, rozjątrzone, agresywne niedomknięte blizny. W tych miejscach formy nabierają ciała, tęsknią za namiętnością, niepokojem krwi, wilgocią. Miejscowo fizjologiczne, rozbudzone.

1. **Maria Kiesner**,
Wejście z cyklu Re WuWA,
150 x 110, akryl,
płótno, 2011

2. **Monika Smyła**,
Myśli II,
46 x 33 cm, olej,
płótno, 2011

Odmianą w tym kontekście wystawą była prezentacja prac dwóch artystek — Agnieszki Sandomierz z Warszawy i Moniki Smyły, wywodzącej się z krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Bohaterkami prac obu artystek są kobiety — ich środowisko, role społeczne, wizerunki. Jak pisał Chris Shilling w *Socjologii ciała* — wspólnie to ciało staje się źródłem tożsamości, ale też projektem — zadaniem do wykonania. *Ciało to prywatny zasób, społeczny symbol, przekaźnik informacji (...)*. Obie artystki pokazują gesty, ekspresję ciała. Postacie Sandomierz są przedstawione w estetyce pop-kultury, komiksowe, mocno przetworzone, „ustawione” do widza: to pozy opisujące role. Sandomierz bada pojęcie normy społecznej, dotyka tematu gender — kulturowej płci, flirtuje z odbiorcą. Prace Smyły — bardziej neurotyczne, ale też malarskie, są introwertyczne. Dominujące kolory to fiolet i granat. Bohaterki Smyły leżą skulone na ziemi albo łóżku, odwrócona twarz pozostaje niewidoczna, płynna tożsamość jest czymś nieuchwytnym, konstruowanym na użytek sytuacji. Zagubienie, bezpostaciowość, obrzeża ciała, jego ponura nie-trwałość to tematy, które podejmuje malarka.

Ostatnio Socato pokazała nowe prace Łukasza Huculaka (dyplom w pracowni prof. Kortyki). Zredukowana i rozbielona paleta sprawia, że ukazywana przez Huculaka rzeczywistość jest rozmyta, umowna. W pomieszczeniach, galeryjnych salach panuje atmosfera marzenia sennego. Rozpadające się, zanikające kształty, gubiące swoją tożsamość nie układają się jednak w groźny czy dekadentcki wzór. Są raczej wariacją na temat percepcji. Zaburzenia przestrzeni, nagłe pączkowanie materii, jej nieobliczalność — zachęcają do zabawy, wytrącają z mechanizmów patrzenia. Niestabilne, dynamiczne formy z obrazów Huculaka ukazują sztukę jako wydarzenie metafizyczne, artefakty-hybridy na pograniczu światów: organiczne, ale tylko półcielesne. Wiązki dymów, rozpuszczone stopy metali, płynny beton.

Socato wypełnia lukę pomiędzy komercyjną sztuką na zamówienie, a sztuką progresywną czy eksperymentalną. Głosi permanentną pochwałę malarstwa, opowiada historię o współczesności, życiu po postmodernizmie. Nieco poważnie, ale z lekkością i dystansem.



Elżbieta Wernio

Don Juan, albo ja i ja według Rolanda Topora oraz performance *Lost Subject Wehikuł Praga–Wrocław*

w wykonaniu studentów wrocławskich uczelni artystycznych [1] na Quadriennale Scenografii i Przestrzeni Teatru w Pradze 21–26 czerwca 2011

Praskie Quadriennale Scenografii, które od 2011 roku nosi nazwę Quadriennale Scenografii i Przestrzeni Teatru, jest największym wydarzeniem na świecie, prezentującym współczesną plastykę teatralną. Co cztery lata prezentowane są prace z ponad 70 krajów, pięciu kontynentów w trzech sekcjach konkursowych: sekcji krajowej, sekcji architektury teatralnej oraz sekcji studenckiej.

Zakwalifikowanie spektaklu *Don Juan, albo ja i ja* według Topora było już ogromnym sukcesem, gdyż tylko osiem spektakli zostało wybranych ze zgłoszeń z całego świata. Ponadto, grupa została w ramach sekcji studenckiej Scenofest zakwalifikowana do wystąpienia z akcją performance *Lost Subject Wehikuł Praga–Wrocław* na ulicach Pragi.

w którym nie ma barier językowych. Przecież tak naprawdę wszyscy jesteście Don Juanami. Nie ma w tym spektaklu opowieści linearnej, wszystko jest znakiem teatralnym, symbolem, ruchomym obrazem, ukazującym kobietę i mężczyznę, jako swoisty wspólny organizm, a zarazem osobne części człowieka.

23 czerwca 2011 grupa scenografów: Małgorzata Caban, Karolina Cykowska, Barbara Szymczak, Damian Banasz, Magda Nowak, Angelika Giża wraz z ad. Elżbietą Wernio i as. Sebastianem Ładyżyńskim, przy pomocy montażystów czeskich, instaluje scenografię, przygotowuje kostiumy, wykonuje makijaże. Istotny element scenografii: 5-metrowa ściana z trzema oknami, była wykonana w Teatrze Disk na nasze zlecenie. Druga grupa w foyer teatru montuje wystawę składającą się z plansz, zdjęć, projektów; rozwiesza plakaty wewnątrz i na zewnątrz budynku. Każdy wchodzący na nasz spektakl widz dostaje z rąk studentek program obu zdarzeń. Ustawiane są światła spektaklu (ad.

Oba spektakle były jasne i czyste w przesłaniu, świetnie zagrane i perfekcyjnie przygotowane. Plastyka była klarowna, służąca intencji przedstawień, a jednocześnie porywająca w swojej prostocie.

Praga była bardzo teatralna na każdym kroku, została rzeczywiście zdominowana przez Quadriennale, a my oglądaliśmy wszystko, co zdążyliśmy. Wystawy scenograficzne, akcje performance, spektakle i znowu wystawy. Ludzie, w przyszłości tworzący teatr, wchodzili we wszystkie jego etapy tworzenia od podstaw. Zainteresowanie procesem projektowym scenografii w różnych kulturach, w każdym zakątku świata, było nie mniejsze u aktorów niż u scenografów czy muzyków.

W działaniach wzięli udział studenci I, II, III i IV roku Pracowni Scenografii ASP Wrocław. Autorami projektów scenograficznych były studentki Małgorzata Caban, Karolina Cykowska i Barbara Szymczak, pod opieką artystyczną ad. Elżbiety Wernio. Muzykę skomponował Mateusz Ryczek, pod opieką artystyczną ad. Zbigniewa Karneckiego.

Wykonawcami w obu spektaklach byli studenci IV roku Wydziału Aktorskiego PWST we Wrocławiu: Paweł Aksamit, Amin Bensalem, Krzysztof Brzazgoń, Łukasz Gosławski, Adrian Kąca, Marta Kędziara, Paweł Kos, Halszka Lehman, Magda Różańska, Jolanta Solarz, Michał Szwed, Martyna Witowska oraz studenci Akademii Muzycznej: Mateusz Ryczek, Jacek Sotomski i as. Sebastian Ładyżyński.

Pracownia Scenografii ASP Wrocław angażuje się w realizowane w Szkole Teatralnej spektakle, dyplomy, prace egzaminacyjne. Wprowadzamy studentów już od pierwszego roku w konkretne realizacje, współpracujemy z aktorami, wykonawcami projektów aż do finalnego efektu. Tak powstał Spektakl Małych Form w PWST na Wydziale Aktorskim, w ramach specjalności pantomimiczno-ruchowej.

Koordinator, pomysłodawca i realizator projektu : adiunkt Elżbieta Wernio, ASP Wrocław. Reżyserem spektaklu, choreografem i opiekunem artystycznym ze strony PWST, była Bożena Klimczak [2], która językiem wypowiedzi uczyniła ruch, taniec, gest.



Spektakl *Don Juan, albo ja i ja* zrealizowany został przez grupę pedagogów i studentów wrocławskich uczelni artystycznych. Uznawany za klasykę czarnego humoru Topor wykorzystuje dualistyczną koncepcję ludzkiej natury, każąc poszukującemu seksualnej tożsamości legendarnemu kochankowi Don Juanowi odkryć w sobie pierwiastek kobiecy. Dwuznaczność spotkania Don Juana jako siebie – kobiety jest zaskakującym motywem dramatu. Problemem jest dwoistość natury ludzkiej, dwoistość płci, mentalności, balansowania na krawędzi miłości i nienawiści, uwielbienia i pogardy dla siebie.

Próbowaliśmy przekazać temat, dotknąć go w sposób zrozumiały dla wszystkich – niewerbalny,

Elżbieta Wernio), Sebastian Ładyżyński obsługuje pulpit dźwiękowy. Gramy spektakl przy przepelnionej widowni i ogromnym aplauzie w finale.

Odnieśliśmy sukces, a spektakl *Don Juan albo ja i ja* według Topora, zaprezentowany na deskach teatru DAMU w Pradze, okrzyknięto najlepszym spektaklem studenckim. Udział w tym prestiżowym przedsięwzięciu jest niewątpliwym sukcesem środowiska akademickiego Wrocławia.

Performance *Lost Subject* graliśmy na placu Jungmannovo przy żywej muzyce bębnow. Świetnie zagrany, przy pełnym skupieniu (choreografia ad. Bożena Klimczak), jasny i czysty przekaz relacji międzyludzkich, został odebrany entuzjastycznie przez widownię. Występ był dokumentowany przez nasze kamery i aparaty oraz przez publiczność.

1. Performance

2. Don Juan

1 Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna, Akademia Muzyczna oraz Akademia Sztuk Pięknych.

2 Prodziekan Wydziału Aktorskiego Filia we Wrocławiu, adiunkt.



Iwona Stachowska

Krok w przeszłość, krok w przyszłość – 30 lat Płockiej Galerii Sztuki

Jubileusz to wdzięczny temat.

Jednak tym razem to zaledwie słowo wytrych, pretekst ku temu by przyjrzeć się uważniej Płockiej Galerii Sztuki, która w ciągu niespełna roku, niczym feniks z popiołów, odrodziła się na nowo. A to wszystko za sprawą obecnej dyrektor Alicji Wasilewskiej i jej zespołu. Śmiało można powiedzieć, że to dzięki nim galeria ponownie stała się prężnie działającą instytucją kultury. Od początku 2011 roku w tej mieszczącej się w murach zabytkowej mykwy przestrzeni artystycznej (500 m²) odbyło się aż 15 wystaw indywidualnych i zbiorowych. Również w tym roku powołano do życia nowe dziecko galerii – Galerię Kreski (36 m²), będącą ukłonem w stronę mniejszych form artystycznych: grafiki, rysunku, szkicu.

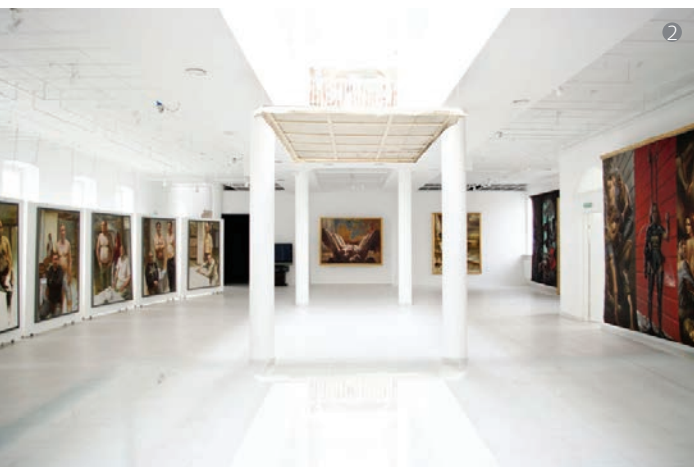
Ideą przewodnią przyświecającą Płockiej Galerii Sztuki jest godzenie tradycji z nowoczesnością. Program

ten z powodzeniem udaje się wcielić w życie. Władze galerii śmiało patrzą w przyszłość, promując twórczość młodych, obiecujących, aczkolwiek nieznanych jeszcze autorów, takich jak Kacper Bożek, Tomasz Daniec czy Katarzyna Kludczyńska. Ale na tym nie poprzestają. Nie odcinają się od przeszłości. Nie boją się nawiązywać do tradycji, wracać do korzeni, z których wyrosła sztuka współczesna, do artystów, którzy współtworzyli jej klimat. Owocem tego odważnego sięgania w głąb sztuki są wystawy uznanych, oryginalnych polskich i zagranicznych twórców, nierzadko będące premierowym pokazem ich nowych prac. Wspomnę chociażby o prezentacji grafik Janiny Kraupe-Świdorskiej, Eugeniusza Geta Stankiewicza i Romana Kowalika, retrospektywie artystycznej Piotra Naliwajki, bezprecedensowej wystawie ekspresjonistów niemieckich, na której znalazły się grafiki artystów tworzących legendarną grupę Die Brücke oraz o obszernej prezentacji dorobku artystycznego Bronisława Chromego i Józefa Wilkonia.

Wspólny mianownik wszystkich działań prezentowanych w przestrzeni Płockiej Galerii Sztuki to ich wysoki poziom artystyczny i warsztatowy oraz nietuzinkowe katalogi towarzyszące każdej z wystaw. Trzeba przyznać, że tak dopracowanych pod względem formalnym i merytorycznym publikacji może Płockiej Galerii Sztuki pozazdrościć niejedna instytucja.

Nie da się nie zauważyć, że Płocka Galeria Sztuki rozwija skrzydła, że dzieje się w niej coraz więcej. Dlatego warto skierować wektor swojej uwagi właśnie na to miejsce; miejsce, które ma szansę na dobre zaistnieć na kulturalnej mapie Polski.

Więcej informacji o działalności Płockiej Galerii Sztuki dostępnych na stronie: www.plockagaleria.com



1. Budynek Płockiej Galerii Sztuki
2. Wystawa malarstwa Piotra Naliwajki (parter PGS)



Stanisław J. Woś

znakomity fotograf, wspaniały kolega, prawy i dobry człowiek 11 września 2011 roku zmarł po długiej walce z chorobą, mając niecałe 60 lat. Żegnamy Cię, Staszku, z żalem, że już nie zobaczymy nowych Twoich pięknych, pełnych symbolicznych znaczeń fotografii. Żegnamy z bólem, że już nie porozmawiamy z Tobą o Twoich poszukiwaniach światła w tym i tamtym świecie – poszukiwaniach pełnych wielkiej wrażliwości, wiedzy i mądrości. Niech Cię prowadzi na Tamtą Stronę, Staszku, Światło Dobroci, Miłości i Prawdy – w te prawdziwe wartości wierzyłeś i one są teraz z Tobą. Będziemy pamiętać o Tobie i o Twojej fotografii.

Redakcja „Formatu”

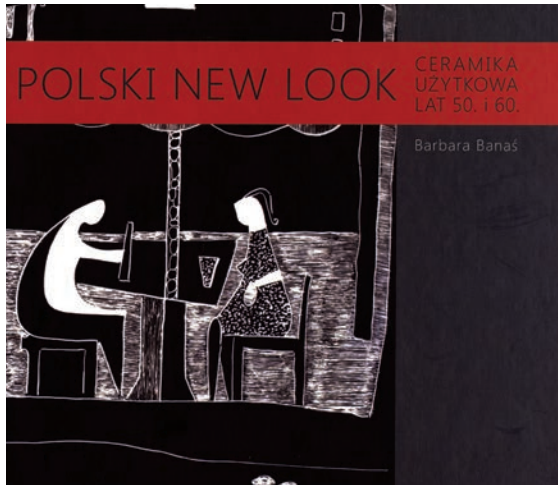


Krzysztof Makowski

półtora roku walczył z chorobą nowotworową. Walkę przegrał 15 września 2011 r. Miał niewiele ponad 40 lat. Fotografował niewybitnie, za to był w stosunku do siebie krytyczny. Fotografia była jego wielką pasją, poświęcił się więc jej promocji. Założył F5. Początkowo

internetową księgarnię fotograficzną, która szybko stała się także wydawnictwem i galerią. F5 to była tylko etykieta, jednoosobowa firma. Prawdziwą instytucją był sam Krzysiek. Współtworzył festiwale fotograficzne, wystawy, spotkania, przeglądy portfolio. Wokół wydawanych przez niego książek toczyły się dyskusje. Na ich łamach spotykali się ludzie: fotografowie, krytycy, naukowcy. Zwieńczeniem tych działań był ogłoszony przez Krzysztofa Konkurs na Fotograficzną Publikację Roku. Odbyły się dwie edycje tej niezwykle potrzebnej inicjatywy integrującej środowisko fotografów, wydawców, akademików i czytelników. Trzeciej nie miał siły już przygotować. Wydane książki, zorganizowane wydarzenia, konkurs – to bardzo ważne aktywności, które będziemy Krzyskowi pamiętać. Najważniejsze jednak, jakim był człowiekiem. Entuzjastą, prawdziwym kolegą, człowiekiem bezinteresownym. Ciągłe w trasie, przemierzał setki kilometrów, odwiedzając galerie, festiwale, szkoły, wydawnictwa. Wszędzie witano go z otwartymi rękoma, ceniąc jego otwartość, szczerłość i uczciwość. Dzielił się informacjami, kontaktami, ideami. Dla wielu z nas był przede wszystkim przyjacielem. Wraz z jego odejściem środowisko fotograficzne straciło wiele, ale przede wszystkim ogromnie dużo straciliśmy my – jego koledzy, współpracownicy, znajomi. Będzie go nam bardzo brakować.

Przyjaciele



Paweł Lewandowski-Palle

Różnorodności PULSu SZTUKI

Poznańska Galeria Miejska „Arsenał” w rozszerzającej się ilościowo serii poświęconej sztuce współczesnej wydała w 2010 roku książkę, a właściwie zestaw publikowanych wcześniej tekstów Marty Smolińskiej *PULS SZTUKI. okoŁO WYBRANYCH ZAGADNIĘŃ SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ*. Teksty z przeszłości autorka podzieliła na pięć obszarów: Wi(e)dzieć obraz, (Nie)ostrość, Narracje (nie)możliwe, (Prze)mijanie, (Nad)zmysłowość dotyku. Są one związane z autotematyzmem, fotografią, grafiką, instalacją, malarstwem, multimediami, sztuką a władzą, o sztuce, kobiet, Poznań, austriacką oraz wydarzeniami związanymi z imprezami cyklicznymi, a opatrzenie owych kategorii znakami graficznymi wpływa korzystnie na przejrzystość w poszukiwaniu obszarów zainteresowań.

Smolińska pisze dużo (może i szybko), i mam wrażenie że o wszystkim, widać że zna się na wszystkim (podobno są tacy ludzie). Pisze może za dużo.

Dotykanie problemów nie jest próbą zapisu kompletnego. We wprowadzeniu Smolińska pisze m.in.: *Różnorodność pozwala uniknąć próby budowania syntez i podsumowań...* Chodzi więc raczej o dotykanie wybranych fenomenów współczesnej sceny artystycznej niż ambicję stworzenia jej pełnego, określonego obrazu. I to ją zwalnia od wysłuchiwania głosów krytycznych. Książka staje się wówczas książką dla samego siebie. Nie ma w tym nic złego, skoro znajduje się wydawca.

Po co dziś jeszcze malarstwo? pyta w podtytule pierwszego rozdziału *Wi(e)dzieć obraz* Marta Smolińska. Ów rozdział zaczyna esejem *(Ko)lekcja malarstwa*, pisząc za Meinhardtem: *W drugiej połowie XX wieku malarstwo nieuchronnie mierzy się aporią, wynikającą z niemożności określenia statusu obrazu abstrakcyjnego sytuującego się pomiędzy materialnością*

plaszczyny barwnej a znakiem idealnego. Lata 60. postrzegane są jako czas demaskacji ontologicznie lub metafizycznie definiowanej transcendencji malarstwa, zaklasyfikowanej wówczas jako iluzja i złudzenie.

Gdy tak zaczyna się książkę, to uzasadnione jest oczekiwanie kaskady pytań, w tym i tak oczywistego, jak: czy warto dzisiaj malować obrazy i czy warto je oglądać? To tak samo niedorzeczne, jak pytania: czy warto dziś grać w piłkę i oglądać mecze. WARTO, zawsze znajdziemy mecz, który chce się oglądać i obraz, na który chce się patrzeć i przeżywać.

Ważne miejsce w rozważaniach o pięknej i mądrej kolekcji malarstwa lubelskiego marszanda Waldemara Andzelma, która prezentowana jest właśnie w Muzeum Miasta Łodzi (22 X 2011 – 29 I 2012), zajmuje analiza części „korony” polskiego malarstwa: Stefana Gierowskiego, Jerzego Kałuckiego, Koji Kamoji i Jana Berdyszaka. Najlepszymi fragmentami analizy pięciu obrazów Gierowskiego są cytaty z rozmów profesora z Dzikowską, Jerzmanowską, Michalskim, Taranienką i Zagrodzkim, ale nie dowiemy się, co o tym gigancie polskiego malarstwa myśli autorka. Na przełomie 2010/2011 roku zasiadałem w sześciuosobowym gremium (J. Brukwicki, J. Ciesielska, M. Jankowska, W. Kuczma, M. Smolińska) konstruującym kształt wystawy „Nowe Tendencje w Malarstwie Polskim 2”, która trwa w bydgoskiej Galerii Miejskiej BWA (19 XI 2011 – 26 II 2012) i nie naruszając tajemnicy obrad tego gremium, powiem, że księcia polskich malarzy w konstrukcji tej wystawy widziałem tylko ja. To daje do myślenia.

Do najwartościowszych tekstów należy *Wrota (do) obrazu*, poświęcony malarstwu Bogdana Wojtasiaka, będący tekstem wstępu do katalogu wystawy w poznańskiej Galerii Miejskiej „Arsenał” w 2007 roku. Może to nawet tekst najlepszy, nadzwyczaj trafnie charakteryzujący twórczość tego skromnego, ale jednego z najwybitniejszych

Design przełomu dekad lat 50. i 60. XX wieku reklamowano często jako „new look”.

Ten wpadający w ucho zwrot stał się hasłem wywoławczym debiutanckiej kolekcji Christiana Diora (1947), a potem szybko podchwycili go inni producenci. Do Polski nowe tendencje dotarły na krótko przed czasami politycznej „odwilży” 1956 roku. Niezwykle istotną rolę w propagowaniu „nowoczesności” i pojęcia „dobrego wzoru” odegrał założony przez Wandę Telakowską Instytut Wzornictwa Przemysłowego w Warszawie.

Ceramiczny design lat 50. i 60. w Polsce to jednak nie tylko projekty powstające w pracowniach Zakładu Ceramiki i Szklania IWP, to ciekawa i dotąd rzadko prezentowana oferta polskich wytwórni porcelany, porcelitu i fajansu.

W tej bogato ilustrowanej książce (ponad 200 kolorowych fotografii) znajdziecie Państwo informacje o historycznych kontekstach rozwoju europejskiego i polskiego wzornictwa w tym okresie i animatorskiej roli IWP. W osobnych rozdziałach przedstawiono historię i dokonania poszczególnych Ośrodków Wzorcujących (fabryk w Wałbrzychu, Jaworzynie Śl., Chodzieży, Ćmielowie, Pruszkowie, Tułowicach, Bogucicach, Włocławku, Miostowicach), wytwórniach prywatnych (Steatyt) i zakładach związanych z Cempelnią (Kadyny, Bolesławiec, Włocławek, Łysa Góra). Książkę wzbogacają zapisy rozmów autorki z projektantami, wykaz projektów rzeźby figuralnej i biogramy artystów.

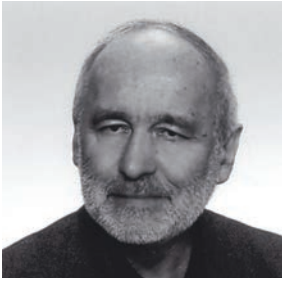
artystów Poznania. Zajmujące są teksty o Beacie Ewie Białeckiej, Aleksandrze Ska, Tomaszu Ciecierskim czy Andrzeju Leśniku. Z kolei teksty, choćby o Jenny Holzer, Andrzeju Macieju Łubowskim czy Krzysztofie Gliszczyńskim (to jednak, w przeciwieństwie myślenia autorki, bardzo materialne malarstwo) pozostawiają niedosyt. Jego jest więcej. O Pawle Łubowskim, z którym Smolińska współpracowała, z różnych względów pisać zapewne było trudno, bo to twórczość na wskroś złożona, a której obserwatorzy, do których się zaliczam, mają niestety niedosyt, tak to już jest, gdy artyści mają dodatkową pasję dyktowania. Jest też przerosł... Cibulki. Faktycznie, zgodnie z tytułem autorka jest okoŁO ZAGADNIEN. I nie jest to „puszczeniem oka”.

Wojciech Makowiecki określa tę publikację jako rzetelny dokument swojej epoki, widzi w niej źródło cennych informacji, a nawet swego rodzaju przewodnik po sztuce współczesnej. Nijak nie odważyłbym się na tę bardzo górnolotną rangę rzetelnego dokumentu epoki, bowiem subiektywność wyborów i emocje własne najczęściej pomijają wiele istotnych problemów i zjawisk, i nie wydaje się, by stanowiła źródło cennych informacji, zwłaszcza w kontekście zagubionego w meandrach współczesności widza, który może do niej sięgnąć, ale to nie on jest jej najważniejszym czytelnikiem, wszak książka dedykowana jest... Mamie. I pięknie.

Nie wszystko da się wziąć w nawias, której to formy tak często w swoich tekstach (nad)używa Smolińska, co zaczyna pachnieć manierą. Czasem potrzeba (jedno)znaczności. Czytelnik sam oceni tę książkę i jej sens.

Przeczytałem, ale czytało się bardzo ciężko. Komu potrzebne są książki – zbiory opublikowanych wcześniej tekstów? Może przede wszystkim samym autorom, może wielbicielom, ale i zapewne jakiejś grupie ludzi ciekawych książek. Dobrze pamiętam, jak czekałem na kolejne książkowe zbiory Andrzeja Oseki, których „lekkosć” sprawia, że z przyjemnością wracam do nich co jakiś czas. I tego wypada życzyć Smolińskiej. Dla mnie jest ona przede wszystkim (współ)autorką pomnikowego opracowania *JAN BERDYSZAK. Prace 1960–2006*.





Andrzej Kostolowski

Sztuka w przejściach

Jako motto niniejszych uwag, posłużyć może zdanie Laurence Sterne'a: *Postawy, pani, same w sobie są niczym, ważne jest dopiero przejście z jednej postawy w drugą, podobnie jak rozwiązanie harmoniczne dysonansu. I odnieść je można do sytuacji sztuki u schyłku postmodernizmu, czyli na dziś. Zanim zrozumiane zostaną postulaty „oburzonych” i sceptyków globalizacji, spójrzmy na sytuacje z niedawnej historii.*

Od lat 50. niejednokrotnie prezentowano ekspozycje sztuki współczesnej programowo zderzające ze sobą postawy artystów wywodzących swą sztukę z bardzo różnych źródeł. Było to zjawisko odmienne od modernistycznej separacji: awangarda sobie, tradycjoniści sobie. Zjawisko zestawiania propozycji wywodzących się z bardzo odmiennych rejonów czy zróżnicowanych orientacji (jak to bywa w życiu czy też jak toczą się dyskusje w różnego typu demokratycznych gremiach) ma zdaniem piszącego jakiś walor. Takie prezentacje w sposób naturalny organizują często sami twórcy oraz ich różne organizacje. Konfraterie artystów bywały i są różnego typu. Wąskie modernistyczne zespoły, np. awangardowe: De Stijl w Holandii czy Blok w Polsce, syciły się jednorodnością swych utopii. Także zwarte ugrupowania tradycjonalistyczne zwykły trzymać się zastanych założeń. Jednoczesne umacnianie się dużych organizacji artystów, choć „oswajanych” chętnie przez dyktatury, zaprzątnięte bywały i są obroną własnych członków w całym ich artystycznym zróżnicowaniu. Jeśli chodziłoby o nasz Związek Polskich Artystów Plastyków, to powiedzieć można, że niezależnie od dawanych mu propozycji nie do odrzucenia, nacisków czy nawet czasowej likwidacji, połączonej z powołaniem rzekomo wolnych związków jakoby lepszych od starego, był i jest mimo wszystko organizacją „dającą życie” wszystkim, wielce zróżnicowanym członkom. I niezależnie od tego, czy rzecz dotyczyłaby Polski, Jugosławii (gdy jeszcze istniała) czy np. Norwegii, organizacje artystów lubiły i lubią preferować tutti frutti, czyli propozycje bardzo od siebie odmienne, niekoniecznie „te z mojej stajni”.

Trzymając się polskich przykładów, zauważać się dało, że wśród organizatorów wystaw dość wyraźnie przyjmowała się od lat 60. metoda

albo ta znana z salonów otwartych (bez jury, każdy artysta/każda artystka dają na wystawę co chcą), albo też programowo zderzająca ze sobą artystów i dzieła krańcowo różne. Zaznaczyła się wtedy rola niektórych propagatorów sztuki, a szczególnie takich postaci, jak na przykład Janusz Bogucki czy Ryszard Stanisławski. To oni m.in. byli zwolennikami „porównań”, „zestawień”, „konfrontacji”. Takie zderzenia bywały barwne, często zaskakujące, zawsze w jakiś sposób twórcze. Ale sprawa jakby ucichła w ostatnich 20 latach. Nowi organizatorzy (teraz już zdecydowanie kuratorzy) są tak zajęci wyznaczaniem trendów czy też realizacjami swych wydumanych tez, że nie tyle zajmują się różnorodnością, co głównie dopasowywaniem jak w ulu, z jego woskową strukturą. Choć ta ostatnia jest piękna, w odniesieniu do sztuki bywa monotonyjnym kaftanem.

Na świecie bywało tak, że kilkakrotnie zwracano uwagę na rozpowszechnianie się dominacji fastrygowania, bardziej przystrojania niż kontrastowania. Na wielkiej imprezie międzynarodowej, takiej jak Documenta w Kassel, co pięć lat następuje kuratorski wybór artystów linii „współcześnie ważnej” (czytaj: tej trendy), a tylko dla fasonu dodaje się reprezentantów czegoś innego. Dostrzegając taką monolityczność, parokrotnie wysuwano tezy odnośnie do tego, aby same środowiska artystów (bez kuratorskiego pośrednictwa) mogły w zmienności podejść desygnować listę tych zapraszanych do wystawienia w Kassel. Ważny stał się wielogłos wypowiedzi 28 artystów/artystek w 2003 pod hasłem „Kuratorstwo następnych Documenta należy powierzyć artyście/artystce”. Wybitna nowojorska krytyczka Roberta Smith zwracała kilkakrotnie uwagę na szczególną sytuację lawinowego pokazywania przez muzea amerykańskie ekspozycji artystów reprezentujących *one brand*, skądinąd beniaminków dziesiątków biennale i targów sztuki. Zachwyty wszędzie rozrywany celebrytą sztuki do znudzenia obecnym na całym świecie to jakaś fetyszycacja jednej postawy. A gdyby posłuchać pastora Sterne'a, potwierdzilibyśmy, że przejścia i zamiany aktywizują ponurą powtarzalność. Na kuratorów... spada odpowiedzialność i wobec publiczności i ze względu na historię, aby byli ekumeniczni... Ich zadaniem wobec publiczności jest prezentowanie zbalansowanego menu obejmującego zarówno obrazy, jak wideo, fotografie i rzeźbę poza umysłowością ula (*hive-mind*) — pisała w 2010 Roberta Smith.

02/02 | 26/02 | 2012

SYLWESTER AMBROZIAK

POLA ZNÓW SIĘ ZAZIELENIA

26/04 | 20/05 | 2012

MAREK POŻNIAK, ANNA CIEŚLA

BEZ HORYZONTU

29/05 | 24/06 | 2012

OLAF BRZEŃSKI

15/09 | 21/10 | 2012

3 BIENNALE ARS POLONIA

(NIE)PORZĄDEK



GALERIA SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ

pl. Teatralny 12, 45-056 Opole
tel. (77) 402 12 35, e-mail: info@galeriaopole.pl
www.galeriaopole.pl



Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego



Andrzej Miastkowski vel Egon Fietke vel Kosmiczny Akrobata. Sceny z karmienia, instalacja, 2011
Artur Malewski, Likantrop, obiekt, 2005, fot. Marta Pszonak



17 lutego – 9 kwietnia 2012
Muzeum Współczesne Wrocław
26 kwietnia – 10 czerwca 2012
Galeria Bielska BWA

Ośrodek Kultury i Sztuki
we Wrocławiu
Instytucja Kultury Samorządu
Województwa Dolnośląskiego
Rynek-Ratusz 24
50-101 Wrocław
Dyrektor:
Piotr Borkowski

Dolnośląski Festiwal
Artystyczny
Spotkania Wyszehradzkie
Dyrektor:
Bronisław Kowalewski
Koordynator programu:
Agnieszka Chodysz
www.okis.pl; www.dfa.okis.pl
okis@okis.pl
tel.: +48 71 3442864
fax: +48 71 3442865

Muzeum Współczesne Wrocław
Instytucja Kultury Samorządu
Miasta Wrocławia
pl. Strzegomski 2a
53-681 Wrocław
tel.: +48 71 3564250
fax: +48 71 3564254
www.muzeumwspolczesne.pl
Dyrektor: Dorota Monkiewicz

Galeria Bielska BWA
Instytucja Kultury finansowana
z budżetu gminy Bielsko-Biała
ul. 3 Maja 11
43-300 Bielsko-Biała
tel.: +48 33 8125861
fax: +48 33 8124119
www.galeriabielska.pl
Dyrektor: Agata Smalcerz

Projekt albumu
MIT I MELANCHOLIA:
Krystyna Urbanowicz-Dudek

Mecenat:
Rafał Jurkowlaniec
Marszałek Województwa
Dolnośląskiego

Wydawnictwa OKiS dostępne
są w DCIK, Rynek-Ratusz 24
50-101 Wrocław, www.dcik.pl

mit i melancholia

Kurator:
Jolanta Ciesielska

Organizator:
Ośrodek Kultury i Sztuki we Wrocławiu
Współorganizatorzy:
Muzeum Współczesne Wrocław
Galeria Bielska BWA

Wojciech Bąkowski | Cezary Bodzianowski | Bogna Burska |
Witostaw Czerwonka | Krzysztof Gruse | Ryszard Grzyb |
Jakub Grzywak | Mariusz Kubielas | Jerzy Kosałka | Kamil Kuskowski |
Roman Lipski | Łódź Kaliska | Artur Malewski | Sławomir Marzec |
Tomasz Mażewski | Andrzej Miastkowski | Agata Michowska |
Marcin Mierzicki | Bartłomiej Otocky | Laura Paweła | Marek Rogulski |
Jadwiga Sawicka | Sędzia Główny | Kama Sokolnicka | Piotr Szmítke |
Grzegorz Sztwiertnia | Marcelo Zammenhoff | Alicja Żebrowska |

NATALIA LL | OPUS MAGNUM | ERNST MUZEUM - ODDZIAŁ MŪCSARNOK KUNSTHALLE W BUDAPESZCIE | 19 STYCZNIA - 18 MARCA 2012
ORGANIZATOR: OŚRODEK KULTURY I SZTUKI WE WROCŁAWIU | WSPÓŁORGANIZATORZY: MŪCSARNOK KUNSTHALLE | INSTYTUT POLSKI
W BUDAPESZCIE | PATRONAT: BOGDAN ZDROJEWSKI, MINISTER KULTURY I DZIEDZICTWA NARODOWEGO | MECENAT: MARSZAŁEK
WOJEWÓDZTWA DOLNOŚLĄSKIEGO | KURATOR: NATALIA LL | KOORDYNATOR WYSTAWY: AGNIESZKA CHODYSZ | KOORDYNATOR
ZE STRONY MŪCSARNOK KUNSTHALLE: FAZAKAS RÉKA | WYSTAWA W RAMACH DOLNOŚLĄSKIEGO FESTIWALU ARTYSTYCZNEGO OKIS