

format

PISMO ARTYSTYCZNE

NR

65



Rysunek, Grafika, Festiwale, Postawy *m.in.*
Międzynarodowy Konkurs Rysunku – Wrocław, Międzynarodowe Triennale Grafiki – Kraków,
24 Festiwal Polskiego Malarstwa Współczesnego w Szczecinie,
Witold Skulicz, Permafo, Józef Robakowski, Paweł Lewandowski-Palle

ISSN 0867-2555



9 770867 255004 02

KONTEKSTY 2013
III MIĘDZYNARODOWY FESTIWAL
SZTUKI EFEMERYCZNEJ W
SOKOŁOWSKU

CONTEXTS 2013
3RD INTERNATIONAL
SOKOLOVSKO FESTIVAL OF
EPHEMERAL ART

28.07–1.08.2013

POWIETRZE

THE AIR

Performance • Instalacje • Sztuka w przestrzeni publicznej •
Park dźwięku • Pokazy filmowe • Koncerty • Dyskusja panelowa
• Wystawy • Warsztaty • Prezentacje Miejsca w Miejscu

Performance • Installations • Site-specific works •
Soundpark • Screenings • Concerts • Panel discussion •
Exhibitions • Workshops • Presentations of art centres

W tegorocznej edycji Festiwalu wezmą udział między innymi/
This year's edition will feature, among others:

Akademia Ruchu (PL), Robert Alda (PL/NO), Inês Amado (PT), Marilyn Arsem (USA),
Janusz Bałdyga (PL), Zygmunt Bauman (PL), Adina Bar-On (IL), Ola Bilińska (PL),
Bożenna Biskupska (PL), Stuart Brisley (UK), First Movement [Caroline Bagnall, Peter Shelton] (UK),
Michał Górczyński (PL), Martin Janiček (CZ), Sandra Johnston (UK/IR), Maciej Kurak (PL),
Michał Lasota (PL), Alastair MacLennan (UK/IR), Norman Leto (PL), Rita Marhuag (NO),
Daniel Pigoński (PL), Joanna Rajkowska (PL), Józef Robakowski (PL), Isabel Rocamora (UK/ES),
Eugeniusz Rudnik (PL), Zygmunt Rytka (PL), Maria Lusitano Santos (PT), Andrew Spira (UK),
Ellen Henriette Suhrke & Hilde Skevik (NO), Paweł Szamburski (PL), David Thomas (USA/UK),
Mikołaj Trzaska (PL), Zbigniew Warpechowski (PL), Patryk Zakrocki (PL), Ewa Zarzycka (PL),
Hubert Zemler (PL), Paulina Zielińska (PL), i inni.

Wydarzenia specjalne/ Special Events

Jerzy Beres – wystawa/ Exhibition (Kurator/ Curator: Jerzy Hanusek, Bettina Beres)
David Thomas live

Kurator/ Curator:
Małgorzata Sady

Koordinacja/ Co-ordinators:
Antoni Burzyński, Zuzanna Foggt

Kontakt/ Contact:
fundacja@insitu.pl / www.insitu.pl
www.thecontexts.pl / www.sokolowsko.org

Organizator/Organiser:



Partnerzy/ Partners:



Wsparcie/Support:

Dofinansowano ze środków Ministra
Kultury i Dziedzictwa Narodowego
Project financed by the Polish Minister
of Culture and National Heritage

Dofinansowano ze środków
Województwa Dolnośląskiego
Project financed by the Lower
Silesia Province



Patroni medialni/ Media Partners:



www.muzeumwspolczesne.pl

magazyn
LUXUS

LUXUS
magazine

10.5-2.9.13

MWW

Muzeum Współczesne
Wrocław

II Ogólnopolski Konkurs Malarski

organizowany przez Fundację Rozwoju Sztuki „Zielona Marchewka” pod hasłem:

Malarstwo Językiem Uniwersalnym



I nagroda - 12 tys. zł
II nagroda - 6 tys. zł
III nagroda - 4 tys. zł
wyróżnienia - 2 x 3,5 tys. zł

Termin nadsyłania prac do 1 lipca 2013 roku

• Informacje: www.zielonamarchewka.pl
www.facebook.com/zielonamarchewka
galeria@zielonamarchewka.pl



fundacja rozwoju sztuki | zielona marchewka®



KORESPONDAŻ -
Jiří Kolář i Beatrice Bizot
Wystawa niezwyklej korespondencji między Kolářem a francuską rzeźbiarką B. Bizot. Ekspozycja przygotowana przez Galerię Miejską we Wrocławiu we współpracy z Galerią Narodową w Pradze, będzie pokazywana w Muzeum Architektury we Wrocławiu w dniach 4 lipca - 8 września 2013 r.

Rodzina Brueghel. Arcydzieła malarstwa flamandzkiego

Miasto Wrocław zostało gospodarzem największej jak dotąd wystawy, poświęconej artystycznej dynastii Brueghel: Rodzina Brueghel. Arcydzieła malarstwa flamandzkiego. Wystawa, będąca częścią międzynarodowej inicjatywy, organizowana jest przez Galerię Miejską i Muzeum Miejskie Wrocławia przy współpracy praskiej Art for public. To wyjątkowe wydarzenie pozwoli na obejrzenie dzieł z prywatnych kolekcji z całego świata, niedostępnych lub nigdy wcześniej nie wystawianych. Ekspozycja zostanie zaprezentowana w Pałacu Królewskim we Wrocławiu w dniach 22 lipca – 30 września 2013.



Drodzy Czytelnicy!

Mówimy w numerze o niezmienniej uniwersalności rysunku: był i jest on powiązany chyba z każdym współczesnym medium sztuki. D. Folga-Januszewska w tekście wprowadzającym w tematykę bieżącego zeszytu wprost mówi: „Bez rysunku nie byłoby sztuki”. Rysunek był niegdyś wyrazem magii i rytuału, był i jest obecnie zapisem ekspresji i refleksji, był i jest wstępem do projektów artystycznych i użytkowych, jest wreszcie śladem automatycznego zapisu naszych wrażeń i odczuć – towarzyszy w pracy, na zebraniach, wykładach, w kalkulowaniu wydatków itp.

Od rysunku droga wiedzie wprost do grafiki, do malarstwa, rzeźby, a nawet przestrzennych instalacji i aranżacji. Dzisiaj okazuje się on już zalgorytmizowanym zapisem w programie komputerowym, jest wreszcie źródłem pisma i wszelkich znaków (i symboli) międzypolepczej komunikacji.

Uniwersalność zastosowań rysunku kontrastuje z jego indywidualnym wymiarem w subiektywnych realizacjach. Bo każdy pisze i rysuje inaczej, na sposób dla siebie wyłączny; rysunek (i pismo) wyraża bowiem charakter człowieka, opisuje go (por. art. K. Klich), a te ścieżki indywidualizacji w rysowaniu są mylące, splątane i wiodą często poza obszar konwencji. Czego dowodzą prezentacje twórczości: od rysunku (i grafiki) tradycyjnego, akademickiego, po jego przestrzenne przekroczenia, w połączeniu z innymi mediami, do rysowania mentalnego itd. Tak więc przeszłe wydarzenia, takie jak Triennale Rysunku czy Triennale Grafiki, stanowią tu obok indywidualnych postaw artystycznych (od W. Skulicza po R. Ślanego) trafną egzemplifikację dla owej wstępnej konstatacji. Rysunek jest dzięki temu ciągle twórczy i różnorodną twórczość implikujący.

Oczywiście w zeszycie znalazły się także inne tematy – referujemy m.in. dokonania malarstwa (Festiwal w Szczecinie, Promocje w Legnicy itd.) czy „werystyczną” utopię P. Schmitke – to one dopełniają treści numeru, nieco spóźnionego w realizacji, jako że nasi donatorzy znaleźli się w trudnej sytuacji wyboru między presją finansowania sportu (efekt nowych stadionów, utrzymanie kosztownych drużyn piłkarskich) a wspomaganiami kultury, która nie zalicza się do fizycznej. Mamy więc igrzyska... i z takim przesłaniem polecamy bieżący numer naszym Czytelnikom.

Andrzej Saj

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,
Piotr J. Fereński, Agnieszka Gniotek, Anna Kania,
Dorota Koczanowicz, Andrzej Kostolowski,
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

LAYOUT I OPRACOWANIE GRAFICZNE:

Tomasz Pietrek, www.tomaszpietrek.com

REDAKCJA EDYTORSKO-TECHNICZNA:

Romuald Lazarowicz

DRUK: JAKS, 50-514 Wrocław, ul. B. Bogedaina 8

TŁUMACZENIE NA JĘZYK ANGIELSKI:

Ryszard Sawicki

PROJEKT OKŁADKI

Tomasz Pietrek, w projekcie wykorzystana została grafika Eugeniusza Geta-Stankiewicza, *Zakuwany Łeb 1*, miedzioryt + mezzotinta, 23,5x 35 cm

ŁAMANIE I PRZYGOTOWANIE DO DRUKU:

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

WYDAWCA:

Akademia Sztuk Pięknych
im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu

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 SFINANSOWANY ZE ŚRODKÓW:

Urzędu Miasta Wrocławia.
Za finansowe wsparcie serdecznie dziękujemy.

Nakład: 2000 egz (bc)

Copyright © 2013 by Redakcja „Format”

CENA 16,00 ZŁ (w tym 5% VAT)



10



15

W numerze

TEMA TY

- 4. DOROTA FOLGA-JANUSZEWSKA.** *Narysować rysunek*
6. KATARZYNA KLICH. *Rysunek jako ślad człowieka*
10. ALEKSANDRA JANIK. *Gdzie jest grafika?*

WYDARZENIA

- 15. JAN PAMUŁA.** *Międzynarodowe Triennale Grafiki – Kraków 2012*
22. LILA DMOCHOWSKA. *Nowe-stare Triennale*

POSTAWY I

- 24. MONIKA WANYURA-KUROSAD.** *Zawsze grafika*
28. DOROTA MIŁKOWSKA. *Wrocławska Szkoła Grafiki*
34. ANDRZEJ P. BATOR. *We własnej głębi mętne i niezwykłe*
36. KAMA WRÓBEL. *Ręką diabła rysowane – Tylko dla moich oczu Olafa Brzeskiego*



Akademia
Sztuk
Pięknych
im. Eugeniusza
Gepperta
we Wrocławiu





3

22



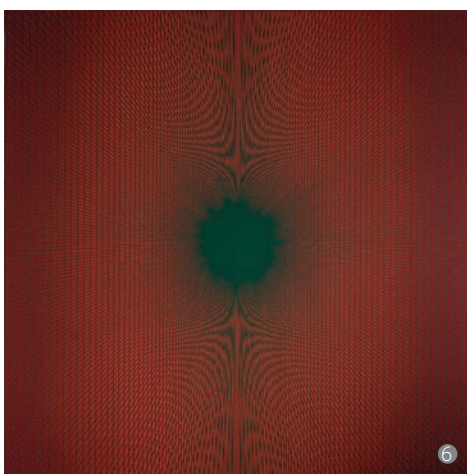
4

47



5

54



6

74



7

108

1. Liena Bondare, *Pokoloruj sam*, 2012, serigrafia, instalacja, 72 x 50 cm
2. Davida Kidd, *Logowanie*, druk cyfrowy, 165 x 81 cm
3. Lence Kahuda Klokočková, *Corpus/Caro III*, 2011, węgiel na tekturze, 70 x 100 cm
4. Józef Robakowski, *Sztuka to potęga*, 1984–1985, kadr z filmu
5. Paulina Grobelny, *Barman*, 2011, olej, płótno, 100 x 130 cm
6. Michał Misiak, *I-15*, 2012, olej na płótnie, 120 x 120 cm
7. Marc Chagall, makieta kostiumu czerwonej księżniczki, ognisty ptak, 1945

POSTAWY III

38. MIROSŁAW RAJKOWSKI. *Ars Electronica 2012*
42. KAMA WRÓBEL. *Nieokiełznany, wolny duch lat 70. Gdzie jest PERMAFO?*
47. ELŻBIETA ŁUBOWICZ. *Kino własne Józefa Robakowskiego*
50. PIOTR KOMOROWSKI. *Celebrowanie śladów*
54. ROMAN CIEPIŃSKI. *24. Festiwal Polskiego Malarstwa Współczesnego w Szczecinie*
58. ANDRZEJ SAJ. *Od „Promocji” do „Dróg twórczych”*
60. ANDRZEJ KOSTOŁOWSKI. *Paweł Lewandowski-Palle: Malarstwo jako metafizyczny sen*
64. NATALIA CIEŚLAK. *Malarstwo jako konieczność*
66. MAREK ŚNIECIŃSKI. *Strefy ciszy – nowe obrazy Urszuli Wilk*
70. DOROTA MIŁKOWSKA. *Ładne prace ręczne*
72. LIDIA GŁUCHOWSKA. *Jaroslawa Łukasika „Okno – Wnętrze – Ściana”*
74. BOŻENA KOWALSKA. *Medytacyjne struktury Michała Misiaka*
78. ANNA KANIA. *Szyfry pamięci Albertyny Kacalak*
80. KAMA WRÓBEL. *O pierwiastku duchowym w twórczości Karoliny Jaklewicz*
82. JACEK DALIBOR. *O rysunku i malarstwie*

MOTYWY I

84. MARLENA NIESTRÓJ. *Metaweryzm – świadectwo czy prorocstwo*
87. *Królestwo Metawery*
89. BOŻENA KOWALSKA. *Przypomnienie Anastazego B. Wiśniewskiego (1945-2011)*

MOTYWY III

90. RYSZARD RÓŻANOWSKI. *Porwanie sztuki nowoczesnej – nieustający recykling*
92. DOROTA ŁAGODZKA. *Glina – materia i konstelacja znaczeń*
95. BOŻENA SACHARCZUK. *„Przestrzeń trzech wymiarów”*
98. LENA WICHERKIEWICZ. *Błyskotanie*
100. AGNIESZKA GNIOTEK. *Gabinetu przestrzeń wspólna*
102. EULALIA DOMANOWSKA. *Błazen na poważnie*

REMINISCENCJE

105. LILA DMOCHOWSKA. *Adolph von Menzel i jego kieszonkowy szkicownik*
106. IREK IR KULIK. *Paul Klee – z wielu stron*
108. PAULINA GRUBIAK. *Chagall jakiego nie znamy*

KONTAKTY

110. CEZARY DOBIES. *Anonim z Paryża*
112. LILA DMOCHOWSKA. *William Kentrige - na własny obraz i podobieństwo*
113. RYSZARD RATAJCZAK. *Fantasmagorie rysunkowe Ewy Granowskiej*

REFACTE

114. ALEKSANDRA KRZYWICKA. *XII Konkurs Graficzny im. Józefa Gielniaka w Muzeum Karkonoskim w Jeleniej Górze*
116. LENA WICHERKIEWICZ. *Rysunek natury*
118. AGNIESZKA GNIOTEK. *Język rysunku*
120. ANNA KANIA. *Rysunek przekroczony*
122. MIECZYŚLAW SZEWCZUK. *O wystawie „Z kolekcji rysunku”*
124. MARLENA PROMNA. *Figurama 2013*
125. FOTOFORMACIK

NOTY, RECENZJE

126. MANFRED BATOR. *O widzeniu i myśleniu obrazem*
127. WOJCIECH WOJCIECHOWSKI. *Ferment Susan Sontag*
127. PIOTR JAKUB FEREAŃSKI. *Awangarda jako życie*
128. WOJCIECH WOJCIECHOWSKI. *Oni*
128. PIOTR JAKUB FEREAŃSKI. *Performerki dokumentowanie siebie*
129. ANDRZEJ KOSTOŁOWSKI. *Szkice, wykresy i bazgroły*



1



2



3

DOROTA FOLGA-JANUSZEWSKA

Narysować rysunek

Rysunek — materia czy gest?

Rysunek — materia czy gest? Rysunek — skolarzenie, setki fragmentów, przypomnień, składanka pamięci, wędrówka przez las kresiek, niespodziewanie odnajdywane przejścia ku światłu. Plama ciemna i jasna.

Opowiadanie — różaniec myśli, dźwięki, słowa, pojęcia, asocjacje, wibrujące w uszach zdanie, które nie chce odkleić się od języka ani zejść z oczu.

Śmiech, wyzwolenie przez śmiech, ucieczka ze śmiechem na ustach, małe piwko kryzysu, jak rozpoznać wrogów wśród samych przyjaciół?

Nie ma rozbratu między sztuką i literaturą, między płaszczyzną i słowem, między przestrzenią i znaczeniem, między kreską a plamą. Jest tylko przepaść między wrażliwością i pustką. W tym sensie rysunek mieszka po tej samej stronie doliny, co filozofia.

Witruwiusz w I wieku p.n.e. pisał: *Architekt (...) musi znać rysunek, aby przy pomocy szkiców łatwo stworzyć obraz zamierzonego dzieła*. Taka była prymarna funkcja rysunku — służył on wizualizacji idei, był pierwszym śladem myśli przed obleczeniem jej w materialną formę dzieła. Był więc rysunek zawsze pośrednikiem między intelektem, wyobraźnią, koncepcją a materia, formą, realizacją. Rysunek od wieków stwarzał artystów, spotykał malarzy, rzeźbiarzy, grafików, fotografików, architektów, projektantów — we wspólnocie kreski.

Wspólnota rysunku czyniła z tej dziedziny „wstęp do

twórczości” — obszar wyjątkowy. Bardzo szybko doceniono indywidualizm rysunku, jako „sygnatury” artysty i bardzo wcześnie rysunki stały się obiektami pożądania kolekcjonerów. Rysunek był jednak zawsze sztuką intymną i wielu artystów dopiero w późnych latach swej działalności zdecydowało się na upublicznienie tej karty twórczości. Rysunki mistrzów zbierane przez uczniów stanowiły rdzeń tradycji szkół artystycznych — twórczą linię odmienności. W przeciwieństwie do innych obszarów sztuki, rysunek na przestrzeni wieków zmienił się najmniej: podłoże — ręka — kreska, ten związek trwa wiecznie. Podłożem mogło być wszystko, nawet kamień (rysunki naskalne) czy chimeryczna bibuła, najważniejsza była relacja między dłonią a kreską — zapis napięcia, energii, myśli, idei.

Nulla dies sine linea (ani dnia bez kreski), miał mówić Apelles — hasło nieustannego ćwiczenia ręki jako przedłużenia myśli stało się mottem sztuki przez ponad dwa tysiąclecia jej rozwoju. Z czasem obok funkcji intelektualnej (idea) rysunek zaczął stawać się dziełem samym w sobie. Cennino Cennini na przełomie XIV i XV wieku radził już, jakie techniki stosować, aby ze szkicu przejść niepostrzeżenie do malarstwa: *Jeśli chcesz wyraźniej uwydatnić rysunek wykonany stylusem — możesz uwydatnić inkaustem jego kontury oraz inne miejsca potrzebne*. Od średniowiecza więc oczywistym było, iż piękny rysunek nie jest już tylko „pomocą”, lecz rezultatem maestrii.

» Nie byłoby sztuki bez rysunku. Był on początkiem wszelkiej twórczości wizualnej.

1–3. **Łukasz Gierlak**, *Zbliżenie 1, Zbliżenie 2, Zbliżenie 3*, 2012, węgiel, 100 x 70 cm

4. **Magdalena Szczęśniak**, *Ćwiczenia gimnastyczne*, 2012, kredka, 70 x 100 cm

5. **Janusz Marciniak**, *Mantra rysunkowa*, 2012, druk cyfrowy, 70 x 100 cm

6. **Janusz Marciniak**, *Jedna kwadratowa uwaga o rysunku*, 2012, druk cyfrowy, 70 x 100 cm

Fot. 1–6 MKR: czytaj strona 22–23

Od powołania Museionu i Biblioteki w Aleksandrii rysunki, obok rękopisów i ksiąg, należały do zbiorów gromadzonych dla potomnych, były „skarbami” epok, arcydziełami mistrzów, dowodami geniuszu. Rysunek nowożytny miał już dwie twarze — ukrytą (intymne szkice, szkicowniki, notatki rysunkowe) i ujawnianą (kartony i rysunki prezentowane publicznie). Powoli stawał się „małym malarstwem” — lub „sztuką osobną”, o niektórych artystach XVI wieku mówiono „rysownicy”. Vasari pisząc o Leonardzie da Vincim wspominał kolekcjonerów, jak Francesco di Melzi, który *wprost za relikwie uważa[ł] owe rysunki, razem z portretem Leonarda*.

Epoka nowożytna pełna była rysunków: artystycznych, architektonicznych, naukowych, dopóki nie przeniesiono obrazu z camera obscura na uczulone podłoże, rysunek był wszystkim: notacją, dokumentem, ideą, wzorem. Tysiące projektów od małych form biżuterii i monet po największe realizacje architektoniczne i parkowe — były rysunkiem stosowanym.

Nie byłoby sztuki bez rysunku. Był on początkiem wszelkiej twórczości wizualnej, ale także domeną matematyków, fizyków, astronomów,

biologów, anatomów, lekarzy, techników, budowniczych, wojskowych, kartografów. Świat do końca XIX wieku nie mógł istnieć bez rysunku. Co stało się potem?

Przełom XIX i XX wieku podzielił świat na oryginalny i reprodukowany, chociaż już wcześniej istniała grafika, druk, powielanie obrazów, metody reprintów, dopiero jednak masowe zastosowanie technik fotograficznych, filmu i reprografii na początku XX wieku — przyniosło zmianę myślenia — wiele funkcji rysunku przejęły nowe techniki, sztuka zaś — nadając ton swoim czasom — znalazła nowe formuły realizacji i poszukiwań. Rysunek najpierw zepchnięty w zaulek czysto artystyczny, zaczął odzyskiwać energię z opowieści o Apellesie. Koncepcje sztuki abstrakcyjnej nadały linii (już nie „kresce”) wymiar kosmiczny. Po fali „reprodukcji” artyści powoli odzyskiwali świadomość oryginału. Wassily Kandinsky pisał w 1924 roku: *Specjaliści graficy XIX stulecia nierzadko byli dumni ze swych umiejętności imitowania w technice drzeworytniczej rysunku piórkiem albo też podrobienia akwaforty sposobem litograficznym. Tego rodzaju wyczyny trzeba określić jako testimonia paupertatis [dowód ubóstwa umysłowego]. Nigdy nie można uznać za osiągnięcie artystyczne najbardziej nawet kunsztownego naśladowania na skrzypcach pianina koguta, skrzypienia drzewi czy szczekania psa.*

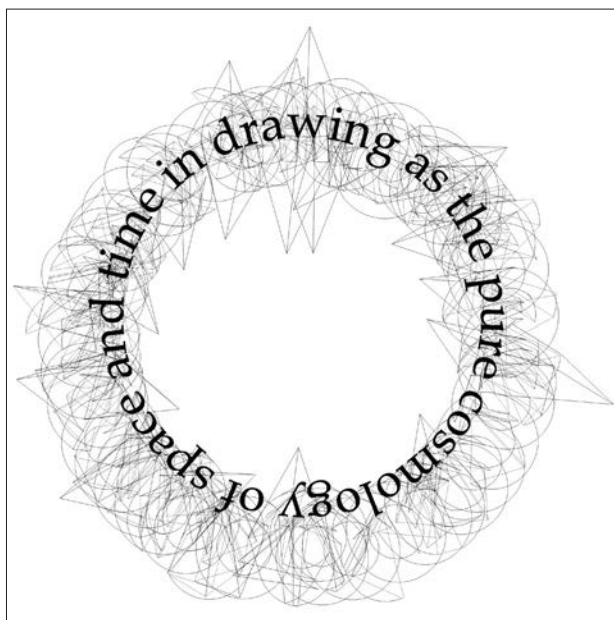
Kandinsky dokonał ważnego teoretycznego przewartościowania rysunku. Porzucił pojęcie „kreski” i wprowadził pojęcie „linii”, która jest śladem poruszającego się punktu. Słowo „ruch” zastąpił określeniem „napięcie”. I tak, z materialnego, statycznego rysunku — wyłoniła się sztuka metafizyczna, oparta na energii ruchu, zapis stanu emocjonalnego i fizycznego zarazem — rysunek stał się diagramem życia.

Przewrót ten, nawet dziś jeszcze nie do końca uświadomiony, uczynił z tej sztuki pierwotnie pomocniczej pierwszą, najważniejszą artystyczną notację. Narzędzie konceptualne — jawne przeciwstawienie się wrażeniowości impresjonistów kontynuowanej w rozmaitych nurtach malarstwa XX wieku. Narzędzie współczesne, nieobciążone „warsztatem”. Działania Fluxusu, rysunki Josepha Beuysa — były częścią większego scenariusza sztuki, atomami działań, a zarazem ponownie zapisem idei.

Na fali renesansu rysunku w końcu XX wieku, rysunek odżył także w Polsce jako nowa dziedzina w działaniach konceptualistów, II Międzynarodowe Triennale Rysunku we Wrocławiu w 1981 roku odbyło się pod hasłem „Sztuka i myśl”. Alicja Kępińska pisała wtedy we wstępie do katalogu: *Rysunek, z którym mamy do czynienia dzisiaj przekracza nie tylko własną problematykę medialną ukazując trasy poruszania się sztuki jako całości; ukazuje on przede wszystkim, jak sztuka funkcjonuje w szeroko pojętej refleksji egzystencjalnej, jak staje się jej częścią, jak jest postacią świadomości i jak skupia*



4



5

according to kant we can't imagine the universe as finite or infinite because space and time are forms of our perception and cannot be visualized but artists know that drawing isn't any visualization but a creation of an abstract model of the universe as tension between the finite and the infinite or a pure cosmology of space and time which is an image of the universe as a whole

6

potencjał prawdy, rozumianej nie w sensie logicznym, lecz jako sygnał wewnętrznego przeświadczenia.

Ówczesne wrocławskie triennale było spotkaniem pokoleń, trzydzieści lat temu zderzyły się ze sobą tradycyjne rysunki, rysunkowa fotografia, prace idealnie konceptualne, ślady emocji i arie warsztatowe. Spierano się o dopuszczenie mediów nierysunkowych (fotografia) jako rysunku konceptualnego. Dekadę później przyszła inwazja mediów elektronicznych i sztuki wirtualnej, i zdawało się, że rysunek, podobnie jak inne tradycyjne technologicznie dziedziny sztuki, naturalnie zniknie w cyberprzestrzeni. Ulotność i intymność rysunku nie była też na fali sztuki performance i teatralizacji działań, wydawało się, że jego ostatni konceptualny śpiew dokonał się w latach 80. XX wieku.

Wielu artystów jednak, zwłaszcza tych wytyczających własną ścieżkę teoretycznych poszukiwań, nadal rysowało, a wręcz prowadziło osobny rysunkowy żywot, na przekór elektronizacji i dematerializacji sztuki. Ręczne pismo i unikatowy rysunek powróciły ponownie odkryte na przełomie XX i XXI wieku już nie jako proste narzędzia komunikacji, lecz świadome własnej wartości indywidualizacje sztuki.

Wobec reprodukcyjności, powielania, przesyłania — wobec archiwizacji cyfrowej — oryginalny, unikatowy rysunek stał się obiektem kolekcjonerskim. Przestał „służyć” czemukolwiek: myśli, idei, projektowi — został sam, nie-konceptualny, nie-użytkowy, trochę samotny w swojej nie-zależności.

A przecież, choć ponownie tak bardzo cenimy rysunki, stale jednak nurtują nas pytania o dokonujące się przemiany. Pytamy o sakralizację procesu rysowania, czy rysunek jest tylko śladem, czy także gestem. Czy kreśląc w powietrzu kształty myśli — także rysujemy? ■

Rysunek jako ślad człowieka

6

WOLNICA 7/8a, po drugiej stronie ulicy, z widokiem na targ. Idąc do pracowni rysować, mijam zagadanych pijaków. Tuż przy placu mają swój wygodny murek. Jakoś nikt inny nie chce tam siadać. Ot, taki typowy pejzaż dużego miasta. Moja droga do pracy, niby nic szczególnego, gdyby nie fakt, że za chwilę zacznę rysować. A dzisiaj, jaki papier, jakie farby przygotować, by uzyskać konkretny ślad, materię? Przechodząc, patrzę na tych śpiących ludzi, śmierdzących i zasikanych. W tej całej zwierzęcości, upodleniu ujawnia się jakaś kruchość formy człowieka. Sen jest tak specyficznym stanem, podczas którego bezbronny człowiek odślania coś charakterystycznego tylko sobie. Coś się tli jak zawieszona na krawędzi światło. Ten skrajny sposób życia ujawnia własną istotę. Paradoks sytuacji — siła życia eksponuje się w jego utracie. Wyodrębnia ją przeciwieństwo. Wtedy przychodzi mi na myśl pewna analogia, która zawiera się w moim sposobie rysowania, a istotą człowieka. Chodzi o mój indywidualny, brutalny w charakterze ślad w rysunku i związane z nim emocje. Słyszę często, że moje rysunki to ponure zdeformowane postacie. Zdzieranie, wydrapywanie oraz mocne konkretyzowanie kształtu walorem, to przecież niszczenie papieru i formy. A jednak ujawnia się coś odwrotnego. W bydlęcych postaciach człowieka szukam tego, co o nim stanowi. Patrząc, staram się zdjąć brud z tych ludzi, odkryć w nich człowieczeństwo. Tak samo jak w moich rysunkach. Rysuję węglem, wymażuję, skrobuję szpachlą, by wdrzeć się w niego głęboko i zobaczyć... Wyciągnąć z *Pola Nieznaczonego to, co Znaczone*, by z destrukcyjnego śladu zbudować światło postaci..



1

Jak opisać człowieka? Tylko rysunek, gdy zechce, ujawni kawałek prawdy. Traktuję rysunek jako pierwszy wyraz istnienia ludzkiej istoty. Ujmuję go w kontekście bezpośredniego działania ciała, ponieważ każdy świadomy ruch, gest człowieka, który pozostawia ślad nie dewaluuje się, a zbliża do rysunku. Można powiedzieć, że kreśląc dłonią w powietrzu, gestykułując, człowiek realizuje rodzaj „proto-rysunku” (Ryszard K. Przybylski). Pusty ruch ręki przemienia myśl, nadając jej formę rysunkową, w związku z czym wykonany ręcznie rysunek posiada zmysłowy charakter. Jeśli mówić o człowieku, posługując się figurą ludzką, to czy najbardziej trafnym rodzajem rysunku do wyrażenia człowieka nie będzie ten, który fizycznie swoim ciałem realizuje? Przecież każdy gest, ślad ciała jest wyrazem indywidualnego temperamentu, emocji twórcy. W tak pojętym działaniu ślad nie może być jedynie rozumiany jako ten, który pozostawia ręka. Rysowanie to wszelki ruch, gest ciała, zamach, odcisk a nawet podeptanie. Wszystko to, co fizycznie ciało jest w stanie wykreować i pozostawić. Tak, by *poprzez człowieka, mówić o człowieku*.

„Cieleśność rysunku”

Rysunek ujęty jako proces myślowy dokonujący się na płaszczyźnie za pomocą ręki, konstruuje, nadając myśli fizyczną formę. Ujawnia to, co ukryte. Niektórzy twierdzą, że rysowanie jest tylko

i wyłącznie świadomą, posiadającą wewnętrzny porządek czynnością. Uważają, że jest jakimś zaplanowanym obrazem myśli, pomijając cielesny aspekt rysowania. Pozostali wskazują, że to ręka się czegoś uczy, zapamiętuje, reaguje. Gdzie usytuować impuls myślowy, który wzbudza rysunek? Czy rzeczywiście przynależy tylko jaźni? Czy jest już w samym geście, w ruchu ręki, gdzieś na poziomie ciała? Moje rysowanie to podążanie za kształtem drugiej osoby. Linie, plamy, stanowiące obraz posunięć ręki, wyznaczają zasięg ruchów mojego ciała w przestrzeni. Zwalniają, przyspieszają. Gest, który sam w sobie jest nieznaczący, wyciąga na jaw mój wewnętrzny obraz drugiego człowieka.

„Wewnątrz rysunku”

Rysowanie ciałem to wyraz osobistego ruchu człowieka, istotna jest pozycja w trakcie rysowania. Ma bezpośredni wpływ na wykonywany rysunek. Czym innym jest rysowanie twarzy na podłodze, gdy się w niej jest, po niej deptać, gdy poprowadzona linia wokół będzie gestem całego ramienia. Widzi się detalem, fragmentami, zniekształca. Gubi iluzyjną przestrzeń. Cykle śladów nie muszą stanowić konsekwentnego obrazu. Chodzi o samą przyjemność poruszania się wewnątrz świata śladów, linii. O mierzenie się całym sobą z odczuciem przestrzeni i przekroczenie granic kondycji człowieka. By wyjść poza materię ciała, być w rysunku.



2

Jackson Pollock

Moje obrazy nie pochodzą ze sztalugi. Rzadko naciągam płótno przed malowaniem. Wolę przypiąć nienaciągnięte płótno do twardej ściany lub podłogi. Potrzebuję oporu twardej powierzchni. Na podłodze... czuję się bliżej obrazu. Jestem bardziej częścią obrazu. Wówczas mogę go obejść dookoła, pracować z czterech stron, dosłownie być w obrazie. Kiedy jestem w moim malowaniu, nie jestem świadomy tego, co robię. To następuje dopiero po okresie oswojenia się, wtedy widzę do czego zmierzałem. Nie boję się zmian czy niszczenia obrazu, ponieważ obraz ma własne życie.

Malowanie na sztaludze rodzi dystans. Stwarza jakiegoś rodzaju „pole” pomiędzy tym, który go ogląda, a obrazem. Przeniesienie obrazu z podłogi na ścianę powoduje wciągnięcie widza w bardziej bezpośrednią grę. Bliskość gestu, tego, że twórca pracował dosłownie w obrazie — na obrazie udziela się obserwatorowi. Powtórne naciągnięcie płótna czy jego fragmentu powoduje, że

traci swoje konkretne granice. Krawędź płótna przestaje być krawędzią obrazu. Dużej skali obraz zagarnia całe pole patrzenia, przestaje być obiektem w otoczeniu widza, sam staje się otoczeniem, wytwarzając nowy charakter przestrzeni. Jest czymś pomiędzy obrazem a lustrem (Jackson Pollock). Z rysunkiem jest inaczej. Trzeba nad nim pochylić się, przybliżyć. Bez względu na skalę przenosi odczucie dotyku. Poprzez znak działa bardziej na wyobraźnię. Pozostawia dowolność odczytu, można czytać go od lewej do prawej, w całości lub partiami. Odkładać i powracać. Snuje się jak opowieść, którą każdy układa wewnętrznie.

W swoich niefiguratywnych obrazach Jackson Pollock kontrolował podstawowe napięcia na płaszczyźnie, wielkości, ślady i ich zagęszczenie, kompozycję. Nie inaczej się dzieje w rysunku postaci. Stawiając pierwszą kreskę, tylko przeczuwam, że w jakiś sposób jest z nią związana. Ten pierwszy, a zarazem najważniejszy ślad nie kojarzy się jeszcze z człowiekiem, dopiero później staje się materią konkretnego ciała. >



1. **Andrzej Peplowski**
2. **Andrzej Wielgosz**
3. **Bogdan Wojtasiak**

3

Rysunek jako zdarzenie, spotkanie

Mój rysunek z człowiekiem, o człowieku, jest formą przebywania razem. Samo rysowanie wobec drugiej osoby jest wydarzeniem i spotkaniem, na które się czeka, do którego trzeba się przygotować. Nie wiadomo, kiedy rozpoczyna się proces rysowania. Być może już od przekroczenia progu, samych drzwi pracowni. Spotkanie to proces, nie wiadomo, jak długo będzie trwać, nie wiadomo, co przyniesie. Nie wiadomo, czy się zdarzy i kiedy się zdarzy. Nie jest obliczone na konkretny efekt. Jest zagadkowe i nieprzewidywalne. Minuty spotkań, minuty rysunku. Jednakowe kartki, zawsze gotowe do zapisu. Kartki jako jednostki czasu, minuty jak rysunki. Kartka ujawni tyle, ile zdołam zapisać, tyle, na ile jestem otwarta i gotowa przyjąć, na tyle ile zechce odkryć druga osoba.

Zaproszona osoba wpływa na rysunek. Jest obserwatorem każdej kreski, jest uczestnikiem całego zdarzenia. Słyszy dźwięk linii, współodczuwa napięcie rysującego. Rysunek dzieje się z nią i w jakimś sensie dla niej. Niektóre osoby jak tło w pejzażu, niektóre jak huragan, przed którym zamyka się okno. Są też takie, na których nic się nie narysuje, których nie da się zapełnić. One wtedy prowadzą rysunek, czyj rysunek?

ciało może być nie tylko bezpośrednim narzędziem, ale przestrzenią rysunkową służącą do zapisania rozmaitych treści. W *Rysunku Aktu* Andrzeja Dłużniewskiego ciało staje się „kartką” do rysowania. Carolee Schneeman zawiesza swoje ciało, rysując nim tak dalece, jak zdoła. Zostawia ślady na ścianach, podłodze. W tym sensie rysunek przekroczył płaszczyznę, stając się najintymniejszym zapisem obecności człowieka w przestrzeni.

Ślad

jest wynikiem ruchu każdej osoby, cały wszechświat go pozostawia. Ślad odsyła do przeszłości, do tego, co było, a już nie jest. Jest ona dla nas dostępna, ponieważ pozostawia ślady i tylko one pozwalają ją odkryć. Ślad nie jest dosłowną odbitką, wiernym odbiciem. Forma i jego kształt nie opisuje istoty, podmiotu, który go zostawił, ale przywraca pojęciowo w formie znaku. Jednakże ślad to coś więcej

zwierciadłem. Jeśli mówić o potrzebie obecności, to czym jest nieobecność? Przecież to, że kogoś nie ma, a o nim myślę, powoduje, że jest jeszcze bardziej. Więc nie chodzi o obecność, ale o uobecnienie. Czyjaś obecność buduje się wewnątrz mnie za pomocą śladów. To, z czym mam do czynienia, to z ich obrazem.

Rysunek jest poszukiwaniem obecności drugiego. Pliniusz Starszy opowiada o mieszkance Koryntu, która przed wyjazdem ukochanego, obrysowała węglem na ścianie jego cień, zatrzymując ślad jego ciała, jego obraz. Tworzenie obrazów człowieka zakładało chęć pochwylenia tego drugiego, zatrzymania na dłużej, zapanowania nad czasem.

Z czego zrodziła się potrzeba rysunku? Człowiek z grot Lascaux tworzył rysunki zwierząt, by nimi zawiązać, okiełznać. Poprzez rysunek opanowywał na płaszczyźnie ich formę, poznawał. Dawał się uwieść wrażeniu, że ich byt jest zależny od niego. Czy można powiedzieć, że sztuka bierze się nie tylko z refleksji nad światem, ale i potrzebą zapanowania nad samotnością, potrzebą obecności? Nie mogę Cię mieć, to Cię utrwale, moją pamięć o Tobie. Czy nie jest tak, że to, czego człowiek najbardziej się obawia, to zniknąć bez śladu? Najważniejszy cel człowieka, to dążenie, by po sobie coś pozostawić – dzieci, dom, przedmioty, wspomnienia. Jakiś ślad, znak tego, że istniał. Czy nie jest tak, że maluje się i rysuje, bo się chce zostawić ślad? Czy sztuka nie jest po prostu wyrazem pamięci? Śladem, który pomaga zlokalizować INNEGO. Barbara Skarga: ...cała historia nie jest wszak niczym innym, niż odczytaniem śladów, ...a wszystko

» Rysunek jest poszukiwaniem obecności drugiego.

1. Weronika Luiza Kowalska,

Kobiecość ukształtowania III, 2012, druk cyfrowy, 60 x 100 cm

2. Joanna Janowska-Augustyn,

Ofiarowanie II, 2012, druk cyfrowy, rysunek klasyczny, cyfrowy, 70 x 100 cm

3. Paulina Poczęta, *Mieszkając*

w domku z kart, 2010, ołówek, technika mieszana, 9 x 12 cm (52 sztuki), fot. 1–3 MKR: czytaj strona 22–23



Rozważając rysunek w kontekście ciała użytego jako medium do rysowania, można mówić o performatywnym charakterze rysunku, choć nie jest to dla niego sytuacja specyficzna. W przeciwieństwie do klasycznie rozumianego performance, tutaj nie chodzi o publiczność czy widza. Akcja mojego rysowania odbywa się pomiędzy dwoma osobami. To zapis naszego wspólnego spotkania, nie obliczony na jakąkolwiek reakcję obserwatora. Rysunek jest zatrzymaniem ruchu, zatrzymaniem pewnego stanu dynamicznej akcji. Uczestniczące w nim

niez znak. Znak odsyła do ogólnych, umownych znaczeń reprezentujących dane zjawisko. Ślad poprzez swoją zmysłowość jest bardziej z podmiotem związany, mówi o obecności. Ale czym jest obecność? Czy tym, co mam przed sobą, co widzę?

Jeśli mówić o rysunku, jako o tropie śladów, mapie podążania człowieka, to przede wszystkim trzeba mówić o obecności. Jest ona tym, czego człowiek najbardziej potrzebuje. Człowiek nie istnieje sam z siebie, dla siebie, ale zawsze wobec drugiego człowieka, który jest

jest śladem tego, co już minęło, wszędzie mamy do czynienia tylko ze śladami, obecność, bowiem umyka.

Gdzie podziwiają się myśli i emocje, gdy odchodzi człowiek? Może skrywają w pozostawionych przedmiotach, a cała przestrzeń oddycha jego energią? Nieraz się mówi, że gdzieś się czuje czyjaś obecność. W *Jaskini Zapomnianych Snów* Werner Herzog opowiada o grocie Chauveta, zarysowanej prehistorycznymi postaciami ludzi i zwierząt. Jest tam taka cisza, że słysząc bicie własnego serca, człowiek zadaje sobie

mamy pierwszy plan, drugi, tło (przód, środek, tył). Co miałem zrobić, żeby pójść dalej? Robię dziury, nieskończoność przez nie przechodzi, a światło się przez nie przedziera. Więc nie ma potrzeby malować.

Wściekły gest, który narusza, jest nieodwołalny, nie do skorygowania i obnaża emocjonalność artysty. Nacięcie faktycznie i symbolicznie otworzyło przestrzeń, naznaczyło tak, jak ślad człowieka na pustej powierzchni nadał jej znaczenie, zapisał swoją treścią. Cięcie – fizyczne uderzenie rzeczywistości uwalnia w materii to, co wyobrażone. Powstaje trójwymiarowy znak, który tak jak kosmos „jest nieskończony w swoich granicach”. „Destrukcyjny gest”, który przebija obraz, niszcząc tworzy coś innego, inną formę bytu- niebyt. „Destrukcyjny gest” jest twórczy i chociaż jest innej natury z innego obszaru działań to jest fizycznym rysowaniem przestrzeni.

Dlaczego rysunek?

Współczesny człowiek żyje w „rzeczywistości chwil”. Pośpiech i fragmentaryczny charakter postrzegania sprawia, że rysunek jest tak bardzo aktualny. Jego zwięzła, wyrazista forma szybko przekazuje treść.

Rysunek poprzedza pismo, jest pierwszą materialną treścią człowieka, jaka istnieje na świecie. Cywilizacyjny rozwój człowieka nie decyduje o wirtuozerii rysunku.

Rysunek odręczny wskazuje nie tylko na to, co widzę, ale jak widzę. Fizyczny rysunek najmocniej mówi o człowieku, jest jego najbardziej wyraźnym tropem. Rysuję, by stworzyć swój najważniejszy ślad. Chociaż sama kreska stanowi o mojej obecności, odnoszę się do człowieka, bo łatwiej mi wyrazić siebie. Rysowanie jest odnajdywaniem śladu człowieka. Ktoś przejdzie obok niego obojętnie, nie dojrzy, a dla mnie będzie wiele znaczyć.

...Haschra Maktuba – paleolityczne naskalne rysunki w górach Atlasu. Współcześni mieszkańcy, ze względu na kulturową barierę oraz upływ czasu nie są w stanie rozpoznać postaci ludzi i zwierząt. Jako rysunki są dla nich niedostępne – nazywają to miejsce „Zapisanymi skalami”... (Mieczysław Wallis). ■

pytanie, czy to jego własne czy ich. Siła rysunków sprawia, że ma wrażenie, jakby patrzył w głąb wszystkich ludzi, na odcisnięty ślad myśli i spojrzeń, ślad bycia w fizycznej formie. Portret człowieka – ślad tego, co zarazem obecne i nieobecne, dostępne tylko z drugiej ręki, zapośredniczone przez pędzel malarza (Barbara Skarga).

Rysunek jako struktura śladu

Rysunek jest pewną zamkniętą strukturą śladu. Ślad posiada własny język. Fakt zderzenia pędzla, ołówka z materią, fizyczny opór podłoża, jest uwidoczniony w rysunku. To mówi o cielesności rysującego. Ślad jest doznaniem widzialnej rzeczywistości. Kolejny jest konsekwencją poprzedniego. Pozostawione ślady oglądający współodczuwa, kojarząc z określonym gestem ręki. Czy w takim razie, gdy mówi się o rysunku nie należałoby charakteryzować go w kategoriach śladu a nie znaku? Czy materialna strona znaku nie jest czymś, co go właśnie do śladu zbliża? Pismo wzięło się z rysunku, z jego uproszczonej formy. Myśl wyrażona słowami, podlega podobnym zależnościom jak rysunek. Relacje pomiędzy słowami, sposobem użycia znaku decydują o znaczeniu. Przy analizie struktury pisma widać, że sam układ znaków decyduje o sposobie, w jakim są czytane. Światło, odstęp między słowami, przestrzenie międzyliterowe, stanowią o logicznym uporządkowaniu pisma. Nie inaczej jest z rysunkiem.

Ślad jest zatrzymaniem ruchu, jest stanem przedznakowym, przechowuje grę. Można go opisać analogią do procesu wytyczania w przestrzeni linii. Jeszcze nie jest zakończona, jest wciąż w ruchu. Różnicuje się w stosunku do tego, co jest, odwołując się do znaczenia. Ślad w jakiś sposób przechowuje ten ruch. Ślad, poprzez swoją bezpośredniość bardziej łączy się z rysunkiem, ponieważ tak długo, jak ewokuje różne treści, jak jego znaczenie jest ruchome, jesteśmy na poziomie śladu. Ale to niedokończenie, odwołanie do znaczenia jest częścią istoty rysunku. Rysunek nie musi być dokończony, może być bezinteresownym zapisem, bezwładną kreską bez celu kroczącą po kartce. Jednakże dla kogoś odnajdzie się konkretna treść. Wtedy stabilizuje znaczenie i przyjmuje formę znaku. Choć może trzeba by tu mówić o oznace? Przenikanie śladu i znaku jest wyjątkową cechą rysunku.

Lucio Fontana

Myślałem o wszechświecie. O księżycu z dziurami. O tej ciszy, której się boimy i astronautach w nowym świecie. Te bezkresne rzeczy były tam od bilionów lat... Przyjeżdża człowiek... I w tej śmiertelnej ciszy, w tym lęku, pozostawia swój najważniejszy ślad. Znak swojego nadejścia... Nieruchomy, niepewny, który nadaje życie bezwładnej materii. Odkrycie kosmosu to więcej niż kwestia dalszej perspektywy, to nieskończoność. Chciałem stworzyć w obrazie nowy wymiar, który odpowiadałby kosmosowi. Więc robię dziurę w płótnie, które to było podłożem wszystkich sztuk. I stworzyłem nieskończony wymiar. Akurat dziura stwarza tę pustkę. I także tutaj



Gdzie jest grafika?

ALEKSANDRA JANIK, kuratorka wystawy pt. „Gdzie jest grafika? W poszukiwaniu nowych znaczeń” (luty–marzec 2013 r.) potraktowała to pytanie jako obligujące do wypowiedzi zapraszanych artystów — grafików. Janik w swym tekście dociekała:

Co wyznacza granice grafiki? Czy pomieszczenie procesów technologicznych drzeworytu i video w pracy nad obrazem, jak proponuje Christiane Baumgartner, to już przekroczenie granic graficznego medium? Czy użycie przez Bodo Korsiga walca drogowego do zrobienia odbitki z wielkoformatowego drzeworytu nie wprowadza zamieszania w sferze kategoryzacji grafiki? Jak zaklasyfikować obrazy Williego Cole’a wypalone żelazkiem? Czy sitodruki wykonane pyłem węglowym na powierzchni wody przez Oscara Muñozę to grafiki? Czy zużyta

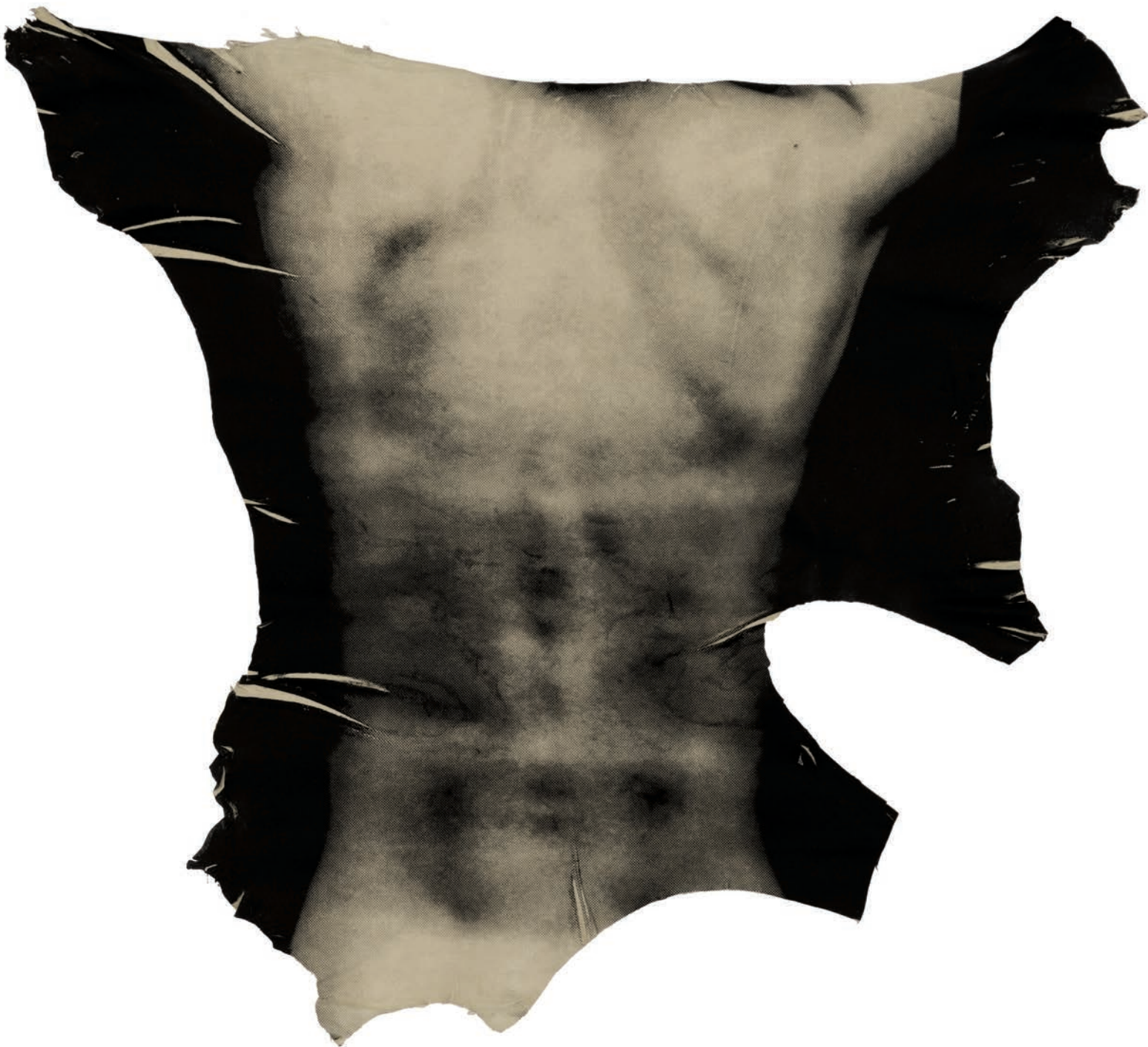
opona samochodowa może być matrycą graficzną? — Betsabeé Romero, meksykańska artystka, przekonuje, że tak.

Gdzie jest grafika? Czy to jest grafika? Czy to jest jeszcze grafika? Wydaje się, że największy kłopot z tymi pytaniami (i odpowiedziami) mają krytycy i odbiorcy. Artysci radzą sobie znacznie lepiej. Sięgają po nowe cyfrowe rozwiązania, odnawiają klasyczne techniki, drukują na alternatywnych podłożach (np. skórze, metalu, szkłe), stosują nietypowe materiały i narzędzia takie jak ploter tnący czy laser. Proponują najróżniejsze formaty i formy swoich prac od intymnej, klasycznej formy książki, po rozległe wieloelementowe projekty, obiekty i instalacje. Problemem nie jest przełamywanie granic technicznych możliwości, ale ograniczeń w myśleniu. (...)

10



1. **Stanisław Bałdyga**,
Przestrzenie XV Meteory,
2011, linoryt, 100 x 100 cm
2. **Judyta Bernaś**,
z cyklu *Zacisze II*,
2011, sitodruk, 72 x 70 cm



2

Dotychczasowe wystawy w Galerii Sztuki Współczesnej w Opolu towarzyszące Międzynarodowemu Triennale Grafiki zawsze miały „graniczny” i porównawczy charakter: Wschód spotyka Zachód, Akwaforta kontra cyfra, Grafika czy już fotografia. Tym razem wybraliśmy prace artystów, którzy penetrują rozległe obszary graficznego uniwersum w poszukiwaniu nowych znaczeń i nowych możliwości obrazowania. Dokonałiśmy subiektywnego wyboru prac, bo przecież każdy inny też byłby możliwy. Przede wszystkim skupiliśmy się na pracach autorów, którzy świadomie i w oryginalny sposób wykorzystują przynależne sztuce graficznej wartości formalne i estetyczne. Zestawiliśmy dla porównania eksperymenty w obrębie klasycznych technik oraz nowości technologiczne, intrygujące przykłady łączenia technik i nietypowego myślenia o matrycy i podłożu, wymykającą się klasyfikacji grafikę performatywną, grafikę w dialogu z trzecim wymiarem oraz grafikę w przestrzeni publicznej.

Wystawę w Galerii Sztuki Współczesnej w Opolu poprzedziły wypowiedzi zaproszonych do prezentacji artystów. Niektóre z nich publikujemy.

CAROLINE KOENDERS, HOLANDIA

Gdzie jest grafika? W poszukiwaniu nowych znaczeń.

Rola, miejsce i przyszłość grafiki.

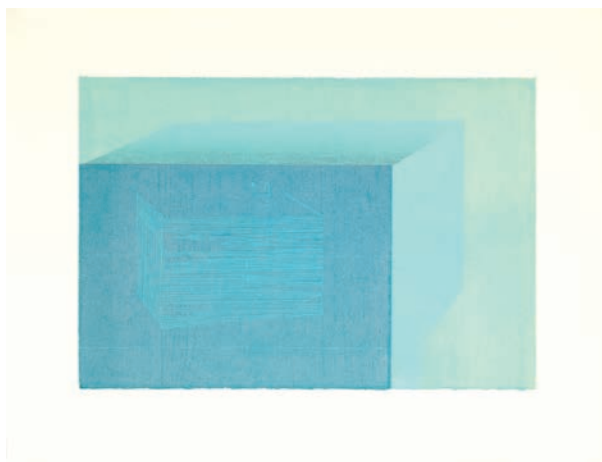
Synonimy: rytownictwo, chalkografia, sztych kreskowy, mezzotinta, sztych punktowany, kredoryt, sucha igła, bur, akwaforta, akwatinta, cyzelunek; grawerowanie, miedziorytnictwo, stalorytnictwo, drzeworytnictwo, ksylografia, lignografia, gliptografia, cerografia, litografia, chromolitografia, fotolitografia, cynkografia, glifografia, ksylograf, lignograf, gliptograf, cerograf, litograf, chromolitograf, fotolitograf, cynkograf, holograf, linoryt.

Powinniśmy ponownie określić znaczenie grafiki. Grafika nie powinna już dłużej być definiowana jako rytownictwo, które może być powielane w ograniczonym nakładzie, ponieważ oznacza ona o wiele więcej. Podobnie musieliśmy zredefiniować tradycyjny podział sztuki na malarstwo, grafikę i rzeźbę. Malarstwo musiało odnaleźć się na nowo po odkryciu fotografii, fotografia – po pojawieniu się fotografii cyfrowej, a teraz znowu rzeźba – po pojawieniu się nowych drukarek 3D. >



1

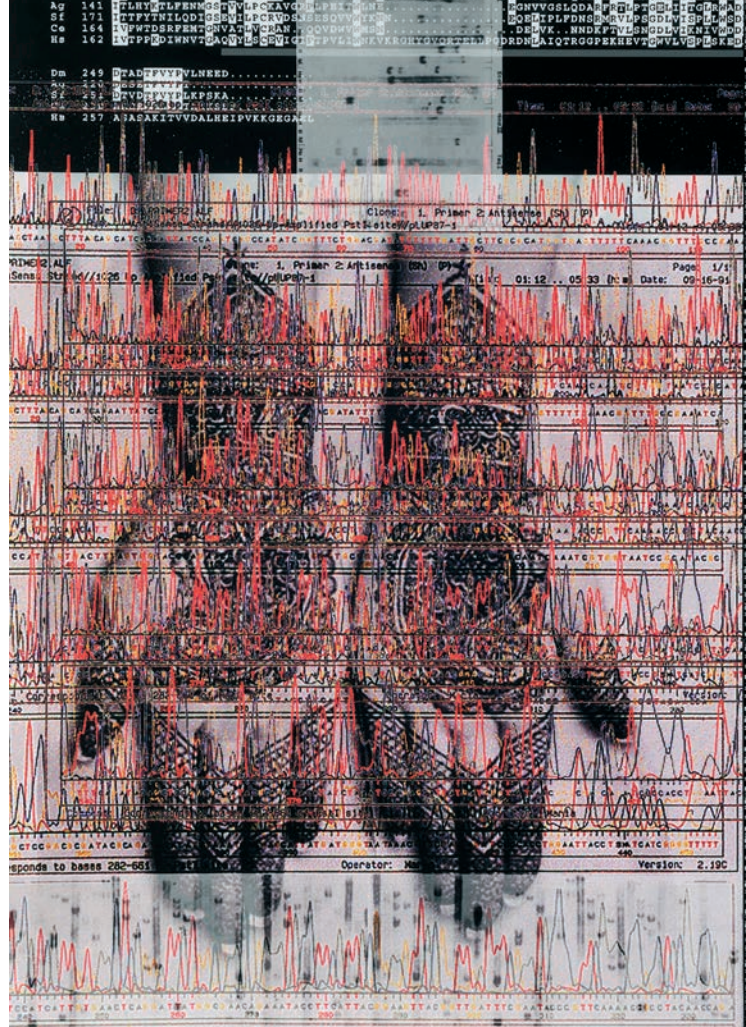
1. Sylwia Wilk, *Konstelacja II*, 2011, druk cyfrowy, 100 x 100 cm
2. Deborah Cornell, *Pogłos*, 2011, archiwalny druk pigmentowy, 102 x 81 cm
3. Colette Cleeren, *Pudełko Sanktuarium 3/8*, 2011, druk wypukły, 50 x 34 cm
4. Aleksandra Janik, *Lustra*, druk cyfrowy na szkle, 2011, 50 x 40 cm
5. Liena Bondare, *Pokoloruj sam*, 2012, serigrafia, instalacja, 72 x 50 cm
6. Caroline Koenders, *Przestrzeń II*, 2009, mezzotinta, 66 x 76 cm



3



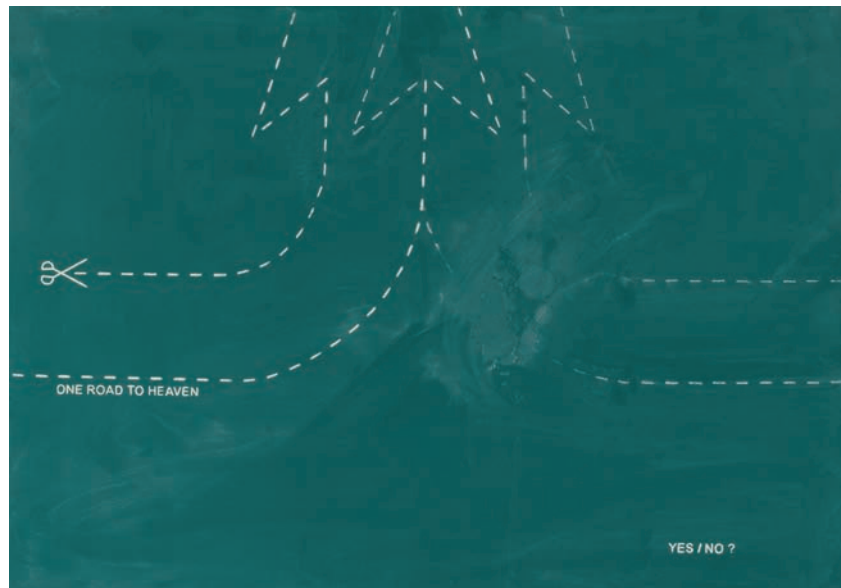
4



2

Obecnie grafika także musi zredefiniować swoje znaczenie i kontekst w sztuce. Jako artystka nie poszukuję kontekstu, w którym różne dyscypliny mogą zostać uporządkowane. Faktycznie, bardziej interesujące dla mnie jest odkrywanie i przekraczanie granic grafiki. Rysunki na iPadzie autorstwa Davida Hockneya, powiększone i wydrukowane w ograniczonym nakładzie na papierze do drukarki atramentowej to dla mnie

grafika, równie fantastyczna jak bardziej tradycyjne akwaforty, na przykład Chilidy. Nie ma granic, nowe nie zawsze znaczy lepsze, a materiał wydrukowany na staromodnej prasie drukarskiej, dużej czy małej, może być innowacyjny i ekscytujący, i wykorzystywany w nowoczesny sposób. Sztuch, nie drukowany w nakładzie, lecz jako jednostkowe dzieło, może z pewnością także być grafiką. Koła pozostawiają ślady, zwierzęta i ludzie



5

zostawiają ślady stóp, a pierwsze dzieło sztuki, jakie znaleziono, to odcisk dłoni w czerwonej ziemi, na ścianie jaskini. Zastosowanie prasy nie ma znaczenia, odciski można wykonać bez niej. W grafice nie ma granic. Jeżeli chodzi o moją pracę, wielką jej część stanowią mezzotinty, najbardziej czasochłonna technika graficzna, która w pewnym sensie nie należy do epoki, w której grafiki można wykonać w ciągu sekundy. W związku z ogromnymi rozmiarami prac, nad którymi pracuję, czasem sięgającymi metra, wykonanie ich zabiera strasznie dużo czasu. Miesiące zajmuje mi wypolerowanie czarnego tła zanim mogę rozpocząć wyglądanie i zanim ukaże się światło. Jest to zarówno ponadczasowe, jak i bieżące, może w związku z elementem czasu, który jest tak fundamentalną częścią tego procesu. Jestem przekonana, że czas i energia, jakie wkładam w każdą pracę, zwraca się widzom oglądającym moje prace. Grafika cyfrowa dostarczy widzom zupełnie innych wrażeń, wyłącznie w związku z procesem tworzenia. Jednak jedna i druga to grafika, a obie będą ciekawe tylko wtedy, gdy dzieło posiada treść. Musimy pomyśleć o znaczeniu czasu.

JUDYTA BERNAS, POLSKA

Od dawna jesteśmy przyzwyczajeni do faktu, iż każda z dziedzin sztuki nie jest hermetycznie zamkniętą przestrzenią. Integracja ze sobą odmiennych sfer sztuki umożliwia odbiór dzieła na wielu płaszczyznach percepcji. Współcześnie występujący, i nie dający się już zatrzymać, proces współlistnienia grafiki z innymi dziedzinami sztuki, mediami i technologiami tworzy zauważalny nurt artystyczny. Konsekwencją tego działania jest dialog warsztatu grafika z szeroko pojętymi sztukami wizualnymi koncentrujący się na przesłaniu dzieła.

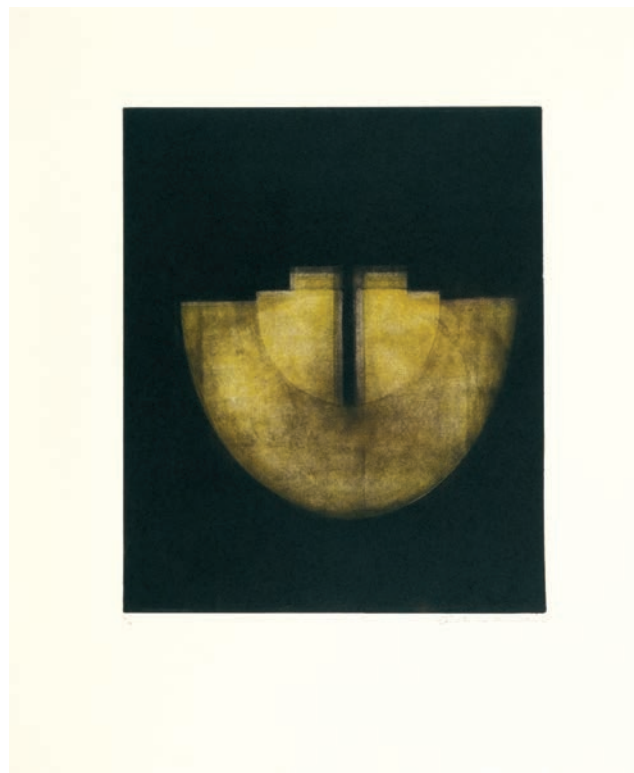
Tworzenie na styku różnych obszarów działalności artystycznej umożliwia pełniejsze i głębsze (do)opowiedzenie treści zawartej w formie. Wykorzystanie dodatkowych (nie przypisanych do tradycji warsztatu grafika) materiałów, technologii, mediów dopełnia kreowany obraz oraz jego treść. Wielorakie i wielopłaszczyznowe medium pozwala artyście wzbogacić przekaz swej pracy, przez co dotrzeć do szerszego grona odbiorców. Zdolność do modyfikacji dzieła graficznego jest konieczna. Sam warsztat już nie wystarcza. Ważny staje się przekaz. Nowoczesne społeczeństwo wymusza na artyście nowoczesne podejście do reprezentowanej przez niego dziedziny. Definicja matrycy i odbitki graficznej w ostatnich dekadach XX i XXI wieku uległa mocnemu przebudowaniu. Intermedialność, która wkradła się również do grafiki, wskazuje na wielowymiarowy charakter dzieła i służy m.in. głębszej refleksji nad przekazywaną treścią pracy.

Powyższe procesy dotyczące współczesnej grafiki są wyraźnie zauważalne, moim zdaniem nieodwracalne, ale korzystne dla artysty, jak i dla odbiorcy. Wskazują na dynamiczny rozwój dziedziny, poszerzają dotychczasowy kanon sztuki, stają się kołem zamachowym dla twórczości następnych pokoleń artystów.

SYLWIA WILK, POLSKA

Grafika złamała już wiele granic i łamie ich na pewno jeszcze więcej. Słyszac słowo „grafika”, każdy artysta ma przed oczami zupełnie inne, czasem bardzo odbiegające od wszelakich norm – wyobrażenie. W dzisiejszym świecie ciężko jest określić, gdzie zaczyna, a gdzie się kończy jakże rozległa w swoim rodzaju forma sztuki.

Sztuka cyfrowa to ogólne określenie dla wielu dzieł artystycznych i praktyk, które korzystają z technologii cyfrowej jako istotnego elementu



procesu twórczego. Już od 1970 roku różne nazwy zostały użyte do opisu tego procesu, sztuka cyfrowa sama jest umieszczona pod większym pojęciem sztuki nowych mediów.

Wpływ technologii cyfrowej przekształcił działania, takie jak malarstwo, rysunek, rzeźba i muzyka, a nowe formy, takie jak cyfrowa sztuka instalacji i rzeczywistości wirtualnej, zostały uznane za praktyki artystyczne. „Sztuka cyfrowa” to termin stosowany do sztuki współczesnej, która korzysta z metod produkcji masowej lub mediów cyfrowych, nie wyklucza jej natomiast ze sztuki jako dziedziny artystycznej.

Druk cyfrowy to nowoczesne medium, które pozwala na łączenie wszelakich technik. Dzięki pracy w tej technice przenoszenie kosmicznych obrazów swojej wyobraźni na cyfrowe maszyny nie jest problemem. Możliwości są nieograniczone.

Cyfrowy świat manipuluje dziś rzeczywistością, której się poddajemy i często w niej gubimy.

Podporządkowanie się temu sprawiło, że wykształcenie się nowej formy druku, jako sztuka alternatywna do klasycznych technik drukarskich, już nikogo nie dziwi. Zaczyna zaskakiwać ilością wizualnych efektów możliwych do osiągnięcia.

Sama korzystając z dotychczasowych osiągnięć techniki, tworzę obrazy gdzie postać człowieka uwieczniona jest w geometrycznym wszechświecie konstrukcji i gwiazdozbiorów.

Zagubione ciało nie odnajduje się w zgeometryzowanej czasoprzestrzeni.

Ludzkie ciało próbuje wpasować się w idealny, poukładany świat geometryczny, gdzie każda forma przestrzenna ma swoje miejsce. Mimo swojej doskonałości dostrzegamy jego indywidualność wyrykającą się spod sztywnej bardzo dokładnej formy obrazowania.

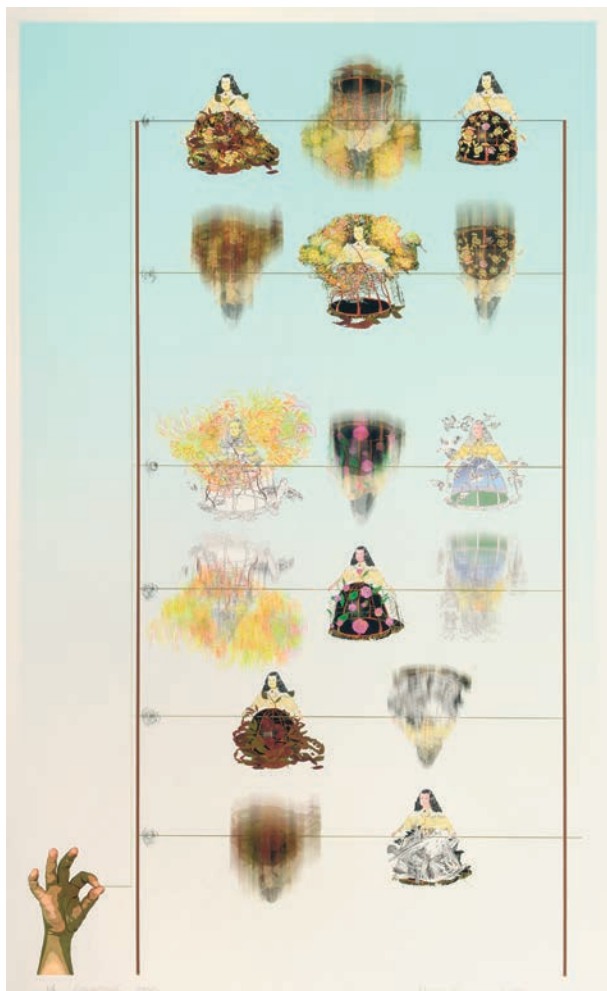
DEBORAH CORNELL, USA

Współczesna grafika może być postrzegana jako stan umysłu, zlewający się w komunikacyjny obraz, zdalnie przekazane odbicie oraz wielokrotne powtarzanie, które może skolonizować przestrzeń kultury – wraz z dodatkową możliwością i ryzykiem cyfrowej przemijalności. Spośród różnorodnych wpływów kulturowych, które warunkują nasz pogląd, jednym z rozpowszechnionych wpływów, który bardzo mnie interesuje, jest wizja nauki i technologii wraz z pytaniami na temat natury percepcji. Dzięki badaniom technologicznym rzeczywistość jawi się jako znacznie bardziej skomplikowana niż sugerowałyby to wynalazczość lub wyobraźnia, i skłania do nowych rozmyślań nad złożonością sytuacji człowieka. Działanie człowieka w takich formach jak genetyka stało się nową potężną siłą na poziomie środowiskowym,

zmieniając nasze fundamentalne założenia na temat tego, co postrzegamy. Używam technologicznych form grafiki z powodu połączenia źródła i percepcji z formą. W procesie twórczym grafiki cyfrowe przemieszczają się od światła i matematyki ku namacalnej, delikatnej i znanej powierzchni papieru.

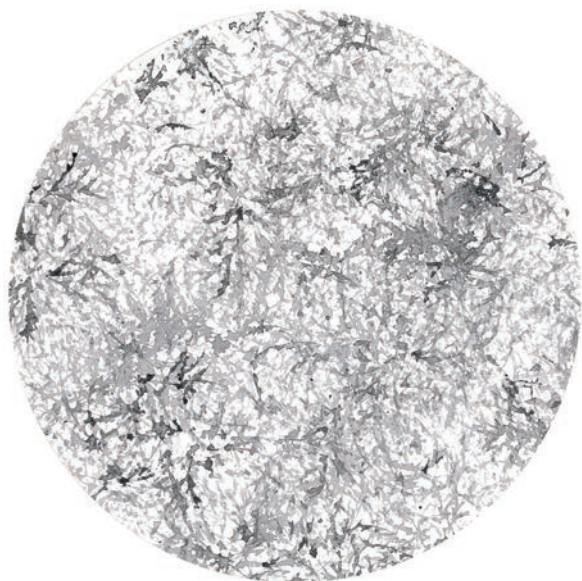
FLORENTINA IKONOMIDOU, GRECJA

Uważam, że już od kilku lat ogólnie trudno jest skoncentrować się na granicach w sztuce. Wskutek tego zmiany w dziedzinie grafiki nie są bardziej dramatyczne niż w innych kierunkach malarstwa czy rzeźby. Przewaga grafików polega na tym, że grafika bardzo dobrze dopasowała się do nowych technologii, zarówno w dziedzinie rysunku, jak i druku. To dało nam możliwość rysowania na mniejszą skalę, a drukowania na znacznie większą skalę, na papierze tej samej jakości, jak ten stosowany przez nas w akwafortach. Stosowany proces także jest niemal taki sam. Myślimy w kategoriach poziomów zamiast płyt, a materiał nadal określa naszą pracę. Filtry zapewniają nam także pożądane różnice w teksturze. Skanery mogą być używane do utrwalania obrazów. Wszystko to pozwala grafikom na odgrywanie ważnej roli we współczesnej sztuce, w dziedzinie sztuki instalacji i wideo-animacji. >



1

1. **Florentina Ikonomidou**, *Gry edukacyjne*, 2010, druk cyfrowy, 79 x 130 cm
2. **Beata Długosz**, *Grafika performatywna I*, 2011, Ø 47 cm



2

Nadal pamiętam swój entuzjazm sprzed 12 lat, kiedy po przebudzeniu się, zamiast wracać do mojego starego studia wypełnionego po brzegi materiałami i narzędziami służącymi do malowania i rytowania, mogłam siedzieć w domu przy biurku koło okna i zaczynać pracę popijając sobie kawę. Pamiętam także pierwsze pojawiające się chmury! Pierwsze grafiki nie zadowolili mego sumienia rytownika. Tusz nie pasował dobrze do powierzchni papieru, a sam papier wydawał się być albo zbyt lśniący, albo zbyt tani. A także Biennale i międzynarodowe wystawy graficzne nie akceptowały grafik cyfrowych. Wkrótce duże firmy papiernicze wyprodukowały gatunki papieru, które usatysfakcjonowały rynek grafików; ukazały się plottery. Teraz moje czyste studio wyposażone jest w zadziwiający monitor, tablet rysowniczy i najlepszy plotter dużego formatu! Technologia ciągle nas prowokuje, wyposażając oprogramowanie w nowe możliwości. Fantastycznie jest widzieć grafikę przemieszczającą się tuż przed naszymi oczami, podczas gdy w przeszłości coś takiego było raczej skomplikowanym działaniem. W tym przypadku grafiki powstają na bazie uchwyconych animacji. Podczas drukowania ram zostałam zmuszona do interwencji kompozycyjnych, które ukształtowały ostateczną formę grafiki pochodzącej z animacji. Moje prace to grafiki, które wynikły z animacji, wraz z animowanym rysunkiem, który wynikł z grafiki.

COLETTE CLEEREN, BELGIA

Obserwacje osobiste — Grafika współczesna

Eksperymentuję z tradycyjnymi mediami, ponieważ, na przykład, czasem brak jest infrastruktury pozwalającej na wkraczanie do innych mediów.

To daje mi szansę i przyjemność pracy z tym, co mam pod ręką i znajdowania rozwiązań z zastosowaniem środków dostępnych w atelier.

Jestem wielbicielek namacalnego tradycyjnego procesu drukowania ręcznego, ponieważ drukowanie także określa rezultat. Przy użyciu materiałów z odzysku praca tworzona jest fragment po fragmencie.

Prawdopodobnie korzystałabym z nowoczesnej technologii w atelier, w którym towarzyszyliby mi technicy, w celu uzyskania pożądanego efektu. To pomogłoby mi pokonać moje ograniczone zdolności techniczne.

Z drugiej strony, ograniczone środki stymulują kreatywność przy użyciu środków dostępnych.

Cel uświęca środki, ale to nie oznacza, że z definicji najbardziej zaawansowane środki uświęcają cel. Jaki jest cel i jak chcesz go osiągnąć?

Jest też sprawa nakładu, która może ograniczać wolność twórczą, ale też czyni drukowanie znacznie kosztowniejszym. To kontrastuje mocno z punktem wyjściowym drukowania jako techniki reprodukcyjnej.

Przekraczanie granic to wyzwanie, ale ostatecznie liczy się wynik, czy to tradycyjny, czy też multimedialny.

Grafika jest z definicji odbitką, niezależnie od tematu, materiału i nakładu.

LIENA BONDARE, ŁOTWA

Moim zdaniem, artyści nadal rozwiązują jeden i ten sam problem od podstaw: związek pomiędzy formą a treścią. I jak napisał Jan Verwoert na temat Josepha Beuysa: *Z pewnością sztuka udziela odpowiedzi. Jednak jej siła często leży w nierozwiązanych problemach.*

Ja też poszukuję jedności treści i formy, w której mogłabym najdokładniej przekazać to, co ma znaczenie, odrzucając to, co jest zbędne i doprowadzając formę do prostoty. W pracach, które obecnie można oglądać na wystawie, używam sprzętu do sitodruku w celu imitowania rysunku kredą na tablicy. Tablice są bezpośrednim nawiązaniem zarówno do prac Josepha Beuysa, jak i do szkolnych doświadczeń każdego widza. Widzowie są zapraszani do dialogu — korespondencji, ponieważ mogą zostawić swoje komentarze na samym dziele, którego powierzchnia jest zazwyczaj otaczana najwyższą czcią. Tematem są tu pytania i wybory.

Z kolei pytanie, czym jest, a czym nie jest grafika powinno być pozostawione do dokładnego zbadania przez teoretyków.

BEATA DŁUGOSZ, POLSKA

Cykl prac pt. „Grafika performatywna” jest rodzajem hybrydy grafiki i fotografii. Obie te dyscypliny są dla mnie tak samo ważne w budowaniu obrazu. Na ich styku pojawia się trzecia wartość; proces polegający na przemianie obrazu na przestrzeni czasu. Grafika performatywna jest próbą zmierzenia się z ideą obrazu żywego, kształtującego się w czasie ekspozycji o cechach jednorazowego zdarzenia. Sięgam po znane mi zjawiska z dziedziny fotochemicznych doświadczeń z materią światłoczułą oraz metody graficznego konstruowania obrazu przy pomocy szablonu i matrycy wypukłej. W ciemni programuję warunki wyjściowe do powstania poszczególnych obrazów wywołanych potem promieniami światła słonecznego. Powstające w ten sposób obrazy mają w sobie pewien stopień ryzyka związanego z brakiem możliwości przewidzenia w stu procentach efektu końcowego. Zjawisko to ma dla mnie charakter biologiczny podobny do procesu wzrostu i rozwoju organizmów żywych. ■



JAN PAMUŁA

Międzynarodowe Triennale Grafiki — Kraków 2012

International Print Network — Kraków, Oldenburg, Wiedeń, Sztambuł, Falun, 2012-2013

Mimo radykalnych zmian zachodzących w prezentacji sztuki współczesnej, duże międzynarodowe wystawy graficzne organizowane cyklicznie w formie bienale, triennale czy quadriennale cieszą się w dalszym ciągu wielką popularnością zarówno wśród artystów, jak i publiczności. Dotyczy to zwłaszcza wystaw otwartych, nie ograniczonych do kategorii czysto warsztatowych, otwartych także w swej formie konkursowej kwalifikacji uczestników. Koncentracja uwagi na wartościach czysto artystycznych, która pozwala wybrać dzieła najlepsze oraz akceptacja działań eksperymentalnych — przyczyniają się do tego, że takie ekspozycje nie tylko przedstawiają wielką wartość artystyczną same w sobie, ale też stają się przeglądem tego, co w grafice światowej jest aktualne i twórcze.

Międzynarodowe Triennale Grafiki w Krakowie, jako wielka międzynarodowa impreza graficzna przebyło na przestrzeni prawie 50 lat skomplikowaną ewolucję i pozostaje w dalszym ciągu niezwykle atrakcyjną formą prezentacji współczesnej grafiki światowej. Zapoczątkowane jako Międzynarodowe Biennale Grafiki w 1966 roku — jedyna tego typu impreza w Środkowej Europie (za „Żelazną kurtyną”) — stopniowo

zmieniało swoją strukturę organizacyjną, utrzymując jednakże niezmiennie formę otwartego konkursu dostępnego dla artystów z całego świata. Zmiany, które zachodziły w strukturze organizacyjnej tego wielkiego przeglądu światowej grafiki były związane zarówno z rozwojem sztuki współczesnej, jak i zmieniającą się sytuacją społeczno-polityczną w Polsce i Europie, ale i z przemianami tego typu imprez na świecie.

U źródeł powstania w Krakowie tak wielkiej międzynarodowej imprezy, jak i kolejnych jej transformacji, stał profesor Witold Skulicz, dla którego wielka prezentacja światowej grafiki w Krakowie była ideą życia i formą realizacji celów artystycznych w obszarze współczesnej sztuki w Polsce. W 1991 roku, wracając po dość długiej przerwie do organizacji imprezy profesor Skulicz zaproponował zmianę formuły — z bienale na triennale. MBG i MTG miały od początku swoją ustaloną formułę, która przypominała formę dużego festiwalu grafiki. Obok wystawy głównej organizowane były wystawy towarzyszące poświęcone tematycznie grafice współczesnej, ale też i wystawy monograficzne związane z historią grafiki, bądź wystawy indywidualne wybitnych grafików polskich i światowych. Początkowo wystawy >

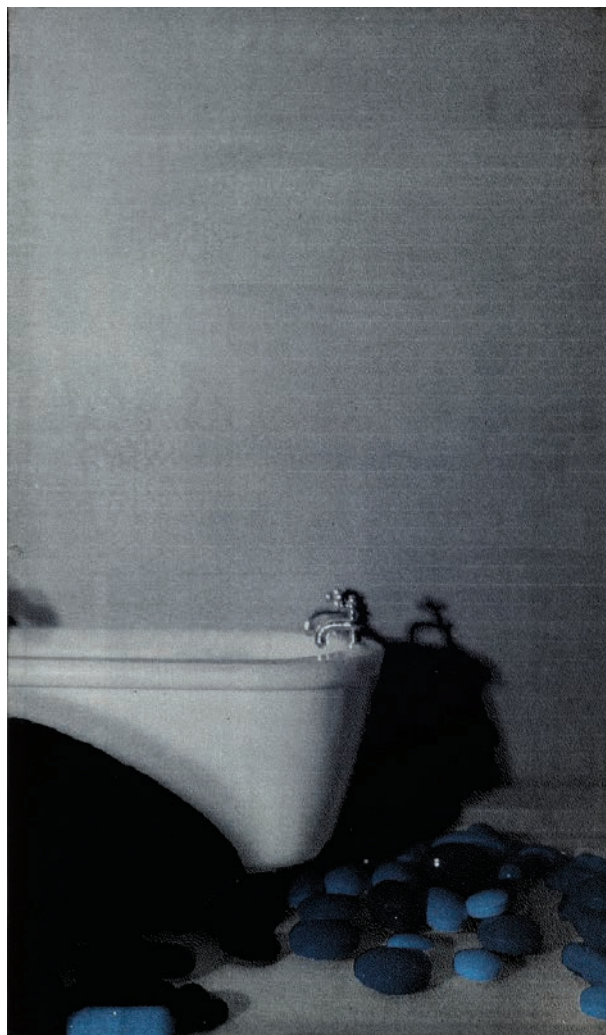
Powyżej:

Mirosław Pawłowski,
Kamuflaż — Skan 3,
druk cyfrowy,
150 x 100 cm

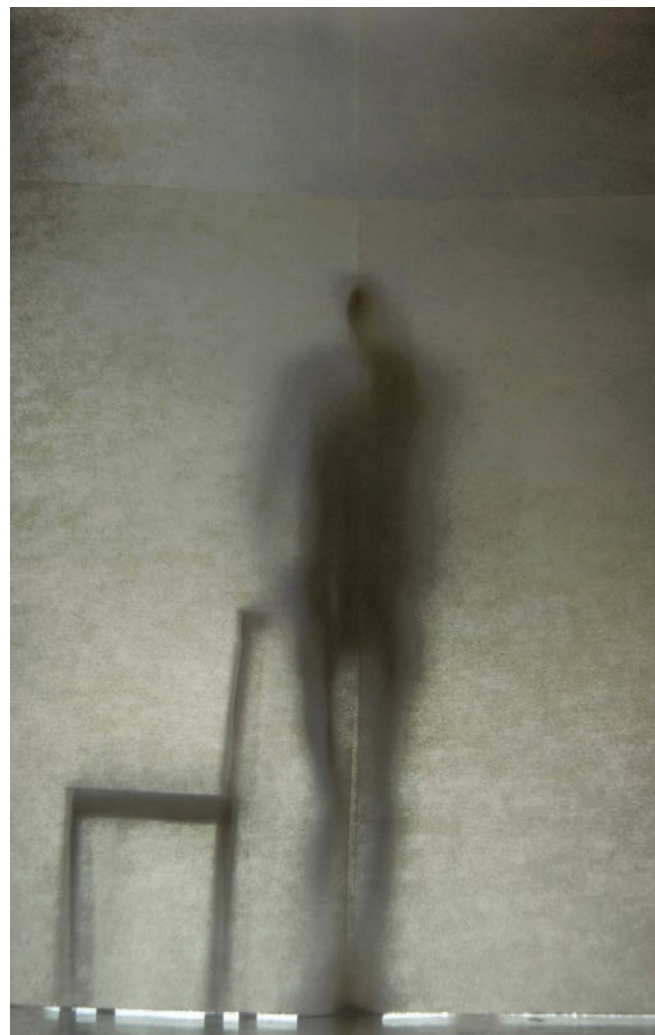


towarzyszące odbyły się w Krakowie i Katowicach („Intergrafia”), stopniowo jednak pojawili się partnerzy z innych miast i z zagranicy, np. Toruń (Międzynarodowe Triennale „Kolor w Grafice”), Opole, Norimberga itp. Edycja „MTG – Kraków 2009” była pod tym względem rekordowa, bo oprócz ścisłego programu realizowanego w Krakowie, zgromadziła ponad pięćdziesiąt wystaw partnerskich objętych patronatem MTG. Najistotniejsza zmiana, jaka dokonała się w ostatniej dekadzie, była niezwykle znacząca – wraz z przystąpieniem Polski do Unii Europejskiej Międzynarodowe Triennale Grafiki w Krakowie przekształciło się w imprezę międzynarodową w swej strukturze organizacyjnej. Umowa między trzema partnerami, Stowarzyszenie Międzynarodowe Triennale Grafiki w Krakowie, Künstlerhaus w Wiedniu i Horst-Janssen-Museum w Oldenburgu, dotycząca wspólnej organizacji tej wielkiej imprezy graficznej została podpisana w Krakowie w 2006 roku.

Tak powstała międzynarodowa sieć graficzna (International Print Network). Był to oczywiście pomysł profesora Witolda Skulicza oparty na wcześniejszych doświadczeniach z realizacji w 2003 roku tzw. transeuropejskiego „Mostu Grafiki”. W trzeciej edycji International Print Network 2012–2013 zasięg „międzynarodowej sieci graficznej” powiększył się jeszcze o dwóch partnerów stowarzyszonych: Dalarnas Muzeum w Falun oraz Uniwersytet Sztuk Pięknych Mimar Sinan w Stambule. Włączając PrintArt Katowice – „sieć” tworzy obecnie sześciu partnerów. Każdy z artystów przysyłających swe prace do Krakowa na ostatnią edycję MTG miał więc szansę wziąć udział w sześciu wystawach International Print Network 2012–2013. Całość prac organizacyjnych realizowana jest przez Stowarzyszenie Międzynarodowe Triennale Grafiki w Krakowie. Tu w porozumieniu z partnerami tworzony jest regulamin całej imprezy, tu spływają wszystkie zgłoszenia i tworzona jest ich baza cyfrowa rozsyłana następnie do partnerów w celu dokonania pierwszej selekcji cyfrowej do poszczególnych wystaw. Do Krakowa przysyłane są oryginalne prace podlegające, w drugiej selekcji, kwalifikacji na odrębne wystawy przez zespoły jurorów reprezentujących poszczególne ośrodki IPNet.



1



2



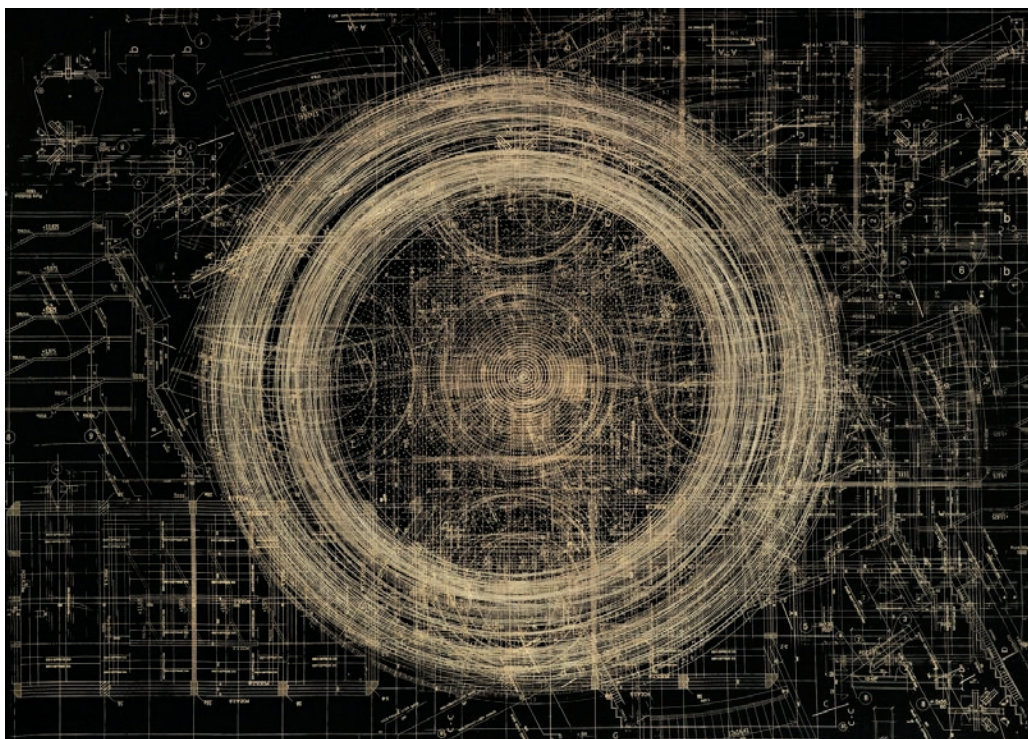
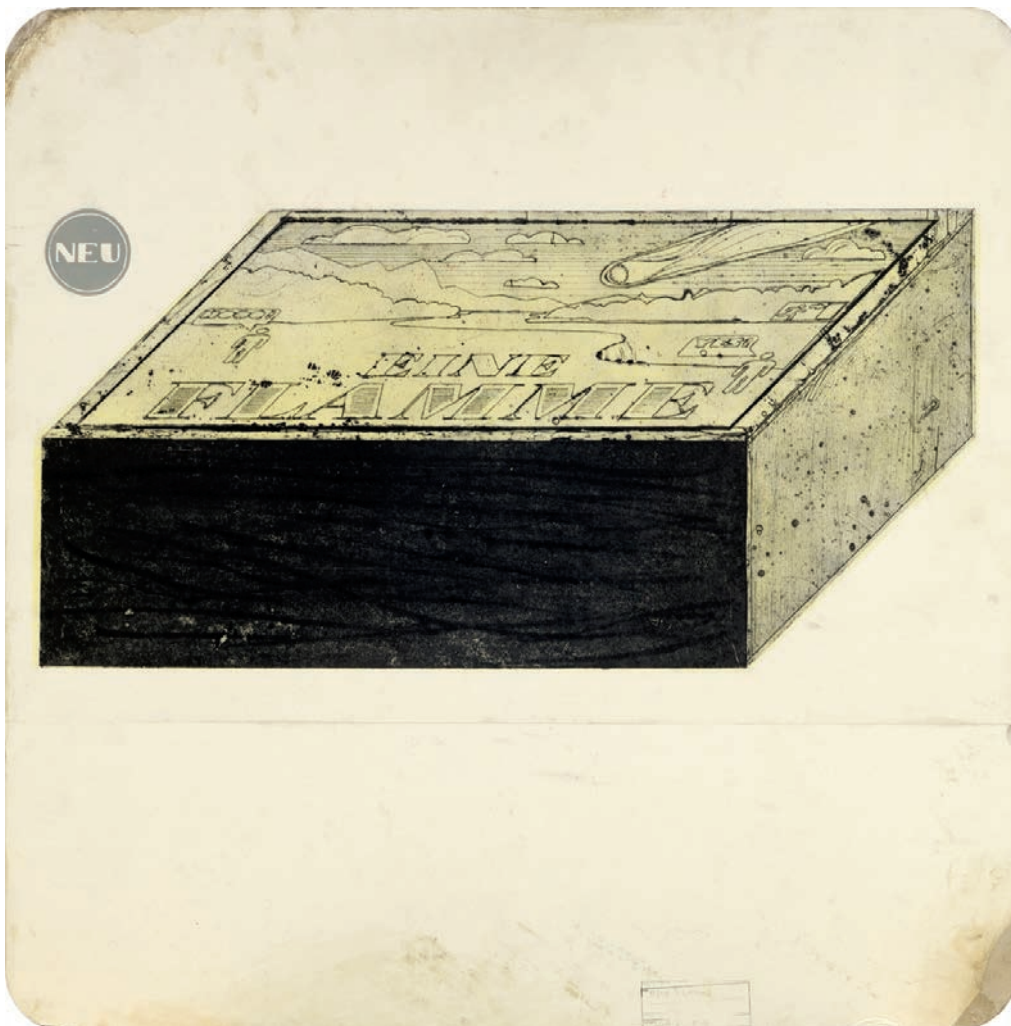
3

1. **Stefanie Holler**, *Kraina szczęśliwości #3*, sitodruk, 87 x 50 cm
2. **Josephine Ganter**, *Chodzenie*, druk cyfrowy, 146 x 92 cm
3. **Marko Blazo**, *Atlantyda*, druk cyfrowy, 110 x 75 cm
4. **Jacek Joostberens**, *19.19.50*, druk cyfrowy, gipsoryt, relief, 150 x 72 cm
5. **Paulis Liepa**, *Płomyk*, kolografia, tekturodruk, 70 x 70 cm
6. **Joanna Leszczyńska**, *Plan V*, serigrafia, 140 x 100 cm



Można sobie wyobrazić, jak trudnym zadaniem jest koordynacja tego typu prac zwłaszcza w sytuacji, gdy SMTG w Krakowie nie dysponuje własną bazą lokalową poza niewielką powierzchnią skromnego biura i równie skromną, użyczoną powierzchnią magazynową. Ograniczone środki na działalność SMTG pozyskiwane są bardzo nieregularnie jedynie z konkursów na projekty z MKiDN oraz Urzędu Miasta Krakowa czy od coraz rzadziej angażujących się sponsorów. Jedynie IPNet jest wspierany środkami unijnymi z Programu „Kultura” dzielonymi między partnerów.

Organizacja ostatniej edycji krakowskiego MTG była w historii tej największej i najstarszej imprezy graficznej w Europie Środkowej niezwykle trudna. Przyczyn tego stanu rzeczy było kilka, w tym ta najważniejsza – w grudniu 2009 roku, zaraz po zakończeniu wystawy MTG – Kraków 2009 odszedł Profesor Witold Skulicz, wieloletni organizator krakowskich Biennale i Triennale oraz współinicjator tych wielkich, światowych przeglądów grafiki – niezwykle zasłużony dla polskiej sztuki artysta i animator kultury. Mimo wielu przeszkód, jak wspomniany już brak zabezpieczenia instytucjonalnego i pozbawienie stałego finansowania – kolejna edycja „MTG – Kraków 2012” została zrealizowana i jest kontynuowana w 2013 roku w formule International Print Network w ośrodkach zagranicznych partnerów. W styczniu otwarta została w Horst-Janssen-Museum w Oldenburgu wystawa „Graphically Extended”, w kwietniu będzie miała miejsce wystawa IPNet w Wiedniu, we wrześniu – w Stambule, a w grudniu – w Falun. Każdej z tych wystaw towarzyszy odrębny katalog i osobny program promocji grafiki: wystawy towarzyszące, konferencje, spotkania. Z 4789 prac zgłoszonych przez 1473 artystów z 74 krajów na ostatnią edycję MTG – Kraków 2012/IPNet 2012-2013, po dwóch etapach selekcji, na wystawy zakwalifikowane zostały następujące ilości grafik i obiektów graficznych: Kraków, Wystawa Główna – 305 prac (235 artystów), Katowice – 102 prace (78 artystów), Oldenburg – 139 prac (72 artystów), Wiedeń – 256 prac (89 artystów), Falun – 286 prac (140 artystów), Stambuł – 246 prac (129 artystów).



1

Program MTG – Kraków 2012 obejmował dziesięć wystaw oraz towarzyszące im działania promocyjne (spotkania, akcje, konferencje, wykłady), które miały miejsce w Krakowie i Katowicach („MTG PrintArt Kraków – Katowice 2012”) w okresie września i października 2012. Jedyną wystawą w Galerii Sztuki Współczesnej w Opolu „Gdzie jest grafika? W poszukiwaniu nowych znaczeń” otwarta została w styczniu 2013 roku. Koordynatorką programu MTG – Kraków 2012 była dr Marta Raczek-Karcz. W programie znalazło się także kilkanaście wystaw graficznych objętych patronatem MTG, a organizowanych w całej Polsce, jak np. 7. Międzynarodowe Triennale „Kolor w grafice/edycja cyfrowa” w Galerii Sztuki Współczesnej Wozownia w Toruniu, III Międzynarodowe Biennale Grafiki Cyfrowej w Gdyni, X Quadriennale Drzeworytu i Linorytu Polskiego w Olsztynie, „Graficzny Białystok” w Białymstoku, „Wielość w jedności. Techniki wklęsłodruku w Polsce po 1900 roku” w Muzeum Okręgowym im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy czy 8. Triennale Grafiki Polskiej w Galerii Sztuki Współczesnej BWA w Katowicach albo „Artoteka Grafiki Biblioteki Sztuki” na Uniwersytecie Zielonogórskim.

Najbardziej dyskutowaną i wzbudzającą kontrowersje wystawą była oczywiście Wystawa Główna Triennale, tradycyjnie zrealizowana w Bunkrze Sztuki. Szczególnie uważnie analizowane były prace nagrodzone i te, które wykraczały poza przyjęte standardy graficzne. Te prace traktowane były jako wyznacznik przyjętego dla tej edycji hasła „Idea, Proces, Przekaz”, ale i jako pewien wyznacznik wskazany przez ekspertów Międzynarodowego Jury Kwalifikacyjnego i Międzynarodowego Jury Nagród, dotyczący aktualnych tendencji w grafice. Emocje wynikające z samego udziału w wystawie czy te związane z doбором nazwisk i prac



2

3

powodują, że kontrowersje i sprzeczne oceny przesłaniają nieraz istotne wartości zawarte w prezentowanych jako całość wystawy dziełach. Nie budziły kontrowersji prace Izabeli Gustowskiej, która otrzymała Grand Prix d'Honneur za trzy wspaniałe cyfrowe kompozycje z cyklu „Hybrydy”, zrealizowane metodą lightbox. Przeciwnie było z dużymi, mrocznymi cyfrowymi pracami Joanny Janowskiej-Augustyn Kolej rzeczy I i Kolej rzeczy III, za które młoda artystka otrzymała Grand Prix. O werdykcie Jury Nagród obradującego pod kierownictwem profesora Endi Poskovicza z Ann Arbor University Michigan zdecydowały zapewne niezwykle szlachetne cechy graficzne tych prac i ich głęboko humanistyczne odniesienia. Artystka otrzymała zresztą w ostatnim czasie wiele

innych nagród, więc przyznanie jej głównej nagrody raczej nie było zaskoczeniem.

Nagrodę Prezydenta Miasta Krakowa, kolejną z trzech głównych nagród, otrzymał również polski artysta Jacek Joostberens za pracę 10.51. PN, rodzaj barwnego, dynamicznego pejzażu, wykonanego w połączonych, klasycznych i cyfrowych technikach graficznych. Pośród kilkunastu autorów uhonorowanych nagrodami regulaminowymi i fundowanymi dominowali artyści młodzi, choć znalazły się także w tej grupie nazwiska grafików bardzo znanych, jak Art Werger (USA), Davida Kidd (Kanada) czy Mirosław Pawłowski. Zastrzeżenia krytyki polskiej i krakowskiej budziła ogromna ilość prac eksponowanych na Wystawie Głównej i ich stłoczenie, mimo nowator-

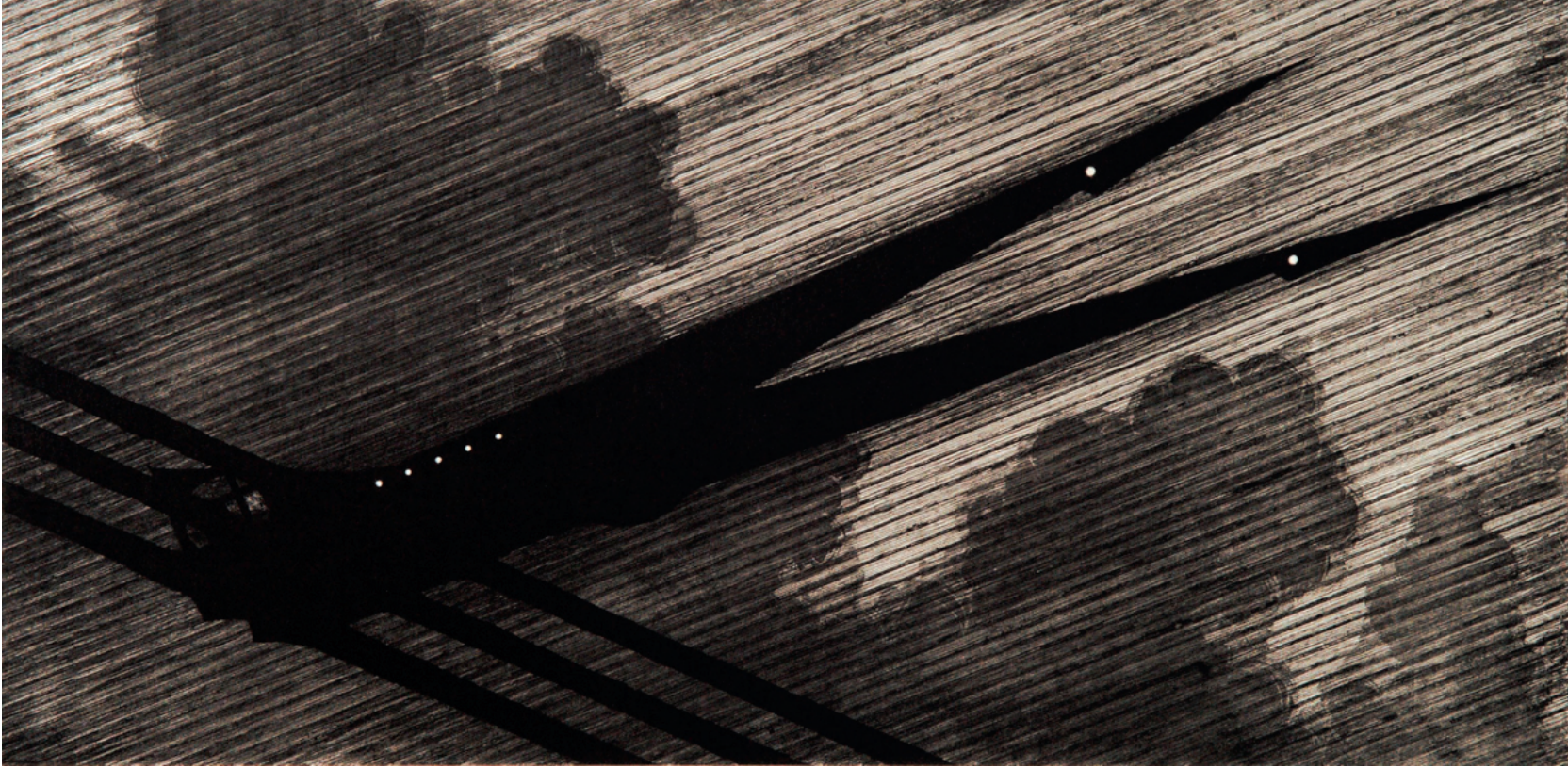


skiej koncepcji samej ekspozycji przypominającej, poprzez zastosowanie siatkowych paneli, jakby magazyn muzealny. W mojej ocenie dość radykalny eksperyment z architekturą wystawy był bardzo udany. Nie mniejsze emocje niż Wystawa Główna wzbudziła koncepcja wystawy „Grand Prix Młodej Grafiki Polskiej – Kraków 2012”. Tym razem prezentacja ta, służąca najmłodszej generacji polskich grafików, została otwarta równocześnie z wystawą główną w nietypowej przestrzeni wystawowej, utworzonej z szesnastu błękitnych kontenerów zainstalowanych na Placu Szczepańskim, takich, jakie spotkać można na placach budowy. W tych kontenerach – zachowujących swą dość obskurną przemysłową estetykę laminowanych wnętrza – skupiła się cała energia młodej polskiej grafiki. Zarówno mieszanina technologii i technik, jak i stylistyka prac przyciągały widownię, także tą przypadkową: turystów, młodych ludzi, którzy zapewne na co dzień sztuką się nie interesują, ciekawskich, którzy znaleźli

się w pobliżu. Kuratorką i projektantką obu ekspozycji była Katarzyna Wojtyga, która pełniła już funkcje kuratorskie w poprzednich edycjach MTG. Jury, któremu przewodniczył Jan Fejkiel, prowadzący od wielu lat cenioną galerię grafiki, przyznało nagrodę Marcie Kubiak za ogromną rozmiarami serigrafie „Monster Zero”, zrealizowaną z brawurą i mistrzostwem. Nagrodzeni zostali także: Barbara Tytko, Magdalena Hławacz, Rafał Śliwczyński i Magdalena Duda-Patraszewska. Wystawa „Grand Prix Młodej Grafiki Polskiej – Kraków 2012” w swej różnorodności warsztatowo-formalnych i czysto artystycznych poszukiwań w zakresie nowej graficzności – od tradycyjnych technik przez obiekty, instalacje i animacje – była przykładem, w skondensowanej postaci, charakterystycznych tendencji, które można było spotkać na Wystawie Główniej.

Dopełnieniem przestrzeni wystaw MTG – Kraków 2012, zrealizowanych w rejonie Placu Szczepańskiego >

1. **Joanna Janowska-Augustyn**,
Kolej rzeczy I, druk cyfrowy,
100 x 140 cm
2. **Nam Kyung Bae**,
Piano-Jin (czarne),
technika własna, 138 x 112 cm
3. **Kirsten Borchert**,
Part of „La Familia Conservada”,
obiekt, technika własna,
59 x 44 cm



1

była wystawa „Grafika i edukacja. Polskie uczelnie artystyczne”, prezentująca dzieła grafików-pedagogów z kilkunastu polskich uczelni plastycznych, która znalazła swe miejsce w Pałacu Sztuki TPSP w Krakowie. Organizatorem wystawy była Katedra Grafiki Warsztatowej Wydziału Grafiki ASP w Krakowie, a kuratorem prof. Krzysztof Tomalski, obecny dziekan tego wydziału. Pierwsza w tym edukacyjnym cyklu wystawa towarzysząca zorganizowana została w poprzedniej edycji MTG, a oparta była na wydawnictwie prof. Pawła Frąckiewicza z wrocławskiej ASP – „Grafika polska – sztuka i edukacja”. Założenia obecnej wystawy nie odbiegały zbytnio od tej z 2009 roku. Tym razem zaprezentowano dorobek nie siedmiu, jak poprzednio, a czternastu wydziałów grafiki. Formuła wystawy „Grafika i edukacja. Polskie uczelnie artystyczne” polegająca na prezentacji osiągnięć artystycznych grafików – pedagogów z wydziałów grafiki głównych polskich uczelni plastycznych, mimo wysokiego poziomu dzieł i piękna ekspozycji, wymaga na przyszłość kolejnych zmian, by móc ukazać rzeczywisty stan fermentu, eksperymentów artystycznych i poszukiwań twórczych dokonujących się w kształceniu

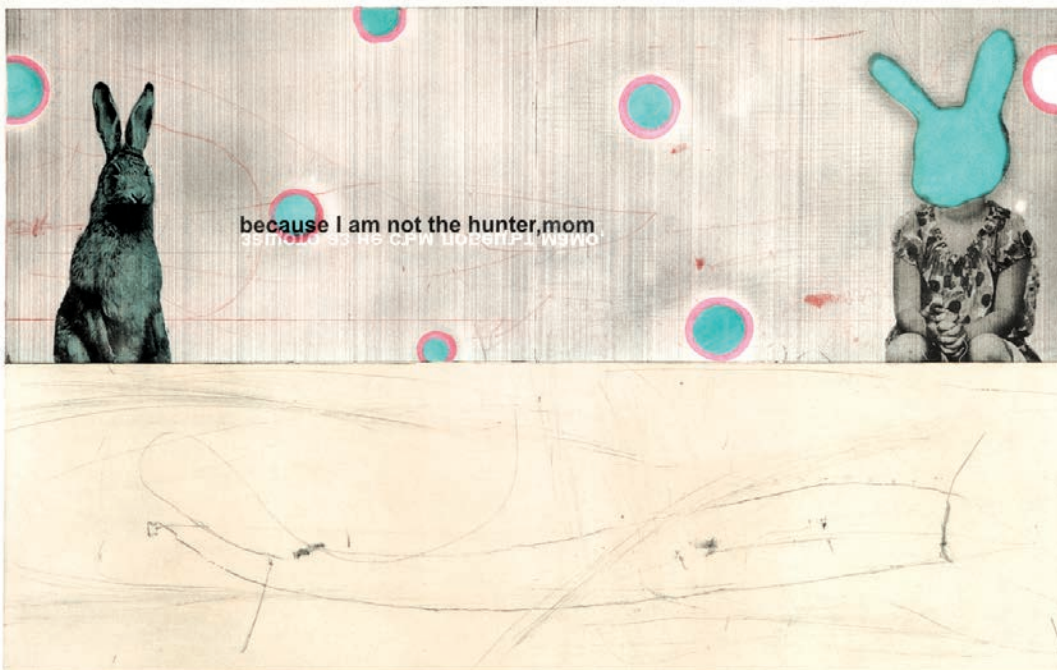
artystycznym w zakresie grafiki w Polsce. Sama prezentacja dzieł pedagogów, wybitnych grafików, nie jest chyba do tego celu wystarczająca. Myślę, że wystawa ta była dla organizatorów ciekawym doświadczeniem. Wystawę wzbogaciła bardzo pożyteczna sesja naukowa, która miała miejsce w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, przygotowana przez Wydział Grafiki.

Organizacja krakowskiego MTG nie byłaby możliwa bez współpracy z innymi instytucjami kulturalnymi, gdyż Stowarzyszenie Międzynarodowe Triennale Grafiki w Krakowie nie posiada własnej bazy wystawienniczej. Tym bardziej cenna jest życzliwość Muzeum Narodowego w Krakowie, Międzynarodowego Centrum Kultury, Biblioteki Jagiellońskiej, TPSP czy ZPAP, które to instytucje – obok Bunkra Sztuki – gościły zgodnie z tradycją w swych przestrzeniach wystawowych ekspozycje objęte programem MTG – Kraków 2012.

Dwie bardzo ważne wystawy miały miejsce w salach Międzynarodowego Centrum Kultury przy krakowskim Rynku. W galerii górnej urządzona została wystawa laureatki Grand Prix poprzedniego Triennale, Joanny Piech (kuratorka wystawy: Natalia Żak), a w galerii dolnej – w cyklu „Mistrzowie Grafiki” – wystawa „Witold Skulicz. Grafika nade wszystko...”, która stała się jakby sercem całego programu MTG – Kraków 2012, realizowanego już bez udziału Profesora. Kuratorką tej wystawy była Monika Wanyura-Kurosad.

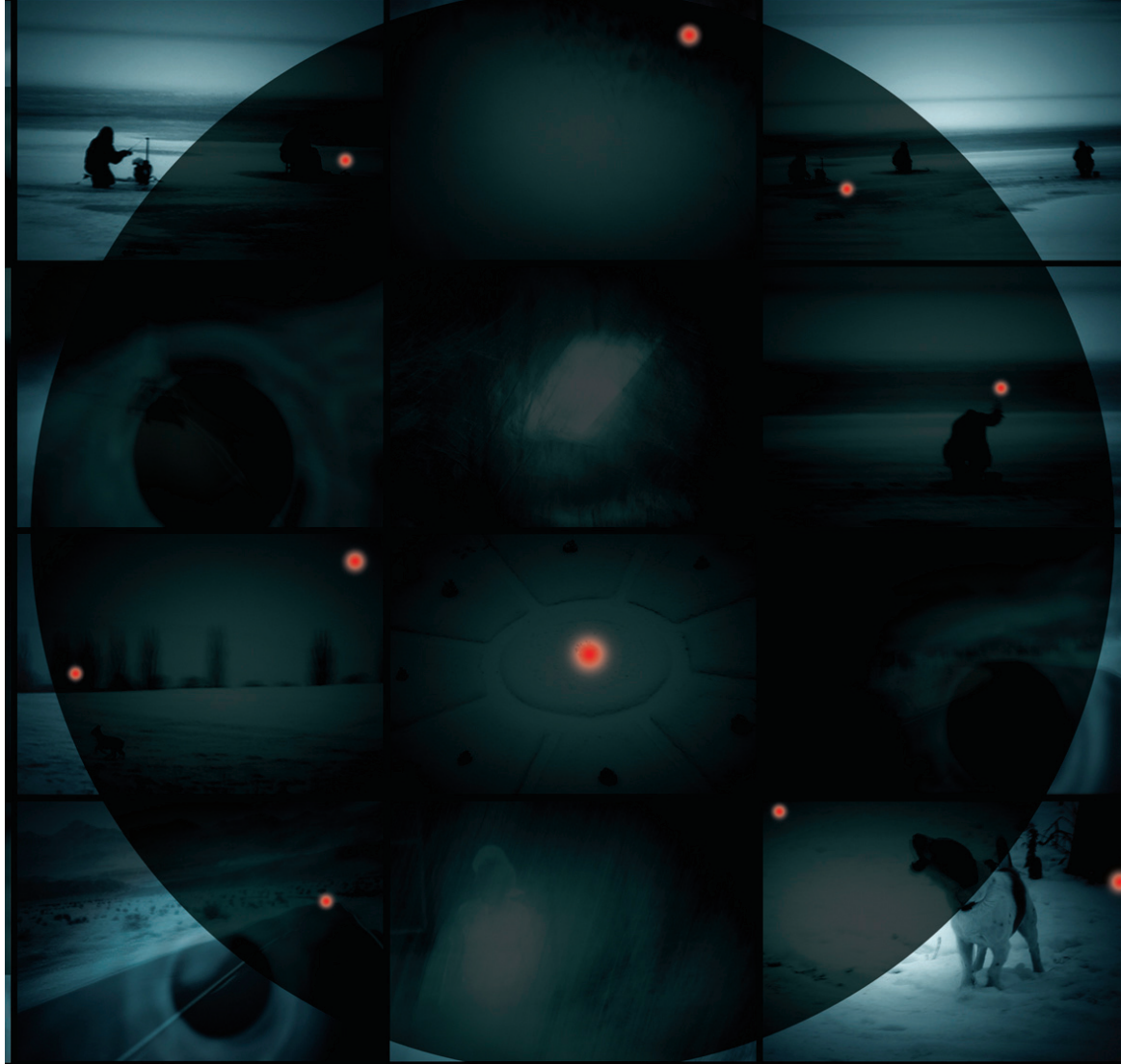
Wystawa Joanny Piech, co podkreślał w swej recenzji Richard Noyce (portal Art Bahrain) w pełni potwierdziła słuszność przyznania artystce Grand Prix na MTG 2009. Misternie wykonane ogromne linoryty zachwycały precyzją i subtelnością, symboliką, wielością podtekstów i kontekstów kulturowych i bezpośredniością intymnej prywatności. Wystawa Profesora Witolda Skulicza, przygotowana niezwykle starannie, oparta była na pracach z wielu zbiorów, także ze zbiorów rodzinnych, wraz z albumem i perfekcyjnym kalendarium oraz projekcją archiwalnych dokumentów filmowych stanowi doskonałą całość obrazującą Jego życie, twórczość i działalność. Wystawa była już pokazana w Oldenburgu, będzie także prezentowana wraz z kolejnymi ekspozycjami IPNet.

Interesującą wystawą towarzyszącą była „Letra – Kraków 2012/znak i litera” organizowana tradycyjnie we współpracy z Biblioteką Jagiellońską, skupiająca wybór prac graficznych, jakby



2

1. **Naoki Tajima**, *Feniks*,
wkłęsłodruk, 121 x 60 cm
2. **Darina Peeva**,
Relacja niemożliwa 2,
litografia, sucha igła,
120 x 75 cm
3. **Izabella Gustowska**,
Hybrydy nr 2,
lightbox, wydruk cyfrowy,
90,5 x 86,5 cm



3

z pogranicza grafiki artystycznej i projektowej. Tym razem „Lettra” połączona została z bogatym programem wykładów, warsztatów i prezentacji dotyczących technik graficznych i technologii druku, produkcji i historii papieru itp., co przyciągało ogromną ilość publiczności. Kuratorką tej bardzo autorskiej wystawy była Teresa Frodyma. Tradycyjnie kolejnym edycjom MTG w Krakowie towarzyszą wystawy zagraniczne, prezentujące zjawiska, problemy bądź osiągnięcia w zakresie grafiki w poszczególnych krajach. Tym razem były to wystawy z Japonii i Korei Południowej. W galerii „Pryzmat” ZPAP przedstawiona została wystawa problemowa „Współczesne drzeworyty japońskie” przygotowana na zasadzie kuratorskiego wyboru przez słynnego japońskiego artystę grafika, profesora Akirę Kurosaki. Wystawa pomyślana została jako zestawienie prac artystów dwóch pokoleń, uprawiających czynnie tradycyjną technikę drzeworytu. Zarazem celem wystawy było ukazanie przemian zachodzących w obrębie tej techniki współcześnie. Na wystawie znalazły się prace powszechnie znanych artystów, jak Tetsuya Noda, Keisei Kobayashi, Seisi Ozaku czy Akira Kurosaki, ale i eksperymentalne drzeworyty artystów urodzonych w latach siedemdziesiątych: Rika Saito, Kanako Watanabe, Asuka Tsutsumi czy Takehiro Nikai.

Bardzo ważną wystawą, przyjętą gościnnie w salach Nowego Gmachu przez Muzeum Narodowe w Krakowie była prezentacja grafiki

Korei Południowej „Jin-Gyeong: Prawdziwy pejzaż – Wystawa Współczesnej Grafiki Koreańskiej”. Sztuka Korei Południowej jest obecnie przykładem niezwykle awangardowych eksperymentów, promowana radykalnie przez Arts Council Korea (ARKO), wdziera się przebojem do najważniejszych muzeów świata. Podobnie jest w koreańskiej grafice. Wystawa w Muzeum Narodowym w Krakowie, ograniczona w stosunku do wcześniejszego zamiaru kuratorskiego Kim Jinha ze względu na nieoczekiwane przeszkody związane ze skomplikowanym transportem eksperymentalnych prac, i tak okazała się wydarzeniem w całym programie MTG – Kraków 2012. Wystawa była imponująca pod względem różnorodności technicznej prac (drzeworyt, druk wkłęsły, płaskorzeźba papierowa, silikonowa, technika laserowego cięcia metalu, frottage, druk cyfrowy, instalacje), jak też pod względem skali dzieł i rozpiętości między działaniami płaskimi, reliefem i trójwymiarowością czy rodzajami ekspresji artystycznej bazującej na kompletnych skrajnościach. Mając w miarę pełne rozeznanie w tym, co dzieje się aktualnie w grafice Korei Południowej, zgadzam się ze słowami Kim Jinha z tekstu w katalogu, że wystawa była *skompresowaną esencją koreańskiej sceny graficznej 2012 roku*. Poczynając od hiperrealistycznych drzeworytów „portretowych” Jung Won Chul’a, przez subtelne wkłęsłodruki Kim Min Ho (wizerunki drzew)

i planigraficzny realizm Bae Nam Kyung (nagrodzona w obecnej edycji MTG), aż po papierowe grafiki-rzeźby Oh Yeun Hwa i ażurowe metalowe multiple Jung Mioung Guk czy instalacje Choi Sung Wook, mamy do czynienia nie tylko z przemyślanymi próbami przekroczenia przyjętych granic gatunku, ale z działaniami w pełni autonomicznymi, indywidualnymi, zawierającymi bardzo osobiste przekazy.

Międzynarodowe Triennale Grafiki – Kraków 2012, zrealizowane mimo wszystkich trudności i kontynuowane w roku bieżącym jako program International Print Network 2012-2013, jak i wszystkie elementy towarzyszące tej wielkiej międzynarodowej imprezie, dostarczają ogromnej ilości przykładów rozwiązań graficznych, które wskazują na potrzebę głębokiej refleksji nad tym, czym jest współczesna grafika. Po obejrzeniu tak skumulowanych działań współczesnych grafików rodzą się pytania o autonomię kategorii, równoprawność technik, czy da się określić nowe granice tego, co jest grafiką, a co nią nie jest. Może należy znaleźć nowe sposoby definiowania grafiki, poza tradycyjnymi kryteriami – poprzez językową formułę „graficzności”?

Dzięki zasadzie otwartości Międzynarodowe Triennale Grafiki w Krakowie stwarza możliwość poznania i promocji wielu, nieraz nawet peryferyjnych działań, mających wpływ nie tylko na rozwój grafiki, ale i całej współczesnej sztuki. ■



LILA DMOCHOWSKA

Nowe-stare Triennale

**Wrocławskie Triennale Rysunku — tak samo jak malarski
Konkurs im. Gepperta nieustannie zmienia swoje oblicze**

Malarstwo i rysunek stały się dziś pojęciami tak elastycznymi, że ich stara definicja przestała święcie obowiązywać. Wydaje się, że obecnie najważniejsza jest deklaracja samego artysty — do jakiego medium przynależy jego dzieło i pomimo że czasami trudno jest się nam z tym pogodzić — nic nie możemy na to poradzić. To chyba oczywiste, że kolejne roczniki młodych twórców szukają swojej własnej drogi.

Początek nowego tysiąclecia stolica Dolnego Śląska przywitała I Międzynarodowym Konkursem Rysunku, stanowiącym kontynuację legendarnego Wrocławskiego Triennale, którego historia sięga 1965 roku. Artyści z drugiej połowy XX stulecia zobaczyli w rysunku potencjał, którego (z wyjątkiem Leonarda da Vinci) nie wykorzystały poprzednie pokolenia. Wcześniej szkice i rysunki odnośnie sztuk pięknych (dotyczy to różnych epok) pełniły w zasadzie rolę wyłącznie pomocniczą i czasem tylko pokazywano je na wystawach, traktując jak ubogiego krewnego malarstwa i szlachetnych technik graficznych.

Począwszy od lat 60. XX w. rysunek zaczął robić w Polsce i na świecie zawrotną karierę. Sztuka jest bowiem odzwierciedleniem myśli epoki i do wyrażania własnych treści szuka najbardziej odpowiednich środków. Wrocławscy organizatorzy, a zarazem pomysłodawcy pierwszego ogólnopolskiego festiwalu rysunku (przekształconego w 1978 r. na międzynarodowe Triennale) — Andrzej Will, Natalia Lach-Lachowicz i Andrzej Lachowicz — wyczuli zbliżający się ogólnoswiatowy renesans rysunku i nad Odrą skutecznie wypromowali niedoceniane wcześniej medium. Lachowiczowie sami uprawiali

konceptualizm, a rysunek (oprócz fotografii) — poprzez swoją efemeryczność i szybkie wykonanie nadawał się, jak mało która technika, do błyskawicznego rejestrowania idei procesu twórczego. Pierwsze Wrocławskie Triennale Rysunku było wręcz manifestem konceptualizmu, a artyści uprawiający sztukę pojęciową — na tej wystawie stanowili większość. Przychodziły jednak nowe pokolenia i kolejne edycje wrocławskiego międzynarodowego festiwalu rysunku proponowały coraz to inne mody i trendy. Nikt nie miał już wątpliwości, że rysunek może egzystować jako autonomiczna dziedzina sztuki, która nie boi się kreować nowych prądów. Międzynarodowa wrocławska konfrontacja rysowników pretendujących do Grand Prix — stała się papierkiem lakmusowym nowatorskich idei w sztuce i była prawdziwym artystycznym świętem. Kiedy jednak w 1992 r. Andrzej Will (długoletni przewodniczący wrocławskiego Triennale) odszedł z tego świata, a Natalia LL i Andrzej Lachowicz byli już trochę zmęczeni organizacją i patronatem tej imprezy — przyszłość międzynarodowego Triennale (od czterech dekad wpisane go w kulturalny kalendarz Wrocławia) stanęła pod znakiem zapytania.

Na szczęście pałeczkę po Lachowiczach przejęła Akademia Sztuk Pięknych we Wrocławiu, która w roku 2000 zainaugurowała nowe-stare Triennale — teraz pod nazwą Międzynarodowego Konkursu Rysunku. Organizatorzy deklarują, że są spadkobiercami idei pamiętnego Triennale, chociaż — nie bardzo wiadomo dlaczego — akcentują, że ich przedsięwzięcie bardziej jest ewolucją niż



**Pojęcie rysunku
stawało się coraz
pojemniejsze,
uniemożliwiając
jakakolwiek
definicję.**

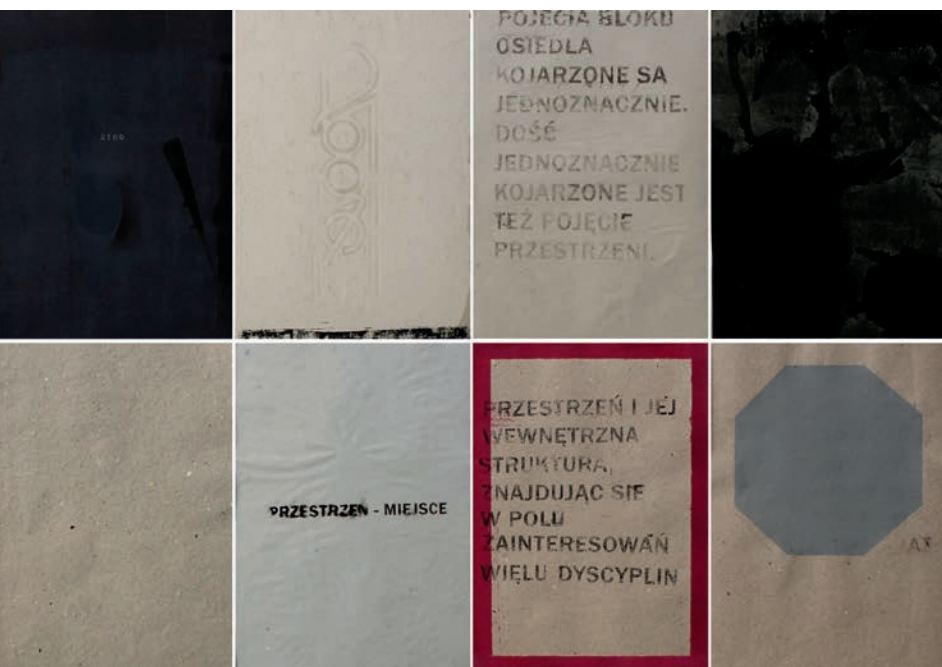


1. **Toshio Yoshizumi**, *Zesoh Samsāra* – 106, 2012, sumi/tusz japoński, 61 x 91 cm
2. **Peter Boué**, *Back entrance*, 2010, farba w sztyfcie, 67 x 84 cm
3. **Wojciech Domagalski**, *Tu*, 2010, technika własna/książka, 51 kart, 51 x 70 cm
4. **Martin Šárovec**, *Smoleńsk 3*, 2012, tusz, 69,6 x 100 cm

kontynuacją dawnej wrocławskiej imprezy. Na czym miała-
by polegać zasługa organizatorów odnośnie nowej koncepcji
tego konkursu – nie bardzo wiadomo. Ewolucja jest wszak
procesem naturalnym – polegającym na stopniowych, ale
ciągłych zmianach wynikających z doświadczeń kolejnych
pokoleń. Tak też było z Wrocławskim Triennale. Zauważyła
to już kilkanaście lat temu Bożena Kowalska w swoim refera-
cie, który został wygłoszony w 2000 r. na sympozjum towa-
rzyszczemu I Międzynarodowemu Konkursowi we Wrocła-
wiu pt. „Rysunek. Rozważania o dziejach i perspektywach”.
Autorka dość szczegółowo prześledziła właśnie ewolucję, jaką
od lat 60. do roku 2000 przeszło interesujące nas Triennale,
co pozwoliło jej stwierdzić, że na przestrzeni kilku dekad:
*To pojęcie rysunku stawało się coraz pojemniejsze, unie-
możliwiając jakąkolwiek definicję. W końcu ślad patyka
prowadzonego w piasku plaży, dukt pozostawiony przez
mrówki, fotografia odnotowująca diagram przesuwiają-
cych się światel gwiazd na nocnym niebie lub reflektó-
rów samochodów płynących nocą ulicami miast, zmięta
kartka papieru, a nawet nagrany szelest przesuwanego
się po kartonie pisaka, uznano za przynależne do katego-
rii rysunku [1].*

W salach wrocławskiego Muzeum Architektury można
było obejrzeć piątą z kolei pokonkursową wystawę Między-
narodowego Konkursu Rysunku. O dziwo – prezentowane
na wystawie działania artystyczne nieznacznie tylko wy-
chodzą poza ramy konwencjonalnego myślenia o rysunku,
co czyniło ekspozycję raczej nudną. Wystawa nie utrzymała
jednolitego – wysokiego poziomu. Widać, że część prac zo-
stała stworzona z myślą o konkursie i chyba nie wszyscy
pretendenci do nagrody w dziedzinie rysunku na co dzień
posługują się tym medium. Pośród przemyślanych artystycz-
nych wypowiedzi – wysmakowanych i wyczelowanych
– znalazły się prace świeże i spontaniczne. Prace do bólu
estetyczne sąsiadowały z wytworami wręcz niechlujnymi.
Wydaje się jednak, że prace nadesłane na konkurs nie do
końca odzwierciedlają obecną kondycję rysunku. Z jakiegoś
powodu nie wzięli w niej udziału znakomici rysownicy, któ-
rych w tym miejscu nie wypada wymieniać.

Grand Prix i ministerialną nagrodę 25 tys. zł. otrzymał
Toshio Yoshizumi z Japonii, a nagrodę Rektora wrocławskiej
ASP dla początkującego twórcy podzielono między Wojciecha
Domagalskiego i Martina Šárovec z Czech. Wydaje się, że
nagrody i wyróżnienia były przyznane trafnie i nie wzbu-
dziły zbyt wielu kontrowersji. Dla organizatorów owej mię-
dzynarodowej rysunkowej konfrontacji najważniejszą zaletą
była różnorodność nadesłanych dzieł, które stanowią naj-
lepsze świadectwo autonomii i żywotności owego medium.
Dla widzów, którzy zwiedzili wystawę, obecny Konkurs chy-
ba nie zapadnie zbyt w pamięci – jednak kolejne edycje
budzą nadzieje i apetyt, bo nigdy nie wiadomo, co przyniesie
czas. Wszystko płynie... ■



1 B. Kowalska, *Rysunek. Rozważania o dziejach i perspektywach*, zob. *Pismo sztuki*. Międzynarodowy Konkurs Rysunku, Wrocław 2003, s. 30–35.



1

 MONIKA WANYURA-KUROSAD

Zawsze grafika

O wystawach grafiki i malarstwa Profesora Witolda Skulicza

Słowa prof. Witolda Skulicza stały się nicią narracyjną wystawy w Międzynarodowym Centrum Kultury w Krakowie. Prowadzi ona od grafiki, który wypracował osobisty i rozpoznawalny język wypowiedzi twórczej do oryginalnego, poszukującego malarza. Trzecim dopełniającym elementem ekspozycji jest działalność społeczna Profesora – Międzynarodowe Triennale Grafiki w Krakowie.

Grafika w swoisty sposób zdobywa przestrzeń nowej rzeczywistości, zachowując rytm i stabilność ewolucji, czerpiąc ze współczesności, co chce i ile chce.

Witold Skulicz

Spojrzenie „do wewnątrz” w warstwie intelektualnej i emocjonalnej, tak kontrastowe do energii rozsadzającej prace w sferze formalnej, jest wartością twórczości Witolda Skulicza. To pełen głębokiej refleksji świat, rzeczywistość kreowana w sposób mistrzowski. Dynamiczne, przejrzyste skonstruowane, pełne fantazji kompozycje powstałe w latach 60., 70. i 80. XX wieku odkrywają niekonwencjonalną drogę artystyczną od monochromatycznych litografii, monotypii, poprzez eksperyment z fotografią do dojrzałych serigrafii. Figuracja ustępuje miejsca abstrakcji, budującej napięcie zestawieniami płaskich plam koloru, ich temperaturą i nasyceniem, by odnaleźć się w czerni i bieli. Warstwa semantyczna prac odzwierciedla przemyslenia trudnego czasu ówczesnej politycznej rzeczywistości.





2

Ekspozycja oparta została o grafiki reprezentujące pełnię twórczości, przypadającą na lata 80. XX wieku. Czarno-białe serigrafie bez tytułu oraz cykl „Nocy” łączą w sobie fotografię i doświadczenie eksperymentalnego jej przetworzenia, jak i warsztat malarski. Są świadectwem wrażliwości artysty na zagadnienie światła, ujawniają kunszt w budowaniu bogactwa struktur i odcieni szarości z delikatnie rozrastrowanych płaszczyzn. Szerokość malarskiego gestu i miękkie sfumata tworzą głębię i dramaturgię przestrzeni. Grafiki

Witold Skulicz

1. *Dziekan Wydziału Grafiki Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie*, archiwum Wydziału Grafiki ASP w Krakowie
2. *Próba I*, 1986, serigrafia, 100 x 69 cm
3. *Biennale Grafiki w Krakowie 1964*, projekt plakatu, 1964, 69 x 100 cm, Fot. 2,3 Szymon Bronkowski, SMTG, własność Rodziny Artysty



3

intrygują wibrującą płaszczyzną odbitki. Cykle „Altan”, „Lamp magicznych”, „Prób”, „Sic transit gloria” dzięki różnorodnemu językowi artystycznemu i kombinowanemu warsztatowi tworzą bogactwo grafiki, będącej znakiem swoich czasów.

Prace, z lat 60. i 70. XX wieku, eksponowane w kolejnej sali to litografie kolorowe oraz monotypie; rozmalowane, zamaszyste i pełne energii, a nawet radości z wyzyskania możliwości warsztatu rysunkowego i malarskiego.

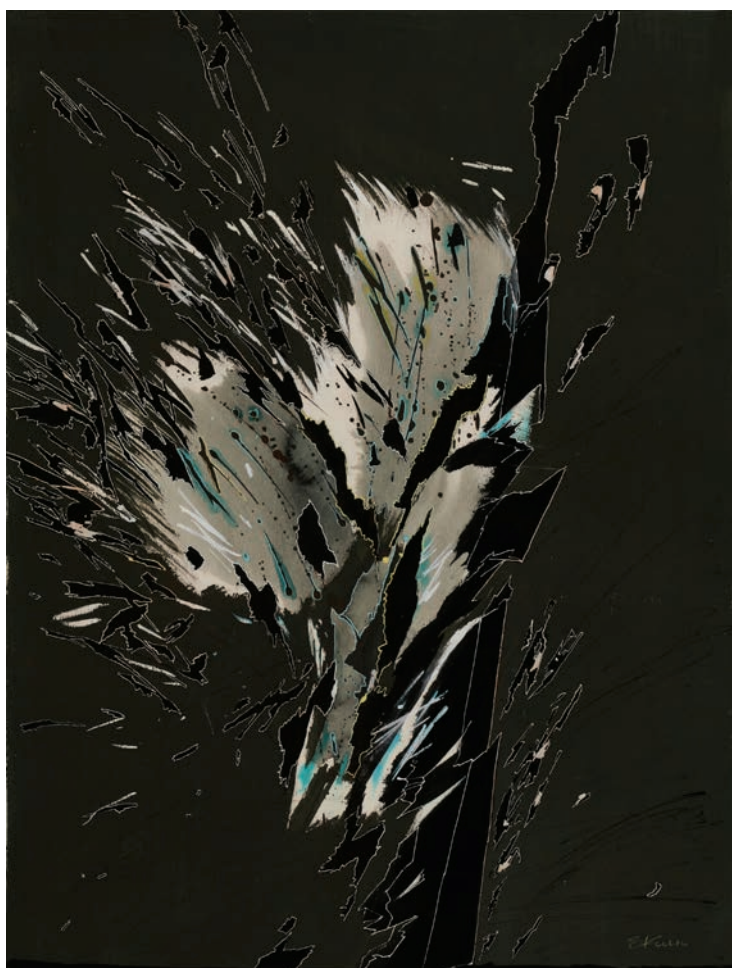
Fenomen malarstwa prof. Witolda Skulicza objawia się w bliskim kontakcie z dziełem. Delikatna malatura gwaszu miesza się z szorstkimi impastami i połyskliwymi plamami koloru. Seria obrazów bez tytułu o zawężonej, niemal monochromatycznej gamie, w skali chłodnych i ciepłych bieli, perłowo-srebrzystych szarości oraz matowych i błyszczących czerni stanowiła oś ostatniej ekspozycyjnej przestrzeni. Szlachetne gamy zestawiane są czasem z kolorem ostrym i mocnym. Pojawiają się wątki traktujące o pięknie natury, kwestie filozoficzne, echa wydarzeń politycznych. Te ostatnie przebijają mocniej przed przełomem roku 1989, w cyklach „Czarnobyl”, „Strachy na wróble”. Odwołują się one do wyobraźni oglądającego, prowadząc opowieść nie wprost, lecz z poetycką lekkością.

Profesor był entuzjastą i znawcą grafiki, co stanowi trzeci element wystawy – Międzynarodowe Triennale Grafiki w Krakowie. Ten rys biografii prezentowany był w formie multimedialnego pokazu. Energia Profesora kierowała go w stronę promocji polskiej grafiki, był komisarzem wystaw w Bułgarii, Egipcie, Finlandii, Francji, Hiszpanii, Holandii, Japonii, Korei, Niemczech, Słowacji, Słowenii, Włoszech. Zapraszany był do sądów konkursowych najważniejszych imprez graficznych świata. Inicjator i współtwórca Międzynarodowego Biennale Grafiki w Krakowie, pełnił funkcje przewodniczącego, sekretarza generalnego, komisarza generalnego. W roku 1991 powołał Stowarzyszenie Międzynarodowe Triennale Grafiki w Krakowie, którego był prezesem. Pomysłodawca współpracy międzynarodowej International Print Network Kraków – Oldenburg – Wiedeń. Autor programów i wydawnictw upowszechniających polską grafikę, przyjaciel artystów. Znany i szanowany na całym świecie, zmieniał oblicze współczesnej grafiki. Wizjoner otwarty na nowe idee, swe niezwykle pomysły wprowadzał w życie.

Monograficzna wystawa w MCK w Krakowie była jedną z najważniejszych wystaw programu Międzynarodowego Triennale Grafiki – Kraków 2012.



1



2

Witold Skulicz

1. *Bez tytułu*, serigrafia, nie datowany, 68 x 46 cm (86 x 54 cm), fot. Szymon Bronkowski, SMTG, własność Rodziny Artysty
2. *Harfa*, technika mieszana, nie datowany, 82 x 62 cm
3. *Sic transit gloria IC*, litografia, 1971, 82 x 61 cm (88 x 62,5 cm), fot. Szymon Bronkowski, SMTG, własność Rodziny Artysty

Ekspozycję tę Jürgen Weichardt, wybitny znawca grafiki oraz kurator, przeniósł niemal w całości do Elisabeth-Anna-Palais w Oldenburgu. Wystawa oparta została na malarstwie, akcentując prace będące wyrazem niezgody autora na niesprawiedliwość, poczucie zniewolenia systemem totalitarnym oraz pragnienie wolności. Grafika „czerpiąc ze współczesności” dodaje ekspozycji wymiaru aktualności i życia rytmem zmian społecznych oraz politycznych, w wirze rzeczywistości. Dystans w czasie i przestrzeni sprawia, że prace prof. Skulicza wybrzmiewają inaczej w wnętrzach oldenburskiego pałacu. Wpisują się w trudną i piękną historię Polaków i Niemców XX wieku.

Grafika wydawnicza i plakat były również domeną Profesora. Plakaty do biennale grafiki, filmów i spektakli stanowią obszerne portfolio. Z Polskim Wydawnictwem Muzycznym łączyła go intensywna współpraca. Realizacje monumentalne obejmują m.in. mozaiki na frontonie Teatru Bagatela w Krakowie, kinie Wanda i kinie Apollo w Krakowie. Ceramiczna płaskorzeźba Matki Boskiej dla Kościoła Wszystkich Narodów w Jerozolimie, freski w kościele w Orzeszowie, graffiti na ścianie schroniska na Szyndzielni zostały wykonane wg projektów artysty i z dużym jego udziałem.

Artysta prezentował prace na ponad 20 wystawach indywidualnych i 80 zbiorowych w kraju i za granicą. Jego grafiki i malarstwo znajdują się w kolekcjach Pratt Center w Nowym Jorku, Kunsthalle w Bremen, Biblioteki Miejskiej w Oslo, Muzeum im. Allende w Hawanie, Muzeum Narodowego w Krakowie, Poznaniu, Szczecinie, Warszawie.

Profesor Skulicz piastował dwukrotnie stanowisko Dziekana Wydziału Grafiki ASP w Krakowie i pełnił funkcję kierownika Katedry Grafiki Projektowej. W pracy pedagogicznej inspirował studentów do przekraczania granic sztuk i podejmowania ryzyka artystycznego. Był pedagogiem wymagającym, lecz sprawiedliwym i pozostał w pamięci tym, który dodawał im skrzydeł.

Zapamiętam Profesora kreszącego śmiało plany na przyszłość i zapamiętam Artystę, dla którego sztuka była wspaniałym polem twórczego eksperymentu. Przywołaną cytatem przestrzenią nowej rzeczywistości i prawdziwych, trwałych wartości. ■

Noty o wystawach i albumie

Witold Skulicz, „Grafika nade wszystko...” Międzynarodowe Centrum Kultury. 12.09 – 18.11.2012. Wystawa w ramach Programu Międzynarodowego Triennale Grafiki – Kraków 2012. Współorganizatorzy: Akademia Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie, Międzynarodowe Centrum Kultury, Stowarzyszenie Międzynarodowe Triennale Grafiki w Krakowie. Kurator wystawy: Monika Wanyura-Kurośad.

Witold Skulicz, „Malerei und Grafik”. Elisabeth-Anna-Palais, Oldenburg, Niemcy. 18.01 – 10.03.2013. Wystawa w ramach Programu Międzynarodowego Triennale Grafiki – Oldenburg 2013. Współorganizatorzy: Horst-Janssen-Museum w Oldenburgu, Sozialgericht AG Kunst in der Oldenburgischen Landschaft, Stowarzyszenie Międzynarodowe Triennale Grafiki w Krakowie. Kurator wystawy ze strony AG Kunst: Jürgen Weichardt.

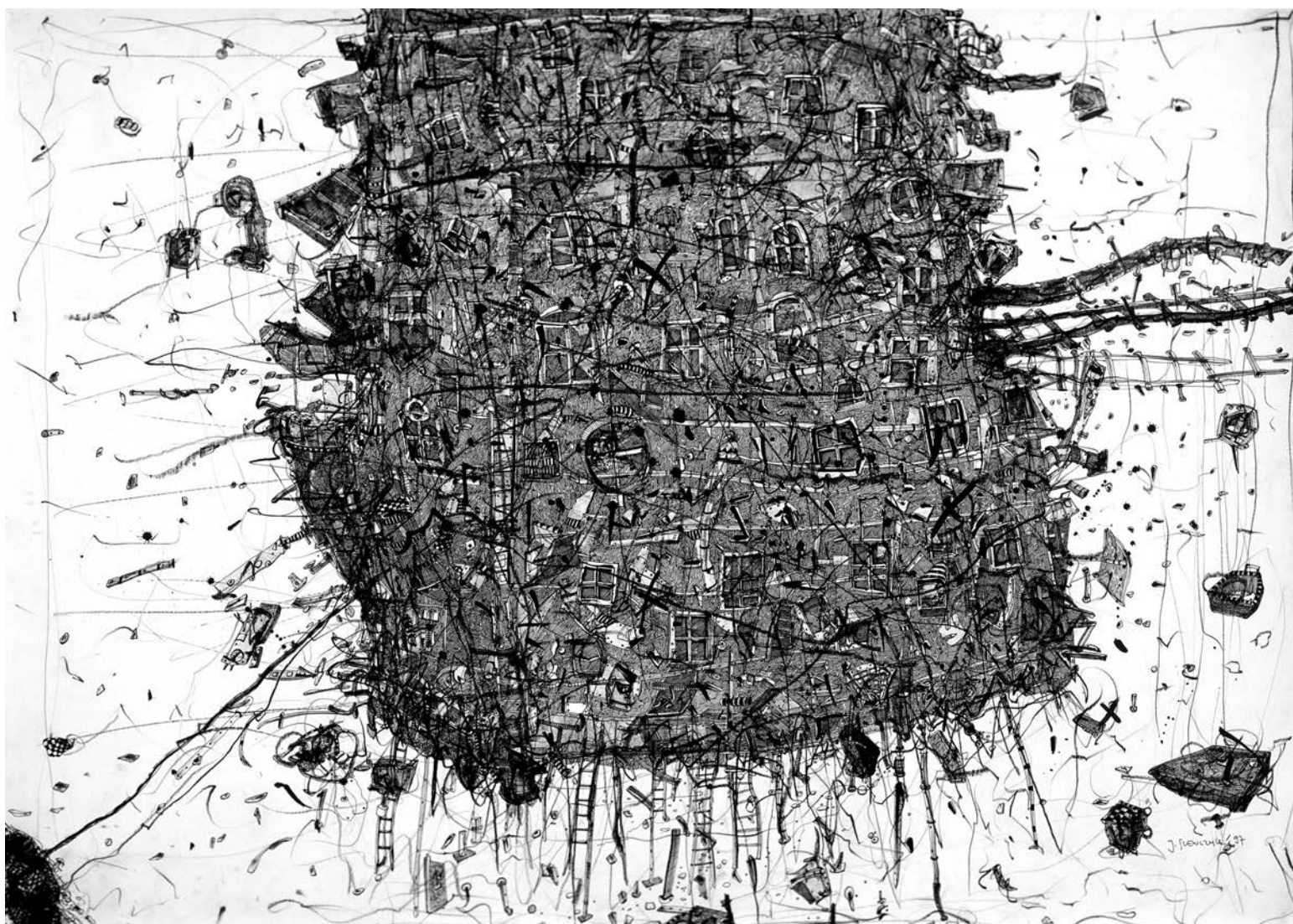
Album towarzyszący wystawie stanowi wybór prac graficznych, malarskich, projektowych oraz realizacji monumentalnych z bogatego dorobku Witolda Skulicza. Teksty podejmują pierwsze próby krytycznego opracowania twórczości artysty; autorzy: Richard Noyce, prof. Jan Pamuła, prof. Jacek Purchla, dr hab. Krzysztof Tomalski prof. ASP, prof. Adam Wsiolkowski. Kalendarium: Joanna Grabowska. Nota kuratora na obwolucie: Monika Wanyura-Kurośad. Autor szaty graficznej: Kuba Sowiński.



3/4

"sic transt gona" IIC

Antoni Kuciński



DOROTA MIŁKOWSKA

Wrocławska Szkoła Grafiki

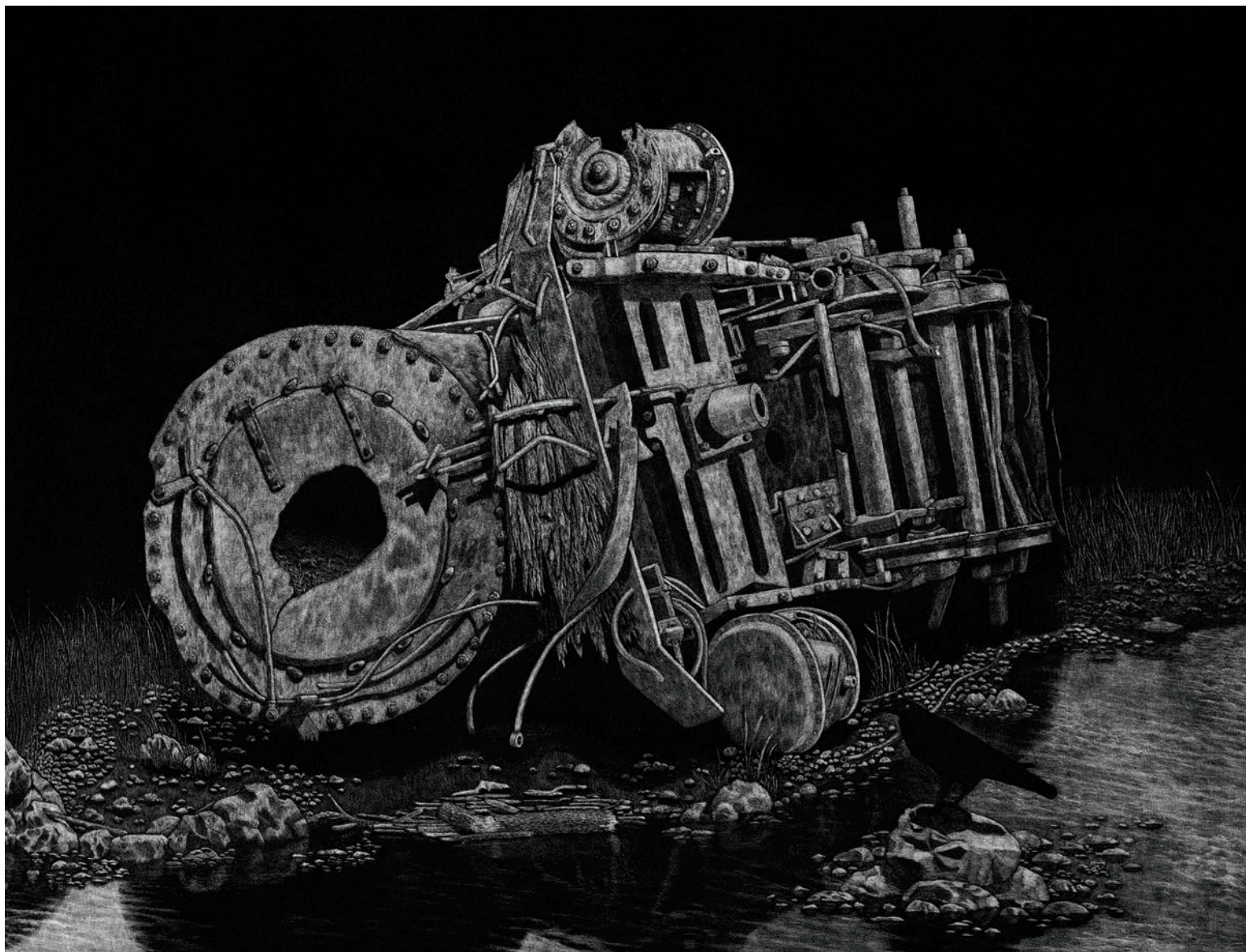
Od 2009 r. grupa artystów związanych z Akademią Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta wystawia swoje prace pod hasłem: Wrocławska Szkoła Grafiki.

Czy używając tej nazwy występują jedynie jako reprezentanci uczelni, czy też rzeczywiście istnieje szczególna, wrocławska szkoła grafiki warsztatowej? Jeśli tak, to na czym polegałaby jej wyjątkowość?

Odpowiedzi na powyższe pytania może przynieść prezentacja twórczości artystów, którzy tworzą trzon grupy. Należą do nich: Paweł Frąckiewicz, Jacek Szewczyk, Przemek Tyszkiewicz, Anna Janusz-Strzyż, Christopher Nowicki, Małgorzata ET BER Warlikowska, Anna Trojanowska, Mariusz Gorzelak, Aleksandra Janik, Agata Gerthen, Marta Kubiak i Barnaba Mikułowski [1].

Jeśli można by podejść nieco żartobliwie do tego poważnego zagadnienia, za najbardziej „wrocławskiego w wyrazie” należałoby uznać Jacka Szewczyka. Od wielu już lat szuka on tematów do swoich rysunków i grafik, między innymi, pośród „wedut” i „scenek rodzajowych”, jakich dostarcza mu

jego rodzinne miasto. Są wśród tych „obrazów”: splątane w nieokreślonym biegu szyny tramwajowe, drogi z prawa do lewa „obsadzone” rachitycznymi drzewami, kamienice z trudem utrzymujące równowagę, a pomiędzy nimi zajęci swoimi sprawami „dziwni mieszczanie”, których szczególnymi reprezentantami są Breslauerzy. To zapamiętani przez artystę z lat dziecięcych zbieracze złomu, którzy chodzili z wielkimi, dziwnymi, dwukołowymi wózkami, na które pakowali różne śmieci [2]. O tym na wpół onirycznym świecie Szewczyk opowiada posługując się linią, która czasem zawile snuje się, innym znów razem nerwowo pędzi drobnymi kreskami – w zależności od przebiegu i tempa narracji tych szczególnych, wylaniających się częściowo ze wspomnień, częściowo z wyobraźni „opowieści”. Niekiedy zasnuwa je delikatne sfumato niepamięci, które na grafice zaznacza się akwatintową, transparentną plamą.



2

1. Jacek Szewczyk, *Administracja*, 1997, rysunek, 100 x 70 cm
2. Christopher Nowicki, *Entropia lokomotywa*, 2011, mezzotinta, 60 x 45 cm
3. Christopher Nowicki, *Jedenaście szpilek*, 1999, mezzotinta, 18 x 37 cm

Również dla Christophera Nowickiego pociągające wydaje się być utrwalanie „podpatrzo-nych” obrazów i wrażeń. Jednak ich dobór, a także wydźwięk jest zupełnie inny, niż w twórczości Szewczyka. Artysta z nutą filozoficznej zadumy „reprodukuje” w swoich pracach motywy, które można by uznać za symbole vanitas. Są wśród nich: bramy, portale i zwykłe drzwi, na których wyglą-dzie odbiły swe piętno czas i ludzkie zaniedbanie, a także pogrążone w rozkładzie potężne maszyny i parowozy, które wchłania bagnisty grunt i mrok mezzotinty. Ta, charakterystyczna dla techniki stosowanej przez Nowickiego, czerni tła wydaje się mieć szczególne znaczenie wśród stosowanych przez niego znaków ikonograficznych. Można ją uznać za symbol nieznanego, także w eschato-logicznym kontekście. Jej częstym towarzyszem jest kruk – milczący obserwator nieuchronności przemijania. Co jednak może zaskakiwać – mimo dość ponurego wydźwięku, prace Christophera Nowickiego nie wydają się przygnębiające. Przeciwnie – epatują szczególnego rodzaju spokojem. >



3

Dla Mariusza Gorzelaka czarna apła tła to przestrzeń otwarta i zamknięta jednocześnie [3]. Na zestawieniu jej z ostrym światłem opisującym dwuwymiarowe formy artysta opiera ekspresję swoich grafik. Przedstawiają one niepokojące, zurbanizowane przestrzenie, które powoli wizualizują się, „przepoczwarczając” z inżynierskiego rysunku. Zamieszkują je ludzie i zwierzęta, których istnienie wydaje się równie enigmatyczne jak świat, w którym się znaleźli. Zatrzymani w bezruchu przerywającym monotonię ich egzystencji wydają się przejmująco wyalienowani.

W pracach Przemysława Tyszkiewicza czarne tło niewątpliwie nie jest synonimem pustki. Przeciwnie — wydaje się być bezdenną otchłanią gęsto zapelnioną dryfującymi swobodnie, fantastycznymi, jak i całkiem realnymi „bytami”. Są wśród nich rośliny, zwierzęta, ptaki, ryby i inne ziemskie, lub zrodzone w wyobraźni artysty stworzenia, a także pojazdy i samoloty, mniejsze, użytkowe obiekty, budowle, konstrukcje inżynierskie, a nawet planety. Na kolejnych grafikach widzimy je, jak grupami wypływają z mroku, by na chwilę „zawisnąć” w świetle tak ostrym, że wydobywa najdrobniejsze detale ich ciał czy strukturę powierzchni. Szczególny nadrealizm, z jakim odtworza/kreuje je artysta, odwraca uwagę widza od ewentualnych prób rozszyfrowywania ich znaczeń. Artysta również odradza podejmowanie ich, wyjaśniając, że w jego pracach *Nie chodzi (...) o symbole czy znaki lecz o hybrydy aktywnie zmienne* [4].

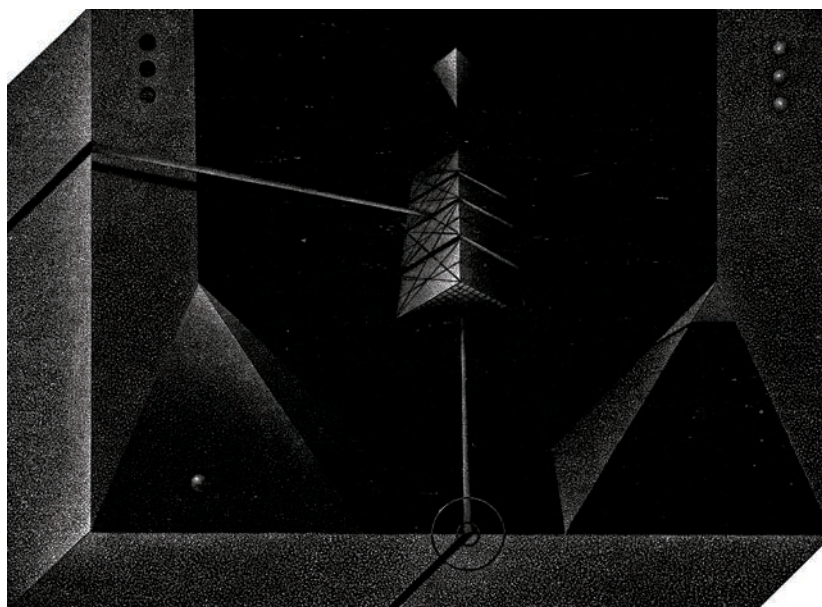
O ile Tyszkiewicz kreuje nowe światy, Paweł Frąckiewicz poddaje dekonstrukcji ten istniejący realnie. Jest przy tym niewątpliwym mistrzem rysunku. Jego wykonywane ołówkiem „portrety” pni drzew są wirtuozerskim popisem umiejętności oddawania wolumenów, faktur i niuansów świetlnych. Przetwarzane cyfrowo stały się melancholijnymi opowieściami o nieuchronności przemijania, by w kolejnych permutacjach zatracić zupełnie swój anegdotyczny charakter, stając się niemal abstrakcyjnymi kompozycjami, w których powidoki po monolitycznych pniach i węzłowych korzeniach drzew, pasach grudkowatej ziemi i liniach horyzontu stają się komponentem struktur, na których zestawieniach artysta buduje różnorodne napięcia formalne. Co szczególne, mimo znacznego „wyabstrahowania” od stanowiących pierwowzór rysunkowych „martwych pejzaży”, ich cicha ekspresja nadal prowokuje emocjonalny odbiór.

Podobną ewolucję: od analizy i reprodukcji form stworzonych przez naturę, poprzez ciąg ich transformacji, aż po ostateczny wybór abstrakcji przeszła twórczość dwóch kolejnych wrocławskich artystek: Anny Trojanowskiej i Agaty Gerthen. Pierwsza z nich zaczęła od wykonywanej w technice litografii serii owoców i warzyw. Stopniowo zainteresowanie obrazowaniem przy użyciu techniki

zastąpione zostało przez zainteresowanie samą techniką. Prowadząc różnorodne doświadczenia, artystka badała reakcje kamienia litograficznego. Ich efektem było powstanie „Owoców kamienia” — niezwykle „wysmakowanych”, nieprzedstawiających grafik, o zniuansowanych wartościach wizualnych, wyzyskujących potencjalne możliwości techniki. Ewolucja, jaka dokonała się w twórczości Agaty Gerthen rozpoczęła się od banalnej w swym charakterze obserwacji, jaka towarzyszyła artystce — młodej matce — podczas codziennej czynności używania

pralki. Inspiracją stała się struktura bębna, którego metaliczna, perforowana powierzchnia „mantrycznie” odbijała światło. Odnaleźć ją można w grafikach, w których abstrakcyjne struktury zbudowane z rzędów ciemnych punktów, ujętych w jasne pierścienie, poorane są cięciami białych i czarnych linii, stanowiących dalekie echo blików światła, rozbitego na długie, ostre pasma. W kontekście genezy motywu przewijającego się ostatnio przez twórczość artystki, tytuł jednej jej z prac: *Wszystko płynie* nabiera już nie filozoficznego, ale żartobliwego znaczenia.

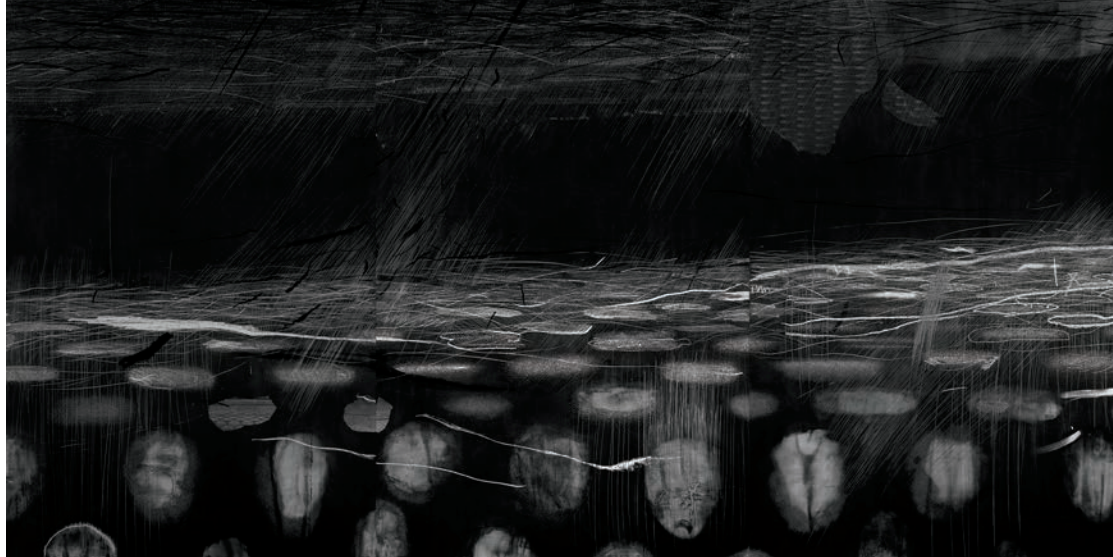
»
Olbrzymia rozpiętość tematów, środków obrazowania i technik tworzą niewątpliwie bogaty obraz Wrocławskiej Szkoły Grafiki.



1



2

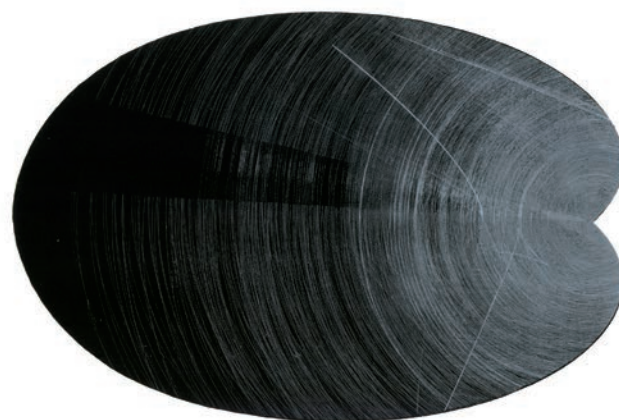


3

Z powagą do wymowy swoich prac podchodzi Anna Janusz-Strzyż. To kolejna osoba spośród artystów Wrocławskiej Szkoły Grafiki, która wykorzystuje w twórczości zarówno możliwość surrealistycznego zestawienia motywów, jak i przesycania obrazu rozbudowaną symboliką. Konstruując znaczeniową strukturę swoich prac, łączy dwa wymiary. Pierwszy z nich należy do istot realnych: artystki, jej przyjaciół i znajomych, a także ludzi, z którymi się zetknęła w swoich ziemskich podróżach. Drugi zamieszkują baśniowe i mitologiczne stworzenia. Łącznikiem pomiędzy wymiarami jest zwykle jakieś, obdarzone dwoistą, symboliczno-realną naturą, zwierzę lub motyw. Przenikanie się wymiarów nie budzi jednak zdziwienia żadnego z bohaterów grafik. Ludzie, elfy, anioły, postaci satyrów, a nawet Miłość, Śmierć, Czas żyją w spokojnej koegzystencji. Ich świat najczęściej tworzony jest drobiazgową kreską suchej igły, wydobywającej realność szczegółów, z których każdy walczy o miano kompozycyjnej dominanty. >



4



5



6

1. **Mariusz Gorzelak**, *Bez tytułu*, 2007–2008, linoryt, 70 x 100 cm
2. **Przemysław Tyszkiewicz**, *Meteorologia przypadkowych halucynacji*, 2008, akwaforta, akwatinta, 67 x 94 cm
3. **Agata Gertchen**, *Unbridled*, 2011, rysunek, 170 x 340 cm
4. **Anna Janusz-Strzyż**, *Kwiaty nocy*, 2012, sucha igła, 70 x 100 cm
5. **Anna Trojanowska**, *Owoc kamienia_05*, 2010, litografia, 52 x 77 cm
6. **Paweł Frąckiewicz**, *BIAŁY HORYZONT – DRZEWO LEŻĄCE* z cyklu *DREWNO NA OPAŁ*, 2011, druk cyfrowy, algrafia, litografia, rysunek odręczny, 100 x 200 cm

Inaczej obrazy zapisują się w pamięci i inaczej też wizualizują się w twórczości Aleksandry Janik. Jej „foto-grafie” to nasycone nostalgią poetyckie konstrukcje, pośrednio odwołujące się do zagadnień takich jak przemijanie i natura wspomnień. Podobnie jak te, które powoli zaciera czas i destrukcyjne działanie ludzkiej pamięci, obrazy utrwalane w grafikach Janik pozbawione są kontrastów i ostrych konturów. Odnaleźć można na nich poetyckie „opisy” miejsc, rzeczy lub twarzy, zobaczonych poprzez obiektyw aparatu fotograficznego, ale także emocji, jakie towarzyszyły ich „podglądaniu”. Wrażenie, że artystka nie interweniuje w świat, którego fragmenty odnajdujemy na jej grafikach, ale właśnie z szacunkiem, a niekiedy z tkliwością „podgląda”, jest bardzo wyraźne. Widz zostaje dopuszczony do uczestnictwa w tym szczególnym misterium, gdy w serii grafik zatytułowanych „Lustra” może zobaczyć własne odbicie obok zdjęcia modelki w zamysleniu czeszącej włosy.

Mimo że Barnaba Mikułowski odwołuje się do stylistyki komiksu, nie pozbawia swej twórczości spersonalizowanego wymiaru. Cięcia, multiplikacje, zestawienia obrazów o różnej skali, w tym motywów architektonicznych z przedstawieniami ludzi, pozwalają mu nie tylko odtworzyć własne przeżycia, ale także odwołać się do emocji widza, który może dowolnie interpretować przekaz zawarty w poszczególnych grafikach, jak i dopasowywać utrwalone na nich sytuacje do własnych doświadczeń.



1



2



3

Inspiracją dla twórczości Marty Kubiak jest tchnąca nieco nostalgicznym czarem archaicznej techniki animacji seria japońskich filmów, których głównymi bohaterami byli: trójgłowy potwór Król Ghidorah, ptak śmierci Rodan i Godzilla. Ich postaci odnaleźć można utrwalone w rastrowych zdjęciach, pochodzących z oryginalnych realizacji filmowych. Zmagania monstrów wizualizują się w sitodrukowych eksplozjach kolorów, których plamy ścierają się w symbolicznej walce kontrastów chromatycznych, napierając na siebie lub tnąc ostrymi krawędziami.

Motywy, jakie odnaleźć można w twórczości Małgorzaty ET BER Warlikowskiej, napływają szeroką falą z otaczającego artystkę świata. Przelfiltrowane przez jej szczególną wrażliwość, która wyczulona jest zarówno na hipokryzję, jak i wszelkie działania zmierzające do tłumienia wolności jednostki, z pozornie chaotycznie zestawień typograficznych i obrazkowych cytatów z prasy lub opakowań różnych produktów układa obrazkowe traktaty. Artystka piętnuje w nich zarówno role narzucane, nie tylko jej, przez społeczeństwo i system, w jakim funkcjonuje, współczesny konsumpcjonizm, który potrafi uczynić towar ze wszystkiego, także z tzw. „niepodważalnych wartości”, jak i daje wyraz buntowi wobec roli osób, władnych, by zakwestionować przynależność jej prac do „dzieł sztuki”. Wizualnie twórczość Warlikowskiej wydaje się najbardziej radykalna i bezkompromisowa spośród wszystkich twórców Szkoły. Ostre zestawienia barw, niekiedy ustępujące miejsca wysmakowanym kompozycjom chromatycznym, drapieżność ekspresji, której towarzyszy egzystencjalno-etyczna refleksja są immanentnymi cechami jej twórczości, realizującej się w technice linorytu, sitodruku i sitodruku na ceramice.



1. Barnaba Mikułowski, *Project Humanity #2*, 2013, druk cyfrowy, 100 x 56 cm
2. Marta Kubiak, *Monster Zero*, 2012, serigrafia, 130 x 280 cm
3. Aleksandra Janik, *Lustra*, druk cyfrowy na szkłe, 2011, 50 x 40 cm
4. Małgorzata ET BER Warlikowska, *Kobieta Myśli...*, 2012, porcelana, serigrafia wypalana na 860C, farba na bazie platyny
5. Magdalena Czerniawska, *Obudziłam się w świecie bez czarnych nosorożców*, 14 x 30 cm
6. Sebastian Łubiński, *Horyzont zdarzeń V*, 2011, odprysk, akwaforta, 50 x 100 cm
7. Wojciech Kołacz, *The Wolf Of Gubbio*, linoryt, 60 x 80 cm



Olbrzymia rozpiętość tematów, środków obrazowania i technik tworzą niewątpliwie bogaty obraz Wrocławskiej Szkoły Grafiki. Jakże zatem cechy pozwalają nazwać ją Szkołą specyficznie Wrocławską? Wskazał na nie, w katalogu do pierwszej wspólnej prezentacji, na której pojawiła powyższa się nazwa, Andrzej Kostołowski. Cytując Pawła Frąckiewicza, który stwierdza: *Wobec narastającego chaosu ikonosfery, wobec fałszywych wyborów estetycznych grafika (...) stanowić może alternatywę dla oferty łatwego i gładkiego przeżywania świata* [5] krytyk zauważa, że prezentowany punkt widzenia jest ważnym założeniem wyjściowym dla każdego z artystów Szkoły. Dalej stwierdza: *niezależnie od stopnia zmian w stosunku do ugruntowanych schematów, wszyscy podejmują eksperyment warsztatowy. A co najważniejsze – nie porzucają figuracji (czasem są prawdziwie nowymi realistami) i po wrocławsku tworzą swe wielowarstwowe dzieła tak, że możliwości interpretacji są bardzo duże* [6]. Przepis na Wrocławską Szkołę Grafiki uzupełniłabym jeszcze o szczególną uwagę do rysunku, który dla każdego z prezentowanych artystów, nawet tych szczególnie wyczulonych na kolor, jest podstawą artystycznej kreacji. ■

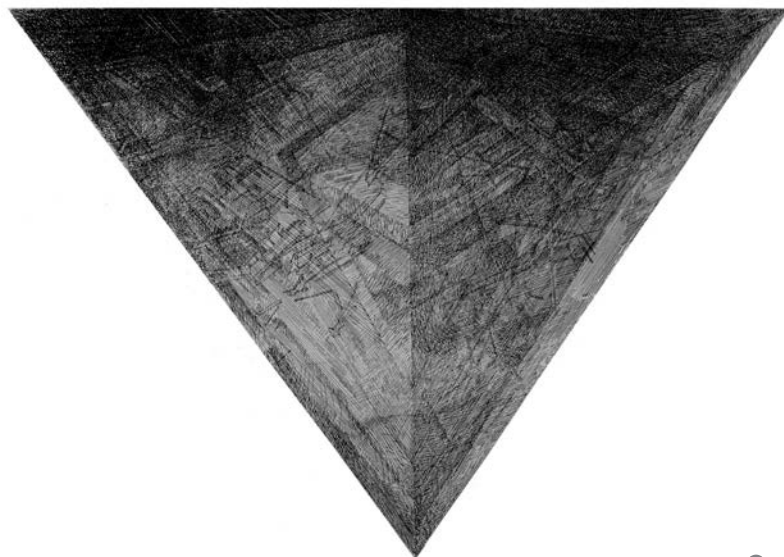
1 Kolejność nazwisk wyznaczają daty zatrudnienia na Akademii.
 2 wypowiedź artysty z: *Kartograf pamięci*, katalog wystawy Jacka Szewczyka w Muzeum Miejskim Wrocławia, Wrocław 2006, s. 8 z credo artysty, zapis z 26 listopada 2011 r.
 4 Wypowiedź artysty cytując za: M. Ratajczak, *Metaforyczne figury* (o rysunkach Przemysława Tyszkiewicza), „Format”, 2000, Nr 35/36, s. 27
 5 P. Frąckiewicz, *The Memory of the Future*, „Grapheon”, 2008, s. 78
 6 A. Kostołowski, *Koń i mrówka* (o Wrocławskiej Szkole Grafiki), [wstęp do katalogu:] Wrocławska Szkoła Grafiki, Wrocław 2009

ANDRZEJ P. BATOR

we własnej głębi mętne i niezwykle

34

Spośród sporej ilości artystycznych realizacji, odnoszących się do jednoznacznie określonej problematyki, twórczość Waldemara Masztalerza, w moim głębokim przekonaniu, dowodzi słuszności tezy, że podmiotem sztuki nie jest sama sztuka, lecz tworzący ją artysta. Zatem zgodnie z powyższą deklaracją pokrótce odniosę się wyłącznie do tego, co z konieczności subiektywne, bo intymnie przeżyte, ale i obiektywne na tyle, o ile jest to w ogóle możliwe, bo uwzględniające założenia ideowe Autora w recepcji jego sztuki. Dobrym uzasadnieniem dla takiego zreferowania aktu percepcji sztuki Waldemara Masztalerza, jak mi się wydaje, jest fenomenologiczna koncepcja przedmiotu estetycznego, definiowana jako konkretyzacja dzieła sztuki w przeżyciu estetycznym autorstwa Romana Ingardena. Opisane w *Studiach z estetyki* rozróżnienie dzieła sztuki i przedmiotu estetycznego pozwala na badanie tego pierwszego niezależnie od jego recepcji. Dzieło sztuki, jako wytwór świadomości artysty, jest zawsze niedookreślone, a tym samym generuje różne możliwości określeń, konkretyzacji, interpretacji. To właśnie dlatego konkretyzacje dzieła sztuki dokonywane przez odbiorcę stają się przedmiotem estetycznym, czyli dopiero dzieło sztuki plus konkretny jego odbiór tworzy przedmiot estetyczny. Rzecz jasna, że za punkt wyjścia, poza symboliką samych obrazów W. Masztalerza, przyjąłem dość lapidarne, ale niezmiennie nasycone głębokim znaczeniem werbalne stwierdzenia Artysty odnoszące się do prymarnych motywacji jego działań artystycznych, a także, co według mnie równie ważne, do tytułów poszczególnych prac i ich cykli (co niestety nie jest częstą praktyką, bo większość Jego prac nie została opatrzona tytułem). W każdym razie słupami granicznym wyznaczającymi obszar artystycznej dociekliwości Artysty są pojęcia czasu, światła i rzeczywistości. Sądzę, że od namysłu nad kategorią rzeczywistości należy rozpocząć próbę zajrzenia pod zewnątrz rysunków Waldemara Masztalerza, racją bowiem tejże rzeczywistości jest sam twórca – ona o tyle istnieje, o ile jawi się w Jego świadomości.

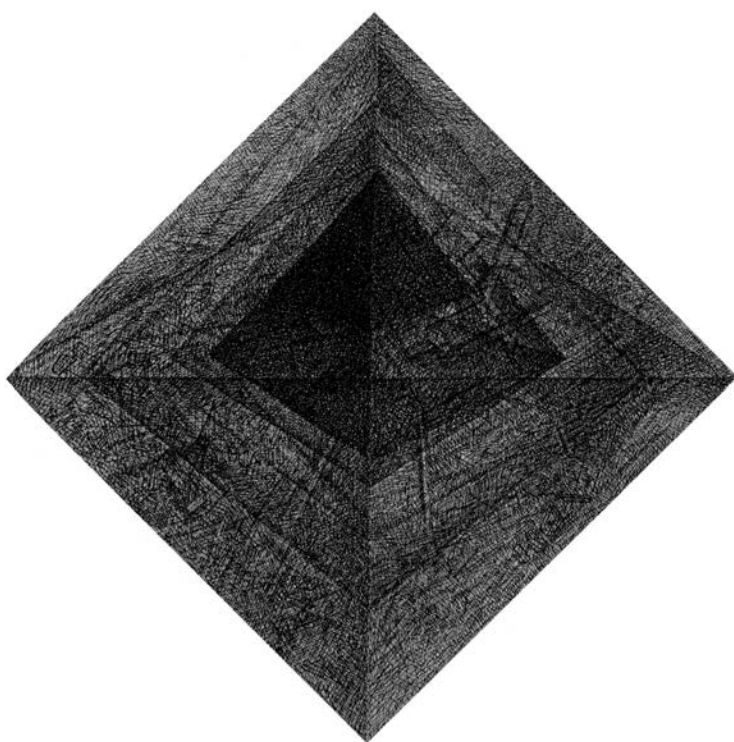


1

Oglądając dzieła Artysty, odnoszę wrażenie, że mentalne łączenie wspomnianych kategorii (rzeczywistości, czasu czy też światła) rozpoczyna się już podczas podejmowania czynności twórczego zamysłu. Sądzę tak dlatego, że Autor doskonale zdaje sobie sprawę, że zarówno *concelto*, jak i jego *disegno* w istocie rzeczy są i mają pozostać wyłącznie obrazem ekspresji Jego osobowości i uzewnętrznianych wyłącznie na rzecz sztuki stanów psychicznych. W kolejnych odsłonach, począwszy od cykli z lat osiemdziesiątych do tych najnowszych, Artysta ukazywał sposoby odprawiania intymnego rytuału czy raczej odmawiania osobistej filozoficzno-emocjonalnej mantry, która z upływem lat ulega redukcji strukturalnej i sublimacji rysunkowej linii w konsekwentnie stosowanych zindywidualizowanych sposobach wykorzystania potencjalnych możliwości posiadanych przez ten środek obrazowania. Efektem tych zabiegów jest, paradoksalnie, spotęgowanie wrażenia ponadczasowej, bo niezmiennie zachowanej realności przedstawionego motywu obrazu (ludzkiej sylwety, geometrycznych figur lub brył, wymagowanych przestrzeni, podziałów płaszczyzn, źródeł i ekspansji opozycyjnych walorów etc.) w stosunku do obrazu samego ciała czy przedmiotu występującego w przestrzeni. Efektem jest widoczne w prezentowanych pracach dążenie do syntezy formy przy użyciu – co warto podkreślić – jak najprostszymi zabiegami, mimo pozornej dekoracyjności środków, charakterystycznych dla rysunku. I tak oto stajemy w obliczu dzieł, które sytuują się w opozycji względem tego, do czego jesteśmy przyzwyczajeni w obcowaniu z obrazami obiektywnie danej nam rzeczywistości – zdroworozsądkowe, linearne odczucie formy przedmiotów i czasoprzestrzeni, w której się znajdują, zostało w rysunkowych obrazach Masztalerza zakłócone, w następstwie użytych sposobów abstrahowania od tego, co zbędne, bo jednostkowe. Rysunkowe przedstawienia plastycznych syntez rzeczywistości przedmiotowej, a ściślej rzecz ujmując, tejże rzeczywistości pozorów, zaowocowały czymś, co można by nazwać jej wyciszeniem lub zasłonieniem. Podejrzewam, że podobnie ma się rzecz z innym, w ostatnich latach coraz częściej występującym bohaterem obrazów Masztalerza – ze światłem. Mam nadzieję, że nie dokonam nadużycia wynikającego z tak zwanej nadinterpretacji, ale pełna wartość użytego przez Artystę terminu „światło”, w kontekście jego manifestacji w rysunkach (nie tylko tych, właśnie tak zatytułowanych), to raczej ta wartość, którą skrywa termin *claritas*, będący kategorią fundamentalną dla estetyki Tomasa z Akwinu. *Claritas* w ujęciu Tomaszowym oznacza blask, błysk, a w sensie dosłownym *color nitidus* – błyszcząca farba; lub blask cnoty – *claritas et pulchritudo virtuti*. Przywołując termin *caritas*, Tomasz w żadnym wypadku nie łączy go z jasnością czy też światłem, chodzi mu o blask cielesny i duchowy, a zatem o wygląd, dodajmy głównie o wygląd zewnętrzny. Jakość ta zatem może być wiązana z zewnętrznym wymiarem pozujących artyście rzeczy, które zamienione w symbol odsyłają widza do skrywanej przez siebie rzeczywistości.

Artysta zatem wycisza lub eksponuje pewne aspekty konstruowanych przez siebie obrazów po to, by na ich miejsce, w mentalnej ich konkretyzacji, mogły się pojawić inne, bardziej dla nich istotne. Zasłania zatem, żeby odsłonić rzeczy i stany bardziej zasadnicze, a z natury swojej ukryte, i powołuje do istnienia światy, które realnie nie mogłyby zaistnieć, a co za tym idzie, ich widoków

2



nie mógłby zobrazować rysunek, który powstał z innych powodów niż on sam — jako wyraz postawy kontemplacyjnej. Chcę przez to powiedzieć, że służebność tych rysunków wyczerpuje się na samym geście rysowania, które jest, jak się, niestety, okazało, zakończonym już procesem notacji i dokumentacji nie tego, co przedstawiało, ale tego, co skupiało się w jedności przeżycia intelektualnego i emocjonalnego, a więc w ostatecznym rozrachunku było wyzwoleniem od uzależniającej zewnętrznej funkcjonalności.

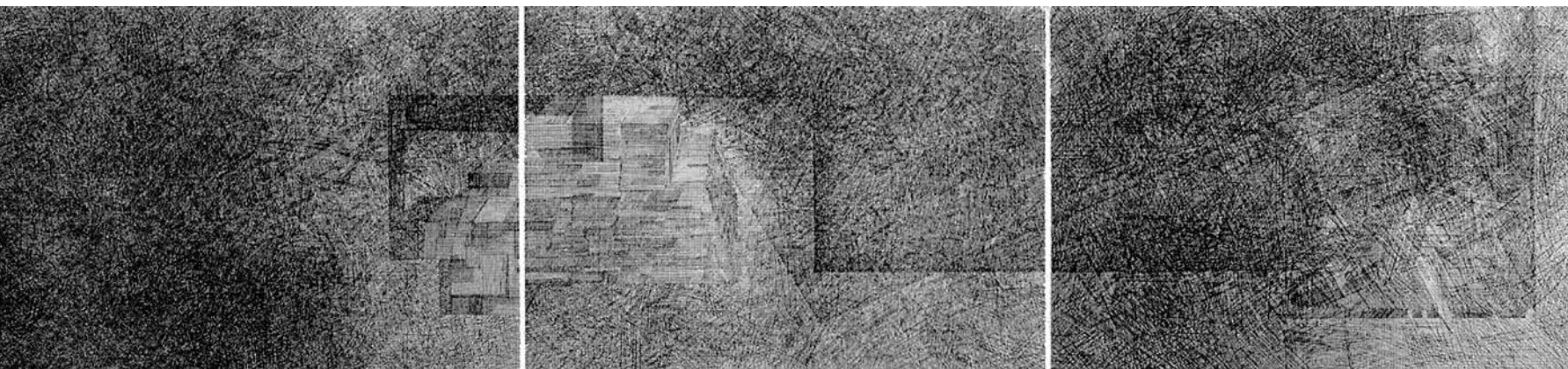
Myślę tak, bo wypracowany przez Artystę system znaków oraz sposób użycia rysunkowego medium pozwala widziwi na porzucenie podstawowego, linearnego odczucia czasu na rzecz specyficznej syntezy elementów wspomnianej linearności, czasu przeszłego, teraźniejszego i przyszłego uobecnionego w obrazowanych symbolach abstraktów. Wyjście poza linearność odczucia czasu, próbę ustanowienia na potrzeby własnej pracy innej sfery czasowej, którą definiuje aktualne i niezmiennie „jest”, uważam za kluczowy zabieg Artysty, a manifestuje się on stworzeniem czegoś, co na własny użytek nazwałbym kreowaniem obrazu, jakim jest autoportret mentalny zawarty w obrazie o tematyce introspekcyjnej, która ma o tyle sens, o ile jest doświadczeniem antropologicznym. Posłużę się tu słowami Rainera Marii Rilkego: [...] *we własnej głębi mętne i niezwykle* [1] — ta mętna i niezwykle głębia egzystencjalna wyzwala nostalgię za przemijającym

Waldemar Masztalerz,

1. *Piramida*, 1997, pióro, tusz, karton, wys. 70 cm
2. *Piramida*, 1997, pióro, tusz, karton, wys. 70 cm
3. *Bez tytułu*, tryptyk, 2006, pióro, tusz, karton, 70 x 300 cm

co każde jedno ludzkie losy lub istotnie uzasadniające jej (też historii) idee. Dzieje się tak, ponieważ zasadnicze znaczenie konkretnego w procesie twórczym Autora należy rozumieć jako przedstawienie sposobów, w jaki jednostkowy przedmiot dany w spostrzeżeniu, wyobrażeniu i przypomnieniu uzyskuje status wyznaczony w akcie intencjonalnym. Dla Waldemara Masztalerza jest oczywiste, że umysł posiada zdolność przedstawiania sobie samemu obrazów, natomiast obrazy są przedstawieniem czegoś, co symbolizuje inną rzecz. Obraz zatem na zasadzie podobieństwa

będzie stanowić odniesienie do konkretnego przedmiotu, referującego samego siebie, ale też, będąc odtworzeniem rzeczy, symbolizować będzie coś zgoła innego niż rzecz samą. Podejrzewam zatem, że rysunki Artysty dla Niego samego są siłą rzeczy raczej lustrem, w którym postrzegał odbicie swojej ludzkiej kondycji, niż obiektem obiektywnej percepcji, a w końcowym rezultacie miejscem, w którym rozwijał własną, niemającą od tego momentu początku i końca opowieść niosącą z sobą nieoczekiwane przestrzenie interpretacyjne. Na sens tych dzieł składają się samoznaczące czyste pojęcia zróżnicowanych ontologicznie rzeczywistości: podmiotu i jego aktów intencjonalnych. I chociaż już w pierwszym oglądzie dają się spostrzec wszystkie elementy budujące strukturę obrazów, co bardzo ważne — o rozpoznawalnej z poprzednich serii prac stylistyce, to, jestem o tym przekonana-



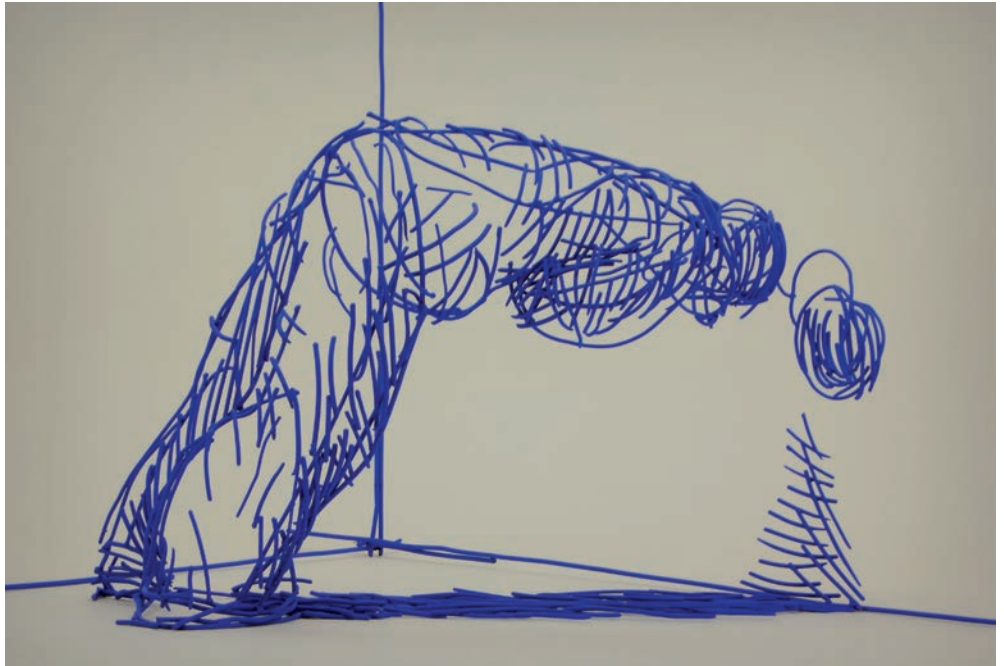
3

istnieniem; i nie jest tu w ogóle ważne, w jakim konkretnym momencie zostało ono utrwalone, bo cykle Waldemara Masztalerza są traktatem o czasie jako takim, a nie o jego momentalnych przedziałach, mają swój paradygmat w twórczości, o której stanowi przekonanie, że rysunkowa notacja z jednej strony jest analogicznym zapisem wziętych ze świata jego abstraktów, które podlegają różnorodnym interpretacjom, z drugiej zaś założenie, że specyficzne dla rysunku środki wyrazu plastycznego mogą służyć zarówno estetyce obrazu, jak i pozwalają na ukazywanie niedostrzegalnych bądź nowych jakości obrazowanej materii, ale i uwikłanemu w historię tejsze materii indywiduum. Także decyzja o rezygnacji z aspiracji obrazowania świata jako wartości stałej, niezmiennej i absolutnej na rzecz tworzenia jej upodmiotowionych wizerunków przy użyciu autorskich środków wyrazu artystycznego taką możliwość otwiera. Właśnie dzięki temu Waldemar Masztalerz w swoich artystycznych dociekaniach nie zadaje pytań o charakterze szczegółowym, ale jak najbardziej uniwersalnym — nie pyta, która jest (lub była) godzina, a podnosi kwestię czasu, jego natury, zaś zobrazowane przez Artystę postaci (z cykli pochodzących z lat osiemdziesiątych, a w latach późniejszych idealne w proporcjach bryły lub figury) referują równie symbolicznie swoją historię,

ny, odczuwamy pokusę kolejnych wglądów w obraz, przeczuwając, że splecione części tych kompozycji funkcjonują także pod ich zewnętrzną warstwą utkaną z elementów rysunkowej struktury obrazu. Widz intuicyjnie czuje, że przekaz tych obrazów skrywany jest gdzieś pod powierzchnią dostrzeganych warstw subtelnych znaczeń. Mam wrażenie, że tak jak najbardziej czytelne w percepcji rysunków Waldemara Masztalerza jest doświadczenie tymczasowości i kruchości ludzkich losów, tak również postrzegane jest przemijanie niektórych z wartości. Wreszcie uświadomienie sobie możliwości własnego nieistnienia zmusza nas do stwierdzenia, że cała nasza realność stanowi jedynie epizod fazy czasowej, w jakiej przyszło nam się określić. Istotą czasu okazują się być jego paradoksalne rządy — wszystko, co istnieje, ograniczają ramy teraźniejszości, lecz ta nie pozwala istnieć temu, co obecne, bowiem nowa i ciągle nowa teraźniejszość poszerza granice niebytu przeszłości. W centrum tych zdarzeń znajdujemy się my sami — będąc między przeszłością a przyszłością, sytuujemy się między tym, co już nie istnieje, a tym, co dopiero może stać się rzeczywistością. Właśnie za taki wizualny dyskurs winien jestem Artystcie słowa wdzięczności i zapewnienia o koleżeńskej pamięci. ■

Waldemar Masztalerz (ur. 2 czerwca 1960 roku w Poznaniu) był profesorem tytularnym na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu, z którym zawodowo związany był od roku 1987, od 2003 roku pełnił funkcję kierownika XIII Pracowni Rysunku. Zmarł 30 grudnia 2012 roku.

1 Rainer Maria Rilke, *Śpiew jest istnieniem*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1994, s.62



1

KAMA WRÓBEL

Ręką diabła rysowane

„Tylko dla moich oczu” Olafa Brzeskiego

Do 17 lutego w galerii BWA Awangarda można było oglądać wystawę Olafa Brzeskiego pt. „Tylko dla moich oczu”.

Ekspozycja ta jest kolejną odsłoną wieloetapowego projektu, którego pierwszą część – pod nazwą „Upadek człowieka, którego nie lubię” – można było oglądać w opolskiej Galerii Sztuki Współczesnej.

Tylko dla moich oczu to wielowątkowa opowieść o prywatnym, wewnętrznie wykreowanym świecie widzianym oczami artysty, który w obecności widza stara się zgłębiać mroczną stronę natury ludzkiej. Poszukując w sobie cech złowrogich, eksploruje nie do końca znaną i niekoniecznie lubianą sferę własnego jestestwa, ukazując nam przez to wypierane przez świadomość człowieka uniwersalne, niechciane prawdy. W tekście do wystawy Stach Szablowski zaznaczył, że ekspozycja ta traktuje o bestialstwie i o agresji, pożądaniu, przemocy, wstydzie, sile i strachu przed słabością [1]. I oczywiście, nie można się z tym stwierdzeniem nie zgodzić, jednak – paradoksalnie – pierwszym odczuciem, które rodzi się w trakcie oglądania wystawy nie jest jej symboliczny wydzźwięk, a fascynacja zastosowanymi w prezentowanych realizacjach czysto formalnymi środkami – przez co sama analiza w kierunku interpretacyjnym zsuwa się na nieco dalszy plan. Być może wynika to z celowego zamierzenia artysty, który stopniowo chce odkrywać przed widzem prywatny sposób percepcji, początkowo ukazując mu jedynie zwizualizowany proces twórczy – który przecież nieustannie doświadczany przez artystę-kreatora, w rzeczywistości jest stanem dla odbiorcy niemalże niedostępnym. Można więc uznać, że Olaf Brzeski – poprzez charakter swoich prac – niejako wprowadza nas w arkana wiedzy tajemnej, dzięki której bliższy staje się sposób myślenia o obiekcie, jak i samej kreacji, włączając w to także stan niemocy twórczej czy też nie do końca pożądaną myśl i uczucie. Nie bez znaczenia dla pełnego wydzźwięku wystawy jest również to, iż duża część zaaranżowanych przez artystę sytuacji – czy to naprawdę, czy tylko w domyśle – rozgrywa się w pracowni. Umiejscowienie to i osadzenie prac w konkretnym kontekście umożliwia ukazanie owej skomplikowanej drogi, którą musi przebyć myśl, aby pojawił się chwilami tak pożądaną stan napięcia twórczego. I w zasadzie w wielu momentach czuje się to, co Brzeski mówi o ekspozycji: *Ten projekt to powrót do takiej klasycznej rzeczy,*



2

Olaf Brzeski

1. *Upadek człowieka, którego nie lubię*, obiekt przestrzenny, stal malowana, 2012
 2. *Autoportret*, brąz, 2012
 3. *999*, obiekt przestrzenny, stal malowana, 2012
- Fot. 1–3 © K. Wróbel

1 Stach Szablowski, Tylko dla moich oczu, wstęp do wystawy (druk informacyjny)

jaką jest studium: artysta, a na przeciwko model, obiekt, zjawisko. Próba przedstawienia, pokazania, jakimi pokrętnymi i odległymi ścieżkami meandruje nasza podświadomość. Chcę pokazać, zrekonstruować moment tego, co banalnie nazywamy natchnieniem [2].

Najlepszymi przykładami ilustrującym tę myśl są realizacje pt. *Upadek człowieka, którego nie lubię* oraz *999*, które w dosadny, chwilami destrukcyjny sposób opisują towarzyszące artyście różnorodne stany emocjonalne. *Upadek człowieka, którego nie lubię* (stal malowana, DVD 8, 2012) to opowieść o niemocy twórczej, o chwili, kiedy przychodzi kryzys i żaden bodziec zewnętrzny nie jest w stanie pobudzić umysłu czy też wyobraźni do pracy. Jest to zapis procesu, w którym razem z artystą doświadczamy powolnie rodzącego się, inspirowanego nienawiścią do innego człowieka konceptu. Krótka, bo ośmiominutowa projekcja filmowa, tłumaczy nam — odbiorcom — przed jak dużym wyzwaniem intelektualnym stoi artysta przystępujący do pracy i jak wielką moc kreacji, a tym samym urzeczywistniania światów posiada. W realizacji tej do zobrazowania niekomfortowego stanu Olaf Brzeski posłużył się doskonale znanym z literatury motywem faustycznym, zrównując się przez to do zaprzędanego duszę diabłu doktora Fausta, który za wszelką cenę pragnie osiągnąć niedostępną dla niego istotę poznania. Wykonująca szkic ręka nie jest tu już ręką artysty-człowieka, a narzędziem diabelskiej istoty, która kreuje zbliżający się kres istnienia zni-



3

widzonego człowieka. Motywem głównym stał się tu nielubiany przez artystę sąsiad, który przy użyciu języka sztuki, został doprowadzony do tytułowego upadku. Pracy tej towarzyszy naturalnej skali obiekt rzeźbiarski, który stanowi wierne — acz całkowicie przestrzenne — odwzorowanie wykonanego wcześniej szkicu. W realizacji tej zachwyca iluzja, działająca niejako wbrew prawom naszej percepcji. Obiekt trójwymiarowy, chwilami staje się dwuwymiarowym, twardy materiał udaje subtelny ślad pozostawiony po cienkopisie. Nawet cień został tu wyeliminowany. Podobna sytuacja ma miejsce w przypadku drugiej, ustawionej naprzeciw instalacji, która zatytułowana jest *999* (stal malowana, DVD 7'1, 2012). Nazwa zapewne nieprzypadkowa, odnosząca się do odwróconej diabelskiej siły, która poprzednio nakłoniła artystę do niszczycielskich działań. *999* poświęcona została procesowi odwrotnemu, niejako chęci cofnięcia wydarzeń i ożywienia uśmierconej w poprzedniej pracy postaci. I tak, jak życzenie śmierci — dzięki mocy, którą posiada twórca — zostało spełnione, tak teraz przyszedł czas na zrehabilitowanie się. Artysta zarówno w pracy filmowej, jak i przestrzennej instalacji, podejmuje próbę ocalenia człowieka, która — na filmie — ziszcza się w momencie przyjazdu karetki. Obiekt rzeźbiarski ukazuje jedynie moment reanimacji, sylwetkę — w domyśle — artysty, nachylającego się nad ciałem uśmierconego — być może — sąsiada.

Nie są to jedyne przykłady, w których Brzeski ukazuje nam proces własnego myślenia, a w związku z tym także przenoszenia/utrwalania koncepcji artystycznej w formie schematycznego, pobieżnego

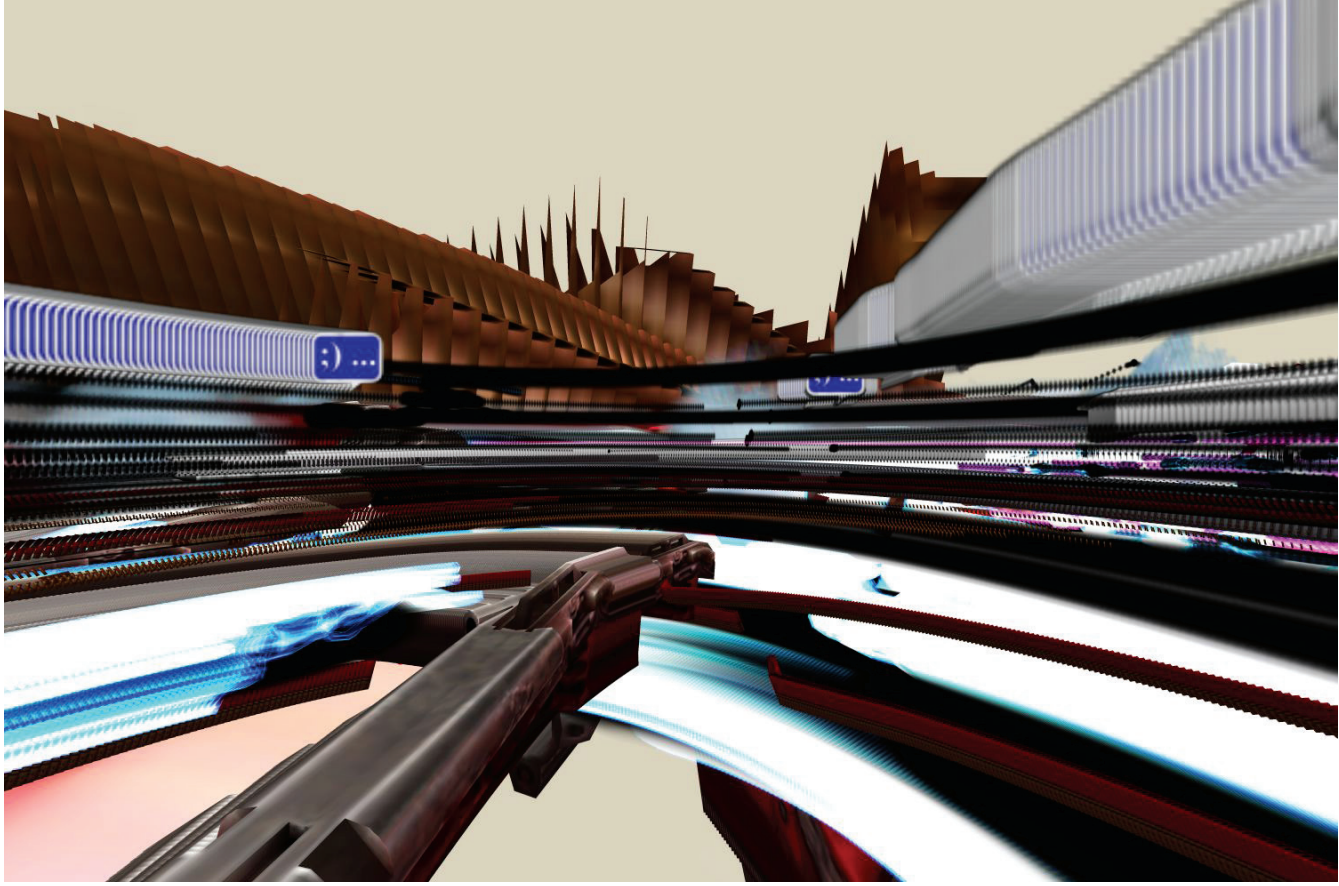
szkicu. Mamy tu rysunkowe portrety przydrożnych prostytutek (*Gala*, E-65, cienkopis, 2012; *Silvia*, 77, tusz, 2012; *Weronika*, 94, tusz, 2012), jak i wielkoskalowe konstrukcje przestrzenne, w których Brzeski idzie nieco dalej — pierwotne szkice przenosi do świata trójwymiarowego, prezentując je nam w formie monumentalnych szkieletów konstrukcyjnych. Początkowo nie do końca wiemy, co owe kompozycje właściwie przedstawiają — na szczęście z pomocą przychodzą nam opisy, które w przystępny sposób tłumaczą zaaranżowane sytuacje. I nagle dowiadujemy się, że w jednej z sal usytuowany został pałacy haszysz, postawiony właśnie do pionu Francis Thorburn (*Francis i haszysz*, stal malowana, brąz, 2012), a w drugiej grupa dwóch agresywnych, walczących ze sobą mężczyzn (*Z miłości do kobiety*, stal, aluminium malowane, 2012). W przypadku tej drugiej realizacji kompozycja jest dynamiczna i ewidentnie naczelną rolę odgrywa w niej ruch. Dlatego też interesującym jest fakt,

że Brzeski odwołuje się — jak i też rozpoczyna dialog — do często podejmowanego w okresie futuryzmu zagadnienia symultanimizmu — doskonale obrazowanego w rzeźbie pt. *Synteza ludzkiego dynamizmu* Umberto Boccioniego. U wrocławskiego artysty nie chodzi jednak o porządek, lecz o chaos. O pewną formę destrukcji. Jak czytamy w opisie do pracy: *Nadnaturalnych rozmiarów figury dają pokaz męskiej siły, ta jednak podszyta jest słabością: słomiana anatomia zapaśników jest filigranowa i delikatna, a przedstawienie bójk to nieledwie*

złudzenie, gotowe rozwijać się, kiedy opadnie wzniecona przez artystę zawierucha [3].

Pomimo tego, że właściwie każda z zaprezentowanych na wystawie realizacji posiada w sobie duży ładunek emocjonalny i w doskonały sposób oddziałuje na widza, to i tak odnoszę wrażenie, że kluczem czy też czynnikiem konstytuującym całość jest jedna, mała, acz bardzo symboliczna, praca rzeźbiarska pt. *Autoportret* (brąz, 2012). Na pierwszy rzut oka jest to zwykły, niewielkiej skali akt męski przypominający w formie klasyczne bozzetto bądź też akademickie studium postaci. Wykonany z niepatynowanego brązu, o lekko zachwianych proporcjach i przerysowanych fragmentach, ustawiony jest na wysokim postumencie, dumnie prężąc się w pozie antycznego kontrapostu. W pierwszym momencie — niemalże mimowolnie — dostrzegamy nieproporcjonalnie duże genitalia, jak i uwydatniony, długi nos i nie zdajemy sobie sprawy, że drwiącym okiem spogląda na nas sam artysta, który w sprytny sposób posłużył się tu figurą krnąbrnego i nieposłusznego Pinokia, w metaforyczny sposób odnosząc nas do motywu kłamstwa. Czy więc artysta chce nam opowiedzieć własną historię przy pomocy obłudy, zafalszowania i iluzji? Czy też w figlarny, ale też niepokojący sposób wprowadzić nas do nieznanego dla odbiorcy przestrzeni kreacji artystycznej, w której świat i surrealistyczne wizje rządzą się własnymi prawami? A może stara się nam przekazać — zahaczając pośrednio o świat jaskini platońskiej — istotę sztuki, w której kryje się złudna prawda/odbicie idei? Na te pytania każdy musi znaleźć odpowiedź sam, jednak jedno jest pewne — Olaf Brzeski niczym przysłowiowy król staje przed nami nagi. Pokazuje nam to, czego nasze oczy nie widzą, a może także to, czego nie jest w stanie sam — bez naszej pomocy — dojrzeć. ■

2 Cyt. za <http://www.galeriaopole.pl/pl/olaf-brzeski-upadek-czlowieka-ktorego-nie-lubie> (Stan z 16.02.2013)



1

MIROŚLAW RAJKOWSKI

ARS ELECTRONICA 2012

Im bardziej nauka rozwija się, tym bardziej podważa to, w co dotychczas wierzymy, że znamy, np. rewolucją w świecie opieki zdrowotnej jest postulat Anne Wojcicki z kalifornijskiej fundacji 23andMe, aby każdy człowiek zbadał swoje DNA. Wiedza o nas, o naszym zdrowiu zaczyna się na poziomie wyników testów badań chromosomów. Nasze życie błyskawicznie się zmienia w efekcie ewolucji technologicznej i merkantylnego marketingu. Postawa „mieć” zastępuje „być”. *Sensu życia trzeba szukać, rozmyślając*

o śmierci i złu we wszystkich jego przejawach – napominał pod koniec zeszłego wieku Luc Ferry. Czy sztuka nowych mediów bierze pod uwagę to napomnienie, czy też zagubiła się w entuzjastycznym zachwycie nad technicznymi gadżetami? Jaką formę powinna mieć sztuka wierna tej refleksji, choćby w odniesieniu do tradycji np. wanitatywnych obrazów Pietera Claesza – ta polaryzacja w kontekście produkcji festiwalu eksplorujących „jak” artyści krytycznie używają nowej technologii jest intrygująca.

2





3

PRIX Ars Electronica 2012 w poszczególnych kategoriach

GOLDEN NIKE W KATEGORII MUZYKA ELEKTRONICZNA

Jo Thomas jest kompozytorką muzyki elektronicznej mieszkającą w Londynie, gdzie tworzy i uczy na University of East London inżynierii dźwięku i kompozycji. Jej obecne dzieła powstają głównie z myślą o systemach wielogłośnikowych, a jej zainteresowania zwracają się ku starym technologiom – nagrywa płytę winylową i korzysta z analogowych taśm magnetofonowych. Jej kompozycja *Crystal sound of a synchrotron*, nagrodzona Golden Nike, jest 38 min. utworem elektroakustycznym na system głośnikowy 5.1. Ten utwór to klasyczna muzyka elektroniczna mająca własną strukturę rozwijającą się zarówno w czasie, jak i przestrzeni. Czysto elektroniczny dźwięk, niekojarzący się z żadnym realnym zdarzeniem, ma własną sieć pulsów, minirytmów, stwarzającą sugestywny obraz nieustannej ewolucji – cykli immanentnych przekształceń. Stechnicyzowany bank impulsów, zagęszczeń, nagłych zwrotów akcji dźwiękowych wciąga w intensywną kontemplację elementarnych częstotliwości akustycznych. To, co mocne, intensywne, bliskie, zamienia się w coś, co jest wiotkie, minimalistyczne muzycznie, odpływające bezwolnie w głębię ciszy. Fonosfera otwartych przestrzeni, logika pomyłek, esencjonalność przypadku, oddziałujący na wyobraźnię tembr dźwięku, prowadzenie narracji wielowątkowo i wielopłaszczyznowo, enoidalne drony tła versus „posiekany” dźwięk z pierwszego planu – wszystko to sprawia, że operowanie takimi przeciwieństwami buduje magnetyczną aurę jej utworu i wprowadza oszołomionego bogactwem wrażeń słuchacza w kontemplację szmeru na granicy ciszy.

GOLDEN NIKE W KATEGORII ANIMACJA

Przez wielu historyków kina klasyk *Rear Window* (Okno na podwórze) Alfreda Hitchcocka jest uznawany za najbardziej perfekcyjnie skonstruowany montażowo film, jaki kiedykolwiek powstał. To jest czysta produkcja na stole montażowym, której oczywiste przestrzenne ograniczenia jednocześnie badały i negowały nadrzędną rolę kamery. Fabuła filmu jest powszechnie znana: zawodowy fotograf złamał nogę, odzyskując zdrowie w swoim mieszkaniu w Greenwich Village, spędza czas na podglądaniu sąsiadów w kamienicach z przeciwnej strony podwórka przez jedyne okno swojego mieszkania. Zaczyna w pewnym momencie podejrzewać, że w jednym z kilkunastu mieszkań, które obserwuje, mężczyzna zamordował żonę. Rozpoczyna własne śledztwo, ale będąc unieruchomionym na wózku prosi o pomoc przyjaciółkę i pielęgniarkę. Z ich rozmów reżyser tka pajęczynę inwigilacji. Jaun Luc Godart skomentował ten film, mówiąc, że z niego nie zapamiętuje się szczegółów narracji, lecz tylko przestrzenne i architektoniczne układy wewnątrz kadrów. Problem ten był analizowany przez krytyków aż do granic możliwości, lecz nigdy nie został zanalizowany tak jak w animacji *Rear Window* Jeffa Desona. Używając jedynie programów After Effect i Photoshop, skondensował dzieło Hitchcocka do trzech zapierających dech minut. Jego kolaż jest całkowicie identyczny z materiałem z filmu – zdarzenia dramatyczne, sceny pomiędzy protagonistami, ikoniczna panorama z okna. Sceny są pocięte schludnie i wzbogacone różnymi efektami tak, aby zostało osiągnięte największe podobieństwo z istotą narracji oryginału – oglądanie zdarzeń z jednego punktu – punktu patrzenia głównego bohatera.

GOLDEN NIKE W KATEGORII SZTUKA INTERAKTYWNA

Instalacja Timo Tootsa *Memopol – 2* jest maszyną społecznościową, która mapuje pole informacyjne gości odwiedzających galerię. Kiedy dokument identyfikujący osobę widza zostanie zeskanowany, wówczas maszyna-program zaczyna zbieranie informacji o niej z międzynarodowej, internetowej bazy danych osobowych. Informacje te są następnie wyświetlane publicznie na dużym

4



1. Julian Oliver, *ioQ3A Paint*
2. Seiko Minami, *Desire of Codes installation*
3. Kyle Evans, *deRastra*
4. Jun Fujiki, *Game Border*

1. Kim Asendorf, *Extra File*
2. Olga Grahikova, *Spam, Porn and Bodily Computation*
3. Vanessa Gageos, *Logy performance*

ekranie instalacji. Nazwa instalacji odwołuje się do orwellowskiej koncepcji Wielkiego Brata. Przez ostatnie dekady technologia zmieniła sposoby inwigilacji obywateli. Surfując po internecie, płacąc kartą bankową, dzwoniąc z komórki, wszędzie zostawiamy swoje digitalne ślady. Internet i portale społecznościowe zbierają i dostarczają wiele informacji personalnych i image osoby nie jest już tworzony wyłącznie przez jego lub jej fizyczne pojawianie się w miejscach publicznych. Ukryte sprawdzanie osób stało się rutyną.

Autorzy instalacji *Memopol – 2* pochodzą z Estonii, kraju, który stoi na czele digitalnego sposobu zbierania informacji o obywatelach. Używane są tam od dziesięciu lat cyfrowe dowody osobiste i budowana jest powszechna baza danych o obywatelach. Na państwowym portalu obywatele mogą przeglądać swoje dane, poczynając od zapisanych recept po szkolne egzaminy, od podatków po mandaty drogowe. Internetowy interfejs strony posiada przyjacielski i budzący zaufanie wygląd. *Memopol – 2* jest kontrastem wobec tego *status quo* i używa przeciwnej estetyki. Jego interfejs jest wyolbrzymiony i nieładny, ciemny i przerażający. Projektuje teraźniejszą technologię w retro-futurystyczne czasy. Narzędzia kontroli z noweli *Rok 1984* są już tutaj, lecz pytaniem jest jak, jak my ich użyjemy. W czasach pokoju te narzędzia dodają dużo komfortu do codzienności, lecz co stanie się, gdy polityczny wiatr zmieni kierunek – to proste pytanie artyści kierują do wyobraźni widzów.

GOLDEN NIKE W KATEGORII HYBRYDOWA SZTUKA

Na naszej planecie istnieją wyszukane systemy produkcji taśmowej i to bynajmniej nie wykreowane przez cywilizację ludzką. Natura stworzyła biologiczne techniki produkcji masowej w różnorodnych dziedzinach dawno przed pojawieniem się człowieka. Ostatnimi laty odkryto niektóre z tych operacji. Ponieważ natura jest bardziej wydajna niż ludzie, przemysł naukowy skoncentrował się na różnorodnych procesach biologicznych, które mogłyby być wykorzystywane dla ludzkości. Wizja tych działań jest taka, że „maszyna biologiczna” może skutecznie przejąć wiele operacji obecnie wykonywanych przez przemysł, i to przy mniejszych nakładach finansowych i mniejszych zanieczyszczeniach środowiska.

Intrygujący projekt Joe Davisa *Bacterial Radio* kieruje się do takiego właśnie sposobu patrzenia na biologię i technologię. Radio krystaliczne jest podstawowym obwodem rezonansowym potrzebującym tylko indukcyjności, pojemności i radiowego „kryształu” – półprzewodnikowego minerału. Znak życia, wiemy, że przemysł nie skonstruuje nigdy radia, które można by samemu złożyć, a potem rozebrać i unowocześnić.

Jednym z poziomów znaczeń w projekcie *Bacterial Radio* jest witruiński postulat, że artyści muszą rozszerzać istniejącą wiedzę. Współcześni fizycy teoretyczni odkryli, że bakteria może transmitować fale elektromagnetyczne. DNA może działać jak antena. Różne gatunki mają różne długości DNA w swoich chromosomach. Ich długość determinuje długość fali.

Wiosną 2011 r. Davis skonstruował płaski obwód elektryczny w naczyniu Petri. Obwód został następnie przeniesiony do żelu polydimethylsiloxane. Dodane zostały komórki zarodkowe, aby obwód samodzielnie rozrastał się. Użyto do tego modyfikowanej komórki *e-coli silicatin*, 1 – proteina znajdującą się w wielu organizmach morskich, które używają *salicatin* do polimeryzacji *silica*, aby stworzyć substancję *eudoskeletons* i *exoskeletons* o fantastycznej różnorodności form. *Gen silicatin* użyty w *Bacteria Radio* został wyizolowany z wody morskiej. W efekcie eksperymentu Davisa genetycznie modyfikowane mikroby zostały połączone kabelkami w elektryczny obwód, a na zewnątrz z anteną, uziemieniem i słuchawkami.

www.youtube.com/watch?v=ltrT4UHgrdc
www.youtube.com/watch?v=dw4YlJ5zdaw

TRANSMEDIALE 2013

BWPWAO – *Back When Pluto Was A Planet* to motto tegorocznego festiwalu. Los Plutona, tego ciała niebieskiego, które zostało pozbawione swego statusu planety w 2006 r. natchnęło animatorów 26. transmiediale do kontynuowania w nowy sposób badań nad tym, jak rozwój technologiczny i ostatnie odkrycia naukowe wpływają na kulturę i sztukę. Nowa wiedza sprawia, że bywamy zmuszeni radykalnie przeklasyfikować znane rzeczy.

INSTALACJA

W kooperacji z Raumlabor artystyczny kolektyw Telekommunisten i Baruch Gottlieb stworzyli instalację *OCTO – P7C* – komunikacyjną platformę, która transformuje i jednocześnie parodiuje pryncypia cyfrowego networku poprzez analogowy, pneumatyczny system doręczania. Sieć rur rozwieszona w całej kubaturze dwupiętrowego foyer pozwalała widzom na zapakowanie do puszek informacji (przedmiotu) i przesłanie jej, metodą wydmuchania sprężonym powietrzem, do odbiorcy do dowolnej z siedmiu stacji w tej sieci. W idei tego dzieła widać zarys utopii komunikacyjnej – sieć rur opasująca Ziemię, aby przysyłać nimi fizyczne obiekty. Umieszczona również w miejscu publicznym instalacja *ReFunct Media* zachwycała łatwością, z jaką autor Benjamin Gaulou splótł szeregowo ze sobą kilkanaście zełomowanych urządzeń elektronicznych m.in. kamery analogowe, rozebrane telewizory w działającą, chaotyczną strukturę obrazu i dźwięku elektronicznego.



WYSTAWY

Trzy duże wystawy pod wspólnym tytułem „The Miseducation of Anya Major”, bohaterki reklamy z 1984 r. pierwszego MacIntosha, dotyczące użycia i rozwoju współczesnych mediów przebiegły pod mottem Nam June Paika, że *to co bardziej edukacyjne jest bardziej estetyczne, a co bardziej estetyczne jest bardziej edukacyjne* i oraz Jacquesa Ranciere: *Kto naucza bez emancypowania, ośmiesza*.

Pierwsza, grupowa wystawa „Tools of Distorted Creativity” zaprezentowała serie współczesnych prac, które rozszerzają ideę programowania i jego możliwości zastosowań twórczych w niekonformistyczne oraz dysfunkcyjne obszary. Uwolnienie się od pasywności i homogenizacji przez wizualne odwrócenie, wyzwala proces rekonfiguracji obiektów medialnych i ich relacji. W ramach wystawy Ignacio Uriarte zaprezentował grafikę, która wydaje się być labiryntem, lecz jest to jednakże trik geometrycznego wzoru stworzonego w oparciu o proste reguły programu Excell. Program Amy Alexander *Scream*, pracujący pod Windowsem, jest reakcją na fakty złości i stresu, jaki użytkownicy przeżywają w sytuacji zawieszania się oprogramowania. *Scream* w chwili detekcji frustracji użytkownika momentalnie zamieniał jego uczucie w chaotyczny, odrealizujący ruch ikon na ekranie.



2

„Imaging with Maschine Processes” to badawcza wystawa artystki Sonii Landy Sheridan, która w Chicago eksperymentowała od lat 60. z maszynami do reprodukcji obrazu ówczesnego społeczeństwa technologicznego, jako instrumentami umysłu filozoficznego i artystycznej wyobraźni, działając wyłącznie wewnątrz instytucji pedagogicznych. Sheridan eksperymentowała z szerokim zakresem urządzeń do fotokopiowania – od komercyjnych fotokopiarek typu Thermo Fax po software Photoshop, badając ich generatywne możliwości dla tworzenia obrazów, poza polityką instrumentalnego rozumu. W swoich kilkudziesięciu kolażach i kolorowych kserokopiach przedmiotów z najbliższego otoczenia, m.in. kwiatów i kanapek śniadaniowych, wykorzystywała „przekłamania” maszyn do demitologizacji ich nadrzędności i podporządkowywała je ekspresji artystycznej, pomysłowości esencjonalnej, proponując radykalnie nowe perspektywy zastosowań technologii. Szeroki przekrój pokazanych prac pokazał ciągłość sztuki Sheridan w aspektach metody i zainteresowań, jak również jej chłonności na bezustanne i dynamiczne zmiany w relacji do technologii, stanu organizacji społeczeństwa i sztuki.

Ostatnia wystawa – „Evil Media Distribution Centre”, stworzona przez Grahama Harwooda i Matsuko Yokokoji swój punkt wyjścia miała w książce Matthew Fullera i Andrew Goffeya pt. *Evil Media*. Umieszczone w plastikowych woreczkach przedmioty z codzienności w roli „złych mediów” wraz z krótkimi komentarzami od 48 zaproszonych autorów, były amalgamatem teorii i praktyki, a w rezultacie przyczynkiem dla widzów do rozszerzonego pojmowania terminu media i obserwacji, jak one wpływają na ich codzienne sposoby zachowania i myślenia.

To, co łączy te wystawy, to introdukcja w umiejętność medialną, która z jednej strony nie bazuje na zdolności użycia mediów w sposób, w jaki przypuszczalnie powinny być użyte, a z drugiej na staniu się użytkownikiem bardziej wybiórczym. Kultura masowa promowana przez przemysł rozrywkowy i korporacje mediów widowiskowych ostatecznie zaasymilowały bunt Anyi Major. Wystawy zachęcały widzów do ponownego odkrycia przykładu jej oporu wobec uniformizacji i autorytetu. Opór został przedstawiony w serii prac, które akcentują znaczenie ekologicznej inteligencji walczącej, potrzebnej do rozwoju ekscentrycznych, eksperymentalnych i prawdziwie różnych środowisk medialnych.

3



PERFORMANCES

We Make Sound With Fire jest performancem, w którym ogień i dźwięk są produkowane najróżniejszymi metodami. Występ przypomina alchemiczne laboratorium – rozpoczyna się pojedynczymi świecami i delikatnymi, łamanymi dźwiękami, rozwijając się w kierunku eksperymentów z palnikami Bunsena i topionym woskiem do przestrzennego techno spektaklu cieni, kiedy projekcje przegrzanych wiatraków są wykonywane przez gorące rzutniki i przez ich działanie jako sekwencyjne słonecznych syntezatorów równolegle produkują struktury rytmiczne. Za pośrednictwem prototypowej technologii użytkownika (przegrzany projektor) Faubel, Schreiber i Tonagel udźwiękwiają spektrum ognia, światła i tonów, i rozwijają fascynujący audiowizualny show, który spina epokę kamienną przez Latarnię Magiczną z wyszukaną analogową elektroniką.

Koncert Kyle Evansa *de/Rastra* został wykonany na syntezatorze oscylograficznym, który jest instrumentem natychmiastowego dostępu audio-wideo sprzężonym z komputerowym interfejsem, generującym wizualizacje wewnątrz kineskopu i równocześnie tworzącym analogowy dźwięk w relacji do wyświetlanego obrazu. Evans kreuje i zmienia tym „oscylofonem” obraz i dźwięk przez interakcję motoryczną z multisensorykami umieszczonymi wewnątrz lampy kineskopowej TV. Lampa kineskopowa stała się nieużyteczną i przestarzałą technologią w epoce binarnych bitów. Jest kwintesencją reprezentacji promienia elektronowego i upadającej technologii. Tak jak dziecko wyrasta z zabawek, tak my kolektywnie odrzuciliśmy kineskop. W tym projekcie jednakże kineskop odzyskuje swój potencjał eksperymentalny i przeżywa technologiczne zmartwychwstanie

Performance Philipa Sternsa *Fluorescence* był improwizowanym koncertem światło-dźwięk badającym transmutabilność dźwiękowego i wizualnego medium elektromagnetycznego w transsensorycznym doświadczeniu. Artysta wykorzystuje technologię energooszczędnej żarówki, która została arbitralnie wprowadzona w nasze życie, aby zastąpić żarówkę żarową. Światło i elektromagnetyczne oddziaływanie generowane przez te kompaktowe, fluorescencyjne żarówki jest wylapywane przez różne sensory i zamieniane na dźwięk. Wzmocniony dźwięk jest następnie użyty do elektrycznego zasilania żarówki, zamykając audiowizualny obwód. Powstają momenty stabilności i niestabilności układu, w których wysokość dźwięku, rytm, pauzy są doświadczane jako kontinuum światło-dźwiękowe. Źrenice wychwytyują powidoki, a hipnotyczne pulsacje polirytmiczne dostarczają słuchowi surowy, bruitystyczny materiał doświadczenia zmysłowego.

WIDEO

everything but the planet – to tytuł festiwalowego programu filmowego, który składał się z dziewięciu bloków złożonych z filmów krótkometrażowych i wideo. Program wideo był zbalansowanym zbiorem czterdziestu dziewięciu pozycji filmowych: zgłoszonych specjalnie na festiwal oraz wyszukanych przez kuratora w archiwach i kolekcjach. Współczesność i retrospektywa zostały zaprezentowane jednocześnie. Odnośnie do programu warto zauważyć, że dominujące w ostatnich latach dokumentalne podejście do wideo oddaje miejsce prawie fantastycznym formom narracji, prowadząc medium filmowe na granice własnych możliwości. Dostrzec tę tendencję można w np. *The Woolworths Choir Of 1979*. Wideo zrealizowane przez Elizabeth Price odnosi się do sensu słowa „chór” – kolokwialnie rozumianego jako zbiór głosów. Jednak artystka, analizując to pojęcie, zestawia je ze słowem *assembly*, które określa dowolny zbiór ludzi. W konsekwencji, w kulminacji filmu artystka analizuje trzy gesty – kobiety machającej o pomoc w World Trade Center podczas zamachu, gestów tancerki na scenie i gestów średniowiecznych figur kościelnych.

Reasumując, program BWPWAP Transmediale 2013 był obfitym przekrojem różnorodnych zdarzeń, paneli, wystaw, performansów i warsztatów. Zbadano quasirealistyczne i poetyckie metody krytyki kultury. A wszystko to w przeciągu jednego dnia na Plutonie, a tygodnia na Ziemi. ■



Pokój kolekcjonera twórczości **Andrzeja Lachowicza**, fot. © M. Kujda, © Muzeum Współczesne Wrocław

KAMA WRÓBEL

Nieokiełznany, wolny duch lat 70. Gdzie jest PERMAFO?

Do 4 lutego w przestrzeniach ekspozycyjnych wrocławskiego Muzeum Współczesnego można było oglądać imponującą wystawę, która poświęcona została jednemu z ważniejszych i bardziej interesujących zjawisk w polskiej sztuce współczesnej, jakim była nowatorska działalność powstałej w 1970 roku Galerii PERMAFO.

na wstępie już warto zaznaczyć, że ekspozycja ta odznaczała się zupełnie innym – niż ten, do którego przywykliśmy – modelem prezentacji dzieł i materiałów archiwalnych, gdyż została pomyślana jako dość swobodna – choć po części muzealna, bo mająca jednak charakter historyczny – wędrówka czy też opowieść o realiach, życiu i twórczości członków neoawangardowej grupy. W moim odczuciu od samego początku był to dość interesujący eksperyment, gdyż całość jawiła się jako niezwykle odważna próba zaprezentowania publiczności tego, co w dużej mierze jest przecież nieprzedstawialne – bo efemeryczne, konceptualne i w końcu ideowo antymuzealne. Czy więc kuratorce wystawy – Annie Markowskiej udało się sprostać tak poważnemu wyzwaniu?

Z całą pewnością tak. Próba ta – pomimo, że trudna – okazała się udana, dzięki czemu z czystym sumieniem można powiedzieć, że zaaranżowana przez Jerzego Kosalkę ekspozycja w pełni oddała charakter wydarzeń, klimat sztuki oraz atmosferę ówczesnych czasów. A sztuka była przecież młoda, żywa i bezpretensjonalna [...] oparła się zarówno muzealizacji, jak i akademickim dyskursom historii sztuki [1]. Artyści zaś nie myśleli o przejściu do historii, tylko zmianie swojego życia, czerpaniu zeń pełnymi garściami [2]. I wydaje się, że to właśnie ten aspekt w ramach wystawy został podkreślony najbardziej.

1 Fragment z tekst zapowiadającego wystawę na: <http://muzeumwspolczesne.pl/mww/kalendarium/wystawa/%E2%80%99Egdzie-jest-permafo/> (Stan z 03.02.2013).

2 Ibidem.

Założeniem ekspozycji była chęć przybliżenia współczesnemu odbiorcy koncepcji sztuki, która tak na dobrą sprawę była koncepcją sztuki wolnej, balansującej na pograniczu codziennego życia i aktu twórczego. Sztuka, która – jak podkreśla Anna Markowska – opowiadała o wolności pięknych, zakochanych ludzi. Nowoczesnych, otwartych, szalonych, połączonych miłością i sztuką [3]. Ale nie tylko. Gdzie jest PERMAFO? to także forma hołdu, podziękowania za uutorowanie drogi przyszłym artystom, za doprowadzenie do przewartościowania kanonów postrzegania w polskiej sztuce współczesnej. Dlatego też wystawa ta nie ma wyłącznie charakteru archiwalnego – w zamyśle jest także >

3 Fragment wypowiedzi Anny Markowskiej w programie telewizyjnym Rewolwer Kulturalny z dn. 07.12.2012.

Natalia LL, *Fotografia intymna*, 1971
instalacja: fotografie czarno-białe, płyta MDF, wym. 220 x 200 x 200 cm
wł. Artystyki, fot. M. Kujda, © Muzeum Współczesne Wrocław





1



opowieścią o współczesności, która dzięki zawartemu w ekspozycji kluczowi, staje się bardzo ważnym kontekstem dla brzmiących na nowo prac, jak i też percepcji widza. Markowska zaznacza, że z jednej strony niezwykle ważne są na wystawie autentyczne realizacje z lat 70., z ich poetyką i radykalną estetyką. Jednak z drugiej strony – pamiętając, iż artyści PERMAFO zdecydowanie przeciwstawiali się utowarowieniu sztuki, kładli nacisk na kontekst, teraźniejszość i partycypację widzów – chcieliśmy, by istotnym elementem oglądania wystawy było poczucie rozdźwięku między archiwizacją i formalizacją a realnym zanurzeniem się w doświadczeniu sztuki [4]. Być może dlatego też oś wystawy nie została zbudowana według typowego, linearnego układu chronologicznego, który mógłby narzucić sztywny i nieco sekwencyjny układ, przekreślający jednocześnie możliwość tematycznego pogrupowania istotnych dla kuratorki aspektów działalności grupy.

Galeria PERMAFO powstała w grudniu 1970 roku, jako inicjatywa Andrzeja Lachowicza, Natalii Lach-Lachowicz, Zbigniewa Dłubaka oraz Antoniego Dzieduszyckiego. Pomimo, że nazwana została galerią, w dużej mierze – nie posiadając siedziby stałej – nastawiona była na ulotne działania, spotkania czy też dyskusje. I można powiedzieć, że

była naturalną kontynuacją odbywających się w tamtym okresie istotnych dla sztuki wydarzeń, które – jak się później okazało – zwiastowały przyjscie nieuchronnych zmian. Bowiem kiedy w 1966 do Wrocławia przyjechał Jerzy Ludwiński, a rok później założył Galerię pod Moną Lisą – której działalność przypada na lata 1967-1970 – wiadomo już było, że w mieście tym rozpoczął się powolny proces przewartościowywania ustalonych zasad kreacji i postrzegania sztuki. Stopniowo wkraczające myślenie w duchu konceptualnym (którego głos dostrzeżony został wraz ze zorganizowanym w marcu 1970 głośnym Sympozjum 70 oraz z otwartą w grudniu 1970 roku wystawą SP – Sztuka Pojęciowa) wkrótce stało się głównym językiem wypowiedzi kształtującej się wówczas, niepokornej postawy artystów PERMAFO.

We wrocławskim Schronie, ekspozycja zaplanowana została wielowątkowo. Na trzeciej kondygnacji znalazły się realizacje autorstwa członków grupy, podczas gdy czwarte piętro poświęcone zostało twórczości artystów bezpośrednio z nią związanych lub hołdujących podobnym wyznacznikom w sztuce. Podejmując dialog zarówno z analizami i eksperymentami, ekspozycjami i manifestami, a także otwartym charakterem organizowanych przedsięwzięć, udało się stworzyć przestrzeń, w której w neutralny i niemalże niezauważalny sposób przenikały się różnorodne wątki, obrazujące – czy też bliżej



4 Anna Markowska, *Słowo wstępu*, [w:] PERMAFO, red. A. Markowska, katalog, Wrocław 2012, s.11.

1. **Andrzej Lachowicz**, *Zapísane nazwiska od tyłu*. Obok **Andrzej Lachowicz Porównania I,II,III,IV,V**, 1973, 5 obrazów: olej, płótno, 130 x 130 cm, każdy wł. Artysty, fot. M. Kujda, © Muzeum Współczesne Wrocław
2. **Karol Radziszewski**, *America Is Not Ready For This*, 2012, film wideo, kolor, dźwięk, 77 min, 11 s
3. **Zbigniew Dłubak, Natalia LL, Andrzej Lachowicz**, RELOP (fragment większej całości, rekonstrukcja), 1970 (2012)
4. Aranżacja przestrzeni wystawy inspirowana Polem Równomiernym Andrzeja Lachowicza i Leszka Kaćmy z 1972 roku autorstwa **Jerzego Kosalki**



2



3

precyzujące — osobowość twórczą PERMAFO.

W pierwszym momencie uwagę przykuwały zaaranżowane przestrzenie, które docelowo miały odtwarzać historyczne już wnętrza (np. Klubu Związków Twórczych) oraz meble z epoki, dzięki którym zaprezentowane prace na nowo uzyskały — tak potrzebny dla ich wydzwięku — kontekst miejsca i czasu. Oczywiście aranżacja ta — z uwagi na wyposażenie, stare gazety czy płyty popularnych wówczas muzyków (Janis Joplin, Jimmy Hendrix) — stała się dla odbiorcy atrakcyjna także poprzez pewną dozę nostalgii czy też zachowane w pamięci obrazy przebrzmiałego już systemu i wspomnień. Dość mocno zaakcentowana została również badana przez Andrzeja Lachowicza teoria pola równomiernego (1972), którą

na potrzebę wystawy urzeczywistniono i w postaci żółtych, niewielkich kropek przeniesiono do realnej przestrzeni muzeum. W ciekawy sposób zaaranżowana została także realizacja *Natalia ist Sex* (1974), którą — niczym Mona Lisę czy Damę z Łasiczką — ukazano na tle czerwonej ściany, w przestrzeni odgradzonej od widza ozdobnym sznurem. Działanie to podkreśliło rangę samej pracy, jak i też wartość całej działalności PERMAFO. W rzeczywistości wszystkie zaprezentowane na ekspozycji realizacje uświadamiały nam, że pomimo niewątpliwiej spójności programowej grupy, tak na dobrą sprawę, każdy z jej członków eksplorował inne interesujące go obszary osadzonej w codzienności sztuki. I podczas gdy — oczywiście w dużym uproszczeniu — Natalia LL podejmowała zagadnienia

związane z cielesnością oraz nurtem feminizującym (*Natalia ist Sex*, 1974; *Sztuka konsumpcyjna*, 1972), Andrzej Lachowicz w analityczny sposób badał język sztuki permanentnej i wpływu czasu (*PERMART*, 1971; *Energia Upadku*, 1980), Zbigniew Dłubak opracowywał swoją koncepcję znaku pustego i powtórzeń (*Tautologie*, 1970; *Ocean*, 1973)), zaś Antoni Dzieduszycki w krytyczny sposób analizował etos i ego artysty współczesnego (*Ja*, 1971).

Rozważania te zostały zestawione z zaprezentowanymi na czwartej kondygnacji pracami polskich i zagranicznych artystów, którzy w ówczesnym czasie byli dość mocno związani z PERMAFO. Stąd też w wydzielonych przestrzeniach można było zobaczyć działania takich twórców, jak m.in. >



4



1

Jolanta Marcolla, Wojciech Bruszewski, Józef Robakowski, Paweł Kwiek, Tibor Hajas, Dóra Maurer, Zbigniew Werpechowski, Milan Grygar, Carolee Schneemann, Romuald Kuterka czy też Zdzisław Sosnowski. Osadzenie działalności grupy w takim kontekście, ukazuje jej nowatorskość programową, otwarty charakter oraz chęć przetransponowania na grunt sztuki polskiej tego, co w dużej mierze było nieznaną bądź dotychczas niepojętą – np. powstające wówczas nowe techniki wyrazu, takie jak performance, happening czy stopniowo wchodząca sztuka ruchomego obrazu. I dlatego też – z punktu widzenia historii sztuki polskiej – ekspozycja ta miała ogromne znaczenie, gdyż oprócz uporządkowania/skatalogowania istniejących prac, ukazała odważną twórczość grupy na tle wydarzeń i prądów światowych. Ponadto, wychodząc do widza, dała możliwość poczucia bliskości wobec prezentowanej, pozbawionej mitologizacji historii wolnych twórców, która została opowiedziana jak nigdy dotychczas. ■

1. **Natalia LL**, *List gończy*, 1970 (2012), instalacja: fotografia czarno-biała, druk cyfrowy na PVC, 9 kostek o wym. 40 x 40 x 40 cm, wł. Artystki
2. Rekonstrukcja Pola Równomiernego Andrzeja Lachowicza, aranżacja przestrzeni Jerzy Kosałka
3. **Natalia LL**, *Sfera Intymna*, 1971 (2012) instalacja: fotografia czarno-biała, druk cyfrowy, drzwi z płyty wiórowej
Fot. 1–3 M. Kujda,
© Muzeum Współczesne Wrocław



2



3

KINO WŁASNE JÓZEFA ROBAKOWSKIEGO

Między konstruktywizmem a dadaizmem



1



2

Józef Robakowski widoczny jest w polskiej sztuce na wielu polach aktywności jednocześnie: jako artysta, kolekcjoner sztuki [1], kurator kolekcji [2] i wystaw, reżyser i operator dokumentalnych filmów o sztuce [3], autor tekstów o sztuce, pedagog. Realizuje w ten sposób oba nurty swojego wykształcenia: historyka sztuki i muzealnika oraz operatora filmowego. W 2012 roku można było obejrzeć dwie wystawy jego własnej twórczości – „Moje własne kino” w CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie i Istota idei w Muzeum Narodowym w Gdańsku [4], a także dwie, których był kuratorem: zbiorową „Front Wschodni” w Atlasie sztuki w Łodzi i pokaz Galerii Wymiany w CSW „Znaki Czasu” w Toruniu.

Od strony działalności artystycznej twórczość Józefa Robakowskiego ma także szeroki zakres: obejmuje fotografię, film, wideo, performance, instalacje, akcje multimedialne. Wśród tych wszystkich działań niewątpliwie najważniejszą dziedziną jest dla niego film i wideo – tutaj wniósł szczególnie istotny własny wkład do polskiej sztuki współczesnej. Temu właśnie aspektowi działań Józefa Robakowskiego poświęcona była wystawa „Moje własne kino”, przygotowana przez Bożenę Czubak w CSW Zamek Ujazdowski.

Obecnie w galeriach sztuki często zamiast nieruchomych obrazów pojawiają się filmy na monitorach i projekcje, zamieniające wystawę w swoiste multikino. Niekiedy są to wręcz krótkie filmy fabularne, z aktorami, kostiumami i rozwijającą się w czasie mniej lub bardziej spójną narracją. Eksperymentalne autorskie filmy Józefa Robakowskiego, realizowane od początku lat 70. – pionierskie dla tej formy działań artystycznych – mają jednak charakter diametralnie inny. Artysta od początku odcinał się bowiem, zdecydowanie i manifestacyjnie, od formy filmu fabularnego, skupiając swoją uwagę na czystej formie filmowej.

W jednym ze swoich wczesnych tekstów programowych, pisanych w ramach działalności w Warsztacie Formy Filmowej – grupie twórczej, której był jednym z założycieli [5] – tak określał cel swoich poszukiwań jako filmowca: *Pod naporem aktualnych badań semiologicznych nad filmem pojawia się konieczność opisu i interpretacji nowych cech struktury filmów powstających w „Warsztacie Formy Filmowej”. Usiłuje się tu bowiem stworzyć narzędzie opisu leżące poza literaturoznawstwem, stąd ponowne zainteresowanie się tzw. czystym kinem, chęć stworzenia filmu oczyszczonego z wszelkich możliwości struktur narracyjnych oraz metodologii poetyki literackiej. Zaczęto na nowo rozpatrywać tzw. istotę struktury filmowej w oparciu o własności przekazu fonofotograficznego* [6].

Józef Robakowski

1. *Jabłko akustyczne*, 1994, kadr z filmu
2. *1, 2, 3, 4...*, 1993, kadr z filmu

Pierwsze filmy Robakowskiego powstałe w ramach „Warsztatu” – *Rynek* (1970), *Test I*, *Próba II*, *Prostokąt dynamiczny* (wszystkie z 1971 roku) – to operacje na podstawowych elementach formy filmowej, jakimi są pojedyncza klatka, sekwencja klatek oraz ruch taśmy. Bardzo istotne jest w nich także zjawisko fundamentalne dla procesu powstawania obrazu na światłoczułej błonie negatywowej – samo światło. *Test I*, film o zredukowanej

do minimum formie, powstał poprzez wycięcie w taśmie filmowej otworów, przez które gwałtownie wlewa się światło, tworząc świetne koła różnej wielkości, rozblyskujące na ekranie kolejno w różnych odstępach czasowych. Ten film to światło uchwycone w ruchu – sama esencja filmowej formy. Strukturalna analiza języka filmu to cel i sens tych poszukiwań „pod prąd”, których rezultaty, jak pokazuje wystawa, mimo swojego historycznego już charakteru działają wciąż z niesłabnącą siłą wyrazu.

Warsztat Formy Filmowej tworzyli artyści, którzy mimo swojego wykształcenia w szkole filmowej programowo tworzyli filmy nie dla kina, ale w ramach sztuki – jako działania artystyczne wpisujące się w nurt awangardowych eksperymentów z tzw. „nowymi mediami”. Ówczesne dzieła Józefa Robakowskiego wydobywały na jaw podstawę ontyczną filmu, który, realizowany wówczas jeszcze przede wszystkim w swojej klasycznej wersji technologicznej, był w istocie uruchomioną fotografią. Elementy formy w zwykłej kinowej produkcji pozostające w ukryciu, bo mające na celu manipulację percepcją dla wywołania iluzji rzeczywistego „dziania się”, tutaj zostały jawnie zademonstrowane i wyeksponowane – same stały się głównym tematem.

Rynek, rewelacyjny film zrealizowany przez tego artystę jako pierwsze dzieło „Warsztatu”, oparty został na zakłóceniu standardowego tempa wykonywania kolejnych klatek zdjęciowych oraz przesuwu taśmy w czasie projekcji. Filmowany kamerą poklatkową w tempie dwóch ujęć co pięć sekund i odtwarzany w przyspieszonym tempie, przedstawia absurdalny mechaniczny rytm przemieszczania się ludzi na targowisku w ciągu dziewięciu godzin akcji. Struktura tego filmu nie przylega do rzeczywistości fizycznej i biologicznej, do rzeczywistości naszego codziennego doświadczenia – toteż wzajemne zderzenie tych dwóch sfer z jednej strony uświadamia sztuczność filmowej formy, a z drugiej – naocznie ujawnia, poprzez zaprzeczenie, ciągłość czasową naszej percepcji rzeczywistości, w której płynna jest granica między przeszłością, teraźniejszością i przyszłością. Sztuczność narzędzi odwzorowujących rzeczywistość, a tym samym nienaturalny charakter sieci form na nią narzucanych, tym wyraźniej ukazuje naturę podstawowych elementów >



Józef Robakowski

1. *Rynek*, 1970, kadr z filmu
2. *Kino to potęga*, 1985, kadry z filmu

składowych rzeczywistości, docierających do człowieka poprzez zmysły. To film jednocześnie meta-filmowy i filozoficzno-egzystencjalny, który powinien znaleźć stałe miejsce w historii filmu eksperymentalnego.

Warszawska wystawa wyraźnie prezentowała nie-kinowy charakter filmowej twórczości Robakowskiego, zestawiając ze sobą poszczególne dzieła nie w porządku chronologicznym, ale na zasadzie pokrewieństwa formy i tematu. W ten sposób obok siebie znalazły się *Ćwiczenie* powstałe w latach 1972/1973 i *Mój film* z 1974 roku oraz *Ojej! Boli mnie noga* – wideo z roku 1990. Nowa technika zastosowana po latach do podobnej koncepcji pozwala artyście na skierowanie przekazu bardziej jeszcze zdecydowanie w stronę zapisu osobistego, wręcz intymnego.

Ten osobisty charakter twórczości filmowej Robakowskiego został na wystawie szczególnie podkreślony już przez sam jej tytuł: „Moje własne kino”. Zawiera się w nim nie tylko autorska koncepcja odcinająca się od głównego nurtu kina, ale także prywatność tematyki, która jest oryginalną, wyróżniającą cechą tej twórczości. Ten pomysł na „prywatne domowe kino” datuje się od początku lat 80., czyli od stanu wojennego – tworzenie filmów we własnym mieszkaniu okazało się znakomitą sposobem na pominięcie ingerencji cenzury i jednocześnie nowym odkryciem artystycznym. Powstał wówczas jeden z najbardziej znanych filmów Robakowskiego – *O palcach*, miniopowieść o własnych losach w oparciu o „przygody” poszczególnych palców. Formuła prywatnego „kina własnego” pozwoliła także na realizację świetnych esejów politycznych poprzez wykorzystanie sfilmowanego ekranu telewizora: *Pamięci L. Breżniewa* (1982) i *Sztuka to potęga!* (1984–1985). Są to pełne pasji i niezwykle silne w wyrazie dokumenty, ukazujące z jednej strony agresję

komunistycznej propagandy, a z drugiej – jej bezsilność wobec obiektu zamierzonej manipulacji – świadomego odbiorcy. Strategia prywatności stawała się gestem politycznym – precyzyjnie ujęła tę metodę twórczą Robakowskiego Bożena Czubak, kurator wystawy.

Działalność Robakowskiego w ramach Warsztatu Formy Filmowej była bardzo istotnym elementem dokonania polskiej i europejskiej awangardy lat 70. – wspólna praca członków grupy zamknięta została pokazem jej twórczości w ramach Documenta 6 w Kassel w 1977 roku. Wpisywała się ona w tok ówczesnych działań konceptualnych, chociaż analityczne fotomedialne nastawienie artystów tej grupy sprawiło, że przez historyków sztuki współczesnej traktowani są oni nieraz jako środowisko odrębne pod względem estetyki, nie pasujące do intermedialnego charakteru głównego nurtu [7].

W poszukiwaniach badających strukturę formy filmowej Józef Robakowski odwoływał się do konstruktywistycznej tradycji fotografii i filmu: do Moholy-Nagy’ a, Wiertowa, Eisensteina, ale także do Stefana Themersona, którego twórczość łączyła w sobie racjonalne tendencje konstruktywistyczne i poetycki absurd dadaistyczny. Oscylacja między tymi dwiema wartościami stała się trwałą cechą kina tego artysty, nadając mu indywidualny styl i zapewniając osobne miejsce na mapie polskiej awangardy filmowej. Podkreślanie zakorzenienia w tradycji, szczególnie polskiej – bo ważnym punktem odniesienia dla videoperformansów jest stale Witkacy – to także znaczący rys postawy Robakowskiego, mówiący wiele o jego samoświadomości artystycznej. Szczególnie – wobec częstego u artystów awangardowych lat 70. demonstracyjnego odrzucania dotychczasowych wartości w sztuce.

Dadaistyczna w swoich źródłach forma dominuje w filmach realizowanych w technice wideo, które są zazwyczaj krótkimi jednowjęciowymi etiudami, eksponującymi symbiozę mechanicznego medium i biologicznego organizmu autora.

Ten swoisty „mały prywatny teatr”, skupiony na prostych banalnych czynnościach, odkrywa potencjał percepcji świata odmiennej niż ta przyjmowana przez nas standardowo. Źródłem nieustającej fascynacji tego artysty jest możliwość użycia kamery jako narzędzia przedłużającego ludzkie zmysły o nieznane dotąd sposoby wizualnego i akustycznego odbioru najbliższego otoczenia. Te „zapisy biomechaniczne”, jak sam je nazywa, zaowocowały takimi filmami, jak *Ćwiczenie na dwie ręce* (1976), *Idę...* (1973, jeszcze na taśmie negatywowej), *1, 2, 3, 4...* (1993), *Jabłko akustyczne* (1994), czy wspomniane już *Ojej! Boli mnie noga* i *O palcach*. Wymieniam tu tylko drobny fragment ogromnej filmografii Robakowskiego; spośród tej wielkiej liczby dzieł na wystawie prezentowane było 26 filmów, rozmieszczonych w 13 salach Zamku Ujazdowskiego.

Większość filmów pokazana została na wielkich ekranach, w formie projekcji i mam wrażenie, że ten monumentalizm wcale nie zadziałał pozytywnie wobec tych z nich, które skupiają



2

się na banalnych prywatnych sytuacjach. *O palcach* czy *Jabłko akustyczne* w dużym, ponadnaturalnym formacie tracą swój charakter intymnego, osobistego przekazu, małego odkrycia dokonanego w prywatnej przestrzeni. W tej postaci natomiast świetnie prezentują się filmy analityczne, jak *Test I* i *Prostokąt dynamiczny, Bliżej – dalej* (1985), *Pamięci Paula Sharitsa* (2004) oraz dokumentalne, w tym także znakomity antydokument *Z mojego okna* (1978–1999).

Najważniejsze pytanie, jakie warto zadać po obejrzeniu wystawy, to pytanie o to, jakie wartości prezentowane w filmach Józefa Robakowskiego, powstających w ciągu ponad 40 lat jego twórczości, okazują się nadal istotne i ciekawe? Wśród różnorodnej w estetyce i stylistyce twórczości tego artysty są dzieła ujawniające jego temperament polemiczny, jak np. *Moje*

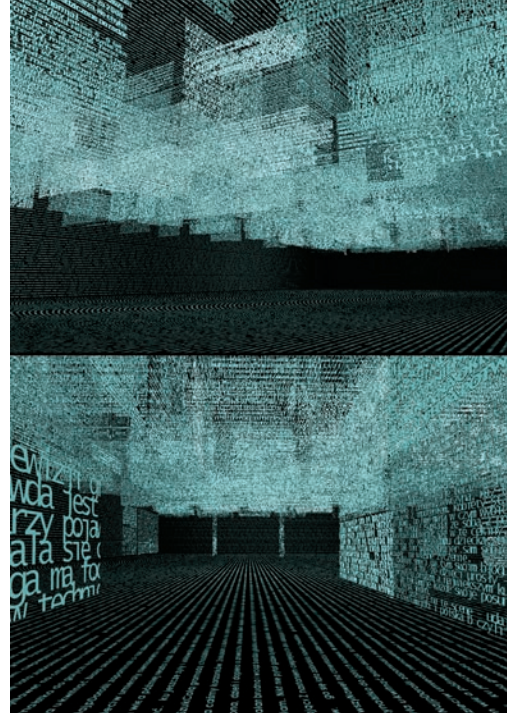
videomasochizmy (1990) czy *Polak mały* (2010), które najtrudniej przechodzą tę próbę czasu. Filmy, które wciąż noszą ze sobą istotne wartości, to zarówno te z nurtu analitycznego, jak i prywatne wideoperformensy. Dla mnie obiektem wciąż ponawianej kontemplacji są przede wszystkim *Test I*, *Rynek*, *Pamięci L. Breżniewa*, *Gnuśna linia* (rewelacyjny zapis filmowy wykonany przez zarysowanie taśmy gwoździem, 1992), *Ojej! Boli mnie noga* i *Jabłko akustyczne*. Łączą w sobie minimalną, zredukowaną formę z emocjonalnym przekazem; prostotę z precyzją wyrazu. Na pewno możliwe są także odmienne wybory – najistotniejsze jednak, że w dzisiejszej percepcji tych dzieł nie ma decydującego znaczenia odległość czasu ich powstania: tak samo aktualne są te najstarsze, jak i nowe. Wobec współczesnych wideoklipów *Rynek*, który był inspiracją dla nagrodzonego Oscarem w 1980 roku *Tanga* Zbigniewa

Rybczyńskiego (wywodzącego się z Warsztatu Formy Filmowej), wciąż fascynuje sugestywnością naocznej prezentacji tego, co podstawowe i zarazem nieuchwytnie w codziennej percepcji czasoprzestrzeni.

Niezwykle cennym elementem całego przedsięwzięcia pod hasłem „Józef Robakowski – Moje własne kino” jest obszerny i bardzo starannie opracowany katalog ze studiami nad twórczością tego autora dokonanymi przez kilku autorów (Bożena Czubak, Mark Nash, Łukasz Ronduda), rozmową z nim przeprowadzoną przez Hansa-Ulricha Obrista oraz pełną notą biograficzną, starannie sporządzoną przez Ośrodek Informacji i Dokumentacji Naukowej CSW Zamek Ujazdowski. ■

Józef Robakowski, *Moje własne kino*, CSW Zamek Ujazdowski, 5 czerwca – 23 września 2012. Kurator: Bożena Czubak.

- 1 Od 1978 roku prowadzi założoną razem z Małgorzatą Potocką Galerię Wymiany, której działalność opiera się na własnej kolekcji sztuki współczesnej.
- 2 Józef Robakowski jest kuratorem kolekcji sztuki współczesnej założonej przez braci Bienkowski (obecnie właścicielem jest Dariusz Bienkowski).
- 3 M.in. Witkacy, 1980; *Nieskończoność linii* – Waclaw Szpakowski, 1992; *Władysław Strzemiński – konstruowanie widzenia*, 1992.
- 4 Józef Robakowski, „Istota idei”, Muzeum Narodowe w Gdańsku, 8 września – 4 listopada 2012. Kurator: Maria Szymańska-Korejwo.
- 5 Warsztat Formy Filmowej założony w 1970 roku tworzyli oprócz Józefa Robakowskiego: Wojciech Bruszewski, Antoni Mikołajczyk, Andrzej Różycki, Ryszard Waśko oraz wielu innych współpracujących w różnym czasie artystów, wśród nich także Zbigniew Rybczyński. Grupa działała do 1977 roku.
- 6 Józef Robakowski, *Beżjczykowa koncepcja semiologiczna filmu*, „Zeszyt Warsztatu Formy Filmowej” nr 7, Łódź 1975.
- 7 Z tego właśnie względu Warsztat Formy Filmowej nie został ujęty na wystawie „Refleksja konceptualna w sztuce polskiej. Doświadczenia dyskursu 1965–1975”, kurator: Paweł Polit, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa 2000.



PIOTR KOMOROWSKI

Celebrowanie śladów

Truizmem jest stwierdzenie, że współcześnie fotografia i jej pochodne zdominowały źródła naszego poznania.

Rzeczywistość pokawałkowana na porcje obrazkowych bodźców buduje naszą wizję świata w stopniu nie mniejszym niż kontakt autentyczny, realny. Tę tendencję bezwiednie wzmacniamy sami, obsesyjnie produkując stopy fotograficznych notatek, najczęściej nikomu i niczemu nie służących, bo oto samo w sobie wykonywanie zdjęć stało się częścią mody, zwyczajem, swoistym rytuałem. Sfotografować bowiem coś, to bardziej dzisiaj znaczy skatalogować, wziąć w posiadanie, niż udokumentować, zapisać, czy uchronić od zapomnienia.

W dobie nośników cyfrowych posiadanie i posługiwanie się aparatem fotograficznym, zwłaszcza sprzężonym z telefonem komórkowym, stało się powszechne, ale i bezrefleksyjne. Mamy więc do czynienia z dewaluacją obrazu fotograficznego jak i samego procesu fotografowania. Ludzie rejestrują niemal wszystko, co ich dotyczy. Ideał Andy Warhola, filmowanie realnych zdarzeń w czasie realnym (w życiu nie ma montażu, dlaczego jego zapis miałyby być montowany?) stał się normą dla milionów przekazów w sieci: indywidualnych reality shows. To ja: budzę się, ziewam, przeciągam, myję zęby, robię śniadanie, wyprawiam dzieci do szkoły. Ludzie odnotowują każdy aspekt swojego życia, zapisują to potem w komputerze, rozsyłają pliki.

Życie rodzinne dopełnia rejestrowanie życia rodzinnego – nawet wtedy, albo szczególnie wtedy, gdy rodzina przeżywa kryzys albo traci dobre imię. [1]

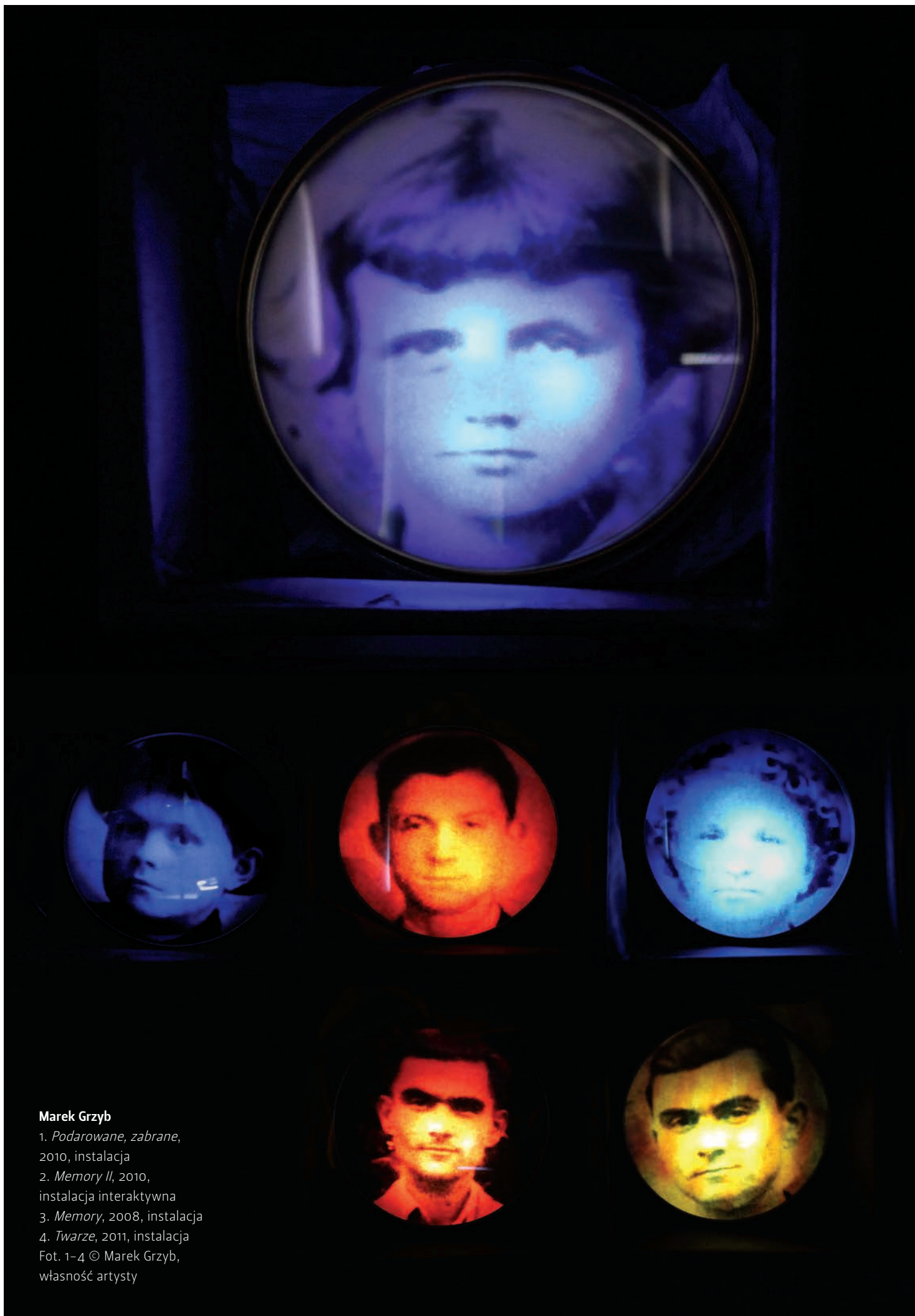
Jeżeli jednak istniejącą sytuację zobiektywizujemy, to winni jesteśmy wskazać także na te jej cechy, które można uznać za jednoznacznie dla nas korzystne, a nawet niezbędne dla dalszego rozwoju. Postęp techniczny, poza negatywną sferą efektów ubocznych, jest przecież katalizatorem pozytywnych przemian kulturowych. Nowe media, oparte w całości o komputerowe technologie przetwarzania danych, generują wyjątkowe możliwości kreatywne. Pozostając w kontekście znanej metafory Johna Szarkowskiego, współcześni artyści posługujący się fotografią bardziej niż kiedykolwiek wcześniej opowiadają się po stronie lustra niż okna. W światowej sztuce obrazy mechaniczne zadomowiły się na dobre, stając się podstawowym językiem komunikacji pomiędzy twórcą a odbiorcą. Fotografia utraciła może coś w sferze medialnej ortodoksji i latami budowanej autonomii, jednakże zyskała o wiele więcej, przenosząc swój etos w obszar współczesnej sztuki, stając się jej kluczowym kodem komunikacyjnym.

Spośród wielu strategii artystycznych wykorzystujących fotografię na szczególną uwagę zasługuje ta, która – paradoksalnie w świetle powyższych uwag – nawiązuje do idei jej masowości. Fotografia pamiątkowa, bo ją mam na myśli, już pod koniec XIX w. przejęła rolę kronikarza codzienności, dokumentując ją w pewnym sensie w sposób nieintencjonalny, najczęściej apolityczny, a już na pewno bardzo osobisty, żeby nie stwierdzić: personalistyczny. Fotografia ta rychło usytuowała się na pozycji swego rodzaju sacrum, tworząc elementy prywatnych kolekcji pamiątek rodzinnych, nierzadko przechodząc na pozycje, które można by określić mianem świeckich relikwii. [2]² Te zaś po dzień dzisiejszy służą odnajdywaniu i potwierdzaniu naszej zakorzenionej w przeszłości tożsamości.

Wrocławski artysta Marek Grzyb w serii prac składających się na cykl *Albumy* podejmuje niełatwe zadanie nadbudowania rzeczywistości artystycznej nad z pozoru banalnymi realizacjami fotograficznymi, których autorzy są często anonimowymi postaciami minionych lat, uprawiającymi fotografię amatorsko i tylko na użytek rodzinny, będąc jednakże przez to samo, moim zdaniem, uczestnikami jednej z najistotniejszych gier, jakie podjął człowiek w swojej

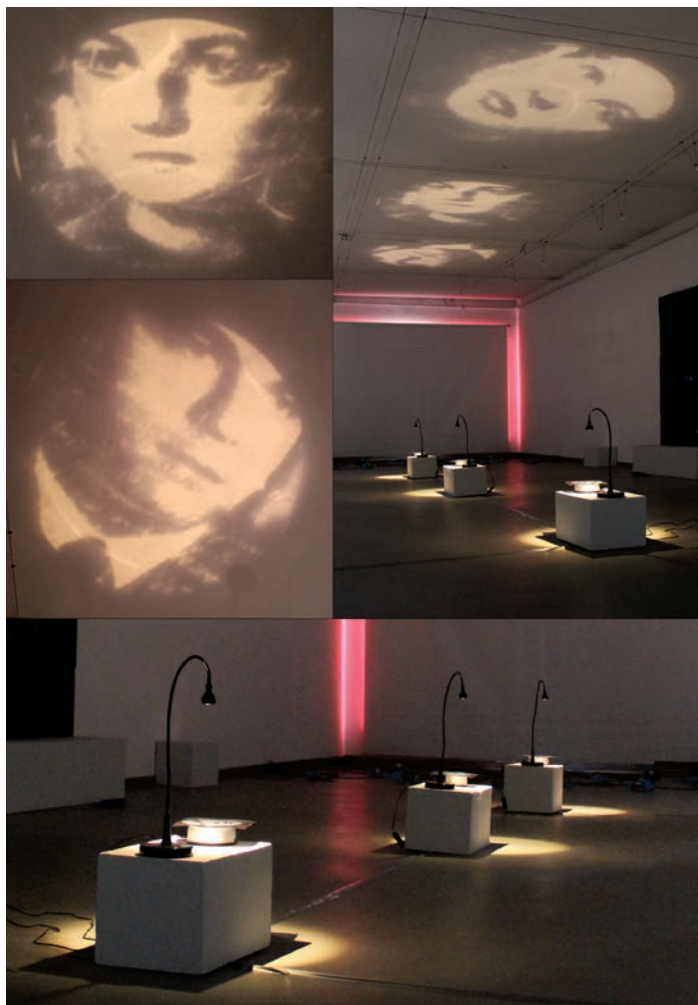
1 Susan Sontag, „Cóżemy narobili”, [w] „Lewą Nogą”, nr 17/2005, <http://www.iwkip.org/lewanoga/>

2 Susan Sontag, „O fotografii”, przeł. S. Magala, Warszawa 1986, s. 60.



Marek Grzyb

1. *Podarowane, zabrane*, 2010, instalacja
 2. *Memory II*, 2010, instalacja interaktywna
 3. *Memory*, 2008, instalacja
 4. *Twarze*, 2011, instalacja
- Fot. 1-4 © Marek Grzyb, własność artysty



1

Marek Grzyb

1. *Próba połączenia*, 2011, instalacja
2. *Wcześniej – teraz*, 2011, instalacja
3. *Opowieść*, 2011

Fot. 1-3 © Marek Grzyb, własność artysty

przygodzie z fotografią. Marek Grzyb traktuje swoje rodzinne zdjęcia pamiątkowe jako rodzaj półproduktu, z którego wywodzi ostateczne sensy przejawiające się w materii sztuki. Widowym zaś skutkiem tego działania jest sprzężenie zwrotne: przetwarzając pierwotny materiał zdjęciowy nie przeczy przesłaniom w nim zawartym, lecz wzmacnia je, modyfikuje, opatrując aurą swojej osobistej wrażliwości. Artysta świadomie i celowo zakłada pewną cezurę czasową, posługując się zdjęciami powstałymi kilkanaście, kilkadziesiąt lat temu, kiedy fotografii były jeszcze wykonywane z pewną dozą ceremonialnego namaszczenia, a nade wszystko przechowywano je potem pieczołowicie w rodzinnych albumach. Owa pieczołowitość obowiązywała do momentu przejścia dominacji przez rzeczywistość cyfrową, która poza wszystkimi swoimi zaletami osłabiła znaczenie celebracyjnego i odświętnego charakteru fotografii pamiątkowej, pozbawiając ją w dużym stopniu również owego szczególnego posłannictwa opartego o postulat dziedziczenia obrazów przez przyszłe pokolenia.

Sięganie do starych zdjęć pamiątkowych jako inspiracji do autorskich działań ma już pewną tradycję; z polskich autorów warto w tym miejscu wskazać



2



3

klania tego dylematu jest jednak wiara, że zdjęcie posiada siłę potwierdzania i że potwierdzenie Fotografii odnosi się nie do przedmiotu, lecz czasu [3]³

3 Roland Barthes, "Światło obrazu", przeł. J. Trznadel, Warszawa, 1996, s.150.

Tak więc istotnym katalizatorem rozpoznania tej twórczości jest gra z czasem, która w kolejnych realizacjach przejawia się niekiedy w sposób krańcowy, polegający na świadomym wykluczeniu obrazów z kontekstu miejsca, przy jednoczesnym wyeksponowaniu determinantów czasowych, uwikłanych znacząco w artystyczną kreację. Cytowane zdjęcia lub ich fragmenty stają się już tylko materią sztuki – w pewnym sensie neutralną i uzależnioną wyłącznie od intencji samego artysty, który mógłby je wykorzystać w sposób daleki od ich pierwotnego przeznaczenia. Marek Grzyb, o ile dokonuje takich transformacji, robi to w sposób wyciszony, subtelny. Jeśli pomija naturalną sferę sacrum przynależną minionym zdarzeniom, to powołuje na to miejsce nowe sacrum, wzbogacone o intensywność własnej, autorskiej refleksji. Tak dzieje się np. w instalacji *Wcześniej – teraz*, gdzie przedmiotem zdjęć są twarze oddalone w czasie, zapamiętane z okresu dzieciństwa, połączone w przejmujący sposób ze współczesnymi wizerunkami tych samych osób. Twarze są wykadrowane z całego kontekstu zdjęcia, a nawet z kontekstu ciała. Umieszczone w krąg, patrzące na siebie oblicza zdają się zaprzeczać idei jednostkowości bytu. Rozciągnięte w czasie poszczególne egzystencje kumulują swoją odrębność w jednym momencie powołanym do istnienia przez magiczny krąg utworzony przez autora instalacji. Praca zadaje pytanie o istotę continuum, które wyodrębnia jednostkowe punktualne istnienie jako przejaw permanentnej ciągłości zawartej w odnawialnym strumieniu rzeczywistości. Pamięć siebie i innych z minionych lat przechodzi w jednostkową kulminację tu i teraz, nakładając z każdą chwilą kolejne, naznaczone przemijaniem potwierdzenie bycia, zanurzenia w czasoprzestrzeni.

Podobny wymiar ma znakomita praca *Twarze*, w której autor podejmuje kwestię więzów krwi, w rodzinnej identyfikacji potwierdzanej zazwyczaj przez podobieństwo rysów twarzy. Jak zauważa Lech Lechowicz, w swym konstytuowaniu się tożsamość jednostki nie jest wyizolowana od czynników zewnętrznych, od relacji wobec zbiorowości, do której należy. (...) Poczucie własnej tożsamości budowane jest często nie na odczuciu własnej jednostkowości, unikalności, osobności, lecz na przynależności do jakiejś zbiorowości. Ta zbiorowość nie musi być większością, obecnie często bywa mniejszością: etniczną, seksualną, biologiczną, językową itp. [4]⁴ Podobizny członków rodziny, żyjących jak i tych, którzy już odeszli, materializują ten wymiar wspólnoty, który pozwala na podstawową identyfikację społeczną, formalnie potwierdzoną poprzez świadomość przynależności do ostatecznego wyróżnika, którym jest kod DNA. Praca *Twarze* posiada szczególną dynamikę, polegającą na ograniczonym czasie zaistnienia danej podobizny w strukturze instalacji. To sam autor decyduje, które twarze rozświetlić ożywiającym je światłem, którym zaś pozwolić na powolne wygaszanie, uzależnione stopniem zużycia baterii służących podświetleniu poszczególnych podobizn. To przejmująca metafora, która nawiązuje do przemijalności poszczególnych istnień, szczególnie wyraziście odczuwanej w strukturze narodzin i śmierci dokonujących się w łonie bliższej i dalszej rodziny.

Innym interesującym problemem, który podejmuje w swojej twórczości Marek Grzyb, jest stosunek do samego medium, będącego nośnikiem fotograficznych komunikatów. Każdy obraz jest reprezentantem co najmniej dwóch kategorii znaczeniowych: po pierwsze przedstawia sens relacji zakodowanej w systemie rozpoznawalnych w danej kulturze znaków, po drugie sam stanowi fizyko-chemiczną jakość przejawiającą się w jego substancjalności. W odniesieniu do fotografii zachodzi szczególna relacja między tymi kategoriami, wskazująca na efemeryczność zdjęcia, będącego wszak tylko kawałkiem papieru. To zaś każe z pietyzmem podchodzić do śladu, jakim staje się zapisany na nim obraz świata, szczególnie, gdy na fotografii widnieją ludzie. Zanikanie fotografii, czy to poprzez naturalną skłonność do destrukcji wywołanej upływem czasu, czy też w sposób nagły czy celowy (np. przez spalenie), może powodować bolesne odczucie utożsamiające zanikanie substancji zdjęcia z zanikaniem samej osoby na nim przedstawionej. Bo wizerunek fotograficzny mniej jest obrazem, bardziej zaś utożsamieniem z oryginałem; jest, w pewnym sensie, nim samym. Autor zwraca uwagę na podobieństwo pomiędzy fizyczną egzystencją fotografii a poddanym również rozpadowi, istnieniem osoby ludzkiej. Dlatego zdjęcia uszkodzone, poplamione czy

zużyte poprzez np. fakt noszenia ich przy sobie, wydają się bliższe prawdy niż te doskonałe, sterylne, świeżo wykonane lub umieszczone za bezpieczną szybą fotoramki.

W ujęciu powszechnie przyjmowanego paradygmatu fotografia jest ekwiwalentem rzeczywistości, jest traktowana jako indeks, stanowiąc dowód na istnienie świata w dosłownym owych słów znaczeniu. Szczególny dowód na ową obecność odnajduje Marek Grzyb w nieobecności. W pracy *Kolekcja* prezentuje fotografie ubrań ludzi, którzy już odeszli, ubrań będących pamiątkami po konkretnych osobach, ubrań w różnym stopniu zużytych, a także przesiąkniętych zapachem i aurą ich niegdysiejszych właścicieli. Także inne tego typu osobiste przedmioty – pamiątki stanowią kolekcje, które dowodnie zaświadcza o minionych egzystencjach, uświęcając je i mumifikując, poza wszystkim zaś stając się rozpaczliwym gestem ku nieśmiertelności.

Mechanika samej w sobie pamięci stanowi kolejny punkt zainteresowania artysty. W pracy *Memory* wskazuje on na skomplikowane labirynty ludzkiego umysłu, w których obrazy pozostają w nieprzewidywalnych konfiguracjach, każdorazowo zależnych od bieżącej intencji podmiotu, ale i od przypadkowych zewnętrznych bodźców, generujących aktualny ich układ i znaczenie. Wielopoziomowa struktura instalacji *Memory* wskazuje także kontekstowo na atawistyczny, nasilający się z wiekiem lęk przed zapomnieniem, ale i zapomnieniem – w sensie utraty czy osłabienia pamięci. Naturą jednak wszelkich zewnętrznych nośników, od klasycznego albumu, poprzez twardego komputera, aż po wyrafinowane prezentacje multimedialne, jest to, że stają się one rodzajem lamusa, w którym skwapliwie odkładamy wspomnienia, żywiąc naiwną nadzieję, iż znaczącego zapisu dokonujemy w tym samym momencie wewnątrz nas samych. Oczywiście w przekonaniu, iż będzie tam bezpieczny i w każdej chwili dostępny. Paradoksalne jest jednakże to, że tak zarejestrowane mechanicznie fakty zazwyczaj automatycznie usuwamy z naszej pamięci, jako wystarczająco już zabezpieczone przed zapomnieniem. W rzeczywistości dopiero ponowne sięgnięcie do albumu ze zdjęciami czy do plików obrazów zapisanych na komputerowych dyskach przywraca owym obrazom należne miejsce. Wejście zaś do cudzego magazynu obrazów – co proponuje w swojej pracy Marek Grzyb – wyzwala sytuację nieprzewidywalną: pojawia się możliwość, ale i pokusa dowolnej konfiguracji dostępnych danych, co czyni taką sytuację wyjątkowo atrakcyjną w wielorakich możliwościach kreacji nowych znaczeń. W interaktywnej instalacji *Memory* Marek Grzyb stworzył uczestnikowi takiej gry wielorakie możliwości, między innymi wzbogacając zbiór zdjęć archiwalnych i rodzinnych o zbiór wspomnień zapisanych w formie tekstowej. Tym sposobem połączył w jedno idee tekstolatrii i ikonolatrii, dając im swobodę we wzajemnym przenikaniu się i uzupełnianiu.

Instalacja *Opowieść* ujmuje zagadnienie samej w sobie przestrzeni wspomnienia. Perspektywa stworzona światłem i cieniem, nie zaś geometrią, to w pewnym sensie postawienie pytania o naturę wspomnienia, tym samym też o naturę świadomości. Rzutowane na ścianę obrazy to nie klasyczne slide show, lecz raczej konstrukcja przypominająca ideę latarni magicznej. Transparentne fotografie są podświetlane nieosłoniętymi żarówkami, na ścianie zaś widzimy rzutowane obrazy: nieostre, zamglone, prawie nieczytelne w swojej niedoskonałej dążności do bycia konkretem. Obraz jest efemeryczny, bez dającej się wychwycić materialności, przynależnej tylko strukturze nośnika, na który jest rzutowany. Ulotność, czasowość egzystencji, ufundowanej na umowności światła i cienia, jest czytelną metaforą istoty wspomnienia, pamięci, która niekiedy pozostaje tylko potencjalnością, prześwieclaną, ale nigdy do końca nie zdefiniowaną, nie dającą się przewidywać intencją podświadomego umysłu.

Składający się z wielu części cykl *Albumy*, którego sens został powyżej ledwie naszkicowany, stanowi ten fragment twórczości Marka Grzyba, który symptomatycznie oddaje podstawowe niepokoje współczesnego człowieka coraz bardziej zagubionego w nadmiarze informacji, zmanipulowanego masmediami, poszukującego korzeni swojej podmiotowości. Zwrócenie się ku śladom przeszłych egzystencji, przekształcanie i budowanie za ich pośrednictwem kształtu własnej sztuki, stanowi próbę opisu continuum silnie zakotwiczonego indywidualne istnienie w determinantach przeszłości. Te ostatnie zaś stanowią jedyny pomost ku zrozumieniu i zaakceptowaniu teraźniejszości. ■

4 Lech Lechowicz, „Autoprezentacja artysty w fotografii” (w) „Dyskurs”, Zeszyty Naukowo-Artystyczne ASP we Wrocławiu, nr 11/2010 s. 197.



1



2

ROMAN CIEPLIŃSKI

24. Festiwal Polskiego Malarstwa Współczesnego w Szczecinie

Szepty, krzyki i obrazy



4

Sprawa „zawartości malarstwa w malarstwie” i wyznaczania jego granic pojawia się przy okazji niemal każdego kolejnego Festiwalu Polskiego Malarstwa Współczesnego w Szczecinie. Tak było i podczas ostatniego festiwalu. To, co najciekawsze na ubiegłorocznej imprezie, było dziełem najmłodszych twórców świadomych jednak wielkiej tradycji malarstwa i swobodnie czerpiących z niej. Rzecz by można – pełnymi pędzlami. Ostatni, 24. FPMW pokazał, że malarstwo, któremu wieszczono rychły koniec, trzyma się mocno.

Podobnie jak poprzednie, także ta ostatnia edycja otwartego przeglądu o formule konkursu budziła duże emocje, zanim publiczność mogła obejrzeć oficjalną prezentację zakwalifikowanych prac. Nic w tym jednak dziwnego, skoro na zeszłoroczną imprezę wpłynęło aż 1097 obrazów 419 artystów. Jury pod przewodnictwem prof. Antoniego Fałata wybrało 172 prace 96 artystów. Formuła, w myśl której „oceniane są prace nie zaś nazwiska czy dorobek” przyświecała bowiem twórcom festiwalu od pierwszych lat jego istnienia i postrzegana jest raczej jako atut imprezy niż jej słabość.

Szczecińska impreza od samego początku miała być festiwalem malarstwa w pełnym tego słowa znaczeniu, a więc swoistym świętem malarstwa, otwartym dla wszystkich artystów, miejscem, gdzie nie liczy się dyplom czy przynależność związkowa. To było i jest bodaj największym atutem prezentacji, który doceniają także sceptycy. Fenomenem FPMW jest to, że w imprezie biorą udział nawet krytycy „otwartej formuły” i „konkursowego charakteru” prezentacji.

Festiwal, choć przyłgnęło doń miano przeglądu aktualnej twórczości malarzkiej w Polsce, prezentował w ubiegłym roku sporą grupę artystów obecnych na poprzednich imprezach. Największą jednak reprezentację mieli na 24. FPMW młodzi twórcy. Wśród nowych nazwisk były też kilku tych artystów, którzy od lat żyją

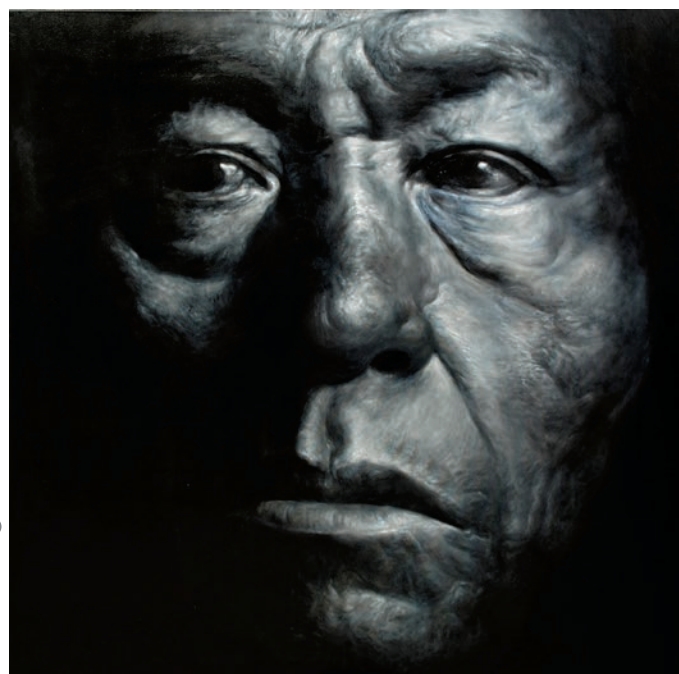
1. Katarzyna Szeszycka, *Bez tytułu*, 2012, olej, płótno, 150 x 150 cm
2. Katarzyna Szeszycka, *Dziewczynka z Rokity*, 2012, olej, płótno, 250 x 150 cm
3. Katarzyna Szeszycka, *Bez tytułu*, 2011, olej, płótno, 150 x 150 cm
4. Marta Kunikowska-Mikulska, *Wśród pól*, 2010, olej, płótno, 120 x 100 cm
5. Albert Oszek, *Thoth and the Infantilisators*, 2011, akryl, płótno, 150 x 150 cm
6. Halina Trela, *Portret*, 2011, olej, płótno, 100 x 100 cm



3



5



6

i tworzą za granicą (mam tutaj na myśli między innymi Macieja Bernhardta z Düsseldorfu czy Mariana Kasperczyka z Paryża).

Dość powszechny lęk przed postmodernistycznym „zamętem”, przed którym ostrzega we wstępie do katalogu 24 FPMW prof. Tadeusz G. Wiktor, sprawia, że szczecińska impreza jest coraz bardziej „malarska”. Otwarta na twórców bardziej niż na „rozszerzenie” formuły gatunku, który od ponad 50 lat prezentuje publiczności. Postmodernistyczny „zamęt” utożsamia się poniekąd słusznie również z absurdalnym rozszerzeniem definicji malarstwa niemal na wszystko, co widzialne.

Warto przyrzeć się uważnie twórcom najmłodszym, którzy nie korzystają z gotowych przepisów na dobry współczesny obraz (swoją drogą szkoda, że nie mamy wglądu do prac niezakwalifikowanych. W trakcie najbliższego bielskiego biennale także prace odrzucone będą miały swoją prezentację – w internetowym salonie „odrzuconych”. To także na przyszłość propozycja dla organizatorów szczecińskiego FPMW).

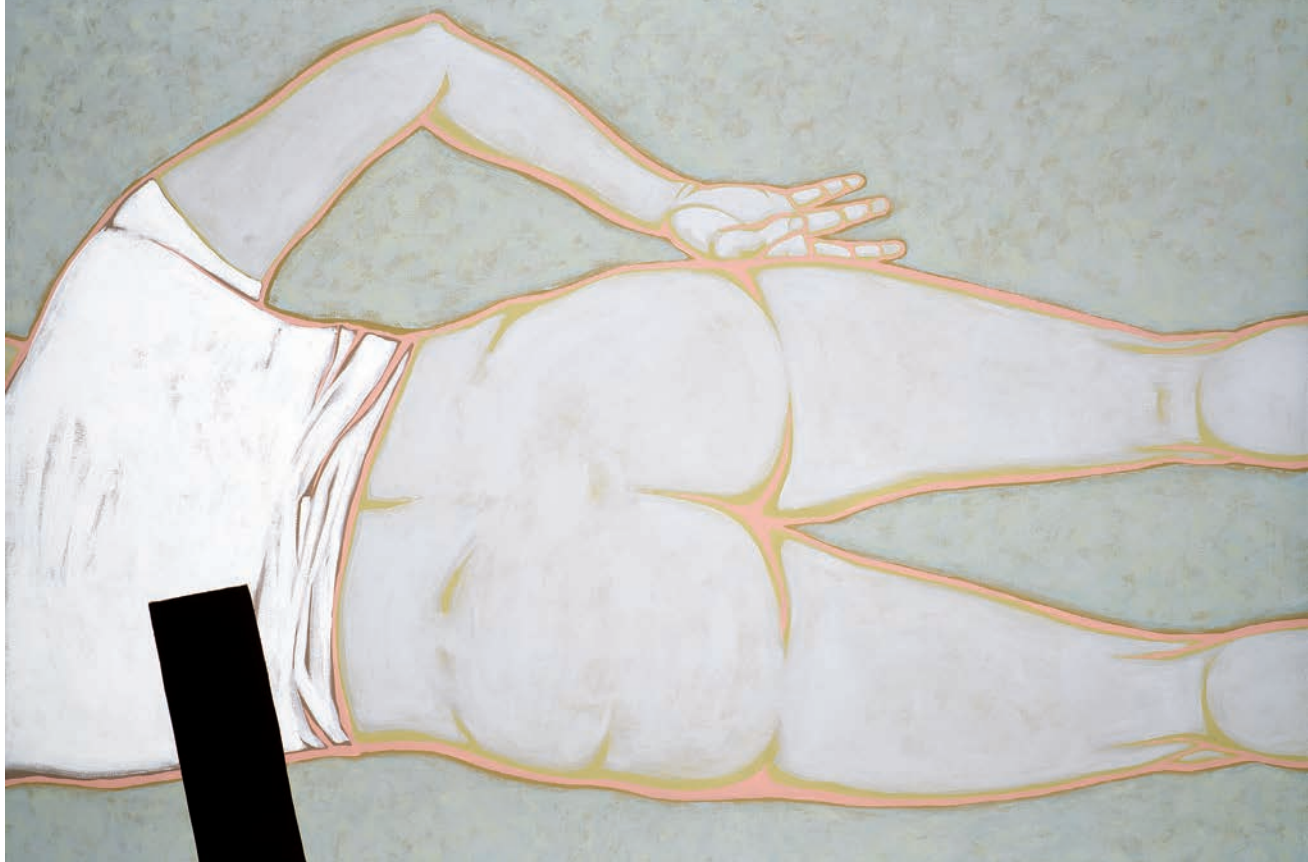
Na tle innych swoistą „świeżością” wyróżniają się prace Seweryna Jańskiego, Arkadiusza Karapudy, Aleksandry Simińskiej (nieco starsza od pozostałych) i Artura Bartkiewicza. Osobny temat to świetne, dojrzałe abstrakcje Tomasza Rolniaka, który miał już swoje festiwalowe entré w trakcie poprzedniego, 23. FPMW. W kompozycjach Rolniaka (Wyróżnienie honorowe jury) jest kolor, wewnętrzna przestrzeń – nie tylko geometryczna, lecz również malarska. W nakładające się na siebie kolorystyczne tafle (*Zmienność*) wchodzi – dosłownie klinem – rzeczywistość zastana czyli – biel ściany. W drugiej, pełnej kolorystycznej perspektywy, pracy (*Ciągłość*) w błękitnej przestrzeni, rozedrganej, a zarazem głębokiej, zawisły geometryczne bryły – matematycznie powiązane liniami. Punkty, linie i płaszczyzny. Nic nowego, a jednak kompozycje te wydają się niebanalne, oryginalne.

Niewielu jest autorów „zaangażowanych społecznie”, wyjątkami są Małgorzata Jagiello (*Lepszy świat*) i Albert Oszek (*The Infantilisators*). Zaangażowania można się także doszukiwać w portretach Haliny Trela, które z wirtuozerską perfekcją studiują meandry starej twarzy. Jednak prace te, nie licząc tej ostatniej, nie poruszają struny „społecznej wrażliwości” odbiorcy. W przypadku Małgorzaty Jagiello ludzka praca wpisana jest dosłownie w kompozycję z pogranicza abstrakcji. A w przypadku Alberta Oszeka (Nagroda prezydenta Szczecina) dzieje się tak zapewne przez nazbyt krzykliwą neuwildowską ekspresję kolorystyczną. Zdawać by się mogło, że groteskowa stylistyka przesłania jakąś „istotę rzeczy”. „Infantyлизаторы” Oszeka mają trupio sine twarze, a zamiast uśmiechów szczerzą niepełne uzębienie, bardziej jednak zwierzęce niż ludzkie. Jaskrawe kolory podkreślają, że jest to tylko ogród osobliwości. Powtórzenie sprzed lat.

Sporo jest malarzy najliczniejszej bodaj kategorii – portretów (w festiwalowej prezentacji jest ich aż kilkadziesiąt), a także wykorzystujących fotografie; nie brakuje zwolenników zawężenia malarstwa tak pod względem kompozycji, kolorystyki i światła (są wśród nich także – rzecz by można – „malujący Sasnałem”). Swoją reprezentację ma tu także op-art (Michał Misiak, Jerzy Tomala, Marlena Lenart). Na uwagę zasługują zwłaszcza dwie prace M. Misiaka, gdzie delikatna kreska tka w głębokiej błękitno-granatowej przestrzeni subtelną sieć.

Na tym tle dużym pozytywnym zaskoczeniem są obrazy A. Simińskiej (Bydgoszcz) nawiązujące w sposób twórczy do pogodnej włoskiej transawangardy. Sceny muzealne łączą autoironię, beztroską poetykę, humor i lekkość pozornie błahych wystawienniczych (!) wydarzeń, takich jak choćby zawieszanie obrazów w muzealnej sali. >

1. **Marta Borgosz**,
Anka z twojego liceum II,
2011, akryl, płótno, 100 x 150 cm
2. **Artur Bartkiewicz**, *Wydmy I*,
2012, akryl, płótno, 90 x 120 cm
3. **Piotr Błażejowski**, *Epitańum II*,
2012, olej, akryl, 100 x 146 cm



1

Dziwnie znajomo, a zarazem intrygująco prezentują się prace Seweryna Jańskiego (Wrocław). Skojarzenia z abstrakcją liryczną, Ziemowita Szumana, jednego z twórców FPMW, a może też – słynnym wrocławianinem – Eugeniuszem Geppertem, choćby przez niesforną kolorystykę są, jak się wydaje, zasadne. Ale i tu lekkość, atmosfera swobody twórczej, brak jakichkolwiek oznak silenia się czy prężenia artystycznych mięśni. Bronią się także „Wydmy” Artura Bartkiewicza, gdzie ramy kompozycji rozsadzają od środka postacie ludzkie, wyalienowane z pejzażu i jakby obce naturze. Ten konflikt ma szczególnie ciekawą artystyczną kulminację w kompozycji *Wydmy III*, gdzie kobieca postać tylko pozornie „koresponduje”, wkomponowuje się w pochyłość piaszczystych wzniesień, co podkreśla też efekt lustrzanej odbicia.

Swoją malarską arkadię tworzy z dala od głównych nurtów Bogusław Jagiełło (Gorzów Wielkopolski). Jest w pracach tego autora (nagroda fundowana - Euroafrica) coś nieuchwytnego. Słodki i lekki nastrój tych „odaliskowych” scenek podkreśla impresjonistyczna kolorystyka. Przy całej intymności sytuacji, postaci kobiet zbudowane są jakby z marmuru rozświetlonego od środka, a nie z ludzkich tkanek. Mają w sobie

»
Formuła, w myśl której „oceniane są prace, nie zaś nazwiska czy dorobek” przyświecała bowiem twórcom festiwalu od pierwszych lat jego istnienia.

postacie Jagiełły coś z pointylistycznie malowanych bohaterów scen Seurata i Signiaca. Są nierealne; sformowane z materii wypełnionej światłem.

Na uwagę zasługują jednak także malowane we wspomnianej już manierze malarstwa minimalistycznego posilkujące się fotografią i specyficzną fotograficzną perspektywą zamazującą drugi plan prace Pauliny Grobelny. Znamy tę poetykę z prac wspomnianego już choćby Wilhelma Sasnała czy innych przedstawicieli tej generacji. W obrazach



2

P. Grobelny nie dzieje się nic szczególnego. Na płótnie pt. *Adidasacja* mężczyzna siedzący na sklepowej sofie na tle półek z obuwem wlepia wzrok w plażową piłkę, którą trzyma w dłoni. Na obrazie pt. *Barman* natomiast za odwróconą głową brodatego tytułowego bohatera pulsuje jakieś mocne cytrynowe światło. Surowe, a zarazem realistyczne. Sceny niewiele znaczące, rzecz by można – programowo – unikające dosadnych komunikatów choćby o znaczeniu społecznym. Postmodernistycznie doskonale, jednorazowe, jednostkowe. Jak mawiał Gombrowicz *mówić coś tylko po to, by nie powiedzieć czegoś innego*. Być może dużo ważniejszego.

Można by zatem nieco ironicznie powiedzieć, że w trakcie zeszłorocznego festiwalu było sporo autorów obecnych za sprawą swoich prac, ale też nie mało tych, którzy byli tam „nie z własnej woli”.

Osobnym tematem są prace laureatki zeszłorocznego festiwalu Katarzyny Szeszyckiej, prace o – jak się okazało – uwodzieleńskim wręcz uroku. K. Szeszycka uzyskała bowiem nie tylko Grand Prix – nagrodę Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego, ale również wydawnictwa „Artttak”. Zakupu kolekcjonerskiego jej prac dokonał natomiast „Salon Sztuki Net”. Na czym polega fenomen Szeszyckiej? Trzy proste, dość podobnie zakomponowane obrazy. Pierwszy w półmroku zmierzchu przedstawia łąkę z pasem mgły pod lasem. Na pierwszym planie zatopiony w ciemności w trawie leży mężczyzna. Może śpi. Drugi obraz to *Dziewczynka z Rokity*. Podobnie namalowany. Tyle, że tu przestrzeń jest bardziej nieokreślona. Z głębi bije jakieś zamglone rdzawe światło. Dziewczynka namalowana z fotograficzną precyzją. Trzecia kompozycja przypomina pierwszą. Tu jednak nie widzimy twarzy śpiącej osoby, bo zakrywa ją kaptur. Słowem – tajemniczość, nastrój, perfekcja warsztatowa. Jednak – co jest zresztą tak typowe dla sztuki współczesnej – obrazy Szeszyckiej nie poddają się jednoznacznej ocenie. Można by powiedzieć, że w atrakcyjności tych kompozycji jest coś, co określiłbym mianem niepokojącej wspólnoty obrazów. Kompozycje Szeszyckiej zawierają w sobie

archetypy. Prawdopodobnie dlatego z taką łatwością docierają do odbiorców. Na poprzednim festiwalu nagrodzona została jedną z nagród jej kompozycja *Wyborowa z sokiem*. Obraz skonstruowany na podobnej zasadzie – odwołania do „uniwersalnego doświadczenia”. To podwójny portret „jego i jej” z kontekstem... „wyborowej z sokiem”). To malarstwo, acz pozornie intuicyjne i odsyłające do podświadomości, jest z pewnością dziełem pochodzącym z rozumu. U jednych wywołuje pełną akceptację, u innych niechęć jako zachowawcze i nadmiernie ilustracyjne. Broni się jednak z pewnością sam warsztat. Być może przesadne są uwagi tych, którzy uważają, że autorka ucieka od sformułowania jakiejś istotnej myśli. Że to prace doskonale imitujące dobrą sztukę, strzegące – jak by powiedział Oscar Wilde – tajemnicy, której nie posiadają. Jest w tym zapewne sporo przesady.

Powyższe uwagi to tylko osobiste intuicje autora tego szkicu, który nie rości sobie pretensji do nieomyślności. Na koniec jednak zauważę nieobecność wśród laureatów Elżbiety Wasyłyk, autorki niewątpliwie autentycznej twórczości, o sporej sile oddziaływania i niemal religijnej mocy. (Była ona jednak jedną z laureatek poprzedniego festiwalu). A przede wszystkim brak prac na 24. FPMW – innego kobiecego malarstwa – Beaty Ewy Białeckiej. Brakuje tak wyraźnego mocnych i odważnych dzieł.

Przy okazji kolejnego szczecińskiego festiwalu odżyła dyskusja o wpływie postmodernizmu na malarstwo.

Można oczywiście utyskiwać na postmodernizm. Faktem jest jednak, że nurt ten, prezentujący skrajnie relatywistyczny (wszystkie idee traktuje jako narracje), głównie lewicowy punkt widzenia na rolę artysty i sztuki, nie niweluje malarstwa jako takiego; skazuje je jednak na przynależność do niższej kategorii bytów, na bycie jedną z wielu form obrazowania i częstokroć narracji. Każdy malarz jest osobnym światem – z własnej perspektywy i częstką, odłamkiem mozaiki w wielkiej układance świata widzianej z perspektywy publiczności.

Już w przyszłym roku 25. FPMW, jubileuszowy. ■



Od „Promocji” do „Dróg twórczych”

Organizatorom corocznych legnickich „Promocji” w istocie od początku tej inicjatywy (a mieliśmy już 22 edycję tego konkursu), przyświecała intencja nie tylko promocji młodych talentów malarstwa ale także — w zgodzie z zasadami regulaminu — swoistej weryfikacji efektów akademickiej edukacji w tym zakresie.

Konkurs jest bowiem adresowy wyłącznie do absolwentów szkół artystycznych i miałby służyć ocenie ich talentów na etapie usamodzielnienia się, czyli niejako po „wyzwoleniu się” spod opiekuńczych skrzydeł macierzystej uczelni i jej profesorów. Stąd do konkursu są zapraszani absolwenci malarstwa uczelni artystycznych w kraju rok po dyplomie (co chyba nie zawsze bywało konsekwentnie przestrzegane?). Argumentem poświadczającym zamiar swego rodzaju weryfikacji kondycji młodego malarstwa jest również fakt organizowania przez tę samą instytucję (Galerię Sztuki w Legnicy) okresowych wystaw uczestników (i laureatów) kilku lub kilkunastu kolejnych edycji „Promocji” w cyklu prezentacji zatytułowanych „Drogi twórcze”. „Drogi” miałyby właśnie ujawniać pozycję i kierunek rozwoju uczestników „Promocji”, już po kilku latach ich samodzielnej, twórczej aktywności. Sądzić wolno, że właśnie „drogi twórcze” powinny być swoistym wskaźnikiem poziomu i kondycji młodego malarstwa w kraju; że to nie jest takie proste — mimo starań organizatorów — bierze się stąd, że drogi wielu absolwentów szkół artystycznych (w tym z malarstwa) są nieporównywalne, a często nazbyt rozbieżne. W wielu wypadkach są to osobne, oddalone od głównego traktu, indywidualne „ścieżki”; tak więc nie ma możliwości wykreślenia ich łącznego planu (mapy). Z kolei jakaś część absolwentów malarstwa w ogóle nie uczestniczy w tej konfrontacji.

„Promocje”, a również „Drogi twórcze”, są zatem ściśle — z uwagi na obowiązujący regulamin — powiązane z naszym artystycznym środowiskiem uczelnianym i *de facto* mogą reprezentować poziom dokonań naszego malarstwa akademickiego, a więc w pewnej mierze również potwierdzanego rangą twórczości profesorów prowadzących dyplomujące pracownie malarskie w poszczególnych ośrodkach. Artystyczna pozycja tych profesorów, a w konsekwencji — pracowni w zasadzie wpływa na poziom twórczości ich absolwentów, którzy są potem uczestnikami legnickich „Promocji”. Konkursy legnickie przysparzały stąd pewnych przykładów „konkurowania” pracowni i ich mistrzów; nazbyt czytelne bywały bowiem w zestawach proponowanych do konkursu, przykłady nawiązań do stylu i warsztatu wypracowanego w danym środowisku. Stan ten potwierdza się w swoistym rankingu uczestników „Dróg”, gdy okazuje się, że w latach 2001 — 07. najliczniej były reprezentowani absolwenci akademii sztuk w kolejności: z Warszawy, Krakowa, Wrocławia i Poznania. (Podobny ranking uczelni prezentowały krajowe media). Dlatego spojrzenie na twórczość młodych po kilku latach ich samodzielnej (bez opieki profesora) drogi bywa o wiele cenniejsze dla oceny indywidualnego talentu i rozwoju artystycznego. Jednak i to spojrzenie może być niepełne wobec faktu, że nie sposób dotrzeć do wszystkich uczestników i laureatów rocznych przeglądów „promocyjnych”, bowiem część z nich



1

odchodzi od malarstwa w stronę nowych mediów, część „ginie” w usługach i komercji; a więc raczej nieliczni kontynuują swe twórcze pasje malarskie. Trzeba także pamiętać o osobach, które w zasadzie już na etapie studiów lub tuż po nich obierają własną, indywidualną „drogę” zmagani artystycznych i rynkowych i nie uczestniczą w tej — z ducha akademickiej — rywalizacji.

Kolejne 22 „Promocje” (z listopada 2012 r.) poprzedziły tym razem ich kontynuację (styczeń 2013 r.) w cyklu „Drogi twórcze” — prezentującego losy uczestników „Promocji” z lat 2001 — 2007. Ostatnie „Promocje” znów potwierdziły rangę środowiska warszawskiego, krakowskiego i wrocławskiego. Grad Prix dla Martyny Ścibor i dwa wyróżnienia honorowe przypadły dla absolwentów uczelni z Warszawy, nagroda dla Moniki Chlebek z Krakowa i nagroda dla Albertyny Kacalak oraz dwa wyróżnienia dla absolwentów ASP we Wrocławiu, oraz jedna — dla Wioletty Wykowskiej z Łodzi.

Natomiast „Drogi twórcze” nie mają już charakteru konkursowego — sam bowiem udział w tej wystawie jest wyrazem uznania dla obecnej pozycji wypracowanej przez ówczesnego uczestnika „Promocji”. Trzydziestu wybranych przez Galerię w Legnicy autorów — to postacie sceny artystycznej, obecni na niej i konsekwentnie pracujące w trudnej materii malarstwa. ■

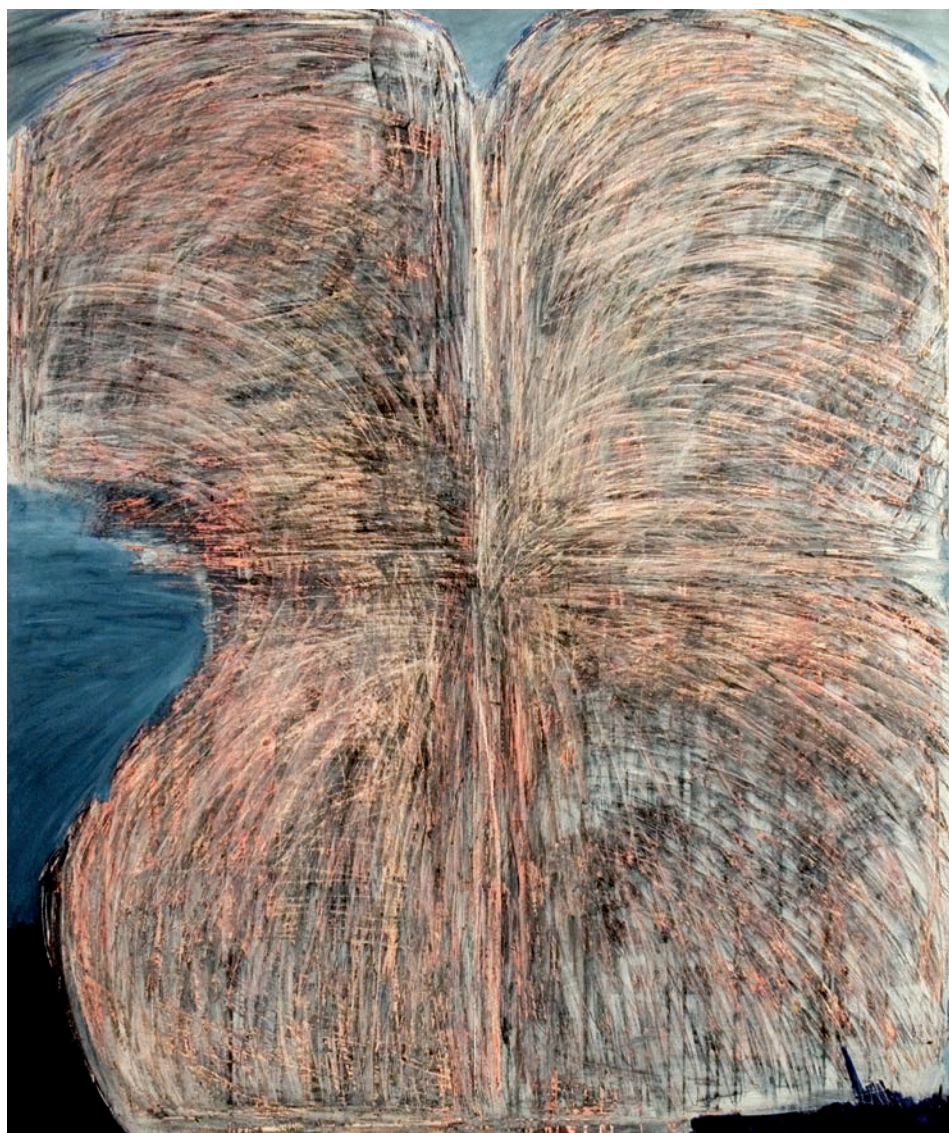
„Drogi twórcze” 2012–13 Galeria Sztuki w Legnicy.

Udział wzięli: J. Adamczyk, D. Angier-Sroka, K. Bogdańska, D. Borkowski, M. Burdzyńska, M. Duchowski, B. Gębczak-Janias, P. Héliot, M. Hławacz, K. Iwin, P. Jaszczyk, A. Kieliszczyk, M. Kochanek-Zbroja, D. Krysta, J. Malinowska, R. Motelski, K. Nowak, J. Pasieczny, D. Perełkiewicz, A. Piasek, M. Promna, T. Ryndak, M. Sieciarz, D. Sroka, A. Srokosz, B. Ślusarski, A. Urban, M. Wielek — Mandrela, J. Woyda, I. Zawadzka.



2

1. **Martyna Ścibior**, *Lata*, 2011, długopis i akryl na płótnie, 100 x 150 cm
2. **Wioletta Wykowska**, *Bez tytułu*, 2012, akryl na płótnie, 130 x 110 cm
3. **Marlena Promna**, *Nucleus*, 2011, akryl na płótnie, 180 x 150 cm
4. **Monika Chlebek**, *Wpatrzona*, 2012, olej na płótnie, 24 x 20 cm
5. **Robert Motelski**, *Woda – 4 lipca, 20:57*, 2012, olej, płótno, 90 x 120 cm



3



5



4



1

ANDRZEJ KOSTOŁOWSKI

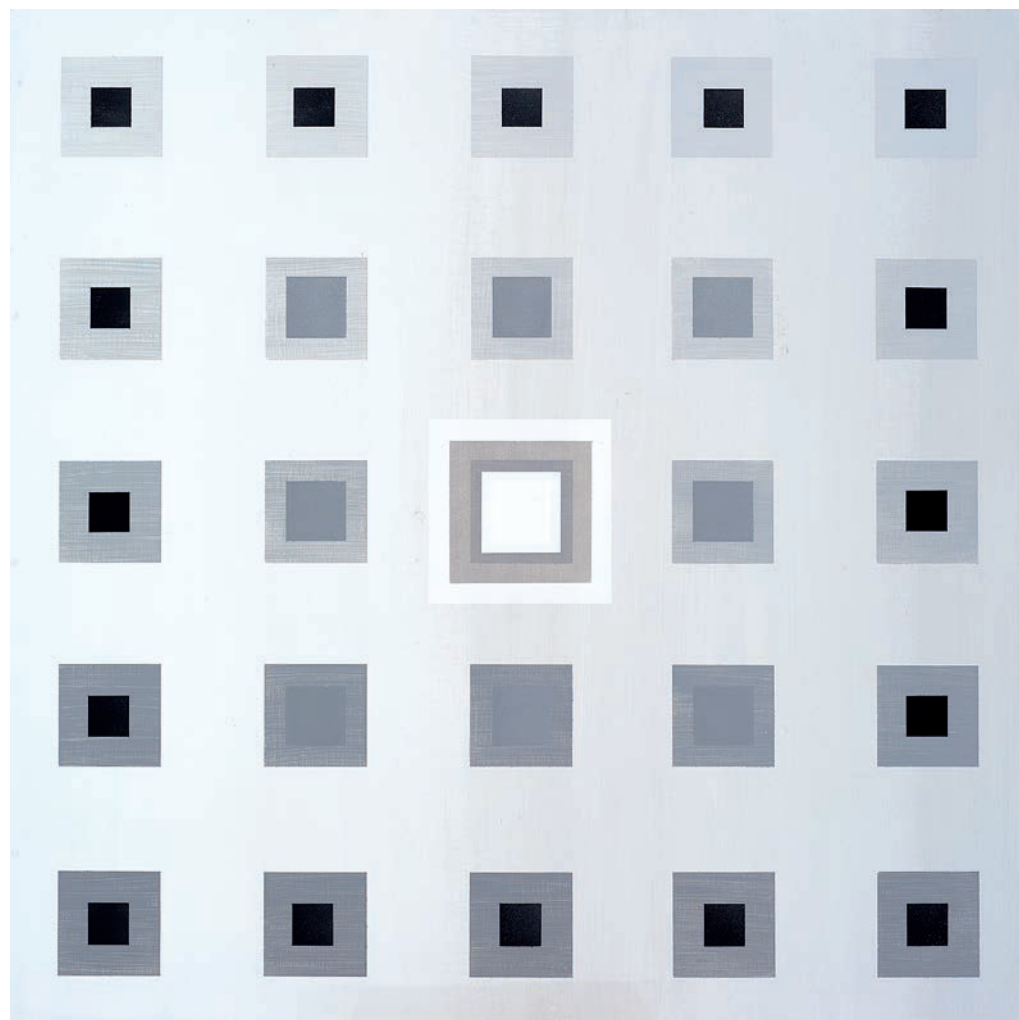
PAWEŁ LEWANDOWSKI-PALLE: MALARSTWO JAKO METAFIZYCZNY SEN

W oddaleniu od błysków elektroniki i zalewu reprodukcji w Internecie, zaczynają znów przemawiać do nas stare *genres*: rzeźbiarska filozofia przestrzeni czy malarskie ściszenia i refleksje. Jest to często jakby odnowa medytacji i ukierunkowanie się ku odbiorcom pragnącym odejść od plastikowego świata konsumpcji i informacyjnego zgiełku. I to jest między innymi powód spojrzenia na twórczość malarzy takich jak Paweł Lewandowski-Palle. Chodzi bowiem o artystę, dla którego oprócz samych metafizycznych konceptów malowanych obrazów, ważny jest ich ton i nastrój, ale także szczególny szacunek dla czynności malowania i precyzowania kompozycji. Za każdym razem, w dziełach artysty są rezultaty zamknięte i skończone w formie perfekcyjnych, zgeometryzowanych malowideł. Ale już w ich określeniach przy tytułach, a także w opisach im towarzyszących (Lewandowski-Palle jest autorem ciekawych tekstów o sztuce, w tym także i o własnej twórczości) mamy wskazówki, jak ważne jest dla artysty *metiér* malarskie.

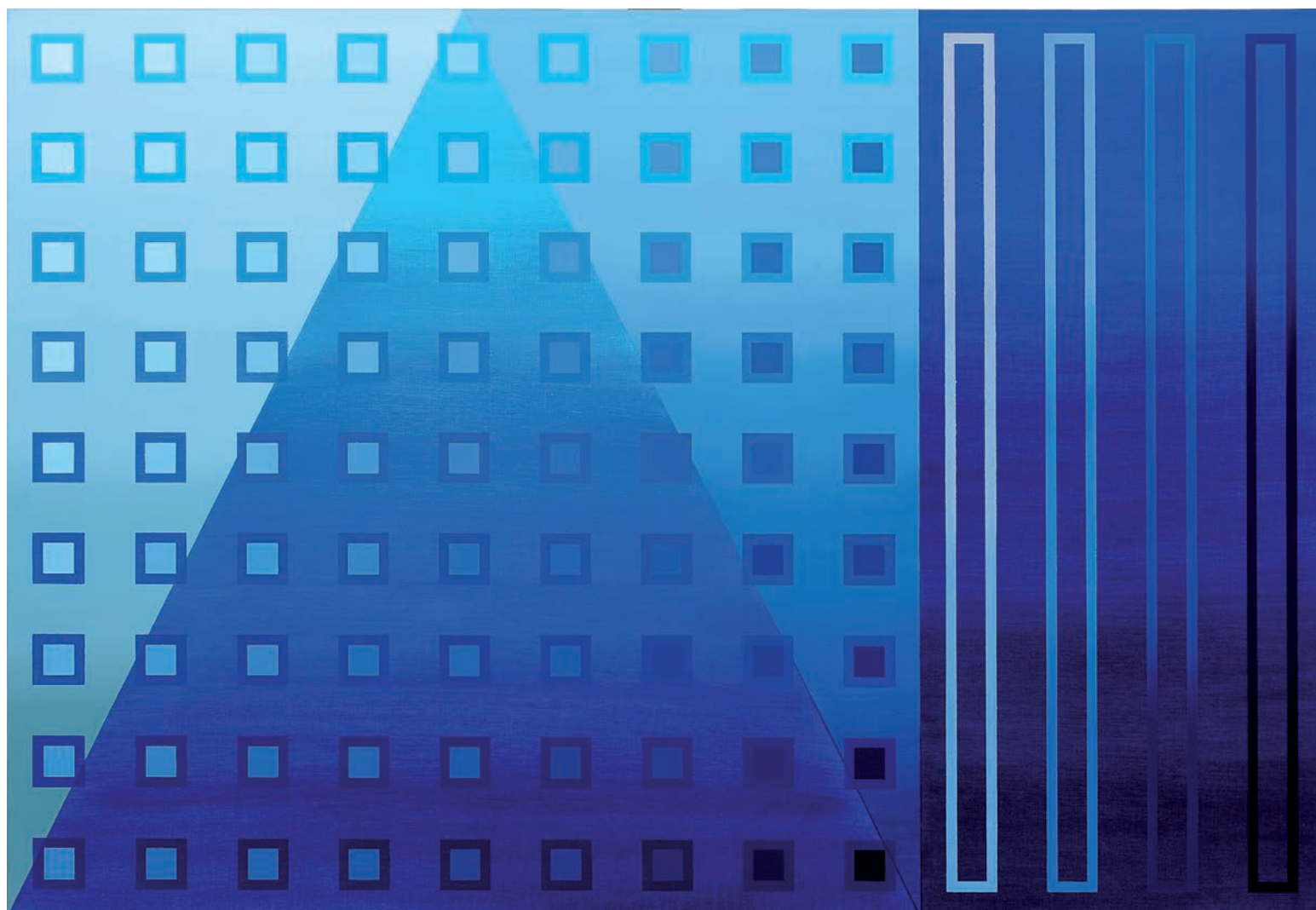
Artysta przyjął na kilku planach bardzo metodyczne podejście do pracy nad obrazami. Przy jego strategii, istotny jest już sam wybór farb z ich określoną recepturą i z wiedzą, jakie mogą dać kolory. Istotne jest też rozpatrzenie typu płótna dla obrazu. Wybór to nieobojętny ze względu na charakter delikatnych splotów warunkujących efekt powierzchni (np. półmatu czy matu). Jest to dla Lewandowskiego-Palle istotne, ponieważ poza wyjątkami w cyklu „Zdarzenia”, raczej rezygnuje on z efektów faktury grubo kładzonej farby, a uruchamia możliwie najczyściej grę z laserunkami. Płótna mają być przy tym napięte precyzyjnie na blejtramacach. Wszystko winno wzmacniać koncept roli obiektów malarstwa rozumianych tak, jak ukształtowała je historia tj. będących symultanicznymi kompozycjami mocno związanymi z własnymi kształtami i formatami. Jest jeszcze jeden „techniczny” aspekt malarstwa Lewandowskiego-Palle: wykorzystywane jako malarskie narzędzie i opatrzenie się w ekspozycjach

sztuki, a także głęboka wiedza i pamięć o kompozycjach i kolorach w twórczości różnych mistrzów. Podkreślimy: ta wiedza jest narzędziem. Artysta ma zresztą swe własne „muzeum wyobraźni”, tj. zestaw ulubionych artystów. Należałoby do niego w mniejszym lub większym stopniu ponad 20 artystów od Henri Matisse’a przez Kazimierza Malewicza, artystów z kręgu *pittura metafisica*,

i konkretystów, po wrocławskich malarzy strukturalnych i np. George Karla Pfahlera. Jak mi się wydaje, w tym „muzeum” nie mogłoby zabraknąć także: niedocenianych mistrzów skandynawskiego neokonstrukttywizmu (np. Olle Baertlinga) czy Amerykanów, takich jak Al Held i twórca neo geo Peter Halley oraz dziwnej brytyjskiej laureatki Turner Prize – Tommy Abts.



2



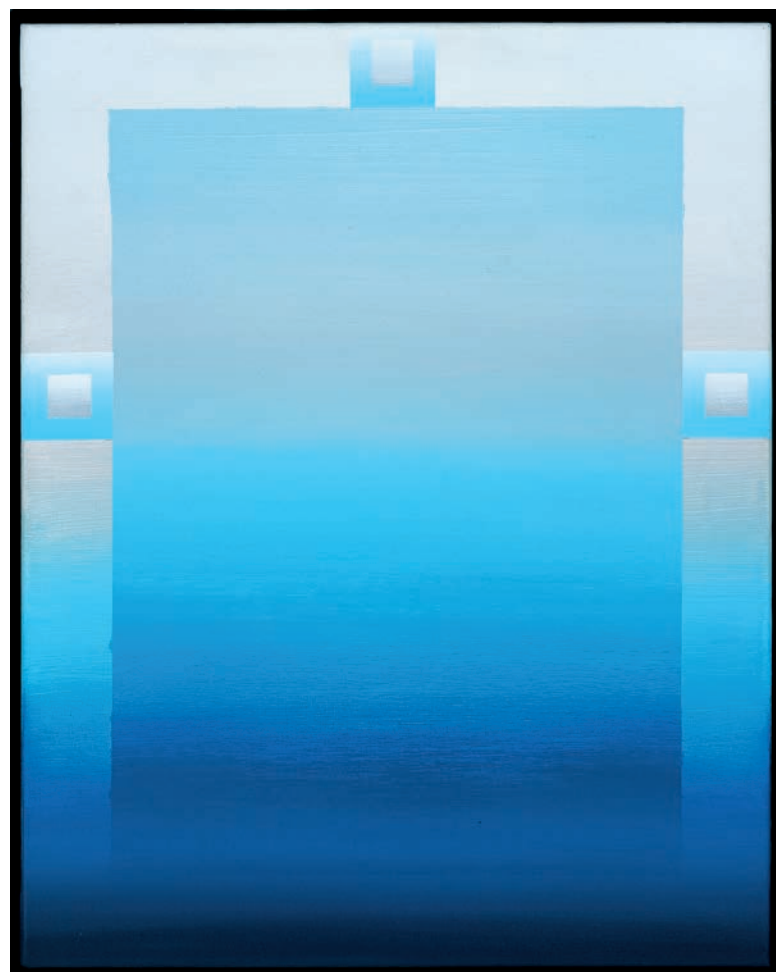
3

Paweł Lewandowski-Palle

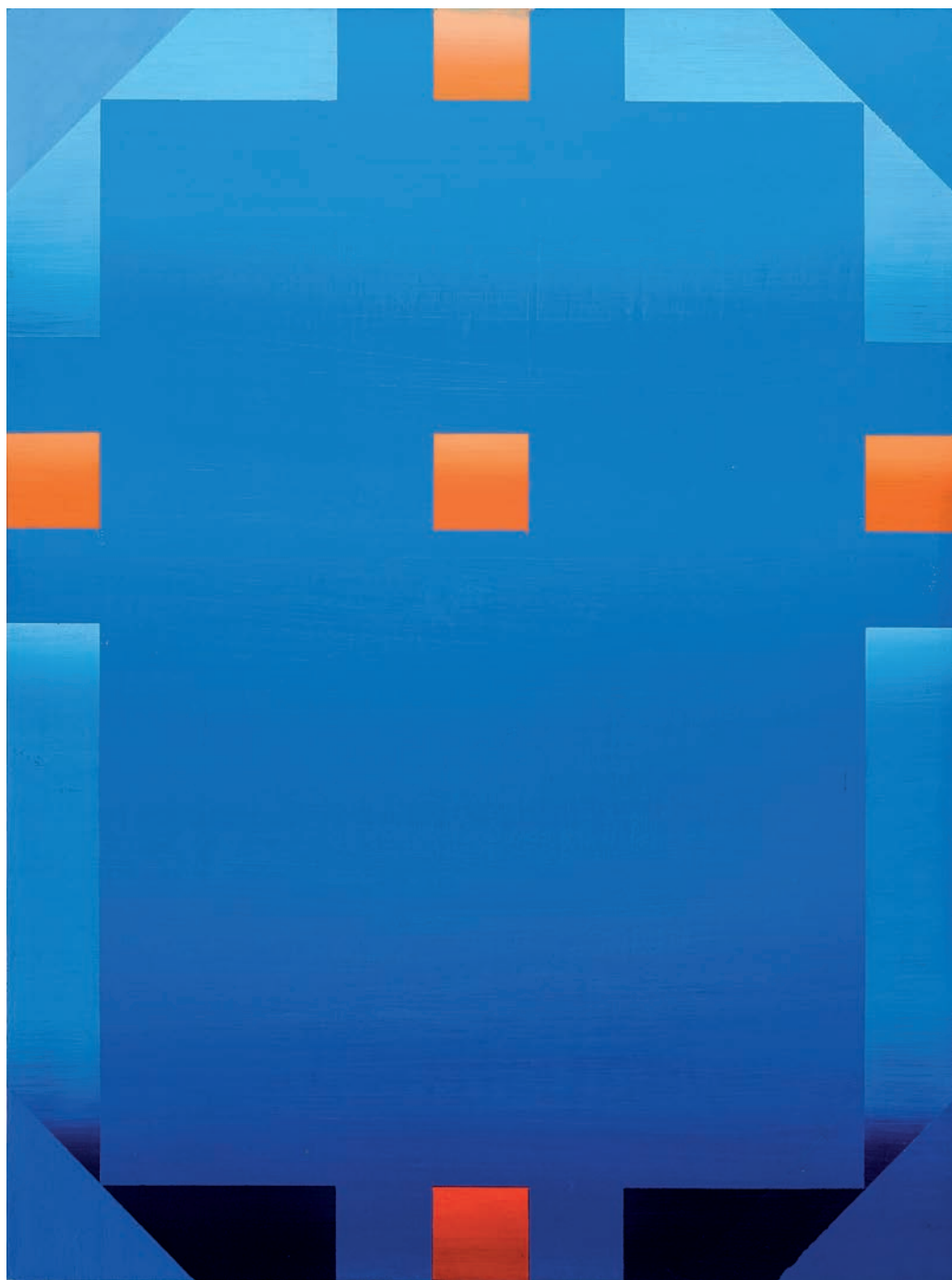
1. „Wielooobrazowość. Paweł Lewandowski-Palle”, fragment ekspozycji – Galeria Miejska BWA Bydgoszcz 18.08– 23.09 2012 – Obrazy z cyklu „Błękit” (2002–2009) i obrazy z cyklu „Obrazy dla Mojej Żony” (2003–2009).
 2. Z cyklu „Hommage”: *Obraz 151. 2 kwietnia 1982 (pamięci Jerzego Rosołowicza)*, 1982, technika polimerowa i akrylowa na płycie pilśniowej, 50 x 50 cm.
 3. *Obraz 724. Błękit łazieniecki*, 2009, technika olejna i olejno-żywiczna na płótnie lnianym, 90 x 130 cm.
 4. Z cyklu Hommage: *Obraz 633. 30 sierpnia 2001*, 2001, technika akrylowa i olejno-żywiczna na płótnie lnianym, 50 x 40 cm.
- Fot. 1 Franco Vaccotti, fot. 2–4 Wiesław Woźniak.

Ale poza wszystkim, w do-
pracowanych z niezwykle skru-
pulatnością, a nawet pietyzmem,
zgeometryzowanych obrazach Le-
wandowskiego-Palle zawsze spe-
cjalną rolę odgrywa kolor. Wydoby-
ty z mistrzostwem, oddaje on skalę
temperatur emocji od ekspresji
namiętności w ciepłe czerwieni po
lodowaty chłód błękitów i bieli. Ko-
lor jest często w tych dziełach we-
hikulem bardzo żywych i mocno
odczuwanych „wtrętów” rzeczy-
wistości zewnętrznej. Nie będąc
głównym powodem tworzenia
dzieł, wtręty owe są dla artysty, jak
się wydaje, raczej niezbywalnym
składnikiem a t m o s f e r, w któ-
rych dzieła są tworzone. Jak zwykł

mawiać o swoich malowidłach, ich
treść powstaje najczęściej w samym
procesie tworzenia, a sens czę-
sto przychodzi „poza obrazem”.
Na pierwszym miejscu jest jednak
zdecydowana koncentracja wokół
przygotowań do stworzenia har-
monijnych kompozycji malarskich.
To tak jak z dobrym snem. Aby za-
snąć właściwie i przespać całą noc
bez budzenia się, należy przygo-
tować się tj. uspokoić umysł i za-
dbać o wygodne łóżko oraz o ciepło
i dostęp tlenu. Wtedy zasypiamy
głęboko i niejednokrotnie mamy
ciekawe sny. Dla Lewandowskiego-
Palle takim tlenem do malarskich
snów stają się przyjmowane przez
niego jako punkty wyjścia do pracy, >



4



określone warianty kompozycji form i kolorów. Mają one swe powtarzalne moduły budowy obrazów przewijające się przez różne fazy twórczości jako c y k l e rozwiązań. Badane analitycznie przez systematycznego w swej pracy autora, poprzez łagodne modyfikacje i mocniejsze przekształcenia, otwierają się każdorazowo na inny wariant „metafizycznego snu”.

Za elementy twórczości artysty uznać można również reakcje na impulsy od tego co oglądane i przemyślane, a także wspomniane lub nakłute czy zranione aktualnymi wydarzeniami. A że przyszło żyć autorowi na malowniczych Kujawach i jednocześnie być w stałej relacji z wyrafinowanym Wrocławiem, to ważnym impulsem była i jest impresja nastrojów z obu kierunków. Jeśli z jednej strony wrażenia płyną od czarownego pejzażu pradoliny Wisły, to z drugiej filtrują je ekstatyczne aluzje neo-pop (w latach 70. i 80.) czy analityczność malarskich struktur (od lat 80. do dziś). W obrazach artysty z serii „Cała jaskrawość” i „Druga jaskrawość” (1980–1994) mamy więc barwne (z zastosowaniem „wilgotnego koloru”, jak określił to Marian Czapla), syntetycznie widziane krajobrazy kujawskie nie bez oddziaływania mistycyzującej prozy Edwarda Stachury. A jednocześnie, w tych diagonalach pól i pasach jak z fraz porywającej muzyki „The Beatles”, artysta łączy melancholijny ton swego swojskiego „regionu” z rytmem tańczących myśli i kolorów Wrocławia, który nigdy nie śpi.

Jednym z ważniejszych dramatów znajdujących swe odwołania u Lewandowskiego-Palle jest tragedia grudnia 1981 roku, którą artysta przeżył bardzo osobiście. Odbijają ją tony i struktury obrazów pokazanych niedawno w Galerii Krytyków w Warszawie, a powstałych w różnych latach do 2011 jako reminiscencje owego grudnia. Są w nich akcenty tumultu (rozprysk *all over* drobnych elementów czy strugi bieli i czerni), ale też siła i dramat ciemnych płaszczyzn ścisających z dwóch stron wąski pasek jasnej bieli

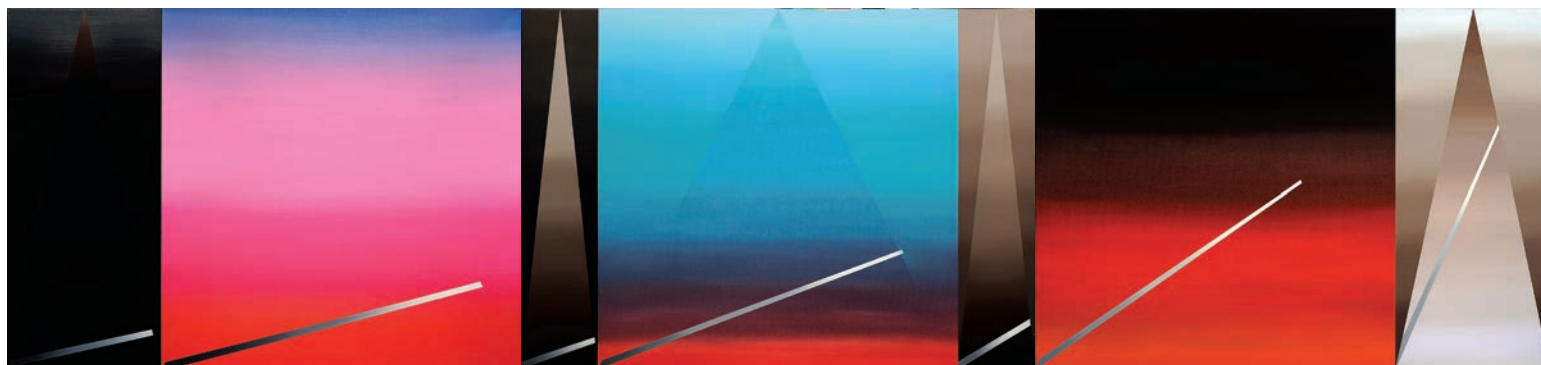
1

Paweł Lewandowski-Palle

1. *Obraz 674. 3 listopada 1954 – pięćdziesiąt lat bez Matisse'a*, 2004, technika olejna na płótnie lnianym, 40 x 30 cm.
2. Tryptyk: *Obraz 743. Dzień po ciężkiej nocy*, 2010, technika olejno-żywiczna na płótnie lnianym, 69,5 x 99,5 cm.
3. Tryptyk: *Obraz 744. Niebieska góra*, 2010, technika olejno-żywiczna na płótnie lnianym, 69,5 x 99,5 cm.
4. Tryptyk: *Obraz 745. Noc przed ciężkim dniem*, 2010, technika olejno-żywiczna na płótnie lnianym, 69,5 x 99,5 cm.

5. „Wielooobrazowość. Paweł Lewandowski-Palle” fragment ekspozycji — Galeria Miejska BWA Bydgoszcz 18.08– 23.09 2012 — Obrazy z cyklu „Długa i kręta droga” (1978–1996).
6. Z cyklu „Hommage”: *Obraz 679. 29 października 2004 (pamięci Olka Niedzieskiego)*, 2004, technika olejno-żywiczna i akrylowa na płótnie lnianym, 70 x 50 cm.
7. Z cyklu „Hommage”: *Obraz 565. 20 października 1998 (pamięci Zygmunta Lotarskiego)*, 1998, technika olejno-żywiczna na płótnie lnianym, 81 x 65 cm.

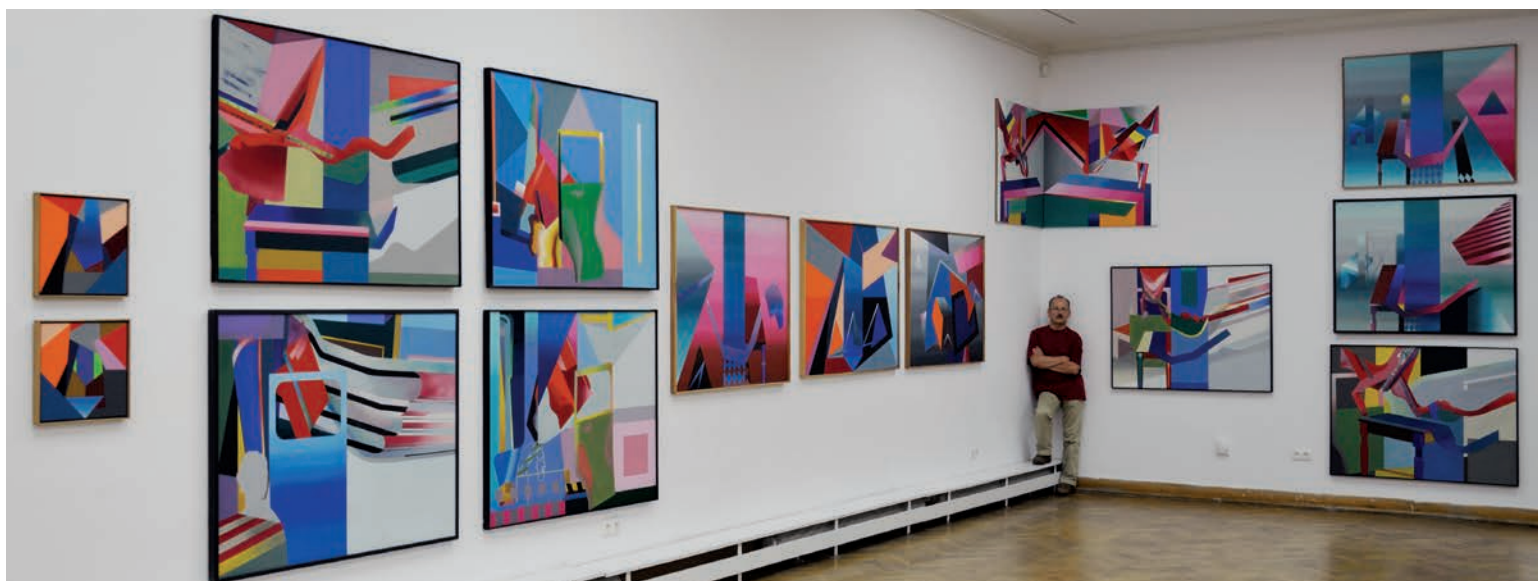
Fot. 1–4, 7 .Wiesław Woźniak, fot. 5. Marta Bindek, fot. 6. Paweł Lewandowski-Palle



2

3

4

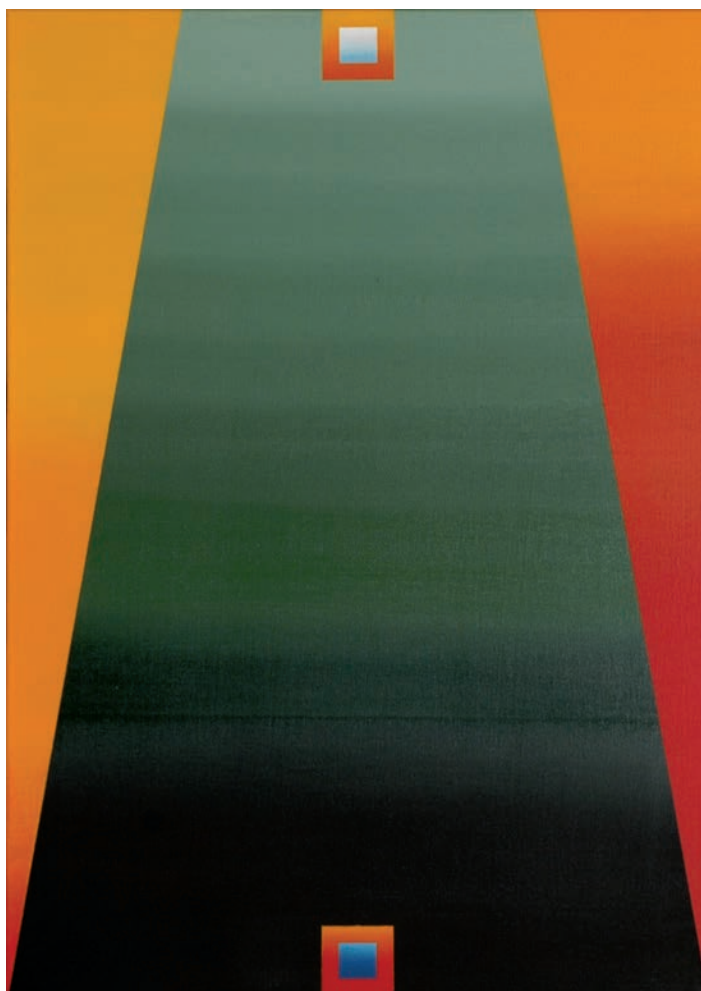


5

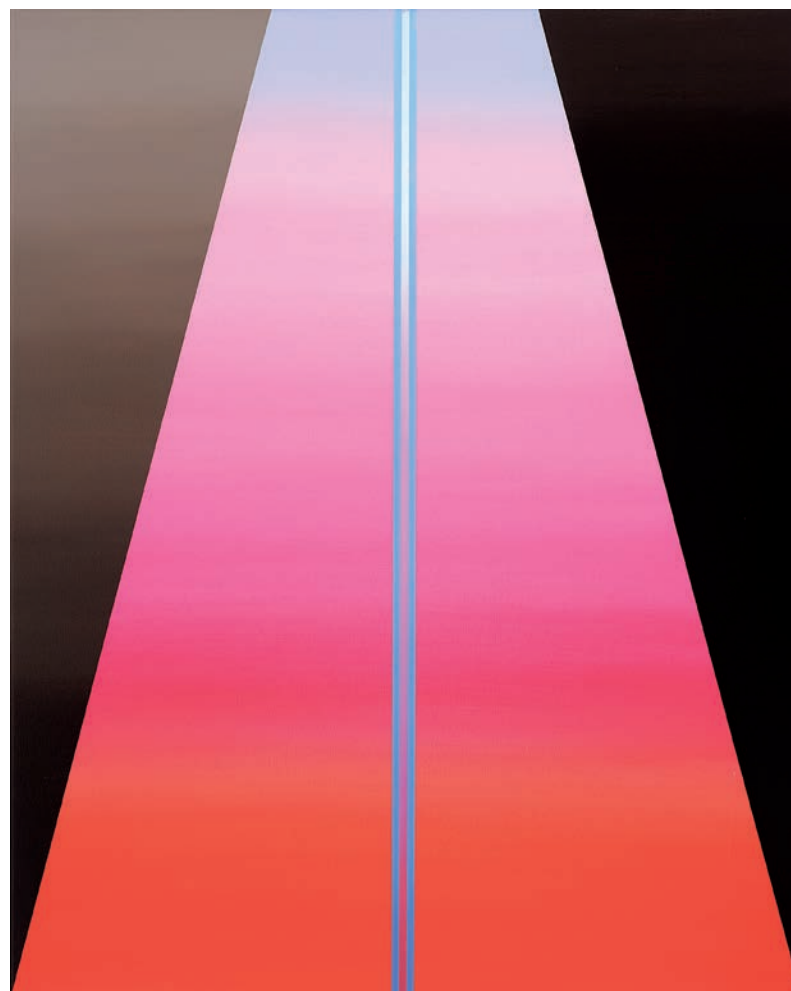
i czerwieni. Działając w Polsce, w fazie przełomów, nie bez powodu podejmuje artysta odniesienia do temperatury tego co stało się egzystencjalną i emocjonalną huśtawką lat 80 – tych, lat podwójnej rzeczywistości i znaków zapytania. Lewandowski-Palle w cyklu „Wydarzenia” oddaje ciekawie klimat moralny tamtych dni. W rygorystycznych konstrukcjach tłamszone są lub też żyją niezależnie, kształty organiczne namalowane wyjątkowo bez rygoru geometrii. I określane farbami impastów są jakimś dowodem życia wobec kolorowych murów, taranów czy obcęg. W kilku obrazach cyklu, aluzją do niepoddawania się złej sile, staje się krzyż.

W 1982 roku, w niemal monochromatycznym malowidle *Obraz 151. 2 kwietnia 1982 (pamięci Jerzego Rosołowicza)* artysta czyni znaczący gest, dzieląc pole obrazu na seryjnie ustawione małe kwadraty, w czym nawiązuje do znanych form wybitnego strukturalisty. Owe kwadratowe elementy z bordiurami zdają się też miniaturyzować, multiplikować i nasycać barwami to, co było zrębem kompozycji *Czarnego Kwadratu* Malewicza. Subtelnie zmieniają one w kompozycjach intensywność swej obecności poprzez progresje czy regresje kolorów i elementów sfumato. Zafascynowany w latach następnych tym „deszczem kwadratów”, stosuje go artysta zawsze w bardzo

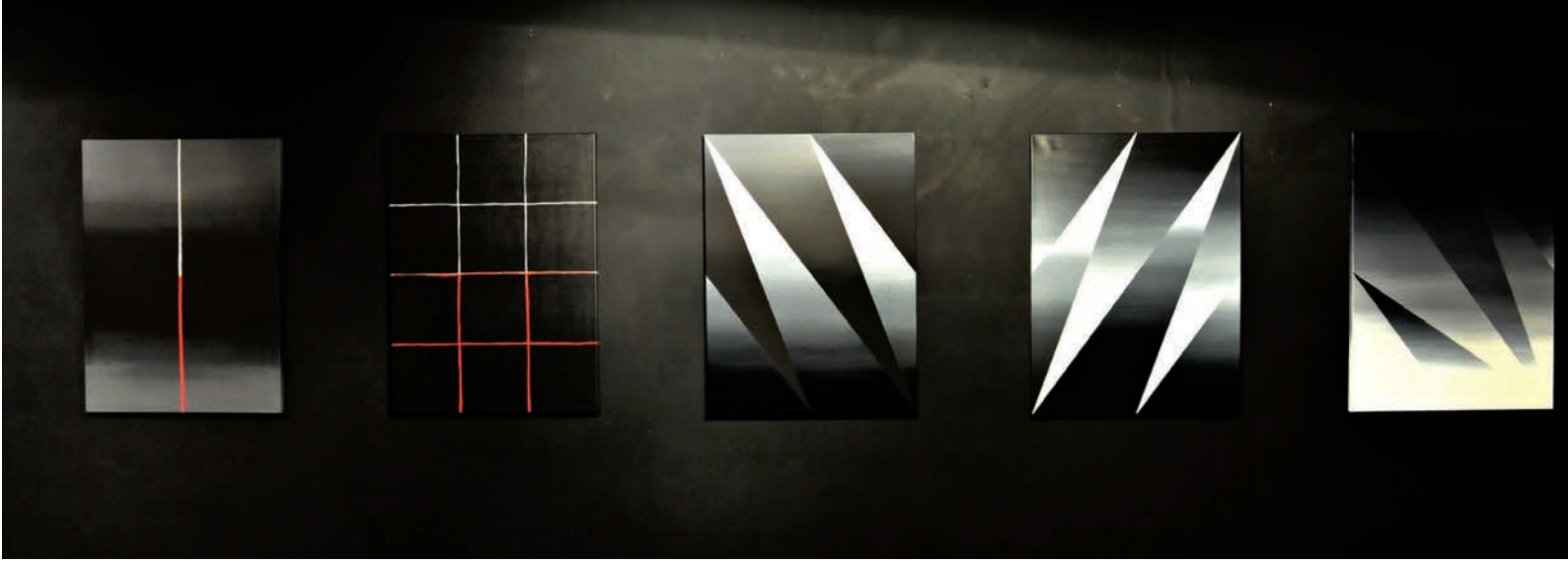
określonych proporcjach w cyklach takich np. jak „Obrazy strukturalne” (od 1998), „Góry” (od 1999) czy „Błękit” (od 2002). O „Górach” pisała Ewa Danuta Adamczyk, że struktura jest w nich najbardziej kunsztowna, a wyniosłe piramidy są jak z *jakiegoś marzenia o sięganiu wysoko*. W dziełach tego cyklu, tak jak i w innych pracach z seriami kwadratów, elementy malarskiej struktury żyć mogą w stosunkowo neutralnej przestrzeni. Innym razem są jak zasłona, np. dla większych form trójkątnych, górskich czy piramidalnych. Czasem aktywizują się i „wirują”. Podlegają mutacjom i permutacjom. Jak w metafizycznym śnie. ■



6



7



NATALIA CIEŚLAK

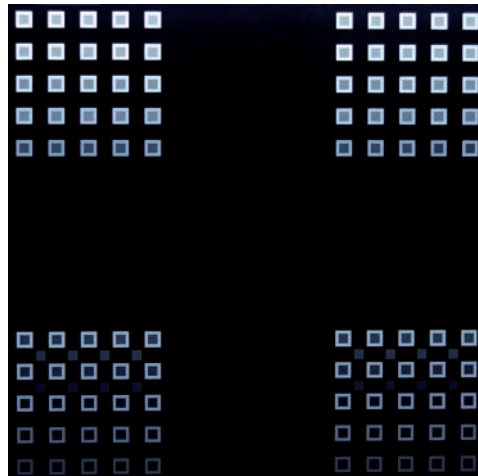
Malarstwo jako konieczność

Ideę „wielobrazowości”, do której odwołuje się tytuł wystawy malarstwa Pawła Lewandowskiego-Palle w Galerii Miejskiej bwa w Bydgoszczy, rozumieć można na wiele sposobów, również bardzo dosłownie, jako aluzję do ilości pokazywanych w ramach ekspozycji prac — łącznie ponad 180.

Te imponująca liczba obiektów, zgodnie z koncepcją kuratora Waclawa Kuczmy, prezentowana była cyklami. Wystawę otwierały „Obrazy syntetyczne”, z których najwcześniejsze pochodzą z drugiej połowy lat 70., jeszcze z czasów studiów artysty w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych we Wrocławiu. W dalszej kolejności można było obejrzeć przykłady płócien z serii „Sezon odejść nieodkrytych koszul”, „Długa i kręta droga”, „Cała jaskrawość – druga jaskrawość”, „Hommage”, „13 grudnia 1981”, „Wydarzenia”, „Obrazy strukturalne”, „Góry”, „Błękit”, „Przestrzeń”, „Obrazy dla mojej żony”, a także kilkanaście obrazów funkcjonujących samodzielnie – wszystkie powstałe na przestrzeni ostatnich trzech dekad. Mimo że wystawa rzeczywiście prezentowała bardzo obfity wybór prac, prawdziwe znaczenie terminu „wielobrazowość” odnosi się jednak do zgoła innych aspektów, aniżeli tylko liczebność eksponatów. W sposób czytelny sens tego pojęcia ujawnia się w tłumaczeniu na język angielski („many meanings of paintings”) i włoski („multisignificato della immagine”). W istocie bowiem określenie „wielobrazowość” akcentuje przede wszystkim niejednoznaczność płócien Lewandowskiego-Palle oraz mnogość interpretacji, jakie można wokół nich budować. Rozmaite są też źródła inspiracji, które stanowiły punkt wyjścia do tworzenia poszczególnych cykli: od prób syntezy pejzażu, poprzez dążenie do symbolicznego ukazania dramatu życia ludzkiego, refleksję nad wydarzeniami o historycznym znaczeniu, pragnienie oddania hołdu ważnym dla malarza postaciom, na poszukiwaniach formalnych kończąc.

Wystawa niemal retrospektywna, bo za taką należy uznać bydgoską ekspozycję, ma to do siebie, że składają do dokonywania pewnych uogólnień na temat twórczości artystów, których dzieła

prezentują. Zgromadzone przykłady prac z niezwykle bogatego dorobku Lewandowskiego-Palle pozwalają dostrzec w nim malarza bardzo konsekwentnego, podążającego ściśle wyznaczonym torem. Artysta nie popadł jednak w samonaśladownictwo, jakie zagraża twórcom trzymającym się raz obranej ścieżki. Buduje on w swoich obrazach rozmaite efekty, które uzyskuje poprzez łączenie chłodnej abstrakcji geometrycznej oraz precyzji form i linii z niezwykle ekspresyjnością i silnym emocjonalnym ładunkiem tkwiącym w konfiguracjach rozmalowanych płaszczyzn, oddanych za pomocą szerokich, zamasztych pociągnięć pędzla. Koegzystencja tych dwóch, zdawałoby się skrajnych formuł malarskich widoczna jest zwłaszcza w cyklach „Sezon odejść nieodkrytych koszul” oraz „Wydarzenia”. Z kolei „Góry” i „Błękit” odnoszą się do idei tzw. strukturalizmu wrocławskiego – nurtu, którego przedstawicielem jest artysta. W pracach tych bada on system jako element budowy dzieła opartego na powtarzalnym module rozrastającym się w rozbudowane struktury zajmujące

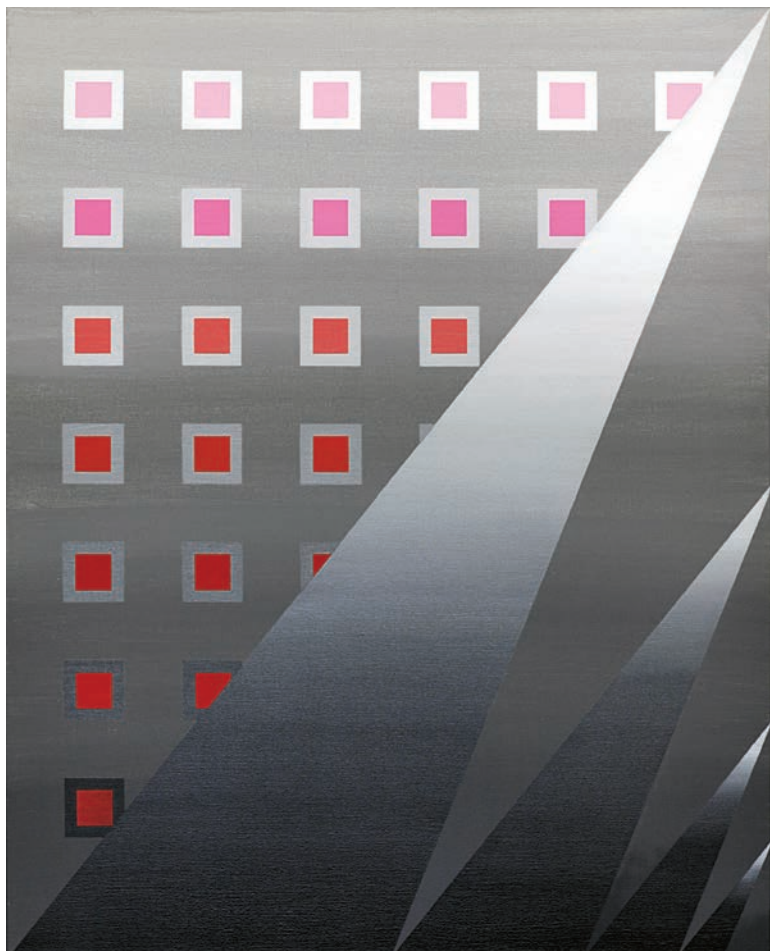


całą powierzchnię płótna [1]. Siatki kwadratów organizujące płaszczyznę oraz przecinające je kształty trójkątów konsekwentnie powtarzają się na płótnach z dwóch wspomnianych cykli.

Lewandowski-Palle jest artystą niezwykle skupionym i skoncentrowanym na swojej pracy. Odnieść można nawet wrażenie, że proces malowania jest dla niego sposobem medytacji. Z jego obrazów przebija umiar, brak w nich efekciarstwa, bo Sztuka to nie sztuczki [2] – jak sam mówi. Realizowana przez niego koncepcja malarstwa wynika z głębokich przemyśleń na temat natury, statusu i dróg rozwojowych tej dyscypliny artystycznej, dlatego integralnym dopełnieniem bydgoskiej ekspozycji okazuje się zawarty w katalogu autokomentarz, ujawniający przesłanki, jakimi kieruje się rozwijając swą twórczość. Oczywiście zgodnie z ideą „wielobrazowości” obrazy Lewandowskiego-Palle są otwarte na subiektywną refleksję ze strony odbiorcy, który niekoniecznie musi być dogłębnie zaznajomiony z poglądami artysty. Jednak jeśli chce się podjąć próbę spojrzenia na te prace z perspektywy ich autora, tekst ten wart jest szczególnej uwagi, ponieważ stanowi rodzaj malarskiego credo.

Choć Lewandowski-Palle, jak sam przyznaje, nie uważa się za artystę ortodoksyjnego, po obejrzeniu wystawy w Bydgoszczy i lekturze tekstu autokomentarza, mimo wszystko pozostaje on dla mnie twórcą głęboko zakorzenionym w tradycji historii sztuki. Wierzę w obraz malarski, w którym istotne treści przekazywane są profesjonalnym językiem

1 E. D. Adamczyk, Na krawędzi ulotnej chwili i ostatecznego sensu, [w:] Paweł Lewandowski-Palle, Wielobrazowość, katalog wystawy w Galerii Miejskiej bwa w Bydgoszczy, sierpień-wrzesień 2012, Bydgoszcz 2012, s. 12. Por. także: W. Kostecki, Grupa wrocławska, „Odra” 1970, nr 5.
2 Cyt. za: P. Lewandowski-Palle, Autokomentarz, [w:] Paweł Lewandowski-Palle, Wielobrazowość..., dz. cyt., s. 18.



3



4

malarskim, gdzie warsztat jest integralną częścią budowy, w obraz osadzony w tradycyjnym tworzywie malarskim, o głębokiej świadomości technologicznej. Wierzę w autentyczną wypowiedź popartą wysoką jakością warsztatową [3] – wyznaje artysta. Jednak przywiązanie do wartości technologiczno-warsztatowych nie jest jedynym aspektem stanowiącym o jego szacunku dla tradycji. W malarstwie poszukuję sensu, porządku, ładu. – pisze dalej – (...) Architektura obrazu, jego wewnętrzny ład, konstrukcyjny podział geometryczny oparty o konkretne stosunki liczbowe są próbą dochodzenia do praw organizujących rzeczywistość. Staram się, aby świat precyzyjnych cyfr i wymiarów współbrzmiał z tajemnicą przestrzeni (...) [4]. Czy słowa te nie brzmią znajomo? Czy nie zdają się być jakby wyjęte z kart historii sztuki? Czy w podobnym kierunku nie zmierzały poszukiwania twórców, którzy przez całe stulecia dążyli do odnalezienia „formy idealnej”? Jak twierdził Maurice Denis, historia sztuki to wieczne zaczynanie od nowa. Podkreślał on też, że często idee przyświecające malarzom dawnych epok powracają, znajdując swoje urzeczywistnienie w nowych artystycznych nurtach: Przez różnorodne sformułowania indywidualne ukazuje się porządek świata, boski porządek, ten sam, który ujawnia umysł ludzki w dziele sztuki [5] – pisał.

Na przestrzeni lat zmęczenie chaosem otaczającej rzeczywistości skłaniało wielu artystów do zwrotu w kierunku hasła „powrotu do porządku”, do podjęcia prób przywrócenia światu utraconego ładu, zorganizowania go, a przez to odnalezienia w nim treści. Dążenia Pawła Lewandowskiego-Palle zdają się być bardzo podobne. Malarstwo jest dla niego czymś na kształt religii, której jest wierny i którą wyznaje bez najmniejszych wątpliwości. Dlaczego pozostaje tak konsekwentny i wciąż na nowo staje przed sztalugą? Powodów jest wiele. Bo wierzy, że malarstwo nie umarło i nigdy nie zginie. Bo jest przekonany, że poszukiwany przez niego sens, porządek i ład istnieje. Bo obraz jest w jego mniemaniu doskonałym środkiem do celu, jaki chce osiągnąć. Wreszcie – bo malowanie to dla niego po prostu konieczność. ■

Paweł Lewandowski-Palle, Wieloobrazowość Galeria Miejska bwa w Bydgoszczy 18.08–23.09.2012
 kurator: Waclaw Kuczma

3 Cyt. za: tamże, s. 16.

4 Cyt. za: tamże, s. 14.

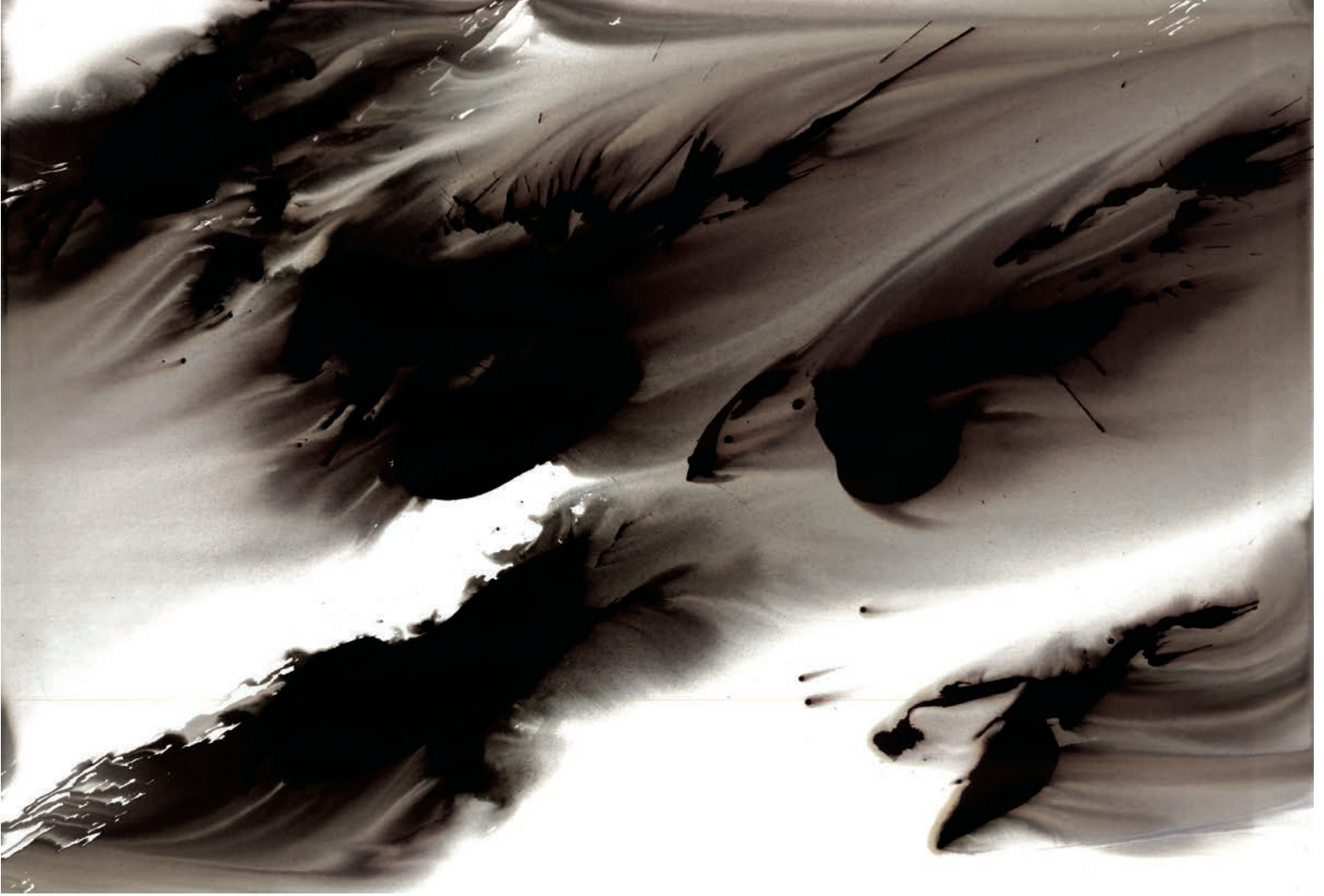
5 Cyt. za: M. Denis, *Od Gauguina i van Gogha do klasycyzmu*, [w:] *Artyści o sztuce: od van Gogha do Picassa*, wybrały i oprac. E. Grabska i H. Morawska, Warszawa 1963, s. 83, 86.

Paweł Lewandowski-Palle

1. *13 GRUDNIA 1981*, fragment ekspozycji – Galeria Krytyków „Pokaz” Warszawa 5–20 XII 2012 – Obrazy z cyklu *13 grudnia 1981* (1981–2012)
2. Z cyklu *Obrazy strukturalne: Obraz 717. Czarny kwadrat*, 2009, technika akrylowa i olejna na płótnie lnianym, 150 x 150 cm
3. *Obraz 765*, 2012, technika olejna na płótnie lnianym, 81 x 65 cm
4. *Obraz 769*, 2012, technika olejna wodoroztwarzalna na płótnie lnianym, 81 x 65 cm, własność Anna Szewczyk
5. *Obraz 190. Miłość Teresy L.*, 1985, technika polimerowa i olejna na płótnie lnianym, 110 x 110 cm, własność Teresa Lewandowska
 Fot. 1 Piotr Bylina, fot. 2 Tomasz Kamiński, fot. 3, 4 Tomasz Dobiszewski, fot. 5 Wiesław Woźniak



5



1

MAREK ŚNIECIŃSKI

Strefy ciszy — nowe obrazy Urszuli Wilk

Urszula Wilk zawsze była nastawiona na ustalanie własnych reguł gry w malarstwo.

Wydaje się, że w jej przypadku owe reguły nie stanowią jakiegось ustanowionego a priori zbioru zasad, lecz są czymś, czego artystka poszukuje wewnątrz samego procesu twórczego. Reguły te pojawiają się zatem w trakcie malowania (stopniowo lub czasem skokowo), zaś artystka stara się stworzyć językowi swego malarstwa warunki, w których malarski „idiom” będzie mógł rozrosnąć się w autonomiczną, samowystarczalną strukturę. Nie ma tu zewnętrznych, uniwersalnych zasad, nie ma idealnego wzoru czy recepty na tworzenie (a potem na odbiór) obrazu. Nie chodzi przy tym o dowolność, o brak jakichkolwiek zasad. Rzecz w tym, że dzisiaj dzieło (czy — inaczej mówiąc — artysta podczas tworzenia dzieła) musi samo znaleźć i ustanowić reguły, które pozwolą mu istnieć [1]. Najlepszym mottem dla obrazów Urszuli Wilk mogłoby być zdanie Paula Klee, opublikowane w *Tribune der Kunst und Zeit* w 1920 roku: *Sztuka nie oddaje widzialnego, lecz czyni widzialnym* [2]. Co takiego zatem czynią widzialnym obrazy U. Wilk? Co jest stawką w jej sztuce? O co toczy się tutaj gra? Odpowiedź jest prosta i trudna zarazem. Jej obrazy nie chcą czegoś oznaczać, objaśniać, przedstawiać czy symbolizować. Można powiedzieć, że stawką jest tutaj status ontologiczny obrazów. One chcą po prostu być. Chcą być faktem, wydarzeniem a nie opowiadać o wydarzeniach. To dlatego tak trudno włączyć je w któryś ze współczesnych dyskursów artystycznych czy dyskursów o sztuce, to dlatego każdy komentarz (również ten) staje się dobrowolnym wygnaniem. Istnienie, konkretny fakt istnienia jest przecież zawsze idiomatyczny.

1 Jean-François Lyotard, *Postmodernizm dla dzieci*, przełożył Jacek Migasiński, Warszawa 1998, s. 27

2 Paul Klee, *Schöpferisches Konfession*, *Tribune der Kunst und Zeit*, Bd. XIII, Berlin 1920 [za:] Mieczysław Porębski, *Granica współczesności*, Warszawa 1989, s. 297



2



3

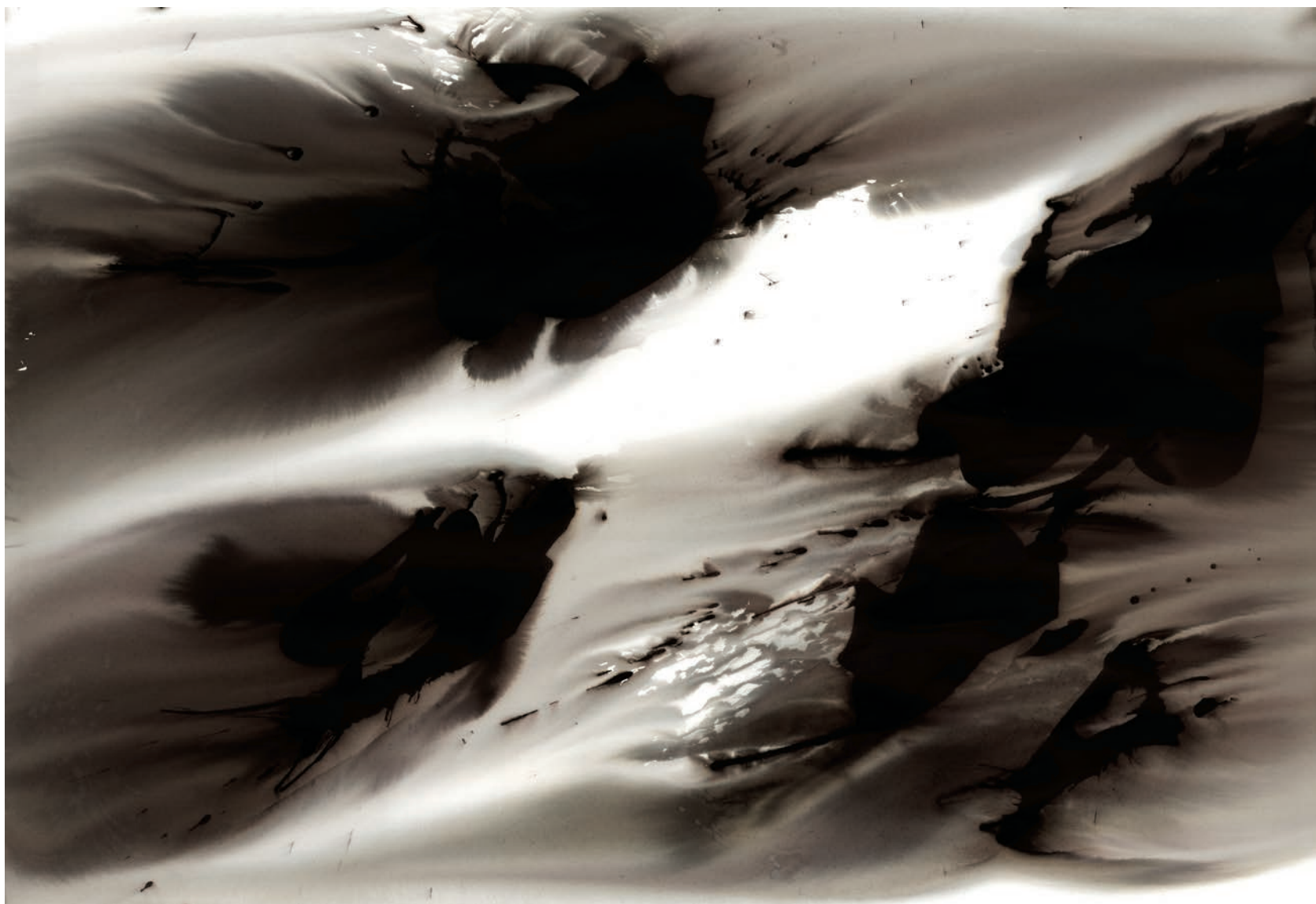
Urszula Wilk

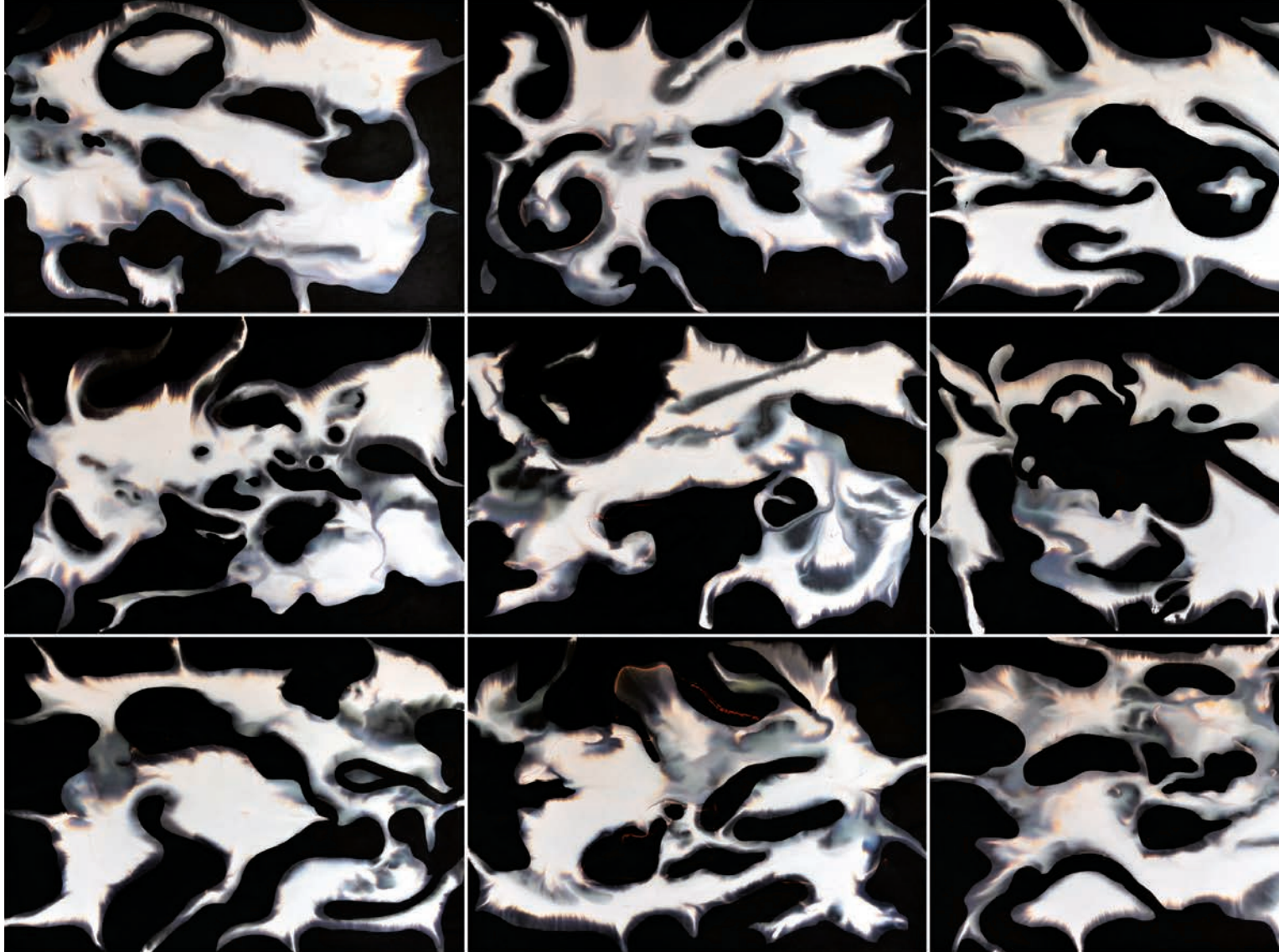
1. *Bez tytułu*, 2009, technika wodna, papier, 76 x 112 cm
2. *Linie*, 2012, 3 x 170 x 2000
3. *Linie*, 2012, 3 x 170 x 2000
4. *Bez tytułu*, 2009, 76 x 112 cm, technika wodna, papier

W ostatnich latach Wilk coraz częściej maluje na papierze. O ile jej obrazy olejne na płótnie (często wielkoformatowe) są zawsze obrazami pojedynczymi, nawet jeśli artystka łączy je niekiedy w cykle lub zestawy, to na papierowym podobraziu artystka prawie zawsze tworzy rozbudowane serie prac. W przypadku serii to ona, mniej lub bardziej rozbudowana, jest dziełem. W jej seriach obrazy, niekiedy tylko nieznacznie różniące się między sobą, dopowiadają się nawzajem, potwierdzają idiomatyczną malarską regułę, która – gdyby pojawiła się tylko w jednym obrazie – byłaby wyjątkiem, odstępstwem czy błędem, w serii natomiast staje się zasadą życia dzieła. Seria pozwala artystce ukazać malowanie jako proces, jako czynność, w której można zamieszkać. Seria buduje zatem pewną czasoprzestrzeń, do której zapraszany jest również odbiorca.

Malarska czasoprzestrzeń serii obrazów Urszuli Wilk jest często prawie monochromatyczna. Mam jednak wrażenie, że ograniczanie przez artystkę palety barwnej nie ma nic wspólnego z minimalizmem, wręcz przeciwnie, jest w tym niespodziewane bogactwo. Zabieg ten umożliwia choćby odkrywanie bogactwa, które kryje w sobie jedna, konkretna barwa. W pracach realizowanych na papierze podobrazie aktywnie uczestniczy w budowaniu przestrzenności. Można powiedzieć, że papier przestaje być podobrazem, lecz przeistacza się w aktywny czynnik malarskiego obrazu. W jej seriach realizowanych na papierze pojawia się przestrzeń, która sięga w głąb materiału, przestrzeń, która rozpościera się wewnątrz tej pozornie bezwymiarowej materii. Papier chłonie farbę, barwa wyziera ze struktury papieru, papier otwiera się na barwę, a nie jest jedynie powierzchnią, na którą nałożone zostały barwne plamy. Na monochromatyczność jej serii, na ich specyficzną barwną ascetyczność można też spojrzeć z innej strony i zobaczyć w niej odpowiedź na pstrokatą barwność współczesności. W takich okolicznościach redukcja, samoograniczenie, wyciszenie gamy barwnej staje się >

4





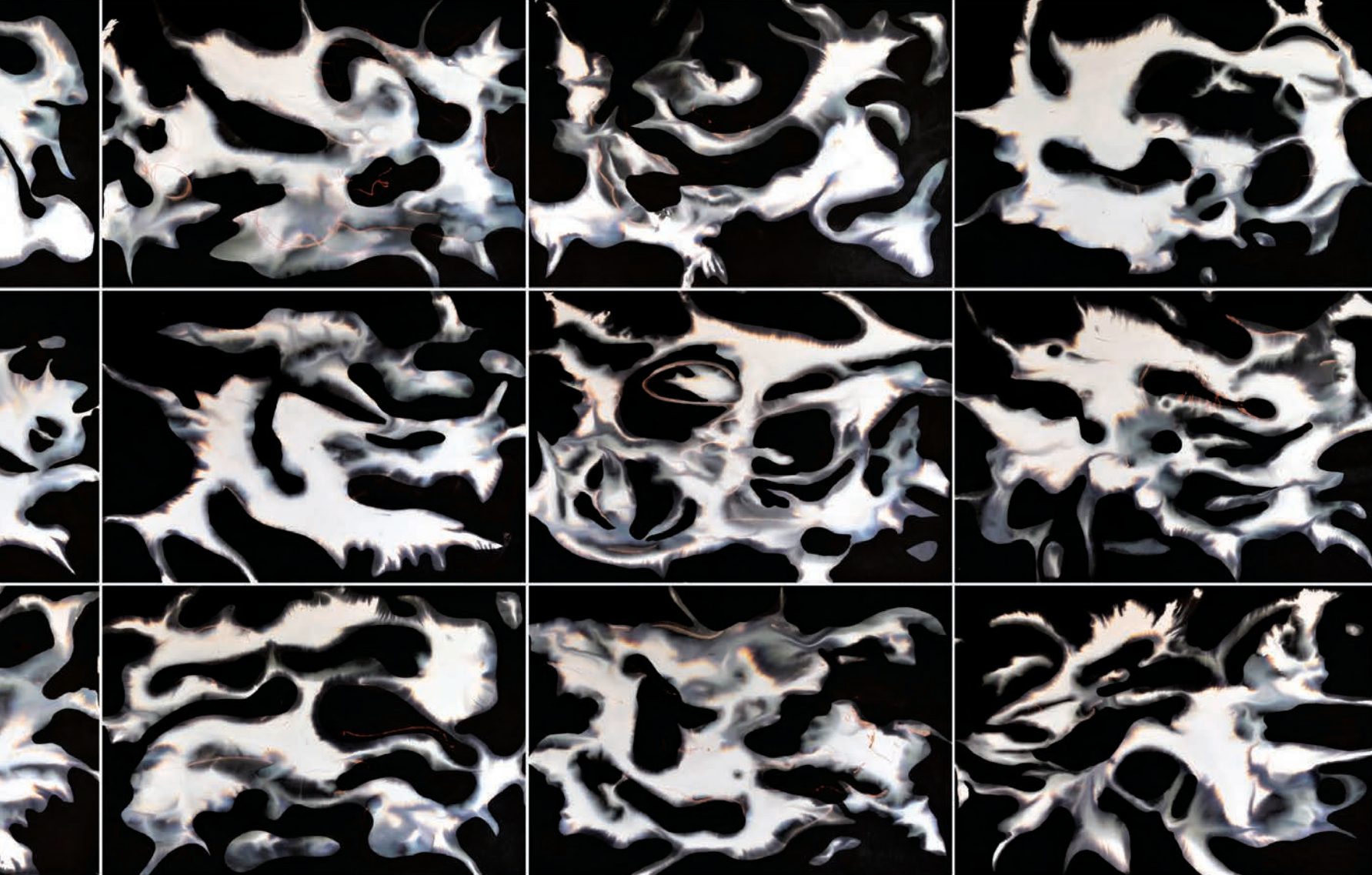
1



2

formą wprowadzania porządku. Monochromatyczność to jedno z wielu imion ciszy, w tym przypadku jest to jej imię malarskie.

Malowane przez Urszulę Wilk w ostatnich latach trzy serie obrazów na papierze noszą wspólny tytuł „Niewysłane listy” (poszczególne części to „Archipelagi”, tytułowe „Niewysłane listy” oraz „Nieobecność”). „Archipelagi” powstały w wyniku zastosowania szczególnej procedury: malarskiej i niemalarskiej jednocześnie. To procedura pod pewnymi względami bliska np. grafice. Arkusze papieru użyte zostały tu bowiem tak, jak kiedyś używano bibulki, by zebrać z kartki papieru nadmiar inkaustu. Początkowo „podobrazie” stanowi podłoga pracowni, na której kapiące z pędzla krople tuszu układają się w rozmaitych konfiguracjach. Ich układy powstają w wyniku działania, które można określić kontrolowanym przypadkiem, gdyż artystka tylko do pewnego stopnia może zapanować nad ilością skapującego tuszu i nad układami jego kropli. Następny etap to specyficzne „sprzątanie”: artystka przyciska do archipelagów kropli arkusz papieru i wywabia tusz z podłogi. To taki etap, podczas którego obraz jakby „robił się” samodzielnie. W pewnym sensie obraz taki staje się mapą fragmentu terytorium pracowni. Mapą najdokładniejszą z możliwych, bo odwzorowującą to terytorium w skali 1:1. Ten obraz jest odciskiem, jest śladem. To ślad krążącej w powietrzu ręki z pędzlem, ślad jej błędzenia, wahań, powolnego ściekania gęstego tuszu po długim włosiu pędzla. To ślad pewnego Teraz, rozciągniętej na kilka minut chwili, ślad czasu, który przeobraża się w przestrzeń. To obraz migawkowy, a jednocześnie veraikon.



Urszula Wilk

1. *Bez tytułu*, 2011, technika wodna, papier, 228 x 672 cm
2. *Bez tytułu*, 2012, technika ink, papier chiński, 180 x 100 cm

Kolejna seria prac nosi tytuł „Niewysłane listy”. Te tajemnicze listy bliskie są „Archipelagom”. Mam wrażenie, że są to listy z tamtego archipelagowego terytorium, listy, które musiały zostać napisane, które mają adresata (adresatów), lecz które nie mogły lub nie powinny zostać wysłane. Ich sensem jest ich istnienie, a nie zakomunikowanie czegoś komuś. Urszula Wilk pisze owe niewysłane listy, nie dotykając powierzchni papieru. Pędzel krąży w powietrzu nad kartką, tusz ścieka po tańczącej końcówce długiego pędzla. Obrazy te wydają się gromadzić ślady ćwiczeń z kaligrafii w tajemnym języku. Słowa, których nie da się odczytać, nie da się wymówić, ściekają z pędzla. Słowa, a właściwie ich artykulację, można powstrzymać. Nie można natomiast powstrzymać dziecięcej potrzeby stawiania znaków, która każe ręce wykonywać dziwny taniec nad papierem. Listy są zawsze do kogoś, choćby ten ktoś był nieznanym. Niewysłane listy również mają adresata czy adresatów. Obrazy-listy Wilk są rodzajem autoportretu, w którym nie chodzi o odzwierciedlenie aktualnego wyglądu, tylko o wypowiedzenie niewypowiadalnego. Te listy powierzane są powietrzu i odległość między dłonią z pędzlem a powierzchnią papieru filtruje i szyfruje „wypowiadane” słowa. Te listy nie są do czytania, te listy mówią tylko własnym istnieniem.

W serii obrazów noszącej tytuł „Nieobecność” wszzechobecna szarość rozlewa się (dosłownie) na

terytorium arkusza papieru. Wnika w papier i zastyga w jego warstwach jak szary osad. Tytułowa „Nieobecność” nie jest pustką, o wiele bardziej kojarzy się ona z nadmiarem. Te obrazy nie opowiadają o nieobecności, nie zamieniają jej w metaforę lub w anegdotę, one kumulują jej nadmiar. Ta nieobecność mieszka w pamięci, to stamtąd wynurza się, szukając dla siebie formy. Doświadczana nieobecność kogoś lub czegoś staje się pewnym stanem naszego ciała i umysłu, który rozpoznajemy za sprawą pożądania. Pożądanie nadaje mu formę. Pożądanie, które rozlewa się po terytorium naszego ciała, odkrywa jego zakamarki, zawłaszcza je, tak jak farba zawłaszcza papier, wnika głęboko.

Współczesny nadmiar przedstawieniowości stanowi – jak się wydaje – istotny punkt odniesienia dla obrazów Urszuli Wilk. Nadmiar ten jest czymś, co można nazwać negatywnym punktem odniesienia, gdyż jej dzieła są wbrew niemu, są skierowane przeciw owemu nadmiarowi interesownych obrazów, które nachalnie próbują nami manipulować, przekonać nas do czegoś, uwieść nas, wzbudzić nasze pożądanie. Można powiedzieć, że interesowne obrazy mają zawsze jakiś cel, który jest zewnętrzny wobec nich samych. Są uwikłane w te zewnętrzne cele. Natomiast obrazy Urszuli Wilk same dla siebie są celem. Wśród wizualnego wrzasku tworzą tajemnicze strefy ciszy. ■



1



2



3



4



Ładne prace ręczne

Ładne prace ręczne – takim tytułem opatrzył swoją wystawę młody wrocławski artysta, absolwent Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta, Manfred Bator. Na wystawie, zaprezentowanej na przełomie stycznia i lutego br. w Muzeum Miejskim Wrocławia znalazło się łącznie trzydzieści sześć realizacji, tworzących cztery cykle. Pierwszy, malarski, poświęcony został kotom. Trzy kolejne to wykonane w technice własnej: „Sto twarzy Charona”, „Sennik” i „Emocje”, stanowiące ciekawy dokument procesu krystalizowania się nowej, interesującej osobowości twórczej. Konfrontacja z nimi pozwoliła także wniknąć w świat kreowany przez artystę.

Kot, bohater najstarszego cyklu, to, jak przyznaje sam autor, jego alter ego. Czasem występuje jako hedonistyczny smakosz przyjemności życia, innym razem jest uważnym obserwatorem zjawisk, marzycielem, niebezpiecznym królem ulicy, a niekiedy... pokonanym władcą. Te różnorodne stany emocjonalne – „Stany umysłu” kota artysta zwizualizował za pomocą środków, które wyraźnie sposób odwołują się do tych stosowanych przez wrocławskich artystów nowej ekspresji lat 80. XX wieku. Nerwowy dukt linii znaczonych gęstą farbą na powierzchni płótna, eksplozje barwnych plam, cytaty ze sztuki ulicy, anegdota – niekiedy jednoznaczna w interpretacji – to podstawowe łączniki pomiędzy obrazami Manfreda Batora, a malowanymi wcześniej przez Krzysztofa Skarbka, Pawła Jarodzkiego czy Zdzisława Nitkę.

W „Stu twarzach Charona” pojawia się nowa estetyka. Ją także trudno byłoby odnieść do kategorii określonej w tytule wystawy. I nic dziwnego. Artyście nie chodzi o poszukiwanie współczesnego ekwiwalentu pojęcia piękna, ale możliwości wyrazu. Kolejne prace cyklu, jak kolejne kadry filmowego dokumentu, odtwarzają etapy tego poszukiwania, stając się tym samym zapisem procesu twórczego, wyrażającego się w następujących po sobie permutacjach. Tytułowy bohater cyklu pojawia się, by – jak wyjaśnia artysta – *kreować odpowiedni nastrój i przede wszystkim dystans wobec rzeczywistości* [1]. Ów dystans zaznaczony jest poprzez specyficzne „rozrzedzenie” graficznego wizerunku Charona, który wydaje się „zaledwie wizualizować”, balansując na granicy pomiędzy rzeczywistością dzieła sztuki a światem imaginacji artysty.

Mityczny przewoźnik dusz powraca w „Senniku”. Na wyobrażenie jego twarzy nakładają się obrazy, które wydają się wypływać swobodnym strumieniem z podświadomości twórcy. Znalazło się w nich miejsce zarówno dla profesora Eugeniusza Geta Stankiewicza, którego Bator był dyplomantem, dla ikony popkultury Marilyn Monroe, a także dla samego autora. Pojawia się on kilkakrotnie: gdy składając dłonie w okulary, dołącza do milczącego obserwatora widocznego w tle, ponownie – w zdystansowanej pozycji, podczas odpoczynku w fotelu, innym razem pod znaną z malarskiego cyklu postacią swego kociego alter ego.

W najnowszym cyklu, zatytułowanym „Emocje”, nad którym pracę Bator rozpoczął już po ukończeniu studiów, rozbudowany kontekst, jaki w „Senniku” towarzyszył autoportretom, zastąpiony został pogłębieniem psychologicznym modelu. Przejawia się ono w zdecydowanym zawężeniu kadru do twarzy widocznej *en face*, która na niektórych realizacjach wydaje się wręcz „rozsadzać ramy obrazu”. Punktem wyjścia dla każdego z tworzących cykl studiów jest szkic fotograficzny. Podążając za formułą ekspresjonistycznego portretu, artysta nakłada na niego, wykonane przy pomocy ołówka, tuszu, flamastra, pędzla i akrylu, a następnie przetworzone cyfrowo, różnorodne linie lub plamy. Ich formy i kolory są ewokacją emocji ukrytych pod zwykle nieporuszoną maską twarzy. To dlatego jeden z fotograficznych autoportretów pokrywa świadomie eksponowany, dynamiczny dukt linii, który wydaje się uwalniać skumulowaną energię psychiczną. W kolejnym linie opisujące formy patetyzują przedstawienie, nadając twarzy rys filozoficznego dystansu. Nie brak i żartobliwych gestów, wyrażających się w karykaturowaniu własnego wizerunku: na jednej z grafik artysta podkreślił zygżakiem swe krzaczaste brwi i pogłębił płynną linią cień pod okiem, by ostatnim gestem lekko „podnieść” kreską kącik ust, zmuszając się tym samym do ironicznego uśmiechu. Z kolejnego autoportretu przyjaźnie „puszcza oko”, by innym razem, jak wizjoner nieokreślonej wizji, przesyć widza wzrokiem, którym wydaje się wybiegać zarówno poza ramy przedstawienia, jak i w głąb własnej jaźni. Czasem artysta/model zamyka się w sobie – jego wirtualna twarz traci ostrość, kryjąc się pod zacierającym kontury sfumato; stężony ekspresją rysunek ustępuje miejsca zdawkowej kresce, która nic już nie sugeruje.

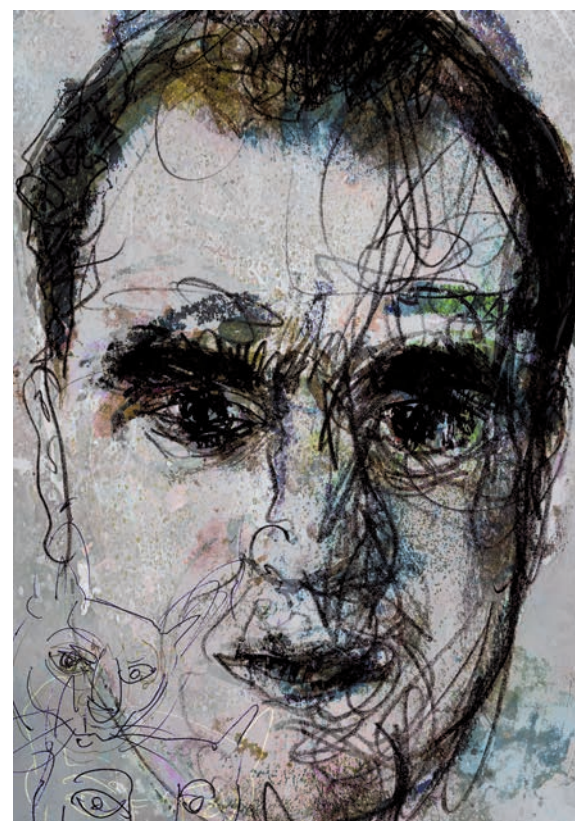
Trudno się pozbyć wrażenia, że oprócz „spojrzenia w głąb siebie” powstawaniu „Emocji” towarzyszył zamiar estetyczny. Sam artysta nie ukrywa zresztą, że każdą z prac traktuje jako kolejny eksperyment formalny. Z zainteresowaniem oczekiwać będą kolejnych. ■



5

Manfred Bator

1. Z cyklu „Sennik”
2. Z cyklu „100 twarzy Charona”
- 3–4. Z cyklu „Stany umysłu kota P.”
- 5–6. Z cyklu „Emocje”



6

1 Z credo artysty, zapis z dnia 20 listopada 2011 r. W zbiorach autorki.

Jarosław Łukasik

1. *Konajacy Słowianin*, 2011, olej na płótnie, 95 x 140 cm
2. *Wenus zielonogórska*, 2011, olej na płótnie, 95 x 115 cm
3. *I po wszystkim*, 2009, olej na płótnie, 140 x 90 cm



1

LIDIA GŁUCHOWSKA

Jarosława Łukasika „Okno — Wnętrze — Ściana”

Tytuł najnowszej wystawy malarstwa Jarosława Łukasika jest próbą syntezy jego metody twórczej realizowanej w pracach z ostatnich dwunastu lat.

Sekwencja pojęć „Okno — Wnętrze — Ściana” odnosi się tak do wizualnej, jak i mentalnej dominanty jego obrazów. Po pierwsze sygnalizuje ona — w sensie kompozycyjnym — znaczenie nieortodoksyjne stosowanej przez artystę perspektywy geometrycznej, od czasów renesansu tworzącej złudzenie głębi na płaszczyźnie, intencjonalnie zapraszającej widza do wnętrza wykreowanych na płótnie sytuacji. Tytuł „Okno — Wnętrze — Ściana” pozwala więc wyobrazić sobie umowne, zbieżne linie perspektywiczne po akademicku komponowanych obrazów, w różny sposób modyfikowane w prezentowanych tu eksperymentach twórczych. Po drugie — w sensie mentalnym — przywołane w tytule okno jest synonimem wolności, wnętrze zaś — bezpieczeństwa bądź osaczenia, i wreszcie ściana — sytuacji bez wyjścia. W obu tych znaczeniach triada pojęć „Okno — Wnętrze — Ściana” wyznacza horyzont interpretacyjny dokonań malarza, który wrażliwość twórcy łączy ze świadomością krytyka sztuki. Dotychczas prace swe prezentował m.in. na kilkunastu wystawach indywidualnych w Polsce i w Niemczech i tyłuż zbiorowych, a ponadto wyróżniony został Nagrodą czasopisma „Format” dla Młodych Krytyków Sztuki (1993) oraz Nagrodą Krytyków Sztuki „Primus inter Pares” (1992).

Jak wyznaje sam autor, malarstwo jest jego nałogiem — remedium na smutek i pustkę współczesnej egzystencji. *Jako uzależniony* — twierdzi — *nie potrafię inaczej myśleć o swoim życiu jak tylko poprzez kadry następujących obrazów*. Jego żmudny, refleksyjny proces koncepcyjny kończy więc nagle, kompulsywna eksplozja malarzkiej wizji i erupcja optymistycznych barw. Nieco lunatyczna aura i nokturnowe odrealnienie tych obrazów nie są bynajmniej przypadkiem. Powstają one bowiem w nocy, jak ekran filtrując koturnowe uniesienia i emocje. Stąd i kontur rzeczywistości rozmyty przez sztuczne światło znikąd, wskazujące na drugie dno trywialnych sytuacji. Na pozór panuje tu poetyka dokumentacji, w rzeczywistości jednak autor traktuje przedstawiane fakty i imaginacje z przymrużeniem oka. Jest to więc dokument filtrowany przez krytyczne refleksje i finezyjne rozstrzygnięcia formalne, bliższy surrealistycznej niż parafotograficznej wizji. To polemika z voyeurystycznym duchem postnowoczesności, niwelującej intymność i bezpośredniość doznań, w której wszystko trzeba utrwalić i podejrzeć w Internecie.



2

Jako przykład niech posłużą tu obrazy z prezentowanego częściowo na wystawie cyklu o przewrotnym tytule „Obrazy nieostatnie”, ukazujące – na wpół żartobliwie, na wpół autoironicznie – do bólu rzeczowy katalog potencjalnych form rozważanych przez artystę form samozagłady. Wspomnieć tu należy choćby dwie prace, przykładowo ilustrujące poetykę zgrzytu i czarny humor tego twórcy. Pierwszy to wanna krwi (podkreślmy – własnej krwi malarza...), zielonym cieniem odgradzona od oswojonego świata, ukazana po wymagowanym samobójstwie artysty (*I po wszystkim...*, 2008). Drugi ukazuje „przytulne” różowe (!) kapcie na czarodziejskim dywanie ulatujące do krainy wiecznych spełnień.

Warte uwagi są i liczne politycznie zaangażowane prace Jarosława Łukasika, takie jak *Młot PRL-u* (2005) czy – niewystawiany obecnie – *Trumnociąg* (2010), aluzją do katastrofy lotniczej w rosyjskim Smoleńsku, w której zginęła liczna reprezentacja polskiej dyplomacji, łącznie z prezydentem Lechem Kaczyńskim.

Te z pozoru chłodne i hermetyczne obrazy określa dysonans intelektualnej dyscypliny i liryzmu, oszczędnych w walor, matowych płaszczyzn i fluorescencyjnie połyskujących detali, zwartej kompozycji i rozległych przestrzeni, budowanych na kontraście geometrycznych plam i niespodziewanych w tym kontekście organicznych form – jakby z innego ontologicznie porządku.

Milczące płótna ewokują narrację. Zaskakującą ich cechą jest to, że nawet gdy rozległe, jednobarwne tło stanowi większość kompozycji, nigdy nie jest głuche. Geometrię rodem z klasycznej awangardy przełamuje pobrzmiwający w tle niepokój i aura magicznego realizmu, filtrowana przez osobiste doświadczenia malarza oraz kilka dziesięcioleci krytycznej i autokrytycznej refleksji innych twórców drugiej połowy XX wieku.

Przestrzeń definiują przedmioty magiczne – lewitujący stół (*Stół dla państwa Hopperów* [2006], *Podniesienie* [2007/2011]) – substytut nieosiągalnej domowości, i dwie pary ustawionych naprzeciw siebie na barwnym dywaniku kapci – żartobliwie określanych przez artystę jako „ciepłochody” (*Spotkanie*, 2008). To wszystko metonimie małej apokalipsy i małej stabilizacji.

Dominuje tu atmosfera oczekiwania – napięcia – stagnacji (?), Chiricowski niemal niepokój – choć obrazy te nie ukazują bezkresnych przestrzeni antycznych miast i mitologicznego rekwizytorium, lecz kameralne niemal wnętrza czy ustronne zaułki – kulisy ledwo minionego czy spodziewanego dramatu. Krzesła agresywnie napierające na siebie i widza – ich krwista czerwień przecinająca poszarzały błękit – (*Wspomnienie Wróblewskiego*, 2006), przywołują na myśl niezastygłe

konflikty, czas nie do cofnięcia. Aktorzy opuścili scenę, a może dopiero się pojawią. Pozorny dystans i bezosobowość narracji nie pozwalają wysledzić tych, których dotyczy ona bezpośrednio. Anonimowy komunikat przenika tyleż zamkniętą, co niedookreśloną przestrzeń.

To bezludne i – w swym zdystansowanym okrucieństwie niekiedy nieludzkie – obszary. Niemalże brak tu twarzy. Rzadko jedynie bezgłowe torsy rodem z katastroficznych wizji dwudziestolecia czy odzianych w zjadliwie pogodną barwę *Rostrzelań* Wróblewskiego dokumentują skarlenie wielkich mitów historii, zatechły frazes z życia prowincji. *Konający Słowianin* (2011), poległy na chodniku, tuż przed reanimacją na izbie wytrzeźwień – to zdegradowany bohater, parodia narodowej martyrologii. Znakomicie rzeźbiarska, dostojna *Wenus Zielonogórska* en grisaille – parodia Nike z Samotraki – i jej groteskowy pendant – *Adonis Poznański* (oba 2011) w polarze – obnażają zaś farsę pomników „ku czci”, prowincjonalny zmierzch bogów. W tytule *Judyta i Hołofernes. 2 w jednym* (2011) tradycja kultury wysokiej i marketingowy slogan sąsiadują ze sobą w wiwiseksi współczesności. Ta dekapitacja à la Carravaggio ma „feministyczne” dno. Wskazuje na stereotypy walki płci, i spetryfikowane wizje ról społecznych, z binarnym podziałem – intelekt (męski) / (żeński) sex appeal – „bezmyślność”, materia. Judyta – intelektualistka – ucieleśnia swego wewnętrznego wroga. Jej obcięta głowa obok ponętnego ciała, przygląda mu się z ironią, męskim spojrzeniem „innego”. Niemożność zespolenia obu ról skutkuje autodestrukcją.

Wszędzie tu dominuje niedopowiedzenie, *amor vacui* i magiczny realizm à la Giorgio Morandi czy Wilhelm Hammevsjø. Oniryczna atmosfera wypełnia przestrzeń tej przedziwnie uwodzicielskiej ekspozycji. Głębię tych płócien modeluje nie światłocień, lecz kolor. Światło, barwa i baśniowa aura na podszewce z codzienności mają moc narkotyczną. Odurzają, wciągając do intelektualnej i estetycznej gry. Stąd perspektywa jest arbitralna i antynaukowa, o krok dalej niż w dziełach manierystów i profetów antysztuki rodem z awangardy. Wewnętrzny impuls góruje zatem nad regułą *costruzione leggitima* Albertiego, a intuicja nad matematycznym wykresem i werystycznym odwzorowaniem zjawisk. Rozproszone światło konotuje emocje, rozbijając linearny schemat „Okno – Wnętrze – Ściana” – kontur materialnego konkrety i zapraszając do mentalnej podróży, ewokowanej przez jej ekwiwalenty – *Pokój z widokiem na morze* (2010) czy skąpany w feerycznym różu przedział kolejowy pociągu odjeżdżającego w nieznanne (*Bez tytułu*, 2007). ■

Wystawa „Okno-Wnętrze-Ściana” w Centrum Sztuki Fundacji Forum Stanisławów (23.02-13.03.2013) otwiera cykl ekspozycji i spotkań twórczych pt. „Barometr: Sztuka – Architektura – Społeczeństwo”.





BOŻENA KOWALSKA

1

Medytacyjne struktury Michała Misiaka

Michał Misiak należy do tych artystów, którzy wymijając pułapki postmodernizmu, starają się w sztuce ocalić powagę, ważki przekaz myśli, autentyczną emocję i piękno. Przeciwstawiają się tym samym powszechnie przyjętym standardom mody i przekonani, że rolą sztuki jest bawić, zadziwiać lub straszyć,

być rebusem i rozrywką albo dekoracją. Misiak należy do tej niszowej części twórców, którzy zachowali świadomość, że istnieje tylko sztuka – vel, szerzej, kultura – elitarna, albo jej nie ma. Z tą wiedzą kończył już studia. Toteż od początku szukał języka przekazu dla swoich przesłań, własnego, nie powtórzonego po kimkolwiek i na tyle

pojemnego, a jednocześnie wrażliwego, by stał się do nich adekwatny. Budulcem tego języka była od pierwszych już, samodzielnych prac artysty kreska. Subtelna, cienka, tworząca gęstą strukturę i światło wyznaczające przestrzeń.

Trzy te zasadnicze czynniki: struktura z kresek, światło i przestrzeń nieodmiennie choć na różny sposób kreują od dziesięciu lat jego sztukę.

Wkrótce po studiach, w 2002 r. powstała seria jego osiemnastu obrazów pt. „Horyzont”. I już wtedy, u progu samodzielnej twórczości artysty były to prace oryginalne, gdzie z niezliczonych, równoległe przebiegających kresek budował obraz, a kolorowe światło intensywnym lub przyćmionym blaskiem wypełniało w nim niedefiniowalną przestrzeń. Co zaś najważniejsze — już wtedy, w tych wczesnych obrazach zawarty był element niedopowiedzenia, tajemnicy, pytań o zagadnienia podstawowe.

Rozwój koncepcji malarskiej młodego artysty następował niezwykle szybko. Już w rok później, w 2003 r. powstał nowy cykl rysunków i płócien dużej urody, gdzie w ciemniejszej szarości jaśnieją smugi światła; białego w rysunkach i błękitnego lub żółto-oranżowego w obrazach. Tej nowej serii nadał autor tytuł „Przestrzenie samotności”, samą już nazwą podkreślając emocjonalną wagę tych

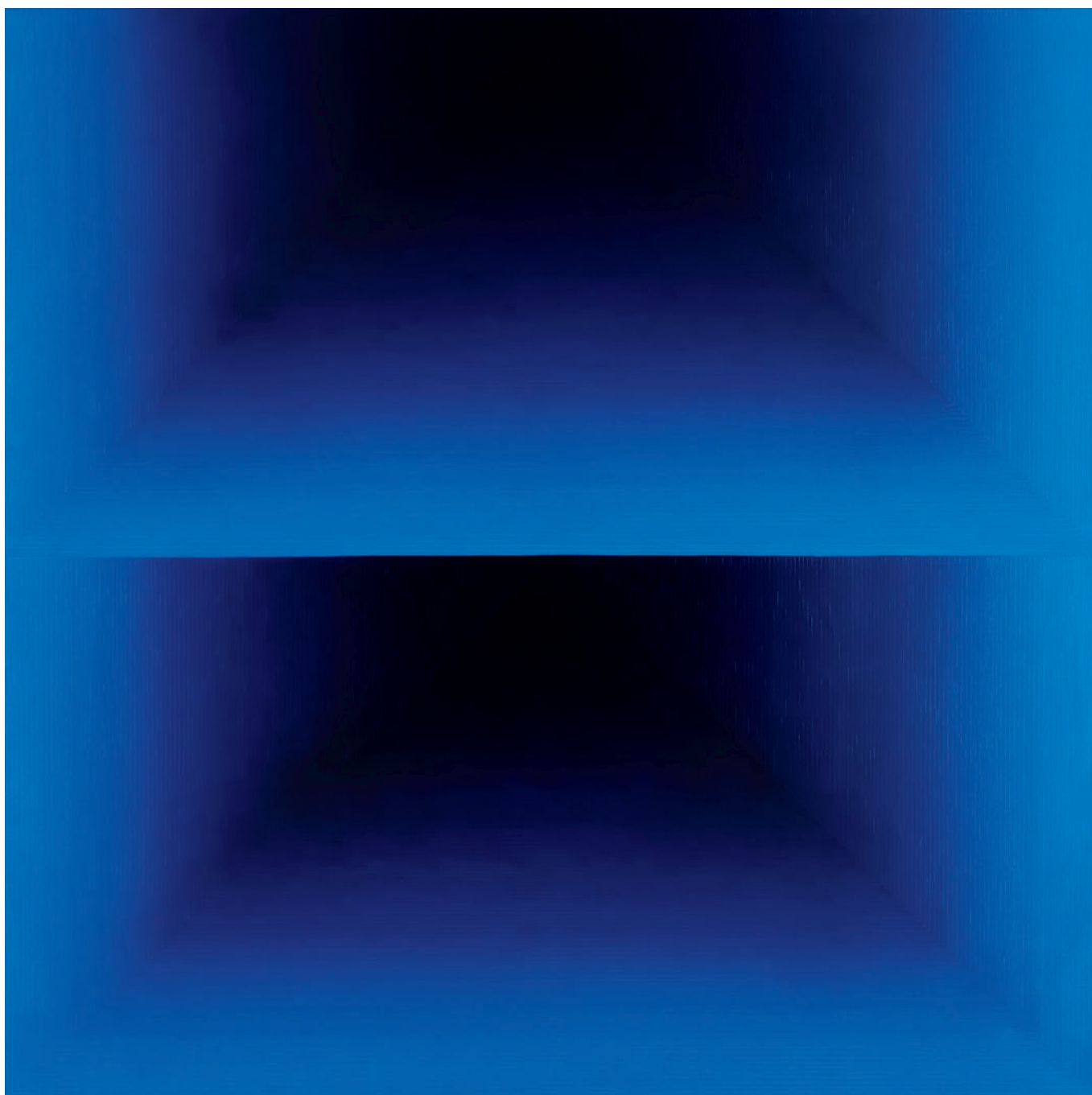
Michał Misiak

1. S-56, 2011, olej na płótnie, 160 x 100 cm
2. S-32, 2009, olej na płótnie, 100 x 100 cm, własność: kolekcja prywatna

prac i ich medytacyjny sens. Nostalgiczny klimat zamyśleń i pytań bez odpowiedzi będzie już cechą charakterystyczną i niezmienną we wszystkich pracach artysty. Stanowi on element transcendencji, która

nie ma u Misiaka jednoznacznego ukierunkowania, niczego nie narzuca i niczego nie narzuca. Jest przez to zastanawiająca, ezoteryczna i uniwersalna.

W cyklu „Przestrzenie samotności” i innych pracach z tego roku dojrzewa i zaczyna dominować nowy, wzbogacony wariant kreskowej struktury. Dotychczas wypełniała ona kompozycje równoległe biegnącymi liniami horyzontalnie czy wertykalnie, albo spływała układami skosów symetrycznie po obu stronach pionowej osi obrazu. W 2003 r. po raz pierwszy gęsto biegnące kreski, nakładając się na siebie dwuwarstwowo, zaczynają się pod kątem przecinać jak fale świetlne o tej samej częstotliwości drgań, wywołując zjawisko interferencji. Tak powstałe rozmigotane struktury złudnych przestrzeni sprawiają wrażenie ruchu: przepływania, pulsowania czy wibracji. Przydają pracom twórcy intensywnego życia i zagadkowości. Toteż artysta pracuje nad tym językiem przekazu, rozwija go i doskonali, osiągając coraz to nowe efekty, zarówno w rysunkach realizowanych >





1

przeważnie czarnym tuszem na białym papierze, jak i w malarstwie, zazwyczaj jedno- lub dwubarwnym.

Prace Misiąka są rozpoznawalne, zawsze o tym samym magnetyzmie przyciągania oczu, myśli i emocji. Niezależnie od tego, jak różne bywają pod względem kompozycyjnym i kolorystycznym, czy działają przede wszystkim światłem i barwą, czy poetyką form geometrycznych.

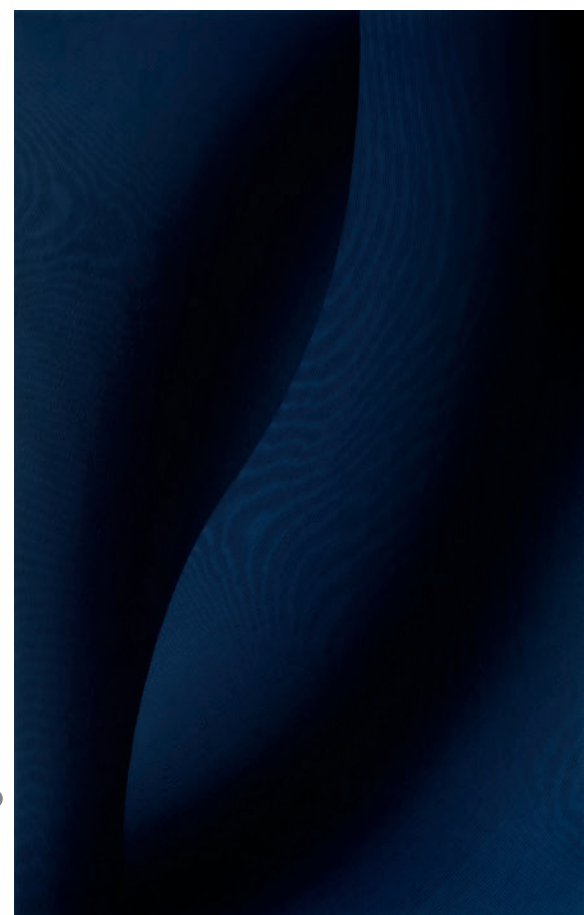
Geometria, choć różnie pojmowana i różnie przejawiająca się w kolejnych etapach twórczości artysty, jest jednym z nader istotnych jej elementów. Rzadko jest to geometria matematycznych wyliczeń, ale zazwyczaj – odczucia transcendentnego porządku. Sam artysta potwierdza: *Zawsze miałem przecucie istniejącego ładu w otaczającym nas wszechświecie. Geometria użyta w moich pracach w postaci rytmów linii jest wyrazem porządku i harmonii [1].*

Ten porządek i harmonia są zgodne z cechami osobowości, a więc i preferencjami twórcy, z jego potrzebą ładu i wyciszenia, z jego upodobaniami do klarowności, syntezy i prostoty.

Tendencje te, choć w różnym nasileniu, dostrzega się w całej jego twórczości, nawet w incydentalnej serii obrazów pejzażowych „Deszczowe lato” (2004) z przestrzeniami wyznaczonymi geometrią szos, widoków zza okna i nocnych świetlówek. Są te pejzaże uproszczone i odrealnione, przeniesione z prozy codzienności w z nagłą wyolbrzymioną, malignianą przestrzeń alienacji i niepokoju.

Podobnie traktuje artysta rzeczywistość w fotografii, którą się obok malarstwa i rysunku zajmuje od wielu lat. Przykładowo w cyklu „Struktury miasta” (2008) dokonuje – pełnej rytmów, światła i ruchu – analizy i równocześnie syntezy architektury, odrealnionej w piękne miraży i doprowadzonej do granic czytelności, a niekiedy poza jej granice. Tu też, jak w głównych dziedzinach swojej działalności, lubi stosować układy symetryczne. Nie jest to jednak reguła bez odstępstw, podobnie jak wszystkie inne zasady w jego twórczości, która, choć konsekwentnie spójna i jednorodna, przebiega fazami o znacznej amplitudzie zróżnicowania, aż do jaskrawych kontrastów.

2



Michał Misiak

1. S-35, 2009, olej na płótnie, 120 x 120 cm
 2. Z-73, 2007, olej na płótnie, 160 x 100 cm
- własność: kolekcja prywatna
3. I-2, 2011, olej na płótnie, 100 x 100 cm
 4. I-12, 2012, olej na płótnie, 100 x 100 cm

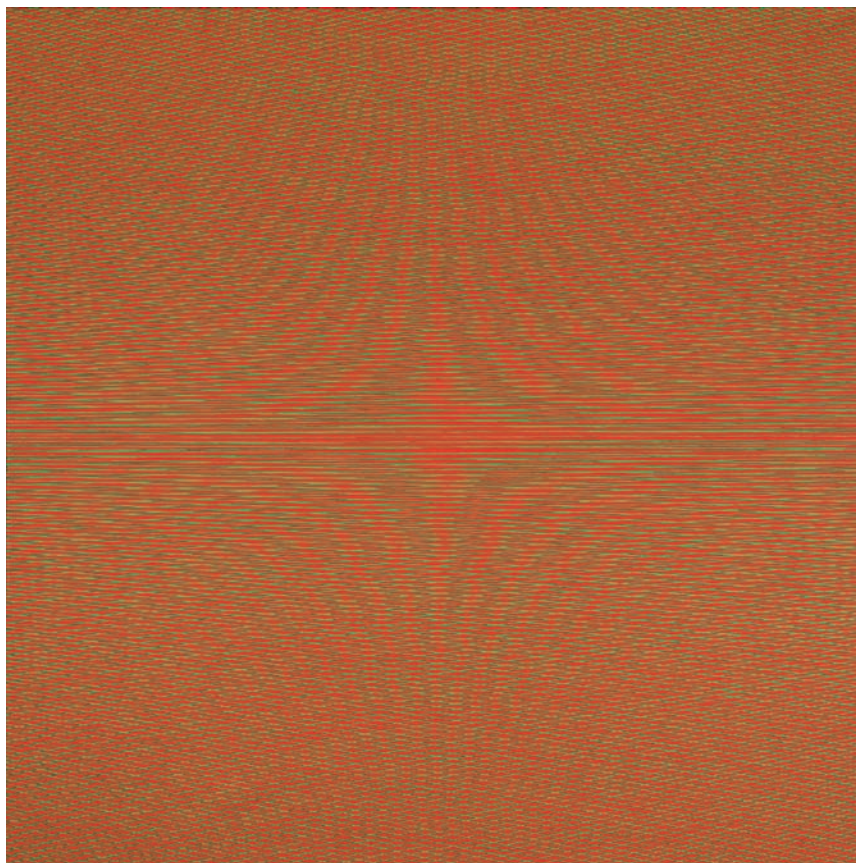
W latach 2004–2005 powstają obrazy w barwach ciemnej czerwieni, błękitu, brązu czy zieleni; niektóre wypełnione tylko interferencyjnie rozmigotaną lub bardziej uspokojoną strukturą kresek, z emanacją świetlną pośrodku albo przy krawędziach symetryczną. Ale też takie, w których z mroku tła wydobywają się nieśmiało pierwsze zjawy kształtów geometrycznych jak prostokąt czy trapez. W roku 2006 i dwóch następnych rozrastają się one i bogacą. Fragmenty niedefiniowalnych, trójwymiarowych form: kolistych, elipsoidalnych, a także prostokątnych, ledwie rozjaśnione, wynurzają się z ciemności, często wypełniając kompozycję po przekątnej. Są one geometrycznie uzasadnione. Określają to tytuły, w których litera Z oznacza proporcje Złotego Podziału.

Równocześnie z tymi ciemnymi pracami, już w 2007 r. artysta jakby zatęsknił za pełnią światła. Rozpoczął cykl obrazów prawie białych, gdzie jak mgła pośrodku płótna, ledwie widzialne dotknięcie żółcieni uwyraźnia równie nieuchwytny fiolet rozwinany jak oddech po obu jej bokach lub dookolnie. Tu także geometryczną zasadę podkreśla tytuł: litera S oznaczająca Symetrię.

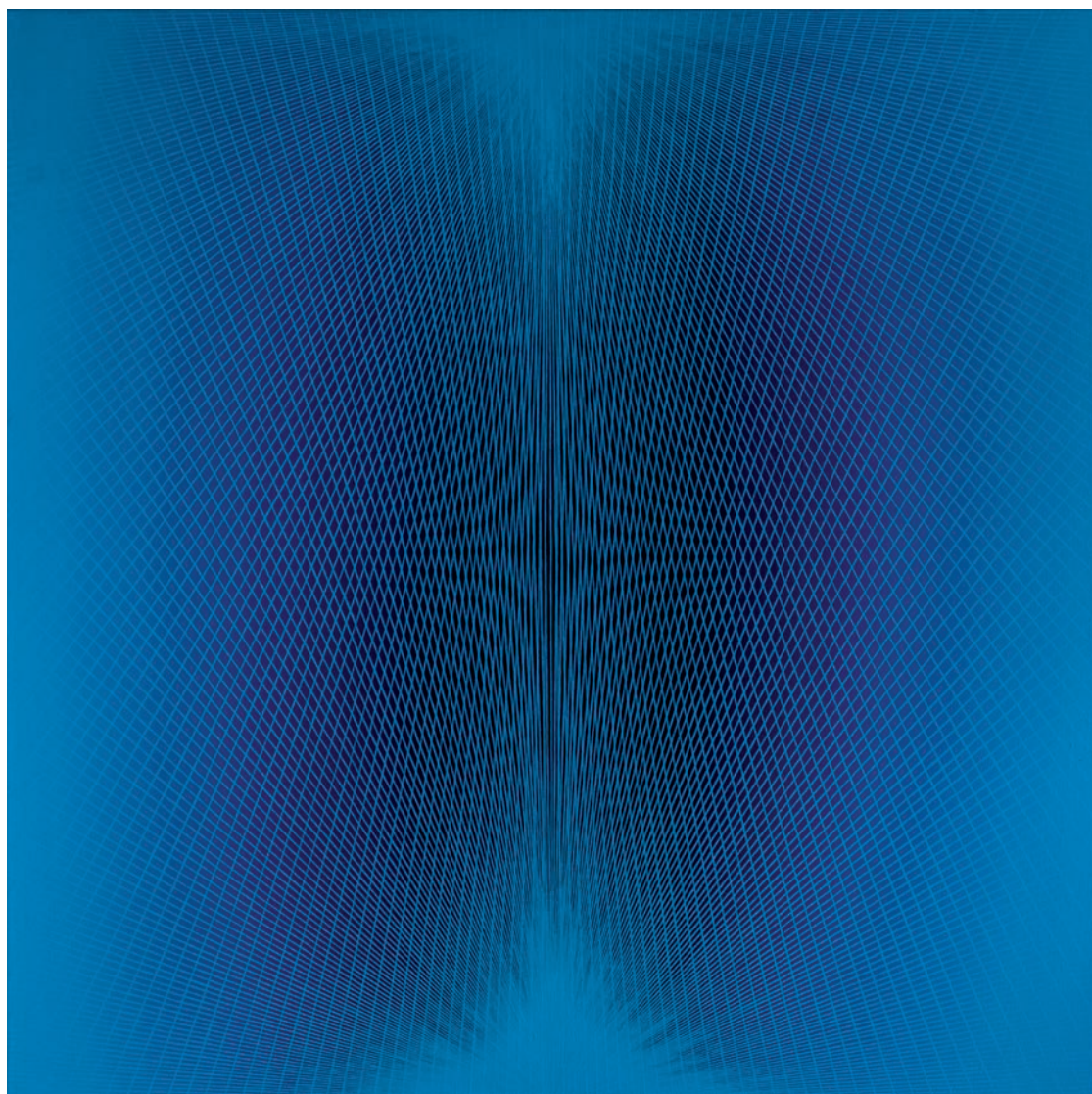
W 2009 r. jeszcze maluje Misiak swoje świetliste, prawie białe płótna, ale znów wraca do mocnych kolorów. Powstają Symetrie ciemne, grawitujące ku czerni, przecięte po diagonalach świetliste błękitnymi, wrzecionowymi formami, czarno-błękitne kwadraty przepołowione horyzontalną prostą, ale też czerwone z zielonym wrzecionem pośrodku, w pionie albo z czerwono-czarnym, rozedrganym jak drobne fale na wodzie.

Ta intensywność barw, ze szczególnym upodobaniem do czerwieni łączonej z zielenią lub niebieskością w kilku różnych odcieniach utrzymuje się także w ostatnich trzech latach 2010–2012. Obrazy z tego czasu klarowne, z uwypukloną strukturą przecinających się kresek, zdumiewają subtelnością i finezją efektów interferencji. Ich tytuły z literą I (Interferencja) potwierdzają wagę tego odkrywczego wykorzystywanego zjawiska dla twórczości Michała Misiaka. Pełna ruchu i wibracji przestrzenność jego prac, ich siła energetyczna i niezwykła uroda przyciągają wzrok i przenoszą myśl z codzienności w odległy wymiar transcendencji. ■

[1] M.Misiak (wypowiedź w katalogu): *Wystawa z XXIX Pleneru dla Artystów Posługujących się Językiem Geometrii*. Sztuka a poznanie – Radziejowice 2011. Radom 2012, s. 66.



3



4

ANNA KANIA

Szyfry pamięci Albertyny Kacalak

Laureatką wyróżnienia „Formatu” w ostatniej edycji Przeglądu Malarstwa Młodych „Promocje” w Galerii Sztuki w Legnicy została Albertyna Kacalak – absolwentka wrocławskiej Akademii Sztuk Pięknych w latach 2007–2012, gdzie studiowała na Wydziale Malarstwa i Rzeźby (m.in. w pracowni prof. Janusza Jaroszewskiego oraz w zakresie multimediów – w pracowni prof. Pawła Jarodzkiego). Obecnie jest doktorantką tej samej uczelni w pracowni malarstwa prof. Zdzisława Nitki oraz w pracowni multimediów u prof. Pawła Jarodzkiego. Zainteresowanie malarstwem w kontekście nowych mediów pozwala jej na twórcze kontynuowanie tradycji wrocławskiego strukturalizmu, ale również na zajmowanie się rysunkiem i sztuką wideo.

Punktem wyjścia w poszukiwaniach własnej formy, oprócz osobistych aktualnych przemyśleń artystki na temat otaczającej ją rzeczywistości, są właśnie doświadczenia zdobyte z kontaktów z twórczością wrocławskich strukturalistów, takich jak chociażby Alfons Mazurkiewicz, Józef Hałas czy Janusz Jaroszewski, którzy już wcześniej prowadzili dialog z ważnymi dla tej tendencji inspirującymi artystami, jak: Jean Dubuffet, Antoni Tapies, James Ensor, Paul Klee czy Miquel Barcelo. Malarstwo Albertyny Kacalak jest więc z jednej strony odniesieniem do tej opcji, z drugiej – pełne kontrastów, polegających na zestawieniu delikatnej, subtelnie wydobywanej, eleganckiej gamy kolorów,

z wyraziście potraktowaną przez nią materią dzieła. Dzięki temu obrazy Albertyny Kacalak, chociaż bogate w odniesienia do tradycji, wyróżniają się indywidualną, nowoczesną stylistyką. I te walory – włączeniu doświadczeń „szkoły” strukturalizmu z inspiracjami współczesnego świata medialnych komunikatów, tego sztafażu aktualnej ikonosfery – stały się przede wszystkim argumentem dla jury w Legnicy, nagradzającego Kacalak nagrodą regulaminową i dodatkowo wyróżnieniem redakcji „Formatu”.

W konkursie młoda artystka zaprezentowała, wyróżniony już wcześniej za najlepszy Dyplom ASP w 2012 roku, cykl prac pt. „Znaki”. Obrazy z tej serii, są, jak mówiła, efektem połączenia jej dotychczasowych dokonań rysunkowych i malarskich. Ale są to również prace o bogatej metaforyce – niemniej bardzo osobiste i emocjonalnie mówiące – nie wprost – o życiu, o ideach, o otaczającej nas rzeczywistości i artystycznych relacjach. Malarstwo Albertyny Kacalak staje się więc odbiciem codzienności, ale przy użyciu pewnych szyfrów – niedopowiedzianych, niedosłownych, naznaczonych przez wieloznaczne, osobiste pismo-znaki. Ich włączenie w materię obrazów skłania do poszukiwań ukrytych znaczeń, kluczy do zaszyfrowanych treści. To malarskie pismo, czyli znaki, ich grube, rozlane malarsko linie, rozmieszczone są niby przypadkowo, niemniej w pewnej rytmicznej kolejności rozłożenia





na płaszczyznach obrazów. W tej mierze prace te niejako bezwiednie nawiązują także do malarstwa włoskiego kręgu „arte cifra”, lansowanego przez B. Olivę w latach 80. XX w. Niemniej w swej formie jawi się to malarstwo jako nawiązujące do sztuki prehistorycznej czy stylu art. brut, który – jak się okazuje – także pozostawił duży wpływ na jej twórczość, szczególnie z lat wcześniejszych. Przedmioty codziennego użytku, stół, a na nim sztuczne, butelki, talerze, nieoczywiste przedstawienia własnego podwórka, które nawiązują zapewne do czasów dzieciństwa, wypełniają całe płaszczyzny obrazów. Tworzą w ten sposób zamknięte kompozycje, łączące w sobie tematy zaczerpnięte z obserwacji najbliższego otoczenia, ale też wzmacniane są przez, przede wszystkim, odniesienia do swoich wewnętrznych światów i wspomnień, do pamięci indywidualnej. Obrazy te to więc swoiste „szyfry pamięci” zapisane w języku malarskim, prowokujące różne odczytania i interpretacje.

Najnowsze prace, w tym nagrodzone w Legnicy, prezentują właśnie już zdecydowanie płaszczyzny materii malarskiej, dopełnionej znakami.

Są one malowane reliefowo lub wydrapane w materii obrazu, nadają tym samym dynamicznej

formy tym często monochromatycznym przedstawieniom. Artystka łączy w swoich kompozycjach różne techniki i materiały, by eksperymentować z wciąż nowymi strukturami materii, na co w najnowszych pracach kładzie coraz mocniejszy akcent. Równorzędnym środkiem wyrazu, w jego bogactwie i walorach, jest tu także kolor. Uwagę widza może skupiać wysmakowana, jakby impresjonistyczna, ciepła i rozświetlona gama barw, która idzie w parze z chropowatą, grubo kładzioną farbą, miejscami delikatnie rozlaną na prześwitujących fragmentach płótnach. Kolor ten szczególnie oddziałuje w tych pracach, gdzie granica między abstrakcją a figuracją zacieśnia się. Kacalak eksperymentuje z barwą, osiągając bardzo wysmakowane niuanse kolorystyczne i tonalne. Czasami uzyskuje ona efekt neonu, lśnienia, przenikania barw, co sprawia, że te pełne laserunkowych prześwitów obrazy niejako mieniają się.

Wyróżnienie „Formatu – to również zapowiedź oczekiwań wobec przedstawianej twórczości; to zakładana możliwość rozwoju i eksperymentów, które odsłonią kolejne etapy tego interesującego malarstwa. Z takim przeświadczeniem polecamy uwadze czytelników tę twórczość. ■

Albertyna Kacalak

1. *Mrowisko*, 2013, olej, żywica na płótnie, 150 x 190 cm
2. *Znaki III*, 2012, akryl, płótno, 150 x 190 cm
3. *Neon 1*, 2012, akryl, olej, 120 x 130 cm



O pierwiastku duchowym w twórczości Karoliny Jaklewicz

Czy geometria może być uduchowiona? Pytanie niby retoryczne, a jednak po dłuższym namyśle można dojść do wniosku, że istnieje wiele czynników, dzięki którym chłód i bezemocjonalna, geometryzująca forma może stać się nośnikiem osobistych czy wręcz duchowych treści. I odnoszę wrażenie, że nie należy daleko szukać, gdyż wystarczy sięgnąć po malarstwo, które chyba najlepiej łączy – jak i wyraża – te dwie, pozornie sprzeczne kategorie w taki sposób, by tworzyły spójną i wyrazistą kompozycję.

W kontekście emocjonalnego postrzegania geometrii doskonałym przykładem jest twórczość wrocławskiej artystki – Karoliny Jaklewicz, która od dłuższego czasu już koncentruje się na poszukiwaniu rozwiązań, dzięki którym możliwe jest ukazanie tego, co analityczne i tego, co intymne/emocjonalne zarazem. Szczególnie aktualne stają się te rozważania w obliczu obronionej ostatnio przez Jaklewicz pracy doktorskiej, w której w drobiazgowy wręcz sposób opisuje ona swój indywidualny model postrzegania malarstwa utrzymanego w estetyce geometryzującej. W dużej mierze powołując się na ważną pozycję wydawniczą pt. *O pierwiastku duchowym w sztuce W. Kandinskiego*, przyjmuje, że [Kandinski] jako pionier sztuki abstrakcyjnej nie tylko działał na rzecz uwolnienia sztuki spod dominacji mimetyzmu, nie tylko widział duchowość w najprostszych geometrycznych figurach, ale równie silnie podkreślał, że „prawdziwe dzieło sztuki powstaje „z artysty” w sposób tajemniczy, zagadkowy, wprost mistyczny” [1].

Ale od początku. Karolina Jaklewicz (ur. 1979 r.) mieszka i tworzy we Wrocławiu, jednak nie jest rodowitą Wrocławianką. Pochodzi z Trzebiatowa i początkowo studiowała na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu im. Mikołaja Kopernika w Toruniu na kierunku Edukacja Artystyczna ze specjalizacją – multimedia, by następnie rozpocząć edukację na wrocławskiej Akademii Sztuk Pięknych. Wybrała pracownię prof. Stanisława Kortyki, gdyż odpowiadał jej kameralny charakter tego miejsca, jak i nastawienie do twórczości samych studentów. Pracownia 209 miała w sobie coś jeszcze – i chyba przede wszystkim – profesora Kortykę, który – jak wspomina artystka – do niczego nie zmuszał. Obserwował, podpowiadał, ale niczego nie narzucał. Najważniejsza była wolność – wiedziałam co chcę robić i cieszyłam się, że mogę to robić. Karolina Jaklewicz dyplom obroniła z wyróżnieniem i warto wspomnieć, że był to Najlepszy Dyplom Roku 2007. Od tego czasu twórczość artystki nieustannie ewoluuje, co wyraża się w podejmowanych tematach, jak

i w formie samej ekspresji. W pozornie podobnych do siebie obrazach, stopniowo – z roku na rok – zauważa się subtelne zmiany, będące jednocześnie – niemalże namacalnym – dowodem na pogłębiającą się dojrzałość, jak i pełniejsze zrozumienie przekazywanej idei.

Wbrew pozorom u podstaw malarstwa Karoliny Jaklewicz leży pejzaż – ale jest to pejzaż widziany jako przestrzeń już przetworzona, przełożona na minimalistyczny język wypowiedzi artystycznej, zbudowany z linii prostej i stosowanych barw. Można więc uznać – zresztą tak twierdzi sama artystka – że ma to związek z otwartą przestrzenią naturalną, z dzieciństwem spędzonym na pustych i rozległych plażach nadbałtyckich – nieustanną obserwacją linii horyzontu, bycia punktem wobec tej złudnej, acz nadrzędnej linii prostej. Podział pola widzenia na sferę ziemi (namacalnej materii), wody (iluzji materii – odbicia, materii zmiennej) oraz nieba (materialnej ulotności) zderzony z dziełami cywilizacji (architekturą), własnymi emocjami i poglądami warunkującymi treść i formę [...] prac [2] w wyraźny sposób mają odzwierciedlenie w kreowaniu przestrzeni obrazowej przez wrocławską artystkę. I wydaje się, że to właśnie synteza była i w dalszym ciągu jest właściwym punktem wyjścia zarówno do dalszej pracy nad budowaniem kompozycji, jak i też do analizy i interpretacji tych prac.

Początkowo w twórczości Karoliny Jaklewicz pojawiały się realistyczne przedmioty osadzone w pustych, zgeometryzowanych przestrzeniach (*Akt w przestrzeni*, 2002), które następnie zastąpione zostały formami ciężkich wyimaginowanych brył. Jak sama mówi: *Początkowo wizerunki betonowych brył były dość realistyczne – ściany ciężkie, materialnie namacalne. Im bardziej zastanawiałam się nad znaczeniem malowanych brył, nad ich symboliką czy metaforą, tym bardziej traciły ciężar. Z czasem bryły budynków stawały się coraz bardziej ulotne, zanikały i przenikały się wzajemnie. W końcu stały się lekkie i przejrzyste, przestały być materialnymi ścianami – przeliczyły się raczej w duchy brył, w przejrzyste tafle modyfikujące widzenie pejzażu [3].* W moim odczuciu był to ostatni etap pierwszej fazy twórczości Karoliny Jaklewicz, która do następnego malarskiego stadium wkroczyła już z zupełnie nowym doświadczeniem i punktem odniesienia, co zaowocowało całkowicie odmiennym postrzeganiem geometrycznych form. Artystka bowiem postanowiła im nadać nowe znaczenie i tym samym osadzić je w emo-

2 K. Jaklewicz,

3 Ibidem,

1 Kandyński. W., *O duchowości w sztuce*, Łódź 1996, str. 123

cyjnym podłożu, czego rezultatem była ich personifikacja. Był to istotnie przełom w stosunkowo chłodnym i bezosobowym dotychczas malarstwie, które stopniowo zaczęło teraz nabierać cech intymnych — można nawet pokusić się o stwierdzenie — że ludzkich także. W kompozycjach tych głównymi bohaterami są początkowo sześciany, które mają za zadanie opowiadać — a może lepiej przekazywać czy też opisywać — stany duchowe, jakie przynależą do świata ludzi. Dla malarki jest to bezpieczna forma mówienia o sobie i o swoich bliskich w sposób bardziej uniwersalny, bez ryzyka całkowitego, emocjonalnego odkrycia się. Bo jak mówi: *Czy widza interesuje moja blizna? Wolę pokazać bliznę w ogóle — znak blizny, czytelny dla każdego inaczej, ale nie wywołujący niezręcznych interpretacji* [4]. Chyba najbardziej osobistym cyklem, jaki do tej pory stworzyła malarka, jest seria obrazów zatytułowana „Matki” oraz „Blizny/Pamiętki”. Warto w tym miejscu wspomnieć także o podobnym pod względem stylistycznym cyklu prac „Anamorfoza osobności”, który w 2011 roku można było oglądać w przestrzeniach ekspozycyjnych Galerii Socato, którą Jaklewicz współprowadzi, pełniąc rolę kuratora.

Na drodze ewolucji stylistycznej sześcian stopniowo zaczął ustępować innej bryle — trójkątowi, który w najnowszej serii prac odegrał rolę niemalże kluczową. I o ile kształt sześcianu przez długi okres stanowił dla malarki formę ukazującą ideę spersonifikowanej geometrii, o tyle stał się niewystarczający w przekazie, by wyrazić nowe, podejmowane w malarstwie tym zagadnienia. Nadrzędną stała się teraz przestrzeń metafizyczna, którą artystka postanowiła zamknąć w kształcie trójkąta, a więc obiektu podświadomie kojarzonego ze sferą transcendentną. Ewolucja ta nie przyszła jednak od razu. Forma trójkąta w twórczości Karoliny Jaklewicz obecna była niemalże od zawsze — początkowo jako padające na bryłę sześcianu latarniane światło czy po prostu element kompozycyjny. Teraz jednak przybrał on formę autonomiczną, która nabrała charakteru symbolicznego czy też wyrażającego. Kandinsky pisze o wewnętrznym zapachu trójkąta — dla Jaklewicz zapach ten nie kojarzy się z tym, co ziemskie — dla artystki jest to *zapach ulotny, a jednocześnie głęboki. Zapach wznoszący ponad, biegnący ku* [5]. Sześcian był punktem skupienia, trójkąt jest formą drogi.

I wydaje się, że jest to jeden z kluczy interpretacyjnych obrazów wrocławskiej malarki. Ale nie tylko sfera duchowa czy osobista jest tu ważna. Istotnym aspektem tego malarstwa jest także kolor, który na pierwszy rzut oka postrzegany jest jako chłodny i dość jednorodny. Lecz jeśli przyjrzymy się uważniej, zauważymy mnogość niuansów barwnych, które wzajemnie przenikają się w taki sposób, że całe płótno zdaje się lekko

Karolina Jaklewicz

1. *Zwiastowanie II*, akryl, płótno, 130 x 80 cm
2. *Próba porozumienia*, akryl, płótno, 120 x 80 cm
3. *5 minut*, olej, płótno, 130 x 100 cm
4. *Moment*, 2011, akryl, płótno, 100 x 100 cm

drgać. Oprócz tonacji ziemistych, jasnych szarości i beżów dominuje tu ultramaryna, która w postrzeganiu symbolicznym odnosi się do sfery niebiańskiej, mistycznej i wreszcie duchowej. Dla artystki barwa ta jest czymś znacznie więcej niż farbą — jest autonomicznym bytem o wyrazistej osobowości [6], która skłania do patrzenia w głąb siebie, ale też w transcendentną, bliżej nieopisaną dal. Ultramaryna najczęściej łączona jest z bielą, która symbolizuje też światło — czasem chłodne i rozproszone, innym razem ostre i dominujące. Jest to kolejny element, który nakierowuje nas na sferę metafizyki i pośrednio nieskończoności. Dla artystki bowiem *pojawiące się w minionych wiekach pojęcia claritas, światła, jasności, blasku wewnętrznego i odbłasku pobudziły [...] wyobraźnię i sprawiły, że zobaczyła światło jako „najsubtelniejszą materię”* [7]. I światło to, w aspekcie metafizycznym w pracach malarki rzeczywiście jest widoczne, a w dużej mierze będąc czynnikiem modelującym bryły i inne elementy znajdujące się w obrazie, nadaje ponadczasowego i iście refleksyjnego charakteru.

W kontekście techniki malarskiej trafnie napisał w recenzji pracy doktorskiej Paweł Jarodzki — można w tej metodzie dopatrzeć się wpływów i inspiracji wrocławskiego malarstwa materii. Dla odbiorcy obeznanego z tym środowiskiem i Akademią, z dużą łatwością przyjdzie wskazanie konkretnych nazwisk artystów, którzy wpłynęli na autorkę. Jednak ten język, pomimo lokalności, pozostaje uniwersalny i, mam nadzieję, doskonale rozumiany, wszędzie. A sposób malowania Karoliny Jaklewicz jest dość specyficzny — zarówno fakturowy, zbrudzony, jak i dopracowany, czysty i estetyczny.

I przyznam szczerze, że odnoszę wrażenie, iż najtrafniejszym zakończeniem dla tego artykułu, będzie — chyba najpełniej opisujący specyfikę twórczości artystki — cytata zaczerpnięta z tekstu autorstwa Bożeny Kowalskiej, który zapowiada najnowszą, indywidualną wystawę Karoliny Jaklewicz Akt przestrzeni/verte. Dlatego też — by nic, co ważne mi nie umknęło — nim właśnie zakończę. *Karolina Jaklewicz stworzyła nowy, własny rodzaj języka geometrii. Jest to język szczególny: wprawdzie abstrakcji, ale nie jest to pełna bezprzedmiotowość. Formy nim powoływane do życia są trójwymiarowe i osadzone w dotykanej niemal i czasem daleko sięgającej przestrzeni. Bywają betonowo, zwałiście ciężkie, ale czasem transparentne, surrealnie przenikające się z niebem i ziemią, z szorstkiego muru,*

ale czasem okaleczone szramami blizn, wymierzone geometrycznie, ale zanurzone w romantycznej poświacie. To nieznaną dotąd: architektoniczny, a jednocześnie ezoteryczny i poetycki język geometrii [8]. ■



4 Ibidem
5 Ibidem

6 Ibidem
7 Ibidem
8 Bożena Kowalska



1



2



3



4



5

JACEK DALIBOR

O rysunku i malarstwie

W warstwie tematycznej interesuje mnie zmysłowa relacja damsko-męska.

Jacek Dalibor

1. Obraz, 11b, akryl, płótno, 80 x 120 cm
2. Rysunek, 09, papier, tusz, 30 x 21 cm
3. Rysunek, 07, papier, tusz, 30 x 21 cm
4. Rysunek, 08, papier, tusz, 30 x 21 cm
5. Rysunek, 32, papier, tusz, 21 x 30 cm
6. Obraz, 08b, akryl, płótno, 120 x 100 cm



6

Nawet, jeśli na obrazach są tylko kobiety, atrybuty, którymi kobiety określają się wobec mężczyzny (takie jak pończochy czy bielizna), sugerują obecność mężczyzny poza kadrem. Jest to dosyć męski punkt widzenia. Jest w tym jakiś element fascynacji lub obsesji, o którym trudno byłoby mi bliżej mówić. Jeśli chodzi o samą konwencję, to interesuje mnie znak wynikający z gestu malarskiego (znak wzięty z popkultury nie interesuje mnie w ogóle). Posługuję się bardzo ekstremalnymi, wręcz opozycyjnymi środkami wyrazu: biel i czerń, cienka ostra linia i płaska nieostra plama, elementy rzeczywistości bardzo precyzyjnie wyrysowane obok tylko zasugerowanych. Rozbijam oglądaną rzeczywistość na poszczególne elementy, tworząc ją z powrotem ze znaków, po swojemu. Jedne elementy wyciągam, przejasniam i nadaję im zupełnie nowe znaczenie, inne eliminuję lub pozbawiam pierwotnego znaczenia. W moim malarstwie plama nie jest środkiem podrzędnym wobec linii (nie ma tylko wypełniać linii), wręcz przeciwnie, jest środkiem niezależnym, który co prawda, czasami razem z linią buduje formę, ale najczęściej jest niezależna od niej. Bywa również, że plama konstruuje formę w opozycji do linii, na przekór jej sugestiom. Linia buduje ekspresję formy, nadając wizualne znaczenie obrazom. Linia pozwala mi przerysować rzeczywistość, oddawać emocjonalny charakter malowanych motywów. Plama i linia w moich obrazach ma względną niezależność. Ze środkami wyrazu w moim malarstwie jest trochę jak z instrumentami w jazzie. Każdy z instrumentów jest niezależny od innych, czasami się spotykają na jakimś temacie grając razem, po czym każdy gra własną linię melodyczną, żeby po jakimś czasie znowu się spotkać. ■

METAWERYZM — ŚWIADECTWO CZY PROROCTWO

Doktryna metawerystyczna powstała jako lustro otaczającej nas rzeczywistości.

Z jej nawarstwionymi symulacjami siebie samej, z mechanizmami produkującymi fikcje, służącymi transferom nieistniejących zasobów, z jej golemami sztucznie stworzonych idoli i autorytetów staje się portretem wygenerowanych cyfrowo ocen i wartości. To obraz świata pozoru, nad krawędzią którego pochylamy się, nierzadko tracąc równowagę, co grozi zapadnięciem w ostateczny już niebyt — tak Piotr Szmítke pisze w tekście z 2011 roku pt. *Sztuka inaczej*, będącym uzupełnieniem jego pracy doktorskiej.

Metaweryzm prowadzi nieustający dialog z mechanizmami warunkującymi funkcjonowanie systemu artystycznego. Jest rodzajem gry pomiędzy twórcą, pośrednikiem a odbiorcą. Nazywa to, co jest wynikiem ambiwalentnego stosunku sztuki do rzeczywistości, do ogólnie pojmowanej prawdy oraz do samej siebie. Głosi, że kłamstwo sztuki jest jej prawdą najdoskonalszą, gdyż żadna nieadekwatność z rzeczywistością jej nie grozi. Polega na tworzeniu fikcyjnych tożsamości artystów, z których każdy jest mniej lub bardziej doskonałą próbą ingerencji fikcji w rzeczywistość. Szmítke — prezes światowego instytutu fikcji — największej w świecie budowli architektury konceptualnej złożonej tylko z bram posługuje się zasadą *trompe l'oeil* — zastępując materię malarską materią rzeczywistości. Każda z jego postaci jest precyzyjnie określona, wpisana w kontekst społeczno-kulturowy. Każda jest zarazem artystyczną indywidualnością. Pośród nich Leon Trudor-Om, pochodzący ze Śląska były górnik, posługuje się w malarstwie sproszkowaną cegłą z familoków oraz pyłem węglowym gwarantując *ciągłość pracy nawet w wypadku totalnej katastrofy energetycznej*. John Beep tworzy maniackalnie prace zatytułowane „53,8” pod wpływem traumatycznego

przeżycia katastrofy lotniczej na Spitzbergenie i kilkudniowego oczekiwania na ratunek. Wryty w tym czasie w pamięć ogon rozbitej maszyny sterczącej wśród lodu pod kątem 53,8° wyznacza kierunek, będący rozpoznawalnym składnikiem abstrakcyjnych obrazów artysty. Yasmina Sati, nestorka metaweryzmu, przemyciona w 1983 r. z Teheranu do Europy w koszu na bieliznę, po zdobyciu tytułu miss dojrzałości, wychodzi za mąż za śląskiego przedsiębiorcę, osiadłego na Kajmanach, skąd od czasu do czasu przysyła do Polski prace plastyczne na konkursy, z reguły je wygrywając [1]. Życiorysy te każą przemierzać ich bohaterom cały świat, a galerie i muzea, w których wystawiają to zarówno te największe na świecie, jak i te całkiem małe, prawdziwe i wymyślone.

Piotr Szmítke — autor doktryny nie należy do artystów poddających się łatwej definicji. Jego wszechstronność i swoboda poruszania się po różnych dziedzinach sztuki jest z jednej strony tym, co go wyróżnia, z drugiej zaś tym, co gubi, przez długi czas bowiem utrudniało identyfikację jego języka artystycznego. Próba jednoznaczniego zakwalifikowania tej „wielobranżowej” twórczości staje się niemożliwa wobec dzieł tak polimorficznych jak autorska opera, multimedialna kurtyna Teatru Śląskiego czy film. Autor twierdzi, że formułując metaweryzm, postawił ogromne wyzwanie historykowi sztuki, umożliwiając jednocześnie sobie wolność wyboru i możliwość poszukiwań w różnych kierunkach artystycznych. Metaweryzm staje się swoistym kluczem do skatalogowania nieprzebranego dorobku Piotra Szmítke, który obdarza kolejnych fikcyjnych bohaterów owocami swojej działalności twórczej.

Nadawanie kolejnych wirtualnych tożsamości może stanowić terapeutyczną metodę oszukiwania samotności lub automanifestację w duchu Rimbauda — *Ja to kto inny*. Wśród meta-artystów panuje jednak rygor i konsekwencja. Bardzo zdyscyplinowane i określone postawy twórcze artystów są aż do przesady zdefiniowane, co nierzadko nabiera cech groteskowych.

Historykowi sztuki metaweryzm — niepokojący hybrydyczny nurt podmywający nienaruszalny grunt zasad rządzących rynkiem sztuki — nie zawsze zwiastuje spokój. Artyści gwarantują — nie zawsze — kolejny krok, otwierający nowy wymiar poszukiwań.

Jak kubiści przełamujący niegdyś jednoznaczność perspektywy oglądu świata, metaweryzm przełamuje krepującą wielu artystów zasadę jednorodności w sposobie obrazowania świata, poszerza pole sztuki, ujawniając obiekt z różnych perspektyw mentalnych. Wzbogaca informacje nie tylko o przedmiocie, ale i jego odbiorcy. Metaweryzm jest odbiciem zmiany dokonanej przez sztukę na sobie samej, jaką wywołała reakcja łańcuchowa konceptualizmu. Lata sześćdziesiąte, w których znika samo dzieło sztuki, stając się w pewien sposób nieobecne, wspomina Andrzej Turowski, zwracając uwagę na to, że dematerializacja jest zjawiskiem głębszym niż tylko porzucenie materialnej formy, jest raczej przemieszczeniem istoty dzieła w sferę teorii: *Nie dematerializacja przedmiotu, lecz teoretyzacja dzieła [...] jest cechą najbardziej charakterystyczną sztuki konceptualnej* [2].

Piotr Szmítke, dokonuje kolejnej rewolucji: dematerializuje własną tożsamość, poprzez jej

2 O sztuce konceptualnej. Andrzej Turowski w rozmowie z Pawłem Politem, [w:] *Refleksja konceptualna w sztuce polskiej. Doświadczenia dyskursu: 1965–1975*, red. Paweł Polit, Piotr Woźniakiewicz, Warszawa 2000, s. 46.

1 Szmítke P., *Metaweryzm. Kategorie nieistnienia w sztuce*, SCS-ZS, Fundacja Paryż, Paryż 2011, s. 41.



1. Portrety pierwszych metawerystów: **Johna Beepę, Bolesława Ostronia, Yasminy Sati, Giovanniego da Vinobuono** oraz **Uchito Mitu** na wystawie w krakowskim Bunkrze Sztuki, kolaż, 1995
- 2,4. Muzeum Historyczne Mme Eurozy, Opera Śląska, 2005
3. **Bolesław Ostron** (Ostroglów), *To nie jest kaczka*, obiekt, 2006, fot. Marlena Niestrój

zwielokrotnienia. Tym razem to nie dzieło staje się nieobecne, lecz sam artysta.

Zdaniem Irmy Koziny metawerystyczne rozmnożenie osobowości twórczej jest świadectwem braku własnej tożsamości. Bardziej trafne wydaje się wszakże spostrzeżenie, że jest to *unifikująca epokę postmodernistyczną cecha, przejawiająca się w chęci zabawy, polegającej na zamiłowaniu do wielości odgrywanych ról, które składają się na wielowątkowy palimpsest. [...]* W takim pojmowaniu metawerystycznego oeuvre zawarte jest charakterystyczne dla współczesności definiowanie tworzenia jako *dynamicznego procesu, którego efekt ostateczny nie jest do końca przewidywalny* [3]

Poszukiwania oscylujące wokół pojęć prawdy i fikcji w obrębie sztuki stały się ostatnimi laty bardzo popularne. Wystarczy przywołać prace takich artystów jak David Cerny z jego instalacją *Entropa* czy Roe Rosen z wykreowaną artystką Justine Frank.

Należy jednak podkreślić fakt, że metaweryzm powstał zanim urealniła się wizja globalnej wioski Marshalla McLuhana i nastąpiła ekspansja mediów elektronicznych; nim zagrożenie wirtualizacją świata stało się realnością. Pierwsze symptomy multiplikacji rzeczywistości przez Piotra Szmítke odnotowane zostały w Paryżu pod koniec lat 80. wraz z ogłoszeniem Pierwszego Manifestu Metaweryzmu oraz zorganizowaniem I Konferencji Metawerystycznej w 1988 z udziałem Claire Viret i Marka Floriot – związanymi z Radiem France Culture. To we współpracy z nimi powstawały akcje pod hasłami „wątpizmu” (*doutisme*), gdzie nawet wątpiący w wątpizm automatycznie stawał się wątpistą. Nie bez znaczenie dla rozwoju metaweryzmu był gasnący już w owym czasie ruch Patafizyków i Jean Baudrillard – stojący na czele grupy intelektualistów szukających alternatywnej logiki, który wydał 4 lata wcześniej swoje przełomowe dzieło *Symulacje i symulakry*. Po powrocie do Polski Szmítke cierpliwie ślask fikcję przy okazji kolejnych wystaw w katowickim BWA, krakowskim Pałacu Sztuki oraz Muzeum Śląskim.

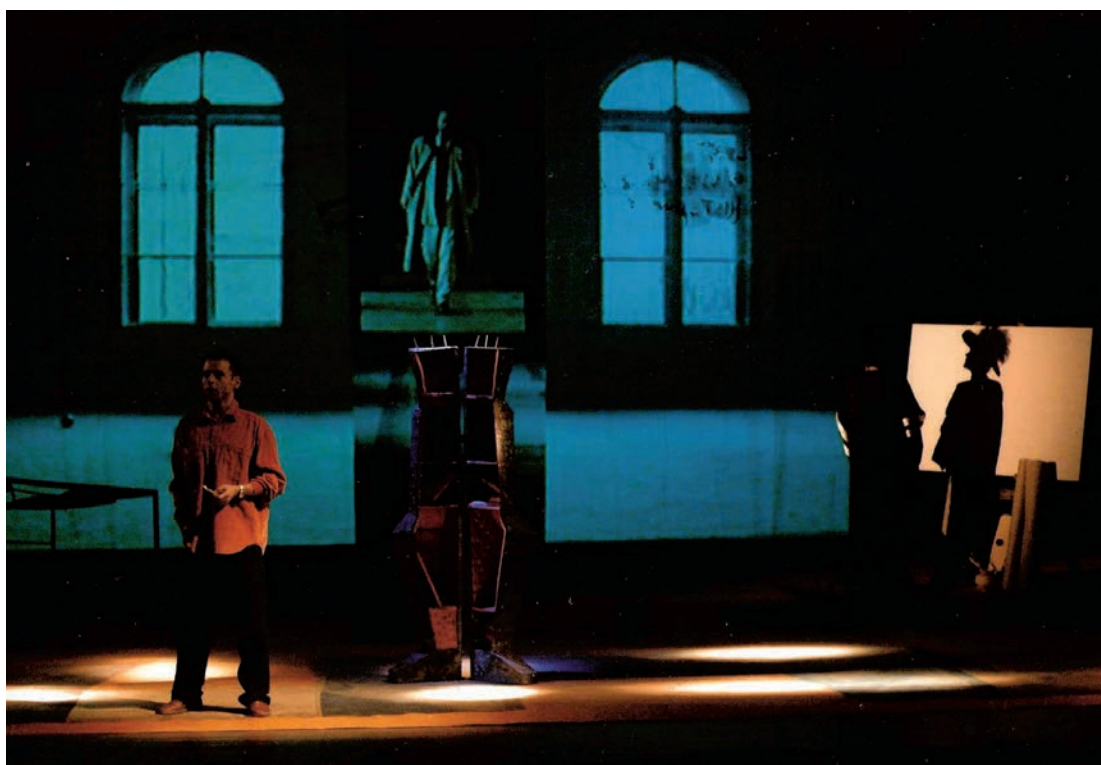
Szczególnie ważnym wydarzeniem był Międzynarodowy Festiwal Metaweryzmu w krakowskim Bunkrze Sztuki w 1995 roku. Sześć lat po bytomskiej premierze opery *Muzeum Historyczne Mme Eurozy*, w pełni autorskiego



2



3



4

3 Kozina I., *Dzieło sztuki jako przedmiot wylaniany z niebytu przez umysł obserwatora*. [w:] Piotr Szmítke, *Historia katowickiego artysty w ogrodach rozwidlającej się rzeczywistości*. Muzeum Historii Katowic. Katowice 2011, s. 127.



z Bunkrem Sztuki, Konsulatu Królestwa Metawery w Krakowie. Ta wielowątkowa i nieokreślona struktura quasi państwa umykająca opisowi, spowodowała jej twórcę do wkroczenia z nią bezpośrednio w rzeczywistość. Użył do tego budynku w willowej dzielnicy Krakowa, zaopatrzonego w rekwizyty kojarzące się z rezydencją dyplomatyczną (szklane tablice), ozdobił jej wnętrze atrybutami bogactwa, prestiżu i klasy (fortepian, popiersia, portrety, dywany, stylowe biurko, gabloty, w których wystawione zostały artefakty z historii Metawery). Po czym wpuścił gości zaproszonych na uroczystość konsularną. W jej trakcie wygłosił powitanie w języku urojonego państwa, tłumaczone symultanicznie na jęz. polski, na koniec wręczył paszporty i medale przyznając

1 i metawerystyczne dzieła Piotra Szmítke, otwarto w sosnowieckiej Galerii Extravagance wystawę pt. „Metaweryzm. Kategorie nieistnienia w sztuce”, gdzie zaprezentowane zostały prace 10 wybranych reprezentantów metaweryzmu. Ekspozycja składała się z malarstwa, instalacji oraz rzeźby, wprowadzając nas w świat wyimaginowanych bytów, z których każdy wyposażony jest w życiorys wpisany w konkretne tło kulturowo-społeczne, mające wpływ na rodzaj uprawianej twórczości. Autor wystawy odebrał sobie przywilej podpisywania dzieł. Tworząc wirtualnych artystów — obdarował ich prawami autorskimi do poszczególnych prac. Podczas wystawy sztuki polskiej w Berlinie w ramach obchodów Polskiej Prezydencji w Radzie UE, Szmítke jako kurator wystawy oddelegował czterech reprezentantów swojego wirtualnego świata i zamieścił pośród grupy uznanych polskich artystów.

Albert Zweiter, pierwszy z nich, zbudował z układów scalonych rodzaj obozu pracy. Pomysł powstał w wyniku skojarzenia odwróconej płytki elektronicznej, której elementy przypominają widziane z lotu ptaka szeregowo ustawione baraki obozu koncentracyjnego. By spotęgować to wrażenie artysta przykrywa płytę siatką drucianą, do której przypięte są diodowe lampki, przypominające reflektory oświetlające teren obozu. Alert wizualny to kogut policyjny ustawiony na tle zdjęcia przedstawiającego robotników chińskich w chwili otrzymywania posiłku. Szczegóły zdjęcia pozwalają mniemać, że porcja żywności jest głodowa, a otrzymujący są wycieńczeni i niedożywieni. Ekspresję całości potęguje dodatkowo efekt akustyczny w postaci szczekania psów, nagranych z dużą dozą weryzmu i emitowanego przez głośnik w pomieszczeniu sąsiednim.

Kolejny artysta, Wiktor Pastalos prezentuje serię obiektów nawiązujących w formie do portretu trumiennego, po którego lustrzanej powierzchni „przebiega” co pewien czas świetlista inskrypcja w nieistniejącym języku. Yasmina Sati wykazuje silne zaangażowanie w sprawy społeczno-etyczne, podejmuje prace nad zagadnieniem globalistycznej pułapki, którą jest torturowanie zwierząt pod przykrywką uboju rytualnego. Praca przedstawia wnętrze ciasnego bunkra, będącego miniaturą dyskoteki albo kapliczki horroru.

Obrotowa kula rzucająca kolorowe światełka na ściany, miesza je z obrazem kur wielkości człowieka zamkniętych w klatkach.

Szmítke przemawia chórem bytów nieistniejących, co rodzi podejrzenia, iż umyka w ten sposób systemowi, który dyscyplinuje artystę, narzucając konieczność jednorodności w sposobie obrazowania świata.

Ostatnią ingerencją metaweryzmu w tkankę rzeczywistości było otwarcie, przy współpracy

honorowe obywatelstwa niektórym z gości. Publiczność z wielką łatwością zaakceptowała reguły gry, tym bardziej, że catering był wystawny, a klimat załatywał światowością. Akcja sytuacyjna miała swoje kontinuum pod dachem Bunkra Sztuki, gdzie kurator wydarzenia Krzysztof Siatka rozmieścił dostarczone przez autora rekwizyty w formie „punktu agitacji konsularnej”, który połączony został z konsulem łączem on line. Piotr Szmítke kolejny raz dowiódł łatwości, z jaką fakt urojony stać się może faktem społecznym, zwracając uwagę na skomplikowaną strukturę argumentu, jakim jest opakowanie i fasada w rzeczywistości naznaczonej dominacją pozornie odrzuconej fikcji. ■



1. Wnętrze Konsulatu Królestwa Metawery w Krakowie, 2012, fot. Rafał Sandecki
2. **Leon Trudor-Om**, *Syrenka śląska*, 1989 obiekt, fot. Marlena Niestrój

Królestwo Metawery

Krzysztof Siatka w rozmowie z Piotrem Szmítke

Krzysztof Siatka — Niedawno uruchomił Pan konsulát — placówkę dyplomatyczną, która jest przedstawicielstwem Królestwa Metawery w Krakowie. Jakie trudności spotyka na swojej drodze dyplomata, a zarazem artysta przy organizacji takiej instytucji?

Piotr Szmítke — Terytorialno-mentalne. Forma i gatunek naszego zaistnienia w świecie, rodzaj materii, jaka dotyczy Państwa Metawery i dynamika pojmowania, czym ono jest, to zespół czynników decydujący o powodzeniu naszych planów. Gospodarka naszego państwa opiera się na produkcji imaginatu i dzięki temu funkcjonuje w sferze ekonomicznej i prawnej. Jak wiemy, jednak produkcja imaginatu nie jest powszechnie uznaną praktyką gospodarczą w Europie i świecie. Trudności z uznaniem naszej autonomii przypominają problemy z uznaniem leków naturalnych, których skuteczność godzi w interesy farmaceutycznych karteli. Trudnością numer jeden jest więc w ogóle kwestia zrozumienia Państwa Metawery. Jeżeli ktoś to pojmie, to już jest połowa sukcesu

K.S. — Ogólnie rzecz biorąc, największe trudności pojawiają się na płaszczyźnie prób udowodnienia istnienia państwa?

P.S. — Istotnie! Problem zrozumienia istnienia czegokolwiek jest problemem powszechnym, gdyż nie wszyscy korzystają z przywileju refleksji. Aby zrozumieć, dlaczego żyjemy w danym kraju, musimy poddać się pewnego rodzaju indoktrynacji mentalnej. To proces społecznie uznany i stary jak świat. Zasadniczo nie ma więc różnicy, czy chodzi o widelec, czy państwo, trudność tkwi w umyśle obserwatora.

K.S. — Dlaczego Konsulat został otwarty w Krakowie czy też w Polsce. Może Krakowianie i Polacy są jakoś szczególnie predestynowani do zrozumienia takich zagadnień?

P.S. — Bez wątplenia. Polska otrzymała ostatnio tradycyjną coroczną nagrodę za osiągnięcia w zakresie metaweryzmu. Dowodzi to, że metaweryzm jest popularną filozofią czy doktryną, w której Polska się pławi, nawet o tym nie wiedząc. Kraków zaś, jak wiemy, ma szczególnie zasługi, że tak sięgnę do tradycji Smoka Wawelskiego, Lajkonika czy muzyki Rubika.

K.S. — Rozumiem, że takim punktem wspólnym Królestwa Metawery i Krakowa jest zamiłowanie do tradycji i mitologii. Proszę opowiedzieć o artefaktach z czasów prehistorycznych, które zaprezentowano na wystawie towarzyszącej otwarciu Konsulatu. Szczególnie ciekawi mnie ramka do kadrowania rzeczywistości.



Piotr Szmítke — Konsul Generalny Królestwa Metawery, fot. Rafał Sandecki

P.S. — To istotnie dość charakterystyczny przedmiot, który zdradza inklinacje Metawerystów już u zarania istnienia ich społeczności. Jak wiemy, gdy inni walczyli okładając się pałkami i wyrrywając sobie wzajem skalpy, Metaweryści przechadzali się spokojnie ze swymi wpiery żłobionymi w kamieniu, a potem odlewającymi w brązie ramkami do kadrowania rzeczywistości, analizując fragmenty całości, które objawiają się w postaci komunikatu owej całości przeczącemu. Wspomnę też o świstawkach znad Garonny, które służyły tworzeniu wszechświatów. Był to przedmiot prosty — rurka z jednej strony nieco szersza. W chwili gdy dmuchano ze strony węższej ku stronie szerszej, pojawiał się nowy wszechświat. Tajemnica tkwi tu w osobie, która dmie w ową rurkę. Jak wiemy, tworzenie wszechświatów poprzez zadęcie to praktyka znana od tysięcy lat.

K.S. — Poruszył Pan zagadnienia związków artysty z rzeczywistością, sztuki z rzeczywistością, tworzenia alternatywnej rzeczywistości przez sztukę i artystę. Wspomniał Pan, że w pradziejach Metaweryjczycy posługiwali się ramką do kadrowania, czyli niejako doznanie estetyczne pojawił się przez ogląd rzeczywistości. Jak zdefiniowałby Pan współczesny stosunek Metawery, metaweryzmu, Metaweryjczyków oraz Pana własny względem rzeczywistości?

P.S. — Myślę, że Metawera tym różni się od innych struktur państwowych, że stosunek jej obywateli do rzeczywistości był zawsze niestabilny. Oczywiście, mamy tu do czynienia ze strukturami służącymi krzewieniu pewnego porządku w świecie, co wiąże się niby ze stabilizowaniem pozycji przedmiotu, faktu, racji, pojęć takich jak prawda, piękno, dobro, jednak zazwyczaj sprowadzono je do definicji. Miały one dyscyplinować zarówno >



1. Manifestacja Metaweryjczyków przed Bunkrem Sztuki w Krakowie, od lewej: **Piotr Szmítke, Ryszard Grzyb**, 2012
2. *Formuła zapisu Zyndrama z Murcek — powstanie ciemnej materii*, instalacja, 2012, fot. 1,2 Rafał Sandecki

K.S. — Porozmawiajmy o przykładach z historii metaweryzmu i Metawery, które miały wpływ na dzisiejszą rzeczywistość naukową, przemysłową. Przecież historia metaweryzmu ma na swoich kartach zapisy o wybitnych osiągnięciach naukowych, i tutaj pierwsza rzecz, która przychodzi mi na myśl, to właśnie formuła Zyndrama z Murcek.

P.S. — Zyndram — prekursor śląskiej kultury, w XIV wieku wypowiedział słynne zdanie: *jest wszystko, albowiem coś w ogóle jest*. Genialność tego hasła polegała na niemożności zaprzeczenia jego sensowi. Zyndram z Murcek jest świetnym przykładem bytu częściowego, którego gęstość jest zmienna. Doszli do tego naukowcy współcześni, budując postać Zyndrama z Murcek na bazie telewizji, dopiero bowiem, gdy lokalny program katowicki wyemitował 15 minutowy reportaż o Zyndramie z Murcek, śląscy politycy potwierdzili jego prawdziwość.

K.S. — Porozmawiajmy o przemianach politycznych, które odbywają się aktualnie w Królestwie Metawery. W dalszym ciągu jest to monarchia absolutna, ale z drugiej strony, przy okazji powołania Konsulatu Królestwa Metawery w Krakowie odbyły się pierwsze wolne wybory.

P.S. — Jak wiemy, monarchia absolutna nie uwzględnia wyborów. W Metawerze jednak bywają ogłaszane często i lud bawi się bawi się nimi równie dobrze, jak w demokracji. Dziś w wielu krajach stosuje się wybory zamiast igrzysk. W Metawerze każdy może głosować co najmniej dwa razy, poprawić swój typ w momencie ogłoszenia wyników albo odwołać swój głos.

K.S. — Chciałbym, aby opowiedział Pan o zjawiskach przyrodniczych, jakie można obserwować na terenach Królestwa Metawery. Wiem jakoby istniały tam ciekawe zwierzęta, np. słynny wąż, który pożera własny ogon, jak również zjawiska botaniczne typu anormalnej wielkości buraki.

P.S. — Tak, oczywiście fenomeny przyrodnicze to nasza specjalność. Są bardzo mocno związane z obserwatorem, czyniąc Metawerę poletkiem doświadczalnym wąskiej grupy badaczy zjawisk mechaniki kwantowej. Wspomniane buraki poddawane modyfikacjom genetycznym osiągnęły umiejętność autokontroli, a w przypadku niektórych z nich nawet skłonność do samodzielnej kreacji, co prawda na poziomie amatorskim, aczkolwiek niespotykana skala ich wzrostu zaczyna narzucać konieczność poważnego traktowania ich sztuki. Ze źródeł niepotwierdzonych słyszałem nawet o projekcie promocji w polskim pawilonie na weneckim Biennale.

K.S. — Czego życzyć Metawerystom na nowy rok?

P.S. — Zągęszczenia bytu. ■

państwo, jak promowanych przez nie artystów. Metaweryjczycy być może dzięki nadużywaniu imaginatu, substancji ułatwiającej kreację, dochodzili do rezultatów nadmiernie efektownych, co nie zawsze wiązało się z aprobatą otoczenia. W momencie gdy żyjemy zgodnie z zasadami sztuki, mamy możliwość głoszenia prawdy w obrębie wyznaczonej sobie samymi rzeczywistości, natomiast realność nas otaczająca nie ma początku ani końca. Nie znamy ani jej zasięgu ani genezy. Na odcinku kontrolowanym przez metawerystów rządzi idea nieciągłości, w zamian za co wiemy, gdzie jest północ, gdzie południe, gdzie zachód i gdzie wschód.

K.S. — Wydaje mi się, że poglądom estetycznym metaweryzmu, towarzyszy wielki pragmatyzm, który pozwala na wybór najciekawszych osobowości i myśli z historii świata i przypisanie ich historii metaweryzmu. Skupmy się może na najciekawszych postaciach, które ugruntowały współczesną wiedzę, które spowodowały to, czym metaweryzm jest współcześnie.

P.S. — Już u kolebki ludzkości mamy do czynienia z grupą Metaweryjczyków, którzy negocjowali z Gilgameszem uznanie autonomii państwa Metawery, w zamian za stworzenie eposu promującego króla, skądinąd sybaryty i tchórze, w roli bohatera wojennego. Trudno nie wspomnieć Metaweryjczyka o niestety nieznanym imieniu, który stworzył dwie fantastyczne epopeje akcji Iliadę i Odyseję, przypisane następnie niejakiemu Homerowi, który był bardzo dzielnym pisarzem prowincjonalnym. Popularnym agentem Metawery był filozof grecki Platon, który przyjął zlecenie stworzenia postaci Sokratesa. Wiemy też, że wielki mistrz Metawery sir Edward de Verre zawarł umowę z aktorem i awanturnikiem, przywódcą trupy teatralnej o nazwisku Shakespeare, ale to tajne treści, nie mogą ich propagować.

K.S. — A bardziej współcześni metaweryści?

P.S. — To jeszcze delikatniejszy temat.

K.S. — Ja rozumiem, że dość trudno układać hierarchię wśród żyjących, jednak kto zasługuje na szczególne uznanie?

P.S. — Honorowe obywatelstwo Metawery otrzymało niemało ludzi sztuki i kultury. Posiadaczką paszportu metaweryjskiego była Wisława Szymborska, Henryk Mikołaj Górecki, Władysław Hasiór, Cindy Sherman, David Cerny, Masimiliano Gioni, Hanna Wróblewska, Jerzy Kosalka, Irma Kozina, Ryszard Grzyb i wielu innych. Nie ma wśród nich polityków. To kara za zawłaszczanie metaweryzmu. Warto wiedzieć, że za czasów napoleońskich Talleyrand postulował więzić metawerystów w lochach, a od początku XIX wieku politycy postanowili zawłaszczyc metodologię i filozofię metaweryjską, pozostawiając jej autorom jedynie obszar sztuki.



K.S. — Czy politycy zdobycze metaweryzmu wykonywują profesjonalnie?

P.S. — Tak, acz nieudolnie. Zresztą społeczeństwo również nie dojrzało do możliwości dokonania oceny, problem zatem się zeruje. Oczywiście nie mówię tu o całym społeczeństwie, ale jego fragmencie. Ten fragment jest przytłaczająco wielki, a nawet większy od całości.

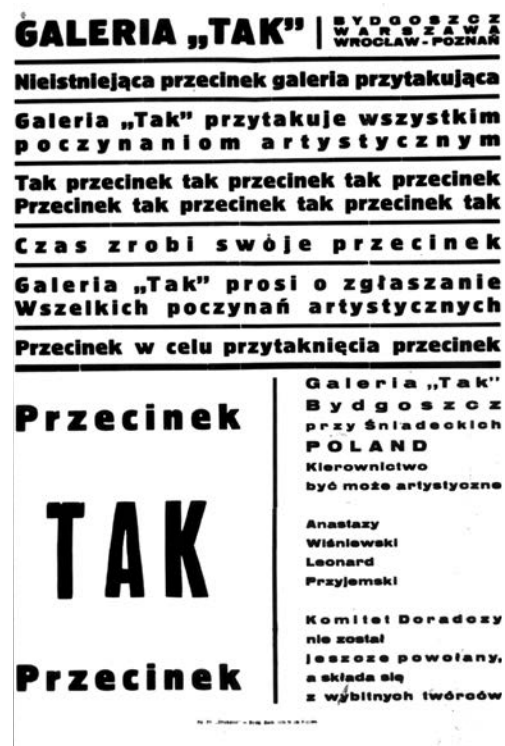
Przypomnienie Anastazego B. Wiśniewskiego (1945-2011)

Był prześmiewcą, ironistą, prowokatorem.

Był w Polsce pierwszym i jedynym autentycznym twórcą sztuki poczty. Studia w PWSSP we Wrocławiu ukończył w 1968 r. i już w rok później zaczął wysyłać do osób z kręgu awangardy artystycznej swoje teksty odbijane na papierze czcionkami ręcznej drukarki. W katalogu wystawy Anastazego w Bydgoszczy w 1970 r. Andrzej Kostolowski pisał: „Jednym z największych sojuszników Anastazego Wiśniewskiego staje się poczta, dzięki której przesyła on zainteresowanym swoje kolejne wersje interpretacji, zamierzeń, publikacji itp.”¹ Tak artysta jak i autor wspomnianego tekstu nie wiedzieli wówczas nic jeszcze o rodzącym się w tym czasie na Zachodzie zjawisku, które spopularyzowało się wkrótce przyjmując nazwę „sztuki poczty”. Anastazy posługiwał się pocztą po prostu jako jedynym u nas w tamtych czasach sposobem przekazywania swoich drwiących reakcji-komentarzy do aktualnych wydarzeń w polskiej sztuce i nie tylko w sztuce.

A działał się w owych latach wiele i intensywnie: powstawały nowe galerie, nowe nurty w sztuce, odbywały się masowo plenery, sympozja i sesje poświęcone różnym problemom artystycznym. Anastazy komentował je i ośmieszał drwiną i obsceną. Zaraz po studiach występował na wystawach seriami prac ze zwisającymi na nich formami fallicznymi, wykonanymi w trójwymiarze w różnych materiałach z upodobaniem do barwy buduarowego różu. Były to obiekty o zamierzonym działaniu bulwersującym widzów i o wymowie symbolicznej, określającej stosunek artysty do sytuacji i zdarzeń w obszarze sztuki i życia głównie artystycznego. Na Sympozjum „Wrocław 70” stworzył pod tytułem „Pręgieryz” monumentalnego różowego fallusa prowokując organizatorów i mecenasów imprezy, a także artystów, jej uczestników, którym wyznaczał pisemnie różne, drwiną podsyte role, utrzymując, że jedynym sposobem na uniknięcie plagiatu jest wykonywanie zleceń. Przykładowo: „zlecenie dla Marczyńskiego: projekt zapadni; zlecenie dla Kantora (zawsze pierwszy): przejść po zleceniu Marczyńskiego i namówić na to Wrocławian”.

W tym samym 1970 r. porozsyłał Anastazy druk-afisz zawiadamiający o powołaniu przez niego do życia „Niezależnej Galerii Nieistniejącej NIE Bydgoszcz – szosa gdańska”, gdzie w planie wystaw przewidywał ekspozycje wszystkich, najwyższej szacowanych polskich artystów. Wkrótce potem w podobny sposób zainteresowani dowiedzieli się o powstaniu Nieistniejącej Galerii TAK „przytakującej wszystkim poczynaniom artystycznym”. Anastazy kpil ze wszystkich sympozjów, konferencji i sesji na rozmaite tematy, także ze Zjazdu PZPR gdy zawiadamiał o realizowanym w całym kraju koncercie na 10.000 ptaszków, lub gdy w Plenerze Zgorzeleckim w 1971 r. w miejsce wygłoszenia



zapowiedzianego referatu przez godzinę siedząc na krześle prelegenta – płakał. Drwiąc z procedury artystów „sakralizujących” wybrany z rzeczywistości przedmiot przez podniesienie go do rangi sztuki rozesał mapę fizyczną świata jako „Objet d’art Anastazego Wiśniewskiego”.

W 1972 r., jako akcję „Galerii Tak” zorganizował w Galerii ZSP przy Uniwersytecie Warszawskim happening „Rozmowy indywidualne”. W sali udekorowanej czerwonymi flagami, za stołem nakrytym czerwoną tkaniną przyjmował Anastazy gości pojedynczo, a gdy kolejno każdy z nich przekraczał próg pomieszczenia, rozlegały się tony „Międzynarodówki” tak ogłuszająco, że jakkolwiek wymiana słów z artystą nie wchodziła w rachubę.

Anastazy był nie zwykłe aktywny – wieczny kontestator działający różnymi środkami przekazu: drukami komunikatów, afiszami, obrazami i obiektami przestrzennymi, rodzajem activites, jak

Anastazy Wiśniewski,

1. *Objet d’Art*, 1970

2. *Galeria Tak*, 1970, druk

happening „Sen”, gdy na swojej wystawie w Poznaniu w 1969 r. spał pod wywieszką z napisem „Kochajcie Anastazego” czy jak „Rozmowy indywidualne”. Drukował nadto zapisy jak „Zeznania kontestatora” lub „Notatnik Robotnika Sztuki”, tworzył i rozpowszechniał drwiące parafrazy znanych hasel Kurta Schwittersa i Bena Vautier głosząc:

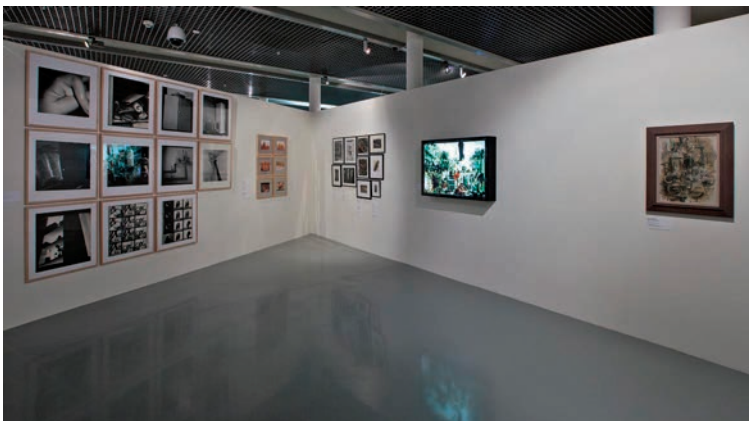
1 „Wszystko jest sztuką oprócz tego, co już jest” i „Wszyscy są artystami

oprócz tych którzy już są”. Posługiwał się także niekiedy malarstwem. W początkach lat osiemdziesiątych stworzył „tapeart” z własną na jego temat teorią. Są to obrazy na płótnie – przeważnie nieregularne kratki powstałe z przecinających się, odręcznie prowadzonych pędzlem kresek czerwonego koloru na białym tle. „Tapeart – wyjaśniał artysta nie bez nuty sarkazmu wobec modnych aktualnie teorii – to koncepcja po sztuce i po malarstwie. Polega ona na uspokojeniu odbiorcy i intelektu”. Jest skierowana przeciwko przeszłej sztuce.”²

Anastazy, jak się zdawało, nigdy i niczego nie traktował poważnie. Dotyczyło to także siebie samego, ludzi, z którymi był związany i własnego życia. Jedynie sztuka, taka, jak ją wymyślił: drwiąca, ironiczna, epatująca i prowokacyjna, od początku jego działań aż do ich końca była dla niego ważna. Dla niej był gotów wszystko poświęcić i robił to. Jego kontestacja nie miała charakteru sprzeciwu dla sprzeciwu. Z pozoru błazeńskie dowcipy i zabawy Anastazego miały najczęściej głęboko przemyślany sens i konkretne odniesienia. Używał persyflażu albo raził nieukrywanym szyderstwem. Drwił z głupoty, z bezmyślnego naśladownictwa cudzych wzorców. Kpił z bufonady, nadużył artystycznych i politycznych. Szydził z obłudy, fałszu i zakłamania. Ośmieszał nowe idee i teorie sztuki sprowadzane z Zachodu, bezkrytycznie przyjmowane i propagowane, choć niekoniecznie godne uwagi. Przez swoje niezwykle konsekwentne, wypełniające całe jego życie akty „negacji pozytywnej”, jak to nazwałam pisząc o artyście przed czterdziestu laty, stworzył Anastazy swój własny, osobny rodzaj twórczości. Rozumny, choć krotko-chwilny. Nie znalazł kontynuatorów. ■

Przypisy:

- 1 – A. Kostolowski /w:/ Wystawa prac Anastazego Wiśniewskiego. Salon Biura Wystaw Artystycznych Bydgoszcz, listopad–grudzień 1970, s.5 nlb.
- 2 – E. Domanowska rozmowa z Anastazym Wiśniewskim. Taśma sztuki /w:/ Obieg 06/07/08, 1992, s. 7.
3. B. Kowalska Anastazego negacja pozytywna. Poezja nr 4, kwiecień 1872, s. 105 –108.



RYSZARD RÓŻANOWSKI

Porwanie sztuki nowoczesnej — nieustający recykling

Hermann Rupf rozpoczął życie zawodowe w branży pasmanteryjnej. Niezbyt bogaty, młody człowiek kupujący obrazy, które były wówczas bardzo tanie — wspominał swego pierwszego prawdziwego klienta i późniejszego serdecznego przyjaciela Daniel-Henry Kahnweiler.

Był początek XX wieku i początek wielkiej pasji kolekcjonerskiej szwajcarskiego przedsiębiorcy. Stworzona przez Rupfa z myślą o wystroju własnego domu kolekcja sztuki nowoczesnej, z pracami Picassa, Braque'a, Kandinskiego, Arpa, Klee, Légera, Deraina, Vlamincka, Grisa, Massona i in., zdeponowana w berneńskim Kunstmuseum, jest jego chlubą i jednym z najcenniejszych segmentów.

Władysław Strzemiński uważał, że muzeum przypada decydujące znaczenie w kształtowaniu kultury plastycznej. Stworzona przezeń na przełomie lat 20. i 30. Międzynarodowa Kolekcja Sztuki Nowoczesnej (składały się na nią obrazy m.in. Arpa, Baumeistera, Delaunaya, Ernsta, Gleizesa, Légera, Marcoussisa, Ozenfanta, Picassa, Schwittersa, ale także prace Kobro, Stażewskiego, Szczuki i samego Strzemińskiego), ofiarowana jako depozyt grupy a.r. Muzeum w Łodzi, była integralną częścią jego programu artystycznego — jako „instytucja konstruktywistyczna” wpisywała się w modernistyczny dyskurs awangardy. Synchroniczna idea muzeum miała być odpowiedzią na *brak korzeni dla artystów, a drabiny dla publiczności*, próbą znalezienia pomostu między teorią i praktyką twórczą, spełniać funkcje krytyczne wobec sztuki współczesnej.

Dwie niezwykle, powstałe niezależnie od siebie kolekcje, różne historie ich powstania, odmienne wizje sztuki i jej społecznego oddziaływania, wchodzą ze sobą w dialog jako fragmenty masy wytworów artystycznych, eksperymentów, idei i — *last but not least* — decyzji kuratorów łódzkiej wystawy „Korespondencje. Sztuka nowoczesna i uniwersalizm”, Małgorzaty Ludwisiak i Jarosława Lubiaka, którzy zapraszają do współmyślenia o zgromadzonych eksponatach i dokumentach. Spotkanie zaaranżowane jako montaż, pasaż współczesnej kultury, miejsce, gdzie liczy się przeżycie, ale i zachęca do interpretacji zarówno dzieł, jak i sposobu ich udostępniania i doświadczania, idei

muzeum, którego nobilitowana przestrzeń uruchamia zmienne konteksty, w jakie sztuka była i jest angażowana. Spotkanie wspomagane interwencją-przypowieścią Tomasza Kozaka, „re-ferenta dialektycznego”, stawiającego pytanie: *do jakiego stopnia współczesne muzeum stanowi model konserwowania, konstruowania lub korygowania nowoczesnego imaginarium społecznego? Uniwersalne lustro* — można przeczytać w Instrukcji obsługi wystawy — *dla dobrego Europejczyka*. To lustro-widowisko pełne jest własnych obrazów, przesłań i wrażeń, to świat na niewielką skalę, w którym hierarchie i kierunki, gatunki i rejestry mieszają się ze sobą stawiając z jednej strony opór narracyjnemu uporządkowaniu, z drugiej — poddając się w procesie niwelacji różnic (przez Scotta Lasha nazwanym „od-różnicowaniem”), metaforycznemu porządkowi znakowania. To świat, który zachęca człowieka, by w nim przebywał tak jak dawny *flâneur* w pasażu — permanentnie poddając się jego zwyczajom.

Nasze społeczeństwo — pisał Zygmunt Bauman — *jest społeczeństwem konsumentów, w jakim kultura, podobnie reszcie świata przez konsumentów doświadczanego, jawi się ludziom jako składnica przeznaczonych do konsumpcji towarów, z których każdy rywalizuje o przyciągnięcie nieznośnie ulotnej i rozproszonej uwagi potencjalnych klientów oraz zatrzymanie jej na sobie przez dłuższą niż mgnienie oka chwilę [...]. Wyzbycie się sztywnych standardów, niewybredzanie, akceptacja wszelkich gustów bez uprzywilejowywania i bez jednoznacznego opowiedzenia się po stronie któregośkolwiek z nich, „elastyczność” preferencji [...] oraz tymczasowość i niekonsekwencja wyborów są wyróżnikami strategii zalecanej dziś jako jedyna właściwa i rozsądna [1].* Jean Baudrillard określił dosadnie ów brak możliwości krytycznego osądu, systemu wartości

umożliwiających doznawanie estetycznej przyjemności jako stowarzyszoną ze sztuką „paranoję” z niekończącą się retrospektywą tego, co minione. *Cytowanie, symulowanie, powtórne przywłaszczenie — sztuka współczesna przywłaszcza sobie w sposób mniej lub bardziej ludyczny, mniej lub bardziej kiczowaty, wszelkie formy i wszelkie dzieła należące do bliskiej lub dalszej przeszłości, a nawet współczesności” [2].* Jest to zjawisko, któremu Russell Connor nadał miano *porwania sztuki nowoczesnej*. Ale czy nihilizmu Baudrillarda nie należy poddać rewizji? Czy zestawienie ze sobą obrazów Maxa Ernsta z obrazami Stanisława Ignacego Witkiewicza, dzieła Fernanda Légera z pracami Henryka Stażewskiego, pozostaje tylko ironicznym mrugnięciem oka w stronę dawno już „sklasyfikowanej” awangardy, chwytem reklamowym szmuglującym iluzoryczną krytykę, zabawianiem się nieustającym recyklingiem? Czy może być czymś więcej niż „oklepany dyskurs o nicości”? Odwiedzanie muzeów stało się społecznym rytuałem, znaki rytuału straciły jednak na znaczeniu. Każdy musi radzić sobie sam, ustalić reguły gry nim wejdzie w środek, sztuka stała się bowiem zwierciadłem dla tego, czym stał się świat. Przechadzka w tym świecie, tak jak pragnienie realnego, bezpośredniego doświadczenia sztuki, wymaga konstrukcji drogowskazów pozwalających rozumieć toczący się w ich obszarze dialog. Dzisiejszy *flâneur* nie błąka się już w labiryncie wystaw, nie rzuca tu i tam roztargnionego spojrzenia. Podejmuje trud deszyfrowania metafor, które stały się znakiem rozpoznawczym nowoczesnego społeczeństwa i nowoczesnej kultury. Dzisiejsza „konsumpcja” sztuki jest doświadczeniem definitywnie rozstającym się ze zdystansowanym, oglądackim nastawieniem wczorajszych spacerowiczów. W kontekście materialnej rzeczywistości historii, destrukcji tradycji, jaka miała miejsce na

1 Bauman Z., *Kultura w płynnej nowoczesności*, Narodowy Instytut Audiowizualny, Warszawa 2011, s. 28.

2 Baudrillard J., *Żłudzenie estetyczne i jego kres*, [w:] idem, *Spisek sztuki. Iluzje i deziluzje estetyczne z dodatkiem wywiadów o Spisku sztuki*, tłum. S. Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2006, s. 36.



3

początku XX wieku, dzisiejszy *flâneur*, uwolniony od konieczności dokonywania dzieła zniszczenia, pochyla się nad domagającym się uprawomocnienia *residuum* i buduje własną tożsamość zestawiając odłamki, które straciły prawo do zachowania autonomii. Ta strategia indywidualnego wyboru przenosi się w procesie społecznej interakcji w obszar instytucji, z którymi wytwarzanie i recepcja dzieł są historycznie i nierozdzielnie związane – w przestrzeń muzeów. To tu kształtuje się model aktywnego uczestnictwa i twórczego myślenia.

Dobrze pojęli to organizatorzy łódzkiej wystawy, wybierając, w nawiązaniu do spuścizny Waltera Benjamin, formę pasażu i treści kumulujących się wokół tej figury jako osi porządkującej wystawę (wcześniej, w 1992 roku na Documenta 9 w Kassel, przywołał ją Joseph Kosuth): *Jej przemierzenie ma pozwolić, dzięki doświadczeniu historii, na rozpoznanie momentu, w którym się znajdujemy. To, co minione, staje się w tym doświadczeniu aktualne. A jednocześnie w tym, co aktualne, można rozpoznać symptomy, z których jest stworzone, a którymi są materialne ślady tego, co minione. Nie chodzi przy tym o to, że teraźniejszość jest rezultatem przeszłości, chodzi raczej o to, aby w aktualnym momencie objawiło się to, co już minęło.* Przywołane pojęcie „korespondencji” wzbogaca możliwość interpretacji w dwunastu pasażach prezentujących różne punkty widzenia: najpierw w pasażu „Stracony list”, testującym artystyczne przesłanie awangardowych artystów pierwszej połowy XX wieku pod kątem zrozumiałości języka, w jakim zostało ono sformułowane. Dalej droga prowadzi do kolejnych pasaży: „Zakrzywiania przestrzeni”, prezentującego próby zakwestionowania tradycyjnego doświadczenia zmysłowego, „Niesamowitego zamieszkiwania”, przepracowującego pewność zadomowienia i ukojenie w swojskości w niepokoju, przemoc i wyobcowanie, w wykorzenieniu, które stało się powszechnym doświadczeniem współczesności, „Pracę dowiecu” – inny rodzaj



4

przepracowania służący neutralizowaniu napięć pojawiających się w życiu jednostkowym i społecznym, „Obietnicę śmierci” – swoistą odpowiedź na tabuizację śmierci, przywracającą należne jej miejsce w kulturze i świadomości, będącą jednocześnie artystyczną obietnicą przewyciężenia jej nieuchronności, „Piękna nowoczesnego” – wartości (tylko pozornie) niemożliwej w nowoczesnym świecie

i nowoczesnej „sztuce – już – nie – pięknej”. Kolejny pasaż, „Odbić Narcyza”, poszukujący tożsamości jednostki w rozczłonkowanych, niespójnych obrazach, w których, rezygnując z wyrazistości lub ustawicznie się multiplikując, sama się portretuje, stanowi dobry punkt przejścia do pasażu „Materializacji spojrzenia” – fundamentu sztuk wizualnych, obdarzającego zdolnością widzenia to, co spostrzegane. „Uwiedzenie codziennością” to pasaż rejestrujący popolitość powszedniej egzystencji w pracach poddających ją krytyce lub ją uwznioślających. Estetyka utowarowienia ujawnia paradoks estetyczności tkwiącej we wszechobecnej wartości wymiennej, we wdarciu się towaru w obszar sztuki. „Pasaż Kryzysów i nowych porządków” podąża za wyłaniającymi się z przesileni w polityce, życiu społecznym i twórczości artystycznej propozycjami (niekiedy naiwnymi i utopijnymi) nowego ładu, racjonalnej i harmonijnej organizacji życia oraz sztuki. Wędrowka kończy się w pasażu „Polityki marzenia”, w którym fantazja uwalnia swój polityczny i rewolucyjny potencjał, sztuka zaś nadaje mu określoną formę widzialną.

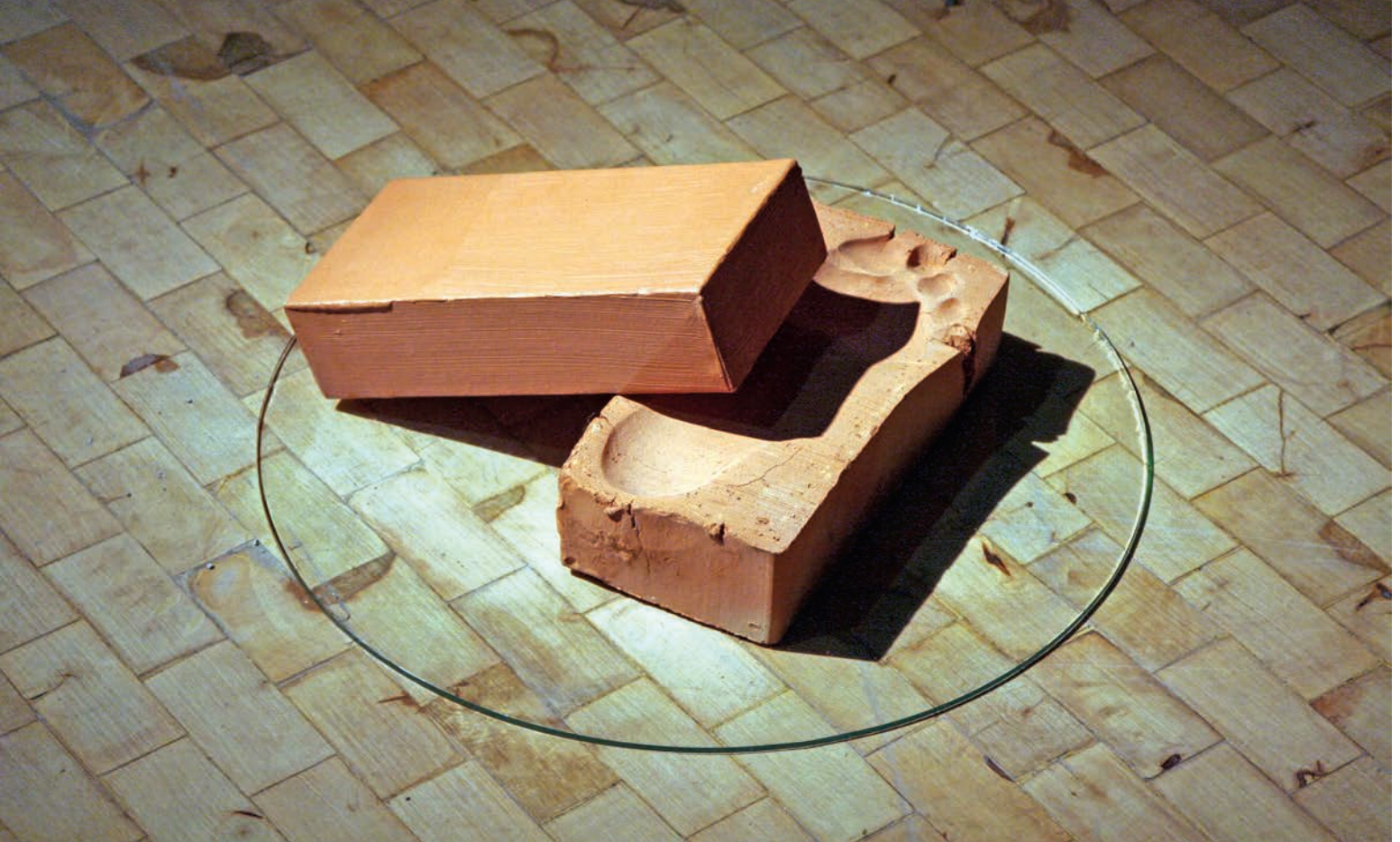
W każdym z kolejnych pasaży można, mimo (albo też dzięki) ich wartości dokumentacyjnej, dopisywać dalsze wątki i interpretacje, w których spotykają się pojedyncze dzieła, różne pokolenia twórców i odbiorców sztuki. W konwencji pasażu broni się idea muzeum i jego organiczna funkcja ujawniająca ciągłość i – jednocześnie – wewnętrzne zróżnicowanie rozwijających się przed zwiędzającymi historiami. Tak jak w projekcie berlińskiego artysty, Floriany Slotawy, łączącego rzeźby Arpa, Feutera, Laurensa i Matarégo z fragmentami mebli pochodzących z domu Rupfa, w prezentacji Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej grupy a.r., odtwarzającej układ pierwszej łódzkiej wystawy, czy w „obrazie-pułapce” Daniela Spoerri, w który wpadła chwila. W pasażu i w recyklingu odżywa zaszczerpiona przez Strzeмиńskiego idea muzeum jako „konstruktywistycznej instytucji”.

- 1,2. Widok wystawy „Korespondencje”, piętro 3
 3. Widok wystawy „Korespondencje”, piętro 1
 4. Widok wystawy „Korespondencje”, piętro 2
- Fot. 1–4 P. Tomczyk

Sam Benjamin, niezmordowany poszukiwacz odpowiedników, w figurę pasażu wkomponował swoje najważniejsze dzieło – „archeologię” moderny rozwiniętą w sekwencjach motywów, fragmentów myśli i cytatów. Posługiwał się metodą, która pozwalała odczytywać przeszłość, ale dawała też odpowiedź na pytania rodzące się we współczesności, w związku z fantasmagoryczną kulturą, której materializacją był dlań właśnie pasaż. Tak pojmował surrealizm, nowoczesną funkcjonalną architekturę, sztukę w epoce technicznej reprodukcji, próbując odkryć w nich *prawo zapowiedzi nowszych osiągnięć w starych technikach*. Rozwój sztuki prowadził do negacji niepowtarzalności i indywidualności, wyczulenia na jednorodność. Dla Benjamin był to proces obiektywny, mający przełomowe znaczenie dla określenia funkcji sztuki. Przemiana ta ujawnia kontekst historyczny jego rozważań. *Bo podobnie – pisał – jak w zamierzonych czasach dzieła sztuki, z racji faktu, że absolutny ciężar jego znaczenia spoczywa na wartości kultowej, stało się przede wszystkim instrumentem magii, który dopiero później doczekał się poniekąd uznania jako dzieła sztuki, tak dzisiaj dzieła sztuki, z racji faktu, że absolutny ciężar jego znaczenia spoczywa na wartości ekspozycyjnej, przypadają w udziale zupełnie nowe funkcje, wśród których wyróżnia się znana nam, artystyczna, a być może tę z kolei uzna się kiedyś za przypadkową [3]*. Nowsze tendencje rozwojowe w sztuce świadczą o całkowitym przeobrażeniu funkcji sztuki, dającym się porównać jedynie z samym pojawieniem się estetyczności jako autonomicznej sfery w życiu społecznym. Benjamin liczył się z możliwością całkowitego zaniku tej sfery w związku z „zupełnie nową funkcją”, której nie mógł jednak jeszcze w pełni zdefiniować. Trud tego zdefiniowania wciąż podejmować muszą współcześni badacze, krytycy, twórcy i odbiorcy sztuki. W tej sytuacji szczególnego znaczenia nabiera wyznaczenie węgierskiego artysty Endre Tóta: *Jestem szczęśliwy, gdy mogę narysować linię.* ■

„Korespondencje. Sztuka nowoczesna i uniwersalizm”
14.12.2012 – 30.06.2013. Wystawa z Kolekcji Muzeum Sztuki w Łodzi
i Rupf-Stiftung Kunstmuseum Bern

3 Benjamin W., *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, tłum. J. Sikorski, [w:] tenże, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, wyb. i opr. H. Orłowski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1996, s. 214.



1

DOROTA ŁAGODZKA

Glina — materia i konstelacja znaczeń

„Fontanna” na tle orońskich wystaw o materii rzeźby

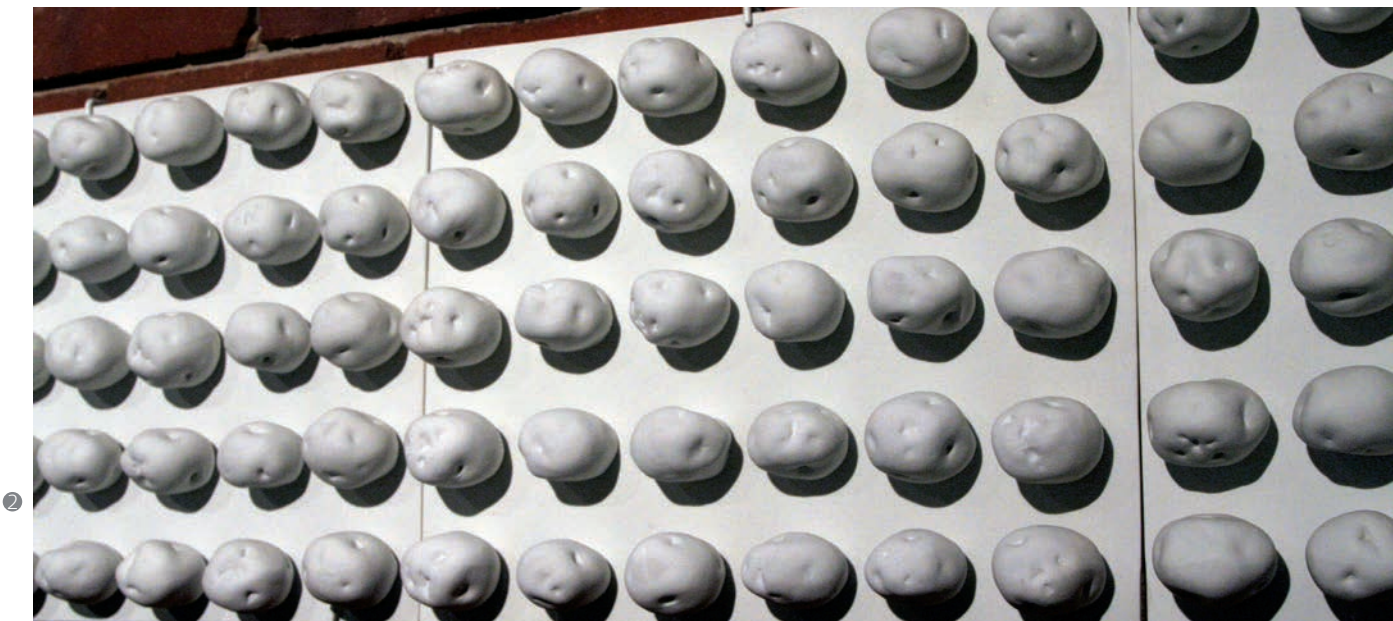
Fontanna. Niezwykła lepkość gliny jest trzecią w Orońsku wystawą dotyczącą materii rzeźbiarskiej. Trylogię, która być może rozwinie się w dłuższą serię wystaw, rozpoczął w 2009 roku Leszek Golec ekspozycją „Like a rolling stone”, dotyczącą kamienia, przygotowaną wspólnie z MCSW „Elektrownia” w Radomiu. Ostatnia, odbywająca się w 2010 roku, a kuratorowana przez Jarosława Pajka i Annę Podsiadły, nosiła tytuł „Drewno jako materia rzeźby”. Jej celem była prezentacja i konfrontacja różnych stylistycznie form, wykreowanych w drewnie przez artystów celebrujących „cielesność” tego materiału [1]. W koncepcji kuratorów synteza różnych poetyk twórczych zgrupowana na jednej przestrzeni galeryjnej pokazuje, jak bogaty jest język plastyczny drewna [2]. Wystawa ta była ważna i ciekawa, a różnorodność rzeźbiarskich form, rodzajów

drewna, sposobu ich obróbki i podejścia do tego materiału — wieloraka i fascynująca wizualnie. Do tego należy dodać wartość poszczególnych prac i ich znaczeniowy potencjał. Niemniej koncepcja wystawy była dość tradycyjna, w tym także podejście kuratorów do owej rzeźbiarskiej materii, jaką jest drewno. Nie ujmuje jej to oczywiście wartości, mimo wszystko jednak kuratorska strategia Golca, zastosowana z pełnym rozmachem w „Fontannie”, ale widoczna już w „Like a rolling stone”, wydaje się ciekawsza i otwiera więcej perspektyw, a także umożliwia dialog pomiędzy rzeźbą a innymi mediami sztuki i ukazuje niejednoznaczność podziałów na owe media.

„Like a rolling stone” została określona mianem wystawy multimedialnej. Nazwa ta jest adekwatna o tyle, o ile mówimy tu o mediach sztuki jako formach materii zapośredniczających znaczenia. Pojawiło się tam wiele prac wideo, np. Ewerdta Hilgemanna *Rolling cube*, który oczywiście nawiązuje do

1 Tekst towarzyszący wystawie: www.rzezba-oronko.pl/archiwum.

2 Ibidem.



2

1. **Rafał Bujnowski**,
Cegła, 1999, ceramika,
olej na płótnie
2. **Antoni Starczewski**,
Fryz, fragment
3. **Andrzej Papuziński**,
fragment filmu *Kronika
Fabryki Fajansu*, 1974



tytułu wystawy, kubem w filmie jest bowiem kamień. Znalazła się tam także fotograficzna dokumentacja performansu Adama Rzepeckiego *Podwyższenie Rysów*, które, jak można się domyślić, polegało na układaniu kamieni na szczycie. Praca tyleż konceptualna, co dosłowna. Było też miejsce dla najbardziej podstawowego rozumienia tematu: rzeźb wykonanych w kamieniu, jak choćby *Poduszki erotycznej* Barbary Falender czy *Pieska* Adama Prockiego – figury zwierzęcia powstałej dzięki minimalnej obróbce kamienia, który zamienił się w postać zwierzęcą na tyle dyskretnie, że pozostaje także po prostu kamieniem samym w sobie. Z kolei Oskar Dawicki w pracy *Ból Ojca* niewielki kamyczek umieścił centralnie na poduszce, nadając mu uroczysty wyraz drogocенności, a poprzez tytuł „zmanipulował” go symbolicznie, odbierając mu jego kamienną zwyczajność. Kamil Kuskowski z kolei stworzył swoistą rzeźbę – wieżę z książek, które zawierają w tytułach słowo „kamień”: *Kamienie na szaniec*, *Harry Potter i kamień filozoficzny*...

Wystawa „Like a Rolling Stone” towarzyszyła Festiwalowi Sztuki KAMIENI, odbywającemu się w Ostrołęce i Ciechanowie pod hasłem „materiał, medium, metafora”. Do tych właśnie pojęć jako właściwości kamienia odnosi się ta wystawa. Analogiczne odniesienie proponuje „Fontanna” – choć dotyczy ono innego rodzaju materii. Waldemar Pranciewicz w katalogu wystawy zauważa, że nadanie wystawie tytułu, nawiązującego do readymade Duchampa o tej samej nazwie, tworzy wieloznaczności jak najbardziej przydatne do oddania złożoności głównego tematu wystawy, jakim jest medium ceramiki. Fontanna Duchampa była prowokacją wymierzoną w konwencje tworzenia dzieła, jak i postrzegania formy dzieła sztuki, a także wytworzyła napięcia w systemie oceny i organizacji wystaw. Podtytuł „Niezwyczajna lepkość gliny” nie jest tylko figurą retoryczną. Głównym założeniem wystawy jest bowiem koncepcja elastyczności medium, jak to trafnie ujmuje Pranciewicz. Zgromadzone prace pokazują, iż glina i ceramika mogą dać podwaliny pod fotograficzny lub filmowy projekt, mogą być bazą graficznego lub malarskiego dzieła, a także tworzą koneksje i paradoksy wykraczające poza specyfikę medium [3].

W „Fontannie” widzimy kontynuację i rozwinięcie strategii kuratorskiej Golca, którą Jan Stanisław Wojciechowski podczas wernisażu nazwał nawet rodzajem nowej metodologii robienia wystaw. W tym stwierdzeniu jest chyba pewna przesada, ponieważ tego rodzaju sposób konstruowania wystawy bywa stosowany także przez innych kuratorów, niemniej rzadko w odniesieniu do rzeźby i rzadko w odniesieniu do tematów tak uniwersalnych i naznaczonych konotacjami, mitem, symboliką, a jednocześnie tak konkretnych,

przyziemnych, materialnych jak tworzywo plastyczne: drewno, kamień, glina.

Na wystawie „Fontanna” prace odsyłają do siebie nawzajem wizualnie i treściowo, tworząc konstelacje znaczeń. Jest to możliwe nie tylko dzięki odpowiedniemu wyborowi prac, ale także rozmieszczeniu ich w szczególnej, ale jednak sprzyjającej dobrym aranżacjom przestrzeni Muzeum Rzeźby Współczesnej. Każda praca odnosi się w jakiś sposób do prac sąsiadujących, w inny – do tych usytuowanych naprzeciwko, a w jeszcze inny do tych po drugiej stronie ceglanych ścianek szkicujących podział przestrzeni sali. I choć nie każda z prac jest genialna i niezbędna, to jednak żadna nie jest przypadkowa i żadna nie pozostaje odosobniona, każda odsyła do kolejnej w taki sposób, że widz nie porusza się liniowo według przewidzianego kierunku zwiedzania, ale dowolnie wyznacza własne szlaki i odkrywa kolejne powiązania, tworząc sieci sensów. Wystawa nie przewiduje podziału na części tematyczne, ale zwiedzający, krążąc, odkrywa kolejne podgrupy, zbiory, części wspólne znaczeń, nazwisk, tworzyw, mediów, wizualnych podobieństw i jeszcze raz znaczeń. Oglądamy tu reliefy, rzeźby, naczynia, readymade, plakaty, obrazy, filmy, fotografie, prace konceptualne, symboliczne, surrealistyczne, hiperrealistyczne, krytyczne, propagandowe i elementy z kultury popularnej; mówiące o rzeźbie, o jej materii, o glinie za pomocą innych mediów. Nie dają to jednak wrażenia chaosu czy przesady, wystawa jest przejrzysta i staranna. Powstałej w ramach tej wystawy konstelacji znaczeń nie sposób opisać lub można by to robić w nieskończoność. Nie podejmuję więc próby jej streszczenia, a jedynie zaznaczam niektóre miejsca.

Przykładem mogą być dwie prace Rafała Bujnowskiego, obie o tym samym tytule *Cegła*, zestawione ze sobą w taki sposób, że stają się jedną: cegła z odciskiem stopy artysty i cegła-obraz (płótno na blejtramicie w kształcie cegły zamalowane pędzlem na ceglany kolor). Sąsiadują z nimi *Robotnicy na budowie* Wojciecha Fangora i znany plakat Waldemara Świerzego z 1953 roku, na którym symboliczny robotnik unosi symboliczną cegłę, na której siedzi symboliczny gołąb [4]. Obok nich widzimy wydruk ekranu z aukcji internetowej, na której ktoś bezskutecznie próbuje sprzedać cegielkę na budowę Centralnego Domu KC PZPR. Ceramiczny, malowany relief Fernanda Légera jest z jednej strony rzeźbą, z drugiej zaś, zawieszony jak obraz, staje się obrazem. W jego pobliżu widnieje ozdobne naczynie firmy Chodzież z lat 60., które pod względem plastycznym ma wiele wspólnego z dziełem Francuza, a poprzez zawieszenie na ścianie traci swą funkcję użytkową i tym bardziej się do niego zbliża. Podobnie obrazami stają się zawieszzone na ścianach ozdobne talerze pomalowane >

3 Katalog wystawy „Fontanna. Niezwyczajna lepkość gliny”, Orońsko 2012.

4 Tamże.

przez współczesnych polskich artystów, z których najciekawszy wydaje mi się mroczny półmisek Olafa Brzeskiego. We fragmencie filmu dokumentalnego Andrzeja Papuzińskiego ze zdjęciami Zbigniewa Rybczyńskiego oglądamy zagładę ceramiki — ogromny spychacz zgarnia hałdy naczyń ozdobnych w likwidowanej w 1974 fabryce fajansu. To jeden z najbardziej przejmujących obrazów na tej wystawie.

Inny światowej sławy klasyk obecny w Orońsku to Pablo Picasso. Jego malowany talerz jest czymś pomiędzy ozdobnym przedmiotem użytkowym a obrazem na ceramice. Sąsiaduje z innymi wyrobami ceramicznymi, takimi jak cukiernica, solniczka czy filiżanka. Ceramika bowiem została na wystawie pokazana jako jedno z najistotniejszych wcieleni gliny. Nie są to jednak takie tam sobie zwykłe naczynia. Ozdobna, z ażurami, misternie uformowana cukiernica pochodzi z podróznego zestawu deserowego księcia Józefa Poniatowskiego, natomiast mała, prosta i elegancka solniczka należała do Hansa Francka, zaś do Muzeum Narodowego w Warszawie trafiła z rezydencji generała Wojciecha Jaruzelskiego. Aż strach pomyśleć, kto jeszcze maczał w niej palce. Z kolei znajdująca się w gablocie obok filiżanka w złoto-czarną szachownicę z kredensu Piotra Rypsona została zaprojektowana przez Marka Kijewskiego, a biało-czarne obłe naczynie Antoniego Starczewskiego uwidacznia podwójność pojedynczego kawałka gliny [5]. Patrząc na te porcelanowe przedmioty, można sobie uzmysłowić, jak różne bywają losy gliny. Jak napisał Golec w tekście do wystawy, „Fontanna” to jedna z opowieści o glinie, materii, która dała się wyrolować, a dzięki temu udało jej się wkręcić w sztukę, architekturę, politykę, religię, a jakby tego było mało, przez kuchenne drzwi wniesiono ją na salony [6].

Fontanna Marcela Duchampa w pewien sposób obrazuje wachlarz zastosowań ceramiki — od pisuaru (funkcja czysto użytkowa, oczywista, niska, abiektalna) do sztuki (funkcja nieużytkowa, związania z wartościami niematerialnymi, wieloznaczna). Duchamp obecny był na wystawie w postaci parafraz dokonanych przez Jerzego Kosalkę i Kamila Kuskowskiego. Praca Kosalki, o tym samym tytule — *Fontanna* z serii „Pardon Marcel” pochodzi z 1997 roku i jest uczynieniem z pisuaru prawdziwej fontanny. Na ceglanej ścianie galerii przymocowany został prawdziwy ceramiczny pisuar. W jego wnętrzu pulsuje i tryska niebieska od detergentów stosowanych w toaletach woda. Kuskowski natomiast w swojej pracy, również zatytułowanej *Fontanna*, na fotografii słynnego pisuaru — w środku pola obrazowego, ale i w środku pisuaru — umieścił ekran, na którym widzimy film przedstawiający monotonne działanie miejskiej fontanny.

W duchu appropriation art jest też praca Czekałskiej i Golca — portret furzanej filiżanki stworzony za pomocą delikatnej linii ołówka i sierści kota wegetarianina. Jest to oczywiście wariacja na temat *Śniadania na futrze* Meret Oppenheim. W jej pracy filiżanka traci swą użytkową funkcję, staje się obiektem czysto artystycznym, estetycznym, absurdalnym, niefunkcjonalnym. Takim przedmiotem jest także gliniany fotel Wojciecha Zasadnego, złożony, o barkowej stylistyce, który służy tylko wzrokowej kontemplacji. Tracąc swą użytkową funkcję, staje się po prostu rzeźbą. Glinianymi rzeźbami, a zatem tradycyjnymi i najbardziej podstawowymi przejawami gliny jako materii sztuki

są też postacie wykreowane przez Alfonsa Karnego i Pawła Althamera oraz ceramiczne atrapy kamer Piotra Flądra obserwujące całą wystawę. Z nich najbardziej tradycyjna, ale i zdecydowanie najlepsza jest *Po zjedzeniu konfitur* Alfonsa Karnego. Stworzona przez artystę postać dziecka ubrudzonego konfiturą fascynuje trudną do sprecyzowania zagadkowością, a jednocześnie wydobywa z całą mocą plastyczne piękno szklawionej ceramiki.

Niefunkcjonalny przedmiot jako dzieło sztuki obecny jest także we fragmencie programu *Sztuka nie sztuka*, nadawanego w 1992 w TVP 1, w którym Stanisław Cichowicz, historyk filozofii, wypowiada się na temat dzbanka stłuczonego, po czym sklejonego, ale nie w całości. Któregoś dnia odwrócił dzbanek do góry nogami i odkrył, że jest on czymś innym. W tej przemianie zawiera się, według niego, istotny rys dzieła sztuki.

A dziełem sztuki jest na tej wystawie także pojedyncze ziarno słonecznika z ręcznie malowanej porcelany, wykonane przez anonimowych twórców z miasteczka Jingdezhen na zlecenie Ai Wei Weia. Wyniesienie tego maleńkiego

kawałka ceramiki, wyniesienie do rangi samodzielnego dzieła sztuki — jest dziełem Waldemara Pranczkiwicza [7]. Tuż obok — maleńkie kawałeczki gliny z odciskami palców Teresy Murak, *Made in Poland 1985–2012, Palone w słońcu... Można by wymieniać kolejne prace, do których odsyła praca Murak oraz te, które odnoszą się do niej. Nie chodzi jednak o to, żeby opisać całą konstelację sensów, ale żeby zrozumieć zasadę, na jakiej wystawa oddziałuje na widza prowadzonego po kolejnych nitkach sieci znaczeń rozsnutej pomiędzy pracami umieszczonymi w przestrzeni Muzeum.*

„Fontanna. Niezwykła lepkość gliny” z jednej strony mówi o wszechobecności materii rzeźby, jaką jest glina, o jej uniwersalności i roli w codziennym życiu, uzmysławia bogactwo jej sensów, podkreśla znaczenie rzeźbiarskiego tworzywa, wydobywa jego możliwości, ukazuje relacje rzeźby z innymi mediami sztuki. Z drugiej strony samych rzeźb na wystawie jest mało. Czy oznacza to, że glina nie jest dla rzeźby tak atrakcyjna jak kiedyś? W rzeźbie pojawiają się coraz częściej nowe materiały, których przynależność do rzeźby nie zawsze jest oczy-

wista. Pojawiają się bowiem prace szyte, dziergane, wypychane (czy oznacza to, że rzeźbione?), konstrukcje z różnorodnych nowych tworzyw, kombinacje różnego rodzaju materiałów, niekiedy ruchome i dźwiękowe. Takie prace częściej jednak są określane mianem obiektów niż rzeźb. Postuluję zatem potrzebę wystawy o nowej materii rzeźby, o tej nowoczesnej i nieznanej lub znanej, ale nieoswojonej, a także o tej, której przynależność do rzeźby nie jest oczywista. Tymczasem pozostał jeszcze jeden podstawowy rodzaj rzeźbiarskiej materii, który charakteryzuje się uniwersalnością na miarę kamienia, drewna i gliny — metal. Wystawa o metalu byłaby wyzwaniem także dlatego, że ten prastary materiał obecny jest bardzo silnie we współczesności. ■



Teresa Murak, *Made in Poland*, 1985–2012, palone w Słońcu

5 Stwierdzenie to zostało zawarte w podpisie fotografii obiektu w katalogu wystawy „Fontanna.

Niezwykła lepkość gliny”, Orońsko 2012.

6 www.rzezba-oronsko/archiwum

7 Opis towarzyszący ziarenku na wystawie: Porcelanowe ziarenko jest unikatową pracą w milionie innych.

Taka ilość pojedynczych prac-ziarenek stworzyła pracę Ai Weiwei zatytułowaną *Sunflower Seeds* (Ziarna słonecznika), która to praca była prezentowana w Tate Modern od września 2010 do maja 2011. Każde z ziaren ma naturalną wielkość, każde zostało ręcznie wyrzeźbione i wymalowane przez setki rąk w małym warsztacie w chińskim mieście Jingdezhen. Kiedy praca *Sunflower Seeds* została po raz pierwszy udostępniona w 2010 roku, publiczność miała możliwość chodzenia po rozsypanych ziarnach. Niestety po 10 dniach praca została ogrodzona i zakaz wstępu został uzasadniony w taki oto sposób: Mimo że porcelana jest bardzo solidnym materiałem, zostaliśmy poinformowani, iż interakcja zwiedzających z rzeźbą może wytworzyć pył, który wdychany przez dłuższy okres czasu może być szkodliwy dla zdrowia. W związku z tym galeria Tate, w porozumieniu z artystą, zdecydowała nie pozwolić zwiedzającym na przemierzanie rzeźby. Prezentowane ziarenko, wraz z kilkoma innymi, zostało pobrane przez Thijsa Groota Wassinka. Ziarenko zostanie zwrócone po zakończeniu ekspozycji. Powyższy tekst i ziarenko tworzą pracę w ściśle określonej ramie czasowej autorstwa Waldemara Pranczkiwicza (czerwiec 2012).

„Przestrzeń trzech wymiarów”

Muzeum Rzeźby Współczesnej w Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku zainteresowane „materią” współczesnych manifestacji artystycznych przygotowało kolejną interdyscyplinarną ekspozycję, tym razem we współpracy z Akademią Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta z Wrocławia.

Na wystawie zatytułowanej „Trzy Wymiary” przedstawione zostały realizacje 59 autorów, pracowników trzech katedr: Rzeźby, Ceramiki i Szklarskiej Akademii. Projekt zrealizowany został w ramach cyklu, w którym Centrum Rzeźby Polskiej prezentuje różne ośrodki akademickie. Założeniem spotkania była więc prezentacja aktualnych problemów – szeroko postrzeganej kwestii przestrzeni w sztuce, eksplorowanej przez wrocławskich artystów z różnych opcji warsztatowych. Prezentacja indywidualnych, wyróżniających się dyscyplin – ceramiki, szkła artystycznego i rzeźby – dała pretekst do konfrontacji postaw estetycznych w kontekście przysłowiowych trzech kręgów twórczych – z zastosowaniem trzech środków wyrazu, a więc trzech wymiarów. Różnorodne idee kształtowania przestrzeni i form spotkały się tu w jednym czasie i miejscu, w specyficznej, monumentalnej przestrzeni muzeum. Zaprezentowany wycinek różnorodnych twórczości ujawnił wieloaspektowe spektrum działań wrocławskich artystów, co dało możliwość interpretacji i kontemplacji ich dzieł z różnych perspektyw. Po pierwsze – można spojrzeć na nie z tytułu ich osadzenia w tradycji warsztatowej, związanej z wyborem treści i wcieleniem jej w materialny kształt. Forma traktowana jest tu jako określony, ukonstytuowany przedmiot. Wartości, jakie w tym przypadku są nobilitowane to rzetelność estetycznego postrzegania, skupienia i wrażliwość na tworzywo, i właśnie umiejętności warsztatowe. Po drugie – mówiąc o materii rzeźby – traktujemy dzieło jako obszar, który z założenia wpływa na świadomość odbiorców. Prezentowane są tu prace, które stanowią metaforyczny komentarz rzeczywistości i do niej się odnoszą swą formą decydując o rodzaju interpretacji. Wreszcie można spojrzeć na dzieło poprzez usytuowanie podmiotu w konkretnych sytuacjach życiowych. Ten trzeci punkt widzenia – łączy świat sztuki z doświadczeniem codziennej rzeczywistości, i stąd jej tożsame interpretacje, niezależne od tworzywa dzieła (jego ukształtowania).

Wystawa zwraca więc uwagę na możliwości równoległego funkcjonowania odmiennych systemów estetycznych, równouprawnienia różnych praktyk i dyskursów. Usytuowanie tych zjawisk w kontekście współczesnej, szeroko pojętej kultury wizualnej, zakłada możliwość postrzegania ich z rozmaitych perspektyw. Ta umiejętność posługiwania się różnymi językami, charakterystycznymi dla >



Powyżej: **Tomasz Niedziółka**, Z cyklu „Padlina Monidło”

Poniżej: **Michał Puszczynski**, *Erosion*, 2012

Fot. 1–2 Jan Gaworski, Centrum Rzeźby Polskiej





1



2



3

środowiska wrocławskiego, umożliwia nawiązanie twórczego, interdyscyplinarnego dialogu między odmiennymi teoriami i postawami estetycznymi artystów, którzy przecież na co dzień tworzą niezależnie od siebie. Wystawa stwarza różnorodne „balanse” pomiędzy funkcjami przedstawionymi obiektów, a funkcjami refleksyjnymi tych dzieł. Interdyscyplinarny charakter współczesnej sztuki, pozwala artystom swobodnie poruszać się w obszarze pogranicza, gdzie zanikają wyraźne cechy poszczególnych dyscyplin. Szkło, ceramika, czy każde inne medium, są tylko początkiem opowieści o przestrzeni. Sztuka, wyabstrahowana ze swych tradycyjnych postaw, wkroczyła w świat zewnętrzny, współdziałając i scalając się z różnymi mediami. Miesza rozmaite środki wyrazu, w efekcie tworząc wizualną „trójwymiarową” hybrydę; może zatem służyć prezentacji wielowymiarowości wrocławskiej sztuki i jej idei, przenoszonych w danej materii. ■

Wystawa „Trzy wymiary”, luty–marzec 2013 r.

Kuratorzy: Aleksander M. Zysko, Bożena Sacharczuk, Marzena Krzemińska-Baluch

1. **Tomasz Tomaszewski**, *Obraz 1*
 2. **Mariusz Kosiba**, *Drzewo życia*, **Gabriel Palowski**, *In-czi*, **Maciej Zaborski**, *Planeta*, **Anna Bujak**, *Rekonstrukcja*
 3. **Przemysław Lasak**, Z cyklu „Ona”
 4. **Mateusz Dworski**, *Ogryzek*, **Marek Sienkiewicz**, *Romanticismo*, **Maciej Albrzykowski**, *Bum, bum, bum*, z cyklu „Celownik” **Dariusz J. Nowak**, *Shongololo*
 5. **Antonina Juszczak**, *Czarno i Białe*, **Grażyna Jaskierska-Albrzykowska**, *Rzeki wspomnianie*, **Marzena Krzemińska-Baluch**, *Disruption*, **Jerzy Chodurski**, *Anioł Rysj*, **Jan Drzewiecki**, *Biała Wieża*, *Biała*
 6. **Mirosław Kociński**, *Mozaika biało-czerwona*, **Krzysztof Rozpondek**, *Platinum*, *Mat*, z cyklu „Balast”, **Zofia Skrzypczak**, *040500*, **Agnieszka Leśniak-Banasiak**, z cyklu Black & White Magnes, *White Magnes*, **Radosław Keler**, z cyklu „Kumulacja”, **Katarzyna Koczyńska-Kielan**, *Pustynne miasto* z cyklu „Fizjonomia przestrzeni”
 7. **Marzena Krzemińska-Baluch**, *Disruption*
 8. **Grzegorz Niemyjski**, *Kuszenie św. Antoniego*
 9. **Mariusz Łabiński**, *Bez tytułu*, **Małgorzata Dajewska**, *Uśpiony Anioł – dekompozycja, destrukcja*, **Janusz Kucharski**, *Natura-Struktura*, *Green of the Future*, z cyklu „Archeologia Przyszłości”, **Waldemar Szmatała**, *Kosmiczny pocałunek*, **Beata Mak-Sobota**, *Monolit*, *Multiliner*
 10. **Kazimierz Pawlak**, *Kokon*, **Grażyna Płocica**, *Gilotyna losu*, *Anatomia*, *Live Area*, **Bożena Sacharczuk**, *Oktawa struktur*, z cyklu „Transkrypcje kompozycja”, **Gabriel Palowski**, *In-czi*, **Katarzyna Koczyńska-Kielan**, *Widnokrąg*, z cyklu „Fizjonomia przestrzeni”, **Agnieszka Leśniak-Banasiak**, z cyklu Black & White Magnes, **Beata Damian-Speruda**, *Chmury*
 11. **Bożena Sacharczuk**, kompozycja *Oktawa struktur*, z cyklu „Transkrypcje”
 12. **Zbigniew Makarewicz**, *Odchylenie poczwórne – dedykowane Jerzemu Beresiewi* (fragment), **Aleksander Marek Zysko**, *Warstwowiec*, **Maciej Kasperski**, *Ceramika noszona #4*, *Ceramika Noszona*, **Kazimierz Pawlak**, *Kokon*, **Grażyna Płocica**, *Gilotyna losu*, *Anatomia*, *Live Area*
- Fot. 1–12 Jan Gaworski, Centrum Rzeźby Polskiej



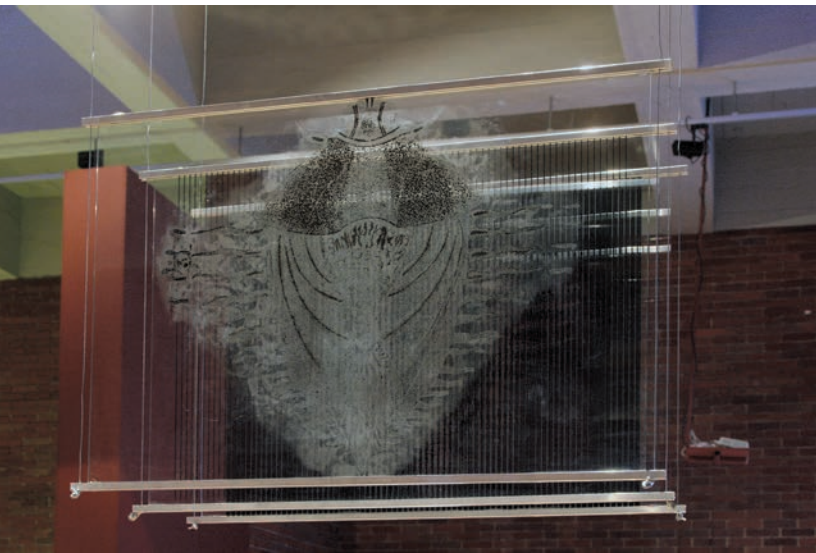
4



5



6



7



8



9



10



11



12



LENA WICHERKIEWICZ

Błyskotanie

Lawka, kratka od studzienki ulicznej, talerz anteny satelitarnej, opona wkopana w ziemię stojak na rowery, budka dla ptaków, śmietnik, sedes, słup ogłoszeniowy, betoniarka, stary volkswagen „garbus”...

Znajome, codzienne przedmioty, „obiekty użyteczne”, czasem już mocno zużyte, „przedmioty niższej rangi”. Niektóre jakby niezauważane, nie obdarzane względami, choć z nich korzystamy, inne – omijane wzrokiem z powodu ich nikłej atrakcyjności wizualnej.

Ked Olszewski wybiera te oraz podobne przedmioty i dokonuje ich artystycznego uwznioślenia: wyróżnia je, sprawia, że błyszczą, połyskują, w sposób dosłowny i symboliczny. Stają się błyskotkami. Artysta okleja obiekty małymi kawałkami lusterek, „pikselami”, jak je nazywa, o wielkości dostosowanej do skali przedmiotu. Ten proces „artystycznego awansu” nie odbywa się jednak bezpośrednio, poprzez nadanie obiektom statusu „dzieła sztuki”, nie zostają one w Duchampowskim geście przeniesione w przestrzeń sztuki, do galerii, w każdym razie – nie wszystkie. Większość „Błyskotek” po metamorfozie pozostaje w miejscu, w którym znalazł je artysta. Gest artystyczny ogranicza się do ich wybrania, przebrania w błyskotkowy kostium, sfotografowania, często w warunkach nocnych, w feerii migoczących, dyskotekowych odblasków, uwiecznienia w blasku, zarejestrowania tych ulotnych pięciu minut sławy. Tylko niektóre z „Błyskotek” stały się galeryjnymi obiektami artystycznymi, było tak w przypadku sedesu czy betoniarki. Większość „Błyskotek” funkcjonuje w przestrzeni sztuki w postaci wielkoformatowych zdjęć oraz zapisów wideo. Sam autor także siebie uczynił jedną z „Błyskotek”, gdy błyskotkowym kostiumie kręci się na kawalecie. Przemiana ta, działanie z pogranicza żywej rzeźby i performance, została sfilmowana. Warto w tym miejscu dodać, że performatywność jest jedną z ważnych cech praktyki artystycznej Keda Olszewskiego, a która najpełniej ujawniła się we wcześniejszym projekcie „Wystaw[k]a” (2007). Choć „Błyskotki” Keda Olszewskiego zapewne nastroją większość odbiorców bardzo pozytywnie, to ich funkcja ludyczna nie wydaje się być podstawową i jedyną. Czym więc tak naprawdę są Kedowe

„Błyskotki”? To specyficzne świecące „ozdoby”, przedmioty „ubrane” w stylu glamour w kostiumy z małych lusterek, choć, wbrew nazwie, nie wszystkie są małe, niektóre są znacznych rozmiarów, jak betoniarka czy słup ogłoszeniowy. Błyskotki potocznie kojarzą się z blichtrzem, z czymś, co jest tanie, tandetne, ale przyciągające wzrok. Do tego znaczenia Ked Olszewski nawiązuje wprost, tautologicznie niemalże: „Błyskotki”, podobnie jak te znane z codzienności, połyskują, lśnią, zwracają na siebie uwagę. „Błyskotanie” rozgrywa się zarówno w przestrzeni jakości wizualnych, jak i językowych. Językowo, ponieważ Ked Olszewski wydobywa jeden odcień znaczeniowy. Jego „Błyskotki” wydają się mieć coś z dziecięcych maskotek czy czułości laskotek. Użycie zdrobnienia (choć w przypadku niektórych obiektów może odpowiedniejsze byłoby zgrubienie) akcentuje ten ciepły odcień, nie zaś, jak to bywa gdy używany tego słowa tradycyjnie – wskazuje na kiczowatą tandetność. Błyszczący kostium nie podkreśla taniego blichtru, ma kierować uwagę ku „rzeczywistość niższej rangi”. Połyskujące lusterkowe „piksele” pokrywające przedmioty wydobywają je z masy innych, ale także sugerują, by spojrzeć na nie przychylniejszym okiem. Ked Olszewski chce odmienić życie przedmiotom, tym biednym, banalnym, powszednim, nawet tym, o nie najlepszej reputacji. „Błyskotanie” według Keda Olszewskiego to nadawanie blasku, błysku ze szczerą, dobrą intencją. Umieszczenie w świetle reflektorów. Celebrowanie. Otoczenie szacunkiem.

„Błyskotki” powstają od ponad roku jako swoiste work in progress i właśnie teraz nadszedł dla ich czas podsumowań. Wybór prac z tego cyklu był już prezentowany na wystawach w Muzeum Narodowym w Szczecinie, w Galerii Wschodniej w Łodzi, w Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, w Galerii Białej w Lublinie. Ostatnia, z października tego roku, obszerna prezentacja „Błyskotek” miała miejsce w Berlinie w ramach Festival of Light. Był to indywidualny pokaz artysty we Freies Museum, na którym zaprezentowano zdjęcia



2



3



4

Ked Olszewski

1. Fotografia 120 X 80 cm, obiekt 430 X 180 X 150 cm, Szczecin, 2012
2. Fotografia 120 X 80 cm, obiekt 100 X 100 X 60 cm, Szczecin, 2011
3. Screen, Mała Biłozerka — Ukraina, 2012
4. Wideo screen, obiekt 180 X 170 X 115 cm, Szczecin 2
5. Wideo obiekt 70 X 50 X 10 cm, 2012

dotychczas zrealizowanych i rejestracje wideo, w tym najnowsze prace powstałe podczas pleneru na Ukrainie oraz obiekty w przestrzeni publicznej: ławkę (zrealizowaną specjalnie z tej okazji) i volkswagena garbusa. Dokumentacyjnym podsumowaniem „błyskotkowego” projektu jest także monumentalne wydawnictwo, album zatytułowany „Błyskotki”, opublikowany we wrześniu.

Podobnie, jak w swoich wcześniejszych realizacjach — „Made in Poland” (2005) czy „Wystaw[k]a” — Ked Olszewski zaskakuje pomysłem, inteligentnym humorem, lekkością, ale także inspiruje do sięgnięcia głębiej. Pod pozornie „zabawowym” aspektem jego aktywności kryją się bowiem motywacje jak najbardziej refleksyjne. Tym, co wydaje się być specyfiką praktyki artystycznej Keda Olszewskiego, a co w przypadku „Błyskotek” rysuje się nadzwyczaj wyraziście, to — by użyć staroświeckiego słowa — koncept. Rozumiany zarówno jako celny dowcip, ale i w literackim, barokowym znaczeniu — zaskakujący, błyskotliwy pomysł ujęty w wysmakowaną formę. Angielskie wit byłoby tu jak najbardziej na miejscu. Koncept kieruje też ku rozumieniu współczesnemu, ku tradycji artystycznego konceptualizmu, z którego artysta czerpie błyskotliwie czerpie pełnymi garściami, a w przypadku „Błyskotek” w sposób szczególny. Nie będzie chyba przesadą nazwanie Keda Olszewskiego „artystą błyskotliwym”.

Jest jeszcze jeden rys, a w zasadzie już postawa, charakterystyczna dla praktyki artystycznej Keda Olszewskiego. Myślę o kategorii artystycznego recyklingu, o włączaniu w przestrzeń sztuki, bądź o ponownym użyciu, w kontekście artystycznym, przedmiotów, idei. Recykling u Keda odbywa się różnymi sposobami — jako archeologia, zdejmowanie kolejnych warstw, by dotrzeć do korzeni i ujawnić historyczne sploty, jak było to w przypadku akcji „Podniesienie”, bądź jako działanie w przestrzeni społecznej, jak w projekcie „Wystaw[k]a”. Recykling jest aktywnością,

która wymaga... błyskotliwości. Przetwarzanie nie jest tu bowiem prostym zabiegiem cytowania, przeniesienia w nowy kontekst, lecz jest praktyką wykorzystującą „materię zastaną”, fragmenty rzeczywistości (i to nie zawsze artystyczne, jak w przypadku obecnego projektu), czy własne marzenia (projekt „Made in Poland”), by wskazać nowe jakości, idee, ujawnić ukryte i nieoczywiste powiązania. Recykling, zaskakująco, okazuje się praktyką efemeryczną i dość subtelną. Powstała realizacja za chwilę może stać się punktem wyjścia do kolejnych przekształceń. Zgodnie z postulatami ekologii Ked Olszewski nie wprowadza w obieg sztuki nowych przedmiotów, nie „tworzy” w tradycyjnym znaczeniu, nie wytwarza, a co

za tym idzie — nie zaśmieca, nie produkuje odpadów. Powtórnie używa przedmiotów i słów, przetwarzając je w artefakty poprzez nadawanie nowych znaczeń, stwarzanie sytuacji, poprzez ujawnianie nowych kontekstów. W przypadku „Błyskotek” jego działania ograniczają się do niewielkich, lecz artystycznie znaczących, gestów, do „błyskotliwych” interwencji. Większość obiektów pozostaje w miejscach, w których zostały wypatrzone, jak kratka ściekowa, budka dla ptaków, talerz anteny satelitarnej w Lublinie, czy jak berlińska ławka. Podobnie jest, gdy Ked Olszewski realizuje performance, podczas którego sam staje się „Błyskotką”. To również jest forma ekologicznego recyklingu: artysta nie angażuje modeli, nie tworzy nowej rzeźby, nie realizuje kolejnego obiektu sztuki. Artystyczne życie „Błyskotek” ogranicza się do dokumentacji fotograficznej lub wideo. W tym sensie działanie Keda Olszewskiego, poza kontekstem artystycznej ekologii, nawiązuje do konceptualnych tradycji.

Dobrze jest błyskotać.. ■



5

Gabinetu przestrzeń wspólna

Człowieka od zawsze dziwił i intrygował otaczający świat.



1

100



2

1. **Artur Malewski**, *Co ta sarna taka gruba, a ten słoń taki chudy?*, 2009, materiały różne, 140 x 112 x 160 cm
 2. Wernisaż wystawy w Berlinie. W kadrze praca Olafa Brzeskiego
 3. Widok ogólny wystawy w Berlinie z pracami: **Olafa Brzeskiego**, **Aleksandra Ska**, **Danuty Dąbrowskiej**, **Georga Zey'a**, **duetu Ingeborg Lockemann&Elke Mohr** oraz **Łukasza Skąpskiego**
 4. **Danuta Dąbrowska**, *Fantasmagorie*, 2012, 3 obiekty skrzynkowe wolnostojące (fragment wnętrza)
- Fot. 1–4 Adam Kruczek

Zwłaszcza wszelkiego rodzaju niezwykłości, rzeczy nietypowe, będące wytworem natury lub też rąk ludzkich. Moźni tego świata – książęta świeccy i Kościoła, dysponujący zapleczem materialnym i nieodzowną w tym wypadku wiedzą, a przynajmniej pragnieniem jej posiadania, tworzyli kunstkamery, inaczej nazywane gabinetami osobliwości. Zwyczaj ten wywodził się ze średniowiecza, jednak swoje apogeum osiągnął w renesansie. Kunstkamera zawierała wszelkiego rodzaju naturalia: strusie jaja, rogi nosorożca, muszle i korale, preparaty anatomiczne, pokazujące anomalia w świecie przyrody, takie jak bliźnięta syjamskie czy dwugłowe cielęta. Często też trażały tu owoce sprytnych kłamstw, możliwych dzięki niewielkiej wiedzy o świecie. Stąd w zbiorach zęby smoków i rogi jednorożców. Podobną przyczynę miało gromadzenie instrumentów naukowych, przede wszystkim astronomicznych, ale i alchemicznych. Kunstkamera była bowiem miejscem z pogranicza nauki i magii. W gabinetach znaleźć można było także starożytności, przede wszystkim numizmaty, podobnie dawną broń i manuskrypty oraz rzemiosło artystyczne. Kunstkamera czasami stanowiła miejsce przechowywania dzieł sztuki. Częściej wydebiano je ze zbiorów, tworząc oddzielne galerie malarstwa i rzeźby.

Kunstkamery tworzone do XVII i XVIII w. Były prekursorami muzeów.

Stanowiły mikrokosmos. Służyły pogłębianiu wiedzy i czystej kontemplacji. Łączyły się nie tylko z galeriami sztuki, ale i bibliotekami. Odzwierciedlały stan wiedzy swojej epoki. Stanowiły miejsce spotkań intelektualistów i wymiany myśli. Obrazowały narodziny Ziemi i cywilizacji. Często porównywano je do Arki Noego, na której zgromadzono całą planetę oraz do Adama odnajdującego się w nowo stworzonym świecie. Gabinety te prezentowano ważnym gościom, dzięki czemu budowały prestiż możnowładcy. Spisy zgromadzonych artefaktów, często opatrzone rycinami, wydawano, tym samym przyczyniając się do sławy posiadacza zbiorów. Malowali je także artyści, i to często. Na terenach niemieckich zamiennie z terminem *Kunstkamer* używano *Wunderkammer*, przy czym to ostatnie określenie oznaczało raczej gabinet gromadzący wyłącznie naturalia. Pod koniec XVI w. kolekcje i pomieszczenia tego typu istniały już niemal na każdym dworze w Niemczech.

Najnowsza „Wunderkammer” na kilka tygodni zainstalowana została na berlińskim Kreuzbergu, za sprawą polsko-niemieckiej wystawy sztuki aktualnej. To już jej druga odsłona. Pierwsza miała miejsce we wrześniu 2012 r. w Szczecinie, gdzie wystawa eksponowana była w centrum miasta, na dwóch piętrach budynku dawnego Polmozybytu, vis-à-vis Akademii Sztuki. Ekspozycję przygotowali



3



kuratorzy: przewodnicząca szczecińskiej Zachęty Sztuki Współczesnej Agata Zbylut oraz Peter Funken. Zaproszeni do udziału w projekcie polscy artyści w większości związani są ze szczecińską Akademią Sztuki i choć nie pracowali gromadnie nad obiektami dedykowanymi na tę wystawę, to łączy je jakaś nieuchwytna wspólna myśl, która wyraźnie odróżnia te dzieła od prac autorów niemieckich. Polska reprezentacja „Wunderkammer” to Olaf Brzeski, Danuta Dąbrowska, Agata Zbylut, Waldemar Wojciechowski, Artur Malewski, Agata Michowska, Kamil Kuskowski, Łukasz Skąpski, Maciej Kurak i Max Skorwider oraz Aleksandra Ska. Prace Niemców to nie opozycja do polskiej twórczości, to po prostu dzieła tworzone z innym kluczem, leżące na odmiennej płaszczyźnie zainteresowań. Ich autorzy to Matias Bechtold, duet Ingeborg Lockemann&Elke Mohr, Georg Zey, Juliane Duda, Tobias Hauser, Detlef Waschkau, Katrin Hoffert, Thomas Kapelski, Andreas A. Koch, Gerd Rohling i Thomas Sturm.

Promujący obie odsłony wystawy plakat, przedstawia bliźnięta syjamskie, wyabstrahowane ze średniowiecznej ryciny. To „logo” dobrze ilustruje różnorodność ekspozycji, wpisując ją w klimat gabinetu osobliwości, jednak nie do końca jest adekwatne dla wszystkich prac. Bardziej pasuje do polskiej części wystawy. Jego niewątpliwą zaletą jest to, że intryguje, a tym samym przyciąga widzów. Miało to znaczenie i w Szczecinie, gdzie sztuka ogólnie nie budzi zainteresowania mieszkańców, i w Berlinie, który kipi nadprodukcją artystycznej oferty, gdzie polskiej propozycji udało się jakoś przebić, sądząc po ilości gości na wernisażu.

Wróćmy jednak do nieprzystawalności polskich i niemieckich prac. Uogólniając klimat propozycji naszych sąsiadów, można powiedzieć, że ich twórcy mają bardziej futurologiczne i techniczne zainteresowania. Są też bliżej rzetelnego warsztatu np. malarskiego, a jeśli od niego odchodzą, to owo odejście jest w dużym stopniu tematem pracy, jest wyraźnie zaznaczone, jako eksperyment formalny. Ponadto, przynajmniej w oczach polskiego widza, prace niemieckie są realizacjami stworzonymi bardziej na serio, bez przymrużenia oka, a za to z konkretnym przekazem ideologicznym. Twórczość polskich autorów zupełnie nie jest osadzona w kontekście warsztatu. To w większości obiekty, kolaże, instalacje, realizowane poza tradycją akademicką. Fenomenalny to paradoks środowiska szczecińskiej Akademii, który przydaje jej wielkiej świeżości, tak cenionej przez studentów. Inną cechą prac rodzimych artystów jest lekkość i humor. Choć nie wszystkie zgromadzone obiekty powstały z myślą o tej ekspozycji, to wpisują się w nią z wdziękiem i bardzo sprawnie nawiązują do tematu. Nie chcę tu powiedzieć, że dzieła Polaków to zbiór prac niepoważnych. Chodzi mi raczej o to, że Niemcy potraktowali temat wystawy z naukowym i dokumentacyjnym zacięciem, natomiast Polacy z dystansem, stawiając na wyobraźnię swoją i widza.

Oczywiście niekoniecznie trzeba oglądać tę ekspozycję na zasadzie narodowych opozycji. Być może jest to nawet podejście anachroniczne i politycznie niepoprawne. Mnie ono się w jakimś stopniu narzuciło. Żyjemy w epoce kosmopolityzmów, w której lansowana jest teoria o polaryzacji wszelkich postaw i nie determinującej nas narodowości. To prawda, ale jak to z prawdą bywa, niecałkowita. Jakaś rodzimość i cechy narodowe, delikatnie bo delikatnie, ale jednak w nas tkwią. Dało się to na „Wunderkammer” zauważyć, i nie wydaje mi się to niczym złym.

Wróćmy jednak do pojedynczych prac, nie pogrupowanych już na narodowe drużyny. Intelktualnym początkiem ekspozycji jest instalacja Agaty Michowskiej *Pierwsza nieudana próba stworzenia świata*, nawiązująca do ułomności naszej wiedzy.

Do doskonale pasuje do koncepcji „Wunderkammer”, która wszak miała stanowić obraz dostępnego poznaniu świata w pigułce. W to poznanie, odbywające się na drodze naukowej, świetnie wpisują się prace Danuty Dąbrowskiej, Matiasa Bechtolda, fotografia z pogranicza empiryzmu i miserabiliów Juliane Dudy oraz obiekt Gorga Zeya. O doświadczeniu naukowym mówi wprost cykl malarski Katrin Hoffert, a sugestią laboratoryjnych preparatów stwarzają obiekty Andreasa A. Kocha, realizowane z kozucha, tworzącego się na mleku oraz fotografie Aleksandry Ska, tyleż tajemnicze, co po prostu piękne. Obrazem podejścia a rebours do empirycznego poznania jest obiekt Waldemara Wojciechowskiego *Kulka do gry w kości*. To doskonale też przykład na różnicę w polskim i niemieckim ujęciu tematu. Idea kolekcjonowania determinująca sztukamery jako taką, znalazła odzwierciedlenie w pracach Łukasza Skąpskiego i Kamila Kuskowskiego. Obie są lekką kpina z idei zbieractwa, stanowiąc jej dowcipny komentarz. Zwłaszcza Kuskowskiego *Moja prywatna kolekcja sztuki, złożona ze znaczków pocztowych z reprodukcjami znanych obrazów*, zwraca uwagę frywolnym potraktowaniem tematu, ale i pokazuje, że kolekcjonowanie sztuki to nie kwestia zasobności portfela, a wewnętrznej potrzeby. Inna ironiczna nieco instalacja to, pozornie eksploatująca ideę curiositas, rzeźba Artura Malewskiego *Co ta sarna taka gruba, a ten słoń taki chudy?* Symboliczną klamrą wystawy są *Pokojuowe historie* Olafa Brzeskiego. Nuklearny grzyb, pełniący rolę designerskiej lampy wykwitającej z dywanu, straszącego mieszczańskim kiczem i zbiór butów na figlarnie giętym wieszaku – to nasze dzisiejsze *kunstkamer*, niewiele mówiące o świecie, ale niestety bardzo wiele o nas i naszych ciasnych horyzontach.

Kunstkamera to zawsze tylko wycinek, fragment wszechświata, stworzony jako wypadkowa możliwości, dostępności i czyjejś intuicji. W założeniu ma dawać obraz całości, ale to nigdy się nie udaje. Dlatego też nie czuję się winna, za nieopisanie wszystkich prezentowanych na wystawie prac. Kunstkamera to masyw, nagromadzenie przedmiotów, jednak nie archiwum. To przestrzeń budowana z przeznaczeniem ekspozycyjnym, przestrzeń w każdej chwili gotowa przyjąć widzów. Stąd na zakończenie refleksja wystawiennicza. Porównując obie odsłony ekspozycji: szczecińską i berlińską, muszę przyznać pierwszeństwo tej drugiej. I nawet nie dlatego, że budynek Polmozytu, ze swoją zgrzebnością i brakiem dobrego oświetlenia, nie umożliwiał takiego komfortu odbioru prac, co przestrzeń galerijna Forum Factory. Chodzi o coś innego, o jednorodność berlińskiej ekspozycji, która w przeciwieństwie do ułożonego na dwóch piętrach pokazu ze Szczecina, dawała większe możliwości interakcji między pracami, sprawiała wrażenie gęstości i nasycenia, jawiła się pełniejszą *Wunderkammer* po prostu. ■

„Wunderkammer”: pawilon Polmozytu, Szczecin 13.09.-12.10.2012; Forum Factory, Berlin 18.01.-07.02.2013



1

EULALIA DOMANOWSKA

Błazen na poważnie

Zapowiedź wystawy Maurizio Cattelana w Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie zelektryzowała świat sztuki i mediów. Prasa z nadzieją oczekiwała na kolejną sensację, jaką zazwyczaj były prezentacje tego włoskiego skandalisty, dla którego nie ma żadnego sacrum, żadnego tabu i żadnej granicy, którego nie przekroczyłby w imię sztuki. Inni czekali z nadzieją na nowe wzruszenia [1].

Nic takiego się nie wydarzyło. Dorota Jarrecka pisała w Gazecie Wyborczej, że rzeźby Cattelana mają w warszawskim CSW siłę ogrodowych krasnali, a Andrzej Biernacki bezlitośnie kpił w Arteonie z wystawy, która zawiera pięć obiektów i dwa zdjęcia na kilkuset metrach kwadratowych wystawienniczej powierzchni, *gdzie hula wiatr i swobodnie na rowerze można by jeździć (...)*. Jeden wypchany koń z wbitym palikiem, na którym widnieje napis INRI, dwa werystyczne autoportrety, jedna rzeźba kobiety, dwa labradory z kurczakiem, zdjęcie złożonych rąk wystających z ziemi będące dokumentacją projektu Cattelana z Biennale w Wenecji to już wszystko, co można zobaczyć we wnętrzach Zamku Ujazdowskiego. Uważny obserwator, który skieruje

swój wzrok ku górze, dostrzeże jeszcze wypchane gołębie, które obsiadły fragmenty gzymsu. Zestaw prac wydaje się przypadkowy, choć kuratorka Justyna Wesołowska zapewnia, że jest to świadoma selekcja opracowana we współpracy z samym artystą. Przed Zamkiem Ujazdowskim wisi jeszcze figura chłopca na maszynie, a na ulicy Próżnej w centrum Warszawy w granicach dawnego getta umieszczono jedną z chyba najlepszych, choć kontrowersyjnych rzeźb autora, której zdjęcie pojawia się też na plakacie towarzyszącym wystawie. To pomniejszona w skali postać kłęczącego Hitlera, którą można obejrzeć przez dziurę w drewnianej bramie na terenie dawnego getta.

Maurizio Cattelan

1. *Inni*, 2011, 54 Biennale w Wenecji, rzeźba w technice taksydermii (gołębie) wymiary wielkości naturalnej, na zdjęciu: widok instalacji prezentowanej w ramach projektu *ILLUMInazioni* na 54. Biennale w Wenecji, *ILLUMInazioni*, 4 czerwca – 27 listopada 2011, fot. Pierpaolo Ferrari
2. *Matka*, 1999, fotografia, 88,9 cm x 71,1 cm, fot. Attilio Maranzano
3. *Bez tytułu*, 2007, rzeźba w technice taksydermii (pies, kurczak), wymiary naturalne, na zdjęciu: Maurizio Cattelan, widok instalacji z Kunsthaus w Bregencji, Austria, 2 lutego – 24 marca 2008, fot. Markus Tretter Fot. 1 – 3 Dzięki uprzejmości Maurizio Cattelan's Archive



2

1 Artysta kojarzony jest w Polsce przede wszystkim z pokazanym w Galerii Zachęta dziełem *La Nona Ore, czyli Dziewiąta Godzina*, ukazującym papieża Jana Pawła II przygniecionego meteoritem. Oburzenie prawicowych środowisk związanych z Radiem Maryja spowodowało dymisję dyrektorki Zachęty.



3

Właściwie nie możemy narzekać na małą ilość dzieł Cattelana w Warszawie. Na jego „retrospektywnej” wystawie w 2010 roku w Mediolanie, który obok Nowego Jorku jest miejscem jego pracy, pokazano zaledwie cztery rzeźby. Do tak małej ilości przyczyniły się co prawda protesty miejscowego duchowieństwa i przedstawicieli finansjery, którzy zdecydowanie nie chcieli tam widzieć figury Hitlera i powieszonych chłopców. Ta ostatnia praca spotkała się tam już wcześniej z niechęcią mieszkańców. Eksponowana w centrum miasta na drzewie wywołała reakcję jednej z mieszkanki, która odcięła rzeźby ze sznurów. Na jednej z wystaw w tymże samym włoskim mieście artysta przykleił pół metra nad podłogą do ściany właściciela galerii. Czy uczynił z niego dzieło sztuki czy też może jej męczennika? A może to krytyka rynku sztuki? Mnożone wątpliwości sprawiają, że czasami prostackie na pierwszy rzut oka prace nabierają cech dzieła o większej wirtuozerii i wartości.

Sądzę, że Maurizio Cattelan, który świadomie operuje strategią prowokacji i satyry, jest przygotowany na konsekwencje tego typu sytuacji. Na Karaiby ściągnął kuratorów z całego świata, mimo że nie było tam ani jednego dzieła sztuki. Po retrospektywnej wystawie w Muzeum Guggenheima w Nowym Jorku ogłosił, że przechodzi na emeryturę, mimo że ma dopiero 51 lat. Może chciał powtórzyć gest Duchampa, twierdząc że wszystko już stworzył. Tak zresztą zatytułował, wraz z wicedyrektorką muzeum, Nancy Spektator, swoją retrospektywę – „Wszystko”. Znalazło się tam 128 prac poza dwoma, których właściciele nie zgodzili się udostępnić usłyszawszy o projekcie ekspozycji. Wszystkie zawisły jedne nad drugimi na linach w wielkim holu F.L. Wrighta – martwe ciała zwierząt spreparowane techniką taksydermii i woskowe figury. Opinie prasy były mało pochlebne dla autora. Wystawę nazwano „masową egzekucją”, a Cattelana posądzano o akademicką grę, w której wypróbowuje swoje nihilistyczne przekonania i neguje honor i ważność muzealnej retrospektywy. >

Jego sztuka bardziej pasuje do atmosfery jarmarku niż galerii, bardziej do gabinetu figur woskowych niż do klasycznie rozumianej rzeźby. Nazywano go klaunem i błaznem sztuki. Syn sprzątaczkki i pracownika budowlanego urodzony w Padwie dopiero w wieku 30 lat postanowił zająć się sztuką. Nie ma żadnego wykształcenia artystycznego, natomiast na pewno ma talent uderzania w najczulsze punkty i problemy społeczne, polityczne i kulturowe. Oburza, gra na emocjach, przekracza granice dobrego smaku. Autoparodia i komplikowanie sensów stało się systemem wspomagającym jego życie w sztuce. Na konferencje prasowe wysyła swoje sobowtóry, unikając dawania odpowiedzi i gmatwając znaczenia swoich prac.

Cattelan świetnie rozumie rynek sztuki współczesnej oraz logikę spektaklu, która nim rządzi — pisze Stach Szablowski. — *Jest też postacią głęboko zanurzoną w historii sztuki; jedni porównują go do Duchampa, inni widzą w nim kontynuatora myśli Andy'ego Warhola; oczywiste są wszystkie poukrywane w jego realizacjach aluzje do artystycznej przeszłości — od pop-artu i hiperrealizmu lat 60. i 70., aż do starych mistrzów. Cattelan nie jest jednak artystą w tradycyjnym sensie. Jego działalność tak różni się od konwencjonalnie pojętej sztuki jak wypychanie zwierząt od dawnej rzeźby [2].*

Kuratorka warszawskiej wystawy, Justyna Wesołowska wraz z redaktorem katalogu, Iwo Zmysłonym, pragnie natomiast potraktować całą twórczość Cattelana na serio, na poważnie, próbując pozbawić jego dzieła niebezpiecznej prowokacji. Jakby z góry bojąc się wywołania skandalu, chce osadzić sztukę włoskiego artysty w kategoriach etyki, historii i filozofii, pozabawiając ją wspomnianej satyry i ironii. Może dlatego wystawa nie porusza. Czyż można serio traktować tezę, że wypchane gołębie, czyli Inni są jak *zwielokrotnione fatum i nie zalatwione sprawy ciężące nad naszym losem i czym prędzej chcemy je ominąć, zapomnieć o zagrożeniu?* Czy boicie się Państwo gołębi? Czy czujecie atmosferę jak z filmu *Ptaki* Hitchcocka? Dużo więcej tych ptaków zostało pokazanych na ostatnim Biennale w Wenecji. Ich interpretacja tam był nieco inna... Autorzy wystawy przywołują też słowa Dantego: *Tu oczyść serce podłością zatrute. Tu zabij w sobie strach znikomy.* We mnie gołębie budzą co najwyżej nostalgię lub irytację.

Kuratorzy twierdzą, że wystawa traktuje o współczesnym rozumieniu śmierci, poświęceniu, przebaczeniu, genecie zła w człowieku, cierpieniu. Na wystawę przygotowano też katalog (który niestety nie dotarł na otwarcie, podobnie jak artysta) z tekstami wybitnych filozofów, pisarzy i uczonych. Znajdują się w nim teksty Zygmunta Baumana, Elfride Jelinek, Leszka Kołakowskiego, Jeana Baudrillarda i innych. Ta interesująca publikacja nie ma jednak wiele wspólnego z wystawą. Jeśli Cattelan traktuje

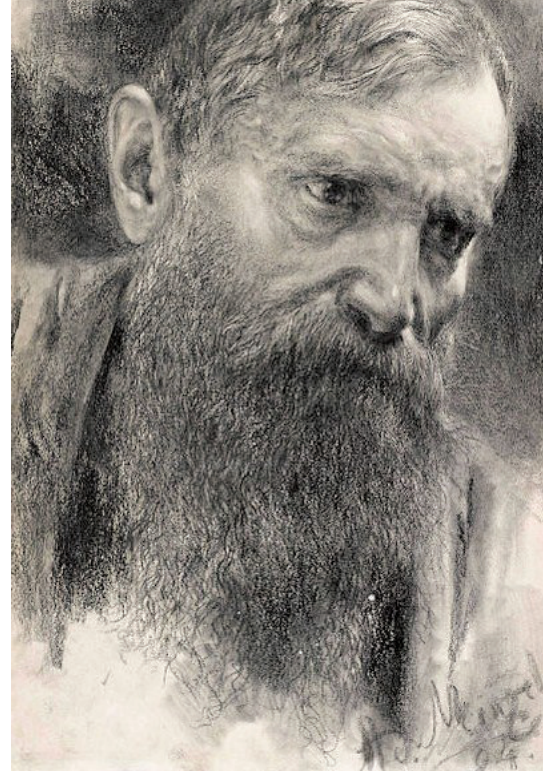
o śmierci, to czyni to w sposób jarmarczny, posługując się ludową ikonografią i kiczowatymi świeckimi wyobrażeniami. Maria Poprzęcka, która wzięła udział w dyskusji poprzedzającej wernisaż widzi jego twórczość w nurcie sztuki religijnej, która zdominowana jest przez *łagodną, słodką świętość*, a nie stawia eschatologicznych pytań. Włoski artysta też niczego nie wyjaśnia i nie daje odpowiedzi. Nie narzuca interpretacji. Jego rzeźby milczą, a my próbujemy je przeniknąć. Nie przekonują mnie próby interpretacyjne kuratorów. Ich wyjaśnienia paradoksalnie bardziej drażnią niż pomagają. Trudno nam widzieć w pokazanych na wystawie w Zamku Ujazdowskim dwóch labradorach pilnujących stojącego pomiędzy nimi kurczaka rodzinę czy problem zagrożenia. Poprzez hiperrealizm czy, jak chce Maria Poprzęcka, *strasliwy naturalizm* sztuka Cattelana wydaje się tymczasowa, bliższa odpustowym mediom niż klasycznej sztuce, choć czerpie całymi garściami z chrześcijańskiej ikonografii, czego dowodem jest napis INRI — Oto król żydowski — przytwierdzony do martwego konia (który w polskiej sztuce już chyba na zawsze będzie kojarzony raczej z *Piramidą Zwierząt* Katarzyny Kozyry i w tym sensie niczego nowego nie wnosi do naszej refleksji) czy korzystanie z motywu ukrzyżowania w najlepszej być może rzeźbie prezentowanej w CSW przedstawiającej rozpiętą kobietę przywiązaną klamrami do sklejki i pudła. Kobieta ma brudne stopy, podobnie jak święci Caravaggia. Umieszczenie jej w skrzyni nadało pracy dwuznaczny, tymczasowy i współczesny wymiar. Artysta osłabił siłę wizerunku, ujął temat w nawias. To raczej pastisz ukrzyżowania. Cattelan przekonuje nas, że jest w stanie sztydzić ze wszystkiego, także z siebie samego, czego dowodem są jego liczne, pełne ironii autoportrety. W CSW prezentowany jest w postaci bliźniaczych rzeźb ubranych w garnitury i spoczywających na łożu śmierci.

Cattelan, którego prace osiągają dziś na aukcjach ceny liczone w milionach dolarów, jest częścią rynku sztuki — korzysta z niego, ale zarazem go nie oszczędza, czyniąc system artystyczny jeszcze jednym przedmiotem swoich złośliwych, dwuznacznych komentarzy [3]. Robienie z niego „błazna na poważnie” wydaje się zbożną, ale szkodzącą mu, bo nie przekonującą interpretacją. Wystawa w Warszawie została zatytułowana, zgodnie z życzeniem artysty, „Amen”. Chrześcijańskie „Niech się tak stanie” wydaje się wyrażać pogodzenie się Cattelana z wolą Boga i zaakceptowaniem wybranej przez niego sytuacji emeryta. Czy oznacza to, że nic więcej już nie stworzy, a jego 130 prac będzie już tylko krążyło między kolejnymi miejscami wystaw? A może ta ostatnia w Warszawie na tyle obnażyła słabość autora, że słusznie kończy swoją działalność? Kto zrobił mu większą krzywdę — on sam czy brać kuratorska? ■

Wystawa „Amen” Maurizio Cattelana odbyła się w CSW Zamek Ujazdowski oraz na ulicy Próźnej 14 w Warszawie od 15 listopada 2012 do 24 lutego 2013 roku.

2 <http://zwierciadlo.pl/2012/kultura/sztuka/maurizio-cattelan-blazen-sztuki/3>

3 Stach Szablowski, <http://zwierciadlo.pl/2012/kultura/sztuka/maurizio-cattelan-blazen-sztuki/3>



LILA DMOCHOWSKA

Adolph von Menzel i jego kieszonkowy szkicownik

Adolph Menzel zaczynał swoją artystyczną karierę od rysunku. W jego czasach szkice ołówkiem i węglem stanowiły tylko wstęp dla malarstwa, grafiki czy rzeźby i nie były uważane za autonomiczne dzieło. Stary mistrz malarstwa pod koniec swojego długiego życia – jako jeden z pierwszych uczynił ukłon w stronę emancypacji rysunku i poprzez swoje rysunkowe portrety nadał sens pracy ołówkiem.

Adolph Friedrich Erdmann von Menzel – najwybitniejszy przedstawiciel malarstwa niemieckiego II połowy XX w. urodził się w 1815 r. we Wrocławiu w kamienicy przy obecnej ul. Wita Stwosza 33. Za swoje zasługi artysta dostał zaszczytu bycia doktorem honorowym Uniwersytetu Wrocławskiego, a także członkiem Związku Historyków Sztuk Pięknych we Wrocławiu. Rzeźbione popiersie Menzla znajduje się obecnie w towarzystwie wielu innych sławnych wrocławian w hali Mieszkańskiej Starego Ratusza, a jego obraz pt. *Koncert na flecie Fryderyka Wielkiego w Sans-Sousi* umieszczony został na plakacie reklamującym 38. edycję Festiwalu Wratislavia Cantans 2003.

W mieście nad Odrą sławny malarz, grafik i rysownik spędził dzieciństwo oraz wczesną młodość. We Wrocławiu jego ojciec prowadził warsztat litograficzny i młody Menzel swoje pierwsze rysunki wykonywał pod jego czujnym okiem. Kilkunastoletni Adolph Friedrich w 1828 r. debiutował na corocznej wystawie Śląskiego Towarzystwa Kultury Ojczyźnianej, gdzie pokazał rysunki inspirowane pracami Rubensa. W 1830 r. rodzina Menzłów przeprowadziła się do Berlina, ponieważ ojciec Adolpha odziedziczył tam pracownię graficzną, którą w 1832 r. na mocy testamentu przekazał synowi. Młody Menzel czerpał wzory artystyczne odbywając pielgrzymkę do Paryża, Italii, Austrii i Holandii. Na jego sztukę największy wpływ wywarli jednak rodzimi malarze rodzajowi – szczególnie twórczość polsko-niemieckiego malarza i rysownika Daniela Chodowieckiego.

Natura obdarzyła Adolpha Friedricha artystycznym genium, ale poskąpiła mu wzrostu i urody. Wielki malarz był bowiem karłem, co zapewne stało się głównym powodem, że stronił on od kobiet, życia towarzyskiego i modnych w jego epoce balów i rautów. Artysta nie założył rodziny – był odludkiem (z małą garstką przyjaciół), który całe dni spędzał w swojej pracowni. Jego sztuka ściśle wiązała się z ówczesną epoką. Sławę – jeszcze za życia przyniosły Menzlowi cykle grafik odzwierciedlających zdarzenia historyczne związane z panowaniem Fryderyka Wielkiego, a także malowidła przedstawiające sceny dotyczące dwóch kolejnych władców z dynastii Hohenzollernów. Zasługi artysty zostały

docenione i pod koniec życia został on uhonorowany przez cesarza Fryderyka Wilhelma II Orderem Czarnego Orła oraz dziedzicznym tytułem szlacheckim (1898).

Jeszcze do niedawna Adolph von Menzel był postrzegany głównie jako sztandarowy artysta związany z dworem pruskim, który cały swój talent poświęcił na gloryfikację trzech kolejnych dynastii królewskiego majestatu począwszy od Fryderyka Wielkiego. Jednak wystawa monograficzna Menzla pt. „Labirynt rzeczywistości” zorganizowana w latach 90. XX w. kolejno w Paryżu, Waszyngtonie i Berlinie – ukazała światu artystę uniwersalnego. Malarz pozostawił bowiem po sobie również malarstwo intymne – sceny rodzajowe, obrazy przytulnych wnętrz w stylu Biedermeier, portrety i pejzaże. Artysta zasłynął również z rewolucyjnego – jak na owe czasy przedstawienia malarskiego pt. *Walcownia żelaza*, na którym przedstawił zbiorową scenę robotników pracujących w Królewskiej Hucie. Swoboda jego pędzla oraz mistrzowskie operowanie kolorem i światłem pozwoliło znawcom jego twórczości zobaczyć w nim prekursora impresjonizmu.

Ostatnim odkryciem dotyczącym twórczości jednego z najwybitniejszych malarzy realistów XIX w. są maleńkie „kieszonkowe” rysunki przedstawiające anonimowych starych ludzi, jakie wykonywał Adolph Friedrich u schyłku swojego życia. Portrety autorstwa Menzla – nieznacznie większe od miniatury – stanowią prawdziwy *meisterstück* i dziś na aukcjach sztuki kolekcjonerzy są skłonni płacić za nie zawrotne ceny. Wszystkie podobizny starców wykonane są miękkim ołówkiem na cienkich tekturkach o formacie zbliżonym do kartki pocztowej i są istnymi perłami w swoim gatunku. Kartoniki były maleńkie, by rysownik bez problemu mógł przechować je w kieszeniach swojego surduta, kiedy spacerując po ulicach Berlina zechciał w kawiarni lub w parku narysować dostojną twarz seniora. Kiedy brakowało kartek w szkicowniku, mistrz miał fantazję rysować nawet na kopercie. Czasami Menzel organizował coś w rodzaju castingu i wtedy przed pracownią sławnego artysty ustawiała się kolejka malowniczych sędziwych „dziadów” chętnych do pozowania w zamian za drobną gratyfikację pieniężną.

Te maleńkie rysunkowe portrety tworzone przez Menzla w ostatniej dekadzie jego długiego życia swoim realizmem dorównują fotografii. Artysta do końca zachował wyostrzony wzrok i sprawną rękę. Portrecista głęboko zaglądał w oczy swoim modelom, próbując wydobyc esencję ich duszy. Wyczuwa się anegdotyczny aspekt tych szkiców i jakiś cichy dialog pomiędzy wiekowym Mistrzem i jego rówieśnikiem – modelem. ■



4



5

Adolph von Menzel

1. *Portret brodatego starca*, 1904
2. *Portret starej kobiety*, 1994
3. *Portret brodatego starca*, 1885
4. *Autoportret*, 1999
5. *Portret brodatego starca*, 1902

IREK IR KULIK

Paul Klee – z wielu stron

Różne aspekty twórczości artystycznej Paula Klee poruszone zostały w trzech wystawach, które prawie w tym samym czasie można było zobaczyć w Centrum Paul Klee w Bernie w Szwajcarii, w Muzeum Folgang w Essen oraz w Muzeum Sztuki Nadrenii-Westfalli K20/K21 w Düsseldorfie.

Ze względu na pewną bliskość terytorialną tych znakomitych instytucji sztuki oraz równoczesność owych wystaw (przełom 2012/13) powstało wrażenie wydarzenia jednorazowego, podkreślającego wyjątkową pozycję twórczości Paula Klee i jej ponadczasową aktualność.

Każda z tych wystaw posiadała swój szczególnie punkt ciężkości i pewien sensoryjny kontekst.

Centrum Paul Klee (CPK) w Bernie jest najmłodsze wśród tych trzech ośrodków sztuki i znajduje się w kompleksie architektonicznym zaprojektowanym przez znakomitego architekta Renzo Piano, otwarte w roku 2005, jest instytutem – centrum badań nad twórczością artysty. Zbiory Centrum liczą ponad 4.000 obiektów, a więc około 40 procent dzieł i dokumentów Paula Klee, które pozostawił on po sobie, jako rezultat swoich artystycznych poszukiwań.

Artysta spędził w Szwajcarii z przerwami niemal połowę swego życia. Także jako emigrant z faszystowskich Niemiec ostatnie siedem lat – od roku 1933 do jego zgonu w 1940 roku – zamieszkiwał w Bernie, mieście jego azylu. Tu też zgromadzona została twórcza spuścizna artysty, która stała się podwaliną Centrum Paula Klee.

Właśnie wystawa w CPK w Bern w podtytule zapowiadająca: „Japońszczyzna... Zen i Paul Klee...”, zajmuje się wpływem dalekowschodniej kultury, buddyzmu zen oraz japońskiego kultu natury na postawę artysty – jako humanisty i filozofa, oraz pokazuje twórcze przetworzenie owych wpływów i inspiracji na poszukiwanie adekwatnego dla jego *oeuvre* swoistego znaku artystycznego. Chyba po raz pierwszy z taką dociekliwością spróbowano odnaleźć tu paralelę pomiędzy kulturami Wschodu i Zachodu, wskazując na ich związki i inspiracje w postawie artystycznej i w dziełach Paula Klee.

Z lektury jego skrupulatnie prowadzonego dziennika-pamiętnika oraz tekstów biograficznych i publikacji dowiadujemy się o jego studiach dalekowschodniej filozofii, które datują się już od wczesnych lat jego twórczości, także towarzysząc jego pracy dydaktycznej, jako mistrza w szkole Bauhausu oraz na stanowisku profesora w Akademii Sztuk Pięknych w Düsseldorfie.

Wiadomo, że pod koniec 1933 roku, tj. w okresie konfrontacji z totalitarnym reżimem faszystowskich Niemiec, a więc napiętnowany propagandową etykietą tzw. wynaturzonej sztuki – (*entartete Kunst*) i usunięty z Akademii Sztuk Pięknych w Düsseldorfie, osamotniony artysta znajduje ponownie swoiste schronienie, jak również potwierdzenie dla własnej duchowej drogi w misticie buddyzmu zen. Oddaje się wtedy lekturze książek mistrzów zen, przede wszystkim epokowej pracy pt. *Wprowadzenie do zen* – autorstwa Daisetz Teitaro Suzuki – dzieła, które przybliżyło Zachodowi istotę zen i miało,



1

Paul Klee

1. *In seiner Brust*
2. *Bluehend*
3. *Hat einen Vogel*

podobnie jak dzisiaj, waży wpływ na ówczesną europejską filozofię i literaturę.

W szczególności kaligrafia, wywieziona z tradycji dalekowschodniej sztuki, odegrała w stylistyce twórczości Paula Klee – w jego rysunkach, akwarelach i gwaszach – decydującą rolę. W jednym z tekstów skierowanym do swoich uczniów i studentów zwracał on uwagę na rangę i autentyczność takiej duchowej inspiracji, która jest warunkiem dzieła sztuki. W odniesieniu do swojej twórczości pisał: *Malarstwo choćby na przykładzie z Chin nie oznacza samej techniki lub rzemiosła, lecz porównywalne jest do kaligrafii. Istota kaligrafii leży zgodnie z chińskim pojmowaniem i tradycją nie w szczególnej czystości, staranności lub gładkości prowadzenia linii pisma, co zresztą wprost prowadzi do zeszytynienia jego charakteru i stylu, lecz z pewnością polega to na tym, aby to, co się pokazuje wyrazić w najbardziej możliwej doskonałości, przy użyciu minimalnych, skromnych i ograniczonych środków.*

Przykładowo, w jego jednej z ostatnich prac – rysunku zatytułowanym *alea iacta*, powstałym trzy miesiące przed śmiercią w dniu Wielkiego Piątku 1940 roku – artysta dowodzi właśnie

swego mistrzowskiego opanowania skrótowej formy. Rysunek wykonany na wyraźnie zniszczonym czerpanym papierze, przyklejony nieco niedbale do kartonowego podkładu, pokazuje w swoich perfekcyjnie prowadzonych kaligrafiach symbolikę form elementarnych – wykreślanych tuszem i zde-rzonych z amorficznie purpurowymi krwistymi plamami, niejako kojarzącymi się z odbiciem całunów *martyrium* Wielkiego Piątku.

Kompozycja tego dzieła oraz jego wieloznaczny tytuł nadany przez artystę możemy interpretować w znaczeniu wielkanocnego misterium, jak i w sensie przecucia zbliżającego się końca, ale także wiary w obiecanie spełnienie i odrodzenie.

Tak więc swoiste zawieszenie paradygmatu dzieła artystycznego, traktowanie go nie jako przedmiotu wykonanego z warsztatową doskonałością, ale jako efektu procesu stawania się, procesu, w trakcie którego dochodzi do odsłony innych światów, pokazania tego, co niewidzialne... to jest, sędzę, klucz do zrozumienia całej postawy twórczej Paula Klee.

Z kolei wystawa w muzeum Folkwang w Essen jest próbą pokazania wyboru prac (dokładnie 80 obrazów), rozproszonych po części w prywatnych zbiorach, które zajmują się tematem przewijającym się przez całą twórczość artysty, a będącym reakcją na zagrożenie, bądź to jako antycypacja własnego losu, bądź w przecuciu zbliżającej się katastrofy humanizmu i w efekcie wojny światowej.

„Anioły” – taki jest tytuł wystawy z Essen, co odpowiada dokładnie tematyce zgromadzonych tu wizualizacji uskrzydłonych istot – posłańców



2

między światem ludzkim a sferą boską. Takie wizualizacje aniołów w pewnym sensie odpowiadają naszej ciągle aktualnej potrzebie spirytualności i są niezmiennie obecne w sensie intelektualnej inspiracji dla artystów, teologów, filozofów, pisarzy czy psychologów. Temat ten może być bowiem traktowany jako odzwierciedlenie sceptycyzmu artysty wobec religii i wiary; co zresztą jest również i dzisiaj aktualne.

Maestria tych prac polega na ich świadomej prostocie i ich bezpośredniości. Swobodnie prowadzona linia, kreska i plama frotagowej przebitki, dukt pędzla sprawiający wrażenie abstrakcyjnej niepowtarzalności – to niektóre z ich wartości. Jednak nieoczekiwanie dla penetrującego obrazu spojrzenia, naszego oka, niejako scanującego powierzchnię prac, pojawia się w nich podobieństwo do gdzieś już kiedyś widzianego grymasu, otwartego przerażonego wzroku, charakterystycznego gestu czy wielce obiecującego uśmiechu.

Tytuły prac potęgują asocjacje u widza, a w swojej multiwizualizacji skojarzeń odpowiadają stanowi naszego uspokojonego ducha, który traktuje te obrazy jak talizmany – jako ochronne tarcze, odpychające demony przeszłe i przyszłe, bo odkryte i skompromitowane w swojej bezsilności. Znacząco wybierane tytuły mogą być interpretowane jako epickie wprowadzenie do świata wyobraźni artysty i dlatego reinterpretacje niektórych prac artysty mogą stawać się pretekstami do małych esejów – jak to w tym akapicie próbowano przekazać.

Jednym z najbardziej znanych obrazów z tego cyklu przedstawiającego anioły, jest akwarelowany rysunek na olejnej przebitce, tak charakterystyczny dla jego eksperymentalnej techniki – wczesne dzieło Paula Klee z roku 1920 pt. *Angelus novus*.

Walter Benjamin zaprzyjaźniony z artystą niemiecki filozof zafascynowany jego sztuką nabył tę pracę w 1921 roku. W swoim tekście *O pojęciu historii* opublikowanym w roku 1940 – bardzo trafnie opisał sferę emanacji wyżej wymienionego obrazu Paula Klee.

3

To wyjątkowe dzieło stało się dla Benjamina w przeciągu czasu czynnikiem projekcji i wielowątkowych refleksji. Obraz ów, *Angelus novus* towarzyszył w jego drodze życiowej, z nim zresztą nigdy się nie rozstawał, nawet po 1933 roku, uciekając przed hitlerowskimi represjami i później – tułając się w poszukiwaniu politycznego azylu. Traktował go jako talizman, ochronną tarczę, rodzaj świeckiej „ikony podróżnej” – znanego z prawosławnej tradycji fenomenu.

Zgoła inne wrażenie spełnia wystawa zbioru dzieł Paula Klee, które znajdują się w kolekcji sztuki Nadrenii Westfalii w Düsseldorfie – w kolekcji nazywane „K20/K21”.

Interesujące jest przy tym, że właśnie ta kolekcja prac, zakupiona w 1961 roku, stała się pretekstem do powstania, przed prawie 30 laty, nowego Muzeum Sztuki „K20” i jego, rozwijającego się, zbioru sztuki najnowszej – „K21”.

Wystawa pokazuje, wraz z bezkompromisową dokumentacją, wszystkie 101 prac artysty znajdujących się w zbiorach tego muzeum. Dzieła, których obecność w tym muzeum nie musi już służyć jako alibi, zadośćuczynieniu za poniesione upokorzenia artysty w czasach faszystowskiej czystki, czasach o których nie wolno jednak nam zapomnieć.

Pokaz ten podporządkowany został chronologii powstawania poszczególnych dzieł, przypomina też „legendy” związane z historią ich eksponowania. Podpisy, notatki i naklejki inwentarzowe zmieniających się właścicieli, adresy i daty kolejnych miejsc ekspozycji, są do odczytania na wersetach tych prac. Równoczesna prezentacja w przezroczystych kasetonach strony frontальной i tylnej obrazów dała okazję do przesłedzenia niejako procesu ich powstawania; ujawniają się tu ślady eksperymentów warsztatowych i formalnych, ale także służące potwierdzeniu autentyczności tych dzieł. Efekty tych dokumentacyjnych zabiegów są sukcesywnie przenoszone na internetowy portal muzeum – co będzie początkiem wirtualnego muzeum, z jego całym zapleczem systematycznie ujętej dokumentacji. ■



1921. 221. hat einen Vogel

PAULINA GRUBIAK

Chagall jakiego nie znamy

Odkrywając Chagalla na nowo. Chagall i teatr.

Wydawałoby się, że Marc Chagall, artysta znany wszem i wobec, nie zaskoczy nas już niczym. Jednak na ostatniej wystawie w Musée de la Piscine w Roubaix, mogliśmy zapoznać się z jego mniej znanymi dziełami. „Marc Chagall. l'Épaisseur des rêves” skupia się na kwestii objętości i formy w pracach tego artysty. Wśród ponad 200 dzieł, znalazły się i te mniej znane publiczności – projekty strojów teatralnych i rzeźby artysty, bowiem Chagall był związany z Teatrem Żydowskim w Moskwie, dla którego projektował kostiumy i dekoracje. W twórczości Chagalla poza barwnymi obrazami, folklorystycznymi kostiumami i neo-prymitywistycznymi rzeźbami, obecne są także czarno-białe rysunki (z zastosowaniem metody lawowania) oraz kolaże łączące ze sobą papier i kawałki tkanin. Bogactwo suportów oraz tematyki i kolorystyki prac czyni z Chagalla artystę fascynującego i inspirującego. Wystawa w Roubaix jest tym samym świetną okazją do przypomnienia sobie o tym intrygującym malarzu.

Niewątpliwie najciekawszym elementem wystawy są kostiumy i makiety, jakie Chagall projektował na potrzeby Teatru Żydowskiego w Moskwie na początku lat dwudziestych. Tym samym kwestia przestrzeni oraz objętości, wielkości i formy nabierze innego wymiaru w dziełach artysty. Wśród prac Chagalla na wystawie mogliśmy podziwiać jego szkice strojów oraz dekoracji do spektakli. Jego główną inspiracją w pracy nad scenografią są rosyjski i żydowski folklor oraz chasydystyczne obrzędy wywodzące się z tradycji judaizmu. Od najmłodszych lat Chagall uczestniczył w judaistycznych ceremoniach w synagodze, gdzie mógł obcować z kulturą i rytuałami żydowskimi. Ubiory rabinów oraz wysokich członków zgromadzeń odegrały ważną rolę w ukształtowaniu się zainteresowań Chagalla tkaninami

oraz ich zróżnicowaną teksturą. Wagę, jaką artysta przywiązywał do oddania ze szczegółami różnorodności materiałów w swoich obrazach, możemy zaobserwować w wielu jego pracach (m.in. *Lisa w oknie*). Nie pozostanie to bez echa w jego późniejszej pracy dla teatru. Współpraca artysty z moskiewskim Teatrem Żydowskim, pozwoliła mu przybliżyć się nieco do swoich korzeni oraz w pewnym sensie połączyć ceremonię chasydystyczną z teatrem, który należy do świata świeckiego. Tym samym poprzez taniec, scenografię oraz dekorację z przekazem mesjanistycznym widz mógł wziąć udział w swego rodzaju boskiej manifestacji. Sam autor często podkreślał mistyczny wymiar teatru, określając klaunów, akrobatów i aktorów jako osoby *wysoce tragiczne i niezwykle ludzkie, przypominające postacie z obrazów o tematyce religijnej*. Nawet materiał sam w sobie dla Chagalla miał wymiar boski, bowiem *jest naturalny, a wszystko, co naturalne, jest boskie*. Aby uzyskać efekt spójności pomiędzy tym, co świeckie, a tym, co boskie, oraz aby oddać z jak największą dokładnością charakter postaci, jej ruch i odgrywaną przezeń rolę, Chagall starał się stworzyć „inną rzeczywistość”, która odpowiadałaby odgrywanej scenie. Takie też są jego dekoracje i kostiumy – odrealnione, z innego świata. Chagall tworzył projekty, natomiast jego żona Bella dobierała do nich tkaniny, co stanowiło jeden z ważniejszych elementów strojów, bowiem dla artysty suknie, jakie tworzył, były także rodzajem celebracji kobiecego piękna. Kostiumy malowane farbami niczym obrazy ukazywały widzom charakter postaci oraz ich dynamikę, jednak dopiero połączone z choreografią, muzyką i barwnymi makietami (często malowanymi przy współpracy z kolaborującymi z nim artystami) tworzyły spójną całość.



1

Marc Chagall

1. Makieta kostiumu: Zielony potwór, Ognisty Ptak, 1945
2. *Aleko*, scena IV, kostium nietoperza, 1942



2

Możliwość przyjrzenia się owocom pracy Chagalla dla teatru jest niewątpliwą okazją do głębszego zrozumienia jego sposobu pojmowania sztuki oraz tego w jaki sposób łączył ze sobą jej różne dziedziny. Nie sposób nie zauważyć na podstawie bogactwa prac artysty, że w jego pojęciu sztuka jest tworem transcendentnym, przejawiającym się pod różnymi postaciami: barwne stroje i sztuka teatralna spotykają się tutaj z malarstwem, które z kolei idealnie współgra z muzyką i tańcem. Każdy z tych gatunków artystycznych przeplata się ze sobą, tworząc spójną, barwną całość teatru absolutnego, który dla Chagalla był niezbędnym warunkiem do utworzenia spójnej sztuki. Pracując nad dekoracją i kostiumami do baletu *Aleko w Meksyku* w 1942 roku (artysta przebywał wówczas w Stanach Zjednoczonych, uciekając z antysemickiego Vichy), Chagall mógł na nowo zanurzyć się w świecie teatru oraz tak bliskiego mu rosyjskiego folkloru. Przy pracy nad baletem artysta słuchał utworów Czajkowskiego oraz recytowanego przez Bellę poematu Puszkina, pt. *Cyganie*, który jest bezpośrednim tematem spektaklu. Kreacje dla baletu *Aleko* były wyjątkowo ważne dla Chagalla ze względu na estetykę utrzymaną w niezwykłym klimacie rosyjskiego folkloru oraz podejmującą bliską mu tematykę wygnania i wędrowki. Choreograf baletu — Leonid Massine miał podobną do Chagalla wizję sztuki i przenikania się poszczególnych jej dziedzin, co ułatwiło ich współpracę i zaowocowało nawet pewnymi ingerencjami Chagalla w choreografię. Kolejnym bardzo znanym baletem, nad którego scenografią i kostiumami pracował Chagall, był *Ognisty Ptak* (1945) z muzyką Igora Strawińskiego i choreografią Adolpha Bolma. Na wystawie mogliśmy zapoznać się ze szkicami i makietami przygotowawczymi do spektaklu. Pomimo fantastycznej tematyki baletu, Chagallowi udało się stworzyć ponad 80 kostiumów, co świadczy o jego ogromnej wyobraźni. Dekoracje i stroje tym razem utrzymane były w bajecznej kolorystyce, która swoją wyrazistością absorbuje widza i staje się jednym z elementów spektaklu, tak samo ważnym jak aktorzy lub muzyka.

Dzisiaj nie mamy już możliwości podziwiania kostiumów i scenografii Chagalla tam, gdzie ich miejsce — czyli na scenie. Możemy jedynie oglądać je w cichej sali muzealnej z surowymi białymi ścianami, otoczone innymi dziełami artysty. Jednak nie sposób nie oprzeć się wrażeniu, że w tym otoczeniu, miejscu i kontekście są one jakby „martwe”, bowiem stanowią prawdziwe dzieło sztuki jedynie na scenie, w połączeniu z muzyką, dekoracjami i grą aktorów. Chagallowi jak mało komu udało się osiągnąć cel stworzenia „teatru absolutnego”, w którym jak w układance z puzzli — brak jednego elementu odbiera sens całości. ■



3



4



5



6

Marc Chagall

3. *Aleko*, scena II, kostium klauna, 1942
4. *Aleko*, kostium z jedwabiu dla damy, 1942
5. Scena I, wersja dla Alicji Markovej, kostium Zemphiry, 1943

6. *Aleko*, 1942

7. Makieta kostiumów; wojownik z głową ośła, kozak i jego kościół, kozak w zielonym płaszczu z domem, Ognisty Ptak, 1945



7



CEZARY DOBIES

Anonim z Paryża

O wystawie Artura Majki w Galerii Roi Doré

W Paryżu pożegnanie Starego i powitanie Nowego Roku miało miejsce bardzo wyraznie w Galerii Roi Doré. Wystawa Artura Majki „Homo anonymus”, której wernisaż przypadł w dzień św. Mikołaja 2012 r., a zamknięcie nastąpiło 12 stycznia, pokazała twarz współczesnego człowieka i przy tym obdarła ją z imienia.

W pierwszej sali galerii znajdowały się głównie rysunki czarno-białe, które mogły być autografami, jakie zbiera się na cennych płytach i książkach lub śladem po rozpisywaniu pióra, kiedy w lekkich ruchach tworzą się twarze. W języku polskim słowo „tworzenie” w konsekwencji jest związane z „twarzą” (w brzmieniu też). Zawsze twarz jest potrzebna artyście i tym postaciom, które on tworzy? A jeśli potrzebna, to jaka: nazwana czy bezimienna?

Kształtowanie się pisma na przestrzeni dziejów szło dwiema drogami: albo tworzyło logogramy, które określały słowa lub zdarzenia, albo opierało się na fonogramach, gdzie znak odpowiadał danej głosce. W podobny sposób można patrzeć na twarz ludzką, która czasami ukazuje radość lub smutek w pełnym słowie, a chwilami jest osamotniona i wyraża jedynie inicjał łaciński lub jedną literę, niekiedy niemą.

Życie człowieka składa się z kilku kresek. Linia temperatury, bicie serca, średnia wzrostu, jakieś pasy bezpieczeństwa, kody kreskowe i genetyczne, i niewiele poza tym.

Artur Majka urodził się w 1967 roku w Tarnowie. W tym mieście ukończył szkołę plastyczną, w Krakowie zaś Wydział Architektury, a w Paryżu został absolwentem Akademii Sztuk Pięknych. Obecnie malarz mieszka i pracuje w Paryżu. Stosuje techniki numeryczne oraz tradycyjne: akryl, tusz. Rzadko siebie przedstawia, łatwiej opowiada obrazem.

W drugiej sali Galerii Roi Doré wisiały obrazy w dużych formatach. W tych pracach ważne były kolory, które postaciom tworzyły przestrzeń. Zielona natura w parku ani zgłębienie miasta nie jest twarzą człowieka, ale ludzkie oblicze (zbląkane, uśmiechnięte, zmęczone) nadaje cechę miastu i ważniejsze jest od architektury i uroczych kamienic. Wydawałoby się, że łagodne i jasne kolory osłaniają człowieka (żółty, pomarańczowy, różowy) i stanowią obszar, w którym chroni się on przed brutalną rzeczywistością, ale nie, twarze zmieniały się wraz z otoczeniem i były podobne (w każdym obrazie) do tych, o których Zbigniew Herbert pisał, że „szli przez pustynię i ginęli w piasku”. Przepadali wraz z imionami zblądzeni w miejskiej pustyni, osamotnieni, a także rozbici o dom pastelowy, mur, o szybę sklepowej witryny.

W dwóch salach galerii były dwa różne charaktery twórczości. I zapewne przypominały, że byty są dualistyczne, jak dzień i noc, praca i sen, imię i nazwisko, dzieło i świat, a przede wszystkim kobieta i mężczyzna. W wielkim skrócie można powiedzieć: mężczyzna to ten, co niszczy i płodzi (tudzież odwrotnie), kobieta zaś zbiera, opiekuje się, gromadzi. Z tego prastarego uproszczenia wynikałoby, że świat kobiety ma więcej ładu i odpowiedzi. Mężczyzna zaś w swoim zagubieniu częściej skazany jest na poszukiwania, zarówno idiotyczne, jak i twórcze. Tak próbuję sobie wytłumaczyć, dlaczego mniej kobiet poświęca się sztuce i dlaczego twarze z wystawy „Homo anonymus” należą głównie do mężczyzn.



Artur Majka

1. *Homo anonymus*, digital 2, 70 x 100 cm
2. *Homo anonymus*, tusz 1, 70 x 100 cm
3. *Homo anonymus*, tusz 2, 70 x 100 cm
4. *Homo anonymus*, digital 3, 70 x 100 cm
5. *Homo anonymus*, digital 1, 70 x 100 cm

Galeria Józefa Rudka, która mieści się w pięknej dzielnicy Le Marais, w pobliżu Muzeum Picassa (od dwóch lat w remoncie) i obok ulicy Turenne, o której Czesław Miłosz pisał, że przypomina mu ulicę żydowskich krawców w Wilnie, już od początku swojej działalności, czyli od marca 2010 roku, zajmuje się nie tylko wystawami prac artystów plastyków, rzeźbiarzy, ale również otwarta jest na spotkania teatralne, muzyczne i tworzy spotkania z naukowcami (np. z prof. Tadeuszem Malińskim, kandydatem do Nagrody Nobla w dziedzinie biologii), a także organizuje festiwale poetyckie i promocje książek. Szeroki wachlarz zadań, jakie stawia przed sobą Galeria Roi Doré, daje mi przyczynę do swobodnej konfrontacji wystawy z pracą literacką. Ponadto fakt, że Artur Majka wielokrotnie ilustrował książki poetyckie i filozoficzne, śmieiej pozwala mi zestawzić artystyczną naturę malarza z trudem pisarskim.

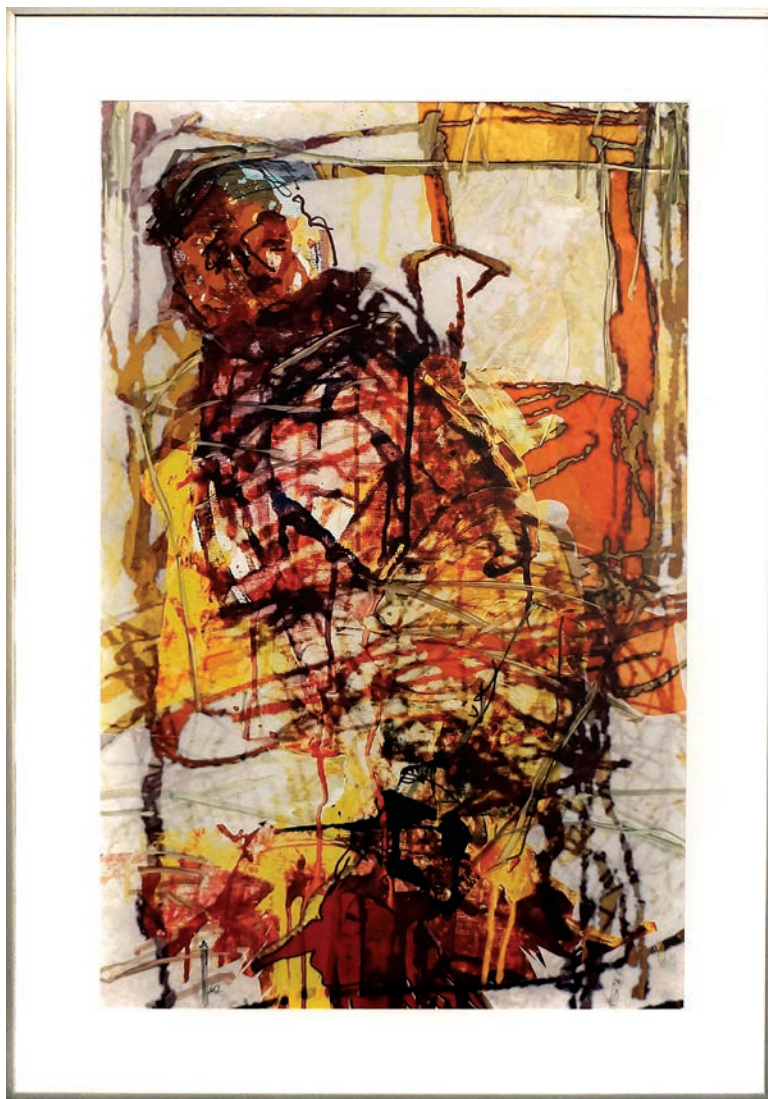
Gdybym w uproszczony sposób porównał pracę literata do aktywności pająka, mając na uwadze zasięg zdobytych przez niego doświadczeń, przestrzeni, w której sprawnie i czule potrafi się poruszać oraz zdobyte pomysły i inspiracje, które szybko umie opleść i zatrzymać na dłużej, to twórczość malarza mógłbym porównać z działaniem pszczoły, która nie lgnie do barwy (widzi ją inaczej niż człowiek) ani też kolor nie jest dla niej źródłem słodyczy. Istota koloru w obrazach Artura Majki nie tkwiła w przedstawionych osobach, ale barwa została zebrana z emocji twórcy i gromadziła się w jego umyśle. Zapewne łatwiej podróżować po obrazach tym, którzy obrali podobny kierunek: z koloru do podmiotu i człowieka, a nie odwrotnie.

Człowiek najczęściej ma przed oczyma własne kolory i myśli, jakiś kształt lub zagadnienie i nic innego go nie interesuje. Dlatego wszyscy są anonimowi w bibliotece. Podobnie w Luwrze, metrze, w ogromnych skupiskach. Anonimowość ta ma cechy niebytu. Niby inni są, ale ich nie ma. Gdyby byli, to nikt w wagonach miejskiej komunikacji nie malowałby ust pomadką, nie obcinalby sekatorciem paznokci, nie dłuhalby w nosie i nie robiliby tych wszystkich rzeczy, których wstydzą się w obecności drugiego.

Jeżeli ktoś jeździ metrem paryskim i często przesiada się na stacji Nation z jedyńki na dwójkę, to może zauważyć, że najkrótsza droga nie wiedzie tam, gdzie prowadzą napisy i strzałki. Jednak niełatwo napotkać osobę, która by nie szła po łuku i nie wierzyła informacji.

Anonimowość jest nie tylko możliwością ukrycia się, a także bezmienną akceptacją rzeczywistości, leniwym pójściem za stadem i sposobem prowadzenia stada. Jednostkami, które mają imiona, rządzić się nie da. Jednostki chodzą i myślą.

Już starożytni posługiwali się wyrazistymi znakami. Bogowie mieli atrybuty zwierzęce, które określały charakter



boskości, a także czasami zakres uprawnień do karaniania i nagradzania. Natura ludzka była jeszcze nieopierzona i nie odczuwała lęku przed boskim posągiem człowieka, natomiast bała się głowy ptaka lub lwa, co stała na ludzkim karku drapieżnie, dziko i nieanonymowo.

Po raz pierwszy spotkałem się z malarstwem Artura Majki w galerii przy ulicy Renard (w IV dzielnicy Paryża, obok Centrum Pompidou), gdzie na obrazach wystawił domy. Mógł w tych domach mieszkać każdy, niemniej były one indywidualne. Domy widziane z lotu ptaka są anonimowe. Bombowiec może zrzucić na obiekt ładunek wybuchowy i pilot nie poczuje cierpienia ani śmierci człowieka. Miasta żywe natomiast nie mają domów anonimowych. Ludzie się wprowadzają i wyprowadzają, a kamienice, ozdobne werandy, altany żyją nadal.

Ostatnia wystawa Artura Majki w paryskiej Galerii

Roi Doré, która była związana ze światowym miastem fotografii, przedstawiała cykl uchwyconych kamieni. Zdjęcia tworzyły ludzkie twarze na skałach, które mogły być także materiałem na budowę katedry lub domu. „Homo anonymus” artysty jest konsekwencją w pokazywaniu żywego człowieka, jego domu, kamiennego spojrzenia i przy tym spójnie wraz z innymi wystawami nie ujawniania imienia. Ten jeden człowiek jest na tyle ważny, że chce zachować swoją prywatność. Nagle zdaje sobie sprawę, że jest w grupie i chce się wyróżnić. Z tego powodu pozuje ktoś przed muzealnym posągiem z podniesionym czołem i każe sobie robić zdjęcie. Jakby chciał powiedzieć: ja jestem najważniejszy, moja wycieczka, a nie Nike z Samotraki. Nike przegrywa.

I wtedy wszystkie posągi bogów i królów stają się anonimowe, a niektóre, poprzez kamienne połączenie człowieka ze zwierzęciem, także biedne. Centaur nie był szczęśliwy. Delikatny umysł o sile konia. Jak mógł ów kochać się, mając taką naturę? Dla kobiety za silny, a dla klaczy zbyt ludzki.

Człowiek na obrazie Artura Majki nie ma imienia, ale jest osobą konkretną, indywidualną i rozumną, niekiedy z nerwem krzyku lub oporu. Myślenie zwykle jest sporym trudem, podobnie jak istnienie. Żeby myśleć, trzeba istnieć. A to dość ekskluzywny wysiłek w obecnych latach, na przełomie epoki, w czasie, któremu artysta nadaje anonimowe oblicze. ■



W języku polskim słowo „tworzenie” w konsekwencji jest związane z „twarzą” (w brzmieniu też).



LILA DMOCHOWSKA

William Kentrige — na własny obraz i podobieństwo

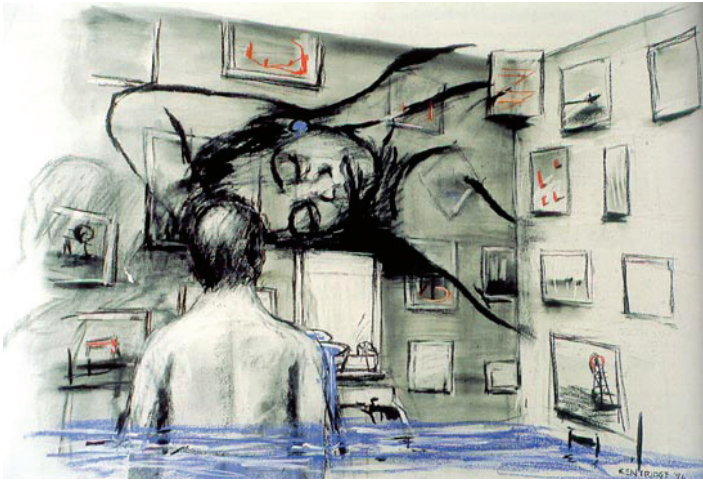
Afrykaner William Kentrige jest najbardziej znanym artystą z Republiki Południowej Afryki, który zajął świat rysunkiem.



sztuce. Artysta kształcił się w Szkole Króla Edwar-
da VII w Houghton, Johannesburg, a także studio-
wał politykę na Uniwersytecie Witwatersrand w Jo-
hannesburgu oraz sztukę na miejscowej Akademii
Sztuk Pięknych. Następnie studiował pantomimę
i aktorstwo w L'Ecole Internationale de Théâtre Ja-
cques Lecoq w Paryżu, gdyż marzył, by zostać akto-
rem. Jak sam po latach wspomina — nie miał jednak
talentu do aktorstwa, więc wybrał coś pośredniego.
Od roku 1980 zaczął przez jakiś czas pracować przy
filmach telewizyjnych i serialach jako scenograf.
Dziś artysta projektuje scenografie
m.in. do spektakli dla nowojorskiej
Metropolitan Opera. Aktorstwo nadal
jednak pociągało Kentrige'a, więc ar-
tysta zaczął rejestrować kamerą wy-
myślane przez siebie etudy-perfor-
mance, do których tworzył dekoracje
i grał w nich różne role.

Jego twórczość „odkryłem” na retrospektywnej
wystawie w nowojorskim Museum of Modern
Art w marcu 2010 r., gdzie artysta wystawiał
swoje prace w doborowym towarzystwie Mariny
Abramović i Tima Burtona. Długoletnia działalność
artystyczna Kentrige'a zdominowana jest poprzez
ekspresyjne szkice węglem, czasami „okraszone”
pastelowym akcentem. W jego dorobku są głów-
nie rysunki (w tym charakterystyczne szkice na
kartach gazet i książek), ale też filmy animowane,
grafiki, kolaże, rzeźby i sztuka performance.
Rysownik wykreował ulubionego bohatera swoich
przedstawień, którego stworzył na własny obraz
i podobieństwo.

William Kentrige uro-
dził się w 1955 r. w Johan-
nesburgu i z tym miastem
związał całe swoje życie.
Jego rodzice byli wybit-
nymi prawnikami, którzy
pomagali czarnoskórym
obywatelom RPA w wal-
ce przeciw apartheidowi.
Kentrige junior był za-
tem od dziecka wrażli-
wy na panującą w jego
kraju niesprawiedliwość
społeczną, która po la-
tach objawi się w jego



Południowoafrykański artysta
znany jest też w świecie ze swoich
filmów animowanych, stworzonych
na podstawie rysunków węglem, ja-
kie powstawały w latach 1989–2003.
Kentrige stworzył 9 filmów krótkome-
trażowych, które ułożył w serię pt. „9
Drawings for Projection”. Dorobek fil-

mowy Kentrige'a znakomicie nada-
wałby się do pokazania na wrocław-
skim Międzynarodowym Festiwalu
Filmowym Nowe Horyzonty, po-
nieważ artysta-filmowiec tworzy
filmy eksperymentalne. William
Kentrige wymyślił własną tech-
nologię animacji, która w skrócie
polega na tym, że w odróżnieniu
od klasycznych filmów rysunko-
wych — kreślonych klatka po klat-
ce — u niego kolejno następujące po

William Kentrige

1. *Pensione*, 1999, rys. węglem na kartce z książki
2. *Stereoskope*, 1998–99, rysunek węglem i pastelem (materiały prasowe MoMA)
3. *Felix and Exsile*, 1994, rys. węglem i pastelem
4. Kadr z filmu

sobie fazy ruchu powstają zawsze na tym samym
arkuszu papieru i za każdym razem są rejestro-
wane za pomocą kamery w odpowiednim reżimie
czasowym. Ten prosty zdawałoby się efekt nadaje
jego czarno-białym filmom specyficznego klima-



tu, w których poprzednio stawiane kreski dys-
kretnie snują się za grubymi krechami na przedzie.
Tematy, wokół których koncentrują się te anima-
cje, są odbiciem życia prywatnego artysty, a także
odzwierciedlają problemy społeczne i polityczne
czarnych i białych mieszkańców Johannesburga.

Kreska kreślona ręką Kentrige'a jest gruba,
szorstka i wyrazista, ale przyczyna jej tłustości nie-
koniecznie tkwi w użytym narzędziu — czyli wę-
głu. To raczej wypadkowa charakterystycznego
dla artysty stylu, albo, jak kto woli, manieri. Sam
autor tych mięsistych i ekspresyjnych rysunków
tłumaczy, że jego szkice nie zaczynają się od pię-
knego znaku prowadzonego ręką do mózgu, tylko
odwrotnie — to mózg musi prowadzić rękę. Rysun-
ki muszą znaczyć coś więcej, niż tylko ludzić oko
estetyką i pięknem. Jego zdaniem, powinien to być
znak czegoś konkretnego w świecie — to nie musi
być dokładny rysunek, ale nie może być wyłącznie
abstrakcyjny i wyrażać jedynie emocje.

Kentrige jest bystrym obserwatorem, jednak
jego rysunki są pełne sprzeczności i niedomówień —
niedokończonych gestów i dwuznacznie zakończo-
nych historii. Na pierwszy rzut oka widz obserwuje
ponury obraz zarejestrowanej sytuacji i wyczuwa
ciężką i duszną atmosferę — jednak pod płaszczem
trzymanego na wodzy optymizmu można wyczuć
inteligencję i wrażliwość artysty. ■

RYSZARD RATAJCZAK

Fantasmagorie rysunkowe Ewy Granowskiej

Co jest wyższe — sztuka czy filozofia? — nikt tego nie rozstrzygnie: i bez jednego, i bez drugiego życie byłoby świństwem nie do zniesienia, ale bez drugiego, zdaje się, że większym.

S.I. Witkiewicz, O znaczeniu intelektualizmu...



1

Mój pierwszy kontakt z rysunkami Ewy Granowskiej na papierze — w odróżnieniu od rysunków na płytkach porcelanowych — miał miejsce jeszcze pod koniec lat siedemdziesiątych. Byłem wówczas w pracowni artystki przy okazji zwrotu form ceramicznych powstałych podczas pleneru ceramiki unikatowej w Wałbrzychu. Uczyła mi wyjątkową grzeczność pokazując dyskretnie nieco ponad 20 barwnych, budowanych konturem i plamą rysunków kolorowanych tłustą pastelą i tuszem. Sprawiała wówczas wrażenie nieco skonfundowanej, jakby udostępniała moim oczom intymną i ukrytą część własnej, artystycznej natury. Zajmowała się wtedy profesjonalnie twórczością ceramiczną, i — jak podkreśla to z mocą — poznawaniem nowych technik warsztatowych tworzywa ceramicznego. Z niejakim zaskoczeniem, ale i zainteresowaniem obejrzałem wówczas te rysunki i uznałem, że obok malarstwa, ceramiki, rysunek w dorobku artystki jest samodzielną dyscypliną jej twórczości. Ujęły mnie aurą poetyckości, dostrzeżeniem groteskowego charakteru świata, ironią, wreszcie pewną dezynwolturą przedstawianych sytuacji międzyludzkich. Widoczna także była duża sprawność manualna w przedstawianiu detali rysunku. Rzeczą naturalną wobec tego wydało mi się zasugerowanie, iżby przy okazji wystawy jubileuszowej w wałbrzyskim Muzeum, oprócz ceramiki uwzględniono także rysunki i to te na papierze jak i płytkach ceramicznych. & Podczas wizyty tegorocznej w pracowni artystki, zawieszona między niebem a ziemią, bowiem mieszczącej się na 12 piętrze wieżowca, spotkała mnie kolejna niespodzianka — poza rzecz jasną gościnnym przyjęciem — przyjemność oglądnięcia rysunków na płytkach ceramicznych, mniej więcej wielkości 35:25 cm. Rytowanie odbywa się na mokrym jeszcze podłożu porcelanowym lub kamionkowym, które następnie barwione jest uprzednio sproszkowanymi tlenkami metali, wreszcie wypalane w temperaturze około 1400 stopni. Dodatkowym zabiegiem już czysto warsztatowym jest efekt tzw. l s n i e n : złotych, niebieskich lub brązowych, dodających do całości nieco ezoterycznego charakteru. & Na czarnym lub białym tle ukazane są stylizowane postacie o nieco uproszczonym rysunku, w bajkowym lub onirycznym, otwartym pejzażu. Unoszą się w powietrzu jakby nie obowiązywały ich zasady grawitacji, centralnie usytuowane głowy ze skrzydłami, twarze. W ogóle skrzydeł w tych pracach jest wiele... Właściwie można by postawić tezę, iż, w przeciwieństwie do rysunków na papierze — bardziej statycznych i „umiejscowionych”, świat rytowany na płytkach jest bardziej otwarty i niedopowiedziany, uskrzydłony i fantasmagoryjny. No i wielość tych skrzydeł... W słowniku Herdera, skrzydła są „symbolem wszechobecności i wszechwiedzy wyższych światów duchowych”. Nadto symbolizują wznoszenie się, transcendowanie i wolność. Zważywszy na wzmiankowane już wcześniej 12 piętro „zawieszonyj” między niebem a ziemią pracowni, owo uskrzydlenie jest jak najbardziej uprawomocnione. Ta literackość

rysunków być może w jakiejś mierze wynika także z cyklu prac ceramicznych, prezentujących „Książki” i „Listy”. Ewa Granowska lubi być narratorką. Opowiada i prezentuje swój duchowy, wewnętrzny świat. Ujawnia — jakby powiedział cytowany Witkacy „...transcendentną jedność bytu”. Dodam od siebie: duchowego. No i te skrzydła!!! ■



3

Ewa Granowska

1-3. Rysunek



2

ALEKSANDRA KRZYWICKA

XII Konkurs Graficzny *im. Józefa Gielniaka* *w Muzeum Karkonoskim* *w Jeleniej Górze*



1

Pragniemy, by Konkurs im. Józefa Gielniaka stał się manifestacją wrażliwości, wyobraźni i maestrii, by stał się hołdem złożonym Artyście.

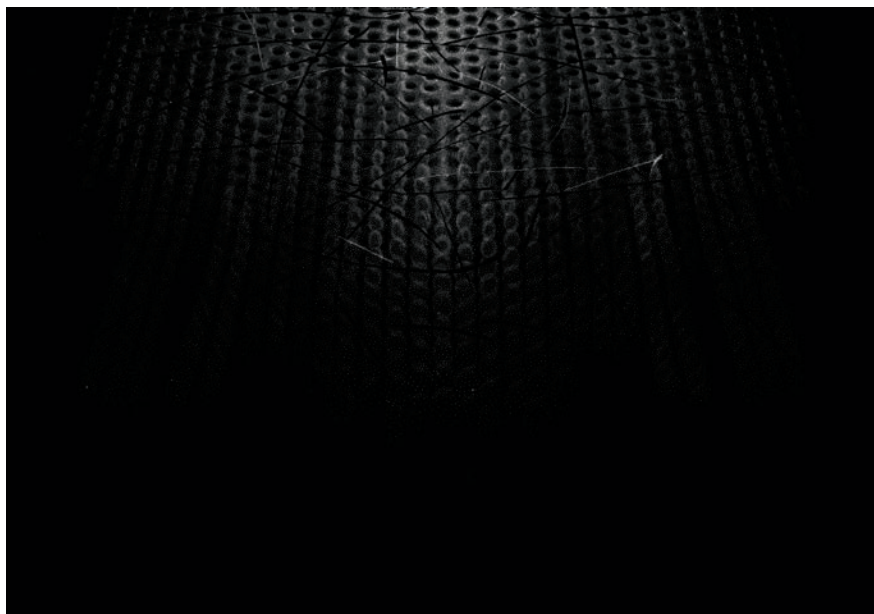
Po wielu latach, kiedy w roku 1978 Irena Kamińska-Siuta napisała te słowa we wstępie do katalogu pierwszej wystawy pokonkursowej, mamy nadzieję, że jego XII edycja spełnia tę rolę. Obok stworzenia przestrzeni dla konfrontacji i prezentacji osiągnięć współczesnych grafików, najważniejszą jego ideą jest bowiem upowszechnianie dorobku Józefa Gielniaka. Docierające do nas głosy artystów świadczą o pełnej aktualności i słuszności tego założenia.

Warto poświęcić kilka słów artyście – patronowi tego przedsięwzięcia. Józef Gielniak (1932 – 1972) przyszedł na świat we Francji. W wieku osiemnastu lat przyjechał do Polski. Uzdolniony plastycznie zamierzał podjąć studia artystyczne. Jednak problemy zdrowotne – gruźlica, przesądziły o tym, że od roku 1953 aż do śmierci, życie Gielniaka związane było z sanatorium Bukowiec w Kowarach. W roku 1956 doszło do spotkania z prof. Stanisławem Dawskim, ówczesnym rektorem wrocławskiej Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych, który skierował uwagę Gielniaka na technikę linorytu. Artystycznie dojrzałe realizacje nie kazały na siebie długo czekać. Pod koniec tego samego roku Gielniak zadebiutował na Okręgowej Wystawie Grafiki ZPAP we Wrocławiu. Przez piętnaście lat twórczości powstało ponad pięćdziesiąt grafik, które prezentują konsekwentne poszukiwania formalne i kunszt warsztatu. Większość grafik zawiera się w cyklach: Sanatoria (1958 – 1967), Improwizacje (1958 – 1959), Improwizacje dla Grażynki (1965 – 1971). Ekspozowane były

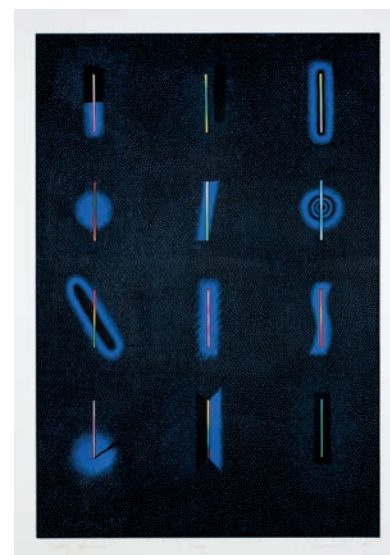
na wystawach krajowych i zagranicznych, przysparzając autorowi wielu nagród i wyróżnień. Jeleniogórskie muzeum już od 1962 roku zaczęło gromadzić kolekcję grafik Józefa Gielniaka, w efekcie czego w zbiorach znalazł się komplet prac oraz liczne pamiątki związane z artystą.

W maju 1976 narodziła się idea zorganizowania konkursu graficznego, który przypominałby o twórczości Gielniaka. Przedmiotem pierwszej edycji były prace wykonane w technice linorytu, kolejną techniką uwzględnioną w regulaminie był drzeworyt, po czym kryterium techniki rozciągnięto na druk wypukły. Pierwsze siedem edycji konkursu miało charakter ogólnopolski, w 1993 roku został otwarty dla artystów zagranicznych. O sporym zainteresowaniu, jakie wzbudzał, świadczyć może to, że w roku 2003 na XI edycję konkursu nadesłano 485 prac 264 artystów.

XII edycja konkursu ogłoszona po dłuższej przerwie w roku 2012, zasadniczo kontynuowała najważniejsze założenia regulaminowe poprzednich jego odsłon. Jury, w którego skład weszli prof. Janusz Akermann, Barbara Chojnacka oraz prof. Jacek Szewczyk ocenie poddali 188 nadesłanych prac 102 artystów. Wszyscy zgodnie podkreślali wysoki poziom. Przeważająca ilość artystów pochodzi z Polski, reprezentowane są również Meksyk, Kanada, RPA czy Tajwan. Zdecydowana większość grafik została wykonana w technice linorytu i drzeworytu. Wśród nagrodzonych znajdują się dobrze znani twórcy, ale wyróżnienie główną nagrodą młodej artystki – Anny



2



3



4



5



6

1. **Anna Rybak**, *Labirynt myśli I*, 2012, linoryt
2. **Agata Gertchen**, *Czysta*, 2011, linoryt
3. **Zbigniew Purczyński**, *Znaki efemeryczne*, 2011, linoryt
4. **Magdalena Hanysz-Stefańska**, *Jeździec bez głowy*, 2011, linoryt kolorowy
5. **Tomasz Barczyk**, *Jak zabić psa sąsiadów I, II*, 2012, linoryt
6. **Hyun-Jin Kim**, *Existence #5401*, 2012, linoryt

Rybak oznacza, że konkurs jest też szansą dla grafików debiutujących. Nagrody Równorzędne otrzymali: Magdalena Hanysz-Stefańska, Hyun-Jin Kim (Tajwan), Zbigniew Purczyński. Wyróżnienia przyznano: Elżbiecie Baneckiej, Tomaszowi Barczykowi, Agacie Gertchen, Dariuszowi Kacy, Marcie Lech, Michałowi Rygielskiemu, Dariuszowi Syrkowskiemu, Krzysztofowi Tomalskiemu, Wojciechowi Tylbor-Kubrakiewiczowi oraz Andrzejowi Zaleckiemu.

We wstępie do katalogu wystawy pokonkursowej Barbara Chojnacka napisała: Z perspektywy czasu można powiedzieć, że jeleniogórski konkurs, współistniejący z Quadriennale Linorytu i Drzeworytu Polskiego w Olsztynie, przyczynił się do nasilenia poszukiwań w zakresie technik druku wypukłego, a magii materii linorytniczej płyty ulegały kolejne pokolenia grafików. Dzisiaj konkurs jest kontynuacją świetnej, długoletniej tradycji. Stanowi to duże wyzwanie dla organizatorów, ale też ułatwia dotarcie do kręgów, w których kojarzony jest on z niezwykle prestiżowym wydarzeniem.

Organizacji kolejnej edycji konkursu towarzyszyły pewne wątpliwości i obawy. Czy będzie cieszył się popularnością wystarczającą, aby dać wgląd w najnowsze tendencje panujące w druku wypukłym? Czy dzisiaj impreza tego typu jest nadal potrzebna? Okazało się, że kontynuacja inicjatywy o dość długim rodowodzie spotkała się z ożywionym zainteresowaniem środowiska grafików. Jej zwieńczenie stanowi wystawa pokonkursowa. W salach Muzeum Karkonoskiego do 3 czerwca można zobaczyć, jakie tematy i wyzwania warsztatowe podejmują dziś artyści zmagający się z graficzną matrycą. Za dobrą monetę bierzemy serdeczne słowa Janusza Akermanna: Mam taką nadzieję i głęboko w to wierzę, że spotkamy się w następnej edycji konkursu im. Józefa Gielniaka. Oby XIII konkurs, mógł odbyć się z pożytkiem dla twórców i wszystkich zainteresowanych klasyczną grafiką. ■

LENA WICHERKIEWICZ

Rysunek natury

O sztuce Mathilde Papapietro

Trudno jest znaleźć słowa, by ująć istotę sztuki Mathilde Papapietro, by ująć ją i opisać, dać wyraz poetyce, harmonii, wyrafinowaniu charakteryzującym jej prace i artystyczną wrażliwość. To wyjątkowy świat. Szczególnie na gruncie polskiej sztuki, choć twórczość Mathilde należy w równym stopniu, lub bardziej nawet, do francuskiej. Jej pejzaż przeniknięty znakami natury, pobrzmiwa subtelnymi tonami i szelestem, jest wyrazisty i wieloznaczny. Esencjonalny.

Mathilde Papapietro od 1997 roku mieszka w Polsce, od tamtego czasu dzieli swoją artystyczną aktywność pomiędzy Warszawę i prowansalskie Alyssas. To trudne „pomiędzy” okazuje się jednak określać nie tylko geografiją jej życia, ale także naznaczać strukturę jej prac i leżącą u ich podstaw ideę. Twórczość Mathilde realizuje się „pomiędzy mediami”: w dialogu fotografii i grafiki, instalacji i jej obrazowego zapisu. Lecz to artystyczne „pomiędzy” rezonuje również w sferze znaczeń. Istota tej sztuki ujawnia się bowiem w „przestrzeni granicznej”, „relacyjnej”, „poetyckiej”, pomiędzy obrazem zaczerpniętym z natury a jego utrwaleniem, pomiędzy słowami, w splocie nakładających się treści i skojarzeń, w wieloznacznej poezji znaków i słów. Na granicy zobrazowanego i zasugerowanego. W przestrzeni nieuchwytności i obecności.

Inspiracje do swojej sztuki artystka czerpie przede wszystkim z Francji, z jej przyrody, atmosfery, choć nie są to źródła dosłowne, czytelne wprost. Przyrodniczy charakter rodzinnych stron Mathilde – Departamentu Drôme, z jego „prastarym” krajobrazem, bogatą i wyjątkową botaniką, endemicznymi gatunkami roślin, wszystko to niejako „podskórnie” i subtelnie wpływa, przenika jej sztukę.

Możliwe, że piękno rodzi się, kiedy granica i bezbrzeżność stają się widoczne jednocześnie, to znaczy wtedy, gdy dostrzegamy kształty, zgadując, że nie mówią wszystkiego, że nie są realistyczne dla nich samych, a jakaś ich część pozostaje nieokreślona.

Philippe Jaccottet



ESENCJA ROŚLIN

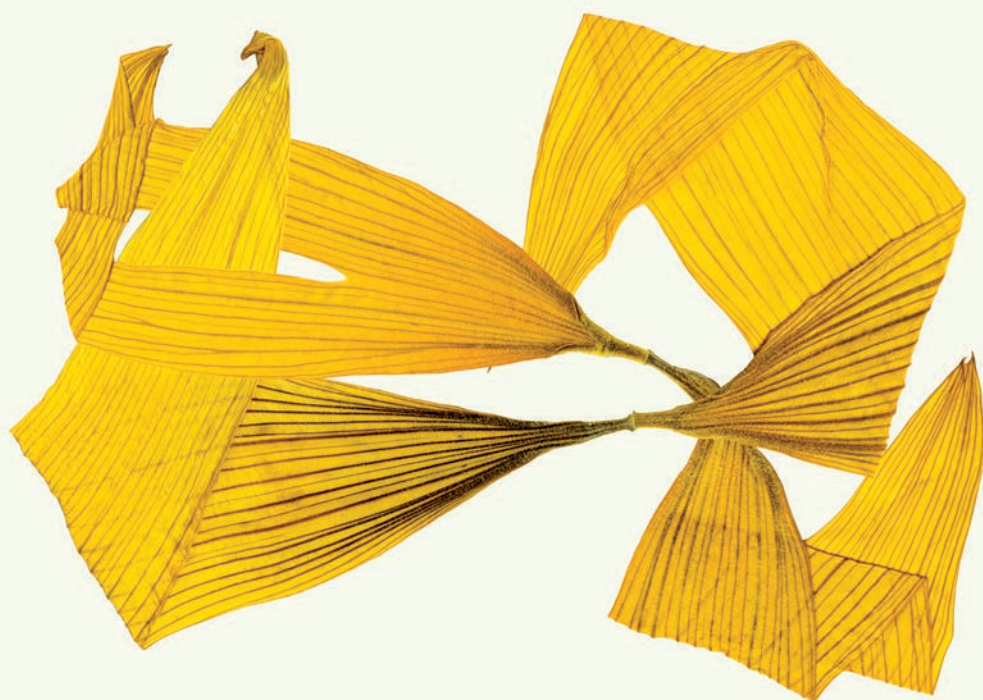
Rośliny zawsze stoją u początku jej artystycznych realizacji. Są to najczęściej te pospolite: trzciny, trawy, żarnowce, słoneczniki, winorośl. Rośliny „graficzne”, o wyraźnym rysunku linii łodyg, żyłkowań płatków, unerwień liści, splotów pędów i kłączy. Rośliny są obecne w pracach Mathilde Papapietro zarówno namacalnie, materialnie – w formie obiektów czy instalacji, których są tworzywem lub poprzez wizerunek zapośredniczony w fotografii lub grafice. Nawet wówczas gdy artystka wykorzystuje prawdziwe rośliny czy realizuje działania w pejzażu, zawsze wykonuje wyrazisty artystycznie gest – wybiera i przekształca: układa płatki, splątuje, zgina, związuje łodygi i liście, naznacza farbą. Potem zawsze efekty swoich działań utrwala – fotografuje, zapisuje w formie cyfrowej grafiki, piaskuje na szkle. Mathilde wskazuje w swoich pracach na zewnętrzną kruchość, efemeryczność roślin, która kryje jednak olbrzymią żywotną moc, właściwość, która przenika całą przyrodę. To „artystyczne utrwalenie” wydaje się wzmacniać ten żywotny aspekt natury.

Sztuka Mathilde Papapietro oddaje ducha roślin, ujawnia „roślinne pismo” o wewnętrznej, melodyjnej strukturze, wydobywa wegetalną esencję i energię. Jest posłyszeniem, uchwyceniem subtelnego, lecz pełnego energii języka przyrody: liści trzciny zginających się w kaligraficznym tańcu, splotu sztywnych źdźbeł żarnowca, melodii wiech i łodyg owsa, łagodności falowania płatków słonecznika i ich słonecznej wibracji. A może nawet więcej – jest próbą, by w swojej sztuce stać się na moment trzciną, płatkami słonecznika, żarnowcem, wąsem pędowym winorośli... To artystyczne dążenie pokrewne jest poezji haiku, która oddaje ducha natury bardziej niż jej wygląd zewnętrzny, bardziej przekazuje istotę rzeczy niż koncentruje się na bogactwie form poetyckich, które są jedynie środkiem.

Mathilde Papapietro wykonuje wobec materii roślinnej rytmiczne, muzyczne, wyrafinowane gesty: splątuje, związuje, układa. Z pozoru – powtarza, dokonuje artystycznej repetycji. Jednak jej działanie nie jest „odtworzeniem”, bezpośrednim postępowaniem za roślinnym głosem. Jej znakowe multiplikacje wskazują potencjalną nieskończoność roślinnego języka, lecz są także dialogiem między twórczością przyrody i tą odbywającą się w sztuce. W swoich realizacjach Mathilde modyfikuje, zmienia, wydobywa

Mathilde Papapietro

1. *Helianthes II*, 2011, ed. 1/20, digigrafia, 42 X 52 cm
2. *Helianthes VI*, 2011, ed. 1/20, digigrafia, 42 X 52 cm
3. *Signes singuliers VI*, 2013, digigraphie, 42 x 42 cm



drobne różnice wegetalnych śladów. Wybiera, utrwała, wydobywa, wyostrza. Odczytuje wewnętrzną strukturę. Zapisuje „rysunek natury”, lecz może precyzyjniej – rysuje własny w otwarciu na doświadczenie przyrody. Chwyta ulotne roślinne szkice i kaligrafie. Pielęgnowuje rytmy zmienności i odrodzeń. Lecz także – kontemplanuje piękno. Piękno, które można znaleźć także w liściu trzciny, płatkach słonecznika, skręconym wężu winorośli.

„GRAFICZNOŚĆ”

Mathilde Papapietro jest autorką kilku otwartych cykli graficznych, fotograficznych lub łączących te dwie techniki, instalacji, które bardzo często są zarówno autonomicznym projektem, jak i źródłem kolejnych realizacji, a także realizacji „ogrodniczej” – zagospodarowania terenu zielonego wokół liceum w Teil. Gdziekolwiek jest, poszukuje „znaczących” roślin, które oddać mogą duchowość i energię miejsca, ale też roślin o potencjale „graficznym”, kaligraficznym, rezonującym rytmem i wewnętrzną poezją.

Do najważniejszych jej prac należą: „Idéogrammes” (od 1991), „Grandeur nature” (od 2000), „Portée des signes”, „Singnes singuliers” (obydwa realizowane od 1999), „Genêts” (od 2005), fotograficzny cykl „Furtki” w całości realizowany w Polsce (od 2005), „Hélianthes” (od 2008). Cykle mają swój moment początkowy, lecz są w nieustannym procesie, artystycznym trwaniu i mają potencjalną moc kontynuacji. Rozpatrywana jako całość twórczość Mathilde ujawnia splot relacji między poszczególnymi cyklami, wzajemne powiązania, wynikanie i inspiracje. Niektóre prace realizuje Mathilde w różnych technikach i mediach. „Idéogrammes” i „Grandeur nature” powstały jako prace graficzne wykonane w technice litografii i serigrafii. „Portée des signes” – jako instalacja, która stała się początkiem pracy graficznej, zrealizowanej również w litografii i serigrafii. „Singnes singuliers” rozpoczęły artystyczne życie jako obiekt/rysunek, wykorzystujący prawdziwy liść trzciny, by następnie być kontynuowane w formie graficznej i jako digigraphie. „Gêntes” to seria fotografii utrwalająca efekt działania artystki splatającej rosnące na łące źdźbła żarnowców. Fotografie te nie są jedynie dokumentacją, ale mają własną artystyczną tożsamość. W ostatnich pracach, w poetyckim cyklu „Hélianthes”, Mathilde powraca do grafiki. Realizacje powstały w formie wydruków w technologii digigraphie, kolekcjonerskiego druku cyfrowego, który, poza możliwością wiernego, fotograficznego odwzorowania, nawiązuje do jakości i etyki tradycyjnych technik graficznych. W aspekcie praktyki artystycznej, wykorzystanie przez artystkę współczesnych fotograficzno-graficznych technologii, otwiera drogę do wnikliwszej interpretacji natury, do głębszego wnिकnięcia w jej istotę. Umożliwia także powrót do wcześniej zarejestrowanych fotograficznie lub zeskanowanych motywów, do zapisów instalacji, by mogły uzyskać kolejne „wcielenie” w nowych technikach, w nowych realizacjach, a poprzez to otwierających drogę do dalszego studiowania form, do badania nieskończoności struktur świata natury. Stosowane przez artystkę techniki reprodukcyjne – grafika



3

i fotografia – pozwalają zarówno na wierne zapisanie roślinnych rysunków, jak i na wydobywanie „ponadrealności”, ujawnienie tego, co niedostępne ludzkiemu oku, na przykład poprzez zmianę skali wielkości rośliny lub jej części, czy ponadnaturalne zbliżenie. Realizacje Mathilde Papapietro charakteryzuje pewien rodzaj „subtelnej wyobcowania”, wyczuwalnej „odległości” wobec stojącego u źródła obrazu realnego roślinnego obiektu.

Jej praktyka artystyczna nie jest jedynie kopiowaniem, bezpośrednim zbieraniem „odcisków” przyrody, ale próbą odkrycia istoty, próbą oddania jej rysów i stanów, które w potocznym oglądzie pozostają nieuchwytnie. Wydaje się, że tym dążeniem podsygnalizowane było także sięgnięcie po kolor, dodajmy, że bardzo powściągliwe i w wyrafinowany sposób (po zieleń i czerwień w cyklu „Singnes singuliers” oraz po żółć w „Hélianthes”), po kolor, który otwiera na głębsze przeżycie różnorodności natury. Tę różnorodność i bogactwo ilustrują również gesty artystyczne Mathilde – język jej prac wskazuje na wielość układów, semantyczne kombinacje roślinnych splotów, język formalnych niuansów, który pozornie bliski jest repetycji, wskazuje jednak na potencjalną nieskończoność interpretacji roślinnej mowy. Twórczość Mathilde Papapietro dotyka sfery poznania i odczuwania, nie zaś – imitacji. Graficzne media, którymi posługuje się artystka, dają możliwość uchwycenia ulotności stanów przyrody, jej zmienności, jej bycia w nieustannym ruchu, lecz jednocześnie jej nie uruchamiają, próbują „brać w posiadanie”. Umożliwiają nawiązanie do gestu natury i danie odpowiedzi w języku sztuki. Otwierają na doznanie subtelnej i wibrującej, żywotnej esencji.

ŹRÓDŁA

Wegetalny duch przenikający sztukę Mathilde Papapietro ma swoje źródło w filozofii chińskiej, która od lat towarzyszy artystce. To filozofia wpływająca z głębokiego rozumienia przyrody, obserwacji powiązań jej podstawowych elementów, które obecne są we wszystkim, co żyje. To także filozofia akcentująca zmienność, przenikania i transformacje właściwe naturze, ujmująca życie jako proces dynamiczny, lecz harmonijnie przebiegający pomiędzy dwoma przeciwnymi biegunami. Ten aspekt jest wyraźnie obecny ostatnim w cyklu grafik „Hélianthes”, w którym artystka próbuje uchwycić nieustanny, płynny ruch przyrody. Wirujące płatki słonecznika zdają się przywoływać „taniec” ptaków w locie, z rozwijaniem skrzydeł, krążeniem, opadaniem, falowaniem. Filozofia chińska to koncepcja życia, to filozofia „zakorzeniająca” w egzystencji, przenikająca wszystkiej jej sfery,

oparta na pielęgnowaniu zdrowia, dążeniu do wewnętrznej, płynnej równowagi, akcentująca rolę świadomości i receptywności oraz twórczości. Wrazem osobistego zaangażowania artystki w koncepcję pielęgnowania życia zaczerpniętą od Chińczyków jest także praktykowane przez nią tai chi. Także sztuka, i realizowana w jej obszarze roślinna, żywotna idea, jest podążaniem drogą tej filozofii, jest naturalnym elementem życia.

Inspiracja tradycyjną kulturą chińską ujawnia się jeszcze w jeden subtelny sposób, poprzez specyficzne ujmowanie twórczości artystycznej. Sztukę Mathilde charakteryzuje zamiłowanie do kaligrafii, znaku, poezji, a także szczególne wycucie „muzyczności”, rytmu, sekwencyjności i melodii. To ostatnie ma zapewne swoje źródło w muzycznej edukacji artystki, absolwentki Konserwatorium Muzycznego w Valence. Taka postawa zdradza powiązania z chińską sztuką literatów, kaligrafów, którzy łączyli w swojej twórczości liczne „media”: poezję, filozofię, muzykę i malarstwo.

W sztuce Mathilde Papapietro ważny jest także trop poetycki, który nie dotyczy jedynie aury, jaką emanują jej prace. Jej twórczość dzieje się również w obrębie języka, w wieloznaczności tytułów jej prac, niestety, w większości, niesłyszalnej w języku polskim. W jej serii „Idéogrammes”, przedstawiającej „pismo traw”, po francusku pobrzmiwa echo słowa *graminéés*, oznaczającego rośliny trawiaste. Z kolei poetyckie słowo „hélianthe”, tytuł ostatniego cyklu, stworzone jest przez artystkę. Chociaż odwołuje się ono do łacińskiej nazwy słonecznika – *heliantus*, do etymologicznego źródła-słowa, nie zamyka jednak w przestrzeni botaniki, a kieruje przede wszystkim ku solarnym skojarzeniom. Mathilde Papapietro czerpie inspirację także ze świata literatury. Odczuwa powinowactwo swojej sztuki z poezją francuskiego poety szwajcarskiego pochodzenia Philippe’a Jaccotteta, który od lat 60. mieszkającego w Grignan, miejscowości położonej niedaleko od jej rodzinnego Alyssas. Artystka odnajduje w jego miniaturach poetyckich niezwykle bogactwo subtelnej zapisu wrażeń, a szczególnie bliski jej motyw odsłaniania się naszej głębokiej natury w kontakcie z przyrodą.

Sugestia i wieloznaczność to ważne energie sztuki Mathilde Papapietro. W jej pracach, obok graficznej realności, doświadczamy także tego, co nie jest bezpośrednio widoczne – ciszy i pustki, tego, co nieobecne, lecz wyczuwalne. Jak w tao, gdzie *byt i niebyt pojawiają się razem, a ciężar jest korzeniem lekkości*. Jej prace są *wolne*, lekkie. Wyrażają odczucie pełni bytu w przestrzeni milczenia, w stanie między tym, co wypowiedziane, narysowane, a tym, co niewypowiedziane, między byciem a nieistnieniem, między myślą a nieobecnością myśli.

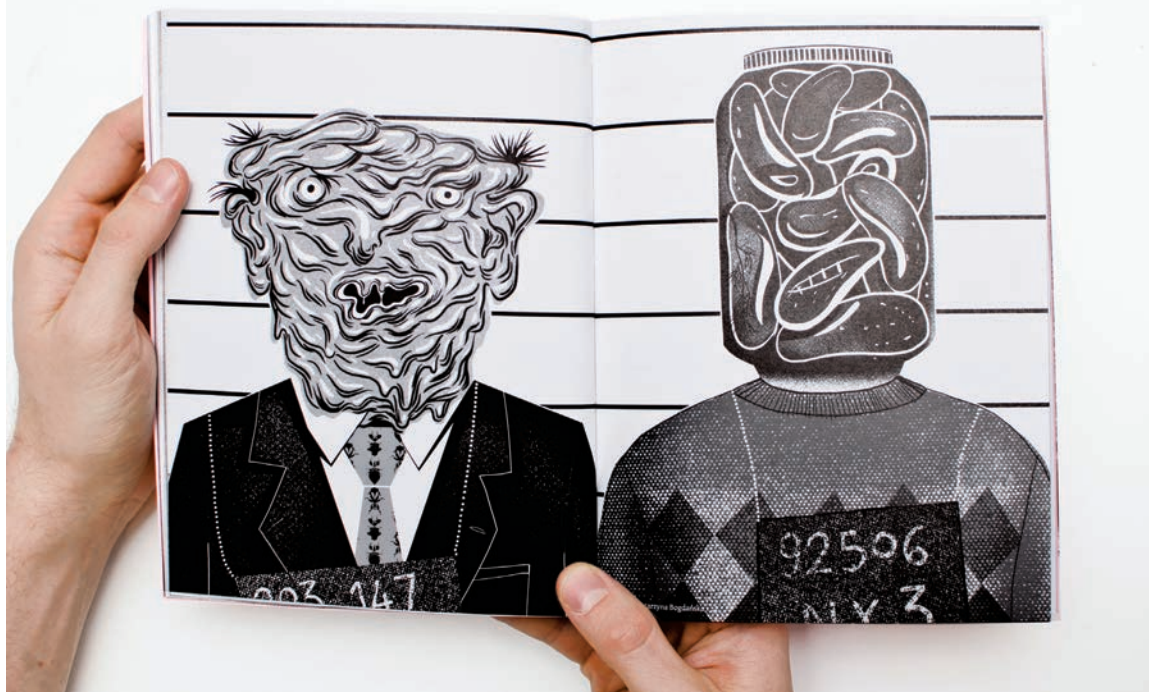
Grafiki Mathilde Papapietro – szczególne „ta-blice poetyckie”.

Zapisy intuicyjnej architektury myśli i szeptów natury.

Partytury roślinnych gestów.

Kaligraficzne notacje przyrodniczych sekwencji. Ślady rytmów wegetalnej egzystencji.

Dotyki piękna w przestrzeni milczenia. ■



1. Katarzyna Bogdańska, rysunek z *Zeszytu Kryminalnego*
2. Aleksandra Waliszewska, *Pajęczek*
3. Magda Starska, rysunek, papier
4. Dorota Buczkowska, rysunek z cyklu *Żółć zwykła brała się z wątroby*, 2011, ołówek, kosmetyki, papier

AGNIESZKA GNIOTEK

Język rysunku

Rysunek przeżywa obecnie w Polsce swój zasłużony renesans.

Trudno tego faktu nie zauważyć, śledząc wydarzenia galeryjne. W zasadzie należy ująć sprawę szerzej. Renesans przeżywa unikatowa twórczość na papierze — mam tu na myśli nie tylko rysunek, ale także kolaż i monotypię oraz szeroko pojęte malarstwo na papierze. Najmniej może wyraźny jest powrót do akwareli, natomiast gwasz, tempera, olej na papierze, a także będące do niedawna w artystycznej pogardzie farby plakatywne to techniki obecnie powszechne i coraz wyżej cenione. Nie tylko przez specjalistów, przez rynek kolekcjonerski także. To nowość, bo jeszcze do niedawna Polak był ortodoksyjnym wielbicielem prac olejnych na płótnie, najlepiej w złotą ramę oprawionych.

Wracając do rysunku. Pewien problem sprawia jego definicja, gdyż rysunkiem w zasadzie może być wszystko, co tworzy kompozycję na papierze (a czasem także na tkaninie lub dowolnym innym tworzywie, w miarę płaskim, takim jak choćby blacha), a co wykonane jest przy pomocy twardego narzędzia — ołówka, długopisu, patyka, węgla, kredki, ale też i palca, a także tuszu, który rozprowadzany może być na różne sposoby, także miękkim pędzlem. Gorzej, bo rysunek nie musi być nawet naniesiony na powierzchnię, w zasadzie może być w niej też wydrapany.

Do ostatnich, którzy zastanawiają się nad definicją rysunku, należą sami twórcy. Powiedzmy szczerze, ortodoksyjne podejście mają „w poważaniu”. Stąd mieszały techniki i media, sięgając po takie środki ekspresji, jakie są im w danej chwili potrzebne. Dlatego też proponuję czynić podobnie i nie zastanawiać się nadmiernie nad tym, czy,

przykładowo patrząc na prace Doroty Buczkowskiej, wykonane kosmetykami, mamy do czynienia jeszcze z rysunkiem, czy już z malarstwem.

Rysunek jest bardzo osobistą, niemal intymną, formą wypowiedzi. Czasami to szkic do większej kompozycji malarskiej lub rzeźbiarskiej. Jednak nie tym jego typem chciałabym się zająć. Zależy mi na rysunku autonomicznym w swoim byciu. Nie tylko mnie. Od kilku lat, trzech, może czterech, rysunkiem oraz innymi pracami na papierze bardzo poważnie zajęli się kuratorzy wiodących galerii młodego pokolenia, przede wszystkim warszawskich. Nie potrafię oczywiście odpowiedzieć na pytanie, co było pierwsze: jajko czy kura. Czy wybuch rysunkowo-papierowej twórczości najwyższej próby skłonił galerzystów do zajęcia się tym medium, czy też artyści zaczęli po nie sięgać, korzystając z zachęty i przyzwolenia swoich marchandów, obiecujących wsparcie w komercyjnym życiu rysunku i kolażu. Zapewne wszystko odbyło się spontanicznie.

Nie bez znaczenia jest fakt, że na rynku sztuki coraz aktywniejsze jest nowe, znacznie młodsze pokolenie kolekcjonerów. Ludzi, których mieszkania nie są jeszcze bardzo duże, a portfele nie aż tak grube. Rysunek jest dla nich idealnym medium. Jego ekspozycja nie zajmuje wiele przestrzeni, a cena jest ciągle przystępna. Cenią oni przede wszystkim oryginalność i autentyczność autorskiej wypowiedzi. Często sami niewiele o sztuce wiedzą, niezupełnie też interesuje ich ona w historyczno-rozwojowym ujęciu. Mają jednak własny gust i własne zdanie. Potrafią inwestować w niemal nieznanne nazwiska,

jeśli tylko zobaczą w pracach to wyjątkowe „coś”, co do nich przemówi językiem współczesnym i aktualnym. Takim językiem mówią młodzi rysownicy, a raczej artyści posługujący się rysunkiem — to lepsze określenie. Ich prace są wyraziste, bardzo emocjonalne, często osobiste, a nawet osadzone autobiograficznie, czasem nieco brutalne czy dosadne, konkretnie spuentowane jak hasło reklamowe czy internetowy mem. Z drugiej strony ich kompozycje często ujęte są w nawias niedosłownością poetyki surrealizującej lub ekspresyjnej. Słowem: coś z horroru i coś dramatu psychologicznego, nad czym można się dłużej zastanowić, co nieco drażni, ale jest bardzo wciągające.

Cenionych i promowanych przez galerię twórców, którzy jako wyjątkowe lub jedno z kilku mediów wybrali twórczość na papierowym podłożu, jest relatywnie wielu. W Galerii Leto spotkamy niezwykle osobiste i bardzo charakterystyczne gwasze i rysunki Aleksandry Waliszewskiej oraz rysowane, ale także wydzierane czy kolażowe prace Honzy Zamojskiego. Zamojski, laureat Paszportu Polityki, sam w sobie jest niemal instytucją promującą papierową twórczość poprzez niszowe, ale bardzo cenione i dostrzegane wydawnictwo Morava, specjalizujące się w artbookach. Niedawno zakończona działalność edytorska Morawy zaowocowała publikacjami artystycznych książek Agnieszki Grodzińskiej, Olgi Lewickiej, Roberta Maciejuka, Piotra Łakomego i samego wydawcy, aby wymienić tylko najbardziej rozpoznawalne nazwiska. W Galerii Czarnej spotkamy się z wyjątkowymi rysunkami i grafikami Doroty Buczkowskiej, a w BWA Warszawa znajdziemy fascynujące kolaże Kamy Sokolnickiej i rysunki Ewy Axelrad. Wymieniając te nazwiska, warto też wspomnieć, że w CSW Zamek Ujazdowski od roku prowadzany jest, wspólnie z PKO, Project Room — przestrzeń wystawieniowa, w której prezentowane jest młode pokolenie twórców. W ramach tego cyklu mieliśmy okazję zobaczyć nie jedną ekspozycję poświęconą pracom na papierze właśnie, w tym Kamy Sokolnickiej, Aleksandry Waliszewskiej, Tymka Borowskiego i Doroty

Buczowskiej. Przeglądając dalej warszawskie galerie należy zwrócić uwagę na Starter, gdzie znajdziemy oniryczne kolaże Leny Szczesnej. W Koloniach nęcą nas dzienniki rysunkowe Magdy Starskiej, fascynujące swoją bezpretensjonalnością, a także prace Tymka Borowskiego i kreacje z pogranicza kolażu, rysunku i literatury Filipa Sadowskiego. Na zakończenie tego krótkiego ujęcia panoramicznego jeszcze Raster i rysowane plansze Macieja Sieńczyka, jedyne autorów komiksowego, reprezentowanego indywidualnie przez galerię. O jego twórczości tylko wspominam, bo komiks, co też symptomatyczne w związku z obecnością prac na papierze w orbicie zainteresowań kolekcjonerów i krytyki, zaczyna coraz śmieiej wkraczać na pełnoprawną scenę artystyczną. Jest jednak odrębnym medium, bardzo bogatym, którym w tym miejscu zając się nie sposób, podobnie jak przeżywając kolejny renesans ilustracją prasową. Tej także przydałoby się poświęcić odrębny tekst, którego niekwestionowanymi gwiazdami byłyby na pewno Ola Cieślak, Anna Halarewicz, Ada Bucholtz, Tymek Jezierski, Ola Niepsuj i Agata Nowicka.

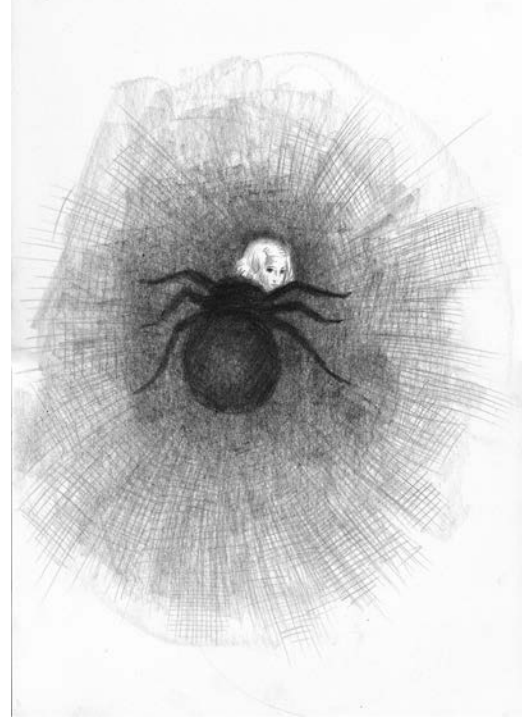
Trudno jest sprowadzić do wspólnego mianownika twórczość wymienionych autorów. Można tylko delikatnie zarysować dominację kobiet na papierowej scenie, i raz jeszcze podkreślić autentyczność, ekspresję i osobisty wymiar ich wypowiedzi. Moim zdaniem w rysunku Buczowska, Waliszewska i Starska to obecnie najciekawsze autorki, których twórczości nie wolno pominąć. Podobnym trio jest dla mnie Agnieszka Grodzińska, Lena Szczesna i Kama Sokolnicka, jeśli chodzi o użycie kolażu.

To ostatnie medium bardzo ciekawie zaprezentowane zostało w warszawskiej Kordegardzie, na wystawie „Czas kolażu” przygotowanej przez Martę Czyż, która miała miejsce w marcu br. Zabrakło na niej niestety prac Leny Szczesnej, co moim zdaniem jest pewnym niedopatrzaniem, wybrzmiały natomiast prace innych autorów, przede wszystkim ciekawie aranżowane kreacje Agnieszki Grodzińskiej oraz świetne kompozycje ze znaczków pocztowych Poli Dwurnik. Na tyle świetne, że spodobały się nie tylko zwykłym widzom, ale i złodziejom. Skradzione prace nadal są poszukiwane przez policję. W kontekście tej ekspozycji należy też wymienić kolejne ciekawe nazwiska autorów, którzy sięgnęli po kolaż, przede wszystkim Anny Niesterowicz i Tomasza Szerszenia. Odrębną osobowością na scenie kolażu był zmarły niedawno młody twórca Jan Dziaczkowski. Jego sposób traktowania montażu, indywidualny, bardzo odrębny styl i błyskotliwa inteligencja kreowanych kompozycji, plasują go jako wyjątkowe wręcz zjawisko. Jego twórczość doceniana jest nie tylko przez krytykę, a także kolekcjonerów, czego dowodzi licytacja pracy Dziaczkowskiego na niedawnej aukcji charytatywnej, z której dochód przeznaczony był na przygotowanie nowych pracowni dla autorów ze spalonej warszawskiej kamienicy przy Inżynierskiej 3. Praca Dziaczkowskiego, przekazana z zastrzeżeniem, że nie może trafić po sprzedaży do wtórnego obrotu aukcyjnego, uzyskała cenę 12 500 zł, co jest kwotą znaczną, nawet jeśli wiemy, że więcej prac tego twórcy już nie powstanie.

Skoro zahaczyliśmy już o kwestię rynku aukcyjnego, to kolejnym argumentem na rzecz renesansu popularności prac na papierze jest ich znacznie większa obecność w obrocie rynkowym oraz coraz wyższe uzyskiwane ceny. Ważnym argumentem za tym, że prace na papierze cieszą się coraz większą przychylnością kolekcjonerów są organizowane do ponad dwóch lat Aukcje Papieru Desy Unicum. Licytacje tematyczne są zazwyczaj przygotowywane przez domy aukcyjne raz lub dwa razy do roku, w tym wypadku mamy do czynienia z czterema takimi imprezami rocznie, co dodatkowo wskazuje na popularność i także dochodowość przedsięwzięcia. Nie są to oczywiście licytacje sztuki współczesnej. Obejmują wszystkie okresy, a sztuka aktualna jest na nich reprezentowana dość skąpo i to przede wszystkim przez autorów, których można by określić mianem nestorów współczesności. Mam tu na myśli Stefana Gierowskiego, Stanisława Fijałkowskiego czy nieco młodszych: Krzysztofa Skórczewskiego, Włodzimierza Pawłaka czy Tomasza Ciecierskiego. Niemniej jeszcze pięć lat temu tego typu aukcja, o takiej częstotliwości, byłaby nie do pomyslenia.

Na zakończenie tego szybkiego przeglądu rysunkowych zjawisk warto polecić wyjątkowe wydawnictwo, jak na razie doroczne, w którym spotykają się artystki, ilustratorki, graficzki i designerki. To „Zeszyt Rysunkowy”, którego jak na razie ukazały się dwa grzbiety tematyczne, pierwszy był „Kryminalny”, bieżący jest z „Zagraniczny”. Poręczna forma tej publikacji i całkowicie rysunkowa

jej zawartość skłania do pilnego przyjrzenia się twórczości autorek, które znajdziemy na tych łamach. Myślę, że każdy odszuka wśród publikowanych prac takie, które odpowiadają jego emocjonalności. Ja chciałabym szczególnie polecić rysunki Anny Orlikowskiej, Magdy Pieczonko, Aleksandry Ska, Julii Gruner, Magdaleny Karpińskiej i Agaty Staros, a to mniej niż połowa uczestniczek zeszytowej przygody. Niektóre z wymienionych nazwisk jest zresztą doskonale znanych z wypowiedzi w innych mediach, a ich rysunkowe kompozycje są w tym kontekście jeszcze ciekawsze. Promocyjny wieczór poświęcony najnowszemu Zeszytowi odbył się w marcu w warszawskiej Czarna Bar, nowej odsłonie Galerii Czarnej, gdzie obok kawy, mamy niespecjalnie dużą, a za to bardzo piękną przestrzeń ekspozycyjną. Prezentacji Zeszytu towarzyszyła wystawa zamieszczonych w nim oryginalnych rysunków, które pozbawione niedoskonałości druku prezentowały się jeszcze ciekawiej niż w grzbiecie. Trzeba przyznać, że stanowiły bardzo poważaną kolekcjonerską zachętę.



2

Na rysunkowo-papierowej scenie artystycznej bardzo dużo się dzieje. Zjawisko jest obszerne i wymaga poważnej krytycznej diagnozy, do której niniejszy tekst nie pretenduje. Jest on raczej sygnałem na temat różnorodnych symptomów „papierowego szaleństwa”, które nareszcie nadciągnęło do Polski, bardzo dotychczas anachronicznej ze względu na niski stopień docenienia rysunku i innych prac na papierze.



3

Zjawisko obejmuje wiele przejawów aktywności wydawniczej, rynkowej, wystawienniczej, a nawet agencyjnej (agencja rysunkowa Illo). Przyczyn rysunkowego boomu jest zapewne wiele. Jedną, jaką wskazałam, jest niewątpliwie zainteresowanie młodego pokolenia kolekcjonerów, inną, moim zdaniem, zmęczenie odbiorcy fotorealizmem malarstwa i jego często nieszczerą narracyjnością, co powoduje konieczność szukania świeżych wypowiedzi. Rysunek to medium, które w szybkości zapisu i szczerości notacji sprzyja uwiarygodnieniu twórczości. Jest też w tym zapewne jakaś rola Internetu, a konkretnie naszej przyspieszonej percepcji internetowej, która pozwala też na specyficzne dzielenie się bardzo osobistymi faktami i doznaniem, a jednocześnie skraca dystans między nadawcą a odbiorcą. Rysunek jest doskonałą na nasze czasy formą wypowiedzi: lapidarną, autentyczną, szczerą, niemal prywatną. Formą, której z jednej strony ufamy, a którą przyjmujemy bez oporu, wyćwiczeni w percypowaniu kultury obrazkowej. ■

4



ANNA KANIA

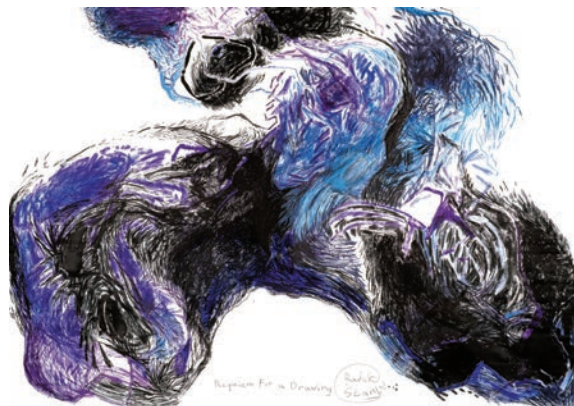
Rysunek przekroczony

Rysunek kojarzył się zawsze z jego rolą szkicową, był zapisem jakiegoś projektu lub spontaniczną notatką utrwaloną na papierze.

Przykładem tego, że może on spełniać także inne funkcje, są między innymi prace Radka Ślanego. Jego prace, a w zasadzie obiekty rysunkowe, są formalnie i wizualnie dalekie od szkiców w tradycyjnym znaczeniu ich powstawania i postrzegania. Ślany pracuje w „materii” rysunku, ale proponuje w efekcie rodzaj rzeźby–instalacji. Na tych właśnie obiektach, płaskich lub przestrzennych

znajdują się jego szkice, swobodne; są to raczej abstrakcyjne kompozycje – plątaniny linii, kresek, starannie naniesione na wybrane tworzywo. Splatane w abstrakcyjne pulsujące formy mają w sobie właśnie coś spontanicznego, co jest cechą charakterystyczną rysunku. Artysta dawno temu porzucił papier, traktowany jako płaszczyzna dla swoich prac, zastępując go różnego rodzaju tworzywami sztucznymi lub płótnem – więc w tym aspekcie również przekracza on tradycyjny dla obrysu sposób przedstawiania.

Szeroko pojęty problem współczesnego rysunku, podjął Radek Ślany w kilku swych manifestacjach, w tym również w ekspozycji pt. „Traktat o rysunku, czyli powrót do ustawień początkowych”, która odbyła się onegdaj w BWA Awangarda we Wrocławiu (w 2011 r.). Głównym celem jego artystycznej dociekliwości – jak powiedział artysta – było poszukiwanie w rysunku przejścia od przedstawień płaskich do przestrzennych. Chodziło mu o rozpoznanie etapu oddzielania się warstwy rysunkowej w pracy i przechodzenie jej w kolejne formy – aż do wysycenia się w obiektach. Osiągnął to poprzez nagromadzenie elementów, które odnoszą się do pewnych sytuacji – ujęć; są one szkicami, dzięki którym można zapisywać określone zachowania, i które są wyrazem bardzo ekstremalnych sytuacji, z jakimi musiał on sobie poradzić – stwierdza Ślany. Ważne w tych obiektach rysunkowych są także użyte materiały, starannie dobrane i opracowane przez



2

artystę. Tworzy z nich formy oddziałujące swą wizualną atrakcyjnością, ciekawe kolorystycznie, intrygujące; potraktowane abstrakcyjnie lub figuralnie. Zdecydowana kolorystyka tych prac ogranicza się do kilku kolorów, gdzie dominuje granat, czerń i biel, wzbogacana akcentami żółci, czerwieni i fioleto, które ożywiają te kompozycje. Jednak mimo przyciągających uwagę starannie opracowanych estetycznych walorów tych obiektów sztuka ta ma przede wszystkim charakter intelektualny. Nie chodzi tu o tworzenie „ładnych” prac, nie w tym zawiera się ich sens i dlatego tak ważna jest w nich podbudowa teoretyczna. Do każdego z obiektów można by dołączyć tekst – referujący istotę i treść danego rysunku, powiada Radek Ślany. Są one bowiem wyrazem pewnego procesu badawczego, jaki w istocie przeprowadza artysta, i w efekcie którego wyróżnia on dwa podstawowe „byty”. Są to: „Organizmy rysunkowe” i „Fragmenty rysunkowe”. „Fragmenty rysunkowe” odnoszą się do projektów przestrzennych, „Organizmy rysunkowe” zaś – to przedstawienia głównie płaskie, niejako gotowe dzieła zamknięte, mogące funkcjonować jako autonomiczne organizmy. W przeciwieństwie do „Organizmów”, „Fragmenty” to „byty” rysunkowe, które mogą podlegać ciągłej przebudowie. Ich znaczenie może być modyfikowane, a poprzez zestawianie z innymi fragmentami, może być ono zmienne. Mogą one także służyć do badania relacji pomiędzy strukturami rysunkowymi.

Ślany zwraca też uwagę na wzajemną wymianę doświadczeń pomiędzy różnymi dyscyplinami twórczości, co przyczynia się do ich rozwoju i decyduje o ciągłej ich atrakcyjności. Pragnie dowiedzieć, że rysunek nie istnieje w przestrzeni na takich samych zasadach jak kolor czy wszechobecna bryła. Nie chodzi mu jednak o dowód znaczenia rysunku w malarstwie i rzeźbie, ale o badanie możliwości asymilacji elementów ich języka do wypowiedzi rysunkowej. Zadaje stąd pytanie: czy wprowadzenie obcych elementów może pobudzić ewolucje rysunku?

Uzależnieniem od konkretnych materiałów tłumaczy artysta pojawienie się brył w jego obiektach rysunkowych; dla mnie jednak był ważny rysunkowy rodowód tych brył – stwierdza. Zmienność znaczeń w cyklu „Fragmenty rysunkowe” nawiązuje z kolei do sytuacji przedstawionej w kilkunastu szkicach zatytułowanych: „Atrakcyjność punktu”. Punktowi



1

Ślany poświęca sporo uwagi (opisuje to w tekście będącym częścią pracy *Atrakcyjność punktu*). Efektem wyjścia dla tej serii rysunków, było myślenie o środkach rysunkowych – linii, kresce i punkcie. Rozważa on wpływ punktów na powstawanie konstrukcji rysunkowych. Punkt prowokuje, jest początkiem do abstrakcyjnego myślenia i powstawania nowych interpretacji z nim związanych. Artysta, uważając, że punkt jest bardzo atrakcyjny, chce nadal zajmować się jego badaniem i poszukiwaniem nowych możliwości wykorzystywania go poprzez nowe pomysły i idee, w taki sposób, aby punkt decydował o konstrukcji.

W recepcji prac Radka Ślany, zwraca uwagę to, że artysta świadomie poszerza rolę rysunku, z usługowej wobec konwencjonalnych mediów, zmierza w stronę równorzędną wobec nich; pokazuje możliwości współuczestnictwa we wzajemnym ich dialogu; mówi o możliwościach wspólnej inspiracji i rozwoju. Tworzy on więc prace, egzystujące na granicy wielu dyscyplin, gdzie rysunek jest integralną częścią działań. ■



3

Radek Ślany

1. Dawid, 2000
2. *Requiem for a drawing*, 2008, 210 x 300 cm
3. *Naręczona*, 2007, gipsoryt
4. *Organizm rysunkowy*, #1/2008, 210 x 300 cm
5. *Fragment rysunkowy*, #22/2009, 57 x 70 x 180 cm



4



5

1. **Tadeusz Kantor**, Rysunek do spektaklu *Nadobnie i kockodany – Szatnia*, 1972, tusz, akryl, papier, 23 x 25,7 cm, kolekcja Muzeum Sztuki Współczesnej w Radomiu, dar Krystyny Zachwatowicz i Andrzeja Wajdy
2. **Stanisław Zbigniew Kamiński**, Z cyklu: *(1→10→1)* 80 – 9,7,8,6,10,5,4,3,2,1, 1995, ołówek, kredka, linia, papier, 69 x 91 cm, kolekcja Muzeum Sztuki Współczesnej w Radomiu, dar Artysty
3. **Jan Tarasin**, *Sytuacja I*, 1981, tusz, tusz lawowany, papier, 42,8 x 61,4 cm, kolekcja Muzeum Sztuki Współczesnej w Radomiu, dar Artysty
4. Fragment ekspozycji, na pierwszym planie od lewej rysunki T. Brzozowskiego, J. Tarasina, A. Bielawskiego, Z.M. Maciejewskiego, M. Wejmana, A. Walocha i B. Gawdzik, w głębi rysunki Z. Jurkiewicza i T. Bujnowskiej
Fot. 1–3 Marek Gardulski, fot. 4 Piotr Rogólski

122



1

MIECZYSLAW SZEWCZUK

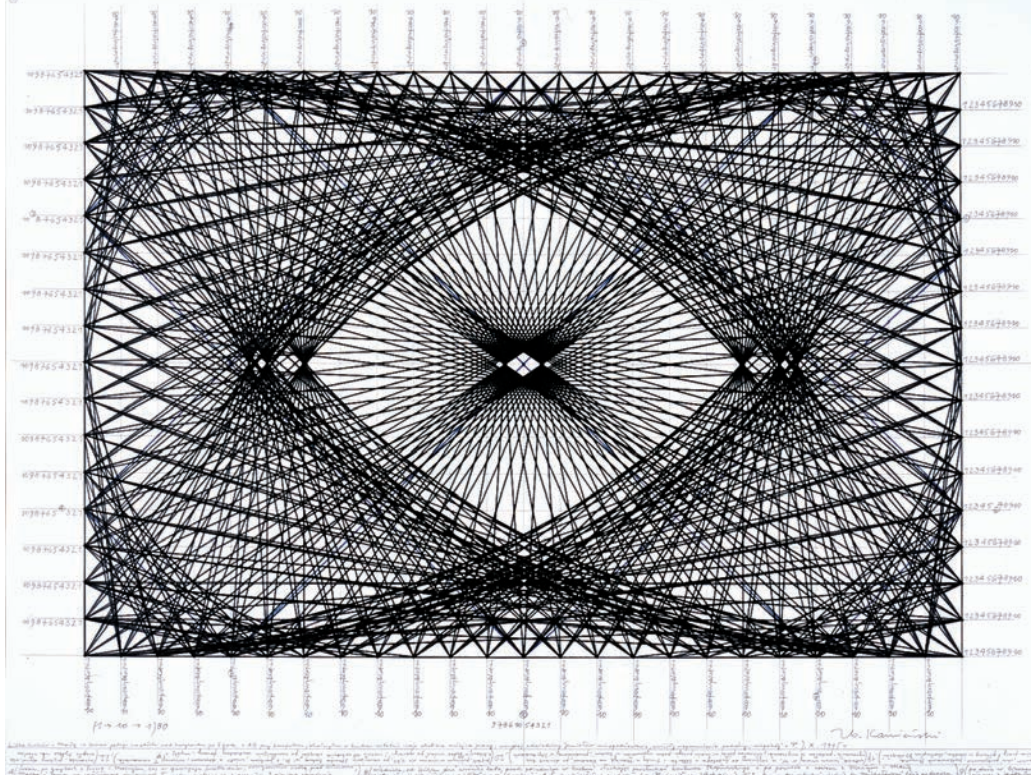
O wystawie „Z kolekcji rysunku”

Pamięci Tadeusza Brzozowskiego” i wielkich planach, które nie zostały w pełni zrealizowane

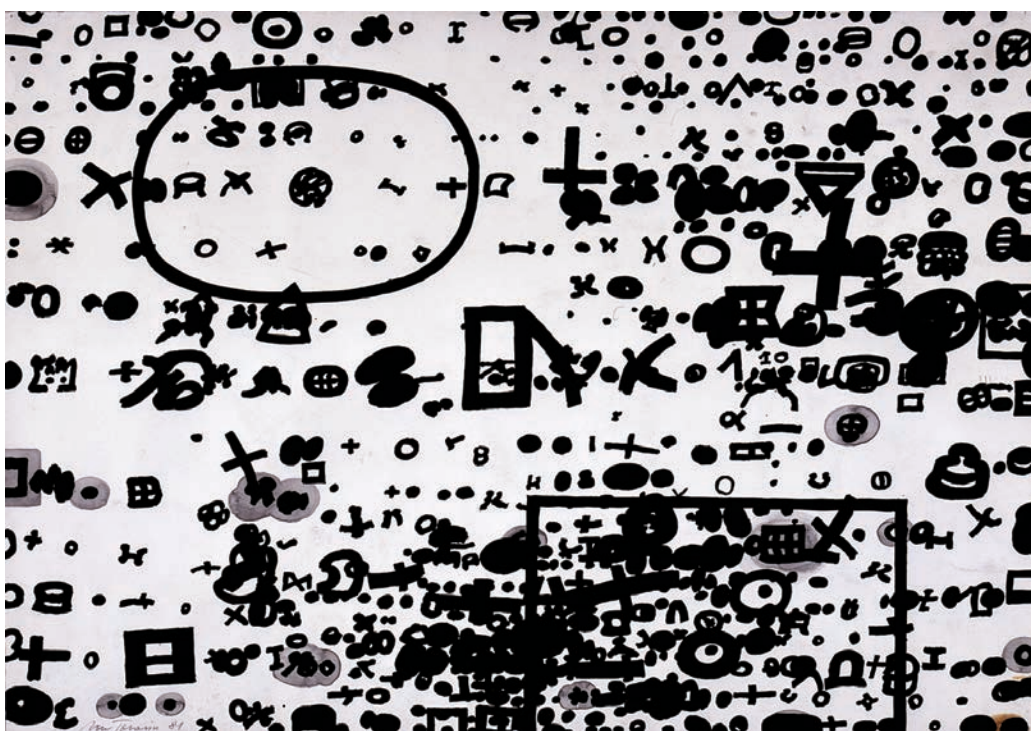
Muzeum Sztuki Współczesnej w Radomiu, organizując w 2012 r. wystawę pt. „Z kolekcji rysunku”, przypomniało wielki plan stworzenia w muzeum radomskim zbiorów polskiego rysunku współczesnego. Czas działalności, gdy stworzenie takiej kolekcji (i takiej specjalizacji placówki) – wydawało się jeszcze możliwe.

Okręgowym w Radomiu („Rysunki i komentarze” 1980–1981; „Rysunek i opis” 1981), a gdy powstał oddział Muzeum Sztuki Współczesnej – w nowym oddziale („10 lat później” 1992–1994; „Polnische Zeichnungen der 80er und 90er Jahre” 1994; „Mistrzowie rysunku”/„Polnische Meisterzeichnungen” 1995–2003; „Małe rysunki

– różne komentarze” 1996–1997). Pokazaliśmy je w kilkunastu miastach w Polsce i kilku za granicą. W czasie trwania wystawy „Rysunki i komentarze” odbyło się spotkanie twórców i sesja o rysunku, a później Muzeum dokonało pierwszych zakupów do kolekcji. Po wystawie „10 lat później”, kiedy nie było już żadnych pieniędzy na zakupy, dalsze kolekcjonowanie możliwe było tylko poprzez gromadzenie darów. Na tych wystawach prezentowane były rysunki, które wybieraliśmy wspólnie z autorami w pracowniach, a najważniejszą z wystaw ukazujących powstałą kolekcję była prezentacja dzieł 52 autorów w Berlinie w 1995 r. (Dwie ostatnie wystawy: „Rysunek na koniec wieku” 2000–2001 i „Obrazowania” 2006 – Kamiński organizował już poza Muzeum Sztuki Współczesnej).



2



3

Choć teraz na wystawie „Z kolekcji rysunku” były prace 40 artystów, dedykowaliśmy ją pamięci Tadeusza Brzozowskiego (1918–1987), wielkiego malarza i przyjaciela radomskiego Muzeum. W 25. rocznicę jego śmierci przypominała o związkach artysty z radomskim muzeum. Brzozowski uczestniczył przez wiele lat w wystawach rysunku, a w listopadzie 1986 r. otworzyliśmy w radomskim Muzeum Okręgowym wielką monograficzną wystawę jego rysunków (ponad 300 prac), na kilka miesięcy przed śmiercią twórcy. Ta wystawa wymieniana jest nadal w jego notach biograficznych, nikt wcześniej ani później nie stworzył podobnej. Była pierwszą z indywidualnych wystaw najważniejszych twórców rysunku. (Później w Muzeum Sztuki Współczesnej pokazywaliśmy wystawy m.in. Erny Rosensteina, Barbary Zbrożyny i Zbigniewa Makowskiego).

Większość rysunków pokazywanych na wystawie „Z kolekcji...” to zespół prac wybranych w 1995 r. na wspomnianą już wystawę w Berlinie, zatytułowaną „Mistrzowie rysunku”. Zorganizowaliśmy ją wtedy w ramach festiwalu kultury polskiej („Grenzenlos – Bez granic. Warszawa – Berlin. Spotkanie z Polską 1995”). To był jeszcze czas jednoczenia się Europy i prezentacje kultury polskiej odbywały się w wielu miejscach, ale do najważniejszych należał Berlin. W latach 80. i 90. muzeum miało w Polsce opinię placówki, która specjalizuje się w rysunku. Muzeum ze szczególną uwagą pokazywało i gromadziło rysunki, które twórcy traktowali jako wypowiedź ostateczną (nie jako szkic). Widzenie rysunku jako odrębnej dyscypliny twórczej odróżniało nasze postępowanie na tle innych muzeów. Zapraszaliśmy na wystawy artystów reprezentujących różne nurty, pokolenia, ośrodki – zarówno przedstawicieli nurtu awangardy, jak i tych, zwróconych w stronę tradycji. Zgromadziliśmy przed laty wielkie grono twórców–przyjaciół, którzy utrzymywali

– i wielu wciąż utrzymuje – kontakt z radomskim muzeum. Budowaliśmy wspólnie z nimi zbiory i program. Nie tylko dary, ale też ich zaangażowanie było ważne i cenne.

W radomskiej kolekcji są prace ważne w historii polskiego rysunku, z różnych okresów, od lat 40., ale szczególną wartość ma zespół prac z lat 70. i 80. Wtedy wielu twórców uprawiało rysunek jako dyscyplinę równorzędną, np. wobec malarstwa; wśród nich najwybitniejsi: Tadeusz Brzozowski, Jerzy Nowosielski, Jan Tarasin, Stanisław Fijałkowski, Zbigniew Makowski... Ich prace rysunkowe mają tę samą rangę, co malarstwo. Także wśród twórców od nich młodszych są tacy, np. Kiejstut Bereźnicki, Jacek Waltoś, Jan Dobkowski. W twórczości Makowskiego mającej charakter zapisków dziennika, jest znacznie więcej prac na papierze niż tradycyjnych obrazów. Zestawy autorskie w zbiorach muzeum to kilka, kilkanaście, kilkadziesiąt rysunków. Największe są zestawy Adama Hoffmanna, który przez lata wyłącznie rysował – i Hieronima Skurpskiego, w którego sztuce zwykle wyżej ceni się twórczość rysunkową niż malarską.

Na uwagę zasługuje też zestaw rysunków artystów związanych z nurtem sztuki geometrycznej, m.in. Henryka Stażewskiego, Zdzisława Jurkiewicza czy Teresy Bujnowskiej. W pewnej relacji do tego nurtu pozostaje wybitna twórczość rysunkowa Andrzeja Bębenka (choć są tu odniesienia do realnego świata i żart). Zawsze zwracaliśmy uwagę na artystów, których indywidualność najpełniej ujawnia się w rysunku. Szczególne znaczenie ma kolekcja prac Stanisława Zbigniewa Kamieńskiego, inicjatora wystaw i tworzenia kolekcji – jego sztuka wciąż nie jest szerzej znana. To jego zasługą – w dużym stopniu – jest skupienie wokół radomskich wystaw i zbiorów wielu twórców.

Akcję przekazywania darów do radomskiej kolekcji rozpoczął nestor awangardy, Henryk Stażewski, już w r. 1980; ale zaczęliśmy ją

(akcję) organizować z Kamieńskim na wielką skalę w r. 1992. I nadal twórcy, także należący do kolejnych pokoleń, ofiarowują prace Muzeum. Wśród nowych darów są np. rysunki znakomitego rzeźbiarza Sylwestra Ambroziaka, które znalazły się w Muzeum 22 listopada 2012 r.

Wystawę przypominającą jedną z najcenniejszych radomskich kolekcji planowaliśmy od dawna, ale przygotowanie jej przekraczało nasze możliwości. Teraz organizowaliśmy ją nieoczekiwanie, niepełną, w pośpiechu, gdy okazało się, że inna wystawa zajmie mniejszą powierzchnię niż dla niej przeznaczaliśmy. W związku z tym nie było na niej wielu prac, które pokazywaliśmy w Berlinie – i takich, których nie pokazywaliśmy nigdy dotąd; a warto, bo świetne.

Oto artyści, których rysunki prezentowała wystawa: Sylwester Ambroziak, Stanisław Baj, Kiejstut Bereźnicki, Andrzej Bębenek, Andrzej Bielawski, Urszula Broll, Zofia Broniek, Tadeusz Brzozowski, Teresa Bujnowska, Marek Chlanda, Jan Dobkowski, Stanisław Fijałkowski, Barbara Gawdzik–Brzozowska, Stefan Gierowski, Adam Hoffmann, Zdzisław Jurkiewicz, Stanisław Zbigniew Kamieński, Tadeusz Kantor, Jarosław Kawiorski, Jan Kubasiewicz, Leszek Kwiatkowski, Edward Łazikowski, Zbysław Marek Maciejewski, Zbigniew Makowski, Anna Mizeracka, Jerzy Nowosielski, Jacek Sienicki, Jerzy Skarżyński, Dąbrówka Sobocka, Grzegorz Stachańczyk, Henryk Stażewski, Maciej Szańkowski, Jan Tarasin, Jan Uhrynowicz, Arkadiusz Waloch, Jacek Waltoś, Mieczysław Wejman, Barbara Zbrożyna, Jacek Krzysztof Zieliński, Rajmund Ziemiński. Wymieniam wszystkich, bo tylko kilkoro z nich to twórcy, z którymi nie rozmawiałem dłużej o kolekcji, których nie przekonywałem, którzy nie zaangażowali się w „sprawę Radomia”. Większość uważam za przyjaciół naszej instytucji. ■

Wystawa „Z kolekcji rysunku. Pamięci Tadeusza Brzozowskiego”, Muzeum Sztuki Współczesnej w Radomiu, 1.12.2012 – 27.01.2013.





1-7. Widok wystawy Figurama 2013,
Dom Umeni Bratysława, fot. T. Pietrek

Figurama 2013

IX Międzynarodowa Wystawa Rysunku Studenckiego w Bratysławie

9 maja w galerii Dom Umeni w Bratysławie odbył się uroczysty wernisaż wystawy rysunku studenckiego Figurama 2013. W tegorocznej – dziewiątej edycji przeglądu – wzięło udział 12 uczelni z Polski, Czech, Słowacji, Słowenii i Węgier.

Polskę reprezentowały Uczelnie: Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu, Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach i po raz pierwszy Akademia Sztuk Pięknych im. E. Gepperta we Wrocławiu (www.figurama.cz).

Marlena Promna





Żywy Pomnik ARENA
Akcja malowania rzeźby plenerowej Jerzego Beresia Wrocław, maj 2013
fot. Tomasz Opania



Inauguracja Roku Jana Matejki 2013

w Muzeum Narodowym w Krakowie
fot. Janusz Leśniak



Wernisaż w Starej Papierni

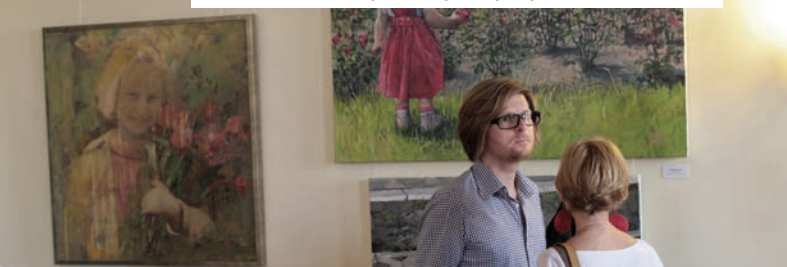


BWA „Zamek Książ” Wałbrzych
Jury konkursu „Ogrody”, maj 2013
Od lewej: A. Saj, M. Ratajczak, R. Ratajczak, K. Skarbek
fot. Krzysztof Saj



Oficjalne otwarcie nowego obiektu naukowo-dydaktycznego Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu, w którym mieści się Centrum Sztuk Użytkowych Centrum Innowacyjności, 10 grudnia 2012.

Od lewej: prof. Jacek Szewczyk Rektor ASP we Wrocławiu (2005-2012), Rektor ASP we Wrocławiu prof. Piotr Kielan, prof. Zbigniew Horbowy (Rektor ASP we Wrocławiu 1999-2005), Prezydent Wrocławia dr Rafał Dutkiewicz, Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego Bogdan Zdrojewski
fot. Dagmara Hoduń



Noworoczne spotkanie Twórców Kultury
z Prezydentem Rzeczypospolitej Polskiej Bronisławem Komorowskim,
od lewej: Rektor ASP Wrocław prof. Piotr Kielan, Rektor ASP Łódź prof. Jolanta Rudzka-Habisiak, Elżbieta Penderecka, Daniel Olbrychski



Noworoczne spotkanie Twórców Kultury
z Prezydentem Rzeczypospolitej Polskiej Bronisławem Komorowskim,
od lewej: Prezydent RP Bronisław Komorowski, Rektor ASP Wrocław prof. Piotr Kielan

fotoFORMA.CIK

O widzeniu i myśleniu obrazem

W ostatnim czasie na rynku wydawniczym pojawiła się równie ciekawa, jak i intrygująca książka *Wszystko, czyli obraz i obrazy*, której autorem jest Sławomir Marzec. Książka składa się z dwóch komplementarnych części – pierwsza z nich jest ogólnym wprowadzeniem do drugiej, będącej w swym założeniu pogłębioną analizą własnego dzieła artystycznego. We wstępie Autor stwierdza, że jego wywód będzie stanowił swoisty rodzaj autokomentarza do prezentowanego na wystawie cyklu obrazów. Jednak, jak się okazuje już po kilku następnych zdaniach lektury wstępu, ów komentarz jest ściśle związany z autorską koncepcją sztuki i równie osobistą oceną stanu kultury, w której sztuka występuje i ją współtworzy, a w konsekwencji tę kulturę rezonuje i unaocznia. Całość powyższych rozważań zawiera się na kilkunastu stronach tekstu, stanowiącego podwójny wstęp do wspomnianej wyżej analizy dokonanej malarskich (warto zauważyć, że część pierwsza tego wprowadzenia została nazwana przez S. Marca *Wstępem*, druga zaś *Introdukcją*) i zawiera zasadnicze w tej materii uwagi Artysty, które sprowadzają się do dwóch aspektów: próby zdefiniowania sztuki i obrazu (ich znaczenia i zjawiska widzialności oraz wyodrębnienia tego, co stanowi istotę sztuki), a także oceny rzeczywistości, w której sztuka występuje. Należy zauważyć, że wymienione wątki występują równolegle i nie są rozważane zgodnie z linearną logiką wywodu, której to logiki Autor świadomie nie założył, na co wskazuje dalsza lektura książki.

Dokonując diagnozy współczesności S. Marzec prezentuje czytelnikowi katalog arbitralnych sądów, przypisując im przy tym, według jego oceny, cechę powszechności. Konstatacje te niejednokrotnie się wzajemnie wykluczają lub są wewnętrznie sprzeczne, a ich wymowa jest miazdząco pesymistyczna i negatywna. Wskazuje zatem na powszechną pacyfikację kultury, mnogość narracji, jednostronnych radykalizmów kształtujących przestrzeń publiczną oraz wpływ instytucjonalnego rynku i podległych mu środków masowego przekazu na nasze powszechne upodobanie do beźmyślności (...). Autor apeluje, *byśmy nie dali sobie umówić, że cwaność jest nową postacią kulturowej kompetencji* (s. 24). W dalszych swoich opiniach, do których ma pełne prawo, znajdujemy niestety, szereg stwierdzeń, do których czytelnik nie może się odnieść w poczuciu poznawczej pewności. Oto kilka przykładów. Artysta stwierdza że: (...) *sztuka nie jest jakimś glamour czy decorum, ale rzeczą absolutnie egzystencjalnie niezbędną do przytomnego praktykowania bycia człowiekiem* (s. 19). Tymczasem już od stoików wiemy, że *decorum* (*prêpon*), oznaczając to, co adekwatne w swej części do całości, w swej istocie było przede wszystkim pięknem indywidualnym, charakteryzującym ludzką twórczość, w odróżnieniu do piękna symetrii cechującego świat natury i z dekoracyjnością lub z estetycznym dekorowaniem nie ma związku. Podobnie problematyczne jest antagonistyczne przeciwstawienie cywilizacji kulturze, pojmowanie kultury zawęża zaś do praktykowania jakości i wartości (s. 22). Niepokojące jest również twierdzenie, że (...) *każde działanie jest hierarchizujące i istotowe*. Nawet nieświadomie, co jednak w żaden sposób wolności nam nie przysparza, a wręcz przeciwnie, gdy to właśnie w sądach orzekających, opartych o wypracowane przez siebie kryteria, przejawia wolność podmiotu zarówno w aspekcie intelektualnym, jak i woliowym, a niekiedy również emocjonalnym. Należy również nadmienić, że śledzenie tropu narracji S. Marca mocno utrudnia jego skłonność do odwoływania się do aktualnej i minionej refleksji filozoficznej, która systemowo nie tylko jest od siebie odległa, ale przede wszystkim antagonistyczna lub wykluczająca się w założeniach teoriopoznawczych i ontologicznych. Zaledwie w kilku krótkich akapitach można znaleźć odniesienia (należy dodać, że o charakterze ogólnym, a tylko niekiedy szczegółowo wiążącym z konkretną uwagą, a nie ogólnymi założeniami), do m.in. Heideggera, Didi-Hubermana, Lacana, Gademara, Kanta, Sartre'a, Beltinga, Welscha, de Mana czy Merleau-Ponty'ego).

Mniej niejednoznacznie, choć równie swobodnie referowany, jest wywód Autora odnoszący się do fenomenu sztuki, tym samym refleksji nad zasadniczym przedmiotem uwagi Artysty, a więc obrazem, o którym z jednej strony orzeka, że *Obraz bowiem to nie tylko sam kształt, widok rzeczy, lecz konfiguracja pełna symbolicznych relacji symbolicznych, egzystencjalnych, emocjonalnych i intelektualnych*, z drugiej zaś strony stwierdza, że *Obraz jako sztuka powinien próbować otwierać doświadczenie pełni istnienia (WSZYSTKO)*. Nie re/prezentować je, substytutować je iluzyjnie lub symbolicznie, lecz właśnie nastrojąc i tworząc po temu optymalną sytuację (s. 26). Jednak całość rozważań w tym zakresie pozwala stwierdzić, że S. Marzec, będąc świadomym nieustannej ewolucji granic kulturowych oraz nieuchwytności istoty sztuki, a w konsekwencji niestosowności nadawania jej jakiegokolwiek definitywnego kształtu, w zgodzie z własnym sumieniem i przekonaniem stara się nakreślić właściwe jej wartości. Jego zdaniem misją sztuki jest *obdarowywanie wolnością, przywracanie jednostkowej podmiotowości (...), zaś fundamentalną kwestią odnoszącą się do niej jest wizualność. Obraz jest niczym innym jak przede wszystkim właśnie doświadczeniem wizualności, a nie na przykład komunikatem czy przedmiotem interpretacji*. Wizualność dla Marca ma wymiar usensawniający i wartościujący sztukę. Autor

postuluje zatem, by sztuka nie podlegała uwarunkowaniom wynikającym z interesowości, w przeciwwadze dla której bezinteresowność (termin „bezinteresowność” nie ma tu konotacji kantowskich) ma być drogą do partycypacji w podważającej każdą konkretyzację pełni, która to, jako tytułowe od 2005 roku dla cykli malarskich artysty „WSZYSTKO” odwołuje się od nierealnej i niemożliwej całości ujawniającej fragmentaryczność każdej konkretyzacji. „Wszystko” Marca nie odsyła więc do bytu jako takiego, ale raczej do czegoś, co przywodzi na myśl pojęcie hipostazy w wykluczających się znaczeniach – z jednej strony przypisuje obrazowi jego idealne istnienie jako specyficznej, wyodrębnionej wartości, z drugiej zaś nakazuje go traktować jako coś, co tylko uprzedmiotawia samą wizualność i jej (wizualności) pojęcie. Obraz jest tu więc rozumiany jako manifestacja sztuki, którego istotą nie jest ani piękno, ani naśladowanie, ani pojęcie czy uczucie, a czysta widzialność, transcendentna dla samych obrazów, które stanowią jedynie wprowadzenie w niezwykle istotne doświadczenie samej wizualności.

Część druga książki odnosi do zagadnień związanych z praktyką artystyczną Autora. Zawarte w tej części rozważań tło teoretyczne ma już tylko charakter wyłącznie wspomagający własny tok narracji, jednak i tutaj jest ono pełne równie dyskusyjnych odniesień, a niekiedy bezkompromisowych ocen (o modelach teoretycznych wypracowanych na polu fizyki, którą Artysta sytuuje na pograniczach nauki, pisze, że często znacznie przekraczają największe dziwactwa znane nam ze sfery sztuki. (s. 39). W następujących po sobie rozdziałach książki, które traktują o konkretnych elementach składowych obrazów Marca – takich jak m.in. punkt, powierzchnia, metafora, biel, powtórzenie, rama, tytuł – Autor wskazuje na motywy, dokonanych przez siebie, takich, a nie innych decyzji formalnych, które w tej części wypowiedzi są niezwykle interesującym zapisem procesu twórczego, którego siłą jest ukazanie właściwego podmiotu sztuki – jego twórcy za pośrednictwem dzieła, które powołał do istnienia. Istotą tej części omówienia jest wspomniana wyżej, autorska wystawa malarstwa Marca, na którą składają się dwadzieścia cztery obrazy komponowane w myśl zasady *all-over*. Obrazy te, z pewnej odległości jawiące się jako niemal identyczne monochromatyczne płaszczyzny, przedstawiają w rzeczywistości jednorodnie budowaną, gęstą, kipiącą materię stworzoną z drobin punktów, które w kolorystyce odpowiadają wszystkim odcieniom, jakie jest w stanie odróżnić oko ludzkie. Marzec rezygnuje w pracy nad płótnem z jakichkolwiek zabiegów re/prezentacji, z wszelkiego przedstawienia, co zgodnie z jego zamierzeniem ma pozwolić na widzenia widzenia oraz na doświadczenie wizualności w stanie czystym. W tych pozornie identycznych obrazach kosmiczne konstelacje punktów sprawiają wrażenie nieustającej pulsacji, generujących iluzje ulotnie przeblyskujących różnorodnych konfiguracji fragmentów płaszczyzn zbudowanych z barwnych zbiorów punktów. Ważnym jednostkowym elementem malarskiego cyklu są obrzeża poszczególnych obrazów – para każdego z płócien wypełniona została różnej proveniencji przedmiotami znalezionymi w szufladach malarza. Tu i ówdzie, bo w zróżnicowanym nasyceniu kompozycyjnym, znajdujemy drobne przedmioty o charakterze pamiątkowym, fragmenty książek, zdjęć, kalendarzy, kamyki, puzzle, bursztyny, order, łyżki, miniaturowe żołnierzyki czy monety. Rama w myśl Marca jest zarówno rozstępem, jak i, chyba przede wszystkim, pęczniącą zaułkową epizodycznością, elementem autobiograficznym, subiektywnym, który kontrastuje z kolejnym ważnym elementem płócien tj. ich tytułami. Napotykamy tu zapisane na ścianie, bezpośrednio nad obiektami malarskimi, tytuły dwojakiego rodzaju – wpisujące się w konwencje *ready-title*, gdzie skonfrontowane są z sobą zapisane w charakterystycznym dla aktualności *basic English* nagłówki internetowych newsów z dnia ukończenia danego obrazu oraz tytuły mające charakter uniwersalnych sentencji, którymi są łacińskie przysłowia. Obrazy te, podczas omawianej wystawy, zostały pogrupowane w nieregularnych sekwencjach, co pozwoliło na zdynamizowanie ich obecności w przestrzeni galerii.

Jak się okazuje, *Wszystko, czyli obraz i obrazy* Sławomira Marca jest książką niejednoznacznie i niezwykle zarazem, odrębną i przede wszystkim bardzo osobistą. Narracja wymykająca się logice wywodu, nawet na poziomie podstawowej struktury (jednoznacznie sprecyzowana teza, jej dowodzenie, konfrontacja z reprezentatywnym dla niej namysłem intelektualnym, falsyfikacja przyjętych założeń i wreszcie wyprowadzenie wniosków), jawi się jako oryginalny manifest artystyczny. Wydaje się jednak, że jest czymś więcej niż manifestem, bo należy podkreślić, że jest to zapis wygłoszonego przez Artystę *exposé* na wernisażu swojej wystawy. Wywód ten można odbierać zatem nie jako sumę sądów obiektywnych cechujących wypowiedź podlegającą reżimowi nauki, ale jako sąd artystyczny z natury subiektywny, jako specyficzny artefakt (w lekturze, czy raczej w organicznej percepcji, wręcz oszalałający), którego tworzywem jest sam artysta, jego przeświadczenia i intuicje, istotne fazy i elementy procesu twórczego, ale również fleszowo wylaniający się nadmiar myśli, konflikt kontekstów czy chaos informacji typowy dla jej zglobalizowanej dystrybucji. W tym sensie artysta w swojej werbalnej wypowiedzi staje się dziełem sztuki, które jest obrazem współczesnego, w swej naturze wewnętrznie skłóconego świata, udowadniając jednocześnie, że tylko jego materialne dzieło ma zdolność ocalić ład i harmonię wewnętrznych związków, wszystkiego tego, co zawarte w jego ramach, a ukazać się może jedynie w jego widzeniu. ■

Ferment Susan Sontag

Nakładem wydawnictwa Karakter ukazały się niedawno eseje nieżyjącej już Susan Sontag, wybitnej amerykańskiej intelektualistki i burzycielki estetycznych przyzwyczajęń współczesnych mieszczan. Sontag wkracza swoimi esejami w obszar literatury, kina, teatru i sztuki w ogóle, skłaniając tym samym do zadania zasadniczego pytania: Czy mamy oto do czynienia tylko i wyłącznie z mało istotną dziś ciekawostką eseistyczną lat 60., czy wręcz przeciwnie, dostajemy do rąk wrzącą rebelię intelektualną? Zbiór *Przeciw interpretacji i inne eseje* to klasyka eseistyki i wielu czekało na polską publikację, zwłaszcza gdy poznaliśmy już teksty Sontag dotyczące fotografii wydane także przez Karakter. Jednak tym razem drgania są zdecydowanie większe, oddech bardziej przyspieszony... ale zawał nam raczej nie grozi.

Czego tak naprawdę nie potrzebujemy? Nie potrzebujemy hermeneutyki, a erotyki sztuki, twierdzi Sontag i wyjaśnia, że sama interpretacja sztuki nie tylko chce zająć miejsce konkretnego dzieła sztuki, ale jest rozgrzebywaniem wnętrza i mało tego, podjęcie interpretacji jest działaniem reakcyjnym i duszącym, a więc stanowi zemstę intelektu na sztuce. Warto się tutaj zastanowić, czy dziś nie będzie to przypadkiem domaganiem się pewnej utopii? Ucieczka od interpretacji może okazać się niemożliwa, a powody podaje paradoksalnie sama Sontag, gdy pisze, że nasza kultura opiera się na nadmiarze, nadprodukcji, w rezultacie czego nasze doświadczenie zmysłowe stopniowo coraz bardziej traci na wyrazistości. Dziś mamy do czynienia z o wiele większą kumulacją wrażeń, obrazów, informacji docierających do nas niż w latach 60. i wolność od interpretacji może w istocie okazać się niemożliwa do osiągnięcia, bowiem czystości umysłu brak. W jednym należy się z Sontag jednak zgodzić, że musimy się nauczyć więcej widzieć, słyszeć i odczuwać.

Sztuka staje się dziś coraz bardziej polityczna — podważa zastany porządek społeczny, interweniuje w rzeczywistość polityczną i społeczną. Sontag próbuje od tego uciec i domaga się autonomii dla sztuki i jej prawa do braku „znaczenia”. Sontag kieruje naszą uwagę w kierunku reakcji estetycznych, a nie moralnych. Nie chce, aby sztuka stała się tylko komentarzem do zachodzących przemian rzeczywistości. Chce, aby koncentrować się na formie, nie utracić jej, gdyż ona może ożywić naszą wrażliwość, a ta z kolei przekłada się na nasze wybory moralne i także stymuluje gotowość do działania. Z jednej strony można uznać taki tok myślenia, jako regres w myśleniu o sztuce — aparat naukowy w postaci socjologii, psychologii czy politologii odgrywa dziś dla artysty równie istotną rolę, co forma dzieła. Z drugiej strony jest to myśl niezwykle odświeżająca, zwłaszcza w momencie, gdy mamy do czynienia z coraz częstszym nadawaniem sztuce znaczeń i celów wybitnie rewolucyjnych, ideologicznych zwłaszcza, gdy takimi nie są. Przecież obecność żółtej, plastikowej kaszki na scenie teatralnej nie oznacza jeszcze, że spektakl już jest polityczny.

Bezkompromisowość Sontag jest niezwykle celna i wciąż ożywcza, gdy pisze na temat gatunku literackiego, jakim jest powieść. *Przestałam ufać powieściom, które w pełni zaspokajają moje pragnienie rozumienia, z kolei powieściopisarz nie może rozpraszać czytelnika takimi prostaczkimi wydarzeniami jak morderstwo czy płomienny romans*, czytamy. Trudno wymagać od każdego czytelnika, aby bardziej pokochał *Finneganań tren* Jamesa Joyce’a niż *Buddenbroków* Thomasa Manna, niemniej jednak Sontag jest w tym punkcie, zwłaszcza dziś, bardzo aktualna. Przypomina, aby żądać od literatury czegoś więcej niż prostych, łzawych uniesień i zwraca uwagę na rozwiązania nowatorskie, pamiętając jednak wciąż o klasykach.

Przeciw interpretacji... jest ważnym i cennym zbiorem esejów, może stanowić dla wielu istotną bazę intelektualną. Wystarczy wspomnieć tutaj słynne *Zapiski o kampie*, *Happening* — sztuka radykalnych zestawień lub *Przeciw interpretacji*. Nawet jeśli wiele spostrzeżeń Sontag okazuje się być dziś mało pionierskimi, bez wątplenia wciąż generują sobą chęć dyskusji, a momentami twórczy ferment. Ciekawe tylko na jak długo? ■

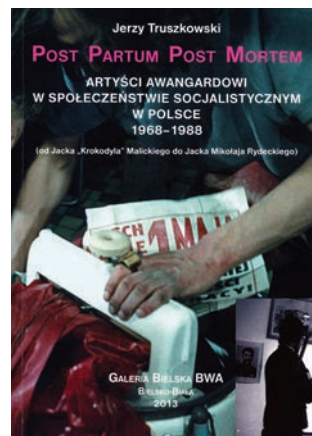
Susan Sontag, *Przeciw interpretacji i inne eseje*,
przeł. Małgorzata Pasicka, Anna Skucińska i Dariusz Żukowski
Karakter, Kraków 2012

Awangarda jako życie

Recenzja książki Jerzego Truszkowskiego „POST PARTUM POST MORTEM”, wydawca Galeria Bielska BWA, Bielsko-Biała

Jerzy Truszkowski to wpisujący się w polską awangardę performer, akcjoner, dokumentujący swe działania artystyczne za pomocą aparatu fotograficznego i kamery video. Jego prace z lat osiemdziesiątych poprzedniego stulecia uznać można za zwiastun czegoś, co znany badacz awangardy Ryszard W. Kluszczyński określił mianem sztuki krytycznej. Truszkowski to jednak także praktyk teoretyzujący na temat współczesnych form ekspresji artystycznej oraz dokumentalista życia artystycznego, którego sam jest uczestnikiem. Z tej niejako „wewnętrznej” perspektywy powstała, wydana w bieżącym roku nakładem bielskiej galerii BWA, książka „POST PARTUM POST MORTEM. Artyści awangardowi w społeczeństwie socjalistycznym w Polsce 1968–1988”. Do tego niezbyt już krótkiego tytułu na okładce dodano jeszcze ujęty w nawiasie dopisek „od Jacka »Krokodyla« Malickiego do Jacka Mikołaja Rydeckiego”. I rzeczywiście publikacja ukazuje drogę rozwoju, jaką przeszła rodzima awangarda, a przynajmniej pewna jej część, funkcjonując w społeczno-politycznych realiach ostatnich dwóch dekad Polski Ludowej. Autor orientuje postawy awangardzistów względem systemu i

jego instytucji, wydarzeń historycznych, a także życia codziennego. Praca stanowi jednocześnie przegląd gestów, akcji, performansów, unaczynając relacje między artystami oraz ich koncepcjami sztuki i podejmowanymi działaniami. Truszkowski wprowadza czytelnika w świat polskiej awangardy drugiej połowy dwudziestego wieku, z jednej strony portretując jej początki



(lokuje je między innymi na nadbałtyckiej plaży, gdzie w roku 1968 ma miejsce zlot hipisów — nad ich obozowiskiem powiewa wtedy flaga Czechosłowacji), z drugiej zaś wskazując na kulturotwórcze zmiany zachodzące wówczas na obszarze sztuki i nauki. Przybliży także różne definicje czy też sposoby rozumienia terminu awangarda (przywołując choćby Stefana Morawskiego czy Grzegorza Dziańskiego). Na kolejnych stronach książki pojawia się wielka liczba nazwisk związanych z polską awangardą. Do głównych bohaterów należą przede wszystkim Jacek Malicki, Andrzej Partum, Paweł Kwiek czy uznawany przez Truszkowskiego za drugą obok Tadeusza Kantora, najbardziej wyrazistą postać artystyczną drugiej połowy zeszłego stulecia, Zbyszko Trzeciakowski. Mocno obecni są też Andrzej Mroczek, Zbigniew Warpechowski, Zofia Kulik, Zbigniew Libera. Truszkowski w swej wizji artysty odwołuje się do propozycji skupionego na awangardzie oraz postmodernizmie amerykańskiego historyka i krytyka sztuki Hala Fostera, który działalność artysty widzi na podobieństwo badającego kulturę etnologa czy antropologa. Artysta jako świadomy swej roli czytelnik tekstów kultury jest tu zarazem semiologiem i awangardzistą dokonującym w swym życiu i aktywności twórczej kolejnych kolaży... ■

WOJCIECH WOJCIECHOWSKI

Oni

Ona była wybitną rzeźbiarką, więzioną w getcie i obozach koncentracyjnych. Dziś jest odkrywana na nowo, zwłaszcza za granicą. On był krytykiem sztuki, kuratorem wielu ważnych wystaw, wieloletnim dyrektorem Muzeum Sztuki w Łodzi. Właśnie teraz możemy przeczytać wyjątkową, często przesyconą intymnością korespondencję Aliny Szapocznikow i Ryszarda Stanisławskiego.

Listy z lat 1948–1971 wydane pod tytułem *Kroją mi się piękne sprawy* są dziś cenne z wielu powodów. Już sam fakt, że mowa tutaj o korespondencji artystki z krytykiem oznacza, parafrazując tytuł książki, że „kroją nam się piękne i ciekawe sprawy”. Nie można jednak zapominać o bardzo istotnej rzeczy — łączyła ich przede wszystkim bardzo silna więź, która dominuje w opublikowanych listach. Sposób, w jaki Szapocznikow wyrażała swoją tęsknotę za Stanisławskim, gdy nie mogli się widzieć, jest bardzo dojmujący i miejscami niezwykle literacki. *Tęsknię do Ciebie fizycznie, zmysłowo, każdym nerwem i każdą komórką, że staję się to nieznośne*. Szapocznikow tęskni także za Paryżem, który według artystki ma swojego mikroba, zarazek ten głęboko wgrzyza się w świeży organizm. Dwadzieścia lat później w 1969 roku zachoruje na chorobę nowotworową, która powróciła w 1972 roku. W roku 1970 zobaczymy artystkę na zdjęciu z instalacją *Inwazja nowotworów* w ogrodzie domu w Malakoff koło Paryża właśnie.

Mimo tego, że listów Stanisławskiego jest tutaj niewiele — to on głównie starał się zachować całą, zwłaszcza przychodzącą do niego korespondencję — można odnieść wrażenie, że to on był tą osobą studzącą emocje, którą charakteryzował spokój i coś, co określamy, jako twarde stąpanie po ziemi. *I Aluś, proszę Cię, nie daj się ponosić impulsom i bezsensownemu entuzjazmowi, który tak bije z Twoich listów, gdy mówisz o „nowym świecie” i przemianach społecznych*, czytamy w jednym z listów.

Dla autorki *Pierwszej miłości* (1954) i *Trudnego wieku* (1957) tematyka kobieca była bez wątpienia ważna i Szapocznikow znacznie wpłynęła swoimi pracami na większą jej obecność w polskiej sztuce. W 1949 pisze do Stanisławskiego, że chciała zrobić rzeźbę pielęgniarki, ale bez tego wszystkiego, w co zwykle się ją obleka, tj. „poświęcenie”, „czułość”, „łagodność” itd. To bardzo romantyczny balast. Dalej pisze o sposobie pokazania ludzi przy pracy w sztuce socjalistycznej, zastanawia się nad rzeźbą figury w ruchu, *ale i tak wszystkie spekulacje w głowie są do dupy, jak się zacznie komponować, to dopiero się widzi, co ma sens, a co nie, i tyle razy niszczy się i przerabia, aż obraz będzie odpowiadał wyczutej prawdzie*.

Ciągłe podróże. Dłuższe bądź krótsze pobyty w Pradze, Paryżu, Włoszech czy w Polsce. Praca, sztuka, troska o codzienność i ten obecny miejscami niepokój, czy każdy list dotarł i kiedy nadejdzie kolejny. W listach do Stanisławskiego pojawia się także w pewnym momencie, jako ich współautor adoptowany przez nich wcześniej Piotr. W korespondencji bierze udział również nowy partner Szapocznikow, grafik, Roman Cieślęwicz, autor chociażby plakatu do filmu *Popioły* Andrzeja Wajdy, dyrektor artystyczny pisma *Elle*. Stanisławski związał się wtedy z historyczką sztuki Urszulą Czartoryską. W listach nie ma żadnego emocjonalnego śladu po ich rozwodzie i czujemy, że silne kiedyś uczucie osłabło, ale pozostała serdeczność. Szapocznikow raz tylko pisze do Stanisławskiego w 1958 roku, aby był w *przyjaźni z Romkiem, tylko tak można, naprawdę pięknie i po europejsku, tutaj to sprawdziłam jeszcze raz. I tylko tak można utrzymać środowisko, które jest podstawą naszego działania i życia, i do którego przecież należycie obaj. To są rzeczy ponad spanie — a spać i tak nie można zawsze z tym samym partnerem, bo to się robi obrzydliwostwo. Więc bez urazów, bądźmy ludźmi!!*

Kroją mi się piękne sprawy, książka opatrzona wieloma fotografiami oraz istotnymi przypisami, jest także historią powojennej sztuki nie tylko polskiej. Tło w listach Szapocznikow i Stanisławskiego stanowi również bardzo gorący okres społeczno-politycznych przemian zachodzących wtedy w Europie. Chyba nie można inaczej scharakteryzować tej publikacji, niż, jak sama Szapocznikow określiła swoje postrzeganie rzeczywistości w jednym z listów — *pęknie, ludzko, prawdziwie do dna*. ■

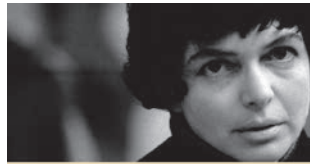
Alina Szapocznikow, Ryszard Stanisławski,

Kroją mi się piękne sprawy. Listy 1948–1971

red. Agata Jakubowska, Katarzyna Szotkowska-Beylin

Karakter, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie

Kraków–Warszawa 2012.



PIOTR JAKUB FERENSKI

Performerki dokumentowanie siebie

Recenzja książki Ewy Zarzyckiej
„Od NIE do TAK”, wydawca Galeria Labirynt

Kiedys mi się wydawało, że dokumentacja jest zupełnie niepotrzebna. To znaczy, ta wykonana „niezależnie”, ta planowana, organizowana. Wręcz wyreżyserowana. Wtedy uważałam, że autentyczna dokumentacją to, ta która powstaje spontanicznie, mimochodem. Że



prawdziwą dokumentację stanowią tzw. „ślady”, które powstały niejako samoistnie — pisze w jednym ze swych tekstów Ewa Zarzycka. Jak wyznaje, obecnie śmieje się sama z siebie. Prawdziwy dokument nie jest już dla niej jedynie pozostałością czy odpryskiem procesu, śladem działania, dziania się. Teraz na jej biurku narastają kolejne warstwy zeszytów zawierających no-

tatki, zapiski, wspomnienia, komentarze do wystąpień, szkice, wykresy, schematy. Część z tych dokumentów została opublikowana w wydanej niedawno przez Galeria Labirynt książce *Od NIE do TAK*. Mieszkająca w Lublinie oraz Kazimierzu nad Wisłą, a jednocześnie od jakiegoś już czasu związana z wrocławską ASP artystka-performerka, dziś doskonale rozumie, że mało uchwytna materia, w jakiej pracuje wymaga — pomimo wielu wątpliwości — dbania o rejestrację, o formę przechowywania w czasie. Neoawangardowy, postkonceptualny nurt sztuki, w który wpisuje się Zarzycka, zwłaszcza swym „performensem mówionym”, wymaga jakiejś postaci zapisu. Jej akty twórcze, znoszące rozmaite granice, choćby między teorią a działaniem czy pomiędzy różnymi poziomami rzeczywistości i tym samym budujące autorską wizję świata oraz roli w nim sztuki, dzięki pisemnym formom archiwizacji mogły zostać ukazane w tomie, służąc jako dokumentacja danego czasu, zjawisk artystycznych, ale także przeżyć i myśli Zarzyckiej. W pierwszej części *Od TAK do NIE* znaleźć możemy również artykuły poświęcone twórczości artystki, między innymi autorstwa Zbigniewa Warpechowskiego, Andrzeja Ciesielskiego, Małgorzaty Sady czy Anny Bocian-Czyż. Jeśli chodzi o teksty samej performerki, to trudno (czego ma ona pełną świadomość) je sklasyfikować, zaszkladkować. Zarzycka nie zajmuje się przecież sensu stricte literaturą. Mamy tu raczej do czynienia z — jak sama to trafnie ujmuje — pozostałościami po wystąpieniach, wypowiedziach, gestach. Warto zaglądnąć do tego ciekawego dokumentu, kryjącego się pod okładką stylizowaną na stary szary brulion. ■

p. 4 Dorota Folga-Januszewska

Narysować rysunek

To draw a drawing

Drawing – is it magic? Vitruvius wrote in the 1st century BC: 'architects must be able to draw in order to show the image of an intended object'. Drawing was considered then as a medium, a go-between intellect, imagination,

p. 6 Katarzyna Klich

Rysunek jako ślad człowieka

Drawings as Footprints

Only drawings faithfully reveal some truth of people. Drawings can be considered as the first expressions of human beings which are closely connected with the human body. There are analogies between drawings and modern dance. Dancers make movements which can be registered in form of drawings. Big drawings can be compared with architectural structures. They include lots of space. Small drawings show the human scale. Drawn on floors, images become a kind of footprints of artists. When painted on stretched canvases, pictures assume certain distance between painters and themselves. When painted

p. 15 Jan Pamuła

Międzynarodowe Triennale Grafiki – Kraków 2012

The International Graphic Art Triennial, Karków 2012

Big international graphic art exhibitions are usually organized as biennials, triennials and quadrennials. They are popular exhibitions which attract many artists and visitors. In 50 years, the International Graphic Art Triennial was organized many times in Kraków. Its evolution was complicated and it always was an attractive presentation of contemporary graphic art. It started in 1966 as one of its kind exhibition in Central Europe (behind the Iron Curtain). The changes occurring throughout decades were connected with artistic changes in the world and social and political changes in that part of the European Continent. The graphic art exhibitions in Kraków were closely connected with Witold Skulicz's ideas. After a lengthy break, Professor Skulicz returned to organizing the shows in 1991

p. 22 Lila Dmochowska

Nowe-stare Triennale

New-Old Triennial

The Geppert Competition keeps changing its image. In 1978, the Drawing Festival was changed to the International Triennial of Drawing. Andrzej Will, Natalia Lach-Lachowicz and Andrzej Lachowicz were the organizers of the festival. The Lachowicz were interested in

p. 24 Monika Wanyura-Kurosad

Zawsze grafika

Always graphic art: on graphic art. and paintings by Prof. Witold Skulicz

The International Culture Center in Kraków organized an exhibition of paintings and graphic art by Prof. Witold Skulicz. In the 1960's, the 1970's and the 1980's, the artist produced dynamic lithographs,

matter and final form. Drawing has always been 'an intimate form of art'. Many artists decided to show their drawing only at the end of their artistic career. Francesco di Melzi considered drawings by Leonardo da Vinci as the pieces of treasure. There would not be art without drawing. In the 19th and the 20th centuries, many roles of drawing were assumed by printing techniques. Although in the 1980's drawing became the marginal form of art, original drawings are still valued as non-conceptual and non-utilitarian form of art.

on hard surface, such as floors, pictures become more directly connected with artists. Drawings are different from paintings. While drawing, artists have to be close to the surface of paper. Regardless of their scale, drawings are more tangible than paintings. Artists register their stories more directly, while drawing images, than painting them. One rarely knows how long the process of drawing would last. The process is like a meeting with another person. Models can feel suspense and mystery connected with the process of drawing. Some models are like the background of a picture, and others are like hurricane and in order to escape the hurricane, one has to close the window. The process of drawing can be compared to a performance. While drawing, artists search for other people. They want to find other people through drawing them. Drawings can be considered as traces of people.

and he suggested that biennials should become triennial exhibitions. The formula changed again when they signed the agreement between the Association of the International Graphic Art Triennial, Kuensterhaus in Vienna and Horst-Janssen-Museum in Oldenburg (2006). The third edition of the triennial was considered as the International Print Network (2012-2013) and it included two more partners: Dalarnas Museum in Falun and Minar Sinan Art University in Istanbul. The Association is the coordinator of the exhibitions. They form the rules in cooperation with their partners. In January, they opened the 'Graphically Extended' exhibition in Oldenburg. In April, they are opening an exhibition in Vienna, in September – in Istanbul, and in December – in Falun. They publish catalogues for each show, coordinate special promotional projects of graphic art, organize conferences and meetings. From 4789 pieces of art by 1473 artists, they selected 305 pieces by 235 artists for an exhibition in Kraków, 102 pieces by 78 artists for an exhibition in Katowice, 139 pieces by 72 artists for an exhibition in Oldenburg, 256 pieces by 89 artists for an exhibition in Vienna, 286 pieces by 140 artists for an exhibition in Falun and 246 pieces by 129 artists for an exhibition in Istanbul.

conceptual art and they considered drawing and photography as the media with which they could register their ideas (concepts). The first triennial was the manifesto of conceptualists. In 1992, Will died and the triennial in 2000 was organized by Academy of Fine Arts as the International Drawing Competition. The fifth competition is more closely connected with the original ideas of classical drawing artists. Toshio Yoshizumi received the Grand Prix. Wojciech Domagalski and Martin Sarovec shared the Chancellor's Award for the beginning artists.

monotypes, experimental photographs and serigraphs. The black-and-white serigraphs from the series entitled 'Night' include photographic elements combined with painterly elements. The other series entitled 'Gazebos', 'Magic Lanterns', 'Attempts', 'Sic Transit Gloria' reveal masterly graphic craftsmanship. They were produced in the 1980's. In other rooms of the Center, they showed pictures from the 1960's and the 1970's. The collection includes color lithographs and monotypes. The series were entitled 'Chernobyl' and 'Scarecrows'. Skulicz used to be a curator of many international shows including

Aleksandra Janik

Gdzie jest grafika?

Where is graphic art?

Aleksandra Janik was a curator of a graphic-art exhibition entitled 'Where is graphic art?'. She asked the artists the title-question. Also, she asked the following questions: 'What are the boundaries of graphic art?', 'Where is graphic art?', 'Is this still graphic art?'. Caroline Koenders from Holland said that gravure, chalcographic art, mezzotint, aquafort, dry-point, woodcut, lithography, linoleum-cut etc were all the synonyms of graphic art. She believes that the meaning and the context of graphic art should change. She is interested, however, in crossing the boundaries of graphic art. The use of old tools, such as old-fashioned graphic press, has little significance in the context of how the pictures are exhibited. Of course, digital art is different from, for example, mezzotint, which is the most time-consuming method. Judyta Bernaś from Poland believes that all forms of art should be integrated. Graphic artists can communicate with visual artists interested in different artistic methods. Sylwia Wilk from Poland said that different artists have different definitions of graphic art. She is interested in new technologies and scientific discoveries which influence art. Florentia Ikonomidou from Greece cannot concentrate on any artistic borders. The changes in graphic art are more dramatic and rapid than in other art-forms. She uses modern-day technologies in her studio. Colette Cleeren from Belgium is interested in traditional graphic methods and she would use new technologies if only they could help her produce desired effects. Lieta Bondare from Latvia quotes Beuys who said that the strength of art is still connected with unsolved problems. She is looking for the unity of form and subject. She invites art connoisseurs to a dialogue on art. Beata Długosz from Poland considers graphic art and photography as equally important forms of art. She experiments with different materials and methods and she likes the risks. She finds similarity between biological and artistic processes.

Andrzej P. Bator

We własnej głębi mętne i niezwykłe

Obscure and unusual in its depth

Waldemar Masztalerz combines the reality time and light. He concentrates on intimate rituals and philosophical-emotional mantras. He uses such motifs as the human silhouettes, geometric figures and different hues. He likes simple, synthetic effects usually connected with drawing techniques. He doesn't like detailed questions. He considers his pictures as mirror-images which reveal his inner self and the fragility of the human existence. He believes that the human mind is able to produce pictures and that objects include symbols which are connected with different objects. The artist invites us to interpret his pictures in many unusual ways. Masztalerz was the director of the 13th Drawing Workshop at the Art University in Poznań. He died in December 2012.

the shows in the following countries: Bulgaria, Egypt, Finland, France, Spain, Holland, Japan, Korea, Germany, Slovakia, Slovenia and Italy. He was a co-founder of the International Graphic Arts Biennial in Kraków. In 1991, he established the Association of the International Graphic Arts Triennial in Kraków. The exhibition in Kraków was one of the most important art shows of the International Graphic Arts Triennial in Kraków.

p. 10

p. 34

Ręką diabła rysowane – Tylko dla moich oczu Olafa Brzeskiego

Drawings by Devil's Hand: For My Eyes Only by Olaf Brzeski

The Avant Guard Gallery in Wrocław organized an exhibition entitled 'For My Eyes Only' by Olaf Brzeski. The collection is the second part of the series entitled 'The fall of the man whom I don't like' which was shown at the Modern Art Gallery in Opole. The exhibition in Wrocław may be considered as the story including the dark side of the human nature. Brzeski reveals the kind of artistry which is connected with the symbols of aggression, violence, desire, fear, shame and vulnerability. An eight-minute-long film shows the crisis of an artist involved in creative process. The artist concentrates on his process of thinking while producing quick sketches. Some of his sketches became the parts of big, three-dimensional constructions. His sculpture entitled 'Self-portrait' (bronze, 2012) resembles classical *contrapost* in which the figure is shown twisted on its own vertical axis.

Nieokiełznany, wolny duch lat 70. Gdzie jest PERMAFO?

Untamed, free spirit of the 1970's: Where is PERMAFO?

The Modern Museum in Wrocław organized an exhibition of the PERMAFO art. The PERMAFO Gallery was established in the 1970's. It was one of the most intriguing art projects in modern Polish art. Anna Markowska was the curator of the show. She concentrated on showing real rather than formal and archival aspects of different artistic attitudes. The artists connected with the PERMAFO Gallery were interested in radical aesthetic visions and they were against commercialization of art. The group included such artists as Andrzej Lachowicz, Natalia Lach-Lachowicz, Zbigniew Dłubak and Antoni Dzieduszycki. Natalia LL was interested in feminist movements (Natalia is Sex – 1974, Consumption Art – 1972). Andrzej Lachowicz analyzed the language of 'permanent art' (Permart – 1971), Zbigniew Dłubak concentrated on 'empty signs' and 'repetitions' (Tautologies – 1970). Antoni Dzieduszycki analyzed the ethos and ego of contemporary artists (I – 1971).

Kino własne Józefa Robakowskiego

Józef Robakowski's Own Cinema. Between Constructivism and Dadaism.

Józef Robakowski is an artist, an art collector, an exhibition curator, a movie director and operator. Also, he wrote on art and taught art. In 2012, there were two Robakowski's exhibitions: one in Warsaw ('My Own Cinema', Ujazdów Castle) and one in Gdańsk ('The Essence of Ideas', the National Museum). Robakowski was a curator of two other shows: 'Eastern Front', Łódź; 'the Signs of Time', Toruń). As his media, the artist uses photography, film, performance, installations and multimedia actions. Film and video are his favorite media. He produced his first films in the 1970's ('Market', 1970; 'Test', 'Test 2', 'Dynamic Rectangle', 1971). The exhibition in Warsaw included his 'Exercise' (1972-1973), 'My Film' (1974). His political essays were based on films from television ('Art is Powerful', 1984-1985). In his experiments on film structure, he used some ideas by Moholy-Nagy, Viertov, Eisenstein, Themerson. He combined the constructivist and dadaist ideas and styles. The catalogue accompanied his exhibition. It included texts by Bożena Czubak, Mark Nash, Łukasz Ronduda and Hans-Ulrich Obrist's conversation with the artist.

Wrocławska Szkoła Grafiki

Wrocław School of Graphic Art

In 2009, a group of artists connected with the Academy of Fine Arts in Wrocław established the Wrocław School of Graphic Arts. The group includes the following artists: Paweł Frąckiewicz, Jacek Szewczyk, Przemek Tyszkiewicz, Anna Janusz-Strzyż, Christopher Nowicki, Małgorzata ET BER Warlikowska, Anna Trojanowska, Mariusz Grzelak, Aleksandra Janik, Agata Gerthen, Marta Kubiak and Barnaba Mikułowski. Szewczyk concentrates on different themes he finds in the city of Wrocław. His

Mirosław Rajkowski

Ars Electronica 2012

Golden Nike in Digital Music

Jo Thomas received the Golden Nike Award for her composition entitled *Crystal*. It is a 38-minute sound work for 5.1. It is composed directly from frequencies generated by the electron-storage ring, a particle accelerator. She concentrated on substantial length of the composition that reflected both the actual content of the spectrum of the space and also the metaphorical content of the sounds. *Crystal* reveals a rich, multi-spectral environment with a cacophony of sounds generated by machines. It includes interfaces that generate the electron beam. The actual physical space of the composition seems to capture pure human intelligence, concentration and the ability to look beyond what is currently possible. It is light and futuristic. What one hears in this work are the sounds of electron injections into the particle accelerator at certain times of the day.

Golden Nike in Animation

By most accounts, Alfred Hitchcock's 1954 classic *Rear Window* is as perfectly constructed a film as any the medium has ever produced. It is a 'purely cinematic film'. The plot is well-known: world-weary photographer, wheelchair-bound Jeff, is confined to recuperative leave in his Greenwich Village apartment with only a panorama of the encompassing tenement complex beyond as his company. In the case of *Rear Window*, neither specific scenes nor shots prove more memorable than the architecture and spatial configuration of the famed courtyard set. These have been analyzed to the point of exhaustion, with the chief exegetic points being well familiar to any casual student of cinema, but never have they been seen before like this video time-lapse. Meticulously assembled by Jeff Desom, using just After-Effects and Photoshop, the video condenses Hitchcock's masterwork into three breathtaking minutes in which the entirety of the film's events – sans the dramatic, personal scenes between the protagonists – lay out before Jeff's gaze. Desom's collage is completely comprised of footage from the film, with the iconic window panorama being neatly tailored and augmented with various photographic effects so as to achieve verisimilitude with the original and to re-create the environmental changes that propel the narrative along.

Golden Nike in Interactive Art

Timo Toots's installation entitled *Memopol-2* is a social machine that maps the visitor's information field. When an identification document such as a national ID card or a passport is inserted into it, the machine starts collecting information about the visitor from international databases and the Internet. The data is then visualized on a large-scale custom display. People using the machine will be remembered by their names and portraits. The Cyrillic spelling of the installation's name refers to Orwellian concept of Big Brother. Over the past decades, technology has transformed the surveillance of society. When surfing the Internet, paying with an ATM card or using an ID card, people leave their digital traces everywhere. The Internet and social networks gather and provide a great deal of personal information, and a person's profile is no longer constituted by his or her physical being alone.

drawings and graphic-art-pictures show 'vedute' and 'genre scenes'. Nowicki concentrates on reproducing different 'vanity' symbols. He shows gates, portals, doors and machines. As his 'signature motif' he often uses a raven. Grzelak likes urban-scapes. Tyszkiewicz fills black space with freely drifting fantastic animals and plants. Frąckiewicz draws 'portraits' of tree-trunks. Trojanowska shows lithographic still-life studies and Gerthen shows the details of washing machines. Janusz Strzyż likes surrealist motifs and symbols. Janik produces 'photo-graphs' revealing nostalgic and poetic atmosphere. Mikułowski is interested in comic-book style. Kubiak is inspired by Japanese cartoons. Warlikowska likes sharp colors and stylish chromatic compositions. As her media, she uses linoleum-cuts and silk-screen printing technique.

The producers of the *Memopol-2* come from Estonia. The country is well ahead of other countries in governmental data collecting. Estonia has used electronic ID cards for ten years and has built a system that interconnects all governmental databases. Personal ID-card readers provide a simple means of accessing the data. In the government portal, people can see their data, from prescription drugs to high school exams, from tax reports to driving licenses. *Memopol-2* is a reaction to these developments and uses contrasting aesthetics. It is big and evil, dark and scary. It projects present-day technology into retro-futuristic times. The tools of '1984' are already here, but the question is how do we use them. In peacetime these tools add a lot of comfort to everyday life, but what happens when the political winds change.

Golden Nike in Hybrid Art

On planet Earth, sophisticated manufacturing processes with full-fledged assembly lines have been running in many different kinds of factories for hundreds of millions of years. Nature evolved biological techniques for large-scale production and manufacturing of a huge variety of specialized materials long before human beings ever existed. *Homo sapiens*, in turn, have historically exploited many such natural factories to obtain a long list of essential commodities simply because comparable materials could not otherwise be efficiently produced. Joe Davis's *Biological Radio* addresses this interface of biology and technology. A crystal radio is a basic resonant circuit requiring only induction, capacitance and a radio 'crystal', a mineral semiconductor used to convert received radio signals into DC electrical signals that can be resolved with headphones as sound. Davis considers his radio as a piece of art which is about opening up windows on the world.

Exhibitions

OCTO is a communication platform which can be considered as a parody of digital network. 'Tools of Distorted Creativity' includes several series of art-pieces such as Ignacio Uriarte's 'Scream'. 'Imaging with Machine Process' documents experiments by the artist who was interested in machine processes to openly explore their generative capabilities for imaging beyond politics of instrumental reason. An installation entitled 'Evil Media Distribution Centre' was produced by Harwood and Yokokoji. 'The Miseducation of Anya Major' concentrates on knowledge and education in the context of contemporary media.

Performances

'We Make Sound with Fire' includes fire and sound effects. 'Fluorescence' is a sound-and-light concert by Philip Stern connected with trans-sensory experience.

Video

At the Ars Electronica 2012, the film program was entitled 'Everything but the planet'. It included nine theme-blocks.

fermat
Pismo Artystyczne

Celebrowanie śladów

Celebrating footprints

In a series of photographs entitled 'Albums', Marek Grzyb shows seemingly banal reality documented in form of family albums. Grzyb considers his series as a kind of souvenir photos which reveal the ultimate meaning when modified and transformed as the result of artistic process. He follows the footsteps of Wojciech Prażmowski and Jerzy Lewczyński who also used old photographs as the basis of their own pictures. The original photographic images are transposed in different ways, always appropriate to the rules established the artist. When changed, they carry

Od „Promocji” do „Dróg twórczych”

From 'Promotion' to 'Creative Paths'

The organizers of the 22nd competition entitled 'Promotions' invited, as usual, the graduates from different Polish art academies. The Art Gallery in Legnica also organizes follow-up shows for the participants of the previous competitions. The follow-up shows are entitled 'Creative Paths'. The participants of the 'Promotions' usually reveal what they learnt at their academies and what art is produced in their art centers. From 2001 to 2007, the participants mostly came from the strongest art centers, including Warsaw, Kraków, Poznań and Wrocław. 'Creative Paths'

Malarstwo jako konieczność

Painting as Necessity

Paweł Lewandowski-Palle's exhibition opened At the City Gallery in Bydgoszcz and it included a hundred and eighty pieces of art. The earliest paintings were from the second half of the 1970's decade, when the artist was still a student at the academy in Wrocław. He showed 'many

Strefy ciszy – nowe obrazy Urszuli Wilk

Silence Zone: New Pictures by Urszula Wilk

Urszula Wilk follows her own painterly rules. She forms them while working on her pictures. She accepts no external principles and patterns. She is not looking for symbols and she does not need to explain what she does. Her pictures on canvas do not form series even when shown as sets. The pieces of art on paper, however, form series

Nice handiwork

Manfred Bator's exhibition At the City Museum of Wrocław was entitled 'Nice Handiwork'. The young graduate from the Academy of Fine Arts in Wrocław showed four series of pictures. The first series included paintings of cats. Also, he used his own techniques in order to produce the other three series entitled 'One Hundred Faces of Charon', 'Dream Book', 'Emotions'. The artist considers a cat as his alter ego. Charon forms the atmosphere in his second series and he also appears in the second series. The third and newest series includes images of faces shown en face. Some of the faces seem to reach beyond the frames. Bator based all the pictures on photographs. His self-portraits are reveal irony and the sense of humor. He likes experimenting with different artistic forms.

sublime messages. Grzyb is aware that in order to clearly communicate his personal truth, he must add symbolic meaning to raw material. He believes that, because of his intention, quoted images and/or their fragments become art objects regardless of their original context. The process of transformation includes muted and subtle reflection. Framed in magic circles by the artist, images become a form of manifestation of the renewable reality. The photographs show the relationships encoded in culture and they show the way we may find the continuum of our existence. Consisting of a number of different parts, Grzyb's 'Album' speaks of the modern man who is manipulated by the mass-media and feels lost in chaotic flow of useless information. By turning to our past, we confirm our presence in our contemporary environment. Grzyb shows us how to build a bridge to understanding and acceptance of the present.

should be considered as yet another chance to show how the artists change within a few years after they graduate from their academies. However, the task is difficult, because not all the participants of the 'Promotions' take part in the follow-up exhibitions. Some of them choose new media and others are 'lost' for commercial art. Only a small group of young artists continue they careers as painters. The 22nd 'Promotions' were organized before 'Creative Paths' from 2001 to 2007. Once again, the graduates from Warsaw, Kraków and Wrocław showed their competitive attitudes toward art. The Grand Prix was given to Martyna Ścibor from Warsaw. Two awards were given to artists from Kraków and two certificate of merit were given to the graduates from Wrocław. Also, an award was given to the graduate from Łódź. The show entitled 'Creative Paths' included thirty participants.

meanings of painting'. The collection included synthetic landscapes and other pictures showing his visions of symbolic human dramas and reflections on history. It was a retrospective exhibition. The artist is interested in geometric abstraction, expressive effects and structural style. He believes in painting craft and his pictures reveal the highest standards of craftsmanship. He looks for sense and order in art. He considers painting in almost religious terms and he is a faithful follower of his ideas. He also believes that painting did not die and it won't ever die. His exhibition was entitled 'Multi-imagery'.

of images which, in a series, reveal artistic process. She likes reduced color palette but her reduced palette includes the richness of spatial values. She painted three series of pictures on paper entitled 'Archipelagos', 'Letters not sent' and 'Absence'. In fact, she collects the drops of paint from floors as if cleaning the floor. Her 'Letters-not-sent' resemble exercises in calligraphy written in non-existing alphabet. They were not sent but they have addressees. They can be considered as portraits of the artist. The series entitled 'Absence' was 'painted' by pouring paint over sheets of paper. Her three series can also be considered as 'the zones of silence' amidst the noise of color.

Jarosława Łukasika „Okno – Wnętrze – Ściana”

'Window-Interior-Wall' by Jarosław Łukasik

Jarosław Łukasik's exhibition is entitled 'Window-Interior-Wall' and can be considered as a synthesis of his work in twelve years. The artist uses geometric perspective in order to produce an illusion of depth. A window is the symbol of freedom. An interior is the symbol of security and/or encirclement. A wall is the symbol of dead end. Łukasik exhibited at over ten shows in Poland and abroad. In 1992 and 1993, he received prestigious awards. He believes that he could not live without painting. He concentrates on registering facts and situations. He likes surrealistic effects and paraphotographic visions. Also, he likes discipline and lyricism, matt surfaces and fluorescent details, geometric and organic forms. His 'A Table for the Hoppers' shows levitating table. His 'Venus from Zielona Góra' is a parody of Nike from Samothrake.

24. Festiwal Polskiego Malarstwa Współczesnego w Szczecinie

The 24th Festival of Contemporary Painting in Szczecin: Whispers, Shouts and Picture

The 'painterly content in paintings' is the subject of a long-lasting discussion. The festival in Szczecin is yet another forum for the discussion. Young artists contributed the most interesting pieces of art for the exhibition. Among new participants, there were artists who work and live abroad. They are aware of the tradition and are able to freely interpret it. Painting, whose end was proclaimed more than a few times, is still strong and doing well on artistic contemporary scenery. Also, the recent festival included artwork by artists who had participated in previous festivals. It is an 'open-formula' festival. Seweryn Jański, Arkadiusz Karapuda, Aleksandra Simińska and Artur Bartkiewicz showed especially 'fresh-looking' pictures. Simińska's pictures resemble Italian trans-avant-gard style. Tomasz Rolniak showed abstract pictures and he received an honorary certificate of merit from the jury. Małgorzata Jagiełło's picture was entitled 'The Better World'. Albert Oszek's picture was entitled 'The Infantilisators'. They both are interested in 'socially engaged art'.

Paweł Lewandowski-Palle: Malarstwo jako metafizyczny sen

Paweł Lewandowski-Palle: Painting as Metaphorical Dream

Paweł Lewandowski-Palle is interesting in metaphysical concepts and the atmosphere in his pictures. He likes precise composition and geometry. He uses selected art materials. Also, he writes interesting articles about art. He is a skillful craft-master. He says that he 'owns the museum of imagination'. His favorite painters include such artists as Henri Matisse, Kazimierz Malewicz, the artists from the 'Pittura Metafisica' circle, structural painters, such as George Karl Pfahler and Scandinavian neo-constructivists. He concentrates on colors in his geometric pictures. His pictures can be considered in terms of 'metaphysical dream'. He looks for inspiration in the landscape of Kujawy. He combines melancholic tones he finds in his region with dancing rhythms of Wrocław, the city which never falls asleep. The tragedy of the December 1981 is one of the most important motifs in his pictures.

Metaweryzm – świadectwo czy prorocstwo

Metaverism – Testimony or Prophecy?

Piotr Szmítke wrote in text entitled 'Different Art' that metaverism is a doctrine which reflects the reality and includes innovative elements and idols. In its mirrors, we can see the world of sham with many real elements. Metaverist artists play games with the mechanisms which form contemporary art system. They produce yet another artistic language with which they try to describe the reality-beyond-reality. They believe that artistic lies are the most perfect artistic truths. They produce fictitious artistic identities. Szmítke considers himself as the president of the world-wide institute of fiction and the biggest conceptual kingdom. His self-manifestation is similar to the idea of 'being someone else'. He dematerializes his own identity by its multiplication. He disappears behind many masks of fictitious characters. He started his actions in the 1980's in Paris when he published his First Metaveric Manifesto. At the opening of the consulate of Metavera in Kraków, he gave the certificates of citizenship to some of his guests.

p. 74 Bożena Kowalska

p. 78 **Medytacyjne struktury Michała Misiaka**

Michał Misiak's meditative structures

Michał Misiak successfully avoids the post-modernist traps. He is a serious artist and concentrates on important issues. He believes in high cultural values. His series of eighteen pictures entitled 'Horizons' shows colorful light structures. 'The Spaces of Loneliness' are based on horizontal and vertical lines. They show vibrant flow. He concentrates on geometric forms. He believes in order and harmony. He is interested in painting, drawing and photography. His 'Structures of a City' (2008) are filled with lights, rhythms and movements. In 2006, he started painting with dark tonal values. In 2007, though, he started painting a series of almost white pictures, and in 2009, he painted with strong colors. From 2010 to 2012, he continued his experiments with vibrant colors and intricate lines.

p. 82

p. 87 **Królestwo, Metawery**
Krzysztof Siatka w rozmowie z Piotrem Smitke

Krzysztof Siatka, Piotr Smitke The Kingdom of Metavera

KS: You have established in Kraków a diplomatic outpost of the Kingdom of Metavera.

PS: Our economy is based on the production of imagined goods which I consider as 'imaginats'. When a person understands what we offer, we can proclaim economic success.

p. 90

KS: I imagine that the most difficult task is connected with proving that the kingdom exists in the reality?

PS: Yes! It is a very common problem.

KS: Why did you establish the consulate in Kraków?

PS: I believe that the dwellers of Kraków are particularly able to understand the idea of 'metaverism'. In Kraków, there is the Dragons Cave and the Hobby Horse.

KS: Do you like tradition and mythology?

PS: Yes, the Metaverists use a 'reality-check frame' in order to see what is real and what is fictitious. We also have other tools for every-day use.

KS: You are pragmatic people, aren't you?

PS: It is a delicate subject. There are no politicians in our kingdom. There are no elections in other absolute monarchies, but in our kingdom citizens may vote at least twice. Also, they may change their decision even when the results are published.

p. 92 Dorota Łagodzka

Gлина – materia i konstelacja znaczeń

p. 92 **Clay: the matter and the constellation of meaning**

The third exhibition of sculpture organized in Orońsko is entitled 'Fountain: an unusual viscosity of clay'. The trilogy started by Leszek Golec in 2009 was entitled 'Like a rolling stone'. Golec organized an multimedia exhibition which included a video entitled 'Rolling Tube' by Ewerdt Hilgemann, photography by Adam Rzepecki, sculpture in stone by Barbara Falender and Adam Piasecki and other pieces of art. The show accompanied the Stone

p. 98 Lena Wicherkiewicz

Błyskotanie

Shining

Ked Olszewski uses found objects such as a bench, a television antenna, a tire, a garbage can and an old car as parts of his art-pieces. He adds small pieces of mirrors to the objects in order for them to shine and look as if they were precious ob-

jects. He usually leaves the objects where he found them and takes photographs of the objects so the images, and not the objects themselves, are shown at exhibitions. The artist considers his actions as 'work in progress' and shows the series of photographs in form of art collections. He showed the collection in galleries in Szczecin, Łódź, Orońsko, Lublin and Berlin. In Berlin, he had a solo-show at the Freies Museum. It was a part of the Festival of Light.

Anna Kania

Szyfry pamięci Albertyny Kacalak

Albertyna Kacalak's memory codes

Albertyna Kacalak received the Format Award from the Review of Young Painters in Legnica. From 207 to 2012, she studied art at the Academy of Fine Arts in Wrocław. She was a student of Prof. Paweł Jarodzki. Now, she is working on her PhD thesis. Also, she studies multimedia art. She is interested in structural art movement and such artists as Mazukiewicz, Hałas, Jaroszewski. She likes contrasts and subtle tonal effects. She is inspired by pre-historic art, art-brute, arte-cifra. Her pictures include the codes connected with her childhood. She often forms relief-like effects on her canvases.

Jacek Dalibor

O rysunku i malarstwie

On drawing and painting

I Am interested in sensual male-female relationships. I use extreme contrasts, such as black and white, sharp-and-thin line and flat patches. I consider splashes of paint and lines as independent elements in pictures. I believe that my painterly technique resembles jazz: different instruments play different, independent roles. Sometimes their music meets and sometimes they play separate tunes.

Ryszard Różanowski

Porwanie sztuki nowoczesnej – nieustający recykling

'The kidnapping of modern art': constant recycling

Hermann Rupf and Władysław Strzemiński had different ideas on collecting art. They both built important art collections. The organizers of the exhibition based on art pieces from both collections invite us to participate in a dialogue between the two art collectors. The show was organized in form of a passage designed for a modern flaneur, a stroller. Modern flaneur and a visitor to the show, should not only be committed to the physical act of a peripatetic stroll, but should also consider a "complete philosophical way of living and thinking" in connection with arts. Contemporary flaneurs cannot be lost in the labyrinth of exhibitions. They must de-code artistic metaphors. They must build their own identity based on what they find in modern and post-modern debris.

Art Festival organized in Ostrołęka and Ciechanów and entitled 'Material, Medium, Metaphor'. At the 'Fountain' exhibition they showed pieces of art made of wood, stone and clay. Rafał Bujnowski showed two pieces entitled 'Brick'; one was a brick with his footprint and another one was a canvas painted with the brick color. Wojciech Fangor showed 'Workers on the Construction Site'. Andrzej Papuziński's film included photographs by Zbigniew Rybczyński. Olaf Brzeski showed a dark bowl. At the exhibition, however, there aren't too many pieces of sculpture made of clay.

Cezary Dobies

Anonim z Paryża

Anonym from Paris: on Artur Majka at the Roi Dore Gallery

In December 2012, the Roi Dore Gallery in Paris organized a show entitled 'Homo Anonymus' which included art-pieces by Artur Majka. In the first room, they showed black-and-white drawings and in the second room, they showed big-format, colorful pictures. Józef Rudek's

Kama Wróbel

O pierwiastku duchowym w twórczości Karoliny Jaklewicz

On spirituals element in Karolina Jaklewicz's art.

Can geometry be considered as spiritual? I believe that we should look for spiritual elements in geometry and especially in geometric art by Karolina Jaklewicz. She lives and works in Wrocław. She was born in Trzebiatów and studied in Toruń and Wrocław. She combines analytical and emotional approach towards art. She looks for inspiration in landscape. She likes wide-open space of the Baltic coast. She paints cubic and triangular forms. The most personal series by Jaklewicz are entitled 'Mothers' and 'Scars/Souvenirs'. The newest series includes triangular forms which the artist considers as the forms of path. Jaklewicz likes different undertones, ultramarine, earth and grey colors. She considers the ultramarine not only as color, but rather, as 'autonomous being with distinct character'.

Bożena Kowalska

Przypomnienie Anastazego B. Wiśniewskiego (1945-2011)

Remembering Anastazy B. Wiśniewski (1945-2011)

He was an ironist and liked provocation as the means of artistic expression. He graduated from the Academy of Fine Arts in Wrocław in 1968. At the beginning of his career, he used to mail his texts to different people. Both he and the addresses of his letters did not know anything about 'mail art' which developed in the countries of the West. His project entitled 'Whipping Post' was exhibited at the 'Wrocław '70' symposium. In the 1970's, he used to mail posters advertising his 'Independent Galley No: Bydgoszcz, Gdańska Road'. Soon after that project, he advertised his 'Yes gallery'. He added ironic commentaries to all kinds of artistic symposiums, conferences and sessions. Also, he added ironic commentary to political events, such as the congress of the communist party. He produced posters, pictures and spatial objects. He organized happenings. In 1969, for example, he organized a happening entitled 'Dream'. At the exhibition of his art-pieces, he sat on a chair, asleep, with a piece of paper on which he wrote: 'Please Love Atanazy'. He did not leave any followers.

Bożena Sacharczuk

„Przestrzeń trzech wymiarów”

Space of Three Dimensions

In Orońsko, the Museum of Modern Sculpture organized yet another interdisciplinary exhibition entitled 'Three Dimensions'. It cooperated with the Academy of Fine Arts in Wrocław. They showed art-pieces by fifty nine artists from sculpture, ceramics and glass departments of the Academy. They concentrated on showing different aesthetic systems, parallel discussion and practices. Interdisciplinary character of contemporary art contributes to forming interesting borderlands. As the result of that, artists can find common ground for simultaneous experimenting with glass, ceramics and sculpture.

p. 110

gallery is located in Le Marais district. Rudek organizes art. Shows and meetings with interesting people, for example – with Tadeusz Maliński, a candidate for Nobel Prize in biology. Majka used to illustrate books of poetry and books on philosophy. He likes to show 'anonymous people'. The latest exhibition was connected with the world-wide month of photography. Majka photographed stones and photographs formed the images of the human faces on rocks. In his pictures, people have no names, but they are concrete, individual characters who think and feel. Sometimes, they shout and resist the reality.

Gabinetu przestrzeń wspólna

Common Space in Curiosity Chamber

Kunstkameras (curiosity chambers) were organized in the Middle Ages, but the peak of their career was in the Renaissance. Their organizers often exhibited false props such as the horns of unicorns. Nevertheless, they collected and showed many interesting objects including astronomical instruments, weapons, coins, manuscripts and artifacts. In the 17th and the 18th centuries, kunst-kameras cooperated with art galleries, museums and libraries. The catalogues of collections were illustrated and published in form of rare books. In German speak-

ing countries, they also organized wunderkammers which included the collections of naturalia. The newest 'Wunderkammer' is only an art exhibition. It was organized in 2012 in Berlin. The group of Polish artists who exhibited their art-pieces included the following artists: Olaf, Brzeski, Danuta Dąbrowska, Agata Zblyut, Waldemar Wojciechowski, Artur Malewski, Agata Michowska, Kamil Kuskowski, Łukasz Skąpski, Maciej Kurak, Max Skorwider and Aleksandra Ska. 'The First Failed Attempt to Creation of the World' by Michowska includes references to our incomplete knowledge. Wojciechowski showed 'A Ball for Playing Dice'. Skąpski and Kuskowski revealed their ironic attitude toward collecting different objects. Brzeski showed 'Peaceful Stories' and Malewski showed an installation entitled 'Why this deer is so fat and this elephant is so skinny?'.

Błazen na poważnie

A clown taken seriously

As a reviewer wrote, Catellan's sculpture show at the CSW in Warsaw 'has the power of midglets'. There are five objects and two photographs shown in spacious rooms 'where wind blows and one can ride a bike'. One stuffed horse, two self-portraits, one figure of a woman and similar objects are all the artist had to show at the Ujazd Castle. Catellan is a scandalist. He understands the market well and he understands the need to organize spectacles. However, I do not believe the curators who take his art seriously. Clowns should not be taken seriously.

Adolph von Menzel i jego kieszonkowy szkicownik

Adolf von Menzel and his pocket sketch-book

Adolf Menzel started his artistic career from drawing and at the end of his life he produced many pencil drawings in a small-size sketchbooks. He was born in Wrocław and here he spent his childhood and early adulthood. His father was a lithographer and he was his first drawing teacher. In 1830 the family moved to Berlin, and in 1832 Adolph was forced to take over the lithographic business on the death of his father. He

traveled to France, Italy, Austria and Holland. He was influenced by genre-painters and especially by Daniel Chodowiecki, a Polish-German artist. Art historians mostly considered him as an artist connected with the Prussian royal court, but because of the big retrospective exhibition in the 1990's (Paris, Washington, Berlin) he was considered one of the first, if not actually the first, of the illustrators of his day in his own line. The most important recent discovery connected with Menzel is the discovery of his portrait sketches from his last years. He used to walk with a small sketchbook in his pocket and draw portraits of different people. His meticulously executed drawings resemble photographs. Contemporary art collectors pay high prices for those small drawings whenever they appear at auctions.

Paul Klee – z wielu stron

Paul Klee – from many sides

There are many aspects of Paul Klee's art. They were discussed by organizers of three exhibitions: in Bern (Paul Klee Center), Essen (Folfgang Museum) and Duesseldorf (Nordrhein-Westfalen Art Museum). Each exhibition had different context. In Bern, the show was entitled 'Japonaiserie – Zen and Paul Klee'. Klee was interested in Zen Buddhism and Japanese calligraphy. The traces of Japanese calligraphy can be found in Klee's drawings, watercolor and gouache paintings. In Essen, the exhibition was entitled 'Angels'. In Duesseldorf, the exhibition included Klee's pieces of art from the 'K20/K21' collection. These paintings, drawings, and watercolors offer invaluable insights into the oeuvre of this remarkably multifaceted artist while providing a wide-ranging overview of Klee's virtually inexhaustible creativity. The exhibition fosters an understanding of Klee's creative process through an examination of the fronts and backs of individual works: Klee accorded great importance to the materials he utilized, through which he aimed at very specific effects. Another focus of the presentation is on the art dealers who were involved with the works in the Duesseldorf Klee Collection. Labels on the backs of some paintings supply information about exhibitions at which works from the Duesseldorf Klee Collection were on view in a number of different countries.

Chagall jakiego nie znamy

Chagall whom we do not know: discovering Chagall anew: Chagall and theatre: Chagall and his idea of 'absolute theatre'

Marc Chagall is a renown artist and we believe that we cannot discover anything new about him and his art. We are wrong. The Musee de la Piscine in Roubaix organized a show entitled 'Marc Chagall: l'Épasseur des rêves'. They showed over two hundred pieces of art from different sources including theatre costumes he designed for the Jewish Theatre in Moscow. In 1942, he cooperated with the Mexican theatre producers and he designed costumes for the 'Aleko' ballet. In 1945, he designed costumes for the 'Firebird' ballet by Strawiński.

Fantasmagorie rysunkowe Ewy Granowskiej

Phantasmagorias by Ewa Gronowska

Ewa Gronowska's drawings reveal the elements of poetic, grotesque and ironic visions of the reality. She uses pastels, ink and she draws on ceramic tiles. She concentrates on the human figures suspended in the air as if they were not subjected to the laws of gravity. She likes to add wings to the figures and she likes phantasmagoric landscapes. Granowska plays the role of a narrator in her fables. The series of her drawings on ceramic tiles are entitled 'Books' and 'Letters'.

William Kentrige – na własny obraz i podobieństwo

William Kentrige: in his image and likeness

William Kentrige concentrates on expressive charcoal sketches with pastel accents. He often uses newspapers and book pages as drawing paper. Also, he is interested in cartoons, etchings, collages, sculpture and performances. The main character of his drawing is himself. He was born in Johannesburg and he still lives and works there. He cooperates with the Metropolitan Opera in New York on stage design. With a video-camera, he registers etudes-performances with his own decorations. He plays short roles in the performances.

XII Konkurs Graficzny im. Józefa Gielniaka w Muzeum Karkonoskim w Jeleniej Górze

The 12th Józef Gielniak Graphic Art Competition at the Karkonosze Museum in Jelenia Góra

The most important goal of the competition is to commemorate and popularize Józef Gielniak's art. Gielniak was born in France in 1932 and died in 1972 in Poland. From 1953, he lived and worked at the Bukowiec Nurs-

ing Home (Kowary). In 1956, he met Prof. Stanisław Dawski who suggested he should use linoleum cuts as his medium. Also in 1956, he showed his linoleum-prints at the ZPAP Graphic Exhibition in Wrocław. In 15 years, he produced over 50 pictures. He received many awards from exhibitions and competitions organized in Poland and abroad. In 1962, the museum in Jelenia Góra started collecting Gielniak's prints. In 1976, they organized the first Józef Gielniak Graphic Art Competition. In 2003, 264 artists sent 485 pieces of their art to the organizers of the competition. In 2012, artists from Mexico, Canada, the Republic of South Africa, Taiwan and Poland submitted their art to the jurors.

Rysunek natury

On Mathilde Papapietro's art.

Mathilde Papapietro's art is refined and poetic. Her landscapes are filled with natural symbols and subtle tones. From 1997, she has been living in Poland and working both in Warsaw and Alyssa (France). She is interested in photography, graphic art, installations and

Also, he produces cartoon movies based on his charcoal drawings. He produced nine films which form a series entitled 'Nine Drawings for Projection'. He uses strong, thick line in his drawings. He believes that drawings must not only be beautiful, but also meaningful. He is a sensitive artist.

their registration. She likes the landscape in the department of Drome which is often considered is such terms as 'ancient' and has many endemic kinds of plants. She often uses parts of plants as parts of her pictures and/or installations. She produced several graphic and photographic series. Some of the most important pieces of her art are entitled 'Ideograms', 'Grand Nature', 'Gates', etc. She uses such graphic methods as lithography, serigraphy and drawings. She is interested in Chinese philosophy. She studied music and she likes musical rhythms. She combines music, philosophy, poetry and painting.

Awangarda jako życie

Avant-guard as a form of living. On Jerzy Truszkowski's book entitled 'Post partum post mortem'

Jerzy Truszkowski is a performer and an avant-guard artist. He registers his actions and performances with a video camera. Also, he writes his own texts on avant-guard art. The book entitled 'Post partum post mortem' was published by the BWA Gallery in Bielsko Biala. Truszkowski wrote about Polish avant-guard art in the second half of the 20th century. He started with the description of the hippie rally at the Baltic Sea in 1968.

p. 118 Agnieszka Gniotek

p. 120 **Język rysunku**

The Language of Drawing

In Poland, drawing enjoys its Renaissance. Also, such form of art as collage, monotypes, gouache and even oil on paper are considered by specialists as legitimate art-forms. There is a growing confusion, though, in connection with the definition of drawing. In general, any image produced with a hard tool (pencil, pen, crayon, etc) on flat surface such as paper and/or sheet metal, etc. is considered as drawing. The definition is too broad and contributes to mixing of forms. Younger and younger art collectors are interested in drawing, therefore galleries often organized exhibitions of drawings. The Leto Gallery, for example, showed gouache and drawings by Aleksandra Waliszewska and collages by Honza Zamojski. The Morava Publishers specialize in producing art-books. They published art-books by Agnieszka Grodzińska, Olga Lewicka, Robert Maciejuk and Poitr Łakomy. The Black Gallery showed drawings and etchings by Dorota Buczkowska. I believe that Buczkowska, Waliszewska and Starska belong to a group of the most interesting women-artists interested in drawing. Marta Czyż, Anna Niesterowicz and Tomasz Szerszeń produce collages. 'Drawing Notebook' is an interesting yearly magazine which includes drawings by such artists as Magda Pieczonko, Aleksandra Ska, Julia Gruner, Magdalena Karpińska and Agata Staros. In March, the Czarna Bar Gallery organized a promotional meeting with the artists.

p. 127 Andrzej Kostołowski

Szkice, wykresy i bazgroły

Sketches, Graphs and Scrawling

Francis Bacon was not interested in drawing. He painted without preliminary sketches. His paintings can be considered as preliminary sketches. Drawings, however, were considered as important form of art by such artists as Picasso, Klee, Kulisiewicz, Escher, Kline, Martin, LeWitt, Mohamedi, Kozłowski, Chwałczyk, Dobkowski, Zeller and Szewczyk. In 1968, LeWitt showed 'wall drawings' based on graphs. In 2011, the artists from the Academy of Fine Arts in

Anna Kania

Rysunek przekroczony

Exceeding the limit of drawing

Radek Ślany's 'The Treaty on Drawing' concentrates on primary drawing ideas. In drawing, the artist searches for the passage from flat images to three dimensional images. He constructs different objects as the final form of his research. He uses several colors including dark blue,

Mieczysław Szewczuk

O wystawie „Z kolekcji rysunku”

On the exhibition entitled 'From the Collection of Drawings: in Memory of Tadeusz Brzozowski' and Big Unaccomplished Plans

The Museum of Contemporary Art in Radom planned to form the collection of contemporary Polish drawings. However, the plan is still unaccomplished. They again discussed

Wojciech Wojciechowski

Ferment Susan Sontag

Susan Sontag's State of Excitement

The essays by Susan Sontag were Publisher in the Polish language by the Karakter Editors. Sontag wrote that art should be autonomous. She would not like to see art as only a commentary to different events. She wants us to concentrate on art as the form of thinking. She wants us to see more, to hear more and to feel more than we usually do in our lives. She does not accept easy compromise in the context of art.

Wrocław and other artistic centers showed drawings at the exhibition entitled 'The Presence of Line – Starting Point'. In 1969, Acconci showed a diagram entitled 'Following Piece' which was connected with performance art. Kozłowski used to draw on paper, bricks, but also on side-walks. Lombardi produced a long series of graphs which included information on dirty businesses by big corporations.

black, white, yellow, red and violet. Theoretically, each object could be accompanied by a text. However, instead of lengthy explanations, the artists adds explanatory titles, such as 'Drawing Structures' and 'Drawing Elements'. In the 'Elements' series, he shows spatial objects and in the 'Structures', he shows flat images. He wants to prove the fact that drawing exists in space based on different principles than objects and/or color. He uses the elements of 'spatial language' in order to produce drawings. He believes that including alien elements to drawing should start a new evolution of drawing art.

the plan working on 'the From the Collection of Drawings'. The exhibition organized in memory of Tadeusz Brzozowski included drawings by forty artists. Brzozowski was a great painter and a friend of the museum in Radom. He died twenty five years ago. In 1986, the museum organized a big retrospective show of his drawings which included over three hundred pieces of art. The collection of drawings at the museum in Radom includes drawings by Brzozowski, Nowosielski, Tarasin, Fijałkowski, Makowski, Bereźnicki, Waltoś, Dobkowski, Hoffmann, Skurpski, Stażewski, Jurkiewicz, Bujnowska, Kamieński, Bębenek and other artists.

Piotra Jakub Ereński

Performerki dokumentowanie siebie

Performer: documenting herself. On Ewa Zarzycka's book entitled 'From NO to YES'

I used to believe that documentation was not necessary, but now she collects her own memories, comments and even schedules. A part of her collection was published in form of a book entitled 'From NO to YES'. Also, the book includes texts by other writers on Ewa Zarzycka.

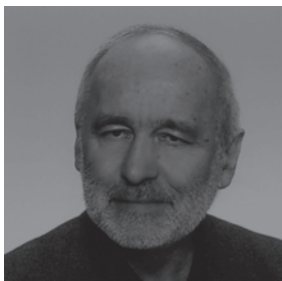
Zarzycka is an artist and a performer. She lives in Lublin and Kazimierz nad Wisłą. She is connected with the Academy of Fine Arts in Wrocław.

fermat
Pismo Artystyczne



Alicia Candiani, the cycle "Amazon Mirage", 2011, digital print

ANDRZEJ KOSTOŁOWSKI

SZKICE, WYKRESY I BAZGROŁY

Zastanawiając się nad rolą i miejscem rysunku w sztuce, zwrócić można uwagę na to, że w różnych okresach swego istnienia rysunek zmieniał usytuowanie w stosunku do innych gatunków artystycznych. Czasami nie miał w ogóle znaczenia. Wielki skądinąd malarz Francis

Bacon nie pracował nad rysunkami i wykazywał całkowity brak zainteresowania tym medium. Jego obrazy powstawały bez szkiców wstępnych albo też same były „szkicami”. Kategorię obrazów jako szkiców (*études*) utrwalił zresztą już romantyzm. Ale wielu artystów dawnych i współczesnych nie rozpoczynało pracy bez rysunków traktowanych jak trajektorie naprowadzające na właściwy kierunek poszukiwań. Rysunki stawały się wtedy punktami wyjścia dla różnych rozwiniętych na ich podstawie kompozycji malarskich, rzeźbiarskich, graficznych, instalacyjnych, muzycznych, a nawet multimedialnych czy performansowych. O pewnej grupie dawnych i współczesnych artystów można nawet powiedzieć, że w dużej mierze ich twórczość albo manifestuje się niemal głównie przez hasło „nic ponad rysunek”, albo też przez to, że nie do pomysłenia byłyby inne osiągnięcia tych twórców (np. w malarstwie czy grafice) bez ekspresji rysunkowej. Z artystów XX-wiecznych wymienić tu można m.in.: Pabla Picassa, Paula Klee, Tadeusza Kulisiewicza, Mauritsa Cornelisa Eschera. Z bardziej współczesnych przykładów na uwagę zasługują zarówno tacy mistrzowie abstrakcji (czy konceptualizmu), jak Franz Kline (znany z setek szkiców na kartach starych książek telefonicznych), Agnes Martin, Sol LeWitt, Nasreen Mohamedi, Jarosław Kozłowski, Jan Chwałczyk jak też i frenetyczni „zapisywacze” (np. Jan Dobkowski, Daniel Zeller czy Jacek Szewczyk). Przypomnieć też można kilka fal zainteresowań bazgrołami czy gryzmołami (ostatnio w latach 80.).

Niedawny „spór o rysunek” zdaje się nieco oddalać podziały na to, co bywa pierwszym rzutem pomysłu, od tego, co zamknięte i wyczelowane. Raczej widzimy albo rysunki z bezpośrednim ukierunkowaniem na przestrzeń (czego dawniej prawie nie było), albo też np. rysunki jako dwuwymiarowe projekcje skomplikowanych często relacji przestrzeni i czasu, tj. np. diagramy. Zapisy wybiegające w trzeci wymiar mieściłyby się w obrębie tzw. rysunku rozszerzonego i miałyby swój ważny rodowód od propozycji LeWitta, który od 1968 roku wykonywał *wall drawings* na ścianach galerii (do 2007 powstało ich 1.270). Wraz z całą rzeszą asystentów na powierzchniach ścian realizował zapisy według wcześniej przygotowywanych wykresów. Działając z encyklopedyczną systematyką możliwych permutacji, zapisywał kombinacje linii: współwystępujących i nakładających się na siebie, wykreślanych jako proste lub łuki, odwzorowanych w figurach geometrycznych czy jako skomasowane gryzmoły o różnej gęstości. Liniom grafitowym, kredkowym, tuszowym i akrylowym nadawał każdorazowo sens przestrzennego dopełnienia sal (czasem nawet z efektami iluzyjnymi). Na zasadzie podkreślenia obecności rysunków w pomieszczeniach galerii (i tak jak u LeWitta bez *passé-partout* czy bez szyb „zabezpieczających”), rozrysowywanie wnętrza mamy u takich artystek niemieckich, jak Barbara Camilla Tucholski (motywy architektoniczne w *Pokoju gościnnym*, 2007) czy Pia Linz (rysunkowe grawiury we wnętrzach szklanych brył). Na specjalną uwagę zasługują wybiegające od ekranu na ściany interaktywne rysunki wrocławianina Jakuba Jernajczyka. Także wrocławska wystawa na ASP „Obecność linii – punkt wyjścia”, grupując żywe propozycje rysunku różnych polskich środowisk, ciekawie ukazała w 2011 rozszerzenie dyscypliny ku dialogu z przestrzenią (kurator: Przemek Pintał).

Choć prace powyżej wspomniane dałoby się traktować jako serie notowanych chwil, to jednak zauważyć można jeszcze te bardziej zorientowane na bieg w czasie. Już od sugestii Wassily’ego Kandinskiego i przez doświadczenia performansu oraz konceptów mamy jakby ilustrowanie tezy Heraklita („wszystko płynie”). A rysunki tworzone w takim kontekście zdawałyby się potwierdzać prostą prawdę o tym, że *każdy rysunek per se jest wizualną manifestacją czasu* (Hannelore Paflik-Huber). Tak widzieć można zapisy rysunkowe akcji (np. *Linii 15,81* Piero Manzoni’ego w 1959) czy w orbicie „głuchych” odbić upływu dni, miesięcy lub lat. I tu z jednej strony są np. wykresy inicjujące

przedsięwzięcia performansowe Vito Acconciego czy plany manifestacji Jerzego Beresia, a z drugiej zestawiane mozolnie skrupulatne indeksy upływającego czasu u Jarosława Kozłowskiego, Hanny Darboven, Alexandra Rooba, Dietera Rotha, Marcii Hafif, Song Donga i innych.

Jednym ze znaczących przykładów rysunku dla performansu jest diagram Acconciego dla jego *Pracy śledzenia* (*Following Piece*) z 1969 roku. Artysta zarysował w nim plan skierowania się ku losowo wybranym osobom, za którymi udawał się „krok w krok” chodnikami Nowego Jorku aż do momentu ich wejścia do domu czy samochodu. Często takie śledzenie trwało kilka minut, ale czasami rozciągało się w czasie na 7–8 godzin. A rysunek diagramowy ukazywał zaadaptowanie artysty do zmian pozycji przypadkowego przechodnia. Jerzy Beres – rzeźbiarz i performer znany ze swych upolitycznionych manifestacji niejednokrotnie przewidujących historyczne wydarzenia, w lapidarnych rysunkach z symbolami i napisami dał jakby repertuar swych działań. U Jarosława Kozłowskiego przynajmniej kilka razy rysunek stawał się odkrywczy w skali nie tylko polskiej. Na przełomie lat 60. i 70. znaczące były (na papierze, ceglach, chodniku itd.) jego rysunkowe zaznaczenia czy wyliczenia elementów i penetrowanie ich aż po „wyczerpanie się zbioru”. W latach 80. rysunek Kozłowskiego „odznaczał” wybrane przedmioty na zasadzie kalkowania czy obrysowywania. Jeszcze inne stały się rysunki artysty po roku 2000. Rejestrujące jego instalacje, były wobec nich niejednokrotnie dokumentacjami *post factum*, a więc odwracały kanoniczny porządek rysunku jako szkicu do dzieła malarskiego czy przestrzennego. W skomplikowanych diagramach czasu, Hanna Darboven między 1967 a 2009 r. wykonała wielkie ilości zapisów piórem, ołówkiem, maszyną do pisania na papierze milimetrowym czy kratkowanym. W ostatnim okresie częste były w nich dodatki kolażu, a same notacje jako partytury „matematycznej muzyki” znalazły swe ekwiwalenty dźwiękowe. Pokazy owych prac miały często charakter olbrzymich instalacji. W nich były serie kart z kalendarzowymi sekwencjami numerycznych rejestrów poprzez rzędy: rosnących lub malejących liczb, notowań w kształcie litery U, kratek i zapisów liniowych lub w kwadratach.

Dramatyczne rysunki diagramatowe jako kondensacje „korupcji czasu” wykonywał w latach: 1995–2000 Mark Lombardi. Jego *złowieszcze infografiki* to wielka seria dzieł dużych rozmiarów, czasem długich na cztery metry. Wykreślał w nich ołówkiem na beżowym papierze eleganckie schematy organizacyjne i społeczne. Składające się z małych kółek grafów łączonych łukowatymi krawędziami, przypominały fantazyjną architekturę. W wierzchołkach grafów lokował Lombardi głównych graczy: indywidualne osoby, korporacje i rządy, zgodnie z progresją czasu. Poprzez siatkę połączeń widać było tam często oszukańcze i gangsterskie związki w świecie globalnej finansjery i polityki. Nie trzeba dodawać, że z tych czystych wizualnie, eleganckich a nawet ornamentalnych rysunków wynikały informacje o bardzo brudnych interesach niektórych firm czy agend rządowych. W świetle demaskatorskiej działalności Lombardiego ze znakiem zapytania można widzieć jego rzekomo samobójczą śmierć w 2000 roku. Z ekspresją i ironią, ale z elementami gryzmołów pracują w swych wykresach Deb Sokolov oraz Thomas Hirschhorn. U Sokolov w programowo niestarannych, bazgrołach rysunkowych są często prześmiewcze odniesienia do zalewu ponuro demonstrowanych w mediach: diagramów, map, słupków czy tzw. *pie charts*. W *Kolumnowym wykresie ogólnie niepopularnych zapachów* Sokolov, nie bez charakterystycznego poczucia humoru, na czołowym miejscu umieszcza „martwe ciała”, a na ostatnim – „wzdęcia”. Hirschhorn, znany jest z rozbudowanych aglomeracji pospolitych obiektów i ze społecznych interakcji. W szkicowych wykresach pokazuje np. pozycję artysty poddanego presji ewaluatorów, ale też będącego twórcą niezmiennie wprzęgniętym w rolę krytyka *status quo*. W jego *Widmie wartościowania* (2008), które powstało nie bez wpływów Klee, jest zwrócenie uwagi na to, jak artysta, działając ku odbiorcy, otrzymuje nadęty „balon wartościowania specjalistów”.

Zamiast podsumowania można tylko podkreślić, że we współczesnych rysunkach jest często wielka otwartość na przestrzeń, a także i rewelacyjne energie czy rejestry kształtu czasu. Pozwala to mówić o niebagatelnej roli takich zapisów w sztuce ostatnich 30 czy 40 lat.



Akademia
Sztuk
Pięknych
im. Eugeniusza
Gepperta
we Wrocławiu

WYDZIAŁ CERAMIKI I SZKŁA / studia stacjonarne > kierunki

Sztuka i Wzornictwo Szkła / I stopień, II stopień

Sztuka i Wzornictwo Ceramiki / I stopień, II stopień

Konserwacja i Restauracja Dzieł Sztuki w specjalizacji konserwacja

i restauracja ceramiki i szkła / jednolite magisterskie

WYDZIAŁ MALARSTWA I RZEŻBY / studia stacjonarne > kierunki

Malarstwo / jednolite magisterskie

Rzeźba / jednolite magisterskie

Mediacja Sztuki / I stopień, II stopień

STUDIA NIESTACJONARNE > kierunki

Malarstwo

– Zaoczne / I stopień, II stopień

– Wieczorowe / I stopień, II stopień

WYDZIAŁ ARCHITEKTURY WNĘTRZ I WZORNICTWA / studia stacjonarne > kierunki

Architektura Wnętrz / I stopień, II stopień

Wzornictwo / I stopień, II stopień

Scenografia / I stopień

STUDIA NIESTACJONARNE > kierunki

Architektura Wnętrz / I stopień, II stopień

Wzornictwo / I stopień, II stopień

WYDZIAŁ GRAFIKI I SZTUKI MEDIÓW / studia stacjonarne > kierunki

Grafika / jednolite magisterskie

Sztuka Mediów / I stopień, II stopień

STUDIA NIESTACJONARNE > kierunki

Grafika

– Projektowanie Graficzne / I stopień, II stopień

– Printmaking / studia w j.angielskim / I stopień, II stopień

Sztuka Mediów

– Fotografia i multimedia / I stopień, II stopień

STUDIA PODYPŁOMOWE

Malarstwo

Malarstwo – w obszarze nowych mediów

Interdyscyplinary Printmaking – studia w j.angielskim / studia bezpłatne

Postprodukcja Fotograficzna, Filmowa i Telewizyjna / studia bezpłatne

Dyscypliny Plastyczne w Architekturze / Specjalizacja kierunkowa dla absol-

wentów Podypłomowego Studium lub absolwentów uczelni artystycznych

Podypłomowe Studia Mediacja Sztuki Współczesnej

STUDIA DOKTORANCKIE

Studia stacjonarne

– W dyscyplinie sztuk pięknych:

Malarstwo, Rzeźba, Grafika i Sztuka Mediów

– W dyscyplinie sztuk projektowych:

Ceramika i Szkło, Architektura Wnętrz, Wzornictwo

KONSULTACJE PRAC

Konsultacje odbywają się w marcu i kwietniu, w soboty

od 10.00–14.00, w holu budynku ASP na I piętrze na Pl. Polskim 3/4

KURSY PRZYGOTOWAWCZE

Kursy odbywają się od października do czerwca,

w soboty w budynku ASP na Pl. Polskim 3/4

Pełny opis kursów znajduje się na stronie: www.asp.wroc.pl

Projekt współfinansowany przez Unię Europejską ze środków Funduszu Spójności w ramach Programu Infrastruktura i Środowisko



Nowy budynek Akademii Sztuk Pięknych im. E. Gepperta we Wrocławiu, Centrum Sztuk Użytkowych, ul. Traugutta 21, Wrocław, Fot. © Hochtiel Polska

