

format

PISMO ARTYSTYCZNE



Festiwale Sztuki: Wenecja, Praga, Wro
Festiwale fotografii: Łódź, Kraków
Kontrowersje Rynku Sztuki, Spór o Opałkę
Cena 16,00 zł (w tym 5% VAT)

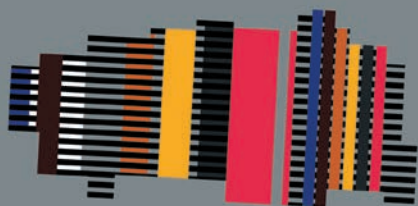


41. BIENNALE MALARSTWA

„Bielska Jesień 2013”

pod honorowym patronatem Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Galeria Bielska BWA, Bielsko-Biala, 8 listopada 2013, godz. 17.00 - wernisaż: ogłoszenie wyników konkursu, wystawa trwa do 29 grudnia



Jury:

PAWEŁ JARODZKI – artysta, kurator Wrocław
 KAMIL KUSKOWSKI – artysta, kurator, Szczecin
 ANNA NAWROT – artystka, kurator, Lublin
 PIOTR RYPSON – krytyk sztuki, kurator, Warszawa
 AGATA SMALCERZ – historyk sztuki, kurator, Bielsko-Biala

Artyści zakwalifikowani do wystawy:

Justyna Adamczyk, Natalia Bązowska, Rafał Borcz, Remigiusz Borda, Aleksandra Bujnowska, Piotr Butkiewicz, Monika Chlebek, Rafał Czepiński, Paweł Dunał, Tomasz Gagala, Agnieszka Gębska, Bartłomiej Górny, Dora Hara, Ewa Juszkiewicz, Bartosz Kokosiński, Karolina Komarowska, Piotr Karol, Aleksandra Kowalczyk, Kamila Kuznicka, Magdalena Laskowska, Agata Laszczyńska, Konrad Maciejewicz, Paweł Matyszewski, Monika Mysiak, Zofia Nierodzińska, Igor Przybylski, Urszula Przyłucka, Katarzyna Rogoza, Małgorzata Rozenau, Ewa Skaper, Justyna Smoleń, Kamil Stańczak, Irmina Staś, Remigiusz Suda, Małgorzata Szymankiewicz, Marcin Szymielewicz, Weronika Teplicka, Maja Wilhelm, Rafał Wik, Marcin Zawicki, Bartłomiej Żukowski, Małgorzata Żureda

GRAND PRIX Nagroda Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

II NAGRODA Marszałka Województwa Śląskiego

III NAGRODA Prezydenta Miasta Bielska-Białej

WYPOZNIEŃIA

www.galeriabielska.pl, www.bj.galeriabielska.pl



Galeria Bielska BWA, Bielsko-Biala, ul. 3 Maja 11
 tel./faks 33 912 58 61, 33 912 4118
 e-mail: info@galeriabielska.pl
 Galeria czynna codziennie w godz. 10.00 – 18.00.
 Ni wypożyczeń „Bielska Jesień 2013” wstęp bezpłatny.

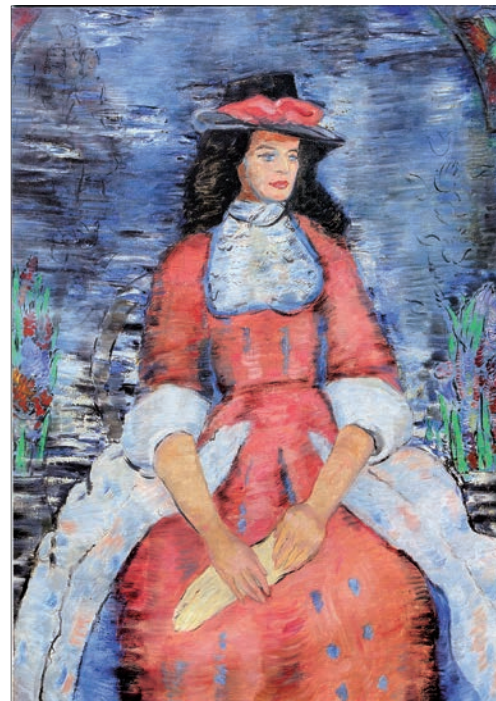
PASJA FOTOGRAFII

O MIŁOŚNIKACH I MIŁOŚNICZKACH

8. Biennale Fotografii

15.11–15.12.2013

Poznań



Organizacja wystawy, publikacja książki
 Ośrodek Kultury i Sztuki we Wrocławiu i Muzeum Miejskie Wrocławia
 w ramach Dolnośląskiego Festiwalu Artystycznego, nad którym mecenat sprawuje
 Marszałek Województwa Dolnośląskiego Rafał Jurkowlaniec.

Książka została wydana pod patronatem
 Rektora Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu prof. Piotra Kielana

Wydawnictwo dofinansowano ze środków Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego
 oraz Urzędu Marszałkowskiego Województwa Dolnośląskiego.

Piotr Borkowski – Dyrektor Ośrodka Kultury i Sztuki
 Maciej Łajewski – Dyrektor Muzeum Miejskiego Wrocławia
 Bronisław Kowalewski – Dyrektor Dolnośląskiego Festiwalu Artystycznego

zapraszają na otwarcie wystawy i promocję książki autorstwa Dominiki Kowalewskiej

Eugeniusz Geppert

W NIERZECZYWISTOŚĆ
 TOWARDS THE UNREAL

Wernisaż w Muzeum Miejskim Wrocławia
 Pałac Królewski
 ul. Kazimierza Wielkiego 35
 17 października 2013 r., godz. 17.00

GALERIA SZTUKI PLATON
 ma zaszczyt zaprosić na wernisaż wystawy malarstwa

Kasia Banaś
 LIST OCEANICZNY
 OBRAZY INSPIROWANE WIERSZAMI
 TOMASZA RÓŻYCKIEGO

który odbędzie się 19 października 2013 o godzinie 18:00
 w siedzibie galerii przy ul. Krupniczej 13 we Wrocławiu.
 Wystawa potrwa do 16.11.2013.



ORGANIZATOR

arsenal
 GALERIA BIELSKA

PARTNER
 GŁÓWNY

CENTRUM
 KULTURY
 ZAMEK



POD HONOROWYM
 PATRONATEM
 PREZYDENTA MIASTA
 POZNANIA

POZnań*
 *Miasto Królewskie

Drodzy Czytelnicy!



Czy współczesna sztuka manipuluje, czy poddaje się grze pozorów dla osiągnięcia własnych celów? To także pytanie o cele sztuki dzisiaj: gdzie zmierza, czemu służy?... Albo może raczej należałoby pytać, jak artyści manipulują nami, odbiorcami ich twórczości – to są m.in. pytania, które stawiamy w tym numerze „Formatu”, i które pozostawiamy w pewnego rodzaju nie-dopowiedzeniu. Bo przecież głównie chodzi nam

o poznanie intencji artystów (z założenia szczerych), które dopiero mogą przekształcić się w projekty „uwodzenia” odbiorcy – w rozumieniu rynku finansowego, ale także aspiracji pasjonatów i kolekcjonerów sztuki czy zwykłych konsumentów tego, co oferuje sztuka: od doznań zmysłowych (estetycznych) i świadomościowo-poznawczych po przeżycia głęboko duchowe.

Artyści tworzą dla nas (choć niektórzy tylko dla siebie) i chcą nam „sprzedać” swój produkt, muszą więc być świadomi istnienia tzw. mechanizmu rynkowego, z jego instytucjonalnym zapleczem, konkurencyjnością i wolnością działania (czy wolnością?). A więc powinni w tej sytuacji posiłkować się reklamą warunkującą ten rynek, muszą promować się poprzez wystawy, media czy wydawnictwa – wszędzie tu przydaje się umiejętność swobodnego uwodzenia odbiorcy. Jean Baudrillard poświęcił temu zjawisku jedną ze swoich krytycznych publikacji (por. „O uwodzeniu”), dowodząc związku tej zdolności ze światem rytuałów, znaków, sztuczek, a nawet czarów. Odwołał się w swej argumentacji do pojęcia kobiecości, z jej uwodzicielskimi predyspozycjami, sprzyjającymi w panowaniu nad naszą przestrzenią symboliczną, a więc kulturą, w tym też – sztuką. W uwodzeniu decyduje skuteczna gra czystych pozorów – twierdzi filozof – i ubolewa nad faktycznym zanikiem tego prastarego, magicznego ceremoniału budowania relacji międzyludzkich na rzecz zracjonalizowanej produkcji i władzy. Przytaczając pozytywne tegoż, jednocześnie wskazuje on na zagrożenia będące swoistym rewersem technik manipulacyjnych w sztuce, służących podważeniu jej wartości. Odnoszą się do tego problemu w swych tekstach L. Koczanowicz i S. Marzec, dopowiada J. Fereński.

Czy wielkie wydarzenia wystawiennicze też są oparte na tej zasadzie? W pewnym zakresie na pewno tak, to są bowiem wyznaczniki globalnego rynku sztuki i rynku kreowanych wartości, hierarchii i kryteriów oceny. A te przecież zawsze podlegają i będą służyły swoistej manipulacji. Mam więc nadzieję, że nasi Czytelnicy zaakceptują również tę porcję uwodzenia, jaką oferuje bieżący numer „Formatu”.

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 Kostołowski,
Bożena Kowalska, Elżbieta Łubowicz, Dorota
Miłkowska, Mirosław Rajkowski, Mirosław
Ratajczak, Adam Sobota, Krzysztof Stanisławski,
Grzegorz Sztabiński, Marek Śniecki

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:

Petit – Lublin

TŁUMACZENIE NA JĘZYK ANGLIJSKI:

Ryszard Sawicki

OKŁADKA:

Izabela Chamczyk „Wojna”
PROJEKT: Tomasz Pietrek, fot. Jerzy Nysler
(na fragmencie fot. Miłozza Polocha)

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,
na blankiecie wpłaty zaznaczając – prenumerata
„Formatu”. Zamówione egzemplarze wysyłamy na
nasz koszt. Oferujemy także wysyłkę archiwalnych
numerów pisma. W prenumeracie zagranicznej cena
1 egz. wynosi 10 dolarów USA, pozostałe warunki j.w.

NUMER SFINANSOWANY ZE ŚRODKÓW:

Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego
Za finansowe wsparcie serdecznie dziękujemy.

Nakład: 2000 egz (dcj)

Copyright © 2013 by Redakcja „Format”

CENA 16,00 ZŁ (w tym 5% VAT)

Numer jest indeksowany w bazie BazHum:

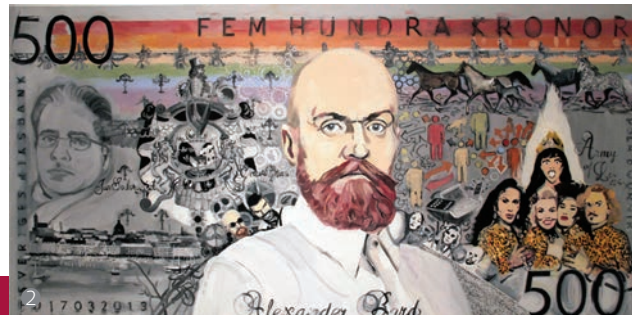
bazhum.pl/bib/journal/129/

(część drukowanych materiałów: Tematy,

Postawy, jest recenzowana)



4



6

W numerze

1. **BOGUSŁAW JASIŃSKI.** *Najpierw prawda, potem piękno*
(z cyklu: *GOŁYM OKIEM*)

TEMATY

4. **LESZEK KOCZANOWICZ.** *Manipulacja sztuki. Sztuka Manipulacji*
6. **SŁAWOMIR MARZEC.** *Przeciw manipulacji w sztuce. Arthome*

WYDARZENIA

8. **EULALIA DOMANOWSKA.** *Biennale w Wenecji*
— próba systematyzacji czy targi różnorodności?
16. **GRAŻYNA BOROWIK.** *Marginesy encyklopedii*
22. **ANDRZEJ SAJ.** *Obok rampy załadunkowej*
26. **KAMA WRÓBEL.** *Sztuka w ujęciu technologicznym,*
czyli o tegorocznej edycji Biennale Sztuki Mediów WRO
32. **ADAM SOBOTA.** *12 Międzynarodowy Festiwal Fotografii,*
Łódź 6-16 czerwca 2013
35. **DOBROMIŁA BŁASZCZYK.** *Miesiąc Fotografii w Krakowie*
38. **PIOTR JAKUB FERENSKI.** *Kultura nie równa się kapitał*
40. **KRZYSZTOF JURECKI.** *II Piotrkowskie Biennale Sztuki*

1. **Pola Dwurnik,** *Mille Lire z 1962, 2005, olej, płótno*
2. **Pola Dwurnik,** *Pięćset koron szwedzkich. Nieistniejący banknot*
z portretem Alexandra Barda, 2013, olej, płótno
3. **Walter De Maria,** *Apollo's Ecstasy, 1990, 20 solid bronze rods, Collection*
Stedelijk Museum Amsterdam, Biennale Sztuki w Wenecji, fot. M. Promna

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.



Akademia
Sztuk
Pięknych
im. Eugeniusza
Gepperta
we Wrocławiu





3

8

POSTAWY

42. **MATEUSZ BIECZYŃSKI**. *Egzorcyzmy Krzysztofa Bednarskiego*
 44. **ALEKSANDRA GIECZYS-JURSZO**. *Kwestia tożsamości*
 48. **ANNA MIKOŁAJEK**. *Płynna nowoczesność i artysta miejscowy*

REMINISCENCJE

52. **MARTA SKŁODOWSKA**. *Zamknięty krąg*
 54. **JULITA DELUGA**. *Między geometrią a światłem*
 57. **BOŻENA KOWALSKA**. *O Wojciechu Fangorze w jubileusz 90-lecia*

MOTYWY

60. **MARCIN LUDWIN**. *Nie tylko Odra*
 62. **MAGDA UJMA**. *Niegrzeczna dziewczyna*
 65. **JACEK BĄKOWSKI**. *Konteksty*
 68. **BARBARA KĘPA**. *Potencjał kochanka*

KONTAKTY

70. **OLGA ŁUKOWSKA**. *Dni Sztuki Performance we Lwowie*
 72. **MARTA CZYŻ**. *Obraz i słowo — Korespondaż Jiří Kolářa i Béatrice Bizot*
 74. **DOROTA KOCZANOWICZ**. *Ulica jak marzenie senne*
 76. **LILA DMOCHOWSKA**. *Wizualna poezja Heinza Cibulki*
 78. **KAROLINA MAJEWSKA**. *Malarstwo performatywne Kathariny Grosse*
 80. **EULALIA DOMANOWSKA**. *Nowa dyscyplina artystyczno-sportowa*
 83. **EWA TATAR**. *Bunkier Sztuki — sprawozdanie subiektywne*
 86. **DOBROMIŁA BŁASZCZYK**. *Walter Pfeiffer — artysta artystów*
 88. **DOBROMIŁA BŁASZCZYK**. *„I Have a Dream...”*
 90. **AGNIESZKA GNIOTEK**. *Okiem dokumentalistki*
 92. **AGNIESZKA GNIOTEK**. *Widzenie subiektywne*
 94. **ALEXANDRA HOŁOWNIA**. *Ono Ludwig*
 96. **MATEUSZ PALKA**. *Alegorie czasu Bogdana Konopki*

REWACJE

98. **RAFAŁ BOETTNER-ŁUBOWSKI**. *Ludomir Franczak — „Odzyskane”*
 100. **MARTA LISOK**. *Dobry początek*
 102. **EWELINA JAROSZ**. *Genealogie pracy w poznańskim Arsenale*
 104. **EWA DANUTA ADAMCZYK**. *25 lat Małych Form Malarskich*
 105. **RYSZARD RATAJCZAK**. *Kazimierz Starościk 1932-2013*
 106. **LENA WICHERKIEWICZ**. *Poetycko-ekspresyjne spotkanie dwóch wojowników malarstwa*
 108. **WOJCIECH WOJCIECHOWSKI**. *Zwierzę jako podmiot*
 109. **MIECZYŚLAW SZEWCZUK**. *Powrót Kazimierza Pomagalskiego*
 110. **ANITA WINCENCJUSZ-PATYNA**. *Biennale Ilustracji Bratysława 2013*

KONTROWERSJE

112. **LILA DMOCHOWSKA**. *Fałszywa miłość do sztuki i fałszywa sztuka*
 113. **LILA DMOCHOWSKA**. *Kisling, Zborowski i skandal w nowojorskim Sotheby's*
 115. **BOŻENA KOWALSKA**. *Broniąc Opałkę przed Opałką*

ROZMOWY

119. **MIŁOSZ SŁOTA**. *„Nie, tak — Nie”. Rozmowa z Łukaszem Skąpskim*
 122. **ADAM SOBOTA**. *5 x Busza*
 123. **MATEUSZ PALKA**. *Obecność*

INFORMACJE RECENTNE

124. **DARIA MILECKA**. *Profesor Wanda Gołkowska (1925-2013)*
 125. **M.K.**. *„Flagi Sztuki”*
 125. **MAŁGORZATA KAZIMIERCZAK**. *Międzynarodowy projekt Moving Art Box*
 126. **FOTOFORMACIK**
 128. **WOJCIECH WOJCIECHOWSKI**. *Szaleńcy*
 128. **WOJCIECH WOJCIECHOWSKI**. *Kaczki i dekorowane budy*
 129. **ANDRZEJ KOSTOŁOWSKI**. *Gry kuratorskie (z cyklu: Kalko-mania)*

4. **Ghislain Dussart**, *Bez tytułu*, lata 60. Technika mieszana, 40 x 29,5 cm, Dzięki uprzejmości Michael Fuchs Galerie GmbH

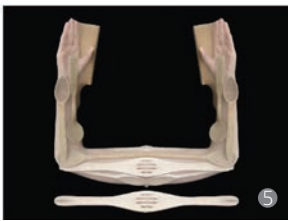
5. **Magdalena Samborska**, *Narodziny rozpadu*, film

6. **Cecylia Malik**, z cyklu „Rezerwat miasto”



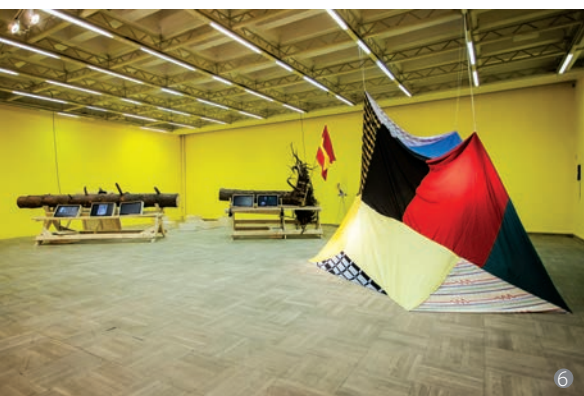
4

35



5

40



6

83

Manipulacja sztuki. Sztuka Manipulacji

„Bunt nie przemija, bunt się ustatecznia...” – pisał w jednym ze swych wierszy Stanisław Grochowiak.



N owoczesna sztuka zrodziła się z buntu przeciwko manipulacji, przeciwko zastanym formom społecznym oraz kulturowym i to dziedzictwo awangardy wciąż uznawane jest za nieodłączną część wypowiedzi artystycznej. Czy jednak tak jest naprawdę? Jeżeli patrzymy na historię sztuki współczesnej, to czyż nie zauważamy, że bardzo szybko buntownicy stawali się częścią establishmentu okopanego w określonym rozumieniu sztuki i niechętnego wszelkim nowinkom. Od początku też zaczęły się oskarżenia, że szokowanie burżujów jest jedynie elementem strategii promocji własnej osoby, nawet nie twórczości. Oczywiście, nie ma wątpliwości, że wielu „artystów przeklętych” ponosiło wielkie ofiary, zaświadczało swym życiem gotowość do obrony własnej drogi twórczej wbrew konwencjom artystycznym i społecznym. Jednak wkrótce po śmierci często okazywało się, że łatwo ich dzieło było normalizowane i stawało się elementem systemu, przeciw któremu się buntowali. By zrozumieć ten mechanizm, chciałbym na moment zatrzymać się nad rozważaniem pojęcia manipulacji.

W potocznym rozumieniu manipulacja rozumiana jest jako celowe i świadome wprowadzanie w błąd. Skłanianie kogoś do działania wbrew własnym interesom. Myślę jednak, że o manipulacji możemy mówić w szerszym sensie, w takim, w jakim na przykład Nietzsche w *Genealogii moralności* mówi o dominacji moralności niewolników. Manipulacja przyjmuje wtedy szersze znaczenie, jest rodzajem hegemonii, rodzajem narzuconego poglądu. W słynnym przykładzie Nietzsche mówi, że gdyby jagnię miało tworzyć moralność, to wtedy wszyscy drapieżcy, lwy czy orły byłyby wykluczone z uniwersum moralnego. Przy całej różnicy postaw znaleźć możemy podobieństwo ze słynnym marksowskim opisem ideologii. Kiedy Marks pisze o tym, że *myśli klasy panującej stają się myślami całego społeczeństwa*, jest to właśnie opis manipulacji w jej najdoskonalszej formie. Nietzsche i Marks pokazują, że w manipulacji nie

chodzi o to, że ktoś mógłby działać przeciwko własnym interesom, ale o to, że ktoś nie mógłby nawet pomyśleć, że mógłby działać w swoim własnym interesie. Współcześnie tę najdoskonalszą formę manipulacji najpełniej chyba opisał francuski socjolog Pierre Bourdieu w swojej koncepcji władzy symbolicznej. W jego przekonaniu, język narzuca pewne widzenie rzeczywistości, a sam ten język konstruowany jest podług interesów określonych grup społecznych. Pożornie neutralny opis jest w istocie potwierdzeniem hegemonii grupy, która jest jego autorem. Ta forma manipulacji nie dotyczy jedynie sfery społecznej, sięga ona głębiej. Francuski marksista Louis Althusser przedstawił koncepcję interpolacji, w której podmiot kształtowany jest przez nazwy, które są nadawane jednostce. Jeżeli ktoś określi homoseksualistę mianem „pedał”, to oczywiście pierwszą reakcją jest sprzeciw. Niemniej jednak określenie takie stać się może stopniowo rdzeniem tożsamości tego, który tym określeniem został nazwany. Buntuje się on przeciwko niemu, ale ostatecznie musi z nim żyć, zaakceptować jako część swojej tożsamości. Judith Butler pokazała inny aspekt tej sytuacji. Nie tylko akceptujemy narzuconą nam tożsamość, ale, co więcej, musimy ją kochać, gdyż nie ma dla nas nic bardziej cenniego niż nasz własny byt. Utrata tożsamości

prowadzi do kompletnego zagubienia w labiryntach świata. Dobrą ilustracją tego mechanizmu jest słynna historia wyzwolonych niewolników na karaibskich wyspach będących koloniami Francji. Po wyzwoleniu początkowo uciekli oni, ale wkrótce potem wrócili i zażądali od swoich panów, by na nowo uznali ich za swych poddanych, bo nie potrafią inaczej żyć, jak tylko podług starych zasad. Kiedy dawni panowie odpowiedzieli, że nie jest to możliwe, niewolnicy ich zabili.

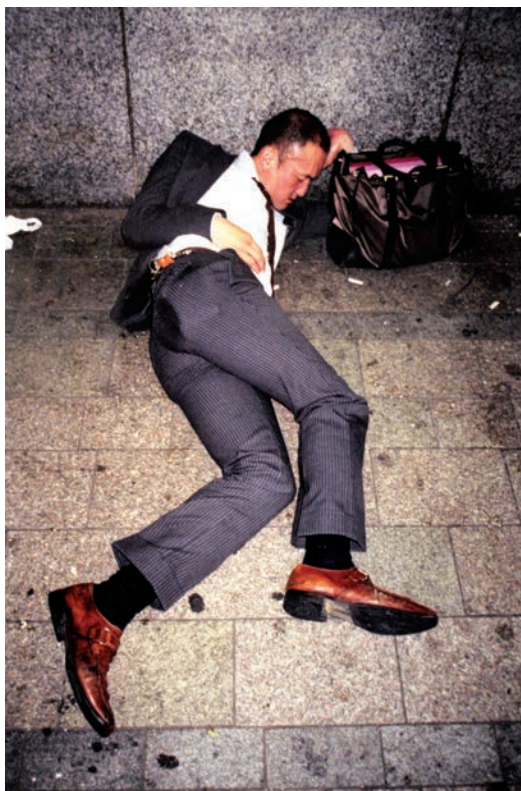
Czy awangardowy artysta jest takim właśnie wyzwolonym niewolnikiem, walczącym z systemem, ale jednocześnie nim zafascynowanym? Manipulacja taka może

1. **Alfredo Jaar**, *Kultur = Kapital*, 2012, neon, 100 x 800 cm
- 2-3. **Paweł Jaszczuk**, *High Fashion*, © Paweł Jaszczuk
- Fot. 1-3 Krzysztof Saj

przebiegać w języku, ale również w obrazach i wtedy dzieła plastyczne stają się właśnie nośnikiem zmanipulowanej rzeczywistości.

Jeżeli przyjmujemy koncepcję totalnej manipulacji, wtedy wydaje się, że sztuka może reagować na nią trojako. Co oczywiste, sztuka może być elementem oddziaływania mającego na celu utwierdzenie władzy symbolicznej. Przykładem może być tu sztuka sprzężona z wielkimi prądami ideologicznymi XX wieku. Często nazywana jest ona sztuką propagandową. Wydaje się jednak, że dla wielu nurtów tej sztuki określenie takie jest krzywdzące. Przykładem może być sztuka konstruktywizmu radzieckiego, twórczość Dżigi Wiertowa czy nawet Leni Riefenstahl. Napotykałyśmy tu jednak na poważny problem teoretyczny dotyczący granic pojęcia manipulacji. Jeżeli sięgać do klasyki, to z trudem przychodziłoby nam nazwać manipulacją takie obrazy jak „Straż nocna” Rembrandta czy „Bitwa pod Grunwaldem” Jana Matejki, choć w obu wypadkach za tymi obrazami stoi jasne przesłanie ideologiczne. Sprawa komplikuje się jeszcze bardziej jeżeli zastanawiamy się nad sztuką religijną, która z definicji zakłada pewien program ideowy. Być może więc przyjęte pojęcie manipulacji jest zbyt totalne. Może pojęcie to należy sprowadzić do znaczenia, jakie nadaje mu się w naukach społecznych: socjologii, a przede wszystkim psychologii. Wtedy mówimy o manipulacji, jako świadomym i celowym zmienianiu obrazu rzeczywistości, który skłania ludzi do wykonywania pożądanego przez manipulatora działań. W takiej definicji mieści się oczywiście wszelka, operująca cynicznym rejestrem, sztuka propagandowa, natomiast nie mieści się tu sztuka ideowa. Niebezpieczeństwem takiego rozróżnienia jest jednak to, że wszystko zdaje się zależeć od świadomości i intencji artysty. Rozróżnienie bazuje więc na czysto subiektywnym, psychologicznym kryterium. Co więcej pojawia się kolejny niepokojący problem. Co począć z sytuacją, kiedy sam artysta uważa się za zmanipulowanego i z perspektywy czasu żałuje dzieł, które stworzył, które skądinąd mogą mieć znaczącą wartość artystyczną? W naszym kraju, jak wszyscy wiemy, kwestia ta staje z dużą mocą, kiedy dyskutujemy problemy sztuki uwikłanej w ideologię komunistyczną. Można oczywiście szukać odpowiedzi na to pytanie nie w intencjach artysty, ale w cechach i celach systemu myśli, któremu artysta służy. Jeżeli przyjmujemy taką optykę, być może uzyskamy jasność co do tego, czym jest manipulacja, ale za cenę znaczącego uproszczenia zarówno rzeczywistości społecznej, jak i sprzężonego z nią świata sztuki. Pewne sytuacje są jednoznaczne, pewne systemy ewidentnie nieludzkie, ale poza tymi obszarami wkraczamy na teren, gdzie podziały takie są niejednoznaczne. Pochwała wolności demokratycznych, jeżeli rozumiane są one jako prosta konsekwencja wolnego rynku, może łatwo być zaatakowana jako manipulacja, która ma zakryć straszliwe konsekwencje społeczne takiego systemu.

Drugą postawą, jaką szuka może przyjmując wobec manipulacji, jest radykalna odmowa, odrzucenie konwencji społecznych, które uważane są wtedy za jedną wielką



2



3

manipulację. Ta tradycyjna dla awangardy postawa ma jednak swe wewnętrzne sprzeczności i ambiwalencje. Podstawowym problemem tej postawy jest, że łatwo wpada w to, co nieładnie z angielska określane jest mianem „kooptacji”. Występując przeciw manipulacji, artyści dają się sami sobą manipulować. Przeciw nim działają potężne mechanizmy współczesnego społeczeństwa kapitalistycznego, które potrafi przechwytywać wszelkie objawy buntu i kierować je w kierunku komercji. Opisywano wręcz do znudzenia, jak buntownicy sprzeciwiający się systemowi stają się ikonami pop-kultury, a ich dzieła powielane są w nieskończonej ilości egzemplarzy na przedmiotach o „ambitnym” dizajnie. Z tymi globalnymi mechanizmami sprzężone są lokalne interesy świata sztuki. Sztuka współczesna to nie tylko wielkie dzieła, ale też wielkie pieniądze. Niewiele da się chyba pewnego powiedzieć na ten temat, ale jasne jest, że społeczeństwo kapitalistyczne nie pozostawia poza kontrolą obszarów, w których pojawiają się wielkie pieniądze. Ta walka kapitału ze sztuką przypomina trochę militarne zmagania „miecz i tarcza”, gdzie nowym

broniami zaczepnym przeciwstawiają się kolejne, modyfikowane systemy obrony. Sztuka otwiera coraz to nowe formy oporu, które są kooptowane i stają się częścią establishmentu, prowokując coraz to nowe działania artystyczne. Paradoksalnie mechanizm ten najbardziej dotyka artystów, którzy starają się tworzyć w materii społecznej, w estetyce relacyjnej. Tworzą oni sytuacje społeczne, które łatwo mogą być obrócone przeciw swym intencjom. Mogą być na przykład wykorzystywane jako swoiste alibi działań zupełnie niezgodnych z intencjami artysty lub ich działania stają się wypreparowane z ogólnej tkanki społecznej. Na przykład wspomina się, że obok inscenizacji Rikrita Tiravaniji, który w galerii odtworzył swoje mieszkanie, zapraszając wszystkich do jego wnętrza, trwała brutalna akcja policji skierowana przeciwko bezdomnym. Rodzimy przykładem może być słynna palma Joanny Rajkowskiej, dzieło na pewno wciąż żywe i chyba na trwałe wpisane w miasto, ale stanowiące obecnie coś w rodzaju atrakcji krajobrazu miejskiego, jego surrealistyczny akcent.

Czy jednak jest jakaś trzecia droga między apoteozą buntu a braniem udziału w manipulacji. Nie chciałbym pozostawiać wrażenia, że sztuka pozostaje całkowicie bezradna wobec sił społecznych, które na nią oddziałują. Siła sztuki polega na tym, że zawsze jest w niej „coś więcej” niż jedynie przekaz ideologiczny. Istnienie tego naddatku być może pozwala oddzielić prawdziwą sztukę od jej propagandowych imitacji. Dzięki tej własności sztuka dostarcza zarówno uważnym jak i roztargnionym widzom doświadczeń i sensów, które mogą zmieniać ich życie, choćby zmiana ta przebiegała wbrew intencjom twórcy. Pewne jest jednak, że wszelkie próby wciągnięcia sztuki w mechanizmy manipulacji społecznej w ostatecznej instancji kończyć się muszą niepowodzeniem. A przynajmniej powinniśmy w to wierzyć. ■

SŁAWOMIR MARZEC

Przeciw manipulacji w sztuce. Arthome

Od kiedy każde pojedyncze dzieło sztuki tworzy swe własne reguły i wartościowanie (Zola), ma prawo żądać własnych kryteriów oceny (Rorty), walczy o narzucenie innym swoich kryteriów (Foucault) itd., itd., to jedyną jego legitymizacją może być w praktyce uwikłanie w artworld, czyli w grę rankingów, trendów, cen i idoli. I niezależnie od towarzyszących jej finezji i nierzadko szczytnych intencji gra ta zawsze ma w jakimś stopniu charakter manipulacji.

6 Wielokroć głoszone już kres sztuki, może pora zatem ogłosić rzecz przeciwną: naszą niezdolność do jej postrzegania i tworzenia? Być może wykreowaliśmy rodzaj (nie)kultury, która obywateli się bez sztuki, wartości, znaczeń, a której rdzeń stanowi tylko pragmatyczna funkcjonalizacja ich substytutów, czyli zamiana odizolowanych aspektów sztuki w równoprawne (czytaj: nieznaczące) elementy performatywnej generatywności? I pozostaje już tylko socjotechnika i marketing, czysta manipulacja aktualnością i hegemonią? Czy sztuka jest dziś jeszcze potrzebna, może wystarczą jej rynkowe i mass medialne ekwiwalenty rytymizowane wewnętrznymi fluktuacjami artworldu i podporządkowane



jego dążeniu do podtrzymania swojego monopolu na społeczną re/dystrybucję sztuki? Artworld nie tylko definiuje dziś sposób społecznego funkcjonowania sztuki, ale także narzuca określone jej wykładnie, ideologizację (nowo-lewicowa polityczna poprawność), a nawet promuje „właściwe” formy kreatywności. Obecnie zatem trzeba obowiązkowo być niezależnym artystą, ale bynajmniej nie... od artworld, bo tu od pod fasadowymi hasłami wolności i otwartości realizują się iście bizantyjskie relacje. Choć — naturalnie — salonowi, oficjalni artyści promowani są jako „autentyczni rewolucyjni”.

Pora zauważyć, że sztuka, wyzbywszy się w dążeniu do emancypacji wszelkiej samookreśloności, nie stała się polem wolnej kreatywności, lecz totalnej bez/wolności wobec wszelkich, dosłownie wszelkich zawłaszczeń i funkcjonalizacji. Sztuka bezradnie przyjmuje logikę rynku, massmedialnego wydarzenia, czy politycznej indoktrynacji. I na nic maskowanie tego wołaniem o krytycznej subwersywności. Nic dziwnego, że zasadniczym przekazem sztuki coraz częściej staje się... jej nieważność, nieistotność i niemożliwość. Ceniśmy (czyli kupujemy i tłumnie oklaskujemy) artystów, którzy praktycznie dowodzą, że cnotą jest nie umieć malować i rzeźbić, że nową formą inteligencji jest potęgowany banał, a spontaniczny bezwład to najnowsza formuła wyobraźni.

Artworld wytwarza swoją bezalternatywność poprzez utrzymywanie społeczeństwa w nieustającej konsternacji. Czasami konfundując obsceną, a czasami naiwnością problemów wieku dojrzewania. Nierzadko wulgarność traktowana jest jako synonim autentyzmu, a nawet... demokracji. Obnażana fizjologia staje się substytutem prawdy, a prowokacja i jednostronne zacietrzewienia stanowią mają przejaw społecznego zaangażowania. Ponadto przewaga werbalnej interpretacji nad doświadczeniem przenosi uwagę z aktu kreacji na procedury wytwarzania hierarchii, czyli znów: skuteczny udział w grach artworld. Sztuka coraz częściej staje się tylko pretekstem, alibi dla lawinowo powstających spółdzielni żerowania, stanowiących sieć wzajemnych lojalności i legitymizacji. Gdzie jedyną kompetencją „nowej kultury” jest cwaność. Pół biedy, kiedy to jest „spryt w lansie”, ale nierzadko polega to na technikach eliminowania konkurentów. Zaliczyć do nich należy choćby nadaktywność i nadreprezentatywność aktualnych gwiazd, których każdy kolejny produkt bez względu na jego wartości jest automatycznie i ceremonialnie ekspozowany w wiodących miejscach sztuki. Pośrednio utwierdza to zresztą przewagę wartości wystawienniczych, instytucjonalnych i... towarzyskich nad wartościami — konsekwencje parafrazując Benjamina — auratywnymi. Warto ten aspekt zauważyć także w nachalnym promowaniu młodych pokoleń, gdy kilka lat temu prawie co miesiąc była promocja „nowego pokolenia”. Poza autentyczną troską, przejawiał się w tym także zabobon, że nową sztukę tworzą tylko nowi ludzie (czyli... młodzi). Ale było to też — paradoksalnie — w pewnym przynajmniej stopniu ograniczaniem pluralizmu, uniemożliwianiem zaistnienia konkurencji. A jednocześnie znów przypisywanie sobie roli autorytetu, dawcy ostatecznych hierarchii. Warto przy tym zauważyć, że bezwzględność „strażników światowych jakości” wcale nie przewyższa interesownych kaprysów lokalnych mandarynów i gry wzajemnych legitymizacji. W ten oto sposób nasza ponowoczesna sztuka znów okazuje się... tradycyjalistycznym *mimesis* odzwierciedlającym fundamentalną zasadę naszej (post)kultury:

totalną i powszechną korupcję. A jej brutalizacja narasta. I nie mamy żadnych złudzeń, że uda się nam przechrzcić lub zdławić konkurencję, bo za chwilę każdy chwyt, każda szokująca anomalia wraca do nas jako powszechna norma.

Zjawiska te można uznać za cenę, jaką płacimy za wolność sztuki, która jest przecież warunkiem sztuki. Wszakże te niechciane skutki uboczne naszych modernizacji (Ulrich Beck) nie są efektem wyłącznie czyjejś złej woli, lecz wynikają także z globalnych procesów cywilizacyjnych — nadprodukcja, bezpardonowa konkurencja etc. Dla przykładu fetyszowana różnorodność w pewnym natężeniu zaczyna przecież się neutralizować i wymuszać nawigację najbardziej prostymi schematami. To paradoks, ale natłok finezji i subtelności niejako wymusza... prymitywizm. W ten oto sposób dzieło sztuki zaczyna obecnie funkcjonować jako swój najbardziej oczywisty i uproszczony substytut: dzieło jako cena, dzieło jako miejsce w muzeum i katalogu, dzieło jako reprezentant tendencji lub pokolenia, dzieło jako przedmiot interpretacji i debaty. I wszystkie te „dzieło jako” tworzą dzieło-bez-dzieła; wspólnie unieobecniają jego nieobecność. Przede wszystkim funkcjonariuszom artworld potrzebna jest taka post/sztuka wyzwolona od estetyczności, artystyczności, symboliczności, ekspresyjności etc., która jest tylko aktualna, i tylko inna. I która właściwie coraz częściej jest czystą socjotechniką.

Manipulacja w sztuce jest niezwykle trudna do jednoznacznego zdefiniowania, a w jakimś stopniu jest też i niezbywalna. Dotyczy wszakże z reguły dynamicznego i złożonego kontekstu sztuki, czyli otaczających ją interpretacji, wartościowań, legitymizacji, sposobów ekspozycji etc. Jednak mimo że często kryje się za szczytnymi hasłami modernizacji, sprawiedliwości, edukacji, wolności czy postępu, to trzeba pamiętać z całą stanowczością, że manipulacja niszczy naszą podmiotowość i wolność. Rozwiewa i tak już mocno problematyczną rozumność świata, a nas redukuje do rangi plastycznej masy, bezrefleksyjnego tłumu, który ma stać się „otwarty” na interesy rozgrywających. Operując natłokiem skrajnych emocji, automatyzmów podświadomości, lawiną złożoności wyłącznie pozoruje refleksje, narzuca „jedynie słuszne i aktualne” slogany (vide rodzima sztuka krytyczna będąca szczytem manipulacji). Manipulatorzy zazwyczaj odwołują się do tego, co w nas spontaniczne, oczywiste i naturalne, lecz mają na celu utrzymanie nas w bierności i nieświadomości. Sami zaś stylizują się na profesjonalistów, strażników światowych standardów lub bojowników postępu.

Manipulacja w sztuce najnowszej możliwa jest głównie dzięki dominacji przesądu głoszącego, że spełnieniem sztuki jest werbalna interpretacja. Manipulator wmusza nam następnie określone slogany i przekonania, zamiast otwierać przestrzeń refleksji. Warto zauważyć, że dziś techniki te operują nie tylko prostymi kłamstwami, przemilczeniami, czyli brakiem prawdy, lecz i jej nadmiarem. A także nachalną bezpośredniością, intymnością czy wręcz fizjologicznością przekazu, lub też pseudonaukową terminologią, które łączy wspólny mianownik — uniemożliwienie krytycznego dystansu. Neutralizuje to moc rozumienia na rzecz samego szumu informacyjnego, co oddaje pole zwątpieniu, lękom, obsesjom i skrajnym emocjom. Podobnie rzecz się ma z obowiązkową już ironią, której nadmiar — jak to swego czasu analizował już Paul de Man — de facto znosi samą określoność. Dodatkowo wszechpanująca kultura masowa i instytucjonalna preferuje statystykę (oglądalność, nakład), a nie jakość doświadczenia czy poziom świadomości.

Czy w ogóle jest możliwa obrona przed manipulacją? Guru psychosocjologii Robert Cialdini wątpi — oddziałuje ona wszak na poziomie podświadomości, jest odporna na racjonalną argumentację. Co też i widać nierzadko w naszych

1. Klaus Staeck, *Ostrożnie, sztuka! (Vorsicht Kunst!)*, 1982, offset
2. Jota Castro, instalacja, fragment, 2009
3. The Krasnals, *Piramida zwierząt*, (na podstawie pracy Katarzyny Kozyry), 2008, olej/plótno, 92 x 65 cm
Fot. 1–3 Krzysztof Saj



publicznych debatach, które zamieniają dyskusje w spektakl skrajnych emocji. Niejakiej nadziei można upatrywać w edukacji zdolnej tworzyć silne, stabilne i wielowymiarowe świadomości. Zdolnej także swoją odwagą funkcjonalizować samych manipulatorów, wymuszać na nich konsekwencję i codzienne praktyczne działanie, a nie manifestacyjne deklaracje. Swego czasu taką strategię nazwałbym de pragmatyzacją, która najkrócej mówiąc polega na polemicznym psuciu i dywersji wobec wszelkich interesownych instrumentalizacji i funkcjonalizacji sztuki.

Inną ważną kwestią powinna być troska o zdolności precyzyjnego, a nie wyłącznie metaforycznego myślenia. Towarzyszyć temu powinno desperackie wymuszanie myślenia we wspólnej przestrzeni publicznej, by zastąpić nim aktualną grę na gesty i slogany. I zwykłą uczciwość polegającą na ujawnianiu wszelkich wątpliwości wokół danego problemu. Bowiem wszyscy mają prawo być świadomi pełni złożoności danego problemu, a nie tylko jego „właściwego” rozwiązania. Powinniśmy być także polemicy, bo dziś niestety rzeczywistość wydarza się coraz częściej wyłącznie w zatargu, poprzez spór. Dodać oczywiście należy do tego autentyczność, a nie „salonowy” krytycyzm, gdzie jedne schematy myślowe „leczy” się innymi schematami (np. truizmy tradycjonalistyczne zastępowane truizmami nowo lewicowymi).

Globalnej grze w funkcjonalne aktualności możemy przeciwstawić chyba tylko personalizację, budowanie relacji osobowych. Ale przede wszystkim wspomnianą edukację uodparniającą nas na tanią atrakcyjność, presję mody i falowania tłumy. Inaczej mówiąc powinniśmy próbować przeciwstawiać bezosobowym grom artworldu ideę arthome — zakorzenienie sztuki w egzystencjalnym doświadczeniu, w jednostkowej podmiotowości (nawet gdyby miała być ona względna). Koncept ten rozwijam szerzej w wydanej niedawno książce *Sztuka polska 1993 – 2014. Arthome versus artworld*, którą nieskromnie polecam.

Jej główną oś stanowi obawa, że przestrzeń publiczna ulega tak galopującej degrengoladzie, że niebawem kulturę (i sztukę) praktykować będzie można jedynie w wymiarze prywatnym. Nie chodzi wszakże mi o romantyczny eskapizm, lecz o wezwanie do polemicznej melioracji kultury, walki o drożność relacji pojedynczego i ogólnego, czyli traktowanie wszelkich prawd i hierarchii generowanych przez artworld nie jako ostateczne, lecz jako faktyczne zaproszenie do dyskusji. I do bycia świadomym, zdolnym do samodzielności podmiotem kultury.

Strategia arthome jest strategią indywidualnej przytomności i samodzielności, która polega głównie na tworzeniu i strzeżeniu różnic, dystynkcji. Nawet iluzorycznych, fikcyjnych, by ich złożoność wymusiła postrzeganie każdego dojrzałego i rozwiniętego człowieka jako wyjątkowej konfiguracji czy wręcz idiomu. Idzie to w kontrze do dominującej logiki tożsamości, która redukuje nas (i sztukę) do roli reprezentanta klas, ras, płci, pokoleń, wyznań czy sposobu uprawiania seksu. Sztuka stanowi bowiem nie tylko fenomen społeczny, glamour lub decorum, ale przede wszystkim indywidualną egzystencjalną konieczność. Zapewne każdy powinien mieć sztukę na własną miarę. To paradoks, ale zdaje się, że wobec narastającej unifikacji i dehumanizacji artworld wyłącznie poprzez swoistą an/archaiczność mamy prawo do praktykowania sztuki jako właśnie tego, co w nas najlepsze, najbardziej wzniosłe, piękne i przenikliwe.

Manipulacji w sztuce nie unikniemy, lecz warto pamiętać, że gra w sztukę nie ma rozstrzygnięcia i wartości — nie jest naszą chwilową dominacją, lecz sama jakość tej gry. Nie psujmy jej dla ulotnych pozorów, nie zamieniamy sztuki na trendy, wydarzenia i rankingi. ■



1

EULALIA DOMANOWSKA

Biennale w Wenecji

- próba systematyzacji czy targi różnorodności?



Na tegorocznym Biennale w Wenecji dziełom współczesnych artystów towarzyszyły historyczne artefakty z XX wieku, obrazy wudu, bestiariusze, prace amatorów i księgi wypełnione mitami z całego świata. Kurator Massimiliano Gioni stworzył rodzaj gabinetu osobliwości, starając się pokazać stan obecnej sceny artystycznej.

Oparł się na pomysły włosko-amerykańskiego samouka – Marino Auriti, który w 1955 roku opatentował w Stanach Zjednoczonych specyficzną konstrukcję architektoniczną pod nazwą „Pałac encyklopedyczny”. To wyobrażone muzeum miało być domem całej światowej wiedzy, mieszczącym największe wynalazki ludzkości, od koła do

satelity, od obiektów antycznych do sztuki awangardowej. Model zbudowany z drewna, plastiku i szkła ukazywał siedmiuset metrowy wieżowiec o 136 piętrach, którego budowa miała pochłonąć sumę 2 i pół biliona dolarów. Autor, który pragnął zrealizować ten utopijny modernistyczny pomysł na jednym z placów w Waszyngtonie, nie odniósł sukcesu, ale jego próba stworzenia przestrzennej encyklopedii stała się kanwą aktualnego Biennale.

Powstaje pytanie – czy posiadający włoskie i amerykańskie doświadczenie kuratorskie Massimiliano Gioni go odniósł? Odpowiedź jest skomplikowana. W obecnej sytuacji zalewu informacji, próby budowania nowych uniwersalnych

systemów wielu odczuwa jako konieczne i pożyteczne. Katalogi, kolekcje, formy taksonomii wypełniły sale Arsenału i niektóre pawilony narodowe. Kurator tłumaczył, że stworzył rodzaj gabinetu osobliwości (idei pochodzącej z przełomu późnego renesansu i wczesnego baroku), ponieważ uważa, że obecna definicja sztuki jest ciągle zbyt wąska. *Sztuka współczesna powinna być widziana w szerszym kontekście kultury wizualnej. Dla mnie – zwierzał się w dostępnym na wystawie czasopiśmie Monopol – sztuka jest miejscem, w którym doświadczamy rzeczy. Dlatego więc to powinno zawierać zawsze doświadczenia tego samego rodzaju?*



2



3



4

1. **Marino Auriti** (1891–1980), model *Pałacu Encyklopedycznego Świata*, c. 1950, Wood, plastic, glass, metal, hair combs, and model kit parts, 11 x 7 x 7 inches
2. **Francesca Grilli**, *Fe2O3, Ossido ferrico*, 2013, instalacja
3. **Richard Mosse**, *Platon*, North Kivu, Wschodnie Kongo, 2012. Digital c-print, Courtesy of the artist and Jack Shainman Gallery
4. **Jesper Just** in collaboration with Project Projects, *Intercourses*, 2013, instalacja w Duńskim Pawilonie

Fot. 1–2 © Andrzej DUDEK–DÜRER, fot. 4 © Tomasz Pietrek

nieobecne na wystawie) czy kolekcja rzadkich kamieni francuskiego pisarza Rogera Caillois, łączącego geologię z mistycyzmem. Te i wiele innych przykładów miały pokazać, że wiedzy i całościowych systemów opisujących świat trzeba szukać nie tylko w tradycji oświeceniowej czy współczesnych komputerach, gdzie obrazy straciły związek z obiektami, a ich nadmiar nas przytłacza. Gioni proponuje nam zamknięcie oczu na te zewnętrzne wyobrażenia i wpatrzenie się w te wewnętrzne: w świat wyobraźni, mitów, marzeń, halucynacji i wizji.

Kurator wykorzystał też tradycje lokalnej kultury. Instalacje umieszczone w przestrzeni zewnętrznej i performances nawiązywały do szesnastowiecznego weneckiego Teatru Świata – wizualnych alegorii kosmosu, w których aktrycy i tymczasowe konstrukcje ukazywały miniaturowe reprezentacje uniwersum. Zamyśl porządkowania, tworzenia nowych systemów, poszerzania kontekstu sztuki wydaje się więc ze wszech miar słuszny i interesujący. Jednak w odczuciu wielu zwiedzających były to po prostu targi różnorodności, a koncepcja odzwierciedlenia istniejącego stanu rzeczy – zbyt prozaiczna jak na najstarszy przegląd światowej sztuki, gdzie widzowie chcą oglądać *crème de la crème* artystów. Idea

poszukiwania nowych modeli uniwersum okazała się równie utopijna co model Auriti. Z kolei postulat zamknięcia oczu (nawet pojmowany symbolicznie) na tego typu imprezie jest po prostu nierealny. Każde weneckie Biennale jest coraz większe, zaprasza się do niego coraz więcej krajów, artystów i proponuje coraz więcej miejsc ekspozycji w całym mieście. Cała Wenecja jest jedną wielką galerią otwartą na sześć miesięcy co dwa lata. Ma to swoje dobre i złe strony. Fakt, że w jednym miejscu możemy zobaczyć artystyczną śmietankę z całego świata, jest fascynujący i wygodny. Jednak wśród natłoku wrażeń obojętniejemy na bodźce wysyłane do nas przez artystów i ich prace. Niektórzy mówią wręcz o szkodnictwie, jakie tego typu imprezy wyrządzają samej sztuce. W takim ścisisku łatwo przeoczyć coś interesującego, powierzchownie odebrać dzieło o głębokim przesłaniu czy docenić pracę, która pokazana samodzielnie uzyskałaby w naszych oczach wysoką rangę, nie mówiąc o wpatrywaniu się we własny wewnętrzny świat. W tym roku uczestniczy w Biennale 88 krajów (10 nowych), 156 artystów w wystawie kuratora, a do tego mamy 47 oficjalnie powiązanych z Biennale wystaw i szereg nieoficjalnych imprez rozsianych po całej Wenecji i otaczających ją wyspach. >

GABINET OSOBLIWOŚCI KURATORA

Wystawę, którą zorganizował w Arsenale i w Pawilonie Centralnym na terenie Giardini, otwiera *Czerwona księga* Carla Gustawa Junga – ilustrowany własnoręcznie manuskrypt, nad którym słynny psycholog pracował szesnaście lat i który jest zbiorem jego wizji i fantazji. Na ekspozycji znajdziemy abstrakcyjne obrazy szwedzkiej malarki żyjącej na początku zeszłego stulecia – Hilmy af Klint, symboliczne interpretacje uniwersum Augustyna Lesage'a, zaludnione demonami rysunki szamanów z Wysp Salomona, diagramy austriackiego ezoteryka Rudolfa Steinera, który wywarł znaczny wpływ na prace Josepha Beuysa (niestety



1. **Jeremy Deller**, *We Sit Starving Amidst our Gold*, fragment instalacji *English Magic*, 2013, w Pawilonie Brytyjskim
2. **Ai Weiwei**, *Bang*, instalacja, 2010 – 2012, prezentacja pawilonu Niemieckiego pokazywana w Pawilonie Francuskim
3. **Sarah Sze**, *Triple Point*, 2013, instalacja, pawilon USA
4. **Maria Lassnig**, *Mother Nature*, 1999, olej na płótnie, 147 x 206 cm,
Fot. 1,4 © Andrzej Dudek-Dürer, fot. 2,3 © Tomasz Pietrek

KONTROWERSYJNA NAGRODA

Złotego Lwa dostał w tym roku pawilon Angoli. Dla większości zwiedzających ta decyzja pięcioletniego jury pochodzącego z USA, Wielkiej Brytanii, Meksyku, Włoch i Nigerii była zupełnie niezrozumiała. Jedynym usprawiedliwieniem tej decyzji jest poprawność polityczna i chęć wyróżnienia kraju spoza Europy. Pawilon usytuowano – jak 60 innych – poza głównym terenem Biennale, w pięknym pałacu Cini, stojącym pomiędzy kościołem Santa Maria Della Salute a Muzeum Peggy Guggenheim. Największym plusem tego projektu jest możliwość obejrzenia wnętrza i kolekcji włoskich dzieł sztuki – pochodzących z Toskanii i Ferrary średniowiecznych i renesansowych obrazów, wśród których można znaleźć zachwycającą *Madonnę z dzieciątkiem* pędzla Piero Della Francesca i *Sąd Parysa* Sandro Botticelli. Dawne meble, porcelana i majolika, fantazyjne szklane żyrandole z Murano, manuskrypty i instrumenty muzyczne są wspianą oprawą dla dość banalnego projektu. Na drewnianych paletach leżą fotograficzne plakaty, które każdy może wziąć

na pamiątkę. Na najwyższym piętrze wyeksponowano dość wtórną komercyjną kolekcję malarstwa i rzeźby angielskich twórców zebraną przez firmę ubezpieczeniową ENSA. Dawno nie odnotowano w Wenecji tak kontrowersyjnej decyzji. Było wiele innych narodowych pawilonów o dużo ciekawszej propozycji niż ten nagrodzony, chociażby Argentyna, Indonezja, pawilon Norwedycki, Grecki, Bośni i Hercegowiny czy Austriacki. Niektórzy chwalili też Belgijski, Polski, Irlandzki, Izraelski czy Brytyjski. Zadecydowała chyba geografia i polityka.

Czy tegoroczne Biennale jest więc porażką? Na pewno nie. Pod wieloma względami jest dużo bardziej interesujące i lepsze niż poprzednie. Pomysł sięgnięcia po różne twory kultury wizualnej, jak choćby kolekcja modeli domków, jest trafny. Nie ma, co prawda, żadnego hitu, ale jest dużo dobrych prac zarówno w pawilonach narodowych, na wystawie kuratorskiej, jak i ekspozycjach towarzyszących imprezie. Niektóre, choć nie wszystkie, nawiązują do idei kuratora. Tematyka prac obraca się generalnie wokół polityki

i poprawności politycznej, historii, ekonomii, ekologii i estetyki.

Poprawność polityczną można było zaobserwować także u innych przedstawicieli wystawy. Wyróżnieni Litwini zaprosili Cypr do wspólnego projektu, gdzie w wielkiej sportowej pustej hali trzeba było szukać sztuki. Francuzi zamienili się na pawilony z Niemcami i pokazali projekt Albańczyka (co prawda mieszkającego w Paryżu) Anri Sala. Niemcy zaprosili zaś chińskiego dysydenta Ai Wei Weia, południowoafrykańskiego fotografa Santu Mofokenga, niemieckiego artystę video Romualda Karmakara i Hinduskę Dayanitę Singh, chcąc podkreślić aspekt międzynarodowej współpracy we współczesnej produkcji artystycznej.

Wielkim nieobecny impregny był Ai Wei Wei, którego projekty można było tym niemniej oglądać aż w trzech miejscach Wenecji, ale któremu chińskie władze nie pozwoliły przyjechać. Dla jednych jest męczennikiem politycznego systemu, dla innych manipulatorem, lepszym od Andy Warhola mistrzem auto-promocji używającym każdego medium będącego w jego zasięgu





2



3

do propagowania swojej sztuki i aktywizmu. W niemieckim pawilonie można było oglądać instalację „Bang” z piętrzących się starych krzesel, która wypełniła główną salę i której inne wersje pokazywano już wcześniej. W Zucca Project Space stworzono fałę ze 150 ton pozostałości po szkołach, które zrujnowało trzęsienie ziemi w prowincji Seczuan, i które uległy zniszczeniu z powodu skandalicznej afery korupcyjnej odkrytej przez artystę. Natomiast projekt w kościele Sant’Antonin zatytułowany S.A.C.R.E.D. prezentował sceny i samego autora (w formie hiperrealistycznych rzeźb) podczas 81 dni jego pobytu w więzieniu. Instalacje prezentowane są w pudłach – celach, do których zaglądamy przez „judasze”. Lokalizacja i aranżacja sugerują, że Ai Wei Wei przedstawia się jako męczennik sztuki. Jego marszandzi mówią zaś raczej o byciu ucziwym.

PRECOZA NIE DO PRZECOCZENIA W GIARDINI

Zaprezentuję czytelnikom absolutnie subiektywny wybór interesujących zjawisk i pokazów. Brak całościowego systemu wartościowania i stabilnych kryteriów uniemożliwia przecież inne podejście, choć jakimś potwierdzeniem są podobne opinie krytyków w wiodących czasopismach artystycznych. Urzekł mnie projekt Sarah Sze w pawilonie amerykańskim. Artystka znakomicie zinterpretowała główny temat Biennale, tworząc z biednych, bardzo prostych materiałów rodzaj laboratorium szalonego naukowca. Używając języka abstrakcji i architektury, zbudowała szereg połączonych ze sobą instalacji, intymnych krajobrazów wypełniających kolejne sale.

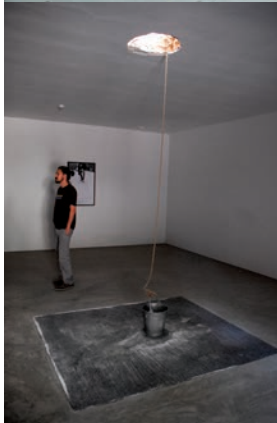
Przez miesiąc szperała po weneckich sklepikach, zaułkach i firmach, aby znaleźć materiały i rzeczy do stworzenia tych delikatnych struktur, ekosystemów i modeli maszyn, które przemieniają budynek, a czasem obrastają go jak organiczny pasożyt. Artystkę zaintrygowała neopalladiańska, symetryczna architektura. Złamała ten ład wprowadzając asymetryczną kompozycję, a także modernistyczną zasadę przenikania się przestrzeni wewnętrznej i zewnętrznej, wykorzystując wielką szklaną ścianę, zazwyczaj zabudowywaną w czasie innych pokazów na prawym skrzydle pawilonu. Autorka rozwijając swoją połączoną, niekończącą się instalację użyła dużo ogrodowego materiału: drewna, ziemi, sztucznych kamieni produkowanych przez firmę Tyvek., a także plastikowych i aluminiowych elementów. Tworząc wytwór „chorego” lub „genialnego” umysłu, pokazała absurdalność głównego problemu encyklopedycznego modelu. Jak sama mówi w wywiadzie z Rikritem Tirvaniją – *encyklopedia jest jako projekt nieaktualna już w momencie jej ukończenia*. Zbudowała więc swoje instalacje z kruchych, tymczasowych materiałów, które można szybko zmienić, zdekonstruować czy zamienić na inne. Interesował ją także proces percepcji – jak widz coś odkrywa, z jaką szybkością się porusza, co antycypuje, z czym kojarzy poszczególne części pracy? W ten sposób jej instalacje są w nieustannym procesie i interakcji. Tytuł projektu „Potrójny punkt” (Triple Point) odnosi się do sytuacji, w której ta sama substancja może być jednocześnie w stanie stałym, gazowym i ciekłym. >



4

Wizualizację procesu można było obejrzeć w usytuowanym niedaleko rosyjskim pawilonie, gdzie artysta mieszkający na stałe w Niemczech, Vadim Zacharov, ironicznie przedstawił grecką legendę o ziemskiej kochance Zeusa, która nieustannie powraca w sztuce. Przestrzeń pawilonu podzielono na dwie części. Kobiety mogły wejść do podziemia, gdzie obsypywał je deszcz monet z wizerunkiem Danae – symbolu ludzkiej przyjemności i uwodzenia, ale też korupcyjnej siły pieniądza. W górnym pomieszczeniu mężczyźni mogli przykłęknąć na klęczniku obiegającym duży kwadratowy otwór i obserwować złoty deszcz syjący się spod szklanego sklepienia. System cyrkulacji pieniądza na górę był dość prosty, wręcz prymitywny – wiadro na sznurze zabierało je na wyższy poziom, gdzie wjeżdżały pod kopułę już nieco bardziej zawansowanym taśmociągiem. Na jednej z belek pod sufitem siedział na końskim siodle elegancko ubrany performer. Wyglądając dość diabolicznie uosabiał zapewne ciemną stronę pożądania „kasy”. Etyczny sens tej instalacji odnoszącej się do nieuczciwie zdobytych fortun współczesnych rosyjskich baronów był oczywisty. Jak czytamy w informatorze, Zacharov zademonstrował społeczeństwu, które już nie wierzy w mity, wagę mitologicznych personifikacji. Ujawnił nie tylko nabożny stosunek do mamony, ale też tradycyjną rolę płci w materialistycznie nastawionych grupach. To dobrze zaprojektowana interaktywna prowokacja, w której głównymi bohaterami są sami widzowie, a praca znakomicie wykorzystuje przestrzeń rosyjskiego pawilonu do opowiedzenia historii w serii zrozumiałych i mocnych obrazów.

Na Biennale znalazło się dużo performatywnych prac angażujących uwagę publiczności. Brytyjczyk Tino Seghal zmieszał widzów z performerami w Centralnym Pawilonie w Giardini i został najlepszym artystą tegorocznej imprezy dostając Złotego Lwa. Znakomity pomysł miała para rumuńskich artystów, Alexandra Pirici i tancerz Manuel Peleus, którzy wynajęli grupę performerów przedstawiających antologię słynnych dzieł pokazanych na Biennale od początku jego istnienia do czasów obecnych w formie żywych obrazów. Sto lat historii w ciągu jednego dnia. Pustą przestrzeń rumuńskiego pawilonu wypełniało pięcioro performerów kolejno odgrywających materialne dzieła sztuki i przyglądająca się im publiczność. Za każdym razem ogłaszano autora, tytuł pracy i rok prezentacji w Wenecji. „Niematerialna retrospektywa weneckiego Biennale” jest dyskusją o tej wielkiej imprezie. Autorzy zarówno krytykują jego konserwatyzm i europocentryzm, jak i celebrują otwartość na eksperymenty. Poprzez przedstawienie monumentalnych rzeźb i obiektów w formie efemerycznych *tableaux vivants*, odgrywają i reinterpretują historię sztuki. Performerzy przedstawiali zarówno figuratywne, jak i abstrakcyjne rzeźby, a nawet instalacje audiowizualne. Tak, tak. Ciało



1

2



1. **Vadim Zakharov**, *Danae*, 2013, Pawilon Rosji
2. **Simryn Gill**, *Here art grows on trees*, 2013, instalacja, pawilon Australijski
3. **Alexandra Pirici, Manuel Pelmus**, *An Immaterial Retrospective of the Venice Biennale*, Pawilon Rumunii
4. **Rosella Biscotti**, *I dreamt that you changed into a cat... gatto... ha ha ha*, 2013, instalacja w Arsenale
5. **Konrad Smoleński**, *Everything Was Forever, Until It Was No More*, Pawilon Polski, 55te Biennale Sztuki w Wenecji
fot. 1,5 © Tomasz Pietrek
fot. 2,3,4 © Andrzej Dudek-Dürer

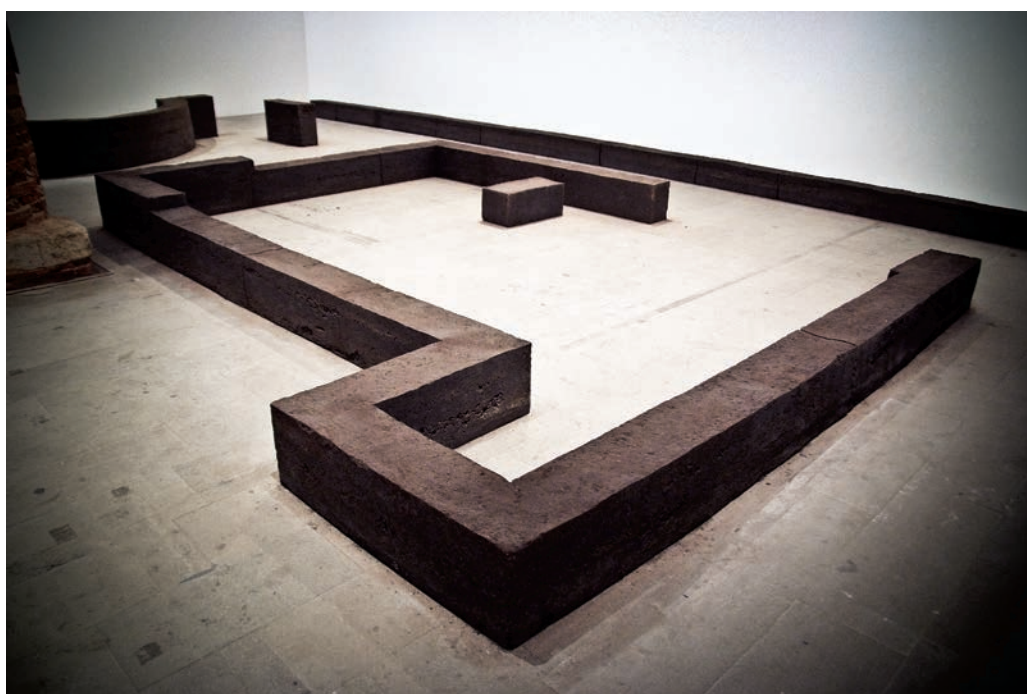
ludzkie można przecież ułożyć się w krąg i przedstawić *Czarny okrąg* Kazimierza Malewicza pokazany w 1924 roku. Odgrywając prace dźwiękowe, performerzy gestami zachęcali publiczność do wydawania głosu. Pojawiły się też odtworzenia rzeźb Henry Moore'a, Jeffa Koonsa w seksualnym akcie z Cicciołina czy pomnik konny narodowego bohatera z 1897 roku. Ta szczególna retrospektywa pokazana jedynie za pomocą ciał performerów uświadamia, czym może być pamięć o dziele i staje się rodzajem pomnika dla samego Biennale. Ten niezwykle, znakomicie pomyślany projekt zasługiwał na – być może nawet główną – nagrodę.

W pawilonie greckim zaprezentowano bardzo aktualną wystawę o ekonomii, kryzysie finansowym i niemieckiej dominacji w świecie euro opowiedziany za pomocą tekstu i 3 filmów video. Na jednym z nich obserwujemy elegancko ubranego młodego niemieckiego artystę, który przylatuje do Aten, jadąc do hotelu luksusową limuzyną używa I-Poda, nie zwracając uwagi na otoczenie. Wchodzi do nowoczesnego urzędowego ekskluzywnego apartamentu i zaczyna z dystansu fotografować Akropol, a potem grecki kryzys ekonomiczny na ulicach miasta, przejawiający się w napisach na murach czy dziesiątkach młodych ludzi czekających w kolejce po pracę. Instalacja ulokowana w centralnej części budynku opowiada o nieudanych próbach zastąpienia pieniądza innymi formami płatności. To wystawa o ślepych zaułku całego systemu finansowego.

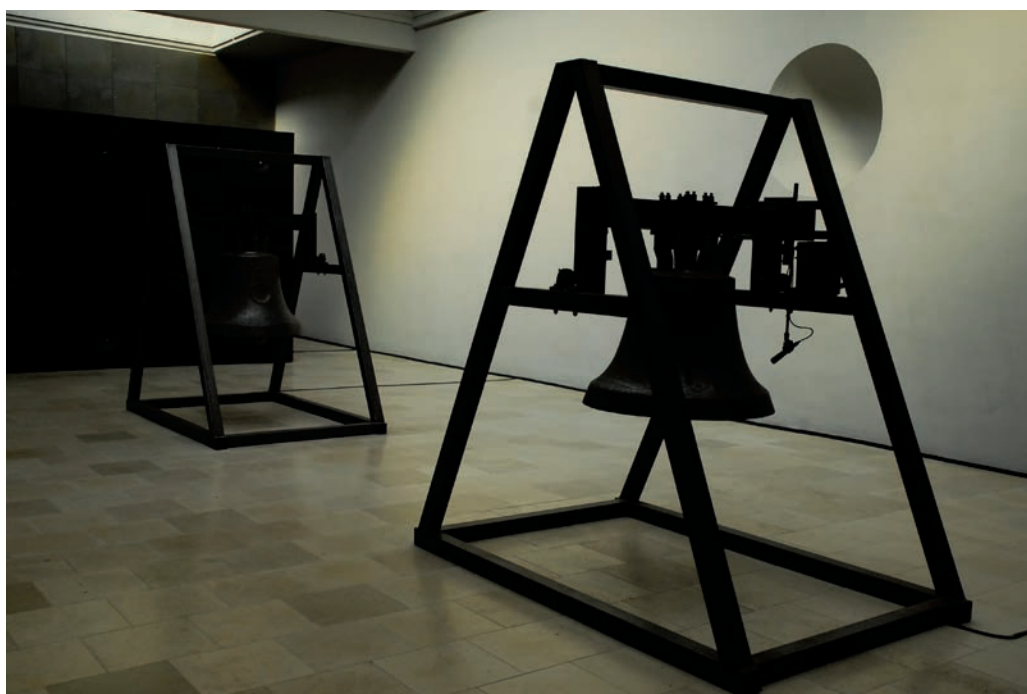
W pawilonie Austrii wracamy w świat dzieciństwa. Mathias Poledna wyprodukował trzyminutowy cudowny film animowany, w którym bohaterowie rodem z kreskówek Disneya, tańczą, śpiewają i stepują w rytm muzyki wykonywanej przez orkiestrę w stylu tej z Los Angeles. Zabawna, perfekcyjna produkcja na 35 milimetrowej kliszy, przywołuje czasy świetności Hollywoodu. Nosząca sentymentalny charakter opowieść oparta o fabułę starych bajek, zawiera nawiązania do musicali i filmów Freda Astaire'a (o austriackim pochodzeniu). Autor podkreśla olbrzymi kontrast między >



3



4



5



1

1. **Nicola Costantino**, *Eva – Argentina. Una metafora contemporanea*, instalacja multimedialna, pawilon argentyński

2. **Paweł Althamer**, *Wenecjanie*, 2013, instalacja

Fot. 1-2 © Tomasz Pietrek

tym króciutkim utworem i jego lekką zawartością a ogromem pracy, jaki trzeba było włożyć w jego tworzenie: 5000 ręcznych szkiców, animacja rysunków, akwarelowe tła, tuszowe poprawki, dopasowanie wszystkiego do siebie i wreszcie dodanie ścieżki dźwiękowej. Niektóre z tych etapów autor zaprezentował na wystawie. Film *Poledny Imitacja życia* nawiązuje do złotego wieku animacji amerykańskiej, stworzonej przy dużym udziale europejskich emigrantów w latach 30. i 40. W czasach Wielkiego Kryzysu ekonomicznego wiele energii poświęcano produkcji rozrywki...

W pawilonie Wielkiej Brytanii można wypić świetną angielską herbatkę w przerwie oglądania filmów wideo i instalacji Jeremy Deller, który w lekkiej konwencji prezentuje swoje

zainteresowanie kontrastową naturą jego rodaków oraz ich społeczno-polityczną, kulturalną i ekonomiczną historią. Jedną z instalacji opowiadała o zatuszowaniu zastrzelenia chronionego ptaka przez księcia Harry'ego lub jego przyjaciela Williama van Cutsem. W Wenecji ptak w odwecie porywa jadący Range Rover i bierze na nim odwet. Mural w innej sali przedstawia wiktoriańskiego projektanta i socjalistę Williama Morrisa wyrzucającego z weneckiej laguny olbrzymi, długi na 377 stóp, jacht Romana Abramowicza, który dwa lata temu przycumował do nabrzeża przy Giardini, zasłaniając panoramę Wenecji, a jego ochrona utrudniała dostęp publiczności do Biennale. Pojawiła się tu też historia samobójstwa inspektora Davida Kelly, który zabił się pod wpływem medialnej i rządowej presji po

odkryciu, że to właśnie on kwestionował oficjalny raport o posiadaniu broni jądrowej przez Saddama Husseina.

Polski pawilon z instalacją dźwiękową Konrada Smoleńskiego jednych interesował, innych irytował. Co godzina rozlegał się bowiem dźwięk umieszczonych w budynku dzwonów, który w pewnym momencie osiągał przejmujący, trudny do wytrzymania poziom hałasu, a metalowe rezonujące ściany wprawiały ciała i serca słuchaczy w drżenie. Technologicznie zawansowana instalacja miała powstać pod wpływem zainteresowań autora minimalizmem i muzyką elektroniczną. Praca, która – jak zauważyła w artykule w *Gazecie Wyborczej* Anda Rottenberg – pozwala na różnorodną interpretację, daje raczej średni efekt końcowy.

POSZUKIWANIA W WENECKIM LABIRYNCIE

Opuścimy teren starych pawilonów narodowych, aby spojrzeć, co mają do zaoferowania te młodsze, zlokalizowane bądź w mieście bądź w przestrzeni Arsenalu. Mladen Miljanović w pawilonie Bośni i Hercegowiny ukazuje na rysunkach rytych na marmurowych płytach pragnienia ludzi w jego kraju. Parafrazując tradycyjny zwyczaj przedstawiania ważnych faktów na cmentarnych nagrobkach na Bałkanach, obnaża zbiorową absurdalność tych wizerunków i gust swoich rodaków. Projekt nawiązuje do słynnego tryptyku *Ogród rozkoszy* Hieronima Boscha, ale ukazuje banalną rzeczywistość post-nowoczesnego społeczeństwa, w którym – jak twierdził rodak artysty, Jusuf Hadżijezović – jest tylko krok od krwi do kiczu. Krwawym konfliktem we wschodnim Kongo zainteresował się Richard Mosse i wraz ze swoimi współpracownikami wszedł w środek wojny, dokumentując jej horror i ludzkie cierpienie w formie fotografii i filmów o odrealnionej palecie barwnej, gdzie zamiast zieleni użyto psychodelicznego różu. Z użyciem wielu ekranów



2

stworzył w pawilonie irlandzkim przestrzenną instalację, która ze znacznie większą siłą niż telewizyjne media informacyjne potrafi pokazać humanitarną tragedię tego regionu.

Siłę filmowego poetyckiego obrazu oglądamy w pawilonie argentyńskim, gdzie multimedialna artystka Nicola Constantino zrealizowała wspólnie z czterech instalacji z portretem Evy Peron, który wprowadza widza w emocjonalny świat bohaterki Argentyny za pomocą prawie magicznych, perfekcyjnych technologicznie obrazów. W pierwszej sali Evita jak duch pojawia się na ekranie. Wolne tempo jej ruchów, klimat południowoamerykańskiego apartamentu, symultaniczne pojawianie się tytułowej postaci, ukazuje życie Evity na różnych poziomach, widziane z prywatnej perspektywy. Na ekranie czasami widzimy aż sześć Evit, które przechodzą przez długi panoramiczny ekran. Gdy jedna odpoczywa na sofie, druga spogląda przez okno na polityczne manifestacje, a jeszcze inna czyta przy biurku jakieś dokumenty. Kadry nakładają się na siebie z precyzyjną dokładnością, dając poczucie uczestnictwa w jakimś niezwykłym świecie. Druga instalacja jest rekonstrukcją sypialni Evity, a ona sama pojawia się ponownie jako magiczne odbicie w lustrach, cień przeszłości.

Niedaleko tej magicznej prezentacji można obejrzeć wystawę w pawilonie Indonezji, współorganizowaną przez doświadczonego włoskiego krytyka sztuki i kuratora Bonito Oliwa. Zawiera ona atrakcyjnie wizualnie rzeźby i instalacje łączące współczesne idee ze sztuką umiejętnie wykorzystującą tradycje rzemiosła i indonezyjskiej kultury.

Niedaleko Łotwa – poruszające się jak miotła odwrócone korzeniami do góry drzewo – projekt autorstwa Kasparasa Podnieksa – z miejsca wprowadza surrealistyczną atmosferę. Na ścianach fotografie z dziwnie wyglądającymi ludźmi umieszczonymi na tle zimowego pejzażu. Po chwili orientujemy się, że oni lewitują. Są nienaturalnie skoncentrowani (w czasie wykonywania zdjęć balansowali na cienkim ramieniu podnośnika pięć metrów nad ziemią). Krišs Salmanis opowiada w ten sposób o nieustannym poszukiwaniu narodowej tożsamości i niepewności egzystencji tego niewielkiego narodu.

W polityczny kontekst sceny artystycznej wpisał się Alfredo Jaar w pawilonie Chile usytuowanym w Arsenale. Wchodzimy i widzimy basen wypełniony wodą stojący jakby na jednym z weneckich mostów. W pierwszej chwili nie rozumiemy, dlaczego otaczający tłum widzów z zafascynowaniem wpatruje się w mętną toń. Jednak po kilku minutach tajemnica zostaje odsłonięta. Z odmětów wyłania się architektoniczna makieta z budynkami i drzewami. I kiedy z pewnym zaskoczeniem rozpoznajemy teren Giardini, konstrukcja znów pogrąży się w wodzie. Spełnia się życzenie artysty, który proponuje utopienie systemu narodowych pawilonów. Pierwsze zbudowano w 1907 roku, a ich wybór odzwierciedlał sytuację polityczną i monarchiczny porządek tamtych czasów. Dzisiaj ciągle istnieje tylko 28 tych budowli w weneckich ogrodach. Inne państwa

muszą w labiryncie miasta znaleźć przestrzeń i wynająć ją za duże pieniądze. Giardini afirmuje więc stary system, który nie ma związku z obecną artystyczną sytuacją na świecie. Toteż projekt *Wenecja, Wenecja* Alfredo Jaara, gdzie makieta znika jak duch, jest poetyckim zaproszeniem do przemysłenia modelu Biennale na nowo, a narodowe pawilony pogrążają się w potopie światowej kultury.

Wiele wystaw narodowych od razu ujawniało swoje korzenie. Jeśli Skandynawia – to musi być ekologicznie, jeśli Łotwa – to śnieg, natura i zima, Evita – oczywiście Argentyna; w pawilonie egipskim sarkofagi i mumie. Wiele rzeczy oczywistych, ale nie wszystkie. Są też próby spojrzenia na sztukę danego kraju z dystansu. Zapraszani są zagraniczni kuratorzy lub zespoły międzynarodowe. Kuratorem wystawy estońskiej był Adam Budak, pawilonu gruzińskiego – Joanna Warsza, pawilonu rosyjskiego – Niemiec Udo Kittelman, Iraku – Brytyjczyk Jonathan Watkins, Łotwy – trójka kuratorek z Wlk. Brytanii, USA i Łotwy. W pawilonie tropikalnych wysp Bahama ku zaskoczeniu widzów panowała zimowa atmosfera. Przedstawiono historię zdobycia Bieguna Północnego przez Roberta Peary i Matthew Alexandra Hensona. Artysta Tavares Strachan zaprezentował multimedialny projekt opowiadający o kulturowych przemianach. Wystawa zawierała m.in. niezwykle portret niemal przezroczystego człowieka zatopionego w specjalnym roztworze cieczy.

PERŁY W ENCYKLOPEDYCZNYM PAŁACU

Wystawa kuratorska była – jak wspominałam – mieszanką dzieł współczesnych i historycznych, profesjonalnych i amatorskich. W jej ramach pokazano oddzielną wewnętrzną wystawę, której kuratorem była Cindy Sherman. W Arsenale zestawiała ona osobliwe prace ponad 30 artystów i fotografie z własnej kolekcji. Znalazły się tam m.in. erotyzujące rysunki Hansa Bellmera, hiperrealistyczne rzeźby Johna DeAndrea i Duana Hansona, zdjęcia niemieckiego kreatora stylu, Karla Schenkera, który używał perfekcyjnych manekinów zamiast żywych modelek, fotografie francuskiego fetyszysty Pierre'a Moliniera czy niepokojący *Czarny papież i czarna owca* – rzeźba Mirosława Bałki z 1987 roku. Także w Arsenale możemy obejrzeć prace innych Polaków zaproszonych do wystawy: kilkadziesiąt portretów Wenejcian stworzonych przez Pawła Althmera (któremu kurator oddał całą salę), film *Ślepi* Artura Żmijewskiego i fantasmagoryczne obrazy Jakuba Juliana Ziółkowskiego inspirowane bestiariuszami i prozą Jorge Luisa Borgesa. Powiedziałabym – zestaw typowy poza ostatnim artystą. W Arsenale prezentowana jest też raczej przeciętna rzeźba nagrodzonego wyróżnieniem Włocha Roberto Cuoghi i bardzo dobra instalacja video Camille Henrot, Francuzki nagrodzonej Srebrnym Lwem dla najbardziej obiecującej młodej artystki. *Grosse Fatigue* pokazuje różnego rodzaju archiwa Instytutu Smithsonian w Waszyngtonie, będącego historycznymi i współczesnymi próbami ogarnięcia całej ludzkiej wiedzy, zarówno świeckiej, jak i religijnej. Błyskotliwy warsztatowy projekt odpowiada

na hasło kuratora „Pałac encyklopedyczny”. Bazując na sztuce i antropologii, niewątpliwie ukazując obraz naszego myślenia o świecie.

Lwy za całokształt twórczości otrzymały dwie nestorki malarstwa: Włoszka Marisa Merz i Austriaczka Maria Lassnig. Pierwsza wywarła znaczący wpływ na włoską awangardę, druga – portretując człowieka – przez ponad 60 lat tworzyła świetne ekspresjonistyczno-neurotyczne „obrazy drastyczne”. Wyeksponowanie jej przez Massimiliano Gioni uważam za świetny ruch. W Pawilonie Centralnym frapuje też kolekcja 387 modeli domków stworzonych przez nikomu nieznanego agenta ubezpieczeniowego Petera Fritza i zbiór lalek zmarłego w 1992 Mortona Bartletta. Te niezwykle poprawne anatomiczne, ręcznie wykonane figury były osobliwą obsesją tego, adoptowanego przez bogatą rodzinę, amerykańskiego fotografa. Być może niepokojące lalki miały być jego wyobrażonym, brakującym rodzeństwem. Z tymi projektami korespondują także domki dla lalek Roberta Gobera. Malarzom i nie tylko na pewno spodobałyby się czarne, mroczne obrazy Belga Thierry De Cordier – morskie pejzaże wzburzonego morza i lodowych gór. Malowane olejem, węglem i tuszem wręcz zioną zinnem i posępnością.

Jeszcze raz powróćmy do Arsenалу. Chciałabym zwrócić uwagę na dwa projekty. Wietnamczyk Danh Vo przetransportował dwustuletni katolicki kościół z ery kolonialnej do Wenecji. Jego architektura i motywy dekoracyjne są kombinacją typowego wietnamskiego rzemiosła z tradycją zachodnią. Artysta wywiesił też obrusy, na których przez lata stały naczynia liturgiczne i sprzęty. Te miejsca wypływały i dziś tkaniny wyglądają niczym turyńskie całuny. Drugi projekt to znakomity film *Da Vinci* – ostatnia część trylogii stworzona przez włoskiego artystę Yuri Ancarani, który skupił się na trzech niezwykłych profesjach i ruchach pracowników podobnych do rytualnych gestów. Pierwszy film opowiadał o wydobywaniu marmuru z Carrary, drugi – o pracy nurków przy platformie wiertniczej, trzeci – pokazany na Biennale – o chirurgicznym robocie „Da Vinci”, niezwykle maszynie wykonującej skomplikowane operacje, nawet bez udziału lekarzy. Jeden z kadrów pokazuje ich stojących i obserwujących jedynie monitory komputerów. Mamy okazję oglądać wnętrze naszego ciała, którego widok jest nam równie obcy jak morskie głębin. Autor zmienił kolorystykę obrazu na niebiesko-białą kreując wspaniałej urody dzieło. Na ekranie obserwujemy niezwykle balet ramion robota, które mogą poruszać się w różnych płaszczyznach. Jego precyzja budzi zachwyt i zdumienie. Końcówka filmu ukazuje ruchy maszyny układającej kostki domina. W pewnym momencie „Da Vinci” myli się o włos i ułożona misternie konstrukcja się rozpada. A jednak maszyna też bywa zawodna...

Biennale włoskiego kuratora, choć jest utopiijną próbą poszukiwania nowych dróg w kulturze, gromadzi wiele bardzo dobrych prac, których obejrzenie i doświadczenie warte jest podróży do Wenecji i wydanych pieniędzy, a wskazane wątki – godne dalszej refleksji. ■

Marginesy encyklopedii

55. Międzynarodowe Biennale Sztuki w Wenecji



1

Kiedy gorączkowo przemierzam się gęstym labiryntem weneckich ulic, z mapą w ręku, z okolicznościowymi drukami, katalogami, zaproszeniami, które w szybkim tempie napędzają biennialową torbę, towarzyszy mi poczucie, że oto kolejny raz, a tak już od dwudziestu lat, nie udaje mi się wypracować skutecznej strategii docierania do miejsc najważniejszych, najciekawszych, najbardziej wartościowych, które przecież gdzieś muszą być, skoro niemal cały establishment artystyczny gromadzi się właśnie tutaj od ponad dobrych stu lat. Lecz mimo wrażenia niedosytu, większych i mniejszych rozczarowań, świadomości, że żaden, nawet najbardziej morderczy wysiłek nie pomoże, by wszędzie trafić, by zobaczyć wszystko, co udało się zgromadzić w związku z Międzynarodowym Biennale Sztuki, czekam zawsze cierpliwie i z nadzieją, że doświadczę prawdziwych wzruszeń, dotknę ducha czasu, możliwego do rozpoznania tylko przez artystów, którzy widzą wcześniej to, czego inni jeszcze nie widzą.

Massimiliano Gioni, tegoroczny kurator Biennale Sztuki w Wenecji, część „komnat” Palazzo Enciclopedico oddał w posiadanie twórcom wizjonerom, chorym umysłowo szaleńcom, obsesjonistom, schizofrenikom i surowym, nieuczonym amatorom. Trzeba však pamiętać, że sztuka wyrastająca na poboczach oficjalnej kultury, tajemnicza i zagadkowa, często pogardzana, towarzyszy współczesnym wydarzeniom artystycznym, przenika do nich, stając się ważnym obszarem eksploracji. Dzięki niej właśnie, odkrywamy rzeczywistość mniej zafalszowaną, uwolnioną od estetycznych stereotypów i schematów myślenia. Wielu artystów widzi w tej „innej twórczości” możliwość doświadczenia pierwotnego impulsu wyzwającego z krępujących, akademickich konwencji, szansę odnalezienia alternatywnego pojęcia piękna i siły wyrazu zdolnych poruszyć nie mniej intensywnie co dzieło klasyczne. Poznając historię życia artystów, proces powstawania wytworów ich wyobraźni zbliżamy się do niepowtarzalnego, jednostkowego świata ich przeżyć i potrzeb.

Marginesy weneckiej Encyklopedii zapisane są w tym roku gęstą siecią indywidualnych i zbiorowych prezentacji towarzyszących części oficjalnej. Działania subwersywne artystów pojawiających się najczęściej w Giardini, ale również w Arsenale i na ulicach miasta, mają tu swoją tradycję. Ekscentryczne przebrania, wymyślne rekwizyty, performansy, polityczne napisy, zabarwione humorem zaczepne hasła tworzą swoisty kontrapunkt wobec oficjalnych wydarzeń. Pod czujnym okiem policjantów, te nieoficjalne, pozainstytucjonalne działania artystyczne w przestrzeni publicznej, przybierają formy raczej łagodnych prowokacji czy manifestacji. Mężczyzna w płaszczu, z żółtą muszką pod brodą i w niebieskim hełmie z napisem UNA, UN (nieokreślone rodzajniki w języku hiszpańskim), w otoczeniu młodych ludzi, którzy, niczym kamikadze z białymi przepaskami opatrzonymi czerwonym napisem *Biennalist*, prezentuje się dość pocziwie. Manifestują w pobliżu pawilonu Izraela otoczeni tekstami przestrzegającymi przed skutkami globalnych zmian klimatycznych i różnymi zagrożeniami współczesnego świata. Serbska performerka Ana Milovanovic, obleczone w tym roku w błękitne turkusy od butów do kapelusza, przechadza się majestatycznie pośród tłumu, powiększając kolekcję ekscentryków. Wierna artystycznym imprezom, starannie zaprojektowana, nierozłączna para performerska z Berlina, Eva & Adele, kokietuje przechodniów ostentacyjną kiczowatością złotych sukienek z dodatkiem koroneczek, kwiatuśzków i innych ozdóbek. Odmienny typ

uwodzenia prezentuje usmolony artysta chiński, który przedarł się z naprzeciwka Arsenale jako żywa reklama ogromnej ekspozycji „Voice of the Unseen”, usytuowanej na 5000 metrach kwadratowych. W roboczym, górniczym ubraniu wyraźnie odcina się od biennialowej publiczności, zapraszając na wernisaż wystawy, która jest ostrym komentarzem współczesnej sytuacji społecznej. Mniej na ulicach street artu i ogólnie jakoś bardziej ubogo. Najczęściej widoczne są szablony, niektóre >

1. Ragnar Kjartansson,

S.S. Hangover, 2013,
Performance,
fot. © Tomasz Pietrek

2. Elene & Vitaliy Vasiliev,

NEO, instalacja,
The light panel, 2012,
fot. © Andrzej Dudek-Dürer



utrzymują się od kilku lat, nowością jest portret Berlusconiego z napisem *Bye Bye*.

Dzisiejsza Wenecja to nie *La Serenissima*. Tłumy turystów przewalające się ulicami, luksusowe, gigantyczne statki i jachty rozpięające nabrzeża i przysłaniające architekturę coraz mniej przypominają widoki z obrazów Canaletta czy Guardiiego. Tymczasem przywołaniu nostalgicznych nastrojów z przeszłości z pewnością sprzyja pływająca kanałami Arsenale łódź islandzkiego artysty Ragnara Kjartanssona. Z pokładu „Hangover SS” rozlegają się dostojne dźwięki, powtarzanego po wielokroć utworu muzycznego, rozpisanego w duchu wagnerowskim na sześć instrumentów dętych, wykonywanego na żywo przez zawodowców. Specyficzna przestrzeń akustyczna potęguje wrażenie romantycznej melancholii i patosu. Teatralizacja rozciągniętego w czasie działania, opartego na relacji pomiędzy muzykami, repetycja utworu, którego dźwięki dobiegają z rozmaitych stron, a dodatkowo niezwykła sceneria, sprzyjają oderwaniu się widza-słuchacza od rzeczywistości. Przywołaniem zaś ponurej rzeczywistości są instalacje głośnego, chińskiego artysty-dysydenta Ai Weiwei. Na wyspie Giudecce można obejrzeć 150 ton, prawie równo ułożonych, prawie prostych prętów zbrojeniowych. Za surową formą instalacji zatytułowanej *Straight* kryje się wspomnienie tragicznego w skutkach trzęsienia ziemi w Syczuanie. Instalacja zbudowana została z prętów pozyskanych z zawalonych budynków, w tym wielu szkół. Wyprostowane domowymi sposobami przez artystę i jego przyjaciół zbrojenia, mimo oszczędnej formy przechowują wstrząsającą energię katastrofy. Ai Weiwei oskarżył rząd o nieuczciwość w przestrzeganiu norm budowlanych, a tym samym przyczynienie się do śmierci wielu tysięcy osób. W dziele tym znakomicie łączy tradycję ze współczesnością, żongluje artystycznymi konwencjami wypracowanymi przez kulturę Wschodu i Zachodu, język realizmu łączy swobodnie z powściągliwym minimalizmem. W kościele Sant’ Antonin zaprezentowano instalację *S.A.C.R.E.D.*, sześć żelaznych, skorodowanych boksów, w których Ai Weiwei zaaranżował sześć scen, dających wyobrażenie o udrękach, jakich doświadczał przez 81 dni aresztu po zatrzymaniu go z powodów politycznych w 2011 roku. Przez niewielkie okienka możemy oglądać, a właściwie podglądać więźnia i dwóch strażników, nieodstępujących go w dzień i w nocy, nawet w najbardziej intymnych okolicznościach. Sytuacje zilustrowane zostały rzeźbami – modelami oddającymi w sposób perfekcyjnie drobiazgowy grozę „chińskich tortur”. Ponura przestrzeń strzeżonej dobrze „izolatki” jest obserwowana z różnych perspektyw, patrzymy na rzeźbiarski portret artysty śpiącego, jedzącego, przesłuchiwanego; w łóżku, przy stole, w toalecie. Na odmiennym biegunie twórczej wypowiedzi sytuuje się instalacja innego chińskiego artysty zamieszkałego w Hong Kongu. Lee Kit prezentuje w pobliżu Arsenale, dość anemiczną, osobistą, instalację zatytułowaną *You*

(*you*). Rozsiane w galeryjnej przestrzeni przedmioty, których obecności doświadczamy w życiu codziennym – meble, ubrania, monitory, narzędzia, zestawione zostały w grupy ze względu na walory plastyczne: kolor, fakturę, materię. Kolejny chiński udział, a w tym roku jest ich sporo, odnajdujemy na wystawie „Rhapsody In Green” usytuowanej przy kościele Santa Maria Della Pieta, gdzie troje artystów z Tajwanu: Kao Tsan-Hsing (1945), Huang Ming-Chang (1952), Chou Yu-Cheng (1975), prezentuje realizacje w tonacji zielonej, są to zarówno olejne, hiperrealistyczne pejzaże, jak i przestrzenne instalacje imitujące trawę, ale także stylizowane, postkonceptualne kompozycje zakorzenione w stylistyce Dalekiego Wschodu.

Marginesy weneckiej Encyklopedii zapisane są gęstą siecią indywidualnych i zbiorowych prezentacji.

Młodym twórcom, do 35. roku życia, po raz kolejny stworzona została szansa na artystyczne zaślubienie. Międzynarodowe jury powołane przez Future Generation Art Prize, Fundację ukraińskiego miliardera Wiktora Pińczuka, wyłoniło na drodze konkursu 21 artystów z szesnastu krajów, którzy swe prace mogli zaprezentować w Palazzo Contarini Polignac. Przyglądając się uważnie propozycjom „młodzieży”, zastanawiam się, w jakim stopniu ta wystawa różni się od innych, na ile oglądane prezentacje przełamują ograniczenia istniejących już środków wyrazu, w jakim sensie są twórcze, oryginalne, odkrywczе, prowokacyjne, przewrotne, przebojowe, czy można na ich podstawie uchwycić różnice pokoleniowe, a jeśli tak, to w czym się





2

one przejawiają? Instalacje, wideoinstalacje, malarstwo, rzeźba, fotografia, performance, teatr cieni wlamują się w zabytkowe wnętrza pałacu, którego stylowy wystrój niejednokrotnie bardzo sprzyja twórczym pomysłom, poszerzając artystyczną przestrzeń, zacierając granice pomiędzy tym, co zastane, rzeczywiste, a tym, co stworzone na potrzeby ekspozycji. Wystawa, wpisując się w znajome formy, treści, sposoby ich wyrażania, generalnie niewiele różni się od tego, co znamy z innych miejsc, z innych prezentacji. Możemy zobaczyć m.in. konceptualną instalację *Nostalgia* Jonathasa de Andrade, rocznik 1982, opartą na zgeometryzowanych układach kolorowych klocków nawiązujących ideowo do motywów wykorzystywanych w architekturze brazylijskiej, doświadczyć przestrzennego chaosu autorstwa nowojorskiej artystki Abigail DeVille (1981), kontemplować bochenki razowego chleba, zamknięte w szklano-betonowym obiekcie, któremu ukraiński autor Mykyt Kadan (1982) nadał tytuł *Babooshka*. Interesująco w tym zestawie przedstawia się emocjonalna, wielokanałowa wideoinstalacja Japończyka Meiro Koizumi (1976) *Portret młodego samuraja*. Swoją rolę zaznaczyła Agnieszka Polska (1985), absolwentka Wydziału Rzeźby krakowskiej ASP, sześciominutowym filmem wideo zatytułowanym *My favourite Things*, w którym dzieli się swą pasją do tworzenia malutkich przedmiotów.

Okupacja dziedzina Palazzo Ca'Giustinian Recanati przez Bashira Makhoul „produkującego” na oczach widzów szare, tekturowe pudła z rozmaitymi otworami, które w zamyśle autora mają wyobrażać rudery domów, na jakie skazani są Palestyńczycy, jest manifestacją polityczną. Proces „zawłaszczania” weneckiej przestrzeni w wyniku ekspansji artystycznej, kiedy liczba pudeł liczy się w setkach, a może tysiącach, ilustruje w sposób >



3



4

1. **Hermann Nitsch**, dokumentacja akcji artystycznych
 2. **Yoko Ono**, *The Stacks of Burned Body*, 2013, instalacja, wystawa Personal Structures, Palazzo Bembo
 3. **Ana Milovanovic**, 2013, performance w przestrzeni otwartej Giardini
 4. **Sam Jinks**, *Personal Structures: Time, Space, Existence*, wystawa w Palazzo Bembo
- Fot. 1-4 © Andrzej Dudek-Dürer



symboliczny skalę bliskowschodniego problemu.

Przy Placu Św. Marka, w Caffè Florian, Omar Galliani zarysował ściany wnętrza, tej najstarszej kawiarni Wenecji, czarną kredką. Na ścianie czołowej umieścił ogromny, podwójny portret śpiącej kobiety. Instalacja *Sen księcia LYU* Ji utrzymana jest w charakterystycznej dla artysty wystylizowanej manierze niepokojącego, sennego piękna.

Pałacowe komnaty Museo Correr zapelnily się rzeźbami jednego z najwybitniejszych twórców XX wieku. Sir Anthony Caro, brytyjski artysta, współpracownik Henry'ego Moora, oddalił się od tradycji ustanowionej przez wielkiego mistrza. W swoich realizacjach ekspozuje przede wszystkim strukturalne jakości plastyczne dzieła. Spawane, poskręcane, ażurowe, malowane rzeźby sytuuje bezpośrednio na podłożu, wydają się lekkie i graficzne mimo użytego brązu, stali, aluminium. Tuż obok, w Galerii di Piazza San Marco, norweski projekt zatytułowany „Beware of the Holy

1. **Alfredo Jaar**, *Venezia*, *Venezia*, 2013 (detail), pawilon Chile

2. **Shu Yong**, *Guge Bricks 1500*, instalacja, 2013, Pawilon Chiński

3. **Carole Feuerman**, *Quan*, 2012, Oil on Resin with Polished Stainless Steel, 66.5 x 60 x 43 inches, Palazzo Bembo

4. **Grażyna Borowik**, *Skóra/Pelle/Skin*, 2013, performance

5. **Andrzej Dudek-Dürer**, *Hyper Time Space-Relations*, 2013, performance
Fot. 1-4 © Andrzej Dudek-Dürer
fot. 5 © Grażyna Borowik

Whore: Edward Munch, Lene Berg i dylemat emancypacji”, zrealizowany przez kuratorkę Martę Kuzma jest formą dialogu pomiędzy artystami tworzącymi w odległych czasach, ale skoncentrowanymi wokół trudnej, pełnej sprzeczności w wymiarze psychologicznym i kulturowym idei emancypacji, płci i norm obyczajowych. Zaprezentowano 28 mało znanych prac Muncha – rysunki, szkice, obrazy, których melancholijno-ironiczna wymowa ilustruje obsesyjny, pełen lęków świat artysty. Wokół, na stołach trochę modnej literatury z początku XX wieku – *Psychopathologie und Kunst* dr. H. Stadelmana z 1908 r. czy *Geschlecht Und Charakter* dr. Otto Weiningera. Film Lene Berg zatytułowany *Loose Young* koncentruje się na skomplikowanych relacjach psychologiczno-uczuciowych pomiędzy trójką bohaterów, jest swoistą, męczącą wiwiskacją – przesłuchaniem, ujawniającym wewnętrzne konflikty, zakłamania, manipulacje.

Wnętrza i ogród Insituto Santa Maria Della Pieta rozświetlił Nowozelandczyk Bill Culber, używający do aranżacji neonowych rurek. Światło współistnieje z nagromadzonymi przedmiotami-meblami, lustrami, plastikowymi butelkami. Błyski, refleksy, efekty światłocieniowe sprawiają, że przedmioty codziennego użytku wydają się niecodzienne.

Media cyfrowe, instalacje interaktywne, animacje komputerowe znalazły swe miejsce w nowo otwartej przestrzeni sztuki – Officina delle Zattere, na wystawie „The Metamorphoses of the Virtual – 100 Years of Art and Freedom”, gdzie prezentują swe prace Miguel Chevalier, Anne Senstad, Pia Myrvold i znana z licznych operacji plastycznych ORLAN, której realizacja w technice 3D *Origin of the World* przypomina ożywiony atlas anatomiczny.

W pobliżu mostu Rialto usytuowany jest Palazzo Bembo, gdzie w czasie trwania Biennale zgromadzono dzieła około osiemdziesięciu artystów o światowej sławie i tych mniej znanych, które wystawiane są pod wspólnym tytułem „Personal Structures”. Dwadzieścia pomieszczeń oddano artystom do indywidualnego zagospodarowania, a w pozostałych trzynastu stworzono prezentacje kilkuosobowe. Wideo, rzeźby, instalacje, obrazy, fotografie odwołują się w swym przesłaniu do Czasu-Przestrzeni-Egzystencji, prowokują osobiste relacje z widzem, nawiązują do jego otoczenia, intymnych doświadczeń. Wśród autorów można wymienić takie gwiazdy jak Roman Opalka, Michele Manzini, Yoko Ono, Elene & Vitaliy Vasiliev, Arnulf Rainer, Herman Nitsch, Valie Export, Ben Vautier. Wystawa jest częścią międzynarodowego projektu artystycznego zainicjowanego w 2003 r. przez holenderskiego artystę Rene Rietmeyera. Australijczyk Sam Jinks zadziwia technicznym perfekcjonizmem hiperrealistycznych, lateksowo-silikonowych rzeźb, zaskakujących realizmem materii, żłudnie imitującej ludzkie ciało. Rosyjski



2



3



4



5

artysta Genia Chef stworzył instalację *Dead House*, złożoną z niewielkich obrazków, namalowanych w oparciu o fotografie archiwalne, a przedstawiających członków carskiej rodziny Romanowów w okresie bezpiecznego dobrobytu. Ten idylliczny czas i przestrzeń zderza z lightboxem i animacją w technice 3D, przywołującymi wnętrza Pałacu Zimowego. O śmierci cara Mikołaja II, jego żony i dzieci artysta opowiada nie wprost, ale za pośrednictwem specyficznej atmosfery, koloru i światła. Yoko Ono w swojej indywidualnej przestrzeni zbudowała wielomedialną instalację z rzeźb, wideo, listów, śpiewu i krzyku. Jest to przejmująca opowieść o skrzywdzonych, zabitych, zranionych. Czternaście znakomitych prac Arnulfa Rainera zawieszonych na ścianach, położonych na półkach, dopełnionych zostało filmem pokazującym artystę przy pracy. Do udziału w wystawie zaproszony został również Grzegorz Klatka, absolwent Instytutu Fotografii Twórczej w Opawie, w Czechach, pokazał realizację w technice wideo. Na parterze pałacu rozciąga się graficzna instalacja amerykańskiego artysty Lawrence'a Weinera, uważanego za jednego z twórców konceptualizmu. Autor rozpisując teksty w dziesięciu językach poszukuje kontekstów i zależności pomiędzy słowem, komunikatem, a miejscem, któremu przynależą.

Z inicjatywy Giancarlo Da Lio i Tiziany Baracchi w Wenecji-Mestre utworzony został Embassy Pavilion, miejsce spotkań performerów z Włoch, Francji,

Finlandii, Niemiec, Polski (Grażyna Borowik -Skóra/Pelle/Skin i Andrzej Dudek-Dürer – *Hyper Time Space-Relations* i *Living Sculpture*), ale także przedstawicieli wciąż żywej we Włoszech Arti Visive. Zaaranżowano instalację, odbył się pokaz wideo i wystawa dokumentacji związanej z twórczością Achille Cavelliniego, duchowego patrona całego przedsięwzięcia. Ten „międzynarodowy pawilon” stał się platformą dla działań uzupełniających różnorodny w zamysle projekt kuratora Biennale, w którym jednak zabrakło prawdziwego performancje, bo przecież wydarzenia w Giardini, przygotowane z udziałem wynajętych „aktorów” to już całkiem inna bajka.

Spoglądając w stronę San Giorgio Maggiore, nie sposób nie zauważyć dzieła Marca Quinna – kolosalnej, jedenastometrowej białej rzeźby. Pozującą modelką była ciężarna kobieta, angielska artystka Alison Lapper, która urodziła się bez rąk, z niedorozwojem nóg. Brak kończyn nie przeszkodził kobiecie w realizacji życiowych marzeń. Marc Quinn jest artystą kontrowersyjnym, skandalizującym. Swoje rzeźbiarskie autoportrety wykonuje cyklicznie co pięć lat z sześciu litrów własnej, zamrożonej krwi. Pierwszy posąg Alison wykonał w 2005 r. zużywając 15 ton marmuru. Przy okazji tego rodzaju realizacji rodzi się pytanie – ile potrzeba wiedzy i wiadomości, ile komentarzy i wyjaśnień, aby dzieło objawiło nam swą wartość, aby mogło nas wzbogacić, zadziwić, zaangażować? ■



 ANDRZEJ SAJ

Obok rampy załadunkowej

Aby dotrzeć do sal ekspozycyjnych szóstej edycji Praskiego Biennale, trzeba było przejść wzdłuż niezwykle fotogenicznej starej rampy kolejowej i wspiąć się na piętro funkcjonalistycznej przestrzeni magazynowej Stacji Towarowej Žižkov. Tę unikalną w Czechach stację zbudowano w 1936 roku (według projektu K. Caivasa i V. Weissa), która obecnie (w 2013 r.) została uznana za pomnik kultury narodowej. Tak więc po raz kolejny – po trzech wcześniejszych prezentacjach w postprzemysłowych obiektach Karlin Hall i przedostatniej edycji w budynku Microny na Modrzanach – ta ważna dla krajów Środkowej Europy inicjatywa nadal musi się borykać z mało komfortową powierzchnią ekspozycyjną i warunkami iście survivalowymi. Współorganizator pierwszej edycji biennale, praska Galeria Narodowa (ekspozycja w Pałacu Veletzní) już od drugiej edycji nie partycypuje w tym projekcie. Wydaje się więc, że konflikt między pierwszymi organizatorami tego przedsięwzięcia nie został zażegnany, co źle służy całej inicjatywie, i to ze względów finansowych, i prestiżowych (Pisaliśmy o tym przy kolejnych sprawozdaniach z biennale, por. „Format” nr 43/2003 i 47/2005).

Czy zatem zgromadzone w halach tego składu towarowego obrazy, objekty i instalacje można traktować jako wartościowy „ładunek”, przygotowany do wyekspediowania w świat sztuki? I czy „Stacja Žižkov” może tu spełnić efektywnie swoją rolę? Są to pytania nie tylko retoryczne, bowiem mają one swe – na przykładzie tej wystawy – uzasadnienie.

Znając intencje organizatorów, wiadomo, że takie zadanie było stawiane już od pierwszej edycji biennale. Giancarlo Politi i Helena Kontova postanowili bowiem wyeksponować sztukę krajów Europy Wschodniej i Środkowej oraz wywodzącą się z peryferyjnych krajów Azji i Ameryki Południowej i niejako włączyć ją w obieg światowych centrów sztuki. Wychodząc z założenia, że w czasach globalizacji peryferia stają się centrum, albo że właściwie to centrum sytuuje się już wszędzie... organizatorzy biennale podjęli ambitny zamiar pokazania sztuki tych obszarów w kręgu sławnych i znaczących wydarzeń światowego forum sztuki, jakimi już są chociażby biennale weneckie czy Documenta w Kassel. Czy plan ten został spełniony? Można mieć tu uzasadnione wątpliwości, choćby z racji coraz szczuplejszej (z edycji na edycję) ekspozytury dzieł (ich doboru), ale również z powodu raczej skromnych możliwości finansowych organizatorów, mimo wspierania tej inicjatywy przez Ministerstwo Kultury Czech i władze Pragi. Tak więc, owa programowa ekspedycja tej sztuki w świat, ciągle ma tu wymiar raczej tylko symboliczny.

Niewątpliwie z upływem czasu już sami organizatorzy PragueBiennale zmuszeni byli zweryfikować swoje wcześniejsze założenia programowe. Pomijają oni zatem hasło „centralności”, uznając że w formułę obecnego biennale wpisany jest swoisty noma-
dyzm kulturowy, a więc kultura i sztuka są obecne wszędzie i wszędzie pojawiają się podobne

propozycje; czyli wobec powszechności globalizacyjnych tendencji należy raczej pokazywać odmienności twórcze, odwoływać się do różnych postaw i manifestacji, że wreszcie ważniejsze są dzisiaj subiektywne wybory – punkty widzenia inicjatorów i kuratorów wystaw.

Akceptacja tak rozumianych subiektywnych wyborów sprowadza się, w przypadku Prague-Biennale, do dominacji kuratorów miejscowych, co w efekcie daje zdecydowaną przewagę na tegorocznej ekspozycji pracom autorów czeskich i słowackich, w pewnym tylko zakresie wzbogaconych obecnością uczestników z USA, Włoch i Niemiec, w wyrażnie zaś mniejszym stopniu z takich krajów jak m.in. Austria, Rumunia, Indonezja czy Australia. Bardzo skromnie, bądź wcale, są natomiast reprezentowani artyści z innych krajów wschodnioeuropejskich czy z Ameryki Południowej (a to były, wcześniej preferowane, tzw. peryferia). Polscy artyści – poza Mateuszem Sadowskim – zostali również pominięci w tej edycji.

Obecna ekspozycja biennialowa, mimo jej skromniejszego zamiaru, w jakimś stopniu nawiązuje do swojej wcześniejszej struktury. Znowu najbogatszą sekcją jest, zatytułowana „Expandet Painting”, ekspozycja dzieł w koncepcyjnym wydaniu przez inicjatorów całego przedsięwzięcia: G. Politi

i H. Kontovą, przy wsparciu głównego kuratora Nicola Trezzi. Drugą sekcję, także z założenia o charakterze międzynarodowym, pt. „Flow” (Przepływ) projektowały merytorycznie i ekspozycyjnie

Powyżej: Stacja kolejowa w dzielnicy Žižkov, w której odbywało się Biennale, fot. Krzysztof Saj



Zuzana Blochová i Patrycja Talacko. Działowi sztuki słowackiej, pt. „Beyond the Art”, kuratorowała Mira Sikorova – Pulišova, pokazano tam zaś głównie artystów słowackich, w większości mieszkających poza granicami swojego kraju. Równoległe z Prague Biennale 6 zorganizowano także, już po raz trzeci, integralną część biennale prezentującą obecny stan fotografii. Ta edycja została zatytułowana „Photography, Reconstructed”, której kuratorem był Pavel Vancat z Czech. Uzupełniająco wobec tej części można widzieć wystawę portretów fotograficznych Mirosława Tichyego w kuratorskim wyborze Romana Buxbauma.

Powracający na biennale temat sekcji, poświęconej „Poszerzonemu malarstwu”, tym razem nie zaskakuje nadmiarem rozwiązań odnoszących się do tytułowego obszaru eksperymentów malarskich. Pojawiają się tu bowiem na dobrym poziomie także tradycyjne obrazy malarzy o korzeniach azjatyckich (np. Jumaldi Alfi, Fendry Enkel) czy Amerykanów (np. Asley Bickerton) albo prace Frorina Maxa z Rumunii. W zasadzie eksperymentatorzy z materią malarską i formą dzieł nie zdominowali wyraźnie tej wystawy; wprawdzie Alberto Garutti (Włochy) ze swymi antyobrazami czy Jakub Nepras (Czechy) i John Henderson (USA) dali przykłady „wyjścia” poza konwencje, podobnie w rozbudowanej instalacji pt. *Evropa, Evropa* Ludék Rothousky (Czechy). Zastosowanie zamiast farb innych materiałów w budowaniu obrazu też nie jest niczym nowym (tu przykłady prac m.in. Michaela Smitha i Shinique Smith z USA) albo włączenie fotografii w kontekst malarstwa – co pokazała m.in. Helena Hladilova z Czech czy John Henderson z USA.

W przestrzeni tej sekcji znalazły się także prace parafotograficzne, obiekty oraz zestawienia przedmiotów (w instalacjach) – odnoszące się do tytułowego sensu „przekroczonego” malarstwa. Świadomość neokonceptualna łączy się tu – jak to obserwuje się obecnie na większości światowych wystaw – z nowomediálním oprzyrządowaniem, skutkując pracami transmedialnymi czy

intermedialnymi (tę trudność identyfikacji i płynność środków zauważają teoretycy sztuki).

Właśnie „płynność” określa intencje kuratorów drugiej sekcji biennale pt. „Flow”. Z. Blochova i P. Talacko w swym krótkim credo kuratorskim nawiązują do słów naszego antywieszcza Witolda Gombrowicza gloryfikującego wolność życia w zachwycie... i wolność dzieła sztuki. Kuratorki tej sekcji, ceniąc – za mistrzem – prywatność, postawiły na wolność sztuki, bez zewnętrznych nacisków polityki czy filozofii. Zgromadzone w tej sekcji dzieła, znów głównie z Czech (8), Niemiec (4), Australii (3), USA (2) i po jednym z Austrii, Włoch i Rosji, są prawdopodobnie „wolne” od nacisków polityki (?), ale chyba też wolne od tegoż zachwyty, do jakiego nawiązują w swej deklaracji kuratorki. Zbiór subiektywnie dobranych i zestawionych ciasno, w raczej skromnej przestrzeni, prac nie dał się „czytać” w kontekście hasła przewodniego. Jeśli bowiem chcemy ograniczyć intelektualne i spekulacyjne myślenie w procesie odbioru dzieła (co postulują kuratorki), to trzeba zaoferować coś zamiast. Tego „zamiast” służącego szczeremu zachwytowi trudno było doświadczyć w chaotycznym zestawie prac, z których najbliższej pełnej akceptacji odbiorczej (moim zdaniem) była rozbudowana instalacja E. Kneihsla z Austrii czy wieloznaczny obiekt R. Stipla z Czech.

Kuratorka Mira Sikorova-Putišova w sekcji zatytułowanej „Beyond the Art.” zebrała prace twórców słowackich. Kuratorka postawiła na artystów funkcjonujących raczej poza ramami instytucjonalnymi współczesnego świata sztuki (poza galeriami). Zaprezentowała ona przykłady twórczej aktywności w ramach tzw. poszerzonego modelu artystycznego, odniesionego do przestrzeni publicznej. Zwraca tu uwagę ilość projektów – zwanych badaniami artystycznymi, choć skierowanymi do sfery nieartystycznej. A co artysty faktycznie mogą „zbadac” w tej mierze – pokazał już czas konceptualizmu (lata 70. XX w.); to badanie w wielu wypadkach kończyło się wtedy

banalnym efektem w postaci paranaukowej dokumentacji itp. bądź w prezentowanych hasłach, które nabierały rangi, dopiero gdy były uzasadnione i potwierdzone rangą instytucji, w której były przedstawiane. Tymczasem dzisiejsi artyści oddegnują się również od tychże instytucji – stawiają się tu raczej w roli społeczników, reagujących aktywnie na społeczne problemy; w Słowacji – przykładowo – związane z dyskryminacją społeczności romskich (T. Rafa), czy odniesione do problemów życia w przestrzeni zurbanizowanej (Matej Makula, Jaro Varga) bądź wreszcie do zdarzeń z przeszłości (socjalistycznej) kraju, np. w pracach L. Nemcovej czy T. Szoltysa. Szlachetne intencje tych twórców-socjotyków nie zawsze jednak przekładają się na empatyczne dzieło sztuki – to dość znany współcześnie dylemat wyboru postawy; między rolą działacza w sferze publicznej a „producenta” dóbr duchowych, między doraźną rolą kreatora sprawiedliwszej sytuacji społecznej a rolą „nauczyciela” czy przewodnika w społecznym wzbogacaniu życia duchowego (kultury). To w istocie dylemat: dać głodnemu ryby do zjedzenia czy wyposażyć go w wędkę do ich łapania...

Na osobną uwagę zasługuje – zorganizowane przy okazji biennale sztuki – już po raz trzeci Prague Biennale Photo, pt. „Photography, Reconstructed”. Podczas poprzednich edycji było to zwykle bardzo interesujące wejście w kondycję współczesnej światowej fotografii, tym razem w kuratorskim wyborze Pavla Vancata zostało sprowadzone do ekspozycji niemal pozbawionej przykładów konwencjonalnej fotografii. Zamiast fotografować rzeczywistość – uzasadnia swój wybór kurator – artyści pracują nad dekonstrukcją i rekonstrukcją fotograficznych obrazów. Po „końcu” fotografii modernistycznej – obrazami stają się nie zdjęcia wprost, lecz obrazy utworzone jako komentarz do obrazów lub nawet ich zaprzeczenie. Fotografia jako autonomiczny fetysz przestała istnieć – twierdzi kurator – nie ma fotografii w sensie wyraźnie zdefiniowanego zjawiska, lecz raczej >



1

trzeba mówić o różnych działaniach pragmatycznych, którymi ten mit fotografii jedynie legitymizujemy i go rekonstruujemy. Jest ona *mutującą formą* (jak mówią artyści pracujący z fotografią), a więc wchodzącą w rozbudowane interakcje z innymi mediami w realizacjach przestrzennych (instalacje), filmach i przekształconych eksperymentalnie obrazach. Vancat chce pokazać przykłady tej zmieniającej się „natury” fotograficznego obrazu. Na ekspozycji Photo 3 nie stało się to w stopniu

przekonującym; w prezentacji idei „zrekonstruowanej fotografii” znalazły się przykłady jej możliwych „granic” czy źródeł inspiracji (np. w instalacji Chrisa Jonesa). Tu należy dodać, że jedynym tradycyjnym akcentem tej części biennale było oddanie honoru twórczości fotograficznej Miroslava Tichy’ego. Ta przemyślana i zaaranżowana ekspozycja pokazała tradycyjne dzieło czeskiego mistrza fotograficznych portretów, głównie kobiet.

1. **Luděk Rathouský**, *Europa Europa*, 2012–2013, Courtesy the artist
 2. **Jakub Nepraš**, *Spirit of the Place*, 2010, Courtesy the artist
 3. **Chris Jones**, *Site of Immediate Knowledge*, 2011
 4. **Erwin Kneihsl**, *Universe EK* (Installation), 2014
- Fot. 1–4 Krzysztof Saj

2





3

Ten skrótowy przegląd szóstego biennale w Pradze nie oddaje w pełni zróżnicowania wielu zebranych i prezentowanych na nim prac, choć nie sposób ukryć tu odczucia pewnego rodzaju niedosytu i dyskomfortu spowodowanego miejscem i pogarszającymi się warunkami organizacyjno-finansowymi tej inicjatywy, i w związku z tym braku reprezentacji z wielu krajów Europy Środkowej, choćby z Ukrainy, Białorusi, Polski czy krajów nadbałtyckich. Akcentując jednak uznanie dla determinacji organizatorów biennale, należałoby życzyć, by „Stacja Żiżkow” właśnie przysłużyła się szerszej ekspozycji i ekspedycji sztuki tu proponowanej. ■



4



KAMA WRÓBEL

Sztuka w ujęciu technologicznym, czyli o tegorocznej edycji Biennale Sztuki Mediów WRO

15. jubileuszowa edycja Biennale Sztuki Mediów WRO: Pioneering Values dobiegła końca. Przyszli więc czas na podsumowania, recenzje i ogromne gratulacje, jakie należą się organizatorom. Już na początku warto zaznaczyć, że tegoroczne WRO było edycją niezwykle udaną, rozbudowaną i utrzymaną na bardzo wysokim poziomie. Zaprezentowane prace były naprawdę ciekawe,

często nowatorskie, a zaadaptowane na cele ekspozycyjne przestrzenie wyjątkowe. I nie chodzi tu tylko o dawny Pałac Ballestremów i odnowione Kino DCF – w którym zlokalizowane było biuro festiwalowe, lecz także o Dom Handlowy Renoma, Instytut Grotowskiego, Galerię Entropia czy Synagogę pod Białym Bocianem. Każde z tych miejsc na kilka bądź kilkanaście dni stało się



świątynią sztuki technologicznej, która – dzięki umiejęt-
nie dobranemu programowi – pokazała, jak bardzo potrafi
być różnorodna, innowacyjna i przystępna dla odbiorcy.

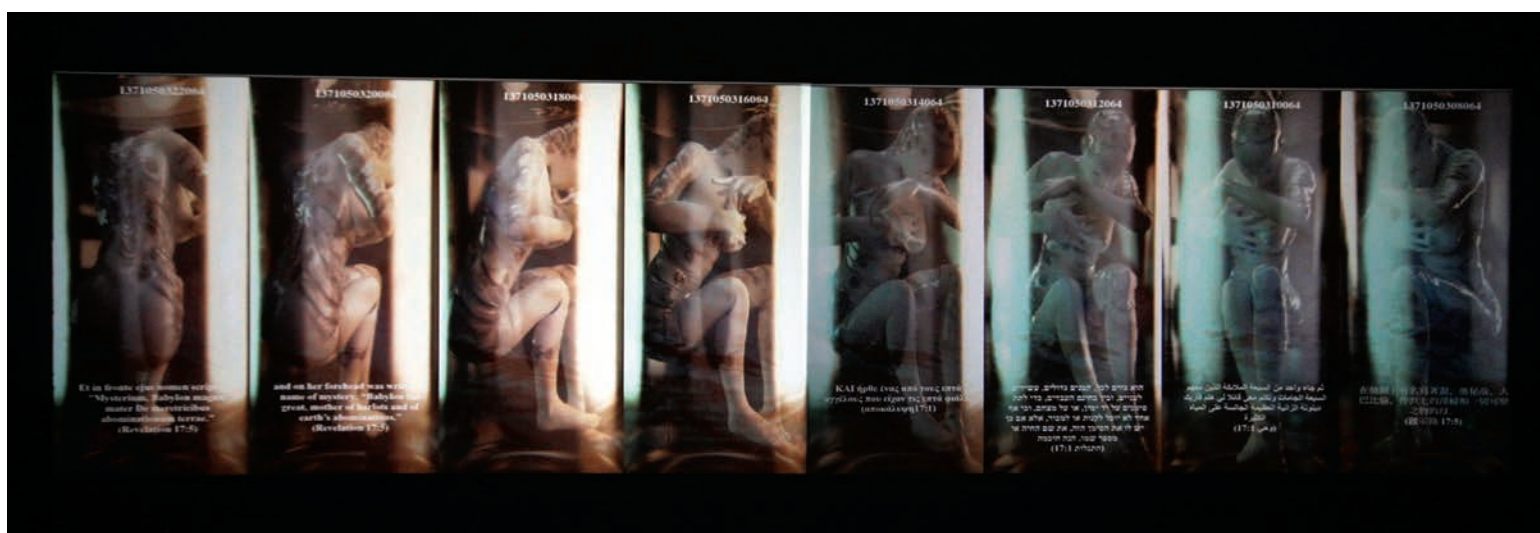
Nie będzie zapewne zaskoczeniem, jeśli napiszę, że
niekwestionowanym czarnym koniem tegorocznego
Biennale była rozbudowana wystawa pt. „Pierścienie Sa-
turna”, która mieściła się w przestrzeniach opuszczonego
już, dawnego Pałacu Ballestremów. Miejsce to – magiczne
i jednocześnie dla wielu Wrocławian nieodkryte – okazało
się idealnym obszarem do zaadaptowania go przez sztukę
z kręgu nowych mediów. Różnorodność sfer oparta na
kontraście stare-nowe/znane-nieznane w doskonały sposób się
przenikała i – paradoksalnie – dość dobrze uzupełniała. I być może właśnie dlatego trudno
jest powiedzieć, co na wystawie tej było najciekawsze. Bowiem w dużej mierze
każda z prezentowanych prac miała w sobie coś szczególnego i innowacyjnego
zarazem. Coś, co w zestawieniu z atmosferą niedopowiedzianej historii – która
obecna była w każdym ze zwiedzanych pomieszczeń – tworzyło niemożliwy do
odtworzenia, właściwy tylko temu wydarzeniu klimat. W Pałacu Ballestremów
zgrupowano czterdzieści prac autorstwa artystów z całego świata, które –
oprócz bardziej bądź mniej skryzystalizowanego powiązania ideowego – uka-

1. **Justyna Misiuk**,
RGB Lookbook, 2013,
instalacja wideo
2. **Diego Ramirez**,
Heart Shaped Bruises,
2012, wideo
3. **Lin Pey Chwen**,
Revelation of Eve Clone,
2011, instalacja

Fot. 1–3 Krzysztof Saj

obecnego w pomieszczeniu odbiorcy i wygenerować różnorodne,
odpowiadające tematyce pracy dźwięki i zapachy. Dlatego też insta-
lację tę można uznać za sensoryczną, co w dużym skrócie oznacza,
że ma ona zdolność oddziaływania na zmysły, takie jak wzrok, słuch
czy węch. Poprzez swoją strukturę, ale też i formę (realistyczna imi-
tacja bluszczu porastającego ścianę) *Black Garden* w sposób niemalże
organiczny „zrósł się” z przestrzenią, w której został umieszczony.
Całość natomiast – szczególnie w wieczornych godzinach – potę-
gowała uczucie nieodkrytej jeszcze tajemnicy zabytkowego pałacu.

Bardzo atrakcyjną dla widza była również usytuowana w zaciem-
nionym pomieszczeniu instalacja amerykańskiego twórcy Matta
Kenyona pt. *Supermajor* (2012). Obiekt ten w pierwszym momencie budził
ogromne zainteresowanie, jak i sprawiał wrażenie przekraczającego niewzru-
szone prawa fizyki. Dlaczego? Otóż realizacja ta skonstruowana została z sześciu
oldschool’owych puszek po oleju, na które rzutowane było pulsujące, ostre
(fleszowe) światło. Z jednej z puszek wylewał się olej, który – dzięki złudze-
niu optycznemu – zamiast podążać za prawem grawitacji, z powrotem się
do niej wlewał. Jak? Na temat działania *Supermajor* powstało wiele hipotez.
Wydaje się jednak, że najszluszniejszą z nich jest ta, która uznaje, że to dzięki
migającemu, stroboskopowemu światłu oko ludzkie jest w stanie dojrzeć nie-



zały aktualne trendy, ale też drogę, w kierunku której podąża sztuka oparta
na narzędziu technologicznym.

Pisząc o wystawie „Pierścienie Saturna” można śmiało pominąć niewie-
le wnoszące, metaforycznie uchwycone założenia wystawy, w których wspo-
mina się [...] o *nieuchronności rozkładu i jego witalnej niezbędności. O wzorach powstających z drobin i ułamków, kształtowaniu się form i wartości* [1].
Dlaczego? Bowiem dzięki interesującej formule, wykonaniu, stylistyce i użytej
technologii większość obiektów – nawet bez otoczki ideowej – z łatwością
trafiała do odbiorcy z właściwym dla siebie przekazem. Jedną z tego typu prac
była ujmująca instalacja pt. *Vincent und Emily* (2012) autorstwa niemieckiego
duetu: Carolin Liebl i Nikolasa Schmid-Pfählera. Dwa dynamicznie reagują-
ce roboty o odsłoniętej konstrukcji zaprojektowane zostały tak by – bez słów
– poprzez wykonywane ruchy naśladować zachowania i interakcje człowieka.
Analogicznie do relacji międzyludzkich, Vincent i Emily na swój własny sposób
obrazowali widzowi model trudnego układu partnerskiego wraz z powszech-
nie istniejącymi w nim problemami: komunikacji, niezrozumienia, odrzucenia,
kłótni czy w końcu samotności. Dość nieprzewidywalne, chwilami nagle ruchy
były w stanie zbudować spore napięcie także w odbiorcy, który – przyznam
szczerze, że również i ja – intuicyjnie starał się odnaleźć znane z autopsji mo-
dele zachowań i przetransponować je na realne życie.

Niewątpliwie na uwagę zasługiwała także rozległa instalacja site-spe-
cific autorstwa Aleksandra i Marianny Janickich pt. *Black Garden* (2013),
której struktura oparta została na działaniu popularnego dziś w sztuce
mediów kinecta. Za jego pomocą instalacja ta była w stanie wykryć ruch

widzialny na co dzień efekt. A ten z kolei wywołany jest działaniem wibrują-
cego, ustawionego na częstotliwość ok. 23–25 Hz dźwięku, który sprawia, iż
ciecz jest w stanie się rozproszyć i przybrać określone kształty. Warto również
zaznaczyć, że obiekt ten oprócz artystycznego, trzymał wysoki poziom este-
tyczny, jak i wykonawczy.

Tuż obok usytuowana została rozbudowana bio-artowa instalacja pt. *Bac-
teria battery No. 8* (2013) grupy RIXC będąca częścią trwającego od 2012 roku
projektu „Biotricity”. Praca ta była doskonałym przykładem współistnienia
i przenikania się dwóch pozornie niezwiązanych ze sobą sfer: nauki i sztuki,
które współgłębując, dają możliwość kreowania doświadczalnych, długofa-
lowych projektów o charakterze eksperymentalnym. W przypadku instalacji
Bacteria battery No. 8 warto zwrócić uwagę, że artyści pogłębiając badania
nad nowym sposobem pozyskiwania energii – w tym przypadku przy użyciu
żyjących w wodzie bakterii – stworzyli jedyną w swoim rodzaju, ważną i wie-
lopoziomową pracę artystyczno-badawczą.

zupełnie inny typ narracji zastosowany został w cieszącej się dużym za-
interesowaniem instalacji pt. *It happens far away from us (Ca arrive loin de
chez nous*, 2012) autorstwa Aline Veillat. Francuska artystka, wykorzystu-
jąc wrodzoną w człowieku ciekawość, starała się zachęcić odbiorcę do zer-
knięcia w niepozorny, wywiercony w ścianie otwór. Dla większości zwie-
dzających był on czymś w rodzaju tajemnicy, która kusi i jednocześnie jest
nieodostępna. Na (nie) szczęście tylko pozornie. Ciekawość nasza zostawała
bowiem szybko zaspokojona nagłym hukiem/strzałem, który natychmiasto-
wo wprawiał w osłupienie graniczące z ogluszeniem i chwilową dezorientacją.
Stan zdziwienia zapisywany był w postaci stop-klatki, którą wraz z innymi slaj-
dami można było obejrzeć na zamontowanym po drugiej strony ściany ekranie. >

1 Patrz: Przewodnik po Biennale, str.47.



1. **Darsha Hewitt**, *Electronic Bell Choir*, 2012, instalacja
 2. **Paweł Janicki**, *Vinyl Video Delay*, 2012, instalacja interaktywna
 3. **Katarzyna Postaremczak**, *I stabbed her but I didn't mean to kill her, I loved her but she treated me like shit*, 2012, performance
- Fot. 1-3 Krzysztof Saj

coraz bardziej dostępna, przez co zbliża nas do kreatywnej mocy Boga. Nie bez znaczenia była tu także wytatuowana na czole Eve znamiona liczba 666, która odnosząc się do postaci Szatana, stanowiła jednocześnie warunkującą metaforę pędzącego bez pohamowania postępu cywilizacyjnego, którego częścią jesteśmy.

Zdecydowana większość z zaprezentowanych na wystawie prac odznaczała się wysokim poziomem artystycznym i tylko w przypadku jednej można było poczuć niedosyt.

W pomieszczeniu tym znajdowała się także inna – miła, humorystyczna w odbiorze i prowokująca do odpoczynku na łóżku instalacja Camili Rhodi pt. *Over 18 only* (2012). Praca ta – głównie za sprawą miłosnej, seksualnej tematyki oraz sprzecznych komunikatów wizualno-dźwiękowych również zyskała sobie przychylność publiczności.

Opisując „Pierścienie Saturna” nie można pominąć istotnej dla organizatorów instalacji site-specific pt. *Miraż Kamy Sokolnickiej*. Praca szczególna, bo odnosząca się w sposób bezpośredni do miejsca, w którym się znalazła. A chodzi oczywiście o Pałac Ballestremów, który poprzez swą historię mocno zagnieżdził się już w tkance miejskiej. Instalacja wrocławskiej artystki usytuowana została w dużym dwupokojowym pomieszczeniu, w którym rozmieszczone zostały fotografie, lustra i udające lustra projekcje wideo. Całość – chwilami metafizyczna – jawiła się jako opuszczona przestrzeń mieszkalna, w której zatrzymał się czas, a rzeczywistość podporządkowana została innym zasadom i prawom niż te, które są nam znane. W urządzonych przez Sokolnicką pokojach odczuwalna była przedziwna atmosfera „trwania”, pamięci, historii, a jednocześnie przemijania, nieubлагalności czasu czy w konsekwencji śmierci. Pałac jest tu więc figurą symboliczną, za pomocą której artystka stara się sprowokować odbiorcę do przyjrzenia się Ballestremom od innej strony, stawiając historię rodu w zupełnie nowym kontekście [2]. I trzeba przyznać, że jej się to udało.

Przeźrzenie honorową przypadła w udziale kanadyjskiej artystce Darshy Hewitt, której imponująca instalacja pt. *Electronic Bell Choir* (2012) umieszczona została w pałacowym poddaszu. Miejsce do którego prowadziły podświetlone na niebiesko schody emanowało ciszą, spokojem i pewną dozą metafizyki, która potęgowana była subtelnym dźwiękiem wydawanym przez dzwonki.

W punkcie centralnym usytuowana została – złożona z dwudziestu odbiorników telewizyjnych – instalacja, której działanie wykorzystywało wytwarzane przez kineskopy promieniowanie elektromagnetyczne. Włączające się sekwencyjnie monitory – które wcześniej nastawiono na odbiór białego szumu pomiędzy kanałami telewizyjnymi – emitowały energię oddziałującą na ustawione przed nimi konstrukcje dźwiękowe. Ledwo wyczuwalna przez nas siła wprawiała dzwoneczki w delikatne drgania, których nakładające się tony komponowały tajemniczą, intymną melodię.

Pod względem formalnym i estetycznym zdecydowanie odznaczały się instalacje *Crystal City* (2013) Chi Tsung Wu oraz *Revelation of Eve Clone* Lin Pey Chwen, które w swej formule, przekazie i stylistyce odnosiły się do całkiem odmiennych form niż działania pozostałe. Wyróżniona nagrodą krytyków i wydawców instalacja *Crystal City* urzekła przede wszystkim swym minimalizmem, subtelnością i pięknem. Niezwykle estetyczny, wyważony kompozycyjnie przestrzenny obraz widzianego z góry miasta budowany był przy użyciu zmiennego strumienia delikatnego światła. Chi Tsung Wu w realizacji tej starał się przekazać nam wiedzę na temat niewidzialnego świata, do którego mimowolnie przynależymy – miejsca, które składa się z urządzeń elektrycznych, programów, sieci informacyjnych i jest przeźroczyste, lekkie oraz ledwo dostrzegalne. Rzeczywistość ta w oczach artysty rozwija się właśnie jak kryształ – gdzie każdy z pojedynczych elementów spotyka się i współgryzkuje, rozprzestrzeniając się według wewnętrznego rytmu i logiki. Z kolei *Revelation of Eve Clone* (2011) – będąca zaledwie tylko częścią rozbudowanego projektu intermedialnego – była przykładem realizacji, w której tajwańska artystka imitując hologram i wykorzystując technikę 3D zabawiała się w Boga tworząc klon kobiety o imieniu Eve. Poprzez kontekst biblijny w pracy tej uwidacznia się problem pożądanego przez ludzi boskiej mocy twórczej, która dzięki nieustannie rozwijającej się technologii jest



Chodzi o przestrzenną instalację kinetyczną pt. *Solace* (2011) autorstwa Nicky Assmann, która pokazana została w postaci jednokanałowej projekcji wideo. Forma ta zubożyła sensualną i malowniczą instalację, która stworzona została jako przestrzenny obiekt kinetyczny oddziałujący na sfery: wizualną, zapachową, jak i po części dźwiękową. Rozpościerający się w przestrzeni roztwór mydlany docelowo zmieniał się w formę przezroczystego, delikatnego płótna malarskiego, na którym – dzięki fizycznym jego właściwościom i drganiom – tworzyły się wielobarwne efekty świetlne (iryzacja/tęczowanie). Niestety, wszystkie te bajkowe zjawiska można było sobie jedynie wyobrazić

2 O pracy pt. *Miraż Kamy Sokolnickiej* na: <http://wro2013.wrocenter.pl/site/pl/works/rings-of-saturn/kamasokolnickapl/> (Stan z 09.07.2013).

podczas oglądania nieco monotonnej dokumentacyjnej projekcji – a szkoda.

Jak wspomniałam już wcześniej wystawa w Pałacu Ballestremów była zbiorem wyjątkowych prac, dlatego warto wymienić jeszcze kilka z nich. A są to m.in.: *Matka* (2012) Agaty Kus, *PEACOCL* (2012) grupy Pangerator, *Around The Corner* (2012) Denisa Handschin'a, *Kalunka* (2012) Yolandy Uriz Elizalde, *Use | Less* (2013) grupy IP, zabawny *Taniec bezwarunkowy* (2012) Łukasza Prusa-Niewiadomskiego oraz oczywiście genialna instalacja dźwiękowa/performance *Bzzz!* – *The Sound of Electricity* Cécile Babiolo. Tak na dobrą sprawę o obiektach zaprezentowanych w ramach ekspozycji można pisać dużo, długo i namiętnie, jednakże tegoroczne Biennale to nie tylko jedna dobra wystawa – czas więc przejść dalej.



3



2

Zaadaptowana przez Centrum Sztuki WRO przestrzeń Domu Handlowego Renoma również okazała się strzałem w dziesiątkę. Wychodząc naprzeciw specyficznej – właściwej dla galerii handlowej aurze – organizatorzy umieścili w Renomie realizacje, które w dużej mierze dotyczyły – jak czytamy w przewodniku po Biennale – *masowych zjawisk: fenomenów kultury popularnej, historii XX wieku, powszechności i internetowych zachowań kulturowych* [3]. I tak też było.

Jedną z ciekawszych prac była rozbudowana instalacja Karoliny Freino pt. *Chansons de geste*, co

jednak nie oznacza, że inne działania nie cieszyły się dużym zainteresowaniem. Wystarczy wymienić dynamiczny obiekt kinetyczny *Revolve* autorstwa Macular, wideo pt. *Swan* Dobrosławy Nowak, instalację *Vinyl Video Delay* Pawła Janickiego, metafizyczne *Samalu* grupy KairUs, jak i *Nail Polish Tutorials* Yaimy Carrazany.

Wracając jednak do *Chansons de geste*. Była to rozbudowana, interaktywna instalacja, którą w 2012 roku można było oglądać w Galerii Entropia. Zasadniczą część pracy zajmowała ułożona w systemie mozaikowym blokowa kompozycja, która składała się z osiemnastu archiwalnych obrazów filmowych. Integralną częścią pracy był usytuowany w niedalekiej odległości theremin, który odpowiadał za generowanie dźwięków. Całość zamykała seria monochromatycznych wydruków tekstowych. *Chansons de geste*, odwołując się do średniowiecznego motywu starofrancuskich eposów rycerskich, podejmuje wielopłaszczyznowy, chwilami wartościujący dialog z potęgą gestu, oratorstwa, jak i też przywództwa i władzy. Wykorzystując wyselekcjonowaną grupę osiemnastu – istotnych z punktu widzenia historii wspólczesnej – ikon/przywódców, takich jak Lenin, Churchill, Wałęsa, Hitler czy Jan Paweł II – Karolina Freino poprzez język gestów analizuje i na nowo kreuje wizualno-audialny portret władzy, sytuując go jednak w zupełnie nowym kontekście.

W instalacji tej artystka posłużyła się archiwalnymi zapisami filmowymi, w których usunięta została narracja słowna, a jedynym słyszalnym dźwiękiem były odgłosy zgromadzonego na wiecach tłumu. Okazuje się bowiem, że w projekcie tym nie słowo jest ważne a dźwięk, który generowany jest przy pomocy czulego na ruch thereminu. Stworzona w ten sposób pieśń o czynach ubiegłego wieku wyrwana jest z kontekstu słowa, które w dużej mierze konstituowało

jej pierwotny przekaz. Również sama treść, która przedstawiona została w formie bezemocjonalnego, anonimowego wydruku, straciła swój patos i manipulacyjny charakter, stając się jedynie formą zwięzłego, chłodnego i pokojowego manifestu.

Prawdziwe wrażenie na odbiorcach robiła masywna, świetlna instalacja kinetyczna pt. *Revolve* (2011) autorstwa kolektywu artystycznego Macular. W całkowicie wyciemnionej przestrzeni ustawiony został wielkoskalowy walec, który reagując na obecność widza wprawiał się w dynamiczny ruch wirowy. W wyniku tempa, jakie uzyskiwał, osadzone na jego powierzchni diody LED układały się w różnorodne, abstrakcyjne wzory. Oko ludzkie ma jednak ograniczone możliwości percepcji, stąd też – w wyniku ich swoistego przeciążenia – w widzianym przez nas obrazie pojawiały się nieistniejące w rzeczywistości wzory i plamy świetlne (powidoki), stając się jednocześnie integralną częścią przeżywanego przez nas realnego doświadczenia.

W innej sali umiejscowiona została z kolei instalacja pt. *Snail Trail – Laser Sculpture* (2011) autorstwa niemieckiego artysty Philippa Artusa, która w ramach Biennale zaprezentowana została w postaci owalnego obiektu audiowizualnego (praca ta występuje także w wersji wielobarwnej animacji eksperymentalnej). Wyświetlający się na lekko fosforyzującym podłożu dynamiczny

Tegoroczne WRO było edycją niezwykle udaną, rozbudowaną i utrzymaną na bardzo wysokim poziomie.

obraz wymuszał od odbiorcy śledzenie poszczególnych epizodów, prowokując niejako do mimowolnego przemieszczania się dookoła statycznego obiektu. Wykorzystując motyw koła i wędrującego ślimaka, Philipp Artus w prosty, acz niebanalny sposób opowiedział historię ewolucji cywilizacyjno-kulturowej. Z ruchem i dźwiękiem związane było także zmysłowe, chociaż nie do końca dobrane wyeksponowane wideo >



**Zbudowany
z płyt
winylowych
ogromnej skali
tor wyścigowy
przez cały czas
przeżywał
obłężenie.**

pt. *Swan* (2012) Dobrosławy Nowak, w którym główną rolę odgrywa poruszająca się po tafli wody naga kobieca postać. Wykonując z gracją pozornie trywialne – acz przeczące prawom fizyki – ruchy, niczym tytułowy labędz zмага się oporem wody, który stanowi metaforę trudu, represji, jak też niepewności.

W Renomie umiejscowiona została także niezwykle popularna wśród biennialowej publiczności interaktywna instalacja autorstwa wrocławskiego twórcy Pawła Janickiego pt. *Vinyl Video Delay* (2012). Praca ta pod względem formalnym była nieco zbliżona do prezentowanej w Galerii BWA Szkoła i Ceramika instalacji interaktywnej *LutoScrach*, co jednak w żaden sposób nie wpływało na zaburzenie jej odbioru. Przy pomocy płyty winylowej, scratchowania oraz Internetu odbiorca miał możliwość manipulowania zarejestrowanym kilka sekund wcześniej obrazem samego siebie, samodzielnie przetwarzając go według określonych wcześniej (zaprogramowanych) przez artystę parametrów.

Genialnie wpasowującą się w przestrzeń Galerii była pięciokanałowa instalacja autorstwa Justyny Misiuk pt. *RGB Lookbook* (2013), która w opinii wielu była formą odbicia codziennej rzeczywistości Renomy w krzywym zwierciadle. Dziewczyny w czerwonych, zielonych i niebieskich strojach wyświetlają obraz współczesnego karnawalizmu zamykając go w swoisty pamiętnik pisany językiem zmysłowych symboli i zachowań. Przetwarzają kody nowych związków symptomatycznych dla blogów, autorskich kanałów na YouTube i odnajdywanych w codziennej rzeczywistości [4]. Do podobnych założeń i internetowej estetyki odnosiła się również instalacja wideo Yaimy Carrazany pt. *Nail Polish Tutorials* (2011).

Pisząc o tegorocznym Biennale nie można zapomnieć o wystawie Mirosława Bałki pt. *Nachtgesichten*, która umieszczona została w sali ekspozycyjnej Centrum Sztuki WRO. Artysta zaprezentował cykl zupełnie nowych realizacji wideo, które pod względem formalnym były zbliżone nieco do kilku wcześniejszych zapisów prezentowanych w ramach wystawy „Jetz!” (2008). W kontekście tym warto zaznaczyć, że wideo w wykonaniu Bałki nie jest łatwe – podobnie jak w rzeźbie, eliminuje on bowiem zbędne elementy niemalże całkowicie oczyszczając formę, która czasem aż drażni i irytuje. Ale tylko chwilowo. Prezentowany we WRO cykl monochromatycznych, krótkich zapisów powstał w pracowni artysty, który docelowo chciał zmierzyć się z czymś takim jak: zjawisko/produkt „Mirosław Bałka”. Jak mówi: *To jak u Gombrowicza – jestem sławny, bo jestem sławny. Dlatego postanowiłem zaprosić widzów do mojej pracowni* [5] – zarówno do tej w Otwocku, jak i w Międzylesiu pod Warszawą. Wystawa ta stanowi więc formę przepustki do intymnej przestrzeni artysty, symboliczne zaproszenie do zapoznania się z prywatnym światem i niedostępną do tej pory przestrzenią. Na dziesięciu podwieszonych pod sufitem telewizorach wyświetlane były monochromatyczne, nagrywane w trybie nocnym zapisy. Negatywowy obraz wzbogacony został odgłosami wilczego wycia, które mieszając się w przestrzeni ekspozycyjnej tworzyły charakterystyczną, symboliczną kakaofonię. Wideo Bałki nagrywane jest „z ręki”. Kamera przeszukuje teren, jakby miało się tam znaleźć coś, czego nie widać gołym okiem. Jakby fragment i ciemność stanowiły jedyną możliwość poznania. Doświadczenie tej wystawy jest jak perwersyjny voyeurystyczny akt. Jest ciemno – nikt nie widzi – można patrzeć. Choć

obraz i tak pozostaje zawsze szczątkowy, a zoom za mały lub za duży [6]. Tak na dobrą sprawę tylko jedna z prac nie pasowała do całości – obraz, który według mnie był kluczem do rozszyfrowania głębszego, podskórnego wymiaru tej ekspozycji. Chodzi o umieszczony w symbolicznym miejscu – tuż nad drzwiami – ekran, na którym wyświetlane było przedstawiające leniwie powiewającą flagę Polski wideo w kolorze. Praca symboliczna, bo odnosząca się do istotnych, nieustannie tocących naród polski problemów, które wywodzą się z nieprzepracowanych jeszcze narodowo-wyzwoleńskich traum. Nie była to najłatwiejsza w odbiorze wystawa, jednak z pewnością warta obejrzenia.

Interesujący zestaw prac audiowizualnych został również zaprezentowany w Galerii BWA Szkoła i Ceramika, w której zdecydowanie największą przestrzeń zajmowały interaktywne instalacje Serhija Petlyuka (*Dies Irae*, 2013) oraz Anny Ejsmont i Pawła Janickiego (*LutoScrach*, 2013). Pomimo tego, że instalacja ukraińskiego artysty – z uwagi na dużą ilość odbiorców – momentami się zawieszała, to i tak można uznać ją za dość interesującą, przemyślaną i wciągającą. Prawdziwie dobrą zabawę gwarantowała jednak usytuowana tuż obok instalacja *LutoScrach*, która w dużej mierze poświęcona została zagadnieniu losowości w kompozycjach muzycznych. Mowa tu zatem o aleatoryzmie, który zakłada włączenie widza/wykonawcy do aktywnego współtworzenia utworu, pozostawiając mu jednocześnie pewną dowolność. W związku tym, że realizacja ta została wykonana w ramach Działań Roku Witolda Lutosławskiego, twórczością tego właśnie kompozytora została zainspirowana, a także jemu poświęcona. Trzy di-dżejskie gramofony zaopatrzone w płyty z kodem

4 Patrz: opis pracy na <http://wro2013.wrocenter.pl/site/pl/works/renomawro/rgb-lookbook/> (Stan z 29.06.2013).

5 Patrz: Wywiad Agaty Saraczyńskiej z Mirosławem Bałką na http://wroclaw.gazeta.pl/wroclaw/1,35771,13867451,Balka_na_WRO_i_we_wroclawskiej_Gazecie_Wyborczej_.html (Stan z 12.06.2013).

6 Anka Herbut, *WRO. Cyfryzacja i elektryfikacja*, nr 106 (05/2013) na www.dwutygodnik.com (<http://www.dwutygodnik.com/artukul/4482-wro-4-cyfryzacja-i-elektryfikacja.html>; stan z 12.07.2013).

MIDI, dzięki którym możliwe stało się kontrolowanie wyświetlanych tuż obok sprzężonych z nimi projekcji. Widzowie mieli możliwość w dość intuicyjny sposób stworzyć własny, niemalże autorski perkusyjny utwór muzyczny, a także – poprzez zabawę – nieco zapoznać się z zasadami aleatoryzmu. W przestrzeni tej zlokalizowane były również energetyczne prace Józefa Robakowskiego (*Test 1*), wykonana przez zespół Centrum Sztuki WRO pięciokanałowa instalacja *Test Five for Józef Robakowski*, a także bardzo wciągająca słowacka realizacja *Hit Bonačić* (2012) Jána Šicko i Márii Rišková.

W trakcie tegorocznego Biennale WRO dużo działo się także w zakresie performance'u – szczególnym wydarzeniem był spektakularny występ grupy Cod.Act. Performance/koncert na dziewięć głosów *Pendulum Choir* (2011) odbył się w Synagodze pod Białym Bocianem, która niestety nie była w stanie pomieścić wszystkich zainteresowanych – podobny ścisk panował w czasie trwania niektórych działań odbywających się w Instytucie Grotowskiego. Na uwagę zasługiwały występy m.in. Tyny Tonagel (*Himalaya Variationen*, 2010–2012), Lucasa Abeli (*Justice Yeldham*, 2009), Yuto Hasebe (*The trees, Our Blood Vessels*, 2012), grupy IP (DIP, 2012) oraz Mari Ota (*Mujo*, 2013). Warto wspomnieć także o niezwykle estetycznym i magnetyzującym działaniu muzycznym zatytułowanym *Jack Duo* (2011) autorstwa dwójki francuskich artystów Quentina Aurat i Emilii Pouzet. Performerzy ci za pomocą kabli z końcówkami typu jack, miksera i wytwarzanego sprzężenia zwrotnego, ciała swe zamienili w instrument, którego dźwięki wywoływane były przez kontakt fizyczny. Równie interesujący, acz ideowo odmienny, był opierający się na założeniach bio-artowych performance Michała Brzezińskiego pt. *Affective Cinema* (2012). Można powiedzieć, że był to transgatunkowy projekt artystyczny opierający się na współzależnościach zachodzących pomiędzy organizmami żywymi – mikrobami, rośliną, człowiekiem – a dźwiękiem. W wyniku eksperymentu muzyka stała się uniwersalnym językiem afektywnej komunikacji, która w trakcie występu zachodziła pomiędzy różnymi formami życia. Będąc przy działaniach performatywnych, nie można zapomnieć także o niezwykle uroczym Ericu Siu, którego projekt *Touchy* został wyróżniony jedną z głównych nagród festiwalu.

Na opisanie zasługuje jeszcze jedna z eksponowanych podczas Biennale prac – niepozorna, humorystyczna instalacja interaktywna *Sneaky Time* autorami, której są Ozge Samanci i Black Migliozzi. Praca ta umiejscowiona była w Galerii Entropia i w symboliczny sposób dawała odbiorcy możliwość sterowania czasem. Dzięki zaimplementowanemu do struktury zegara detektorowi ruchu obiekt wykrywał minimalne nawet drgania powiek, które z kolei wywoływały dynamiczne i dźwięczne przesuwanie się wskazówek. Stosunkowo

prosta więc pod względem technicznym praca dostarczała odbiorcom dużo znakomitej zabawy. Ogromne wrażenie na biennialowej publiczności zrobiła także monstrialna instalacja Lucasa Abeli pt. *Vinyl Rally* (2013), która zlokalizowana została w patio wrocławskiego Muzeum Narodowego. Zbudowany z płyt winylowych ogromnej skali tor wyścigowy przez cały czas przeżywał obłąnienie. I chociaż początkowo niezwykle trudno było sterować prowadzonym przez siebie samochodzikiem (podobno później artysta wyregulował parametry), to amatorów zabawy nie brakowało.

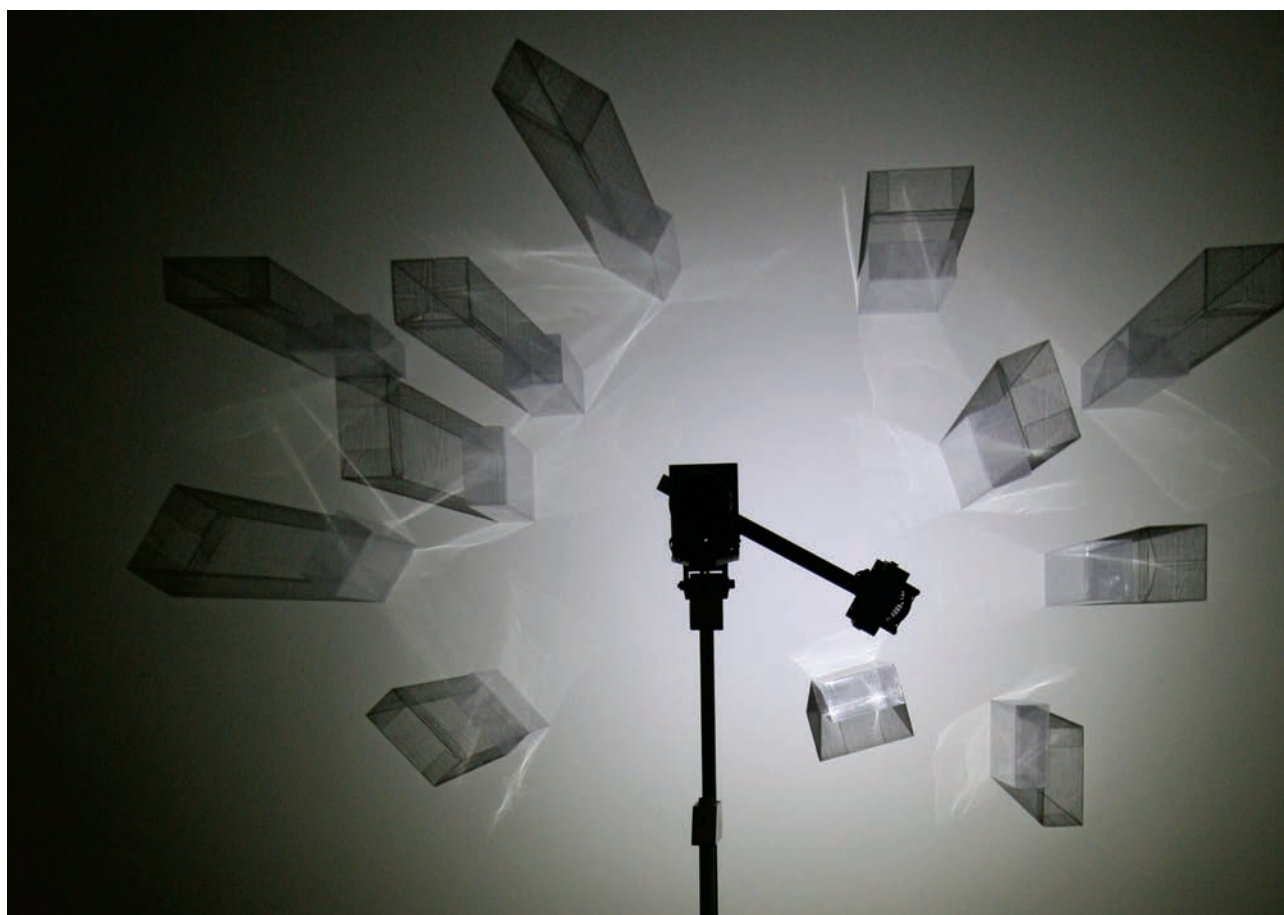
Skoro mowa o WRO, to również o sztuce wideo, którą w tym roku w tematyce blokach projekcyjnych można było oglądać w kinie DCF. Szczególną, bo wyróżnioną przez jury pracą, okazał się niezwykle wrażliwy, inspirowany malarstwem Holendrów zapis Wojciecha Doroszuka pt. *Festin* (2013). Jak trafnie opisuje go Anka Herbut – *Rozpisany na trzy akty film staje się studium vanitas, mało romantycznym łańcuchem pokarmowym ukrytym za wizją hedonistycznej biesiady. Nie dzieje się tu nic poza kontemplacją urody stołu i bezrefleksyjną konsumpcją: jak u Rembrandta albo Jana Weeniksa – mięso, dużo mięsa w każdym możliwym stopniu ożywienia i stadium obróbki. Paw, zając, królik, świnia, krewetki, sardynki, małże i kawior oraz robaki i głodne psy spuszczone ze smyczy – martwe mięso przeciw żywemu. A przy tym wszystko zamknięte w piękne, architektonicznie ustrukturyzowane i nasyczone kolorem malarskie kadry [7]*. Wideo to przez swój naturalizm i swoisty biologizm – ale też wyrafinowane piękno – rzeczywiście pozostawiało w oglądającym niesamowite, chociaż bliżej niesprecyzowane uczucie.

Będąc przy pracach nagrodzonych, to oprócz wyróżnionego *Festin* Doroszuka, jury doceniło także projekt *Touchy* Erica Siu, wstrząsające *The Pixelated Revolution* (2012) Rabihego Marou oraz niezwykle, opisywaną powyżej instalację *Crystal City* (2013) Chi Tsung Wu.

Program Biennale wzbogacały jeszcze dwie ekspozycje – realizowana razem ze Stowarzyszeniem Świat Nadziei/Galerią Art Brut wystawa „O ogóle. Fale wszędzie 2” oraz usytuowana w Atelier WRO „Separacja Barw. Forward! Jeśli chodzi zaś o działania dodatkowe, to warto wspomnieć także o blokach projekcji wideo, wykładach i znakomitych koncertach (w szczególności incite), które świetnie dopełniały rozbudowany program tegorocznej, niezwykle dobrej i udanej edycji festiwalu. Czy wobec tego można jeszcze lepiej? To akurat okaże się na kolejnym, szesnastym już wydaniu Biennale Sztuki Mediów WRO w 2015 roku. Pozostaje nam czekać. ■

7 Anka Herbut, *WRO. Cyfryzacja i elektryfikacja*, nr 106 (05/2013) na dwutygodnik.com (<http://www.dwutygodnik.com/artukul/4482-wro-4-cyfryzacja-i-elektryfikacja.html>; stan z 12.07.2013).

2



1. Lucas Abela, *Vinyl Rally*, 2013, instalacja
2. Chi Tsung Wu, *Crystal City*, 2013, instalacja
Fot. 1–2 Krzysztof Saj



1

ADAM SOBOTA

12 Międzynarodowy Festiwal Fotografii Łódź 6-16 czerwca 2013

Urozmaicony program łódzkiego festiwalu w tym roku swoje główne propozycje nakierował na szeroko rozumiane zagadnienie amatorstwa. To było osnową dwóch problemowych ekspozycji w festiwalowym centrum, które mieściło się w dawnej fabryce włókienniczej przy ul. Piotrkowskiej. Ponadto program festiwalu zawierał ponad 30 wystaw – głównie indywidualnych – eksponowanych w różnych galeriach, pokazy slajdów, warsztaty i zajęcia edukacyjne, jak też konkurs na fotograficzną publikację roku. W sumie te propozycje podtrzymały dobrą markę tego fotofestiwalu.

Ujęcie problemu amatorstwa zostało zdominowane przez Joana Fontcubertę, kuratora wystawy „I ARTIST. Transcendent Amateur”. Fontcuberta to hiszpański fotograf- artysta, kurator i nauczyciel akademicki o międzynarodowej sławie. Definiuje on stan obecny jako erę postfotograficzną, która charakteryzuje się nadmiarem obrazów poddanych nieustannej cyrkulacji, gdzie zdewaluowała się idea autorstwa, co wymusza pytania o naturę kreacji oraz warunki bycia

Fontcuberta definiuje stan obecny jako erę postfotograficzną, gdzie zdewaluowała się idea autorstwa...

artystą. Według jego zamieszczonej na wystawie deklaracji, amatorzy zajmują obecnie dominującą pozycję jako wytwórcy obrazów. Dzięki komputeryzacji fotografii dzisiaj wszyscy możemy być amatorami nawet tam, gdzie niedawno niezbędna była fachowa specjalizacja. Jakkolwiek pojęcie amatorstwa można różnie wartościować, to Fontcuberta uważa, że prawdziwy twórca musi przekroczyć ten etap poprzez poszukiwanie bardziej ogólnych znaczeń i reguł działania. Prawem i zadaniem twórcy – jak pisze – *staje się reinterpretacja zastanej amatorskiej produkcji, ustanowienie bardziej uniwersalnej krytycznej świadomości, ponad osobistymi i emocjonalnymi motywami amatora. W ten sposób artysta może wyznaczać nowe ścieżki myśli pomiędzy obrazami i proponować kryteria poruszania się w ich globalnym „archiwum”*. Joan Fontcuberta zaproponował pięciu artystów, aby zaprezentowali możliwości takiej strategii „przywłaszczenia”. Laia Abril (z Barcelony) przedstawiła cykl „Thin-spiration” złożony z wielu fotografii wychudzonych

1. Jacek Malinowski, *Polska Ludowa*, fotografia, inst.
 2. Frank Herfort, *Czas pomiędzy-sceny narracyjne*,
 3. Nadav Kander, *Ciała. 6 kobiet, 1 mężczyzna*
- Fot. 1-3 Krzysztof Saj

ciał, które na blogach i portalach społecznościowych zamieszczają osoby o skłonnościach do anoreksji, wzajemnie się przez to inspirując. Joachim Schmidt (z Berlina) wykleił ścianę fotografiami wykonywanymi przez turystów przed obrazem Mony Lisy w Luwrze. Warto dodać, że Schmidt, który od ok. 1980 r. zajmuje się tzw. fotografią znalezioną, utrzymywał kontakty z Jerzym Lewczyńskim, pionierem „archeologii fotografii”. Philip Schuette (Niemcy) wybrał w Internecie do zestawu nazwanego „Serendigraphy” zdjęcia wyrażające nagle przypadkowe spostrzeżenia. Jego zdaniem digitalizacja fotografii umożliwiła wielki rozwój tego typu obrazów. Richard Simpkin (z Australii) od piętnastego roku życia przy każdej okazji portretuje się w towarzystwie celebrytów. Zgromadził wielką kolekcję takich fotografii i wystawił jej duży wybór. Penelope Umbrico (z USA) także od dawna jest znana z budowania swoich wystaw na kanwie fotografii znalezionej.

Tym razem wykorzystala wyniki wyszukiwania w Internecie obrazów na hasło „zachód słońca”. Wszystkie te zestawy efektownie zwracały uwagę na socjologiczny kontekst funkcjonowania fotografii, jednak pozostawiały niedosyt w odpowiedziach na postawiony w tytule problem. Nie bardzo wiadomo, na czym ma polegać wartość nowego poziomu świadomości osiąganego poprzez takie manipulacje. Masowa prezentacja znalezionych obrazów niekoniecznie rekompensuje utratę ich indywidualnego kontekstu (z wyjątkiem fotografii Simpkina, który prezentuje sam siebie jako amatora).

Ten osobisty kontekst w większym stopniu respektowała kolejna wystawa „I Artist. Archiwa i Amatorzy”. Tworzyły ją zespoły dawnych fotografii amatorskich, które są obecnie w posiadaniu kilku kolekcjonerów. Uwagę zwracał tam zestaw monideł, które od lat zbiera Andrzej Różycki. Monidła były produkcją rzemieślniczą, ale ich charakter, trafiający w niewyszukany, potoczny gust, bliski jest amatorstwu. Inne zestawy zbudowane zostały wokół tematów zdjęć wakacyjnych, portretów robionych w foto-automacie czy realiów PRL-u. W tym wypadku kolekcjonerzy tych archiwów dawali głębszy wyraz swojej fascynacji ich walorami, wystrzegając się lekceważącej postawy manipulatora.

Jakościowo najwyższą wartość miała wystawa prac ośmiu finalistów konkursu Fotofestiwalu, na który swoje prace nadesłało ok. pięciuset fotografów. Za zwycięzcę uznano Karla Burke z Dublina, który przedstawił cykl „The Harvest of Death” (Żniwo śmierci). Jego praca jest rezultatem wykorzystywania scen z gier internetowych symulujących działania wojenne. Burke stara się jednak fotografować ten wirtualny świat w taki sposób, jak robili to pierwsi fotografowie wojenni w XIX wieku. Zarejestrowane zabytkową kamerą obrazy kopiuje archaiczną metodą kolodionową na metalowe podłoże. Powstaje z tego niepokojąca zbitka dokumentalności i fantasmagorii. Duże wrażenie robiła także seria „Amerykańskie dziewczęta” Ilony Szwarz, Polki mieszkającej od kilku lat w USA. Portretowała ona dziewczynki posiadające lalki typu „american girl”, które mogą być upodobniane do właścicielki i stanowią konkurencję do lalek typu Barbie. Autorka znakomicie podkreśliła stereotypy



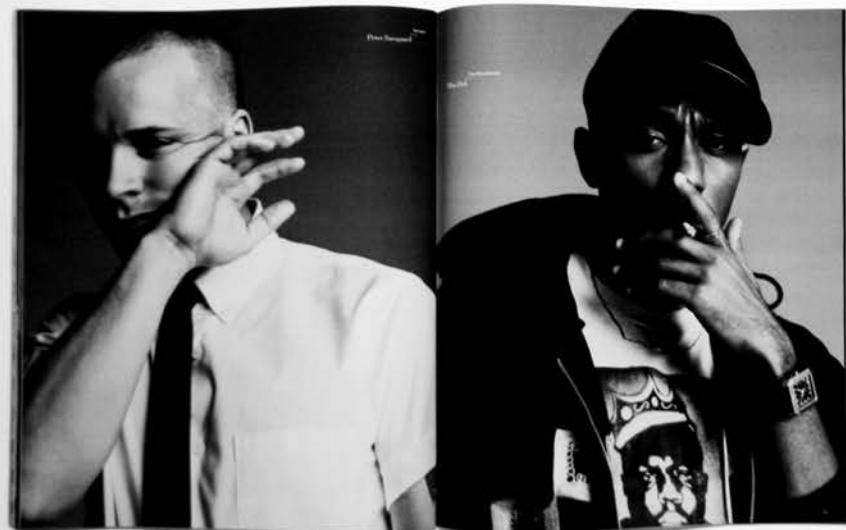
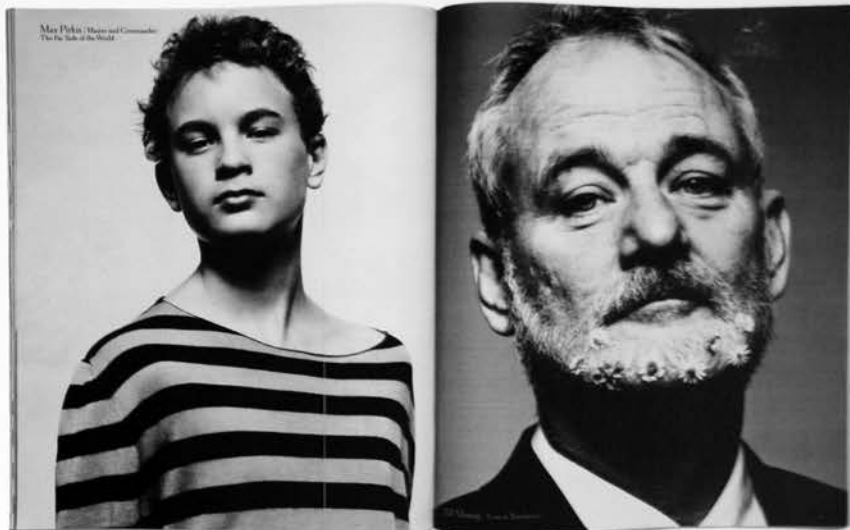
2

kształtowania osobowości oraz iluzje możliwości wyboru oferowane przez współczesną kulturę. Niemiecką fotografkę Anję Bohnhof zainteresowali uliczni tragarze z Kalkuty zwani „bahak” – używający rikszy, rowerów czy własnych ramion. Zamontowała neutralne studyjne tło na jednej z ulic, gdzie pozwolili jej ci ludzie zadziwiający pomysłością w radzeniu sobie z transportem. Jan Brykczyński, odnoszący od kilku lat sukcesy autorskimi fotoreportażami, dostał się do grona finalistów relacją z życia wsi zamieszkałej przez etniczną grupę Bojków w ukraińskiej części Karpat. Zafascynowało go tam wciąż żywe traktowanie codziennych zajęć jak obrzędu. Podobne spojrzenie dokumentalisty, choć wobec innej rzeczywistości, prezentował Frank Herfort, niemiecki fotograf działający w Moskwie. Jego zdjęcia komentują sytuację zwykłych ludzi żyjących w cieniu relikwów sowieckiego imperium i kontrastów współczesnej Rosji. Inną metodę opisu wybranego regionu świata zastosowała Lucia Herrero z Hiszpanii,

która portretowała ludzi mieszkających w sąsiedztwie parku natury koło Walencji. Autorka potraktowała tamtejsze rozlewiska jak scenę dla żywych obrazów z udziałem wybranych osób. Tytuł jej cyklu „Species” nieco ironicznie nawiązuje do naukowych klasyfikacji gatunków żyjących istot. Wyjątkiem wśród barwnych prac były czarno-białe akty Nadava Kandra (z Londynu), który jest fotografem o dużym dorobku w dziedzinie portretu i pejzażu. Duże powiększenia, gdzie ciała potraktowane są jak zwarta plastyczna bryła, a cechy fizjonomii pozostają na ogół ukryte, koncentrują naszą uwagę na materialnych walorach takich form. Grono finalistów konkursu dopełnił Emilio Pemjean cyklem „Palimpsest”. Autor jest architektem i nauczycielem akademickim w Madrycie, stąd też zainteresowanie dla idealnych form architektury, które wyszukuje w przedstawieniach malarskich. Na tej podstawie wykonuje modele, które następnie fotografuje i ukazuje na podobieństwo dokumentacji realnych obiektów. Nakręca też 24-godzinne filmy demonstrujące, >

3





1

1. Projekt **Kathy Ryan** + inni (Times Square — New York Magazine), 2007

2. **Tomasz Ferenc**, Ostatnie wakacje, fotografia, inst.

Fot. 1-2 Krzysztof Saj

jak ta architektura zmienia się pod wpływem naturalnego oświetlenia.

Do większych prezentacji należał przegląd 30 lat fotografii w wydaniach magazynu „The New York Times”. Można było tam zobaczyć nie tylko prace sławnych fotografów, ale i sposoby ich prezentacji na stronach magazynu. Inną zbiorową prezentacją był pokaz nowej fotografii białoruskiej zawierający interesujące i różnorodne prace kilkunastu autorów. W galeriach Łódzkiego Domu Kultury wystawiono fotografie studentów Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu, industrialne motywy z Łodzi w interpretacji Marka Domańskiego, jak też wystawę Igora Olesia „Limbo”. Oleś kończy studia na Wydziale Operatorskim PWSFTViT w Łodzi i dowiódł dużego talentu w wykorzystywaniu fotografii dla wyrażenia własnego świata wewnętrznego.

Z bogatego programu wystaw indywidualnych można wyróżnić pokazy Rafała Milacha („Black Sea of concrete” — z nagrodzonym katalogiem), Jacka Poremby i Wojciecha Wieteski (jego wystawa „Jestem z Polski” promowała też luksusowo wydany album). Sympatyczną wystawą towarzyszącą w galerii ŁTF była „Solidarność” przygotowana przez belgijskiego fotografa Vincenta Verhaerena. Zaprosił on siedmiu swoich kolegów, aby ukazali różne przejawy społecznej solidarności, poza politycznym kontekstem, jakim to pojęcie zostało obciążone w Polsce. ■



2

Miesiąc Fotografii w Krakowie 2013

Podczas tegorocznego Miesiąca Fotografii w Krakowie słowo „moda” było odmieniane przez wszystkie przypadki.



35

Fotografia mody, pogranicza mody, glamour, styl, uniform, przebranie, maska, obsesja.

Mimo kryzysu finansowego, coraz bardziej ograniczonego budżetu przeciętnej polskiej rodziny, popyt na produkty ciągle wzrasta. Polacy po pierwszym zachłyśnięciu się wielością i dostępnością ubrań oraz wszelkich dodatków modowych, które wcześniej przesyłane nam były w paczkach od „cioc” z Ameryki, coraz bardziej interesują się modą, trendami i nowinkami. Wyrabiają sobie metodą prób i błędów styl ubierania, a mniej wybredni poprzestają na tym, co aktualnie jest na topie we wszechobecnych sieciówkach w centrach handlowych – następuje unifikacja wizualna. Tak jak w modzie są „kity” i „hity”, tak i tegoroczny program główny na krakowskim festiwalu miał wzloty i upadki. Do najciekawszych na pewno zaliczyć można wystawę w Muzeum Narodowym oraz Bunkrze Sztuki.

Muzeum Narodowe zaprezentowało wybór fotografii z kolekcji Franza Christiana Gundlacha. Najbardziej topowi

Muzeum Narodowe zaprezentowało wybór fotografii z kolekcji Franza Christiana Gundlacha.

Powyżej: **F.C. Gundlach**, *Moda w stylu op-art*, *Brigitte Bauer dla Sinza*, Vouliagmeni, Grecja, 1966 © F.C. Gundlach

fotograficy, piękne modelki znane z okładek branżowych czasopism, prowadzili nas przez historię fotografii mody XX wieku. Nie bez znaczenia jest fakt, iż kolekcjoner sam był fotografem wielu modowych magazynów w RFN. Jak sam podkreśla w wywiadach, kluczowym przeżyciem dla niego było poznanie w latach 70. fotografa Horsta P. Horst, który przejął całą spuściznę po George’u Hoyningen-Huene. To spotkanie rozbudziło w nim chęć kolekcjonowania. Jak to zwykle bywa, na charakter jego kolekcji nieodzowny wpływ miał także sposób patrzenia jej właściciela na fotografię mody, która dla niego bardziej nawet niż fotografia dokumentacyjna podąża za czasem, stylem i klimatem w którym powstaje. Musi ona oddać w najmniejszym nawet szczególe atmosferę „czasu i miejsca”, w której powstawała. Jego kolekcja zbierana jest wokół tematu „Obrazy człowieka w fotografii” i pokazuje, jak w czasie zmieniano się spojrzenie na niego m.in. poprzez pryzmat mody. >



1



2



3

Całkowicie odmienny charakter miała wystawa w Bunkrze Sztuki. Ta eksperymentalna prezentacja traktowała temat z lekkim przymrużeniem oka. Tropiła przejawy mody na jej pograniczach. Zagłębiała w rewiry, które nigdy z nią w sposób bezpośredni nie były łączone lub, co bardziej zaskakujące dla widza, obszary, które tak mocno wrosły w naszą codzienność, że przestaliśmy je zauważać i odbierać jako elementy związane z modą. Mieliliśmy zatem prace Charlesa Frégera, który sportretował rzeźników w ich białych „służbowych” kitlach. Na pozór tacy sami lecz po bliższym oglądzie można było dostrzec elementy zindywidualizowania stroju, nadania mu własnego charakteru, jak np. wychodzący kawałek koszuli, T-shirtu, podwinęte rękawy... Sławomir Elsner wcielił się natomiast w osoby wykonujące różne zawody. Anektując zarezerwowane dla poszczególnych grup społecznych stroje, wtopił się w otoczenie. Moda może bowiem odbierać naszą powierzchowną indywidualność. Staje się ona pewnego rodzaju kamuflażem, pod którym można się skryć i czuć się bezpiecznym – niczym nie wyróżniającym się, przynależnym do większej społeczności. Następuje pełna unifikacja. Ludzie z dwóch różnych końców świata wyglądają tak samo: mają identyczne koszulki w paski, podobne fryzury i okulary. Taki dosłowny przykład stanowiły również zdjęcia Simona Mennera z cyklu „Kamuflaż” ukazujące zamaskowanych snajperów, a raczej zdjęcia przyrody i dołączone opisy, gdzie znajduje się ów ukryty snajper. „Moda”, sposób ubierania się często określa także przynależność do grupy. Stanowi zamaskowany system znaków, który jest czytelny tylko dla wtajemniczonych odbiorców (Hal Fisher i zdjęcia z cyklu „Semiotyka



4

Moda może bowiem odbierać naszą powierzchowną indywidualność. Staje się ona pewnego rodzaju kamuflażem, pod którym można się skryć

1. Peter Lindbergh, Cindy Crawford, Tatjana Patitz, Helena Christensen, Linda Evangelista, Claudia Schiffer, Naomi Campbell, Karen Mulder, Stephanie Seymour dla amerykańskiej edycji Vogue'a, Nowy Jork, Brooklyn, 1991. Odbitka żelatynowo-srebrowa © Peter Lindbergh
2. Milou Abel, *Bez tytułu*, z książki *Ik Ben Jou*, 2011 © Milou Abel
3. Simon Menner, *Kamuflaż*, 2008 © Simon Menner, fot. Dobromiła Błaszczuk
4. Milou Abel, *Bez tytułu*, z książki *Ik Ben Jou*, 2011 © Milou Abel, fot. Dobromiła Błaszczuk
5. Roy Villevoye, *Red Calico*, [widok wystawy] © Roy Villevoye, fot. Dobromiła Błaszczuk

gejowska. Fotograficzne studium kodów wizualnych wśród homoseksualnych mężczyzn”). Ubranie to także wyznacznik statusu społecznego i zajmowanej pozycji. W dobie kryzysu posiadanie pracy, utrzymanie etatu i idące za tym finansowe korzyści są dobrem oraz wartością poszukiwaną przez wielu. Tym bardziej szokujące wydają się prace Pawła Jaszczuka z serii „High Fashion”, który sfotografował japońskich biznesmenów w bardzo nietypowej sytuacji. Oto bowiem ci sami ludzie, którzy na co dzień przemierzają ulice Tokio w schludnych, eleganckich ubraniach zostali uchwyteni w momencie kiedy po pracy, wykończeni tą pogonią, ubrani w garnitury od najlepszych krawców zasypiają na ulicach i w metrze nie mając już sił dotrzeć do swoich domów.

Króluje moda na posiadanie. Nowe ubranie jest lekarstwem na poprawę humoru, jako rekompensata smutku, samotności, zagubienia i wszelkich problemów, bo oto zdobyłem coś „fajnego”, w czym będzie mi do twarzy w gorsze dni. Mieć to znaczy być. Tak zdają się krzyknąć zdjęcia Milou Abel na bardzo kameralnej wystawie w ZPAFie... Można by rzec klasyczny przykład shopholizmu. Moda dla niej stała się pewnego rodzaju rekompensatą terażniejszości i sposobem

na odnalezienie tego pozornie „szczęśliwszego” ja z przeszłości. Nie jest przecież już sama, jej mieszkanie wypełniają ubrania.

Niestety, na tegorocznym festiwalu zdarzyło się też, że bardzo dobrzy artyści zostali przedstawieni w dość nieciekawym sposobie, często pod osłoną tłumaczeń, iż są to nieznanne i nigdy do tej pory nie publikowane zdjęcia. Takim przykrym rozczarowaniem była chociażby wyczekiwana wystawa Corinne Day w Pausie czy kolaże Ghislain Dussart. Odbłyło się też kilka wystaw, które przykuwały oko, ale na zasadzie ciekawostki – mam tu na myśli m.in. wystawę Roya Villevoye „Red Calico”, który podjął nieznaną i nietypowy temat papuaskich kobiet i mężczyzn w specjalnie spreparowanych i podartych T-shirtach.

W naszych czasach moda z jednej strony jest czymś na wyciągnięcie ręki, można by powiedzieć powszechnym, a z drugiej przynależy do zarezerwowanej jedynie dla nielicznych sfery glamour, blichtru, gwiazd i „elit” finansowych. Jest ona czymś, czym każdy z nas świadomie lub mniej świadomie się otacza. Jednak efekty bywają różne. Widać to codziennie na ulicach i, chcąc nie chcąc, także na poświęconym temu zagadnieniu festiwalu. ■



5



PIOTR JAKUB FERĘŃSKI

Kultura nie równa się kapitał

(albo co zauważył prawdziwy krytyk — przypis Red.)

Wariacje wokół wystawy „Ekonomia w sztuce” zorganizowanej w Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie

Włoski filozof i działacz polityczny Antonio Gramsci kilkadziesiąt lat temu sformułował teorię, według której władza opiera się nie tyle na samej sile politycznej i ekonomicznej, co na instytucjach społecznych i wytwarzanych przez nie przekazach. Odwrotnie niż u Karola Marksa, to „nadbudowa” determinuje „bazę”. Mówiąc inaczej supremacja jest przede wszystkim kwestią języka (dziś powiedzielibyśmy: dyskursu) i wartości, ugruntowanych w społeczeństwie określone światopoglądy czy przekonania. Na tym właśnie polega głoszona przez Gramsciego hegemonia kulturowa. Dominację ideologiczną i gospodarczą klasy rządzącej musi poprzedzać wprowadzenie odpowiedniej formacji kulturowej (składają się na nią obyczaje, wierzenia, wzorce zachowań, postawy, dyrektywy moralne, upodobania estetyczne, style życia). Propagowanie czy wpajanie przez rozmaite centra komunikacji, jak media, szkoły, instytucje naukowe i kulturalne — a więc także muzea oraz galerie sztuki — sposoby użycia języka, rozumienia pojedynczych słów i zwrotów frazeologicznych czy interpretacji opisów świata nas otaczającego, w połączeniu z wartościami, do których odsyłają, decydują

o tym, co i jak widzimy, co sądzimy, co popieramy. Niektórzy określą owe działania mianem powszechnej bądź masowej manipulacji. Można sobie jednak oczywiście wyobrazić strategię oporu wobec owego systemu wpływów, coś co byłoby swoistą „kontrhegemonią”. Skąd taka kontrhegemonia może wyjść i jak przełamać panujący porządek władzy? Otóż tylko dyskursywnie, wyłącznie za sprawą rzeczzonego wyżej społecznego przekazu. Drogą do polityczno-ekonomicznej emancypacji nie jest zbrojna rewolucja, lecz wojna na słowa i obrazy niosące za sobą nowe znaczenia i wartości. Dla Gramsciego przeciwnikiem w tej batalii był skutkujący rynkowym utowarowieniem wszelkich ludzkich praktyk kapitalizm pierwszych dekad XX wieku.

Z pewnością sztuka i instytucje z nią związane stanowią istotne oręż w walce z kulturową hegemonią. Zgłaszająca akces do debaty politycznej współczesna sztuka, często za cel obiera sobie demaskowanie nierówności wynikających z mechanizmów rynkowych wspartych na stosunkach władzy. Krytycznym, zaangażowanym społecznie artystom bliska jest tu ideologia lewicowa. Za pomocą różnych środków wyrazu,

1. **Tadeusz Rolke**
2. **Jota Castro**, *Hipoteka*, instalacja, fragment, 2009
Fot. 1–2 Krzysztof Saj

nowatorskich konceptów i form ekspresji artystycznej, eksperymentu, prowokacji, podejmują oni krytykę liberalizmu ekonomicznego, zwłaszcza podziałów na uprzywilejowywanych i podporządkowanych, które manifestują się w dominującym (mainstreamowym) przekazie kulturowym. Propagują społeczną wrażliwość, poszanowanie odmienności, nawołują do walki z marginalizacjami oraz do partycypacji w życiu publicznym. Podważają język i wartości utrwalone przez neoliberalizm (jak chciałby tego dziś zapewne sam Gramsci). Równocześnie jednak zmierzyć muszą się z „wewnętrzną” wszechpotężną siłą, zdaniem wielu będącą nawet *spiritus movens* działalności artystycznej. Paradoksalnie, tym bowiem, co stanowi podstawę funkcjonowania artystów i ich dzieł ma być rynek sztuki. Paradoks ów uzmysławiała czy też unaoczniała trwająca od 17 maja do 29 września br. ekspozycja „Ekonomia w sztuce” zorganizowana przez Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie. To już trzecia odsłona serii, której zamiarem stało się ukazanie połączeń między sztuką, a najważniejszymi terminami kultury i cywilizacji, takimi jak historia, sport, nauka czy religia. Dotychczas zdążyły odbyć się dwie wystawy – „Historia w sztuce” oraz „Sport w sztuce”. Twórcy całego cyklu deklarują, iż chodzi im o język, o prezentację pojęć, które na pozór jednoznaczne, w interpretacji artystycznej odsłaniają swoją różnorodność i nieoczywistość. Kuratorom „Ekonomii w sztuce” (Monice Kozioł, Delfinie Piekarskiej, Marii Annie Potockiej) również chodziło o zaprezentowanie twórczych inspiracji i możliwości symbolicznych wiążących się z dyskusją o ekonomii – dyskusją oczywiście w ramach przedstawień wizualnych. Właśnie problematyka rynku sztuki, czyli wartości artystycznej/estetycznej i wartości merkantylnej dzieł była wyraźnie obecna na zorganizowanej przez MOCAK wystawie.

Uczynienie ze sztuki inwestycji zabezpieczającej nagromadzony kapitał przed zawirowaniami na coraz bardziej niestabilnych rynkach walutowych datuje się na lata siedemdziesiąte XX wieku. Wymieniane są przy tym często takie instytucje jak UBS oraz CitiCorp. Dla finansistów dzieła sztuki stały się nie tylko procentującą lokatą, ale też i dobrem pozwalającym budować kapitał symboliczny. Trzeba wszelako dopowiedzieć, iż inwestowanie w przedstawienia artystyczne ma jednak nieco dłuższą historię, sięga znacznie dawniejszych niż współczesne czasów. Nie chodzi tu tylko o fundacje, kolekcje, muzea, galerie zakładane od końca XIX wieku przez rodziny bogatych przemysłowców, przykładowo Guggenheimów czy Thyssen-Bornemiszków. Starczy przecież przypomnieć choćby – opisany przez Zbigniewa Herberta w *Martwej naturze z wędzidłem* – handel obrazami w siedemnastowiecznych Niderlandach. Nie ma bowiem dla samego rynku sztuki znaczenia, czy czynnikiem go stymulującym jest kolekcjonerstwo, filantropijna, moda na określone typy przedstawień, czy inwestycje kapitałowe. Istotne są przede wszystkim dwie zmienne, a mianowicie podaż i popyt. Być może jednak, jeszcze nigdy w historii świata kapitał nie był tak potężny i nie decydował w tak dużym stopniu o tym, co kiedyś określało się mianem „kultury duchowej”. Kojarzona ze sferą wolności, niezależności, z autentycznością, ze swobodą ekspresji, z symbolami i wartościami, działalność artystyczna została mocniej, niż to miało miejsce kiedykolwiek wcześniej, włączona w orbitę publicznych i prywatnych zasobów finansowych.

Krakowska ekspozycja ilustruje wzmaganie współczesnych artystów z problematyką rynku w dobie późnego kapitalizmu. Pomysłodawcy wystawy ekonomię pojęli w dwojakim sensie, zarówno jako opartą na kalkulacjach, „chłodną”, „pragmatyczną” (sic!) dyscyplinę naukową, jak i jako bazującą na produkcji, handlu, usługach, finansach sferę procesów gospodarczych. Podkreślając dość powściągliwie czy eufemistycznie „prowokującą” i „inspirującą” twórców rolę ekonomii, kuratorzy wyróżnili sześć obszarów tematycznych, wokół których zbudowany jest artystyczny dyskurs. Wiązały się one kolejno z pytaniami o sposób, w jaki wartość jest kreowana, o to, co ją symbolizuje, jak można manipulować wartością, na czym zasadza się jej sztuczność czy umowność?; dalej z kwestią etyczności działań i zachowań rynkowych (w tym sukcesu i bogactwa); z wizerunkami wartości (banknoty i papiery wartościowe), z problemami społecznymi wynikającymi z gospodarki wolnorynkowej, w końcu z gramami ekonomicznymi w obrębie sztuki.

Deklarowany podział tematyczny, jeśli chodzi o samą ekspozycję okazał się niezbyt czytelny. Prawdę powiedziawszy raczej trudno było się w nim rozeznąć. Wielowątkowy przekaz artystyczny nasuwał rozmaite możliwości interpretacyjne. Dzieła przypisane do określonego obszaru

Dla finansistów dzieła sztuki stały się nie tylko procentującą lokatą, ale też i dobrem pozwalającym budować kapitał symboliczny.

Landy, Pavlo Makov, Lada Nakonechna, Dan Perjovschi, The Krasnals, Klaus Staack, Rirkrit Tiravanija. Tak wielu twórców z różnych krajów, „zainspirowanych” rynkiem i wspierającą go ideologią neoliberalizmu, to z pewnością nie tylko efekt kryzysu, ale i rezultat dostrzegania coraz to większych różnic społecznych, jakie generuje współczesna ekonomia. Artyści zwracając uwagę na problemy, jakie stają się codziennością już nie tylko krajów biednych, ale i bogatych, poddają refleksji zarówno rolę sztuki, jak i jej związki z kapitałem. Krytyczny namysł nad znaczeniem mechanizmów rynkowych w sztuce prowadzi do form kontestacji, do budowania strategii oporu wobec systemu wpływów, do ukazywania manipulacji i zakłamań, do manifestacji o charakterze ironicznym i autoironicznym, a nawet do działań autodestrukcyjnych. Czy można ten dyskurs nazwać „kontrhegemonią”? ■



II PIOTRKOWSKIE BIENNALE SZTUKI

Biennale powstało w 2011 roku w teoretycznie małym mieście z ponad siedemdziesięcioma tysiącami mieszkańców, ale o dużym potencjale, realizowanym przez Ośrodek Działań Artystycznych, wcześniej BWA.

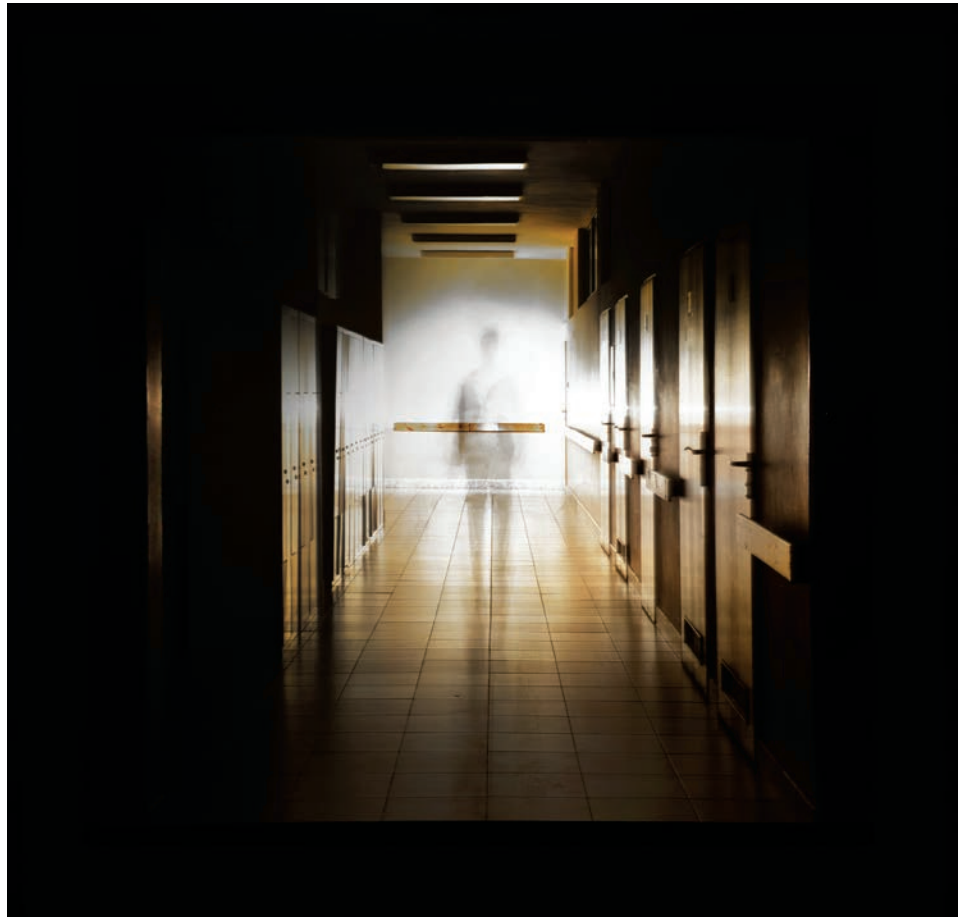
Zainicjowane zostało, gdyż wiele dotychczasowych konkursów, głównie z kategorii malarstwa, przestało pełnić swe podstawowe funkcje (np. konkursy Bielska Jesień, Konkurs im. Eugeniusza Gepperta). Bardzo istotne jest także ukierunkowanie biennale na autentyczne problemy filozoficzne, dlatego tegoroczne zostało zorganizowane pod tytułem „Koniec człowieka?”.

Jak przedstawia się sprawa z tytułowym „końcem człowieka”? Według mojej opinii jeszcze nie nastąpił, choć może być bliski. Człowiek, czyli homo sapiens, od początku istnienia sztuki był istotą religijną. Sztuka jest więc, według mojej opinii, formą związaną z różnorodnie interpretowaną wiarą i religią oraz konsekwencjami wynikającymi z tego procesu, który powinien prowadzić do duchowego rozwoju człowieka, nie zaś materialnego. Jeśli zniknie religia i jej związek z artystami (w tym oczywiście także z poetami, filmowcami, etc.) wówczas o wszystkim decydował będzie „po-człowiek” [1], któremu sztuka, rozumiana jako kontynuacja tradycji religijnej i egzystencjalnej w wymiarze metafizyki i transcendencji, nie będzie potrzebna. Kto go zastąpi? Cyborg, a raczej kłown czy kabareciarz, co przewidywał w swym katastrofizmie Witkacy (dramat *Szewcy*), wpisującym się w wizję zmierzchu europejskiej cywilizacji.

Sztuka, która wciąż istnieje, choć nie odgrywa już zasadniczej roli w artystycznym art worldzie, związana była nie tylko z kategorią człowieka, z jego marzeniami, pragnieniami i cierpieniem jako doświadczeniem życiowym, ale także eksperymentem formalnym i związkiem z nauką, co w długotrwałym procesie doprowadziło już w XX wieku do separacji i specjalizacji poszczególnych jej dziedzin.

Obecnie w zakresie tzw. sztuk wizualnych jest ona głównie rozrywką czy formą pop-kultury, która ma tylko bawić, niczym kabaret. Sztuka jest w dalszym ciągu intelektualnym zrozumieniem skomplikowanej i egzystencjalnej problematyki życia i śmierci. Oczywiście, przed problemami sztuki rysują się też zagadnienia bardziej ludyczne i krytyczne względem instytucji państwa, ale nie mogą być

1 Znamiennym krokiem w artystycznym odczytaniu tego zjawiska była głośna wystawa „Post Human” (1992) zorganizowana przez Jeffrey Deitcha w FAE Musée d'Art Contemporain w Pully / Lausanne (Szwajcaria). Zdaniem kuratora akcentowała ona zmianę ludzkiego życia przez biotechnologię i informatykę z jednoczesnym kwestionowaniem tradycyjnego społeczeństwa, jego seksualności. W formie artystycznej wyrażało się to powrotem do twórczości figuratywnej z odwołaniem do pop-artu i hiperrealizmu. Por.: Giancarlo Politi and Helena Kontova, *Post Human*, [rozmowa z J. Deitchem] „Flash Art” 1992, nb 167. Interesujące jest, że faktycznie nie tylko na biennale w Piotrkowie, ale w całej przestrzeni światowego malarstwa i rzeźby zdecydowanie silniejsze są nawiązania do sztuki figuratywnej.



1



2

1. **Julia Wojcik**, *Duchowość*, 2012, druk cyfrowy, 106 x 110 cm
2. **Dariusz Sitek**, *Rzeźba*, 2013, drewno, dąb, stal, 80 x 50 x 50 cm
3. **Anna Kola**, *Lalka II*, 2011, mixed media, szkło formowane papier transferowy, 57 x 81 x 2 cm
4. **Agnieszka Basak-Wysota**, *NON OMNIS MORIAR*, 2013, kolorowe nici na płótnie, 100 x 145 cm

Jeśli przyjmiemy „kres człowieka”, czy wóczas będziemy w przyszłości?

skoncentrowane tylko na perspektywie zabawy czy krytyki. Nie mogą być działaniem jednowymiarowym.

Swoje uwagi o wynikach konkursu zawarłem w krótkim tekście *Koniec człowieka? Werdykt II Piotrkowskiego Biennale Sztuki* komentuje Krzysztof Jurecki – przewodniczący jury na portalu O.pl. [<http://magazyn.o.pl/2013/krzysztof-jurecki-koniec-czlowieka-piotrkowskie-biennale-sztuki/>]. Przede wszystkim chciałbym podkreślić wysoki poziom ponad stu zaprezentowanych prac i ich bardzo dobre wyeksponowanie w pięciu piotrkowskich galeriach. Moim zdaniem oprócz galerii ODA (ul. Dąbrowskiego) wyróżniała się Galeria Kościoła Akademickiego Panien Dominikanek, akcentująca

trwanie w religijności (Piotr Kosiński) i sakralnym wymiarze sztuki, ale w obliczu zdegradowanej przestrzeni społecznej (Tomasz Sobieraj).

W katalogu do tej wystawy, wydanym na płycie DVD, w tekście *Biennale Sztuki w Piotrkowie* napisałem: „Jeśli przyjmiemy „kres człowieka”, czym wówczas będziemy w przyszłości? Mechanicznymi organizmami w formie bioartu? Oczywiście nie określamy i nie sugerujemy odpowiedzi, która może być zarówno obroną wartości humanistycznych, w tym oświeceniowych, jak też próbą przybliżenia problemu „nadczłowieka”.

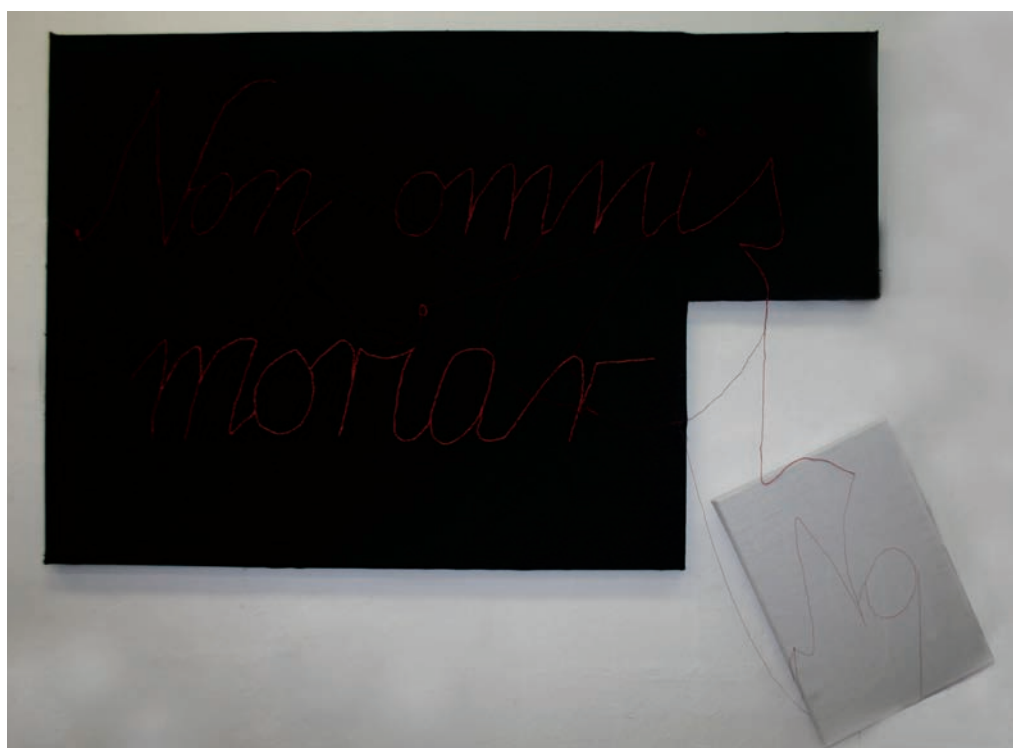
Poza kontekstem filozofii sztuki, który jest dla mnie najważniejszy, kolejnym istotnym jest zwrócenie uwagi na nowych artystów, dla których nagrody czy komentowanie ich prac mogą stać się punktem wyjścia dla ich dalszego rozwoju, a nawet sukcesu artystycznego. Poza nagrodzonymi twórcami chciałbym zwrócić uwagę na: Bartka Jarmolińskiego (związek polityki i religii), Łukasza Głowackiego (niezwykły w formie obiekt do medytacji, także z ukrytym odwołaniem do sztuki Kazimierza Malewicza), Katarzynę Z. Krakowiak (instalacja na podstawie zdjęć amatorskich z dawnych pogrzebów z ukazaniem dzieci), Piotra Kosińskiego (ocalenie w religii), Annę Bujak (metaforyczna rzeźba zwierzęcia bez głowy, ale paradoksalnie z głową innego zwierzęcia wewnątrz) i Artura Trojanowskiego (konsekwentne pokazywanie zagrożenia człowieczeństwa w indywidualnym malarstwie opartym na fotografii), choć zestaw nazwisk bez trudu można by rozszerzyć.

Jury przyznało Grand Prix Magdalenie Samborskiej za krótką pracę wideo pt. *Narodziny rozpadu*, opartą na feministycznych fotografiach podejmujących problem uwikłania w system kultury, powodujący bliżej nieokreślone zniewolenie, a potem rozpad każdej pojawiającej się bimorficznej formy. Artystka zna zagadnienia feministycznej fotografii, którą przewartościowała w kierunku abstrakcyjnym i silnie zgeometryzowanym, posługując się czasami pulsującą formą, co oczywiście umożliwia technika wideo. Zdjęcia, także te zgrafizowane, umiejętnie przenoszą nas w odległe rejony historii sztuki (m.in. motywy ukrzyżowania, swastyki oraz inne, niejednoznaczne w odczytaniu schematy ikonograficzne). A więc, zdaniem Samborskiej, obecny tzw. kryzys człowieka, interpretowany w szerokim kontekście, musiał istnieć zawsze.

Biennale z 2013 roku jest także dowodem na to, że bardzo duża ilość artystów, która zgłosiła się do konkursu, a było ich ponad trzystu, od decydentów kultury oczekuje nowych strategii twórczych realizowanych zarówno w dużych, jak i w mniejszych ośrodkach artystycznych. ■



3



4



Krzysztof Bednarski,
 1. *Heksastylos*,
 2008
 2. *Ćwiczenia z dialektyki teza – antyteza – synteza*,
 1978–200
 3. *The Eyes Are Not Here, There Are No Eyes Here*, 2002,
 Targetti Light Art Collection

MATEUSZ BIECZYŃSKI

Egzorcyzmy Krzysztofa Bednarskiego

Hol Galerii Sztuki Współczesnej w Opolu. Wystawa „Egzorcyzmy” Krzysztofa Bednarskiego. Wchodzącego widza wita projekcja video przedstawiająca niekompletnie ubranego artystę (jedyne w skarpetkach i koszuli), który śmiejąc się histerycznie w podskokach podbiega do lustra, ekscytując się własnym odbiciem. Film został zaprezentowany w pętli. Wraz z każdym powtórzeniem sekwencji „wariującego” twórcy u odbiorcy narasta napięcie. Tragizm miesza się z komizmem, a rozdrażnienie widza z jego rozbawieniem. Obsesja jest zaraźliwa.

Opisana praca zatytułowana *scarpe italiane* (włoskie buty) stanowi rodzaj kontrpunktu dla tytułu wystawy. Jeżeli – zgodnie z definicją słownikową – egzorcyzmy rozumieć będziemy jako

obrzęd poświęcenia mający na celu uwolnienie człowieka, zwierzęcia, miejsca kultu od „wpływu złego ducha”, to przedstawiona na filmie scena będzie takiego działania zaprzeczeniem. Zamiast „uleczać” wydaje się raczej „zarażać” widza specyficznym, absurdalnym poczuciem humoru, który z pojęciem „normalności” ma niewiele wspólnego.

To przeciwstawienie tytułu wystawy i pracy prezentowanej tuż przy wejściu na nią stanowi wystarczająco przekonujący argument, że twórczości Bednarskiego i samej wystawy nie można odczytywać dosłownie. „Egzorcyzmy” stanowią we wspomnianym kontekście rodzaj intelektualnego wyzwania, są świadectwem „niespokojnego ducha” artysty, który nie akceptuje zastanego porządku rzeczy i podejmuje z nim nierówną grę, w której już w punkcie wyjścia stoi na pozycji przegranej. Taką interpretację wystawy wzmacnia dodatkowo ostateczność podejmowanych przez Bednarskiego tematów: politycznej ideologii i własnych przeżyć rodzinnych. Artysta konfrontuje się z nimi. Przeciwstawia im najsilniejszą broń jaką dysponuje samodzielnie działający człowiek – krytyczny potencjał „rozumu cynicznego” (Hal Foster).

Najbardziej reprezentatywnym przykładem opisanej strategii twórczej Bednarskiego jest cykl zatytułowany „Portret totalny Karola Maksa”. Jego początek sięga roku 1978,

gdy artysta zrealizował pracę dyplomową pod kierunkiem prof. Jerzego Jarnuszkiewicza. Była ona dosłowną odpowiedzią na sformułowany przez władze uczelni postulat tworzenia przez studentów sztuki zaangażowanej politycznie. W owym czasie w dalszym ciągu – mimo „odwilżowego” rozluźnienia lat 60. – obowiązywała doktryna realizmu socjalistycznego, oficjalnego stylu sztuki współczesnej. Bednarski wyraźnie zadrwił z tego programu. Swoją uwagę skierował ku tematowi oficjalnie propagowanemu przez partię – portretom przywódców i ideologów – biorąc na warsztat oficjalną politykę reprezentacji „czołowego ideologa socjalizmu” – Karola Marksa. W pierwszej fazie pracy nad ww. cyklem zebrał fotograficzną dokumentację poświęconych mu pomników w państwach tzw. bloku wschodniego (NRD, ZSRR, PRL). W oparciu o zgromadzony materiał dokonał on plastycznego „uśrednienia” jego wizerunku, który następnie zmultiplikował. Zaprezentowana przez niego praca składała się z wielu głów Marksa, które w pierwotnej wersji prezentowane były jako białe gipsowe „multiple” (kolejne odsłony dzieła były instalacjami kolorowymi, podobnie jak te złote i różowe prezentowane w opolskiej Galerii). Artysta spełnił w ten sposób wymóg uczelni, sprwadając go do zupełnego absurdu.

Zapoczątkowany wówczas motyw głowy Marksa był kontynuowany przez Bednarskiego w późniejszej twórczości. Po przeprowadzce do Rzymu wykonywał m.in. plastikowe odlewy w jaskrawych kolorach, które sprzedawał na wyprzedkach w ekskluzywnych butikach. Działaniem tym uciekał od jednoznaczności przyporządkowanej



działaniom doktrynalnym – jego praktyka nie była do końca politycznie zaangażowana, nie była też wolna od tego typu kontekstów.

W tym kontekście tytułowe „egzorcyzmy” wydają się odczarowywaniem (obecnie minionej już) rzeczywistości. Artysta oswaja dyskurs polityczny poprzez jego trywializację. Przemocna i determinująca siła ideologii staje się groteskowa. Odczuwa się to m.in. w instalacji *Brakująca ręka Lenina* (1995), która została wykonana w Finlandii, w mieście Kotka, podczas festiwalu artystycznego poświęconego pozostałościom po socrealistycznych monumentach, na bazie których zaproszeni artyści mieli wykonać swoje prace. Bednarski zainteresował się popiersiem Lenina z brakującą ręką. Dał wodzowi „chwile wytchnienia”, wkładając papierosa w dłoń wyrzeźbionego ramienia. Praca ta „stawia na głowie” całą politykę reprezentacji propagowaną przez doktrynę socrealizmu – przelamuje ideologiczne *decorum* tematyczne. Wprowadza obcy element w obręb dobrze znanego porządku ikonograficznego. W ten sposób staje się anty-pomnikiem – burzy porządek kolektywnej pamięci i państwowej polityki jej programowania. Poprzez zabiegi takie jak zmiana kontekstu prezentacji, malowanie na jaskrawe kolory, złączenie przeciwstawnych elementów bardzo poważne tematy stają się zupełnie groteskowe. Artysta zwraca w ten sposób uwagę na formę pomnika figuratywnego jako narzędzia reprezentacji władzy. Jego dzieła – zarówno głowy Marksa, jak i portret Lenina z papierosem – nie służą upamiętnianiu i zafiksowaniu jednej wersji historii, ale prowokują do dyskusji, nakłaniają do nieco pogłębionej refleksji zarówno nad „oficjalną” wizją przeszłości, która jest propagowana przez politycznie motywowane dzieła sztuki, ale również nad samym mechanizmem „pamiętania poprzez twórczość artystyczną”. Taka strategia wybija widza z utartych schematów poznawczych i pozbawia wyuczonych metod odbioru komunikatu zawartego w dziele.

Pracom zaprezentowanym na parterze galerii, które poświęcone zostały tematowi przynależnym do sfery publicznej przeciwstawione zostały dzieła zebrane na piętrze, które mają bardziej intymny i subiektywny charakter – nawiązują do osobistych doświadczeń artysty. Za pomocą klarownych motywów – kolumna, laska ślepeca, popiół – Bednarski dokonuje rozliczenia ze swoją przeszłością: rodziną, doświadczeniami dzieciństwa, indywidualnymi obserwacjami.

Motyw laski ślepeca pojawił się w jego twórczości ponad 30 lat temu. Jest to jeden z najbardziej złożonych motywów, jakie wykorzystuje w kolejnych pracach. Za jego pośrednictwem nawiązuje do swoich własnych rodzinnych historii – jego ojciec tuż po II wojnie światowej, jako oficer wojska polskiego kierował akcją odwetową na nacjonalistach ukraińskich. Laską poganiał on żołnierzy, którzy nie kwapili się do ataków. W jednej z ostatnich prac zawierających ten motyw, zatytułowanej *Ułożony do snu w cudzym oku* (2011) prezentuje zakorzenione laski ślepeca, które zostały zaopatrzone w czułki z oczami, tworząc „las wspomnień”. Jak zdradza kurator wystawy, Łukasz Kropiowski, motyw ten jest metaforą opartą na subiektywnym kodzie komunikacyjnym odnoszącą się do obsesyjnego strachu przed ślepotą artysty. Motyw ma charakter wizyjny i odnosi się do wielu znaczeń – jego funkcja komunikacyjna nie daje się generalnie wyjaśnić, ale jest ściśle związana z kontekstem każdego z kolejnych jego zastosowań. Z taką sytuacją mamy do czynienia m.in. w instalacji *The eyes are not here, there are no eyes here* (2002), która przedstawia dwie neony laski. Fakt emitowania przez nie światła sprowadza je do obiektu zupełnie niefunkcjonalnego – do gry z granicami ludzkiej percepcji.

Podobny charakter do motywu „laski ślepeca” ma instalacja *Bez tytułu*, którą artysta stworzył jeszcze w czasach licealnych, a która nawiązuje do pasji jego ojca – myślistwa. Bednarski wykorzystał dekoracyjne poroże, które pomalował jednolicie kryjącą granatową farbą. Akt przemalowania trofeum może być tutaj rozumiany zarówno jako próba przezwyciężenia dystansu dzielącego ojca i syna, jak również zawłaszczenie reprezentacji ojca na rzecz aktywności syna.

Pośród zgromadzonych na piętrze prac odnoszących się do osobistych wątków z życia artysty odnaleźć można również liczne nawiązania do opisanego powyżej ekspozycji na parterze – również w tej części ekspozycji pojawiają się głowy Marksa, tym razem jednak w postaci niezmultiplikowanej. Wkroczenie tych reprezentacyjnych portretów przynależnych sferze publicznej do przestrzeni zajmowanej przez dzieła odnoszące się do wątków osobistych sprawia, że obie sfery – prywatna i publiczna – nie dają się już zamknąć w obrębie odseparowanych narracji. Nieodłączną konsekwencją musi być ich wzajemne przenikanie się.

W tym kontekście tytułowe „Egzorcyzmy” objawiają się jako obsesyjne powroty do tych samych tematów, a jednocześnie próba osobistego uwolnienia się od nich przez artystę. Sprawiają one wrażenie historycznych i ideologicznych okaleczeń, doświadczeń, bagażu, który trzeba ze sobą nosić. Są to tematy o dużym ciężarze gatunkowym. Ich powaga jest jednak skutecznie rozbijana

przez absurdalny kontekst ich prezentacji. Zestawienie głów Marksa z przedmiotami nie przynależnymi oficjalnemu porządkowi reprezentacji ujawnia wpisany w dzieła Bednarskiego silny ładunek intelektualnego oporu, dzięki któremu widz zostaje wytracony ze swoich przyzwyczajeni i schematów poznawczych. Doskonałym przykładem opisanego strategii twórczej są rozmaite „dezintegracje” głowy Marksa – wizerunki filozofa zostały podporządkowane estetyce dewastacji poprzez zabiegi ich fragmentacji (dziura w głowie), dezintegracji (głowa przecinana łyżwą) oraz hybrydyzacji (głowa z wychodzącą z jej czoła laską ślepeca). Jak słusznie zauważa Łukasz Kropiowski, mamy tu do czynienia z najtrudniejszymi zakątkami ludzkiej psychiki – wypowiedziami subiektywizującymi, które niekoniecznie znajdują potwierdzenie w racjonalności odbioru, na który nastawiony jest widz.

Groteskowość Marksa utożsamia nie doręczność ideologii komunizmu, ale równocześnie także realność opresji, której ofiarą padają jej adresaci. Głowa Marksa staje się w twórczości Bednarskiego symbolem realnej utopii, która w niezwykle brutalny sposób została wprowadzona w życie w wyniku bolszewickiej rewolucji – rewolucji, która nigdy nie była oparta na klarownych regułach i zasadach, co było przyczyną nieustannego kryzysu forsowanej przez nią formacji ideologicznej. Dziura w jego głowie natomiast przywodzi anegdotę o tym, jak to bolszewicy rozpoczęli rewolucję w Rosji, a Marks na wieść o tym podniósł się z grobu i zapytał, napominając: dlaczego „wy” zaczynacie, skoro ja jeszcze nie skończyłem manifestu!?

Wystawa poświęcona twórczości Krzysztofa Bednarskiego w Galerii Sztuki Współczesnej w Opolu prowokuje widza do ponownego zmierzania się z trudnymi pytaniami dotyczącymi uwikłania jednostki w dyskursy ideologiczne i determinowane przez nie historie indy-

widualne. Na uwagę zasługuje spójność koncepcji wystawienniczej z charakterem zaprezentowanych prac oraz umiejętne wykorzystanie dostępnej przestrzeni wystawienniczej w kontekście rozwijanych wątków narracyjnych. „Egzorcyzmy” Bednarskiego stworzono w Opolu idealne warunki oddziaływania. ■



**„Egzorcyzmy”
objawiają się
jako obsesyjne
powroty do
tych samych
tematów, a jed-
nocześnie próba
osobistego uwol-
nienia się od nich
przez artystę.**



1

ALEKSANDRA GIECZYS-JURSZO

Kwestia tożsamości

„Megalopolis” Artura Przebindowskiego uznano za jedną z kilku najciekawszych manifestacji polskiego malarstwa ostatnich lat.

Artur Przebindowski,

1. *Megalopolis XLIII*, 2012, tempera, akryl, płótno, 100 x 150 cm
2. *Megalopolis XIII*, 2010, tempera, akryl, płótno, 100 x 150 cm

Świadczą o tym m.in. zdobyte nagrody: Grand Prix Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego na XXIII Festiwalu Polskiego Malarstwa Współczesnego w Szczecinie (2010 r.) oraz wyróżnienia na 40. Biennale Malarstwa Bielska Jesień (2011 r.).

Tym, co wyróżnia „Megalopolis” na tle całego dotychczasowego dorobku artysty jest zdeponowany tutaj, a budowany latami, własny sposób malarskiej artykulacji; solidnie ugruntowany intelektualnie, dojrzały, rygorystycznie przestrzegający czystości dyscypliny. Cechą charakterystyczną twórczości Przebindowskiego jest przede wszystkim precyzyjnie przemyślana konstrukcja obrazu, rozłożenie bryły, gra planami i perspektywą, waloryzacja kolorystyczna.

Sam rysunek, zastosowana rytmiczność repetycji, jak i podział powierzchni są proweniencji graficznej. We właściwy dla siebie sposób Przebindowski zmagą się z powierzchnią, zagospodarowując płaszczyznę płótna w bliskich poetyce komiksu ujęciach. Natomiast siła, z jaką artysta rozstrzyga dramaturgię swoich obrazów za pomocą koloru, uderzający monumentalizm i walory dekoracyjne ewokuje liczne skojarzenia z malarstwem witrażowym czy bizantyjskimi mozaikami. Te ostatnie asocjacje są niewątpliwie uzasadnione, biorąc pod uwagę długi, żmudny i wymagający proces realizacji prac. Wspomniana monumentalność ujawnia się nie tylko w konsekwentnym dążeniu ku syntezie i sile wyrazu, lecz też w predylekcji artysty do



2

absolutnej perfekcji. Ponieważ tęsknota ta w rzeczy samej jest czymś awykonalnym, rozbudowa cyklu trwa nieprzerwanie, każdy kolejny obraz stanowi echo poprzednich, dopełniając je o nowe refleksje i rozwiązania, tak w obrębie malatury, jak i treści.

Jednakże tym, co stanowi podglebie sukcesu „Megalopolis”, jest przede wszystkim zaskakujący malarski ekwiwalent, który Przebindowski znalazł dla tak trudnego tematu, jak wydawać by się mogło, jest estetycznie jałowy krajobraz przedmiejskich faweli. Artysta, transponując na płótna swoich obrazów ten w rzeczywistości przygnębiający i dystopiczny motyw, daje mistrzowski popis umiejętności budowania obrazów na zasadzie sprzeczności. Bo choć sama tematyka

Malarstwo jest dla mnie kwestią tożsamości. Wiem o tym, że stwarzam sobie rzeczywistość w obrazach. To w pewnym sensie azyl, bo te obrazy jakoś mnie uzasadniają.

– egzystencjalny pejzaż ponowoczesności jako *locus horridus* – eksplorowany jest w sztuce współczesnej ustawicznie, to w przypadku twórczości Przebindowskiego natrafiamy na pewien bardzo oryginalny, organizujący cały cykl „Megalopolis”, paradoks: koncentrując uwagę widza na energii i wizualnej sile obrazu, artysta przekracza klasyczne dychotomie, stapiając w jedno niezwykłą urokliwość, sensualność zestawień kolorystycznych z odstręczającym, budzącym uczucie lęku przedstawieniem. W tym właśnie dualizmie zawiera się istota twórczości artysty. Binarna struktura tych obrazów jednocześnie przyciąga i odpycha, >



1

Artur Przebindowski,

1. *Megalopolis XXXIV*, 2012, tempera, akryl, płótno, 100 x 150 cm
2. *Megalopolis XXIX*, 2011, tempera, akryl, płótno, 70 x 100 cm
3. *Megalopolis XXI*, 2011, tempera, akryl, płótno, 100 x 150 cm
4. *Megalopolis*, 2011, tempera, akryl, płótno, 100 x 150 cm

generuje niepokojący dysonans pomiędzy estetyką przekazu a jego istotą. Główna emocja tych obrazów zogniskowana jest w kolorze, jako naczelnym przedmiocie, a zarazem podmiocie tego malarstwa. To hipnotyczne, urzekające doświadczenie koloru jest czysto fizyczną impresją. Jej odbiór odbywa się poza świadomością patrzącego, emanując napięcia, które wcale nie przygotowują nas na przyjęcie zdeponowanych w obrazie znaczeń. Dzieje się tak gdyż – jak pisze Andre Lhote w swoim *Traktacie o pejzażu – odczucie barwy zawsze wyprzedza odczucie formy o bardzo krótką chwilę; uprawnia to więc do odmiennego traktowania elementów formy i koloru*. Zdaje się, że Przebindowski świadomie hiperbolizuje ten efekt. Ta konsekwencja w przeprowadzaniu malarskiego zamiaru potęguje wyrażanie idei i stanowi istotę formalną jego twórczości.

Gdy realizm motywów zaczyna się nareszcie konkretyzować, obnaża się przed patrzącym obraz zduszonych i zagniecionych kompozycji, tworzących rodzaj gargantuicznej człowieczej termityery.

2



Narastające ściany budynków rozrastają się, emanują, anektując wszystko i wszystkich. Widz staje się częścią składową tej inwazji, gdyż opresyjny charakter przestrzeni generuje trudny do zniesienia lęk i poczucie zagrożenia. To wrażenie potęguje nieobecność istot żywych w obrębie przedstawienia. Również elementy natury znaczone są śladowo i giną w przytłaczającej masie betonowych kłoców.

Choć sam artysta celowo pozostawia widza pomiędzy indywidualnymi odczytami i z premedytacją unika lokowania swojej twórczości w jakichkolwiek kontekstach, to tytuł cyklu, jak i charakterystyczny nastrój tych prac, skłania do potraktowania „Megalopolis” jako pewnego rodzaju narracji. Trudno uwolnić się od wrażenia, że prace dotyczą w istocie problematyki kondycji człowieka, jego alienacji i samotności w świecie, który sam stworzył. Wyludnione panoramy Przebindowskiego stają się zwielokrotnionym zapisem śladów po obecności człowieka, którego egzystencja – jak mawiał Franciszek Starowieyski – stanowiła tylko krótki epizod w życiu przedmiotów. Silnym determinan-tem skłaniającym do tego rodzaju odczytu jest tutaj tożsamość przestrzeni i miejsca. Trudno zignorować odczucia, które wyraża architektura „Megalopolis”: bezgraniczne przestrzenie zabudowań, które są puste w środku, pozostawione bez zawartości, która mogłaby nadać im sens istnienia.

Dla samego artysty „Megalopolis”, urzeczywistniając się w swej materialności, staje się czymś więcej niż jego werbalnie wyartykułowany temat. Traktuje on swoją twórczość jako praktykę prywatną i w tym podstawowym odczuciu „Megalopolis” stanowi głęboko zinternalizowany, wewnętrzny autoportret: *„Malarstwo jest dla mnie – choć może zabrzmieć to patetycznie – kwestią tożsamości. To mój sposób na siebie, na zorganizowanie swojej przestrzeni, na „kanalizowanie” własnych namiętności (...) Wiem o tym, że stwarzam sobie rzeczywistość w obrazach. To w pewnym sensie azyl, bo te obrazy jakoś mnie uzasadniają*. Obrazy Przebindowskiego można zatem czytać też jako rodzaj duchowej autobiografii.

Niezależnie od tego, jaką perspektywę interpretacyjną przyjąć, twórczość ta jest na tyle pojemna, że wciąż inspiruje do poszukiwania zakodowanych w niej znaczeń. Od indywidualnych decyzji i preferencji patrzącego zależy też, czy rozpatrywać ją będzie od strony czysto malarskiej. Na pewno jednak ma się pewność, że obcujemy z dziełem wysokiej próby.

Artur Przebindowski. Urodzony w 1967 roku w Chrzanowie. Absolwent Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Dyplom w pracowni prof. Romana Banaszewskiego w 1993 roku. Jest laureatem Grand Prix w konkursie malarskim „Prysznic – narodziny przyjemności” w Bad Zwischenahn w Niemczech w 1998 roku, zdobywcą Grand Prix Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego na XXIII Festiwalu Polskiego Malarstwa Współczesnego w Szczecinie w 2010 roku oraz wyróżnienia na 40. Biennale Malarstwa „Bielska Jesień” 2011. Od 1995 regularnie prezentuje swoje prace na wystawach w Polsce i za granicą. ■



3



4

ANNA MIKOŁAJEK

Płynna nowoczesność i artysta miejscowy

Kształt indywidualnej wystawy Mariusza Mikołajka ewoluuje w czasie.

48



1

Już dla „Przestrzeni odkupionej” artysta adaptował naturalne wnętrza Ratusza, ale wystawa nie zawierała prac tworzonych specjalnie dla tego miejsca.

Dopiero Browar Mieszczański staje się dla Mikołajka takim bodźcem. Pojawiają się prace zainspirowane jego klimatem i historią. Obok starszych obrazów pokazuje „jeszcze ciepłe” instalacje, performance (we współpracy z mimem Mariuszem Sikorskim), łączy wideo z wypowiedzią na płótnie. Światło (współpraca Marcel Maniak) funkcjonuje jako integralny element dzieła (instalacja *Śpiący*). Podczas trwania wystawy Browar jest autorską interpretacją tego miejsca.

Wystawa „Miejsce” w Awangardzie jest przykładem konstrukcji, w której nie ma nic przypadkowego. Prezentuje przemyślaną wizję. Autor wiedział, gdzie pokaże konkretne płótna i sporą ich część przygotowywał specjalnie dla tej przestrzeni.

Po ponad 40 latach malowanie dla Mikołajka jest nadal ciągłym dochodzeniem do tego jedyne stale nieosiągalnego

**Są to prace,
których
żywość
została
poddana
precyzyjnej
kontroli.**

„obrazu”. Ślady zmagania z materią malarską można zobaczyć w starszych pracach prezentowanych w BWA. Ciężkie od struktury *Narodziny*, pokazują człowieka zdzierającego z siebie nawarstwienia, z nadzieją uzyskania nowej tożsamości, *Matka*, uproszczona w rysunku, gęsta od farby sylwetka, staje się archetypem matki, *Biesłan. Zona B.* odrealnionym, surowym kolorystycznie, oplakiwaniem. Silne emocje budzi *Ono*, stworzone z popękanej, ciemnej w wymowie materii.

W piwnicy Galerii Mikołajek pokazuje *Ple-śnienie* (jaźni niemogącą się jeszcze określić, niewiele jeszcze wiedzącą o sobie – ciemność, zapach, kilka form przestrzennych pokrytych denimem, ledwo zaznaczonych poświatą) i wideo, fragment *Instalacji częściowej* sprzed czterech lat (*zawsze fragment*, jak mówi Tadeusz Różewicz).

Tak mogłaby zaczynać się wystawa „Miejsce”, gdyby uznać, że tu jest jej początek. Ale Mariusz nie wskazuje kolejności oglądania prac. Decyzję pozostawił widzom.



Mariusz Mikołajek

1. Widok ogólny ekspozycji
2. *Ramka*, 2012, akryl, płótno, 210 x 190 cm

Jego malarstwo zmienia się, lecz widać, że ta zmiana jest konsekwencją ciągłego „poznania obrazu”. Jest lżejsze, co nie znaczy, że mniej intensywne. Od kilku lat zainspirowany

możliwościami, jakie daje preparowanie materiału dżinsowego, Mikołajek tworzy obrazy na denimie. W BWA możemy zobaczyć *Seksę*, *Pejzaż* oraz obrazy z cyklu „Fitnessroom” >



1



2



3

– współczesną wersję faustowskiego motywu, który teraz brzmi *Ćwicz, ćwicz* – jak tytuł jednego z jego kartonów.

Na wielu najnowszych płótnach Mikołajka pojawiają się ekrany. Jakby mimochodem. Ot, znak tak oczywisty, że niezauważalny. Wprowadzają one pewien porządek na poziomie kompozycji obrazów, który jest też odniesieniem do porządku kulturowego, kiedy byt pozaelektroniczny na naszych oczach staje się bytem niepełnym, prawie niemożliwym.

Namalowane lekko, z niewielkim udziałem nawarstwień malarskich *Kucki, Stalker, Słupek, Poczekalnia, Trzej* (nie sposób wymienić wszystkich obrazów), to pojedyncze sytuacje, rodzaj migawki. Forma takiego komunikatu działa niezwykle mocno. Zmusza do szukania poza samym obrazem tego, co obraz ewokuje. Działa podobnie, jak chciał Grzegorz Królikiewicz, by działało kino, tworząc podczas projekcji rzeczywistość pozae ekranową dopełniającą sens obrazu filmowego. Są to prace, których żywiołowość została poddana precyzyjnej kontroli: każda plama, struktura czy pojawiający się od pewnego czasu w jego obrazach pastelowy kontur.

Papiery – to emocje, pełne ekspresji, malowane szybko, tak by intuicja przeważała nad namysłem. Dziennik pisany skrótowo i uwolniony od analizy warsztatu. Tu uwydatnia się wirtuozeria Mikołajka, choć za największe wyzwanie uważam malarską część instalacji *Droga*. To jedyna praca na tej wystawie, która bezpośrednio nawiązuje do historii sztuki europejskiej. I chyba jedyna *Droga*, której podobrazem jest denim.

Artysta maluje na płótnie o długości 29 metrów tak, aby pojedynczy gest był tym decydującym, a to jest już bardzo trudne. Prawie cała część instalacji, malowana na denimie, jest takim pierwszym i jedynym uderzeniem, na jednym oddechu. Pierwszy gest jest tym, który musi już pozostać. To zresztą widać. Obraz, choć ogromny, jest lekki i delikatny. Opowieść o drodze używa szczególnie, odrealniony wyraz. Tę narrację autor łączy z ekranem diodowym, medium, które jest znakiem nigdy nie zasypiającej ikonosfery. Ekran nieustannie powtarza kilka niezbyt wyraźnych obrazów ludzkiego ciała. I tak oba elementy instalacji wędrują razem i osobno.

W najnowszych płótnach także pojawiają się motywy ciała i odkupienia, ale potraktowane w zupełnie inny sposób. Chwytają moment relacji międzyludzkich czy stan mentalny człowieka, a że stają się jakąś dłuższą opowieścią, to już historia, która powstaje w kontakcie z odbiorcą. Autor uzyskuje ten rodzaj napięcia w pracach „ogoloconych” z historii, jaki przed laty udawało mu się uzyskać na płótnach, których religijny aspekt był widoczny wprost.

Pewnym zaskoczeniem (w sali na piętrze) może być kilka obrazów, które bezwstydnie eksponują swój wdzięk. Abstrakcje o radosnej kolorystyce, żartobliwie tytułowane, to nowy, jasny ton w twórczości artysty.



4

Mariusz Mikołajek

1. *Elektryczny szczur*, 2012, akryl, płótno, 180 x 180 cm
2. Z cyklu działań "Na styku" pt. *Sianie*, 2000, akcja na Dworcu Głównym PKP we Wrocławiu, z lewej: Christos Mandzios, Mariusz Mikołajek
3. *Kucki*, 2013, akryl, płótno, 190 x 210 cm
4. *Ple-śnienie*, instalacja świetlna, 2013
5. *Okno*, 2012, akryl, płótno, 70 x 50 cm



5

Bardzo różnie można ujawniać swoją postawę wobec tezy o elitarności sztuki. W przypadku Mikołajka jest ona zredukowana do działań najprostszych: zrobmy coś razem, przy pomocy podstawowych środków plastycznych porozmawiamy o sztuce na „terenie odbiorcy” (dworzec, więzienie, szkoła, ulica...). Jak to wygląda w praktyce, można było zobaczyć w filmowych relacjach z takich zdarzeń pokazanych w jednej z sal Galerii.

Mariusz mówi o sobie, że jest artystą miejscowym. Nie dałabym się za bardzo zwieść tej autokreacji na rzemieślnika. Myślę, że bardziej chodzi tu o tożsamość artysty, wskazywanie jej źródeł i ograniczeń. W płynnej nowoczesności Mikołajek wybiera Galerię jako miejsce do rozmowy o korzeniach, tożsamości, o tym, co trwałe i niezmiennie, a co ulotne. O niepewności, która stale nam towarzyszy. ■

Wystawa Mariusza Mikołajka pt. „Miejsce”, BWA Wrocław
22.02–17.03.2013



1

MARTA SKŁODOWSKA

Zamknięty krąg

1. Lech Kunka,
Aparat chirurgiczny, 1950,
olej płótno, 76 x 99 cm

Do francuskich inspiracji dołączyły swojskie, bezpośrednie, codzienne obserwacje, a obrazy kojarzą się z ludowym malarstwem na szkłe albo świętymi obrazkami.

Wystawa monograficzna artysty jest najczęściej rodzajem twórczej biografii, i tak jak ten gatunek literacki pozwala nam uzurpować sobie niemal boską perspektywę: spojrzeć z góry na czyjąś drogę artystyczną, poznać jej wszystkie próby i ich rezultat. W taki sposób prześledzić twórczość Lecha Kunki pozwala wystawa przygotowana Muzeum Miasta Łodzi, gromadząca ponad 160 jego prac pochodzących bezpośrednio od rodziny, ze zbiorów muzealnych, galerii i kolekcji prywatnych – od najwcześniejszych, jeszcze akademickich prób zbudowania warsztatu, przez malarstwo i formy użytkowe (projekty paneau ściennych, druki i plakaty z lat 70.) – aż po zamykające jego poszukiwania ostatnie kompozycje.

Na prezentowanych w holu prowadzącym do głównej przestrzeni wystawowej pierwszych pracach Kunki (1920–1978) widać, że rozpoczął od przerobienia lekcji prekursorów awangardy: małe domki w rodzinnych Pabianicach piętrzą się jak na obrazach Cézanne’a, pole kapusty ma zieleń okolic Barbizon, dziewczyna z warkoczami mogłaby być Bretonką malowaną przez Gauguina, pojawiają się van Goghowskie znoszone buty. Jakby to, co oglądał, pozostawiało zawsze ślad w jego spojrzeniu.

I rzeczywiście tak było. Jego język artystyczny ukształtował się pod wpływem spotkań ze sztuką ważnych dla niego artystów – zwłaszcza Władysława Strzemińskiego, na którego wykłady uczył się, i Fernanda

Légera, u którego w paryskiej pracowni przebywał rok na stypendium – a także aktualnych prądów takich jak malarstwo materii czy pop-art. Zawsze jednak ich ramy rozsadał charakterystyczną dla siebie brawurą w podporządkowywaniu sobie powierzchni obrazu, odważnym stosowaniem barw i ekspresją (słynne pytanie Władysława Strzemińskiego, któremu przedstawił swoje prace: *A pędzli pan nie połamał?*) czy też w najpóźniejszym okresie twórczości skoncentrowaniem się na komponowaniu obrazów jedynie na bazie okręgów.

Władysława Strzemińskiego artysta poznał w Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi (wówczas jeszcze Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych), z którą był zresztą związany

przez całe życie, najpierw jako student, potem także wykładowca. Tam też, podobnie jak m.in. Stefan Krygier i Stanisław Fijałkowski, uczęszczał na wykłady Strzemińskiego z historii sztuki. To spotkanie znalazło formalne odbicie w pracach Kunki. Bezkompromisowy autor *Teorii widzenia* (do której Kunka zaprojektował zresztą okładkę) wprowadził Kunkę w świat abstrakcji i kompozycji unistycznych. Jednak zdaje się, że nawet kiedy Kunka w swoich pracach bezpośrednio nawiązuje np. do pejzaży morskich, traktuje je raczej jako pretekst do czysto wizualnych rozgrywek w przestrzeni papieru czy płótna, a nie doświadczenia mające sięgnąć do źródeł widzenia czy obrazowania. Raczej afirmuje rzeczywistość, niż ją analizuje. U Strzemińskiego myśl stawiała pytania, na które miało odpowiedzieć widzenie – tu sam zapis był pytaniem i odpowiedzią.

Jednak szybko w twórczości Kunki miał się pojawić nowy impuls kierujący jego sztukę na całkowicie odmienne tory.

W 1948 roku Kunka otrzymuje stypendium w Paryżu, i wybiera prowadzoną przez Ferdynanda Légera pracownię w Académie Moderne. Nie był to może okres wytężonej pracy artystycznej pod kierunkiem Légera, bo atmosfera w pracowni ponoć panowała luźna, a korekty nie pochodziły od samego mistrza, ale od żony malarza, Nadii Léger (Wandy Chodasiewicz). Jednak Kunka miał niepowtarzalną okazję, aby (zwykle w towarzystwie Oskara Hansena) chłonąć Paryż, a także oglądać obrazy zgromadzone w paryskich muzeach. Kunka przez cały czas robił szkice i notatki. Zostały one także pokazane na wystawie i możemy dzięki nim zaobserwować, co go interesowało w oglądanych dziełach sztuki i widokach.

Dowodem paryskich fascynacji są rozpychające ramy płótna akty ciemnoskórych kobiet czy niemal hiperrealistyczny widok z okna hotelu. Śladem tej wizyty jest także zmonumentalizowany portret Légera, o formach nawiązujących bezpośrednio do sztuki francuskiego artysty.

Przypuszczalnie to właśnie pod wpływem Légera pojawia się w obrazach Kunki gruba, czarna linia, oddzielająca od siebie plastyczne plamy żywego koloru, tworzące swoisty

„witraż”. Tak malowane są też portrety na papierach o dużych formatach: kobieta ze świnką, chłop z kurą, grupa kobiet na targu, młoda dziewczyna w kolczykach z doklejonego na powierzchni obrazu sreberka, czyli jedna z wersji *Karolinki*, pokazywanej na Ogólnopolskiej Wystawie Młodej Plastyki „Przeciw wojnie, przeciw faszyzmowi” w warszawskim Arsenale w 1955 roku. W ten sposób do francuskich inspiracji dołączyły swojskie, bezpośrednie, codzienne obserwacje, a obrazy kojarzą się z ludowym malarstwem na szkle albo świętymi obrazkami.

Pod koniec lat 50. w twórczości artysty następuje kolejna zmiana. Obwiedzione czarnym konturem komórki z poprzednich obrazów przybierają formy zunifikowanych okręgów. To z nich Kunka zaczyna komponować obrazy, do tej formy się ograniczać. Kształty wcześniej rozbuchane, ekspresyjne, stają się organiczne, odtwarzające porządek natury w jej mikro- lub makro-wymiarze. Planety lub komórki są zbudowane z materii grubo kładzionej farby, która sprawia wrażenie bąbli zastygłej, ciemnej lawy. Sam artysta wskazywał na powiązanie tych form z zagrożeniem nuklearnym, które towarzyszyło czasom zimnej wojny. Tę samą złowrogą lawę odnajdziemy zresztą w zrobionych przez Kunkę w tamtym czasie, a do dziś robiących wrażenie scenografiach filmu science-fiction według powieści Stanisława Lema *Milcząca gwiazda* z 1959 roku (Kunka stworzył też scenografie m.in. do filmu *O dwóch takich, co ukradli księżyc*, 1962).

W latach 60. artysta zaczyna używać przedmiotów gotowych i cieszyć się możliwościami, jakie dają. Kolorowe kręgi to przyklejone do płótna wieczka puszek, *Portret artysty*”

jest zbudowany na zasadzie collage'u różnych materiałów, a fotograficzny autoportret zostaje zmultiplikowany i wpisany w kompozycję z przestrzennych tub, co przypomina doświadczenia Warsztatu Formy Filmowej.

Jednak z czasem znikają niekonwencjonalne materiały, a koła i okręgi zostają sprowadzone po prostu do punktów, wprowadzone w geometryczną strukturę i podporządkowane liczbie określającej ich układ. W latach 70. Kunka, jakby wracając do zapomnianych z młodości ideałów Strzemińskiego, tworzy już czysto konstruktywistyczne, niemal monochromatyczne obrazy i bada różne warianty zaburzeń „Kompozycji” i „Układów” powtarzających się punktów. Mimo że rezygnuje z tego, co towarzyszyło mu najdłużej, czyli ekspresji i dynamiki, wydaje się że to właśnie te zdyscyplinowane kompozycje niosą ze sobą największą siłę wizualnej transformacji. Porzucając wszystkie pozostałe sposoby obrazowania, to nimi Kunka zaczął wkraczać w nieskończoność. ■

Lech Kunka (1920–1978). Wystawa w 35. rocznicę śmierci artysty. Muzeum Miasta Łodzi, 5 marca–5 maja 2013 r. Kurator: Krystyna Knapik.

Bibliografia

- Małgorzata Dziegielewska, *W kręgu Władysława Strzemińskiego – Lech Kunka*, artykuł towarzyszący wystawie „W kręgu Władysława Strzemińskiego. Stanisław Fijałkowski, Lech Kunka (1920–1978), Stefan Krygier (1923–1997), Antoni Starczewski (1924–2000)” w Miejskiej Galerii Sztuki w Łodzi, Galeria Willa, 2003 r. (kat.).
Stanisław Fijałkowski, *Krótkie wspomnienia o Lechu Kuncie*, www.kunka-art.pl (dostęp z 02.04.2013).
Janina Ładnowska, *Lech Kunka (1920–1978), malarstwo*, artykuł towarzyszący wystawie w Państwowej Galerii Sztuki w Łodzi, Łódź 1993 (kat.).
Alicja Kępińska, *Nowa sztuka. Sztuka polska w latach 1945–1978*, Warszawa 1981.
Władysław Strzemiński, *Teoria widzenia*, Warszawa 1974.



2. **Lech Kunka**, *Martwa natura*, 1 poł. lat 50-tych, tempera, olej, papier wycinankowy-collage, papier, 94 x 127 cm

Między geometrią a światłem

Kajetan Sosnowski to dla wielu młodych ludzi osoba mało znana. W kręgu bliskich mi historyków sztuki i artystów młodego pokolenia jego twórczość nie jest popularna i nie jest modna. Dlaczego tak jest? To bardzo trudne pytanie, gdyż problem jest złożony i wielowątkowy. Sztuka Sosnowskiego obecnie jest traktowana jako relikwium przeszłości. Kiedyś geometria była nowatorskim i awangardowym sposobem na wyrażenie siebie w sztuce. Młodzi ludzie idą zwykle inną drogą. Geometria, pojęta w sposób, w jaki rozumieli ją artyści awangardowi czy pokolenie artystów, których reprezentuje Kajetan Sosnowski, aktualnie nie jest zbyt inspirująca, a przedstawiciele młodego pokolenia artystów raczej rzadko podejmują próby jej rewitalizacji czy też unowocześnienia.

Mimo to uważam, że warto przypomnieć twórczość Kajetana Sosnowskiego bo stanowi ona istotny element w historii sztuki polskiej i ma w sobie pierwiastki, które czynią ją ponadczasową. Dobrym pretekstem do tego była, pokazywana od maja do września 2013 roku, wystawa „Kajetan Sosnowski (1913–1987). W poszukiwaniu prawdy”, zorganizowana w setną rocznicę urodzin artysty przez Muzeum Miasta Łodzi oraz Bożenę Kowalską, monografistkę artysty, autorkę wielu publikacji o Sosnowskim. Spośród nich szczególnie cenna jest *Kajetan Sosnowski – malarz niewidzialnych światów*. Ta wnikliwa analiza twórczości oraz osobowości artysty jest kompendium wiedzy na jego temat [1].

Łódzka wystawa pokazywała istotę wszystkich najważniejszych dla Kajetana cyklów malarskich. Na dwóch piętrach ekspozycyjnych udało się zgromadzić wiele bardzo dobrych artystycznie prac Sosnowskiego. Na parterze pokazano czysto malarskie: „Kompozycje w bieli”, „Obrazy puste” czy „Poliptyki”, natomiast na dobrze doświetlonym naturalnym światłem piętrze zgromadzono cykle: „Metalepseis”, „Katalipomena”, „Interwencje”, „Układy równowartościowe”. To dobre rozwiązanie, bowiem prace te wymagają odpowiedniego oświetlenia. Tylko światło jest w stanie wydobyc

ukryty sens i urok tych obrazów. Przemierzając przestrzeń wystawy można było zauważyć, że Sosnowski pracował cyklami. Nigdy nie kończył cyklu, zanim interesujące go zagadnienie nie zostało ostatecznie rozpracowane. *Wszystkie cykle można nazwać sztuką świata awizualnego: ich celem jest zrozumienie mikro i makrokosmosu, określenie swojego miejsca poprzez światło, strukturę i energię, wreszcie rozumienie widzialnego świata i jego uroku jako zjawiska, tego świata, który nie istnieje, bo jest tylko naszym doznaniem* [2].

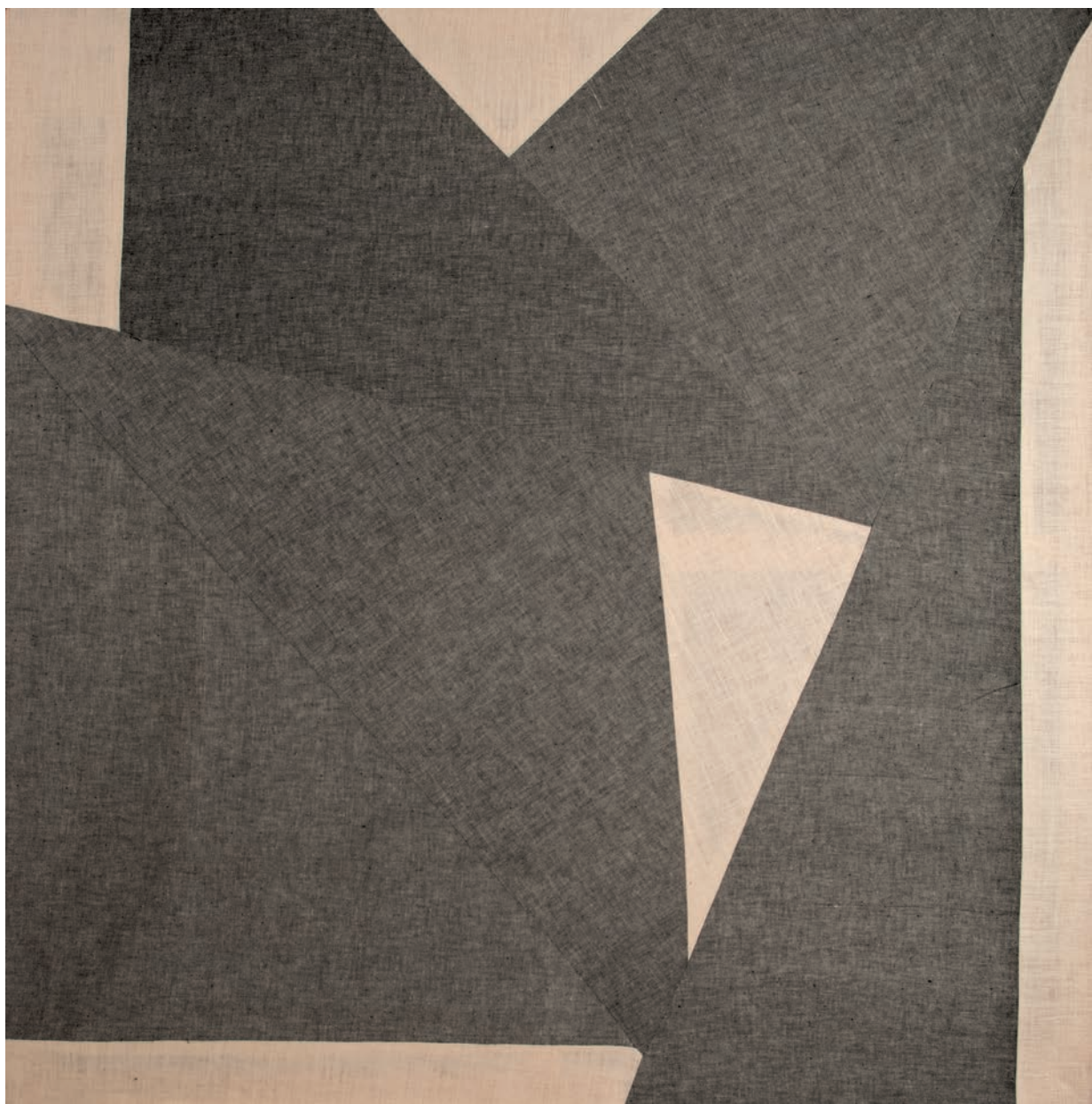
Początki twórczości Sosnowskiego przypadły na szczególnie trudny okres w Polsce. Sztuka w dobie socrealizmu była wyraźnie odizolowana od tego, co działo się na świecie, i pozornie skazana na

szczególne wyobcowanie oraz wyjałowienie artystyczne i teoretyczne. Po 1956 roku abstrakcja była idealną formą do manifestowania swojej wolności twórczej i do poszukiwań artystycznych. Oscylując w kręgu figuracji, Kajetan stawiał właśnie w tym czasie swoje pierwsze malarskie kroki. Został członkiem „Grupy 55” i pracował nad cyklem „Pamiętnik liryczny”. Z czasem powstawały coraz bardziej dojrzałe kompozycje malarskie z cykli: „Epitafia” (1957), „Erotyki” (1958), cykl „Kompozycji w bieli” (1957–59) oraz Portretów biblijnych (1959–60).

Intensywna praca doprowadziła artystę do nowatorskiej, już w pełni abstrakcyjnej serii „Obrazów pustych”. Zasadniczym tematem cyklu jest światło utożsamione z barwą. Monochromatyczne kompozycje

tworzył Sosnowski bez użycia pędzla, a farbę nakładał na płótno za pomocą dłoni. Patrząc na prezentowany na wystawie obraz z 1959 roku, w złościstej kolorystyce, miałam wrażenie, że cały przesączony jest światłem, którego źródło znajduje się gdzieś poza nim.

W kolejnej nowatorskiej serii – „Poliptyków”, Kajetan poszukiwał prawdy o kolorze opartej na naukowym doświadczeniu. W malarski sposób odnosił się do teorii Maxa Plancka odnośnie kwantowej struktury promieniowania w widmie „ciała doskonale czarnego”. W myśl tej teorii barwy ukazywane są jako wartości kwantowe energii. Barwy ciepłe mają mniej kwantów energii niż barwy postrzegane jako zimne. *W tym celu uczyłem się na nowo widzieć kolory*



— pokonując naturalne odruchy: zielone intensywniej niż czerwone, czerwone jako mniejszą wartość energetyczną, czarne jako puste. I w „Poliptykach” czerwienie czy oranże stały się jakby ołtarzem dla koloru niebieskiego — posiadającego najwięcej kwantów energii [3]. „Poliptyki” zbudowane są najczęściej z kilku prostokątnych, kolorowych płaszczyzn, zestawionych ze sobą pod kątem. Wywołują wrażenia zbliżone do powidoku. Barwy są niezwykle czyste, świetliste, wręcz wibrujące. Hipnotycznie przyciągają wzrok odbiorcy, agresywnie atakując zmysły.

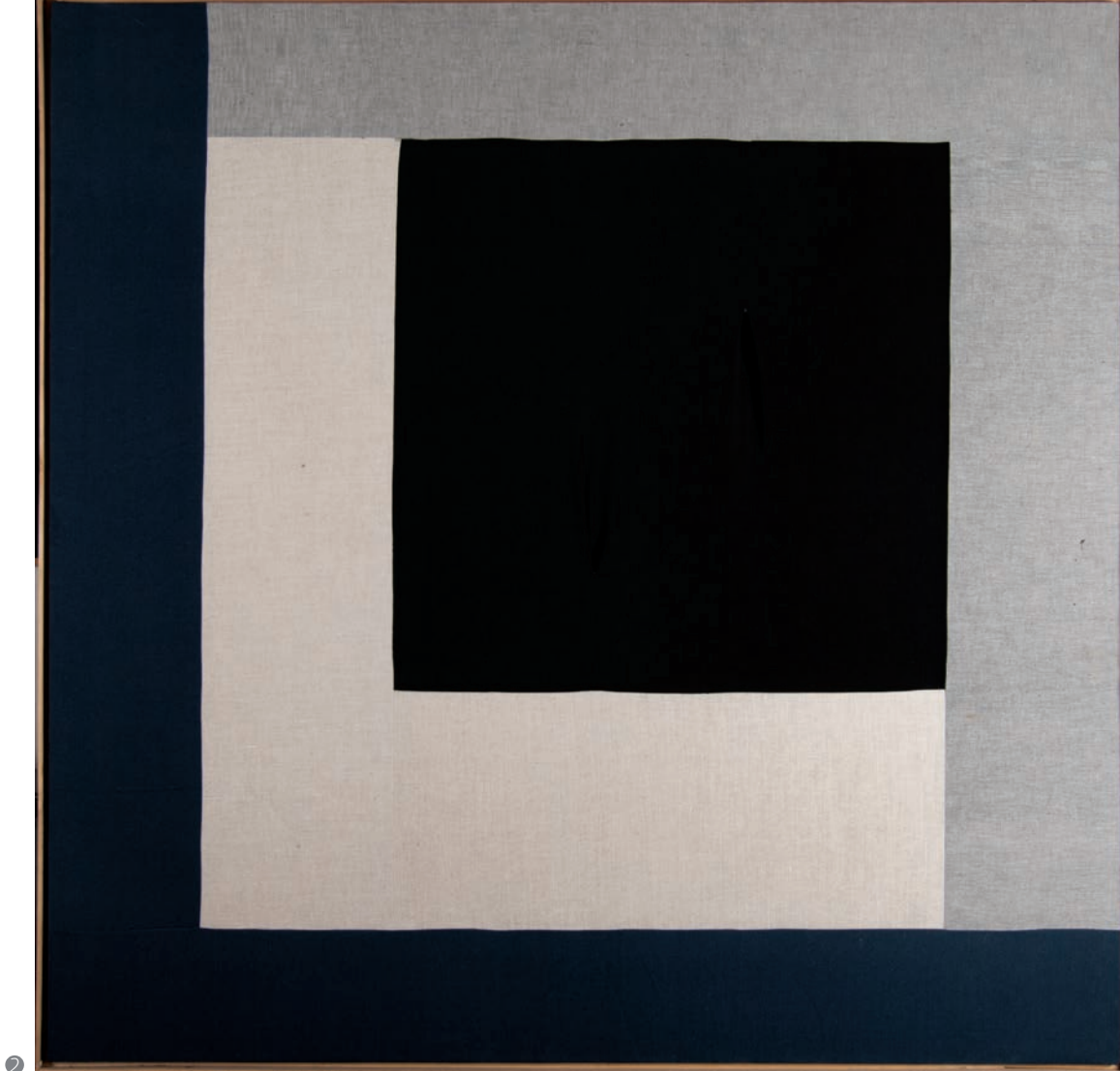
W 1972 roku powstał pierwszy obraz chemiczny z cyklu „Metalepseis”. Sosnowski eksperymentował z chlorkiem kobaltu, poddając go procesowi uwadniania. Wykorzystał fakt, że ten związek chemiczny zmienia kolor w zależności od warunków zewnętrznych. Artysta nie używał farby, a płótno nasączał chlorkiem kobaltu. W ramach tego cyklu powstały obrazy o trojkiej formie przekazu — przede wszystkim płótna zmieniające kolor od błękitnego do różowego, następnie takie z zapisem wzoru chemicznego powyższego procesu oraz obrazy pokazujące model atomu i zachodzących w nim zmian. Z czasem zaczął tworzyć wielkoformatowe prace o rozmaitych kompozycjach, wykorzystując możliwości, jakie daje ten związek. Nigdy nie porzucił eksperymentów z chlorkiem kobaltu, stopniowo wzbogacając swoje doświadczenia o związki innych metali, które pozwalały mu osiągnąć niemal pełną paletę barwną w obrazach, a jednocześnie zachować efekt zmiany kolorów w zależności od panujących warunków zewnętrznych. Efekt ten płótna zachowały do dnia dzisiejszego.

W 1975 roku rozpoczął serię obrazów szytych — „Katalipomena”. Sosnowski

pracował przy użyciu surowego płótna, wykorzystując wątek i osnowę tkaniny. Przecinał je po skosie, a następnie zszywał tak, aby spotykały się pod kątem i tworzyły nową kompozycję. W 1980 roku wypracował kolejny wariant tej serii — „Interwencje”, w których artysta nie ciął już płótna, lecz fragmentarycznie zaszywał. Powstawały bardzo czyste, jednobarwne kompozycje, białe lub czarne, które potrzebują odpowiedniego oświetlenia, aby ukazać swój urok.

Na wystawie licznie reprezentowane były obrazy z kolejnej fazy twórczości Kajetana, która wyklarowała się około 1977 i 1978 roku. Powstały wtedy „Układy równowartościowe” szyte z różnych materiałów tekstylnych, oparte na matematycznych wyliczeniach. Ich istotę stanowi podział płaszczyzny obrazu na równe części o kształcie trójkątów równych powierzchnią, ale o różnych bokach. >

Wszystkie cykle Sosnowskiego można nazwać sztuką świata awizualnego: ich celem jest zrozumienie mikro i makrokosmosu.



Kajetan Sosnowski

1. Z cyklu *Układy równowartościowe*, ok. 1980, obraz szyty, płótno harcurskie i białe, 130 x 130 cm
 2. Z cyklu *Układy równowartościowe*, 1975-85, obraz szyty, płótno białe, harcurskie, czarne, granatowe, 130 x 130 cm, własność rodziny artysty
 3. Z cyklu *Układy równowartościowe*, ok. 1980, obraz szyty, tkanina wielobarwna, 133 x 128 cm, własność rodziny artysty
- Fot. 1-3 Bożena Szafrąńska, Muzeum Miasta Łodzi



1



Z czasem formuła ta ewoluowała. Od około 1982 roku bowiem artysta pracował nad czarną serią „Układów równowartościowych”. Oprócz form trójkątnych o koncentrycznych układach pojawiały się także półkola oraz owale. Odpowiednie wykorzystanie kierunku przebiegu splotu tkaniny sprawiło, że mamy wrażenie „wielobarwności” czerni. Światło odgrywa niezwykle istotną rolę, znów stając się jednym z głównych tematów.

Z obrazami szytymi, „Interwencjami”, cyklem „Obrazów chemicznych” Sosnowski eksperymentował praktycznie do końca życia. Także „Układy równowartościowe” ulegały dalszym przemianom oraz komplikacjom. Właśnie tę ciągłość eksperymentów i drogi twórczej udało się realizatorom najlepiej pokazać na łódzkiej wystawie. ■

¹ B. Kowalska, *Kajetan Sosnowski – malarz niewidzialnych światów*, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa 1998

² Z. Taranienko, *Sztuka świata awizualnego*. (Rozmowa z Kajetanem Sosnowskim), *Sztuka*, 1979, nr 5, s. 22.

³ Ibidem.

Kajetan Sosnowski

1. Z cyklu *Układy równowartościowe*, 1981, obraz szyty, tkanina czarna, 94 x 94 cm, własność rodziny artysty

2. Z cyklu *Układy równowartościowe*, ok. 1980, obraz szyty, tkanina wielobarwna, 95 x 95 cm, własność rodziny artysty
Fot. 1–2 Bożena Szafrąńska, Muzeum Miasta Łodzi

2





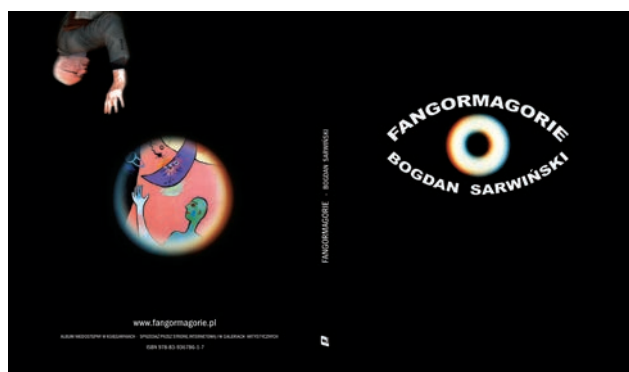
1

BOŻENA KOWALSKA

O Wojciechu Fangorze w jubileusz 90-lecia

Niewielu już zostało świadków rewolucyjnie nowatorskiego dzieła Fangora „Studium przestrzeni” zaprezentowanego publiczności warszawskiej w 1958 r. w Salonie „Nowej Kultury” przy ul. Królewskiej. Było ono pierwszym w historii sztuki światowej autonomicznym environmentem i o kilka lat wyprzedziło powstanie tego rodzaju wypowiedzi artystycznej. Twórca określał to swoje działanie *stwarzaniem wzoru. Tak, jak swego rodzaju wzorem był obraz* [1]. Samo, słynne dziś, a wówczas zupełnie niezrozumiałe „Studium” było odkryciem, ale było też równocześnie rezultatem wcześniejszego odkrycia Fangora: nowej perspektywy, jakby odwrotnej wobec renesansowej, która konstruowała przestrzeń w głąb. Fangorowska perspektywa budowała przestrzeń, która zdawała się odrywać od powierzchni obrazu i zbliżać ku oczom widza. Nazwał ją twórca „Iluzyjną Przestrzenią Pozytywną”. Tak działało w „Studium przestrzeni” owych 20 obrazów, o których mówił, że nie są istotne jako poszczególne płótna, ale jako zespół, w którym pomiędzy nimi powstają zależności przestrzenne.

Przestrzeń była od zarania twórczości Fangora głównym problemem, na którym koncentrowały się jego zainteresowania. Ich wyrazem były m.in. po kilkakroć konstruowane przez niego lunety, teleskopy i obserwatoria astronomiczne. Ta fascynacja



2

przestrzenią trwała w nim przez całe życie, dostrzegalna we wszystkich kolejnych fazach przemian jego twórczości. Aż do dziś, gdy ukończył niedawno 90 lat i wciąż stawia sobie w sztuce nowe zadania i poszukuje nowych rozwiązań przestrzenno-malarskich.

Fangor jest wielkim i słynnym artystą. Jego magiczne, zdające się ulatywać z płócien, pulsujące, barwne kręgi i fale, które jako rezultat odkrycia Iluzyjnej Przestrzeni Pozytywnej tworzył w latach 1958–1975, w Zachodniej Europie i Stanach Zjednoczonych przyniosły mu międzynarodową sławę. W 1970 r. nowojorskie Muzeum Guggenheima zorganizowało indywidualną wystawę dzieł artysty.

Jego odczuwanie przestrzeni i myślenie nią, które przyniosły tak rewelacyjne osiągnięcia w malarstwie, sprawiły, że działalność Fangora nie ograniczyła się tylko do twórczości w dwóch wymiarach. Już we wczesnej młodości bliżej mu było do architektów niż ówczesnej

awangardy malarskiej. Współpracował więc w Pracowniach Doświadczalnych ASP z Jerzym Sołtanem, Zbigniewem Ichnatowiczem czy z Lechem Tomaszewskim nad takimi zadaniami o charakterze społecznie użytecznym jak projektowanie założenia sportowego „Warszawianka” na Mokotowie czy projekt pawilonu >

1. **Wojciech Fangor**, fot. Bogdan Sarwiński
2. Okładka albumu *FANGORMAGORIE* autorstwa **Bogdana Sarwińskiego**



1

polskiego na „Expo 58” w Brukseli albo przestrzennie pojęty projekt Pomnika Bohaterów Warszawy przygotowywany na konkurs w 1957–1958 r. W duchu najgłębiej interesującej go problematyki tworzył dalsze, eksperymentalnie, czysto plastycznie pojęte instalacje z użyciem elementów malarskich, rozwijając koncepcję „Studium przestrzeni”, realizował malarstwo ścienne, którego celem było optyczne ukształtowanie przestrzeni. Projektował i budował formy przestrzenne w pejzażu, jak w parku przy muzeum w Leverkusen (1964) czy *Environmental structures* dla Jeruzolimy (1969) albo *3 Ottawa II* – gigantyczne głowy ze stali polichromowanej w 1980 r. Przestrzeń była leitmotywem cyklu „I.S.” (Interfacial Space) „Przestrzeń międzytwarzowa”, gdy w 1975/76 powrócił twórca do malarstwa figuratywnego. Była ona także kluczowym zagadnieniem następnych cyklów tworzonych w nowym już duchu przedstawieniowym jak perspektywicznie odkształcone przedmioty z najbliższego otoczenia np. „Krzeseł” z 1977 r. czy oddzielone od oczu widza przesłoną rozedrganych punktów i kresek „Krzeseł” z 1995 r. i „Kimball” (pianino) z 1997 r. albo cykl „Obrazów telewizyjnych” z przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych.

Do dziś pracując twórczo, działa artysta najczęściej w przestrzeni i operuje przestrzenią. Taki charakter miało przed laty rozwiązanie kolorystyczno-informacyjne stacji kolei podmiejskich Warszawa-Śródmieście. Obecnie, od 2007 r. zajmuje się podobnym, ale znacznie szerszym zadaniem opracowania plastycznego ścian zatworowych siedmiu stacji II linii Metra w Warszawie, co oznacza wypełnienie sztuką ok. 6000 m². Artysta wybrał tym razem jako materiał realizacyjny blachę stalową pokrytą lakierem samochodowym. Podkreślić wypada, że jego projekt uzyskał w międzynarodowym konkursie na rozwiązanie plastyczne warszawskiego Metra I Nagrodę. W ostatnim czasie przyjął artysta propozycję stworzenia witrażu dla prywatnego muzeum polskiej sztuki współczesnej, które powstaje w Recklinghausen w Niemczech, zamierzone i budowane przez Wenera Jerke, doktora medycyny, okulistę i kolekcjonera polskiej sztuki, wieloletniego sponsora organizowanych przez autorkę niniejszego tekstu Międzynarodowych Plenerów dla Artystów Posługujących się Językiem Geometrii.

Wojciech Fangor, ten odkrywca i wszechstronny twórca, który jako jeden z nielicznych w czasach



2

nakazanego socrealizmu także w tej formule potrafił malować obrazy wysokiej rangi i tworzyć niezapomniane, świetne plakaty – w każdej dziedzinie, w każdym warunkach i w każdym wieku osiągał godny uznania kwali-
tety artystyczne.

Dla uczczenia jubileuszu 90-lecia seniora polskiej sztuki nowoczesnej w Muzeum Narodowym w Krakowie zorganizowano retrospektywną wystawę jego twórczości obejmującą ok. 230 dzieł artysty od młodzieńczego ob-
razu z 1937 r. do namalowanego w roku 2012. Wystawa trwała od października 2012 do stycznia 2013 r.

Jako nieoczekiwany prezent urodzinowy dla artysty potraktować można odkrycie zapomnianego malowidła

Wojciech Fangor

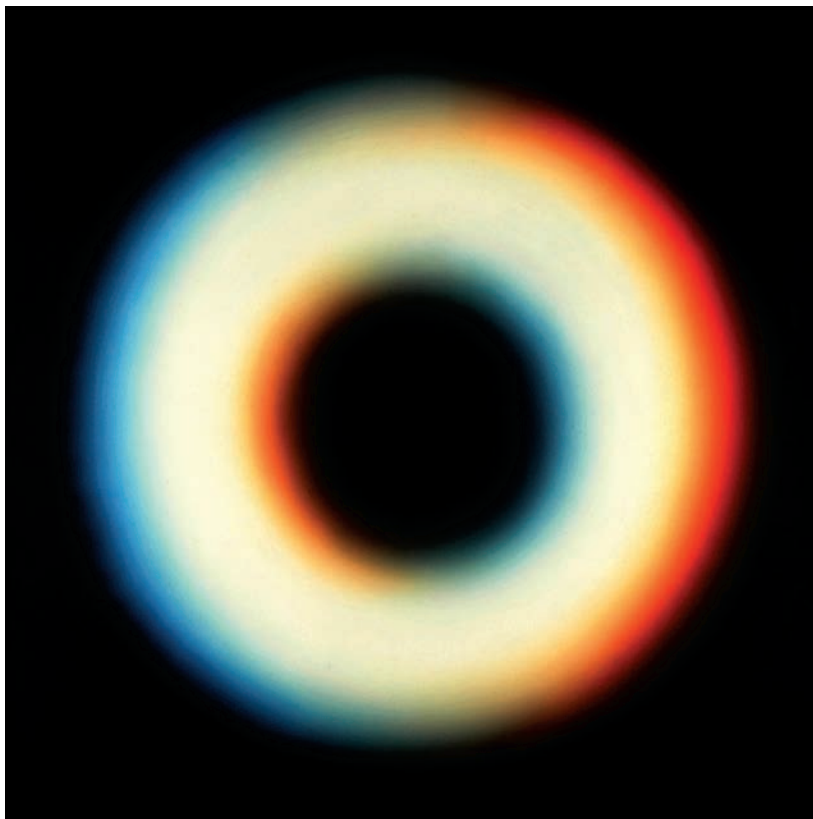
1. *SM 8*, 1975, olej, płótno, 130 x 175 cm
 2. *Plejady*, 1943, fresk na tynku, 919 x 470 cm, własność PAN
 3. Malowidło Wojciecha Fangora *KUCIE KOS*, odkryte w 2011 r. po 57 latach w Muzeum Historycznym m.st. Warszawy, 270 x 558 cm
 4. *SM 34*, 1974, olej, płótno, 133 x 133 cm
- Fot. 1–4 Bogdan Sarwiński



3

ściennego Fangora w Muzeum Historycznym m. st. Warszawy. Jego dzieje sięgają 1954 r. Architekturę wnętrz muzeum projektował naówczas Stanisław Zamecznik. Powierzył on Fangorowi namalowanie na ścianie w sali poświęconej Powstaniu (zapewne Kościuszkowskiemu) symbolizującej je sceny. Tak powstało *Kucie kos*. Przewodniczącemu komisji wizytującej muzeum nie przypadło ono wszakże do gustu, co nie wróżyło mu przetrwania. Był to bowiem prof. Stanisław Lorentz, dyrektor Muzeum Narodowego w Warszawie, wielki i niepodważalny w owym czasie autorytet. Jednak Zamecznik, po powrocie do Warszawy z Paryża, gdzie doglądał budowy polskiego pawilonu na Targi, postanowił nie likwidować malarstwa ściennego Fangora, ale przekryć je prowizoryczną ścianką. I tak ukryte i zapomniane dzieło przetrwało 60 lat. Dopiero przy aktualnie przeprowadzonym remoncie generalnym budynku odkryto je nieuszkodzone i niewyblakłe. Brak przy nim było tylko nadal sygnatury autora. W dniu 23 kwietnia 2013 r., w 59 lat po namalowaniu *Kucia kos*”, złożył artysta pod obrazem swój podpis.

Cofając się jeszcze dalej w czasie, warto przypomnieć tu inne, nieznanie dzieło mistrza nowoczesnej palety, które można symbolicznie uznać za pierwsze. Pochodzi ono z 1943 r., czasu gdy Wojciech Fangor uczył się malarstwa pod kierunkiem Felicjana Szczęsnego Kowarskiego. Znajduje się ono w należącej wówczas do rodziców artysty willi



4

„Fangorówka” w Janówku (dziś jest to własność Polskiej Akademii Nauk). To Kowarski zaproponował swojemu uczniowi, a młody malarz podchwycił to z zapałem, by sufit salonu w domu rodzinnym ozdobił malarstwem. I tak na wysokości 4 metrów powstał plafon o powierzchni 11 x 5 metrów. Przedstawia on scenę z mitologii – *Plejady* – personifikowane przez siedem kobiecych aktów wśród skrzydlatych amorków; wszystko utrzymane w delikatnych, pastelowych barwach. Sam artysta nazywa to dzisiaj „rokokowym pastiszem”. Namalowanie plafonu – jak wspomina – zabrało mu ok. 3 miesiące. Jego uroczyste odsłonięcie w gronie rodziny odbyło się 15 listopada

1943 r., w 21 urodziny młodego artysty. Miało ono dla niego bardzo istotne znaczenie. Ojciec jego bowiem, surowy i arbitralny, sprzeciwiał się kategorycznie wyborowi przez syna drogi artystycznej. I ten dopiero plafon przekonał go, że ma tu do czynienia z nieprzeciętnym talentem plastycznym. Dał mu więc odtąd prawo swobodnego rozwoju. Nie oczekiwał już od syna wyboru praktyczniejszego zawodu niż uprawianie sztuki.

Dzięki temu, co stworzył w ciągu swojego życia i dzięki temu, jak rozsławił Polskę swoim malarstwem na świecie – jubileusz 90-lecia Wojciecha Fangora jest nie tylko jego świętem osobistym, ale też naszym świętem. ■

1. B. Majewska, *Rozmowa z Wojciechem Fangorem*. Przegląd Kulturalny 1959, nr 1.



1



2



3



4

MARCIN LUDWIN

Nie tylko Odra

Rzeki, kanały, zatoki, starorzecza, stawy — wszystko to wypełnione po brzegi wodą.

Forma w swej strukturze przypominająca ludzki organizm, niebieskawy ciąg żył formujący poszczególne części ciała — sploty zagęszczające się w miejscu głowy i korpusu, niknące powoli, zmierzając w kierunku kończyn. Można tę organiczną wizję przenieść na tkankę miejską. Wrocław — Rynek otoczony siecią błękitnych żyłek, erupcje fontann i kurtyń wodnych chłodzących mieszkańców w upalne dni. Zimą lodowiska urozmaicające szarobury krajobraz.

Nad tą jakże przyziemną substancją, której codziennie nie poświęcamy zbyt wiele czasu (dopóki nie zostanie nam nagle odebrana), pochyłili się kuratorzy 11. Przeglądu Sztuki SURVIVAL — Michał Bieniek i Anna Kołodziejczyk. Biorąc na warsztat zjawisko wody, wpisali oni to zagadnienie w szerszy kontekst. Do uniwersalnego wymiaru tego żywiołu — głównej opozycji, czyli substancji dającej i zabierającej życie — została dodana przestrzeń Wrocławia z jego wszystkimi płaszczyznami: historycznymi, geograficznymi oraz codziennego życia miejskiego. Stąd też hasło przewodnie całego przeglądu, łączące w sobie aktywną sferę wody z ludzką działalnością: „Płyniemy!”.

Główna część przeglądu odbywała się na bulwarze Xawerego Dunikowskiego, który sąsiaduje ze Wzgórzem Polskim, Zatoką Gondol oraz budynkiem Akademii Sztuk Pięknych. Całość jest częścią Staromiejskiej Promenady utworzonej w XIX wieku na fali europejskiej mody związanej z wypoczynkiem na świeżym powietrzu. Obszar działania 11. SURVIVALU nie ograniczał się tylko do tej przestrzeni. Na Czarnym Potoku swoją instalację *Nothing More, Nothing Less* prezentował Michał Smandek, a cały przegląd zamykał wykonywany

przez Jakuba Słomkowskiego i Loïca Bertranda performance *Styx* w kąpielisku Morskie Oko. W obręb działań SURVIVALOWYCH zostało wciągnięte również Mieszkanie Gepperta, gdzie była pokazywana wystawa Luísa Plácido Costy oraz Andrei Santany „No Water on the Other Edge”.

Z lekkim przymrużeniem oka można stwierdzić, że w program SURVIVALU najlepiej wpisały się prace, które uległy transformacji pod wpływem kontaktu z publicznością oraz kapryśną pogodą. Jak głosiła nazwa pierwszych siedmiu edycji wydarzenia — Przegląd Młodej Sztuki w Ekstremalnych Warunkach — testowane były możliwości adaptacyjne realizacji artystycznych.

Już wcześniej przywoływana praca *Nothing More, Nothing Less*, w której Michał Smandek kształtował taflę Czarnego Potoku za pomocą dwóch akwariów oraz praw fizyki, została praktycznie zatopiona pod wpływem nieustannie padającego deszczu. Parafrazując tytuł, można stwierdzić, że jednak „more than less”. Również podniesiony stan wód Odry znacząco wpłynął na odbiór pracy *Tam i z powrotem* Joanny Szumacher. Pierwotna koncepcja zakładała usytuowanie sztucznego wierzchołka góry lodowej na nurcie głównej rzeki Wrocławia. Ostatecznie rzeźba została umiejscowiona na jednym z zielonych skwerów bulwaru Dunikowskiego. Tym samym, pozbawiona efektywnej lokalizacji, wyglądała jak cielsko wyrzuconego na brzeg wieloryba.

Sytuacja wyjścia poza galeryjny *white cube* buduje duże napięcie na linii artysta-odbiorca. Jak głosił Jerzy Ludwiński w programie Galerii Pod Mona Lisą, największą wartością takiego rozwiązania jest to, że przechodzący

przypadkowi widzowie są zmuszeni do kontaktu z dziełem. Widać to doskonale na przykładzie sytuacji związanej z dwoma pracami: *Ofelią* Tomasza Matuszaka oraz *Płyniemy* Agnieszki Popek-Banach i Kamila Banacha. Pierwsza przedstawia figurę Ofelii zanurzoną w Odrze, druga natomiast to łódź w kształcie czarnej trumny. Kilka dni po rozpoczęciu 11. edycji SURVIVALU przechodzień zgłosił policji, że zauważył pływającego nieboszczyka w Zatoce Gondol, podejrzewając, iż ciało wypadło z trumny leżącej na brzegu przy Moście Piaskowym.

Do ingerencji w samą tkankę dzieła doszło w przypadku *Powodzi się*, kolejnej pracy Agnieszki Popek-Banach i Kamila Banacha. Tytułowe hasło zostało przez artystów ułożone z worków przeciwpożarowych, które pod koniec trwania przeglądu zwiedzający przestawili w słowo „pogodzi się”, co zapewne było mocnym odwołaniem do słońca wyglądającego nieśmiało zza chmur.

Część prac odwoływała się mniej lub bardziej pośrednio do tematyki przestrzeni miejskiej. Chyba najmocniej zaakcentowanym problemem były fontanny, powstające we Wrocławiu z niesamowitą prędkością. Najbardziej bezpośrednią polemikę podjął Piotr Kmita w pracy *Fontanna multimedialna*. Na postumencie w gmachu ASP artysta ustawił zabawkę interaktywną w formie nocnika czy też muszli klozetowej dla dzieci. Po naciśnięciu spłuczki czy też podniesieniu kłapy przedmiot wydawał z siebie dźwięki lub odtwarzał melodie. Oczywiście wydaje się sparafrazowanie słynnej pracy Duchamp'a, chociaż w kontekście dyskusji dotyczącej wartości estetycznej fontann miejskich dzieło Kmity nabiera wyjątkowo ironicznego wydźwięku.

W kilku pracach została podjęta próba zmierzenia się z historią miasta Breslau. Najdobitniej pokazuje to praca *Unterwasser Stadt* Tomasza Bajera. Jest to wejście do tytułowego, podwodnego miasta. Dodajmy, wejście zamurowane. Zaginiona historia materialna Wrocławia znajdują się na wyciągnięcie ręki, jednak nawet pomimo większej otwartości na obcą nam przeszłość wciąż nie jesteśmy w stanie sięgnąć po jej tajemnice.

Na głównej wystawie pokazywane były dzieła, które mogłyby w przestrzeni bulwaru Dunikowskiego zagościć na stałe, na przykład: *Paraznaki* Joanny Jopkiewicz i Pawła Borkowskiego, *If You Listen, You Can Hear it Call* Marty Szymd czy też *Zapomniane przedmioty* Pawła Marcinka. Wszystkie trzy prace dosłownie wtapiały się w przestrzeń bulwaru. Szczególnie ta ostatnia, przedstawiająca porośnięte mchem krzesło i monitor, jakby wyrzucone w to miejsce po katastrofie naturalnej. Uderza tutaj przede wszystkim brak dosłowności, cicha próba zwrócenia uwagi na przedmioty odrzucone z powodu swojej nieużyteczności, równocześnie przyciągające nośnością oraz aurą tajemniczości.

Na przeglądzie były też prace, które wymagały od zwiedzających podjęcia wysiłku poznania ich pierwotnych kontekstów, m.in.: *Pomnik pamięci: NURKOM GŁĘBINOWYM* Tomasza Domańskiego czy też *Rozedrganie fal* Luizy Zimmerman. Szczególnie pierwsza praca, czyli zardzewiały przedmiot przypominający butlę na gaz ustawiony na postumencie z cegieł (wszystkie te obiekty zostały wyłowione z dna Odry), zaskakiwał konceptualnym minimalizmem. Pomnik został postawiony przez artystę już w 1992 roku. Mógł zostać uznany za samowolkę budowlaną, jednak jego obecność niepostrzeżenie została zaakceptowana, przy równoczesnym odrzuceniu osoby kreatora. Po ponad 20 latach, Tomasz Domański wykonał mały gest — powiesił na postumencie tabliczkę ze swoim imieniem i nazwiskiem. Ta jednak zniknęła po zakończeniu przeglądu sztuki.

Należy pamiętać, że osie interpretacyjne przytoczone przeze mnie w powyższym artykule są tylko częścią pełni doświadczeń płynących z pokazywanych na przeglądzie prac. Otwarty charakter SURVIVALU oraz zjawiska wciąż na nowo wykuwane w obrębie sztuki współczesnej zachęcają do tworzenia własnych, indywidualnych refleksji. Lista poruszonych zagadnień rośnie z każdym zwiedzającym i właśnie to wydaje się być największą zaletą Przeglądu Sztuki SURVIVAL. ■

Hasło przewodnie całego przeglądu, łączące w sobie aktywną sferę wody z ludzką działalnością: „Płyniemy!”.



5



6



7

1. **Agata Garbacz**, *Czują się bezpiecznie*, instalacja, performans
 2. **Grzegorz Łoznikow**, 97, instalacja
 3. **Tomasz Bajer**, *Unterwasser Stadt*, instalacja
 4. **Przemysław Paliwoda**, *Woda z Wisły*, instalacja, performans
 5. **Joanna Jopkiewicz**, **Paweł Borkowski**, *Paraznaki*, obiekty
 6. **Krzysztof Furtas**, *Falochrony*, instalacja
 7. **Magda Grzybowska**, *Lilie wodne*, obiekty na wodzie
- Fot. 1-6 Krzysztof Saj
Fot. 7 Justyna Fedec



Izabela Chamczyk

1. Z cyklu *Unicestwienie*.
9. *WALKA Z KONSTRUKCJĄ*, CSW Toruń. fot. Piotr Lisowski
2. *Wojna dwunastomiesięczna*, Izabela Chamczyk, fot. Miłosz Poloch
3. *Walka z materią*, Galeria ODA, Piotrków Trybunalski, fot. Mariusz "Marchewa" Marchlewicz
4. *Mapa wojny dwunastomiesięcznej* umieszczanej co miesiąc na blogu: www.wojnaizabelichamczyk.blogspot.com

MAGDA UJMA

Niegrzeczna dziewczyna

Była sobie dziewczyna, którą nazywano „chuliganką”.

Nie lubiła spełniać oczekiwań innych ludzi, w szczególności tych związanych z rolą artystki, do tego jeszcze – malarki we współczesnej polskiej rzeczywistości. Dziewczyna, która pragnęła poszerzać granice malarstwa, ale nie chciała pozostać w ramach formalnych spekulacji; pragnęła, by coraz więcej osób wiedziało o jej działalności i by ona coś w nich poruszała, stawiała się inspiracją do zmiany życia, do buntu przeciwko magmie codziennego życia. Tworzenie sztuki stanowiło jej sposób na życie. Na blogu wielokrotnie wspominała, że plamy koloru są dla niej najważniejsze. Oto próbka: *Rozprzestrzenianie malarstwa i wiara w nie jest motorem do wszelkich działań. Motywuje mnie wola przetrwania i pragnienie wygranej, dotarcie z malarstwem jak najdalej i jak najmocniej a jednocześnie jak najsubtelniej. Otwieranie przestrzeni umysłów, uwrażliwianie, poruszanie, zalewanie kolorem sposobów myślenia.*

Działalność Izy Chamczyk, bo o niej mowa, cechuje talent, pracowitość, ogromny zapał, a zarazem nie tyle – jak to odczytują czasami krytycy – tupet, co determinacja. Ta determinacja świadczy, że Chamczyk pragnie, by świat sztuki przyjął ją do siebie na jej własnych zasadach. O sile zdeterminowana świadczy realizowany przez cały 2013 rok projekt WOJNA DWUNASTOMIESIĘCZNA. Składa się on z co miesiąc odbywanych WALK, a także z bloga, w którym artystka

opublikowała rodzaj manifestu i zamieszcza informacje o kolejnych odsłonach WOJNY w galeriach rozsianych po całej Polsce. Znalazły się tam również próby interpretacji jej działań i wywiady z artystką. Do momentu, w którym piszę, odbyło się 10 batalii: 1. WALKA O NIESKOŃCZONE MOŻLIWOŚCI POMYŁKI, 2. WALKA O ZAUFANIE, 3. WALKA O SIEBIE, 4. WALKA O SENS, 5. Partyzancka WALKA O PRZETRWANIE, 6. rebeliancka WALKA O PRZETRZEŃ, 7. potajemna WALKA O ODPOWIEDNI CZAS I MIEJSCE, 8. WALKA ZE ZŁYMI MYŚLAMI, 9. WALKA Z KONSTRUKCJĄ, 10. WALKA Z MATERIAŁ.

Na pytanie Anki Leśniak, co osiągnęła dzięki WOJNIE, odpowiedziała: *Przede wszystkim ... zrozumiałam, że wytrwałość w działaniu jest najważniejsza. Niepoddawanie się daje siłę. Jest mi naprawdę ciężko, gdy nie mam wsparcia krytyków, mediów artystycznych czy instytucji. Ludzie boją się WOJNY – zarzucają mi, że to egoistyczna i wyrachowana akcja. A kto powiedział, że artysta ma być heroiczny i robić tylko działania społeczne? Czemu, gdy facet artysta jest egocentryczny, nikt mu tego nie zarzuca lub nie mówi, że działa zbyt emocjonalnie? Dzięki tej akcji poczułam moc swojej kobiecości, co nie znaczy, że ta akcja jest*





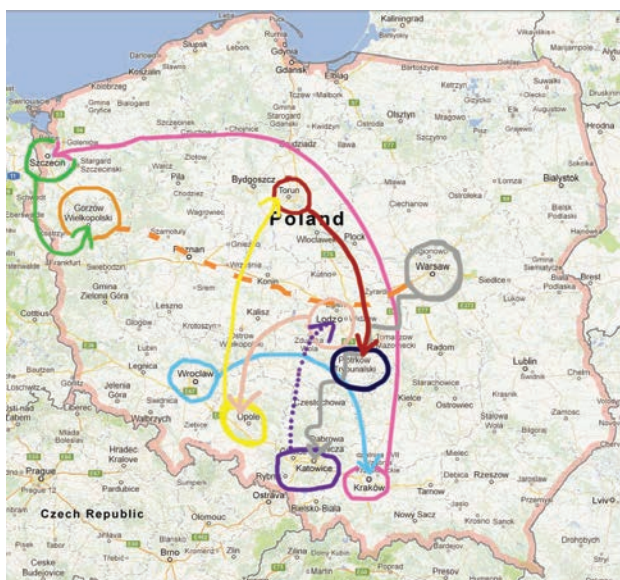
63

3

„kobieca” – poczułam, że jako kobieta mogę działać irracjonalnie, emocjonalnie i że w tym jest moja siła. Uczę się robić z tego strategię.

O WOJNIE sporo już napisano, artystka także chętnie wypowiada się na jej temat. Projekt, który nosi podtytuł *12 wystaw w 12 miesięcy – bez wytechnienia*. Bezlitosne, uporczywe próby niepoddania się, ma być wyrazem buntu młodej artystki przeciwko skostniałemu systemowi sztuki, który premiuje tylko dobrze wychowanych, układnych i spokojnych pretendentów do sztuki. Ma zwracać uwagę na to, jak lekceważąco odnoszą się do artystów instytucje. Ma punktować również niekonsekwencję, niesamodzielność, stojące za wyborami kuratorów i zamknięty obieg sztuki, w którym poleca się ciągle tych samych artystów, podczas gdy innych – równie dobrych – przemilcza. Ma przywracać wagę samej sztuce, wbrew biurokracji, przymusowi pisania wniosków, zabiegania o granty, przewidywania skutków swoich działań, wypraszenia rekomendacji. WOJNA to także bunt feministyczny, bowiem Chamczyk nie obawia się przezwania jej histeryczką, ekspozuje własne ciało, własną postać i własną emocjonalność, mówi o sytuacji młodych artystek.

Moje uwagi pójdą jednak innym tropem. Pierwsze, co się rzuca w oczy, gdy poznaje się projekt Izy Chamczyk, to spora dawka egzaltacji, która może uczynić śledzenie kolejnych WALK zadaniem trudnym. Egzaltację podkreśla buńczuczne i – stosowane w nadmiarze, z przesadną konsekwencją – słownictwo, te wszystkie „wojska sojusznicze”, „potyczki”, „walki” i „pola minowe”.



4

Powtórzę, to może odstraszać, sugerować pewną sztuczność projektu i być przyczyną obojętności świata sztuki. A przecież o takiej właśnie chłodnej reakcji artystka wspomina i nad nią ubolewa.

Jeśli zaś idzie o bunt, to szanuję ludzi mających odwagę i energię do wszczęcia rewolty. Ten bunt jest jednak jakby zatrzymany w pół kroku, choć niewątpliwie żarliwy. Wydaje mi się, że Iza Chamczyk kieruje amunicję w złą stronę. Jak pisze Monika Olszewska, artystka użyła metafory „walki”, pragnąc wyrazić po pierwsze indywidualne, gwałtowne, pełne buntu uczucia i krytyczne przemyślenia..., po drugie zaś – chęć aktywnego radzenia sobie, nie zaś biernego oczekiwania na jakieś rozwiązanie, cud z jasnego nieba... Rozumiem, że czasami ma się ochotę wykrzyknąć słowo

„jestem!” i dać upust nagromadzonym frustracjom. Dobrze, ale to powinien być tylko pierwszy krok, pierwszy etap działania. Samym buntem nie można osiągnąć konstruktywnych celów, można jedynie zwrócić uwagę na bolące miejsca, lecz nie zmienia się rzeczywistości. Trudno więc się dziwić, że projekt jest nieskuteczny, mimo wojowniczych zapowiedzi Izy w rodzaju: *Walka z galeriami, biurokracją, kuratorem, krytykiem, recenzentem, innym artystą, ze światem o wolność własną. ...*, *Walka z pisaniem programów, projektów i wniosków. ...*, *Walka z hierarchią urzędniczo-nepotyczną...* czy *Walka z nieuznaniem finansowym pracy artysty*. Trochę to za ogólne.

Kolejna rzecz, na jaką pragnę zwrócić uwagę, to wymowa gestów, jakie artystka wykonuje w trakcie własnych akcji. Chodzi z pistoletem w dłoni, stoi, milczy, leży nieruchoma. Zapytana o strategię, jaką stosuje, odpowiedziała, że nie ma jakiejś specjalnej, dostosuje się do chwili i do miejsca. Początkowo, >

Izabela Chamczyk

1. 4. *WALKA O SENS*,
Galeria Sztuki Najnowszej,
Gorzów Wielkopolski,
fot. Arkadiusz Sikorski
2. 8. *WALKA ZE ZŁYMI MYŚLAMI*,
Galeria Sztuki Współczesnej,
Opole, fot. Natalia Krawczyk

Ta determinacja świadczy, że Chamczyk pragnie, by świat sztuki przyjął ją do siebie na jej własnych zasadach.

64



1

podczas pierwszych WALK pokazywała dwa cykle prac, jeden to „Żywe portrety”, interpretacje osobowości przyjaciół w postaci barwnych plam, na które rzutowała wideo przedstawiające te osoby. Drugi z kolei, bardziej znaczący w kontekście mojego tekstu, to „Unicestwianie”. Artystka niszczyła swoje starsze obrazy, zalewając je potokami farby. Jak tłumaczyła, *Unicestwianie wynika z potrzeby pozbycia się starej, złej energii zaklętej w przedmiotach, jakimi są obrazy. Aby zrobić postęp, trzeba zrobić porządku i się oczyścić. Potrzebuję unicestwić stare malarstwo aby stworzyć nowe.*

Niepokoją mnie widoczne elementy tych działań: bierność, bezruch, cisza, autodestrukcyjność. Bunt to przecież ruch i hałas, i także — co prawda — niszczenie, ale raczej skierowane na zewnątrz, nie w stronę siebie. Owe elementy przywodzą mi na myśl raczej apatię, wycofanie się, pozbawienie się możliwości działania, wypowiedzi. Takie wycofane postępowanie razi niekonsekwencją: jak można wykrzyknąć swoje postulaty, gdy stoi się w milczeniu? Pociąga też za sobą zależność od reakcji otoczenia. Jak możesz się buntować, skoro nie masz wobec kogo? Nieruchomą obecność łatwiej zignorować niż bojowniczkę-terrorystkę z bronią w ręku. Pistolet w ręku artystki wygląda groźnie, ale nie strzela. Do tego dochodzi jeszcze publiczne pastwienie się nad własną przeszłością, czyli niszczenie własnych dzieł w ramach artystycznego projektu.

Projekt WOJNA dla mnie jest najciekawszy gdy obserwuję na jakie przeszkody artystka trafiła ze strony instytucji. A były one dotkliwie. Trzy akcje z lata 2013 artystka była zmuszona przeprowadzić nielegalnie, mimo że marzyła, by — notabene, jako buntowniczką! — dostać pełną opiekę galeryjną. Tymczasem okazuje się, że galerie mają swoje programy, że nie są zbyt elastyczne w reagowaniu, że kuratorzy raz coś obiecują, potem się z tego wykręcają. Na pewno zaś wszyscy boją się takich słów jak „wojna” czy „walka”. No i zabraniają wystąpień, którą mogą się wymknąć spod kontroli. Iza wystąpiła po partyzancku w Warszawie, Katowicach i Łodzi. Gdy zakłóciła uroczystą i elegancką imprezę dla kolekcjonerów (w wypadku Galerii -1 w Warszawie) czy sympatyczny skądinąd finał wystawy Otwartej Pracowni w BWA w Katowicach, i tu, i tam uczestnicy wydarzeń udawali, że jej nie widzą. Dokumentacja z finału opublikowana w Internecie także starannie pomijała jej obecność (leżała na schodach). Odpowiedź na pytanie, dlaczego tak się dzieje, jest prosta. Jej obecność jest niewygodna, jest milczącym wyrzutem sumienia. Mimo to swoim zachowaniem Iza Chamczyk ułatwia odbiorcom ignorowanie siebie. Gdyby w jej buncie było więcej pewności siebie, gdyby pozwoliła sobie na pokazanie najprawdziwszej energii płynącej ze złości, z frustracji, z agresji, niełatwo byłoby ją zlekceważyć.

Dopiero 9. WALKA — w toruńskim CSW Znaki Czasu — coś przełamała. Jak artystka relacjonowała na blogu: *Gdy sprawdzałam dźwięki do mojego podziemnego performansu w CSW w Toruniu, gdy pierwszy z nich uderzył w moje bębni i klatkę piersiową — poczułam, że realizuję przerażający pomysł. Po 2 minutach wyszłam z ciemności, oparłam się o ścianę i oddychając ciężko zastawiałam się czy jestem nienormalna skoro moja głowa wymyśla takie rzeczy?*

Bałam się, że ten performance jest zbyt agresywny...

Jak się okazało, nie miała racji: ... ludzie wspominali go jako coś najmocniejszego na wystawie, co odczuli całymi sobą i przeżyli „na poziomie tkankowym” własnego organizmu. Nie słyszałam negatywnych opinii...

Bunt artystki-chuliganki jest zatem deklaracyjny i zawiera w sobie błaganie „zwróćcie wreszcie na mnie uwagę!”, a nie furiacki i nieobliczalny. Kobieta dba o wizerunek, o wygląd, bo nim jest. Kobieta odbija się w oczach innych osób. Musi być pożądana, podziwiana, a przynajmniej chwalona. Ambitna artystka-chuliganka też wikła się w te ogólnie przyjęte, patriarchalne schematy myślenia. Jak tylko się wyrwie do przodu, to zostanie ukarana. Ewentualnie ukarzesz się sama. I tak dzieje się w przypadku WOJNY. Iza Chamczyk sama się ogranicza, sama siebie karcąc, bo za głośno krzyczy i jest zbyt agresywna. Artystka-chuliganka wymachuje pięścią, bezsilnie wygrażając systemowi. Nie wygra w ten sposób — i nie wygra w pojedynkę. ■



2

JACEK BĄKOWSKI

Konteksty

Konteksty 2013 — III Międzynarodowy Festiwal Sztuki Efemerycznej w Sokołowsku 2013



65

Ze sztuką efemeryczną jest jak z muzyką. Wykonane dzieło ulatuje w przestrzeń. Pozostaje w świadomości i pamięci tych, którym przydarzyło się w owej przestrzeni znaleźć we właściwym czasie.

Tak jak mnie udało się znaleźć w Sokołowsku na trzeciej edycji Festiwalu Sztuki Efemerycznej „Konteksty”. Bogata wydarzenia formuła tego święta sztuki miała za motyw powietrze. Zaiste z dobrego powietrza Sokołowsko słynie i tu przyjeżdżają po nie ci, co słabują na płuca.

Na ile artystom udało się swoimi pomysłami wzbogacić zdrowotne zalety miejsca, to pytanie istotne. Zacząć należy od tego, że działalność Fundacji Sztuki Współczesnej

Nie byle jaka była też reprezentacja dziedzin sztuki i artystów uczestniczących w „Kontekstach”. Przyjechali performerzy, muzycy i inni artyści, teoretycy i krytycy sztuki z wielu krajów.

Powyżej: **Benedicte Clementsen**, *Contexts*, 2013, Sokołowsko, fot. Julia Merska

„In Situ” prowadzonej przez Bożenę Biskupską, Zuzannę Fogtt i Zygmunta Rytkę, a posadowionej właśnie w Sokołowsku jest sama w sobie wielkim artystycznym happeningiem. Dźwiganie ze stanu ruiny budowlanej strawionego pożarem XIX-wiecznego sanatorium Dr Bremerera, zabezpieczenie ścian przed runięciem i pokrywanie dachem kolejnych partii obiektu z myślą o pomieszczeniu w nim sal wystawowych, artystów i ich sztuki jest niebywałym przedsięwzięciem. Kończenie odbudowy kina, które już działa na rzecz wydarzeń artystycznych, a w którym w latach 60. oglądał filmy nastoletni Krzysztof Kiesłowski, osadzenie tu właśnie Muzeum tego reżysera, a przy tym wszystkim organizowanie

sztuce filmowej poświęconego drugiego wielkiego festiwalu pokazuje z jak ogromną dynamiką działa Fundacja In Situ.

Nie byle jaka była też reprezentacja dziedzin sztuki i artystów uczestniczących w „Kontekstach”. Przyjechali performerzy, muzycy i inni artyści, teoretycy i krytycy sztuki z wielu krajów. Prezentowali swoje pomysły na scenie w kinoteatrze, w jego foyer, na ulicy, w potoku, w parku — czyli wszędzie. Gęsto było od wydarzeń w czasie i przestrzeni.

Akademia Ruchu pod Wojciechem Krukowskim zelektryzowała mieszkańców miasteczka dźwiękiem syren. W zapadającym zmroku pojawiły się dziesiątki lampionów roztawianych w artystycznym nieładzie po okolicy, a donośne dźwięki wieściły ich nieustanne pomnażanie. Nie ustały, gdy proces wszedł w fazę uporządkowania bezładu w świetlistą konstrukcję wyrazu „GRANICE”. Dalej nastąpił etap gry słownej i oddzieliła się „GRA” od „NICE”, a może nawet pojawiła się na moment między nimi litera „O”. Stała się gra o nice intrygująca tym bardziej, że obcojęzyczna część widowni >



z uznaniem odczytała nasze „nice” jako angielskie „nice” i rozległo się powtarzane „najs, naj”, co zaraz potwierdziły oklaski.

Kiedy późnym wieczorem przedierałem się przez park sanatoryjny, natrafiłem na rozległą odkrytą dyskretnie oświetloną przestrzeń, a nad nią unoszące się dymy. Sceneria zaiste teatralna. Tu może nie trzy, a siedemnaście wieźm mogłoby Makbetowi zastąpić drogę.

I mogłyby one sanskrytem gadać, bo dymy były indyjsko-kadzidlane. Za sprawą Joanny Rajkowskiej tak się snuły, a hasłem „Wymuszają cud” uwordziły tak samo jak naoczno węchową nastrojowością.

W pełnym świetle dnia, jeden ze strumieni wartko płynących przez Sokołowsko pozwolił norweskiej performerce Benedicte Clementsen zgrabnie przywołać życiodajną rolę wody. Oto ubrana w czarną suknię artystka zsuwa się w obudowane kamieniem koryto i po dyskretnym pozbyciu się dolnej części bielizny i równie dyskretnym podkasaniu sukni, siada na kamiennym progu przegradzającym ów ciek wodny. Tak siedząc stanowi dodatkową zapórę. Gdy jednak kilkakrotnie unosi się nieco na rękach, spomiędzy jej rozchylonych ud wypływa, tryska niemal uwolniona woda. Zaiste prostym zabiegiem przywołana zostaje wodna symbolika kobiecości potwierdzona czystością i siłą tego strumienia.

Z bogatego programu muzycznego pragnę przywołać wielce interesujący wykład performatywno-muzyczny Michała Górczyńskiego pt. „Partytury codzienności”. Autor hasał, prezentując w bardzo zabawny sposób połączenie myśli, ruchu i dźwięku zapisywane w swoistą partyturę. Ta pozwala odtworzyć konkretną sytuację, osławając ją i wynosząc na inny poziom. Gdy zatem spotyka nas coś zaskakującego, możemy spokojnie „zagrać” reakcję, korzystając z partytury codzienności. Pewnie czynimy tak nieraz bezwiednie, ale postępując za sugestią Michała Górczyńskiego, możemy świadomie zadbać o stosowną formę owej reakcji.

Kontynuując wątek muzyczny w silnie alternatywnym wydaniu, wspomnieć należy postać Davida Thomasa, który w towarzystwie trojga naszych artystów snuł swoje balladowe opowieści, przywołując atmosferę dawnych dobrych czasów autentycznej kontestacji.

Był jeszcze koncert na trzy klarnety – Mikołaja Trzaski, Pawła Szamburskiego i Michała Górczyńskiego i park dźwięku z Marcinem Lenarczykiem i Hubertem Zemlerem, była Aleksandra Bilińska.

Hubert Zemler i Paweł Szamburski grali też na żywo podkład do klasyki polskich filmów animowanych.

Przy dźwiękach pozostając, czeski performer Martin Janicek, z metalowej blachy do pieczenia, wiszącej w towarzystwie innych elementów metalowego złomu, wydobywał najróżniejsze dźwięki operując strumieniem powietrza z dwóch wiatraczków i wzmacniając je nieco elektroniką. Performens ów, zatytułowany *Utwór na oddech* okazał się tym bardziej miły autorowi tego tekstu, że artysta wspominał w zapowiedzi o inspiracji, jaką stał się napis z kamiennej tablicy leżącej na parkowej ścieżce – *Ile deszczu, ile wiatru. Ile stóp ludzkich potrzeba, by znikły te słowa*, który to tekst wykulem i umieściłem tam kilka lat temu.

Poza programem pojawił się również, świetnie w szaleństwo tej imprezy wkomponowany pan Marek Włodarczak, wędrujący z niezwykłą riksą nazwaną przez niego Wędrującą Kliniką Psychiatrii Absurdalnej. Pan Marek propaguje jakże bliską prof. Kępińskiemu w teorii i naukom Krishnamurtiego w praktyce ideę, że schizofrenii nie należy traktować jako choroby, a nie ulegając towarzyszącym jej lękom, można się jej skutecznie przeciwstawiać.

Tym śladem podążyła też Anna Kalwajtys w swoim performansie *Sztuczny wróg*, ekspresyjnie wyrażając emocjonalną reakcję na wymaginowane zagrożenie.

Zgoła przeciwny nastrój spokoju i kontemplacji wywołał Alistair Mac Lennan, który wprowadził uczestniczki warsztatów performansu w obręb pustej fontanny i krążyły tam one trzymając w rękach szklanki wypełnione po brzegi wodą. Ten zwolniony ruch żywych elektronów wokół uzupełniającego wodę w szklankach autora, dał obraz atomu wcale szlachetnego pierwiastka.

W trakcie całego Festiwalu ostoją spokoju była położona w parku willa Różanka. Wokół niej działo się szereg

festiwalowych wydarzeń, jako to instalacja *Powietrze wystarczy* Koji Kamoji i Małgorzaty Sady, obiekt *Kurator Emmy* Bożenny Biskupskiej, realizacja *Sp. z o.o.* Macieja Kurka, performanse Wolodymyra Topiyya i Magdy Starskiej pchającej *Górze ku górze*.

W przedśionku Sali kinowej Yaryna Szumska wspinając się z wysiłkiem w pozycji horyzontalnej po drabinie losów życiowych, zacierała dziewicze ślady stóp poetycko pisane prochem przesiewanym przez materię spódnicy.

Janusz Bałdyga żegnał się bez żalu i trudu z czarno-białą fotografią.

Ewa Zarzycka zajęła na dłużej naszą uwagę, zapodając, że nie wie, co ma robić, i stereotypowo proponując degustację alkoholu jako rozwiązanie.

Były jeszcze warsztaty performansu i prezentacje ośrodków zajmujących się terapią przez sztukę, i była rozmowa prof. Romana Kubickiego z Zygmuntem Baumanem przeprowadzona specjalnie dla Kontekstów i odtworzona na ekranie. Do niej nawiązała panelowa dyskusja Joanny Rajkowskiej, Józefa Robakowskiego, Andrew Spira i Romana Kubickiego.

Józef Robakowski pokazał kilka swoich filmów o sztuce realizowanych dla telewizji na początku lat 90., a emitowanych wtedy między godziną 00 a 3 w nocy.

Było tych wydarzeń jeszcze więcej i można dotrzeć do szczegółów na stronie [the contexts.pl](http://thecontexts.pl).

Nie wolno wszak nie wspomnieć na koniec o wystawie retrospektywnej „Pomnik artysty” poświęconej Jerzemu Beresowi, który na ubiegłorocznych Kontekstach miał swoje ostatnie wystąpienie. Wystawę przygotowała Bettina Beres i Jerzy Hanusek.

Kuratką Festiwalu była Małgorzata Sady a koordynowali całość Zuzanna Foggt i Antoni Burzyński. ■

1. *Akademia Ruchu*, Konteksty 2013, Sokołowsko, fot. Marcin Polak, Jerzy Grzegorski

2. **Bettina Beres, Jerzy Hanusek**, Pomnik artysty, Konteksty 2013, Sokołowsko, fot. Marcin Polak, Jerzy Grzegorski

3. *Park dźwięku*, Konteksty 2013, Sokołowsko, fot. Jerzy Grzegorski, Marcin Polak

4. **Bożena Biskupska**, *Kurator Emmy*, Konteksty 2013, Sokołowsko, fot. Leszek Krutulski



POTENCJAŁ KOCHANKA

Na łódzkiej wystawie „Autoportret z kochankiem i papierosem” Pola Dwurnik przygotowała między innymi krótką ankietę, w której pyta gości nie tylko o kwestie związane z tematyką pokazywanych prac, ale także o to „czy wystawa wpisuje się w program Galerii Manhattan?”. Na stronie Galerii, dla odświeżenia pamięci, sprawdzam archiwum wystaw i szybko znajduje odpowiedź, że ciągłość programowa przebiega na linii merytorycznej i to w dość ciekawy sposób. Niemalże co do dnia, rok wcześniej odbył się wernisaż wystawy „Kochaneczki” Agaty Bielskiej. Marzec w Manhattanie okazał się ponownie miesiącem kobiet i kochanków, ale co z tego wynika?

Agata Bielska w swoich obrazach wideo polemizuje z propozycjami podręczników terapeutycznych, które przekonują czytelnika, że kluczem do

sukcesu jest pokochanie siebie, potem zaś „nieważne z kim będziesz”. Dlatego podejmuje próbę znalezienia siebie, pokazując jak pieści swoje ciało. Piotr Bielski, opisując jej twórczość, wskazuje, że ten solipsyzm i bycie samą dla siebie, prowokuje pytania w cieniu opisów współczesnej rzeczywistości przez Zygmunta Baumana, gdzie płynność i tymczasowość, a także życie przeniesione do Internetu implikuje raczej „zdalne” kontakty z innymi, skazując nas na życie społeczne, gdzie na całej linii rozciąga się „ja”. Rok później Dwurnik figurę kochanki/a wykorzystuje w nieco inny sposób.

Trzon wystawy stanowi seria siedmiu obrazów o wspólnym tytule, który jest też motywem przewodnim sześciu z nich, ostatni bowiem to nieco starszy *Ja jako Amy I* z 2009 roku.

W kwestiach kompozycji to dosyć jednorodne obrazy. Przeważnie na ciemnym tle dwie postaci ujęte w lekko intymnym geście jak pocałunek czy uścisk. Sama zaś kwestia autoportretu, to uściślając autoportret podwójny, bowiem Dwurnik przedstawiła siebie w rolach obydwu kochanków. W tym właśnie momencie zaczyna się gra pozorów, konwencji i odgrywania ról, co z resztą nie jest nową strategią w seriach prac Dwurnik, nie tylko malarskich (np. „Message from Edie S.” kontynuowana od 2008 roku). Jest więc autoportret w wersji kobiecej z czerwoną sukienką odkrywającą ramiona i mężczyzną (o tych samych rysach) obejmującym partnerkę w talii.

Nie zawsze jednak podział ról na damsko-męskie jest widzialny, a więc i istotny. Autoportrety rozmywiają się w stylizacjach unisex,

Poniżej: **Pola Dwurnik**,
Autoportret z kochankiem i papierosem,
fot. Andrzej Grzelak



czy po prostu kostiumowych przebraniach z epoki z kryzysami lub z futurystycznymi nakryciami głowy (w tym przypadku postaci są właściwie lustrzanie podobne). Elementem stałym pozostaje tłący się papieros, bo kochanek jest figurą płynną o wielu wcieleniach, lecz z jedną twarzą. Dlatego właśnie cały cykl jest jak cross-genderowa zabawa rolami. Z drugiej strony tekst do wystawy przypomina o skojarzeniach związanym z kochankami: pożądanie, namiętność, być może doraźność i tymczasowość, a nawet zdrada, balansowanie na granicy moralności.

Kiedy jednak w obydwu rolach obsadzamy samych siebie, nasunąć może się diagnoza, że oto mamy do czynienia z pierwotną i, w gruncie rzeczy, skazaną na nieszczęście narcystyczną omnipotencją. Warto jednak przekroczyć archetypiczne wyobrażenie Narcyza skazanego na adorację swojego odbicia. Takie przekornie może być treningiem z bycia sobą samym w wielu wariacjach, jakie wynikają z życia społecznego. „Autoportret...” trochę kojarzy się z tym, o czym pisał socjolog Erving Goffman, bo choć oglądamy jedynie fantazje Dwurnik, to mamy wrażenie mirażu konwencji sposobu i stylu bycia. Jak twierdził Goffman, nie ma tożsamości jednostki, są tylko różne tożsamości aktora

społecznego przyjmowane w zależności od wymagań interakcji, w jakiej się znajdujemy. Autoportrety to sytuacja nierealna i ekstremalna, kiedy poprzez wyizolowanie się podjęta zostaje próba jednoczesnego wcielenia się w role dwóch jednostek społecznych, co mogłoby pozwolić na pełną kontrolę nad Goffmanowskim teatrem społecznym.

Dopełnieniem obrazów jest słuchowisko *Wchodzi facet*, które artystka nagrała w dzieciństwie, dokładnie 1 sierpnia 1990 roku. Jest to sugestywna scenka, w której ON przychodzi do NIEJ, pięknej i otwartej na romans kobiety, która częstując szampanem rozczuła się złocistym księżycem i pełną rozkoszy tańczy do muzyki Francisca Lai z filmu *Bilitis*. On początkowo w skrytym zachwycie mówi *Och, jaka cudowna, jaka seksi*, by wraz z rozwojem akcji powiedzieć szeptem: *O Boże, kiedy ja się stąd wydostanę?* Pojawia się także głos narratorki, który na początku informuje: *A teraz, chciałabym wam przedstawić nagrałą przede mnie SAMĄ, samiutką, bez niczyjej pomocy, scenkę (...)* i na końcu przypomina, że *Mówiła Pola Dwurnik i grała wszystkich role*. Całość iskrzy erotyzmem dorosłych znanych z filmów, przedstawionym w dziecięcym rozumieniu. Dlatego nie zaskakuje akcja, a raczej kontekst (i dopracowana

aranżacja). Słuchowisko pokazuje i przypomina, jak to jest być dzieckiem próbującym rozumieć i odnajdywać się w sytuacjach dorosłych, a zwłaszcza dotrzeć do momentu, kiedy ONA i ON zostają kochankami. Ostatecznie jest to zbyt trudne, dlatego ON przestraszony rezygnuje i wychodzi.

Artystka żongluje swoim wizerunkiem, bawi się sobą w różnych wcieleniach, w teatralnych scenkach próbuje zrozumieć siebie w relacjach z drugą osobą, ale wszystko to w jakimś przywiązaniu do znanych modeli obyczajowych. Jest miejsce na szaleństwo, ale gdy zatracenie jest możliwe, jeszcze bardziej możliwa jest rezygnacja z niego. Pewniejsza, choć być może bardziej niezdrowa przyjemność to zaciągnięcie się papierosem.

Pola Dwurnik na wernisażu pojawiła się w sukience-wariacji na temat tłącego się papierosa, zaprojektowanej przez Magdę Muszyńską. Ubranie/przebranie nawiązywało do konceptu wystawy, choć jest inicjacją większego projektu „Sukienka”, w ramach którego artystka na swoich wernisażach pojawiać się będzie w kreacjach młodych polskich projektantek. ■

Pola Dwurnik
Autoportret z kochankiem i papierosem, GALERIA MANHATTAN,
Łódź 08.03-05.04.2013





1

 OLGA ŁUKOWSKA

Dni Sztuki Performance we Lwowie

Już po raz piąty we Lwowie odbyły się Dni Sztuki Performance, które przeobraziły miasto w przestrzeń eksperymentu artystycznego.

Jedyny w swoim rodzaju Festiwal realizowany jest w ramach Międzynarodowego Biennale pod tytułem „Tydzień Aktualnej Sztuki” (TAS).

TAS – jest to projekt międzynarodowy na szeroką skalę, w ramach którego komunikują i dzielą się doświadczeniami twórcy, historycy i teoretycy sztuki współczesnej z całego świata. Prezentowane są tu najnowsze projekty malarskie, fotograficzne, medialne, odbywają się pokazy wideo, performance`u, prowadzone są wykłady i szkolenia.

Festiwal Dni Sztuki Performance został powołany w 2006 r. z inicjatywy Polskiego Instytutu w Kijowie, a w 2008 r. został przeniesiony do Lwowa.

Głównym organizatorem imprez we Lwowie jest Stowarzyszenie Artystyczne „Dzyga”, we współpracy z wielu ukraińskimi oraz zagranicznymi partnerami (między innymi jest to Centrum Miejskiej Historii Europy Środkowo-Wschodniej we Lwowie, British Council na Ukrainie, Instytut Polski w Kijowie, Fundacja „Transkultura” w Lublinie, „WRO Art Center” we Wrocławiu).

Tegoroczny Festiwal Dni SP skupił się na roli sztuki w tłumaczeniu problemów współczesności, wskazywał, w jaki sposób i jakim językiem komunikuje się dziś sztuka ze społeczeństwem. W festiwalu uczestniczyli artyści różnych pokoleń

z wielu krajów, w tym z Ukrainy, Polski, Izraela, Litwy i Wielkiej Brytanii. Kuratorami Festiwalu byli W. Kaufman (Ukraina), T. Raban (Izrael) oraz J. Bałdyga (Polska).

Festiwal obejmował różne inicjatywy, między innymi działało tu laboratorium międzydyscyplinarnego performance`u, szkoła improwizacji kontaktowej, a także zorganizowano występy teatrów plastyki współczesnej. Oprócz programu głównego, Festiwalowi towarzyszyły inne wydarzenia artystyczne, takie jak szkoła art-krytyki, koncerty eksperymentalnej muzyki elektronicznej, pokazy filmowe itd.



2

1. **Artem Wołokitin**, *Triumf*, 2011–2012, płótno, olej, fragment, 120 x 165 cm,
 2. **Oleg Tisła**, *Graffiti*, 2012, druk cyfrowy, baner, 140 x 200 cm
 3. **Marcelo Zamzenhoff**, **Maria Apoleika**, *Ukraiński Nawigator*, 2012, film wideo, 17' 30"
- Fot. 1–3 J. Maruchniak



3

Wśród uczestników festiwalu obok ukraińskich performerów, jak J. Biłej i W. Odrechiwskyj, występowali także artyści z wielu innych krajów; w tym m.in. W. Tatarczuk z Polski, A. Pik z Izraela, J. Ramunas z Litwy itd.

Po raz pierwszy we Lwowie w ramach Dni SP, pojawiła się spora grupa różnorodnych teatrów, które specjalizują się w technikach performance'u. Między innymi były to „TancLaboratorium” (Kijów), „Dance Platform” (Lwów), a także goście z Polski – „Harakiri Farmers”, „The Perform Group” i „The Dance Theatre Zawirowania”. W projektach muzycznych i performatywnych muzyka i akcja sceniczna

są elementami nierozłącznymi, a takie połączenie z pewnością potęguje emocjonalny odbiór widzów.

Kolejnym wydarzeniem w ramach Festiwalu była prezentacja II triennale współczesnej sztuki ukraińskiej „Przekrój Ukraiński. Liman”. W projekcie wzięło udział czterdziestu współczesnych artystów ukraińskich, w szczególności lwowscy autorzy W. Bażaj, M. Barabasz, W. Kaufman, W. Kostyrko, S. Petluk, A. Sahajdakowskyj oraz inni. Dla artystów, przedstawiających własne poszukiwania artystyczne, była to okazja do autoanalizy i wglądu w swoją twórczość, a pojęcie *liman*» – symbolicznie określa terytorium

sztuki współczesnej, na którym ścierają się różne zjawiska – od zastoju, transformacji, przekształcenia, mutacji, po konserwację i inne.

Festiwal Dni Sztuki Performance bez wątpienia jest oryginalnym projektem artystycznym, którego organizatorzy dbają, aby we Lwowie i w jego okolicach pojawiło się coś nowego, interesującego. Festiwal pozwala nam, widzom – poczuć się w roli uczestników tego procesu, ponadto daje szansę poznania współczesnej sztuki, w jej nie tylko lokalnym wymiarze. ■

W tekście wykorzystano materiały z Festiwalu Dni SP oraz ze strony <http://dzyga.com/dp/>

Obraz i słowo — Korespondaż Jiří Koláři i Béatrice Bizot

„Ja, niżej podpisany Jiří Kolář (...) zobowiązuję się niniejszym, że jak długo będę w dobrym stanie zdrowia i w pełni władz cielesnych i umysłowych, będę codziennie, przez okres jednego roku (...), przysyłać panie Béatrice Bizot (...) kolaż w formacie, który uznam za odpowiedni.”

72



Tak brzmią pierwsze słowa umowy spisanej przez artystę i młodą dziennikarkę w październiku 1986 roku. Wspomniane w teście umowy kolaże miały być odpowiedzią Koláři na codzienny list Bizot, list *którego długość nie będzie z góry ustalona, ale którego treść będzie wiernie odzwierciedlała jej życie, co oznacza, że w listach nie będzie się unikać opowieści o snach, marzeniach, smutkach itd.*

Na czarno-białych fotografiach, które otwierają wystawę we wrocławskim Muzeum Architektury widzimy śliczną, młodzieńką dziewczynę i starszego mężczyznę na tle skał w normandzkim Etretat. Prawdopodobnie tak właśnie wyglądali — dojrzały, siedemdziesięciodwuletni artysta Jiří Kolář i dwudziestoletnia studentka dziennikarstwa Beatrice Bizot — gdy spotkali się po raz pierwszy. On czeski artysta, dramaturg, tłumacz i poeta, którego twórczość cieszy się uznaniem na całym świecie poza rodzinnym krajem. Od sześciu lat przebywa na przymusowej emigracji we Francji, od dwóch jest już francuskim obywatelem. Ona dopiero rozpoczyna poszukiwania swojego miejsca w życiu. Zdolna, bardzo inteligentna, marzy, by zostać poważną dziennikarką. Spotykają się w sierpniu 1986 roku w modnym normandzkim kurorcie Etretat. On jest zauroczony bystrą i wrażliwą na piękno dziewczyną. Dla niej on staje się powiernikiem marzeń i duchowym przewodnikiem we właśnie odkrywanym świecie sztuki. Miesiąc później Kolář proponuje Béatrice precyzyjnie sformułowaną umowę o wzajemnej, rocznej korespondencji, w ramach której ona zobowiązuje się wysyłać mu

codziennie kartkę, notatkę czy list opisujący bieżący dzień. On na słowo odpowie obrazem.

I to właśnie obrazy — niepokazywany do tej pory zbiór kolaży Jiří Koláři — są trzonem ekspozycji „Korespondaż”, zorganizowanej przez Galerię Miejską we Wrocławiu we wnętrzach Muzeum Architektury. Wystawa przygotowana została przez Galerię Narodową w Pradze w oparciu o eksponaty z Muzeum Piśmiennictwa Narodowego w Pradze oraz prywatne zbiory Béatrice Bizot, prezentuje kilkaset kolaży o formacie kartek pocztowych, wysłanych przez Koláři między 18 sierpnia 1986 roku a 4 października 1987. Na ekspozycję składają się również obie umowy i kilkadziesiąt spośród 354 listów, jakie Beatrice napisała do artysty.

Prezentowane prace to głównie prolaże (proláz), jedna z ulubionych i najchętniej stosowanych przez Koláři autorskich metod kolażowych, polegająca na zastąpieniu wyciętego w reprodukcji pola fragmentem innego obrazu, odpowiadającego kształtem, ale o innym motywie. Powstały w ten sposób obraz to wzajemne przenikanie się dwóch różnych światów, rodzaj maski, jaką Kolář nadaje przedstawieniu. Podobny zabieg stosował również w swoich wierszach, gdzie we własny tekst włączał fragment innego tekstu. Łącząc dwie odmienne stylistyki, zyskiwał efekt przenikania treści. (...) *położyć maskę na fotografii albo reprodukcji. (...) wreszcie mogłem wyjść sam z siebie, uczynić siebie kimkolwiek i zrobić cokolwiek (...)* Mogłem zostać żywą metaforą.

Jiří Kolář

1. *Fotografia Beatrice Bizot*, 20.8.1986 prolaż, 14,8 x 10,5 cm
2. 23.2.1987, asamblaż, 27,1 x 21,1 cm
3. 21.12.1986, prolaż, 14,8 x 10,5 cm
4. 20.8.1987, prolaż, 21,8 x 28,5 cm

Powyższy cytat pochodzi z wydanego w 1986 roku w Mediolanie „Słownika metod”, dzieła, nad którym Kolář pracował przez szereg lat, a które stanowi zarówno swoiste kompendium wiedzy na temat technik, jakimi posługiwał się artysta w swej twórczości plastycznej i literackiej, jak i wykładnię całej jego koncepcji opisu rzeczywistości, tzw. poezji wizualnej. To tutaj scharakteryzował też inne, również obecne na wystawie, własne metody kolażowe: muchláz (muchláz) polegający na zgnieceniu i zdeformowaniu papieru, a następnie jego wyrównaniu przy jednoczesnym eksponowaniu wybranych załamań i linii, co służyć miało uwydatnieniu roli przypadku, oraz roláz (roláz), gdzie jedna lub więcej reprodukcji o podobnych motywach bądź kolorystyce zostawała pościęta w jednakowe, pionowe paski, a następnie przemiennie spleciona ze sobą. Uzyskana w ten sposób kompozycja zyskuje nie tylko na dynamiczności, przenikają się w niej różne, nowe znaczenia.

W cyklu kolaży adresowanych do Bizot artysta jako tła przedstawień używa głównie widokówek z Paryża, z których wycina centralny motyw (najczęściej jest to Łuk Triumfalny lub katedra Notre-Dame) umieszczając w pustym miejscu detal z reprodukcji wybranego dzieła z klasyki malarstwa, fragment kobiecego portretu bądź widoku nadmorskiego Etretat. Intymny dialog, jaki prowadzi w ten sposób z młodą dziewczyną, staje się również swoistym dialogiem z historią kultury europejskiej, a zwłaszcza francuskiej, nakierowując Béatrice na poszukiwanie nowych, często zaskakujących kontekstów w znajomym pejzażu miasta czy wielokrotnie oglądanych i doskonale znanych jej obrazach. Krajobraz wybrzeża Etretat to natomiast bezpośrednia aluzja do miejsca pierwszego spotkania obojga. Należy przy tym zaznaczyć, że nie zawsze to właśnie Kolář decydował o wyborze kierunku, w jakim podążała ich bieżąca korespondencja. Bardzo często jego kolaże są wizualną odpowiedzią na treści przekazywane przez Béatrice, próbą stworzenia plastycznego odpowiednika jej nastrojów, emocji czy konkretnych sytuacji, jakie opisuje. *Drogi Jiří, dostałam Pańską odpowiedź, która bardzo mnie przejęła, widzę w niej bowiem punkt po punkcie swoje stany ducha: kolory, niepokój, rozproszenie i różnorodność przedstawiają moje życzenia i walki wewnętrzne (...)* — pisze Bizot w liście z 26 sierpnia 1986 roku, czyli na samym początku wzajemnej wymiany notatek i myśli. Takie słowa pojawiają się w jej listach często, co świadczy o tym, że Kolář chciał być dla Béatrice nie tylko przewodnikiem. Chciał być również, a może przede wszystkim, przyjacielem i powiernikiem.

O tym, jak ogromny wpływ miała owa znajomość na Béatrice, świadczą jednak najlepiej jej dalsze wybory. Zadeklarowana dziennikarka, zainspirowana twórczością i osobą Jiříego Kolářa, decyduje się sama podążać drogą sztuki. W liście z 19 listopada 1986 roku po raz pierwszy wspomina — *Dziś po południu ojciec przyniósł mi glinę rzeźbiarską. Bardzo mnie pociąga tworzenie własnymi rękami form i istot z glinianej masy. „Wydalam na świat” już trzy kobiety.* Kobięca twarz i postać pozostaną już ulubionym motywem także jej

późniejszych dzieł. Kilkanaście z nich, powstałych między 2001 a 2013 rokiem, zostało pokazanych na wrocławskiej wystawie. To całopostaciowe figury i wizerunki samej twarzy wykonane głównie z brązu, czasami z domieszką betonu lub żelaza. Pod palcami Bizot kompozycje ulegają częściowej lub całkowitej dekonstrukcji: autorka przestawia w obrębie bryły fragmenty ciała, a niektóre z nich zupełnie pomija.

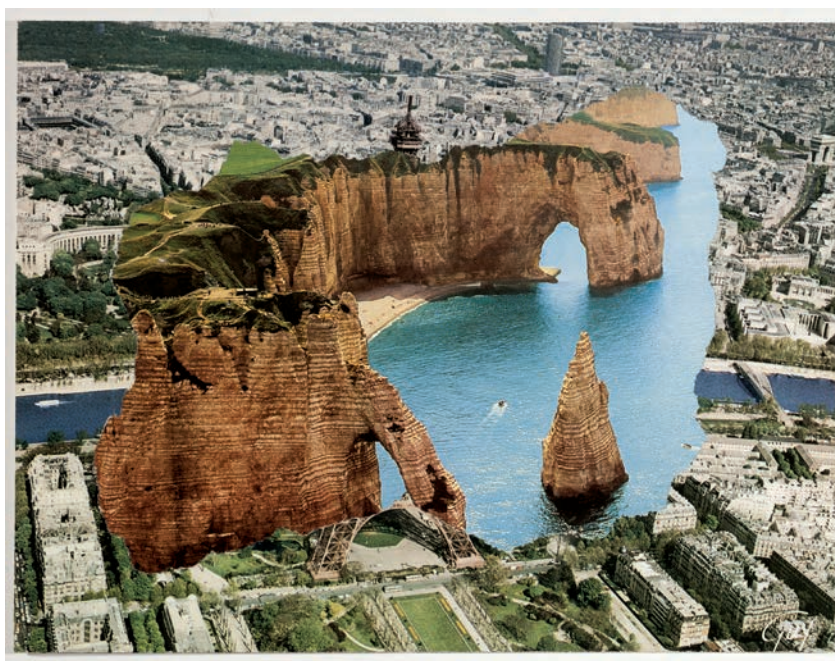
Kobieta krajobraz, Kobieta klatka, Kobieta arkadowa — rzeźbiarskie wizerunki są tu raczej nośnikami znaczeń i emocji niż realną postacią. Pozbawione indywidualnych cech grają rolę schronienia dla wypełniających je treści; gorsze, który ciasno opina kłębiące się wewnątrz myśli i uczucia, nie dając im innego ujścia niż poprzez sztukę. Wśród prezentowanych na wystawie rzeźb często powraca motyw klucza, przedmiotu, który pełnił ważną rolę także we wzajemnej korespondencji Béatrice i Kolářa. Dla niej był symbolem tajemnicy, ale też synonimem początku i otwarcia. Codzienna wymiana spostrzeżeń i refleksji z dojrzałym i podziwianym artystą nie tylko wzbogaciła jej własne odczucia, wrażliwość i obserwację otaczającego świata. Otworzyła przed nią również nowe możliwości samorealizacji, pokazała pragnienia i marzenia, których istnienia sama sobie może wcześniej nie uświadamiała. I podpowiedziała drogę do ich urzeczywistnienia.

Wystawa „Jiří Kolář & Béatrice Bizot. Korespondaż” to niezwykle udana i wyrafinowana estetycznie próba ukazania wzajemnego wpływu dwojga ludzi, dwóch osobowości, dla których polem porozumienia i inspirującego dialogu stała się sztuka: słowo i obraz. Warto podkreślić również, na co zwrócili uwagę Anna Pravdová i Petr Příbyl, kuratorzy Galerii Narodowej w Pradze, w tekście otwierającym katalog, znaczenie drugiego członu tytułu wystawy, owego Korespondażu. Nawiązuje on w sposób oczywisty do kolażowych technik samego Kolara, ale ma też inny, znacznie głębszy wymiar, w którym podkreśla wartość samej korespondencji w twórczości Bizot i Kolářa. On, poprzez narzucenie jej w umowie codziennego obowiązku napisania listu, chciał zmotywować przyszłą dziennikarkę do regularnych ćwiczeń nad językiem, do coraz trafniejszego i precyzyjnego formułowania własnych sądów. W konsekwencji uczynił z niej artystkę, zdolną rzeźbiarkę. Sam natomiast użył ich korespondencji jako kolejnej metody twórczej, nieopisanego co prawda w *Słowniku metod*, a służącej inspiracji, pobudzeniu talentu i potencjału drzemającego w młodej, mądrej dziewczynie. W ostatnim według umowy liście z 4 października 1987 Bizot pisze — *Już od roku codziennie pytam się, ile warte były ostatnie dwadzieścia cztery godziny mojego życia. A teraz, gdy oglądam się wstecz, widzę, że niektóre zdarzenia nabrały przez to znaczenia. I może dodało to do mojemu życiu ważności.* ■

„Jiří Kolář & Béatrice Bizot. Korespondaż”, 5 lipca — 8 września 2013 r., Muzeum Architektury we Wrocławiu, organizator Galeria Narodowa w Pradze, Muzeum Piśmiennictwa Narodowego w Pradze i Galeria Miejska we Wrocławiu.



3



4

Ulica jak marzenie senne

James Nares, *Street*, Metropolitan Museum, N.Y. Wszechmogący Bóg uczynił dla niego tajemny cud: zabije go o określonej godzinie niemiecki ołów, ale w jego umyśle między rozkazem a wykonaniem rozkazu upłynie rok. Z zakłopotania przeszedł w zdziwienie, ze zdziwienia w rezygnację, z rezygnacji w nagłą wdzięczność. „Tajemny cud”, Jorge Luis Borges

74

James Nares z 16-godzinnego materiału filmowego wybrał i zmontował 3 minuty: tyle wynosiłaby projekcja jego ponad godzinnego filmu w autentycznym czasie. Do nakręcenia swego obrazu użył on nietypowej kamery Phantom Flex, którą zwykle stosuje się do filmowania bardzo szybko przemieszczających się obiektów, takich jak wystrzelona z pistoletu kula. Artysta sfilmował za jej pomocą ruch uliczny, samochody, ludzi, zwierzęta. Dodatkowo zamiast standardowo filmować z miejsca, wprawił kamerę w ruch — umieszczając ją w jadącym samochodzie. W efekcie mamy niezwykle przestrzenny obraz o intensywnych barwach, który jest bardzo ostry, realny, ale jednocześnie zupełnie odrealniony. Tym samym to niezwykle wideo spełnia też kryterium sztuki, które pojawia się w opowiadaniu Borgesa. Pisarz, bohater *Tajemnego cudu*, uważa bowiem, że warunkiem sztuki jest nierzeczywistość.

Praca brytyjskiego artysty mieszkającego w Stanach mieści się również w paradygmacie estetyki pragmatycznej. John Dewey, autor *Sztuki jako doświadczenia*, uważał, że sztuka powstaje w wyniku przeobrażenia czegoś „zwykłego” w „niezwykłe”. Dokładnie takie wrażenie ma widz oglądający *Street*. Już po chwili projekcji nie ma wątpliwości, że to ulice Manhattanu. Co rusz pojawiają się w kadrze ikony miasta: żółte taksówki, budki z preclami i hot dogami, bajgle, wystające z jezdni dymiące kominy. Bohaterami Naresa są przypadkowi przechodnie. Ludzie przesuwa się bardzo wolno, majestatycznie, jak gdyby byli na ruchomych chodnikach. Niektórzy wydają się zauważać ukryty obiekt kamery, patrzą z zaciekawieniem, ale to raczej uwaga skierowana nieco wyżej: w kierunku ulicznych świateł, albo innego elementu ruchliwej ulicy. Głosów ulicy nie słyszymy. Muzyka, która towarzyszy obrazowi składa się z powtarzanych fraz wygrywanych na dwunastostrunowej gitarze akustycznej przez Thurstona Moore. Kiedy muzyka czasem zwalnia, ma się wrażenie, ale nie pewność, że i obraz zwalnia. *Street* to wspaniała hybryda powstała z mariażu fotografii i filmu,



1. Walker Evans (American, 1903–1975),

42nd St., 1929, Gelatin silver print, 16.2 x 24.0 cm, The Metropolitan Museum of Art, Ford Motor Company Collection, Gift of Ford Motor Company and John C. Waddell, 1987 (1987.1100.68), Image: © Walker Evans Archive, The Metropolitan Museum of Art, New York

2–3. James Nares (British, born 1953), Video still from *Street*, 2011, Video, The Metropolitan Museum of Art, Purchase, Vital Projects Fund Inc. Gift, through Joyce and Robert Menschel, 2012 (2012.573) © James Nares

coś pomiędzy pokazem slajdów a niemym kinem. Film ma w sobie hipnotyczny powab. Jest jak dziwna piosenka, która nie ma zwrotek, tylko stanowi ciąg zmodyfikowanych refrenów. Niezwykle wciągająco wolny rytm przemijających obrazów. Dodatkowo efekt transowego powtórzenia wzmacnia wpisanie *Street* w historyczny kontekst powracających motywów świata sztuki.

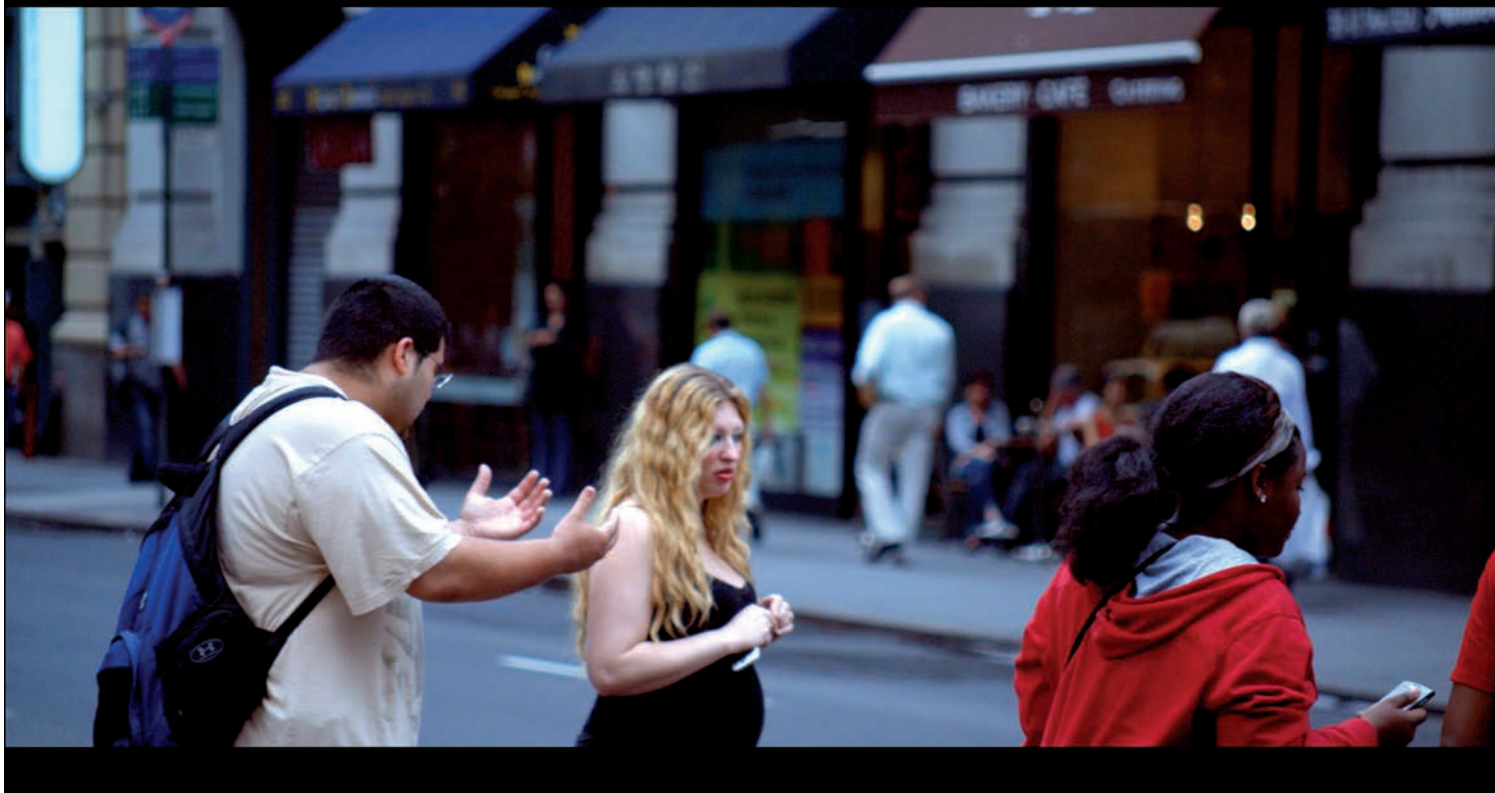
PARERGA

Nares był również kuratorem wystawy towarzyszącej projekcji *Street*. Z kolekcji Metropolitan Museum wybrał 77 różnych obiektów, które pozostają w relacji z jego pracą. Są to zdjęcia, obrazy, rzeźby, płaskorzeźby, rysunki i filmy. Dzieli je wielka rozpiętość czasowa. Obok rzeźby Giacomettiego prezentowana jest miedziana figurka pochodząca z Mezopotamii, która powstała 3000 lat przed naszą erą. Wybrani zostali też między innymi: Dürer, Goya, Degas i de Chirico. Naturalny wstęp do *Street* stanowią rysunki obrazujące stadia ruchu konia, czy lecącego ptaka (Étienne-Jules Marey, *Ptak w locie*, 1886), jak również krótkie filmiki Étienne-Julesa Mareya i Harolda Edgertona, pokazujące ruch w różnych postaciach. Na jednym ruszają się zginane palce ręki,

przesuwa się ręka niosąca papierosa do ust mężczyzny w kapeluszu; na innym nagi, umięśniony mężczyzna wprawia w ruch oszczep, obracają się głowy weselo rozmawiających postaci. Kolejny film utrwała lot kolibra.

Dość oczywiste wybory dotyczą fotografii. Jedną z grup czarno-białych zdjęć przedstawia portrety ludzi zrobione na ulicy. Wśród nich mamy zapatrzoną w dal dziewczynę z książką pod ręką, sfotografowaną przez Diane Arbus oraz czarnoskórą kobietę w wielkim futrzanym kołnierzu, patrzącą wprost w obiektyw aparatu, uwiecznioną w 1929 roku przez Walkera Evansa na 42. ulicy.

Niektóre obiekty opatrzone są kuratorskim komentarzem, który ujawnia kulisy decyzji. Tak jest w wypadku zdjęć Roberta Franka z 1958 roku. Są to zdjęcia ulicy robione z okna autobusu. Naresa zachwycała ich filmowość: to, jak autor poszukuje ruchu. Tylko krok dzieli te dynamiczne kompozycje od przeistoczenia się w ruchome obrazy — film. To wystawa o ruchu. Nawet starożytna figurka demona, która stoi w gablocie, ewidentnie maszeruje; wyciągnięta zza zasłony tajemnicza ręka, która coś komuś wskazuje, zaraz się schowa; dziewczyna przejdzie po pasach. To również prezentacja pasażerów, łączących różne dziedziny sztuki. Czyż gwasz



2

Scena uliczna w Paryżu (1895) nie przypomina zdjęcia reporterskiego? Jego kompozycja to ucięty kadr: kobiety robią sprawunki, przebiegają przez plac z paczuszkami w rękę, jedna już prawie nie mieści się w kadrze, widać tylko jej plecy. W centrum Félix Vallotton namalował biegnącego psa. Większość powiązań jednak nie jest wprost wypowiedziana. Oglądając film, można domyślić się formalnych skojarzeń, które mogły stać za niektórymi wyborami. Witryna sklepu z perukami wydaje się podobna do egipskiej płaskorzeźby. W obu wypadkach mamy kobiece głowy ułożone rzędami jedno nad drugim. W pewnej chwili zaczyna padać deszcz. Ludzie się kulą. Ci, którzy nie mają parasoli, chowają się pod sklepowymi markizami. Choć *Street* była filmowana latem, sceny te przypominają nakręcony w listopadzie 1903 roku film, wyświetlany tuż przy wejściu do głównej sali, który

utrwalił mieszkańców N.Y. walczących z silnym, zimnym wiatrem. Mężczyźni i kobiety przytrzymują kapelusze, aby nie zostały porwane przez wichurę, obracają się tyłem do mocnych podmuchów. Niektórzy wydają się rozbawieni tą sytuacją. Kilkakrotnie w *Street* pojawiają się sceny robienia zdjęć na ulicy. Pewna kobieta wygina się akrobatycznie, żeby odpowiednio uchwycić w kadrze parę turystów, którzy poprosili ją o przysługę. Innym razem widzimy młodą parę z dużymi, profesjonalnymi aparatami na szyi gotowymi do użycia. Wydaje mi się, że parą do tych scen jest akwarela Jacoba Lawrence pod tytułem *Fotograf*.

PARALIPOMENA

Spowolniony ruch ludzi staje się majestacyjny, gesty – znaczące. Czy wolno podniesiono w górę ręką oznacza chęć zabrania głosu w jakiejś

sprawie? Czy podobnie jak sztuka ulicy, film *Ulica* chce zwrócić naszą uwagę na coś ważnego? Jeżeli, tak jak chce tego autor, *Street* porównamy do snu, to jak każdy, również ten piękny sen można zinterpretować symbolicznie. W pełni zgodzę się z opinią Marthy Schwendener, recenzentki New York Timesa, która napisała: *To jest nowa reprezentacja miasta, w którym nieruchome i ruchome obrazy są rozmyte, w którym wszystko stoi w miejscu, ale też jest w ruchu, i w którym nic się nie dzieje, a jednocześnie jest zbyt wiele do zrozumienia*. Zostaje ona na poziomie stwierdzenia, że nie są to tylko atrakcyjne obrazy, ale stoi za nimi skomplikowane znaczenie, nie precyzuje jednak jakie. Nieoczywiste przesłanie stara się nazwać inny krytyk tej samej gazety, który zauważył: *Wideo Naresa nie jest wyraźnie polityczne, ale jednocześnie pokazuje ono, jak miasta są podzielone według kryteriów:*

klasowych, rasowych, ekonomicznych. Pomimo tego, że kamerę ustawia on na poziomie ulicy, generalnie poniżej pierwszego piętra, to mając wiedzę o tym, gdzie chodzą turyści i gdzie mieszkają różne grupy społeczne, zwykle możesz powiedzieć, gdzie się znajdujesz.

Sam autor odsyła do, wspomnianej już, starożytnej figurki, ponieważ, jak czytamy w jego komentarzu: *Ta figurka rzeczywiście wydaje się coś wiedzieć, czego my nie wiemy... ■*

3



Heinz Cibulka

1. *Gemischter Satz*, 1982
2. *Wien I*, 1984
3. *Hochzeit*, 1980



1

LILA DMOCHOWSKA

Wizualna poezja Heinza Cibulki

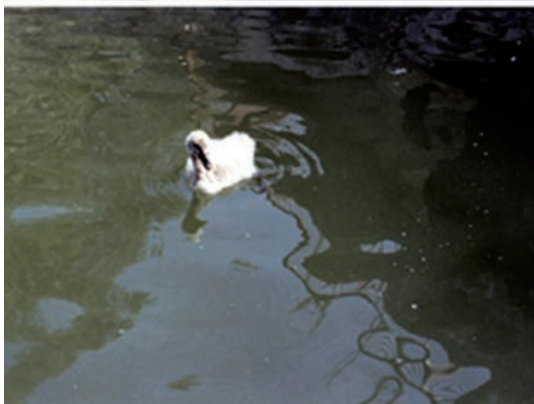
Austriacki artysta o polskich korzeniach, Heinz Cibulka, prezentował przez cały okres wakacyjny (od 21.06. do 15.09.2013) swoje prace w Centrum Sztuki Współczesnej w Toruniu. Fotografik już wcześniej kilkakrotnie był gościem polskich galerii. W 1992r. odbyła się jego wystawa w Galerii Miejskiej we Wrocławiu, a w 2008 r. pokazano jego prace w Muzeum Historii Fotografii w Krakowie. Toruńska wystawa zatytułowana „W rytmie światła i mroku” miała charakter retrospektywy i przybliżyła twórczość Cibulki z różnych okresów, począwszy od współdziałania w działaniach

znanych akcjonistów: Rudolfa Schwarzkoglera i Hermanna Nitscha, poprzez obiekty i asamblaże, a także charakterystyczne dla tego artysty kombinacje złożone z czterech fotografii, najnowsze prace multimedialne i wielkoformatowe kolaże w technice cyfrowej. Wystawie towarzyszył plakat z malowniczą kompozycją fotograficzną autorstwa Cibulki pt. *Hühnerleibfraktur*, gdzie w centrum uwagi umieścił on wypatroszonego kurczaka, a wokół niego nożyce służące do porcjowania mięsa, przepis kulinarny, przyprawy, talerz i sztucce. Wernisaż swojej toruńskiej prezentacji artysta potraktował jako happening

Według słów samego Cibulki, jego prace „[...]” należy czytać oczami, a nie interpretować słowami. Intelktualno-werbalna analiza zdjęcia przeszkadza bowiem w odbiorze wzrokowym.



2



i serwował co odważniejszym gościom mięso z kurczaka, które własnoręcznie smażył na patelni ustawionej na zaśmieconym stole – instalacji.

Heinz Cibulka znany jest dziś głównie ze swoich fotografii, ale w roku 1961, kiedy opuszczał mury Graphische Lehr-Versuchsanstalt w Wiedniu, chciał zostać malarzem. Dla klasycznych dziedzin sztuki nie był to jednak łaskawy okres – modne stawały się działania performerskie. Jego przyjacielskie stosunki z akcjonistami wiedeńskimi, a przede wszystkim ze Schwarzkoglerem i Nitschem, zmusiły go do rozwoju własnych koncepcji performanskich. Ten okres był dla młodego – jeszcze nieopierzonego artysty – czasem inicjacji i obserwacji. Służył on wtedy kolegom performerom głównie jako żywy model, którego nagie ciało poddawane było różnorodnym „torturom”. Jak wspomina Cibulka: *Fotografia była wtedy popularnym środkiem rejestracji performanskich projektów i akcji, ale nikt z tego kręgu artystów nie myślał o niej jako o niezależnej, równorzędnej dziedzinie sztuki. W ten sposób traktowano raczej film [1].* W tym czasie Cibulka nie robił jeszcze zdjęć, ani dokumentujących akcje, ani na własne potrzeby artystyczne. Swoją pierwszą poważną pracę rozpoczął niemal dekadę później. Dopiero w 1970 r. zrealizował instalację pt. *Stammensdorf – Essen und Trinken...*, która była rodzajem fotograficznego fresku z około 50 zdjęciami zamontowanymi na ścianie pomieszczenia. Towarzyszyły im elementy akustyczne, literackie i performanskie. Od tego czasu Cibulka zajął się fotografią na serio.

Z czasem poezja zdjęć i cyfrowych kolaży stała się jego wizytówką. Poetycki efekt swoich fotograficznych rejestrów Cibulka uzyskuje poprzez umiejętną synchronizację zdjęć, w których wykorzystuje przeciwieństwa i absurdy. Wiele z tych lirycznych cykli jest plonem zagranicznych podróży. Jego obrazowe poematy zawierają motywy z Austrii, Europy, Afryki, Azji i Ameryki. Być może niedługo powstanie taki cykl zainspirowany polskim

krajobrazem, gdyż wiedeński artysta odwiedza czasami nasz kraj, a szczególnie okolice Głogówka na Dolnym Śląsku, z którego pochodziła jego matka.

Heinz Cibulka chce wyzwolić swoje fotografie spod kryteriów czysto praktycznego zastosowania. *Dobre zdjęcie* nie jest to dla niego jedynym wyznacznikiem, czy je potem zastosuje w swoich poetyckich zestawach. To wcale nie musi być odbitka idealna, ostra i perfekcyjna. Powinna tylko znaleźć swoje miejsce pomiędzy innymi fotografiami. Tak zwane „nieudane fotki”, które zazwyczaj się wyrzuca, dla niego są ważne w tych kombinacjach, ponieważ wnoszą one nową jakość. Cztery ustawione na przeciw siebie (nieopracowane) wydruki tej samej wielkości (13/18 cm) stanowią od 1975 r. znak rozpoznawczy jego prac. Od jakiegoś czasu artysta zainicjował nową gałąź swojej twórczości. Specyficznemu podejściu Cibulki do fotografii wyszedł bowiem naprzeciw rozwój fotografii cyfrowej i łatwość jej obróbki w komputerze. To dzięki programom komputerowym możemy podziwiać jego zmiksowane wielkoformatowe kolaże.

Według słów samego Cibulki, jego prace (...) *należy czytać oczami, a nie interpretować słowami. Intelktualno-werbalna analiza zdjęcia przeszkadza bowiem w odbiorze wzrokowym. Oparte w większej mierze na słowach podejście do interpretacji jest raczej nieproduktywne, bo sprowadza ją do opisu. Tak więc dostarczane do mózgu informacje wzrokowe stają się uboższe o to, co uprzednio zinterpretowaliśmy słowami. Każdy obraz oddziałuje dopiero, gdy obserwator włoży w to wtórny wysiłek. Przesłanie zdjęć ujawnia się z chwilą, gdy odslaniamy własną poetyckość.*

Należy zatem uszanować zdanie artysty i pozostawić jego sztukę w konfrontacji z wrażliwością indywidualnego odbiorcy. Kusi mnie tylko, żeby zwrócić uwagę, że młodzięńcze pragnienie Cibulki odnośnie bycia malarzem zrealizowało się w jego fotograficznych kompozycjach, gdzie malarskość i poetyckość istnieją na równych prawach. ■

1 Wywiad z Heinzem Cibulką przeprowadzony w listopadzie 2002 przez Adama Mazurę, zob. <http://fototapeta.art.pl/2004/hcb.php>

Fotografie: materiały prasowe Centrum Sztuki Współczesnej w Toruniu





KAROLINA MAJEWSKA

Malarstwo performatywne Kathariny Grosse

Wyobraźmy sobie postać ubraną w kombinizon ochronny, która przy użyciu dystrybutora spreju (spary gun) pokrywa farbą powierzchnie ścian, elementy konstrukcyjne, meble – jak się wydaje – wszystko, co znajduje się na jej drodze. Wbrew pozorom nie jest to kadr z filmu *Painter* Paula Maccarthy ale scena z tymczasowej pracowni niemieckiej artystki Kathariny Grosse. Proces podejmowania decyzji o tym, gdzie powinna znaleźć się farba, odbywa się podczas akcji malowania. Wcześniej jednak artystka wybiera przestrzeń i aranżuje ją, wprowadzając w nią niekiedy elementy takie jak piach, żwir, styropian czy przedmioty codziennego użytku. Kolory, które nanosi na zmultiplikowane powierzchnie są bardzo intensywne, niemalże fluorescencyjne. Nie niosą one ze sobą żadnych partykularnych znaczeń – to, co decyduje o ich doborze, to fakt, że mają moc energetyzowania przestrzeni i poprzez to oddziałują na widza. Jak twierdzi Grosse – jeżeli kolor jest zbyt intensywny, przesadzony – uzyskuje on moc angażowania odbiorcy. Właściwie całe działanie Grosse opiera się na technice hiperbolizacji. Jest to świadoma strategia artystyczna, pozwalająca na osiągnięcie pożądanego efektu: to znaczy wpisanie reakcji odbiorcy w proces

konstrukcji sensu pracy. Prywatne performance artystki przywołują metodę action painting – nie jest to jednak celowe odwoływanie się do tej techniki. Jeżeli coś łączy praktykę Grosse ze sparodiowanym przez Maccarthy’ego abstrakcyjnym ekspresjonizmem, jest to element egzystencjalnej powagi w myśleniu o malarstwie. Poszukując jakiejś genealogii tej twórczości, można przywołać tutaj raczej Francuską grupę Supports/Surfaces reifikującą abstrakcję; czy artystów związanych z Arte Povera wykorzystujących w swoich realizacjach surowe materiały bądź zwyczajne objekty.

Katharina Grosse to artystka, która nie tylko w ciekawy sposób uprawia malarstwo, ale równie ciekawie o nim opowiada. Właściwie tekst na temat jej twórczości mógłby być kompilacją cytatów pochodzących z przeprowadzonych z nią wywiadów. Składał by się wówczas z długich, wielokrotnie złożonych zdań za każdym razem zakończonych błyskotliwą pointą. Zapewne ta analityczna postawa i umiejętność komunikowania wynika z faktu, że od wielu lat pracuje ona ze studentami – obecnie jako profesorka w Kunstakademie Düsseldorf. Nie bez znaczenia jest także fakt, że sama studiowała na tej akademii, mając

możliwość dyskusji i wymiany intelektualnej z wieloma ciekawymi artystami pracującymi w medium fotografii (np. Thomas Demand, Andreas Gurski). Jak sama twierdzi, pozwoliło jej to bardzo wcześnie, czyli na etapie edukacji artystycznej, spojrzeć na malarstwo dystansu; z innej perspektywy. Jej wypowiedzi są nie tylko refleksją na temat własnej twórczości, odautorską interpretacją ale także próbą kontekstualizacji tej twórczości. Opowiadając o swoich pracach Grosse odnosi się do historii medium, epistemologii czy psychologii percepcji. Trudno jest zatem pisać o malarstwie Kathariny Grosse, pomijając tę narrację.

Artystka konstruuje sens swoich prac przez odniesienie ich do kondycji współczesnego człowieka – z jednej strony ilustrując mechanizmy percypowania rzeczywistości, z drugiej rzucając wyzwania naszym nawykom rozumienia rzeczywistości. Jej obrazy totalne są wieloperspektywiczne, nie generują jednego punktu, z którego należy je oglądać – co więcej, taki totalny ogląd jest w ich przypadku po prostu niemożliwy. Skala realizacji i ich wielopłaszczyznowość powodują, że widz nie jest w stanie ogarnąć ich jednym, unifikującym spojrzeniem. Żeby je obejrzeć, musimy zmieniać

1–3. Katharina Grosse,
*Two younger women
 came in and pull out a
 table*, De Pont Museum of
 Contemporary Art, Tilburg,
 Netherlands, 2013,
 Fot. 1–3 Peter Cox
 © VG Bild-Kunst, Bonn
 Courtesy the artist &
 Johann König, Berlin



miejsce, pozostawać w ruchu, to znaczy samodzielnie odkrywać nowe punkty widzenia i nowe widoki. Obecna w tej strategii krytyka centralnej perspektywy wiąże z krytyką hierarchii narzucanej przez centralnie konstruowaną optykę. Grosse przywołuje rzeczywistość, w której nie tylko nie istnieje coś takiego jak zintegrowana osobowość twórcy czy odbiorcy, ale także nie istnieje zintegrowany obraz rzeczywistości – rzeczywistość musimy sobie każdorazowo konstruować sami. Gdy dostrzegamy jedną stronę jej malarskich realizacji – druga pozostaje niewidoczna. Grosse zafascynowana jest fenomenem tego, co znajduje się poza zasięgiem wzroku, percepcji – zarówno w sensie dosłownym, jak i metaforycznym. Realność to dla artystki palimpsest złożony z odrębnych elementów, których nie da się połączyć w wewnętrznie niesprzeczną całość.

Analogicznie jej twórczość bazuje na dialektycznej równowadze wewnętrznych przeciwieństw. Być może jest to naiwny, szkolny sposób spojrzenia, wynikający z potrzeby uporządkowania *ouevere* artystki – niemniej jednak lista tych wewnętrznych sprzeczności narzuca się sama: kontrola procesu kreacji *versus* – otwarcie na przypadek; niejasna granica po między świadomym, analitycznym działaniem i podświadomymi, intuicyjnymi wyborami; efemeryczność realizacji kontra ich skala i spektakularność. Podczas procesu malowania artystka cały czas konfrontowana jest z ontologicznym pytaniem o malarstwo. Jak sama stwierdza, wybrała pracę bezpośrednio z architekturą i dystrybutorem spraju/spray gun, aby ujawnić wewnętrzne właściwości malarstwa. Sposób

dochodzenia do tej techniki łączył elementy przypadkowe i intencjonalne – niektóre kroki na drodze do malarstwa totalnego były bezpośrednią konsekwencją praktyki malarskiej inne – intelektualnej spekulacji.

Przed rozpoczęciem realizacji malarskich w przestrzeni Katharina Grosse pracowała przede wszystkim z kolorem, realizując niewielkie abstrakcyjne obrazy olejne. Do dziś kontynuuje ona w swoim berlińskim studiu malowanie na płótnie, używając farby akrylowej. Pierwszą realizacją *site specific* był projekt zrealizowany w Bern Kunsthalle w 1998, kiedy artystka zachęcona przez kuratora Kirka Mayera zdecydowała się pracować bezpośrednio na ścianie galerii, pokrywając jeden z kątów pomieszczenia intensywną, ciemną zielenią. Bezpośrednią inspiracją do zastąpienia skali płótna powierzchnią ściany był wyjazd do Florencji, podczas którego zafascynowała ją renesansowe malarstwo ściennie. Grosse florenckie freski przetłumaczyła na wspólny język pigmentowej abstrakcji, początkowo używając pędzla i farby olejnej. Technika ta wymagała ciągłego kontaktu z powierzchnią ściany – była dla artystki zbyt

powolna i limitująca fizycznie. Grosse dążyła do tego, aby sam proces malowania odbywał się analogicznie do procesu oglądania prac. Dystrybutor spraju umożliwił jej powiększenia samej siebie w przestrzeni; odwrócenie skali.

Jedną z ciekawszych realizacji w nowej technice było pomalowanie własnego pokoju – łóżka, obiektów codziennego użytku, zaaranżowanych tak, jak zastała je artystka w momencie podjęcia spontanicznej decyzji o malowaniu. Farba nałożona na obiekty w przestrzeni odsłoniła nowe relacje pomiędzy nimi – pozwoliła ujawnić pokrewność czy tożsamość materialności molekularnego świata. Od czasu tych pierwszych eksperymentów Grosse eksponowała swoje instalacje w wielu publicznych instytucjach artystycznych w Europie i USA (m.in. Mass MoCA, MOCA Cleveland, Temporäre Kunsthalle, Berlin, Frankfurter Kunstverein, Frankfurt am Main) oraz w galeriach prywatnych (m.in. Johann König, Berlin, Nächst St. Stephan, Wiedeń) w ramach projektów solowych bądź wystaw grupowych. Jej przeskalowane i intensywne instalacje stanowią także idealną odpowiedź na potrzeby projektów w sferze publicznej. Jedną z najciekawszych realizacji, demonstrujących doskonale otwartą na dialog z miejscem metodę pracy artystki była zeszłoroczna realizacja *Blue Orange*, Public Art Project, w szwedzkim miasteczku Vara. W tym roku we wrześniu w Berlinie będzie można zobaczyć inny projekt w przestrzeni publicznej – *mein schreibtisch, das schneefeld*, realizowany w ramach projektu Kurt-Kurt. ■

Christian Jankowski

1. *Telemistica*, 1999, Kadr z filmu, wideo, 22:00 min, kolor, dźwięk, © Christian Jankowski

Dzięki uprzejmości: Artysty, Klosterfelde, Berlin and Lisson Gallery, Londyn

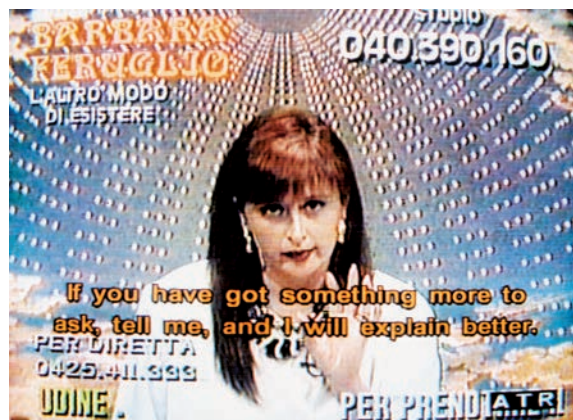
Historia wagi ciężkiej / Heavy-weight History, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski

2. Sportowcy – polscy ciężarowcy – podnoszą pomnik Willy'ego Brandta w Warszawie w ramach premierowego projektu *Historia wagi ciężkiej* Christiana Jankowskiego prezentowanego na wystawie *Historia wagi ciężkiej / Heavy weight History* w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski do 25 sierpnia

3. Sportowcy – polscy ciężarowcy – podnoszą pomnik Syrenki na Starym Mieście w Warszawie w ramach premierowego projektu *Historia wagi ciężkiej* Christiana Jankowskiego prezentowanego na wystawie *Historia wagi ciężkiej / Heavy weight History* w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski do 25 sierpnia

Fot. 2-3 Zuzanna Rutkowska, Dzięki uprzejmości Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa

80



EULALIA DOMANOWSKA

Nowa dyscyplina artystyczno-sportowa

Czy artysta może zamienić widzów w stado owieczek, a dyrektora w pudła? Czy może leżeć jak sparaliżowany u stóp teksańskiego tele-uzdrowiciela lub pytać wróżbiarzy o sukces swojej przyszłej kariery? Oczywiście, może to zrobić niemiecki artysta Christian Jankowski, którego wystawy przyciągają publiczność do galerii nawet wtedy, gdy nie pokazują żadnych prac.



W 2010 roku stworzył projekt „Perfekcyjna galeria”, w którym przyglądał się miejscu wystawienniczemu, jakim jest Pump House Gallery w Battersea Park w Londynie. Budynek powstał w 1861 roku, a w latach 80. XX wieku został odrestaurowany i przeznaczony dla sztuki współczesnej. Jankowski – zaproszony do zrobienia tam wystawy – stwierdził, że tamtejsze wnętrza i jego detale dalekie są od doskonałości i zaprosił projektanta i prezentera telewizyjnego Gordona Whistance’a produkującego znane programy designerskie typu „makeover” do przekształcenia galerii według określonego planu. Sam zaś wyprodukował z całego wydarzenia 30-minutowy film wideo wyglądający jak prawdziwy program telewizyjny. Wnętrze zostało dość radykalnie

przekształcone. Między innymi wybudowano wysoką na dwa piętra ścianę i stworzono nowe wejście dla widzów. Sama architektura pustego galeryjnego wnętrza stała się dziełem, do którego oglądania zaproszono publiczność.

Efekt filmowy mogliśmy oglądać na retrospektywnej wystawie Christiana Jankowskiego, którą zorganizowała w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie Ewa Gorządek, prezentując jednego z najciekawszych współczesnych twórców postkonceptualnych. Jego praktyka lokuje się między różnymi dziedzinami sztuki: video, instalacją, ready-made i performance. Jednak przede wszystkim dominuje jej aspekt performatywny. Artysta tworząc swoje filmy, często współpracuje z nie-artystami:

jasnowidzami, magikami, agentami castingu, pracownikami instytucji kulturalnych, pracownikami giełdy itp. Jak twierdzi teoretyczka sztuki współczesnej, Jeni Fulton, traktując swoje nagrania filmowe jako dzieła sztuki, Jankowski eksponuje absurdalność granicy między życiem a sztuką i pokazuje, że dla niego sztuka nigdy nie będzie autonomiczna.

Ten mistrz manipulowania mediami bada relacje między rzeczywistością a fikcją, między sztuką elitarną a kulturą masową czy między twórcą a publicznością. Wciągając ludzi spoza artystycznych kręgów, wykorzystuje praktyki artystów Fluxus i happeningu z lat 60., kładąc nacisk na aktywne współuczestnictwo odbiorców w realizowanych projektach. Prowadzi przebiegłe postkonceptualne działania, których tematyka koncentruje się wokół ekonomii, wiary, idoli popkultury i rynku sztuki. Jak słusznie zauważa portal gdańskiego projektu Narracje, rozmazując granice, Jankowski czerpie szczególną radość przenosząc — jak estetyczny kameleon i student socjologii — sztukę w światy subkultur i konwencji. (...) *oddaje się otwieraniu (i kwestionowaniu) modelu tworzenia sztuki w rozszerzonym, społecznym polu* [1].

Znakomitym przykładem takiego działania był film wideo *Telemistica* przygotowany na Biennale w Wenecji w 1999 roku. Artysta przedstawił rozmowy z pięciorgiem włoskich jasnowidzów prowadzących własne programy telewizyjne. Dzwonił do nich i pytał o przepowiednie dotyczące jego udziału w Biennale. Chciał wiedzieć, czy osiągnie sukces i uzyskał afirmatywne potwierdzenia. *Telemistica* rzeczywiście zwróciła oczy całego artystycznego świata na niemieckiego twórcę, który siedem lat wcześniej zadziwiał swoich rodaków robiąc zakupy spożywcze w sklepach za pomocą polowania. Wybierał produkty strzelając do nich z dziecięcego łuku zabawki, a następnie płacił w kasie, humorystycznie sugerując, że *ta męska technika samowystarczalności* i kapitalistyczna cyrkulacja towarów niekoniecznie się wykluczają. Film pokazujący performance Jankowskiego był następnie promowany w programach „teleshoppingu” jako nowy sposób zakupów...

Praca Jankowskiego wy pływa z połączeń wzajemnych między nim a kontekstem, współtwórcami, publicznością. Ironiczne, żartobliwe i wnikliwie interwencje wyrażają trwałą zadumę nad rytuałami być może najdziwniejszej ze wszystkich subkultur: sztuki [2]. W projekcie *Rozbierz licytatora* złożonym z filmu wideo, fotografii i przedmiotów gotowych, zaproponował w amsterdamskim domu aukcyjnym Christie, nietypową aukcję: na sprzedaż wystawiono licytatora, a właściwie elementy jego garderoby. Krawat czy para skarpetek

osiągnęły niewiarygodnie wysokie ceny kilku, a nawet kilkunastu tysięcy dolarów. Jankowski zamienił używane przedmioty w wartościowe dzieła sztuki, pokazując mechanizmy finansowe rynku sztuki i kwestionując jego metodę kreowania symbolicznej wartości produktu. Artysta równie finezyjnie zrealizował projekt na targi sztuki Frezie w Londynie. W filmie *The Finest Art on Water*, czyli *Najlepsza sztuka na wodzie*, artysta proponuje klientom kupno dwóch ekskluzywnych łodzi: motorówki o długości 10 metrów nazwanej „Christian” i wielkiego jachtu o nazwie „Jankowski”. Pierwszy obiekt istnieje tylko w liczbie 11 sztuk, a jednym z jego posiadaczy jest aktor George Clooney. Superjacht CRN ma 68 metrów i produkowany jest na specjalne zamówienie. Na ekranie starannie wybrany reklamodawca — dyrektor firmy produkującej te ekskluzywne jachty — zachwala go jako wspaniałą łódź, ale także dzieło sztuki, które nie traci, a zyskuje z czasem. Ewentualny kupiec może w przyszłości na jachcie zarobić, jeśli sztuka Jankowskiego będzie rosła w cenie.

Na warszawskiej wystawie pokazano 16 różnych projektów Jankowski’ego z ostatnich 20 lat, które tak się od siebie różniły, jakby zostały wykonane przez kilku różnych twórców (częściowo tak rzeczywiście było). Jednak łączył je niezrównany humor autora i jego niezwykle inteligentna pomyślność. Twórca określa świat kuratorów, artystów i odbiorców mianem „magicznego kręgu”. Często czyni publiczność bohaterami wymyślonych przez niego projektów przez zaskakujące odwrócenie sytuacji. Na przykład zachwycili go uliczni artyści w Barcelonie występujący jako „żywe rzeźby” na ulicach miasta. Wybrał Che Guevarę, rzymskiego legionistę, kobietę rodem z obrazów Dalego i wykonał ich brązowe repliki, które do złudzenia przypominają ludzi ubranych w kostiumy. Innym razem pozwolił chińskim kopistom ze słynnego miasta Dafen, którzy produkują miliony reprodukcji obrazów przeznaczonych do wnętrz pozagaleryjnych, jak pokoje hotelowe, biura czy prywatne domy, zmienić się z naśladowców w kreatorów. Na tle ścian nowo budowanego w ich mieście muzeum mieli oni namalować obrazy, jakie chcieliby zobaczyć w tym gmachu.

Absolutnym hitem wystawy był film *Casting na Jezusa* zrealizowany na terenie Rzymu w Complesso Santo Spirito, położonym obok Watykanu starym szpitalu założonym przez papieża Innocentego III w 727 roku i służącym pielgrzymom odwiedzającym grób św. Piotra. W castingu wzięło udział 13 aktorów, spośród których miał zostać wybrany jeden najlepiej interpretujący rolę Jezusa. Trzech członków jury: watykański ksiądz Monseñor José Manuel del Rio Carasco, krytyk sztuki Sandro Barbagallo

pracujący dla „Osservatore Romano” oraz związany z Watykanem dziennikarz Massimo Giraldi dokonywali wyboru na podstawie kilku scen, jakie mieli zagrać kandydaci: łamania chleba, czynienia cudu, cytowania Pisma Św. i niesienia krzyża. Artystę zainspirowało przypadkowe oglądanie kręcenia filmu „*Pasja* Mela Gibsona w 2003 roku w Cinecitta. *Chciałem zbadać, jak Kościół katolicki wyobraża sobie artystyczną reprezentację Chrystusa obecnie i jak ten obraz jest przekazywany przez media* [3] — mówił autor. Sukces miało zapewnić (oprócz talentu) posiadanie mesjanistycznej charyzmy i odpowiedni wygląd. Zwycięzcą castingu został Robin Mugnaini, który tak dobrze wczuł się w rolę, że sam mógłby złożyć nową religię. Obserwowanie obrad jury dostarczało fascynującego materiału dokumentującego kryteria wyboru. Na przykład doskonałym głosem, pamięcią i grą wyróżnił się Mauro Recanti, ale — niestety — miał za dużą brodę. Francesco Manisi wyglądał tak dobrze, że artysta ochrzcił go mianem Versace Jezus. Miał naprawdę ekspresywne oczy, jednakże był zbyt wysportowany i muskularny. Wreszcie czwarty finalistą, Eduardo Rosso, który poruszał się wspaniale niczym kardynał, okazał się ostatecznie zbyt melodramatyczny, a w jednej ze scen pocałował innego mężczyznę w usta. Takiego wyrażania uczuć jury nie tolerowało. Cienka ironia i sposób zrobienia filmu to absolutna artystyczna maestria.

Takiego kalibru nie miał interesujący mimo wszystko projekt *Historia wagi ciężkiej* przygotowany specjalnie na warszawską wystawę. Artysta poprosił polskich ciężarowców, aby podnieśli niektóre — starannie dobrane — warszawskie pomniki: Syrenkę, jednego z „Czterech śpiących” (czyli Pomnika Polsko-Radzieckiego Braterstwa Broni) i Ludwika Waryńskiego. Próbowano jeszcze podnieść pomnik Willy’ego Brandta, Ronald Reagana i Siłacza z ulicy Brzozowej. To był projekt *w oryginalny sposób* — podkreśla kuratorka — *łączy sport, sztukę i historię. [Artysta] podejmuje w nim kwestię funkcjonowania przestrzeni publicznej, a konkretnie miejsc naznaczonych symboliką ulokowanych w nich pomników oraz rzeźb. W kontekście wydarzeń upamiętnionych monumentami i przesłań, jakie ewokują wybrane rzeźby, waga ciężka w symboliczny sposób akcentuje ich doniosłość* [4]. Trzykrotny olimpijczyk Grzegorz Kleszcz był zadowolony z udziału w projekcie. Mówił, że to *była niezwykła przygoda*, choć bywało ciężko. Pogoda w dniu projektu była niełaskawa — zimno i deszcz. Często musiał wraz z kolegami podnosić pomnik kilkukrotnie, bo coś poszło nie tak albo trzeba było wykonać dodatkowe ujęcia filmowe. >

1 <http://narracje.eu/artysta/christian-jankowski-niemcy/>

2 Ibidem.

3 Press release do wystawy Jankowskiego w Lisson Gallery, 2011 r.

4 Ulotka prasowa do wystawy Christiana Jankowskiego w CSW w Warszawie w 2013 r.



1

Nazwisko Jankowski brzmi znajomo. I rzeczywiście artysta, który urodził się w Niemczech, a mieszka w Nowym Jorku, ma związki z Polską. Jego dziadkowie pochodzą z Poznania. W związku z tym polsko-niemieckie relacje są istotne dla autora. Na konferencji prasowej opowiadał, że już na lotnisku zauważa się publikacje na temat II wojny światowej. Świadczy to o dużej wadze historii w naszym kraju, zwłaszcza tej traumatycznej. O swojej pracy w Warszawie mówił: *To jest bardziej podróż i kiedy przystępowałem do tego projektu (...) nie miałem kompletnie pojęcia, czym się ta podróż zakończy, szczególnie że nie brakowało w niej trudnych momentów, nie wiedzieliśmy na przykład, które z tych pomników będziemy mogli podnieść, nie w sensie fizycznym, ale prawnym; trzeba było się strasznie nabiegać i nazalać – ta uciążliwa papierkowa praca, różne pozwolenia etc.* [5]. Podobnie projekt wspomina Ewa

Gorządek, która włożyła wielką ilość pracy i energii w jego realizację. *Trudne zadanie podniesienia warszawskich pomników wskazuje na fakt, że najważniejsze, przełomowe momenty są efektem działania ludzi oraz ich wysiłku* – komentuje portal Onet.pl [6]. Nasz znakomity dziennikarz sportowy, Michał Olszański, który komentował akcję w zrealizowanym przez Jankowskiego filmie video, cieszy się, że powstała nowa dyscyplina sportowa – grupowe podnoszenie ciężarów. Jeżeli chcemy mieć wpływ na rzeczywistość, to powinniśmy brać sprawy *we własne ręce*. *Historia wagi ciężkiej* jest próbą kompleksowej zmiany myślenia o historii, sztuce i wspólnym działaniu. I choć projekt nie skrzy się tak błyskotliwym humorem, jak choćby sprzedaż jachtu „Jankowski”, to wydaje się, że podjęte przez artystę ryzyko się opłaciło, a wystawa stała się prawdziwym hitem. ■

5 Christian Jankowski, *Historia wagi ciężkiej*, *Tranzystor* nr 7/2013, CSWZU, s. 6.

6 Onet. pl <http://kultura.onet.pl/wiadomosci/christian-jankowski-w-csw-sztuka-unoszenia,15538226,artykul.html>

Christian Jankowski

1-2. *Casting na Jezusa*, 2011, Kadry z dwukanałowej projekcji wideo, 60 min, kolor, dźwięk, włosko-angielskie napisy © Luise Müller-Hofstede
Dzięki uprzejmości: Proyectos Monclova, Mexico City; Klosterfelde, Berlin; and Lisson Gallery, Londyn
1-2. *Historia wagi ciężkiej / Heavy-weight History*, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski



2

EWA TATAR

Bunkier Sztuki

- sprawozdanie subiektywne

W krakowskim Bunkrze Sztuki zimą tego roku zagościła „Likwidacja”.

Wystawa przygotowana przez Grzegorza Sztwiertnię przypominała mityczną już aukcję dzieł z kolekcji tej instytucji przeprowadzoną bodajże w latach 90., za pieniądze z której podobno wyremontowano toalety. W przededniu jubileuszu powstania świetnego, brutalistycznego budynku z 1965 roku – jednego z niezliczonych zrealizowanych projektów Krystyny Różyckiej-Toloczko, podobny remont przydałby się bardzo, nie tylko toaletom. Już w wakacje tym, co uderzało w gmachu przy krakowskich Plantach, był odór zgnilizny i fekaliiów wynikający z zalania piwnic

(podsumowany przez działający wówczas przy galerii młodzieżowy kolektyw Zbiornik Kultury wystawą „Bąk”). Teraz jest nieco lepiej, wywietrzało, ale „dworcowy” charakter toalet zniechęcał zwiedzających do zajęcia miejsca na rozłożystej sofie ustawionej w związku z wystawą Sztwiertni w przestrzeni zaraz przy nich.

Wystawa zajęła całe pierwsze piętro i doskonale ukazała poczucie humoru artysty oraz brud na nieodmalowanych, pękających ścianach. Oszczędną aranżację sprowadzono do kilku ścianek czyniących z ostatniej części wystawy rodzaj standu na >

83



Z lewej: **Katarzyna Majak**, *Paraskiewa – Szep-tucha*, z cyklu *Kobiety Mocy*, dzięki uprzejmości artystki i Porter Contemporary gallery

Katarzyna Majak

1. *Kasia Emilia — jest*, z cyklu *Kobiety Mocy*, dzięki uprzejmości artystki i Porter Contemporary gallery
2. *Bea, ta która słucha lasu*, z cyklu *Kobiety Mocy*, dzięki uprzejmości artystki i Porter Contemporary gallery
3. *Maria*, kadr z video
4. *Elwinga — Druidka*, z cyklu *Kobiety Mocy*, dzięki uprzejmości artystki i Porter Contemporary gallery



1



2

targach, w przestrzeni poprzedzającej zaś znalazły się proste meble z płyty wiórowej (materiał ten króluje w Krakowie w czasach kryzysu). Na owych biurkach ustawiono komputery, z których można było wydrukować grafomańskie utwory między innymi o erotycznych i nie tylko przygodach Sary — prawdopodobnie znudzonej urzędniczki sztuki. A w towarzyszącym wystawie wywiadzie z artystką przeprowadzonym przez Martynę Chołys przeczytać o *sekretnym życiu pracownika* instytucji i tym, jaką przybierać ono może formę, czego efektem stało się właśnie pięć biurków z ich sekretami.

Sedno Likwidacji stanowiła zaś subiektywna selekcja prac z kolekcji (którą o zgrozo próbuje się animować mocno pretensjonalnym hasłem Będzie się dzieło!), gdzie obok zakupionych czy pozyskanych w ostatnich czasach klasyków młodej sztuki krakowskiej i innych faworytów

poprzedniego zespołu kuratorskiego (krakowskich nazwisk-evergreenów, obecnych we wszystkich tutejszych zbiorach), znalazło się sporo malarstwa i obiektów rzeźbiarskich (płaskorzeźby w gipsie i w drewnie to moje ulubione) niesprzedanych najwyraźniej na owej legendarnej „likwidacji”. Każdy z artefaktów opatrzone złośliwą nieco deklaracją daru, i tak *Trzej Królowie* Marty Deskur trafić mają do Muzeum Archidiecezjalnego Kardynała Karola Wojtyły w Krakowie, marynistyczne malarstwo Włodzimierza Buczka do pomorskich ośrodków muzealnych, a tegoż płótno *W Dolinie Będkowskiej* stosownie do Muzeum Tatrzańskiego. Fasada Bunkra na płótnie pędzla Bujnowskiego (z cyklu „Malowanie — Odnawianie”) do warszawskiego MSN-u, aby zapewne upamiętnić złote lata krakowskiej instytucji, Smoczyński do MOCA-Ku, gdzie eksponuje się go w taki sposób, że blinkownie

Kobiety mocy to cykl reprezentacyjnych, zunifikowanych wizerunków współczesnych wiedźm — tych, które wiedzą, do których artystka docierała przez lata pieczołowicie je wyszukując na marginesach kultury.

uniemożliwia jakikolwiek kontakt wzrokowy z dziełem, dwaj kampowi, uszyci z miękkich materiałów *Rycerze z Pieskiem* Justyny Koeke do Muzeum Zamkowego w Malborku, a plakat z *Życia codziennego w Polsce* Wilhelma Sasnala do Muzeum Etnograficznego. Wszystko to nieodpłatnie, na mocy art. 26 ust. 1 *Ustawy o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej*.

Gorzki pejzaż wystawy uzupełniała gęsta tapeta kserówek reliktyw z lat świetności, głównie BWA: zdjęcia z otwarć, festiwali, odczytów, kwiaty, gratulacje, uściski, pełne sale ludzi. Mam nadzieję, że wystawa ta znajdzie jakiegokolwiek odbicie w działaniach krakowskiego magistratu i Bunkier będzie miał jeszcze swoje dobre chwile, a pracownicy instytucji potraktują ją jako rodzaj symbolicznego nowego otwarcia.

W tym samym czasie w galerii pokazywano nieco designerską wystawę sztuki Honzy Zamojskiego – galeria sprowadza bowiem ciekawe nazwiska spoza Krakowa, z nie do końca jednak interesującymi projektami, oraz – zamontowaną w przejściu od drzwi bocznych do schodów do galerii dolnej, wydzieloną czarną folią serwującą trash estetykę – nieco jednak tandetnie marszczącą się pod nogami i wskazującą na niski poziom zaprzyjaźnienia się z materiałem – instalację debiutantki z Krakowa, Justyny Mazur. Absolwentka grafiki zaprezentowała sensualny film o wydobyciu kamienia litograficznego, w który pod mgłą czysto materialnej wrażliwości przemycła refleksję nad bezpieczeństwem pracy. Całość, trochę pretensjonalnie, dopełniał litograficzny kamień wyeksponowany w przestrzeni galerii. Niewielka i słabo nagłośniona wystawa była materialnym zwrotem akcji w mocno teoretyzującym programie instytucji, która – choć swoimi działaniami jak np. cykl „Po kapitalizmie” robi wiele dla ożywienia

skostniałego środowiska kulturalnego miasta, nie pochyla się zbyt często nad samą plastyką, co powinno być jej głównym zajęciem.

Przed corocznie prezentowaną w gmachu przy Plantach wystawą główną Miesiąca Fotografii miały miejsce dwa wydarzenia, które choć tematycznie sobie bliskie, zupełnie rozminęły się w sferach wystawienniczych i zamiast stworzyć dwie wzajemnie komentujące się ekspozycje, ukazały brak programowego i estetycznego zespolenia Bunkra oraz porażające najwyraźniej niedobudżetowanie miejskiej instytucji. Cecylia Malik i Katarzyna Majak – artystki z pozycji feministycznej, aktywistycznej i badawczej skupione na ludowych inspiracjach to wymarzony duet. Kiedy jednak na parterze galerii zaprezentowano przegląd ostatnich działań krakowianki w dobrej aranżacji Michała Okońskiego, na pierwszym piętrze dwupoziomowej przestrzeni znalazł się niezwykle ciekawy, ale totalnie położony ekspozycyjnie projekt warszawskiej fotografiki. Brudne ściany, za wielką przestrzeń, niezrozumienie sensu samego aktu wystawiania przez kuratorkę zabiło to bardzo potencjalne, antropologiczne badawczo-fotograficzne dzieło. „Kobiety mocy” to cykl reprezentacyjnych, zunifikowanych wizerunków współczesnych wiedźm – tych, które wiedzą, do których artystka docierała przez lata pieczołowicie je wyszukując na marginesach kultury, zabiegając o osobisty kontakt, rozmawiając, biorąc udział w proponowanych przez nie obrzędach, wreszcie nagrywając je, rejestrując rozmowy, które zebrane w jednym tomie czekają na wydawcę oraz fotografując. W czterech wielkich salach rozwleczono materiał na jedno pomieszczenie, który podany w formie fotograficznego tableau i wariacji ekspozycyjnej inspirowanej gabinetem osobliwości miałby szanse uwodzić publiczność swą minimalistyczną estetyką. Szkoda.

Inaczej stało się w przypadku Malik, która oddając swoje ludowe działania aktywistyczne w ręce profesjonalisty, po raz kolejny zaczarowała wszystkich krakowian. „Rezerwat miasto” to narracyjna retrospektywa uzyskana przy pomocy linearnej aranżacji złożonej z horyzontalnych elementów: powalonych w trakcie wichury pni i plecionych przez aktywistów warkoczy z recydingowych szmat do nowej, przygotowanej w trakcie trwania wystawy akcji. Na ciąg prac składały się symbolicznie wydzielone światłem, a czasem po prostu zrozumieniem charakteru załamania architektury przestrzenie dedykowane akcji demolki na Smoleńsk, kiedy to wraz z siostrą, Justyną Koeke, i całą rodziną artystka postanowiła zamaniestować sprzeciw wobec wysiedlenia lokatorów dotyczącej ich osobiście. Dalej dokumentacja z akcji wchodzenia na drzewa, też licznych kontynuatorów; „Modraszki”, czyli ratowanie krakowskiego Zakrzówka przed zabudową, dokumentacja spływu rzekami Krakowa oraz akcja malowania w lesie. Choć efekty tej ostatniej nie porywają historyczki sztuki, to na pewno była to świetna okazja do poznania krakowskich dzikich przestrzeni, co sprytnie wykorzystywane jest w dalszych działaniach robiących dużo dla integracji mieszkańców Krakowa, jak zmobilizowanie olbrzymiej ilości obywateli, w tym całej ekipy Bunkra identyfikującej się z projektem, do pleceni warkoczy i udziału w happeningu nagłaśniającym ambiwalentną etycznie kwestię regulacji górskich rzek. I choć estetyczny ludzizm z młodopolskim echem i oderwanie realizacji od tematów ważnych dziś dla sztuki może budzić rezerwę, to z pewnością była to jedna z najlepiej zaprojektowanych wystaw w Bunkrze w ostatnim czasie. Teraz czekam, aż instytucja ta na nowo zorientuje się na sztukę, jej strategię i jej problemy. ■



3



4



DOBROMIŁA BŁASZCZYK

Walter Pfeiffer — artysta artystów

Jak co roku w Krakowie maj to miesiąc pod znakiem fotografii — dziedziny sztuki, która zyskuje coraz większą rzeszę miłośników w Polsce.

tak, już po raz jedenasty, Miesiąc Fotografii zagościł w większości galerii w stolicy Małopolski. Uroczyste otwarcie Festiwalu odbyło się tradycyjnie już w Galerii Starmach, gdzie zaprezentowano retrospektywę twórczości jednego z najbardziej kontrowersyjnych fotografów lat 70. i 80. Waltera Pfeiffera. Ten nie do końca znany w Polsce artysta zasługuje jednak na bliższe przyjrzenie się mu.

Artysta artystów — tak bardzo często określane jest Pfeiffer. Stał się on bowiem inspiracją i pewnego rodzaju autorytetem w kwestiach fotografii lat 90. Jego intymny i autobiograficzny charakter fotografii miał wpływ na twórczość m.in. Jürgena Tellera. Bardzo często porównywany jest i zestawiany z Nan Goldin. Sam opowiada, że w Londynie *po spacerze w Hyde Parku zobaczyłem zdjęcie*

Walter Pfeiffer

1. *Bez tytułu*, 1974 © Walter Pfeiffer / Pro Litteris
2. *Bez tytułu*, 1973 © Walter Pfeiffer / Pro Litteris

Tillmansa w galerii Serpentine i pamiętam, co wtedy pomyślałem: Och nie! Ktoś robi to samo, co ja [1]. Wprawiało go to w nostalgiczny nastrój, jednak dzięki swojej pogodzie ducha i zamiłowaniu do piękna szedł do przodu szukając następnych pięknych i ponętnych modeli oraz muz. Jego zdjęcia cechuje specyficzny, intymny klimat oraz erotyczne napięcie pomiędzy fotografem i fotografowanym. Pfeiffer, gdy pracuje, oddaje się temu całkowicie. Wszystko

na około znika, najważniejsza jest praca. Najpierw przygotowuje otoczenie oraz odpowiednią atmosferę dla swoich modeli — muszą czuć się komfortowo, gdyż nie tylko dla niego, ale też i dla nich musi być przyjemnie. Nie widać u nich stresu, nerwowego napięcia czy zażenowania. Chłopcy na jego zdjęciach są w pełni zrelaksowani. Patrzą się wprost na aparat. Mamy wręcz wrażenie, że oglądając

zdjęcie, wchodzi się w intymną relację z modelem – nie ma nikogo i niczego dookoła. Czas się zatrzymał. A oni wydają się przylapani w prywatnych codziennych sytuacjach. Ta spontaniczność i niewymuszonosc ujęć ma też swoje odbicie w sposobie robienia zdjęć. Szwajcar lubi szybkie ujęcia, wykonane najwyżej trzykrotnie. Bez długich podchodów. Ponieważ zawsze denerwuje się, przez co trzęsą mu się ręce, korzysta z lampy błyskowej, aby uzyskać ostrość. Wystarczy zaskakujący moment, ta jedyna niepowtarzalna chwila i pełna koncentracja. Słynie on z właśnie z tego niepowtarzalnego wyczucia chwili. Bardzo emblematiczna w odniesieniu do tego wydaje się historia opowiadana przez artystę dotycząca początków jego twórczości fotograficznej. Otóż pewnego razu Pfeiffer jako stylistka i już początkujący fotograf zebrał w pracowni „najpiękniejszych ludzi w mieście” dla swojego przyjaciela, który był zawodowym fotografem. W trakcie sesji zdjęciowej również wykonał kilka ujęć. *To było bardzo dziwne – mówi artysta – bo na moich zdjęciach wszyscy wyglądają tak pięknie, ale w jego nie. Można było zobaczyć różnicę. Kochałem ich. Kocham organizować ludzi i kierować nimi [2].* Kocha również młodość. Nieustannie poszukuje jej przejawów, zwabia ją przed obiektyw, próbując w ten sposób zachować tę pełnię życia, brak obaw i zahamowań, którymi się ona rządzi. W odróżnieniu od fotografów porównywanych z nim, takich jak Nan Goldin, która również sięgała po wątki autobiograficzne ukazane w niezwykle kameralny i osobisty sposób, jednak ukazujące ludzką przemoc, obsesje i uzależnienia; Pfeiffer sięga po to, co piękne, pełne życia, emocji czy wręcz seksualnej energii. Fotografując młodość zatrzymuje przeblask nadziei, marzeń i pragnień nie przytłumionych jeszcze przez prozę życia. Modele Pfeiffera musieli być naturalni i wzbudzać w nim pożądanie. Piękno, zmysłowość i homoseksualność to jego znak rozpoznawczy. Pfeiffer zabarwia to specyficznym humorem – inteligentnym, błyskawicznie komentującym zastaną sytuację, nierzadko o zabarwieniu erotycznym, będącym pewnego rodzaju wyzwaniem rzuconym odbiorcy. Ta bezpośredniość artysty, a także odważne sceny homoseksualne, ujęte w kameralny sposób niczym prywatne zdjęcia wzbudzały duże kontrowersje i sprzeciw. Nawet po wydaniu jego pierwszego albumu na początku lat 80. nie chciano pisać o tym ze względu na

nagość, erotykę i homoseksualną tematykę. Trzeba bowiem pamiętać, że obok seksualnego wyzwolenia i eksperymentów lat 60., homoseksualizm był tematem tabu nawet w latach 80. Wszystko działo się w tajemnicy i wszelkie próby mówienia o tym zderzały się z murem zachowawczej opinii publicznej. Natomiast Pfeiffer często podkreśla, że jest dzieckiem lat 60., opowiada o miłostkach, miłościach, muzach i kochankach. Jego guru jest Andy Warhol. Życie z tamtych czasów artysta utrwał w swoich dziennikach/albumach do wklejania, tworzonych od 1969 do 1985 roku. Prywatne zdjęcia, przyjaciele, kochankowie. Wszystko, jak przystało na zawodowego dekoratora, „przybrane” wycinkami z modowych gazet, takich jak „Women’s Daily Wear” czy przedmiotami pochodzącymi z tamtych czasów: plastikowe kwiaty i liście palmy, słomki, pióra, pukle włosów, siatka, chusta z podobiznami Presleya.

Opisany powyżej, bardzo osobisty, wręcz prywatny klimat fotografii Pfeiffera, sposób aranżowania przez niego zdjęć, pracy z modelem i pracy nad ujęciem miał wpływ na fotografię mody, lub bardziej, fotografię artystyczną z obrzeży mody końca lat 80. i 90., kiedy to autobiograficzność, naturalność i swoboda oraz pewna reportażowość objawiająca się w chęci ukazania modela w jak najbardziej codziennym entourage’u stały się celem fotografów. Natomiast zdjęcia w stylu glamour robione modelom lub celebrytom były przygotowywane stricte pod „okładki”. Doskonały przykład stanowi fotografia mody Jürgena Tellera czy też Corinne Day. Zdjęcia Waltera Pfeiffera możemy również znaleźć na łamach Vogue’a. Jednak artysta często podkreśla, że nigdy nie robił zdjęć na zamówienie. Zdjęcia do magazynów wybierał z dostępnych, uprzednio zrobionych ujęć, które czekały na odpowiedni moment. Walter Pfeiffer przygotował fundament dla przychodzących po nim fotografów mody. Mody, która jest głównym tematem tegorocznego Festiwalu Miesiąc Fotografii w Krakowie. ■

(Endnotes)

- 1 *W pogoni za szczęściem. Z Walterem Pfeifferem rozmawia Patrick Frey/ The Hunt for Happiness. Walter Pfeiffer tells Patrick Frey a few things about his life [w:] Miesiąc Fotografii w Krakowie 2013, Fundacja Sztuk Wizualnych, Kraków 2013, s. 73.*
- 2 *In Love With Walter Pfeiffer. Walter Pfeiffer w rozmowie z Alex Gartenfeld, Interview Magazine, http://www.interviewmagazine.com/art/in-love-with-walter-pfeiffer#_*



1. **Société Réaliste**,
The Fountainhead, 2010, found footage,
dzięki uprzejmości
artystów i galerii
lokal 30
2. **Christoph Draeger**,
Statue of Liberty, 2013,
video instalacja,
dzięki uprzejmości
artysty i galerii
lokal 30
3. **Józef Robakowski**,
Z mojego okna,
1978–1999, video,
dzięki uprzejmości
artysty i galerii
lokal 30
4. **Reynold Reynolds**,
*Last Day of the
Republic*, 2010, video,
dzięki uprzejmości
artysty i galerii
lokal 30



DOBROMIŁA BŁASZCZYK

„I Have a Dream...”

W Salonikach w bieżącym roku otwarta została wystawa „I Have a Dream” (poprzednie dwie odsłony odbyły się w Łodzi i Wrocławiu). Jest to projekt silnie osadzony w problematyce przemian społeczno-politycznych. Pokazuje ogólną niezgodę na sytuację zwykłego obywatela, która rodzi potrzebę zmian. Opowiada o utopiach, społeczno-politycznych wizjach, które są w stanie porwać świat, stając się motorem transformacji. Efekty są zwykle trudne do przewidzenia. Mogą kierować ku zmianie na lepsze, powodować beznamiętną stagnację, w końcu prowadzić do skrajnie negatywnych wynaturzeń. Wystawa prowokuje i zaprasza do rozmowy. Przyjrzyjmy się jej bliżej.

Łódzkie blokowisko. Przez 21 lat Józef Robakowski rejestrował widok ze swojego okna. Na pozór nic niezwykłego. Samochody parkujące i odjeżdżające spod bloków. Remonty, powstawanie nowych budynków. A wśród tego ludzie jak mrówki uwijający się, chodzący niestrudzenie w tę i z powrotem, wyprowadzający psy, spotykający sąsiadów. Każdy z nich może być jednym z nas. Z wysokości nie sposób tego rozstrzygnąć. *Filmujemy więc wszystko, a okaże się, że filmujemy zawsze samego siebie* – postulował na początku lat 80. artysta [1]. Z dystansu, niezaangażowany obserwator, rejestrował zmiany, patrole i akcje milicyjne, syreny alarmowe. Liczba osób na ulicach zmalała, czuły klimat terroru, braku wolności. To stan wojenny. Niczym demiurg, Robakowski odtwarza przed naszymi oczami teatr życia, którego scenografię stanowiła architektura. A czym jest ona dla przeciętnego użytkownika?

**Z czarno-
białego obrazu
przeziera
wszechobecna
cisza nasączona
nostalgia za
złotą erą, ideą
mocarstwa.**

Planem zagospodarowania wyznaczającym przestrzeń prywatną i publiczną, określeniem przestrzeni życiowej, hierarchizacją i segregacją. Jest pełna symboli i ukrytych treści – niczym Nowy Jork, do niedawna uważany za centrum świata biznesu, kultury i sztuki. Był on odzwierciedleniem wielkiego amerykańskiego snu, który kusił niejednego. Architektura utożsamiała wielkie dążenia, nieograniczone możliwości Stanów Zjednoczonych z początku XX w. Dekonstrukcją tego związku pomiędzy dziedzinami sztuki i ideologią, politycznymi programami, zajmuje się grupa Société Réaliste. Odsuwają oni zasłonę zakrywającą zespół „prawd” ustalonych przez dominujący system, które należy przyjąć i przestrzegać, aby być włączonym do głównego nurtu. I tak w filmie *The Fountainhead* ulice tego złotego miasta poprzez zabieg redukcji (wymazanie postaci ludzkich) nabrały całkowicie innego znaczenia. Warstwa symboliczna, ideologiczna i polityczna wyszły na pierwszy plan. Kolejne opustoszałe aleje drapaczy chmur, symboli przekroczenia granic, barier i ograniczeń, wielkich ambicji i dążeń wywołują przejmujące wrażenie. Z czarno-białego obrazu przeziera wszechobecna cisza nasączona nostalgią za złotą erą, pełną niewiadomego, czekających i nieodkrytych możliwości, ideą mocarstwa. Opustoszałe z ludzi miasto wygląda jak makieta. Jest jak wizualizacja wymarzonej przestrzeni życiowej, w którą wystarczy jedynie wprowadzić ludzi, a sen spełni się. Czy jednak na pewno i czy obejmie on wszystkich?

Wszystkie ideologie/rewolucje z czasem przemijają. Przeważnie ludzie o nich zapominają lub przechodzą nad nimi do porządku dziennego – idąc z prądem. A reszta? Reszta niczym ruiny pozostawiona jest sama sobie. Wielkie hasła, międzynarodowa pomoc – to trwa zaledwie chwilkę, dopóki media pokazują relacje, a dalej jest cisza, bezsilność i samotność. Miejsca tych katastrof, ludzkich tragedii wręcz obsesyjnie śledzi Christoph Draeger. Przywołuje



2

on wydarzenia z przeszłości, które mało kto pamięta. Splata ze sobą filmy domowe i klatki z produkcji hollywoodzkich, tworząc własną interpretację wydarzeń. W Salonikach pokazuje niezwykle subtelny komentarz do zdarzeń aktualnych. Instalacja, będąca trawestacją pracy Pistoletto *Wenus of the Rags*, nosi tytuł *Statue of Liberty*. Jest to replika greckiej Wenus z Milo, która niczym nowojorska Statua Wolności zamiast znicza niesie białe ubrania – symbol dóbr socjalnych. Jest ona aktywnym uczestnikiem dialogu. Łączy elementy symbolizujące rozwój i upadek. Grecja starożytna i współczesna. Grecja hellenicka, zjednoczona, potężna, dominująca zarówno politycznie, kulturowo, jak i w zakresie rozwiązań społecznych, zderzona została z obrazem Grecji obecnej – pogrążonej w chaosie i rewolucji społeczno-socjalnej. Na ów symbol przeszłości rzucony został obraz video kraju pełnego niezgody, wzajemnego niezrozumienia oraz podziałów w społeczeństwie. Instalacja jest pewnego rodzaju głosem z przeszłości przestrzegającym przed upadkiem wszelkich ideologii, które w swoim zadufaniu zapominają, że nic nie trwa wiecznie, że ci którzy są zapomniani i pomijani, w końcu podniosą głos sprzeciwu i niezgody na otaczającą ich rzeczywistość.

Takim niemy symbolem dawnych ideologii, które przeminęły na skutek ruchów społecznych postulujących potrzebę zmian, stanowił do niedawna Pałac Republiki w Berlinie. Ruiny i burzenie owego symbolu władzy komunistycznej w NRD uchwycił w filmie *Last Day of the Republic* Reynold Reynolds.



4



3

Jest to poetycki i niesamowicie przejmujący obraz znikającego świata przeszłości. Brak w nim ludzi. Jedyne elementy obrazu stanowią ruiny oraz maszyny. Znowu mamy do czynienia z wyizolowanym fragmentem rzeczywistości, który jest niczym miasto po zagładzie, burzący się sen, którego ściany zapadają się jedna po drugiej. A maszyny fragment po fragmencie wylamują kolejne pozostałości pałacu, którego dawnej „światłości” trudno się doszukać w szarym gruzowisku.

W tych pracach znamienne wydaje mi się, że artyści w trakcie badania procesów kierujących otoczeniem człowieka poprzez dekonstrukcję i redukcję, bardzo często sięgają po usunięcie z obrazu ludzi. Analizując zmiany, rezygnują z pokazania jednostki. W ten sposób próbują doszukać się ogólnych prawd, mechanizmów narodzin idei i ich upadków, które popychają świat do ciągłej ewolucji. W poszukiwaniu obiektywizmu odrzucają jednostkowy subiektywizm.

Co zatem z jednostką? Co z nami samymi? W 1997 roku Alicja Żebrowska wykonała performance w londyńskim metrze. Podczas jazdy wręczała pasażerom kartkę. Napis brzmiał: *jesteśmy chorzy na samych siebie*. Jak rozumieć te słowa? Wystarczy uważnie przyrzeć się nam samym. I oto okaże się, że niebezpieczeństwa, ale i nowe możliwości nie są czymś obcym, czymś z zewnątrz. Zmiany, rewolucje, upadki leżą w naszej naturze. Może zatem „leczenie” powinniśmy zacząć od siebie. Bo czy owa chęć zmiany nie rodzi się właśnie w jednostce?

Wszystkie utopie polityczno-społeczne przemijają. Zaproszeni do projektu artyści odnoszą się do zerwania ze starym porządkiem i ideologią. Pokazują emocje drzemące cały czas w obywatelach, które mogą wybuchnąć w każdym momencie. Wystawa „I Have a Dream” zmusza do zadania pytania o cenę każdej transformacji jaką ponosi zwykły obywatel, jego rolę w inicjowaniu i przeprowadzaniu zmian. Może się bowiem okazać, że jednostka nie jest nic nieznaczącym trybikiem, lecz to ona wprowadza „maszynę” w ruch. ■

(Endnotes)

1 Maria Szymańska-Korejwo, *Istota idei* [w:] Józef Robakowski. *Istota idei*, Muzeum Narodowe w Gdańsku, 8 września – 4 listopada 2012, Gdańsk, s. 22.

Oknem dokumentalistki

Jej miejsce w historii fotografii, zwłaszcza dokumentu i fotoreportażu, jest niekwestionowane.

Nazwisko Margaret Bourke-White działa jak hasło wywoławcze, po którym przed oczami przesuwać nam się wstrząsające zdjęcia, wyzwolonego przez amerykańskich żołnierzy, obozu koncentracyjnego w Buchenwaldzie. Więźniowie w pasiakach za drutami, przypadki skrajnej choroby głodowej, stopy trupów oraz przerażająco wielkie i nieprzytomne z gorączki oczy mężczyzn leżących na pryczach. Zapewne to te właśnie zdjęcia widziała nastoletnia Susan Sontag, i to one ukształtowały całe jej myślenie o fotografii, a także o świecie. Jest relatywnie niewielu fotografów, którzy mają na koncie zdjęcia-ikony. Margaret Bourke-White do nich należy.

Do kwietnia w berlińskim Martin-Gropius-Bau możemy oglądać pokazną retrospektywę fotografii tej autorki z lat 1930-45. Na ekspozycji znajdziemy wiele zdjęć, w tym te z Buchenwaldu. Zobaczymy też, jak w tamtym czasie były edytowane w wysokonakładowych magazynach ilustrowanych, takich jak choćby „Life”, oraz w jaki sposób opatrywano je komentarzem. Często był to komentarz pisany przez autorkę zdjęć.

Twórczość Margaret Bourke-White w zasadzie nie kryje w sobie tajemnic, jest dobrze opracowana, podobnie jak biografia samej fotografki. Mimo to, berlińska wystawa

jest ekspozycją ważną i obowiązkową dla każdego, kogo interesuje fotografia i historia najnowsza. Pokazuje, że Margaret Bourke-White była kobietą nietuzinkową, o rozległych i nieoczywistych, jak na tamte czasy, zainteresowaniach. Mocno wyemancypowana, skupiona na pracy, pełna zawodowego poświęcenia, wrażliwa i pełna empatii, ale patrząca też obiektywnym okiem naukowca. Jej zdjęcia określają ją bardziej jako dokumentalistkę, niż reporterkę, a także doskonałą portrecistkę.

Margaret Bourke-White wiodła się z względnie zamożnej, postępowej żydowskiej rodziny o polskich korzeniach. Jej ojciec opowiadał się za równouprawnieniem swoich dzieci w dostępie do edukacji. Margaret studiowała więc, i to na niejednym wydziale, ale nigdzie nie mogła zagrać miejsca. Starczy powiedzieć, że otarła się o pięć różnych uniwersytetów. Równie niespokojna była w życiu prywatnym – poszukiwanie szczęścia skończyło się dwoma rozwodami, następującymi po krótko trwających małżeństwach. Pod koniec studiów postanowiła zostać fotografem zawodowym. Zaczęła specjalizować się w zdjęciach dla przemysłu i otworzyła małe studio. To akurat nie był krótkotrwały kaprys, gdyż Bourke-White pasjonowała się fotografią od najmłodszych lat i doskonaliła warsztat, zachęcana

Margaret Bourke-White

3. Rosyjski robotnik pracujący na powłoce turbiny w elektrowni wodnej na Dnieprze w rejonie Zaporozża (obecnie Ukraina), ok. 1930, odbitka żelatynowo-srebrowa, vintage print © Margaret Bourke White / Masters by Getty Images © Time & Life / Getty Images

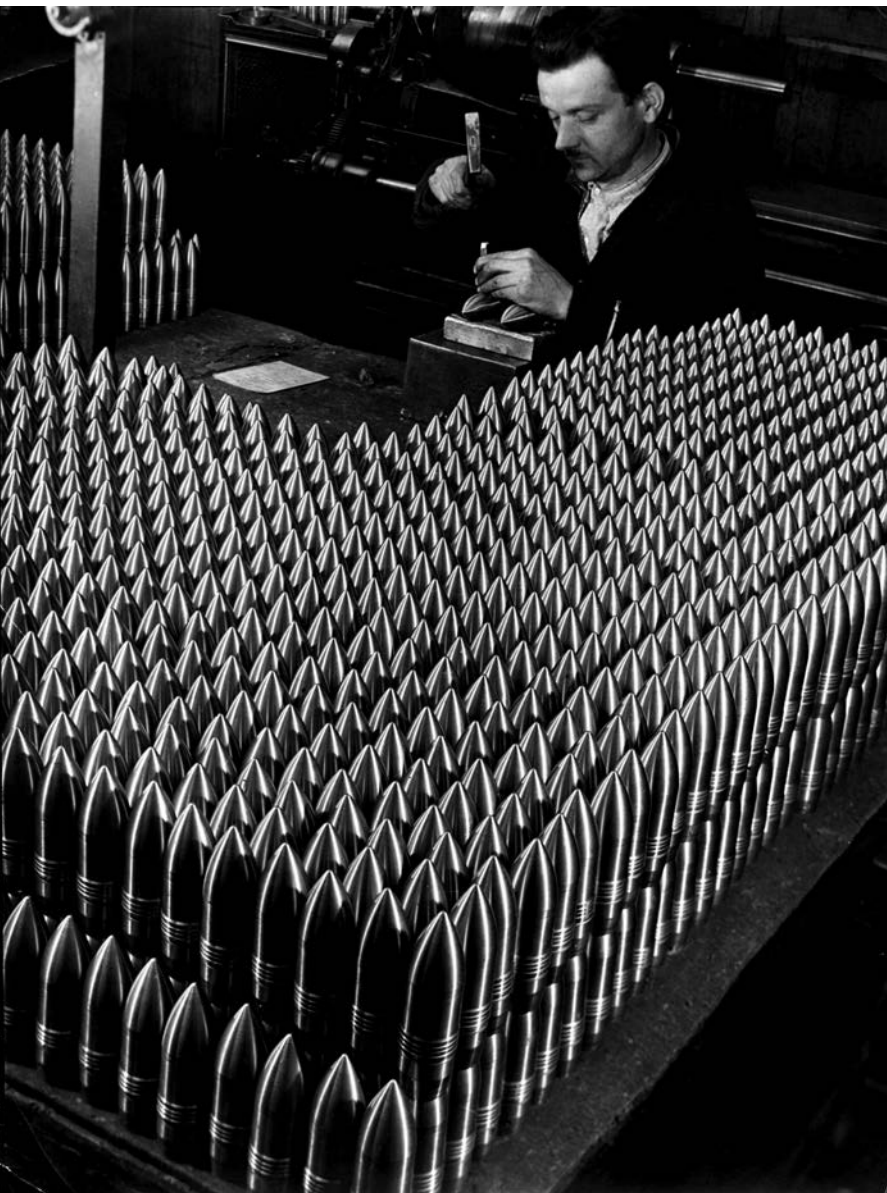
4. Para ciągnąca wózek z trojgiem dzieci i dobytkiem, Niemcy, kwiecień 1945 r., odbitka żelatynowo-srebrowa, vintage print © Syracuse University Library Collection, New York © Time & Life / Getty Images



Margaret Bourke-White

1. Prezydent Franklin D. Roosevelt z żoną Eleanor, prowadzący samochód terenowy w stanie Georgia, USA, 1 listopada 1938, odbitka żelatynowo-srebrowa, vintage print © The Gary Davis Collection, New York © Time & Life / Getty Images

2. Czeski robotnik sprawdza naboje w fabryce amunicji Skody, Pilzno, Czechosłowacja, 1938, odbitka żelatynowo-srebrowa, vintage print © Howard Greenberg Gallery, New York © Time & Life / Getty Images



mieszkańców Niemiec uciekających z miast bombardowanych przez aliantów. Fotograficzny zapis Margaret Bourke-White daje obiektywną podstawę do takich porównań.

Miała niezwykle wycucie chwili. Wiedziała, co jest ważne i potrafiła to pokazać w sposób, który pozwala dziś uznać jej zdjęcia za historyczne. W portretach, tych pozowanych i tych uchwyconych dzięki sprzyjającym okolicznościom, potrafiła przekazać prawdę o człowieku. Umiała znaleźć taki punkt widzenia, dzięki któremu jej zdjęcia są jasne i klarowne, ale też stanowią zapis emocji i determinacji ukazanych osób. Jej fotografie nie powstawały w wyniku szczęśliwego zbiegu okoliczności. Bardzo skrupulatnie się do nich przygotowywała. Miała wielką wiedzę o świecie, polityce, historii, ludziach, a nawet ekonomii. W wielu miejscach dopuszczano jej obecność, bo była nie tylko piękną kobietą, ale i fascynującym rozmówcą. Dzięki temu znajdowała się z aparatem w kluczowych często momentach historii.

Jej osobowość stanowiła przedziwne połączenie ciężko pracującego człowieka, uwodzicielskiej salonowej lwicy i osoby wytrzymującej wielkie trudy życia w podróży czy w warunkach frontowych. Dzięki temu, kiedy Stany Zjednoczone przystąpiły do II wojny światowej, akredytowano ją jako korespondenta wojennego. Została przydzielona do angielskiego lotnictwa. Fotografowała inwazję w Afryce Północnej, bitwę o Monte Cassino, wyzwolenie Buchenwaldu. Fotografowała też codzienne życie żołnierzy. Te zdjęcia są nieco mniej znane, tak samo jak wiele jej kadrów z fabryk. Jednak to one najbardziej pokazują kunszt zawodu fotografa, przede wszystkim myślenie o kompozycji. Ono decyduje o odbiorze zdjęć Bourke-White: bardziej jako kadrów dokumentalnych niż reporterskich. W każdym ujęciu fotografka starała się zapisać kwintesencje wiedzy o sytuacji, dać syntetyczny obraz. Jej zdjęcia bardzo rzadko stanowią zapis ulotnej chwili.

Kariera Margaret Bourke-White zakończyła się niestety dość szybko, gdyż w 1950 r. zachorowała na chorobę Parkinsona. Zmarła 20 lat później. Postawiła po sobie setki niezwykle ważnych i pięknych fotografii. ■



3

do tego przez ojca, który sam hobbystyczne realizował zdjęcia, inwestując przy tym w swój i córki sprzęt fotograficzny.

Jej pierwsze komercyjne zlecenie dotyczyło zdjęć szkoły. Zapowiadało się więc bez rewelacji. Słabe początki trwały jednak krótko. Później Margaret Bourke-White wszędzie już była pierwsza. Zatrudniono ją jako pierwszą kobietę – fotoreportera w magazynie „Fortune”, potem została pierwszym fotografem zatrudnionym w „Life” i pierwszą autorką, która dostała tam okładkę. Interesował ją wielki przemysł i tworzący go ludzie, a był to czas, w którym ta tematyka pasjonowała niemal wszystkich. Wśród jej zleciodawców, dla których pracowała przez długie lata, były tak znaczące firmy jak Eastern Airlines i Chrysler Corporation. Ogromne zainteresowanie budziły też wielkie budowy Związku Radzieckiego. Bourke-White pojechała je fotografować w 1930 r. i znowu była pierwszym fotoreporterem zachodnim, jaki został wpuszczony na teren ZSRR. Publikowała w bardzo wielu czasopismach. Była twarda w dążeniu do celu, ale media przekazały zupełnie inny jej obraz. W zdominowanym przez mężczyzn świecie pozowała na ulubioną pin-up girl publiczności. Być może to właśnie był jeden z kluczy do jej sukcesu. Niezaprzeczalna kobiecość powodowała, że

zazwyczaj jej nie odmawiano i nie zamykano jej drzwi przed nosem.

Margaret Bourke-White, jak sama mówiła, *chciała być oczami świata*. Miała silne pragnienie znajdowania się tam, gdzie dzieje się historia, a w latach 30. historia dokonywała się w nowo tworzonej Europie. Erupcja państw narodowych, jaka nastąpiła po pierwszej wojnie światowej, budziła wielkie zaciekawienie Amerykanów. Bourke-White chciała obserwować „nową Europę”. W ZSRR portretowała Stalina, a także dotarła do jego matki mieszkającej w Gruzji i wykonała jej ikoniczny wizerunek. Dokumentowała postępy planu pięcioletniego. Była obecna w fabrykach Czechosłowacji, na bezdrożach Włoch, w gabinetach brytyjskich polityków i na farmach USA w czasie wielkiej suszy w 1934 r. Obserwowała w Niemczech i Czechosłowacji rodzący się faszizm. Fotografowała w czasie inwazji Niemiec na Związek Sowiecki i zapisała na zdjęciach strach zwykłych ludzi oraz ich wojenną biedę, często dużo większą niż w innych rejonach Europy. Na jej zdjęciach możemy porównać ich historie z losami

4



1-7. Zdjęcia zrealizowane na wystawie **Christera Strömholma** w C/O Berlin © Christer Strömholm/Strömholm Estate
Fot. 1-7 Adam Kruczek



1

AGNIESZKA GNIOTEK

Widzenie subiektywne

Polskim widzom twórczość Christera Strömholma nie jest obca, a to za sprawą III FotoArtFestivalu, na którym w 2009 r. eksponowana była niezwykle duża wystawa tego wybitnego szwedzkiego fotografa.



2



3



4

Ci, którzy mieli okazję być wtedy w Bielsko-Białej poznali też syna artysty, Joakima, który w bardzo osobisty sposób opowiadał o swoich trudnych relacjach z nieżyjącym już ojcem, o jego podejściu do życia, a przede wszystkim do fotografii. Nie oszukujmy się jednak. Grupa miłośników fotograficznego medium, która wtedy zgromadziła się na Festiwalu nie była liczna. A zapoznać się ze zdjęciami Strömholma, i to w miarę możliwości z jego oryginalnymi odbitkami należy, bo to jeden z najwybitniejszych europejskich twórców. Taką możliwość daje nam okazała wystawa, przygotowana w C/O Berlin. Nawet z Warszawy nie jest to daleko, nie mówiąc już o Wrocławiu czy Szczecinie. Wybrać się więc warto.

C/O to prywatna instytucja fotograficzna, mieszcząca się w starym dworcu pocztowym, w centrum stolicy Niemiec. Zajmuje się organizacją perfekcyjnie przygotowanych ekspozycji, działalnością wydawniczą oraz promocją kolekcjonowania. To na fotograficznej mapie bardzo ważne miejsce.

Wystawa Christera Strömholma jest pokazna, zajmuje oba piętra galerii. Jest prawdziwą retrospektywą, prezentując zdjęcia realizowane przez artystę w ciągu całego życia, pochodzące z większości jego znanych

i ważnych cykli. Uzupełnieniem ekspozycji jest film biograficzny, zrealizowany za życia artysty, zawierający ogromne bogactwo jego wypowiedzi na różne tematy. Pokazuje on przede wszystkim relacje Strömholma, jakie widział pomiędzy fotografią, a innymi sztukami plastycznymi, w tym głównie malarstwem.

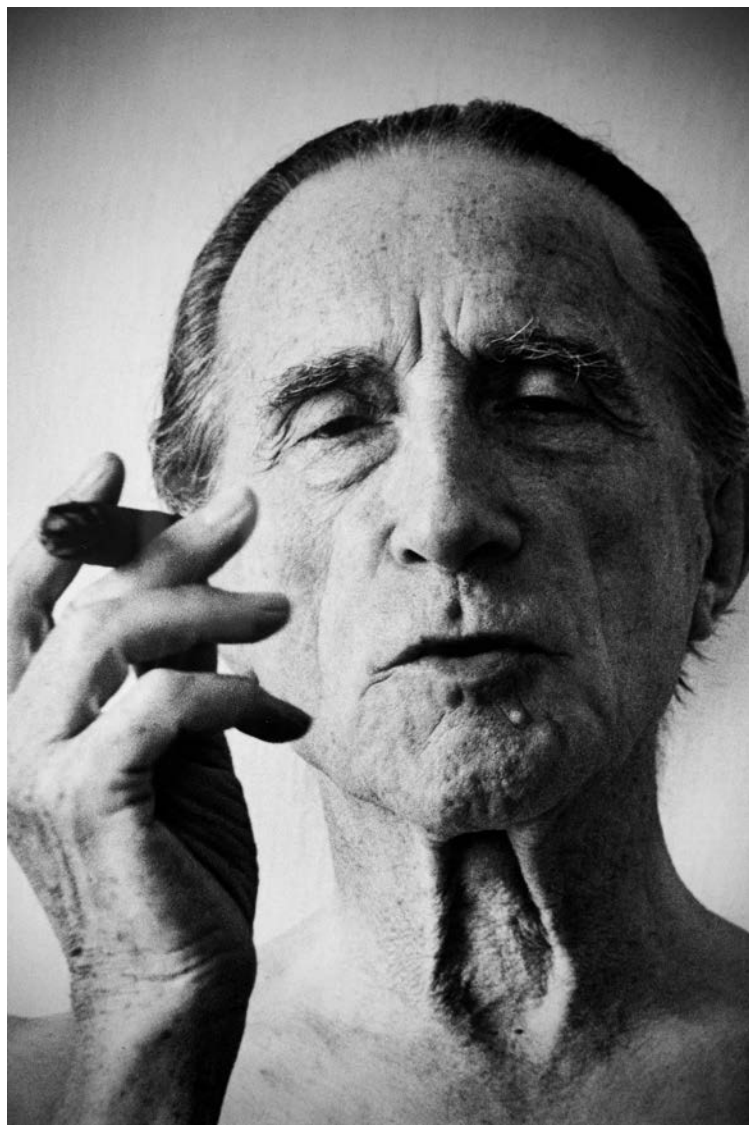
Fotografia dla Christera Strömholma nie była pierwszym dokonanym wyborem. Początkowo zdecydował się na sztukę. Przeprowadził się do Drezna, gdzie studiował malarstwo, przyjaźnił się z Paulem Klee i innymi twórcami związanymi z Bauhausem. Nie pozostał tam jednak długo, zmieniając miejsce zamieszkania na Paryż. Także we Francji nie potrafił się osiedlić. Wrócił do Szwecji i wziął udział w wojnie rosyjsko-fińskiej jako ochotnik, później walczył z Niemcami w Norwegii, należał też do norweskiego ruchu oporu. Dopiero po wojnie powrócił do Paryża, aby podjąć, w zamierzeniu już solidne, studia akademickie w zakresie malarstwa. Wtedy odkrył fotografię i uznał, że daje mu ona ten rodzaj ekspresji i możliwości kreacji, których poszukiwał. Rzucił studia, choć nie do końca, gdyż na jakiś czas pojechał do Włoch uczyć się na akademiach sztuki Florencji i Faenzy.



5



6



7

Strömholm jest duchem niespokojnym, nie potrafi nigdzie usiedzieć dłużej niż kilka miesięcy, ciągle pociągają go nowe bodźce, nie kończy żadnych studiów i żadnego projektu. To determinuje w zasadzie całe jego życie prywatne. Jest dzieckiem rozwodników. Jego ojciec był wojskowym, który wiecznie przenosił się z miejsca na miejsce. Taki styl życia przekazał też synowi. Ostatecznie popełnił samobójstwo, zanim jeszcze młody Christer zdecydował o wyjeździe do Drezna. W swoim dorosłym życiu Strömholm pozostanie wierny wyłącznie fotografii. Będzie się często przeprowadzał, nie stworzy też stabilnej rodziny. Z synem pozostanie w bardzo skomplikowanych i burzliwych relacjach, przepelnionych niezrozumieniem. Połączy ich w zasadzie fotografia i to dopiero pod koniec życia Christera, w trakcie jego długiej choroby, kiedy syn realizować będzie o nim film biograficzny. Joakim Strömholm bez ogródek mówi, że jego ojciec był despota i egoistą. Egoistą jednak fotograficznie genialnym.

Symbolicznym początkiem dojrzałej kariery fotograficznej Strömholma jest koniec lat 40., kiedy to wstępuje do niemieckiej grupy Fotoform – fotografów subiektywnych. Wtedy zaczyna kształtować się jego styl, a on sam tworzy teoretyczną podbudowę swoich zdjęć, która dotyczy nie tylko ich estetyki, ale i etyki. Uważa, że fotograf ponosi za zdjęcia osobistą odpowiedzialność, także za ich wykorzystanie. Fotografuje wyłącznie w świetle zastanym (pod koniec życia napisze nawet książkę *Fotograficzny testament – w świetle zastanym*) i szuka w otaczającym go świecie akcentów surrealistycznych, a nawet magicznych. Z jednej strony jego zdjęcia to wyraz bardzo subiektywnego widzenia, które wyraża się zarówno w wyborze tematów, jak i w stosowanej estetyce: silnych kontrastach, grubym ziarnie, punkcie widzenia często ustawionym po diagonalu, wykorzystywanym z chęcią efekcie podglądacza, kiedy fotografuje przez szparę, dziurkę czy szybę oraz licznych zabiegach dynamizujących kadr. To bardzo prywatne zdjęcia, niemal intymne, często ukazujące sceny tak, że nie mamy wątpliwości, co do osobistych relacji łączących fotografa i jego modeli. Z drugiej strony jego fotografia to kwintesencja realizmu społecznego i dokumentu. I choć to dokument subiektywny, to jednak dokument w czystej postaci.

Zdjęcia Strömholma uznawane są w Szwecji za prototyp narodowej fotografii dokumentalnej, a ich znaczenie dla kolejnych pokoleń autorów tego nurtu jest ogromne. Nie bez znaczenia jest tu też oczywiście fakt, że Strömholm w wieku dojrzałym na powrót zamieszkał w Szwecji, gdzie był wykładowcą Fotoskolan w Sztokholmie i wykształcił ponad 1200 młodych fotografów. Ciekawe jest, że człowiek, który w swoim życiu rodzinnym daleki był od serdeczności i emocji, potrafił z wielką empatią realizować fotograficzne serie wśród nieufnych ludzi z półświatka. Do najistotniejszych w jego dorobku cykli należy dokument o transseksualistach paryskich, który uznawany jest za kamień milowy szwedzkiej fotografii społecznej i przyczynił się do istotnych zmian w postrzeganiu mniejszości seksualnych w tym kraju. Strömholma pociągało życie marginesu, prostytucja, nieumiejętność społecznego funkcjonowania weteranów wojennych, relacje kochanków w związkach hetero- i homoseksualnych, a także świat dzieci i ich nieskażone jeszcze społecznymi wymogami zachowania. Narzuca się wręcz porównanie Strömholma z Dianą Arbus. Estetyka ich zdjęć jest odmienna, ale tematy i sposób patrzenia na modela oraz zaufanie, jakim oboje fotografów darzyło pozujące im osoby, jest bardzo podobne. To zastanawiające, biorąc pod uwagę diametralnie różne charaktery obojga – wycofanej, wiecznie nieprzystosowanej i niepewnej Arbus, która zdecydowała się na samobójstwo, a w fotografii była intuicjonistą oraz butnego, wręcz aroganckiego Strömholma, który dożył sędziwego wieku, racjonalnie opracował teoretyczne zasady fotografii i prowadził z tego zakresu wykłady. ■

„Christer Strömholm Retrospektive”, C/O Berlin, Niemcy. Wystawa czynna od 19 stycznia do 8 marca 2013 r.



Unikalne obrazy Ono Ludwiga bazują na osobistych przeżyciach. Oglądając je odnosimy wrażenie, że fotograf niczym ekshibicjonista publicznie prezentuje niezagojone blizny.

Ono Ludwig

1. Seria Multiple I – *Migreane*
2. Seria Multiple I – *My Mother Glamour Girl*
3. Seria Multiple I – *Mr. Pongo*
4. Seria Multiple I – *OT*

Fot. 1-4 Materiały prasowe galerii „Pflueger 68” Berlin

1

ALEXANDRA HOŁOWNIA

Ono Ludwig

W ramach 5. Europejskiego Miesiąca Fotografii 2012, berlińska galeria Pflueger68 zaprezentowała prace niemieckiego artysty, Ono Ludwiga.

Kilkakrotnie nagradzany za swą twórczość fotograf w 2011 roku otrzymał stypendium miasta Wertingen. W 2010 roku przyznano mu w Karlsruhe europejską nagrodę Hoepfnera. W 2009 roku dostał stypendium Werkakademie w Lipsku. Wtedy właśnie zafascynowała go camera obscura. Medium to uznał za ciekawsze od technik dygitalnych. Przede wszystkim imponował mu fakt, że camerę obscura charakteryzuje długi czas naświetlania, od dziesięciu sekund do jednej minuty. Przed naciśnięciem przycisku migawki, można więc znaleźć odpowiednią pozę. Dodatkowo każde przypadkowe poruszenie wywołuje niepowtarzalne efekty. Ono Ludwig używając camery obscura wykonał cykl

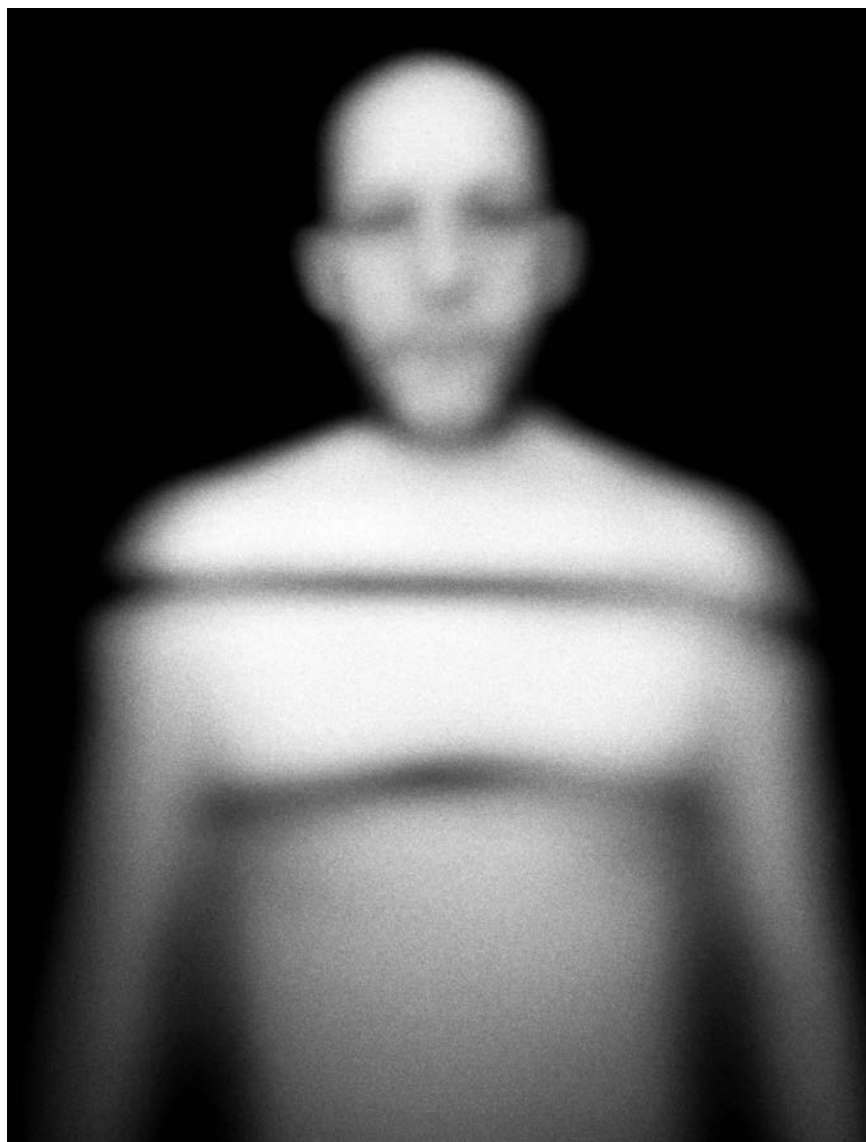
2



fascynujących, białoszarych, stonowanych autoportretów. Stworzył przygnębiającą, przypominającą malarstwo, rozmytą, nieostrą serię zatytułowaną „Multiple I”. Poszukując własnej tożsamości, intuicyjnie wybierał role. Przybierając różne wcielenia zmieniał się nie do poznania. Raz był swoją matką, to znowu fantazyjną postacią o nazwie Pan Pongo. *Gdy siedzę w kinie i na ekranie pojawia się pies, którego wszyscy kochają, to mu bardzo zazdrozczę. Pongo jest uwielbianym przez publiczność psem z filmu „101 dalmatyńczyków”. Chciałem być taki jak Pongo, dlatego ozdobiłem moją twarz czarnymi punktami. Naturalnie czarne punkty mogą także sugerować chorobę...*, mówił artysta w wywiadzie dla „Der Tagesspiegel” (19.10.2012). Widniejące na kapeluszu, twarzy i krawacie kropki nadały mu wymarzony sympatyczny, surrealny wygląd. W obrazie *My Mother Glamour Girl* wystąpił w stroju karykaturalnej, ponętnej, ordynarnej blondyny. Rozmazany, niewyraźny makijaż oraz ukryte pod szyfonową bluzką atrapy piersi ironizowały płęć żeńską, przybliżając zamiast kobiety wizerunek lubieżnego transwestyty. *Wczesna śmierć Amy Winehouse, narkotyki, alkohol, przypominały mi o mojej matce. W przeszłości była ona piękną niewiastą, lecz niestety alkoholiką i prostytutką. Często myślałem o tym, jak by się potoczyło moje życie, gdyby matka nie wyszła za mąż za sadystę, jakim był mój ojczym. Zawsze chciałem zrozumieć matkę i nigdy nie winiłem jej za to, że zmuszała mnie do kontaktów z tym facetem. Właściwie nie łączyły nas żadne silne więzi. W wieku dziewięciu lat zostałem oddany do domu dziecka. Potem dorastałem w rodzinie zastępczej...*, kontynuował fotograf. Zdjęcia takie jak: *My Mother Nefretete* czy *My Mother lucky Amy* ukazują popiersia



3



4

autora ucharakteryzowanego na osoby ze świata kultury, sztuki, muzyki. Interpretacje publicznych idoli odzwierciedlają stany psychiczne fotografa. Tytuł „Multiple I” możemy również rozumieć jako wizualny zapis zaburzeń osobowości, co zresztą znakomicie pasuje do życiorysu artysty. Pragnienie bycia bardziej kochanym i mniej bitym spowodowało, że przez dziesięć lat, pomiędzy szesnastym a dwudziestym piątym rokiem życia przebierał się on za dziewczynę. Szybko jednak odkrył błąd w myśleniu. Dziś jest szczęśliwy, że nie zrobił operacji plastycznej. Unikalne obrazy Ono Ludwiga bazują na osobistych przeżyciach. Oglądając je, odnosimy wrażenie, że fotograf niczym ekshibicjonista publicznie prezentuje niezagojone blizny. *Moje serce i moja dusza zostały we wczesnym dzieciństwie zmiażdżone. Otwarte rany uwidaczniam w autoportretach wykonanych kamerą obscura...*, pisał artysta w „Photo Klassik” (Nr 2/2013). Twórca krytykuje niezbadane prawa rynku, oceniające wartość prac fotografa w zależności od ilości wykonanych portretów gwiazd. Żartuje z prominentów uwielbianych przez masę. Wykreowani przez niego bohaterowie są pozbawieni sentymentalnego blasku, splendoru i przepychu. Uosabiają zakorzenione w podświadomości widma mglistych wspomnień. Interesujące wewnętrzne pejzaże emanują tajemniczą aurą i poezją. Ukryty w nich dualizm dotyczy refleksji na temat rzeczywistości i fikcji, podglądania i ekshibicjonizmu, wzruszeń i powierzchownych uczuć. Subiektywne, pełne humoru zdjęcia Ludwiga mają niezwykłą siłę wyrazu. Oryginalne, nietypowe prace wzbudzają podziw odbiorców. Kolejną prezentację autoportretów Ono Ludwiga zaplanowano od 7 lipca do 8 września 2013 roku w muzeum miejskim w Münster. ■

Alegorie czasu Bogdana Konopki

To, co naznacza intencja alegoryczna, zostaje wyłączone z kontekstu życia: zostaje ono rozbite i zarazem zachowane. Alegoria trzyma się snów. To obraz zastygłego niepokoju [1].

96

Czym jest przypadek? Na pewno czymś, co kształtuje nasze życie, które bez elementów niezdeterminowanych byłoby we władaniu martwych form. Moment przypadkowości jest równie ważny w sztuce. Stanowił naczelną zasadę sztuki awangardowej, a dziś wciąż wyznacza przestrzeń pełną napięcia, powstałych w wyniku konfrontacji człowieka z materią.

Konstytutywnym elementem nowych fotografii Bogdana Konopki, które nazwałem alegoriami czasu – starając się je w ten sposób wyodrębnić spośród dotychczasowych jego prac – jest przypadek. Zauważalny w ciemniejszych partiach obrazu efekt częściowej solaryzacji, powstały na negatywie materiału polaroid formatu 4x5 cala, zainspirował go do poszukiwania przyczyny tego zjawiska. Źródłem okazało się lekkie niedoświetlenie przeterminowanego filmu. Nieplanowany, selektywny efekt odwrócenia obrazu negatywowego w pozytywowo, stał się dzięki swej przypadkowości nie tyle środkiem wyrazu, ile interpretacyjnym wglądem w rzeczywistość, rodzajem spojrzenia, które za Walterem Benjaminem nazwać można alegorycznym.

Polaroidy Bogdana Konopki, w których widać echa prac Joela-Petera Witkina czy estetyki późniejszej Sally Mann, są bardzo osobiste. O ile odczuwanie świata zawsze było w jego twórczości najważniejsze, to najnowsze fotografie potęgują to jeszcze bardziej. Cykl, będący na razie wciąż otwartym, nawiązuje do prac z lat dziewięćdziesiątych, w których Bogdan Konopka fotografował swoją żonę, Jacqueline. Właśnie jej poświęcone są te



czarno-białe polaroidy, a konstytuujący życie przypadek dodatkowo wzmacnia ich osobisty charakter.

Alegoria jest tu obecna na dwa sposoby. Bogdan Konopka, prowadzi wysublimowany dialog ze sztuką operującą motywami wanitatywnymi. Wyposaża większość fotografii z nowej serii w alegoryczne atrybuty, które łącząc się ze sobą w konstelacje, nabierają znaczeń, bliskim takim tematami, jak melancholia, sen, pamięć, kruchość, krótkotrwałość, doczesność. Ich podstawą jest czas.

Fotografie Bogdana Konopki mówią językiem alegorii, któremu pozwolili wybrzmieć w swoich pismach Walter Benjamin. Za najważniejszą funkcję alegorii uważał on jej ukierunkowanie na przemijalność rzeczy, upadek. Świat antyczny przetrwał w niej w postaci szczątków i rumowiska. Każda alegoria, poza sensem jawnym, posiada też drugi ukryty, który wymaga deszyfracji. Dlatego wyraża ona utratę stałych znaczeń przypisywanych przedmiotom, zachwianie związku między rzeczą a nazwą oraz niemożność odzyskania

przedmiotu referencji, co z kolei stanowi o jej melancholijnym charakterze. Posługująca się retrospekcją alegoria jest przy tym bliska naturze fotografii. Łącząc się z surrealistycznym doświadczeniem czasu, nieustannym odnoszeniem się tego, co minione do tego, co obecne, operuje dialektyką snu i przebudzenia, którą w poetycki sposób przywołuje częściowa i przypadkowa solaryzacja polaroidów Bogdana Konopki. W obrębie każdej z tych fotografii pojawiają się miejsca o odwróconym światłocieniu, których czas zdaje się biec przez to innym trybem niż na zwykłym obrazie pozytywowym. Retrospektywne spojrzenie melancholika zostaje dodatkowo odwrócone, odbite, skierowane w innym, nieznanym kierunku. Takie połączenie dwóch porządków czasowych, podobnie jak zestawianie w konstelacje postaci z jej atrybutem, pozwala uniknąć rozpadu znaczenia. Z fałszywego pozoru całości pozostają tylko fragmenty, alegoryczne ruiny i szczątki, w których nie można odczytać innego sensu niż ten, który fotograf sam im nadał. Obrazy stają się źródłem

przełamania mitycznej ciągłości czasu i narzucanego rzeczywistości sensu.

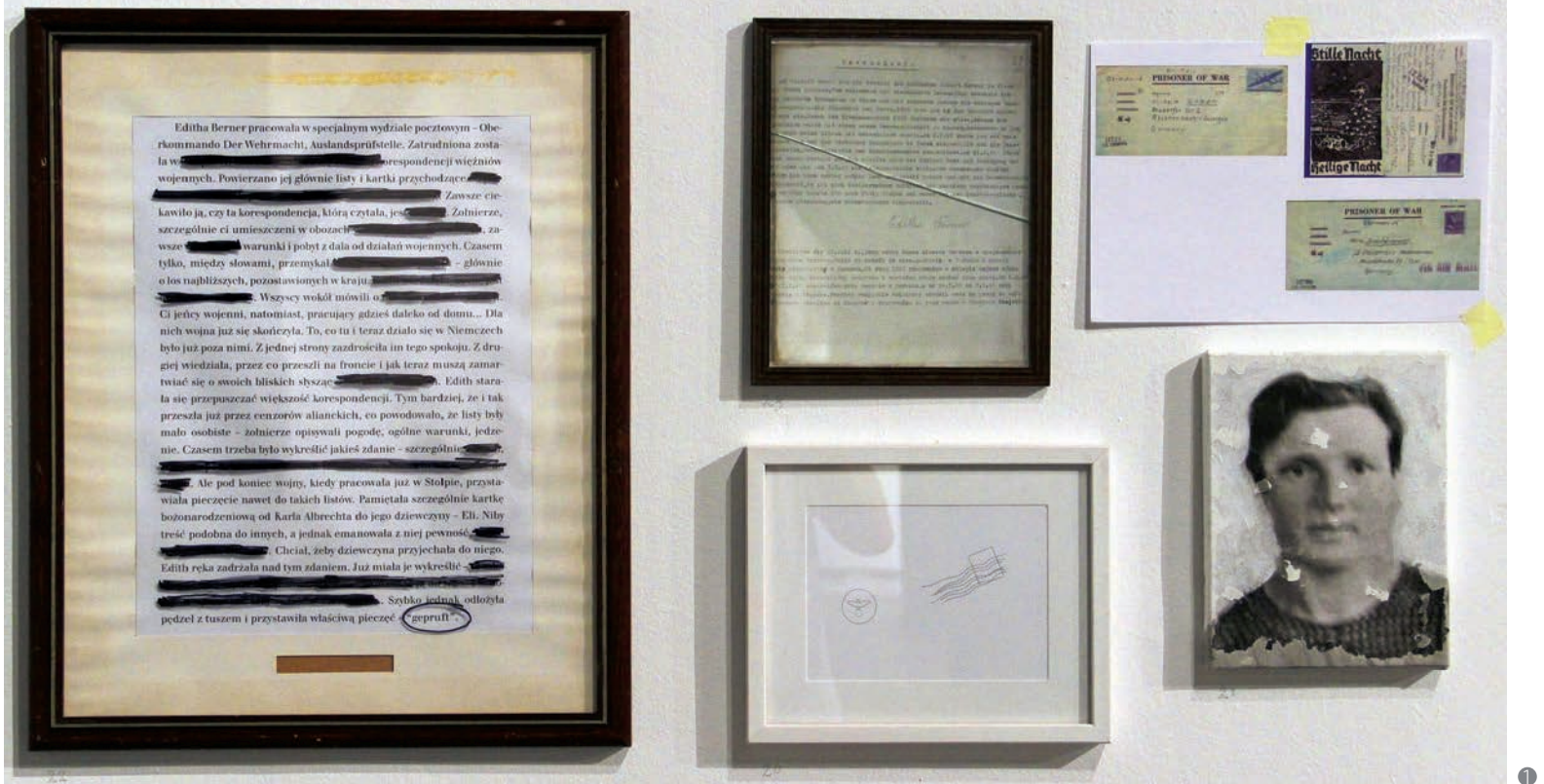
Estetyczna postawa Bogdana Konopki jest krytyczna, nieafirmacyjna. Jego polaroidy ukazują naturę alegorii należącej do współczesności. Jest nią czas, którego znaczenie, w obliczu poczucia nietrwałości i relatywizacji pamięci, staje się niejasne. Wskazuje ona na rozbitcie i przemijalność, daje jednak pewną nadzieję. Fotografie cechuje śmiertelność. Stawia ona nas ponadto w obliczu śmiertelnego zniemienia. Tylko w alegorycznej fotografii, akcentującej swą fragmentaryczność, kruchość i melancholijność możliwe jest takie odczucie trwania i czasu, które możemy ocalić ze świata pięknego pozoru, całości. W odsyłaniu do czasu pękniętego, niepełnego, odwracającego porządek rzeczy, w rozdźwięku i ponownym połączeniu elementów.

Polaroidy Bogdana Konopki mogłyby być zdjęciami prywatnymi. Tak chyba należy je oglądać, aby na moment doświadczyć świeckiego zbawienia. ■

1 W. Benjamin, *Twórca jako wytwórca* [w:] tegoż, *Twórca jako wytwórca*, przeł. H. Orłowski, J. Sikorski, Poznań 1975, s. 242.



Bogdan Konopka
1-14. Polaroid 00 – Polaroid 14



RAFAŁ BOETTNER-ŁUBOWSKI

LUDOMIR FRAN CZAK – „ODZYSKANE”

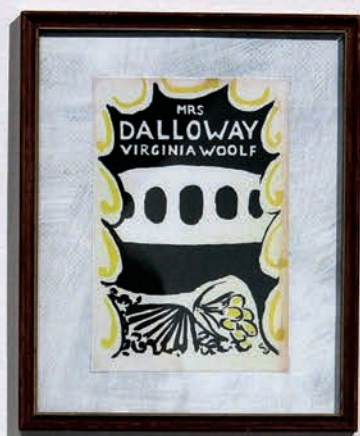
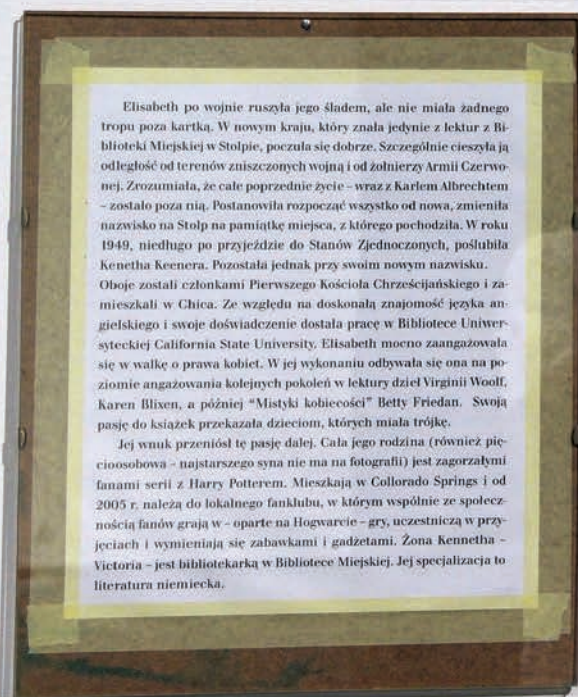
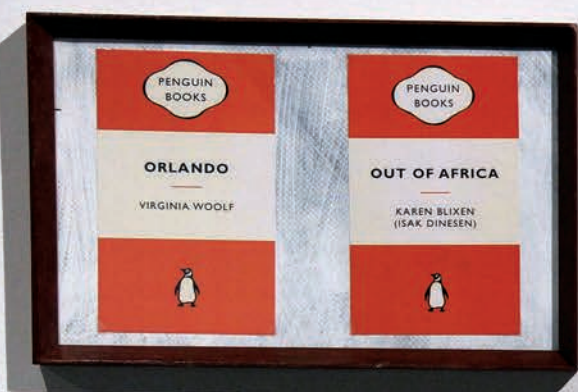
Przeżycie pamięci: indywidualnej, zbiorowej, historycznej czy kulturowej – są od wielu lat niezwykle istotnymi obszarami zainteresowań sztuki współczesnej i poszukiwań szerokiego grona reprezentujących ją twórców. W odniesieniu do wspomnianego problemu powstają rozmaite artefakty, zarówno przeciętne i nie do końca interesujące, jak i takie, o których z całą pewnością należy mówić i pisać, jako o godnych uwagi i zapamiętania aktualnych propozycjach twórczych. Do propozycji tego rodzaju należy niewątpliwie intrygująca wystawa Ludomira Franczaka pt. „Odzyskane” – wystawa, prezentowana od 14 czerwca do 11 sierpnia br. w Galerii Sztuki Wozownia w Toruniu.

Ludomir Franczak stworzył ciekawy „interdyscyplinarny” projekt, w którym na zasadzie cytatu artystycznego wykorzystał dokumenty i fotografie z Oddziału Słupskiego Archiwum Państwowego w Koszalinie. Wspomniane archiwalia to między innymi życiorysy, które tuż po zakończeniu II wojny światowej na żądanie władz polskich mieli własnoręcznie spisywać Niemcy, znani nam z imienia i nazwiska, i w większości przypadków zamieszkujący przed wojną i w czasie jej trwania miasto Stolp, czyli obecny Słupsk. Zawłaszczony „tożsamości”, których „nośnikami”, czy też „dowodami pamięci” były fotografie i archiwalne biogramy – zostały jednak przez autora projektu „Odzyskane” ciekawie wzbogacone. Artysta „dopisał” bowiem do posiadanych tekstów – dokumentów fikcyjne, fantazmatyczne i hipotetyczne jednocześnie dalsze „rozdziały”, które miały w wymiarze emocjonalnym i psychologicznym reinkarnować i ożywiać ludzi, o których istnieniu wiemy na podstawie enigmatycznych, „bezosobowych” i w pewnym sensie „bezdusznych”, materiałów archiwalnych. Zabieg ten był jednak tylko swoistą „symulacją” i nie pretendował do rangi obiektywnej prawdy, której w tym przypadku ustalić po prostu nie sposób. Wystawa „Odzyskane” przypominała w pewnym sensie wizualną, przestrzenną księgę, autor prowadził nas bowiem przez kolejne wizualne rozdziały, w których zgromadzone zostały minikolekcje, prezentujące przedmioty, fotografie, kolaże,

autorskie rysunki, ale także cytowane teksty czy stworzone na użytek projektu audio – nagrania. Wystawa zachęcała do skupienia i refleksji. Można było ją odbierać na rozmaitych poziomach – ogólnym i szczegółowym, nacechowanym wnikliwością odczytu i zrozumienia przedstawianych przez autora treści. W jednym i drugim przypadku rozbudowana instalacja Franczaka doskonale i sugestywnie spełniała swoje zadanie. Co ciekawe, wystawie towarzyszyła także autorska publikacja książkowa, w której artysta konfrontował teksty archiwalne i fikcyjne z materiałami wizualnymi, w taki sposób, aby stworzyć realno-fantazmatyczne przedstawienie losów bohaterów swojego projektu. Na końcu wspomnianej publikacji odnaleźć można również bardzo ciekawy tekst Małgorzaty Jankowskiej – kuratorki całości omawianego tu przedsięwzięcia, ukazujący jego specyfikę i artystyczną wyjątkowość.

Wystawa „Odzyskane” plasuje się w szeroko rozumianej przestrzeni „inter-...”. Można zaryzykować stwierdzenie, że istnieje ona pomiędzy specyfiką swoistego „para-tekstu” czy „quasi-literatury” a niekonwencjonalnymi poszukiwaniami z dziedziny współczesnych sztuk wizualnych. Poza tym w sposób niezwykle adekwatny przeplata ona to, co obiektywne i w pewnym sensie historycznie sprawdzalne z tym, co fantazmatyczne i fikcyjne. Autor, poprzez swe imaginacyjne opowieści, ukazuje nam niemożność pełnej i prawdziwej jednocześnie rekonstrukcji istoty wydarzeń, egzystencji czy kolei losów żyjących niegdys ludzi. Indywidualne przeżycia, lęki i radości bohaterów jego niekonwencjonalnego projektu – skrywać będzie na zawsze zasłona tajemnicy. Przekonanie to jest o tyle ważne, że równie dobrze można je przenieść na ogólne rozważania na temat historii i powiązanych z nią pokładów pamięci. Wystawa „Odzyskane” stawia bowiem wyraźnie i sugestywnie szereg pytań o zakresy obiektywizmu i bezstronności pamięci oraz potencjalne możliwości rekonstrukcji faktycznych stanów minionych dawno zdarzeń i ludzkich przeżyć. ■

Więcej na ten temat: http://www.wozownia.pl/exposureid252-29,26-Ludomir_Franczak_-_Odzyskane

1-3. Ludomir Franczak, *Odzyskane*



1

100



2

MARTA LISOK

Dobry początek

Początków abstrakcji można z powodzeniem szukać w różnych epokach.

Jednym z najbardziej przekonujących przykładów wydaje się być obraz Wiliama Turnera przywołującego dramatyczną historię wodza Rzymian, Regulusa, który wołał wrócić do obozu nieprzyjaciela na męczarnie niż złamać dane słowo. Jedną z tortur zdanych Regulusowi przez kata było wyrwanie powiek i postawienie go w oślepiającym blasku słońca. Ginie tu podział na podmiot i przedmiot, między doznaniem zewnętrznym a wewnętrznym, następuje wyzwolenie z różnic i przeciwieństw, sprowadzenie świata do pierwotnej hiper-rozświetlonej niewidzialności. Wypełniając obraz złotym światłem malował destrukcję wzroku, otwierając drogę dla rozpoczynającego historię modernizmu kryzysu przedstawienia. Tak jak Turner wielokrotnie pojmował tematy katastroficzne odwracające na nice ład istniejącego świata, żyjący wiek później śląski abstrakcjonista Andrzej S. Kowalski w swoich obrazach równie wytrwale snuł opowieści o głazach i zastygłym błocie.

W prezentowanych na wystawie w Galerii Sztuki Współczesnej BWA w Katowicach pracach Kowalskiego powstałych w latach 60. znajdziemy przede wszystkim gest naruszenia pewnych powierzchni, sieć spękań i szczelin. Przesuwające się względem siebie płaszczyzny, tarcie kontynentów, ruchy tektoniczne. Te brunatne wydzieranki wypełniające powierzchnie obrazów i rysunków, zdają się być ze sobą sklejo-
ne w stanach wymuszonej równowagi, jakby zaraz miały się rozpaść. Twórczość artysty z tego okresu przypomina układankę o poszarpanych, nierównych brzegach, przemieszczającą się w obrębie obrazu według własnej logiki. Przedstawiany przez Kowalskiego świat w brązach, żółciach i ugrach to zaczyn, rozgrywający się przed oczami proces sklejan-
ia żywiółów, życie wypełzające z meteorytu, senne i nieświeże. Jednak Kowalski nie pretenduje do wyrażania świata. Jeśli jego malarstwo uznać za język,



5

to w swoich obrazach analizuje tylko jego podstawy, nie wychodząc poza granice składni i gramatyki.

Teoretyk sztuki, krytyk, filozof, grafik, pisarz, pedagog A.S. Kowalski to postać prawie zapomniana. Studiował na krakowskiej ASP, rysując, robiąc gwasze i rotopictury (własna technika monodruku z niewielką interwencją kaligraficzną). W 1958 roku został przyjęty do Grupy Krakowskiej. Jego niepodatne na narracje, broniące dostępu językowi malarstwo było gestem wolności wprowadzając groźny dla polityki element destabilizacji. Płótno był to dla niego ekran na którym zastygła nadzieja znalezienia czegoś nowego pod słońcem. Działając w opozycji, Kowalski w swoim cyklu impresji

publikowanych w czasopiśmie „Zebra” pisał o sprawach uniwersalnych, o sztuce i dziejach. Po okresie kompozycji abstrakcyjnej zaczął czerpać z nurtu Nowej Figuracji. Internowany w stanie wojennym, skupiony i niepewny, po 1982 roku prawie zupełnie zaprzestaje działalności wystawieniowej, dopiero w drugiej połowie lat 80. bierze udział w nieoficjalnych wystawach kościelnych. Realizuje drogi krzyżowe, polichromie i obrazy ołtarzowe. Jako profesor i dziekan przekazując swoją konceptualną dyscyplinę, każe tłumaczyć się swoim studentom z każdej postawionej kreski i plamy. Na płótnie czy papierze pod jego okiem nie było kresek i kolorów, rozciągał się za to świat zredukowany, wyczyszczony, przemyślany od nowa. ■

Andrzej S. Kowalski

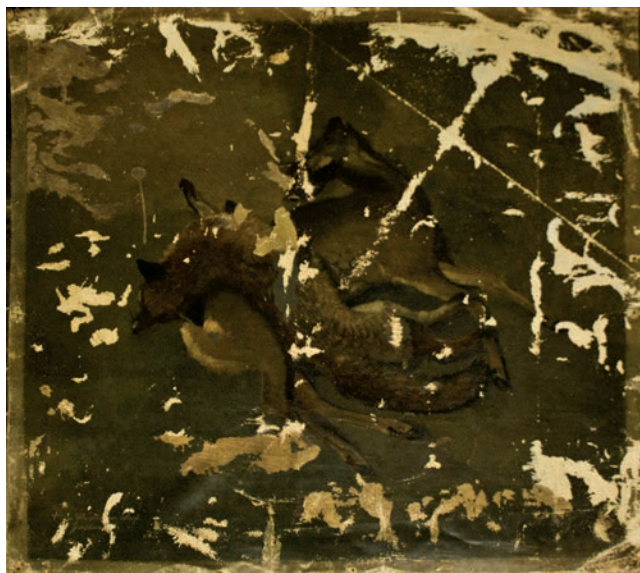
1. Wystawa Andrzeja S. Kowalskiego w Galerii Sztuki Współczesnej BWA, 2013, fot. B. Kubska
 2. *Obraz F-1*, 1960, olej, płótno, 70×100 cm
 3. *Kompozycja R-p3a*, 1959, olej, papier, płótno, 49×69 cm
 4. *Muszla II*, 1959, technika mieszana, papier, 45×60 cm
- Fot. 2-4 M. Stobierski

Przedstawiany przez Kowalskiego świat w brązach, żółciach i ugrach to zacząć, rozgrywający się przed oczami proces sklejanego żywołów.

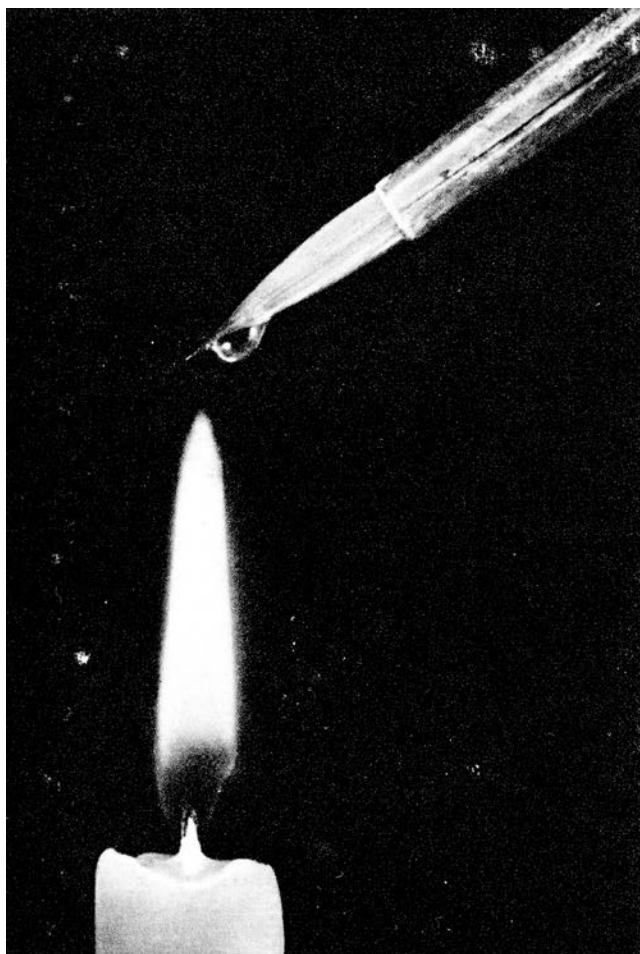


4

Genealogie pracy w poznańskim Arsenale



1. Magdalena Franczak, *Odratowane*, 2013
2. Agnieszka Grodzińska, *This image licence has expired*, 2013
3. Agnieszka Brzeżańska, *Movement of plants*, 2013



Kultowa kwestia z *Czterdziestolatka*, mówiąca o „kobiecie pracującej, która żadnej pracy się nie boi”, do recenzowanej wystawy (15.03 -17.04 2013) ma się tak, że pokazywane na niej prace czterech artystek – Agnieszki Brzeżańskiej, Magdaleny Franczak, Agnieszki Grodzińskiej, Anny Okrasko – zapraszają do ich odważnego odczytywania poza kanonami, tradycyjnymi pojęciami i kategoriami historii sztuki, których zużycie symptomatycznie pokazują. Fakt, że mamy do czynienia wyłącznie z twórczościami artystek, a do tego z pokolenia lat 70. i 80., warto na początku odnotować również ze względów historyczno-genderowych [1]. Paradygmatyczne zmiany w sztuce ujęte zostały przez kuratorkę wystawy, Karolinę Sikorską, w optyce tytułowych „genealogii pracy”. Każda z artystek stematyzowała ową Foucaultowsko-freudowską zbitkę pojęciową, odnosząc ją czy to do pojęcia procesu twórczego i jego dzisiejszych uwarunkowań, czy to statusu pracy artystycznej we współczesnych, złożonych warunkach (re)produkcji obrazów, czy to rewizji historycznego pojęcia podmiotowości i kompetencji artystki. W efekcie znaczenia omawianej tu wystawy mogły powstawać w wyniku szczególnego dialogu (na zasadzie negatywowej pracy), w który pokazywana na niej sztuka wchodziła z jej szeroko rozumianą tradycją, tworząc narrację na temat potrzeby ciągłej rewizji podstawowych, wiązanych ze sztuką kategorii.

Wystawę otwiera projekt Agnieszki Brzeżańskiej, *Movements of Plants* (2013), na który składa się wideo oraz kolorowe fotografie. Wideo ukazuje kobietę z obfitym wieńcem kwiatów na głowie w lasku nieopodal miejskiego osiedla. Chcąc wtopić się w świat natury, naśladuje ona ruchy roślin, performatywnie poddając się podmuchom wiatru, biologicznemu procesowi wzrostu, fotosyntezy, wędnięcia. Performatywny wymiar naśladowania wydobywa nienaturalny,

kulturowy charakter działania artystki, która w duchu posthumanizmu oraz w genderowym kontekście pracuje fundamentalny leitmotiv koncepcji sztuki jako naśladowania natury. Podczas gdy *natura naturans* (przyroda rodząca) oraz *natura naturata* (przyroda zrodzona) pozostają u Brzeżańskiej w tle, na pierwszy plan wysuwa się afirmacja pozostawiania kobiety na granicy dwóch światów – ludzkiego i nie-ludzkiego. W związku z tym powraca również temat kulturowego esencjalizmu, kojarzącego kobietę z naturą, a także przedmiotem, a nie podmiotem sztuki.

Ruchy artystki nie ingerują w naturę. Charakteryzują je łagodne przejścia, przeplatane momentami znudzenia próby wkomponowania się w krajobraz, mediacja między światami, pokazująca fragmentaryczne i przygodne miejsce człowieka w reprezentowanym przez okołosiedlowy plener uniwersum. Brzeżańska w roli części świata roślinnego podważa romantyczny mit artysty-geniusza – kreatora równego Bogu – poprzez który natura stała się częścią uświęconych przez modernizm maskulinistycznych ideologii sztuki. Jackson Pollock mówił o sobie *I am nature*. Męskie estetyki minimalizmu podporządkowały sobie naturę [2]. Wideo Brzeżańskiej – a także fotografie – „naturalnym” ukazują odrzucenie hierarchii bytów na rzecz koncepcji otwartej podmiotowości, eksplorowania własnych, płynnych granic, bez roszczenia sobie specjalnych pretensji ani do interioryzacji natury, ani eksterioryzacji własnego „ja”.

Problem natury powraca również w pracach Magdaleny Franczak z cyklu „Przyrost naturalny”, do którego należą obrazy na płótnie *Odratowane* (2013). Wiąże się z nimi pewna legenda. Podczas porządków w warszawskiej kamienicy przy ulicy Mińskiej ocalone zostały przed wyrzuceniem na śmietnik obrazy podpisane nazwiskiem XIX wiecznego niemieckiego lekarza o nazwisku Fritz, które następnie artystka uczyniła

1 W 1978 roku w BWA w Poznaniu odbyła się wystawa „Trzy kobiety”, poświęcona sztuce Anny Bednarczuk, Izabelli Gustowskiej, Krystyny Piotrowskiej. Można uznać ją za ważną dla wyodrębnienia się pojęcia sztuki tworzonej przez kobiety w kontekście zmaskulinizowanego środowiska twórczego w Polsce tamtych lat.

2 Anna Chave, *Minimalism and the Rhetoric of Power*, „Arts Magazine” styczeń 1990; Holiday T. day, Brian Wallis, George E. Marcus, Anna Chave, *Power: it's Myths and Mores in American Art 1961-1991*, kat. wyst., Indiana University Press 1991, s. 106.



karuzelowego puste przezroczca, przeplatane przezroczkami z napisami „run demo image”; „frame out acryl”; „photo acryl print” etc., czy wreszcie tytułowy „this image licence has expired”. Twórczość Grodzińskiej, mocno osadzona w świeżej w Polsce tradycji książki artystycznej, najwyraźniej chyba uwidacznia pojęcie pracy przy jednoczesnym wymykaniu się sztywnym historyczno-sztucznym klasyfikacjom. Próbę jej uhistorycznienia wyobrażam sobie jako skrzyżowanie *Wymazanego rysunku de Kooninga* (1953) Roberta Rauschenberga z architekturą Centre Pompidou, jej uzewnętrznioną

103

częścią narracji na temat związków człowieka z przyrodą, a raczej ich za pośredniczenia przez sztukę. Narracja ta rozdysponowana została pomiędzy wyłożony boazerią domek myśliwski, do którego zewnętrznej strony przypięte są sianie (cytat z Beuysa?), gablotę oraz ścianę galerii, na której prezentowane są odratowane obrazy oraz fototapeta ukazująca chłopca trzymającego łuk. Chociaż artystka poddała obrazy wstępnej konserwacji, to jednak właśnie ich przeszłościowy aspekt oraz mechaniczne zniszczenia, którym uległy ich powierzchnie, stanowią o niezależnej od twórcy obrazów jakości pracy Franczak. Pozbawione ram płótna, ich popękane powierzchnie, ubytki w farbie nie tylko budują klimat podróży w czasie i miejscu, ale także – w zestawieniu z umieszczoną w domku fotografią zwierzęcych skór oraz ukazywanymi przez obrazy zwierzętami – skłaniają do zastanowienia się nad genealogią obrazu. Jego warstwowość i status są tu bowiem dialektycznie tematyzowane, z jednej strony ukazując obraz skóry, z drugiej skórę obrazu [3]. Pracę Franczak można by zarazem określić genealogią vintage w dziedzinie obrazu, gdzie proces twórczy przypomina polowanie, w którym urelacyjniane ze sobą elementy obrastają własnymi legendami.

Agnieszka Grodzińska to artystka, której towarzyszy teoretyczna refleksja nad różnymi aspektami związanymi ze specyfiką twórczej pracy w epoce technologicznej (post)reprodukowalności. [4] Uwzględnia w niej ona dzisiejsze warunki wytwarzania i dystrybucji obrazu oraz wynikającą stąd konieczność łączenia przez współczesnych artystów kompetencji artystycznych z administracyjnymi. Tego typu problemy porusza pokazywany na wystawie cykl „This image licence has expired” (2013). Składają się na niego prace mówiące o nomadycznym statusie rozproszonego pośród różnych mediów obrazu, jego miejscu w galerii, prawnych aspektach i możliwościach jego wykorzystania. Artystka sięga po wydruki, wykresy, kserokopie ilustracji z książek i magazynów, na których dokonuje różnego typu operacji (zestawień, zmiany skali, nałożenia na siebie obrazów). Z jednej strony pokazuje wielopoziomowe przewartościowania, jakim podlega dziś obraz, z drugiej uruchamia kluczowe dla podejmowanych przez artystę decyzji momenty otaczającego obraz dyskursu. Posługując się techniką kolażu i negatywu oraz cyfrowej obróbki obrazu, prezentuje nam genealogię procesu twórczego. Problematyzuje ona klusowanie artystki w świecie po wielokroć zapośredniczonych obrazów, gdzie zasady i granice działania prawa autorskiego okazują się niepewne i kwestionowane.

Pokazywane na wystawie prace Grodzińskiej mają status materialny i niematerialny. To wykresy, statystyki, kserografie, powiększone wydruki ilustracji z książek oraz magazynów, pokazujące specyfikę procesu recyklingu obrazu. Ich dopełnienie stanowią puszczone z rzutnika

infrastrukturą. Poruszając się w przestrzeni między polem wizualnym i dyskursywnym, artystka zwraca bowiem w tym swoim cyklu uwagę na mroczną estetykę tych obszarów w sztuce, których zagospodarowanie uznawane było często i pewnie nadal bywa za nie podlegający artystycznemu doświadczeniu skutek uboczny logiki twórczego procesu, działanie o znamionach błędu. Fikcyjny charakter takiego myślenia prace te zarazem demaskują.

Wystawę dopełnia wideo *Questionnaire* (2011) Anny Okrasko z serii *Walking Around Rotterdam*. Artystka wykorzystała w nim materiał filmowy Kazimierza Karabasa. Ukazuje on młodych ludzi, którzy w biorą udział społecznej ankiecie. Odpowiadają na pytania o szczęście, ideały, plany na przyszłość, obywatelstwo, zdanie na temat społeczeństwa. W tle ogólnikowych i młodzieńczo naiwnych odpowiedzi słychać walc Chopina. Okrasko, która obecnie mieszka w Holandii, na swym blogu pisze, że interesuje ją polityczna interwencja w przestrzeń publiczną, a także kontroli, jakim jest ona poddawana [5]. W kontekście tematu wystawy jej praca rodzi pytanie o publiczną przestrzeń galerii jako pola realizacji oraz negocjacji wolności młodych twórców, którzy podlegają dziś bardzo silnym uwarunkowaniom rynku przetwarzającego ideały na produkty. Inną kwestią jest to, że ze względów ekonomicznych artyści zmuszeni są wyjeżdżać z Polski w poszukiwaniu możliwości poza krajem. Nierzadko też zmuszeni są zmienić zawód. Genealogia przybiera tu zatem postać dokopania się do archiwalnego materiału, którego aktualność powraca w kontekście realiów współczesnej rzeczywistości.

Chociaż pokazywane na wystawie prace można oczywiście oglądać w innej kolejności i konfiguracji niż ta, w której omówione zostały w recenzji – podyktowanej duktem galeryjnej przestrzeni – to jednak praca Okrasko stanowi mocny akcent końcowy, który można odczytywać jeszcze raz przywołując Foucaultowskie pojęcie genealogii. Rozumiejąc pod nim metodę analizy kształtowania się współczesnych dyskursów o sztuce, a także poszukiwania nieświadomych sił nimi rządzących [6], można powiedzieć, że artystka bada zewnętrzne, historyczno-społeczne czynniki oddziałujące na kształt podmiotowości artysty/ki, takie jak władza. W ten sposób skupia ona, przez analogię, dotychczas pojawiające się na wystawie wątki dotyczące tej kwestii. Widz pozostaje z ciekawymi pytaniami. Na ile galerie oraz kuratorzy są w stanie zrezygnować z własnej, coraz bardziej w przypadku niektórych obszarów sztuki prowizorycznej władzy oraz wypracować nowy typ relacji z nowymi podmiotami twórczymi? Idąc tropem sławnego eseju Benjamina, można też zapytać, na ile, poddawani niezwykle silnej presji rynku, artyści nie staną się tendencyjni? [7] A to dziś znaczy – będą potrafili pokazać mechanizmy rządzące współczesnym światem kultury. ■

3 Por. Marta Smolińska, „*Dermatologia malarska*”: obraz skóry a skóra obrazu, [w:] Magda Moskwa, *Cieleśność obrazu*, katalog wystawy, Galeria Sztuki Wozownia w Toruniu, Toruń 2013.

4 Jako część wystawy ukazać ma się książka z tekstem artystki.

5 <http://okrasko.blogspot.com/search/label/artist's%20statement> (23.03.2013).

6 M. Foucault, *Archeologia wiedzy*, przeł. A. Siemek, wstęp J. Topolski, Warszawa 1977.

7 W. Benjamin, *Twórca jako wytwórca*, [w:] *Twórca jako wytwórca*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2011, s. 7–22.

25 lat Małych Form Malarskich

Dziewiąta edycja Triennale Małych Form Malarskich, odbywająca się w Galerii Sztuki Wozownia w Toruniu, wpisuje się w dwudziesty piąty rok trwania konkursu. Taka ilość czasu nie może nie wpłynąć na charakter imprezy, która rozpoczęła się latem 1988 roku, wtedy jeszcze jako Biennale. Brały w niej wówczas udział takie postaci polskiego malarstwa jak Konrad Szrednicki, Erna Rosenstein, Kazimierz Ostrowski – legendarny uczeń Legera, Ryszard Gieryszewski – laureat pierwszej Nagrody Głównej, Krzysztof Kiwerski, Stanisław R. Kortyka, Piotr C. Kowalski, Jacek Rykała czy Stanisław Tabisz – obecny rektor krakowskiej ASP. Tym, co łączy pierwszą wystawę z dzisiejszą, to z całą pewnością wielopokoleniowość.

W tegorocznej edycji brało udział więcej niż w poprzednich edycjach, 294 uczestników, nadsyłając aż 790 prac. Do wystawy pokonkursowej jury pod przewodnictwem artysty malarza prof. Piotra Klugowskiego z toruńskiego UMK zakwalifikowano 214 obrazów 119 artystów, bazując na ocenie pojedynczych prac, fizycznie nadesłanych, co niestety jest rzadkością w większości dzisiejszych konkursów. Zdaje sobie jednak sprawę, iż forma ograniczona wielkością, (ewoluująca od 300 do obecnie 600 cm kwadratowych) ułatwia takie rozwiązanie.

Toruńska wystawa jest konfrontacją malarzy różnych pokoleń, ale trudno nie zauważyć, że rywalizowała tu ze sobą reprezentacja malarzy z całej Polski. Każdy z Laureatów reprezentuje inną uczelnię plastyczną i większość jest wykształconymi malarzami, co może wskazywać, że prawdziwe są słowa kurator Teresy Dudzińskiej, zamieszczone w katalogu wystawy, że z malarstwem *nie jest aż tak źle*, a co więcej, ma ono swoich godnych reprezentantów w całym kraju. Laureatów łączy malarstwo, dzieli wiek.

Laureatem I Nagrody został Maciej Osmycki. Jest autorem ekspansywnych abstrakcji o szczególnej urodzie, zatrzymujących wzrok i zapraszających do wędrówki po odkrytej strukturze dzieła. Nagrodzono go za *Obraz tektoniczny*, jakże dobrze kojarzący się z *Farbami w ruchu* pierwszym polskim obrazem taszystowskim Lenicy. Udaje się mu z sukcesem zaangażować widza do podróży w głąb obrazu w poszukiwaniu sensów i znaczeń. Drugą nagrodę przyznano Martynie Wolnej za obraz *Chłopcy bardzo skupiają się na*, a trzecią Joannie Zdzienickiej za rytmiczną strukturę o nazwie *Cug*.

Ponadto przyznano trzy nagrody fundowane. Nagrodę Specjalną Wojewody Kujawsko-Pomorskiego otrzymał Bartosz Kokosiński za pracę *Widok na Berlin*, sprawną warsztatowo transpozycję fotografii. Pawła Lewandowskiego-Palle nagrodzono za *Obraz 787. 20 stycznia 1963 – pięćdziesiąt lat bez ojca*, który jest wzruszającym przekazem idei dokonany przez emocjonalne działanie koloru. Nagrodę odebrała także Anna Kuc za obrazy z cyklu

„Złomiarze”, dość przewrotnie i ciekawie namalowane na szlachetnym, miedzianym podłożu.

Szczególna konsekwencja w budowaniu obrazu prowadzi do rozpoznawalności propozycji, a i swego rodzaju klasyczności jej autora. Dobrze widoczne jest to u Lewandowskiego-Palle i Zdzienickiej, u Huculaka, Kapelańskiego, Kortyki, Kowalskiego, Pręgowskiego, Trochim, Włodzimierza Kuleja, Mariana Stępaka, Lesława Tetli czy Krzysztofa Wróblewskiego. Z najmłodszego pokolenia uwagę zwracają impastowe wariacje portretowe wrocławianina Manfreda Batora i geometryczne, monochromatyczne konstelacje Jerzego Muszyńskiego z Poznania.

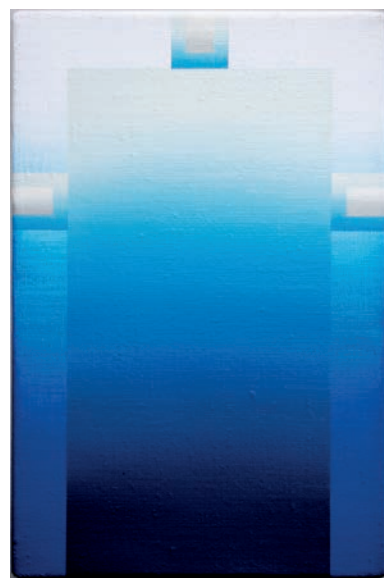
Wystawa niesie i rozczarowania, do największych należy syntetyzująca przedmiot i doprowadzająca go do plamy, kilku plam czy znaku Patrycja Sprada, dość zaskakująca laureatka Głównej Nagrody Rektórow, ledwo co zakończonej, Ogólnopolskiej Wystawy „Najlepsze dyplomy Akademii Sztuk Pięknych 2013” w Gdańsku, którą uzyskała za cykl obrazów „Krzesło – siedem określeń przedmiotu” zrealizowany w Pracowni Malarstwa i Rysunku dr hab. Aleksandry Gieragi i, co wydaje się zaskakujące, nie na Wydziale Malarstwa, lecz na Wydziale Sztuk Wizualnych Łódzkiej ASP. Ekspozowane w „Wozowni” małych formatów obrazy Sprady wydają się mówić o tym, że krzesło ma nieco więcej niż siedem określeń, bowiem bardzo mocno przypominają jedną z dyplomowych wersji. To, co podczas gdańskiego wernisazu prof. Marcin Berdyszak określał mianem „lapidarności i prostoty”, być może sprawdzało się w pełnej serii prac. W małych kompozycjach jest jedynie jakimś śladem o bardzo niejednoznacznych powodach i odniesieniach. Nużyć powoli zaczynają też malarские propozycje wykorzystujące aparat fotograficzny, „podszywane” Sasnałem, Tuymanssem czy Richterem.

W polskich konfrontacjach malarskich, jeśli nie są to konkursy dla młodych malarzy określone limitem wieku, da się zaobserwować tendencję zagładania w biogramy uczestników, do stawiania na młodość. Małe Formy spotkały się w tym roku z ogromnym napływem prac artystów z najmłodszych grup wiekowych, ale Toruń szczęśliwie nie wpada w pułapkę młodości, która nie zawsze umie sprostać trudnej sztuce stworzenia obrazu skondensowanego. Na przełomie 2011 i 2012 roku oglądając w Bydgoszczy wystawę „Nowe Tendencje w Malarstwie Polskim 2” dało się zauważyć, że siłą było tam malarstwo jej najstarszych uczestników. Największa siła malarstwa drzemie w ciągłym rozwoju i wspólnym inspirowaniu się, bo będzie żyło to, co idzie na przód, pamiętając jednak o swoich korzeniach. ■

9 Triennale Małych Form Malarskich Toruń 2013
Galeria Sztuki Wozownia 23 sierpnia – 29 września 2013
kurator: Teresa Dudzińska



1. Maciej Osmycki, *Kompozycja tektoniczna*, technika olejna na płótnie, 20 x 20 cm
2. Wojciech Kapelański, *Liberio*, 2013, technika olejna na płycie MDF, 24 x 24 cm
3. Bartosz Kokosiński, *Widok na Berlin*, technika akrylowa na płótnie, 19 x 27,5 cm
4. Paweł Lewandowski-Palle, *Obraz 787. 20 stycznia 1964 – pięćdziesiąt lat bez ojca* (pamięci Sylwestra Lewandowskiego), 2013, technika akrylowa, polimerowa, fluorescencyjna i olejno-żywiczna na płótnie Inianym, 30 x 20 cm



Kazimierz Starościak

1932–2013

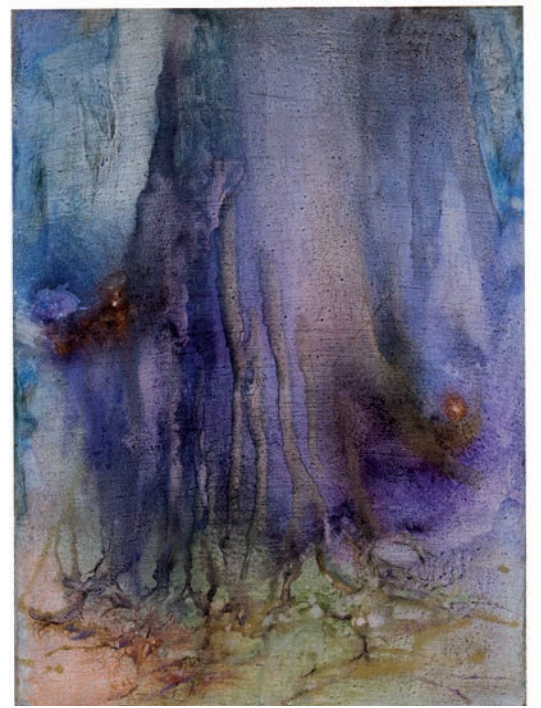
Z nieukrywaniem żalem przyjęli mieszkańcy Wałbrzycha wiadomość o śmierci Kazimierza Starościaka. W wieku 81 lat, 28 marca zmarł nagle. Artysta malarz, rysownik, organizator i uczestnik wielu artystycznych przedsięwzięć, zdawał się być koniecznym elementem pejzażu kulturowego Wałbrzycha. Chęć przez to powiedzieć, iż nie był wyalienowanym artystycznie członkiem społeczności miasta, lecz instytucją kulturalną, kimś kto ze względu na swoją popularność i respekt, jaki budziła jego twórczość, miał wpływ na kulturę i sztukę Wałbrzycha i – szerzej – Dolnego Śląska. Wystarczy dodać, że – oprócz własnej twórczości – prowadził społecznie wiele grup twórczych amatorów, z których największą estymę i popularność zyskała MAL-AMAT.

Artysta urodził się w miejscowości Hłomcza – w miejscu znajdującym się na styku trzech kultur: łemkowskiej, ukraińskiej oraz polskiej. Jest to o tyle istotne, że paradygmaty kulturowe tych rejonów, a więc religia prawosławna, katolicyzm, obyczajowość, silnie wpłynęły na jego twórczość. Technik artystycznych uczył się początkowo w Liceum Plastycznym w Krakowie, następnie w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Poznaniu i Warszawie. Dyplom uzyskał w 1959 roku. Mimo „szerokiego obycia w świecie”, zachował wyniesioną z dzieciństwa fascynację prawosławiem, elementem tajemnicy i wręcz magii charakterystycznej dla regionu wschodniej Polski. Deklarował: *Zawsze silnie odczuwałem w sobie pierwiastek religijno-kresowy oraz tamtejszą duchowość. Wszystko jest świątynią, a ja jestem elementem planu Bożego.*

Osobnej wzmianki wymaga zainteresowanie artysty buddyzmem, widocznym szczególnie mocno w ostatnich obrazach; bardzo wyciszonych kolorystycznie i zdystansowanych wobec świata rzeczywistego. Widoczna jest także w tej twórczości nuta skromności i pokory wobec nie zawsze sprzyjającego losu.

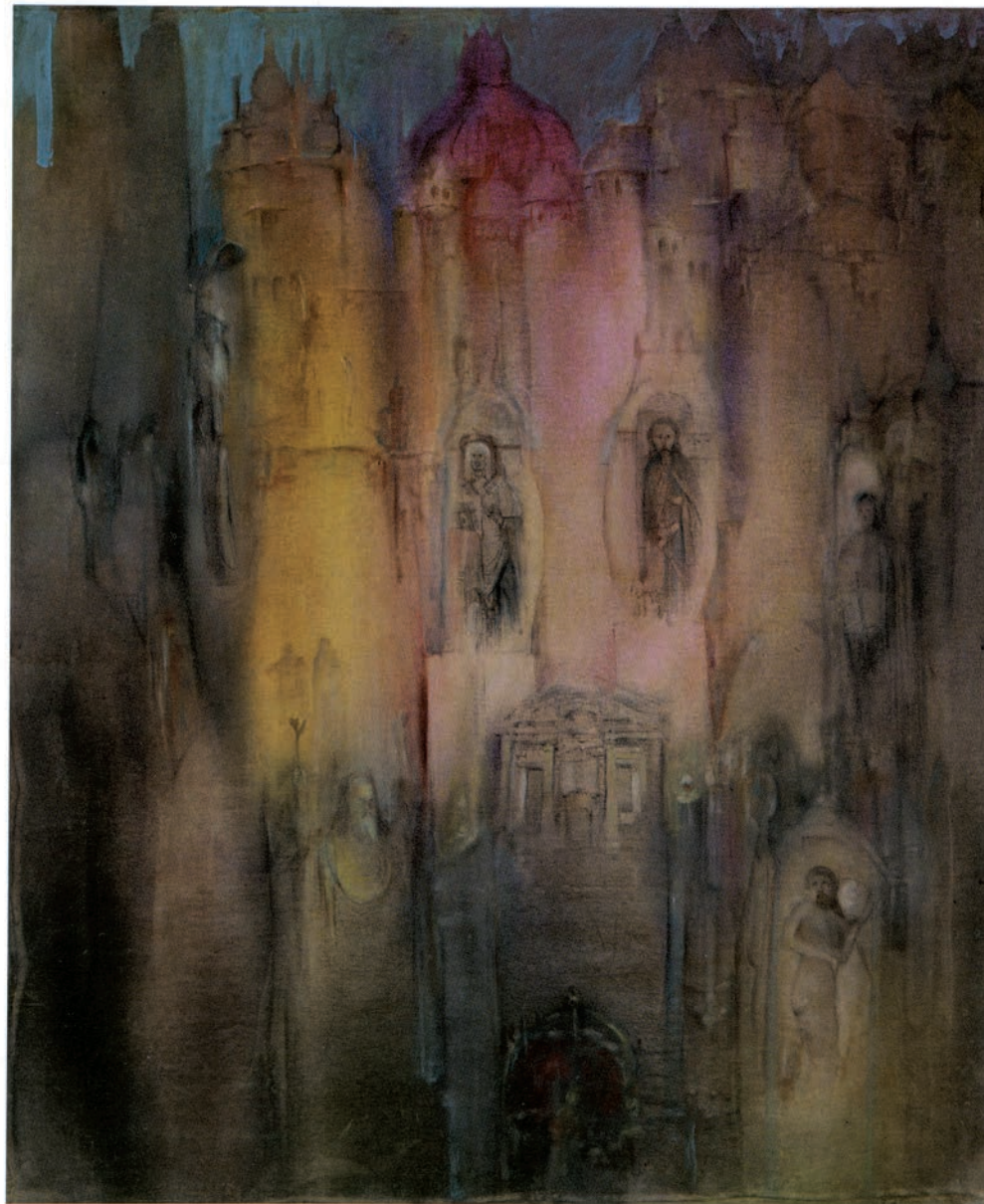
Popularność tę potwierdzają nagrody i wyróżnienia, które otrzymał. Z tych najważniejszych warto wymienić m.in. Nagrodę Miasta Wałbrzycha, nagrody i wyróżnienia w konkursie „Złota Lampka Górnicza”, Nagrodę na Ogólnopolskiej Wystawie „Muzyka w plastyce” w Toruniu, Odznakę Ministra Kultury i Sztuki oraz nagrody: Jubileuszowa Prezydenta Wałbrzycha, Nagroda Rady Miasta Wałbrzycha i Nagroda Honorowego Ambadora Kultury Ziemi Wałbrzyskiej. Zorganizował około 20 wystaw indywidualnych malarstwa i rysunku. Uczestniczył w kilkudziesięciu wystawach zbiorowych kraju i poza jego granicami.

Będzie nam go brakowało. ■



Kazimierz Starościak

1. *Bartek*, 2012, technika mieszana, płótno, 98 x 70 cm
2. *Mekka*, 2012, technika mieszana, płótno, 85 x 70 cm



LENA WICHERKIEWICZ

Poetycko-ekspresyjne

spotkanie dwóch wojowników malarstwa

(...) odcisnąć ślady myśli, rytmu krwi krążącej w żyłach, impulsów nerwów. J. Dubuffet



1. **Zdzisław Nitka**,
*Otto Mueller król
Cyganów*, 2012, olej,
płótno, 155 x 180 cm
2. **Ryszard Grzyb**,
*Stafik z puszystym
ogonem*, 2007, akryl,
płótno, 135 x 160 cm

106

To artystyczne spotkanie malarskich poetyk o wspólnych ekspresjonistycznych korzeniach i cudownej „zwierzęcości”, spotkanie nieodległej sobie, lecz powstającej niezależnie od siebie artystycznej pokrewności, musiało się kiedyś ziścić, jakby ten twórczy rezonans domagał się wystawowego dwugłosu. Wydaje się, że niemal niemożliwe, że nie nastąpiło to wcześniej. Dobrze, że stało się teraz.

Ryszard Grzyb i Zdzisław Nitka. Ich pierwsza wspólna prezentacja: „Ja, Ty, My”. Gdańsk, galeria Pionova.

Spojrzenie wstecz, historyczno-sztuczne i topograficzne tropienie możliwych artystycznych koincydencji. Już u początku pojawia się wspólne źródło, wrocławska uczelnia artystyczna, wówczas jeszcze Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych, tak ważna dla ukształtowania polskiej nowej ekspresji. Tam jednak minęli się. Ryszard Grzyb opuścił uczelnię w 1979 roku i przeniósł się do Warszawy. Zdzisław Nitka rozpoczął studia trzy lata później. Zanim poznali się osobiście, ich prace kilkakrotnie pojawiły się w bliskim sąsiedztwie na wystawach zbiorowych prezentujących sztukę pod znaku nowej ekspresji. Po raz pierwszy było to już w 1986 roku na „Ekspresji lat 80.” w Sopocie, potem jeszcze wielokrotnie, ostatnio w 2008 roku w ramach „Republiki Bananowej”. Okazuje się jednak, że poznali się naprawdę dopiero

na wystawie Jeana Dubuffeta w warszawskiej Zachęcie (1993-1994). Spotkanie zapamiętane przez obu, ważne i nieprzypadkowe. Spotkanie, które okazało się znaczące, a może nawet w pewnym sensie prorocze, zważywszy na twórczość bohatera tamtej wystawy, wielbiciela artystycznego prymitywu, propagatora spontaniczności, wyobraźni, uwolnienia od konwencji i form. Te wartości, w różnych nasyceniach, obecne są malarstwie Ryszarda Grzyba i Zdzisława Nitki.

Ryszard Grzyb — obdarzony niezwykłą zwierzęcą gracją, karateka i maratończyk, z lekkością haiku adorujący absurd, hodowca kanarków, pielęgnujący karnawał i ciekawość w sobie.

Zdzisław Nitka — indiańsko długowłosa, o dziecięcej twarzy, „zielony” z ducha i przekonani, obrońca natury, szczery i bezpośredni, który wie, jak wytłumaczyć sztukę liskowi.

Pierwszy — śmieszek, wesołek, lecz opancerzony w „bawolą skórę” i „żółwiową skorupę”, samotny i bezszelestny jak nosorożec.

Drugi — outsider, samotnik, artysta — szaman, pieczętujący swoje listy stemplem z głową wilka.

Pierwszy — swobodny, poszukujący, z motylą lekkością wybierający z spośród artystycznych stylów, technik i poetyk, radosny improwizator.

Drugi — z głębi, intuicyjnie wierny ekspresjonistycznemu wyborowi, w nieustannym, twórczym dialogu ze swoimi artystycznymi poprzednikami.

Ryszard Grzyb i Zdzisław Nitka — obydwaj pogodni, dziecięco bezpośredni i spontaniczni. Dwaj wybitni wojownicy malarstwa, obrońcy tej przastarej sztuki, strażnicy jej magii i tajemnicy.

Ich gdańskie spotkanie. Ten wyjątkowy malarski dwugłos szczęśliwie nastąpił i jest radosny. Radosny i energetyczny. Uniknął trudności wystawowych duetów, które tak łatwo skłaniają do porównań, strać czy opozycji, lub skutkują niewygodnymi i nieprawdziwymi utożsamieniami twórczych propozycji. Energia tego spotkania płynie być może także z równowagi między „podobieństwami” i siłą autonomii. Tworzy przestrzeń zgody i dopełnienia, wolności i dialogu, umożliwia ziszczenie się magii części wspólnej. Prosty tytuł wystawy dobrze oddaje charakter obecnej artystycznej sytuacji — „Ja, Ty, My”. Każdy. Obaj.

Oglądając obrazy Zdzisława Nitki i Ryszarda Grzyba na ich wspólnej, gdańskiej prezentacji, obcujemy nie tylko z historią i teraźniejszością polskiej nowej ekspresji. Przede wszystkim jednak — z wyjątkowymi osobowościami, które, wychodząc doświadczeń lat 80., podążyły własną drogą, pogłębiając ekspresjonistyczną refleksję i czyniąc z niej własne malarstwo, własną poezję, jak jest to w przypadku Zdzisława Nitki, czy też, uznając ekspresję za kipiące źródło i otwarcie, przekształciły ją w punkt odejścia i sporadycznych powrotów, punkt przekroczenia i przekształceń, jak zadziało

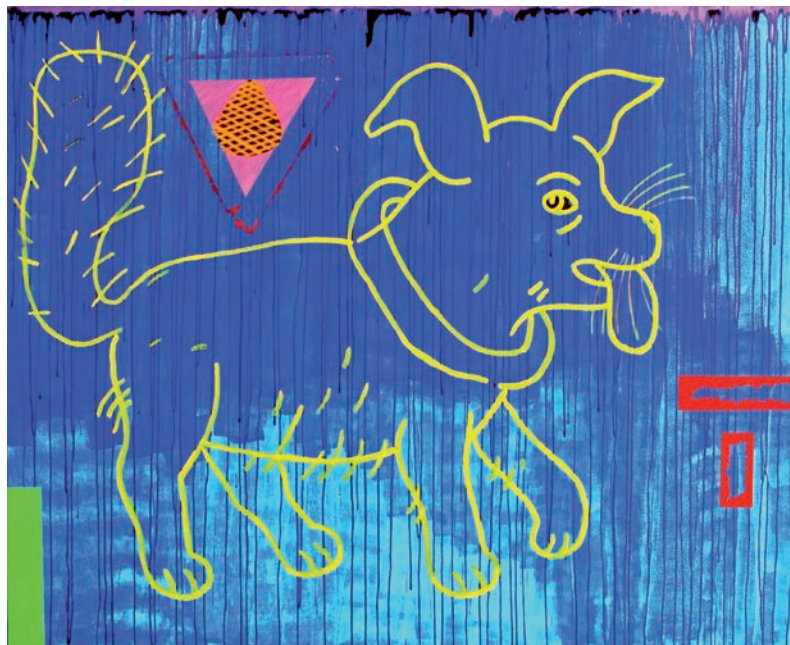
się to w malarstwie Ryszarda Grzyba. U każdego z nich poezja i ekspresja przenikają się dynamicznej równowadze, u każdego w różnych, i właściwych, proporcjach.

U Ryszarda Grzyba jest teraz bardziej „poetycznie” (pewnie dlatego, że jest on także napowietrzonym poetą) i lewitująco. W ostatnich pracach jakby mniej dosłownie rysują się cechy potocznie rozumiane jako „ekspresyjne”: jest mniej dynamicznie i gwałtownie, mniej emocjonalnie i mięsnie, jakby wyraźniej bezszelstnie i z większą gracją. Nic dziwnego, Grzyb jest przecież mistrzem malarskiego i poetyckiego haiku. Precyzyjniej byłoby może jednak powiedzieć, że jego ekspresja jest bliższa Paulowi Klee i Franzowi Marcowi, bo ma wiele z magii, bo hołduje bogactwu i tajemnicy koloru, temu niezwyklemu *podarunkowi*, by posłużyć się słowami samego artysty. Lecz, jak wszystko w przypadku Ryszarda Grzyba, także i ekspresja, nie jest prosta i jednoznaczna. Lewitującej poezji i „powściągliwości” ostatnich obrazów, towarzyszy czysta radość karnawału, ornamentalny nadmiar i kłujące ostrze absurdu. Jego ekspresja to wolność jazzowej improwizacji. Zdzisław Nitka byłby więc w tym duecie bardziej „czystszej krwi” ekspresjonistą. Ekspresjonistą, któremu bliski jest świat Vlaminka (od którego się wszystko zaczęło), Van Gogha, Noldego, Kirchnera, a także bardziej współczesnych

— Baselitz, Lupertza, Pencka. Od tych pierwszych przejął szczerą i intensywną, ciężką ku prymitywowi, powinowactwo z naturą i dystans do teraźniejszych zdobyczy technologii, od drugich — zamilowanie do anegdoty. Jest więc Nitka ekspresjonistą „z natury”, ostatnim romantykiem ekspresjonizmu. To jego żywioł. Mówi o sobie, że jest *opętany ekspresjonizmem*. Jego ekspresja to nie tylko stylistyka i doraźnie przyjęta forma. Jego obrazy pozostają świeże i czyste, nieposkromione. Pełne „zwierzęcej dzikości” i indiańsko szlachetne. Wyrazem tej głębokiej więzi z ekspresjonistycznymi źródłami (i wiary w nie) jest nieustanna, „szamańska” rozmowa z „duchami” artystycznych przodków. Zdzisław Nitka cytuje, przekształca, przenosi w inny kontekst znane i ważne obrazy, wątki, motywy, idee, wciąż mierzy się z artystyczną przeszłością. Pozostaje niejako „wewnątrz” tradycji ekspresjonistycznej, wciąż „ostrzy zęby wilkowi”.

Ryszard Grzyb i Zdzisław Nitka są malarzami z trzewi i serca, szlachetnymi wojownikami malarstwa, broniącymi tej prastarej, humanistycznej sztuki. Malowanie jest dla nich naturalne i bezpośrednio, radosne i organiczne niemalże. *To malarstwo niecierpliwe, malowane szybko, raczej z doskoku* — przyznaje Zdzisław Nitka. Stara się malować intuicyjnie, dąży do gestu, który byłby naturalnym odruchem. I dodaje, przywołując słowa Tadeusza Dominika, że jego celem jest *malarstwo nie wymęczone, lecz zaśpiewane. Magiczne i lekkie jak piórko. Nieuchwytnie* — uzupełniłby

Ryszard Grzyb. Jest to też malarstwo, które bawi swoimi nieporadnościami, bo jest tak blisko ciała, bo *jest w nim ciepło człowieka i dotyk ludzkiej ręki*. Dla obydwojch w malarstwie ważne jest... samo malowanie, *mieszanie farb, dotykanie płótna pędzlem*. Malowanie, by odcisnąć myśli, rytmy krwi i poezji. *Ważny jest proces i zdarzenia, które przychodzą i odchodzą* — powiedział kiedyś Ryszard Grzyb. Zdzisław Nitka także docenia istotność malarskiego działania, bardziej jednak akcentuje ten czas poprzedzający powstawanie



2

obrazu: przygotowanie, krystalizowanie się idei. To zapewne nie przypadek, że obydwa równoległe z malowaniem realizują malarskie akcje artystyczne. Są też obydwa „malarzami figuratywnymi”, tak czują, to leży w ich naturze. Ryszard Grzyb przyznaje, że abstrakcja nie pasuje do niego, że ma potrzebę innego opowiadania o rzeczywistości. Jednak razem podkreślają znaczenie abstrakcji. *Uznaję, że trzeba znać problemy abstrakcji, żeby przejść dziś na poziom figuratywności i ekspresji* — powiedział w jednej z rozmów Zdzisław Nitka. Artysta czasami zmieniał formę, próbował abstrakcji, którą uznawał za świetną, bo bezpośrednie ćwiczenie malarskich rozwiązań. Jednak zawsze powracał do swego: do figuracji i ekspresji.

Kolor jest dla obu wartością autonomiczną, malarską esencją wolną od rzeczywistych odniesień. U każdego jednak przybiera indywidualny odcień i ton. Dla Ryszarda Grzyba kolor jest przede wszystkim nośnikiem poezji, jest wolnością, *dobrodziejstwem, królestwem i podarunkiem*, ogniskującym jądrem malarstwa. W obrazach Zdzisława Nitki kolor zdaje się mieć przede wszystkim wartość ekspresyjno-emocjonalną, czasem — symboliczną. Bywa „łącznikiem” z poprzednikami, rezonans malarskiego dialogu, tak jak znacząca Van Goghowska żółć czy drażniąca Vlamicka czerwień. Jest też ważnym elementem malarskiej formy, podobnie jak w sztuce plakatu, którą uprawiał.

Artyści są mocno „zakorzenieni”, chętnie przywołują swoich „mistrzów”, prowadzą z nimi równo-

prawną rozmowę. „Malarstwo w dialogu” jest bardziej widoczne i bezpośrednie u Zdzisława Nitki: *Mnie ogólnie bardzo fascynuje sama sztuka. Lubię korzystać ze wszystkiego, co było przede mną i co się dzieje teraz, ale wybieram tylko to, co interesuje przede wszystkim właśnie mnie samego, co mogę zastosować dla siebie.* (...) *Pamiętam o korzeniach*. Te korzenie to przede wszystkim tradycja ekspresjonizmu i neoekspresjonizmu, ale także abstrakcja (Mondrian), aktywizm (tak ważny Beuys), konceptualizm. Dla Ryszarda Grzyba nie-

ustanny rozwój, humanistyczna refleksja, poszerzanie pola nie tylko w przestrzeni malarstwa, także stanowią istotną część praktyki twórczej. Odniesienia — filozoficzne, literackie, filmowe czy teatralne — pojawiają się bardziej „emblematicznie”, ulotnie, jakby znakowo, coraz rzadziej w samym obrazie, a jeśli tak, to poprzez sugestię lub przedmiot (jak figurki Lao Tsy czy Konfucjusza), najczęściej odkrywamy je w tytułach obrazów.

Jeszcze osobista refleksja na koniec. Tym, co ujmuje mnie najbardziej w malarstwie Ryszarda Grzyba i Zdzisława Nitki, to cudowna „zwierzęcość” ich sztuki. Nie, to nie żart. Myślę też, że ona nie jest tylko tematem, choć obydwa chętnie malują zwierzęta. W tej malarskiej, zoologicznej

sympatii odnajduję hołd dla spontanicznej natury zwierząt i empatyczną nić współbraterstwa. Ma ona w sobie też coś niezwykle dziecięcego i szczerego. To przecież dzieci żywią naturalną i szczerą miłość do naszych współbraci i tak chętnie ich rysują. Ryszard Grzyb wybiera zwierzęta, nazwijmy to „magiczne” — nosorożce, żółwie, koty, czasem króliki, przede wszystkim tajemniczych outsiderów o niezwykłej gracji. Wydobywa ich „barwność”, wdzięk, poezję, zagadkę i humor. Maluje „współobywateli świata”, z których egzystencji i duchowej czystości czerpie naukę do życia. To one strzegą i ilustrują jego malarski świat — spontaniczny, lekki, różnorodny. Zwierzęta *wpuszczają poezję w sieć malarstwa* — jak przyznaje. U Zdzisława Nitki dotykamy szlachetności i pierwotnej zwierzęcej dzikości, nieposkromienia. Słyszymy skowyt i krzyk. Jego obrazy wypełniają „szamańskie” zwierzęta: wilki, lisy, psy i orły. To one towarzyszą ludziom niczym totemy, „duchy opiekuńcze”. Symbolizują pierwotność i czystość natury. Wierność i spontaniczność.

Ryszard Grzyb i Zdzisław Nitka często wspominają o wielkiej przyjemności, jaką daje im malowanie. Trudno temu zaprzeczyć — ona emanuje także z ich obrazów. Naturalna, szczerą, swobodną. Lekka i do bólu „trzewiasta”.

Malarstwo i jego przyjemność, których trzeba strzec i które trzeba pielęgnować. Tak czynią ci „wojownicy malarstwa”.

Być może ostatni... ■

WOJCIECH WOJCIECHOWSKI

Zwierzę jako podmiot

12 lipca Sejm odrzucił rządowy projekt ustawy dopuszczającej rytualny ubój zwierząt.

Tego samego dnia odbył się wernisaż wystawy dwójki artystów, dla których świat natury i nasz stosunek do niego są problemami fundamentalnymi. Wystawa prac Tatjana Czekalskiej i Leszka Golca „The Favorite Works 1/5” w jeleniogórskim BWA, będąca jedną z najbardziej przejmujących wystaw, jakie miały miejsce w ostatnim czasie w Jeleniej Górze, pokazuje dobitnie, że dwójka artystów nie krąży po orbicie płaskich uogólnień i prostych komunikatów dotyczących praw zwierząt.

Torturowane i pozbawione wszelkich praw nagie życie? Lustro sytuacji, w której częściej znajduje się zwierzę niż człowiek? Wielkoformatowa fotografia przedstawia leżącego na boku nagiego mężczyznę, który z powodu stojących za nim ograniczników, niemalże przylega przodem ciała do ściany przed nim. Sztuka współczesna przyzwyczała nas do nagości. Jednak ta fotografia nie oburza swoim aktem – raczej wstrząsa nasuwającymi się skojarzeniami, wynikającymi z palety dyskursów, tematów, które mniej lub bardziej świadomie podsuwają artyści. Wspomniane zdjęcie budzi bardzo wiele asocjacji i jest także pewnym przedłużeniem motywów dotyczących opresji wobec człowieka i zwierzęcia podejmowanych chociażby w twórczości Franza Kafki i jego *Kolonii karnej*, w której prawdę poznaje się na własnym ciele, a także w literaturze J.M. Coetzeeego – jedna z bohatererek jego prozy Elizabeth Costello porównuje zabijanie zwierząt do zbrodni III Rzeszy. Nie można pominąć tutaj filozofii Giorgio Agambena i opisaną przez niego figury nagiego życia, z którym można zrobić wszystko, jak i również faktu, że widzimy na fotografii mężczyznę, statystycznie częstszego sprawcę przemocy w ogóle.

Opisana fotografia nie oddaje jednak pewnego paradoksu innych prac fotograficznych Czekalskiej i Golca, który polega między innymi na tym, że z jednej strony są to fotografie niezwykle wysublimowane, a artyści świetnie operują światłem i nie używają flesza. Nie oznacza to jednak, że fotografie nie wywołują wstrząsu – on jest, ale dociera do nas falami. Nie jest to sztuka mająca wywołać szybką terapię szokową, co jeszcze bardziej uwiarygadnia światopogląd i kunszt rzemiosła artystów, którzy nie są nastawieni na skandal,

chyba że prawa zwierząt są w Polsce nadal skandalem. Mogłoby się zdawać, że na cienkiej białej linii zawisł kot, ale podchodząc bliżej widzimy smugę długiego białego światła, które dostaje się do pomieszczenia, gdy zza lekko uchylonych drzwi wychodzi do nas właśnie mały kot dwójki artystów, także realny weganin i główny bohater większości pokazanych fotografii.

Warto też wspomnieć jeszcze o dwóch innych fotografiach. Oto mały kotek zbliża się do wzgórza, gdzie stoją krzyże. W pierwszym przypadku można zarzucić artystom otarcie się o patos, ale będzie to także zajęcie stanowiska wobec prawa zwierząt do duchowości, co jest wciąż rzadkim poglądem – przecież to człowiek został obdarzony ontologicznym statusem z religią i wsparciem od Boga! Z kolei inna praca, pokazuje kotka w katedrze, który wychyla się delikatnie zza konfesjonału. Zastajemy nieco rozbijającą, wzruszającą, a nawet śmieszoną sytuację. I tak tymi dwiema pracami artyści kierują uwagę widza w stronę Kościoła katolickiego i jego stosunku do zwierząt, opartym na człowieczym panowaniu nad wszelkim stworzeniem na ziemi, jak czytamy w *Księdze Rodzaju*. Mało tego, według Kościoła człowiek początkowo nie miał żadnych moralnych zobowiązań wobec zwierząt. Wszak, Pius IX w połowie XIX wieku nie wyraził zgody na powstanie Towarzystwa Zapobiegania Okrucieństwu wobec Zwierząt.

Poprzez fotografie, jak i inne prace (uszyte specjalnie dla kotka koszulki lub rachunek za wypożyczenie kruka do performance'u w 1992) Tatjana Czekalska i Leszek Golec domagają się ustanowienia dla świata animalnego podmiotowości i rozmawiania o zwierzętach nie w narracji antropocentrycznej, lecz antropomorficznej. Twórczość Czekalskiej i Golca, zwłaszcza w Polsce, ma charakter nie tylko filozoficzno-egzystencjalny, ale także polityczny. Ponadto świetnie spełnia jeden z postulatów Susan Sontag, że forma również może ożywić naszą wrażliwość, co może przełożyć się na nasze wybory moralne i sprowokować do działania na rzecz konkretnej sprawy, mimo że dzieło nie jest polityczne wprost. ■

Poniżej: **Tatjana Czekalska, Leszek Golec**, *White Vege Fur*, Performance for photography, 2013, (Żeliszów)





Kazimierz Pomagalski

1. *Ogrom Istnienia*, 20102. *Determinacja i Odwaga*, 1980

109

MIECZYŚLAW SZEWCZUK

Powrót Kazimierza Pomagalskiego

Kazimierz Pomagalski urodził się w 1938 r., w Lipsku nad Wisłą, do szkół chodził w Radomiu, studiował w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych we Wrocławiu, dyplom na Wydziale Szklą 1965 u prof. Stanisława Dawskiego. Zajmował się projektowaniem szkła, grafiką, od 1976 r. wyłącznie malarstwem (ale też rysunkiem). Mieszka w Warszawie, a od 1981 r. także w Forcalquier na południu Francji, w Prowansji. Przez lata wystawiał niemal wyłącznie w Europie Zachodniej, gdzie jego sztuka przyjmowana jest z uwagą i uznaniem. Miał wystawy w wielu krajach europejskich (Paryż, Genewa, Bruksela, Florencja, Londyn, Hamburg, Berlin...).

W 2011 r. zorganizował wystawę w rodzinnym Lipsku. W 2013, roku 75. urodzin, w Radomiu wystawę zatytułował „Źródła tożsamości”, podkreślając tytułem, że to jest jego powrót do miejsc, które go ukształtowały.

Jego malarstwo od pierwszej chwili odbieramy jako zetknięcie się z nieznaną rzeczywistością. W tych obrazach – w ruchu, w materii, mroku – kryje się tajemnica. W jego wizji świat na naszych oczach zmienia się, przekształca. Jakbyśmy widzieli jakiś moment kształtowania się kontynentów (a może wszechświata?); ale po chwili spostrzegamy sylwetki, a nawet tłum ludzi. To wizja świata poza konkretną chwilą – w ruchu, który trwa zawsze, także teraz. Choć wydaje się nam, że czas stworzenia minął. Interpretacji jest wiele. *Świat materialny przemienia się w świat metafizyczny. (...) poznajemy światy o walorach symbolicznych, wewnętrznych, nadprzyrodzonych* – napisała Nelly Gabriel w „Le Figaro”.

Obrazy malowane są swobodnym gestem, który w tym malarstwie jest najważniejszy: zapisuje ruch, decyduje o wrażeniu, że to żywioły stworzyły tę materię. Zdarzało się, że malował na oczach publiczności. Podczas otwarcia artysta opowiadał – pół żartem – jak celnicy hiszpańscy zatrzymali w 1980 r. na granicy jego obrazy wiezione na wystawę i musiał w krótkim czasie namalować nowe (To doświadczenie ukształtowało jego sztukę?).

Jego odrębne od wszystkiego, co znamy, tajemnicze malarstwo wizji wyrosło z doświadczeń XX-wiecznej abstrakcji, informelu, ale bliskie jest też sztuce malarzy XIX w., francuskich romantyków, symbolistów. Kojarzy mi się np. z *Tratwą Meduzy* Géricault, ale też z twórczością wielkich wizjonerów, jak El Greco. Obrazy, wcześniej mroczne, w kolorystyce brązów, po latach rozjaśniają się. Świat w świetle rozbłysku. Pomagalski odnalazł własną drogę, od sztuki nowoczesnej, abstrakcyjnej, do wizji uniwersalnej – świata, ludzi, ludzkości, w sytuacji nieustannych przemian, zagrożenia, kataklizmu...

Jego ulubionym polskim malarzem jest Jan Tarasin (jeden z ważnych w obrazie polskiej sztuki tworzonym przez radomskie Muzeum Sztuki Współczesnej). Właśnie Tarasin stworzył w polskiej sztuce uniwersalny obraz wszelkiej otaczającej nas rzeczywistości. Zapisał stan między porządkiem a chaosem w setkach obrazów, rysunków. Podobnie rozpoznawalne są prace Pomagalskiego. W kolejnych obrazach pokazuje nam, którzy chcemy wierzyć, że nasz świat jest stabilny, że to tylko jeden moment – pelen urody i grozy.



Malarz planuje kolejne wystawy w Polsce. Tę twórczość będziemy coraz lepiej poznawać. Zapewne droga do zrozumienia prowadzić będzie przez odczytanie tytułów, które są zapisem osobistych refleksji i tworzą np. taką narrację: *Każdy jest sam* 1969, *Próba przebiccia się przez chaos* 1979, *Determinacja i odwaga* 1980, *Doświadczenie przemijania* 1980, *Potęga żywiołu* 1983, *Potrzeba nieskończoności* 1987, *Poszukiwanie prawdy* 2002, *Olśniewający wstrząs* 2010, *Ogrom istnienia* 2010, *Pochwała szaleństwa wyobraźni* 2011, *Strumienie czasu* 2013.

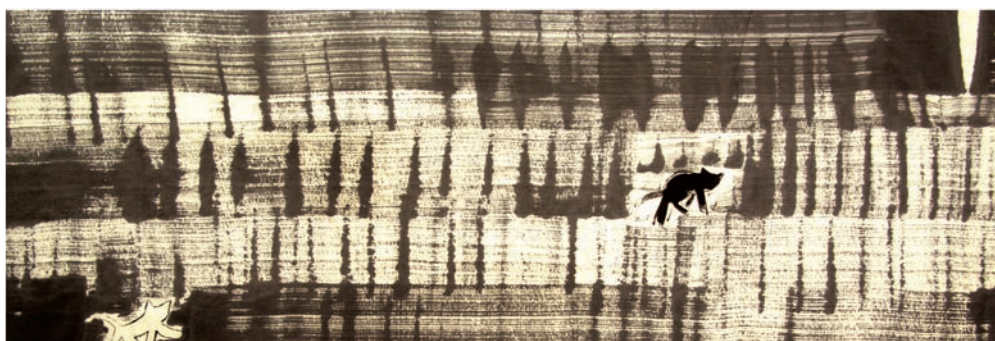
Wystawa w Radomiu prezentowała niemal 50 prac z różnych lat (najwcześniejszy rysunek powstał przed studiami, ok. 1956 r., wazyony i najwcześniejszy obraz w 1969, pokazane rysunki powstały w latach 1993 i 2013 r.). Ze zbiorów artysty i prywatnych, prace, które znalazły się w kraju; dwa obrazy z kolekcji muzealnych, z Muzeum Narodowego w Warszawie (*Przeptyw zdarzeń*, z 1980 r.) i Muzeum Sztuki Współczesnej w Radomiu (*Powrót do źródeł* 1979). ■

Wystawa „Kazimierz Pomagalski. Źródła tożsamości. Malarstwo, rysunek, grafika, szkło. (Retrospektywa)”, Muzeum Sztuki Współczesnej – oddział Muzeum im. Jacka Malczewskiego, Radom, 7-13.06.2013 r.



1

110



2

ANITA WINCENCJUSZ-PATYNA

BIENNALE ILUSTRACJI BRATYSŁAWA 2013

Dom umenia [Dom Sztuki] w centrum słowackiej stolicy po raz kolejny otworzył swoje podwoje dla najciekawszych ilustracji do książek dla dzieci, opublikowanych na świecie od połowy 2011 do kwietnia bieżącego roku.

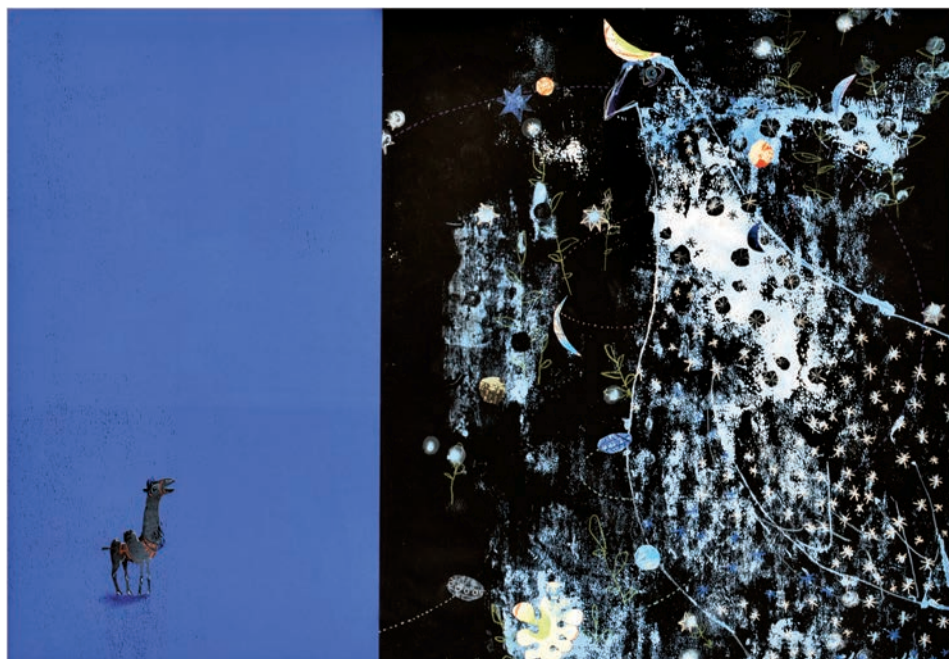
Biennale Ilustracji w Bratysławie ma już bez mała półwieczną historię i pozostaje (od 1967 r.) największym przeglądem-konkurem skupionym na oryginalnych pracach – projektach ilustracji. By wziąć udział w międzynarodowej konfrontacji musiały one jednak otrzymać swoje drugie (właściwe?) wcielenie jako reprodukcje w książkach, do których przecież powstały. Organizatorzy, podkreślając globalny zasięg i szacowną metrykę, przy każdej nadarzającej się okazji wykorzystywali statystykę, więc podążając tym tropem, należy podsumować imprezę w liczbach. 24. Edycja BIB gościła 362 przedstawicieli z 49 krajów ze wszystkich kontynentów, którzy przysłali do BIBIANY [Międzynarodowego Domu Sztuki dla Dzieci] 2344 prace opublikowane w 446 książkach. W tym prawdziwym multikulturowym kalejdoskopie sztuki książki znalazła się też polska reprezentacja wskazana i przygotowana w tym roku przede wszystkim siłami związanymi z wrocławską ASP. 15-osobowa drużyna (maksymalna liczba dla jednego kraju) była wysoko oceniana przez zgromadzonych na Biennale profesjonalistów (m.in. artystów, krytyków i historyków sztuki, prezydentów narodowych sekcji IBBY), długo utrzymując się w grze. Ostatecznie jednak Polska nie zdobyła żadnej z 11 nagród BIB. Grand Prix tegorocznej edycji trafiło do Szwajcarii na ręce Niny Wehrle i Evelyne Laube za trzy ilustracje do biblijnej Księgi Rodzaju.

Iście zegarmistrzowska precyzja rysunku w ołówku, przedstawiającego jeden z etapów konstruowania Arki, zachwyciła międzynarodowe jury pod przewodnictwem Murti Bunanty z Indonezji, które w werdykcie tym było jednomyślne. Pięć Złotych Jabłek powędrowało głównie na Daleki Wschód: do Japonii (Nobuhiko Haijima oraz Chiki Kikuchi), Chin (Rong Yu) i Korei Południowej (In-Kyung Noh), ostatnie trafiło do Meksyku (Irma Bastida Herrera). Europa oprócz zdobycia najwyższej nagrody podzieliła między siebie jeszcze Plakiety BIB, którymi wyróżniono: Niemcy (Stella Dreis), Austrię (Renate Habinger), Słowację (Daniela Olejníková) oraz dwukrotnie Hiszpanię (Ángela Cabrera Molina oraz Iraia Okina) [1]. Zdobywcy Jabłek podtrzymują niezwykle wysoką jakość ilustracji książkowej zwłaszcza w Korei Południowej [2] (Grand Prix poprzedniej edycji) i Japonii. Odmienność punktów wyjścia: od trwałości wielowiekowej tradycji po odwagę eksperymentu, różnorodność stosowanych technik, ale wysoka jakość artystyczna jest wspólnym mianownikiem propozycji dalekowschodnich artystów.

1 Pełna lista nagrodzonych wraz z listą tytułów wyróżnionych książek: <http://www.bibiana.sk/index.php?id=29>, data dostępu: 19.09.2013.

2 Warto tu przypomnieć, że właśnie w Korei Południowej triumfy święci już od wielu lat Iwona Chmielewska, jurorka poprzedniej edycji BIB, zdobywczyni Złotego Jabłka (2007).

1. **Angela Cabrera Molina**, *Hamelin*, Hiszpania, BIB Plaque
2. **Chiki Kikuchi**, *White Cat, Black Cat*, Japonia, BIB Golden Apple
3. **Renate Habinger**, *Sleep now little camel*, Austria, BIB Plaque
4. **Evelyne Laube, Nina Wehrle**, *The great flood*, Szwajcaria, Grand Prix



Tegoroczna edycja Biennale została, jak zwykle, wzbogacona o szereg imprez. W Domu umenia pokazano pięć wystaw towarzyszących głównej konkursowej (zajmującej dwa piętra niemałego budynku). Tradycyjnie już zaprezentowano zdobywcę Grand Prix poprzedniego Biennale (Eunyoung Cho), przypomniano jednego z pionierów słowackiej ilustracji Jaroslava Vodrážkę (zm. 1984), przybliżono czeskiego ilustratora Petera Sísa i zdobywczynię małego Nobla, Nagrody Hansa Christiana Andersena w dziedzinie literatury za 2012 rok Marię Teresę Andruetto, pochwalono się także słowackimi laureatami nagród i wyróżnień w dotychczasowych odsłonach Biennale, a było ich niemało (16 artystów, wśród nich takie ilustratorskie sławy jak: Viera Bombová, Albín Brunovský czy Dušan Kállay). W siedzibie BIBIANY odbyła się wystawa prac Tomáša Klepocha (zdobycy Złotego Jabłka, 2011). Niektóre Instytuty narodowe starały się także znaleźć miejsce w programie BIB. Instytut Polski zaprosił na ekspozycję projektów Elżbiety Wasiuczyńskiej „Z innej

W tym prawdziwym multikulturowym kalejdoskopie sztuki książki znalazła się też polska reprezentacja wskazana i przygotowana w tym roku przede wszystkim siłami związanymi z wrocławską ASP.

bajki”. W ramach Biennale od paru edycji odbywa się także międzynarodowe sympozjum specjalistów zajmujących się praktycznie i teoretycznie ilustracją książkową dla młodego czytelnika. Temat tegorocznego spotkania brzmiał Tożsamość dzisiaj. Narodowa tożsamość kulturowa ilustracji w epoce globalizacji. Uczestnicy przedstawili różne spostrzeżenia odnośnie tytułowego zagadnienia. Tak różne jak różne były kraje, z których przyjechali do Bratysławy (m.in. Iran, Japonia, Włochy, Dania, Chorwacja czy Polska). Zorganizowano też kolejny warsztat im. Albína Brunovský’ego dla młodych ilustratorów głównie z krajów niemających jeszcze tak bogatej jak inne państwa tradycji ilustracji książkowej (m.in. Syria, Łotwa, Kolumbia). Tegoroczny kurs, którego tematem było Życie na drzewie, poprowadził Juraj Martiška. Wystawa konkursowa potrwa do 25 października 2013 roku. ■

Fałszywa miłość do sztuki i fałszywa sztuka

W styczniu 2013 roku świat zelektryzowała sensacyjna wiadomość, że Gregori Christian Parisot, znany ekspert odnośnie twórczości Amedeo Modiglianiego, pełniący funkcję prezesa Instytutu Modiglianiego w Rzymie, został aresztowany za wystawianie fałszywych certyfikatów wielu podrobionych prac sławnego malarza z Livorno...

Mięło prawie 100 lat od śmierci Modiglianiego, a jego twórczość wciąż budzi emocje zarówno w środowisku bogatych kolekcjonerów, jak i zwykłych zjadaczy chleba. Milionerzy podbijają ceny jego obrazów wystawianych w renomowanych domach aukcyjnych. Biedniejsi amatorzy jego talentu, oddają mu hołd w muzeach i na wystawach, a później kupują album, koszulkę albo magnes na lodówkę z portretem Luni Czechowskiej, Anny Zborowskiej bądź Leopolda Zborowskiego.

Swojsko brzmiące nazwiska pod licznymi portretami pędzla Modiego nie są zaskoczeniem dla tych, którzy wiedzą, że włoski artysta miał w Paryżu polskiego marszanda. Leopold Zborowski (nad którego monografią obecnie pracuję) zasłynął w świecie jako oddany przyjaciel i hojny mecenas Modiglianiego i wielu innych artystów z paryskiej cyganerii. Moje badania odnośnie zapomnianego „Zboro” ujawniły wiele ciekawostek i tajemnic dotyczących fałszowania sztuki...

Pisząc biografię sławnego marszanda Modiglianiego, nie sposób pominąć dość drażliwego tematu związanego z rynkiem fałszyfikatów, który niewątpliwie rozwinął się w Paryżu w momencie, gdy zaczynało już brakować oryginalnych dzieł impresjonistów i prac najzdolniejszych malarzy z Montparnassu.

Powszechnie wiadomo, że w połowie lat 20. XX wieku dla paryskiej cyganerii nastąpił okres prosperity. Ową „gorączkę złota” wywołał amerykański multimiliarder Alfred Barnes, który nabywał do swojej kolekcji hurtowe ilości dzieł impresjonistów, a później zaczął kupować dzieła malarzy nowoczesnych „od Zborowskiego”. Za jego przykładem poszli inni. Obrazy Picassa, Celnika Rousseau, Modiglianiego, Utrilla, Soutine’a, masowo opuszczały Francję i płynęły statkami do Stanów Zjednoczonych albo do Ameryki Południowej.

Przez kilka lat malarstwo stało się w Paryżu dziedziną spekulacji, którą można porównać tylko z podobnym zjawiskiem, jakie rozegrało się w XVII stuleciu w Niderlandach i dotyczyło cebulek tulipanów. Amerykańscy milionerzy i zwykli turyści wykupywali „na pniu” dzieła malarzy z Montparnassu i wkrótce popyt przewyższył podaż, a obraz kupiony rano można było ponoć odsprzedać wieczorem z dużym zyskiem.

W konsekwencji tego szaleństwa wytworzył się rynek fałszyfikatów, do którego przyłożył rękę niejeden artysta. Przymierający jeszcze do niedawna głodem malarze z paryskiej cyganerii nagle zaczęli opływać w dostatek, a ich rozmowy przy kawiarnianym stoliku straciły charakter twórczych sporów i obracały się głównie wokół nieruchomości i nowych modeli samochodów.

Wśród masowo wywożonych z Paryża dzieł malarzy nowoczesnych, ważne miejsce zajmowały prace Modiglianiego, jednak nie wszystkie płótna, rysunki i rzeźby mu przypisywane wyszły spod jego ręki. Paryscy handlarze bez skrępowań uszczęśliwiali bowiem zagranicznych turystów podrobionymi pracami legendarnego Modiego. Czy w tym nieuczciwym procederze



1



2



3

1. Falszyfikat Modiglianiego
2. Falszyfikaty rzeźb Modiglianiego
3. Falszyfikat Modiglianiego
4. *Portret kobiety o czarnych włosach*, fałszyfikat nabyty w 1931 roku przez Abby Rockefeller w Galerii Zborowskiego



4

uczestniczył również sławny Marszand Modiglianiego — Zborowski, pozostaje jego tajemnicą. Wydaje się jednak, że to do jego galerii, jak do Mekki podążali w pierwszej kolejności amatorzy dzieł Amedeo. Czy zatem Zbo mógł zawieść bogatych klientów zza oceanu?

Kanadyjski fałszerz dzieł sztuki Réal Lessard napisał książkę pt. *L'Amour du faux* („Kocham fałszować obrazy”), w której opisał wiele zjawisk związanych z podrabianiem arcydzieł. Lessard ujawnił też sensacyjną informację, że na zlecenie Leopolda Zborowskiego Mojżesz Kisling malował „płótna Modiglianiego” już po jego śmierci, a także imitował prace Soutine’a i Foujity, natomiast Derain i Vlaminck wyspecjalizowali się w fałszywych „cezanne’ach” [1]. Ta informacja wydaje się bardzo wiarygodna. Zbo wyprzedził płótna Modiego w parę lat po jego śmierci i w związku z tym w późniejszych latach nie miał już w posiadaniu dzieł, które wyszły spod jego pędzla. Zatem może istotnie produkował je Kisling? Wiadomo wszak, że marszand do końca swojej działalności miał w ofercie dzieła swojego sztandarowego artysty. Świadczą o tym reklamy jego galerii zamieszczone w paryskich gazetach. Wiadomo też, że po śmierci Zborowskiego fałszywe certyfikaty prac Amedea wystawiała jego żona, Anna, a także ich przyjaciółka, Lusia Czechowska. Brat marszanda, Mieczysław, nie zważał się nawet wmówić klientowi zza oceanu, że kubistyczna drewniana rzeźba — „głowa Zbo” autorstwa Augusta Zamojskiego jest oryginalną pracą Modiglianiego...

Istnieją dowody na to, iż Zborowski upłynął w swojej galerii dzieła Modiglianiego o dość wątpliwej proveniencji. Należy do nich niewątpliwie *Portret młodej kobiety o czarnych włosach*, jaki został sprzedany w 1931 roku amerykańskiej kolekcjonerce Abby Rockefeller (współtwórczyni Museum of Modern Art w Nowym Jorku). Kupiony przez nią obraz ma dziś tasiemcową metrykę [2], jednak nie sadzę, aby MoMA chciała mieć tę pracę w swoich zbiorach. Portret ów rozpoczyna swój życiorys od umieszczenia go w katalogu, jaki „Galerie Zborowski” przygotowała na nowojorską wystawę w 1931 roku. Obraz razi jednak swoją nieporadnością, brakiem warsztatu i z pewnością nie mógł wyjść spod ręki nawet

1 R. Lessard, *L'Amour du faux*, Hachette, 1988, s.98.

2 http://www.bonhams.com/auctions/19954/lot/10/?page_lots=2 (data dostępu 22 kwietnia 2013).

bardzo zamroczonego alkoholem Modiglianiego. Portret anonimowej kobiety o czarnych włosach nie ma blasku znamiennego dla oryginalnych dzieł Modiego, a przedstawiona osoba wyprana jest z własnej osobowości. Jak wiemy, modelki pozujące włoskiemu artyście nie zawsze były piękne, to on idealizował ich wizerunki, jednak nigdy nie zapomniał, że kobieta ma duszę. Porównując prawdziwe arcydzieła malarza z nieudolnymi falsyfikatami, nieodparcie nasuwa się refleksja, że na pozór łatwe do podrobienia malarstwo Modiglianiego, sprawia tak wiele kłopotów śmiałkom, którzy na próżno próbują zgłębić jego tajemnicę.

Ocenę, które obrazy Modiglianiego są falsyfikatami, pozostawiam wybitnym znawcom jego twórczości, jednak — jak sądzę, niewielu znajdzie się śmiałków, którzy odważą się zanegować ich autentyczność. W grę wchodzi bowiem grube miliony, a według „The Art Newspaper” [3] niektórzy badacze, którzy poddawali w wątpliwość, że jakaś praca Modiglianiego (mająca certyfikat) nie jest oryginalna, byli nękani przez prawników, otrzymywali anonimowe pogróżki, a nawet grożono im śmiercią. W sytuacji, kiedy nawet największe autorytety odnośnie sztuki Modiglianiego są zastraszane albo przekupywane przez posiadaczy wątpliwych „modiglianich”, ośmielam się stwierdzić, że nie ma dziś na świecie żadnego niezależnego eksperta od jego twórczości.

Ostatnimi czasy włoska policja do spraw fałszerstw sztuki zdemaskowała nieuczciwą działalność Christiana Parisota (cieszącego się opinią wybitnego znawcy odnośnie dzieł Modiego), prezesa Instytutu Modiglianiego w Rzymie, który we współpracy z włoskim dealerem sztuki Matteo Bignapiano masowo wprowadzał w obieg fałszywe prace Modiego [4]. Policja przejęła 13 rysunków, cztery rzeźby z brązu, a także malarstwo przypisywane Modiglianemu, wraz z podpisanymi przez „specjalistę” certyfikatami autentyczności. Parisot stracił swoją wieloletnią reputację, rzucając tym samym cień nieufności na kierowany przez niego rzymski Instytut Modiglianiego. W tej sytuacji renomowane domy aukcyjne, do których trafiają dzieła Włocha, często bywają bezradne. Sprzedający podpierają się głównie trzytomowym zestawieniem prac artysty, jakie od 1958 do 1972 roku wydał, a później aktualizował Ambrogio Ceroni. W owym katalogu-wyroczeni, jak już wiemy, figurują fałszywki pojawiające się na rynku sztuki mniej więcej od połowy lat 20. XX stulecia.

Świat sztuki czeka na wiarygodną pracę naukową, dzięki której można by przewartościować zestaw autentycznych arcydzieł Modiego, które zdają się pączkować w zastraszającym tempie. Nad nowym katalogiem dzieł wszystkich Modiglianiego pracuje już od 10 lat paryski historyk sztuki Marc Restellini. Osobiście mam wątpliwości, czy tak odpowiedzialne zadanie można powierzyć tylko jednej osobie. Z rozbawieniem przeczytałam bowiem w „Art History News”, że mocno kontrowersyjny *Portret kobiety o czarnych włosach*, sprzedany przez „Galerie Zborowski” w 1931 roku pani Abby Rockefeller będzie figurować w katalogu Marca Restelliniego jako dzieło autentyczne [5]... ■

3 <http://www.forbes.com/2002/05/15/0515hot.html> (data dostępu: 13 marca 2013).

4 http://www.huffingtonpost.com/2013/01/14/modigliani-institute-president-christian-parisot-arrested-in-forgery-investigation_n_2472622.html (data dostępu: 3 marca 2013).

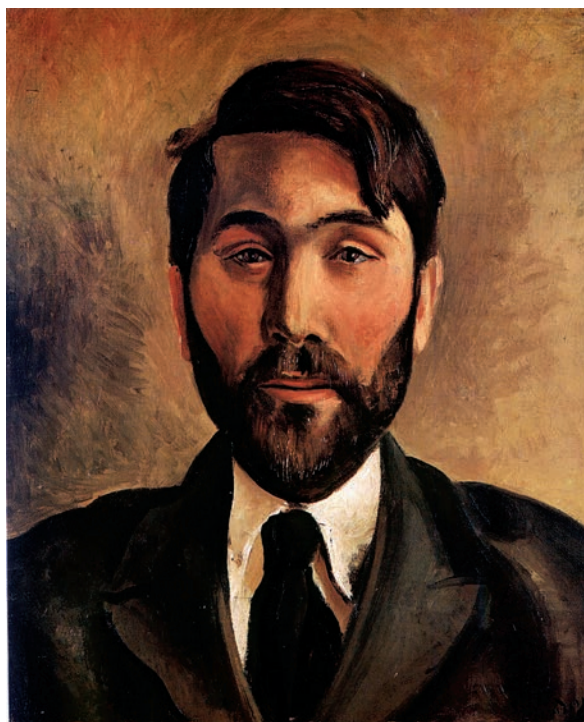
5 http://www.arthistorynews.com/articles/1097_quot0h_no_it_isntquot (data dostępu: 3 marca 2013).

LILA DMOCHOWSKA

Kisling, Zborowski i skandal w nowojorskim Sotheby's

Pod koniec listopada 2012 roku Sotheby's w Nowym Jorku wystawiło portret Mieczysława Zborowskiego pędzla Mojżesza Kislinga. „Eksperci” renomowanego domu aukcyjnego sprzedali dzieło krakowskiego malarza, sugerując potencjalnym kupującym, że to portret sławnego marszanda Modiglianiego — Leopolda Zborowskiego...

113



Podczas zbierania informacji na temat legendarnego „Zbo” natknęłam się na strzępy informacji odnośnie wielu ciekawych i nieznanych osób z jego najbliższego otoczenia. Należy do nich niewątpliwie enigmatyczny brat Leopolda Zborowskiego — Mieczysław. Jego życiorys przysporzył mi sporo kłopotów. Trudno było bowiem przywrócić do życia tajemniczą osobę — rzadko wymienianą w literaturze dotyczącej paryskiej działalności polskiego marszanda. Dziś znam wiele tajemnic odnośnie do jego życiorysu, jednak na użytek tego artykułu zdradzę ich tylko kilka.

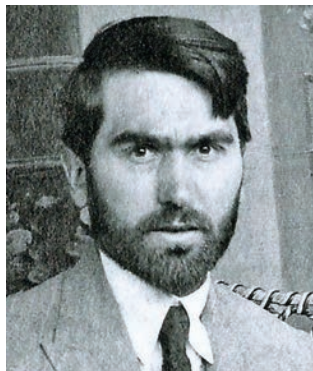
W latach 20. XX wieku, polski emigrant, Mieczysław Zborowski był obywatelem Stanów Zjednoczonych, zatrudnionym jako urzędnik bankowy w Los

Angeles. Dzięki znajomości języka angielskiego pomagał Zbo w zorganizowaniu kilku wystaw w Nowym Jorku. Wspomina o tym sam Leopold w swojej korespondencji do Eibischa, w której pisze, że przesyła malarzowi katalog z nowojorskiej wystawy z 1931 roku, którą zorganizował jego brat.

O Mieczysławie Zborowskim napomka też August Zamoyski w swoich relacjach dotyczących poszukiwań drewnianej rzeźby własnego dłuta, przedstawiającej głowę Zbo. Zamoyski zwrócił się o pomoc do Anny Zborowskiej, jednak żona marszanda okazała się bezradna. Według niej, drewnianą rzeź-

bę autorstwa Zamoyskiego odziedziczył brat Leopolda — Mieczysław, który rzekomo sprzedał ją do pewnego amerykańskiego muzeum jako >

Powyżej: **André Derain**, *Portret Leopolda Zborowskiego*, 1920



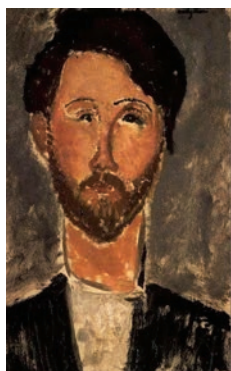
1



2



3



4

dzieło Modiglianego. Zamoyski niestety nigdy nie odnalazł tej pracy. Ja również nie zdołałam jej zlokalizować...

Śladem bytności Mieczysława Zborowskiego w Paryżu jest jego podobizna namalowana w 1919 roku przez Mojszeza Kislinga. Została ona wystawiona na sprzedaż przez dom aukcyjny Sotheby's w Londynie w 1995 roku i sprzedana do bliżej nieznanej kolekcji za sumę 31 600 USD [1]. Omawiany portret to olej na płótnie o wymiarach 55x46 cm, który ostatnimi czasy pojawił się na kolejnej aukcji Sotheby's – tym razem w Nowym Jorku [2]. Obraz przedstawia wizerunek mężczyzny ludzającego podobnego do marszanda Leopolda Zborowskiego. Nie ma tu jednak żadnej pomyłki – po prostu bracia Zborowscy byli do siebie bardzo podobni.

Renomowany Sotheby's, zlekceważył jednak podpis Kislinga informujący, że bohaterem przedstawienia jest Mieczysław Zborowski i w swoim katalogu aukcyjnym umieścił notatkę na temat marszanda Leopolda Zborowskiego, gdzie czytamy: *Zborowski was born in Poland and moved to Paris in 1914. There he met Kisling who introduced him to members of the artistic community of Montparnasse, including Modigliani, Soutine and Utrillo. Zborowski's apartment at 3, rue Joseph Bara soon became a regular meeting point for the avant garde and he quickly established himself as a leading dealer in contemporary art, in the mold of Ambroise Vollard. In 1926 he opened a gallery on the rue de Seine and was closely involved in selecting pictures for the collection of Albert Barnes in Philadelphia. Zborowski died prematurely at the age of 41* [3].

W tym miejscu należy postawić pytanie – dlaczego ekspertom prestiżowego domu aukcyjnego nie zapaliło się czerwone światelko? Pierwsza odpowiedź, jaka mi się nasuwa, to ignorancja i brak docieklivosti. Z drugiej jednak strony, legenda sławnego mecenasa Modiglianego bardziej działa na wyobraźnię potencjonalnego kolekcjonera niż postać anonimowa, co zapewne odbiłoby się niekorzystnie na wylicytowanej cenie. Nowojorcy „eksperci” zignorowali zatem ważny sygnał niezgodności imienia i nazwiska, choć na usprawiedliwienie tej pomyłki można powiedzieć, że ich czujność mogło przytępić ludzające podobieństwo braci Zborowskich, którzy – jak się okazuje, wyglądali niemal jak bliźniacy – obaj mieli nieco orientalne rysy,

takie same czarne brody i podobne fryzury. Różnili się tylko kolorem oczu i owalem twarzy. Leopold, w porównaniu do swojego brata Mieczysława miał twarz szczuplejszą i bardziej pociągłą. Być może specjaliści z Sotheby's zasugerowali się podpisem pod reprodukcją tego obrazu, zamieszczoną w katalogu dzieł wszystkich Kislinga, gdzie tendencyjnie (uważając podpis za pomyłkę?) pominięto imię i wpisano tylko nazwisko [4].

Kilkakrotnie, drogą mailową, informowałam o swoich spostrzeżeniach londyński dom aukcyjny Sotheby's, jednak moje uwagi pozostały bez komentarza. W październiku 2012 roku, nowojorski Sotheby's ponownie wystawił na sprzedaż portret Mieczysława Zborowskiego pędzla Kislinga z notą dotyczącą biografii marszanda Leopolda Zborowskiego i sprzedał obraz za... 50 000 USD.

To niespodziewane i trochę sensacyjne odkrycie zmusza do zastanowienia, czy rzeczywiście wszystkie portrety Zbo autorstwa Modiglianego przedstawiają wyłącznie wizerunek marszanda? Pod jednym z takich portretów widnieje nawet podpis: *A. Modigliani „Portret Mieczysława Zborowskiego”*. Również pewne zdjęcie, które do tej pory było kojarzone wyłącznie z Leopoldem, może być ostatecznie podobizną jego brata. Chodzi tu o pamiątkową fotografię, na której (marszand?) siedzi w swoim mieszkaniu na tle słynnych drzwi z portretem Soutine'a autorstwa Modiglianego. Porównanie tej fotografii z kilkoma innymi zdjęciami Zbo z początku lat 20. XX wieku pozwala zauważyć, że mężczyzna siedzący na tle owego malowidła ma owal twarzy zbliżony do portretu Mieczysława pędzla Kislinga...

Spośród kilku archiwalnych listów autorstwa Leopolda Zborowskiego, jakie udało mi się odnaleźć, zawieruszyl się też jeden, który napisał Mieczysław Zborowski do Eugeniusza Eibischa. Niepublikowany nigdzie przedtem tekst korespondencji, napisany był na dwa tygodnie przed śmiercią Leopolda. Papier listowy zawiera pieczętkę „Galerie Zborowski”, co jednoznacznie wskazuje, że Mieczysław przejął interes po swoim bracie. Jak wynika z treści listu, Mieczysław także borykał się z trudnościami finansowymi i – pomimo chęci, nie mógł sprzedać prac krakowskiego malarza. Być może sytuacja materialna Mieczysława drastycznie się zmieniła podczas Wielkiego Kryzysu, bowiem brat Leopolda, po jego śmierci nie pomógł w kłopotach finansowych swojej bratowej Annie Zborowskiej, a przynajmniej nic o tym nie wiadomo. Fakt, że legendarny Zbo został pochowany w zbiorowej mogile dla ubogich, nie wystawia dobrego świadectwa jego bratu – urzędnikowi banku z Ameryki... ■

1. Leopold Zborowski

2. Mojsze Kisling, *Studio Modiglianego*

3. Mojsze Kisling, *Portret*

Mieczysława Zborowskiego, 1919

4. Amedeo Modigliani,

Portret Leeoplda Zborowskiego, 1917

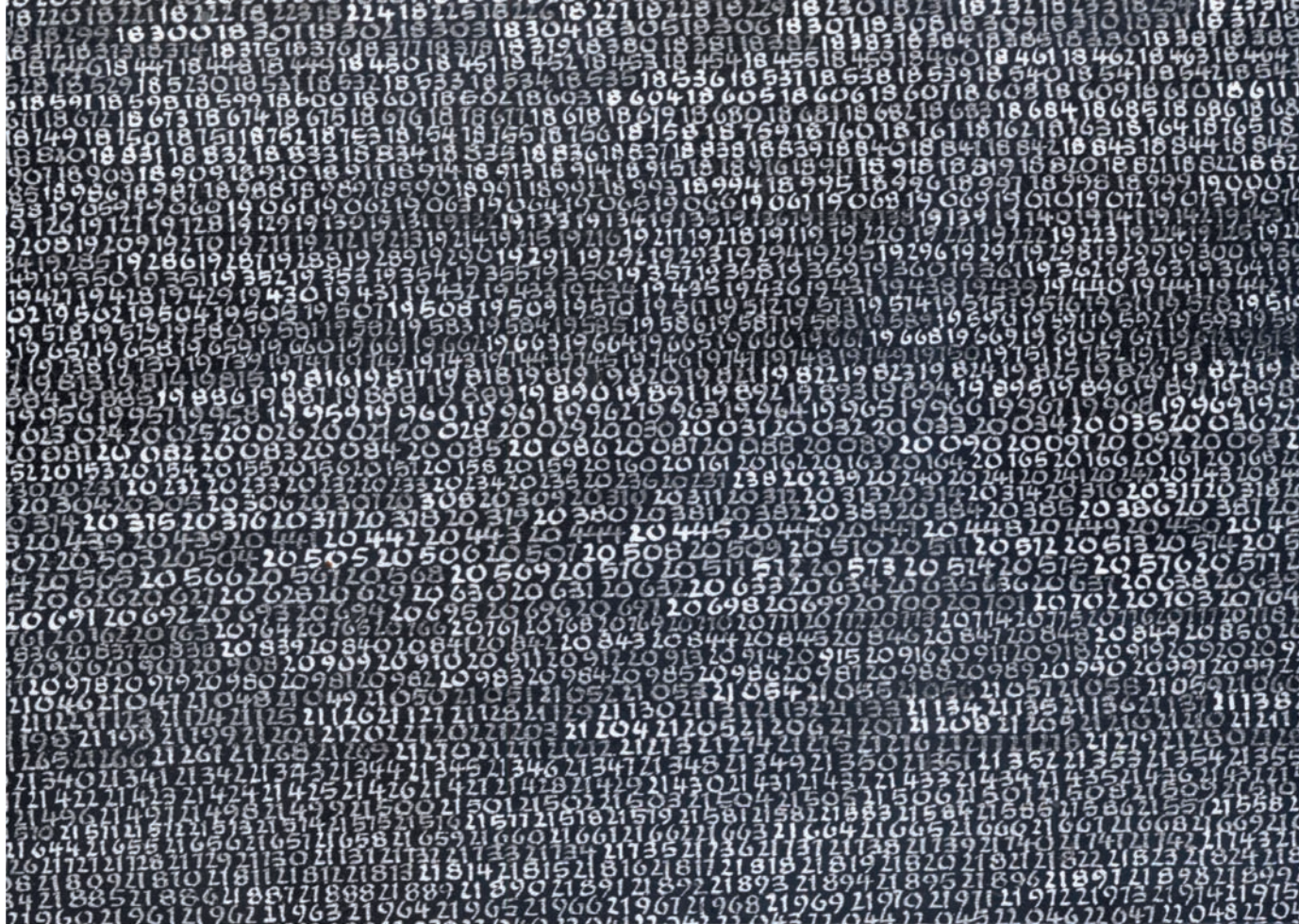
1 J. Kisling, Kisling, *Katalog dzieł wszystkich*, tom III, Paris 1996, poz. kat nr 35, s. 127.

2 Poz. kat. nr. 88 Mojszeza Kislinga „Portret Mieczysława Zborowskiego”, 1919, ol. za 30–40.000 \$, <http://www.artinfo.pl/?pid=publications&sp=artinformations&id=371&lng=1> (data dostępu: 28 list. 2012).

A także: <http://www.sothebys.com/en/search.html#keywords=kisling>

3 <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2012/impressionist-modern-art-n08887/lot.88.html> (data dostępu: 28. 11. 2012).

4 J. Kisling, J. Dutourd, *Kisling 1891–1953*, vol. III, Paris, 1995, nr 35, il. 127.



BOŻENA KOWALSKA

Broniąc Opalkę przed Opalką

Jak każdy nowator i odkrywca nowej koncepcji sztuki miał Opalka nie tylko przyjaciół, ale też zaciekle przeciwników. Tym bardziej jako człowiek sukcesu. Wielokrotnie występowałam w jego obronie czy to przeciw napastliwym i ignoranckim wypowiedziom prasowym o jego sztuce Andrzeja Oseki, czy przeciw zniesławiającemu go artykulowi Roberta Stillera. Nie przypuszczałam jednak, że przyjdzie mi go bronić przed nim samym.

Niedawno, w 2013 r. ukazała się, wydana przez fundację „Propaganda” książka pt. *Opalka – indeks. Rozmowy z Romanem Opalką w Bażerac*. Jest to wywiad-rzeka przeprowadzony i nagrany przez Joannę i Pawła Sosnowskich w 1998 r. w czasie ich dwutygodniowej wizyty u artysty. We wstępie piszą autorzy: *Nagrane taśmy przeleżały dość długo. Wróciliśmy do nich już po śmierci artysty uznając, że pora je jednak opracować* [1]. Znam autorów opracowania i wiem, że wypowiedzi Opalki są w pełni wiarygodne, że spisali jego słowa bez jakichkolwiek zmian, ze skrupulatną rzetelnością. Szkoda! Jest to bowiem tekst przynoszący ujmę artyście, bezlitośnie demaskujący jego stan psychiczny, odchylenia, których nie było w młodości, a które spowodowały w nim dwa czynniki: życie na obczyźnie i realizacja jego artystycznego „Programu” oraz wiek.

Ten tekst ukazuje go jako człowieka opanowanego patologiczną megalomanią, wywyższającego swój „Program”, czyli koncepcję liczenia ponad wszelkie powszechnie uznawane wartości ludzkie i artystyczne, a siebie, i to pod każdym względem, ponad innych ludzi. Ujawnia, jak, przekonany o nieosiągalnej głębi swego odkrycia artystycznego, sądził, że nikt tej koncepcji nie był w stanie objąć rozumem. *Mówiłem ciągle znajomym o tym swoim Programie i słyszałem: zanutasz, zanutasz mnie (...) dostałem nagrodę (...) w Zielonej Górze. Ale nie za liczone obrazy. (...) faktycznie rzecz jest niesłychanie trudna. Także dlatego, że wydaje się łatwa (...) Więc po prostu prawie, że robiłem to dla siebie (...) Taka była sytuacja, byłem zupełnie sam* [2].

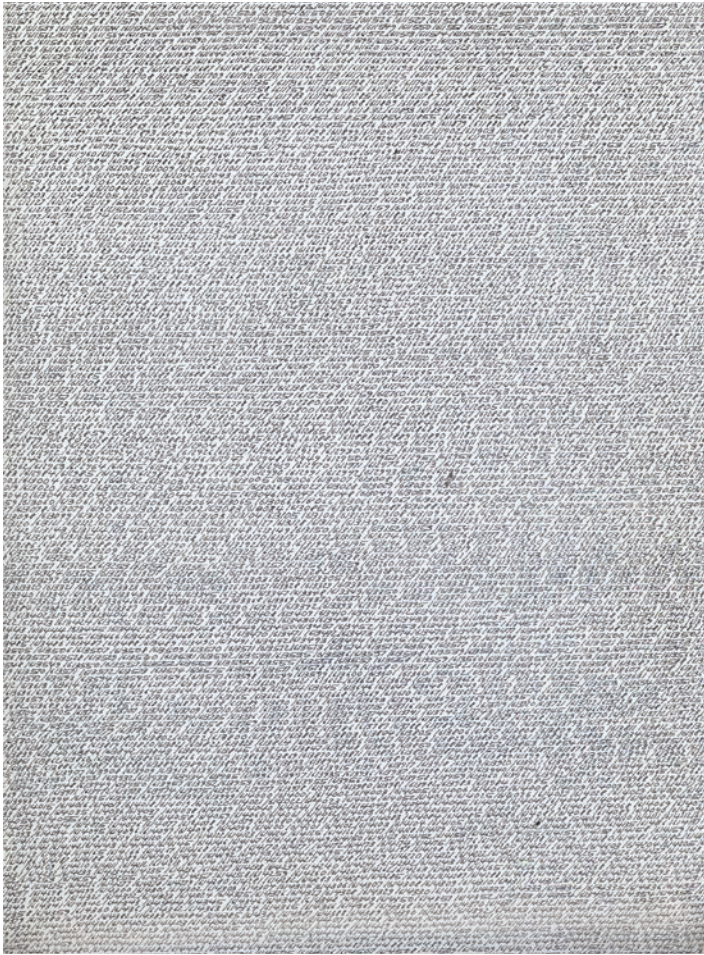
Nawet w dowcipach utrzymuje właściwe megalomanii fortissimo, np. mówiąc o próbie wykupienia swoich obrazów od galerzysty, któremu je wcześniej sprzedał: *Widzicie Państwo, jak to mówi o Bogu Wszchemogącym: czy może stworzyć kamień tak wielki, że go nie udźwignie? Ja stworzyłem taką wartość, że nie mogłem za siebie zapłacić* [3]. Często mówi o sobie w osobie trzeciej, co odbiera się jako pyszałkowość. Na przykład, gdy twierdzi, nieco

deprecjonując, wysoko skądinąd cenionego przez niego Yves Kleina: *W którą stronę on by poszedł? On nie miał kierunku, podobnie było z Malewiczem, nie wiedział co dalej. Znowu Opalka wraca do Opalki. Opalka to przemysł* [4].

Wypowiedzi, zle świadectwo wydających o naszym wielkim artyście – różnego kalibru – jest tak wiele, że nie sposób się odnieść do wszystkich. Do najmniej ważnych należą odnotowywane in extenso wulgaryzmy. Przykładowo: *John Weber po prostu spieprzył swoją opinię. Zdaje się, że się w polskim powiada lepiej: przepierdolił swoją opinię* [5].

Do znacznie poważniejszego wniosku, jaki narzuca się czytelnikowi, prowadzi tu wydobycie momentów ciągłych pretensji twórcy wobec ludzi, sporów, zatargów i zrywania wieloletnich przyjaźni. Świadczy to o jego konfliktowości i o arbitralności osądów. Opalka ocenia najważniejszego swojego marchanda, Johna Webera, jako oszusta, podobnie jak pierwszego swojego galerzystę, z którym współpracował – Franco Paludetto – właściciela Galerii „LP 220” w Turynie, a także ostatniego – Isy Brachota czy monachijskiego kierownika galerii Waltera Stormsa, z którym przyjaźnił się podobnie jak z Weberem i Brachotem. >

Powyżej:
Roman Opalka
Pierwszy obraz
liczony
(fragment)



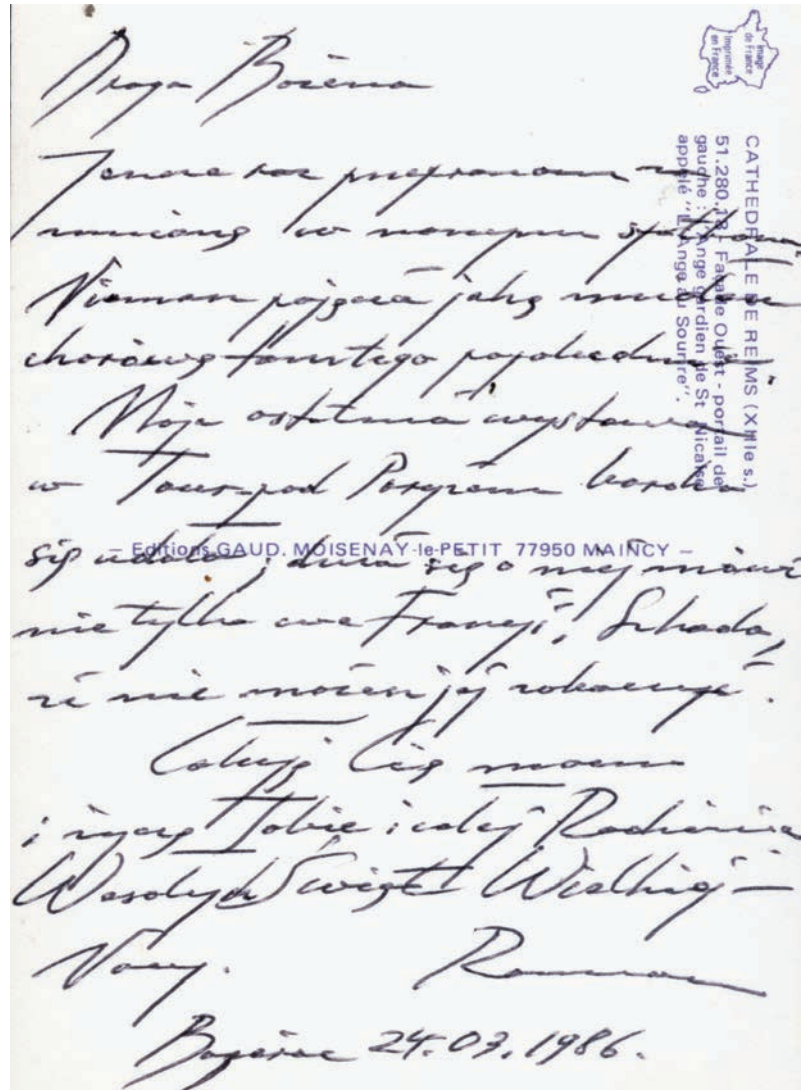
Z lewej: **Roman Opalka**, *Kartka z podróży*, rysunek, tusz (fragment)

końca Polakiem. Więzów tych nigdy nie potrafił zerwać. A równocześnie Polskę negował, wszystko i wszystkich w niej chciał ze swej pamięci wymazać i wyzbyć się znaczenia czy nawet oczernić. Jest w tym działaniu nawet rodzaj agresji, bez trudu dostrzegalnej w opowieściach Opalki o tym, co go w jego Ojczyźnie spotykało. Łącznie z podświadomym eliminowaniem z pamięci tego, co do wytworzonego obronnie obrazu porzuconego kraju ewidentnie nie pasuje. Był to zapewne znany z psychologii mechanizm. Działa on w taki sposób, że kiedy się jakieś silne uczucie stara wytrwale, ale nadaremnie stłumić, narasta do obiektu tego uczucia nienaturalnie spotęgowany krytycyzm i niechęć, a czasem nawet nienawiść.

Opalka nigdy nie uwolnił się od emocjonalnego związku z Polską i Polakami. Kiedy opuszczał nasz kraj powiedziałam mu: « Wyjedziesz i zapomnisz o swoich przyjaciółach. Odpowiedział, że nie jest to możliwe. I nie zapomniał. Świadectwo temu dają fakty i zachowane listy. A faktów zaświadczyających jest tak wiele, że można ich tu przytoczyć znikomą zaledwie część. Najistotniejsze, że wszystkie nagrania narastających liczb podczas ich pisania są wyłącznie w języku polskim. Artysta często przyjeżdżał do kraju i nie krył tęsknoty za nim. Opiekował się rodzicami i rodzeństwem, utrzymywał rodziców i siostry, pomagał bratu. Zapewnił w pełni byt opuszczonej Halszce. Gdy taka potrzeba zaistniała, Staszce Wernerowi – koledze z ławy szkolnej, z którym przyjaźnił się do końca życia, kupił w Warszawie mieszkanie. Bez polskich przyjaciół, jak można wnioskować z wielu zdarzeń, nie potrafił się cieszyć ważnymi dla niego momentami życia. Egzemplifikując: kiedy brał ślub z Marie-Madeleine, a było to 9 sierpnia 1990 r.

Z przekazywanych w oryginalnym brzmieniu wypowiedzi Opalki odczytuje się jednoznacznie, że traktuje siebie jako nieomylną wyrocznie we wszelkich sądach i ocenach. Taka chępliwość nie budzi sympatii.

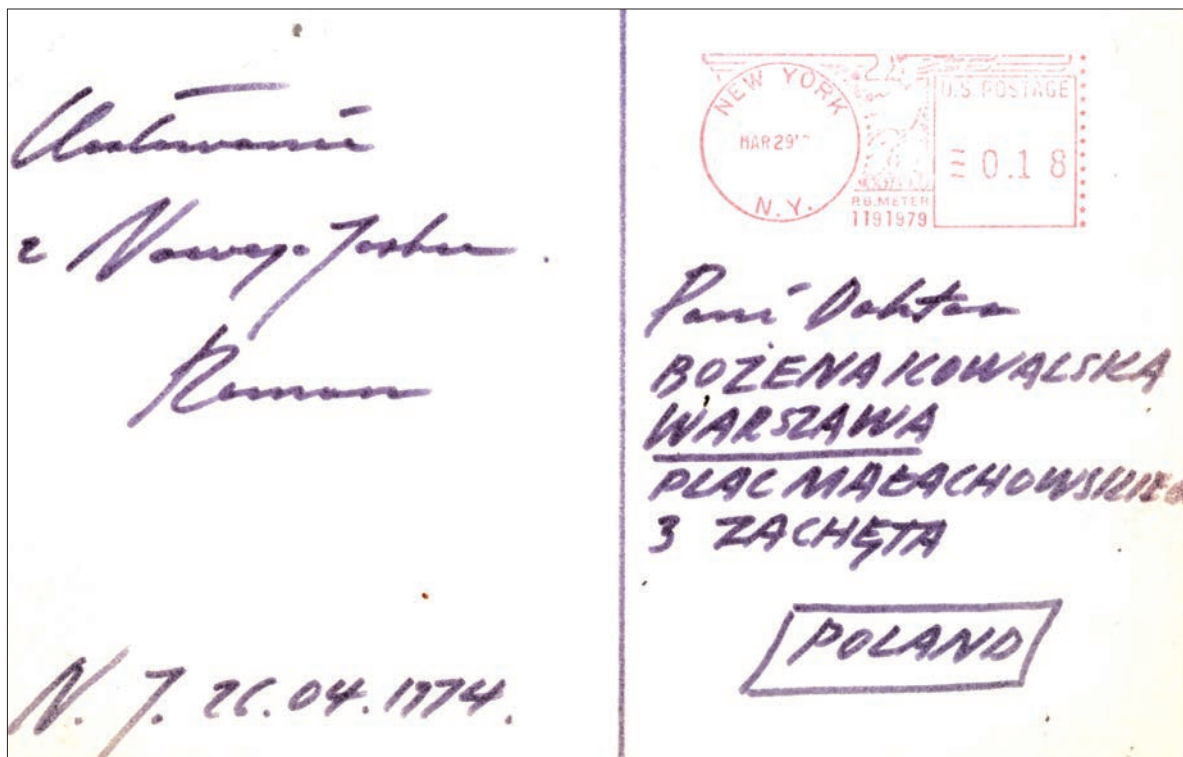
Raczej też budzi odruch niechęci, gdy czyta się słowa artysty pod adresem Halszki – towarzyszkii jego życia w ciągu ok. 20 lat młodości, kiedy stale z upokarzającym politowaniem dodaje do jej imienia przymiotnik „biedna” i gdy mówi o jej próbach twórczości: *To jest niesłychany upadek, przepraszam bardzo za okrucieństwo, przepraszam ale ja absolutnie ubolewam, że Halszka tak nisko, że ta biedna Halszka tak nisko upadła* [6]. Te słowa pozostają czytelnikowi w pamięci, rzucając na Opalkę znów negatywny cień wystygłych uczuć i niewdzięczności. A przecież Halszka była, jak to przyznaje twórca w innym miejscu swoich wypowiedzi, osobą niezwykle ważną w jego życiu. Pamiętam – w prawie codziennych naszych spotkaniach w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, gdy spędzaliśmy długie godziny rozmów we czwórkę z Kajetanem Sosnowskim – z jaką atencją i serdecznością odnosił się do niej Roman. Nieustannie ją też namawiał, by mu towarzyszyła w jego podróżach artystycznych, które odbywał w kraju i za granicą. Zawsze mu odmawiała. I pewnie prawdą jest, że gdyby z nim wyjeżdżała, nie doszłoby do ich rozstania. Ale choć o tym wspomina w tym strumiennym wywiadzie, nie ma tam nic poza chłodną i wypraną z emocji relacją. Taki chłód obojętności, brak jakiegokolwiek sentymentu do ludzi z Polski – dotyczy to nawet rodziny – cechuje wszystkie wypowiedzi Opalki z tej książki. Jej lektura, reasumując, przedstawia go jako egocentryka żyjącego samozachwytem, samouwielbieniem i konstruowaniem strategii wspierania własnej kariery; człowieka pozbawionego zwykłych uczuć ludzkich: przywiązania, wierności i serdeczności czy choćby wdzięczności. Dotyczy to nie tylko poszczególnych osób w Polsce, z którymi w większym czy mniejszym stopniu był związany, ale dotyczy to całego kraju, który był jego krajem ojczystym. Paradoks polega na tym, że on się czuł i był do



– to miało to miejsce nie w Notre-Dame w Paryżu, ale w Kościele Mariackim w Krakowie. I wprawdzie jednym ze świadków był zaprzyjaźniony z Romanem, słynny niemiecki kolekcjoner sztuki Gerhard Lenz Schönberg, ale drugim byłam ja, a na przyjęciu weselnym byli jak zawsze Wernerowie i inni bliscy mu krajanie. W rok później, gdy 27 sierpnia 1991 r. obchodził 60 urodziny w restauracji Ambach am Starnberger See w pobliżu Monachium, zadbał, by uczestniczyli w jego święcie prócz zagranicznych przyjaciół, jak wspomniany Gerhard Lenz, Günther Uecker czy Walter Storms, najbliżsi mu rodacy m.in. Wernerowie, ja z córką Mayką, ale też Urszula Czartoryska czy Tomek Kawiak. W 1995 r. Opalka reprezentował Polskę na Biennale Sztuki w Wenecji. Tak bardzo mu zależało, by byli z nim jego polscy przyjaciele, że Joli i Staszowi Wernerom opłacił podróż, hotel i cały pobyt w Wenecji. W moim dzienniku pod datą 8 czerwca 1995 zanotowałam: *Ekspozycja Romana w polskim pawilonie – rewelacyjna. Jest bez wątpliwości najwybitniejszym dziełem całego Biennale*. A potem 13 czerwca: *obiad u Opalki, tym razem w towarzystwie wyłącznie polskim z Wernerami i Andą Rottenberg*. I jeszcze jeden przykład: niedawno, 28 kwietnia 2011 r. Opalka przyjechał do Warszawy. Tak przedłużył sobie drogę z Paryża do Berlina na otwarcie swojej wystawy tylko po to, by złożyć kwiaty na grobie Halszki i zobaczyć się ze mną. Prosił o niezawodny przejazd do Wenecji 28 sierpnia, gdzie miał świętować 80. urodziny. Nie zdążył. Zmarł 6 sierpnia.

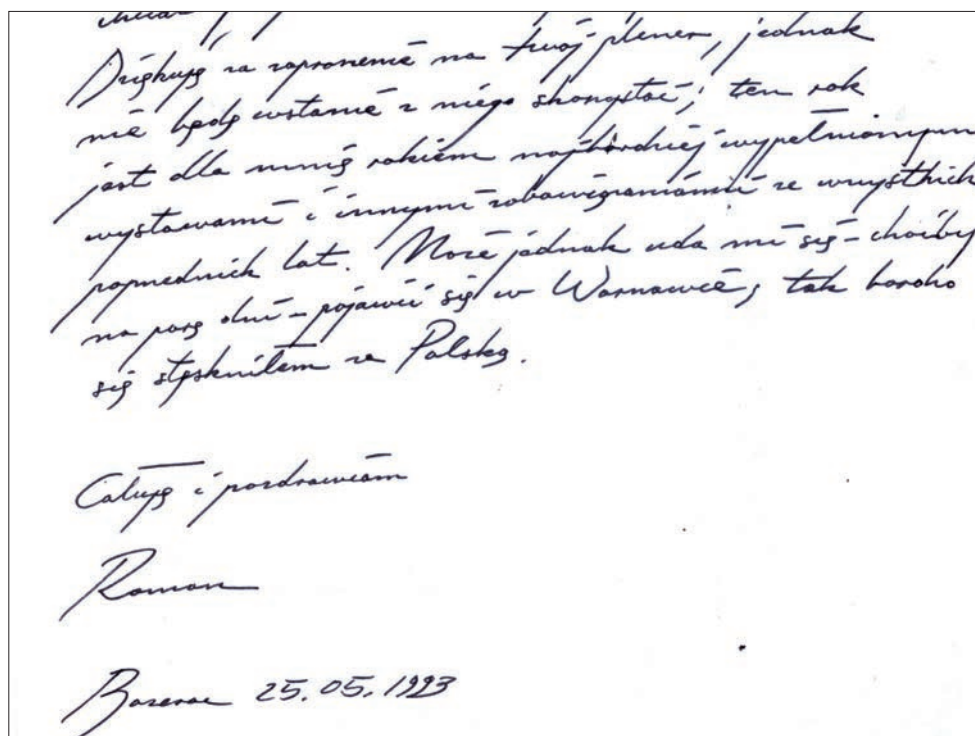
W tasiecowej rozmowie z Sosnowskimi mówi artysta wielokrotnie, jak źle mu było w Polsce, jak bardzo był niedoceniany, nierozumiany i wyszydzany za swoją sztukę, jak absolutnie osamotniony. Utrzymuje, że dla niego *Polska dotychczas nic poza kupnem pierwszego obrazu [liczonego – dop. BK] nie zrobiła, nie zaangażowała się [7]. ...nikt mi w Polsce nie pomógł (...)* *Polska rzeczywiście nic dla Opalki nie zrobiła [8]. Dzisiaj to jest dla mnie ewidentne – wyglądało na to, że ja muszę się wyprowadzić z tego kraju, nie mam innego wyjścia (...)* *moja sytuacja tam była nie do zniesienia (...)* *Opalka nigdy nie był widziany w tamtych latach pozytywnie, ja byłem ciągle na marginesie [9].*

Brak obiektywizmu w formułowaniu tych zarzutów tłumaczyć by można standardowym w pewnym wieku zanikiem pamięci. Jego rozmiar i agresja artysty pod adresem polskiej o nim opinii skłania do przypuszczenia, że to raczej tłumione na próżno uczucie do porzuconego kraju i być może nawet wyrzuty sumienia przeobraziły mu radykalnie obraz rzeczywistości. Ani w Polsce, ani za granicą nie była jego sztuka przez wszystkich ceniona. Kontrowersyjna – budziła u jednych uznanie i podziw, u innych sprzeciw. To prawda, że niewielu było tu i tam tak zawziętych wrogów artysty, jakim był i pozostał do dziś Andrzej Oseka.



Ale jednak Opalka wiele Polsce zawdzięczał. Już przecież w 1969 r. jury Nagrody im C. K. Norwida przyznało mu nagrodę za najlepszą wystawę w roku 1968. *Polska prasa na ogół mało o mnie pisała i na ogół bardzo nieprzyjemnie [10]* – mówi artysta. A przecież pisali o Opalce pozytywnie już w latach 1969–72 Stanisław Stopczyk, Mieczysław Porębski, Alicja Kępińska czy Ignacy Witz. A ja sama zamieściłam do połowy lat siedemdziesiątych o jego sztuce co najmniej sześć obszernych publikacji [11], m.in. artykuł *Roman Opalka* we „Flash Art” 1973 nr 39, do którego przygotował artysta liczony rysunek dostosowany do wielkości okładki pisma, sporo miejsca poświęciłam mu w książce *Polska awangarda malarska 1945–1970*, a w 1976 r. wydałam w Wydawnictwie Literackim w Krakowie monografię Opalki wydrukowaną pieczołowicie techniką rotograwiury. >

(...) czuł się i był do końca Polakiem. Więzów tych nigdy nie potrafił zerwać. A równocześnie Polskę negował.



Pamiętam, jakie motywy skłoniły mnie do napisania tej książki. Mówiłam o tym zarówno Opalce, jak wielu wspólnym znajomym. Zdawałam sobie sprawę, że jest on jednym z największych artystów, jakich miała, i ma Polska. Wiedziałam już, że opuści nasz kraj. Chciałam, by pozostał trwały ślad, że jest to artysta polski.

W wywiadzie Sosnowskich Opalka utrzymuje, że nikt jego koncepcji liczenia nie rozumiał. *Nikt tego nie brał na serio* – mówi – *Nikt. Niech się nikt teraz nie przechwala ani Kowalska, ani Bogucki, że to rozumieli. Nic nie rozumieli. Nic* [12]. Prawda, że w moich artykułach – teoretycznie – mogły się być znaleźć jakieś uchybienia przy omówieniach koncepcji Opalki. Z reguły bowiem nie zapoznają twórców ze swoimi wypowiedziami o nich w prasie czy książkach syntetycznych. Ale wszystkie wstępy do katalogów, nie mówiąc o monografiach artystów, konsultuję z nimi szczególnie i nie oddaję do wydawnictwa bez ich akceptacji. Tak było również z Romanem. Gdyby moja interpretacja koncepcji liczenia była niepełna lub w czymkolwiek mu nie odpowiadała, nigdy by nie ujrzała światła dziennego, a także on sam nie prosił by mnie o pisanie kolejnych wstępów do katalogów jego wystaw.

Jak radykalnie było spychane w niebyt wszystko, co nie pasowało do wrogo-krytycznego obrazu Polski, jaki wytwarzała podświadomość Opalki, świadczy jego niepamięć zdarzenia z 1975 r., a zatem sprzed wyjazdu artysty z kraju. Była to, zorganizowana w związku z Międzynarodowym Kongresem Krytyków Sztuki AICA w Polsce, wystawa pod hasłem „Krytycy sztuki proponują. 30 dzieł na 30-lecie PRL”. Tak to wspomina artysta: *Kiedys muszę powiedzieć, co myślę. Na pewno była Bożena Kowalska, na pewno był Bogucki. I ja się tam nie znalazłem. (...) Wtedy nie mogłem w Polsce, w tym grajdole takim (...) zmieścić się w trzydziestce* [13]. W rzeczywistości typowało go ośmiu spośród dwudziestu zaproszonych krytyków. Łącznie wytypowali oni 140 artystów. Opalka znalazł się z liczbą głosów na niego oddanych na 12. miejscu [14].

Domyślałam się, jaki mechanizm psychiczny sprawił, że Roman Opalka utracił kontrolę nad swoją pamięcią, nad swymi emocjami i nad tym, co mówi.

Kiedyś, na jednym z naszych spotkań we czworo, w kawiarni NOT-u dosiadł się do nas kolega Romana i żarliwie przekonywał go, że musi przestać liczyć lub robić to komputerowo, bo jeśli będzie malował te cyferki całe życie, to zwariuje. Długo to wytrzymywałam, milcząc, ale świadoma, że przerwanie liczenia oznacza fiasko wielkiej koncepcji artystycznej, wykrzyknęłam w końcu: *Roman, jeśli przerwiesz liczenie, a sam nie odbierzesz sobie życia – to ja cię zastrzelę*. Dziś kojarzy mi się ten incydent z popularnym wśród historyków sztuki pytaniem: Jesteś w muzeum. Na ścianie *Mona Lisa* i biega po salach pies. Wybuchą pożar. Możesz tylko jedną rzecz uratować: obraz albo psa. Co wybierzesz? Wtedy, w tej pamiętnej kawiarnianej rozmowie, nie zdając sobie z tego sprawy, wybrałam obraz.

A kolega Romana miał rację. Opalka musiał popaść w obłąd. Trzeba sobie to wyobrazić: mając wielki talent plastyczny i wielką, imponującą

fantazję 35-letni człowiek skazuje się do końca życia wyłącznie na pisanie cyferek. Jest to warunek niezbędny realizacji jego koncepcji. Skazuje się więc na to, ale by nie postradać zmysłów – musi uwierzyć, że to, czemu poświęca życie, jest ponad wszystko i ponad wszystkich. Inaczej byłoby to nie do wytrzymania. Nie jest więc to, co mówi Roman, śmieszną, ludzką megalomanią. To rezultat poświęcenia się wielkiej filozoficzno-artystycznej idei. To swoisty obłąd, którym zapłacił za heroizm wytrwania. Wprawdzie w klatce, która się stała złota, ale pozostała klatką. Bez wyjścia.

Trzeźwo rozumujący człowiek nie ujawniałby, jak on to uczynił, wielu źle o nim świadczących myśli, odczuć i wspomnień, nie przemyślanych ocen, niesprawdzonych stwierdzeń, a przede wszystkim uwłaczającego mu i ośmieszającego samochwalstwa. *Proszę mi wierzyć, że jak będzie w 2100 roku pokaz historii sztuki lat naszych, powiedzmy XX wieku, to będzie dziesięciu, nie więcej. I w tej dziesiątce ja będę. Przepraszam bardzo za skromność. Skromność dlatego, że dziesięciu* [15]. Ja też wiem, że będzie w tej dziesiątce, a może nawet na początku pierwszej piątki. Tylko lepiej, żeby nie on o tym mówił.



Powyżej: **Roman Opalka**, *Autoportret*, fotografia

Wierzę, że Joanna i Paweł Sosnowscy dokładnie, słowo za słowem przekazali to, co opowiadał Opalka. Ale czy nie lepiej by było usunąć z tych opowieści to, co go deprecjonuje lub ośmiesza jako człowieka? Czy nie warto było w materiałach dostępnych w bibliotekach sprawdzić, że niekiedy zawodzi go pamięć, i usunąć świadectwa jej braków?

Nie podjęłam tematu tej książki tylko z poczucia lojalności wobec Romana, choć ten motyw odegrał tu bardzo istotną rolę. Także nie dlatego, że niektóre, mnie dotyczące wypowiedzi Opalki sprawiły mi przykrość. Decydujący powód jest tu ten sam, który mną kierował w 1975 r., kiedy postanowiłam napisać o nim monografię. Opalka jest jednym z największych artystów, nie tylko polskich i nie tylko XX wieku. Jest twórcą, którym polska kultura powinna się chlubić. Nasz kraj powinien być z Opalki dumny i umieścić go w panteonie najwybitniejszych Polaków.

Książka wydana przez Sosnowskich uwłacza jego pamięci. Dlatego lepiej by było, gdyby się w takiej formie nie ukazała. A przecież jest w niej wiele pięknych i godnych zapamiętania myśli i refleksji

artysty, jak przykładowo, gdy mówi o Leonardo da Vinci, o problemach i rozumieniu czasu, kiedy w sposób zobiektywizowany i wnikliwy analizuje swój Program, kiedy odnosi się do spraw uniwersalnych naszego życia i świata, kiedy pokazuje w toku rozmowy prawdziwą swoją twarz myśliciela i Wielkiego Artysty, który w dosłownym tego słowa znaczeniu poświęcił sztuce swoje życie. Są w tym potoku słów Opalki zwierzenia, w których odnaleźć można dawnego Romana, którego pamiętam z czasów warszawskich – wrażliwego, refleksyjnego, szukającego sensu życia i śmierci. Kiedy np. mówi w tym tekście o *Woźnicy z Delft: Myśmy tam pojechali (...) oświetliliśmy go i nagle on już nie prowadził wozu, ale wydawał się światło prowadzić. To sfumato nieskończoności* [16]. I gdzie indziej, gdy ocenia impresjonizm: *...jest szczytem nieporozumienia, jeśli chodzi o to, czym jest sztuka, tak jak ja chciałbym ją widzieć. Dlatego, że jest szczytem burżuazyjnego gustu, wszystko jest tylko carpe diem, wszystko jest winem i dziewczynami. Ale co dalej? Przecież my się wszyscy wymordujemy, przecież potrzebne są nam jakieś większe odniesienia, jakaś forma nie spirytualizmu, ale przynajmniej metafizyki, pojęcia człowieka w sensie metafizycznym* [17]. Albo, gdy stwierdza w tym samym sensie ontologicznym czy egzystencjalnym: *Musimy dbać o obraz swojego istnienia, o tworzenie własnego obrazu własnej egzystencji* [18].

Gdyby wypowiedzi Opalki z tego wywiadu ograniczyć do zobiektywizowanych: relacyjnych i wspomnieniowych z położeniem akcentu na problemowe, jak wyżej przytoczone, powstałaby książka pokazująca artystę jakim był, wartościowa i inspirująca myślowo, pomocna w pełnym rozumieniu jego koncepcji liczenia. Musiał być przecież takim człowiekiem, jakim go rysują zacytowane przed chwilą rozważania. Inaczej nie mógłby stworzyć swojego odkrywczego, niezwykle dzieła z pogranicza malarstwa i filozofii, nie podobnego i nieporównywalnego z żadnym innym na świecie. Tyle, że książka Sosnowskich liczyłaby wtedy nie 260, ale 100 stron. ■

1 J. i P. Sosnowscy, *Opalka – indeks*. Wyd. Fundacja Propaganda Warszawa 2013, s. 8.

2 jw., s. 40 i 143.

3 jw., s. 98.

4 jw., s. 171.

5 jw., s. 97.

6 jw., s. 147.

7 jw., s. 99–100

8 jw., s. 101.

9 jw., s. 299–230.

10 jw., s. 85.

11 B. Kowalska, *Metafory i odkrycia Romana Opalki*. „Poezja” nr 44 1969; wstęp do katalogu wystawy Opalki w Galerii LP220 w Turynie 1971; *Romana Opalki psychogramy czasu*. „Życie Literackie” nr 30, 1972; wstęp do katalogu wystawy Opalki w Galerii Annunziata w Turynie, 1972; *Roman Opalka*. „Flash Art” nr 39, s. 18–19, 1973; wstęp do katalogu-plakatu wystawy w Galerii 72. Chelms 1975.

12 J. i P. Sosnowscy *Opalka – indeks*. j. w., s. 55.

13 jw., s. 228–229.

14 *Krytycy sztuki proponują. Wystawa przygotowana w oparciu o opinie 20 krytyków sztuki członków Sekcji Polskiej AICA, z których każdy dokonał własnego wyboru 30 dzieł XXX-lecia*. Wyd. CBWA, Warszawa Zachęta, wrzesień 1975.

15 J. i P. Sosnowscy, *Opalka – indeks*. jw., s. 229.

16 jw., s. 208.

17 jw., s. 75.

18 jw., s. 59.

„Nie, tak — Nie”

Rozmowa z Łukaszem Skąpskim

Miłosz Słota: Supergrupa Azorro, którą pan współtworzył, poprzez ironiczną działalność zapoczątkowała nowy rodzaj dyskusji na temat kondycji sztuki współczesnej. Tworząc dzieła autotematyczne, otworzyła inne możliwości prowadzenia rozważań nad sztuką i prawdą w sztuce.

Łukasz Skąpski: Prawdy w sztuce są według mnie bardzo subiektywne. Nie znaczy to, że prawdy w sztuce nie ma. Ironia, którą posługiwało się Azorro była kąśliwa, choć zapakowana w kolorowy, możliwy do zaakceptowania papierek. Pytaliśmy o sens sztuki, kwestionowaliśmy to, co w ogóle dzieje się w sztuce. Odwoływaliśmy się do innych twórców i innych dzieł. Czasem ironiczna korespondencja opierała się na zasadzie kwestionowania dokonania poprzedników, choć nie było to regułą. Powoływaliśmy się przede wszystkim na dzieła, które lubimy. W filmie *Wszystko już było* ktoś powiedział, że można rzeźbić kulki. Ktoś z nas dodał, że można rzeźbić kulki przez całe życie.

M.S.: Tak jak Opalka, który przez całe życie pisał szeregi liczb na płótnach.

Ł.S.: Tak. Jako student byłem zafascynowany Opalką. Uważam jednak, że to, co wydawało się za czasów awangardy fenomenalne, dzisiaj jawi się trochę jako praca syzyfowa. Praca, która przez etos awangardy została narzucona artystom na zasadzie paradygmatu konsekwencji działania. Z dzisiejszej perspektywy konsekwencja w sztuce wydaje się nudna.

M.S.: Paradygmat etosu nie musi być nieaktualny albo niemożliwy. Etos nie musi być nudny.

Ł.S.: Nie twierdzę, że Opalka jest nudny. Ale jeśli pan pomyśli, że miałby pan przez całe życie pisać numerki, to czy chciałby pan to robić?

M.S.: Nie.

Ł.S.: No właśnie. Ja też nie. To jest fantastyczne jako pomysł, ale sprowadza się do „rzeźbienia kulek” przez całe życie. Opalka postawił się w pozycji robotnika, człowieka, który pracuje na taśmie.

M.S.: Postrzega pan to działanie jako pracę rzemieślniczą?

Ł.S.: Trochę tak. W pisaniu numerów nie ma żadnego napięcia twórczego.

M.S.: Z pewnością nie ma. Jest raczej asceza. Wydaje mi się, że Opalka chodziło o budowanie ascetycznego etosu. Napięcie artystyczne zostało podporządkowane bezwzględnej konsekwencji działania. Wartości estetyczne mają tutaj rolę drugorzędną.

Ł.S.: Tak. Niezupełnie. Opalka to bardzo zdolny twórca. Kiedyś podczas Biennale Grafiki w Krakowie widziałem jego wczesne, nieduże linoryty, które przedstawiały tysiące bardzo precyzyjnie wyciętych małych ptaszków. To były impresyjne raczej aniżeli konceptualne prace. Jego liczone obrazy też mają doskonale cechy otwartych kompozycji. Opalka obmyślił dokładnie, jak pisać: np ile cyferek można napisać „z jednego pędzla”, to znaczy, dopóki na pędzlu nie zabraknie farby. Dzięki temu jego obrazy nie są nudne, mają wibrację. To, że wszystko jest równo napisane, wynika też z doskonałej techniki. W rezultacie te obrazy są też formalnie piękne.

M.S.: Wydaje mi się, że etos Opalki jest tym bardziej cenny, że artysta zrezygnował z możliwości technicznych na rzecz działania podporządkowanego narzuconym sobie regułom. To świadomy krok.

Ł.S.: Nie twierdzę, że nie był to świadomy krok. Ale sam pan powiedział, że nie chciałby pan pisać przez całe życie cyferek.

M.S.: Niestety ja jestem dzieckiem postmodernizmu.

Ł.S.: Okazało się, że ja też; mimo tego, że początkowo miałem wewnętrzny opór, żeby to zaakceptować. Nie lubię filozofii postmodernistów. W ogóle nie lubię francuskiej filozofii. Jest w niej za dużo dziur logicznych. Wychowałem się na starej niemieckiej filozofii, gdzie liczyło się piękno wywodu logicznego. Do dziś zachwyca mnie zdolność przeprowadzenia pięknego wywodu logicznego. Jest to dla mnie intelektualne i estetyczne doznanie. U Francuzów tego na ogół nie ma. Czasami się zdarzy. Francuzi podają udatnie pozlepiane stylistycznie okruchy intuicji. Te okruchy są często bardzo cenne, ale nie składają się w całość, którą bym czuł.

M.S.: Wychowanek niemieckich klasyków filozofii postmodernistą. To ciekawy trop.

Ł.S.: Sam tego do końca nie rozumiem, ale tak jest. Do pewnego momentu, dopóki stwarzane przeze mnie fakty artystyczne nie postawiły mnie wobec siebie, nie rozumiałem, że jestem postmodernistą. Gdy z perspektywy czasu spojrzę

na swoje prace — te indywidualne i tworzone wspólnie z Azorro — musiałem się ugiąć pod siłą faktów.

M.S.: Jean Baudrillard pisał o orgii modernizmu. Pisał, że wszystko zostało otwarte, wyzwolone na różnych płaszczyznach. Wyzyskane do granic możliwości. W sztuce, kulturze, seksualności i innych dziedzinach. Dzisiaj możemy tylko udawać, symulować orgię. Dziś już nie wyzwalamy, ale tylko udajemy, że wyzwalamy. Nie otwieramy, ale symulujemy, że otwieramy. Czy tak pan rozumie postmodernizm?

Ł.S.: Nie zgadzam się z nazywaniem modernizmu bądź awangardy orgią. W przypadku akcjonistów wiedeńskich była to orgia w sensie dosłownym, jednak działania Strzemińskiego czy konstruktywistów trudno nazwać orgią. To był bardzo spekulatywny i przemyślany sposób działania. Orgia to oczywiście metafora. Zgadzam się natomiast co do tezy o wyczerpaniu. Mniej więcej od 2000 roku mam poczucie, że sztuka się wyczerpała. XX-wieczny paradygmat się wyczerpał. Być może wyczerpał się wcześniej, jednak od około 2000 roku to odczucie mi towarzyszy. Dziś mamy rok 2013. Mniej więcej sto lat temu nastąpił przełom w sztuce. Czekam teraz na podobny przełom.

M.S.: Uważam, że Rodzenko, Malewicz czy Strzemiński współtworzyli orgię. Sprowadzenie obrazu do unistycznej jedności to dojście pod ścianę. Monochromy Rodzenki to ostateczny cios dla malarstwa...

Ł.S.: To prawda. Co można namalować po czarnym kwadracie na białym tle? Można już spokojnie zacząć malować pejzaże; tak jak Strzemiński, który malował je pod koniec swojej drogi artystycznej, aby robić cokolwiek. Robienie czegokolwiek jest cenne. Robiąc cokolwiek nie trzeba się napiąć. Awangardiści doszli do samego końca pewnej ścieżki...

M.S.: To dojście do końca ma właśnie znamiona orgii...

Ł.S.: Nie. Dlaczego? To tak jakby pan mówił, że Leibniz był orgiastykiem logiki. Nie trzymałbym się aż tak bardzo tego słowa. Można by je zastąpić na przykład słowem rozkwit.

M.S.: Ale rozkwit nacechowany jest jednoznacznie pozytywnie. >

Ł.S.: Orgia też może mieć znaczenie polityczne. Czemu nie?

M.S.: Tyle, że po orgii jest kac. Orgia niesie ze sobą konsekwencje, o których nie myślimy podczas jej trwania.

Ł.S.: Gdy myślę o rosyjskich awangardzistach, to widzę raczej picie na umór niż orgię. Potem jest kac.

M.S.: Jednak konstruktywiści wierzyli, że zmienia świat.

Ł.S.: Nie mówię o ich charakterach czy postawie, ale o doprowadzaniu pewnej logiki działania do końca. Mówimy o picu flaszki. Można się napić, a można wypić do końca. Oni pili do końca. Turowski ma rację pisząc, że konstruktywiści zobaczyli dno i musieli szukać innych ścieżek.

M.S.: Skoro wypili do końca, skoro sytuacja jest patowa, to czy jednym ze sposobów wyjścia z impasu jest postawa ironiczna? Czy ironista chce przezwyciężyć stan stagnacji poprzez wyśmianie go — tak jak to było u Gombrowicza — czy jest po prostu przeświadczony o bezsensowności innych działań?

Ł.S.: Ironia jest stylem bycia, stylem życia. To cecha ludzi, którzy nie traktują śmiertelnie poważnie ani sztuki, ani życia, ani artystów. Zdarzają się sytuacje, kiedy oceniam jakąś wystawę jako bardzo zabawna, po czym słyszę od innych, że nic nie rozumiałem. Tymczasem nie uważam, żeby na przykład dadaizm opierał się na powadze. Jest to poważna ścieżka artystyczna, ale opierająca się na takiej samej zasadzie powagi, na jakiej twórcy kabaretu poważnie traktują swoją pracę.

M.S.: Według mnie dadaści posługują się niepoważnymi środkami, aby interpretować poważne problemy w nowym kontekście. To samo dostrzegam w działalności Azorro.

Ł.S.: Ja również. Problem końca sztuki jest śmiertelnie poważny. Chodzimy do galerii i jesteśmy rozczarowani. Rynek amerykański szczególnie zmanipulował osiągnięcia awangardy. Teraz wszystko można tam, niezależnie od jakości, sprzedać. Handel sztuką jest niesłychanie lukratywny. Jest to rynek spryciarzy. Odczuwam w związku z tym niesmak, nudzi mnie to. Ironia jest próbą wyjścia z tej sytuacji.

M.S.: Ironiczne dzieło problematyzuje, ale nie stwierdza. Włodzimierz Szturc w studium ironii romantycznej napisał, że można dostrzec ironię w postawie [Sokratesa] i sposobie prowadzenia dialogu, ale nazwę „ironisty” nadal mu niechętni polemiści, nacechowując tę ironię

negatywnie. Trazymach, retor i teoretyk prozy, sofista i ateista, pojmuje ironię Sokratesa jako umiejętność unikania odpowiedzialności przez unikanie odpowiedzi. Za sofistami twierdzi, że stawianie szeregu pytań nie przybliża prawdy i że ironiczna gra („udawanie głupiego”) nie prowadzi do szczegółowych sądów¹. Czy współcześni ironiści — tak jak Sokrates w opinii Trazymacha — uciekają przed odpowiedzią?

Ł.S.: Naturalnie. Ale sztuki nie tworzy się po to, by dawać odpowiedzi.

M.S.: Tak się dzisiaj uważa. Jeszcze sto czy osiemdziesiąt lat temu nie byłoby to takie oczywiste. Futuryści czy konstruktywiści byli pewni swojej odpowiedzi.

Ł.S.: Wydaje mi się, że nie możemy być pewni co do tego, co myśleli futuryści tak naprawdę.

Możemy poczytać, co myśleli. To, co artyści mówią, a to co robią, tak naprawdę nie jest tożsame.

Granica między tym często się zaciera. Obecnie w Polsce przykładem takiego braku tożsamości jest sztuka krytyczna, która jest dzieckiem krytyki.

M.S.: Azorro działa trochę jak Andy Warhol, który na jedno pytanie odpowiadał czasami Nie, tak — Nie [1].

Ł.S.: Tak, był to element taktyki, stosowanej nie tylko w sztuce, ale również w wystąpieniach telewizyjnych. Nie chcieliśmy opowiadać naszych filmów. To byłoby żenujące; to tak, jakby tłumaczyć dowcip. Nasze filmy zawsze zawierały wszystko to, co dzieło powinno zawierać. One się tłumaczyły same przez się. Wracając do taktyki — występując w telewizji bez pewnego szczególnego podejścia, wyszlibyśmy żenująco. To się zdarza artystom, które nie mają dystansu. Media są niszczące. Telewizja potrafi zrobić papkę z najbardziej doniosłej informacji czy tekstu. W momencie kiedy powie pan coś do rzeczy, to telewizja puści pół zdania. Telewizyjni redaktorzy uważają chyba, że aby coś było emisyjne, to trzeba to pozbawić sensu. W związku z tym igraliśmy trochę z telewizją. Stosowaliśmy — choć to nie zawsze działało — taktykę mówienia minimum, np. jedno zdanie i koniec. Bardziej rozbudowane wypowiedzi w telewizji nie wchodziły w rachubę. Zawsze staraliśmy się wymyślić jakiś scenariusz przed telewizyjnymi wystąpieniami. Często nasze występy były karkołomne, opierające się na logicznej żonglerce, zaprzeczaliśmy sami sobie w naszych wypowiedziach. To było bardzo dystansujące i ironiczne. To był sposób na wyjście z twarzą.

M.S.: Donald Kuspit stwierdził, że *wszystkie modele nowości i oryginalności stają się*

ironiczne, jakby kpiąc z własnych wyjściowych intencji. Ironia staje się sygnałem utraty świeżości tych intencji, które jedynie powierzchownie, mogłyby uchodzić za znamię dojrzałości. Co więcej, ironia stanowi też rozpaczliwą próbę podtrzymania słabnącego mechanizmu niespodzianki i nowości. (...) Pierwotnie spontaniczna nowość przemienia się w szachrajstwo. (...) każde nowatorstwo w końcu przeradza się w dekadencją manipulację efektami, tracąc stopniowo aurę pierwotnej oryginalności — ową surrealistyczną „cudowność” — która była oczywistym powodem naszego zaskoczenia i zdziwienia [2].

Ł.S.: Dam przykład artystów młodszych ode mnie. Na przykład Oskar Dawicki mówił mi, że ma szczerze dość ironizowania. Inny artysta, Hubert Czerepok, parę lat



temu miał wielki dystans do do awangardowego etosu sztuki i artysty. Teraz zauważam, jak on się zmienił. Stał się bojownikiem. Walczy o coś. Stał się bardzo moralizatorski w swoich pracach. Myślę, że to wynika ze zmęczenia ironizowaniem. Hubert odnosi się do pewnych wartości. To droga wyjścia z pętli ironizowania. Ja też w dużej mierze zrezygnowałem z posługiwania się ironią. Stałem obok sztuki i zająłem się dokumentowaniem realnego życia. Był to dla mnie sposób na wyjście z impasu. Oczywiście nadal uważam, że sztuka jest interesująca i uwielbiam oglądać ironiczne (i dobre) prace, jednak w pewnym momencie stwierdziłem, że sam nie chcę prowadzić gierki, którego nikogo nie obchodzi.

M.S.: W pewnym momencie postawa ironiczna musi stać się męcząca. Ironista i ironia odnoszą się do czegoś, ale nie wytwarzają żadnej autonomicznej wartości. W *Ostatnim filmie* Azorro śmieje się z własnej działalności. Wydaje mi się, że „nieszczęśliwy”, autoironiczny koniec ma właściwości karkarktyczne.



Często obnażaliśmy pozaartystyczne metody robienia kariery, dlatego — a może też z innych względów — sami staraliśmy się unikać lizusostwa.

1. Kadr z filmu *Czy artyście wszystko wolno*, 2002
2. Kadr z filmu *Wszystko już było*, 2003

121

Ł.S.: Nie śmialiśmy się z własnej działalności. To jest film o rozdętym ego artysty czy człowieka w ogóle. Autoironizując, podcina się gałąź na której się siedzi. Nikt nie traktowałby poważnie tego, o czym się mówi. Ironia może być natomiast ostrzem w przeprowadzaniu krytyki. Szczególnie w przypadku, gdy jest się artystą i nie ma się narzędzi do bezpośredniej krytyki, jakie posiadają historycy i teoretycy sztuki. Chcieliśmy robić sztukę. Ironia pozwalała i pozwala zdystansować się od poważnych narzędzi, a jednocześnie trafia w cel. Oprócz tego, że jest to sposób bycia, to jest to także skuteczne narzędzie. Pamiętać jednak należy, że to, co robimy, to nie jest kabaret. Postanowiliśmy z Azorro autotematyzm sztuki doprowadzić do końca. Wyczerpaliśmy temat. W pewnym momencie już nie było co robić.

M.S.: Stwierdziliście panowie, że Azorro nie może już zrobić niczego, co miałyby sens?

Ł.S.: Nie chodzi o to. Są różne sensory. Chodzi o to, że pewien *modus* działania, który sobie ustaliliśmy, się wyczerpał. Oczywiście można by było wracać do podejmowanych tematów, dziełić włos na czworo. Zakreśliłiśmy pewien krąg tematyczny, który się zamknął. Więcej tematów do poruszenia na świeżo nie było.

M.S.: Azorro śmiało się ze świata sztuki. W pewnym momencie filmy Supergrupy stały się muzealnymi eksponatami. Nonkonformizm został w jakimś sensie wygładzony. Krytyk instytucji został przez instytucję przyjęty. Zastanawiałem się kiedyś nad tym i stwierdziłem, że było to wpisane w program działania grupy; że Azorro było świadome, że nie można przed taką sytuacją uciec. nie zakładało, że może w rewolucyjny sposób zmienić środowiska, o którymś mówi.

Ł.S.: Tak się dzieje. Nie sądziliśmy, że będzie inaczej. Popularność Azorro nie była nam nie w smak. Grupa nie zakładała porażki — byłoby to dziwne, nieprawdaz? Nie wpływało to jednak na jakość prac. Paradoks był niejako przewidziany.

Nie ma zresztą niczego złego w trafieniu do muzeum. Złe jest ograniczanie, czy samoograniczenie swobody twórczej, cenzura i autocenzura. Nam się to nie przydarzyło. Mimo że krytykowaliśmy konformistyczne praktyki artystów, to nasze prace się podobały. Często obnażaliśmy pozaartystyczne metody robienia kariery, dlatego — a może też z innych względów — sami staraliśmy się unikać lizusostwa. Chcieliśmy nawet nakręcić film, jak wręczamy Andzie Rottenberg łapówkę za wystawę w Zachęcie. Ale się trochę guzdraliśmy i zrobił to kto inny.

M.S.: Można powiedzieć, że — obok ironizowania — sposobem na rozwiązanie sytuacji patowej jest powrót do tradycji malarstwa. Tak twierdzi Kuspit.

Ł.S.: Dla mnie powrotem do tradycji stał się fotorealizm. Na studiach byłem zafascynowany fotorealizmem; mało tego, nawet niedawno zacząłem malować fotorealistyczne obrazy.

M.S.: Fotorealizm jest kompletnie nieironiczny. Wręcz przeciwnie. Maluje pan nadal takie obrazy?

Ł.S.: Namalowałem serię. Chciałem sprawdzić, czy potrafię — jestem z wykształcenia malarzem i przez długi czas nie byłem do końca zadowolony z tego, co potrafię namalować. W pewnym momencie dojrzałem do decyzji i namalowałem obrazy, z których jestem zadowolony. To było kompletnie poza nurtem tego, co robię. Jednak lubię próbować różnych rzeczy. Lubię zmieniać obszary zainteresowań. Malowanie fotorealistycznych obrazów było dla mnie fizycznie bardzo męczące, jednak jestem zadowolony z tego, że spróbowałem.

M.S.: Szuka więc pan drogi. Nie uważa pan, że jest jedna, którą trzeba podążać.

Ł.S.: Oczywiście, że tak. Jestem orędownikiem pluralizmu. Dlatego strasznie mnie irytuje to, co pisze Kuspit. Propagowanie monokultur w sztuce wyjaławia ją z prądów, które posiadają swoją

autonomię. Takie monokulturowe zjawiska funkcjonują tylko w małych środowiskach, takich jak na przykład polski świat sztuki. Osobiście zresztą też nie lubię zamykać się w jednej dziedzinie, obszarze, tematyce. Staram się nie przesądzać o słuszności faktów czy opinii.

M.S.: Może zatem sztuka wcale się nie skończyła?

Ł.S.: Uważam, że dzisiaj jest całkiem dobrze. W indywidualności i w pluralizmie jest wielka siła. Pozwala na zaistnienie w głównym nurcie ciekawych zjawisk, które inaczej pozostałyby marginalne. Negatywnym, i jak się wydaje, nieuchronnym zjawiskiem, które towarzyszy brakowi kryteriów oceny sztuki jest to, że jest wielu złych artystów, którzy są pokazywani. Często to, co widzi się w galeriach, to pseudonowoczesne gonienie w piętękę. Nawet nie chodzi o to, że artyści się powtarzają, że koncepcje się powtarzają. Obserwuję dość powszechne, też wśród ekspertów, poczucie, że pokazywana sztuka nie ma sensu. Nie chcę demonizować rynku sztuki, ale myślę, że ma spory udział w doprowadzeniu do takiej sytuacji. Sympotematyczne jest to, że w poważnych wystawach, takich jak Documenta czy Manifesta, kuratorzy często sięgają do sztuki sprawdzonych klasyków lat 60. czy 70. Pewien paradygmat się wyczerpał i czekam na nowy. Właśnie dlatego powstał film Azorro *Sztuka się skończyła*. Czasami jestem po prostu zmęczony oglądaniem wystaw.

M.S.: Ja znacznie krócej od pana oglądam wystawy, a również często towarzyszy mi poczucie zmęczenia.

Ł.S.: To znaczy chyba, że coś tu nie gra.

M.S.: Chyba tak. Można więc zrobić „coś” albo nie robić „nic”. Ale to już było...

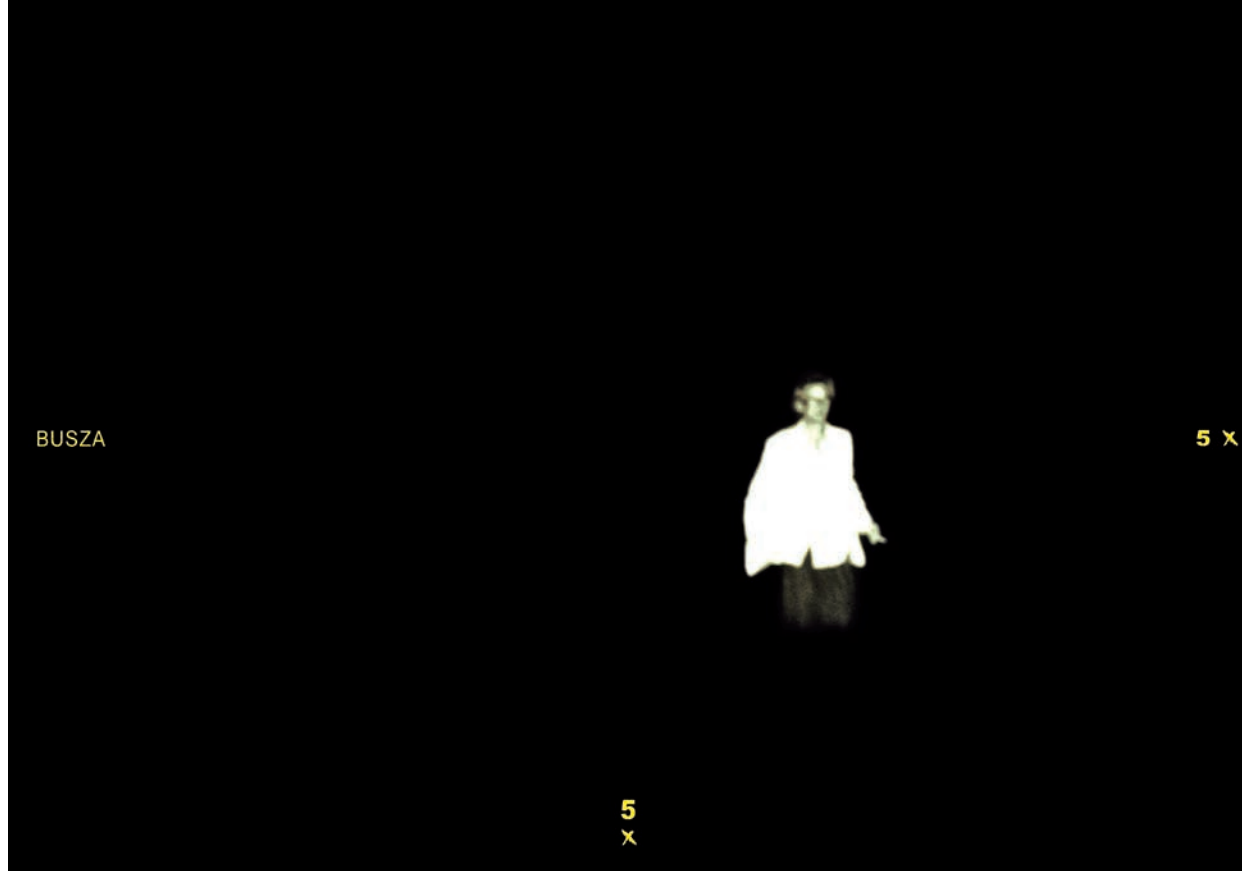
Dziękuję za rozmowę. ■

1 W. Szturc, *Ironia romantyczna*, Warszawa 1992, s. 19.

2 Kuspit stwierdza, że artyści nie wierzą dzisiaj do końca w to, co robią. Według niego nowatorstwo dzisiaj jest tylko ułudą.

Interesował go nie tylko obszar klasycznej fotografii, ale i cała sztuka nowych mediów oraz konsekwencje tendencji awangardowych.

122



ADAM SOBOTA

5 x Busza

Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej „Elektrownia” w Radomiu w końcu 2012 r. wydało publikację z dokumentacją pięciu Festiwalu Sztuki im. Jerzego Buszy Random in Radom, które odbywały się w latach 2007-2011.

W publikacji zatytułowanej *5 x Busza* zamieszczono też teksty wystąpień wygłoszonych w 2011 r. na seminarium „Po 13 grudnia 1981. Nowe zjawiska w sztuce polskiej I połowy lat 80.” Wszystkie te imprezy współorganizowało Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, gdzie pracuje Leszek Golec – pomysłodawca i współkurator festiwalu – artysta, który w początkach swojej kariery wiele zawdzięczał przyjaźni z Jerzym Buszą.

Jerzy Busza (1947-1997) był wybitnym krytykiem sztuki i publicystą, znanym przede wszystkim polskim miłośnikom fotografii. Pisywał teksty krytyczne od połowy lat 70. i szybko stał się niezastąpionym uczestnikiem wydarzeń artystycznych, sympozjów i dyskusji. Interesował go nie tylko obszar klasycznej fotografii, ale i cała sztuka nowych mediów oraz konsekwencje tendencji awangardowych. Miał szeroką wiedzę nie tylko na temat sztuki, ale i różnych dziedzin humanistyki. Jego żywy umysł i polemiczny temperament pozwalał mu swobodnie stawiać podstawowe pytania na temat sztuki i poszukiwać możliwości jej globalnego ujęcia. Nie zadowalał się konwencjonalnymi, ograniczonymi odpowiedziami, co w obliczu coraz większej komplikacji kultury skłaniało go do błyskotliwych intelektualnych prowokacji. Był bezpośredni, dowcipny i brylował w każdym towarzystwie, od środowisk fotoamatorów po grona akademickie. Był autorem kilku

książek, w tym „trylogii”: *Wobec fotografii*, *Wobec fotografów* i *Wobec odbiorców fotografii* (wydanych w latach 1983-1990). Jego najbardziej cenionym osiągnięciem w dziedzinie krytyki i teorii sztuki było redagowanie w latach 1982 – 1989 biuletynu „Obscura”. W 80 numerach tego pisma różne zagadnienia fotografii ukazywane były w kontekście teorii modernizmu i postmodernizmu, poprzez teksty współczesne i tłumaczenia światowej klasyki w tym zakresie.

Jak zauważył Jan S. Wojciechowski na wspomnianym sympozjum, lata osiemdziesiąte miały kluczowe znaczenie dla współczesnej sztuki, poprzez konfrontowanie się różnych tradycji, zmianę rozumienia nowoczesności, nowy etap rozwoju kultury masowej, a także zmianę relacji sztuki wobec sfer sacrum, polityki i komercji. Jerzy Busza dostrzegał to wszystko i starał się skomentować, generując ożywczą energię w tym trudnym dla polskiej kultury czasie. Dlatego też wielu polskich artystów i krytyków tak pozytywnie zareagowało na pomysł zorganizowania festiwalu jego imienia w miejscu, gdzie spędził ostatnie lata życia. Te festiwale obejmowały przede wszystkim działania interdyscyplinarne, sztukę nowych mediów, jak i performance. Ich charakter, otwarty na różne przejawy kreatywności, w pełni odpowiada postawie, jaką przyjmował Jerzy Busza. ■

Powyżej:
Okładka *5 x Busza*

Uważam, że ona nie do końca jest nawet nostalgiczna, niektóre zdjęcia są wręcz dowcipne.



MATEUSZ PALKA

Obecność

Obecność pośród nieobecnych, to tytuł wystawy, która miała miejsce w Gorlicach w dniach 21 maja – 12 czerwca, w Domu Polsko-Słowackim, Gorlickiego Centrum Kultury.

Ekspozycja powstała jako efekt warsztatów, które we wrześniu 2012 r. poprowadził Bogdan Konopka w rejonie Beskidu Niskiego. Jest to szczególnie miejsce, które boleśnie doświadczyło obu wojen i akcji przesiedleńczych. Tam, w szczególny sposób, doświadczyć można przejawów pustki po nieobecnych. W projekcie wzięło udział jedenaście osób: Anita Andrzejewska, Maciej Herman, Bogdan Konopka, Piotr Koralewski, Anna Kucowska, Jerzy Madej, Wojciech Mazur, Izabela Nowak, Mateusz Palka, Agnieszka Potocka, Jarek Solarczyk oraz gościnnie Krzysztof Ligęza. Na wystawie zaprezentowano 59 fotografii, w większości czarno-białych. Grupie towarzyszyła również Jacqueline Konopka.

Wystawie towarzyszy katalog z esejem Bogdana Konopki i prezentacją każdego z artystów. Konopka pisze: *Najtrudniej sfotografować to, czego nie ma. Ale co to znaczy nie ma? Czy, że czegoś nie ma w sensie fizycznym; czy też chodzi o to, że owo coś jest niewyrażalne?*

Wrześniowe warsztaty były dla wszystkich bardzo cennym doświadczeniem, nie tylko w kwestii czysto fotograficznej. Połączył nas jeden temat, który każdy z uczestników odczuł i zrealizował we własnym dla siebie sposobie i konwencji obrazowania.

Doświadczenie nieobecności odbywa się już „po”, nigdy „w trakcie”, to doświadczenie czasu minionego, stąd też między innymi odwrócenie klasycznego schematu organizowania wystawy – uczestnicy „Obecności pośród nieobecnych” obecni byli na uroczystym finiszu wystawy.

Konopka wspominał wtedy: „Niektórzy mówili, że ta wystawa jest smutna. Uważam, że ona nie do końca jest nawet nostalgiczna, niektóre zdjęcia są wręcz dowcipne. Myślę, że naszą percepcję zdeprawowała telewizja i kolorowe czasopisma. Jak tylko widzimy fotografie czarno-białe, to nam się kojarzy ze stanem wojennym i Jaruzelskim. Te fotografie przede wszystkim nie są czarno-białe – tylko szare. Ciekawą rzecz powiedziała mi Anita Andrzejewska, którą kiedyś na zajęciach spytało dziecko: „Czy miejsca, w które pani podróżuje są czarno-białe?”. Człowiek na samym początku ludzkości widział na czarno i na biało. Zaczął widzieć w kolorze jedynie po to, aby rozróżnić owoc czerwony od zielonego. Po drugie, fotografia kolorowa odsyła nas do anegdoty, do mediów, prasy, a w czerni i bieli jesteśmy od tego uwolnieni. Fotografia ma swoją własną naturę i myślę, że każdy próbował ją zastosować do siebie. Te zdjęcia w zasadzie nie są o Beskidzie Niskim. One stanowią pretekst, aby się wypowiedzieć o tym, co się czuje i nałożyć swoją własną duchowość na miejsca, które tu są.

Wystawę można zobaczyć w wersji cyfrowej, w formie trójwymiarowej prezentacji autorstwa Krzysztofa Ligęzy, pod adresem: www.pan-foto.pl/panoramy3d/wystawa/gorlice.swf. ■

Powyżej:
Uczestnicy
pleneru, Banica,
wrzesień 2012



Profesor Wanda Gołkowska (1925-2013)

Profesor Wanda Gołkowska, wybitna przedstawicielka powojennej awangardy w sztuce II połowy XX wieku.

124

Prekursorka konceptualizmu, uważana również za reprezentantkę abstrakcji geometrycznej, sztuki minimalistycznej i pojęciowej. Znaczący twórca kontynuujący w swoich pracach awangardę myśli modernistycznej, poszerzający granice sztuki w sposób ekstremalny. Antycypowała wiele zjawisk następnych lat, budując podwaliny nowego opisu świata. Jako artystka jest kluczową postacią lat sześćdziesiątych, zarówno w historii sztuki międzynarodowej, jak i polskiej. W okresie 60-letniej działalności twórczej wzięła udział w ponad 400 wystawach plenerach, akcjach i sympozjach. Jej prace znajdują się w zbiorach muzeów i galerii w kraju i za granicą.

Wanda Gołkowska – podporucznik AK, w czasie wojny działaczka tajnych kompletów we Lwowie, od 1991 roku profesor zwyczajny obecnej Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu. Odznaczona w 2011 roku „Złotą Odznaką ZPAP”, nadaną przez Kapitułę Złotej Odznaki Zarządu Głównego ZPAP. W 2013 otrzymała odznakę „Zasłużony dla Kultury Polskiej”, przyznaną przez Ministerstwo Kultury i Sztuki.

Jej działania przypisuje się do różnych nurtów sztuki, począwszy od malarstwa materii, poprzez konceptualizm, skrajny minimalizm, abstrakcję analityczną do *mail artu*. Bogaty dorobek twórczy można omawiać również przez pryzmat poezji konkretnej lub idei sztuki otwartej czy sztuki pojęciowej. W gruncie rzeczy powyższe wątki mieszają się i przeplatają, nie pozwalając tym samym zbyt łatwo pochwycić się słowom recenzentów.

W swoich pismach teoretycznych wielokrotnie wspominała, że przedmiotem jej zainteresowania jest myśl, jako czysty konstrukt przekazu idei. *Realizacja jest mechanicznym, rzemieślniczym tłumaczeniem myśli...*, tak rozpoczyna się spiralny tekst w słynnej *Tablicy z zapisem tekstowym* z 1971 roku. Zawsze zafascynowana była strukturą procesów twórczych, *interesuje mnie czysty przekaz intelektualny*, mawiała często. Stąd, między innymi, wypływał jej podziw dla nauk ścisłych operujących abstrakcyjną liczbą, funkcją, wykresem do opisywania sedna świata. W tytułach jej prac często pojawiały się matematyczne pojęcia.

Wiele realizacji nazywała *działaniami czysto mentalnymi*.

Wyrazistym rysem jej twórczości była ironia, będąca wynikiem wyczerlenia na najdrobniejszy fałsz w sztuce. *Dezprobator* (1971) wyśmiewa nadmiar obiektów sztuki oraz ich ideologiczne uwikłania. *Kolekcja Art* (1972) – to zbiór nazw kierunków i tendencji w sztuce, groteskowo nawarstwionych, aż do utraty czytelności. *Akcja bezinteresownego zwielokrotniania materialnych dzieł sztuki* (1970) jest prześmiewczą krytyką chaosu i niekompetencji ówczesnej polityki kulturalnej. *Mentalna Kolekcja Dzieł Sztuki 1975-2000* – to performatywny akt nadawania przynależności do tejże dyscypliny.

Była legendarnym pedagogiem we wrocławskiej PWSSP. Jej życie jest ilustracją wszystkich ważnych przemian dziejowych kraju, łącznie z epizodem usunięcia na dziesięć lat z uczelni. Pracownia Malarstwa i Rysunku nr 112 dla tych, którzy do niej trafili, miała magnetyczny charakter. Doskonały proces dydaktyczny wyprowadzony daleko poza wszelkie ramy programowe. Jej miłość do sztuki i entuzjazm dla studentów, będący niewyczerpanym źródłem, rozprzestrzeniały się i sprawiały, że pracownia tętniła radosnym natchnieniem. Korekty



przemieniały się w opowieści i rozmowy o sztuce, pokazy katalogów z najnowszych wystaw w świecie sztuki, spotkania z najwybitniejszymi przedstawicielami konceptualizmu polskiego i sztuki

Powyżej: **Wanda Gołkowska**, z cyklu *Latawce*, 20.11.1993, akryl, płótno, 200 x 100 cm, obraz w zbiorach prywatnych

konkretnej z areny międzynarodowej, przyjaciółmi Pani Profesor oraz jej męża, artystycznego partnera, Jana Chwałczyka. Ostatnie lata studiów to zaszczyt prezentowania prac na wspólnych wystawach, udział w plenerach i sympozjach. Zapewne nie posiadaliśmy pełnej świadomości, w czym uczestniczymy, ale mieliśmy jednak poczucie dokonywania i poznawania rzeczy ważnych dla sztuki i świata.

W tej atmosferze naturalnym faktem było utworzenie grupy artystycznej („Kontynuacja i Sprzeciw”), gdyż byliśmy już kimś więcej niż studentami, staliśmy się zahipnotyzowanymi fanami Wandy i Jana.

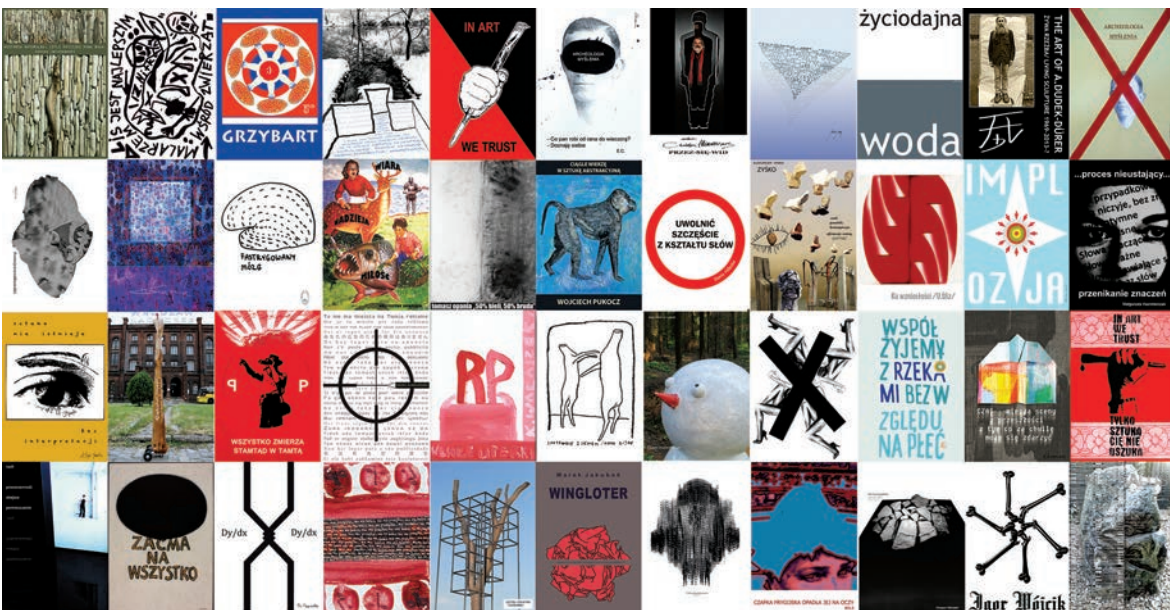
Po latach, z perspektywy narastających doświadczeń, z pełną świadomością mogę powiedzieć w imieniu własnym, jak i moich przyjaciół, że spotkał nas ogromny zaszczyt i szczęście bycia studentami prof. Wandy Gołkowskiej. Znamy historię lat 60. z ustnego przekazu jej wybitnych twórców, ten bezpośredni kontakt jest nie do przecenienia. Życie Pani Profesor to ogromny podarunek dla świata. Teraz, gdy odeszła, mamy tego jaskrawą świadomość. Obecnie, gdy wszystko wygląda inaczej, niewyczerpana moc tego daru daje nam podwaliny i energię dla dalszych działań twórczych.

To tylko niewielki fragment tego, co było konsekwencją istnienia Wandy Gołkowskiej. Zapewne wiele osób opowiedziałoby inne, własne historie. Tylko wybitne postaci niosą i rozsiewają wokół tak wiele inspiracji, zarówno tej spełniającej się w sztuce, jak i sięgającej głębi ludzkiej egzystencji.

PS. Nie wymieniam nazwisk artystów, nazw galerii, gdyż lista jest zbyt długa, aby zmieścić ją w tym krótkim wspomnieniu. Rzetelne analizy historyków i teoretyków sztuki zapewne pojawią się wkrótce. ■

W imieniu Grupy Kontynuacja i Sprzeciw Daria Milecka

„FLAGI SZTUKI”



Mobilna, pływająca po Odrze wystawa, pokazy, performance, czyli Scena Sztuki Intermedialnej w ramach festiwalu „Podwodny Wrocław” to wspólne wydarzenie artystyczne, którego założeniem była manifestacja różnorodności i indywidualności twórczych postaw. Celem projektu było badanie możliwości działań twórczych w aspekcie nietypowej mobilnej pływającej platformy wystawienniczej w kontekście komunikacji z widzem, której symbolem auto-manifestacji jest flaga. Wystawa i pokazy odbyły się w scenerii statku przemianowanego na efemeryczną jednodniową pływającą galerię. Grupa czterdziestu pięciu zaangażowanych wrocławskich artystów była poproszona przez Małgorzatę Kazimierczak – pomysłodawczynię i kuratora wystawy – o sporządzenie *twórczego znaku szczególnego*; symbolu własnej twórczości oraz wyłonienie *hasła autorskiego* – przekazu tekstowego idei

w postaci jednego zdania, które umieszczone zostanie na autorskiej fladze. „Flagi sztuki” to w efekcie zestaw wielu różnych indywidualnych wypowiedzi, składających się na artystyczny dialog, komunikację i wymianę z odbiorcą.

Tegoroczna szósta już edycja festiwalu **Podwodny Wrocław pt. „Na falach Odry”** oparta została na koncepcji umieszczenia poszczególnych działań na pokładach pięciu statków, jednocześnie pływających po Odrze i specjalnie wynajętych na tą okazję. W ciągu całego dnia odbyło się 30 rejsów, każdy trwający jedną godzinę rejs był oddzielną propozycją programową; wystawa, działania performance, koncert, spektakl teatralny, spotkania poetyckie, pokaz filmowy. Zwieńczeniem całego twórczego dnia spędzonego „na wodzie” było wspólne ognisko na wyspie gdzie jednocześnie zacykowały wszystkie statki. Było okazją do twórczych działań i rozmów w atmosferze integracji i wymiany. ■

i aktywności. Artyści uroczystie przejmowali skrzynię ze sztuką, organizując spotkania, wystawy, aranżując twórcze procesy realizacji i działań. Swoje pomysły i prace, fotografie, obrazy, filmy, obiekty i dokumentację performance przekazywali kolejnej grupie artystów, którzy mogli odnieść się do wcześniejszych koncepcji, inspirować, dialogować i reagować na wszelkie możliwe sposoby. Własne koncepcje i realizacje umieszczali w skrzyni i wysyłali kolejnym artystom. Organizatorzy i pomysłodawcy koncepcji projektu to grupa niemieckich artystów 6 PACK z Gallerii Neuer Kunstverein in Wuppertal; Regina Friedrich-Körner, Renate Löbbecke, Peter Klassen, Jörg Lange, Bodo Berheide i Nanny de Ruig. Celem i zamierzeniem grupy było zintensyfikowanie wymiany kulturalnej między artystami z różnych krajów; odwołanie się do międzynarodowych artystycznych działań. Centrum dowodzenia projektem i wystawami zlokalizowane jest w Wuppertalu. To tam zaczęła się „sztuka box” i też w tym mieście zaplanowano zakończenie trasy podróży. Grupa artystów 6 PACK komunikuje się z artystami zaangażowanymi, koordynuje trasę wysyłek, prowadzi nadzór nad witryną oraz czyni przygotowania do wystawy końcowej. W pierwszej stacji w Niemczech brało udział 17 artystów, w tym grupa 6 PACK oraz: George Janthur, Ina Sladic, René Jeuckens, Zbigniew Pluszynski, Holger Bear, Sylvie Hauptvogel, Maik Ollhoff, Andre Śpiewaj Chi Yuen, Sala Seddiki, Jürgen Grölle, Maurycy.

Do Wuppertalu na wspólną międzynarodową wystawę przyjechali prawie wszyscy artyści, którzy brali udział we wspólnym, trwającym cały ubiegły rok projekcie i była to niezwykła okazja do osobistego uczestniczenia w procesie konfrontacji na polu sztuki, jak i osobistego poznania. W wystawie brało udział około siedemdziesięciu artystów z Europy m.in. z Wuppertal (D) Niemcy, Sunderland (GB) Wielka Brytania, Bedburg-Hau (D) Niemcy, Amsterdam (NL) Holandia, Otterlo (NL) Holandia, Mark Swysen Antwerpia (B) Belgia, Giessen (D) Niemcy, Cala Figuera (E) Hiszpania oraz Wrocław (PL) Polska.

Reprezentantami polskiej sekcji projektu byli artyści z Wrocławia, Legnicy i Bielska Białej, wypowiadający się w różnych dyscyplinach sztuki: Małgorzata Kazimierczak, Andrzej Dudek Dürer, Dagmara Angier-Sroka, Bartłomiej Sroka, Krzysztof Saj, Tomasz Pietrek, Michał Bałdyga. Wystawa polska była przedostatnim przystankiem „wędrującej skrzyni sztuki”, i odbyła się w lutym w Muzeum Miejskim Arsenał we Wrocławiu. ■



MAŁGORZATA KAZIMIERCZAK

Międzynarodowy projekt MOVING ART BOX

Wystawa MOVING ART BOX... IS BACK odbyła się 26.04. 2013 r. w Gallerii Neuer Kunstverein in Wuppertalu.

Projekt „Moving Art Box” to idea twórczego działania i podróży, której symbolem jest „skrzynia ze sztuką”, przemierzająca Europę. W okresie od marca 2012 r. do kwietnia 2013 r., podejmowana była w różnych krajach twórcza koncepcja wymiany. „Wędrująca skrzynia sztuki” (Go-Box) cały czas samodzielnie podróżowała po różnych europejskich miastach, od jednej grupy artystów do kolejnej w innym kraju, służąc komunikacji i twórczej wymianie



„FLAGI SZTUKI”

Szósta edycja festiwalu Podwodny Wrocław pt. „Na falach Odry”
Od lewej: kurator wystawy Małgorzata Kazimierczak



Międzynarodowy projekt MOVING ART BOX
Arsenał, Muzeum Miejskie we Wrocławiu, luty 2013
Od lewej: Krzysztof Saj, Tomasz Pietrek, Michał Bałdyga,
Dagmara Angier-Sroka, Małgorzata Kazimierczak,
Andrzej Dudek Dürer, Bartłomiej Sroka



Otwarcie wystawy końcoworocznej prac
studentów 2012/2013 hall gmach główny ASP
im. Jana Matejki w Krakowie, plac Matejki,
2.06.2013 r.
fot. Janusz Leśniak



Sokołowsko, Konteksty 2013.
Z dyskusji: A. Spira, J. Rajkowska, R. Kubicki,
J. Robakowski



11. edycja Przeglądu Sztuki Survival, Wrocław 2013
Od lewej: Anna Kołodziejczyk, Michał Bieniek, Jarosław Obrębski,
Prezydent Wrocławia dr Rafał Dutkiewicz



Keramiksymposium Gmunden, Austria
Międzynarodowe jury, w którym stronę polską
reprezentował Rektor ASP Wrocław Piotr Kielan
(na zdjęciu podczas obrad jury)
fot. Katarzyna Koczyńska-Kielan



**Gratulujemy naszej korespondent
dr Bożenie Kowalskiej
nagrody Ministerstwa Kultury
i Dziedzictwa Narodowego:
złotego medalu
„Zasłużony Kulturze” Gloria Artis (2013)**



**Eugeniusz Geppert w Nierzeczywistość 17 października
Muzeum Miejskie Wrocławia, Pałac Królewski we Wrocławiu
Od lewej: Dominika Kowalewska, dyrektor Ośrodka
Kultury i Sztuki we Wrocławiu Piotr Borkowski, dyrektor
Dolnośląskiego Festiwalu Artystycznego Bronisław
Kowalewski, dyrektor Muzeum Miejskiego Wrocławia
Maciej Łagiewski, fot. Krzysztof Saj**



**25 lat Galerii allerArt Bludenz, Austria 2013 czerwiec-wrzesień
Wystawa „Wrocław-Florence” wystawa Jubileuszowa 1988-2013
Od lewej: dyr. Harold Sonderegger (z rządu landu Voralberger), dr Michael Konzett
(Kulturverein allerArt), Alfred Graf (kurator allerArt), Anna Kania (kuratorka części polskiej
wystawy), dr Andrzej Saj (red. „Formatu”),
fot. Krzysztof Saj**

WOJCIECH WOJCIECHOWSKI

Szaleńcy

Możliwość aktywnego zaangażowania człowieka przy kształtowaniu własnego otoczenia ma istotny, wychowawczy sens społeczny.

128

Ta zgrabna i jakże słuszną myśl brzmi jak fragment manifestu jednego z ruchów miejskich. Otóż wypowiedział ją dużo wcześniej wyprzedzający swój czas architekt Oskar Hansen. Książka Filipa Springera *Zaczyn. O Zofii i Oskarze Hansenach* uzmysławia jedną smutną rzecz – zdaje się, że dopiero teraz doceniamy humanizm Zofii i Oskara Hansenów, który od dawna powinien towarzyszyć w myśleniu o kreowaniu otaczającej nas przestrzeni.

Hansenowie wyprzedzali swoje czasy – taka refleksja pojawia się podczas lektury co jakiś czas, ale *Zaczyn* nie jest laurką. Filip Springer oddaje głos mieszkańcom osiedla na warszawskim Przyczółku Grochowskim, które Hansenowie zaprojektowali w roku 1963. Już wiemy, że to najgorsze osiedle w Warszawie, gdzie hula wiatr, cugi się mijają, a z mieszkania nie da się nawet wynieść trumny z umarłym. Wizjonerski projekt i jego wykonanie, nie z winy Hansenów, rozeszły się. Idea Formy Otwartej miała być w praktyce emanacją zadowolenia, kreatywności i równości.

W książce Springera przemawiają także krytycy architektury, architekci i byli studenci Hansena. Weźmy chociażby hansenowską koncepcję Linearnego Systemu Ciągłego z 1972 roku, czyli połączenia południa i północy kraju pasmami zabudowy z towarzyszącą infrastrukturą. Poetę Juliana Przybosia pomysł porywa, inni uznają Hansena za szaleńca, a dla studenta Hansena, Grzegorza Kowalskiego, twórcy słynnej Kowalni, kuźni artystów sztuki krytycznej, LCS skojarzy się z inżynierią społeczną Ceaușescu w Rumunii.

Niemniej z kapitalnej książki Springera nieżyjący już Hansenowie wyłaniają się, jako para przez pewien czas zapomnianych, ale na szczęście odkrywanych obecnie na nowo nietuzinkowych wizjonerów, którzy dziś, zdaje się, jako architekci nie poszliby na żaden kompromis z deweloperami, pomysłodawcami zamkniętych i nadzorowanych przez bataliony ochroniarzy osiedli. *Prez z koszarami!*, napisał kiedyś Oskar Hansen. Aż chce się zadać pytanie, kto tutaj jest tak na prawdę szalony? ■

Filip Springer,
Zaczyn. O Zofii i Oskarze Hansenach,
Wydawnictwo Karakter/Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie,
Kraków-Warszawa 2013.



WOJCIECH WOJCIECHOWSKI

Kaczki i dekorowane budy

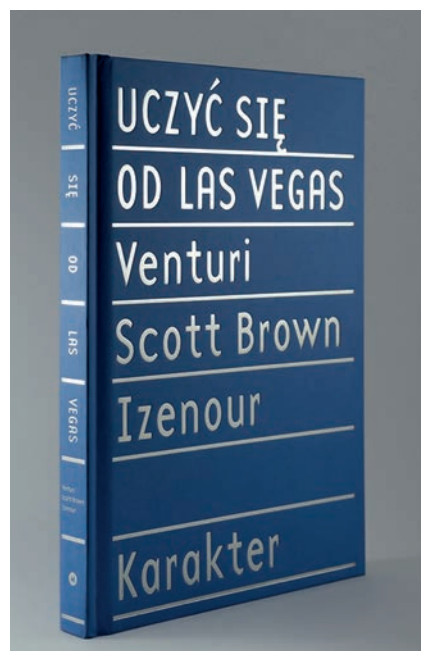
Jest taka książka, która czterdzieści lat temu spowodowała u wielu wybitnych architektów światowej sławy wściekłość i konwulsje.

Gdy ukazuje się dziś w języku polskim, nie powoduje aż takich reakcji, ale jest bez wątpienia objawieniem i może odświeżyć myślenie o architekturze i kreowaniu tkanki miejskiej w polskim kontekście. Mowa tutaj o *Uczyć się od Las Vegas* autorstwa Roberta Venturiego, Denise Scott Brown i Stevena Izenoura.

Dwójka architektów i jedna architektka postanowili zbadać pod względem architektonicznym oraz urbanistycznym Las Vegas i główną aleję kasyn, czyli Las Vegas Strip. Miasto na pustyni tworzą hotele i kasyna, którym towarzyszą wielkie szyldy, neony, czyli architektura komunikowania się, nazywana brzydką, niską bądź skażoną. Na czym polega jej przewaga w stosunku do architektury modernizmu? Tutaj bierze swój początek niezwykle krytyczna wycieczka w kierunku modernizmu właśnie, ale amerykańskiego. Otóż poprzez mieszankę stylów architektonicznych – plac św. Piotra czy posągi Wenus i Dawida – kasyna i ich zabudowa przy Las Vegas Strip odwołują się do przeszłości i teraźniejszości, wielkich toposów i oklepanych symboli,

czytamy w manifestcie, jakim jest książka. Z kolei architekci modernizmu, zwłaszcza amerykańscy, porzucili ornament, symbolikę, szyldy i zaprojektowali budynki, które same stały się tym, co porzuci, a więc określanym jako kaczka budynkiem-szyldem, czystą, nudną i zbyt architektoniczną architekturą, niczym przywołana w książce konstrukcja Crawford Manor Paula Rudolpha. Dlatego *bardziej wartościowa jest dekorowana buda z nałożonym ornamentem, bez względu na jej funkcję, gdyż jest zbudowana dla ludzi, a nie dla Człowieka*, piszą autorzy, czyli jej architekt reaguje na przemiany społeczne.

Uczyć się... nie jest publikacją aż tak bardzo hermetyczną, dlatego swoim polemem, a także kontekstami



społecznymi może zaangażować czytelnika również spoza branży. Jednak, co amerykańskie refleksje z lat siedemdziesiątych mogą mieć wspólnego z polskim podwórkiem, na którym stoi architektoniczna scheda po PRL-u? *Architekt powinien zająć się ulepszaniem tego, co jest, a nie tym co powinno być, bowiem pod względem artystycznym jest to bardziej obiecujące*, piszą Venturi, Scott Brown oraz Izenour. ■

Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour,
Uczyć się od Las Vegas, przeł. Anna Porębska, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2013.

p. 1 Bogusław Jasiński

p. 4 **Najpierw prawda, potem piękno**

The truth – first, the beauty – later

Where is art? It is not in technology but, rather, in thoughts and the eyes of artists. I believe in 'ethosophy'. We can buy and sell things, but it is not that easy to buy and sell situations and actions. It is difficult to think of 'beautiful' situations, emotions and processes and when it changes, the idea of beauty must change, too. We must seek the truth in art, although the truth was excluded from our discussions on art. It returns, however, in new contexts. We must see the truth with 'naked eyes'. Great art cannot be produced by artists who are not authentic and who are not themselves. 'Seeing with our naked eyes' should be the strategy of a serious theoretical discussion on art.

p. 6

p. 8 Eulalia Domanowska

Biennale w Wenecji — próba systematyzacji czy targi różnorodności?

Biennial in Venice – an effort to form a system or, rather, a diversity fair?

Amongst modern artwork, this year in Venice they showed historic artifacts from the 20th century, voodoo images, bestiaries, art-pieces by amateur artists and books filled with mythological elements from all over the world. The biennial resembled a curiosity shop. Massimiliano Gioni was the curator of the show which attracted artists from eighty eight countries.

In 1955, Marino Auriti designed a three-dimensional encyclopedia that he entitled 'the Encyclopedic Palace'. The 136 story skyscraper was to be built in the United States of America and, according to the plans, it was supposed to include all knowledge of the world. Gioni used Auriti's idea in order to publish many catalogues and to show many artifacts from different collections. He said that art should be presented in the context of culture.

At the Arsenal and the Central Pavilion, they showed historic pieces of art, such as 'The Red Book' by Carl Gustav Young, which included many illustrations by the psychologist and Hilma Klint's pictures. Klint was a Swedish artist and mystic whose paintings were amongst the first abstract art. She belonged to a group called 'The Five'

p. 40 Krzysztof Jurecki

II Piotrkowskie Biennale Sztuki

The 2nd Art Biennial in Piotrków

There are about seventy thousand inhabitants in Piotrków. In 2011, the Center for Art Activity organized the first art biennial in that small city. The biennial was entitled 'The End of Humanity'. Witkacy believed that post-humanitarian world will be dominated by clowns and stand-up comedians. Today's visual art is, in fact, a form of pop-culture and entertainment. The biennial in Piotrków, however, included high-level art. The art-pieces were exhibited in five galleries in Piotrków.

Margaret Bourke-White, Father helping U.S. soldiers during the morning wash in a medieval monastery in Italy, December 1943, gelatin-silver print, vintage print © Howard Greenberg Gallery, New York © Time & Life / Getty Images

Leszek Koczanowicz

Manipulacja sztuki. Sztuka manipulacji

Manipulation of Art: the Art of Manipulation

Modern art is against manipulation and traditional art forms. Those ideas are still considered as inseparable parts of artistic expression. Rebel-artists, however, quickly become the parts of existing establishment. They become the icons of pop-culture and their heritage becomes an element of the system against which they once rebelled. Manipulation is considered as 'a type of social influence that

Sławomir Marzec

Przeciw manipulacji w sztuce. Arthome

Against manipulation in art: Arthome

Art blindly follows the rules of the mass-media market and as the result of that becomes unimportant. Art includes the elements of manipulation and brutal corruption. Ma-

aims to change the perception or behavior of others through underhanded, deceptive, or even abusive tactics; by advancing the interests of the manipulator, often at another's expense, such methods could be considered exploitative, abusive, devious and deceptive'. Manipulation might be a form of hegemony. Art may be reduced to propaganda. Idealist-artists should not be propagandists. On the other hand, however, every thing does not solely depend on their subjective decisions and they cannot be only guided by their own psychological criteria. The ideas of free market might be the forms of manipulation. Radical negation of all social conventions includes the elements of ambivalence. Artists, who fight against manipulation, often become manipulators.

nipulators want us to be inert and uninformed, although they consider us as spontaneous consumers of art. Mass-consumption is based on the numbers of viewers and not on quality. We should be able to develop personal attitudes towards art in order to built 'art-home' which would be an antidote to impersonal 'art-world'. The aesthetics of art-home is based on individual perception, precise and distinct evaluation of art. We might be able to avoid manipulation when we stop accepting trends and rankings applied to art.

and the paintings were a visual representation of complex philosophical ideas. Augustine Lesage was a French painter attached to the spiritualist movement. Rudolf Steiner's diagrams were almost certainly not originally intended as art work, nevertheless, Joseph Beuys' work was heavily influenced by Steiner and led to the modern understanding of Steiner's drawings as artistic object. Unfortunately, Beuys' work was not showed at the biennial. Roger Caillois used to combine geology and mysticism and the show included some rocks from his collection.

The idea of looking for new models of the Universe was as illusionary as Auriti's model. The Golden Lion Award was given to the pavilion of Angola by five jurors from the U.S.A., the Great Britain, Mexico, Italy and Nigeria. Their decision was controversial and could only be understood as the manifestation of 'political correctness'. There were many other interesting pavilions, for example the pavilions from Argentina, Indonesia, Belgium, Greece, Bosnia and Austria.

There were many interesting shows at the biennial, including Sarah Sze, Vadim Zacharov's projects. Sze showed a laboratory of a crazy scientist. She used simple materials, such as wood, plastic rocks and aluminum elements in order to built an installation which illustrated the absurd of

the encyclopedic model. Her installation was entitled 'Triple Point'. Zacharov showed an ironic interpretation of the myth of Danae. There were many performances organized at the biennial. Tino Seghal received the Golden Lion Award for his performance. Alexandra Pirici and Manuel Peleus organized a performance which referred to the history of the biennial. At the Greek pavilion, they showed an installation connected with the global economic crisis. Mathias Poledna from Austria produced charming three-minute-long a film resembling Disney's production. Konrad Smoleński showed a sound installation at the Polish pavilion. Mladen Miljanovic from Bosnia and Herzegovina showed a series of drawings on marble plates. Nicola Constantino showed four installations with a portrait of Eva Peron. Kasparas Podnieks from Latvia showed a tree in an up-side-down position. The 'pearl' in the encyclopedic palace included a collection of art-pieces from the Cindy Sherman's collection, a film by Artur Żmijewski, a video installation by Camille Henrot. Marisa Merz and Maria Lassing received the Golden Lion Awards for their life-projects. Peter Fritz showed a collection of 367 models of houses and Morton Bartlett showed a collection of dolls. Robert Gober showed a collection of doll-houses. Thierry de Cordier showed dark sea-scapes. Yuri Ancarani showed a film entitled 'Da Vinci'.



Marginesy encyklopedii

The Margins of Encyclopedia. On the 55th International Art Biennial in Venice

When I come to Venice for yet one more art biennial, I am afraid I again have no proper strategy to visit the most important exhibitions. I always hope, however, that I will make interesting discoveries. Massimiliano Gioni, the curator of the Venice biennial for 2013, gave several rooms at the Palazzo Enciclopedico to visionary and even crazy artists. He considered the fact that many artistic phenomena are connected with 'marginal' and/or 'different' art. The margins of Venetian encyclopedia are filled with numerous solo and group shows which accompany main stream shows. The entitled 'Voice of the Unseen' was organized on 5,000 square meter space. It is a big show. A Chinese artist dressed as a blue-collar worker invites people to visit the show. There aren't however, big street-art shows. Ragnan Kjartansson from Island showed a 'Hangover SS' boat which floated on canals in

Venice and broadcasted music by Wagner. Ai Weiwei, a Chinese dissident artist, showed dark aspects of the reality. Lee Kit from Hong Kong showed an anemic-looking installation. Four artists from Taiwan showed 'Rhapsody in Green'. Twenty one young artists from sixteen countries showed their art-pieces at the Palazzo Contarini Polignac. Jonathas de Andrade showed a conceptual installation entitled 'Nostalgia'. Abigail DeVille wanted people to contemplate loafs of bread. Meiro Koizumi showed 'A Portrait of a Young Samurai'. Agnieszka Polska showed a six-minute video entitled 'My Favorite Things'. Anthony Caro showed bronze, steel and aluminum sculpture. At the di Piazza San Marco Gallery, they showed a project entitled 'Beware of the Holy Whore: Edward Munch, Lee Berg and the Dilemmas of Emancipation'. Digital media, interactive installations and computer-generated projects were shown at the Officina delle Zattere. The show was entitled 'Metamorphose of the Virtual – 100 Years of Art and Freedom'. The show entitled 'Personal Structures' included video, sculpture, installations, pictures and photographs connected with time-space-existence. Performers from Italy, France, Finland, Germany and Poland organized their performances at the Embassy Pavilion.

Obok rampy załadunkowej

Next to a loading ramp: Prague Biennale 6 and Photo 3.

Prague Biennale celebrates its 10th anniversary with its 6th edition. It again reveals the overview of current artistic tendencies in both central Europe and worldwide. After the pioneering first edition co-organized by the National Gallery in 2003, following three editions in the magnificent Karlin Hall, and the biennial at the futuristic skyscraper Microna, this year edition is organized at the functionalist railway station from 1936 designed by Karel Caivas and Vladimír Weiss in the vibrant district of Zizkov. The freight station is a national monument, but the location is of little comfort for the biennial. The most important part of the biennial is the Expanded Painting Exhibition. Helena Kontova, Giancarlo Politi and Nicola Trezzi were the curators of the exhibition. It includes a spectacular international selection of contemporary painting. Participants include renown artists from Czechia, Germany, Australia, the United States, Austria, Italy, and Russia. This year, the former section of Prague Biennale dedicated to Czech contemporary art reveals international context. Zuzana Blochová and Patricia Talacko were the curators of the section entitled 'Flow'. The section does not define generational or local connections nor the current directions in contemporary art. The artists show how they let themselves be carried away and how they suppress intellectual and logical thinking. The Slovak section was entitled 'Beyond the Art'. Mira Sikorová - Putišová was a curators of this section. She showed a selection of art-pieces by renowned Slovak artists. Their interactive and relational work is centered on social issues. Prague Biennale Photo 3 was entitled 'Photography Reconstructed'. Pavel Vancat was a curator of the show. He said that 'there is no clear definition of photography' and that photography is a 'mutating art-form'. His goal was to reveal current non-figurative tendencies in art as artists' reaction to the decline of modernist photography. The artists concentrated on destruction and reconstruction of images, the commentary and critique of images. The declining financial status and uncomfortable location of the biennial contributed to the absence of important artists from Ukraine, Belarus, Poland and the Baltic Countries.

Our Blood Vessels, 2012), Mari Ota (Mujo, 2013), IP Group (DIP, 2012). Michał Brzeziński organized a bio-art performance entitled 'Affective Cinema' (2012). Ericu Siu's performance was entitled 'Touchy' and received one of the highest awards from the organizers of the festival. Lucas Abela showed a big installation entitled 'Vinyl Rally' (2013). Wojciech Doroszuk's video was entitled 'Festin' (2013). Ozge Samanci and Black Migliozzi showed a funny-looking installation entitled 'Sneaky Time'.

Sztuka w ujęciu technologicznym, czyli o tegorocznej edycji Biennale Sztuki Mediów WRO

Art in the context of technology. The WRO Media-Art Biennial

The WRO Media Art Biennial was entitled 'Pioneering Values'. It was the 15th edition of the biennial. Piotr Krajewski was artistic director of the biennial. The biennial exhibitions and events concentrated on media-art as an integral part of contemporary art-scene. It was organized in connection with the 50th anniversary of electronic art. Events and exhibitions organized by interesting innovator and thinkers revealed current trends in the media art. They were connected with a wide spectrum of social and cultural issues as defined by contemporary art. The shows and events were organized in several different places including the following places: the Ballestrem Palace, the Renoma Shopping Center, the DCF Cinema, the Grotowski Institute, the Entropia Gallery, and the Synagogue in Wrocław. They showed many different projects based on new technology such as post-art videos, sophisticated on-screen compositions and experiments, multimedia, pre-recorded performances, interactive installations and other projects connected with modern forms of cultural and social media communications. For example, an installation by Carolin Liebl and Nikolas Schmid-Pfaehler entitled 'Vincent and Emily' (2012) included two robots cooperating with each other. Aleksandra and Marianna Janicki showed a site-specific

installation entitled 'Black Garden' (2013). It was a sensory installation which responded to the presence of people in a room by generating different sounds and smells. Matt Kenyon's installation was entitled 'Supermajor' (2012). The RIXC Group showed a bio-art installation entitled 'Bacteria Batter No. 8' (2013) which was a part of the 'Biotricity Project'. Aline Veillat showed an installation entitled 'It happens far away from us' (2012). Camila Rhodi's installation was entitled 'Over 18 Only'. Kama Sokolnicka showed a site-specific installation entitled 'Mirage'. Darshy Hewitt's installation was entitled 'Electronic Bell Choir' (2012). Chi Tsung Wu showed an installation entitled 'Crystal City' (2013) and Lin Pey Chwen showed an installation entitled 'Revelation of Eve Clone' (2011). Nicky Assmann showed a kinetic installation entitled 'Solace' (2011). Karolina Freino's installation exhibited at the Renoma Shopping Centre was entitled 'Chansons de Geste'. Macular showed a dynamic object entitled 'Revolve' and Dobrosława Nowak showed a video entitled 'Swan'. Paweł Janicki's installation was entitled 'Vinyl Video Delay'. KairUs Group's project was entitled 'Samalu' and Yaima Carazzan's project was entitled 'Nail Polish Tutorials'. Philipp Artus showed an installation entitled 'Snail Trail – Laser Sculpture' (2011). Justyna Misiuk showed a five-channel installation entitled 'RGB Lookbook' (2013). Mirosław Balka's 'Nachgesichten' exhibition was organized at the exposition room of the WRO Center. Józef Robakowski's pieces of art could be considered as forms of 'energizing art'. Quentin Aurat and Emilia Pouzet organized a musical performance entitled 'Jack Duo' (2011). Other performances were organized by Tina Tonagel (Himalaya Variationen, 2012-2013), Lucas Abela (Justice Yeldham, 2009), Yuto Hasebe (The Trees,

Calcutta. Frank Herfort, a German photographer working in Moscow, showed people living in the shadows of the relics of the Soviet Union. Lucia Herrero photographed people near a park in Valencia. Nadava Kandra from London showed black-and-white nude photographs. Emilio Pemjean showed a series entitled 'Palimpsest'. He is an architect and he photographed models of houses and real buildings. Students from Poznań showed their photographs at the House of Culture in Łódź. Rafał Milach organized a show entitled 'Black Sea of Concrete'. Jacek Poremba and Wojciech Wieteski's exhibition was entitled 'I am from Poland'. Vincent Verhaeren from Belgium invited five of his friends to illustrate their idea of solidarity. Igor Oleś's exhibition was entitled 'Limbo'. Marek Domański concentrated on post-industrial motifs from Łódź.

fermat
Pismo Artystyczne

12 Międzynarodowy Festiwal Fotografii

The 12th International Festival of Photography, Łódź June 5-6, 2013

This year, the curators of the festival concentrated on amateur photography. They organized two exhibitions at the post-industrial weaving factory building in Łódź. Also, there were thirty different exhibitions (mostly one-artist-shows) at galleries, slide shows, workshops, educational events and a competition. Joan Foncobert was a curator of the exhibition entitled 'I Artist: transcendent Amateur'. He believes that contemporary photography is dominated by amateur photographers. He wrote in the catalogue that accompanied the show that photographers should find more general meaning and formulas in order to become artist-photographers. Reinterpretation of amateur photography is the primary goal of artists and art theoreticians. He invited five artists to reveal the possibilities of 'appropriation'. Laia Abril from Barcelona showed a series of

photographs entitled 'Thinspiration'. She found different photographs of anorectic people in the internet. Joachim Schmidt from Berlin showed copies of photos taken by tourists in front of the Mona Lisa in Louvre. Philip Schuette from Germany showed a series of momentary, incidental photographs he found in the internet. The series was entitled 'Serendigraphy'. Richard Simpkin from Australia collected many photographs of himself with important people. Penelope Umbrico from the United States of America is also interested in 'found' photography. From the internet, she selected photographs of sunsets. The second part of 'I Artist' exhibition included archival amateur photographs which belonged to several collectors. Andrzej Różycki collects old family portraits, so called 'monidło'. Other photographers showed photos from vacation and portraits from photo-machines. Five hundred artists sent their photographs for the competition. Karl Burke from Dublin showed a series entitled 'The Harvest of Death' and he received the first award. He photographed war-games from computer screens. Ilona Szwarz from Poland showed a series entitled 'American Girls'. She photographed girls with Barbie dolls. Anja Bahnhof showed street porters from

p. 35 Dobromiła Błaszczak

p. 38 Miesiąc Fotografii w Krakowie

The Month of Photography in Kraków

This year, during the Month of Photography, they often spoke about fashion in the context of its border-areas, glamour, style, uniforms, masks and even obsession. Despite of the global crisis, people in Poland still spend significant amounts of money on new clothing. Poles are more and more interesting in changing fashion. The National Museum in Kraków organized an exhibition of fashion photography from the collection of Franz Christian Gundlach. He considers his collection as 'pictures of people in photographs'. The Art Bunker organized a different show which included Charles Freger's photographs of butchers at work, Sławomir Elsner showed photographs of people representing different professions. Simona Menner showed photos of masked snipers. Paweł Jaszczuk photographed Japanese people in 'high fashion' clothes who looked very tired while on their way home from work. Milou Abel illustrated the problem of 'shopoholism'. Roy Villevoys's exhibition was entitled 'Red Calico'. He showed Papua people in ragged t-shirts.

p. 105 Ryszard Ratajczak

Kazimierz Starościak 1932-2013

Kazimierz Starościak lived and worked in Wałbrzych. He was a painter and a graphic artist. Also, he organized different art events in the area of Wałbrzych. He was born in Hłomcza and was influenced by Catholic and East-Orthodox cultures. He received awards and medals for his art.

Margaret Bourke-White, Machine for debarking trees in the production of paper, paper mill Union Bag & Paper Co., Savannah, Georgia, USA, May 1939, gelatin-silver print, vintage print © The Gary Davis Collection, New York © Time & Life / Getty Images

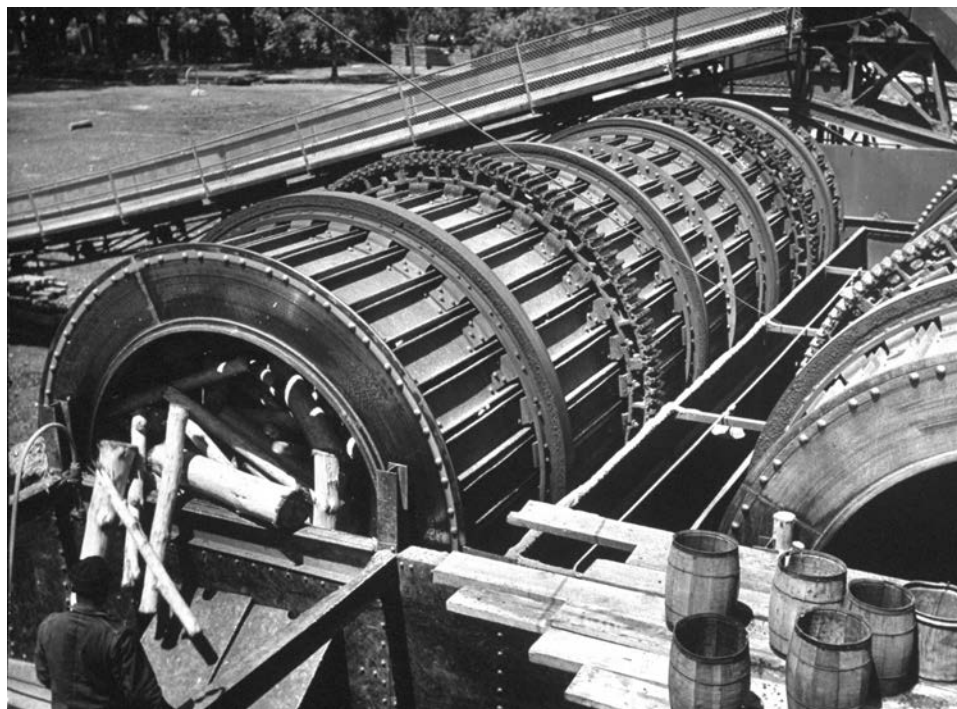
Piotr Jakub Fereński

Kultura nie równa się kapitał

Culture does not equal capital. On the exhibition entitled 'Economy in Art'

The Museum of Contemporary Art in Kraków organized an exhibition entitled 'Economy in Art. Communication centers, such as media, schools, cultural and scientific institutions, contribute to the development of the language with which we form our worldviews. The hegemony of the communication centers can be fought with counter-hegemony also based on social communication. Art can be used as one of the tools. Contemporary art institutions have many mechanisms designed to contest

politics. Left-wing artists participate in public life and they produce the values different from liberal and neo-liberal ideologies. Art-pieces are often considered as financial assets and they include both pragmatic and symbolic capital. Paradoxically, artists have to find their own place on the art market. The exhibition in Kraków reveals the paradoxes in contemporary art. The curators showed artwork by such artists as Banksy, Zanny Begg, Oliver Ressler, Joseph Beuys, Bernhard Johannes Blume, Luchazar Boyadjev, Rafał Bujnowski, Christopher Buechel, Jose Maria Cano, Jota Castro, Oskar Dawicki, Pola Dwurnik, Alfredo Jaar, Toril Johannessen, Laura Kalauz, Martin Schick, Leopold Kessler, Olga Kisseleva, Jarosław Kozłowski, Michael Landy, Pavlo Markov, Lada Nakonechna, Dan Perjovschi, the Krasnals, Klaus Staeck and Rikrit Tiravanija.



p. 42 Mateusz Bieczyński

Egzorcyzmy Krzysztofa Bednarskiego

Krzysztof Bednarski's Exorcisms

In Opole, the Contemporary Art Gallery organized an exhibition of Krzysztof Bednarski's artwork entitled 'Exorcisms'. At the entrance to the gallery, they show the video of the half-naked artist running to a mirror in excitement with his own image. The project is entitled 'Scarpe Italiane'. Bednarski is interested in politics. Also, he tries to solve his

family problems. The series entitled 'Total Portrait of Charles Marx' (1978) is an example of his artistic strategy. He collected photographs of many Marx's monuments in the Soviet Union, East Germany and Poland and he showed a satirical, multiple image of Marx. He uses disintegrated Marx's head as a symbol of political utopias. In 1995, he built an installation entitled 'A missing arm of Lenin'. In his installations, he often uses such props as white cane, columns and ashes. His father was an officer in the military units which after WWII participated in counter-attacks against Ukrainian nationalists. In Bednarski's narrative, both spheres - public and personal - form one unified sphere.

Aleksandra Gieczys-Jurszo

Kwestia tożsamości

The question of identity

Artur Przebendowski's 'Megalopolis' is considered as one of the most interesting painterly project in Poland in recent years. He received the Grand Prix from the Ministry of Culture and National Heritage at the 23rd Polish Contemporary Painting Festival in Szczecin (2010) and a merit award from the 40th Painting Biennial in Bielsko (2011).

Przebendowski's pictures are well-constructed, with good perspective and interesting tonal values. The artist seems to like comics art and monumental decorations resembling Byzantine paintings and stained-windows. In the 'Megalopolis', he showed suburban favelas in form of oppressive structures and strong color effects. In a concrete jungle, there are no signs of life. The artists says that in paintings, he looks for his own identity.

The artists was born in 1967 in Chrzanów. He studied at the Academy of Fine Arts in Kraków and graduated in 1993. He shows his art-pieces in Poland and abroad.

p. 72 Marta Czyż

p. 48 Obraz i słowo — Korespondaż Jiří Kolářa i Béatrice Bizot

Image and Word: Correspondence of Jiri Kolar and Beatrice Bizot

Jiri Kolar used to send collage images to Beatrice Bizot, who answered in writing. The City Gallery in Wrocław showed a collection of their correspondence from 1986 and 1987. The show was entitled 'Correspondage'. Beatrice wrote 354 letters and Kolar sent a few hundreds pictures. The Czech artist produced collages by cutting out parts of pictures and replacing the cut-outs with parts of different images. He considered his pictures as 'prolages'. Beatrice was a journalist, but she was influenced by Kolar and she also became an artist.

Anna Mikołajek

Płynna nowoczesność i artysta miejscowy

Liquid Modernity and a Local Artist

The form of Mariusz Mikołajek changes in time. For his 'Redeemed Space', he adopted an interior of a Town Hall, but only for an exhibition at the Urban Brewery, he produced a series of art-pieces. He showed pictures, installations and, in cooperation with Mariusz Sikorski, he organized a performance. His exhibition at the Avant-garde Gallery is an example of a construction, which includes nothing incidental and reveals a carefully designed plan. In his forty-year career, Mikołajek considers painting as a search for one, perfect picture. His search is documented in art-pieces shown at the BWA Gallery. He constantly 'discovers pictures'. In several newest pictures, there are screens, which the artist considers as incomplete and

almost impossible forms. Each structure and dot in his pictures was painted quickly, with strong emotion. The artist likes cheerful and bright colors. He also likes simple means of expression. He often concentrates on such objects as railway stations, school buildings, streets and even prisons. He considers galleries as meeting places where he can talk with people on roots, identity, constant and transient things.

p. 52 Marta Skłodowska

p. 54 **Zamknięty krąg**

Closed Circle

Lech Kunka was born in 1920 and died in 1978. In May 2013, the City Museum in Łódź organized a retrospective exhibition on the 35th anniversary of his death. They showed over 160 pieces of his art which they obtained from his family, different museums and private collections. At the beginning of his career, he used to paint small houses in Pabianice (his place of birth), landscapes and people. His paintings resembled paintings by Cezanne, Gauguin and van Gogh. In fact, his artistic style was formed by such artists as Władysław Strzemiński, Fernand Leger and pop-art artists. In 1948, he received a scholarship and traveled to Paris. He attended classes at the Academie Moderne directed by Leger. At the end of the 1950's, Kunka changed his style. He was a stage designer and cooperated with film industry ('Silent Star' – 1959; 'The Two Who Stole the Moon' – 1962). In the 1960, he started experimenting with 'found objects' and abstract art. In the 1970's, he was a constructivist artist.

p. 57

p. 60 Marcin Ludwin

Nie tylko Odra

Not only Oder...

Michał Bieniek and Anna Kołodziejczyk were the curators of the 11th Art Review entitled 'Survival'. They concentrated on water as the subject of the review. As the context of the review, they considered the city of Wrocław with its history, geography and everyday life. The main part of the review was organized at the Dunikowski Boulevard, next to Polish Hill and the Academy of Fine Arts. Michał Smandek showed his installation entitled 'Nothing More, Nothing Less'. Jakub Słomkowski and Loica Bertrand organized a performance entitled 'Styx'. Luis Placido Costa

Julita Deluga

Między geometrią a światłem

Between geometry and light. On Kajetan Sosnowski's exhibition in Łódź

For many young people, Kajetan Sosnowski is not very well known an artist and even young historians of sidered as a relic of the past. Some time art know very little about him. Sosnowski's art is con ago, geometry was used by artists as fashionable style in art. I believe, however, that Sosnowski is an important artist of the past periods, and that his art is timeless. In 2013, the Urban

Bożena Kowalska

O Wojciechu Fangorze w jubileusz 90-lecia

Wojciech Fangor: the 90th birthday

There aren't many still-living witnesses who remember Wojciech Fangor's 'The Study of Space' from 1958. It was the first autonomous environment action which by several years preceded such actions in other parts of the world. Fangor considered his project as 'forming a pattern'. The study included a series of twenty pictures

and Andrea Santana's exhibitions were organized at the Geppert House. Tomasz Matuszak's project was entitled 'Ophelia'. Agnieszka Popek-Banach and Kamil Banach showed their project entitled 'We are sailing'. Piotr Kmita showed his 'Multimedia Fountain'. Tomasz Bajer referred to the history of Wrocław in his project entitled 'Underwater City'. Joanna Jopkiewicz and Paweł Borkowski showed 'Para-signs' and Marta Szmyd showed a project entitled 'If you listen, you can hear it call'. Paweł Marciniak's project was entitled 'Forgotten Signs'. Tomasz Domański 'built' a monument to divers. Luiza Zimmerman wanted on-lookers to find the context of her 'Trembling Waves'.

Museum in Łódź organized a retrospective exhibition of Sosnowski's pictures. They showed such series of paintings as 'Metalepseis', 'Katalipomena', 'Interventions' and 'Balanced Arrangements'. Bożena Kowalska published a monographic text on Sosnowski and she co-organized an exhibition. The exhibition in Łódź revealed the most important aspects of all the series of his pictures. In 1972, for example, Sosnowski experimented with cobalt chloride, which changes in with different external conditions. In 1975, he used raw canvas in order to show its texture. In 1977 and 1978, he used different fabric which he stitched together. As the result of that, he produced his most mature series entitled 'Balanced Arrangements' (1982).

which did not function as separate pictures, but only as parts of the series. As the result of his experiments with space, from 1958 to 1975, Fangor painted pulsating, colorful circles and waves. In 1970, the Guggenheim Museum organized his solo exhibition. In 1975/76 he returned to figurative studies and produced a series entitled 'Interfacial Space'. Currently, the artist still works on space studies. He designed artistic 'walls' for seven stations of the metro in Warsaw. In Kraków, they organized a retrospective exhibition of Fangor's art-pieces. They showed a collection of about 230 pictures which the artist painted from 1937 to 2012.

Magda Ujma

Niegrzeczna dziewczyna

Naughty Girl

Iza Chamczyk is a talented artist. She works hard with enormous enthusiasm and determination. She hopes that the art world accepts her art on her own terms. In 2013, she produced a project entitled 'the 12-months War' which includes 'monthly battles' and a blog where she published a manifesto and interviews with the artist. The battles were entitled 'Struggle to for infinite possibility of making errors', 'the struggle for trust', 'the Struggle to be oneself', 'the Struggle for sense', 'Partisan struggle for survival', 'Rebel struggle for space', 'Clandestine fight for proper time and place', 'Fight against bad thoughts', 'the Struggle with construction', 'the Struggle with water'.

She believes that perseverance in action is paramount and not-giving-up gives strength. She says that it is really hard for her, when she do not have the support from art critics, media nor art institution. As the result of the project, she could feel the power of her femininity (which does not mean that it was a feminist action). She felt as she could act irrationally and emotionally, and that fact gave her strength. She considered that as her strategy. She organized 'partisan shows' in Warsaw, Katowice and Łódź. In Toruń, she organized a performance with sound effects. She is a 'a naughty girl' and she fights alone.

Barbara Kępa

Potencjał kochanka

The Potential of a Lover

The Manhattan Gallery organized an exhibition entitled 'Self Portrait with a Lover and a Cigarette'. Pola Dwurnik prepared a short poll in which she asked visitors if the exhibition were compatible with the profile of the Manhattan Gallery. A year ago, the exhibition was entitled 'Lovers', therefore the answers were rather obvious. Agata Bielska showed last year videos which included polemics with therapeutic journals willing women to believe that they first should love themselves and that it was irrelevant whom they were with. The core of the show included seven pictures showing people kissing and hugging. Dwurnik showed herself playing roles of two lovers. Again, March at the Manhattan Gallery was the month of women and lovers.



Margaret Bourke-White, Women at work in the foundry at Carnegie Illinois Steel Company, Gary, Indiana, USA, in December 1943, gelatin-silver print, vintage print © The Gary Davis Collection, New York © Time & Life / Getty Images

p. 62

p. 68

Konteksty

The Contexts 2013 – the 3rd International Festival of Ephemeral Art in Sokołowsko

Ephemeral art is like music: it flies away into air. It only stays in our memories. 'Air' was the theme of the 3rd International Festival of Ephemeral Art. There is plenty of good air in Sokołowsko. The 'In Situ' foundation is directed by Bożena Biskupska, Zuzanna Foggt and Zygmunt Rytka. It can be considered as a kind of happening. The building of the foundation was rebuilt from ruins. In the 19th century, it was built as a part of spa. The organizers of the festival invited performers, musicians and theoreticians of art from different countries. Michał Górczyński showed a musical performance entitled 'Everyday Music Scores'. Mikołaj Trzaska, Paweł Szamburski and Michał Górczyński played three clarinets concert. Marcin Lenarczyk and Hubert Zemler played musical score that accompanied films. Martin Janicek used metal objects as musical instruments. Marek Włodarczyk organized a performance with a rickshaw. Anna Kalwajtys's performance was entitled 'Artificial Enemy'. Alistair Mac Lennan organized a performance-workshop. Józef Robakowski showed a few films. In memory of Jerzy Bereś, Bettina Bereś and Jerzy Hanusek organized a retrospective exhibition entitled 'The Monument of an Artist'.

Dorota Koczanowicz

p. 74

Ulica jak marzenie senne

The street like a dream

James Nares used parts of 16 hour film and produced a 1 hour movie entitled 'Street'. In real time, the movie would last only 3 minutes. He used Phantom Flex camera. As the result of that, we can watch very sharp images from a street. People, vehicles and animals are real, but because of artistic manipulation, the scenes look surreal. Nares is also a curator of an exhibition organized in addition to the screening of 'Street'. He selected seventy seven different objects from the collection of the Metropolitan Museum which are connected with the subject of his movie. He showed photographs, pictures, pieces of sculpture, relief, drawings and films by such artists as Giacometti, Goya, Degas, Marey and Edgerton. He added comments to some of the artifacts. Slow-action movie is like a dream. Simple gestures look pathetic and become symbols. 'Street' was filmed in the summer, but it resembles the 1903 November movie from New York

Ewa Tatar

p. 83

Bunkier Sztuki — sprawozdanie subiektywne

What is an urban gallery? The bunker of art

In the Bunker of Art in Kraków, they organized an exhibition entitled 'Liquidation'. On the first floor, art-pieces were located near dirty, dilapidated walls. They showed simple furniture, computers with printers which could be used in order to print out scribbling texts, and several artifacts from an auction organized in 1965 in order to repair gallery toilets. A bitter style of that part of the exhibition was even more meaningful in the context of the copies of different documents from previous exhibitions organized in 'golden years' of the gallery. In another part of the gallery, they showed art-pieces by other artists. Honza Zamojski showed his designs. Justyna Mazur showed her installation which included a film. Cecylia Malik showed a narrative retrospective entitled 'Urban Sanctuary' which included fallen tree-trunks.



Margaret Bourke-White, Reverend Spiegelhoff of the Archdiocese of Milwaukee celebrated Mass for the armed U.S. soldiers in the ruins of the cathedral in Cologne, Germany, in April 1945, gelatin-silver print, vintage print © Syracuse University Library Collection, New York © Time & Life / Getty Images

p. 70 Olga Łukowska

Dni Sztuki Performance we Lwowie

Days of Performance Art in Lwów

In this year performance was not considered as a self-sufficient genre, but as an interdisciplinary technology or a tool of the modern art. The festival was entitled "Laboratory of interdisciplinary performance". The first festival was first organized in 2006 by the Polish Institute in Kyiv. In 2008 it was transferred to Lwów. It was organized by the Institute of Actual Art and "Dzyga" Art Association. The participants of the festival included artists from Ukraine (J. Biłej, W. Odrechivskyj, W. Bażaj, M. Barabasz, W. Kaufman, W. Kostyrko, S. Petluk, A. Sahajdakovskyj), Poland, Israel, Lithuania, the Great Britain. W. Kaufman (Ukraine), T. Raban (Israel) and

J. Bałdyga were the curators of the festival. Janusz Bałdyga was the Curator of the "Performance School". He is interested in performance, drawing, installations and spatial arrangements. He participated in exhibitions, symposiums and art events in Poland and abroad. Waldemar Tatarczuk is interested in performance art. He is the founder and curator of the Performance Art Center in Lublin (since 1999) and a co-founder of the Lublin Association for the Encouragement of Fine Arts. Hubert Wińczyk is a sound artist, performer, improviser, and video artist. He is a member of the audio visual group kakofonIKT that experiments with music, its forms and boundaries. He directed the Urinatorium project which included analysis and processing of sounds. Anna Kalwajtys is a Visual artist, currently living in Gdansk. She participated in performance festivals in Italy, France, Sweden, Chile, and Canada. She also curates some projects.

p. 76 Lila Dmochowska
Wizualna poezja Heinza Cibulki
Visual poetry by Heintz Cibulka
Heintz Cibulka, an Austrian photographer, has Polish roots. The Center of Modern Art in Toruń organized an exhibition of Cibulka's photographs. In 1992, he showed his photographs at the City Gallery in Wrocław, and in 2008, at the Museum Of Photography in Kraków. The exhibition in Toruń was entitled 'In the rhythm of light and darkness'. It was a retrospective exhibition and included photographs from different period, starting with 'action

artists' such as Rudolf Schwarzkogler and Herman Nitsch, to objects and assemblages and finally multimedia and big-format collages based on digital technology. He likes 'failed' photographs and he uses them as the source of motifs for his poetic images. He believes that through photography, he reveals his poetic vision of the reality. Cibulka concentrates on photography, but in 1961, he wanted to become a painter. Also, he was a performer and he registered different performances. The artist likes traveling. He visited different countries in Europe, Asia, Africa and America. He traveled to Poland several times and was interested in the landscape of Lower Silesia, especially the area of Głogówek, where his mother came from.

Karolina Majewska p. 78
Malarstwo performatywne Kathariny Grosse
Performative painting by Katharina Grosse
Katharina Grosse covers walls, construction elements and even furniture with sprayed paint. She decides where to put paint while spraying it around. She adds sand, gravel, plastic and household utensils to pre-arranged interiors. She uses intensive colors, sometimes with fluorescent ingredients. She believes that she 'energizes' space by painting it. On-lookers are supposed to react to the colors thus becoming the participants of the artistic process. Her actions are connected with the actions by Supports/Surfaces group from France and Arte Povera. She not only paints, but tells the stories about her painting. She teaches art at the Academy of Fine Arts in Duesseldorf. Her pictures reveal many perspectives. There is no one point in space, which should be assumed in order to look at her paintings. When we look at one part of her painted interior, we do not see the other part, therefore we must walk around in order to see everything. She considers the reality as a kind of palimpsest which includes many different elements which cannot be connected with each other in order to form unified entity. She used to paint small abstract paintings and she still continues painting abstract pictures in her studio in Berlin. In 1998, her first 'site-specific exhibition was organized at the Bern Kunsthalle. One day she painted her own room with different objects located as she saw them at that moment. She used to exhibit her installations in many public institutions in Europe and in the United States of America including the following institutions: MassMoCA, MOCA, Temporary Art Hall in Berlin. Also, she showed her art-pieces in private galleries and participated in group shows. Last year, she showed her 'Blue Orange, Public Art Project' in Vara, a small town in Sweden.

p. 80 Eulalia Domanowska
Nowa dyscyplina artystyczno-sportowa
Sport and art: a new trend
Can an artist turn people to a herd of sheep? Can an artist ask fortune-tellers about his/her future career? In 2010, Christian Jankowski, a German artist, showed a project entitled 'Peripheral Gallery'. He cooperated with Gordon Whistance, a designer, in order to re-design gallery interior. He recorded on video the process of re-designing. He considered the interior as a piece of art and visitors were invited to look at the empty interior. The effects were also shown at the Center of Contemporary Art (Ujazdów Castle) in Warsaw.

Following the ideas of the Fluxus and the 1960's happenings, Jankowski cooperates with non-artists. He considers his video documentations as pieces of art. He is interested in sub-culture and sub-cultural conventions. He conducts post-conceptual actions whose themes are connected with economy, faith and art market. His film entitled 'Telemistica' was shown at the Biennial in Venice in 1999. The video included interviews with five fortune-tellers from Italy. He asked them what are the perspectives of his participation in the biennial. In his film entitled 'the Finest Water Art on Water', he offered for sale two exclusive motorboats: 'Christian' and 'Jankowski'. In a film 'Heavy-weight Champions', he showed sportsmen trying to lift several monuments located in Poland. The film was shown in Warsaw.

p. 86 Dobromiła Błaszczak
Walter Pfeiffer — artysta artystów
Walter Pfeiffer – the Artists' Artist
Walter Pfeiffer is one of the most controversial photographers. His exhibition was organized during the Month of Photography in Kraków. The show included his photographs from the 1970's and the 1980's. His

photographs reveal nostalgic and intimate atmosphere. Andy Warhol is the artist's guru. He often uses flash light in order to work fast, capturing the most appropriate moments. He loves the beauty and young people who are 'not muffled by the prose of life'. He considers himself as 'the child of the 1960's'. As props, he often uses illustrations from such magazines as 'Women's Daily Wear', plastic flowers, straws, feathers, and even hair. He influenced fashion photography of the 1980's and the 1990's.

Dobromiła Błaszczak p. 88
'I have a dream'

In Saloniki, they organized an exhibition entitled 'I have a dream'. The show followed two other shows from a series organized in Wrocław and Łódź. It concentrates on social and political changes. It tells us stories on utopias whose results are difficult to foresee in any normal circumstances. In 21 years, Józef Robakowski registered what he saw from his apartment window: cars, remodeling projects, construction of new buildings, people who met friends, walked their dogs, police cars coming and going and other changes. During the martial law, there were fewer people and the atmosphere was filled with terror. He kept his distance from the events. Reynold Reynolds registered in his film entitled 'Last Day of the Republic' the destruction of the Palace of the Republic in former East Berlin. The exhibitions were organized in order for us to ask a question: 'What is the price of political and social transformations?'

p. 90 Agnieszka Gniotek
p. 92 **Okiem dokumentalistki**
With an eye of a documentalist
Martin-Gropius-Bau organized a retrospective exhibition of photographs by Margaret Bourke-White who recorded different scenes from Buchenwald after its liberation by American army. They showed her photographs from 1930 to 1945. The Fortune and Life magazines hired her as the first woman-reporter. She cooperated with Eastern Airlines and Chrysler Corporation. She was interested in different themes connected with big industry. She traveled to the Soviet Union and she photographed Stalin and his mother. Also, she traveled to Czechoslovakia and Italy. She was interested in politics, history and economy. During WWII, she worked as war photo-reporter in North Africa, Italy and Germany. Also, she took many photographs of American soldiers.

Agnieszka Gniotek
Widzenie subiektywne
Subjective Vision
Christer Stroemholm's photographs were exhibited at the Photo-Art Festival in 2009 in Bielsko-Biała. Joakin, his son, spoke about difficult relations with his father. In 2013, in Berlin, they organized much bigger exhibition of Stroemholm's photographs. In addition to the exhibition, they showed a biographical film about the artist. He studied at different art academies. In 1940's, he started his career as photographer. He liked strong contrast, coarse texture and diagonal perspective. His documentary style resembles the style of Diane Arbus. He used to teach photography at the Fotoskolan in Stockholm. He is considered as one of Scandinavia's leading photographers, and the first post-war Swedish photographer to gain international renown.

Aleksandra Hołownia p. 94
Ono Ludwig

In 2012, Ono Ludwig's photographs were shown at the Pflueger68 Gallery. The artist uses camera obscura and likes different effects which can be obtained with that camera. A series of his painterly-looking, fuzzy self-portraits is entitled Multiple1. In his portrait entitled 'My Mother Glamour Girl' he showed himself dressed as a woman. Also, he photographed himself as 'My Mother Nefertiti' and 'My Mother Lucky Amy'. His photographs do not reveal any splendor and glamour. They reveal the specters of foggy memories. They can be considered as 'internal landscapes' filled with strange, poetic atmosphere. His next exhibition will take place in September 2013 in Muenster.

p. 96 Mateusz Palka
Alegorie czasu Bogdana Konopki
Bogdan Konopka's allegories of time
New photographs by Bogdan Konopka can be considered as allegories of time. His Polaroid images resemble Joel-Peter Witkin and Sally Mann's photographs. The series is connected with the series from the 1990's, when Konopka took photographs of his wife, Jacquelin. The art-

ist concentrates on melancholy, dream-like atmosphere, memory and fragility. Time-flow is the subject of his new series. Konopka uses the language of allegories and he considers transience of things as the most important element of allegories. He believes that ancient reality survives in form of allegories. Each allegory includes both visible and hidden sense. He shows positive and negative layers in his photographs. He likes surrealist effects connected with the dialectics of dreams. From all shattered fragments of things, there are only allegoric ruins, which reveal no other sense than the one produced by the artist.

A Good Beginning

The sources of abstract art can be found in different time periods. William Turner, for example, painted destructive visions, which are considered as 'the crisis of imaging' connected with the beginning of modernism. In Katowice, they showed Andrzej S. Kowalski's pictures of mud and rocks painted in brown, yellow and ochre colors. He was not only a painter, but also a theoretician of art and a philosopher. He considered canvases as 'screens with something new under the Sun'. In the 1970's, he produced polychromic and altar pictures.

'Genealogies of work' at the Arsenal in Poznań

Agnieszka Brzeżańska, Magdalena Franczak, Agnieszka Grodzińska and Anna Okrasko participated in an exhibition organized in Poznań. They represent the generation of the 1970's and the 1980's. Karolina Sikorska was the curator of the show. Brzeżańska' project was entitled 'Movements of Plants' (2013). It included video and color photographs. The artist showed a woman who follows the rhythms of the natural environment: the wind, growth, photosynthesis and wilting. Franczak showed a series entitled 'Natural Growth' which is connected with the genealogy of the 19th century paintings she found in a ruined building in Warsaw. Grodzińska's series is entitled 'This image license has expired' (2013). She used printed material and xerox-copies from books and magazines in order to produce a series of collages. Okrasko showed a video entitled 'Questioner' (2011) from a series entitled 'Walking Around Rotterdam'. She used Kazimierz Karabasz's film which included interviews with young people on their ideals, citizenship and plans for the future. Her presentation is a strong final statement on historic and social connections with art. The artist lives in Holland and is interested in political intervention in public space.

Powrót Kazimierza Pomagalskiego**The return of Kazimierz Pomagalski**

Kazimierz Pomagalski was born in 1938 in Lipsk nad Wisłą, and he graduated from the Academy of Fine Arts in Wrocław in 1965. He concentrated on painting, drawing, glass design and graphic art. He lives and works in Warsaw and in Forcalquier in France. He exhibited in Paris, Geneva, Brussels, Florence, London, Hamburg and Berlin. In 2011 and 2013, he showed his art-pieces in Lipsk and Radom. The exhibition was entitled 'the Sources of Identity'. His

Falszywa miłość do sztuki i fałszywa sztuka**False Love to Art and False Art.**

In January 2013, Gregori Christian Pasiro, a renown expert on Modigliani's art, was arrested for issuing fake certificates for many fake pieces of art allegedly by a painter from Livorno. A hundred years after the artist's death, rich art collector keep buying his pictures and poor visitors to different museums buy at least some copies of portraits of Lilia Czechowska, Anna Zborowska and Leopold Zborowski who were Modigliani's friends. Speaking about Modigliani, one should remember about falsification market which was established when there were available fewer and fewer original paintings by the Impressionists

Poetycko-ekspresyjne spotkanie dwóch wojowników malarstwa**Poetic and expressive meeting of two painting warriors**

Ryszard Grzyb and Zdzisław Nitka met at their first presentation entitled 'I. You. We'. The show was organized at the Pionowa Gallery in Gdańsk. Grzyb is interested in absurd art and carnival atmosphere. Nitka is interested in environment. They both are spontaneous and direct artists. They both are the defenders of painting. They are the warriors of art.

Nie, tak — Nie". Rozmowa z Łukaszem Skąpskim**'No, yes – no'. Miłosz Słota, Łukasz Skąpski – conversation**

MS: Azorro Supergroup, whom you formed, started new discussion on the condition of contemporary art.

ŁS: The truths in art are very subjective and we did ask different artists about the truth. Somebody said that one can sculpt palettes and someone else added that we can sculpt pallets all our lives.

MS: Just like Opałka, who all his life wrote numbers on canvases.

ŁS: As a student, I was interested in what Opałka was doing, but now I believe that what seemed to be interesting in the era of avant-gard, is rather a kind of Sisyphus work. Opałka decided to be an assembly-line worker. There is no creativity in writing numbers.

MS: I believe Opałka wanted to build an ascetic kind of ethos in art.

ŁS: Opałka's early, small linoleum-prints showed many, precisely-cut birds. The pictures revealed impressionist style. His pictures with numbers can be considered

25 lat Małych Form Malarskich**The twenty fifth anniversary of the 'Small Painterly Forms'**

In Toruń, they organized the Ninth Triennial of Small Painterly Forms. In 1988, they organized the first exhibition as biennial. The participants of the previous biennial and triennial shows included the following artists: Konrad Szrednicki, Erna Rosenstein, Kazimierz

pictures reveal hidden secrets. He changes material reality into metaphysical reality. He follows the ideas of the 20th century abstract and informal art. Also, he likes French symbolists and romantic artists. Jan Tarasin is his favorite Polish artist. He plans a series of other exhibitions in Poland.

and other painters from Montparnasse. Paintings by Picasso, Rousseau, Modigliani, Utrillo and Soutine often traveled to America. Paintings by Montparnasse artists became fashionable among American millioners. Real Lessard, a Canadian painter who painted many false pieces of art, wrote in his memoir entitled 'L'Amour du Faux' that Zborowski commissioned Mojżesz Kisling to paint false 'Modigliani, Soutine and Fujita's pictures'. He also wrote that Derain and Vlaminck specialized in producing fake pictures by Cezanne. There are other proofs that Zborowski and his associates sold fake pictures. It is also a fact, that brave art historians who used to write that alleged pictures by Modigliani were, in fact, not painted by the artist, received anonymous threatened. Auction houses find information in four-volume catalogue of the Modigliani's by Ambrogio Ceroni, nevertheless they still have problems identifying some originals.

Zwierzę jako podmiot**Animals as subjects**

Tatiana Czekalska and Leszek Golec's exhibition was entitled 'The Favorite Works 1/5'. It was organized by the BWA Gallery in Jelenia Góra. The artists showed sublime photographs. They do not use flashlight. They are interested in animal rights, politics, religion and existential philosophy. Their photographs can be considered in the context of Franz Kafka's 'In the Penal Colony', J. M. Coetzee and Giorgio Agamben's ideas.

in the context of precise painterly technique.

MS: Constructivists believed that they would change the reality.

ŁS: They would 'empty the bottle' and they saw the bottom, so they had to look for the ways out.

MS: Can an ironist overcome stagnation by making fun of it?

ŁS: Irony is the way of living. Ironists do not seriously consider life and art.

MS: The Dadaists used non-serious media in order to interpret serious problems. Azorro uses the same tactics.

ŁS: Yes, the problem is very serious because when we often feel disappointed when leaving a gallery.

MS: Do ironists avoid answers?

ŁS: Yes. Pieces of art are not produced in order to show answers.

MS: A hundred and even eighty years ago it was not so obvious: futurists and constructivists were confident they gave answers.

ŁS: I think we cannot be sure of what the futurists really had in mind.

MS: Azorro follows an example by Andy Warhol, who used to reply 'No, yes – no'.

ŁS: Yes, this is correct a statement.

Ostrowski, Ryszard Gieryszewski, Krzysztof Kiwerski, Stanisław R. Korytko, Piotr C. Kowalski, Jacek Rykała and Stanisław Tabisz. In 2013, there were 294 participants who submitted 790 pieces of art. The jurors selected 214 pictures by 119 artists. The first award was given to Maciej Osmycki. Martyna Wolna received the second award and Joanna Zdzienicka received the third award. Also, the jurors gave special awards to Bartosz Kokosiński, Paweł Lewandowski-Palle and Anna Kuc. Small painterly forms are popular among young artists, but the participant of the triennial represented different generations of artists.

Biennale Ilustracji Bratysława 2013**The Biennial of Illustration Art in Bratislava.**

The Art House in Bratislava organized an exhibition of illustration art which included illustrations for children's book published from 2010 to 2013. They showed pictures by 362 artists from 49 countries who showed 2,344 pictures published in 446 books. Five Golden Apple Awards were given to the artists from the Far East and Mexico. The Grand Prix was given to Nina Wehrle and Evelyne Laube from Switzerland.

fermat
Pismo Artystyczne

Broniąc Opalkę przed Opalką**Defending Opalka against Opalka**

Opalka has many admirers and many opponents. I used to defend him against his opponents, but I never thought I would defend him against himself. In 2013, the Joanna and Paweł Sosnowski published conversations with Opalka. The book includes statements by Opalka which reveal his psychological instability which came with age and his isolated life abroad. From the pages in the book, we see the artist as megalomaniac, who considers his artistic program as the project more important than any other project in the world. Opalka speaks of his struggle against other artists, his loneliness and arbitrary opinions. He considers his marchand and gallery owners he cooperated with as swindlers. He believes that his life-companion, Halszka,

who was also an artist, failed to be a good artist. He seems to be an egocentric person who has no warm feelings for anybody, including his friends and relatives in Poland.

Of course, his art was always considered as controversial both in Poland and abroad. Nevertheless, there were people in Poland who admired his work and published their opinions. Personally, in several texts by myself, I wrote about Opalka in positive terms. I consulted with Opalka the texts for his catalogues and monographic publications. In 1976, the Literary Publishing Office in Kraków published my monographic book about Opalka.

I believe that the Sosnowskis carefully published what Opalka said. Wouldn't it be better, however, if they did not publish his statements that depreciate himself as person? I think that their book is humiliating and degrading to Opalka and it would be better if they did not publish everything the artist had told them during their two week conversation. If they did it that way, though, the book would include 100 pages and not 260.

5 x Busza

The documentation of five art festivals connected with Jerzy Busza was published by the Mazovian Modern Art Center in Radom. The book was entitled 'Random in Radom'. The Polish Sculpture Center in Orońsko co-organized a series of events and published a book entitled

'5 x Busza'. The festivals included inter-media, new media and performance projects.

Jerzy Busza was a renown art theoretician and reviewer. In his writing, he concentrated on photography, new media art and avant-guard art. From 1983 to 1990, he published a series of three books on photography. From 1982 to 1989, he edited a bulletin entitled 'Obscura'. In eighty issues of the bulletin, they published many articles on photography in the context of modernism and post-modernism.

Presence

An exhibition organized at the Cultural Center in Gorlice was entitled 'Presence and Absence'. The show was the result of the photographic workshop conducted by Bogdan Konopka in 2012. The participants of the project included the following artists: Anita Andrzejewska, Maciej Herman, Bogdan Konopka, Piotr Koralewski, Anna Kucowska, Jerzy Madej, Wojciech Mazur, Izabela Nowak, Mateusz Pałka, Agnieszka Potocka, Jarek Stolarczyk and Krzysztof Ligęza.

Małgorzata Kazimierczak

Międzynarodowy projekt MOVING ART BOX**International Project entitled 'Moving Art. Box'**

In Wuppertal, they organized a project entitled 'Moving Art Box'. The box traveled from town to town and local artists organized meetings, exhibitions and actions. Their shared different forms of documentation from performances, films and exhibitions. The project was organized by the 6Pack Group in Wuppertal. In the first town the box visited, there was a group of seventeen participants. The project was continued throughout a year. Polish artists from Wrocław, Legnica and Bielsko-Biała participated in the project. Their final meeting was organized at the Arsenal in Wrocław.

Gry kuratorskie**Curatorial games (from a series entitled 'Kalko-mania').**

Different sources publish opinions that exhibitions and art events include pseudo-art. In fact, it is difficult to define pseudo-art. We should carefully analyze 'art-world'. Professional curators and directors of art institutions often decide about art based on their subjective points of view, although

they are supposed to be professional and objective judges of 'art-world'. Institutions often use such methods as 'infotainment' which are based on obtrusive 'making things look attractive'. There is a lot of inflation in contemporary art. The organizers of the 13th Documenta in Kassel, for example, tried to cope with egalitarian geography of art and exotic art. The organizers of the Media Art Biennial in Wrocław included many different global sources in order to 'keep high artistic level of shows'. The curator of the Biennial in Venice included art-pieces by outsider-and-obsessive artists. He tried to show how 'misfits' (visionaries, spiritists and prophets) influence the art-world.

**Kisling, Zborowski i skandal w nowojorskim Sotheby's****Kisling, Zborowski and the scandal at the Sotheby's in New York**

At the end of the 2012, the Sotheby's in New York offered for sale the portrait of Mieczysław Zborowski painted by Mojżesz Kisling. They sold the picture as a portrait of Leopold Zborowski. I had a problem gathering information on Mieczysław Zborowski. He was not a prominent figure in the circle of his legendary brother, Leopold. In the 1920's, Mieczysław was listed as the citizen of the United States of America. He spoke good English language and assisted Leopold in organizing several exhibitions in New York. Leopold wrote about their cooperation in his letter to Eibisch. August Zamoyski wrote about Mieczysław in connection with his search for a wooden sculpture of Leopold's head. Mieczysław lived in Paris and Kisling painted his portrait in 1919 in Paris. In 1995, it was offered for sale by Sotheby's in London and sold for 31,600 USD. The portrait is an oil painting, 55x46 cm. The auctioneers ignored information written by Kisling and precisely stating whom he painted in Paris. In their catalogue, the Sotheby's informed potential buyers that 'Zborowski was born in Poland and moved to Paris in 1914. There he met Kisling who introduced him to members of the artistic community of Montparnasse, including Modigliani, Soutine and Utrillo. Zborowski's apartment at 3, rue Joseph Bara soon became a regular meeting point for the avant-guard and he quickly established himself as a leading dealer in contemporary art, in the mold of Ambroise Vollard. In 1926, he opened a gallery on the rue de Seine and was closely involved in selecting pictures for the collection of Albert Barnes in Philadelphia. Zborowski died prematurely at the age of 41'. I am not sure why the 'experts' at Sotheby's ignored the information by Kisling. I several times informed the Sotheby's in London, but unfortunately, my mail was also ignored. In 2012, the Sotheby in New York again sold the picture for 50,000 USD.

Daria Milecka

Profesor Wanda Gołkowska (1925-2013)**Professor Wanda Gołkowska (1925-2013)**

Professor Wanda Gołkowska was a noted member of the post-war avant-guard art. She was a precursor of the conceptual art and was interested in geometric and minimalist art. She contributed to the broadening of modernist art and she anticipated several artistic trends. She was one of the prominent figures in art of the 1960's. In sixty years of her distinguished career, she participated in over four hundred exhibitions, plain-air meetings, actions and symposiums. Her pieces of art are in museum collections and galleries in Poland and abroad.

During WWII, she was a lieutenant of the Polish Home Army and an activist of underground education movement in Lwów. From 1991, she was a professor at the Academy of Fine Arts in Wrocław. In 2011, she received a gold medal from the Polish Artists Association and in 2013, she received a Medal of Merit from the Ministry of Culture and Art.

Małgorzata Kazimierczak

"Flagi Sztuki"**The Banners of Art**

A mobile exhibition floating on the Odra River was organized by the Intermedia Art Scene as a part of the festival entitled 'Underwater Wrocław'. Forty five artists participated in the project. A banner was the symbol of their show. They showed their art-pieces on board of five vessels. The project included an exhibition, a film, a performance, a concert and a theatre show.

25/10
–24/11
2013

jerzy nowosielski

byty subtelne

galeria
sztuki
współczesnej

www.galeriaopole.pl
opole, pl. teatralny 12

Kuratorka: Agnieszka Dela-Kropiowska

Architektura wystawy: Anna-Maria Karczmarska, Mikołaj Małek

ORGANIZATOR:  Galeria Sztuki Współczesnej		WSPÓLORGANIZATOR: FUNDACJA NOWOSIELSKICH	 NARODOWE CENTRUM KULTURY „Dofinansowano ze środków Narodowego Centrum Kultury w ramach Programu Narodowego Centrum Kultury – Kultura – Interwencje”	PARTNER GALERII:  GÓRAŹDŹE FUNDACJA Aktywność w Regionie
PATRONAT MEDIALNY: 				 Galeria finansowana jest z budżetu Miasta Opola