

format

PISMO ARTYSTYCZNE

NR
67



Kamp w sztuce | Fotografia inscenizowana | Sztuka a religia | LUXUS | Konkursy malarstwa

Cena 16,00 zł (w tym 5% VAT)

ISSN 0947-2555



04>

To, co ukryte

Nie wiem, czy istnieje jakaś jedna i do tego kanoniczna definicja sztuki kampu. Możemy co najwyżej posługiwać się określeniami mniej lub bardziej bliskoznacznymi, częstokroć w swej naturze będącymi literackimi opisami tego zjawiska. I tak mówimy o kampie tam, gdzie zwracamy uwagę na fakturę dzieła, jego li tylko zdobniczy i formalny aspekt konceptualny, a może nawet metafizyczny. Jednym słowem kampu to czas wolny oraz urlop dla rozumu i głębi emocji, ale za to karnawał dla zmysłów, a w szczególności oczu. Jako taki idealnie wpisuje się w strategię kultury pop, a nawet można powiedzieć, że ją w jakiś sposób sankcjonuje. I gołym okiem widać, że kampu to laboratorium tej kultury, a zarazem producent jej ulubionych toposów. Spełnia zatem ważną rolę: ważny jest bowiem nie tylko sam dla siebie i ze względu na siebie, jak to zazwyczaj ze sztuką bywa, ale również dlatego jest ważny, że wytwarza artefakty kultury masowej. Oczywiście ta zależność z czasem przyjmuje figurę sprzężenia zwrotnego – z jednej strony kampu „myśli” za tę kulturę masową, ale też z drugiej żywi się nią po to, by dalej wytwarzać jej nowe formy. Oba te procesy nawzajem się napędzają i zapewne warte są pióra bardziej jakiegoś solidnego socjologa kultury, niż estetyka, bo rzeczywiście otwiera się tu jakieś nowe pole badań. A dlaczego socjologa, a nie estetyka, jak to napisałem? Ano dlatego, że kampu to wiele bardziej osadzony jest w materii życia społecznego niż jakakolwiek inna sztuka i naprawdę gołym okiem to widać. Stanowi bowiem tego życia element, a nie – jak to ze sztuką bywa – życie interpretuje. I to jest niewątpliwie ważna cecha tego zjawiska.

Te wstępne konstatacje prowadzą zaiste do niezbyt wesołych wniosków. Otóż oznaczałoby to – jeśli konsekwentnie dalej poprowadzimy to rozumowanie – że kampu to w pewnym sensie sankcjonuje system, w którym funkcjonuje. To znaczy mam tu na myśli nie tylko system społeczny, ale też system kultury i krążenia w jej ramach przedmiotów sztuki. Jest zatem ze swej istoty zachowawczy i oportunistyczny, i jako taki nie może mieć w sobie potencjału buntu i zmiany, z którymi jako żywo sztukę często wiążemy. A to jest sprawa znacznie poważniejsza, albowiem odsyła nas do analiz krążenia dóbr w społeczeństwie, do zjawisk reifikacji i alienacji. Tak jak wymiana towarowa jako dominująca forma relacji między ludźmi w społeczeństwie nastawionym na produkcję towarów właśnie stała się spoiwem całego systemu społecznego, tak też i kampu, który sankcjonuje przedmiot artystyczny, bo wszak bez niego nie istnieje, może być odczytany jako spoiwo systemu przedmiotowo zorientowanej sztuki i estetyki. Oznaczałoby to, że kampu to zawsze, albowiem wyrastał po prostu z istoty

tradycyjnej sztuki i estetyki. Echem tego rozumowania są próby instytucjonalnego zdefiniowania sztuki obecne w pracach np. Danto. Instytucjonalnego – czyli za sztukę bywa uważane to, co jest pokazywane w instytucjach kultury i sztuki. Zarówno ta definicja, jak i to całe rozumowanie z jednej strony są jednym z ostatnich gestów bezsilności krytyków i teoretyków sztuki wobec praktyk neoawangardy, zwłaszcza tej nastawionej konceptualnie lub też postkonceptualnie, z drugiej zaś pozostawiają poza horyzontem swego widzenia znakomitą większość współczesnej praktyki artystycznej kontestującej przedmiotowość artystyczną. Tak oto kampu to trochę niejako przez przypadek staje się papierkiem lakmusowym na stan samoświadomości estetycznej zarówno samych artystów, jak i teoretyków sztuki. A to dlatego, że jest on wyrazem po prostu świadomości społecznej, a ściślej – jej zideologizowanych form.

Napisałem to wszystko i sam uśmiechnąłem się do własnych myśli. Pochylając się nad sztuką kampu, wydawać by się mogło, samą w sobie niekoniecznie ważną i nową, włączyłem niejako bezwiednie niemal wszystkie znane już maszynki filozoficznego i estetycznego jej opisu – oczywiście rodem z materializmu historycznego i paradygmatów pokrewnych (vide: cała szkoła frankfurcka wraz z pogrobowcami). I mógłbym tu podierać się dalej nazwiskami Hausera, Lukacsa, Adorna, a zwłaszcza Benjamina. I tak oto cały wesoły dyskurs toczyłby się dalej i byłbym absolutnie poprawny intelektualnie, a może nawet w swoisty sposób mainstreamowy. Tylko co z tego? Spróbujmy stanąć z boku tego rytmu rozumowania i pisanego, i naprawdę gołym okiem spojrzeć na ... dyskurs i narrację, które w rzeczywistości pochłaniają nawet swój przedmiot, albowiem nie od dziś wiadomo, że żywią się już same sobą. To znaczy siła napędowa tego dyskursu tkwi już w nim samym i jeśli nawet nie stwarza on własnego przedmiotu, to tak naprawdę staje się on czymś drugorzędnym. Czyli, mówiąc prosto: się mówi, a „co” znajdzie się samo. To bardzo niepokojąca figura intelektualna, bo pokazuje odwrócenie wydawać by się mogło naturalnego porządku, który zakłada najpierw istnienie przedmiotu myśli, a potem samą myśl. Tylko żeby do tej prostej konstatacji dojść, to naprawdę gołym okiem i bez żadnych wcześniej poczynionych założeń trzeba spojrzeć na całą tę sytuację, którą prowokuje właśnie kampu to.

Kampu to odcina radykalnie jakąkolwiek metafizykę ze sztuki, albowiem jej sens sprowadza do tego, co jawne i na powierzchni. I znowu możemy powtórzyć, że nie ma w tym nic nowego, albowiem wielokrotnie w historii artyści z dzieła

czynili fetysz, zaspokajając naturalną, chciałoby się powiedzieć, życiową potrzebę ludzi. Tak pisała o kampie m.in. Susan Sontag. No dobrze, ale jaką potrzebę? Ano taką, że łatwiej i milej jest zdobić i polerować powierzchnię, by zadowalać oko widza, niż rozrywając formy, nie daj Boże, zastanawiać się nad tajemnicą bytu. Rozumiał doskonale ten dylemat Witkacy, a nawet go na swój sposób przepracował, musiał więc nie raz nakładać czapkę błazna, by przeżyć.

Jeśli sztuka nieustannie żonglowała dialektyką ukrytego i jawnego, to kampu to tej dialektyki jest pozbawiony, albowiem niczego nie ukrywa, bo – co poniektórzy nawet tak mówią – niczego nie ma. Jest pustka. Co najwyżej tylko dobrze opakowana. I to jest jedyna rola artysty. Właśnie artyści kampu to.

Teraz dopiero sobie uświadomiłem, że pisząc o swoistej logice dyskursu teoretycznego (akurat tu na przykładzie materializmu historycznego i peryferii) oraz o pustce, którą opakowuje artysta kampu to, tak naprawdę piszę o tym samym, a mianowicie o tym, że wyparowało z obu to, o czym się mówi. To tak, jakby świat stanął na głowie i tak został. Gołym okiem widać, że nowomowa owych dyskursów i narracji teoretycznych tak samo napędza się sama, jak napędza się wyobraźnia artysty kampu to, który dla stworzenia kolejnego dzieła nie potrzebuje żadnych istotnych przeżyć lub – uchowaj Boże – objawień, lecz ... innego dzieła, a ściślej jego formy, do której mógłby nawiązać. To tak, jakby z naszego świata świat rzeczywiście wyparował, a zostały tylko jego słowne i myślowe symbole, którymi obracamy w mowie, piśmie i obrazie. Naprawdę widać, że stoimy na głowie, która raczej do czego innego została pierwotnie przeznaczona.

Rozmawiałem przed paroma dniami ze znajomą artystką, która niemal w każdym zdaniu do mnie wypowiedzianym powtarzała: „forma”, „forma” i jeszcze raz „forma”. Przekonywała mnie, że od tego wszystko się zaczyna. I na tym ostatecznie się kończy. Podziwiałem jej prace, więc wierzyłem. Naprawdę wierzyłem, bo ostatecznie wolałbym pisać wyraz „sztuka” rzeczywiście z wielkiej litery.

W takim razie może jest tak – jak chce moja znajoma – że każda sztuka łączy się z fakturą dzieła, dekoracyjnością i że bez nich trudno sobie wyobrazić artystyczny przedmiot. Innymi słowy ten element kampu to jest immanentnie wpisany w sztukę, tyle tylko, że może nie zawsze jest na pierwszym miejscu. I jeśli nawet tylko tak jest, to boję się o tę Sztukę.

Uparcie więc będę powtarzał, że jednak coś jest. Bo jest. ■



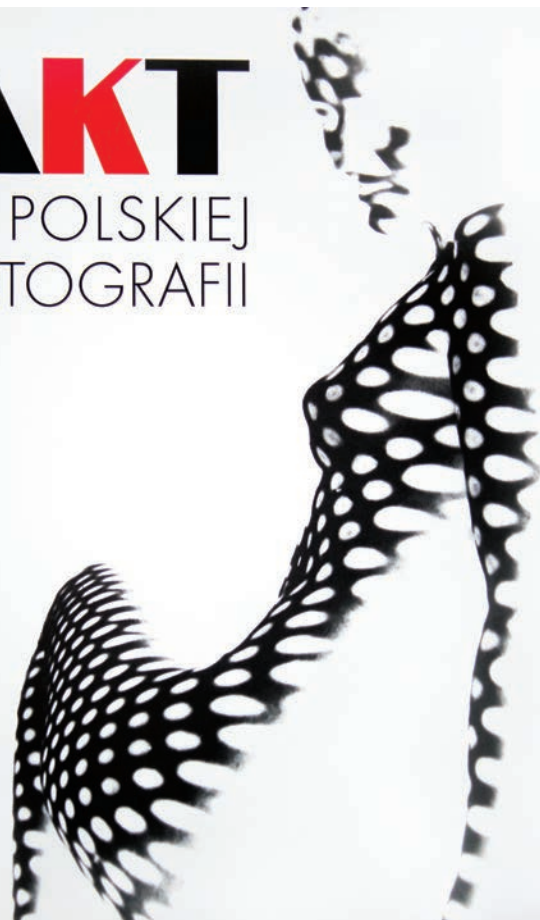
AKADEMIA
SZTUK
PIĘKNYCH
W GDAŃSKU

Aleksander Bajger / Anna Białecka
Daniel Cybulski / Monika Filipek
Marta Grabicka / Anna Jarmołowska
Aleksandra Kotarska / Michał Łagowski
Aleksandra Maksjan / Joanna Mularska
Krzysztof Nowicki / Wojciech Olszówka
Maciej Pytlak / Łukasz Ratajczyk
Anna Wrona

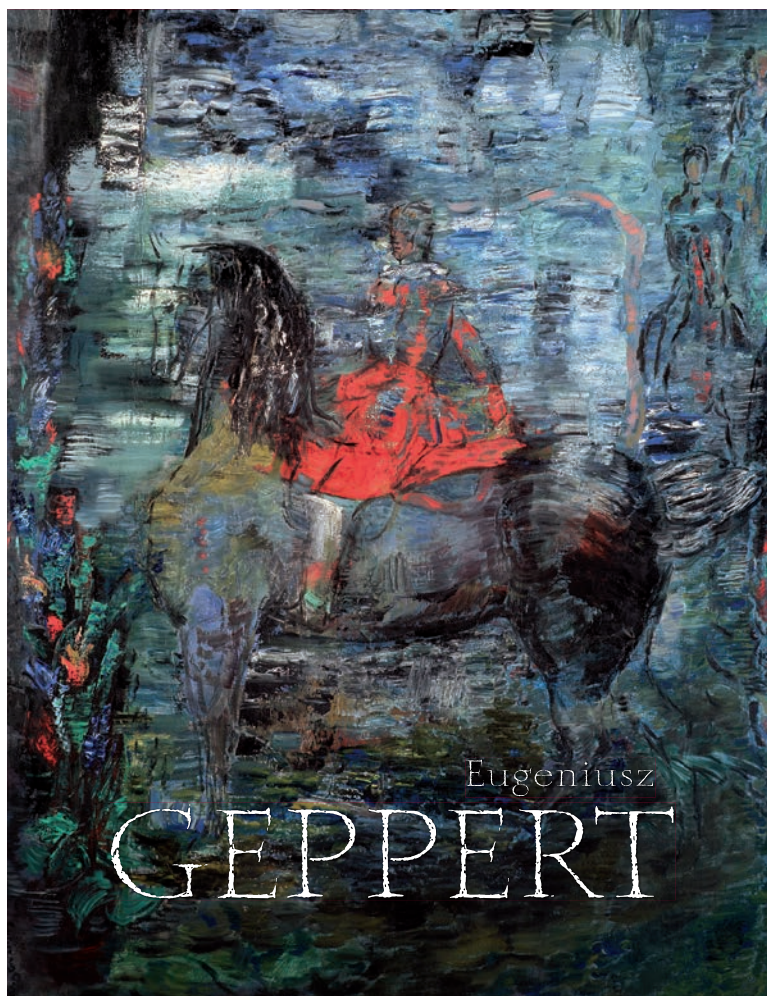
Młode Malarstwo w Gdańsku Dyplomy 2013

wystawa czynna codziennie (prócz sobót i niedziel)
od 17.02.2014 - 09.03.2014 w godz. 10:00 - 18:00
uroczyste otwarcie 17.02.2014 (poniedziałek) o godz. 18:00
Aula Wielkiej Zbrojowni Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku
ul. Targ Węglowy 6 (wejście od ul. Tkackiej)

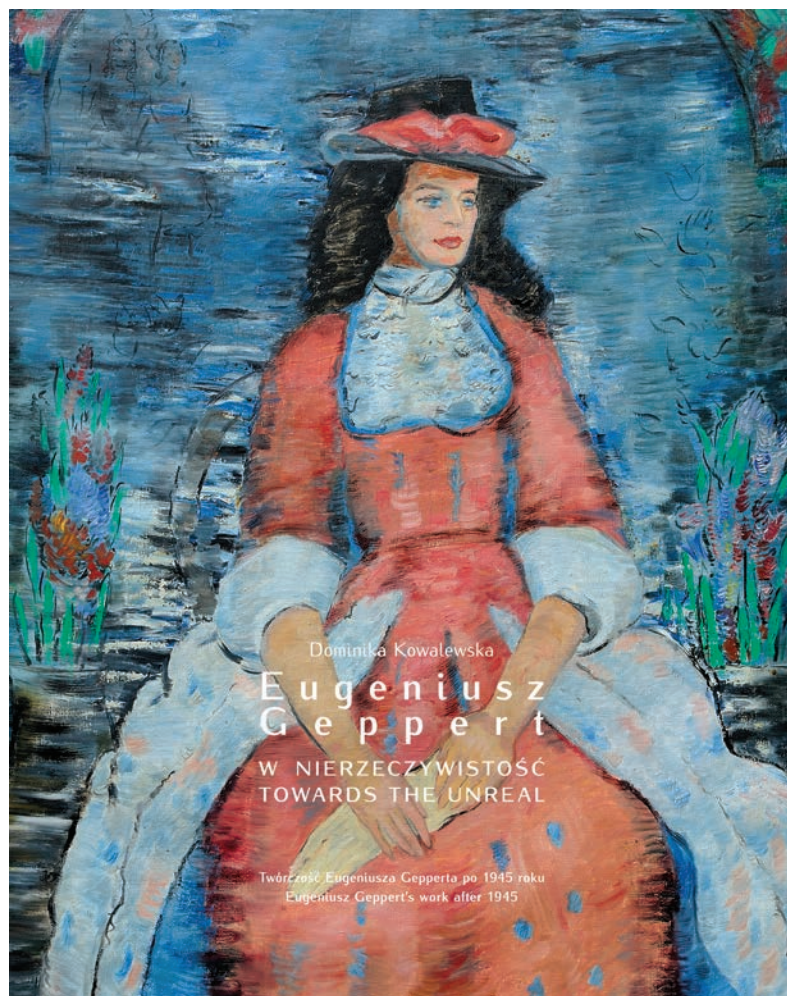
AKT
W POLSKIEJ
FOTOGRAFII



Recenzja na s. 144



Wydawnictwo Akademii Sztuk Pięknych im. E. Gepperta we Wrocławiu
z tekstami wprowadzającymi
K. Popińskiego, L. Dmochowskiej i M. Drobińskiej
(zamówienia na album można kierować do ASP Wrocław)



Wydawnictwo Ośrodka Kultury i Sztuki we Wrocławiu
oraz Muzeum Miejskiego we Wrocławiu, 2013,
(zamówienia na książkę można kierować do OKiS Wrocław)

Drodzy Czytelnicy!



Bieżący zeszyt „Formatu” poświęcony jest w dużej części estetyce kampu; co można odnieść do strategii kultury (i sztuki) popularnej – eksponującej realizację w istocie atrakcyjne wizualnie, lecz niebanalne treściowo i formalnie. Kamp bywa identyfikowany z tzw. pięknem „na powierzchni”, ale to nie znaczy że jest to sztuka powierzchniowa czy łatwa; dowodem są próby jej zdefiniowania – co wymyka się racjonalizacji, pozostawiając szerokie pole różnym interpretacjom (por. teksty wstępne i recenzje zamieszczone w numerze). Kamp, penetrując szerokie spektrum odniesień tematycznych, jest dla współczesnej (postmodernistycznej) kultury nadmiaru, „płynności” i medialnej presji czymś nader oczywistym – wprawdzie bywa on powiązany z dyktatem komercji i globalizacją; poddaje się tym trendom, ale także potrafi się im przeciwstawić. Dlatego w tematyce kampanej nie ma ograniczeń; pojawiają się tu odniesienia poważne i całkiem banalne, wzniosłe i trywialne, od tematów dewocyjnych po homoseksualne itd. Stąd także zauważalna stylistyka kiczu, świadomie stosowanego dla podkreślenia „efektu” wyrazowego dzieła. Sam kicz również przysparza problemów interpretacyjnych; chodzi tu bowiem o nieostrą granicę między celowym odwołaniem się do tej stylistyki a jej stosowaniem z powodu braków warsztatowych albo estetycznych (wyrobionego gustu). Wiele jest na to przykładów, kicz bywa bowiem obecny zarówno w abstrakcyjnych malarskich bazgrołach, w „nadętych” performansach i banalnych instalacjach z użyciem nowych technologii, jak i w przysłowiowych obrazkach jelenia na rykowisku. Choć właśnie przykłady malarstwa tzw. naiwnego mogą dowodzić wręcz czegoś innego: poczucia smaku i formy. Kamp w pewnej mierze łączy kulturę „wysoką” (w sensie dyktatu twórcy) z kulturą popularną (dyktat konsumenta), zagospodarowuje obszar między sztuką elitarną (vide awangardy modernizmu) a sztuką przystępną, adresowaną do szerszego odbiorcy, i stąd być może jemu bliższą. Kamp bywa afirmujący w kontekście współczesnej kultury, ale i bywa krytyczny, demaskujący. Jego uniwersalność jest zaletą, ale może też budzić obawy. Jaki jest faktycznie – wybór pozostawiamy indywidualnym odbiorcom; i z takim przesłaniem polecamy uwadze Czytelników zawartość tego numeru.

Pragniemy również poinformować o dostępności naszego pisma na stronie internetowej, pod adresem: www.format-net.pl

Andrzej Saj



54

W numerze

1. **BOGUSŁAW JASIŃSKI.** *To, co ukryte.*
(felieton z cyklu: *GOŁYM OKIEM*)

WYDARZENIA

4. **BOŻENA KOWALSKA.** *Czy pojęcie „kicz” ma jeszcze sens?*

8. **MAGDALENA BARBARUK.** *„Jakby mała bawiła się pędzlem”*
Nowy spór o kicz i brzydotę

11. **TADEUSZ KOCZANOWICZ.** *Zabawa w galerii*

14. **MAGDALENA ZAMORSKA.** *Performują w sposób pyszny i wyrafinowany, choć również nieco ironicznie...*

18. **KAROLINA GOLINOWSKA.** *Ryan TV*

20. **KRZYSZTOF DOBROWOLSKI.** *Wolność i popularność.*
Kiedy artysta jest obecny. W mediach

WYDARZENIA

22. **EULALIA DOMANOWSKA.** *Sztuka a religia. Trudne związki*

30. **KAMA WRÓBEL.** *LUXUS daje ci towar najwyższej jakości, w pełnym, nieścieralnym kolorze!*

38. **LENA WICHERKIEWICZ.** *Nazbyt ciężkie dziedzictwo...?*

46. **MARIANNA MICHAŁOWSKA.** *8 Biennale Fotografii w Poznaniu – z perspektywy pomysłodawców*

50. **ANNA KANIA.** *Uwaga: malarstwo!*

54. **ANNA KANIA.** *Uwaga: „młode malarstwo”*

58. **JOLANTA CIESIELSKA.** *Bielska Jesień*

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

WSPÓŁPRACA REDAKCYJNA (NR 67):

Anna Kania, Piotr J. Fereński

WSPÓŁPRACOWNICY KRAJOWI:

Andrzej P. Bator, Lila Dmochowska,
Eulalia Domanowska, Grzegorz Dziamski,
Agnieszka Gniotek, Bogusław Jasiński,
Dorota Koczanowicz, Andrzej Kostolowski,
Bożena Kowalska, Elżbieta Lubowicz,
Dorota Miłkowska, Mirosław Rajkowski,
Mirosław M. Ratajczak, Adam Sobota,
Krzysztof Stanisławski, Grzegorz Sztabiński,
Marek Śnieciński, Kama Wróbel

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, www.petit.lublin.pl

TŁUMACZENIE NA JĘZYK ANGIELSKI:

Ryszard Sawicki

OKŁADKA: W projekcie wykorzystana została praca

Lindy Parys, z cyklu *Viva la Playa*, lightbox

ŁAMANIE I PRZYGOTOWANIE DO DRUKU:

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

WYDAWCA:

Akademia Sztuk Pięknych
im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu
przy współpracy OKIS Wrocław

WARUNKI PRENUMERATY:

W prenumeracie krajowej cena 1 egz. wynosi 16,00 zł. Kwotę 48,00 zł (16 x 3) prosimy wpłacać na nasze konto: Akademia Sztuk Pięknych, ING Bank Śląski O/Wrocław 93 1050 1575 1000 0005 0269 6594 Jednocześnie na blankiecie wpłaty zaznaczając – prenumerata „Formatu”. Zamówione egzemplarze wysyłamy na nasz koszt. Oferujemy także, za zaliczeniem pocztowym, wysyłkę archiwalnych numerów pisma. W prenumeracie zagranicznej cena 1 egz. wynosi 10 dolarów USA, pozostałe warunki jw.

NUMER SFINANSOWANY ZE ŚRODKÓW:

Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego
Za finansowe wsparcie serdecznie dziękujemy.

Nakład: 2000 egz. (D.C.)

Copyright © 2013 by Redakcja „Format”

CENA 16,00 ZŁ (w tym 5% VAT)

Numer jest indeksowany w bazie BazHum:

<http://bazhum.pl/>

(część drukowanych materiałów jest recenzowana)

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.



Akademia
Sztuk
Pięknych
im. Eugeniusza
Gepperta
we Wrocławiu



Ośrodek Kultury i Sztuki Województwa Wrocławskiego





2 38



3 50



4 110



5 119



6 129

POSTAWY

- 64. MARTA SMOLIŃSKA.** *Malarstwo jako sfera hybrydyzacji. O obrazach Ewy Juszkiewicz.*
- 66. KAMA WRÓBEL.** *Hello, Modernity! Julii Curyło we wrocławskiej Galerii Miejskiej*
- 70. MARTA CZYŻ.** *Antek Wajda, czyli myśli gnieźdzą się w przedmiotach.*
- 73. LILA DMOCHOWSKA.** *Beata Ewa Białecka bez aureoli.*
- 76. PAWEŁ LEWANDOWSKI-PALLE.** *Między instynktem a rozumem (w pracach Marka Jakubka)*
- 82. KRZYSZTOF JURECKI.** *Tomasz Sobieraj, Leszek Żurek. Po-widoki i Obiekty banalne*
- 84. MAREK ŚNIECIŃSKI.** *Fotografia [nie]akademicka*

KONTAKTY

- 94. MATEUSZ PALKA.** *Historyczne narracje fotografii Borysa Michajłowa*
- 97. JULITA DELUGA.** *Roberto Matta i jego świat*
- 100. MARIANNA MICHAŁOWSKA.** *Z perspektywy lodowego wszechświata*
- 102. WOJCIECH WOJCIECHOWSKI.** *Niepozorne gry Sama Havadtoya*

ROZMOWY

- 104. JOANNA BĄK.** *Artystyczne skoki w bok – rozmowa z Andrzejem Świetlikiem*
- 110. PAWEŁ MODZELEWSKI.** *Andrzej Dudek-Dürer uczynić życie sztuką*

MOTYWY

- 116. GABRIELA DRAGON.** *Wszystkie odcienie bieli. Dziewczęć w działaniach polskich artystek młodego pokolenia*
- 119. LENA WICHERKIEWICZ.** *Pot i łzy. Kobieta z marmuru w Galerii Manhattan.*
- 122. RYSZARD RATAJCZAK.** *Mit wiecznej kobiećości – post mortem Jerzego Koczewskiego*

REWACJE

- 124. SYLWIA ERBERT-HOJA.** *Mikrokosmos*
- 126. JULITA DELUGA.** *Franciszek Starowiejski. Wirtuoz formy*
- 129. RENATA GŁOWACKA.** *Męska nagość w Musée d'Orsay*
- 130. MIROŚLAW RAJKOWSKI.** *Pamięć doskonała – Ars Electronica Linz*
- 134. PAULINA GRUBIAK.** *Nasza skóra*
- 136. MAGDALENA JOCHEMCZYK.** *Art. Naif Festiwal, lato 2013.*
- 138. ANDRZEJ KOSTOŁOWSKI.** *Nieco o kiczu (felieton z cyklu KALKO-MANIA)*

NOTY, RECENZJE

- 140. TADEUSZ ŻŁOTORZYCKI.** *Kamp jest kłamstwem, które mówi prawdę.*
- 141. MANFRED BATOR.** *Wielogłoś performance'u*
- 142. FOTOFORMACIK**
- 144. ANITA WINCENCJUSZ-PATYNA.** *Ciało jest ciałem, jest ciałem, jest ciałem...*
- 144. ALICJA JODKO.** *Katalog Entropii Sztuki.*

1. **Maria Kanownik,** *Ojczyzna*, 2013, akryl na płótnie, 60 x 50 cm
2. **Haroon Mirza,** *Kwaśne rządy*, 2012, taśma LED tape, sterownik LED, głośniki, Aspiryna, przewody, obraz cyfrowy na monitorze TRT, taśma miedziana, zmienne wymiary. Dzięki uprzejmości artysty i Lisson Gallery, Londyn, fot. Bartosz Górka
3. **Ewa Żuchnik,** *Bez tytułu*, instalacja, plexi, emalia ftalowa, 2013, fot. Dzięki uprzejmości BWA Wrocław-Galerie Sztuki Współczesnej
4. **Andrzej Dudek-Dürer,** *Stojąc w wodzie... Wenecja ver. c,* performance metafizyczny, podczas 51 Biennale Weneckiego, 2005, fotografia, solwentografia na płótnie, 75 x 100 cm
5. **Kamil Kuskowski,** *Kobieta z marmuru*, obiekt, marmur, fot. Andrzej Grzelak
6. **Camille Félix Bellanger** (1853–1923) *Abel*, 1874–1875, Huile sur toile, 110 x 216 cm, Paris, musée d'Orsay © Musée d'Orsay, dist. RMN / Patrice Schmidt

Czy pojęcie „kicz” ma jeszcze sens?

W słowniku terminologicznym sztuk pięknych wydanym w 1976 r. pod hasłem „kicz” czytamy: *nazwa potoczna określająca lichy, bezwartościowy wytwór sztuk plastycznych (rzadziej utwór literacki); używana od końca XIX w. w monachijskim handlu dziełami sztuki, przyjęta w polskich środowiskach artystycznych w pierwszej połowie XX w., zwłaszcza w odniesieniu do obrazów* [1]. We wszystkich wydawnictwach encyklopedycznych, słownikowych czy leksykonach z drugiej połowy ubiegłego stulecia spotykamy podobne definicje, bardziej lub mniej dosadnie sformułowane. Kopański np. uściśla: *nm Kitsch – lichota, tandeta, określenie powstałe ok. 1870 r. w monachijskich kołach malarskich (o obrazach)* [2].

W podstawowym opracowaniu interesującego nas tu zagadnienia – książce „O kiczu” – Andrzej Banach prześledził zmieniający się z upływem dziesięcioleci stosunek do tego pojęcia i jego rozumienie. W momencie pojawienia się słowa „kicz”, pisze Banach, *we wszystkich etymologiach jest sąd o kiczu ujemny, zawarte jest przekonanie, że kicz jest czymś ciemnym, niedobrym, co łatwo odróżnić można od twórczości jasnej, pozytywniej* [3]. W latach 30. i 40. ubiegłego stulecia jako kicz określano jednoznacznie obiekty bez wartości, typowe dla złego smaku. *Kicz był nie tylko ujemny i godzien pogardy – pisze Banach – był przede wszystkim tandetny, lichy, nieudolny. Kicz w poglądach tego czasu to był jeszcze tylko jeleń z makatki panny służącej lub oleodrukowy zachód słońca sprzedawany w złotych ramach na placu przed dworcem* [4]. W Encyklopedii Brockhousa z 1955 r. znalazła się w miejsce pejoratywnych ocen próba jego zobiektywizowanej definicji, która określa go jako *pojęcie gatunkowe wszelkiej sztuki, która sama w sobie jest nieprawdziwa, ponieważ zastępuje piękno przez gładkość, uczuciowość przez czułość, wielkość przez pustą pozę lub beztreściowy patos i tragedię przez sensację (...). Kiczowi brak zwykle poczucia umiaru. Cokolwiek bądź przedstawia, jakby było na fałszywym miejscu* [5].

Zaledwie w 6 lat później, w 1961 r., w jednym z najpoważniejszych wydawnictw europejskich DuMont Schauberg w Kolonii ukazał się w piśmie „Magnum” artykuł Ludwika Giersza pt. *Kitschmensch* (Człowiek kiczu), w którym autor postawił tezę, że kicz nie jest czymś negatywnym, istniejącym poza nami, na zewnątrz, ale że tkwi on w każdym człowieku, nie są od niego wolni także wielcy artyści. Dalej, w tym samym kierunku prowadzą rozważania Karola Baumanna *Literatur und intellektueller Kitsch. Das Beispiel Stendhals. Zur Sozialneurose der Moderne* (Literatura i kicz intelektualny. Przykład Stendhal. Przyczynek do socjalnej neurozy modernizmu”) z 1964 r. Zdaniem Baumanna oddzielenie kiczu od wartościowej sztuki nie jest możliwe. Jest on elementem niezbywalnym, osadzonym w psychice ludzkiej, zniewalającym intelekt.

Andrzej Banach, rozpatrując szczegółowo różne cechy kiczu, rozróżnia aż cztery jego poziomy: od najniższego, plebejskiego, po coraz wyższe, gdzie jego wytwory cechuje już nawet nienaganne wykonanie, ale równocześnie stereotypowość efektu, schematyczność symboli, nieautentyczność, pozorna wzniosłość czy bliskość dewocjonalnej galanterii. Dokonując próby zdefiniowania tego pojęcia pisze: *Kicz jest szczególną jakością, budzącą emocje pewnie i łatwo, występującą efektywnie w różnych dziełach człowieka, o cechach stereotypu* [6].

Dokładnie w dziesięć lat po książce Banacha ukazało się poświęcone temu samemu zagadnieniu opracowanie Abrahama Molesa *Kicz, czyli sztuka szczęścia* [7]. Obaj ci autorzy, podobnie zresztą jak wcześniej Theodor Adorno, Clement Greenberg czy Herman Broch, traktowali kicz jako antytezę sztuki wartościowej, jako banał bazujący na szablonach i schematach, odwołujący się



do ukształtowanych gustów i upodobań, namiastkę i łatwiznę, *raj dla mało wymagających*, jak określał to Moles.

Taka generalnie negatywna ocena kiczu wynikała z modernistycznego pojmowania sztuki, ze stosowania jeszcze obowiązujących kryteriów estetyki normatywnej. Równocześnie, w tych samych latach 60., gdy powstawała książka Banacha, dawały o sobie znać, nie pierwsze już zresztą, symptomy erozji owej estetyki normatywnej. W zakresie teorii jednym z nich był głośny esej Susan Sontag *Notes on Camp* (1964), w którym pisała ona o kampsowym pojmowaniu „złej sztuki” – kiczu, który bardzo często pokrywa się z estetyką kampu.

Przeciwko sztuce normatywnej występowali jednak przede wszystkim artyści. W imię wolności. Już w latach 20. ubiegłego wieku, o dziesięć lat wcześniej niż spopularyzowane zostało, zwłaszcza przez Adorna, pojęcie kiczu, Kurt Schwitters głosił, że *Wszystko czym splunie artysta, jest sztuką* [8] i zwierzał się: *Ostatnio dążeniem moim jest połączenie sztuki i nie-sztuki w jedno, we wspólnym dziele Merz* [9]. W czterdzieści lat później, czyli w latach 60., ten rodzaj pojmowania wolności artystycznej mocno się rozpowszechnił.

W niewielkiej książeczce, którą wydałam w 1985 r., pisałam: *Artyści walczący w latach sześćdziesiątych o zniesienie w sztuce jakichkolwiek ograniczeń, doprowadzili istotnie do tego, że działaniem czy dziełem artystycznym stało się literalnie wszystko pod warunkiem, że jako takie określił je twórca* [10]. I przytaczałam, egemplifikując, ówczesne stwierdzenia artystów, jak: *Sztuką jest wszystko, co jest traktowane jako sztuka* (Tim Ulrichs), *Życie jest sztuką* (Ben Vautier) czy *Sztuką jest wszystko, co artysta nazwie sztuką* (Robert Filliou) [11]. Wydawało się, że totalne obalenie wszelkich barier i ostatnich kryteriów sztuki dokonało się już wtedy. Ale ten proces rozwijał się sukcesywnie dalej i nie wiadomo, czy osiągnął już swoje apogeum. W każdym razie ćwierć wieku później inny autor – Grzegorz Dziamski – formułuje analogiczną diagnozę: *Sztuką może być dzisiaj wszystko, wszystko może funkcjonować jako sztuka, ponieważ sztuka wyzwoliła się z wszystkich ograniczeń, także z ograniczeń własnej definicji i uzyskała absolutną wolność* [12]. *Sztuka – kontynuuje Dziamski – może dziś wyglądać jak reklama, moda, rozrywka, może przypominać konsumpcyjne towary, zabawki, przyrządy gimnastyczne, sprzęt kuchenny, działalność społeczną lub polityczną – jednym słowem może wyglądać jak cokolwiek, ale w przeciwieństwie do innych wytworów i działań musi być wolna. Wolność – konkluduje autor – jest bowiem ostatnim wyróżnikiem sztuki* [13].

Brzmi to poetycko i odważnie. Ale jeżeli sztuka wyzwoliła się od własnej definicji, jeżeli wolność jest jedynym jej wyróżnikiem i jeśli wygląda jak wszystko inne poza nią – to nie sposób jej zidentyfikować. A z logicznego punktu widzenia po prostu jej nie ma. Wydaje się, że miejsce jej zajął wszechobejmujący kicz.

Postmodernistyczna płynność zarówno sztuki, jak i pojęć o niej doprowadziła do dość powszechnej zgody na brak jakichkolwiek narzędzi do oceny zjawisk artystycznych czy nawet określenia, kto jest artystą, a kto nim nie jest, skoro się przyjęło, że artystą może być każdy, a działaniem artystycznym wszystko, co się tak nazwie. Już w końcu lat 80. dostrzegali to Lyotard i pisał: *Podczas gdy sztuka staje się kiczem pochlebia ona bezładowi, który opanował „smak” amatorów. Artysta, galerzysta, krytyk, publiczność godzą się na czystą dowolność (...). Ale ta realność dowolności jest realnością pieniądza: w braku kryteriów* >

Powyżej: **Linda Parys**, z cyklu *Viva la Playa*, fotoobiekt
Z prawej: **Linda Parys**, z cyklu *Viva la Playa*, lightbox
Fot. czytaj strona 84





1



2

estetycznych jest możliwe i korzystne wartość dzieła mierzyć profitem, który ono przynosi. I dalej: *Co zaś dotyczy smaku – to nie potrzeba żadnego subtelnego odczucia, kiedy się spekuluje, albo też szuka się rozrywki* [14].

Niektórzy współcześni historycy sztuki twierdzą, że kategoria kiczu już wyszła z użycia, ponieważ wszelkie konstytuujące go zjawiska w sztuce z marginalnych do niedawna – teraz znalazły się w jej centrum. To prawda. Kicz opanował prawie bez wyjątków otaczającą nas na co dzień kulturę wizualną. Z tęsknotą wspominać dziś można realizowane w czasach PRL hasło „Ulice galeriami sztuki”, gdy szło się miastem wśród plakatów Trepkowskiego, Mroszczaka, Fangora, Lenicy, Starowieyskiego, Cieślewicza, Górki i innych twórców słynnej polskiej szkoły plakatu. Obecnie straszą oczy naturalistyczne, fotograficznie odtworzone postacie i sceny na gigantycznych rozmiarów banerach reklamujących z taką samą nachalnością bieliznę damską, co artykuły konsumpcyjne czy samochody. Albo równie kiczowate plakaty polityczne lub wymyślone przez radykałów drastyczne i wulgarne plakaty antyaborcyjne. Nagromadzenie na ulicach i szosach reklamowych napisów i znaków razi chaosem. Kiczowate są też przeważnie obchody rozmaitych rocznic czy jubileuszów. A w domowym zaciszu osacza telewizja wypełniona niemal bez reszty kiczową produkcją seriali, programów rozrywkowych i filmów pozbawionych jakichkolwiek wartości. Liczy się przecież „ogładalność”, bo ta przynosi zyski. Wyższa kultura jest „niszowa”, więc niedochodowa.

Wiadomo powszechnie, że ludzie w większości unikają wysiłku, a za to akceptują łatwą i niewybredną rozrywkę. Kicz jest więc właściwą strawą: bezproblemowy, jednoznaczny, wzrusza, czasem straszy, czasem śmieszy i niczego nie wymaga. W czasach triumfu pieniądza i pop-kultury spojrzenie na świat dostosowuje się do wytwarzanych przez nie potrzeb i wyzwań.

Jaka może być zatem sztuka tworzona już przez pokolenia wychowane na totalnym, zewsząd otaczającym kiczu? Młodzi artyści muszą się wszak do niego odnieść.

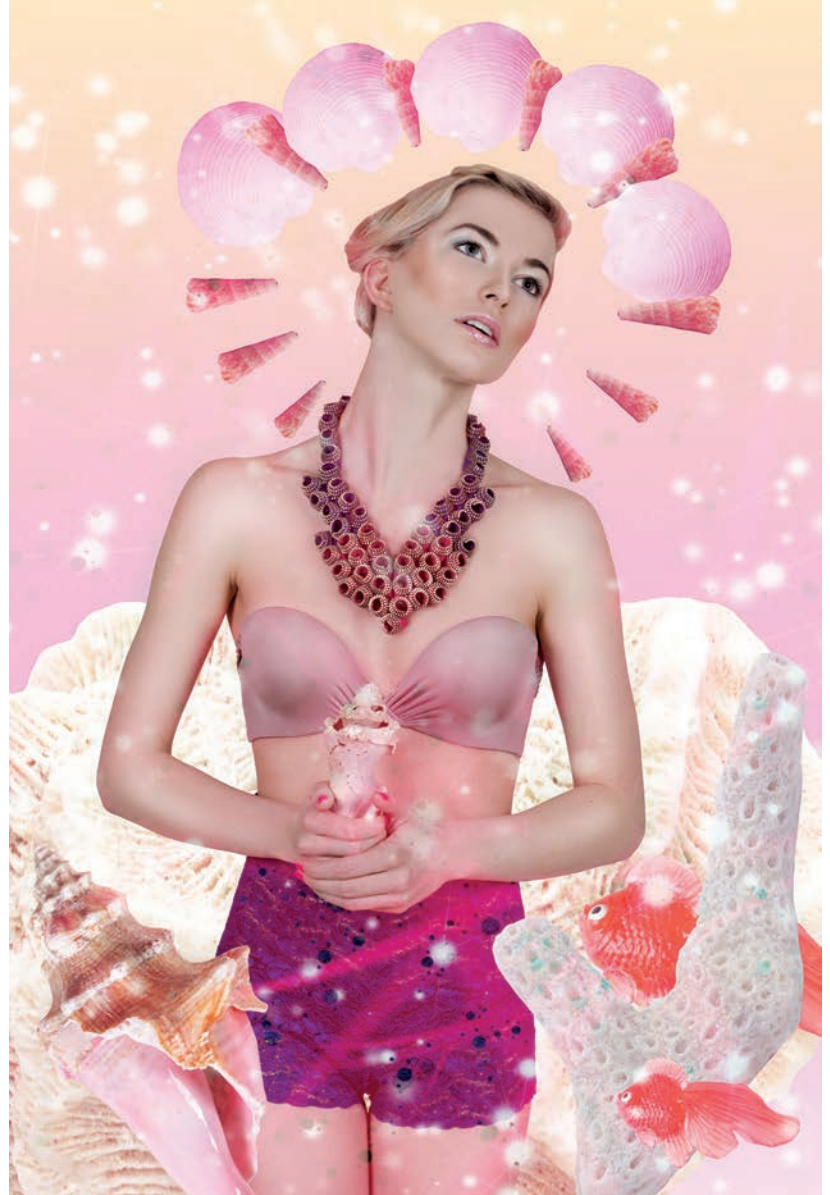
Nie wiem, czy do tych form działania, które określa się dziś mianem sztuki, właściwe jest stosowanie kategorii kiczu. Zasady estetyki normatywnej, którymi definiowało się sztukę jeszcze w czasach modernizmu, nie przystają już w żadnej mierze do tego, co dziś traktuje się jako sztukę. Zatem i kicz dnia dzisiejszego nie może się w pełni legitymować definicjami z ubiegłego stulecia. Jednak użycie tego określenia dla zjawisk współczesnych wydaje się uprawnione, gdy położymy akcent na kilka od początku właściwych mu cech. Już utworzenie tego pojęcia nastąpiło dla określenia utworu lichego, o małej wartości. Teoretycy zajmujący się kiczem jako jego główne cechy wymieniali, że *budzi emocje pewnie i łatwo*, że jest namiastką i łatwizną, *rajem dla mało wymagających*, że wielkość zastępuje pustą pozą, tragedię sensacją i że brak mu poczucia umiaru.

Mając w tle rozrywkowy świat, gdzie niemal wszystko jest przygotowane pod gust mas, bo wszystko trzeba sprzedać, żeby zarobić – sztuka musi także stać się sprzedażna. Musi więc być łatwa w odbiorze i bawić publiczność. Musi zwracać na siebie uwagę. Powinna zatem szokować. Warto więc na kilku bardziej lub mniej spopularyzowanych przykładach prześledzić, jak to robi.

Na pół przecięte wzdłużnie krowa i cielak w formalinie, w szklanych gablotach, między którymi się przechodzi, bez wątplenia wzniesia „emocje pewnie i łatwo”, budzą sensację (a nie tragizm) i przekraczają poczucie umiaru. Pod względem artystycznym dzieło nie ma żadnych walorów, w sensie wykonania jest łatwizną bez elementów kreacji. Jeśli to odwołanie do ekologii i obrony życia zwierząt – to zbyt drastyczne, a za to mało skuteczne. Podobnie jak ekspozowanie (na wystawie sztuki), już przez innego autora, ludzkich embrionów i wątroby w formalinie. Znieważanie religijnych symboli czy kulturowych konwencji, jak nurzanie figury Jezusa w moczu, osadzanie genitaliów na krzyżu, a nawet spokojne obieranie kartofli w „Zachęcie” jako przybytku sztuki jest także łatwizną, namiastką, budzi emocje, jest sensacją i wyrazem braku umiaru czy nawet zwykłego braku taktu vel tzw. dobrego smaku.



3



4

Możliwości szokowania, by zaistnieć, są dziś nieograniczone. Takim działaniem, negującym zachowanie dopuszczalnych proporcji było np. sprzedawanie sadzonek drzew z terenu Oświęcimia-Brzezinki, jako nawiązanie do tego miejsca męczeńskiej śmierci milionów ludzi. Innego rodzaju emocje i sensacje wywoływały zdjęcia zniekształconych starościami, nagich ludzi w łaźniach, a jeszcze inne – artysta przebrany za prostytutkę i spacerujący brzegiem szosy. Z drastycznych zaś – w rejonach subtelnych doznań przenosiły prezentowane na 12. Documenta w Kassel „przylutanki” – misie i małpki – w rozmiarach widzów, a nawet może większe; oraz inny i gdzie indziej twórca, który barwne, dziecięce wiatraczki raz osadzał na poręczach krzeseł przygotowanych dla widzów jakiegoś spektaklu, a kiedy indziej, trzymając wiatraczek w ręku, sprawdzał szybkość jego obrotów przy różnych rodzajach ruchu powietrza.

Nawet tam, gdzie z pozoru postępowanie performerera nie jest bulwersujące – przy bliższym oglądzie kiczowe momenty sensacji, braku umiaru, czułościowości i łatwizny bez trudu dają się odnaleźć. Wszędzie ten sam, choć nieco inaczej manifestujący się kicz przygląda się nam zza fasady chwalonej wolności, która nie ma już żadnych ograniczeń. A przecież nie jest to wartość sama w sobie. Toteż, jak pisze Zygmunt Bauman: *jednym*

Linda Parys

1–4. Z cyklu *Viva la Playa*, lightbox
5. Z cyklu *Viva la Playa*, fotoobiekt
Fot. czytaj strona 84



5

z następstw wyzwolenia sztuki z obciążających ją w przeszłości, doniosłych funkcji jest też dystans, często ironiczny albo i cyniczny wobec niej, przyjmowany zarówno przez jej twórców jak i jej odbiorców (...) *jeśli twórcy sztuki nie mają zadań ogromnych, a ważnych do spełnienia i jeśli ich twory nie służą niczemu poza przynoszeniem fortuny i rozgłosu garstce wybrańców, a ich beneficjentom – rozrywki i osobistej przyjemności, to wedle czego ją sądzić jeśli nie wedle publicznego harmidru, jaki jej w danej chwili towarzyszy?* [15]. A Sławomir Marzec uściśla: *Takie ponure zjednoczenie autonomii (vel: wolności dop. BK) i zaangażowania sztuki (...) usytuowało ją na drodze autodegeneracji (...) Z jednej strony otrzymaliśmy bowiem redukcję sztuki do czystej idei sztuki, otwartej na literalnie wszystkie konkretyzacje (również te najbardziej żałosne). Z drugiej zaś strony sztuka poddana została nieskończonej kontekstualizacji (...) Skutkiem tego (...) schematyzowana przez artworld, powoli zaczyna przekształcać się w najlepszą możliwą synekurę i alibi dla banału, bezmyślności, a nierzadko prymitywnej wulgarności...* [16].

Tak więc od kiczu z końca XIX stulecia dokonała sztuka przejścia do kiczu XXI wieku. Tamten był jeszcze niezbyt częsty, sentymentalny i niekiedy trudny do wytopienia; współczesny jest raczej powszechny, jaskrawo widoczny, a często drastyczny. Nie wchłonął jeszcze całej sztuki. I to pozwala na optymizm. ■

Przypisy

- 1 *Słownik terminologiczny sztuk pięknych* pod red. Stefana Kozakiewicza, PWN, Warszawa 1976, s. 212.
- 2 W. Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*. Wiedza Powszechna wyd. V, Warszawa 1968, s. 376.
- 3 A: Banach, *O kiczu*. Wyd. Literackie Kraków 1968, s. 11.
- 4 jw., s. 12–13.
- 5 jw., s. 14.
- 6 jw., s. 38.
- 7 A.Moles, *Kicz, czyli sztuka szczęścia*. Warszawa 1978, s.78.
- 8 cyt. za: W. Rotzler, *Objekt – Kunst*. Köln 1972, s. 44.
- 9 jw., s.199.
- 10 B. Kowalska, *Sztuka w poszukiwaniu mediów*. Wyd. Wiedza Powszechna, Warszawa 1985, s. 198.
- 11 jw., s. 198.
- 12 G. Dziamski, *Sztuka po końcu sztuki*. Galeria Miejska Arsenal, Poznań 2009, s. 7.
- 13 jw., s. 7.
- 14 J.F. Lyotard, *Postmoderne für Kinder. Briefe aus den Jahren 1982–85*. Wien, Passagen 1987, s. 18–27.
- 15 Z. Baumann, *Kultura w płynnej nowoczesności*. Nar. Instytut Audiowizualny, Warszawa 2013, s. 29.
- 16 S. Marzec, *Sztuka polska 1993–2014. Arthome versus artworld*. Wyd. Firma Olesejuk, Ożarów Maz., 2012, s. 141.



MAGDALENA BARBARUK

„Jakby małpa bawiła się pędzlem”. Nowy spór o kicz i brzydotę

„Czy obrazy mogą być brzydkie?” – pytał przed niemal czterdziestu laty
Andrzej Osęka w propedeutycznych esejach o sztuce i estetyce.

W tej kwestii nie miał rzecz jasna wątpliwości, gdyż brzydota jest jedną z podstawowych wartości estetycznych, po którą sztuka sięgała i sięga chętnie, chodziło raczej o rozpoznanie źródeł oporu wobec tego środka wyrazu wśród odbiorców sztuki, o kolejne wytłumaczenie, że w sztuce nie chodzi o komfort duchowy i estetyczny (przeciwny odbiorca sztuki zdaniem Osęki *od obrazu żąda mniej więcej tego, co od dywanika przed łóżkiem: ciepła, wygody, „przytulności”*).

Wydaje się, że cele Osęki – oczywiście realizowane przez wielu innych popularyzatorów wiedzy, kuratorów muzeów, rozmaite media, w tym pisma artystyczne – zostały osiągnięte. Sztuka i piękno nie są utożsamiane. Może nie wszyscy zgodni są co do tego, że brzydota jest równoprawnym środkiem wyrazowym „sztuk pięknych”, ale równie wiele podejrzliwości budzą dziś (nawet u niespecjalistów) artyści tworzący obrazy ładne, dekoracyjne, harmonijne (czy nie o ocierające się o kicz łatwe piękno posądza się chętnie zamawiane przez władze miejskie rzeźby Igora Mitoraja?). Można zatem powiedzieć, że zarówno brzydota, jak i piękno mają w oczach odbiorców sztuki zbliżony – po dejrzany – status.

**Brzydota i kicz
w architekturze
wywołują gorętsze
emocje niż
(...) w sztukach
plastycznych.**

Gdybyśmy teraz zapytali, czy przestrzeń, w której się żyje, przekształcana przez architektów, urbanistów, wreszcie nas samych, może być brzydka, odpowiedź byłaby przeciwna. Wydaje się, że tego, co wolno w sztuce prezentowanej w przestrzeni muzealnej bądź galerijnej (choć zapewne tolerancja dla „miejskich” działań artystycznych także istnieje), tego nie wolno w miejscach publicznych, wspólnych, które mają być ładne, „estetyczne” w znaczeniu potocznym, użyteczne, funkcjonalne. Jeśli ta zasada zostanie złamana, rodzi się sprzeciw: ktoś głośno wyraża dezaprobatę, ktoś pisze do gazety, inny sam próbuje poprawić jakość przestrzeni albo zmienia miejsce przebywania. Nie ma zgody na brzydotę w przestrzeni publicznej, krajobrazie miejskim. Tu ujawnia się różnica między sztuką a architekturą, często do sztuki zaliczaną. A zatem brzydota i kicz w architekturze wywołują gorętsze emocje niż równie powszechna ich odmiana w sztukach plastycznych czy literaturze, gdyż chodzi tu o ich obecność w przestrzeni publicznej, o rodzaj wywieranej presji. Bez sztuki można żyć, bez architektury (i otaczającej ją przestrzeni) nie. Nie można od niej uciec.

A jednak opublikowana niedawno przez Wydawnictwo Czarne książka Filipa Springera *Wanna*

z kolumnadą. Reportaże o polskiej przestrzeni rozpoczynają się od przeciwnego stwierdzenia: to, że w Polsce jest brzydko (i będzie jeszcze brzydziej) nikogo nie obchodzi. Ani mieszkających tu ludzi, ani polityków. Ani może nawet architektów. Sąd o obojętności jest powtarzany w książce wielokrotnie, pojawia się w każdej wypowiedzi reportera (por. wywiad Michała Wybieralskiego z Filipem Springerem *Brzydka nasza Polska cała*, „Gazeta Wyborcza”, 5-6 października 2013). Jeśli kogoś poruszyła ta książka, to z pewnością architektów, którzy poczuli się przez Springera oskarżeni (o grodzenie miast, o pastelozę, o dworkową architekturę, o uleganie inwestorom etc.). Po publikacji *Wanny z kolumnadą...* przez publicystykę przetoczyła się niespodziewana dyskusja (m.in. *Rodzinną brzydota* Marcina Wichy w „Tygodniku Powszechnym” czy *Polska nasza nie cała brzydka* Konrada Kucza-Kuczyńskiego w „Gazecie Wyborczej”). Niespodziewana, bo problem, którego dotyczy spór, jawi się z pewną oczywistością (brzydota polskiej przestrzeni i brak ładu przestrzennego to temat dostrzeżony i opisany), bo ci, którzy protestują, wydają się być sprzymierzeńcami „ładotwórczego” projektu Springera, wreszcie, dlatego, że Springer jak dotąd wydawał się nietykalny. Jego kolejne książki, wydawane w niewielkich odstępach czasu, wywoływały powszechny zachwyt, powodowały wzrost dumy z polskiego modernizmu. W polemice ze Springerem architekt Konrad Kucza-Kuczyński

1-3. Adriana Ciszak, *Rzeźba*

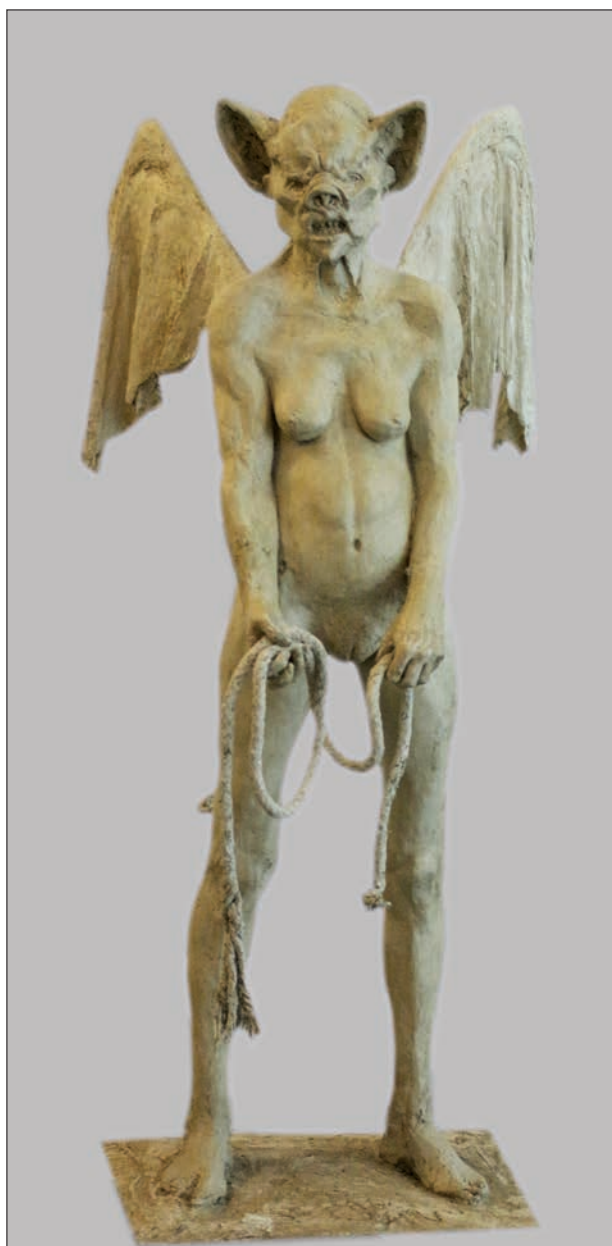
zarzuca mu kicz interpretacyjny – napisanie ocierającego się monotematyczność i uproszczenie „czarnego reportażu”. Oskarża go o sięgnięcie po łatwy, nośny, wbrew pozorom koniunkturalny, temat. Metoda na stworzenie takiego reportażu wydaje się prosta: wystarczy pojechać na opisywane przez wrocławską socjolożkę Katarzynę Kajdanecką suburbia, dotknięte pastelozą osiedla, przejść się poboczami pełnymi reklam, zobaczyć, gdzie bywają polscy nuworysze (hotel Venecia Palace w Michałowicach, Hotel Gołębiowski w Karpaczu etc.), następnie zrobić zdjęcia (najlepiej przy złej pogodzie), przeprowadzić wiele zasmucających rozmów, by w końcu przyrzeć się polityce (ignorancji i zaniechania) urzędników miejskich i państwowych. To Kucza-Kuczyński doradził trzy lata temu Springerowi zajęcie się zapomnianymi twórcami polskiego modernizmu, Oskarem i Zofią Hansenami. Praca nad Hansenami okazała się jednak tylko przerywnikiem, gdyż niestety (zdaniem architekta) Springer wrócił do swojego ulubionego tematu, jakim jest opisywanie brzydoty i kiczu, do którego Polacy mają szczególną skłonność. A zatem nie tyle chodzi o realną brzydotę, co *przeczerpanie polskiego pejzażu przez Springera. Chciałbym bronić obrazu polskiej przestrzeni – jako całości* – pisze Kucza-Kuczyński.

Na problem ten można spojrzeć także z odmiennej perspektywy. Co zrobić z 82 procentami Polaków, którym podoba się otaczająca ich przestrzeń? Czy 18 procent, które – jak pisze Springer – *bolą oczy*, musi godzić się ze zdaniem większości? Czy może kazać innym wrócić na lekcje plastyki? To istotny problem, zwłaszcza dla tych humanistów, którzy reprezentują dyscypliny po gruntowanej „antropologizacji” (czyli niemal wszystkie), która zaowocowała m.in. pluralistycznymi wizjami kultury i sztuki. Czy – jeśli traktować aktywność Polaków w przestrzeni miejskiej jako twórczość kulturalną (zob. rezultaty interdyscyplinarnego projektu badawczego „Niewidzialne miasto”) – Springerowi przystoi wartościowanie, moralizowanie, wytykanie? Nie jest przecież szeregowym aktywistą czy dziennikarzem interwencyjnym. Idąc dalej, czy można mówić o pozytywnym aspekcie brzydoty albo kiczu w odniesieniu do architektury i kształtowania przestrzeni miejskiej? Czy brzydotę może być w architekturze wartością artystyczną, estetyczną, na której realizowanie się możemy przystać, jak stało się to w przypadku sztuk plastycznych, literatury, filmu, a nawet wizerunku czy stylu życia?

Kolejną sprawą jest kwestia, czy uchylanie się od wyrażania własnego stanowiska nie jest unikaniem odpowiedzialności, o którą upomina się autor książki *Zawód-architekt. O etyce zawodowej i moralności architektury*, Kucza-Kuczyński. Wydaje



2



3

się, że z etyczno-poznawczego impasu pozwala dziś wyjść humanistyka spod znaku „partycypacji”: chcąc od nauki zaangażowania, sprawczości, a od uczyńnych rewolucji. Nie bez wpływu na zainteresowanie wizualnym aspektem przestrzeni miejskiej wśród humanistów ma też dokonujący się w humanistyce „zwrot wizualny”. Okazuje się, że obrazy – w sztuce czy w przestrzeni publicznej – mają szczególny status, który rozpoznawany jest za sprawą nowej perspektywy łączonej z tzw. cultural visual studies. W przedmowie Łukasza Zarembki i Iwo-ny Kurz do nowo wydanej książki W.J. T. Mitchella *Czego chcą obrazy?* możemy przeczytać: *Pisząc o obrazach, pisze się o całym świecie społecznym i środowisku życia człowieka. Tak mogłaby brzmieć dziewiąta teza o kulturze wizualnej W.J. T. Mitchella (...)* „Czego chcą obrazy?”, pierwsza książka Mitchella w polskim przekładzie, ukazuje się w czasie, gdy tematy debaty publicznej w Polsce dotyczą między innymi nadzoru państwa nad obywatelami, wizualnego „śmietnika” w krajobrazie polskich miast i ulic, schyłku telewizji i wpływu nowych urządzeń komunikacyjnych na więzi społeczne, zapłodnienia in vitro, ochrony wizerunku oraz cenzury w sztuce i mediach masowych. Wszystkie te, niezwykle różnorodne zagadnienia można i należy interpretować z uwzględnieniem działania i znaczenia obrazów, towarzyszących im praktyk i języków opisu. Przyjęcie perspektywy wizualnej jest warunkiem – być

może niewystarczającym, lecz koniecznym – by zrozumieć problemy współczesności (a także przeszłości).

Wydaje się, że umieszczenie *Wanny z kolumnadą* w paradygmacie cultural visual studies niezwykle poszerza rozumienie opisanych przez Springera zjawisk. Sam autor reportażu chyba niepotrzebnie wpisuje go w nazbyt czytelną kłamrę interpretacyjną: *Wanna z kolumnadą...* zaczyna się od lekcji plastyki i kończy na plastyce – porównaniu ilości godzin, które poświęca się na nią w trzydziestu krajach europejskich. W Lichtensteinie rekordowe 2304 podczas pierwszych dziewięciu klas nauki, w Polsce rekordowe 255 godzin. Wyniki tej dysproporcji możemy oglądać na polskich ulicach. Osęka próbował w *Spojrzeniu na sztukę* nauczyć czytelnika „alfabetu języka plastycznego”, rozumienia, jakimi środkami wyrazowymi jest linia, barwa, faktura. Czy Polska jest – lub bywa – brzydka, bo wciąż brakuje tu podstawowego wykształcenia plastycznego czy też może brzydota jest meta-

alternatywy -estetyczna i metafizyczna – wydają się eksponowane w książce (sugeruje to układ treści).

Są jeszcze inne możliwości. O ile perspektywa wizualna może uchodzić za „szeroką”, pozwalającą postrzegać obraz (przestrzeń, obrazy w niej) w całym ich ludzkim uwikłaniu, o tyle perspektywa kulturoznawcza, która ukierunkowuje na dostrzeganie sposobów życia ludzi w związku z wartościami jest zawężająca. Jest to w kontekście analizowanego tu przypadku „brzydkiej Polski” perspektywa prowokująca, ale dająca się obserwować także poza obszarem stricte naukowym. Autor świetnych podręczników do plastyki dla klas licealnych, z których niewielu miało okazję się jednak uczyć, Piotr Bogdanowicz pisał o mieście *Pisząc przewodnik, przyjąłem taki punkt patrzenia na miasto, który łączy jego problemy z dziedziną plastyki. Chcę poprzez porównanie obrazów miasta z różnych czasów odczytać sens tej formy życia dla ludzi w nią wtopionych*. Wypowiedź ta sugeruje,



Powyżej:
Witold Jaroszewicz,
z cyklu *Martwa natura*,
fotoobiekt, fot. czytaj
strona 84

fizycznie polska, a zatem nieusuwalna? Znany metafizyk, Andrzej Stasiuk, w postłowie *Wanny z kolumnadą* pisze na poły ironicznie: *lubię brzydotę mojego kraju. Jest niepowtarzalna. Nigdzie nie ma takiej drugiej (...)* *tak teraz wygląda moja ojczyzna: jakby małpa bawiła się pędzlem*. Te dwie

że dyskusję o jakościach estetycznych, które realizowane są w miejskich obrazach można i należy prowadzić w kontekście analizy sposobów życia, dodajmy: także tych specyficznie kulturowych. Ważna książka Springera stanowi do takiej refleksji dobry materiał. ■



TADEUSZ KOCZANOWICZ

Zabawa w galerii

Grupa mężczyzn w nieokreślonym wieku i niejasnej pozycji społecznej wchodzi do galerii, ogląda obrazy, a po wyjściu, każdy z nich, zgodnie stwierdza: „bardzo mi się podobało”. Obrazek, który wszyscy znamy. Jednak, kiedy oglądamy tę samą sytuację na monitorze komputera albo nie daj Boże w galerii, jako prezentację multimedialną, nerwowo się śmiejemy z teatralności tej scenki. Bardzo pragniemy się zdystansować wobec oczywistego odgrywania posiadania opinii. My, widzowie, mamy pełną świadomość pola sztuki i głębokie zrozumienie dla dzieł sztuki współczesnej, o których zawsze posiadamy swoje zdanie. Tak przynajmniej chcemy o sobie myśleć, jednak zdradza nas śmiech, który ma zbudować wręcz nienaturalny dystans między nami a bohaterami przytoczonej scenki, którą zaaranżowali członkowie grupy Azzoro w wideoarcie pt. *Bardzo nam się podoba*.

Bo właściwie, co w tym śmiesznego? Bawi nas odgrywanie habitusu, który przecież, jak pisał Bourdieu, jest ucieleśnioną dystynkcją, a więc odgrywanie go bez wieloletniego treningu w instytucjach edukacyjnych jest czymś w rodzaju klasowego drag show. Aby jednak taki rodzaj odgrywania był zabawny, musi być zakorzeniony w wątpliwości co do ostateczności ról, na których ufundowany jest porządek społeczny. Wątpliwości, którą wszyscy nosiliśmy w sobie na długo przed współczesnymi teoriami dekonstrukcji ciała. Jako przykład może posłużyć szereg komedii, w których jedną z najczęstszych intryg, jest zamiana ról płciowych albo

klasowych czy obu na raz, jak w *Poskromieniu Złośnicy*. Świadomość, która nie daje nam spokoju od stuleci, znalazła swój wyraz w specyficznej wrażliwości estetycznej, która zaczęła kształtować się w kulturach nieheteronormatywnych na Zachodzie pod koniec XIX i na początku XX wieku. Jej wieloznaczność i wielowymiarowość została połączona we wspólnym pojęciu kampu. Susan Sontag w swoim kanonicznym tekście wskazała na homoseksualistów jako „awangardę” w ramach kampowej wrażliwości, ponieważ pozwala ona na pojawienie się żartobliwości oraz rozpuszcza retorykę moralną, co wiąże się z homoseksualnym marzeniem, aby na zawsze pozostać młodzieńcem. Kamp daje możliwość artykulacji homoseksualnemu humorowi i ironii, ponieważ jest formą afirmacji pasji, która stoi za sztuką, której jest „za wiele”, żeby oceniać ją w kategoriach dobrego gustu czy kiczu, jak np. rokokowe kościoły czy operę klasyczną. Emancypacja sztuki z jednej strony, a grup zdominowanych z drugiej stworzyła nową sytuację dla kampu, który dziś jest określany jako forma odbioru sztuki masowej, w ramach której można afirmować elementy przesady. Czy jednak wrażliwość kampowa pozwala nam spojrzeć również ironicznie na różnice klasowe jak na przerysowane postaci kultury heteronormatywnej?

O gustach i kolorach się nie dyskutuje: nie dlatego, że każdy ma swój gust...ale dlatego, że każdy gust uważa, iż jest ufundowany w naturze – jest habitusem; w efekcie odrzuca inne jako skandal wynaturzenia. Nietolerancja estetyczna wywiera >

Powyżej:

Maciej Osika,

z cyklu *Maciej Osika Forever*, 50 x 70 cm, fotografia cyfrowa/ analogowa, 2013



straszliwą przemoc. Niechęć do innych stylów życia prawdopodobnie stanowi jedną z najsilniejszych barier pomiędzy klasami, o czym najdobitniej świadczy endogamia. Mam wrażenie, że jeżeli spektakl upajania się znajomością gustu prawomocnego potraktuje się, jako spektakl przesady pasji intelektualnej, można przekroczyć go za pomocą narzędzi kempowych. Tym bardziej, że wspomniany spektakl manifestuje się na przestrzeni sztuki, a raczej jej odbioru i organizacji tego odbioru w ramach instytucji kulturalnych. Po tych wstępnych przemyśleniach możemy spojrzeć inaczej na wideoart grupy Azzoro, który pozornie wydaje się manifestacją przemocy symbolicznej, jednak tak przerysowanej, że aż absurdalnej. Śmiech w tym przypadku wyczuła naszą wrażliwość – odbiorców sztuki – otwiera nas na inne formy estetycznego spojrzenia na sztukę niż tę uwięzioną w ramach instytucji.

Czy to jednak będzie prowadzić nas do odrzucenia sztuki współczesnej i galerii jako takich? Czy po uświadomieniu sobie kempowego wymiaru naszego śmiechu już nigdy nie poddamy się dyktatowi instytucjonalnie rozumianej sztuki i wyjdziemy z galerii w poszukiwaniu secesyjnych kłatek schodowych, żeby afirmować ich przerysowanie? Możemy, ale pożytek będzie taki sam, jakbyśmy zostali w galerii

Powyżej: **Linda Parys**, z cyklu *Viva la Playa*, foto- obiekt, fot.czytaj strona 84
Z prawej: **Maciej Osika**, z cyklu *Człowiek-dzieło sztuki*, 50x70, fotografia cyfrowa/analogowa, 2013

Nietolerancja estetyczna wywiera straszną przemoc.

i recytowali formułki ukradkiem przeczytane w katalogu. Artyści zresztą sportretowali taką formę naiwnego nihilizmu w kolejnym wideoarcie *Koniec Sztuki* z 2002 roku, w którym do mężczyzny śpiącego na wer-salce podchodzą kolejni ludzie i proszą go, żeby wstał, bo sztuka się skończyła. Wymieniają malarstwo, rzeźbę performance, fotografie, wideo, na co on odpowiada im tylko chrapaniem, które ujawnia pustkę wielkich deklaracji bez pokrycia.

Jak sobie więc radzić ze strachem i opresją, którą czujemy w instytucjach kultury? Myślę, że odpowiedzi można poszukać w kolejnym wideoarcie: *Portret z kuratorem w tle* z 2002 roku, który można by uznać za istny manifest grupy. Artyści przez rok chodzili po galeriach i wernisażach, żeby nakręcić siebie z ludźmi ważnymi dla pola sztuki, którzy przewijają się w drugim tle. W ten sposób drugie tło staje się pierwszym. Ci, którzy tworzą pole sztuki sami mimowolnie stają dziełami sztuki. Mamy do czynienia z prawdziwą demaskacją galerii, jako miejsca, w którym manifestuje się prawomocny gust budowany przez bohaterów drugiego planu.

Kempowa radość pozwala nam inaczej spojrzeć



na wynik działania mechanizmów kształtowania pola sztuki, które krzyżują się w instytucji kultury. Dzięki niej możemy inaczej spojrzeć na te mechanizmy i wyzwolić się od kompleksów wobec nich i spojrzeć inaczej na sztukę, której odbiór próbują organizować. Wyczuleni czy raczej bardziej wrażliwi dzięki kam-powemu doświadczeniu, możemy poszukać w sztuce czegoś innego, niż chcą kuratorzy czy krytycy. Nie jest to jednak gest rewolucyjny, ponieważ Kamp jest apolityczny. Jest to raczej gest indywidualnej kreacji, która rozlewa się na całe doświadczenie estetyczne. Chcemy wzbogacić swój odbiór świata, a nie narzucić mu własną, inną interpretację. Susan Sontag pisała: *Smak kampu jest rodzajem miłości, miłości do ludzkiej natury. Smakuje raczej niż sądzi małe triumfy i niezręczności.... Utożsamia się z tym, co go cieszy. Ludzie dzieląc ten rodzaj wrażliwości, nie śmieją się z rzeczy, które określają jako „kampus”, lecz nimi się cieszą. Kamp jest tkliwym uczuciem.*

Czy takie ironiczne i krytyczne podejście wypracowane przez artystów, którzy swoją nazwę stworzyli z połączenia figur psa Azorka i bohatera Zorro,

ma na celu przeformułowanie całego naszego doświadczenia sztuki? Nie sądzę. Połączenie kampu i ironii z burżuazyjną krytyką instytucji kultury, kiedy się pojawia jako dzieło sztuki stworzone przez artystów absolwentów Akademii Sztuk Pięknych, wyzwala w odbiorcach pewną wątpliwość, która, podobnie jak ta dotycząca ról klasowych i płciowych w dawnych komediach, może stać się albo przyczynkiem do krytyki własnego podejścia do sztuki i instytucji, albo doświadczeniem liminalnym, po którym jeszcze bardziej postrzegamy siebie jako odbiorców sztuki, posiadających prawomocny gust, ponieważ zrozumieliśmy krytykę zawartą w wideoartach. Wbrew temu, czego chciałoby wielu socjologów, w tym sam Bourdieu, struktura dominacji, kiedy zostaje rozpoznana, nie zawsze zostaje obalona. Wszystko zależy od tego, jak krytyka połączy się z wrażliwością widza, która ciągle jest przeformułowywana w kontakcie z każdą formą estetyki. Sądzę, że artystom idzie jednak o to, żeby wyemancypować sam odbiór i pozwolić nam spojrzeć na sztukę w naszym własnym imieniu. ■

Performują w sposób pyszny i wyrafinowany, choć również nieco ironicznie...

Kamp to konwencja stylistyczna, łącząca w sobie przerysowanie, nadmiarowość, wyrafinowanie i spektakularność.



W 1909 roku *Dictionary of Slang and Unconventional English* (Słownik slangu i niekonwencjonalnego języka angielskiego) podawał, że są to *zachowania i gesty nacechowane przesadną emfazą*. Samo słowo pochodzi prawdopodobnie od francuskiego *se camper*: *zachowywać się w sposób śmiały, pysznić się, wystawiać własną osobę na pokaz*.

Powyżej:
Pink Mama Theatre, *Freaks*,
 fot. Monika Chmielarz
 Z prawej:
Suka Off, *White room*
 (performance for camera),
 fot. Rebecca Litchfield

To ostatnie sformułowanie odsyła nas bezpośrednio w domenę performansu – w końcu cechą konstytutywną performansu jest właśnie „pokazywanie”, a używając słów jednego z ojców performatyki (dyscypliny zajmującej się szeroko pojętym performansem) Richarda Schechnera, performans jest *okazanym działaniem* (*showing doing*). >





Źródeł sztuki performansu można szukać w działaniach awangardy początku XX wieku (futurystów, dadaistów i surrealistów, twórców związanych z Bauhausem, jak również reprezentantów Wielkiej Reformy Teatru), jednak sztuka ciała (body art) najczęściej zawdzięcza eksperymentom artystów drugiej połowy XX wieku, takim jak Chris Burden, Vito Acconci, Bruce Nauman, Gina Pane czy Akcjonści Wiedeńscy. Istotą ich działań była żywa obecność i intensywne sensoryczne doświadczenie. *Performance tym różni się od teatru, że w teatrze jest tępy nóż i keczup, a w performansie – ostry nóż i prawdziwa krew* – mówi ikona sztuki performansu, główna bohaterka dokumentu Marina Abramović – Artystka obecna. Wszystko, z czym zetknięcie się widz-uczestnik miało być absolutnie szczerze, a cierpienie i rozkosz – prawdziwe, doświadczane przez widzów dzięki empatycznej identyfikacji.

Wbrew pozorom, kampowe upodobanie tego, co sztuczne i na pokaz nie stoi w sprzeczności z konstytutywnymi cechami performansu – autentycznością i prezentyzmem. Teatralne gesty kampu ukazują brak esencji, płynność i niestabilność kategorii płci, tożsamości czy autentyczności, tym samym podważając sensowność używania kategorii „prawdy” w dyskursie sztuki performansu. Kamp jako strategia performerska uwidacznia się zarówno w komponentach wizualnych wydarzenia, jak i w specyficznej gestyce i motoryce performerów. Bazując na radykalizacji doświadczenia cielesnego (body art) lub cross-dresingu, czyli „przebierankach” (nurt drag), performanse kampowe unaczyniają normatywizującą rolę kultury w odniesieniu do sposobów posługiwania się ciałem.

Za przykład ekstremalnej sztuki ciała mogą posłużyć działania założonej przez Piotra Węgrzyńskiego katowickiej grupy Suka Off, która wielokrotnie gościła we Wrocławiu. Działania artystyczne zespołu funkcjonują na pograniczu performansu, spektaklu, happeningu i nowych mediów. Tym, na co przede wszystkim zwracają uwagę krytycy twórczości Suki Off, jest cielesność/mięsność/trzewność aktów performatywnych, eksploatacja krwi i innych płynów organicznych oraz naruszenia ciągłości ciała, dlatego działania grupy najczęściej analizuje się w kontekście subwersji i transgresji. Sądzę jednak, że stylizację grupy można usytuować w obrębie estetyki kampu. Kampowość uwidacznia się po pierwsze w wyrafinowaniu warstwy wizualnej (używanie masek i kostiumów nawiązujących do stylistyki akcesoriów sado-maso oraz przyrządów laboratoryjnych i medycznych), a po drugie przewrotnej i ironicznej rekontekstualizacji septycznej przestrzeni kliniki.

Innym typem działań performanserskich, których esencją jest permanentna stylizacja, są występy drag queen (i oczywiście również drag king). Przymiotnik drag wskazuje właśnie na *przebranie się w ubranie przypisane innej płci*. Zagadnienie codziennej stylizacji za pomocą odzieży i różnych rekwizytów



Powyżej:
Pink Mama Theatre, *After-party*,
 fot. Hermann Posch
 Z lewej:
Suka Off, *Toxic society*
 (performance for camera),
 fot. Regis Hertrich

Kampowe upodobanie tego, co sztuczne i na pokaz nie stoi w sprzeczności z konstytutywnymi cechami performansu – autentycznością i prezentyzmem.

chciałabym tu pominąć, jako osobny i niezwykle pojemny temat. Zresztą dzisiaj kamp jest zbyt często utożsamiany z przesadną stylizacją własnego wyglądu (w tym kontekście pojawia się oczywiście wątek „kampowości” jako cechy współczesności, związanej z modą, dizajnem czy choćby codziennym performansem hipsterskim). Interesujące w kontekście sztuki performansu jest zagadnienie performowania płci. Amerykańska badaczka Judith Butler, wskazała na fakt kształtowania płci poprzez serię aktów (czyli performansów), których dokonuje każdy z nas korzystając z wypracowanego w danej kulturze scenariusza zachowań. Dookreślanie płci poprzez performatywne odtwarzanie jest udziałem każdego z nas, natomiast artyści performerzy unaczyniają ten proces poprzez takie strategie jak wyolbrzymienie i eksces.

Stosuje je Pink Mama Theatre, założona przez dwóch wrocławian Sławka Bendrata i Dominika Krawieckiego grupa rezydująca w szwajcarskim Bernie.

Działania Pink Mamy sytuują się na pograniczu sztuki performansu i sztuki tańca. Performerzy świadomie stosują typową dla kampu strategię przesady, zgodnie z dewizą Queer-Punk-Theatre. Materiał performansu są afekty i fantazmaty, a strategia twórczą – nadmiar obrazów, kolorów i frenetycznych działań. Zresztą również używane przez grupę obiekty są niezwykłą kolekcją kampowych rekwizytów: pojawiają się gumowe kaczki, syntetyczne zwierzęce maski, tutu (spódniczki baletowe), silikonowe buty na platformie czy kostiumy bohaterów popkultury. Performans grupy jest bardzo teatralny, należy jednak pamiętać, że queerowanie na scenie jest swoistym rozwinięciem czy też przejawieniem specyficznej intensywności codziennych zachowań, będącej udziałem performerów – niezależnych artystów i reprezentantów mniejszości seksualnej. Zagadnienie płynnej tożsamości seksualnej jest zresztą stale podejmowane. Przykładem niech będzie postać kreowana przez Dominika Krawieckiego: jego Prometeusz przypomina nazistowskiego oficera, szalonego naukowca i eksperymentatora-biotechnologa, a równocześnie porusza się na wysokich obcasach i o kulach, nie wypuszczając wspomnianej już, traktowanej z ogromną czułością gumowej kaczki.

Na koniec warto postawić następujące pytanie: czy gdyby pozbawić performerów strojów, ozdób, decorum, ornamentyki, tego, co jest związane z wizualną płaszczyzną ich działań, to czy nadal moglibyśmy mówić o estetyce kampu? Sądzę, że tak! Kamp sytuuje się również w stylizacji i wyrafinowaniu gestu, w komponowaniu partytury ruchu mającej na celu wyszydzenie czy podkreślenie sztuczności habitusu (uwarunkowanego kulturowo sposobu posługiwania się ciałem). ■

Ryan TV

Gdy w latach 60. Marshall McLuhan postawił słynną tezę: *The medium is the message*, odnosił się on do naddatków o charakterze symbolicznym powstających w zależności od wyboru rodzaju przekazu.

Późniejsze analizy mediów, czynione chociażby przez Jeana Baudrillarda, kontynuowały ową myśl, wskazując, że środki przekazu nie tyle stają się przekazem samym w sobie, lecz znacznie poszerzają granice percepcji rzeczywistości. Innymi słowy, to przekazy medialne współtworzą określone obrazy rzeczywistości, które mimo iż zapośredniczone, mocno zakorzeniają się na gruncie społecznym. Współcześnie spora ilość badaczy mediów powątpiewa w wiarygodność i rzetelność koncertów medialnych, sugerując, że nadawanym treściom skądinąd bliżej do programów rozrywkowych niż do analizy dylematów społeczno-politycznych. Formuła *infotainment*, stanowiąca połączenie rozrywki (*entertainment*) z wiadomościami (*information*), doskonale wpisuje się zatem w charakterystykę działań przemysłu

medialnego. Podążający za domniemanymi gustami społeczeństwa producenci uatrakcyjnijają dane przekazy, nadając im związną formę, podrasowaną szczyptą społecznego oburzenia i ciekawości. W efekcie, dochodzi do paradoksalnej sytuacji, kiedy to rozmaite wymiary rzeczywistości zaczynają tonąć w fabularyzowanych wątkach, tym bardziej udratyzowanych i odwołujących się do ludzkiego sumienia, im mniej czytelna staje się sama opowiadana historia. Docu-fiction, czyli fabularyzowane opowieści odnoszące się do losów jednostki postawionej przed wyborami rodem z antycznych tragedii, triumfują popularnością w internecie czy światowych stacjach telewizyjnych. Nowe oblicza programów pokroju reality-show nieustannie odwołują się do losów grupki ludzi, umieszczanej w konkretnym kontekście – czy to rodzinnym, czy rozrywkowym, czy też zawodowym. Wszyscy oni dzielnie stawiają czoła żenującym i wyimaginowanym problemom, borykają się z egzystencjalnymi rozterkami precyzyjnie wpisanymi w ramy odgrywanego scenariusza.

Jednakże, ów sięgający granic absurdu, wielowątkowy, zapośredniczony przez media i zarazem przez nie wykreowany świat, stanowić może pole do artystycznej eksploracji, tym doskonale obnażającej masowo produkowany medialny kicz. Fascynacja ową tematyką, skutkująca nowymi formami informacyjnego collage, stanowi fundament prac filmowych Ryana Trecartina. Pochodzący ze stanu Teksas, czyli wcielenia amerykańskiego konserwatyzmu, artysta odważnie pogrywa z własnym widzem, wystawiając go na ekstremalne wręcz doznania. Trzydziestotrzyletni Trecartin



Formuła infotainment, stanowiąca połączenie rozrywki (entertainment) z wiadomościami (information) doskonale wpisuje się zatem w charakterystykę działań przemysłu medialnego.

stwarza bowiem przestrzeń krytycznej analizy, spowitej niespotykaną aurą zintensyfikowanego kiczu. Tworząc filmy, zamienia się on w pasyżnika żywiącego się skrawkami medialnych obrazów, którego jedynym celem staje się świat medialnej kafejki. Warto przy tym zauważyć, że owemu działaniu towarzyszy spore zainteresowanie świata sztuki, czego przejawem staje się obecność filmów Trecartina na głównej wystawie Biennale Weneckiego w 2013 czy Biennale w Liverpoolu w 2010 roku. Na pokazywany w Wenecji cykl „Not yet titled” składały się umiejscowione naprzeciw siebie cztery projekcje filmowe. Wkraczającego w odizolowaną przestrzeń jednego z pomieszczeń weneckiego Arsenału widza automatycznie przytłaczała więc ogromna ilość rozmaitych bodźców. Same zaś projekcje stwarzały cztery

odrębne mikroświaty, doskonale nawiązujące do formuły przekazów medialnych lub programów rozrywkowych. Oglądającemu je widzowi nieustannie towarzyszyło zaś poczucie zażenowania czy zniesmaczenia, podstawowych emocji rodzących się wskutek obcowania z większością prac Trecartina. Artysta balansuje bowiem na krawędzi dobrego smaku, kultywując poczucie gromadzącego się u odbiorcy uczucia wstydu, od którego tak starają się natomiast uciec producenci programów pokroju reality-show. Samą zaś estetykę filmów Trecartina trudno byłoby jednak ujmować w kategoriach postmodernistycznego pastiszu czy powtórzenia. Zgodnie ze słowami Friderica Jamesona, pastisz, niejednokrotnie omyłkowo kojarzony z parodią, to pewna strategia naśladowania indywidualnego stylu, lecz czyniąca to w sposób neutralny, nie żartobliwy. Innymi słowy, pastiszem byłaby parodia, która utraciła poczucie humoru. Prace Trecartina w żadnej mierze nie dążą do powtórzenia określonych konwencji w sposób neutralny czy zadania im błyskotliwej kpiny. Stanowią one nagromadzenie rozmaitych gestów, dźwięków, mimiki, postaci, osobowości, które współtworzą lawinę wylewającej się z ekranu, pozbawionej jakiegokolwiek poczucia humoru tandety.

Podstawowe środki, budujące ową niespotykaną wręcz aurę, czerpie Trecartin z obserwacji medialnych obrazów. W jego pracach uderza doskonała znajomość specyfiki ludzkich zachowań, uwydatniających się pod wpływem obiektywu kamery, a których kwintesencję „naturalności” prezentują postaci z reality-show i inscenizowanych

pseudodokumentów. Występujący aktorzy, łącznie z samym Trecartinem, który często pojawia się w pierwszoplanowej obsadzie, bardzo rzadko rozmawiają ze sobą, nie odwracając przy tym głowy w stronę kamery. Owa obsesja bycia nieustannie filmowanym i znajdowania się zarazem w centrum uwagi zyskuje swój oddźwięk w idiotycznych wręcz pozach przybieranych przed kamerą. Jednoczesna kontrola nad jakością i stylem własnej prezentacji dopełnia rysu charakterologicznego ludzi uzależnionych, niczym mityczny Narcyz, od spoglądania we własne, równoległe rejestrowane za pośrednictwem kamery, odbicie. Obydwie tendencje do koncentrowania na sobie uwagi i kontrolowania własnego wizerunku ulegają u Trecartina wielokrotnemu przerysowaniu. W filmie *Siblings topics* z serii „Trill-ogy Comp”, zaprezentowanej podczas wspomnianego Biennale w Liverpoolu, aktorzy sięgają po telefony komórkowe, tworząc serie „lustrzanych” ujęć i zdjęć z samym telefonem w ręku. Żadna chwila nie ma prawa nie zostać zarejestrowana, podobnie jak żadne ujęcie nie powinno rodzić się z przypadku.

Osobliwa charakteryzacja pojawiających się w filmach Trecartina postaci przyczynia się do eskalacji idei programowej tandety. Specyficzne stroje, łączące wyzywający krój z mnogością błyszczących dodatków, peruki i makijaże swoją intensywnością zbliżające się do portretów kłowna czy wreszcie sztuczna pomarańczowa opalenizna, doskonale imitująca ciała bohaterów reality-show nazbyt korzystających z dobrodziejstwa solarium – wszystkie owe detale stwarzają atmosferę przytłoczenia nadmiarem nieznosnych wzrokowych bodźców. Do drażniących stymulantów wizualnych należałoby dodać także udźwiękowienie, wzmagające u widza uczucie irytacji. Przetworzone komputerowo głosy o cyborgicznej wręcz barwie, nachalnie atakują bowiem uwagę odbiorcy. Sam sens wypowiedianych słów, niejednokrotnie ulegających zapętleniu w geście nawiązującym do

konwencji remiksu, przestaje być istotny. Nagromadzenie licznych wulgaryzmów czy zdań wypowiedianych z ostentacyjnym lekceważeniem aspektu komunikacyjnego staje się dominującą melodią przekazów medialnych. Drażniący ton owych rozmów częstokroć podkreślany przez agresywny beat czy scratch upodabnia je do kiepsko zmontowanego muzycznego clipu. Co ciekawe, spora część postaci kobiecych grana jest przez mężczyzn, co dodatkowo wzmagając uczucie głębokiej konfuzji i odrealnienia. Ostatecznie jednak wszystkie postaci zachowują się podobnie, wypowiadając słowa nietworzące zrębu sensownej rozmowy, żywiłowato i manierycznie gestykulując w akcie samouwieblenia, wspinając się zarazem na kolejne piętra intelektualnego, komunikacyjnego i wizerunkowego absurdu. Trecartin ukazuje zatem akt konsumpcji w najbardziej narcystycznej odsłonie, gdzie konsumowanymi przez jednostkę treściami stają się treści jednocześnie przez nią generowane.

W efekcie nadmiar bodźców wizualno-dźwiękowych i wzmagające się poczucie zażenowania sprawiają, że filmy Ryana Trecartina stają się ostatecznie niemożliwe do zniesienia. Owa kondensacja wszelakiego rodzaju medialnych absurdów eksploruje granice wytrzymałości człowieka, które, mimo usilnych starań ze strony koncertów medialnych, nadal istnieją. Jednocześnie, filmy Trecartina można byłoby utożsamić z pesymistyczną wizją przyszłości przemysłu rozrywkowego, eksploatującego ideę absolutnego kiczu w kontekście techniki angażującej uwagę widza. W tym też aspekcie prace Trecartina absolutnie nie śmieszają, ujawniając namacalne prawdopodobieństwo ziszczenia owych wizji epatujących bezsenssem i tandetą. Zawsze pozostaje jednak pytanie o odczucia i doznania samego odbiorcy. Jeśli bowiem dojdzie do sytuacji, w której oglądaniu filmów owego pokroju nie będą towarzyszyły żadne emocje, ich widzem stanie się prawdopodobnie cyborgiczna istota analitycznie badająca chaos ludzkiego życia. ■

1. **Magdalena Chłopek**, z cyklu *Ruch symultaniczny*
Fot. 1 czytaj strona 84
2. **Antek Wajda**, *Prawy bucik*, 2012
akryl na płótnie i dziecięcy bucik,
40 x 30cm
Fot. 2 czytaj strona 70



2



1

KRZYSZTOF DOBROWOLSKI

WOLNOŚĆ I POPULARNOŚĆ

Kiedy artysta jest obecny. W mediach

To kicz jest dzisiejszą awangardą. – Jeff Koons

Minęło już 85 lat, od kiedy w „Partisan Review” ukazał się słynny artykuł Clementa Greenberga *Awangarda i kicz* [1], a ich romans – z licznymi perypetiami, mniej lub bardziej świadomymi, udanymi i uznanymi eksperymentami po drodze, trwa w najlepsze. Według koncepcji Greenberga, twórcy modernistycznych awangard, w następstwie krytycznego namysłu nad aktualnym stanem kultury i sztuki, w abstrakcji szukali absolutu, wartości sztuki w niej samej, alternatywy dla wyczerpanych już form sztuki figuratywnej i „opowiadającej” – a więc zrozumiałej dla szerokich mas odbiorców w *dobie możliwości technicznej reprodukcji dzieł*, by odnieść się do zagadnienia zdiagnozowanego przez Waltera Benjamina kilka lat wcześniej. Jak określił to Greenberg, *wynaleziono zatem nowy towar: kulturę ersatz, kicz* [2], z którego czerpią teraz elity finansowe, odpowiadającą na zapotrzebowanie coraz liczniejszego mieszczaństwa (filisterstwa, chciałoby się powiedzieć) i odwracając się od awangardy. Jednak związek „sztuki wysokiej” z kiczem stał się nierozzerwalny, to zbiory o częściach wspólnych, nawzajem się potrzebujące i z siebie czerpiące. Choć w ślad za dychotomicznym podziałem Greenberga późniejsze koncepcje Adorno czy Brocha uznały masową i niewymagającą twórczość za iluzorycznie uspokajającą i fałszującą świadomość, a przez to wręcz szkodliwą społecznie, to galopujący rozwój mediów, ale też przewartościowanie pojęcia piękna sprawiły, że w dobie postmodernizmu pojawiło się zjawisko intrygujące, niejednoznaczne i wymykające się zerojedynkowej ocenie: świadoma gra z akademizmem, kiczem i jego matką popkulturą, traktowanie

kiczu serio, z lekkim tylko mrugnięciem okiem do znawcy. Istotnością kontekstu czy kryteriów oceny proponowanych choćby przez estetykę relacyjną Nicolasa Bourriauda. Dzisiejszy kicz nie musi mieć bowiem absolutnie nic wspólnego ze swoim historycznie i akademicko zdefiniowanym protoplastą – może być doskonały, dobrze wykończony, drogi, a co najważniejsze – niezmiernie podobający się wyrobionej publiczności. Kicz współczesny cechuje zatem pewna ambiwalencja – bywa tak, że jest on perfekcyjny, a nawet genialny [3]. Zaczyna się gra z mediami, rynkiem, pytanie tylko, która strona gra, i o co ta gra?

KICZ, CZYLI SZTUKA, NA SZCZĘŚCIE [4]

Zapewne, kiedy koreański muzyk PSY pracował nad Gangnam Style, nie spodziewał się, że nagranie stanie się kulturowym i medialnym fenomenem, osiągając na YouTube po raz pierwszy w historii miliard odsłon i osiem i pół miliona wyników wyszukiwania. Obecnie to niemal dwa miliardy, można założyć, że w krótkim czasie tę wartość uda się osiągnąć. Sprawna, chwytliwa kompozycja i choreografia z charakterystyczną sekwencją imitującą jazdę na koniu sprawiły, że kawałek odnoszący się do życia w luksusie (dzielnica Gangnam w Seulu) i mówiący o dziewczynie idealnej pobił wszelkie rekordy popularności. PSY nie mógł się również spodziewać, że do tego utworu z wielką radością tańczyć będą nie tylko bywalcy dyskotek, ale też, publicznie, pracownicy największych i najbardziej szanowanych muzeów świata.

1 Polskie tłumaczenie: Clement Greenberg, *Awangarda i kicz*, [w:] *Kultura masowa*, red. Czesław Miłosz, Kraków 2002, s. 37–52.

2 Tamże, s. 40.

3 Małgorzata Bacińska, *Casus kiczu we współczesnych sztukach plastycznych*, „Estetyka i Krytyka”, 21 (2/2011), s. 10.

4 Parafrazując tytuł słynnej książki Abrahama Molesa.



2



3

1. **Agnieszka E. Braun**, z cyklu *Dorastanie*
 2. **Witold Jaroszewicz**, z cyklu *Martwe natur*, fotoobiekt
 3. **Aleksandra Kałuża**, z cyklu *Modliszka*, fotoinstalacja
- Fot. 1-3 czytaj strona 84

Związek sztuki wysokiej z kiczem stał się nierozzerwalny, to zbiory (...) nawzajem się potrzebujące i z siebie czerpiące.

Stało się tak za sprawą jednego z najważniejszych współczesnych artystów, Ai WeiWeia. Represjonowany przez chiński rząd za rzekome przestępstwa w wyniku ujawnionych przez siebie nieprawidłowości, Ai WeiWei genialnie wykorzystał choreograficzny gest PSY – tańcząc Gangnam Style w kajdankach. Przy niesłychanej popularności utworu, jego niezaprzeczalnie pozytywnej energii, było to posunięcie genialne w swej grze między zabawą i powagą, błahością i istotnością, kiczem właśnie a awangardą. Artysta nazwał swoją realizację „Caonima” Style, co po angielsku oddaje *grass-mud-horse*, i w mandaryńskim jest fonetycznie zbliżone do mocnego przekleństwa. To nagranie dało z kolei impuls innemu wybitnemu artyście, Anishowi Kapoorowi do nagrania wraz z Amnesty International *Gangnam for Freedom*, akcji służącej wyrażeniu sprzeciwu wobec represji spotykających artystów na całym świecie ze strony reżimów, pod hasłem *end repression allow expression*. Zaangażowało się w nią sporo organizacji broniących praw człowieka, artystów oraz wspomnianych wyżej instytucji. Mocne.

WHO IS PRESENT?

Jeśli by chcieć wskazać dziedzinę niejako z gruntu awangardową, prawdopodobnie od razu powiedziałbym: performans. Sztuka z tradycją, niełatwa, a wręcz niezwykle trudna, zarówno od strony koncepcyjnej, warsztatowej, jak i odbiorczej. Niekwestionowaną ikoną performansu jest Marina Abramović, uprawiająca tę sztukę od wczesnych lat 70. Kiedy na festiwalu Nowe Horyzonty w 2007 r.

poszedłem na film *Siedem łatwych utworów*, dokumentujący jej niezwykle przedsięwzięcie – odtwarzanie w nowojorskim Muzeum Guggenheima przez tydzień, dzień po dniu najważniejszych performansów własnych oraz wybranych artystów (w tym *Seedbed* Vito Acconciego!), na sali prócz mnie oglądała go garstka osób. W roku 2012 dokument *Artystka obecna* – dokumentujący niezwykle akcję w nowojorskim MoMA, był hitem. I słusznie, uważam, że tej twórczości po prostu nie można nie znać, bo się coś traci. W MoMA Abramović, przy okazji retrospektywy, po prostu była – przez sześć tygodni czekała na odwiedzających przy stole, każdy mógł przyjść i usiąść naprzeciw niej, na jak długo chciał. Przyszedł nawet Ulay, jej wieloletni partner artystyczny i życiowy, z którym nie utrzymuje kontaktów od 20 lat. Performans trwał łącznie 736 godzin. Kolejki niemożliwe (brak limitu czasu „sam na sam” z artystką) [5]. W kolejce stała nawet Lady Gaga (tego nazwiska też nie można nie znać), i choć nie doczekała spotkania z Mariną, to jednak dzięki mediom społecznościowym zaskutkowało to mocnym nagłośnieniem przedsięwzięcia. Lady Gaga to fenomen doskonale wpisujący się w kategorię kampu [6]. Obecnie artystki współpracują – Lady Gaga nagraniem *Abramović Method*, w którym nago wykonuje ćwiczenia/pozycje performanskie z repertuaru Abramović, promowała fundraising na rzecz Marina Abramović Institute, przestrzeni, do której będzie można przyjechać, by w ciągu sześciu godzin odciąć się od świata i zanurzyć w sobie. Uruchomienie i utrzymanie MAI ma kosztować 20 milionów dolarów. Performansem zainspirował się również najbardziej chyba znany i zarabiający raper i producent, Jay-Z, nagrywając *Picasso Baby. A Performance Art Film* podczas akcji w Paco Gallery w Nowym Jorku. Śpiewał *Picasso Baby* w zaaranżowanej jak podczas *The Artist is Present* przestrzeni dla zaproszonych nowojorskich gości, w tym samej artystki. Jesteśmy artystami i dobrze się bawimy? Dla porządku – nie ma w tym nic złego. Na dziś 3 600 000 odsłon. Dla porządku – tylko jedna dokumentacja działania Abramović ma ich w YouTube'ie ponad 100 000 (*Art must be beautiful, artist must be beautiful*, 1975). Nieliczne ponad 50.

REGUŁY GRY

Nie sędzę, by na igrzyskach sztuki dało się zwyciężyć w jednej dyscyplinie. Ale można w niej wygrać zmieniając reguły gry. To się nazywa podejście kreatywne [7] – stwierdza jeden z najważniejszych fundatorów sztuki mediów i współczesnej sztuki w ogóle, Nam June Paik. W jednej ze swoich najsłynniejszych realizacji wideo, *Global Groove* (1973), w telewizji jako najbardziej wówczas powszechnym medium, o zasięgu ogólnosiwiatowym, w myśl hasła *telewizja atakowała nas przez całe życie – teraz weźmy odwet!* dostrzegł i uwypuklił głęboko humanistyczny potencjał. Często, bawiąc się swoimi realizacjami, tematami i tworzywem – mediami – Paik sztukę i przekaz traktował bardzo serio.

Aby zachować kreatywność, trzeba te reguły zmieniać, bo łatwo w niezauważalny wręcz poddać się nie tym. Wartościując dziś mariaże z kiczem czy kampem i inspiracje nimi, warto chyba zadawać pytanie: komu i czemu służą? Ostatnio Lady Gaga zaprosiła „króla kiczu”, Koonsa, do wspólnej akcji *artRave* – pasuje to i wygląda doskonale. Małżeństwo. Odpowiadając jednak na prowokacyjne stwierdzenie artysty: bywa, acz zależy, jak użyty. ■

5 Warto wspomnieć o inspirowanej performansem, zabawnej grze komputerowej stworzonej przez programistę Pippina Barra *Man Behind the Marina Abramovic Video Game, Weighs In On His Creation*.
 6 Sontag Susan, *Notatki o kampie*, „Literatura na świecie”, 9/1979.
 7 Lars Movin, *Mistrz zen sztuki wideo. Nam June Paik: Między minimalizmem a przesadą*, [w:] *Nam June Paik: Driving Media*, Wrocław 2009, s. 52.

EULALIA DOMANOWSKA

Sztuka a religia. Trudne związki

In God we trust – motto przyjęte oficjalnie przez Kongres Stanów Zjednoczonych w 1957 roku stało się tytułem wystawy zorganizowanej w Galerii Zachęta w Warszawie.



To wielki multimedialny pokaz amerykańskiej sztuki o religiach, rytuałach, duchowości, a także związkach religii z polityką i innymi dziedzinami życia. Jeszcze przed otwarciem budził wielkie oczekiwania. W prasie pojawiły się nie tylko zapowiedzi, ale także obszerny wywiad z księdzem Andrzejem Dragułą na temat bluźnierstwa w sztuce i czasami trudnych jej związków z religią.

1. Generic Art Solutions (**Matt Vis & Tony Campbell**), *Głowa Świętego Jana Chrzciciela* z cyklu *Caravaggio*, 2008, Dzięki uprzejmości artystów i Mindy Solomon Gallery, Miami, Floryda
2. **David LaChapelle**, *Last Supper*, 2009–2012
© David LaChapelle

Sztuka religijna, a właściwie jej kryzys, zbiega się z kryzysem w Kościele. Temat stał się przedmiotem medialnej dyskusji nie tylko przy okazji warszawskiego pokazu. Już od dość długiego czasu narastają kontrowersje dotyczące ilości i jakości artystycznej pomników papieża, przeskalowanego Chrystusa w Świebodzinie, konserwatywnych i monumentalnych założeń architektonicznych w Licheniu czy Świątyni Opatrzności

Bożej w Warszawie. Trzeba powiedzieć otwarcie, że nowe milenium, podobnie jak wiek XX wydało niewiele dzieł wysokiej klasy, za to wiele produkcji niskiej wartości ocierającej się o kicz. Ksiądz Draguła mówi w tekście wydrukowanym w Gazecie Wyborczej, że: *Sztuka współczesna, która chce nawiązać dialog z religią, rzadko potrafi znaleźć język adekwatny do wielkości problemu* [1]. A następnie – moim zdaniem słusznie – zarzuca jej płaskie, banalne pomysły, odwołujące się do popkulturowych klisz. >

1 *Kura na krzyżu mnie obraża*, wywiad Katarzyny Wężyk z księdzem Andrzejem Dragułą, Gazeta Wyborcza, 29 sierpnia 2013, s. 12.



1. **Anthony Goicolea**, *The Spetemberists*, 2006, kadr z filmu, Dzięki uprzejmości artysty i Postmasters Gallery, Nowy Jork
2. **Erin Cosgrove**, *What Manner of Person Art Thou?*, 2004–2008, animacja wideo, Dzięki uprzejmości artystki
3. Generic Art Solutions (**Matt Vis & Tony Campbell**), *The Last Supper*, 2006 Dzięki uprzejmości artystów i Mindy Solomon Gallery, Miami, Floryda



1

NIE WSZYSTKO ZŁOTO, CO SIĘ ŚWIECI.

Warszawska wystawa właściwie potwierdza to mniemanie. Tytuł jednej z recenzji brzmiał *Sakrokiż*. Trzeba jednak zaznaczyć, że nie jest to prezentacja sztuki sakralnej ale sztuki wykorzystującej różne tematy religijne, co diametralnie zmienia perspektywę krytyczną. Nie powinniśmy się tu koniecznie doszukiwać duchowych przeżyć, lecz patrzeć na prace z perspektywy współczesnej kultury. Pod tym względem jedną z najlepszych prac, jakie pojawiły się na pokazie jest niepozorny, ale bardzo „trafiony” obiekt Piotra Ułańskiego – dolarowy banknot z amerykańskim motto *In God we trust* precyzyjnie złożony techniką origami w koszulkę – produkt marketingowy. Wśród wielkiej ilości fotografii, obiektów, rzeźb, grafik, instalacji i filmów wideo faktycznie sporo było prac operujących kiczem jako świadomą strategią artystyczną. Cykl „Jesus is my Homeboy” (Chrystus jest moim ziomkiem) słynnego fotografa Davida La Chapelle (zawdzięcza karierę sesjom zdjęciowym z największymi

gwiazdami popkultury), świecący, kolorowy Budda ustawiony na podeście z głośnikami samochodowymi, wysadzany kryształkami Svarovskiego autorstwa Carlosa Rolona, instalacja wizualno-dźwiękowa „Mandala Zone of Zero” Kim Sooja czy zaaranżowany w galerii przez duet Generic Art Solution (Matt Vis i Tony Campbell) sklepik z dewocjonaliami są tego dobitnym przykładem. Odwołanie się do amerykańskiej popkultury, silnie obecnej nie tylko za oceanem, ale także w Europie, jest tu oczywiste. Wzorem jest też kultura etniczna. Cykl „La Chapelle’a” nie wywiera większego wrażenia. Widocznie przyzwyczailiśmy się już do mieszania sacrum z profanum, a sama seria pokazywana jest w Polsce za późno.

Przyjrzyjmy się jednak samemu pojęciu kiczu, określanego przez Abrahama Molesa sztuką szczęścia. Wyróżnił on pięć jego cech: nadmiar, niedopasowanie, oddziaływanie na wszystkie zmysły czyli synestezja, przeciętność i komfort, czyli nie-podejmowanie przykrych lub trudnych tematów. Według badacza *kicz to społeczne*



2

**Sztuka religijna
a właściwie jej
kryzys, zbiega się
z kryzysem
w Kościele.**



3

przyzwolenie na przyjemność płynącą z cichego porozumienia i uczestnictwa w umiarkowanym i uspokajającym „złym guście”, raj dla mało wymagających [2]. Theodore Adorno czy Hermann Broch definiowali kicz z pozycji modernistów jako rodzaj fałszywej świadomości. Ten ostatni pisał, że kicz powstaje na skutek rezygnacji z prawdy na rzecz piękna [3], a jego podstawowym celem jest wspaniały efekt, dekoracja. Kicz płynie zazwyczaj z egzaltacji, czego przykładem może być romantyzm. Jest jedynie imitacją świata, podlegającą schematom i szablonom. Z kolei Marek Hendrykowski uważa, że kicz jest niezbędnym elementem systemu artystycznego, bo jako przeciwieństwo sztuki pomaga zrozumieć i docenić jej wartości. Jeszcze dalej idzie Maria Poprzęcka, która twierdzi, że nie można dłużej używać tej kategorii, odkąd postmodernizm postawił w centrum uwagi zabawę kiczem, bezgusie, brzydotę, pomieszał kulturę wysoką z niską, a tandetę z luksusem.

Kicz jest krzykliwy. Toteż dominuje w pierwszym momencie percepcji warszawskiej wystawy, której założeniem była prezentacja mozaiki religii z terenu USA. Stany Zjednoczone zakładane były przez imigrantów z różnych stron świata, wyznających różne religie. Osadnicy ze starego kontynentu spotkali wierzenia ludów pierwotnych, czyli Indian, a także sprowadzili niewolników z Afryki. U początków państwa musiały więc powstać procesy integracyjne, łagodzące wewnętrzne napięcia. Pod koniec XX wieku napłynęła jeszcze ludność azjatycka, zwiększając liczbę wyznawców buddyzmu i islamu. Wszystko to razem tworzy złożony konglomerat społeczny, a poszczególnym grupom trudno przekazać sobie nawzajem najgłębsze wartości swoich kultur, w tym religii. Toteż poddają je uproszczeniu, banalizacji, które nazywamy dziś popkulturą. Profesor Stanisław Obirek, opisujący sytuację religii w Stanach Zjednoczonych, podaje, że dialog między nimi toczy się dwutorowo: *Z jednej strony jest to zjawisko spontaniczne i pozabawione intelektualnego zaplecza (...) i podlega mechanizmom kultury*

popularnej i masowej [4]. Jej cechą jest nieprzewidywalność i rodzi takie zjawiska jak teleświątynie, megakościoły czy medializację religii. Z drugiej strony istnieją tysiące naukowców prowadzących analizy na setkach uniwersytetów, co daje rezultaty w postaci dialogu, zwłaszcza pomiędzy chrześcijaństwem a judaizmem i przemiany myślenia o buddyzmie.

Na wystawie w Zachęcie znalazło się wiele filmów dokumentujących te zjawiska czy produkcji wideo wykorzystujących technikę found footage ukazujących komercjalizację religii, jej różnorodność, często dziwaczne i w większości kiczowate formy; stan amerykańskiej duchowości wyrażający się w egzaltacji, rytuałach czy widzeniu religijności poprzez produkcje hollywoodzkie. Pokazano też filmy ukazujące napięcia między religiami, zwłaszcza chrześcijaństwem i islamem, jak dokumentacja performance Michaela Rakowitza – artysty o iracko-izraelskich korzeniach, który użył megafonu sprowadzonego z Jordanii w celu prezentacji z wysokich budynków w amerykańskich miastach adhanu, czyli pięciokrotnego nawoływania do modlitwy u muzułmanów. W większości miast adhany są zakazane pod pretekstem zakłócania spokoju. Jay Rossenblatt pokazał podobieństwa między żarliwością modlitwy chrześcijańskiej i islamskiej, a także podobieństwo muzułmańskiego pokłonu dla Allacha do ćwiczeń wojskowych. Nina Berman zaprezentowała fotografie przedstawiające amerykańskie megakościoły, gromadzące ponad 2 tysiące wiernych podczas jednej uroczystości. Jest ich w USA około 1800 i przypominają swoją strukturą korporacje, a także supermarket dla mas łączący religię z polityką i rozrywką. Niemiecki artysta mieszkający również w Nowym Jorku, Christian Jankowski namówił jednego z przywódców takiego kościoła do refleksji nad dziełem sztuki. Kaznodzieja szybko zaczął snuć wywody jego boskiego pochodzenia (produkcja wideo *Święte dzieło sztuki*), dając dowód fałszywości manipulacji w tego typu zgromadzeniach. >

2 Abraham Moles, Kicz, czyli sztuka szczęścia. A. Szczepańska, E. Wende (tłum.). Warszawa: 1978., oraz <http://pl.wikipedia.org/wiki/Kicz>,

3 Artur Tajber, Niezależna kultura a sztuka krytyczna, oraz <http://pl.wikipedia.org/wiki/Kicz>,

4 Stanisław Obirek, Religie w Stanach Zjednoczonych, czyli o płynnej religijności, Zachęta, wrzesień, październik 2013, s. 18; przedruk fragmentu tekstu z książki „Ameryka. Społeczeństwo, kultura, polityka,” t.2 red. Tomasz Płudowski, Wydawnictwo Adam Marszałek, Collegium Civitas, Toruń 2008.

1. **Dzine (Carlos Rolon)**,
Targ Dewocjonalistów,
2013, Instalacja
site-specific, dzięki
uprzejmości artysty
i hurtowni dewocjonali-
stów DASPOL

2. **Nate Lowman**,
Laweta, 2013, Stal,
farba, rdza, dzięki
uprzejmości artysty
i Carlson Gallery, Londyn

3. **Dzine (Carlos Rolon)**,
The Blissful Buddha
(Sittin' on Chrome),
2010, Instalacja, dzięki
uprzejmości artysty

4. **Jeff Sonhouse**,
Papi Shampoo, 2010,
Technika mieszana, olej,
płyta pilśniowa, dzięki
uprzejmości artysty

5. **David LaChapelle**,
Kanye West: Pasja
Chrystusa, 2006,
Wydruk barwny,
© David LaChapelle
Fot. 1-5 Krzysztof Saj



1

WYSTAWA OBEJRZANA PO RAZ DRUGI.

Pierwsze wrażenie, jakie wywoływała amerykańska wystawa w Zachęcie, należy jednak poddać rewizji. Kilkakrotne obcowanie ze zgromadzonymi tu obficie pracami, których percepcji trzeba było poświęcić kilka godzin, łagodziło odczucie wszechogarniającego religijno-etnicznego kiczu. Oprócz nadmiaru niektórych tematów (np. prezentowane są cztery wersje różnych artystów *Ostatniej Wieczery*), dostrzega się inne prace opowiadające o współczesnym społeczeństwie, przedstawiające wyznaniową mozaikę Ameryki, związki i podobieństwa pomiędzy religiami, ich komercyjny wymiar w USA, związki z polityką i hipokryzję, społeczny wymiar religii, cierpienie, a także baśniowe marzenia. Najbardziej znanymi artystami biorącymi udział w ekspozycji byli – oprócz LaChapelle'a – wybitny fotograf latynoskiego pochodzenia, mieszkający w Nowym Jorku i wywodzący się z Harlemu Andreas Serrano i Bill Viola. Ich fotografie i filmy wideo mogliśmy kilkakrotnie oglądać w Polsce. Jednak tym razem wypadają dosyć blado, zwłaszcza Serrano. Prawdopodobnie to wina ekspozycji – pokazane w natłoku innych nie mają takiej siły jak jego prezentacje monograficzne. Trochę lepsza, bo lepiej wyeksponowana jest *Ostatnia Wieczera* LaChapelle'a. Wiszące w jednym rzędzie grafiki prezentujące wizerunki głów i fragmenty ciała Chrystusa i Apostołów o stonowanej, dość ciemnej kolorystyce, dramatycznie oświetlone również odwołują się do popkultury, ale ich przekaz nie jest taki oczywisty. Izocefaliczna kompozycja nadała im monumentalizm, a fragmenty ciała nawiązują do relikwii. Jednocześnie te głowy są ślicznie słodkie, cukierkowate, św. Jan ma nawet makijaż. Ręce i stopy są ukazane są jako części rzeźb



2



3

z elementami służącymi osadzeniu ich w większej całości. Te wizerunki są jak gdyby protezami naszych marnych wyobrażeń i marnej duchowości. Zamiast głębi wiary zostały nam jedynie gadżety wyłaniające się z tekturowego tła. Artysta świadomie dekonstruuje wizerunki świętych postaci, które mamy w głowie. Nawiązuje do wielkich tradycji sztuki sakralnej, ale obrazuje jedynie powierzchowne schematy, jakimi operujemy.

Dramatyzm był na pewno świadomym celem Guerry de la Paz, który posłużył się religijnymi motywami, takimi jak pieta i krucyfiks. Stworzył anonimowe postacie ubrane w mundury amerykańskiej armii bądź figurki żołnierzyków tworzących kształt głowy Chrystusa. Amerykanie od lat zaangażowani są w wojny na Bliskim Wschodzie, co dotyka sporą część ich społeczności, często tragicznie. To są przede wszystkim prace o polityce, podobnie jak prowokacyjna rzeźba autorstwa Humy Bhabha. Widzimy wyciągnięte dłonie postaci pochylonej w pokłonie oddawanym Allahowi przez muzułmanów, przyobleczonej w czarny, plastikowy worek, w jaki zawija się martwe ciała. Za postacią widnieje ogon złożony z gruzu, nawiązanie do zniszczeń powstających po wybuchu bomby.



4



5

Całość przypomina sylwetkę szczura. To dość pogardliwy, choć budzący emocje, komentarz artysty wobec terrorystów samobójców.

Najlepsze – moim zdaniem – i poruszające prace to film Wilhelma Kleina i czepki Angeli Elsworth. Film swoją strukturą przypomina nieco *Pieski świat czy Koyaanisqatsi*. Słuchając wspaniałej barokowej muzyki Haendla – oratorium zatytułowanego *Mesjasz*, opowiadającego o narodzinach, życiu, działaniu, śmierci i zmartwychwstaniu Chrystusa, oglądamy różne obrazy z całego świata mieszające sacrum z profanum. Słuchamy zarówno wykonań profesjonalnych, jak i amatorskich chórów wykonujących tytułowy utwór: policyjnego, więziennego czy gospel – grupującego ludzi z nizin społecznych walczących z uzależnieniem od narkotyków. Autor pokazuje nam też rytuały bądź dokumentalne obrazy powiązane z kolejnymi częściami oratorium, a stworzone przez człowieka. Są tu procesje Ku Klux Klanu, inscenizowane drogi >

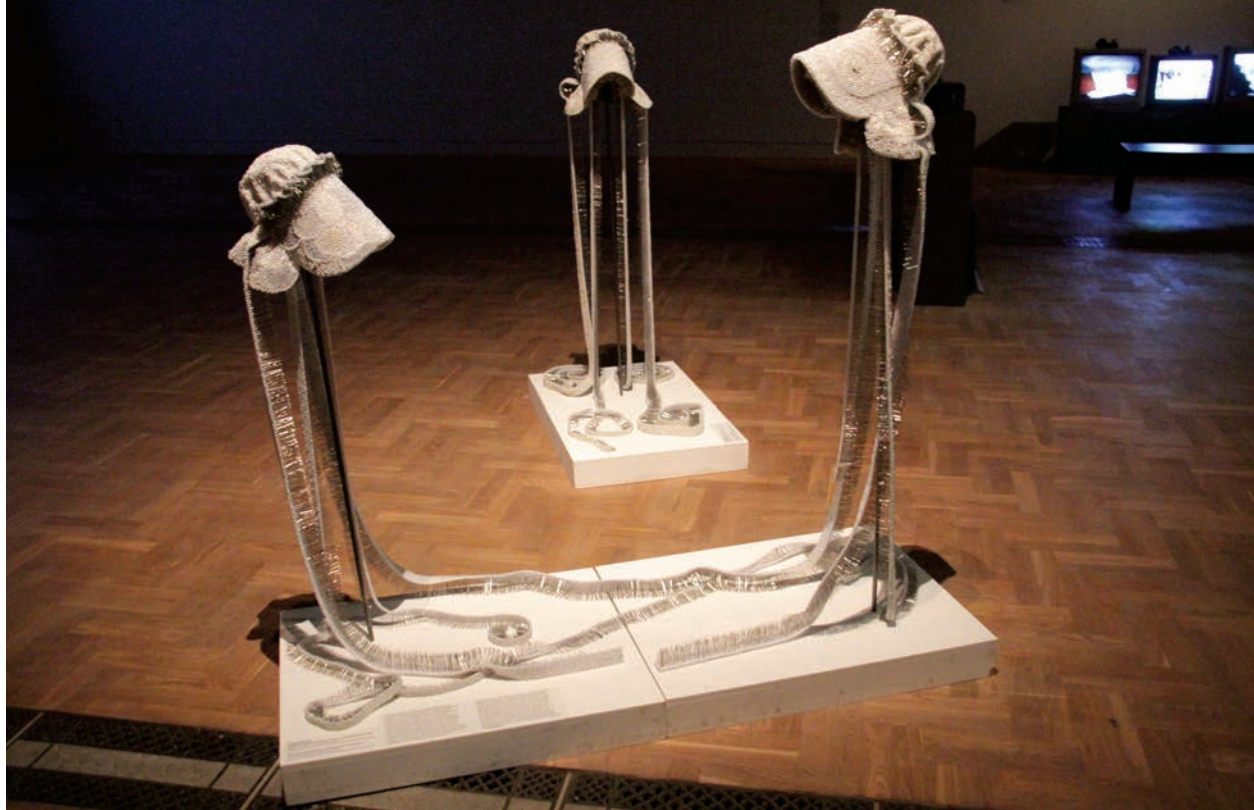
1. **Angela Ellsworth**,
Proroczy Czepek XXI (Eliza) i proroczy czepek XX (Emily), 2011, szpilki z perłami, tkanina, stal, drewno, dzięki uprzejmości artystki i Lisa Sette Gallery, Scotsdale, Arizona

Fot. Krzysztof Saj

2. **Jordan Wolfson**,
Animacja, maski, 2012, Wideo, animacja, 12'29" Jordan Wolfson, dzięki uprzejmości Sadie Coles HQ, Londyn

Fot. Krzysztof Saj

3. **Guerra De La Paz**
(Alain Guerra & Neraldo de la Paz), *Pieta*, 2006, Dzięki uprzejmości artystów



1

krzyżowe, zawody sportowe siłaczy, którzy noszą koszulki z wizerunkiem umięśnionego Jezusa na pierśsiach, dewocjonalia zawładnięte przez popkulturę, zbiorowe śluby, w których bierze udział tysiące par, ceremonie chrztu, ale też sceny wojny, przemocy, okrucieństwa, kopanie trupów, obrazy biedaków budzących współczucie i protesty społeczne. Zderzenie wzniosłej muzyki Haendla z przerysowanymi, miernymi lub strasznymi działaniami ludzkimi jest znakomitą zabiegami budującym napięcie emocjonalne, oburza bądź porusza. Ta praca zdolna jest skłonić nas do głębszych refleksji.

Angela Ellsworth sięgnęła do rodzinnej historii. Jest praprawnuczką proroka Mormonów, Lorenzo Snowe, który praktykował wielożenstwo.

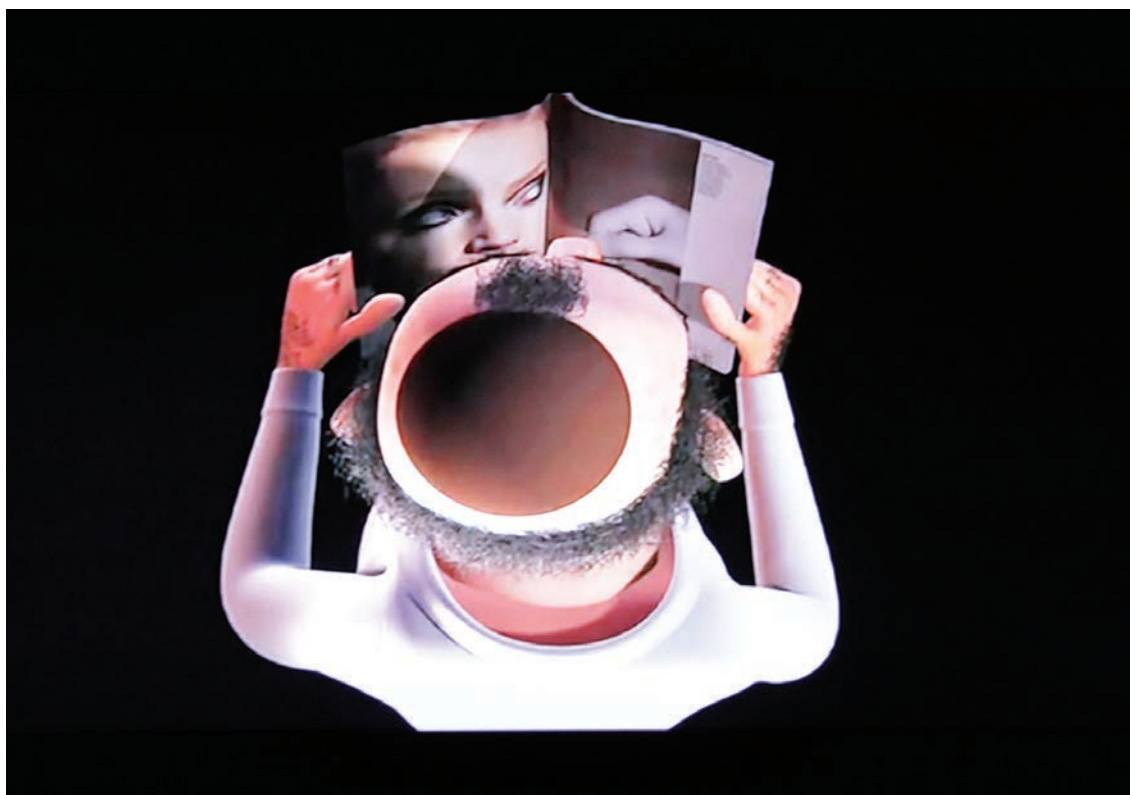
Na wystawie widzimy trzy czepek trzech jego żon: Elizy, Emily i Flory Ann. Pięknie lśnią, wysadzone perłami. Kiedy jednak przyjrzymy się bliżej, okazuje się, że perły są główkami szpilek, a ich ostrza skierowane do wewnątrz. W genialnie prosty sposób autorka wyraziła los kobiet w społeczności mormonów. Na uwagę zasługuje także animacja o 7 grzechach głównych Erin Cosgrave i filmowa czarno-biała romantyczna opowieść *Septembrists* [5] Anthony Goicolea zrealizowana w konwencji estetycznej baśni. Grupa chłopców żyjących w wyizolowanej społeczności odprawia rytuały przypominające pierwszą komunię, ślub, pogrzeb. W wysmakowanej, trochę tajemniczej scenerii starego

5 Organizacja pionierów, chłopców w wieku od 9 do 14 lat w komunijnej Bułgarii.

domu i pięknej natury, ubrani w wyszukane stroje amerykańskiego projektanta mody Thoma Browne'a odgrywają spektakl, który urzeka swoim pięknem, nieco niepokoi i pociąga jak narkotyki.

To jednak nieliczne przykłady dzieł, których autorzy nie posłużyli się dokumentem bądź kiczem. Amerykański Duet Generic Art Solutions stworzył fotograficzne kompozycje – kopie dzieł Caravaggia. Świetne! Jednak, czy w kwestii sakralnych wyobrażeń jesteśmy skazani już tylko na odwoływanie się do przeszłości i dzieł wielkich mistrzów? Czy epoka z wyraźnym kryzysem religii i pobożności, epoka raczej laicka, w której jednak ciągle miliardy ludzi określa siebie jako wierzących, nie jest w stanie wygenerować wielkich dzieł na miarę oratorium Haendla? ■

2



Kilkakrotne obcowanie ze zgromadzonymi pracami, (...) łagodziło odczucie wszechogarniającego religijno-etnicznego kiczu.





KAMA WRÓBEL

LUXUS *daje ci towar* *najwyższej jakości,* *w pełnym, nieścieralnym kolorze!*

LUXUS wybrzmiał ponownie. Artystyczne realizacje rodem z lat 80. i 90. zajęły niemalże całą przestrzeń wrocławskiego Muzeum Współczesnego, które tym razem zaskoczyło dużą dawką pozytywnego humoru.

W przestrzeniach ekspozycyjnych usytuowano bowiem niezliczoną liczbę prze zabawnych realizacji, które odbiorcę nieprzygotowanego mogły wprowadzić w stan lekkiej konsternacji. Sztuka LUXUSU jest bowiem nad wyraz kolorowa, popowa, pozornie pozbawiona logiki, prześmiewcza i ocierająca się o granice absurdu. Z jednej strony dumnie prezentująca się w muzealnych gablotach, z drugiej zaś nonszalancko drwiąca i puszczająca do nas oko z zaaranżowanych pomieszczeń. Co zatem można powiedzieć o LUXUSIE?

Działalność artystyczna grupy przypada na lata 1983-1995 – choć powszechnie uznaje się, że formowała się już w trakcie odbywającego się na macierzystej uczelni (PWSSP we Wrocławiu) strajku w 1981 roku. Wtedy też w dziesięciu egzemplarzach został wydany



Powyżej:
Instalacja *Złota ściana*,
instalacja in situ, 2013
Fot. Krzysztof Saj

pierwszy w historii numer wzorowanego na zachodnie pisma magazynu o nazwie LUXUS [1]. Był to wykonywany ręcznie, nieregularnie wydawany artzin, w którym można było odnaleźć treści o różnorodnej tematyce – począwszy od informacji o sztuce, przez nowinki z niedostępnego wówczas świata Zachodu, po komiksy i podobizny superbohaterów. Magazyn „Luxus” był reakcją na emocjonalne i estetyczne zapotrzebowanie młodego pokolenia odbiorców sztuki, według Pawła Jarodzkiego *miał być wypełnieniem luki i kontrpozycją estetyczną* [2]. I tym rzeczywiście przez pewien okres był. W sztuce zdominowanej wówczas przez zaangażowane działania o ro-

1 Niektóre źródła podają, że był to rok 1982.

2 Ewa Gorządek, *Grupa Luxus na culture.pl* (parz: http://www.culture.pl/baza-sztuki-pelna-tresc/-/eo_event_asset_publisher/eANS/content/grupa-luxus stan z 18.07.2013).

dowodzie awangardowym, realizacje LUXUSU stanowiły zupełnie nową jakość. Tak nową i niezrozumiałą, że zbagatelizowaną i niedocenioną. A przecież było to zjawisko ciekawe, transponujące na grunt polski wpływy zagranicznej kultury popularnej. Inteligentna mieszanka nakładających się klisz stylistycznych i ideologicznych, która w dużej mierze zapowiadała późniejsze transformacje w myśleniu o akcie kreacji i obiekcje artystycznym. Opierając się na skrócie myślowym, obrazie z szablonu, metajęzyku, popowej manierze i kolorystyce, wprowadzała lekko dostrzegalny powiew świeżości, który w moim odczuciu był też formą niezgody na typowo polskie myślenie o sztuce zaangażowanej, traktowanej przez wielu jako posłannictwo narodowe. I jak trafie ocenia Ewa Gorządek – z założenia członkowie LUXUSU robili sztukę popularną, prostą w wykonaniu i dostępną dla wszystkich, odcinając się tym samym >



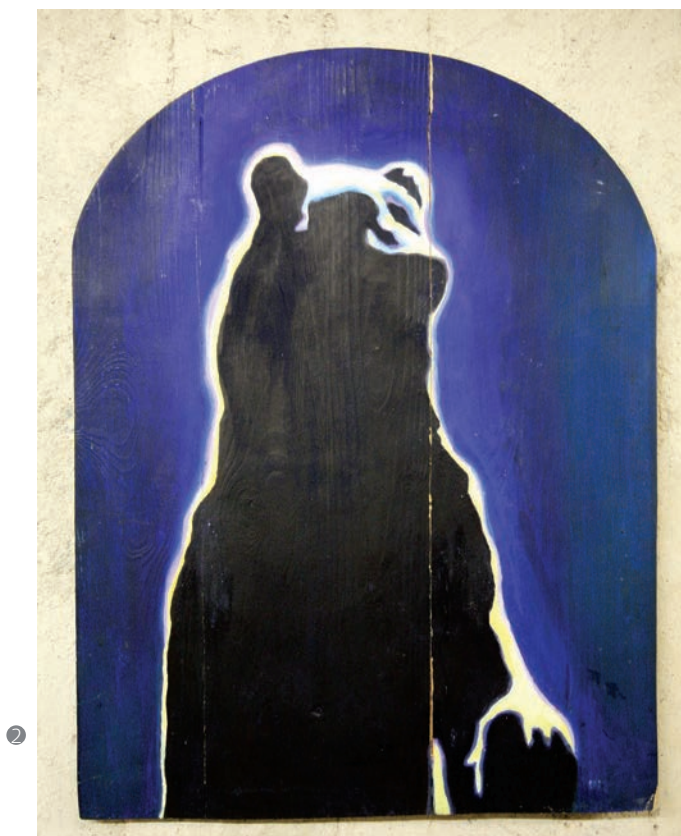
1

od obowiązującego wówczas artystycznego, awangardowego akademizmu [3]. I dlatego też analizując działania wrocławskich artystów w tym kontekście, opisywaną wystawę można uznać za próbę usystematyzowania i skatalogowania aktywności twórczych grupy, jak i też – i może bardziej – jej zrehabilitowania.

3 Ibidem.

LUXUS, podobnie jak Łódź Kaliska czy też cała Kultura Zrzuty – poprzez zaśmianie i ludyczne praktyki artystyczne – kontestowała otaczającą ją rzeczywistość. A jak wiemy – były to realia smutne i szare. Wielokrotnie jednak podkreśla się, że członkowie grupy nie chcieli walczyć z opresyjnym systemem, a jedynie – i aż – wytworzyć właściwą dla siebie, posiadającą namiastkę wolności

1. Ewa Ciepiewska, *Śnieżny samobieźny*, olej na płótnie, 2009
 2. Ewa Ciepiewska, *Święte zwierzęta bieszczadzkie (niedzwiedź)*, akryl na desce, 1994
 3. Ewa Ciepiewska, *Kus-kus, przodek z lasu*, olej na płótnie, 1989
 4. Ewa Ciepiewska, *Nad rzeką Wisłą*, olej na płótnie, 2009
 5. Ewa Ciepiewska, *Pantygrys*, 2002, olej na płótnie
- Fot. 1–5 Krzysztof Saj



2



3



4

przestrzeń do życia. W katalogu do wystawy „Contemporary Polish Drawing” z 1989 roku Paweł Jarodzki pisał: *Okazało się, że prawdziwy luksus jest w naszym zasięgu. Tworzymy sami i dla siebie świat, w którym chcemy żyć, nasze własne pisma, naszą własną muzykę i filmy. Luksus jest sposobem życia, realizacją naszych snów o sławie i chwale* [4]. I właściwie ta nawiązująca do założeń Fluxusu idea jest kluczem do zrozumienia postawy, działań grupy, jak i też pośrednio całej wystawy – a ta nie od razu robi pozytywne wrażenie.

Wchodząc bowiem do środka i podążając koncentryczną, nietypowo przyozdobioną klatką schodową, początkowo towarzyszy nam obawa. Pewna forma niepokoju wynikającego z poczucia spiętrzonej się taniości, dużej ilości bodźców i barokowego wręcz przepychu. I to wszystko >

4 Patrz: Katalog do wystawy „Contemporary Polish Drawing”, John Hansard Gallery, Southampton, 1989.



5



... z założenia
członkowie
LUXUSU robili
sztukę popu-
larną, prostą
w wykonaniu
i dostępną dla
wszystkich,
odcinając się
tym samym
od [...] awan-
gardowego
akademizmu.

Z lewej:

Jerzy Kosalka,

Kosałce - naród, płyta
pilśniowa, tapeta, 1993

Z prawej:

Jacek Ponton Jankowski,

Wiara Nadzieja Miłość,
2013

Fot. 1-2 Krzysztof Saj

naraz – bombardowanie zmysłów odbywa się simultanicznie i bezlitośnie. I gdy w końcu nie mamy już siły się bronić i ogarnia nas zwątpienie, zupełnie nagle do świadomości dociera strumień skojarzeń odkrywający całą – chociaż banalną – tajemnicę. LUXUS musi pozostać luksusem, lecz aby to osiągnąć, potrzebna jest atmosfera czasów, w których powstał. Inaczej się nie uda – inaczej będzie sztucznie. Dlatego też muzeum zadbało o aranżację, która jednak chwilami była pretensjonalna, trochę na siłę i po prostu nieładna. Ale zapewne o to chodziło, by uzyskać przestrzeń (arcy)ubogą i nieestetyczną, do bólu naśladującą magazyn i realia lat 80., w których prezentowane obiekty mogły odnaleźć swój kontekst. Warto również zaznaczyć, że zazwyczaj niewdzięczne: bryła i surowość schronu okazały się w tym przypadku aranżacyjnie pomocne. Mam jednak wrażenie, że przestrzeń można było zaplanować w ciekawszy sposób – mniej nachalnie, efektywniej i nieco estetyczniej, co zapewne sprzyjałoby oglądaniu ekspozycji. Oczywiście były też pomysły trafione, które rzeczywiście wciągały widza w podświadomą grę

(np. „Pokój pocałunków” Ewy Ciepiewskiej i Bożeny Grzyb-Jarodzkiej, grupowy „I could live in Africa” czy też „Ambulatorium Luxusu” Ewy Ciepiewskiej).

Na czas trwania wystawy Muzeum Współczesne Wrocław zamienione zostało w magazyn, w którym złożone zostały luksusowe dobra i pamiątki: obrazy, recyklingowe obiekty, powszechne w latach 80. i 90. gipsowe figurki, asamblaże, mapy, nagrania z koncertów, archiwalne zapisy wideo, szablony, magazyny, instalacje i rzeźby, które zdążyły już osiągnąć wartość artefaktu. Banał? Zdecydowanie nie, raczej zapis ówczesnych czasów i mentalności społeczeństwa polskiego, które po wyjściu zza Żelaznej Kurtyny zachłysnęło się napływającymi – często kiczowatymi – dobrami z Zachodu. A te mają już wymiar symboliczny. Jak czytamy w zapowiedziach do wystawy: *W latach 90., gdy polski rynek zalał potop tandetnych towarów masowej produkcji, grupa LUXUS jako pierwsza zaczęła dostrzegać niebezpieczeństwa turbo-kapitalizmu i swymi akcjami dowcipnie komentowała urzeczywistniające się marzenia powszechnego dobrobytu wynikającego*

z wolnorynkowej gospodarki [5]. Niegdyś większość z zaprezentowanych eksponatów była elementem codzienności, obiektem pożądania, dziś – przez lata zbierane i chowane od zapomnienia – mają szansę zaistnieć na nowo, lecz w zupełnie innym już kontekście i w całkiem odmiennej rzeczywistości. Mniej obrazy – bardziej obiekty właśnie niosą w sobie pewien ładunek smutku i nostalgii. Pomimo swego odpustowo-bazarowego kiczu i lukrowych kolorów są świadectwem nie tak odległej przecież historii. I być może wyda się to trochę nad wyraz, lecz mam wrażenie, iż w momencie kontaktu z tymi przedmiotami – niezależnie w jaki sposób byłyby one zakomponowane – można zamyślić się nie nad samym LUXUSEM, a nad pamięcią, doświadczeniami i własną świadomością historyczno-kulturową. W doskonały sposób ilustruje to realizacja pt. *Pokaz produktów cukierniczych o przedłużonej trwałości spożycia*, która po raz pierwszy została pokazana >

5 Anna Mituś, Piotr Stasiowski, MAGAZYN LUXUS
na: <http://muzeumwspolczesne.pl/mww/kalendarium/wystawa/magazyn-luxus/>
(Stan z 10.07.2013).





1



2



3

1. **Bożena Grzyb-Jarodzka**, *Zofia K.*, akryl, płótno, 2006, dzięki uprzejmości kolekcji Fundacja dla Śląska

2. **Ewa Ciepiewska**, *Święte zwierzęta bieszczadzkie* (niedzwiedz), akryl na desce, 1994

3. **Bożena Grzyb-Jarodzka**, *Tanya*, akryl, płótno, 2003

4. **Paweł Jarodzki**, od lewej: *Bez tytułu* (West), akryl na płótnie, 1984 *Bez tytułu*, technika mieszana na opakowaniach po preparacie Biovital, (dyptyk) 1984

Polnische Kueche, akryl na płótnie, 1988 *Brillo*, akryl na płótnie, 1984 (1995)

5. **Stanisław Sielicki**, *Szałki LUXUSU*, 1993, z kolekcji Osmana Djajadisastra

Fot. 1-3,5 Krzysztof Saj

Fot. 4 Małgorzata Kujda,

© Muzeum Współczesne Wrocław

publiczności w 1991 roku we wrocławskiej Galerii Miejskiej. Ogromny, ustawiony w zaciemnionej przestrzeni suto zastawiony stół intrygował i przede wszystkim cieszył oko. Dlaczego cieszył? Bo znajdujące się na nim plastikowo-gipsowe figurki urzekały swym kiczem, absurdalnym przepychem, banalnością i wszystkim tym, czym charakteryzuje się straganowy gust, rodem z szalonych lat 90. Odnaleźć tu więc można wyglądającą jak mózg galarete, gipsowe torty, fantasmagoryczną czaszkę, symboliczną już Polo Coctę, rozpasane kotki i piersi na talerzu. A wszystko to świecące i niemieszczące się w obszarze racjonalnego myślenia. A skoro jesteśmy przy absurdzie, to warto w tym miejscu wspomnieć o kilku pracach Jerzego Kosałki, który swoim szczególnym poczuciem humoru rozczula niemalże każdego. Oprócz intrygującego *Wirusa wystawowego*, *dedykowanego Pani Sprzątającej Bogusi*, ciekawym i dobrze wyeksponowanym obiektem okazał się – drzwi z zajmującej w Polsce szczególną pozycję rzeźby pomnikowej – kommemoratywny obiekt pt. *Kosałce-naród*. Ale nie tylko – uwagę przykuwały również posiadające znamiona dadaistyczno-duszpowskiego żartu: *Instalacja wodno-elektryczna* (1993), *Sorry Marcel* (1993) czy *Ogrodowy krasnal wyjaśnia obrazy martwemu zającowi, ale on nie ma do tego głowy* (2013). Ale nie tylko Kosałka. Jedną z lepiej zaplanowanych przestrzeni był – według mnie – zaaranżowany przez Ewę Ciepiewską oraz Bożenę Grzyb-Jarodzka „Pokój pocałunków”. Poprzez znajdujące się tam obiekty – zarówno kolorystykę, obrazy, meble, jak i przedmioty codziennego użytku, artystkom udało się uzyskać wyjątkową, nieco erotyczną i perwersyjną atmosferę, nastrojającą do pocałunków właśnie.

Duża grupa realizacji wykonana została z odpadów. Ale z odpadów niezwykłych, bo po luksusowych wówczas produktach dostępnych w pretendującym do miana konsumpcyjnego rajy Pewexie (Jerzy Kosałka, *Cosa-cola*, nalepka, butelka Coca-coli, 1986). A jak wiemy, opakowania po dobrach – podobnie, jak same dobra – były rodzajem zbiorowego fetyszu. Kto z nas nie pamięta ustawionych na szafie, pieczołowicie

zbieranych puszek po piwie czy obklejonych drzwi pustymi paczkami po zachodnich papierosach? Członkowie LUXUSU doskonale zdawali sobie sprawę ze społecznego zapętlenia się, przez co spora część ich realizacji wykonywana była przy użyciu tego typu opakowań – często znalezionych na śmietnikach. Jedną z recydingowych – acz symbolicznych – instalacji jest wykonane w formie makiety *Miasto LUXUSU* (1987-1991), które w humorystyczny, acz nieco przygnębiający sposób przedstawia smutne realia PRL-u. Ponure blokowiska, niebezpieczne ulice, brzydkie i puste osiedla. A przede wszystkim zrodzona z wielkomiejskiej codzienności atmosfera strachu i beznadziei. Praca ta powstała mniej więcej w połowie lat 80. i po raz pierwszy można było oglądać ją w ramach wystawy „I ty możesz zostać King Kongiem”. Na potrzebę wrocławskiej retrospektywy praca ta została zrekonstruowana z materiałów oryginalnych.

Zwiedzając wystawę, warto zwrócić uwagę również na takie realizacje jak: *Brillo* (1984;1995) i *Lekcja anatomii doktora Tulpa* (1994) Pawła Jarodzkiego, kolaż *Drzwi Luxusu* (1992), *Dama bez łasiczki* (2004) Jerzego Kosałki, *Face Lifting* (1993) Bożeny Grzyb-Jarodzkiej, *Instalacja z cieniem* (1994) Marka Czechowskiego i oczywiście cały, pocieszny – i mój ulubiony – cykl przedstawiający „Kotki o głupim wyrazie twarzy” (1993-1995).

Na zakończenie warto zaznaczyć, że wystawa ta była naprawdę potrzebna. Ukazała bowiem to, co do tej pory nie zostało opisane, skatalogowane i upublicznione. I można uznać, że szczęśliwie się stało, że retrospektywa ta zorganizowana została teraz – zanim jeszcze LUXUS na dobre został wchłonięty przez naukową historię sztuki. Dzięki temu mógł wybrzmieć w pełni – z całym swym szaleństwem, witalnością, autoironią i prześmiewczością. I pomimo tego, że nie do końca udało się uniknąć muzealizacji, to i tak kuratorzy w umiejętny sposób zobrazowali prawdziwy charakter i specyfikę aktywności wrocławskiej grupy, dzięki czemu współczesny odbiorca dostał niezwykle rzadką szansę obcowania z najwyższej jakości luxusem. ■



4



5



1



2

LENA WICHERKIEWICZ

Nazbyt ciężkie dziedzictwo...?

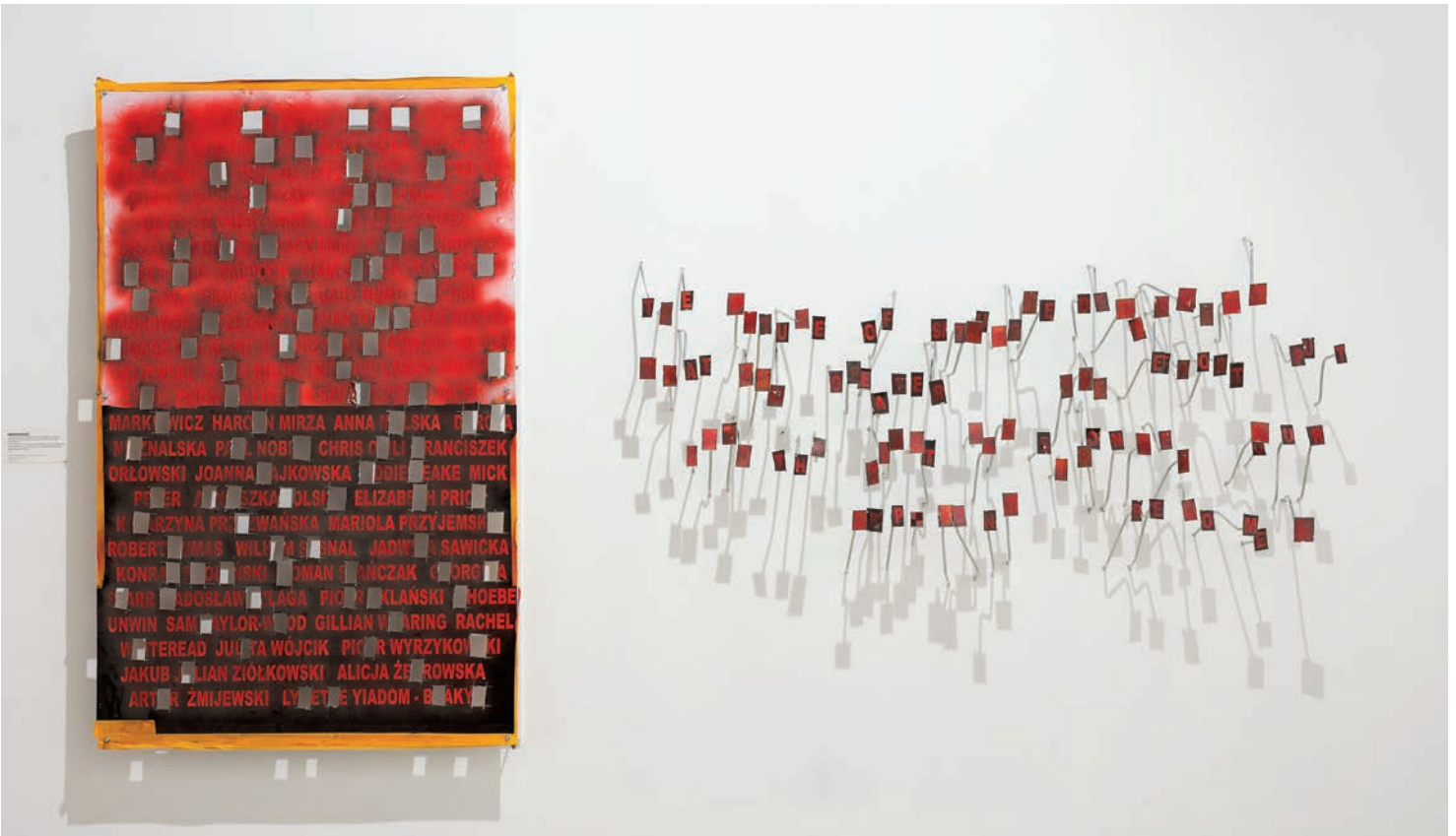
Sztuka krytyczna znów wzbudza emocje, a to za sprawą wystawy prezentowanej od września w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski „British British Polish Polish: sztuka krańców Europy, długie lata 90. i dziś”. Wzbudza emocje natury etyczno-społecznej, którą wywołała jedna z przedstawionych, choć przecież nie po raz pierwszy, prac – *Adoracja* Jacka Markiewicza, natury finansowej – związane z kosztami samego przedsięwzięcia i niewypła-

ceniem honorariów uczestnikom wystawy, ale przede wszystkim chyba dlatego, że sama sztuka krytyczna (lub, jak ostatnią chęć krytycy i teoretycy, „polska sztuka krytyczna”, PSK), choć sama już historycznie zamknięta, nie ma własnego zamknięcia w postaci rzetelnie opracowanej historii, założeń, podsumowania i interpretacji. Emocje podgrzewa także kontekst samej wystawy, jej kuratorska idea, autorstwa Toma Mortona i Marka Goździewskiego, zestawiająca

ze sobą dwa ważne fenomeny sztuki lat 90.: Young British Artist i polską sztukę krytyczną właśnie. Zjawiska ważne i „elektryzujące”. Elektryzujące opinię społeczną bezpardonowymi prowokacjami, otwartym wkroczeniem na terytorium społeczne, ale także celem samej ekspozycji miało być wydobycie iskrzenia pomiędzy kierunkami, które, choć z pozoru formalnie sobie bliskie, to jednak ideowo całkowicie odmienne. Zapewne jedno z ostatnich artystycznych zjawisk



3



4

1. **Tracey Emin**, *Prosta prawda*, 1995, wełna, bawełna, 216 x 235 cm,

Dzięki uprzejmości Arts Council Collection

Tracey Emin, *Dlaczego nie zostałam tancerką*, 1995,

film przeniesiony z taśmy Super 8 na DVD, 6,40',

Dzięki uprzejmości Arts Council Collection i Sammlung Goetz

Damien Hirst, *Apotryptophanae*, 1994, farba emaliowa i emulsyjna na płótnie, 205,5 x 221 cm, Dzięki uprzejmości British Council

2. **Zbigniew Libera**, *Ciotka Kena*, 1995, lalki w tekturowych pudełkach, (24x) 32 x 8 x 5 cm, Dzięki uprzejmości: prywatna kolekcja, Oslo

3. **Aaron Angell**, *z / from Seefoam cinema sculptures*, 2013, szklwiona kamionka, 15 x 23 x 24,5 cm

Aaron Angell, *Refusenik - spread wheel*, 2013,

szklwiona kamionka, 35 x 36 x 35 cm

Aaron Angell, *z / from Country spits*, 2013,

szklwiona kamionka i szkło butelkowe, 35 x 36 x 37 cm

Aaron Angell, *z / from Seefoam cinema sculptures*, 2013,

szklwiona kamionka, 21 x 38 x 24 cm

Dzięki uprzejmości Rob Tufnell, Londyn

4. **Grzegorz Drozd**, *Natura walki powoduje, że im większą siłę w nią wkładamy tym większą moc dajemy temu z czym walczymy*, 2013, metal, taśma klejąca, farba olejna / metal, Dzięki uprzejmości artysty
Fot. 1-4 Bartosz Górka

„narodowych”, co dobitnie podkreśla sam tytuł wystawy zestawiający zdwojone narodowe przymiotnik. Z nadejściem nowego tysiąclecia mamy już do czynienia z globalnymi zjawiskami artystycznymi. Zresztą twórcy obu nurtów z powodzeniem w nim uczestniczą.

Przyjrzyjmy się jednak samej wystawie. „BBPP” to ogromne przedsięwzięcie ekspozycyjne: 64 artystów z Wielkiej Brytanii i Polski, 140 prac – już same liczby mogą przyprawić o zawrót głowy. I rzeczywiście wystawę ogląda się z odczuciem pewnego przytłoczenia. Raczej wskazane >



1



2

1. **Eddie Peak**, *Vacuum Formed Hand Grenade Drinking Vessel (12 Minute Nocturnal Jealousy Dispute)*, 2013, lakierowany akryl, płyta gipsowo-kartonowa, elementy aluminiowe, śruby, monitor (płaski ekran) i stojak, wideo HD, 6'.
Dzięki uprzejmości White Cube
 2. **Damien Hirst**, *Z dala od stada (Rozdzielenie)*, 1995, szkło, stal malowana, silikon, akryl, plastikowe zaczepy, stal nierdzewna, owca, roztwór formaldehydowy, każda część: 118 x 186 x 51,3 cm, Dzięki uprzejmości Prada Collection, Mediolan
 - Katarzyna Kozyra**, *Piramida zwierząt*, 1993, wypchane ciała zwierząt, film wideo, Dzięki uprzejmości Zachęty Narodowej Galerii Sztuki, Warszawa
 3. **Sarah Lucas**, *Panoramadrama*, 2012, rajstopy, puch, przewód, ceramiczne muszle klozetowe, bloki betonu, 60 x 107 x 61 cm, Dzięki uprzejmości Sadie Coles HQ, Londyn
 - Jake & Dinos Chapman**, *Czoło*, 1997, włókno szklane, żywica, farba, peruki, metalowa podstawa, 13,6 x 58,4 x 45,7 cm, Dzięki uprzejmości White Cube, Londyn
 - Gary Hume**, *Szczęśliwy obraz*, 1994-1995, farba z połyskiem na aluminium, 234 x 3 x 208 cm, Dzięki uprzejmości artysty i White Cube, Londyn
 4. **Matthew Darbyshire**, *Pracownia publiczna*, 2008-2013, różne elementy stworzone przez artystę i połączone z rzeźbami z kolekcji Karola Tchorka, 4,5 x 4,5 x 4 m, Dzięki uprzejmości Herald Street i Katy Bentall / Karol Thorek Collection
- Fot. 1-4 Bartosz Górka



3

jest obejrzenie jej we fragmentach, by dozować wrażenia i emocje.

Może się to wydać zaskakujące, ale wystawa jest niezwykle instalacyjno-rzeźbiarska, environmentowa. Jest osobliwą konstelacją form i relacji. Jest zjawiskiem wizualnym, szczególnie w swej brytyjskiej części zaaranżowanej przez Toma Mortona. Ze sztuki YBA spopularyzowanej także dzięki mechanizmom finansowym, kurator spróbował wydobyć przede wszystkim jakości artystyczne, estetyczne konteksty, subtelne niuanse formalne i ideowe połączenia. Z perspektywy wystawy rodzi się zaskakująca konstatacja, że zarówno lata 90, jak i dwutysięczne, były powrotem do

obiekty, czy nawet – dość tradycyjnie rozumianej rzeźby. Realizacjom przestrzennym towarzyszy wideo, fotografia i malarstwo. Environmentowy charakter ekspozycji został uzyskany nie tylko dzięki takiemu zestawianiu prac różnych artystów, by ten aspekt wydobyć, ale także z powodu wielotworzywowej natury poszczególnych projektów – począwszy od pracy Zbigniewa Libery *Persewercja mistyczna* prezentowanej w wersji z 1990 roku (sam film pochodzi z 1984 roku), poprzez *Piramidę zwierząt* Katarzyny Kozyry i *Emblematy* Grzegorza Klamana, obiekty i fotografie Sarah Lucas, poprzez realizacje Eddiego Peaka, łączące obiekt z wideo, po konstelacje



„zawłaszczonych” elementów Matthew Darbyshire’a. Upodobanie do konkretnego w sztuce ostatnich dekad jest symptomatyczne – teoretycy angielscy, autorzy tekstów przygotowanych do katalogu wystawy, zwracają uwagę na tę właściwość i odnoszą ją do tradycji Duchmapowskiego readymade oraz Whitmanowskiej „ody do codzienności”. Wrażenie uczestnictwa w ekspozycyjnym environment mamy już do pierwszej sali rozpoczynającej się, być może w zbytym słownictwie, animalistycznie *Piramidą zwierząt* Katarzyny Kozyry (1993) i *Z dala od stada (Rozdzielenie)* Damiena Hirsta (1995), by następnie przejść ku geometrii żywicznych kubików Rachel Whiteread i metalowego sześcianu mieszczącego *Emblematy* Grzegorza Klamana.

Efekt wizualnego environment powraca na wystawie jeszcze kilkakrotnie, szczególnie w przypadku brytyjskiej części ekspozycji (wyłączając pierwszą salę oraz prezentację prac Franciszka Orłowskiego i Eddiego Peaka, konstrukcja wystawy jest „narodowa”), wydaje się, że idea Toma Mortona było także właśnie „rzeźbiarskie” zbudowanie ekspozycji: malarstwo Garry’ego Hume’a i Chrisa Ofili oraz wideo Sama Taylora-Wooda (*Brontozaur*, 1995) i fotografiom Sarah Lucas (*Autoportret z sadzonymi jajkami*, 1996) towarzyszą jej obiekty, dwie wersje muszli klozetowych (*The Old in Out*, 1998) oraz Panorama-drama, 2012), rzeźba braci Chapman (*Czoło*, 1997). Barwnej, wieloelementowej architektonicznej instalacji Matthew Darbyshire’a – ciemnobrą-

zowe, wielkoformatowe obrazy Lynette Yiadom-Boakye. W dalszej części brytyjskiej przestrzeni mamy już przede wszystkim rzeźbiarsko-instalacyjne projekty: architektoniczne otoczenie Micka Petera *Kłamstwo i kłamcy* oraz Eddiego Peake’a *Vacuum Formed Hand Grenade Drinking Vessel (12 Minute Nocturnal Jealousy Dispute)*. Charakter environment ma także jedna z polskich przestrzeni, łącząca prace o różnorodnym charakterze i oddziaływaniu wizualnym: realizacje Zbigniewa Libery (*Ciotka Kena*, 1995), fotografie Piotra Uklańskiego z 1995 r., Mirosława Bałki (minimalistyczna rzeźba *Bez tytułu*, 1993) oraz fotografie i katalog wystawy „Hygiene”, Pawła Althamera (*Autoportret*, 1993), Zofii Kulik (*Autoportret z flagą*, 1989, *Strażnicy iglicy*, 1990). >





1



2

Wystawa jest formą wizualnego dialogu, zarówno pomiędzy sztuką Wielkiej Brytanii i Polski, co najbardziej oczywiste, najmocniejszym przykładem jest animalistyczne zwiarcie *Piramidy zwierząt* i *Stada*, najszybszym – kolażowe struktury filmów Elisabeth Price *The Woodworth Choir* i Agnieszki Polskiej *Ogród*, ale także pomiędzy pokoleniami artystów oraz poszczególnymi realizacjami. BBPP jest refleksją nad sposobami odnoszenia się do dziedzictwa, nad możliwymi na nie reakcjami: przyjęciem, zaprzeczeniem, wyparciem, przekształceniem, zawłaszczeniem. Na „krańcu brytyjskim” odniesienia i echa poprzedników pojawiają się w bardziej niejednoznaczny metaforyczny, subtelny, ale i błyskotliwy, sposób. Tak jest w przypadku pracy Jessa Flood-Paddocka *Requiem shark*, będącej po prostu lśniącem kajakiem wycynowym. Tytuł pracy, jak i kształt kajaka, przywołują najsłynniejszą zapewne realizację Damiana Hirsta *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone*

Living z 1991 roku, przedstawiającą zanurzonego w formalinie rekina tygrysięgo. Żałoba? Trwałość? Hołd? Krytyka? Być może wszystkie te reakcje naraz w aurze niejednoznaczności. Formą recepcji dziedzictwa są także zarejestrowane podczas przygotowań do wystawy rozmowy z jej uczestnikami, dotyczące, między innymi, odpowiedzi na zastaną sytuację artystyczną. Młodzi Brytyjczycy unikają bezpośrednich, formalnych nawiązań do sztuki swoich poprzedników, choć działają w ramach tego samego paradygmatu artystycznego. Równocześnie jednak otwarcie przyznają YBA znaczącą rolę w ukształtowaniu współczesnego obrazu sztuki, o czym wspomina Matthew Darbyshire w rozmowie z Tomem Mortonom. Młodzi Polacy pracują już zdecydowanie w innej rzeczywistości niż artyści „buntu krytycznego”, w rzeczywistości globalnego przepływu „wizualnego kapitału” i artystycznych idei. *Niepotrzebny ciężar* – Radek Szlaga scharakteryzuje sposoby i formy sztuki lat 90. I trudno się z tym nie zgodzić. I trudno



3

1. **Haroon Mirza**, *Kwaśne rządy*, 2012, taśma LED tape, sterownik LED, głośniki, Aspiryna, przewody, obraz cyfrowy na monitorze TRT, taśma miedziana, zmienne wymiary, Dzięki uprzejmości artysty i Lisson Gallery, Londyn
 2. **Zbigniew Libera**, *Persewercja mistyczna*, 1984, film wideo, dźwięk oryginalny, 50'; instalacja, 1990: VHS, telewizor, stolik nocny, zestaw medykamentów, tekst, ed. 2, Dzięki uprzejmości Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie
 3. **Matthew Darbyshire**, *Pracownia publiczna*, 2008–2013, różne elementy stworzone przez artystę i połączone z rzeźbami z kolekcji Karola Tchorka, 4,5 x 4,5 x 4 m, Dzięki uprzejmości Herald Street i Katy Bentall / Karol Thorek Collection
- Lynette Yiadom Boakye**, *Ukaranie*, 2011, olej na płótnie, 230 x 250 cm, Dzięki uprzejmości Corvi-Mora, Londyn i Jack Shainman Gallery, Nowy Jork
Fot. 1–3 Bartosz Górka

też nie zauważyć, że chociaż najmłodsze pokolenie polskich twórców tak wyraźnie sygnalizuje chęć zdystansowania się od „trudnego dziedzictwa” sztuki krytycznej, to instytucje sztuki i krytycy mit okresu burzy i naporu podtrzymują, przedłużają, i tak już długie, artystyczne lata 90. Przyczyną tego stanu jest być może brak pełnego opracowania historii nurtu i jego interpretacja. Należy mieć nadzieję, że obecna wystawa będzie ku temu okazją.

Artystyczne fermenty krańców Europy wykiełkowały na odmiennych gruntach społeczno – polityczno – ekonomicznych. W Wielkiej Brytanii pojawienie się YBA poprzedził kryzys finansowy związany z deregulacją rynków finansowych, w Polsce – głębokie przemiany systemowe 1989 roku. Te różne przyczyny wywołały podobny efekt – eksplozję artystyczną na nieznaną dotychczas skalę, otwierającą sztukę ku rzeczywistości społecznej i medialnej, wzbudzając emocje, rodząc kontrowersje i niesłabnące zainteresowanie. W Wielkiej Brytanii ferment artystyczny YBA był wydatnie połączony z rynkiem sztuki i rozwojem jego instytucji: wsparciem finansowym, jakiego udzielił młodej sztuce Charles Saatchi oraz inni brytyjscy kolekcjonerzy, powstaniem czasopisma *Frieze*, targów sztuki *Frieze*, Tate Modern. Artyści, tacy jako Damien Hirst, Tracey Emin, bracia Chapman czy Gary Hume, absolwenci londyńskiego Goldsmith College of Arts,

stali się gwiazdami rodzącego się w latach 90. brytyjskiego przemysłu kulturalnego, eksportowym towarem lajfstajlowym Zjednoczonego Królestwa podobnie jak twórcy kina (np. Danny Boyle) czy muzycy związani z britpopem. Analogicznie to tego określenia ukuto nawet „britart” na określenie sztuki tworzonej przez YBA. W Polsce końca lat 80. sytuacja przedstawiała się odmienne – upadek systemu totalitarnego i związane z nim głębokie przeobrażenia ekonomiczne i społeczne uwolniły również sztukę od wcześniejszych uwarunkowań i kontekstów. Brak było jeszcze wówczas mechanizmów rynkowych, które mogłyby wpływać na organizację sceny artystycznej. Sztuka krytyczna była tendencją zainicjowaną i rozwijaną przez samych artystów. Nowa rzeczywistość Polski po 1989 roku nie zmieniła także zaangażowanego charakteru sztuki o modernistycznym rodowodzie, wręcz przeciwnie – wzmocniła go jeszcze. Analizy wymaga nadal tło i źródła PSK, tkwiące w niektórych zjawiskach lat 70. i 80. Pracę na tym polu podjął w latach 90. Jerzy Truszkowski, autor terminu „sztuka krytyczna”, którą wywiódł między innymi z praktyk artystycznych duetu Kwiekulik i koncepcji *Otwartej Fromy* Oskara Hansena. Opracowaniem historii nurtu zajmowali się także Ryszard Kluszczyński, Izabela Kowalczyk i Paweł Leszkowicz, który dla nowej tendencji proponował, na wzór brytyjski, nazwę „młoda sztuka z Polski”. >



1

W wyniku wystąpień artystów, takich jak Katarzyna Kozyra, Paweł Althamer, Artur Żmijewski, absolwenci słynnej pracowni rzeźby prowadzonej na warszawskiej ASP przez Grzegorza Kowalskiego, a także Grzegorz Klaman czy Zbigniew Libera, sztuka stała się zarówno świadectwem/lustrem przemian, jak i inicjatorem społecznych dyskusji dotyczących fundamentalnych kwestii: władzy, wykluczenia (kobiet, osób starszych, niepełnosprawnych), wolności, krytyki powierzchownej religijności. Bezkompromisowość postaw artystów PSK otworzyła także sztuce drogę wyjścia ze społecznej niszy. Sztuka polska i brytyjska końca lat 80. i pocz. 90. wyrastały także z odmiennych paradygmatów artystycznych. PSK tkwiła jeszcze mocno w modernistycznym etosie pozaartystycznych powinności sztuki, takich jak zaangażowanie społecznie, wiara w możliwość inicjowania i przeprowadzania zmian społecznych, badanie i diagnoza rzeczywistości. Sztuka brytyjska tego samego czasu rozwijała się już w sytuacji po „końcu sztuki”, w rzeczywistości kultury wizualnej.

Odzwierciedleniem różnych paradygmatów jest zapewne odmienna struktura każdej z części warszawskiej ekspozycji. Strefa brytyjska – perfekcyjnie zbudowana, czysta, można powiedzieć, że wręcz minimalistyczna, do tego stopnia, że opuszczamy „brytyjskie terytorium” z uczuciem przyjemnego niedosytu, że chciałoby się więcej... Sztuka brytyjska odwołuje się do tradycji readymade, celebrytuje przedmiot codzienny, banalny oraz nawiązuje do minimalizmu i konceptualizmu, swobodnie przekracza granice między rzeczywistością a sztuką, światem mediów i galerii. Nawet wtedy, gdy podąża w obyczajowo kontrowersyjne rejony (prace Sama Tailora Wooda, braci Chapman, Chrisa Ofili, Tracy Emin), nie podejmuje ataku, zmuszając do uczestnictwa w ekshibicjonistycznym rytuale. Podkreśla umowność artystycznej sytuacji, daje poczucie specyficznej wizualnej radości, nieskrępowania, pielęgnuje dwuznaczny banalizm i bezcelowość.

Wyraz polskiej sztuki przedstawia się zgoła odmiennie. „Polski kraniec Europy” sprawia wrażenie, jakby nadal był w fazie szkicu i projektu, z nutą spontaniczności, wynikającymi jednak z przeświadczenia o ważności wszystkiego, z chęcią prezentacji wszystkiego. Wystawienniczego wyboru nie ułatwiał zapewne ciężar, istotność tematów podejmowanych przez sztukę



2



3

krytyczną: wolność, seksualność, śmiertelność... W polskiej części wystawy zmierzyć się musimy z natłokiem, nagromadzeniem, bronić swoich psychologicznych granic przed szokiem i prowokacją. Oglądając teraz, już przecież z historycznego dystansu, prace Roberta Rumasa, Alicji Żebrowskiej, Jacka Markiewicza, Doroty Nieznalskiej, zastanawiać się możemy, na ile transgresyjny język sztuki krytycznej nie stał się w pewnym momencie strategią, zbyt głośną, bo odwołującą się przede wszystkim do najbardziej podstawowych emocji. Jak pokazują reakcje w mediach, prowokacyjne ostrze tej sztuki jest, niestety, jedynym jej powszechnie czytelnym aspektem. O estetyczne wybory można się oczywiście spierać, ale wydaje się, że z perspektywy czasu nadal siłą emanuje przekaz Katarzyny Górnej, zaś

praca Jacka Markiewicza odbierana jest przez większość jako obrazoburcza jedynie. Szkoda, że „kobieca” sala przedstawiająca prace Julity Wójcik, Joanny Rajkowskiej, Katarzyny Górnej, Marioli Przyjemskiej i Jadvigi Sawickiej wypadła jakoś blado, do tego niezbyt szczęśliwe w sąsiedztwie wideo Gilian Wearing *Dancing in Peckham*. Najbardziej czysta i iskrząca jest ostatnia sala sztuki krytycznej – choć może nie tej „kanonicznej” – z fotodywanami Zofii Kulik, obiektami Zbigniewa Libery, Pawła Althamera, Mirosława Bałki i Wilhelma Sasnala. Najmłodsza polska sztuka nie ma może wspólnego „mianownika”, ideologicznej homogeniczności charakteryzującej sztukę „długich lat 90.” Jest więcej różnorodności. Gdy pojawiają się nawiązania do PSK, są one najczęściej pisane z perspektywy dystansu



i krytycznego komentarza, jak jest to w przypadku Grzegorza Drozda czy Konrada Smoleńskiego. O bezpośrednim dziedzictwie można mówić w przypadku realizacji Franciszka Orłowskiego (*Drobne*, 2010). W Polskiej sztuce jest już miejsce dla nieideologicznych poetyk Agnieszki Polskiej i Katarzyny Przezwańskiej, dla malarstwa Radka Szlaga, tworzącego własne światy, by odnaleźć je potem we fragmentach rzeczywistości, dla hipnotyczno-surrealistycznych obrazów Michała Jankowskiego.

Dziedzictwo. Historyczne echo i powtórzenie. Przekleństwo i łaska. Nieproszony dar. Czy je przyjąć? Wyprzeć się i zdystansować? Wydobyć konflikt? Zawłaszczyć

i zmienić? Cokolwiek będzie zrobione, pozostaniemy w polu relacji. Wydaje się, że właśnie na wydobyciu tego wzajemnego oddziaływania o różnym kierunku i natężeniu, skupia się warszawska wystawa. Czyni to mniej lub bardziej wyraziście, z mniejszą lub większą pewnością, potocznie i wprost, by w innym miejscu wydobyć metaforę i niejednoznaczność. „Długie lata 90.,” ów tajemniczy aspekt czasowy, jego niejasna rozwlekłość i niedokończenie zaznaczone w tytule wystawy, wskazuje być może właśnie na owo niedomknięte pole relacji, które tworzy się, ujawnia zarówno w perspektywie historycznej, jak i w tu i teraz, w przestrzeni wystawy. ■

1. **Radek Szlaga**, *Posiekać i szyć*, 2013, olej na płótnie, 100 x 80 cm, 140 x 90 cm, 140 x 140 cm, 200 x 80 cm, 190 x 120 cm, Dzięki uprzejmości Galerii Leto

2. **Wojciech Bąkowski**, *Mam to w ogóle nie nagłośnione*, 2011, instalacja audio (płyta winylowa z nagraniem krzyków ludzi ginących w katastrofie masowej, gramofon); dźwięk słycać bez wzmocnienia, wyłącznie przez drganie igły adaptera, Dzięki uprzejmości Piotra Bazyłko

3. **Mick Peter**, *Świński gbur (część pracy Kłamstwo i kłamcy)*, 2012, żywica akrylowa, 177 x 95 x 55 cm. Dzięki uprzejmości Galerie Crèvecoeur, Paryż i Collective Gallery, Edynburg
Mick Peter, *Mierzyć i mierzyć (część pracy Kłamstwo i kłamcy)*, 2012, żywica akrylowa, 188 x 80 x 29 cm, Dzięki uprzejmości Galerie Crèvecoeur, Paryż i Collective Gallery, Edynburg
Mick Peter, *Warszawska Ściana Suptów*, 2013, cement, styropian, 3,10 x 8,62 x 4,78 m, Dzięki uprzejmości Galerie Crèvecoeur, Paris
 Fot. 1–3 Bartosz Górka



1



2



3

 MARIANNA MICHAŁOWSKA

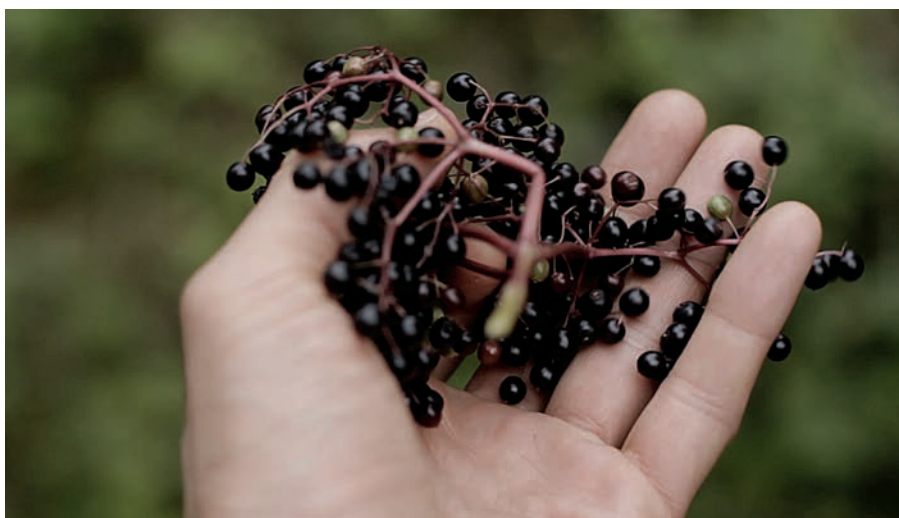
8. Biennale Fotografii w Poznaniu – z perspektywy pomysłodawców

Opowiadając o tegorocznej edycji poznańskiego 8 Biennale Fotografii, powinnam określić swój punkt widzenia, bowiem należąc do Rady Programowej Biennale, miałam wpływ tak na wybór kuratorów wystaw, jak i określenie przewodniego motywu prezentacji. Będzie to zatem spojrzenie tendencyjne, zaangażowane w wystawy, lecz także relacjonujące oczekiwania pomysłodawców i rezultaty prac.

Biennale toczy się pod hasłem „Pasja fotografii – o miłośnikach i miłośniczkach”.

Chceliśmy (wraz z Maciejem Szymanowiczem, Zofią Starikiewicz, reprezentującą CK Zamek i Karoliną Sikorską – organizatora, Galerię Miejską „Arsenał”) przez to sformułowanie zachęcić kuratorów do pokazywania obrazów spoza dominującego, cyfrowo-komercyjnego nurtu fotografii. Bo fotografia dzisiaj to z jednej strony banalizowany przez sieć instrument ekspresji siebie, ekshibicjonistyczny, narcystyczny i nadmiarowy, z drugiej zaś – niemodne „nisze” (lub lepiej „rubieże”, jak nazywa

Biennale toczy się pod hasłem „Pasja fotografii – o miłośnikach i miłośniczkach”.



1. **Jakub Karwowski**, z cyklu *Rysa*, 2013
2. **Szymon Rogiński**, *Love Hotel nr 1*, 2007, fotografia cyfrowa, 33 x 48 cm
3. **Magdalena Birkenmayer**, *Kształt treści*, 2013
1. **Paweł Kula**, *Tribute to John Herschel*, 2013

to Anna Nacher), w których chowają się pasjonaci dawnych technik, polaroidów czy też fotografii „rozszerzonej” – płynnie przemieszczającej się pomiędzy obrazem ruchomym, efemeryczną projekcją i performansem. Stwarzana w wieku XIX z pasji (lub pożądania, jak chciałby Goeffrey Batchen) przez grupę *amateur scientists* istnieje dzięki pasji wynalazców, eksperymentatorów i artystów, którzy stale podążają niekoniecznie za tym, co przynosi zysk i sławę.

Zgodnie z tradycją, Biennale składa się z trzech wystaw głównych (w „Arsenale” i Zamku) oraz szeregu pokazów towarzyszących, w tym wystawy na najlepszy projekt kuratorski i wystawy laureata Photo Diploma Award. Jak z powierzonych im zadań wywiązali się kuratorzy: Krzysztof Gutfrański („Piroerotomachia”, „Arsenał”), Marek Noniewicz i Jarek Klupś („Stan rzeczy”, CK Zamek) oraz Karol Radziszewski („Na własny użytek”, CK Zamek)?

„Piroerotomachia” ma przypominać o naukowych korzeniach fotografii, stwarzanej przez wiedzę i technologię oraz instrumentalizowanej przez instytucje wiedzy i nadzoru. Gutfrański wyjaśnia swoją ideę następująco: *Tytuł ten można odczytywać*

jako metaforę samej fotografii, medium sztuki ognia, która nieco w przestarzały czy nostalgiczny sposób rozumiana jest tutaj jako eksperyment sensu largo. Jako mieszanina metody i przypadku, szaleństwa, pożądania, walki [1]. Materialność fotografii, o którą upomina się kurator polega na przetwarzaniu w obrazie substancji: magnezy w błysku flesza, bawełny strzelniczej w kolodionie. Jednak w wyborze artystów kurator nie kieruje się prostą kategorią fotografii. Zaprasza m.in. Lisę Oppenheim, która proponuje przejrzystą projekcję obrazu dymu, Rabiha Mroué – wizualnego artystę z zapisem wykładu o zapisie fotograficznym, Rajesha Kumara Singha prezentującego wstrząsające portrety niewidzących chłopców, Jacka Stanisławskiego zachęcającego do odsłuchu płyt gramofonowych, Konrada Smoleńskiego, opracowującego filmiki z Iphone’a i innych, dla których technologia jest pretekstem do analizowania fenomenów rzeczywistości i naszego jej postrzegania. Z tematyką współgra >

1 Pasja fotografii – o miłośnikach i miłośniczkach, red. M. Popławska, Galeria Miejska Arsenał w Poznaniu, Poznań 2013, s. 52.

architektura (niektórzy twierdzą, że przytłaczająca), ujawniająca własną konstrukcję. To zatem analiza, dekonstrukcja i rekonstrukcja idei fotografii. Dobrze ilustruje to praca Meris Angioletti, która za pomocą barwnych filtrów „rozbiera” cień zwiedzających na kolory.

„Stan rzeczy” składa się z prac artystów nawiązujących do dawnych technik: kalotypu (Dan Estabrook), cyjanotypii (Jessica Ferguson), sepii (Alan Greene), dagerotypii (Klupś), anthotypii (Paweł Kula), albuminu (Noniewicz), kolodionu (France Scully i Mark Ostermanowie). Każdy z tych obrazów, pięknie piktorialny i nostalgicznie niewspółczesny, zdaje się przychodzić z innego czasu, a jednocześnie widzimy dokładnie, że powstać mógł tylko dzisiaj, jako rodzaj kaprysu osoby zafascynowanej światem już nieistniejącym. To fascynacja światłem (jak pisze Noniewicz) lub determinacja odkrywania na nowo (Klupś). Nawet historyczne przestrzenie Zamku dobrze sprawdzają się przy tym spacerze wstecz, chociaż z perspektywy wykładowcy historii fotografii, chciałabym, by zadbano o dokładniejszy opis poszczególnych technik.

I wreszcie „Na własny użytek”, wystawa kontrowersyjna, opatrzona dopiskiem „tylko dla dorosłych”. Radziszewski poprosił różne osoby, artystów i nie-artystów o udostępnienie prywatnych kolekcji obrazów erotycznych, niektórzy udostępnili kolekcję katalogów wystawy „Venus polska”, inni – prywatne zdjęcia erotyczne z twardych dysków. Prezentację uzupełniają zdjęcia ścian „wyplakotowanych” roznegliżowanymi postaciami obojga płci oraz archiwum erotycznych performansów Ryszarda Kisiela. Czym jest ta wystawa? Prezentacją ukrywanego przed publicznym obiegiem życia czy może obrazów *nieprawomocnych* (termin Rafała Drozdowskiego), obiegu zdjęć, o których wszyscy wiemy, że istnieją, lecz nikt do nich się przyznaje, bo są „nieprzyzwoite”?

Z perspektywy sztuki wystawieniczej na pierwszy plan wysuwa się jednak pomysł Witolda Kanickiego, wybrany w konkursie na projekt kuratorski. Jego „Instant curiosities” to prezentacja prac polskich artystów, opartych na technice fotografii natychmiastowej: polaroida, „Impossible Project” i „Fuji Instax”. Techniki te łączy nie tylko tytułowa natychmiastowość (kiedyś, przypomnijmy, niedostępna w procesie



1



2



3

1. **Rajesh Kumar Singh**,
z cyklu *The Blinds*
2. **Karol Radziszewski**,
Łazienka Ryszarda Kisiela
3. **Wojtek Wieteska**, *N.Y.C. 2*, 2010,
fotografia cyfrowa, 80 x 101 cm
4. **Dawid Misiorny**, *Untitled*, 2012
5. *Pocztówka trójwymiarowa z kolekcji*
Ewy Szatybelko
6. **Anna Horčinová**, *Inposition*

negatywowo-pozytywowym), ale też unikalność – co prawda można było uzyskać negatyw z polaroida, lecz zasadniczo nie temu technika ta służyła. Starannie przemyślany sposób prezentacji nawiązuje do idei gabinetów osobliwości, miejsc, w których składa się cenne kurioza, egzemplarze jedyne, reprezentujące wszechświat. Ich oglądanie wymaga od zwiedzających czasu, zwolnienia tempa. Obiekty umieszczone w gablotach i meblach kartotek trzeba zobaczyć z bliska, wysunąć szufladę, „wpatrzeć” w fotograficzną miniaturę. Dzięki temu zabiegowi zostaje wyeksponowany bezpośredni kontakt z pracami 21 artystów, m.in. Rafała Milacha, Marka Gardulskiego, grupy „minilabiści”, Jakuba Czyszczenia, Janusza Leśniaka, Zbigniewa Tomaszczuka i in.

W tym krótkim przeglądzie należy wymienić także wystawy towarzyszące: fascynujące „Archiwum zoologiczne” Wiesława Rakowskiego, dokumentalisty, kustosa Muzeum Przyrodniczego w Poznaniu, który w latach 20. ubiegłego wieku sporządzał wizerunki biologicznych eksponatów z kolekcji tegoż. Kurator, Maciej Sita wyeksponował dokumentację na wielkich powiększeniach, przez co dokonał, w mojej opinii, przekroczenia – z dokumentacji przyrodniczej uczynił obiekty sztuki. Inne wystawy: zbiorowa „Love hotel” ze zbiorów Galerii Ego, „2 m² mody” pomysłu Pawła Żukowskiego – ciekawy „bryk” z prac fotografów mody, performansowe „To jedno” i trzy projekty powiązane z działaniami Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu: kameralna opowieść laureata Photo Diploma Award, Jakuba Karwowskiego „Rysa”, wystawa tegorocznej edycji konkursu oraz „N13/Nieoczywiste 2013” – pokaz dyplomów tegorocznych absolwentów.

Nie ma tu miejsca na omówienie wszystkiego, dlatego odsyłam do obszernego katalogu/książki z tekstami Anny Nacher, Zbigniewa Tomaszczuka, Krzysztofa Olechnickiego i Adama Soboty. Czy jako członkini Rady jestem usatysfakcjonowana? Pewnie zawsze mogłoby być lepiej, lecz zwiedzający nie powinni mieć poczucia nudy. To mądre wystawy, zachęcające do refleksji nad fotografią dzisiaj i naszym jej używaniem.

Link do materiałów wizualnych: http://bienalefotografii.pl/?page_id=299 (wystawy) ■

4



5



6





1

ANNA KANIA

Uwaga: malarstwo!

Za nami kolejna, jedenasta edycja konkursu malarstwa im. Eugeniusza Gepperta. Tym razem organizatorzy ponownie nas zaskoczyli, zarówno wprowadzonymi przez siebie zmianami, jak i nowościami. Hasło tegorocznego konkursu brzmiało „Uwaga: malarstwo!”, co już na wstępie zapowiadało powrót do pierwotnej jego idei promowania właśnie malarstwa i nagradzania przedstawicieli tego medium w sztuce, co od kilku już lat nie było takie oczywiste. Kuratorzy konkursu, Alicja Klimczak-Dobrzaniecka i Marek Kulig, we wstępie do katalogu napisali: *Ostrzegamy przed rażącą siłą malarstwa, ono bywa naprawdę zadziorne. Jednocześnie domagamy się uwagi, ponieważ jesteśmy przekonani, że to medium na to zasługuje. Przypominamy o jego rudymenarnej pozycji w historii sztuki, ale mając na uwadze przemiany, jakie wciąż zachodzą na tym polu, nie ustalamy hierarchii pośród poszczególnych obszarów, nie głosimy nadrzędności malarstwa względem innych dyscyplin. Kierujemy w jego stronę reflektory.*

Znamy więc nagrodzonych w tym roku, młodych artystów, którzy tym samym dostali swoją szansę na kolejny krok w stronę artystycznej kariery. Tak samo jak w legnickich „Promocjach”,

tutaj również konkurs organizowany jest dla ściśle określonej grupy absolwentów studiów artystycznych. Mogą w nim wziąć udział młodzi artyści do trzech lat od ukończenia uczelni, jednak nie każdy może się zgłosić do udziału w konkursie. Mogą to zrobić tylko nominowani na majowym sympozjum wybrańcy, co wyróżnia konkurs Gepperta wśród innych malarskich przeglądów w kraju. Ta formuła nie ulega zmianie, lecz tym razem, co jest nowością, po wstępnej selekcji kandydatów zaproponowanych podczas majowego sympozjum przez grono osiemnastu ekspertów, którzy eskazali po maksymalnie trzech kandydatów, to kuratorzy konkursu wzięli na siebie odpowiedzialność za dokonanie wstępnej selekcji uczestników zakwalifikowanych do wystawy w galerii Awangarda. Po raz pierwszy również członkowie międzynarodowego jury dokonali wyboru najlepszych, ich zdaniem, artystów. W skład jury weszli: Cedar Lewisohn (Wielka Brytania, kurator, artysta), Christoph Tannert (Niemcy, dyrektor Künstlerhaus Bethanien w Berlinie), Kestutis Kuizinas (Litwa, Dyrektor Contemporary Art Centre w Wilnie), Edith Jerabkova (Czechy, kuratorka, juror

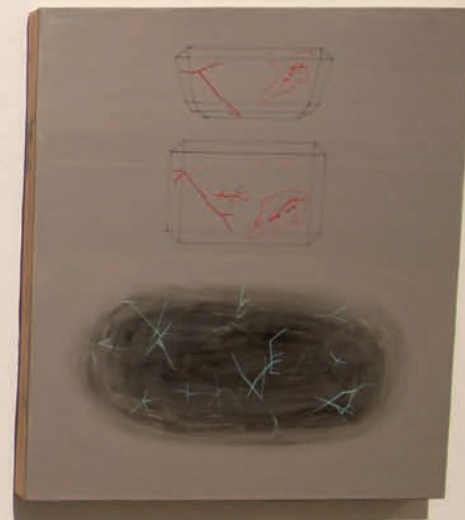
1. **Cezary Poniatowski**, *Bez tytułu*, 2013, akryl na płótnie, 185 x 145 cm, 170 x 160 cm, 136 x 120 m, 136 x 120 cm
2. **Łukasz Stokłosa**, *Bez tytułu*, 2012, obiekt, 44,5 x 49 cm
3. **Szczesny Szuwar**, *Bez tytułu*, 2013, tempera żółtkowa na papierze naklejonym na płótno, 40 x 35 cm
Fot. Dzięki uprzejmości
BWA Wrocław-Galerie Sztuki Współczesnej

konkursu im. Chalupcey'ego), Daniel Balaban (Czechy, artysta-malarz, juror konkursu im. Chalupcey'ego). Są to osoby mające już spore doświadczenie w dziedzinie sztuki. Zatrudnienie ekspertów spoza naszego kraju na pewno umożliwiło inne, szersze spojrzenie na młodą sztukę w Polsce i pozwoliło na umieszczenie jej w kontekście ogólnoeuropejskim, a także na bardziej obiektywne jej ocenianie. Najważniejszą nagrodę w konkursie, czyli Grand Prix Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego przyznano Cezaremu Poniatowskiemu (ASP Warszawa) za niezatytułowany cykl monochromatycznych obrazów. Trzeba przyznać, że początkowo przyznanie jej akurat temu twórcy było zaskoczeniem, lecz rzeczywiście, jeśli weźmiemy pod uwagę oryginalność, to praca ta wyróżniała się spośród innych wybranych do konkursu. Przyciągała czymś do końca nieokreślonym, może na tym polega jej siła? W uzasadnieniu jury można przeczytać, że: *jego dzieło jest oryginalne i pozbawione dekoracyjności. Przemawia językiem międzynarodowym, a nie lokalnym. Doceniliśmy sposób, w jaki wpisuje się w kanon malarstwa. Prostota łączy się w nim z wątkami filozoficznymi. Czysta estetyka prac sprawia wrażenie nieskomplikowanej, jednak skrywającej złożoność. Według nas te obrazy posiadają wizualną moc.* W malarstwie tego artysty na pewno widoczny jest jego graficzny charakter, a gama kolorów zostaje sprowadzona jedynie do bieli, czerni >



2

3



i szarości. Zapisane na płótnach graficzne znaki, są zawsze czymś niedopowiedzianym, jakby niedokończonym znakiem, fragmentem wyjętym z większej całości. Nagrodę Prezydenta Wrocławia otrzymała Justyna Kisielewska (ASP Poznań) za swoją instalację *Obrazowanie*, gdzie malarstwo łączy z rzeźbą. Treścią jej twórczości jest materia, którą się posługuje i jej przetwarzanie. Przedmiot, który w wyniku tego przetwarzania powstaje, nadaje tej sztuce charakter kontemplacyjny. Jury przyznało, że jej dzieło cechuje interesujące użycie materiału, mające być może coś z alchemii. *Obraz ten skłonił nas do stawiania pytań o rolę malarstwa. Podobał nam się sposób, w jaki praca uchwyciła znikanie światła.*

Media po które sięga Justyna Kisielewska w swoich realizacjach to: malarstwo, instalacja, rzeźba i performance, a głównym polem jej zainteresowań są zagadnienia związane z wizualnością kultury, procesem ewolucji obrazów, ich pozyskiwaniem, gromadzeniem i przetwarzaniem. Dużą uwagę poświęca pojęciom takim jak zapping oraz medium zerowe wg których największą wartością jest konstrukcja obrazu – pisze Piotr C. Kowalski.



2

świadomie wykorzystuje w swoim malarstwie. Zdaniem jury prace te stanowią wspaniały przykład operowania formatem obrazu. Przyjmuje on formy, które mają szczególne znaczenie w polskiej kulturze. Uważamy pracę za inteligentną i wrażliwą. Bardzo nam się spodobał sposób jej zainstalowania w przestrzeni galerii. Następną w kolejności, Nagroda Dyrektora BWA Wrocław przypadła Beacie Rojek (ASP Wrocław). Jej malarstwo przyciąga swoją ciekawą radosną kolorystyką. To właśnie za wybitne użycie koloru, wyróżniające się na tle całej wystawy została doceniona przez jury konkursu, ale także za fakt, że praca została wkomponowana w architekturę galerii. Zainteresowała nas również twórczość artystki w przestrzeni publicznej i jej stosunek do snucia historii. Praca ma niezwykle energię, dzięki której zdecydowaliśmy się docenić artystkę aktywną również w obszarze street artu. Ostatnia już, Nagroda Tillberg Design została przyznana Martynie Ścibior (ASP Warszawa), którą Redakcja Formatu postanowiła dodatkowo (poza regulaminem wystawy) wyróżnić nagrodą w postaci prezentacji na łamach pisma. Jej twórczość charakteryzuje się indywidualnym, wypracowanym językiem wypowiedzi. Opracowana przez artystkę technika jest czasochłonna i równocześnie bardzo ciekawa. Za pomocą długopisu czy też lakieru do paznokci pokrywa swoje płótna znakami, które wszyscy prawdopodobnie kreślimy czasem na kartce papieru, ale które u niej zyskują kształty, zarysy postaci, tworząc w ten sposób rodzaj osobistego pisma. Za jego pomocą artystka odnosi się do wartości, które wyniosła ze swojego rodzinnego domu i które są dla niej bardzo ważne, ale w dzisiejszym świecie zaczynają tracić swoje znaczenie. Jury doceniło pracę za to, że wyróżnia się świadomym i trafnym użyciem materiałów. Stwarza wrażenie map umysłu lub geografii mentalnej. Doceniliśmy nawiązania do sztuki ludowej i sposób w jaki artystka przetwarza tradycyjne techniki malarskie. Spodobały nam się też tytuły.

Patrząc na ogólny poziom konkursu, trudno znów nie nawiązać do legnickich „Promocji”, gdzie można także zaobserwować podobne tendencje i możliwości twórczych poszukiwań. Jednak konkurs Gepperta obfituje w bardziej rozbudowane, bogatsze zestawy prac, gdzie poszukiwania ich autorów, wykraczają często poza medium malarstwa, nie ograniczając swej wypowiedzi jedynie do płaskiej powierzchni płótna, lecz eksperymentując z nim i próbując mu nadać nową jakość. Propozycje te więc można uznać zapewne za odważniejsze w swej formie, ponieważ posiadają często dodatkowe elementy, które rozszerzają dzieło w postaci instalacji, projekcji czy też rzeźby.



1

Z kolei Nagrodę Marszałka Województwa Dolnośląskiego dostał Łukasz Stokłosa (ASP Kraków). Jego prace to także połączenie malarstwa i instalacji, które razem dały bardzo ciekawy przekaz wizualny. Wnętrza rezydencji i pałaców, które okres świetności mają już za sobą, skłaniają do refleksji i mówią o przemijaniu. Brak jakichkolwiek postaci potęguje wrażenie pustki i przywołuje na myśl problematykę vanitas w historii sztuki wielokrotnie spotykaną. Jurorom podobało się to, w jaki sposób prace artysty połączyły film i malarstwo, kreując kinową atmosferę. Szczęsny Suwar (ASP Warszawa) otrzymał Nagrodę Rektora Akademii Sztuk Pięknych. Jego oszczędne w formie malarskie propozycje, podejmują dialog cywilizacji z naturą. Te przemawiające wyciszonym językiem obrazy namalowane zostały techniką tempery żółtkowej na papierze naklejonym na płótno, która daje duże możliwości ciekawego oddania tonacji barw, a także wymusza pewne efekty, które artysta

„Ostrzegamy przed rażącą siłą malarstwa, ono bywa naprawdę zadziorne. (...) Kierujemy w jego stronę reflektory”.

Preferencje poszczególnych członków jury w wyborze najlepszych prac były zbliżone i nie budziły kontrowersji. Wydaje się, że ma to swoje uzasadnienie w niewielkiej ilości dzieł, które wyróżniały się na tle pozostałych, co mogło ułatwić wybór najlepszych. Szkoda, że jednak trochę za mało znalazło się na wystawie obrazów rażących swoją siłą. Faktem jest jednak, że w tej edycji konkursu redakcja Formatu zgadza się z werdyktem jury i pochwała wybrane do nagród propozycje, a także to, że to na malarstwo organizatorzy zwrócili reflektory w tym wydaniu konkursu. ■



3

1. **Łukasz Stokłosa**, *Amalienburg*, 2013, olej na płótnie, 40 x 50 cm
 2. **Beata Rojek**, *Siła wyższa – kuszenie Ewy*, 2013, olej na płótnie plus malarstwo na ścianie
 3. **Martyna Ścibior**, *Przejęłam to po Tobie*, 2013, akryl i długopis na płótnie, 100 x 150 cm
 4. **Justyna Kisielewska**, *Obrazowanie*, 2013, fragment instalacji
 5. **Justyna Kisielewska**, *Obrazowanie*, 2013, klisze RTG przetworzone na srebro próba 670, instalacja
- Fot. Dzięki uprzejmości BWA Wrocław-Galerie Sztuki Współczesnej

5



4





 ANNA KANIA

Uwaga: „młode malarstwo”

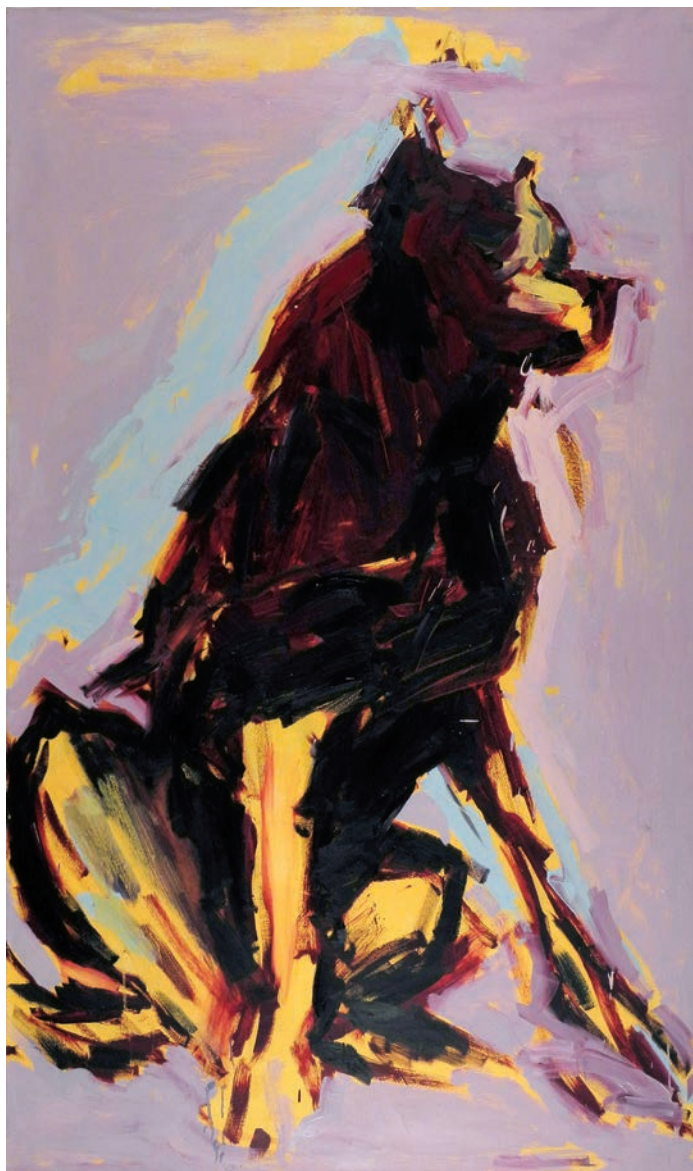
Kolejną, 23. edycję konkursu malarstwa młodych „Promocje” zdominowali tym razem absolwenci krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych.

1. **Juliusz Kosin**,
Narośl po horyzont ludzka I, 2013,
olej na płótnie, 170 x 115 cm
2. **Adam Bocian**, *Bez tytułu 3*, 2013,
akryl na płótnie, 190 x 150 cm
3. **Agnieszka Butkowska**, 2013,
Miejski horyzont, 2013,
olej na płótnie, 92 x 95 cm
4. **Danuta Krajewska-Pietrasik**,
Lekcja malarstwa, 2011,
akryl na płótnie, 80 x 120 cm

Należy bowiem przypomnieć, że to konkurs organizowany tylko dla aktualnych (ubiegłorocznych) absolwentów kierunków malarskich wyższych uczelni artystycznych. To zawężenie do jednoznacznie narzuconej regulaminem „Promocji” zamkniętej grupy potencjalnych artystów sprawia, że konkurs staje się niejako płaszczyzną konkurencji między krajowymi uczelniami kształcącymi w tym zakresie. Można na tej podstawie ustalić jakby ranking szkół artystycznych – co potwierdzają równocześnie co jakiś

czas, organizowane w Galerii Sztuki w Legnicy zbiorcze prezentacje laureatów z poprzednich edycji „Promocji” zatytułowane „Drogi twórcze” (por. art. A. Saj, *Geografia sukcesów*). Stąd wiadomo, że w kraju prym wiodą właśnie ASP w Krakowie, Warszawie, Wrocławiu, Poznaniu i Katowicach, których absolwenci zdobywają najczęściej nagrody „promocyjne”.

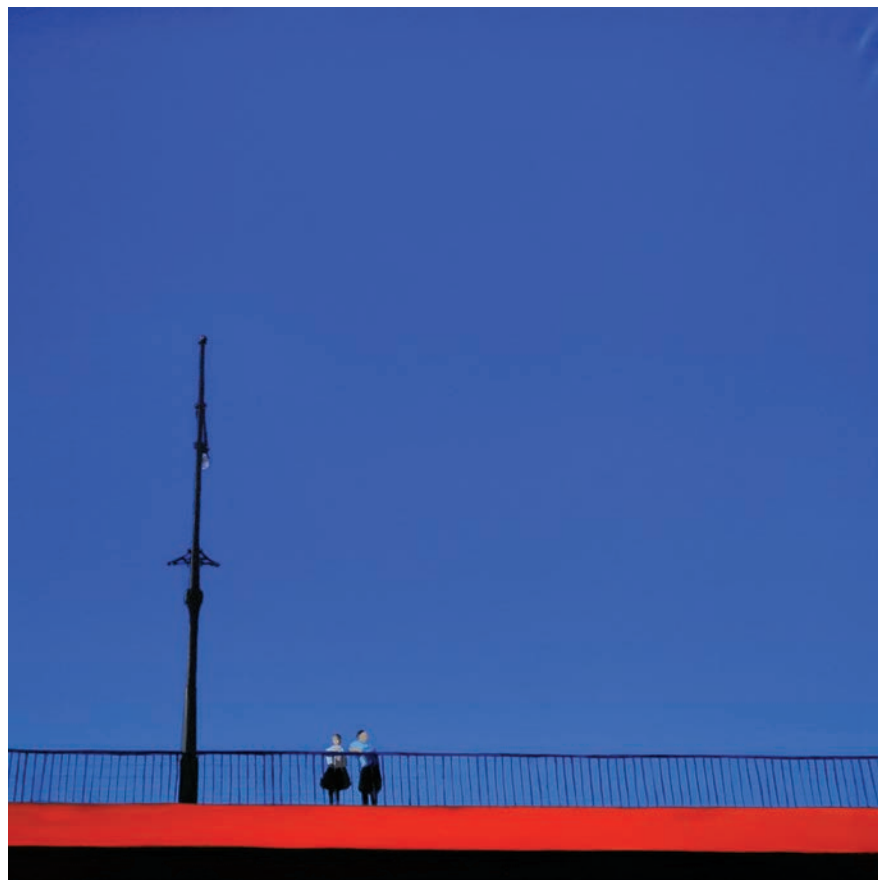
Czy legnickie „Promocje” są znaczące w sensie faktycznej promocji na krajowej scenie artystycznej? Jest to pytanie również ciekawe w kontekście porównania nazwisk



2

uczestników tego konkursu z innymi krajowymi przedsięwzięciami w rodzaju Konkurs Malarstwa im. E. Gepperta we Wrocławiu, „Bielska Jesień” w Bielsku-Białej, Festiwal Malarstwa w Szczecinie czy innymi inicjatywami w tym zakresie, np. z Częstochowy, Torunia, Rzeszowa itd. Wniosek stąd nasuwa się jeden: Polska konkursami malarstwa stoi... i potwierdzają to obserwatorzy naszego życia artystycznego, że pod tym względem należymy do wyjątkowego kraju, w którym malarstwo jest ciągle źródłem zainteresowania zarówno wyższych uczelni jak i młodych ludzi studiujących tę trudną technikę sztuki. Legnickie „Promocje” należą do tych konkursów, które właśnie cieszą się stałym, niesłabnącym powodzeniem, dają bowiem młodym szansę wejścia na forum krajowe, w tym więc sensie są cenne jako inicjatywa promująca malarskie talenty.

Wystarczy zrobić przegląd choćby kilku ostatnich edycji tego konkursu, by nie mieć wątpliwości, że młodym malarzom nie brakuje inwencji twórczej i chęci rozwijania swojego talentu (por. „Drogi Twórcze”). Również aktualna



3



4

Legnickie „Promocje” (...) dają młodym szansę wejścia na forum krajowe (...) są cenne jako inicjatywa promująca malarskie talenty.

z 2013 r. wystawa pokonkursowa potwierdza to swoim przyzwoitym poziomem artystycznej wypowiedzi. W Legnicy już od paru edycji można zaobserwować, zgodnie z postmodernistyczną wielością tematów – przykłady zróżnicowanych możliwości twórczych: będą tu zarówno nawiązania do „starych mistrzów” czy do stylizacji Grupy „Ładnie”, ale pojawia się też wysmakowana abstrakcja czy drapieżny realizm. Rozrzut tematyczny i formalny prac sprawia, że trudno jest czasami wskazać wyróżniające się indywidualności, ale to świadczy także o wyrównanym poziomie prac wyselekcjonowanych do tej wystawy. >



1. **Jolanta Strzelczyk**, *W zaciszu*, 2013,
olej na płótnie, 150 x 130 cm

2. **Bartosz Czarnecki**, *Możliwości struktury tłumy 3*, 2013,
olej na płótnie 150 x 150 cm

3. **Ewa Prończuk-Kuziak**, *Matka Polka Marudna*, 2012,
olej na płótnie, 100 x 80 cm

4. **Paweł Słota**, *Przestrzenie ujawnione XXV*, 2013,
olej na płótnie, 100 x 150 cm

5. **Katarzyna Piotrowicz**, *DSC_0367*, 2013,
olej na płótnie, 130 x 170 cm



2

Jury 23. konkursu po wstępnej selekcji ostatecznie zakwalifikowało do konkursu 86 prac 36 artystów. W drugim etapie oceny, jury postanowiło przyznać następujące nagrody: Grand Prix otrzymał Juliusz Kosin, absolwent ASP w Krakowie, wyróżniony ponadto osobną publikacją przez redakcję Formatu. Jego cykl trzech obrazów przypomina satelitarne mapy miast. Płataniny dróg widziane są oczami autora jakby przez ziemską atmosferę, która tworzy na tych obrazach niezwykłą aurę kolorystyczną. Te wysmakowane formalnie i warsztatowo obrazy są wyrazem subiektywnego, wrażliwego spojrzenia artysty na otaczającą nas przestrzeń – zestaw ten wyraźnie wyróżniał się swymi oryginalnymi walorami malarskimi. Laureatka Nagrody Marszałka Województwa Dolnośląskiego – Katarzyna Piotrowicz z ASP w Katowicach otrzymała także wyróżnienie „Exitu” i statuetkę „Srebrnej Ostrogi” – przyznawaną za śmiałość propozycji, jej innowacyjne rozstrzygnięcia. Zaprezentowała ona cykl trzech płócien, które sprawiają wrażenie jakby prześwietlonych fotografii, utrzymanych w neonowej kolorystyce. Te malarskie, bardzo osobiste opracowania ujęć fotograficznych sprawiają wrażenie wizji, które odszukane głęboko z pamięci, ujawniają się jako lekko zdeformowane, rozmyte, i miejscami przejasnione. To ciekawe, faktycznie innowacyjne malarskie ujęcie rzeczywistości. Paweł Słota, również z ASP w Krakowie, otrzymał Nagrodę Prezydenta Miasta Legnicy. Jego obrazy to nocne pejzaże miejskie, niby fotograficzne kadry, będące dynamicznymi

1

– malarsko potraktowanymi – przedstawieniami ulicznego ruchu, w grze pojazdów i światła. Przyznano również wyróżnienie od firmy JPJ dla Jolanty Strzelczyk, która zaprezentowała malarstwo tajemnicze w swym przekazie, będące poetyckim przedstawieniem wpadającego przez szczeliny światła do przyciemnionych, pewnie dawno opuszczonych, wnętrza. Od firmy Cobex wyróżnienie otrzymał Bartosz Czarnecki, absolwent ASP w Krakowie za graficzne – szablonowe przedstawienia na granicy rzeczywistości i abstrakcji. Moim zdaniem na uwagę zasłużyły także (niestety niedocenione przez jury) prace Ewy Prończuk-Kuziak. Są to oryginalne i odważne realizacje, które świetnie wpisują się w postmodernistyczną aktualność stylistyki kampani.

W jakim kierunku będzie zmierzać twórczość tych młodych debiutantów i jaką drogę osobistego rozwoju wybiorą, czas pokaże. Młodzi malarze – co charakteryzuje obecne pokolenie – raczej nie buntują się, nie szukają skandalu, a swoją karierę budują na solidnym i bezpiecznym gruncie, co zapewniają uczelnie artystyczne. Śmiało można więc powiedzieć o pewnym fenomenie powodzenia tego trudnego medium, jakim jest malarstwo wśród młodych artystów. Malarzy nam ciągle przybywa, co również zaprzecza istnieniu jakiegokolwiek kryzysu i końca malarstwa, o którym często mówi się w dyskusjach prowadzonych przez krytyków.

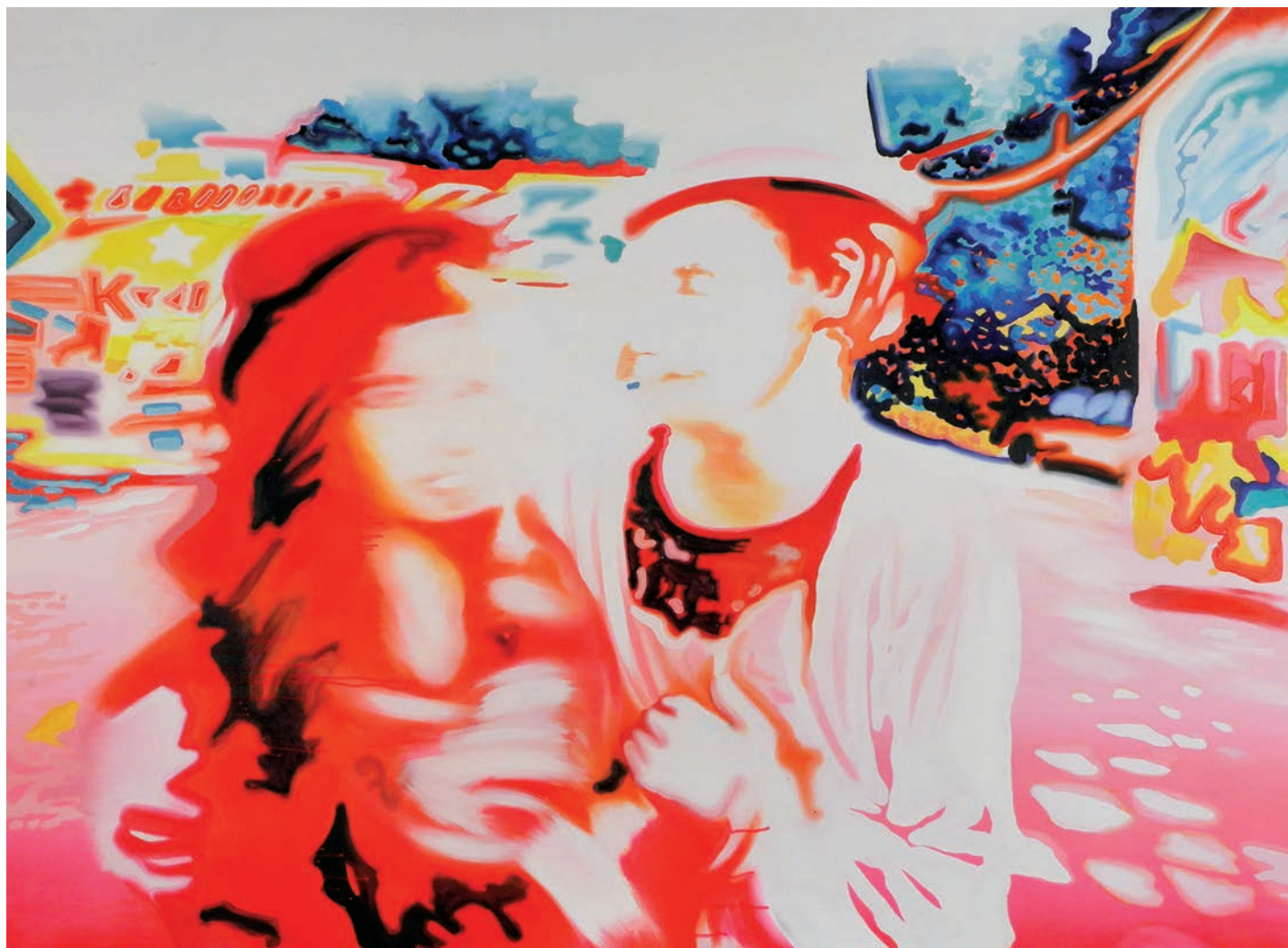
Ostatni konkurs im. E. Gepperta zorganizowano pod hasłem: „Uwaga: malarstwo”, w aktualnych „Promocjach” można by dodać: Uwaga: „młode malarstwo”! ■



3



4



5

JOLANTA CIESIELSKA

Bielska Jesień

41. Biennale „Bielska Jesień” zdaje się potwierdzać tryumfalny powrót malarstwa sztalugowego, widoczny także na innych przeglądach sztuki, jak choćby na ostatnim Biennale w Berlinie.



1

Ogromne zainteresowanie konkursem spowodowane było rozszerzeniem regulaminowym – propozycją skierowaną do artystów, którzy nie ukończyli uczelni artystycznej, i choć żaden z nich ostatecznie nie zakwalifikował się do konkursu, to przez blisko trzy miesiące zainteresowani malarstwem mogli podziwiać wszystkie nadesłane na konkurs propozycje na stronach galerii bielskiej. Było ich ponad 3000. Ostatecznie Jury w składzie: Kamil Kuskowski, Paweł Jarodzki, Anna Nawrot, Piotr Rypson i Agata Smalcerz wybrało 78 obrazów 42 artystów, które zaprezentowano publiczności 8 listopada 2013 r.

Grand Prix Biennale ufundowane przez Ministra MKiDN otrzymała młoda, utalentowana absolwentka gdańskiej ASP Ewa Juskiewicz za utwór malarski *Girl In Blue*. Podobnie jak w drugim z jej obrazów, kanwą do

1–3. Ekspozycja, widok ogólny, Bielska Jesień 2013
fot. Krzysztof Morcinek

jego powstania były portrety Rogera van der Weydena, późnogotyckiego malarza działającego w XV-wiecznej Brukseli. Ewa Juskiewicz, co jest dla niej cechą charakterystyczną, zaskakuje widza stosunkiem do portretowanych postaci niemal zawsze pozbawionych twarzy ukrytych za groteskową formą transgresyjnych masek. Odziana w brązową suknię dziewczyna kieruje spojrzenie widza w cześć pustego, skomplikowanie upiętego woalu, a nagrodzona *Dziewczyna w błękitie* zamiast głowy ma potężny zbiór grzybowatych narośli z gatunku hub. Niewinność i brzydota tworzy tu zaskakujący dysonans. W którymś z wywiadów artystka podkreśla, że poszukiwanie nie wykluczających się kontrastów i sprzeczności pozwala docierać jej do zakamarków ludzkiej duszy, badać reakcje społeczne na to, co

niszowe i wykluczane, spychane na margines świadomości. Portret w jej wydaniu zaprzecza pięknu estetycznej iluzji, do jakich przyzwyczajają nas reklamy kosmetyków, strojów i akcesoriów upiększających ciało. *Nie chcemy takiej wizji człowieka, która jest nieprzyjemna i mało atrakcyjna* – mówi malarka. Trzy lata temu utworzyła widzejski kolektyw „AAA tanie wizualki”, realizowała cykl animacji przestrzennych do spektaklu Roberta Florcza *Makbet Remix*, jest także laureatką I nagrody na festiwalu wideo *The One Minute* oraz finalistką 2. Festiwalu Polskich Filmów Krótkometrażowych Short Waves 2010. Pismo artystyczne *Format* zwróciło uwagę na jej talent już w trakcie III Festiwalu Sztuki Młodych „Przeciąg” w Szczecinie w 2011 roku, dając jej swoją nagrodę za cykl prezentowanych tam rysunków.

Drugą Nagrodę Marszałka Województwa Śląskiego otrzymała również gdańczyczanka, Ewa Skaper, która przyznała się otwarcie, że na konkurs namówiła ją córka, sama bowiem uważa, że w dojrzałym wieku nie wypada ryzykować, stając w szranki z o wiele młodszymi konkurentami. Myliła się – jej nagrodzone prace cieszyły się dużym zainteresowaniem widzów i biorących udział w wystawie artystów, wzbudzając podziw



2

nienagannym warsztatem malarskim i sugestywną aurą. Bohaterką wielu jej obrazów jest Gloria – staroświecko ubrana lalka, której przytrafiają się rozmaite przygody (*Gloria w fabryce misiów* czy *Gloria nie boi się krwi*). Jej obrazy łączą w sobie elementy dziecięcej wyobraźni i filmowego czarnego humoru. Mistrzowski warsztat malarski (artystka posługuje się techniką temperry i oleju) oraz bazowanie na starych fotografiach tworzą z tego urokliwą całość wciągającą widza w osobny świat fantasmagorii okraszzonej smakowicie malowanymi detalami.

Laureatem trzeciej nagrody został Konrad Maciejewicz, absolwent Instytutu Sztuki UMCS w Lublinie za cykl obrazów „Afrodite”. Utrzymane w spokojnej gamie biedermajerskich sosów, ustrojone w przebogaty detal przypominający nieco martwe natury holenderskie, kompozycje przy bliższym poznaniu

zaskakują widza ich mroczną treścią. Jednocześnie przyciągają i odpychają. Widzimy na nich wyalienowane ciała poddawane okrutnym rytuałom, przemiany płci, motywy kastracyjne. Te pieczołowicie wyklejone z setek wyciętych skrawków sceny wciągają widza w głąb wielowarstwowo rozwijającego się, psychodelicznego horroru. Uderzają perwersyjnym okrucieństwem ukrytym za barokowym decorem. Autor posługuje się rzadką umiejętnością oryginalnie używanej starej techniki kolażu, tu bardziej przypominającego decoupages. Zbiera hurtowe ilości starych, pochodzących z lat 60., 70. i 80. czasopism i układa z nich owe, ukazujące ciemną stronę ludzkiej seksualności thrillery. Przyznam, że robi to tak perfekcyjnie, że ciarki chodzą po plecach, kiedy się dłużej przy nich postoi, a psychoanalitycy na ich podstawie mogliby napisać niejedną pracę doktorską. >

Zaznaczono wyraźny zwrot w kierunku malarstwa narracyjnego, surrealizującego, dystansującego się od relacjonowania rzeczywistości i problematyki społeczno-politycznej.

3





1

1. **Ewa Skaper**, *Gloria w Fabryce Misiów*, 2011, tempera jajowa i olej na płótnie, 100 x 110 cm
2. **Ewa Skaper**, *Gloria nie boi się krwi*, 2011, tempera jajowa i olej na płótnie, 100 x 140 cm
3. **Bartosz Kokosiński**, *Obraz pożerający motyw religijny*, 2012, technika własna, 155 x 158 x 37 cm
4. **Małgorzata Szymankiewicz**, *Bez tytułu 203 (nigdy się nie rozpada, bo nigdy nie tworzy całości)*, 2013, akryl na płótnie, 160 x 140 cm
5. **Konrad Maciejewicz**, *Bez tytułu z cyklu Afrodite*, 2012, kolaż, papier, 100 x 70 cm

Fot. 1-5 Jacek Rojkowski



2

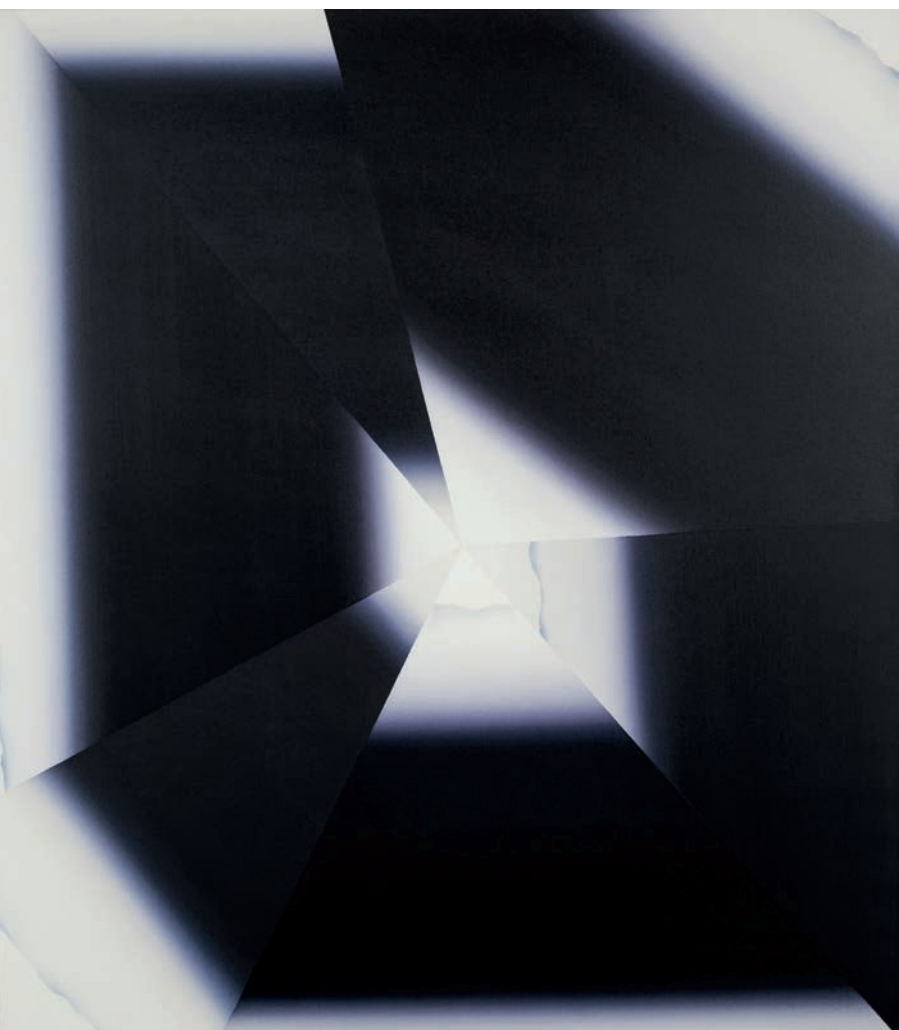
Zdobywcą największej ilości nagród – honorowego wyróżnienia oraz nagród przyznanych przez pisma „Art luk”, „Obieg” i „Exit” został doceniony już na ubiegłorocznym konkursie im. Gepperta krakowski artysta Bartosz Kokosiński za pracę *Obraz pożerający motyw religijny*. Zmaganie się z tradycją malarstwa i oryginalny sposób budowania art objects w miejsce tradycyjnie malowanych obrazów wyróżnia jego prace nie tylko przestrzenną formą, zmysłową strukturą bogatego trójwymiarowego detalu, ale przede wszystkim ich dynamiką, dosłownym ciężarem i nie pozbawioną humoru konkretyzacją gestu „malarzkiego”. Wszystko zaczęło się jeszcze na studiach od cyklu obrazów „Choroby malarstwa”, gdzie aby wydobyć wspomniany, niełatwy w sumie problem, artysta zaczął owe kłopotliwe chorobowe stany odzwierciedlać, wykorzystując przestrzenne mankamenty obrazu – nierówności pomarszczonej powierzchni płótna, strupy i pęknięcia farby, wyginające się blejtramy. Na kolejno prezentowanych wystawach tego utalentowanego i błyskotliwego artysty, takich jak „Niektóre obrazy nie chcą



być namalowane" (BWA Katowice 2011), „(Nie)porządek rzeczy" (Bunkier Sztuki Kraków 2011) czy „Perwersyjne odchody myśli" (Galeria Promocyjna, Warszawa 2013) zobaczyć mogliśmy „rzucone na pożarcie" fantazyjnie wygiętym blejtrantom sceny domowej, martwe natury, sceny łąkowe i pejzażowe. Wszystkie te dramatyczne próby odniesień do klasyki gatunku wymagają od artysty pieczołowitego i kosztownego kolekcjonowania i preparowania rozmaitego asortymentu detali, składających się później na bogatą niemal barokową materię obrazu, ale wysiłek się opłaca. Kompozycje Bartosza Kokońskiego robią na widzach ogromne wrażenie. Pomimo wyraźnego sukcesu wystawienniczego artysta, aby się utrzymać, maluje utrzymane w szarościach, znajduwane w pismkach pornograficznych modelki (tzw. piękne dupy). Życzymy mu, aby wraz z rosnącą popularnością i decyzją przeprowadzki do Warszawy mógł poświęcać więcej czasu na ambitniejsze zadania malarskie.

Pozostali wyróżnieni to młoda wrocławianka Kamila Kuźnicka (nagroda pisma "Art and Bussines"), Karolina Komorowska, Marcin Zawicki oraz zwycięzca plebiscytu internetowego pracujący na lubelskim UMCS Piotr Korol, prezentujący strukturalne białoczerwone „Obrazy grawitacyjne" utrzymane w stylistyce lat 70.

Podsumowując tegoroczne Biennale, uważam, że zaznaczono wyraźny zwrot w kierunku malarstwa





1. **Karolina Komorowska**, *Balkon*, 2012, technika własna, 140 x 220 cm
 2. **Remigiusz Suda**, *200 dpi*, 2013, olej na płótnie, 100 x 130 cm
 3. **Marcin Zawicki**, *Bez tytułu* (z serii *The Fall*), 2012, olej na płótnie, 140 x 160 cm
 4. **Ewa Juszkiewicz**, *Girl in Blue*, 2013, olej na płótnie, 200 x 160 cm
- Fot. 1-5 Jacek Rojkowski

1



2



3

narracyjnego, surrealistycznego, dystansującego się od relacjonowania rzeczywistości i problematyki społeczno-politycznej. Mało także było obrazów strukturalnych i abstrakcyjnych. Nieliczni reprezentanci tej ostatniej tendencji, jak wspomniany już Piotr Korol, „architektoniczna” Aleksandra Kowalczyk, „kosmiczna” Maja Wilhelm, liryczna Dora Hara czy interesujący i „wyluzowany” Bartłomiej Żukowski oraz niedoceniona, choć jak zwykle perfekcyjna, Małgorzata Szymankiewicz pokazali różnorodne spojrzenie na sztukę niefiguratywną, racjonalną, która w tym roku nie została wyróżniona uznaniem jury. Cieszyła obserwatorów nieustannie wysoka forma bywalców konkursowych, takich jak Rafał Borcz czy Paweł Matuszewski, także pojawienie się artystów najmłodszego pokolenia związanych ze sztuką akcyjną i malarskimi interwencjami miejskimi jak Igor Przybylski z Warszawy czy Rafał „Czępo” Czepiński z Puław. ■



Malarstwo jako sfera hybrydyzacji

O obrazach Ewy Juszkiewicz

Malarstwo Ewy Juszkiewicz doskonale koreluje z definicją współczesnej działalności artystycznej, sformułowaną przez Nicolasa Bourriauda, który określił obecną sztukę jako sferę hybrydyzacji [1]. Można powiedzieć, że obrazy laureatki nagrody Grand Prix tegorocznej edycji Biennale Malarstwa „Bielska Jesień” dialogują z proponowanym przez francuskiego krytyka sztuki terminem pod dwoma względami: z jednej strony czerpią z dawnej tradycji artystycznej, bez kompleksów ją przetwarzając i remiksując obrazy (tzw. appropriation art), z drugiej zaś strony w wyniku owego procesu samplowania dawnych dzieł na płótnach artystki pojawiają się hybrydalne postacie o „nieludzkich” głowach [2]. Sztuka rodzi się ze sztuki – pisał Ernst H. Gombrich [3]. Autor ten stawiał tezę, że inspiracją dla malarstwa iluzjonistycznego nie jest rzeczywistość, lecz język konwencji, czyli zastane wzory i schematy, które są przez kolejne generacje artystów przejmowane i przekształcane. Podmiotowość i indywidualność Juszkiewicz ujawniają się zaś w tych miejscach, gdzie podejmuje ona spór ze schematem: podmiotowość wyłania się bowiem tam, gdzie żywa jednostka krzyżuje się z językiem i artystycznymi konwencjami [4].

Artystka, szukając aspektów, dzięki którym może podjąć spór z owymi konwencjami, koncentruje się przede wszystkim na ingerowaniu w portrety i autoportrety rozmaitych, bardziej lub mniej znanych dawnych mistrzów, często zmieniając przy tym zarówno format obrazu, jak i technikę malarską. Newralgiczne miejsca zainteresowania artystki stanowią jednak głównie twarze, które po dokonaniu przez nią malarskiego samplingu zazwyczaj znikają, zakryte maskami, włosami czy kwiatami lub zostają zaskakująco przetworzone. W portrecie kobiety, pierwotnie pędzla Rogiera van der Weydena, tam, gdzie spodziewamy się twarzy, napotykaemy na finezyjnie pozałamywane fałdy materii białego czepca, który zaczął żyć własnym życiem i zaniektował oblicze portretowanej. *Girl in Blue*, inspirowana dziełem Johannesesa Cornelisza Versproncka, zamiast delikatnej dziewczęcej fizjonomii pyszni się natomiast monstrualnym grzybem o mięsistych kapeluszach, sprawiającym wrażenie nieustannego i niekontrolowanego rozrastania się. Podobnie rzecz się ma z obliczem kobiety, pierwotnie pozującej siedemnastowiecznemu mistrzowi holenderskiemu, które w ujęciu Juszkiewicz zamieniło się w zarazem fascynującą, jak i przerażającą formę, kojarzącą się z miękką, nieco lepka grzybnią lub finezyjną muszlą, „unoszącą się” nad wyrafinowaną i nieskazitelnie białą kryzą. Następna dama (według Élisabeth Vigée-Lebrun), odziana w niebieską suknię i wspierająca subtelne dłonie na aksamitnej poduszce, w miejscu twarzy ma z kolei kawałek pnia, porośnięty obficie hubą. Co zabawne, w rolę piórka zdobiącego kapelusz wcieliła się leśna roślinność, stercząca z hubowego toczka niczym modna

Z prawej:

Ewa Juszkiewicz, *Bez tytułu / według Rogiera van der Weydena*, 2012, olej na płótnie, 140 x 95 cm, fot. Jacek Rojkowski

dekoracja. W efekcie przetworzeń tego rodzaju postacie stają się hybrydalne, łącząc w swoich sylwetkach to, co znane i oswojone, z tym, co dziwaczne i niepokojące, a także to, co ludzkie, z tym, co nieludzkie, poniekąd wpisując się w estetykę posthumanizmu [5].

Odbiorca, oczekując możliwości nawiązania wzrokowego kontaktu z przedstawionymi postaciami, zaczyna czuć się nieswojo, przypominając sobie obrazowy pierwowzór i nie mogąc w całości odnaleźć go w dziele Juszkiewicz. Sam proces percepcji tych obrazów staje się więc hybrydalny, gdyż uruchamiają się w nim i składają się na niego różne aspekty: pamięć artystycznych konwencji, zgromadzona w muzeum wyobraźni każdego z patrzących, życiowe doświadczenie, „podpowiadające”, że ponad ramionami postaci powinna znajdować się głowa, oraz element zaskoczenia, związany z samplowaniem.

Jako hybrydalny można opisać także sam proces twórczy, który staje się udziałem Juszkiewicz. Artystka tworzy bowiem również kolaże, które ze swojej natury są łączeniem różnych, często pozornie nieprzystających do siebie elementów, zaproszonych do stworzenia nowej wizualnej jakości. Można więc przypuszczać, że pomysł na remiksowanie obrazów w malarstwie został zainicjowany w technice kolażu, by na płótnach zyskać bardziej wyrafinowaną i efektowną formę, pełną niekiedy barokowego przepychu. Siłę malarstwa Juszkiewicz potęguje bowiem także świetny warsztat i umiejętność działania dużymi formatami.

Hybrydalny charakter tej twórczości odzwierciedla się również w relacji do źródeł inspiracji, z których artystka czerpie: są to mianowicie znane lub mniej znane obrazy renesansowe i barokowe, lecz sposób ich przetwarzania wskazuje na strategię artystyczne belgijskiego surrealisty René Magritte’a. Twórca ten lubował się w zakrywaniu twarzy bohaterom swoich dzieł, „używając” do tego celu białych tkanin, włosów, nagich ciał, bukiecików fiołków czy zielonych jabłek. Nieobcy był mu także zabieg pokazywania tyłu głowy w miejscu fizjonomii lub jej przekształcania w zaskakujące przedmioty, czego przykładem może być wizerunek mężczyzny, którego elegancko odziany korpus wieńczy balon.

W kontekście tych analiz bardzo trafna wydaje się propozycja Pawła Jarodzkiego, jurora „Bielskiej Jesieni 2013”, który tendencję reprezentowaną m.in. przez Juszkiewicz określił jako surrealistyczny barok [6]. Samo połączenie w jedno pojęcie tych historyczno-artystycznych nurtów, na osi czasu usytuowanych jakże daleko od siebie, wskazuje na to, że definicja Bourriauda, traktująca sztukę jako sferę hybrydalności, jest w wypadku dotychczasowej twórczości Ewy Juszkiewicz jak najbardziej na miejscu. W ujęciu tej artystki sztuka współczesna nomadyzuje formy i upłynnia je, pozwalając na rekonstrukcję obiektów estetycznych z przeszłości i ponowne „wypełnienie” historycznych form nową treścią [7]. ■

1 N. Bourriaud, *Postproduction: Culture as Screenplay: How Art Re-programs the World*, Translated by J. Herman, New York 2002 oraz N. Bourriaud, *Estetyka relacyjna*, przeł. Ł. Białkowski, Kraków 2012, s. 141.

2 *Pojęcia remiksowania i samplowania obrazów*, za: N. Bourriaud, *Estetyka relacyjna*, s. 139.

3 E.H. Gombrich, *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawiania obrazowego*, przeł. J. Zarański, Warszawa 1981.

4 Porównaj: G. Agamben, *Autor jako gest*, w: idem, *Profanacje*, tłum. M. Kwaterko, Warszawa 2006, s. 92 oraz W. Bałus, *O możliwości napotkania podmiotu twórczego w dziele*, w: *Podmiot/Podmiotowość. Artysta – Historyk – Krytyk*, red. M. Poprzęcka, Warszawa 2011, s. 29.

5 Porównaj: M. Bakke, *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu*, Poznań 2010.

6 P. Jarodzki, *Surrealistyczny barok*, w: 41. *Biennale Malarstwa „Bielska Jesień 2013”*, red. G. Cymbulka, B. Swadźba, Bielsko-Biała 2013, s. 98.

7 N. Bourriaud, *Estetyka relacyjna*, s. 113.



Hello, Modernity! Julii Curyło we wrocławskiej Galerii Miejskiej.

Co łączy otyłą lalkę Barbie, dmuchaną kurę, Wielki Zderzacz Hadronów ze Stevem Jobsem, Billem Gatesem i Damienem Hirstem? Nic? A jednak. Wszystkie te elementy należą do zestawu prywatnej ikonografii Julii Curyło – młodej, utalentowanej malarki – której najnowszy projekt artystyczny można było oglądać do 9 listopada we wrocławskiej Galerii Miejskiej.



Hello, Modernity! to wystawa przekrojowa. Ukazała bowiem przebieg dotychczasowych działań młodej artystki, eksponując przy tym obrazy pochodzące m.in. z wyjątkowego, debiutanckiego cyklu „Odpusty i cudowne widzenia” (2008-2011), ale też z serii „LHC/Large Hadron Collider” (2011-2012), „Boska Cząstka” (2013) oraz „Spotkania” (2012-2013) i „Chicks” (2012-2013). Pomimo tego, że zaprezentowane w Galerii Miejskiej obrazy powstały zbliżonym do siebie okresie, to zauważalne są stosunkowo spore różnice zarówno w sposobie malowania, jak i w podejmowanej tematyce. Pierwszą myślą, jaka się nasuwa na widok wrocławskiej wystawy, jest pytanie o technikę. A raczej o to, gdzie podziąła się mistrzowska wręcz precyzja Curyło? Nowe obrazy różnią się od cyklu debiutanckiego, w którym oprócz świeżego i nowatorskiego wówczas w Polsce spojrzenia na sztukę, porażająca była także perfekcyjna i drobiazgowo technika malarska. Jak czytamy w zapowiedzi do legnickiej wystawy: [Curyło] *prowadzi pędzel z niezwykłą dokładnością, dzięki czemu jej obrazy często sprawiają wrażenie kolaży fotograficznych, w których elementy rzeczywistości sąsiadują ze sobą w zaskakujący sposób* [1]. W przypadku nowszych

Artystka zderza ze sobą dwie wielkie sfery – naukową / racjonalną i duchową / kreacyjną.

Julia Curyło

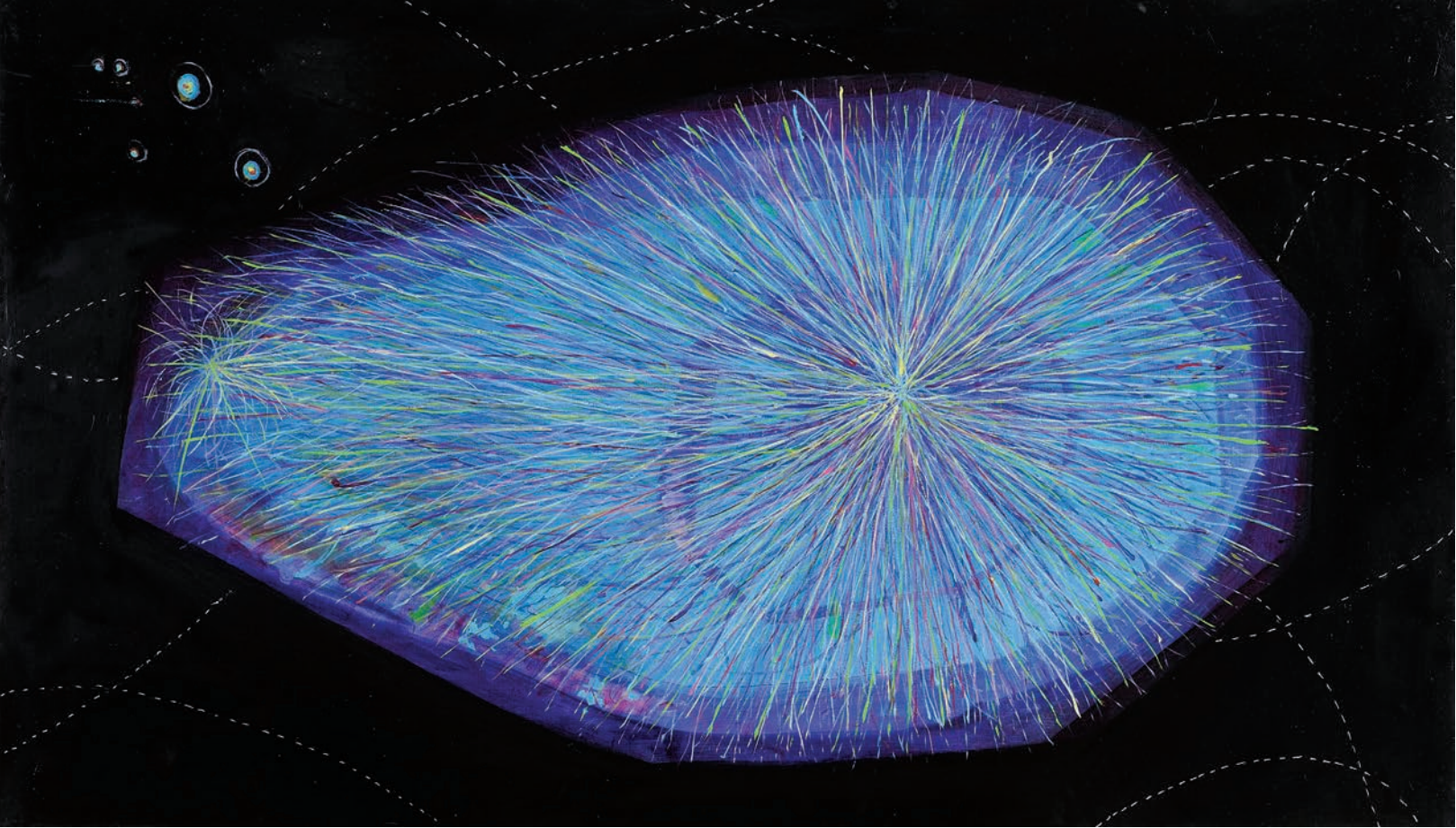
1. *Danse Macabre*, technika mieszana, olej na płótnie i kryształki, 140 x 210 cm, 2013
2. *Zderzenie 10*, olej na płótnie, 70 x 120 cm, 2011
3. *LHC Miłość*, olej na płótnie, 164 x 213 cm, 2011

prac – nie mówiąc już o cyklu „Boska Cząstka” – styl malarski wyraźnie uległ zmianie – plama barwna nie jest już tak uporządkowana i hipnotyzująca, a bardziej wyzwolona, dynamiczna i mniej precyzyjna. Być może jest to zabieg celowy, świadczący o pewnym stanie przejściowym, będącym jednocześnie swoistą zapowiedzią zmiany stylu malarskiego lub po prostu świadectwem jego naturalnej ewolucji.

Będąc przy wczesnych działaniach Curyło, dobrze odnotować, że na wystawie Hello, Modernity! zaprezentowano tylko jeden obraz pochodzący z pierwszego cyklu pt. „Odpusty i cudowne widzenia”. I – co nie powinno dziwić – *Jezus. Dobry Pastor nad dziedzińcem ASP* zdecydowanie wyróżniał się spośród innych, zaprezentowanych w górnej sali realizacji. Uwagę przykuwał również budzący ogromną sympatię obraz pt. *Jeff Koons i Damien Hirst dzielą rynek sztuki*, który w humorystyczny i prosty sposób obrazuje funkcjonujące mechanizmy i podziały istniejące we współczesnym rynku sztuki. Ponadto pracę tę można uznać za swoisty – acz

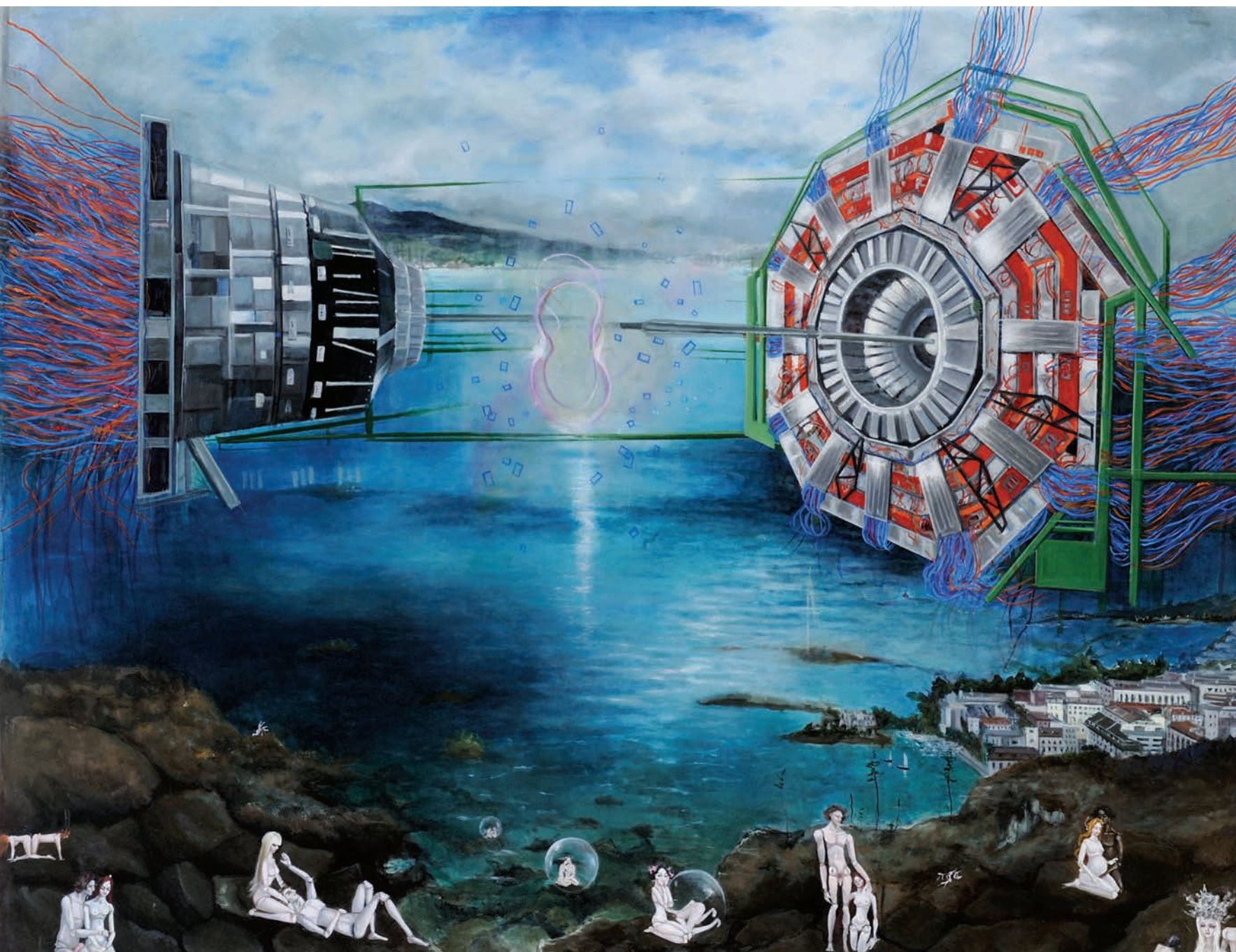
uproszczony – komentarz do aktualniejszej sytuacji sztuki – szczególnie jej komercyjnego aspektu. Jeff Koons i Damien Hirst to ikony sztuki najnowszej. Obydwaj należą do grona twórców najlepiej zarabiających, a realizacje ich autorstwa niezwykle często osiągają wybitne rekordy aukcyjne. Dodatkowo reprezentują dwa największe światowe rynki – amerykański (Nowy Jork) i angielski (Londyn), co w wyraźny sposób >

1 Julia Curyło, *Rzeczywistość magiczna*, na <http://www.nck.pl/artykuly/97986.html> (stan z 20.10.2013)



2

3





1

zostało również zaznaczone w przepelnionym symbolami i atrybutami obrazie Julii Curyło. Należy zaznaczyć, że obraz ten jest przykładem pracy, w której w mistrzowski sposób zbudowana została warstwa ikonograficzna, dzięki której odczytywanie ukrytych w obrazie sensów staje się prawdziwym wyzwaniem i – nie ukrywam – dobrą zabawą.

Należący do tego samego cyklu obraz pt. *Rozmowa Steve'a Jobsa z Billem Gatesem* nie robi już takiego wrażenia. Być może dlatego, że praca ta zarówno pod względem technicznym, jak i wizualnym nie jest do końca zadowalająca. O ile w powyższym obrazie celowe zachwianie proporcji i deformacja tłumaczą się same, o tyle w przypadku tej pracy zbyt duża głowa Billa Gatesa po prostu razi. Dodatkowo, ilość nagromadzonej – oczywiście, ale też silnej – symboliki sprawia, że realizacja ta jest – mówiąc kolokwialnie – nieco przegadana. Warto zaznaczyć, że inspiracją do powstania płótna była całkiem interesująca książka pt. *Mapa i terytorium* Michaela Houellebecqa, w której znalazł się podobny motyw dzieła o tytule: *Bill Gates i Steve Jobs rozprawiający na temat przyszłości informatyki* (oryginalnie: *Bill Gates et Steve Jobs s'entretenant du futur de l'informatique*). Wydaje mi się, że każdy z użytych tu elementów obrazowych jest mocno osadzony kulturowo, niesie ze sobą określone i powszechnie rozpoznawalne treści. Stąd też znajdujące się w pracy Curyło: Bill Gates, logo Microsoft, Steve Jobs, logo Apple, białe appllowskie słuchawki, szata Jezusa, a do tego McDonald's w kilku wariantach to zdecydowanie za dużo. Wyważoną kompozycję

posiada natomiast obraz pt. *Śniadanie na plaży*, który w humorystyczny sposób przedstawia otyłe, ledwo mieszające się w przestrzeni obrazowej postaci o twarzach kojarzących się z wizerunkami lalki Barbie i Kena. Nie ulega wątpliwości, że również ten obraz odnosi się do szeroko omówionego już w sztuce współczesnej zagadnienia postępującego konsumpcjonizmu, spłylenia wartości oraz nieustannie rosnącego problemu chorób cywilizacyjnych, w tym otyłości.

Innym pod niemalże każdym względem jest cykl „LHC/Large Hadron Collider”, czyli tłumacząc na język polski – Wielki Zderzacz Hadronów. Obrazy należące do serii powstałej w latach 2011-2012 są przede wszystkim spokojniejsze, statyczniejsze, odchodzące od figuratywności, ale też bardziej drapieżne i złowieszcze. Być może ma na to wpływ wprowadzona przez Curyło szorstka – zbliżona do cyberpunkowej – estetyka. Pomimo że „LHC” stylistycznie różni się od poprzednich serii, to pod względem ideowym z powodzeniem kontynuuje i rozwija rozpoczęte w 2008 roku rozważania. Być może początkowo nie widać istniejących pomiędzy cyklami powiązań, jednak po bliższym przyjrzeniu się i poddaniu analizie warstwy ikonograficznej jesteśmy w stanie zauważyć motywy wspólne. Na pierwszy plan wysuwa się sfera religii i wiary, które we współczesnych

czasach poddane zostały postępującej laicyzacji. Coraz większa dominacja nauki i techniki nad kategoriami duchowymi sprawiła, że wielu badaczy, myślicieli i twórców zwróciło się w kierunku tego obszaru. Podobnie Julia Curyło – wykorzystując motyw jednego z najśmielszych chyba wynalazków w historii ludzkości, pragnie zmierzyć się z szeroko pojętym tematem kosmogonii. Artystka zderza ze sobą dwie wielkie sfery – naukową/racjonalną i duchową/kreacyjną. Koncentrując się na mechanistycznej wizji świata, graniczącej momentami z cyborgizacją, Curyło stara się poddać analizie stosunek współczesnego człowieka do tak ważnych sfer, jak wiara, mistyka, religia – ale też nauka i technika. Nie odnajdziemy tu więc słodko-jarmarcznych, dmuchanych delfinów czy przyjaznych Baranków Bożych, a patrzące na nas złowieszczo niemalże cybernetyczne oko.

Na wrocławskiej wystawie zaprezentowano cztery wielkoformatowe obrazy z cyklu: „LHC Genesis”, „LHC Sąd”, „LHC Katedra” oraz „LHC Miłość”, które w pełni sposób charakteryzują opisywaną grupę prac. W każdym z obrazów odnajdziemy bezpośrednie odniesienie do Wielkiego Zderzacza Hadronów, którego odzwierciedlenie zazwyczaj usytuowane jest w centralnym miejscu kompozycji i na potrzebę malarstwa przeistacza się symbol niematerialnego bytu boskiego. Mechaniczna



2

Julia Curyło

1. *Kury Feministyczne*, 2012
poliuteran, nadruk, obciążnik,
140 x 180 x 100 cm
2. *LHC*, 2011, olej na płótnie,
204 x 153 cm,
kolekcja prywatna
3. *Kura Natalii LL*, 2012,
poliuteran, nadruk,
obciążnik, 140 x 180 x 100 cm
4. *Jeff Koons i Damien Hirst*
dziela rynek sztuki, 2013,
olej na płótnie, 140 x 210 cm



4



5

**Hello, Modernity!
to swoiste przywitanie
się z nową rzeczywistością,
za którą (...)
jesteśmy odpowiedzialni i w której sami
musimy odnaleźć
swoje miejsce.**

konstrukcja unosi się na tle wykreowanych przez Curyło przestrzeni – rajskiej łąki, morskiego krajobrazu czy wnętrza katedry – w zdecydowany sposób nad nimi górując. Jak trafnie zauważa Ewa Sułek – *Struktura okręgu, będąca strukturą LHC jest więc w swojej istocie doskonała i stanowiąca perfekcyjną całość – tak, jak Bóg w religiach monoteistycznych. Seria obrazów Curyło porusza więc problem współczesnego boga – dla niektórych jest nim nauka, dla innych religia. Artystka połączyła wywodzącą się z wiary teorię powstania i końca świata z naukowymi poszukiwaniami, obrazując trudny do zwerbalizowania problem współczesnych – walki racjonalizmu i chęci poznania prawdy z wiernością wobec tradycji i wiary* [2].

Na uwagę zasługuje jeszcze kilka prac, które zostały wyeksponowane w dolnej przestrzeni. Oprócz związanych z „LHC” obrazów z cyklu „Boska Cząstka”, całkiem

interesującymi obrazami okazały się intrygujące i pełne symboliki: *Danse Macabre*, *Euroarabia* oraz *Matka*. Wracając jednak do „Boskiej Cząstki” – prace te przybrały formę obrazów półprzestrzennych, których motyw główny opiera się na kształcie mandali. Oczywiście nie bez znaczenia jest tu figura koła, która odnosi nas do boskości, absolutu, jedności czy też nieskończoności i doskonałości. Bez wątpienia więc, mamy tu również do czynienia z poruszaną w cyklu „LHC” metaforą współczesnego postrzegania i kryzysu wiary/religii. Obrazy te zbudowane są na jednym schemacie – prostokątne płótno pokryte jest czarną, gładką plamą barwną, w którą w centralnym punkcie wkomponowana jest malarska mandala. W jej środku osadzona została wypukła, kwadratowa kompozycja, która zbudowana została z niewielkiej wielkości sakralnych obiektów/dewocjonaliów przynależących do różnych kręgów religijno-kulturowych. Motyw koła i kwadratu łączy to, co, ziemskie, z tym, co niebiańskie, odnosząc nas jednocześnie do toczącej się od wieków dyskusji o wzorce etyczne, moralne, jak i religijne.

Za zakończenie warto dodać, że wrocławska wystawa, oprócz walorów estetycznych, dostarcza również swoistego materiału badawczego. Analizując bowiem zaprezentowane prace, można zaobserwować powolny proces zmian, jakie zaszły w obszarze podejmowanych przez Julię Curyło zagadnień. Wychodząc od kwestii skomercjalizowania wiary i swoistej popkultury religijnej, artystka przeszła drogę przez eksplorację sfery technicyzacji świata i racjonalnego postrzegania zjawisk w nim występujących, do nieco moralizatorskiego tonu wyczuwalnego w zderzanych ze sobą ikonach współczesnej kultury masowej. Całość zatem jest spójną opowieścią o współczesności. O rozwoju nauki i techniki, o pędzącym konsumpcjonizmie, o laicyzacji wiary, o robotyce, nowych technologiach i posthumanizmie, o feminizmie i w końcu o miejscu jednostki we współczesnym, nieco pokreślonym świecie. „Hello, Modernity!” to swoiste przywitanie się z nową rzeczywistością, za którą tak na dobrą sprawę jesteśmy odpowiedzialni i w której sami musimy odnaleźć swoje miejsce. ■

2 Ewa Sułek, *Hello, Modernity!* [w:] *Hello, Modernity!*, red. Anita Wincencjusz-Patyna, Wrocław 2013, s. 17.

Antek Wajda, czyli myśli gnieźdzą się w przedmiotach

Rozmowa z Antkiem Wajdą to książkowy wręcz przykład na to, że gdy idzie się pogadać z artystą o jego własnej twórczości, nie należy z góry zakładać, w jakim kierunku owa rozmowa powinna podążyć.

Można oczywiście zawsze wesprzeć się wnikliwą lekturą przeprowadzonych wcześniej i opublikowanych już wywiadów, dokładnie obejrzeć portfolio przysłego rozmówcy i wyrobić sobie jakieś tam zdanie na temat. Oraz zasugerować się nieco motywem przewodnim całego wydania pisma, dla którego ten tekst ma powstać, i zaproponować rzeczonemu artyście, abyście wspólnie potropili ślady kampu w jego dossier. Bardzo prawdopodobne, że jeśli tym artystą jest Antek Wajda, to możecie swoje pomysły i detektywistyczne skłonności odłożyć na półkę.

Rozmowa z Antkiem Wajdą i bardziej wnikliwe przyjrzenie się jego twórczości odsyła nas bowiem do tak różnorodnej, a czasem wręcz biegunowo odległej ilości znaczeń, kontekstów i inspiracji, że próba wpisania artysty w jakikolwiek jednolity nurt musi zakończyć się fiaskiem. Nawet jeśli tym nurtem ma być wspomniana sztuka kampu – trudna dziś do jednoznacznego zdefiniowania, bogata w formy i odniesienia, a karmiąca się światem szeroko rozumianej kultury popularnej. Te cechy rzeczywiście zbliżają styl kampu do sztuki spod znaku Antka Wajdy. Jak i do sztuki setek innych, całkowicie różnych od wrocławskiego artysty, twórców. Różnica jest natomiast właściwie jedna, za to nadrzędna. Wajda nie jest bowiem artystą zamkniętym, programowym. Pełnymi garściami czerpie z tradycji XX-wiecznej awangardy, pozostawiając jednak dla siebie tylko to, co zgodne jest z jego własną wizją. Należy przy tym wyraźnie zaznaczyć, że nie jest to wizja do czegokolwiek zobowiązująca. To, że nie jest pisarzem, nie znaczy, że miał nie napisać książki. To, że jego dotychczasowe prace wchodzą w nieustanny i często bardzo krytyczny dialog z całkowicie nie bajkową rzeczywistością, nie znaczy, że miał nie zilustrować bajki dla dzieci. To, że dziś nie rzeźbi, nie znaczy, że jutro nie zaprosi nas na wystawę swoich rzeźb. Jak sam podkreśla, nigdy nie tworzy według ściśle przemyślanego planu. Zawsze najpierw pojawia się impuls – przedmiot, posłyszana rozmowa, żart sytuacyjny. Na tej kanwie rodzi się pomysł na obraz, rysunek lub książkę.

Doskonałą okazją do obserwacji, jakimi tropami podążają pomysły Antka Wajdy, była jego ostatnia wystawa, którą we wrześniu 2013 roku przygotowało Muzeum Miejskie Wrocławia.

Ekspozycja „A. Wajda. XXXVII-lecie pracy twórczej” miała za zadanie podsumować dotychczasową twórczość 37-letniego artysty, prezentując jego dokonania od najwcześniejszych, powstałych w pierwszych latach studiów prac, przez serie cotygodniowych, satyrycznych rysunków



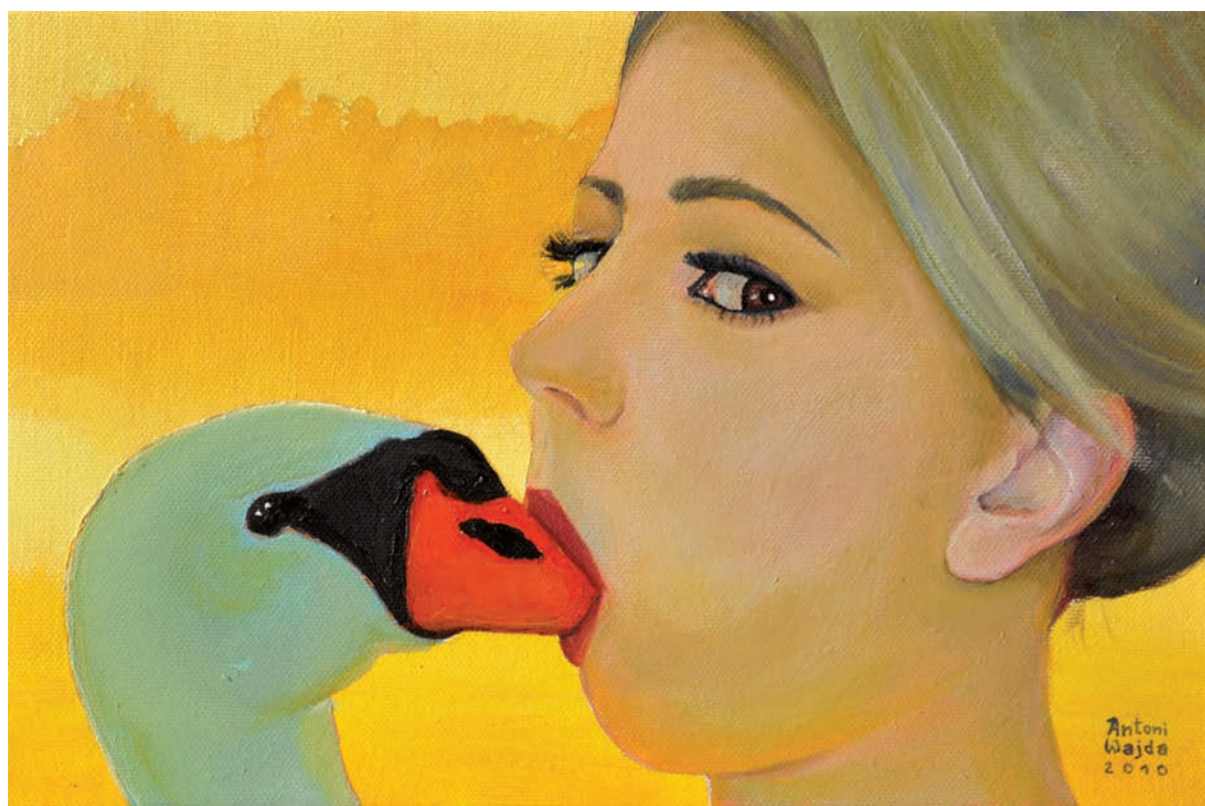


Antek Wajda

1. *Ojciec polski*, 2012, olej i akryl na płótnie oraz kłapek, 70 x 70 cm
2. *Małpa*, 2012, akryl, płótno, aparat fotograficzny, 60 x 60 cm
3. *Lesba*, 2012, akryl, olej, płótno, rękawiczka nóż, 60 x 60 cm
4. *Leda*, 2010, olej, płótno, 40 x 30 cm

publikowanych w weekendowych dodatkach wrocławskiej Gazety Wyborczej, po szereg obrazów z motywem złośliwie komentujących rzeczywistość futrzaków i najnowsze prace, powstałe na przestrzeni ostatnich dwóch lat.

To, co wyraźnie zostało na tej wystawie ukazane, to wyjątkowa wrażliwość jej autora na to, co dzieje się dookoła niego. Na codzienność. Napotkani ludzie, znalezione przedmioty, przypadkowy wzornik kolorów Duluxa, strzępy zasłyszanej w barze rozmowy, doniesienia medialne – to wszystko zostaje niejako wyrwane ze swojego pierwotnego kontekstu i przeniesione na podatny grunt wyobraźni artysty. Staje się inspiracją dla kolejnych dzieł, a nierzadko o kształcie owych dzieł po prostu decyduje. Jak przedmioty, którym Wajda oddaje ostatnio powierzchnię swoich obrazów, ich treść, a czasem nawet tytuł. Fascynacja rzeczami, które – jak określiła to matka chrzestna sztuki kampu, Susan Sontag – *są tym, czym nie są*. >





1

przypadku ciałem wijącego się węża, nadając wynalazkowi Aleksandra Bella dwojakie znaczenie – środka komunikacji ze światem, a jednocześnie przekaziciela tytułowych złych nowin.

Nie wszystkie prace Wajdy przynoszą jednak głębszą refleksję. Równie często są to efekty gry skojarzeń czy zabawy formą, o której kierunku decyduje najczęściej kształt wybranego przedmiotu. *Samiec Diora, Sowy gnieźdzą się w odciętych kablach* lub *Samica PSX* to udana próba dostrzeżenia w mało interesujących pozornie rzeczach nieoczekiwanych postaci bądź zjawisk. Jak sam podkreśla, czasem musi minąć sporo czasu, aby odnalazł w danym przedmiocie to „coś”. – *Niejednokrotnie pomaga mi w tym fotografia* – przyznaje. – *Często najpierw robię temu, co znalazłem, szereg zdjęć. Później przyglądam się tym zdjęciom, obracam je, konfrontuję ze sobą. W ten sposób odkrywam potencjał danej rzeczy.*

Czasem jedna taka rzecz okazuje się być na tyle inspirująca, że na jej bazie powstaje osobny cykl prac. Tak było z niepozornym wydawałoby się kanistrem, który – a właściwie tylko jego część – Antek Wajda znalazł na plaży podczas wakacji w Egipcie. – *Zabrałem go ze sobą, bo wydał mi się frapujący, przykuł moją uwagę* – opowiada. – *Chyba wtedy jeszcze nie pomyślałem o nim w kategorii przyszytych obrazów, wracając jako o pamiątkę z Egiptu. Pamiętam, że wszyscy Polacy, którzy byli wraz z nami w tym samym hotelu, pokazywali jakieś kupione bibeloty i figurki, które zabiorą ze sobą do domu. Ja miałem ten pocięty kanister, jakiś pęk drutu i jeszcze kilka znalezionych śmieci. Patrzyli na mnie jak na wariata...*

W znalezionym fragmencie kanistra Wajda dostrzegł twarz, a w kanistrowym wlewie zarys ust, które układają się w taki sposób, gdy chcemy wymówić literkę „o”. Od tego momentu aktywnie rozpoczął poszukiwania innych porzuconych kanistrów, a gdy znalazł ich wystarczającą ilość, postanowił uczynić je głównymi bohaterami swojego kolejnego cyklu obrazów. Tak powstały prace, w których postacie zwierząt i ludzi zamiast głowy mają różnej wielkości i koloru kanistry. Tytuł każdej z nich zaczyna się właśnie samogłoską „o”, na przykład *Oszust czy Okolice Oświęcimia Obecnie*, a sama literka stała się wspólnym tytułem wystawy, którą mogliśmy oglądać w CK Agora we Wrocławiu wiosną 2013 roku.

Nadanie nowej roli przedmiotom to efekt artystycznych poszukiwań ostatnich dwóch, trzech lat. Wcześniej Wajda chętnie sięgał po postaci zwierząt, które obdarzał mocno krytycznym podejściem do świata i ciętym językiem oraz dał się poznać jako satyryk w cyklu rysunków publikowanych w Gazety Wyborczej. Bezbłędnie punktował w nich i komentował bieżące wydarzenia z właściwym sobie, charakterystycznym poczuciem humoru. W podobnym, humorystycznym tonie utrzymane były jego prace zaprezentowane na wystawie „Myślę więc jestem sum” we wrocławskiej Galerii II Piętro w 2008 roku, gdzie w mistrzowski sposób pokazał swój kunszt w zabawie słowem. W międzyczasie napisał książkę (A. Wajda, *Banbury. Zdarzenia na brygu*), zilustrował bajkę dla dzieci (*Nochal Czarodziej*) i bierze udział w coraz to nowych projektach kulturalnych.

Wydawać by się więc mogło, że Antek Wajda już za wiele nie musi. Jest świetnie rozpoznawalny i uwielbiany przez publiczność, nawet jeśli on sam trochę marudzi. A w wieku 37 lat ma już za sobą wystawę retrospektywną...

A jednak zdaje się być już nieco zmęczonym kilkuletnią zabawą z rzeczami i futrzakami.

– *Nie chce mi się już grać z przedmiotem* – deklaruje. – *W pewnym momencie mojego życia pojawił się jakiś pomysł, koncepcja budowania obrazu wokół rzeczy przypadkowej, znalezionej. Ten pomysł był przeze mnie w kolejnych pracach kontynuowany, rozwijany. Chyba przyszedł już czas, w którym chciałbym ten etap zamknąć, przejść do czegoś nowego. Tylko cały czas nie wiem, co to mogłoby być...*

Kokieteria? Być może. Ale jestem spokojna. Cokolwiek by to nie było, wiem, że będzie oryginalne i że pewnie mnie zaskoczy. I że zupełnie nie ma sensu zastanawiać się, co to mogłoby być... ■

Antek Wajda

1. *Sowy gnieźdzą się w odciętych kablach*, 2012, akryl, płótno, olej i pady, 70 x 60 cm
 2. *Ostatni Esemesman*, 2012, akryl, płótno, rękawiczka, telefon komórkowy, 80 x 60 cm

W 2012 roku galeria BWA Awangarda we Wrocławiu pokazała wystawę „A. Wajda. Ojciec Polak” – zbiór obrazów, a właściwie asamblaży, których kompozycja i treść zostały narzucone przez codzienne przedmioty, jak kłapek, psi kaganiec, rękawiczka czy resztką rozbitej butelki. Rzeczy przypadkowo znalezione, wyrzucone na ulicę jako zużyte lub niepotrzebne, na obrazach Wajdy zyskały zupełnie nowy, wyzwolony od swojej utylitarnej funkcji, kontekst. Stały się nośnikami nieoczekiwanych znaczeń, prowadziły prowokacyjną grę na skojarzenia i wytrącały widza z pozornego, uporządkowanego według narzuconych kategorii, sposobu postrzegania świata. W tytułowej pracy *Ojciec Polak* zaskakującej konfrontacji uległa postać silnego mężczyzny w pozie bohatera amerykańskich komiksów, który w miejscu głowy miał trywialnego, plastikowego kłapka. Skojarzenie formy przedmiotu z wizerunkiem krzyczącej twarzy było nieodparte, a jednocześnie sugerowało odzarcowanie stereotypu „prawdziwego” Polaka i ojca jako usankcjonowanej przez tradycję głowy rodziny.

Podobny zabieg Wajda przeprowadził w kilku pracach pod wspólnym tytułem „Esemesmani”. Ubrane w czarne mundury postacie zamiast głów mają czarne rękawiczki, w których palcach trzymają telefony komórkowe. Prosta zabawa słowem, gdzie esemes został zastąpiony esemesmanem, ma jednak dodatkowy podtekst. – *Telefon komórkowy to wspólny symbol zniewolenia* – mówi autor. – *Taki nasz codzienny, globalny totalitaryzm.*

Motyw telefonu, a dokładnie jego słuchawkę, Wajda wykorzystał raz jeszcze w obrazie *Złe wieści*. Kabel telefoniczny zastąpił w tym

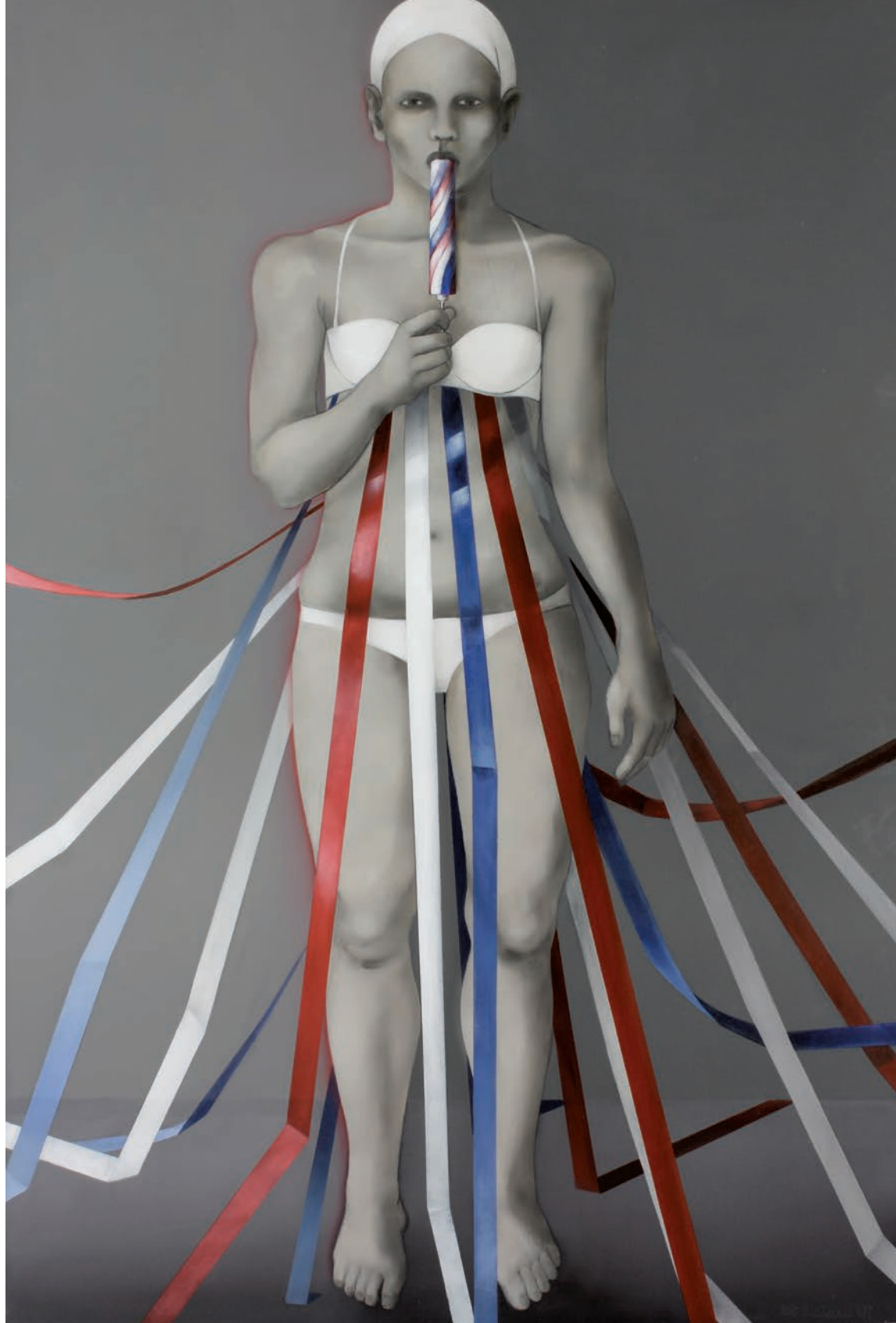


2

Z lewej:
Beata Ewa Białecka,
Majowe, 2007, olej
 na płótnie, 150 x 100 cm

Malarka (...)
 poprzez odwołanie
 do własnej kultury
 i religii próbuje
 nawiązać dialog
 ze spadkobiercami
 tej samej kultury,
 aby zrozumieli
 jej przesłanie.

73



LILA DMOCHOWSKA

Beata Ewa Białecka bez aureoli

Malarstwo Beaty Ewy Białeckiej zagościło w październiku 2013 roku we Wrocławiu dzięki galerii „Artrakt”, którą prowadzi ambitna kuratorka Ida Smakosz. Wystawa pt. „Niemoc” była niewątpliwie kontynuacją wcześniejszych cykli malarskich Białeckiej, w których – według deklaracji samej autorki – *ostatni obraz nie tylko doświetla te poprzednie, ale również implikuje powstanie następnych.*

Wernisaże mają tę zaletę, że można na nich spotkać autorów wystawianych prac. Dzięki temu mogłam osobiście poznać „niesławną” malarkę, której sztuka budzi tak wiele kontrowersji. Przytoczę pierwszy z brzegu cytat napisany przez internautę sygnującego się pseudonimem „Rejtan”, który „rozdziera szaty” nad malarstwem Białeckiej i pisze m. in.: (...) *jakże trzeba nie mieć nic do powiedzenia – by św. Sebastianowi (raz po przykuciu go do pala naszpikowanego* >

strzałami, a następnie na polecenie cesarza – ukamienowanego) zmienić płeć. Może autorka tych „dzieł” spróbuje się wybrać np. do Islamskiej Republiki Iranu? Nie? – no bo do tego trzeba mieć odwagę i jakiegokolwiek przekonania. Łatwiej po tych „złych” chrześcijanach się przejechać, bo to modne i łatwe – jakże niewiele trzeba sobą reprezentować by Kobietę, która patrzyła na kaźń własnego syna (Matkę Bożą) wykorzystać pod pretekstem „artyzmu” do promocji jakichś a-kobięcych idei (...) [1]. Autor tego tekstu – niewątpliwie mężczyzna – prorokuje w dalszej części swojej wypowiedzi skutek feministycznego ruchu i ostrzega: *nie będzie w przyszłości otwierania drzwi, pocałunków w dłoń, randek i rozmów nad kubkiem herbaty, uśmiechów, będzie interes i kopnięcie w du... i eutanazja na starość (...)*.

Ludzie, którzy w podobny do „Rejtana” sposób, z oburzeniem komentują malarstwo Białeckiej, chyba zbyt dosłownie albo raczej naiwnie traktują wizerunki świętych i męczenników zawarte w ikonografii chrześcijańskiej, które w istocie są tylko umowne i stworzone jako załącznik do wyobraźni człowieka. Nie mieli też zapewne możliwości poznać osobiście malarki, a tym samym choć trochę zrozumieć przesłania zawarte w jej obrazach.

Autorka tych eleganckich, ale mocnych w swoim przekazie prac, na pozór w niczym nie przypomina swoich bohaterek – nieatrakcyjnych wizualnie kobiet – „barchanowych” świętych i męczennic, które zaludniają dziesiątki jej płócien i zabierają ich męskim pierwowzorom atrybuty i przywileje. Beata Ewa Białecka jest bowiem zjawiskową kobietą, delikatną, kruchą i piękną, którą otacza aura tajemnicy. Czy jednak filigranowa sylwetka, ładna buzia i ujmujący uśmiech są wizytówką bezmyślnej kobiecej istoty, jaką przez wieki chcieli widzieć mężczyźni? Białecka dobitnie temu zaprzecza. Trudno jest w godzinę odkryć zakamarki duszy człowieka, jednak po spotkaniu z malarką odniosłam wrażenie, że ta na pozór słaba kobieta ma w sobie moc pokonywania własnych demonów, a poprzez swoją sztukę pomaga też pokonywać je innym przedstawicielkom swojej płci. Malarka z całą pewnością nie szuka taniej sensacji, jak spekulują fanatyczni rycerze chrześcijańskiej wiary, a jedynie poprzez odwołania do własnej kultury i religii próbuje nawiązać dialog ze spadkobiercami tej samej kultury, aby zrozumieli jej przesłanie. Wyślanie uczennicy Jerzego Nowosielskiego do Islamskiej Republiki Iranu – jak sugerował

internauta „Rejtan”, nie przyniosłoby zapewne owoców, choć niewątpliwie krople farby, jakie pokrywają płótna Białeckiej, prędzej czy później przyczynią się do tego, że jakaś muzułmanka głośno zakrzyknie, że Mahomet była kobietą...

Twórczość Beaty Ewy Białeckiej to jednak przede wszystkim znakomite warsztatowo klasyczne malarstwo sztalugowe, którego stylistyka doskonale współgra z tematyką płócien. Zamknięte w ciasne kadry, statyczne kobiece sylwetki nie emanują seksapilem i w żaden sposób nie kłietują widza. Nawet portrety i akty małych dziewczynek mają poważne twarze, a w ich oczach maluje się doświadczenie dorosłych kobiet. Wprawdzie autorka tych prac głosi, że *Niewinny obraz nie istnieje*, jednak jej szare „Madonny” i „Święte” cechuje przesadny, niemal kalwiński purytanizm, przejawiający się poprzez oszczędność kolorów, surowość szat i brak biżuterii. Takich „biedniutkich” przedstawień świętych ze świecą byłoby szukać u ich męskich odpowiedników malowanych przez artystów z poprzednich wieków – jak wiemy – tamte kąpią od złota, przykuwają bogatym ornamentem i paletą jaskrawych pigmentów.

W pracach Białeckiej widać inspiracje czerpane z dziedzictwa malarstwa polskiego, europejskiego, a nawet światowego, jednak jest to impuls zdrowy i twórczy. Odnosimy wrażenie, że obrazy te mają wspólny mianownik z dziełami Velazqueza, Vermeera, Fridy Kahlo, Nowosielskiego czy Wróblewskiego. Ta zażyłość autorki z uznanymi mistrzami pędzla powoduje, że z większą wyrozumiałością i zaciekawieniem spoglądamy na malowane przez nią Kobiety – Ikony współczesności. ■



1



2

1 <http://kultura.trojmiasto.pl/Tak-wygladaja-wspolczesne-Madonny-n47576.html?strona=0#opinie>

Zamknięte
w własne kadry,
styczne kobiece
sylwetki,
nie emanują
seksapilem
i w żaden
sposób nie
kokietują widza.



Beata Ewa Białecka,

1. *Sukienka reserved*,
2009, olej na płótnie,
150 x 90 cm

2. *Beauty&Hope*, 2012,
olej na płótnie,
150 x 180 cm

3. *Trójca*, 2010, olej
na płótnie, 180 x 100 cm

Między instynktem a rozumem (w pracach Marka Jakubka)



1

Marek Jakubek od początku swej malarskiej drogi jawił się jako ktoś do malarstwa szczególnie predestynowany. Funkcjonował pomiędzy figuracją a abstrakcją. O jego obrazie decydował (i decyduje) rysunek.

Zasadniczym źródłem inspiracji wydawała się być literatura i sztuka, a dopiero po nich świat natury. Od początku zależało mu na skierowaniu obrazu w stronę szczególnej, literackiej wymowy obrazu, wręcz intelektualnej. W rozległych cyklach z przełomu lat 70. i 80.: „Pejzaże wewnętrzne” i „Obrazy ezoteryczne” mnożył formy o proveniencji biologicznej, próbował opanować ich obfitość, i opanowywał je, z całą pewnością malarsko. Poszukiwał w nich swoich harmonii. O uroku i malarskiej sile tamtych: „biologicznych” obrazów decydował przede wszystkim bogaty, wyszukany kolor oraz światłocien. Stopniowo jednak to rysunek wysuwał się na plan pierwszy i decydował o jakości jego sztuki, i to przez niego wiodła droga eksperymentu malarskiego. Porzucił też klasyczny pędzel. W 2006 roku zaczął anektować starsze ołówkowe rysunki (70 x 100 cm) na wielkoformatowe, malarskie kompozycje z cyklu „Obrazy metaforyczne”. Syntetyzował surową, nieco postrzępioną ołówkową kreskę, doprowadzając ją do czystego konturu. Kolor, pozbawiony rozedrganej materii masłowej farby został także zsyntetyzowany do płaskiej, oszczędnej, wyrafinowanej w jakości plamy barwnej. Jego poszukiwania widoczne są w wersjach wydruków. Od strony ideowej nowe obrazy metaforyczne Jakubka są też jakąś próbą zwiększenia czytelności zawołowanego metaforą przesłania, która doprowadziła do pojawienia się nagich autowizerunków. Budując swój świat, buduje własny system, nie wynikający z poszukiwania sposobu na odrębność, ale z poszukiwania własnej prawdy.

Marek Jakubek,

1. *Salut II*, 2012, tech. solwentowa na płótnie, 200 x 140 cm
2. *Husaria*, 2013, tech. solwentowa na płótnie, 150 x 200 cm

Jakubek uprawia sztukę odwołującą się do symboliki wspomnień. Materią jego prac jest pamięć. W kolejnych realizacjach wydaje się rekonstruować może nie tyle obraz naszej egzystencji, co egzystencji własnej. Czyni to elegancko, tak jak na przełomie lat 70. i 80. malowało wielu artystów wrocławskich; owa elegancja była istotnym wyróżnikiem szkoły wrocławskiej. Z Pracowni Konrada Jarodzkiego, Leszka Kaćmy i Mieczysława Zdanowicza wyniósł przekonującą lekcję wrocławskiego strukturalizmu.

Poprzez wierność samemu sobie zbudował rozpoznawalną propozycję. „Robi” on malarstwo mądre i osobiste, z którym obcowanie jest podróżą przez tajemnicze, może magiczne i ocierające się o metafizykę terytorium sensów własnych. Jakubek w swych pracach rejestruje podróże, może to wyjaśnia pojawienie się statku podtrzymywanego przez autora.

Obrazy z pojawiającym się nagim artystą przesiąknięte są atmosferą samotności, to wręcz przejmująca jej demonstracja. Obrazy te są jakby w procesie; tworzą się interpretacje przekraczające znaczenie funkcjonujących w obrazie elementów. Pojawia się motyw wygnańca z rajy czy zagubienia w labiryncie czasu i toczenia własnej kuli życia, niekoniecznie Syzyfa. Pojawia się też wszechobecny w naszej cywilizacji mit Narcyza. W końcu w postmodernizmie nie wiadomo, co jest święte. Chyba w mniejszym czy większym stopniu wszyscy jesteśmy w tej wolności Narcyzami. >





Obecność nagiego autowizerunku w jego realizacjach prowokuje pytania.

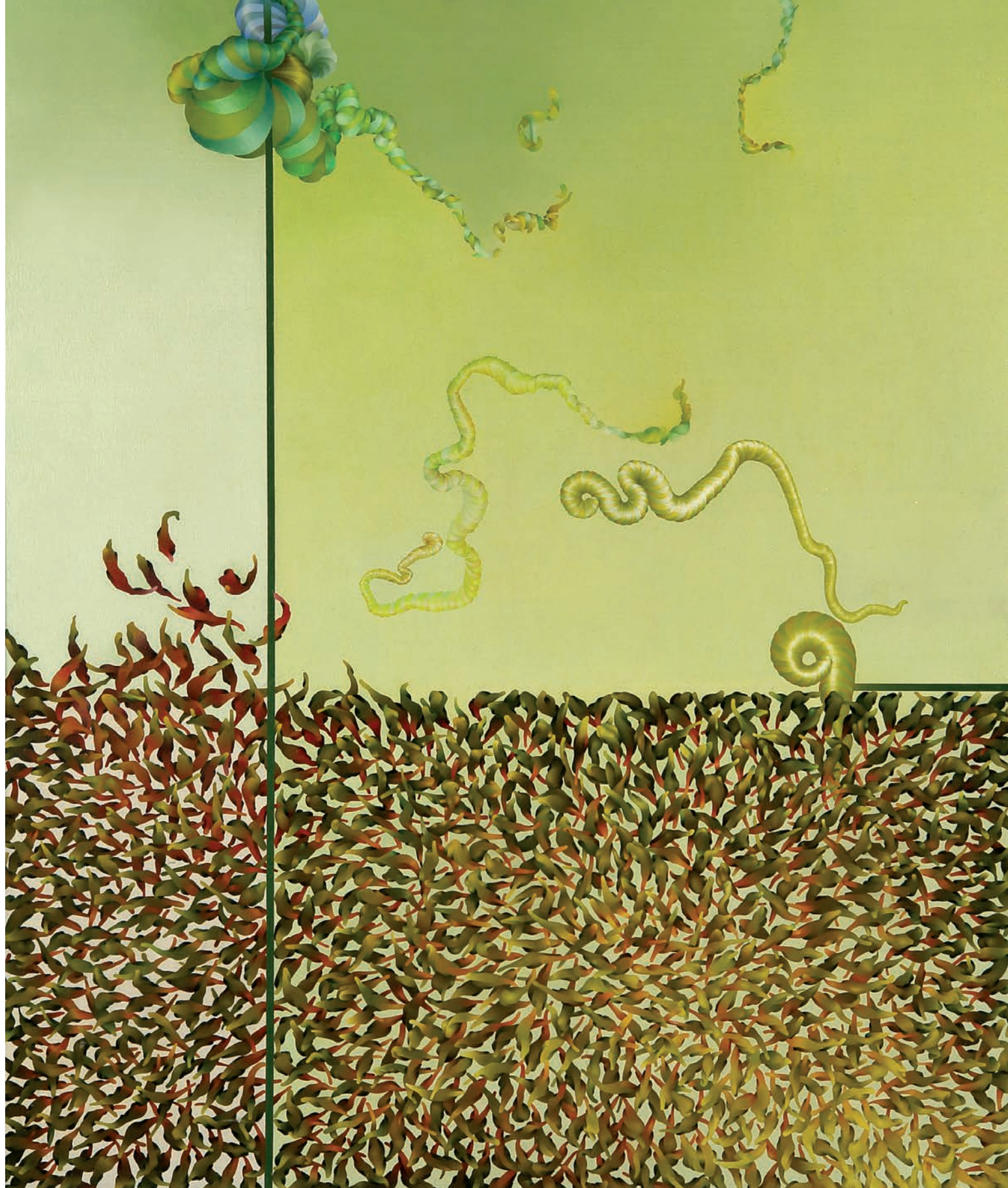
Marek Jakubek,

1. *Tarcza*, 2012,
tech. solwentowa na płótnie,
200 x 140 cm
2. *Śliskoszczękacze II*, 1981,
tech. olejna na płótnie,
110 x 130 cm

Nagość w sztuce funkcjonowała zapewne od początku. Ciało artysty bywa medium i narzędziem sztuki. Nagość szczególnie w samoobnażaniu bywa powiązana z wieloznacznością, tak dalece, że jest jedną z bezpiecznych konwencji. Historia eksponowania wizerunku własnego ciała w malarstwie jawi się wieloma znakomitymi obrazami malarskimi. Nagość w sztuce Jakubka nie jest nadekspresywna. To nie jest erotyka dosadna. Bezpiecznym (czystym) jest cały ten dystans pomiędzy ja a oni; to jest tło jego wystąpień, bo to one są tutaj najważniejsze. Aktualne realizacje plastyczne Jakubka jawią się jako swego rodzaju teatr wystylizowanych postaci, którego scenę dominuje sam autor, nagi, może odarty ze złudzeń, może już zaplątany we własną historię. Mamy więc monochromatyczny monodram, którego tłem są sytuacje i zdarzenia. Realizm magiczny wyniesiony z lektur wczesnej młodości, przełożony przez filozofię egzystencjalną, być może odcisnął tu swoje piętno. Czytanie twórczości Jakubka wiedzie

także ku surrealistycznym hipotezom. Tak wydaje się być z wielkoformatowym (140 x 200 cm) cyklem „Autoportrety” z lat 2010-2012. To nie tyle autoportrety co autowizerunki posługujące się zawsze zwielokrotnioną nągą postacią, by wzmocnić wymowę osobistą.

Intymność to... intymność. Tę Jakubek przekracza, otwierając się na refleksję publiczności. Obecność nagiego autowizerunku autora w jego realizacjach prowokuje pytania, choć znacznie częściej kulturalowo-korytarzowe komentarze. No bo czego jest manifestacją? Z jednej strony chyba dystans do własnej cielesności a z drugiej wierność samemu sobie, wierność własnej prawdzie i niezgody na fałsz. Ciało/ciała (Jakubka) w strukturze (multiplikowanych form) wydaje się być jakąś formą metafizyczności ciała. Ciało jest tylko podłą materią, z której jesteśmy ulepieni – mówili surrealiści; może to właśnie chce przypomnieć artysta. Struktura własnego ciała zostaje zderzona ze strukturą jednorodnej przestrzeni przyrody. W ich nakładaniu



się i w przestrzeni pomiędzy autowizerunkiem a prostokątem podobrazia toczy się postmodernistyczny dyskurs o wartościach. Historie na jego obrazach toczą się właściwie bez nas, między instynktem a rozumem...

Czy Jakubek zaniechał tradycyjnego malarstwa, skoro stawia obecnie na cyfrowy wydruk? W których wydrukach swoich kompozycji jest najciekawszy? Bezsprzecznie w najnowszym cyklu, realizowanych od połowy 2012 roku „Obrazach

szczelinowych”, a spośród nich w największym z nich: najnowszej wersji *Husarii* posiadającej jakąś szczególnie magiczną siłę oddziaływania kolorem. Fiolet Verzino, nieco „śliwkowy”, niby przestrzenny, a jednak pulsujący wewnętrznym życiem >



Poza oczywistym skojarzeniem z Breugelem, tropy wiodą w różne strony, od Ucella (...) po Goyę.

Marek Jakubek,

1. *Ślepcy*, 2013, tech. solwentowa na płótnie, 140 x 206 cm
2. *Osa czczona*, 1997, tech. olejna na płótnie, 250 x 120 cm

i światłem. Płaski a rozedrgany, nie tak jak u Rothko, pozbawiony ekspresji uderzeń pędzla. W tytułowej husarii nie ma tysięcy piór, ostrzy ani wichru wojny. Tu nie znajdziemy odwołań do wielkich bitew i potyczek, to raczej kłębowisko form natury, może rozpiętych błon nietoperzy. W kolorze obraz zawężony jest do dwóch płaskich plam barwnych, pomiędzy którymi znajduje się pas przestrzeni nieregularnych form utrzymany w czerni i bieli. Inne „Szczeliny” niż *Husaria*, bardziej od niej dekoracyjne, tej siły nie posiadają. Szczeliny Jakubka korespondują z jednym z najważniejszych cykli w polskim malarstwie, tj. z pracami Aleksandra Kobzdeja „Szczeliny” z lat 1967-1969, w których subtelne, gładkie płaszczyzny koloru zderzone zostają z chaosem materii. W obrazach tych chaos zostaje uporządkowany po mistrzowsku. To najnośniejsze, najbardziej domknięte i najbardziej wieloznaczne cyfrowe obrazy Jakubka. I tylko trochę żal, za brakiem w nich... farby dającej szansę przetrwania. Malarstwo swoją próbę czasu przetrwało. Czy przetrwają taką próbę jego nieklasyczne formy, ułożone w obszarze tzw. malarstwa rozszerzonego?

Historia wydruku solwentowego nie jest długa, następuje po erze tuszy wodnych, ma około dziesięć lat, sięga początku XXI wieku. Polega na zastosowaniu w ploterze atramentów – tuszy solwentowych na bazie rozpuszczalników organicznych, niebezpiecznego dla zdrowia, rakotwórczego cykloheksanolu. Pomimo istnienia wielu rodzajów tuszy solwentowych, w tym najbardziej ekologicznego tuszu eco solvent, o najniższym stopniu szkodliwości, wszystkie one są i niebezpieczne dla zdrowia, i niestety, nietrwałe, bowiem trwałość ich określa się na około dziesięć lat. Prawdopodobnie Jakubek, który malował świetnie warsztatowo, jest tego wszystkiego świadomy i dlatego żal, że tworzy, jak by nie mówić, dzieła efemeryczne, a przy okazji może jeszcze nimi oddycha, bowiem opary solwentowe są szkodliwe dla zdrowia także w procesie wysychania, a wysychają przecież czas jakiś, odparowując. Nadzieja w tym, że wchodzi już kolejne pokolenie druku, druk lateksowy, póki co

niewspółmiernie droższy, ale wyższej trwałości, większej precyzji, bardziej ostry i bezpieczny, i tu może jest przyszłość realizacji Marka Jakubka, i spore rzeszy artystów, którzy podjęli ryzyko porzucenia klasycznych narzędzi malarskich oraz klasycznego warsztatu.

Bezpośrednio po ostatniej wersji *Husarii* (legnickiej) artysta zrealizował, eksponowaną na legnickiej wystawie „Okrucy rozplatanej tęczy” z września 2013 roku, inspirowaną *Ślepcami* Pietera Breughla kompozycję *Ślepcy*. Jej budowa jest echem przejrzystości obrazów szczelinowych: kwadrat, szczelina, prostokąt. Przestrzeń po kwadracie wypełniają szaro-czarne nietoperze, szczelina staje się fryzem siedmiokrotnie zmultiplikowanej – w różnych stadiach ruchu, nagiętej sylwety artysty z białą laską. Poza oczywistym skojarzeniem z Breughelem, tropy wiodą w różne strony, od Ucella, u którego kierunki białych lanc są może elementem decydującym o dekoracyjności jego obrazów, po Goyę, ku cyklowi miedziorytów z lat 1797-98 „Kaprysy”, a szczególnie ku krytyce słabości ludzkich w najbardziej znanej z cyklu akwaforcie *Gdy rozum śpi, budzą się demony*, w której artysta atakowany jest m.in. przez nietoperze. Wersja Jakubka przynosi wśród wielu refleksji, także i tę, że „Husaria”, póki co, była ostatnim z jego obrazów szczelinowych. To ważne, że seria kończy się obrazem dobrym, choć może nieco przedwcześnie. To artysta ma rację w aspekcie rozpoczęcia i kończenia swych przedsięwzięć. I choć *Ślepcy* Jakubka kończą się upadkiem, to w przeciwieństwie do porzuconego przez Goyę (w 43. *Kaprysie*) pióra, laska nie została porzucona. A więc satyra na samego siebie?

Wprawdzie, póki co zarzucił on klasyczny obraz malarski, ale pomiędzy zmysłowym a ponadzmysłowym w jego aktualnych kompozycjach toczą się na tyle istotne rzeczy, że warto dać im szansę przetrwania i szansę trwania artysty przez dzieło. Powraca się do malarstwa, zaznając jego wielkości. I Jakubek za jakiś czas powróci. ■

(Fragment większej całości)



1. Tomasz Sobieraj,
Obiekty banalne, 2011
2. Leszek Żurek,
z cyklu *Po-widoki*, 2011
3. Leszek Żurek,
z cyklu *Po-widoki*, 2009

Ekspozycja była też refleksją na temat przekroczenia granic konwencji fotografii (...)



KRZYSZTOF JURECKI

Tomasz Sobieraj, Leszek Żurek. Po-widoki i Obiekty banalne

Pomysł na wystawę, która miała miejsce w Galerii Wozownia (Toruń 17.07-25.08.13) powstał, kiedy uświadomiłem sobie, że technika podwójnej i wielokrotnej ekspozycji ma przed sobą potencjalnie duże możliwości rozwoju. Polega na imaginacyjnym montażu w umyśle ludzkim, na przewidywaniu, które do końca nie może być sprawdzone. Aż do momentu wywołania celuloidowego negatywu, a potem pracy w ciemni lub, jak w tym konkretnym przypadku, do zrobienia wydruków. Jest więc ta przywołana technika, wykorzystująca eksperyment formalny, kontynuacją myślenia związanego z koncepcją fotografii analogowej w jej tradycji nowoczesnej, sięgającej do formy fotomontażu negatywowego, jaki z powodzeniem uprawiali m.in. Aleksander Krzywobłocki (lata 20.), a zwłaszcza grupa Zero 61 (lata 60.).

Prezentacja składała się z kilkudziesięciu czarno-białych fotografii wykonanych w technice podwójnej, a w przypadku Tomasza Sobieraja kilkukrotnej ekspozycji. Miała unaocznnić interesujący problem teoretyczny (podjęty przede mnie m.in. na wystawie „Archetyp

fotografii”, 2010) dotyczący istnienia Kunstwollen, czyli określonej atmosfery duchowej, w ramach której powstają podobne obrazy. Interesujące dla mnie jest to, że dwóch artystów w tym samym czasie w Polsce, niezależnie od siebie wykonywało bardzo zbliżone pod względem formalnym prace. Dlaczego? W tekście do katalogu tej wystawy zastanawiałem się także nad tym problemem artystyczno-psychologicznym. Obaj artyści, jak myślę, mają zbliżoną konstrukcję psychologiczno-artystyczną ukierunkowaną na literaturę, muzykę oraz dominację sztuki wizualnej w tradycyjnym wymiarze, której celem jest poszerzanie swego świata duchowego i doskonalenie się w nim.

Leszek Żurek (ur. 1964) już w cyklu „Moje ogrody” (2004) wykorzystywał nakładanie negatywów o symbolicznym znaczeniu odwołującym się do atmosfery dzieciństwa. Był to jego dyplom, jeden z najlepszych, jakie obroniono na licencjacie fotograficznym ASP w Gdańsku. W „Po-widokach” (od 2007) z jednej strony świadomie sięga do koncepcji Władysława Strzemińskiego, ale z drugiej przede wszystkim ukazuje miejsca ważne,



a nawet archetypowe, naznaczone melancholijnym znamieniem istniejącym tylko przez moment. Podwójna ekspozycja daje mu możliwości uchwycenia zjawiska powidoku, w którym jeden z nałożonych obrazów jest wyrazisty, a drugi niewyraźny, jakby pochodził z innej sfery na przykład z podświadomości czy ze snu. Zniszczone nagrobki z różnych cmentarzy, zabawki dziecięce i własny ogród są jego wewnętrznym i intymnym światem.

Tomasz Sobieraj (ur. 1964) tworzy poetyckie fotografie w bardzo podobnej koncepcji fotografowania. Jego cykl „Obiekty banalne” (2011) wyraża pragnienie przetrwania, ale także pozostania w ludzkiej pamięci. Nie ma on określonego początku, nie ma też rozwijającej się narracji i spektakularnego zakończenia. Każda praca, oparta na wielokrotnej ekspozycji materiału negatywowego jest jednostkowym poszukiwaniem symbolicznym, które z chaosu przypadku ma wydobywać czy podnieść do miana wartości tytułowe „obiekty banalne”. Jest to metoda teoretycznie podobna trochę do tej, jaką stosował Marcel Duchamp, ale użyta w zupełnie inny sposób i w przede wszystkim w innym celu – pokazania, że potencjalnie wszystko jest godne poezji/fotografii. I od mocy twórczej zależy, czy to się powiedzie, czy nie. Jest to również opowieść melancholijna, a nawet momentalnie katastroficzna, korespondująca z filozoficznymi poglądami Witkacego. Właśnie jego teoria sztuki i dramaty są obecnie odniesieniem dla twórczości łódzkiego artysty.

Ekspozycja w Toruniu świadomie sytuuje się na marginesie modnych zainteresowań fotograficznych należących do innej sfery obrazu, próbującej często sytuować się „po” dokumencie, reportażu, konceptualizmie, etc. Często, poprzez powiązania z mediami reklamowymi (Terry Richardson), artyści pragną być krytyczni lub obyczajowo bulwersować. Ale czynione jest to raczej w imię artystycznej mody niż z autentycznych przemyśleń i wiary w tego typu posłannictwo. Zapominają, że przesyt skandalu przestaje być działaniem artystycznym (Łódź Kaliska), a staje się niemal cyrkowym, czyli rozrywkowym. W natłoku kakofonii obrazów fotograficznych, z których

zdecydowana większość nie ma w sobie ani kultury duchowej, ani podstaw teoretycznych czy filozoficznych, niektórzy próbują wrócić do fotografii rzemieślniczej z XIX wieku (Andrzej Lech) lub, co jest zabójstwem dla fotografii-sztuki, do fotoamatorstwa opacznie interpretując hasło Josepha Beyusa *każdy jest artystą* (*Jeder Mensch ist ein Künstler*), co miało miejsce na Fotofestiwalu w Łodzi (2013). Fotoamatorzy pomimo szczerości w fotografowaniu pozostaną na innym poziomie obrazowania związanego z życiem rodzinnym i turystyką, nie zaś ze sztuką, która jest przesłaniem i wyzwaniem stricte filozoficznym, niedostępnym dla większości przygodnych fotografów.

Fotografia, aby przetrwała w natłoku form, stylistyk i różnorodnych technologii, jako istotna forma aktywności człowieka, powinna mieć formę wypowiedzi o charakterze egzystencjalnym, głęboko zanurzoną w strukturze bytu, tak, jak napisał Tomasz Sobieraj w tekście *Obiekty banalne (monodram albo monolog, co kto woli): Innymi słowy, profanum zamienić w sacrum* [1].

Ekspozycja była też refleksją na temat przekroczenia granic konwencjonalnej fotografii na rzecz poszukiwania jej alternatywnych wobec obrazu cyfrowego rozwiązań i przede wszystkim odnalezienia jej poetyckiej wyobraźni, która w przypadku Sobieraja i Żurka jest najważniejsza. Wielokrotnie oglądam filmy z założenia o filozoficznym przekazie. W *Naszej muzyce* Jean-Luc Godarda postawione zostały bardzo trudne pytania: o trwałość pamięci, o tożsamość, ale też jak godnie znaleźć się w życiu. Na wiele z nich sami musimy odpowiedzieć.

Sobieraj i Żurek poszukują swego miejsca, które nie jest pewne i bezpieczne. W ich pracach pojawiają się znaki zamieniane w symbole, przewijają się lęki, ale widoczne są także próby sakralizowania „ślądu” w różnych jego materializacjach, od formy bardzo osobistej (Żurek) do ogólnoludzkiej i uniwersalnej (Sobieraj). ■

[1] T. Sobieraj, *Obiekty banalne (monodram albo monolog, co kto woli)*, [w:] Tenże, *Obiekty banalne / Banal objects*, Łódź 2011, s. 20, kat. wyst.



Fotografia [nie]akademicka

W ostatnim czasie miałem okazję obejrzyć cały szereg niezwykle interesujących realizacji wykonanych w katedrze Sztuki Mediów przez studentów specjalności Fotografia.

84

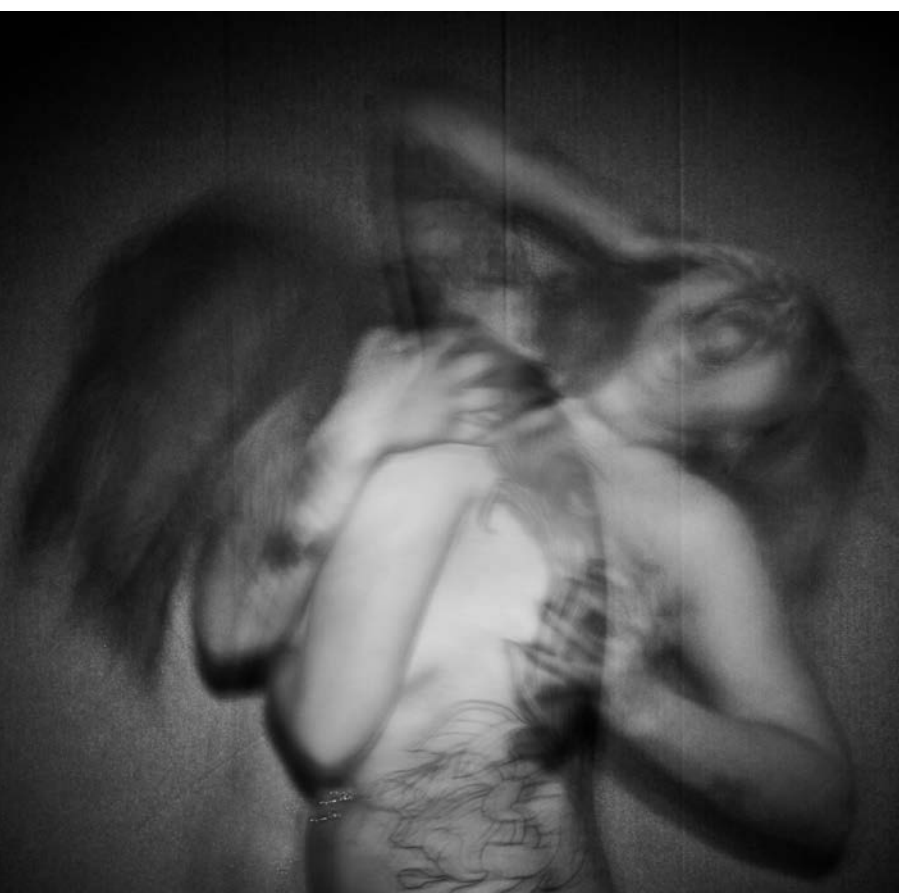
Prace te, zwracające uwagę różnorodnością form, estetyk i rozwiązań technologicznych, niosą w sobie również takie wartości, za sprawą których można mówić o szczególnym podejściu do fotografii jako medium sztuki, fotografii, która staje się narzędziem kreacji i instrumentem dla konstruowania świadomych, autorskich wypowiedzi artystycznych.





2

1. **Karolina Hajec-Kalińska**,
z cyklu *Autooperacje*, fotoinstalacja
2. **Paweł Modzelewski**,
z cyklu *Ja – Ojciec!*, fotoinstalacja
3. **Monika Tyrakowska**, z cyklu *Jestem, Jestem, Jestem!*



3

Część tych studenckich prac ma charakter tożsamościowych autopsji czy może raczej wiwisekcji. Widać to np. w obiektach fotograficznych Karoliny Hajec-Kalińskiej pt. „Autooperacje”, w których ciało autorki, sfotografowane w technice wysokiego klucza, przeistoczyło się w rzeźbiarską strukturę przypominającą destrukty antycznych rzeźb. Ciało wydaje się okaleczone, twarz ukryta jest za maską, zza której spoglądają na widza „żywe” oczy. Realizacja ta, prezentowana na tegorocznej gdańskiej wystawie najlepszych dyplomów polskich ASP, otrzymała wyróżnienie poznańskiego magazynu o sztuce ARTEON. Tożsamościowy wymiar znajdziemy również w fotoobiekcie Pawła Modzelewskiego „Ja – Ojciec!”, w których autor – stosując technikę >

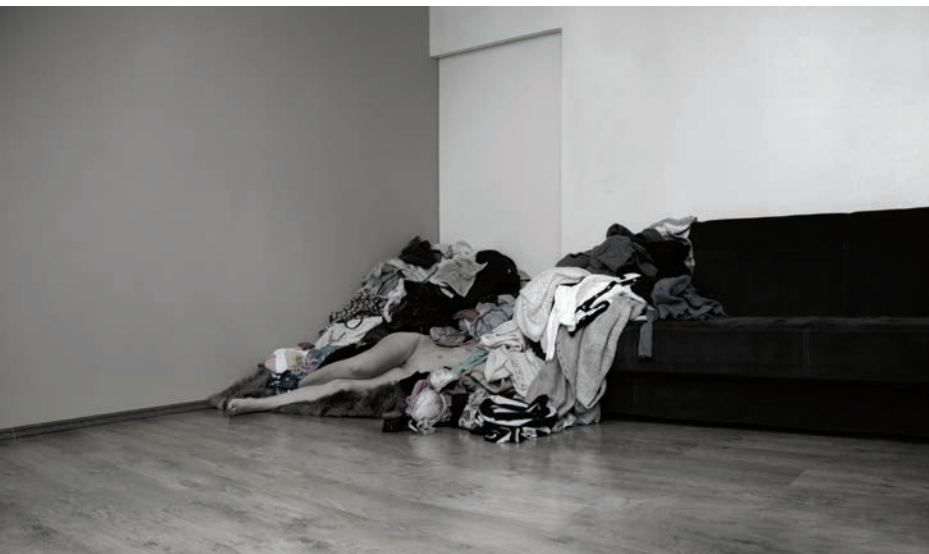


1

1. Marta Siłanow, *Święci codzienni*, fotoinstalacja
- 2-3. Agata Szuba, z cyklu *Garderoba*
4. Sylwia Witkowska, z cyklu *Tożsamość Sylwii*
5. Grzegorz Budek, z cyklu *Moje sto tysięcy metrów kwadratowych*
6. Justyna Kujawa, *Pamiętka ślubna Anno Domini 2063*, fotoobiekt



2



3

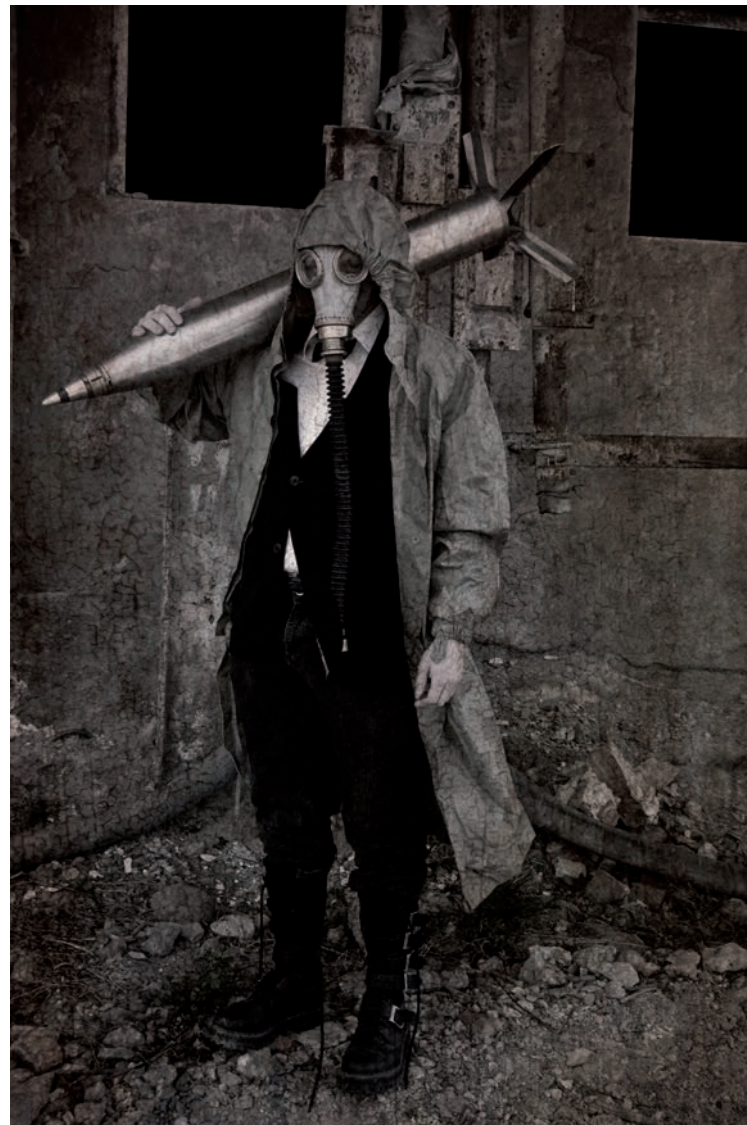
fotokolażu – opowiada o własnych doświadczeniach związanych z ojcostwem, ale dzięki posłużeniu się zdystansowaną, żartobliwą konwencją wizualnej narracji nadaje owym osobistym doświadczeniom uniwersalne sensy. Opowiada bowiem np. o stereotypowych męskich rolach (kulturowych, społecznych), m.in. o roli władcy, silnego samca czy czulego tatuśka. Tożsamość człowieka określana bywa niekiedy przez pewne miejsce. Z takiej perspektywy można spojrzeć na pracę *Moje sto tysięcy metrów kwadratowych*, którą wykonał Grzegorz Budek. Jest to opowieść o domu, który rozrósł się do rozmiarów ogromnego blokowiska. Przemiany własnej tożsamości stanowią także podstawowy temat realizacji Agnieszki Braun (*Dorastanie*) i Sylwii Witkowskiej (*Tożsamość Sylwii*), poszukujących w swych pracach pewnych kulturowych odniesień, oraz prac Moniki >



4



5



6



1



2

Parys inteligentnie zderza sakralne schematy kompozycyjne z popartowską estetyką (...)

1. **Jakub Kamiński**,
z cyklu *Samobójstwo perfekcyjnej pani domu*
2. **Paulina Tracz**,
z cyklu *Kobiecość w doświadczeniu ciała*
3. **Linda Parys**,
z cyklu *Viva la Playa*, fotoobiekt
4. **Agnieszka Janik**,
z cyklu *W procesie*, fotoinstalacja



3

Tyrakowskiej (*Jestem, jestem, jestem*) i Pauliny Tracz (*Kobiecość w doświadczeniu ciała*), w których grają one własną cielesnością.

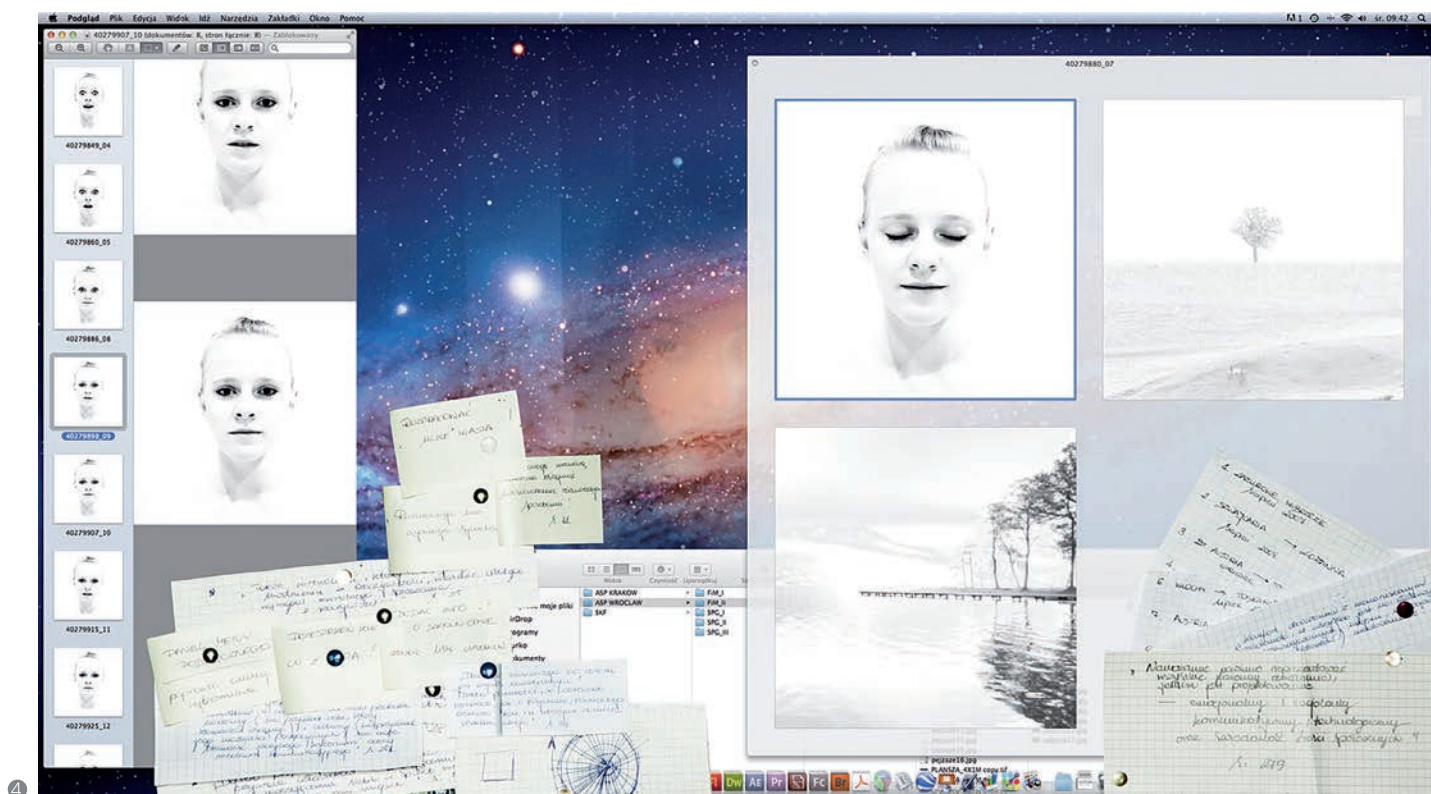
Dla wielu realizacji kluczowe znaczenie mają kulturowe dialogi prowadzone przez młodych twórców z historycznymi tradycjami i współczesnością. Agata Szuba w cyklu prac „Garderoba” dotyka tematu kostiumu i nagości. Jej inscenizowane fotografie, rejestrujące do-kamerowy performance, ukazują nagie kobiece ciało tonące w stercie ubrań. Te znakomite prace ujmują konsekwencją i powściągliwością. Widz ma tu do odegrania ważną, choć wcale nie jednoznaczną rolę. To rola świadka, rola detektywa, który ma rozwikłać zagadkę (niektóre fotografie przypominają



dokumentalne kadry z miejsca jakiejś perwersyjnej zbrodni) czy wreszcie rola uczestnika kulturowej gry. Ciało znajduje się tu w wyraźnej opozycji do ubrań. Ono jest znieruchomiałe i bezwolne, zaś ubrania wydają się dysponować jakąś żywą, nieco agresywną energią. To ciekawy wariant opowieści o opozycji między kulturą a naturą.

„Święci codzienni” Marty Siłanow przywołują ikonografię sztuki sakralnej z minionych epok, lecz osoby, atrybuty i scenaria są w tych obrazach na wskroś współczesne. Ta ekranowa fotoinstalacja w formie tryptyku ołtarzowego ukazuje specyficzne mikrospektakle, w których tradycje sztuki sakralnej stają się rodzajem kostiumu nakładanego na portretowane osoby. Zostają oni niejako „przyobleczeni” w schematy rodem ze sztuki religijnej, tak jakby autorka

chciała sprawdzić siłę i nośność owych schematów kompozycyjnych, gdy zostaną zderzone z estetyką dzisiejszej codzienności. Innego rodzaju grę ze schematami kompozycyjnymi wypracowanymi w sztuce sakralnej prowadzi Linda Parys w realizacji „Viva la Playa”. Szereg fotoobъекtów i light-box’ów prezentowanych jest tutaj w formie rozbudowanej instalacji. Plaża (ta wirtualna i ta rzeczywista) ukazywana jest jako miejsce szczególnego kultu ciała, jako świątynia cielesności kiczowato barwna i gadżeciarska. Widoczne w lightboxach „święte” plażowe adorują olejek do opalania lub butelkę wina. L. Parys inteligentnie zderza sakralne schematy kompozycyjne z popartowską estetyką, by opowiedzieć, jak łatwo banalne miejsca, czynności czy przedmioty stają się w dzisiejszej kulturze obiektami swoistego kultu. >



...estetyka obrazów jest ważna jako (...) dodatkowy nośnik sensów.

1. **Monika Pieczka**,
z cyklu *Żywe pomniki*
2. **Łukasz Siwek**,
z cyklu *Pozory rzeczy*
3. **Kamil Wójcik**,
z cyklu *Moje kino*
4. **Łukasz Trzosek**,
W dialogu, poliptyk
5. **Paweł Kowalski**,
z cyklu *Fabryka*



1



2

Interesujący dialog ze stylistyką obrazów reklamowych z lat 50. i 60. prowadzi Jakub Kamiński w pełnej czarnego humoru serii prac „Samobójstwo perfekcyjnej pani domu”. Stworzył on tutaj coś w rodzaju instruktażowego katalogu metod, którymi może posłużyć się elegancka samobójczyni, która z jego obrazów z uśmiechem i spojrzeniem zwróconym wprost ku widzowi wydaje się mówić: I ty będziesz umiała to zrobić! Wojciech Świerdzewski w fotosekwencji „Sceny intymne z życia małżeńskiego” ukazuje zaawansowanych wiekiem i latami wspólnego pożycia małżonków. Kobieta jest naga i próbuje zwrócić uwagę swego ubranego, zajętego czytaniem gazety męża, który pozostaje obojętny na jej nagość i uwodzicielskie pozy. W tych zainscenizowanych obrazach, które wyglądają jak fragmenty teatralnego spektaklu, autor każe nam zastanowić się nad stereotypowymi wyobrażeniami na temat ról i relacji między kobietami i mężczyznami, nad stereotypami wciąż funkcjonującymi we współczesnej kulturze. Witold Jaroszewicz w serii obrazów

z barokową rozrzutnością zaaranżował rozbudowane martwe natury, które następnie wykorzystał jako scenografię dla teatru jednego aktora. Paweł Kowalski w pracy *Fabryka* pokazuje natomiast jak zastosowanie odpowiedniej techniki fotograficznej potrafi przekształcić banalne miejsce w tajemniczą scenografię, czyli w miejsce dla potencjalnego spektaklu, który dopiero się zacznie lub który właśnie się skończył.

Dla niektórych realizacji najważniejsze wątki wynikają z dialogu fotografii z innymi mediami sztuki. Z sytuacją taką mamy do czynienia w pracy Kamila Wójcika *Moje kino*, gdzie sam autor pojawia się w obrazach jako samotny widz obserwujący projekcję. Tematem stają się tutaj obrazy i czynność ich obserwowania. Człowiek, który patrzy, człowiek, który oddaje się rytuałowi zanurzania się w czasoprzestrzenne rytmy projekcji. Ale jest to zarazem opowieść o samotności, gdyż w kinie, otoczeni tłumem innych widzów, jesteśmy w istocie samotni. Powinniśmy być samotni. W pracach z cyklu „W procesie” Agnieszki Janik ekran



3



4

pulpitu na monitorze komputera do-
 słownie traktowany jest jako płaszczyzna
 czy blat roboczy. Karteczki z odręcznymi
 notatkami, rysunki i zdjęcia tworzą tutaj
 specyficzny „roboczy” bałagan, który jest
 jednak bałaganem z ukrytym porządkiem.
 Monika Pieczka w pracy *Żywe pomniki*
 podejmuje grę z tradycjami rzeźby sta-
 tuarycznej. Jej perfekcyjnie „rzeźbiarsko”
 zrealizowane akty, ukazujące splecione >



5



1

...fotografia staje się narzędziem kreacji (...) autor-skich wypowiedzi artystycznych.

ciała kobiety i mężczyzny, nabierają dziwnej pomnikowości, którą bez większych problemów akceptujemy w fotografii, choć gdyby była zrealizowana w tradycyjnych technikach rzeźbiarskich, wydawałaby się nieco anachroniczna.

Właściwie dla wszystkich wymienionych tutaj autorek i autorów fotografia stanowi przede wszystkim narzędzie artystycznej kreacji. Ich celem nie jest obraz jako estetyczny fetysz, lecz obraz (obrazy), przy pomocy których mogą skonstruować mniej lub bardziej rozbudowaną opowieść o sobie, świecie i kulturze. Natomiast estetyka obrazów jest ważna jako jeden ze stosowanych środków i dodatkowy nośnik sensów. W realizacjach tych szczególnie ujmuje fakt, że kluczowe pytania zadawane sobie przez studentów brzmiały: po co? dlaczego? jaką mam sprawę? – a dopiero potem zastanawiali



2



1, 3. **Wojciech Swierdzewski**,
z cyklu *Sceny intymne z życia małżeńskiego*
2. **Paweł Grabowski**,
z cyklu *Historia miłosna*

się oni, jak to zrobić, jak osiągnąć zamierzony efekt. Przy takim nastawieniu sprawność warsztatowa jest wprawdzie *conditio sine qua non*, ale ujawnienie jej nie jest celem samym w sobie. Używają oni fotografii ze świadomością szerokiego

kontekstu współczesnych technik obrazowania i wchodząc z nimi w rozmaite dialogowe relacje, zaś kreacja artystyczna traktowana jest przez nich zarówno jako czynność intelektualna, jak również jako przestrzeń formowana emocjami. ■

[www.made-in-photo.com]



1

MATEUSZ PALKA

Historyczne narracje fotografii Borysa Michajłowa

Zwykła, rodzinna, pierwotnie czarno-biała fotografia, która estetycznie przypomina monidło, a także niektóre prace Igora Sawczenki, poddana została przez Borysa Michajłowa radykalnym modyfikacjom.

Należone na nią nienaturalne kolory, a przede wszystkim czerwone linie, zaciera-
jące tożsamości sfotografowanych osób, prowokują w odbiorcy pytania: czego
świadectwem jest fotografia? Czy można nim zawładnąć? A jeśli tak, to kto ma
na to świadectwo wpływ i jaki?

Giorgio Agamben definiuje je jako system relacji między tym, co się da, a tym,
czego nie da się wypowiedzieć. Świadectwo jest możliwością mówienia w odnie-
sieniu do istniejącego archiwum, które – powołując się na Foucaulta – rozumie jako
kształtującą możliwości wypowiedzi zasadę dyskursu.

Na relacji wypowiedzi wobec archiwum opiera się twórczość, urodzone-
go w 1938 roku w Charkowie, Borysa Michajłowa. Jego prace to próby odzyskania
możliwości krytycznego, wizualnego wypowiedzenia się wobec ideologii. Michajłow
łamał reguły socrealistycznej sztuki, pokazując nagość, biedę, dokumentując sytuację
ludzi zdominowanych przez bezwzględny system społeczny.

Pracując jako komercyjny fotograf, zajmował się retuszem i kolorowaniem ro-
dzinnych zdjęć. Wytyczne, których musiał przestrzegać podczas swojej pracy, były
jasno sprecyzowane – policzki fotografowanych ludzi miały być zaróżowione,
trawa soczyście zielona, a indywidualne rysy twarzy maskowane. W cyklu „Luri-
ki”, z lat 1971-1985, wykorzystał znalezione fotografie, a następnie powtórzył na
nich wymagane ówczesnie zabiegi retuszarskie, uwypuklając je aż do przesady.
W efekcie otrzymał obrazy, które nie tyle potwierdzają istnienie zarejestrowa-
nych na nich postaci, ile ukazują swą iluzoryczną stronę, opartą na manipulacji
obrazem. Istotne jest nie autorskie odwzorowanie konkretnego, lecz anonimowy
charakter przedstawianych w serii Luriki ludzi. Nie znamy ani szczegółowych
informacji o fotografowanych, ani autora tych zdjęć. Ideologiczność akcentowa-
nego przez Michajłowa ujęcia opiera się głównie na funkcji odpodmiotowienia
przedstawianych postaci.



Podobną krytykę widzenia stosuje Michajłow również w serii prac „Historia Przypadku”, w których ideologiczność, odsuwająca na bok podmiot, zostaje uogólniona i staje się niejako charakterystyczna dla każdej fotografii w ogóle. Sięgając ponownie do Agambena: (...) *„słuszne starania o uchylenie fałszywego problemu „kto mówi?” stanęły na przeszkodzie sformułowania całkiem innego, nieuchronnie nasuwającego się pytania: co dzieje się w jednostce żyjącej w momencie, w którym zajmuje „puste miejsce” podmiotu w punkcie, w którym, włączając się w proces wypowiedzania, odkrywa, że (...) „nasz rozum to różnica dyskursów, nasza historia to różnica czasów, a nasza jaźń to różnica masek”* [cyt. za: M. Foucault, *Archeologia wiedzy*, przeł. A. Siemek, PIW, Warszawa 1977, s. 167] [1]. „Historia Przypadku” powstawała w latach 1997-1998 i składa się z blisko 500 fotografii. Tematem w nim poruszonym była sytuacja ludzi – bezdomnych, narkomanów, alkoholików z Charkowa. Wszyscy zostali przez niego opłaceni i poproszeni o pozowanie do zdjęć. Nie unikał obrazów wstrząsających [2]. Jak dodaje: *Manipulowanie pieniędzmi stało się w pewnym sensie nową formą stosun-*

1 Giorgio Agamben, *Co zostaje z Auschwitz. Archiwum i świadek (Homo sacer III)*, przeł. Sławomir Królak, Sic!, Warszawa 2008, s. 143-144.

2 Por.: http://www.saatchi-gallery.co.uk/artists/boris_mikhailov.htm [dostęp 01.05.2013].

ków prawnych we wszystkich sferach życia dawnego ZSRR. (...) Chciałem przenieść, albo zastosować te same relacje, które występują w społeczeństwie, między mną i osobą fotografowaną. Przedstawieni ludzie tak naprawdę nie mają wyboru: jeśli nie będą pozować, przestaną istnieć [3]. Michajłow przynosi zatem komunistyczne zasady manipulowania wizerunkiem człowieka na grunt innego systemu. Fotografia raz jeszcze staje się intencjonalnym wykorzystaniem jej ideologicznego charakteru. Kwestionuje to jej neutralny, obiektywny charakter czy niezależność wobec jej kulturowego kontekstu – jest to jednak jednocześnie dramatyczna próba odzyskania „czystego”, pozaideologicznego spojrzenia.

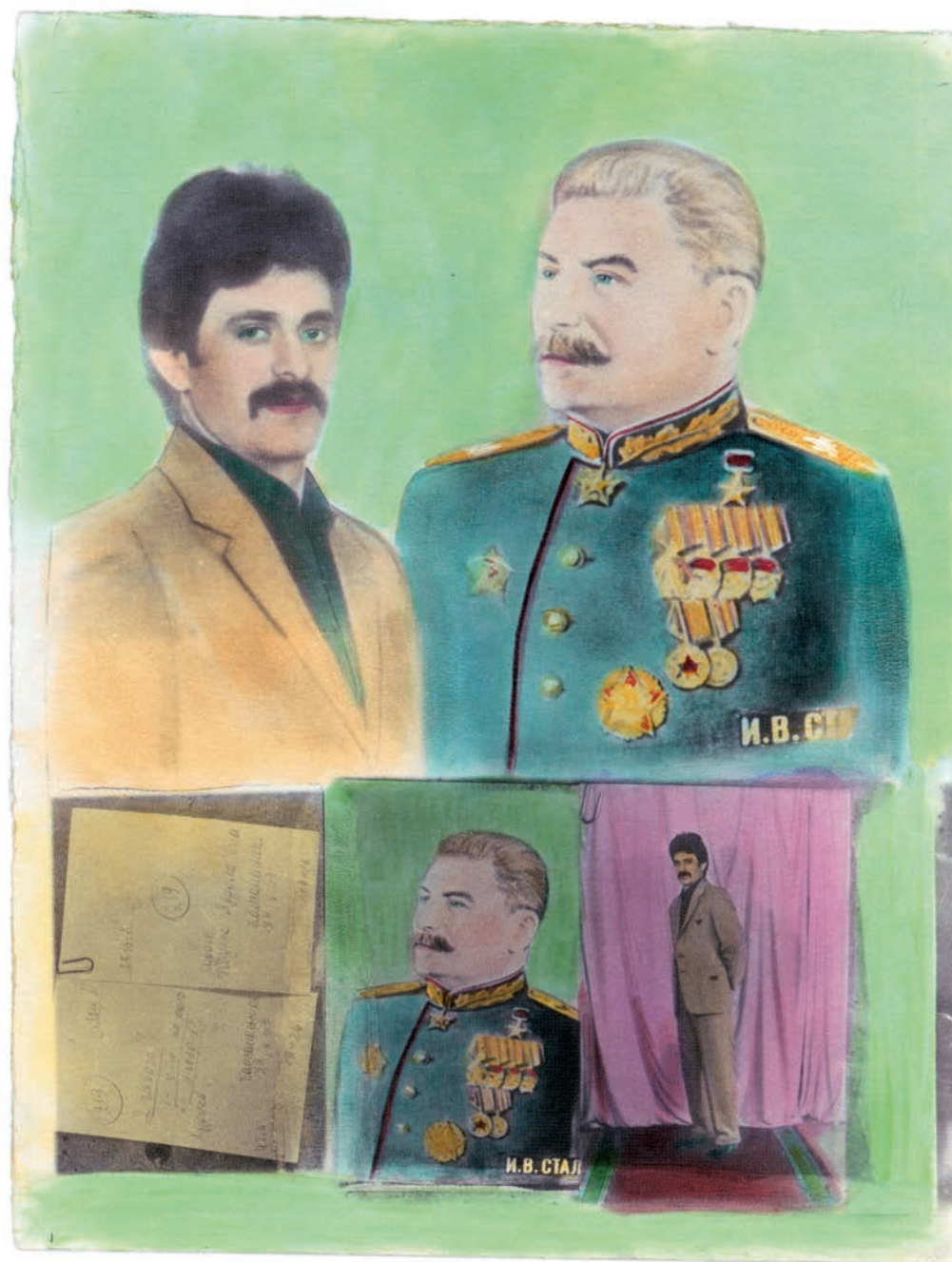
Serię „Niedokończona Rozprawa” rozpoczął Michajłow na początku lat 80., kiedy znalazł kilkaset stron maszynopisu niedokończonej pracy naukowej. Na odwrocie przykleił swoje, wykonane wcześniej, fotografie. Kontynuował zamysł nieznanego autora i stworzył osobisty dziennik, który z góry skazany jest na zapomnienie i nieprofesjonalny charakter – nie jest przeznaczony do publikacji w formie powielania, a tytuł jednoznacznie określa jego fragmentaryczność i niekompletność. Strona z maszynopisem pozostaje dla nas niewidoczna, a praca Michajłowa dostępna jest poprzez >

3 Gilda Williams, *Boris Mikhailov*, Phaidon 2001, s. 120.

Borys Michajłow

1. *Luriki*, USSR, 1971
2. *You serve and we will wait for you...* (After a Russian lullabye)
3. *Case History*, Kharkov, Ukraine, 1997





fotografii, a więc jedynie w sposób pośredni. W estetycznym wykozystaniu tego, co z punktu widzenia praktyki czy pisanej historii nieistotne, pojawia się prawdziwe, osobiste świadectwo. Istnieje ono bardziej w potencjalnym działaniu, możliwości powstania. Charakter „Niedokończonej Rozprawy” byłby bliski temu, co Agamben określił jako mowę, próbę istnienia bez realnych właściwości.

Seria „Sots Art” (skrót od *Socialist Art*) bazuje na dokumentalnym charakterze fotografii. Kolor nałożony na odbitkę pełni inną rolę niż w cyklu „Luriki”. Akcentuje niektóre elementy, symbolicznie łącząc je w wymowne całości – barwione propagandowe plakaty, symetrycznie otaczające kobietę stojącą przed straganem tworzą estetyczny związek ze słodkimi i kolorowymi bułkami. Żywność, jej związek z gospodarką, nabiera wyraźnie politycznego i ideologicznego znaczenia.

Historyczne narracje w twórczości Michajłowa tworzą również jego foto-kolaże z późnych lat 60., zatytułowane „Superimpositions” (Nakładanie). W tych wczesnych pracach następuje zmiana stosunku, jaki przyjmuje zestandaryzowana fotografia względem panującej ideologii. Artysta, w celu zdemaskowania zdeterminowanych ustrojowo obrazów, nie stosuje tu zbyt obfitej kolorystyki, nie skazuje ich również na niewyraźną egzystencję wśród stron serii „Niedokończona Rozprawa”. Fotografie są tu krytyczne wobec zastanego porządku, nie poprzez wyeksponowany charakter ich zniewolenia

czy estetykę, w jakiej zostały wykonane. Element niezgody zawiera się w nich dzięki tytułowemu „nakładaniu” się znaczeń, zawartych w obu niezależnych wobec siebie obrazach. Olbrzymie muchy otaczające odwróconą tyłem do obiektywu kobietę w swym anty-ideologicznym wydźwięku odzyskują na moment to, co – jak zdaje się mówić Michajłow – i tak bezpowrotnie stracone, czyli neutralne, fotograficzne widzenie.

Koncepcja artysty jest opozycyjna względem historycznych archiwów, które klasyfikują fotografie wedle ideologicznych narracji. Spojrzenie Michajłowa jest podwójnie pesymistyczne. Starając się wyknąć z sytuacji zawłaszczenia obrazu i wizerunku, może on jedynie powtarzać te same zabiegi estetyczne. Pomimo zmian ustrojowych jego narzędziem jest wciąż to samo milczące medium fotografii, które nieustannie wymyka się jego artystycznej kontroli, odpodmiotawiając przedstawianych na niej ludzi i nabierając automatycznie nowych znaczeń. Twórczość Michajłowa stanowi przy tym dramatyczną próbę odzyskania takiej istoty fotografii, która mogłaby istnieć poza jej dotychczasowym kontekstem i ideologicznym nacechowaniem. Próbę

otwierającą nowe możliwości interpretacji fotografii, które stanowiły punkt wyjścia do jego prac, prowadzącą jednak za każdym razem do granicy, której – jak się zdaje – przejść nie można. Próba odideologizowania fotografii prowadzi ostatecznie do jej wtórnej ideologizacji, tyle że odmiennymi środkami i popadającej w inne historyczne konteksty. ■

Powyżej:
Borys Michajłow,
Luriki, USSR, 1971

JULITA DELUGA

Roberto Matta

i jego świat

Matta. Tylko we śnie można sobie wyobrazić, że tak gęsto możliwe jest skoncentrować przestrzeń – ta gęstość jest koszmarna, niemożliwa jak we śnie [1] – pisał Tadeusz Kantor. W 1947 roku odbył on swoją wymarzoną, pierwszą zagraniczną podróż do Paryża – ówczesnej artystycznej Mekki Europy. W Galerie Maeght oglądał wystawę surrealistów. W swoich paryskich notatkach napisze później: *Wystawa surrealistów – jesteśmy zamknięci w pokoju czworobocznym o ścianach realnych, nie wiemy co poza nimi istnieje: pokoje bez*

podłóg i sufitu – tylko uchylić drzwi – przestrzeń [2]. Wielkie wrażenie na Kantorze zrobiło zwłaszcza malarstwo Roberto Matty, a w szczególności jego *kreatury o dziwacznej anatomii*. Kantor miał okazję zobaczyć artystyczny debiut Matty w Paryżu. Po powrocie do kraju w latach 1949–1955 malował swoje obrazy metaforyczne. Charakteryzują je nieokreślona przestrzeń oraz biologiczno-mechaniczne formy w tej przestrzeni zamknięte. Te echa malarstwa Matty są jednak dalekim pokrewieństwem, wyrazem chwilowej fascynacji i pozostaną bez większego >

1 Tadeusz Kantor, *Wędrówka*, Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora – Cricoteka, Kraków 2000, s. 41.

2 Ibidem.



1



2

Roberto Matta

1. *Wielkie nadzieje.*

Cykl: *Oślepiający banita*,
olej na płótnie, 1966
Museo-Thyssen-Bornemisza,
Madryt © Germana Matta

2. *Tam, gdzie mieszka
szaleństwo A.*

Cykl: *Oślepiający banita*,
olej na płótnie, 1966
Museo-Thyssen-Bornemisza,
Madryt © Germana Matta



1

wpływu na późniejszą twórczość krakowskiego artysty.

Ja także mogłam zobaczyć nierzeczywistą przestrzeń płócien Matty zaludnionych przez człekokształtne istoty, owady, roboty przywodzące na myśl technokratyczne wizje z literatury science-fiction. Muzeum Narodowe w Krakowie od lipca do końca października 2013 roku zaprezentowało szerszej publiczności wystawę „Matta. Człowiek i Wszechświat”.

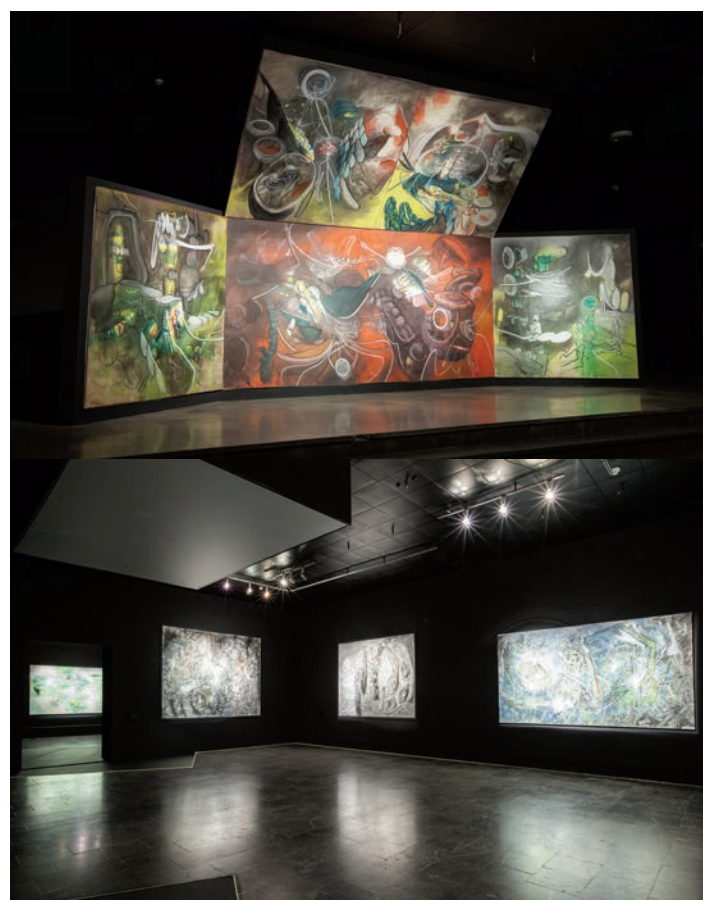
Kim był Matta i na czym polega specyfika jego sztuki? Roberto Antonio Sebastian Matta Echaurren (1911–2002) urodził się w Santiago de Chile. Pochodził z zamożnej rodziny i odebrał staranne wykształcenie. Jego studia architektoniczne były bardzo istotne dla

późniejszej malarskiej twórczości. Matta nie tyle malował obrazy, co raczej budował na płótnach przestrzeń. W wieku 22 lat popłynął statkiem do Europy. Oczywiście celem swojej podróży uczynił Paryż. Rozpoczął pracę kreślarszą w studiu Le Corbusiera. Dzięki przyjaźni z Pablo Nerudą i Federikiem Garciją Lorcą, młody Roberto poznał Salvadora Dali. Ten przedstawił go „guru surrealistyzmu” – André Bretonowi. Breton – ojciec nadrealizmu, dostrzegł w młodym człowieku surrealistyczny talent: *Matta był w posiadaniu zupełnie nowej palety kolorów (...), być może jedynej, a z pewnością najbardziej fascynującej od czasów Matisse'a* [3].

3 Materiały prasowe organizatora.

Kiedy w 1939 roku Matta, podobnie jak wielu artystów uciekł przed wojenną zawieruchą do Nowego Yorku, to właśnie barwa oraz jego „surrealistyczny abstrakcjonizm” zrobiły największe wrażenie na młodych ludziach z kręgu amerykańskiego ekspresjonizmu abstrakcyjnego. Jednak niesnaski towarzyskie sprawiły, że w 1948 roku malarz wrócił do Europy i zamieszkał w Rzymie. Nadal wiele podróżował, co wynikało między innymi z jego społecznego zaangażowania; podróżował na Kubę, a w 1972 roku wrócił na chwilę w rodzinne strony, na zaproszenie prezydenta Salvadora Allende, gdzie razem z innymi twórcami malował murale. Obrazy tworzył

2



Roberto Matta

1. Roberto Matta, *Tam, gdzie przyplływ.*

Cykl: *Oślepiający banita*, olej na płótnie, 1966, Museo-Thyssen-Bornemisza, Madryt © Germana Matta

2. Matta. *Człowiek i Wszechświat*, Muzeum Narodowe w Krakowie, 13 lipca – 31 października 2013, fot. Karol Kowalik (MNK)

3. *Oślepiający banita*. Cykl: *Oślepiający banita*,

olej na płótnie, 1966, Museo-Thyssen-Bornemisza, Madryt © Germana Matta

4. *Tam, gdzie mieszka szaleństwo B.*

Cykl: *Oślepiający banita*, olej na płótnie, 1966,

Museo-Thyssen-Bornemisza,

Madryt © Germana Matta

praktycznie do końca życia. Umarł we Włoszech, w Tarquinii w 2002 roku.

Prezentacja w Muzeum Narodowym w Krakowie obejmowała wybrane prace z lat od 1950 do 2000 roku, czyli praktycznie do śmierci artysty. Niezwykle poetyckie obrazy z drugiej połowy lat 50., takie jak pokazane na wystawie *Zbierzmy karty*, *Nie do pomyslenia* przywodzą na myśl marzenia, a może koszmary senne. Muszę przyznać, że to właśnie one zrobiły na mnie największe wrażenie. Patrząc na nie, czuję, jakbym patrzyła na inny świat. Są jak wizja innego wymiaru, wypełnionego „biomorficznymi” kształtami. Matta, z wykształcenia architekt, za pomocą pastelowych barw i techniki wcierania rozcieńczonych farb w powierzchnię obrazu „budował” przestrzeń, bardzo specyficzną i charakterystyczną tylko dla siebie.

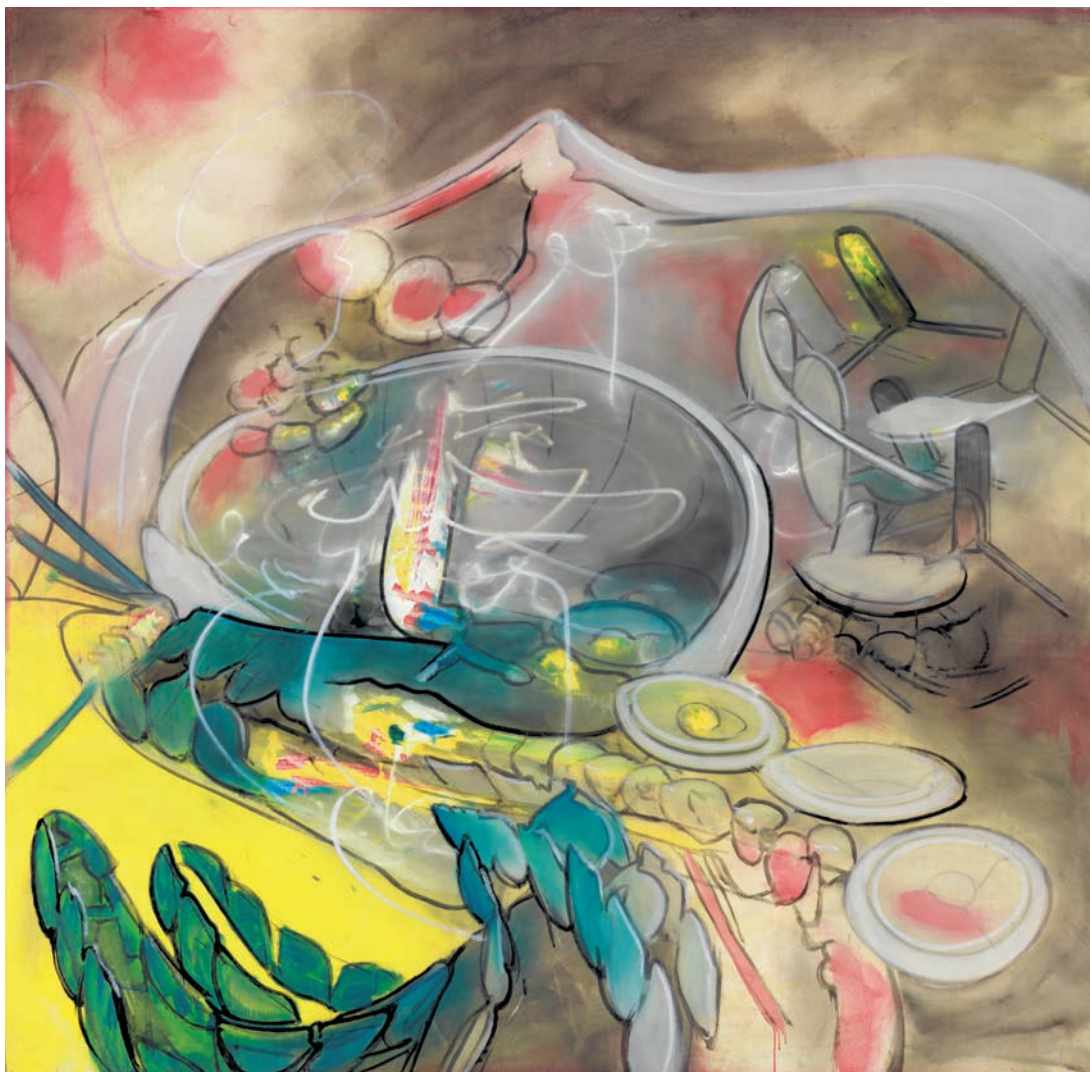
W 1966 roku powstała seria obrazów „Oślepiający banita”. Cykl ten składa się z pięciu płócien, których bohaterem jest człokształtny stwór-robot (?) pokazany na tle intensywnie czerwonego, zielonego lub żółtego „pejzażu”. Na wystawie w Muzeum Narodowym przedstawiono ten cykl w bardzo oryginalnej aranżacji, która przypomina w kształcie cerkiewne ikonostasy albo raczej średniowieczne ołtarze szafiaste. W latach 70. Matta fascynował się emocjonalnością człowieka, co najlepiej widać właśnie w tym cyklu. Szczególnie wyraźne są dążenia do możliwości przekazania całkowicie skrajnych, czy wręcz granicznych emocji i uczuć. Poszukiwał sposobu na pokazanie złożonych stanów egzystencjalnych człowieka za pomocą malarzkich środków wyrazu.

W latach 80. prace Matty stały się jeszcze bardziej ekspresyjne, wyraziste i drapieżne, choć zaczyna w nich dominować tematyka kosmosu i wszechświata.

Warto podkreślić sposób, w jaki zaprezentowano obrazy Matty na wystawie w Muzeum Narodowym w Krakowie. Aranżacja ekspozycji pomyślana została tak, aby nic poza obrazem nie odgrywało istotnej roli w przestrzeni wystawienniczej. Mroczne sale skąpane w czerni rozświetla jedynie światło padające na obrazy. Odnosi się wrażenie, że to obrazy świecą. Dobrze przemyślana koncepcja wystawiennicza i oświetleniowa sprawiła, że patrzenie na Mattę było przyjemnością podwójną – wynikającą z faktu obcowania ze sztuką dobrą samą w sobie oraz z ciekawego pomysłu na wystawę. Być może, ktoś uzna zabiegi zastosowane tutaj za efekciarstwo. Myślę, jednak, że jest to zarzut, który można potraktować w kategorii gustu, a o gustach przecież się nie dyskutuje. ■



3



4



MARIANNA MICHAŁOWSKA

Z perspektywy lodowego wszechświata

„Obrazy – mitologiczne, filozoficzne, epickie, poetyckie, artystyczne stały się przechowalnią żywiołów, zwłaszcza te, stopniowo lecz konsekwentnie, wypierane były przez rozkwitającą naukę nowożytną.

Wniejsze plastycznych obrazów, oswojających żywioły, nauka wybrała inny rodzaj oswojania, zamieniając żywioły w abstrakcyjne symbole (tablica Mendelejewa) i wykrywając regularne prawa nimi rządzące. Woda pojęta jako związek wodoru i tlenu, a powietrze jako mieszanina tlenu i azotu ulegały nie tylko demitologizacji, ale i rozbrojeniu – rozpoznana i ujęta w prawidłą siła żywiołów dawała nadzieję na ich ujarzmienie, człowiek wyposażony w naukę, a zwłaszcza technikę, stawał się panem świata [1].

Wśród żywiołów lodu i śniegu się nie wymienia. Są one jednymi z licznych form istnienia i cyrkulacji wody w świecie. Woda, niezwykła substancja, która jest z nami zawsze, w naszych ciałach, w parze wodnej, oceanach, deszczu, śniegu i lodzie wreszcie. Płynna, ulotna, stała. Proteuszowa, bo nieustannie zmienna, wędrująca i obecna tam, gdzie jest życie. O ile jednak symbolika płynnej wody, Heraklitejskiego znaku niepowtarzalności czasu jest powszechnie znana, to symbolem czego jest lód? Woda unieruchomiona w zamrożonej tafli, w zwierciadle?

W mitach i opowieściach kraina lodu najczęściej symbolizuje śmierć i strach. Jest

niebezpieczna. Porywająca dzieci Królowa Śniegu Andersena, władczyni zmieniająca w lód krainę Narni C.S. Lewisa, podanie ludowe, w którym uboga bohaterka zostaje wygnana na mróz po poziomki, czy nawet zła Baka z pozornie niewinnej serii książek Tove Jansson ten lęk przed zimnem reprezentują. Zamarzanie budziło ludzkie obawy, było wrogiem życia. Z drugiej strony, skute lodem krainy fascynowały podróżników: Rold Amundsen, Fridtjof Nansen, Robert Falcon Scott, alpiniści i himalaiści – opowieści o ich podbojach krańców ziemi tworzyły trwałe mity o walce z własnymi ograniczeniami i sięganiu do niemożliwego, często za cenę życia. Dzisiaj te niedostępne wcześniej krainy zostały opasowane, stając się terenem badań i ekstremalnego sportu. Zamiast podboju walczy się o ich przetrwanie. To nie chłód gór lodowych budzi lęk, lecz ich topnienie. Zdjęcia satelitarne pokazują nieuchronne zmniejszanie pokrywy lodowej, stopniowe cofanie się lodowców.

Pamiętajmy jednak, że śnieg i lód zawsze były znakomitym surowcem dla realizacji kaprysów – dziecięcej zabawy i atrakcji dla dorosłych, przeżywaną przede wszystkim przez mieszkańców południa, lecz nie pogardzanych także przez ludzi zamieszkujących północ. Giorgio Vasari opowiadał historię, gdy po nieoczekiwaniu obfitych opadach

1 K. Wilkoszewska, *Powrót żywiołów, (w:) Estetyka czterech żywiołów*, red. K. Wilkoszewska, Universitas, Kraków 2002, s.268-269.

1. Max M. Seibald, Anna Maria Kramm, *Aurora*, Projekt: Ice camp, Kitzsteinhorn Austria, 2012, Instalacja site specific, lód i światło, 800 x 800 x 400 cm
2-4. Max M. Seibald, Anna Maria Kramm, *Observer*, Projekt: Ice camp, Kitzsteinhorn Austria, 2013, Instalacja site specific, lód, światło, dźwięki i wideoprojektacja, konstrukcja architektoniczna w śniegu, 300 x 300 x 300 cm, Video: Giuseppe Piol
Fot. 1-4 Max M. Seibald





3

śniegu we Florencji młody Michał Anioł na życzenie Piero d'Medici rzeźbił na dziedzińcu pałacowym ludzką figurę. Z kolei Virginia Woolf w *Orlando* przywołuje wspomnienie londyńskiej zimy, gdy zamrożona Tamiza stała się dla Londyńczyków miejscem festynów i uciech. Także dzisiaj festiwale lodowe stanowią okazję do zimowych rozrywek dla mieszkańców miast. W lodzie i śniegu zawarte jest jednak głębsze znaczenie.

Proste fizyczne zjawisko zamarzania nie tylko jest bowiem wizualnie zachwycające, ale także zadziwiające pod względem kulturowym. Na tym zapewne polega fascynacja śniegiem i lodem, że ten przyjemnie chłodzący dłoń kryształek może stać się w odpowiednim środowisku śmiertelnym wrogiem człowieka. Tafle i bloki zawierają całe bogactwo przejrzystości – od całkowitej transparentności po matowy blask. Wystarczy oświetlić, by w lodzie ukazały się niezwykle formy i kolory. Czy można się dziwić, że stają się tworzywem dla artystów?

Od 2006 roku w Austrii, w Kaprun na lodowcu pod szczytem Kitsteinhorn, realizowany jest projekt „Ice Camp”. Uczestniczą w nim Max Seibald, współpracujący z Anną Marią Kramm i międzynarodową grupą artystów światła i dźwięku. Realizacja każdego projektu trwa około pięciu, sześciu tygodni – od późnego listopada do początku stycznia. Projekt jest udostępniony zwiedzającym do kwietnia. „Ice Camp” jest oczywiście projektem komercyjnym i reklamowym – finansowany przez wielkie korporacje (dzisiejsze odpowiedniki renesansowego mecenatu). W sezonie 2013 składał się z czterech igloo, zbudowanych przy użyciu sześćdziesięciu ton lodu dla stworzenia przestrzeni o powierzchni pięciu tysięcy m². Połączone igloo są rodzajem hotelu dla amatorów lodowcowych wypraw narciarskich i skateboardowych, wyposażonym w miejsca do spania i lodowy bar, który wieczorem zmienia się w przestrzeń dyskotek i projekcji filmowych. W tym sensie konstrukcje „Ice Camp” są współczesną odmianą księżęcego kaprysu. Nas jednak interesuje obecność sztuki, bo jedną z przestrzeni – „Ice Art Igloo” – przeznaczono dla artystów.

Max Seibald – to austriacki rzeźbiarz chętnie pracujący w przestrzeni otwartej. W swoich pracach często nawiązuje do sztuki ziemi, interesuje go także relacja architektury i rzeźby. Jego rzeźby, nawiązujące do organicznych kształtów, odcisków świata roślinnego i zwierzęcego niemal wtapiają się w otoczenie, jednocześnie nie zostawiając wątpliwości, że są dziełem człowieka. Podpatrując przyrodę, artysta nie kopiuje jej form, lecz studiuje zdolności świata przyrodniczego do kreacji. Stąd chętnie sięganie do estetyki *in situ* – tworzenie „w miejscu”, w określonym kontekście czasu i przestrzeni. Seibalda interesują momenty transgresji – natury w twór

ludzki, obrazu w obiekt. We współpracy z malarką Anną Marią Kramm realizowali już wcześniej prace na pograniczu obrazu i przestrzennej formy, gdzie kolor, faktura i obiekt wspólnie stwarzały autonomiczną przestrzeń dzieła.

Ubiegłoroczny projekt Seibalda, *Aurora* składał się ze skróconych w obrotach lodowych kolumn różnej wysokości, oświetlonych od wewnątrz zamrożonymi w blokach lampami LED. Jedne kolumny sięgały do sklepienia pomieszczenia, inne jakby dopiero „wyrastały w górę”. *Aurora*, jutrzienka przywołuje przestrzenne i zmaturalizowane (zamrożone) formy trudno uchwytne zjawisk świetlnych. Przeobrażającego się w każdej sekundzie wschodu słońca czy zorzy polarnej, aurora borealis, której zmienne kolory i kształty zachwycają i nigdy się nie powtarzają.

Tegoroczne *Observatorium* pozwala doświadczyć kosmosu. Z zaprojektowanej przez artystę gładkiej konstrukcji półkuli – rodzaju igloo w igloo – wyrastają walce, przez które rzutowane są na czaszę obiektu obrazy planet i astronomicznych wyliczeń. To hołd złożony odkrywcom i badaczom. Wszechświat zamknięty we wnętrzu, odsyłający nas daleko w przestrzeń kosmosu. Rzutowany na wewnętrzne ściany igloo obraz nieba wydaje się trwać wiecznie, lecz jeśli zmienimy perspektywę na kosmiczną, okaże się, że nasz czas – czas człowieka jest równie krótki jak zima, podczas której może trwać lodowa rzeźba na lodowcu. W projekcie pobrzmiewa echo romantycznej melancholii, marzenia o pozostawieniu ludzkiego śladu w odległej przestrzeni. Po cóż bowiem stworzyć sztukę nie w galerii w tłoczonym centrum miasta, ale gdzieś daleko, gdzie dotrą nieliczni? Odpowiedź może być prosta – by zmierzyć się z krainą lodu i śniegu, jak czynili to dawni odkrywcy bieguna i spojrzeć na rzeczywistość z innej perspektywy.

Rzeźba u stóp lodowca zdaje się znakomicie odzwierciedlać zainteresowania artystów transformacjami rzeczywistości. W lodowych przestrzeniach natura ukazuje swoją niezwykłą zdolność do przetworzenia. Woda zmieniająca stan skupienia na stały, zmieniona w lód, nigdy w istocie nie jest trwała. Każda zmiana warunków atmosferycznych wywołuje reakcję. Bo w lodzie zapisana jest przyszła możliwość zmiany – wystarczy ciepło, by lód wymknął się naszym dłoni, przepłynął przez palce i zniknął, a właściwie nie zniknął, tylko na powrót stał się wodą. Jest też niepowtarzalny, bo każdy płatek śniegu jest inny, jakby wyrzeźbiony ręką innego artysty. Lód jest plastyczny – może być gładki lub matowy. Jest też twardy, więc jego opracowywanie zapewne wymaga szczególnej techniki. Najważniejsze jednak, że jest przejrzysty i bezbarwny, może więc stanowić ekran dla każdej barwy. *Observatorium* wykorzystuje możliwość wielobarwności i częściowej przejrzystości materiału. Przede wszystkim jednak jest opowieścią o zachwycie Naturą: konstruującą niezliczone formy, stwarzającą życie i zdolną je odbierać, a niekiedy – pozwalającą mu przetrwać w stanie lodowej hibernacji. ■



4

Niepozorne gry Sama Havadtoya

102

Piękno to tajemnica” jest pierwszą wystawą Sama Havadtoya w Polsce. Jak czytamy w ulotce do wystawy w jeleniogórskim Muzeum Karkonoskim, artysta przyszedł na świat w Londynie w roku 1952 w rodzinie o węgierskich korzeniach, ale wychował się w Budapeszcie. Mając dwadzieścia lat, wyemigrował do USA, gdzie w Nowym Jorku pracował jako dekorator wnętrz. Miał to szczęście, że spotkał na swojej drodze m.in. Johna Cage’a czy Yoko Ono, ale największy wpływ na jego twórczość, oprócz malarstwa Alexieja Jawlenskiego, miał nie kto inny, jak Andy Warhol, którego był asystentem.

Havadtoy nie jest oczywiście naśladowcą autora portretu Mao, chociaż „muśnięcie” Warholem jest widoczne. Sam Havadtoy zdaje się nieco uciekać od rzeczywistości, ale nie oznacza to wcale, że nie wciąż widza w swoją grę. Uzmysławia banalną prawdę, że każdy widzi to, co wie, a to z kolei pociąga za sobą kolejny problem – jakiej idei służy sztuka.

Reakcja lokalnych miłośników sztuki na pojawienie się trzech rzeźb, popiersi Lenina, była do przewidzenia: wystawianie wizerunków Lenina, zbrodniarza narodów, wroga i mordercy Polaków w muzeum państwowym jest podłe, czy kiedykolwiek naród zabroni używania symboli komunistycznych zamiast zajmować się głupotami – przeczytamy na forum internetowym lokalnego tygodnika pod relacją z wernisażu. Od razu powstaje pytanie, czy odbiorca także musi dysponować kempową wrażliwością, pewnym poczuciem humoru i dystansem, aby odebrać kemp?



1



2



3



4

Nic nie widzę, Nic nie słyszę i Nic nie mówię to trzy popiersia wodza rewolucji, które przedstawiają otulonego koronką i umalowanego potem farbą w milion drobnych i kolorowych plamek Lenina, jakby obsypanego wielobarwnym confetti, z czego każdy Lenin przypomina słynne trzy małpki. Jeden ma zaklejone kolorową koronką oczy, drugi uszy, a trzeci usta. Warto pójść za Susan Sontag, by zaznaczyć, że wrażliwość kampa jest niez zaangażowana i odpolityczniona. Mało tego, kampa jest beztrojski, antypoważny, czytamy dalej w *Notatkach o kampie*. Pełen fantazji i karnawału Lenin staje się dla widza rewolucjonistą, którego właśnie w takiej, a nie innej postaci, zwłaszcza na polskim gruncie, możemy spokojnie i bez obaw o uwikłanie w jakąkolwiek ideologię „kupić” – mimo że nie wszystkie jego idee były aż tak tęczowe. Z początku niez zaangażowana sztuka Havadtoya, będąca tylko z pozoru niewinną grą intelektualną, staje się w końcu pułapką zastawioną na wszystkożernego *homo consumens*. Artysta nie jest jednak ryzykantem, którego można by posądzić o propagowanie niebezpiecznych ideologii. Estetyka kampu to jedno, ale artysta umieszcza pod każdym z popiersi tom z tekstami Lenina, aby każdy mógł zapoznać się z prawdą objawioną przywódcy rewolucji... ale w języku węgierskim. *Cóż, Beauty is Mystery*.

Pinokio Havadtoya nie stał się chłopcem. Siedzi na krześle i z uśmiechem czyta książkę. Pinokio jest tutaj w stanie kłamstwa, o czym świadczy długość nosa. To tylko jedna z rzeźbiarskich wariacji Havdtoya na temat głównej postaci powieści Carla Collodiego. Havadtoy wykorzystując postać Pinokia, dokonał bardzo prostej, ale jakże sprytniej operacji na kłamstwie. Z czystą premedytacją sięgnął po bohatera zbiorowej, częściej dziecięcej wyobraźni, którego kojarzymy dziś z przemysłem kulturowym Walta Disneya. Artysta nie wystarcza już, że sam powieściowy Pinokio kłamie. Pinokio kłamie przecież podwójnie od czasu, gdy został zaprzęgnięty w świadczenie usług rozrywkowych na rzecz Disneylandu, co uwidacznia jeszcze bardziej kolorystyka podobna do tej, którą Havadtoy obdarzył Lenina. A cóż innego, jak nie kłamstwo, złudzenie i naiwne wzruszenia proponuje nam disneyowska rzeczywistość? Zaprawdę, Disneyland to nie tylko przemysł, ale także stan ducha i umysłu.

Owszem, dostajemy od Sama Havadtoya rewolucjonistę skąpanego w kampie. Pytanie tylko, co z samą rewolucją i oburzeniem? Także będą beztrojskie, pozabawione haseł i powagi? Zatem, pozostał nam już tylko Disneyland z Różową Panterą, Kaczorem Donaldem i Pinokiem. ■



5



6

Sam Havadtoy

1-4. *Kaczka*, kolaż, akryl, 75 x 75 cm

5-6. *Kaczka*, rzeźba, wys. 20 cm.

7. *Nic nie widzę*

8. *Nic nie słyszę*

9. *Nic nie mówię*



7



8



9



1



2

104

Artystyczne skoki w bok – rozmowa z Andrzejem Świetlikiem

Rozmawiała: Joanna Bąk

Joanna Bąk: Co było impulsem do powstania wystawy „Błękitny Świetlik” zestawiającej obraz Warszawy z 1979 i 2012 roku? Dlaczego to właśnie błękitny wieżowiec jest obecny na każdej fotografii należącej do projektu?

Andrzej Świetlik: Prawda jest taka, że przyjechałem do Warszawy w 1978 roku, nie znając tego miasta. Wtedy błękitny wieżowiec był dla mnie czymś niezwykłym – wyłaniał się z szarej, komunistycznej przestrzeni miasta, które do dzisiaj jest bardzo chaotyczne, dziurawe, pokaleczone przez wojnę i czasy powojenne. Wtedy stwierdziłem, że za pomocą fotografii warto zanotować fakt mojego osvajania Warszawy. Pożyczyłem aparat – bo jeszcze nie posiadałem własnego – i przez miesiąc robiłem zdjęcia, mając wieżowiec zawsze w centralnym punkcie. To, co się zarejestrowało obok, jakby mimowolnie dawało odpowiedni kontekst. Tak opisałem swoje poznanie Śródmieścia, ale wtedy nie myślałem nawet o publikacji. Sięgnąłem po ten cykl dopiero przed rokiem. Właściwie inspiracją była wystawa odbywająca się w to-



3

ruńskim CSW „Znaki Czasu” pt. „Człowiek w wielkim mieście”, która zmotywowała mnie do napisania tekstu *Fotograf w wielkim mieście* i on posłużył mi jako kanwa spinająca całość projektu. W nawiązaniu do zestawu zdjęć sprzed lat, starałem się odtworzyć analogiczne kadry, w których zawsze jest obecny błękitny wieżowiec. Okazało się, że dopiero zestawienie tych dwóch części może wydać się interesujące.

Na zdjęciach udało się panu uchwycić przemiany, jakie zaszły w społeczeństwie przez te 33 lata dzielące dwie części wystawy...

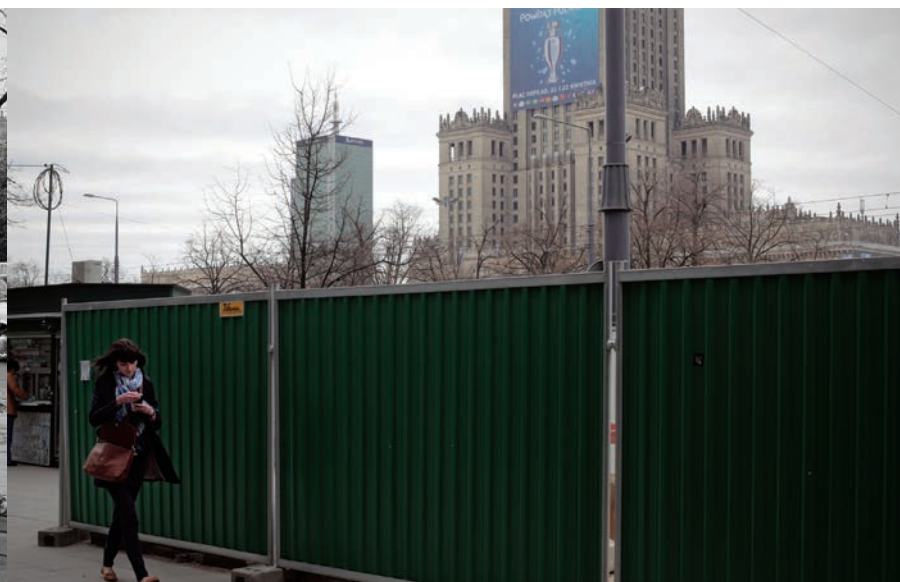
Mnie bardziej fascynują te przemiany, które nigdy nie zaszły...

Kiedy pracowałem nad projektem, najbardziej zaskoczył mnie fakt, że nie zmieniła się energia ludzi. To, że wyglądają i ubierają się nieco inaczej jest oczywiste. Natomiast pewien rodzaj smutku, który można dostrzec na twarzach mieszkańców tego miasta jest taki sam jak wtedy.

4



5



Jest to pewnego rodzaju zakłopotanie, brak radości generowany przez ciągły pęd. Nie ma tej otwartości dostrzegalnej na ulicach krajów Zachodu czy krajów południa Europy. Ciągłe jakieś zatroskane te postaci. To taka moja pierwsza obserwacja, zresztą widoczna także na zdjęciach.

Jak ważną rolę odgrywają postaci znajdujący się na fotografiach? Czy głównym bohaterem jest wieżowiec, czy właśnie oni?

Błękitny wieżowiec jest osnową, jest punktem wyjścia, wokół którego możemy analizować różne fragmenty kontekstu. Jednym z elementów jego otoczenia są ludzie – przechodnie, Warszawiacy i przyjezdni, którzy się zaplątali w moich kadrach. Przyznaję, że gdy fotografowałem pierwszą część projektu, to ignorowałem ludzi, ale oni i tak mimowolnie się pojawiali. Teraz, będąc w tych samych miejscach, starałem się wyczekiwać na taką sytuację, w której zagęszczenie przechodniów byłoby podobne do tego zarejestrowanego w 79 roku. Jeśli na zdjęciu była jedna ważna postać czytana bardzo mocno, to wyczekiwałem na moment, kiedy sytuacja się powtórzy. Starałem się pokazać ludzi w podobnych konfiguracjach i w podobnej skali, by porównanie części pierwszej i drugiej również dotyczyło postaci.

Andrzej Świetlik

1. *Błękitny Świetlik*, 1979, Warszawa, Al. Jerozolimskie przy dworcu Warszawa Śródmieście
2. *Błękitny Świetlik*, 2012, Warszawa, Al. Jerozolimskie przy dworcu Warszawa Śródmieście
3. **Roman Lipski**, *Portret Andrzeja Świetlika*, 2012
4. *Błękitny Świetlik*, 1979, Warszawa, ul. Marszałkowska na wys. ul. Sienkiewicza
5. *Błękitny Świetlik*, 2012, Warszawa, ul. Marszałkowska na wys. ul. Sienkiewicza
6. *Błękitny Świetlik*, 1979, Warszawa, Al. Jerozolimskie na wys. dworca Warszawa Ochota
7. *Błękitny Świetlik*, 2012, Warszawa, Al. Jerozolimskie na wys. dworca Warszawa Ochota

Dzisiaj naturalną rzeczą jest to, że fotografuję w sposób barwny, w technice kolorowej. Świat jest barwny, więc nie widzę powodu, żeby w sztuczny sposób przekształcać obraz do czerni-bieli. Kiedyś naturalną rzeczą było fotografowanie wyłącznie w technice czarno-białej i w tym się realizowałem. Ta różnica wynika z upływu czasu. Poprzednia epoka była epoką czarno-białą, gdzie kolor należał do rzadkości. Chwilę później robiłem już zdjęcia w kolorze. Tak zostało do dzisiaj – dziś już właściwie nie robię fotografii czarno-białej.



6

Czy udało się odtworzyć wszystkie kadry?

To zaskakujące, ale nie wszystkie miejsca udało mi się odnaleźć.

Co miało na to wpływ?

Niektóre wglądy były zabudowane, niektóre perspektywy zupełnie niedostępne. Przy eksploracji miasta raptem pojawiła się ściana, jakieś podwórko zastaniające widok. Ciekawe jest też to, że dwóch miejsc nie byłem w stanie odnaleźć. Kręciłem się w promieniu 100 metrów odległości od punktu, z którego zrobiłem pierwsze zdjęcie. Zmieniło się wszystko – drzewa, tymczasowe zabudowania, a nawet przebieg uliczek. Okolica wyglądała inaczej do tego stopnia, że nie byłem w stanie po latach powtórzyć tych samych ujęć. Te zdjęcia nie weszły w skład wystawy, gdyż nie miały swojego odpowiednika.

Zestawia pan nie tylko analogiczne kadry wykonane po upływie 33 lat, ale także fotografię czarno-białą z fotografią barwną. Dlaczego druga część projektu jest w kolorze?

7

Czyli to wynika z rozwoju samej dziedziny oraz z przemian, jakie zaszły w panu jako w fotografii?

Świat fotografii stał się światem barwnym, a fotografia czarno-biała coraz częściej jest postrzegana jako technika szlachetna. Jest to bez wątpienia znak naszych czasów. Przemiany zaszły także we mnie – w rejestrowaniu świata, w myśleniu obrazami o świecie poprzez fotografię. Właściwie od jakiegoś czasu myślę o świecie tylko kolorami, tylko graficznie i to się zmieniło. Ponadto w Warszawie jest mnóstwo barwnego śmietnika, który do dziś mnie fascynuje. Ten kolorowy śmietnik znacznie lepiej przenosi się za pomocą fotografii barwnej.

„Błękitny Świetlik” to wystawa fotografii dokumentalnej, którą na co dzień pan się nie zajmuje... Skąd ten nagły zwrot?

To był taki wewnętrzny imperatyw. Musiałem zrobić coś, co mnie zafascynuje chociaż przez chwilę, co będzie dla mnie odskocznią. Nie lubię ciągle powtarzać tych samych rzeczy, bo to nie ma >

sensu. Nie lubię robić przez całe życie jednego zdjęcia. Sama fotografia dokumentalna nie jest głównym nurtem, który mnie pociąga. Teraz jednak możemy zaobserwować dużą modę na taką właśnie fotografię. Nie rozumiem tej mody, nawet mnie to irytuje, że wywołała taki boom. Zdaję sobie jednak sprawę z tego, że jest to tylko moda, sztuczne napędzanie koniunktury – ona minie tak jak każda inna.

Czym więc dla pana jest wartościowa fotografia dokumentalna?

Wartościowa fotografia dokumentalna ma w sobie elementy fotografii konceptualnej. W projekty dokumentalne też trzeba włożyć sporo wysiłku, aby to miało sens. Są projekty, które przetrwają próbę czasu. Jest też wiele takich, które zaśmiecają rynek tylko dlatego, że są umiejętnie lansowane. W fotografii dokumentalnej mamy wiele podziałów, ale ja przypisuję temu terminowi obrazy rejestrujące przestrzeń oraz fotografię mającą ambicje socjalne, pokazujące zachowania czy warunki życia ludzi. W fotografii dokumentalnej większe znaczenie ma przestrzeń już istniejąca, sytuacja zastana niż wyobrażenia. Tak ją odbieram.

Co naprawdę pana najbardziej fascynuje w fotografii?

Najbardziej to, co wynika z fantazji, z wyobraźni fotografów, artystów, a niekoniecznie to, co powstaje na kanwie bezpośredniego odwzorowania rzeczywistości. W fotografii kreatywnej prym wiedzie wyobrażenia, concept. Od niego się wychodzi. Ten rodzaj myślenia o fotografii i jej praktykowania jest mi znacznie bliższy. Dlatego ta wystawa fotografii dokumentalnej jest skokiem w bok.

W tym samym czasie, kiedy w Warszawie możemy zobaczyć wystawę „Błękitnego Świetlika”, w Łódzkim „Atlasie Sztuki” znalazł się projekt bardzo silnie związany z Łodzią Kaliską oraz z samym miastem.

To rzeczywiście wystawa dedykowana Łodzi. W tym mieście pracujemy od 75 roku – we wrześniu będzie to już 34 lata. Nie da się ukryć, że Łódź przeżywa bardzo kryzysowy czas. Fabryki zaczęły masowo padać dziesięć lat po powstaniu Łodzi Kaliskiej, w trakcie transformacji. Jakies 150 tys. ludzi wyjechało, maszyny znalazły się na złomowiskach.

Do dzisiaj nikt nie ma pomysłu na to miasto. To był powód, który przekonał moich kolegów do zrobienia tej wystawy. Sam projekt rodził się jednak bardzo długo – powstawała przez trzy lata.

Jak znaleźliście przepis na pokazanie pustki, wspomnienia po tytułowych „maszynach drżących” i Łodzi z czasów świetności?

To był trudny temat dla nas, od lat związanych z Łodzią. Szukaliśmy patentu. Idąc tropem przemysłowej Łodzi, która w XIX w. była jednym z dwóch najbardziej nowoczesnych miast Europy obok Liverpoolu, rozwijała się w takim tempie jak Detroit – i tak w zasadzie kończy, bo porównanie pewnych symptomów i sytuacji nie jest bez znaczenia – skupiliśmy się na przedmiocie, który warunkował rozwój miasta, a mianowicie na maszynach włókienniczych. Obecnie w Łodzi jest tylko kilkanaście maszyn znajdujących się w Muzeum Włókiennictwa w Fabryce Białej. Reszta zniknęła, choć fabryk kiedyś było kilkaset. Obecnie w większości są puste, niszczej, dopada je totalna degradacja. I stąd ten pomysł na przywołanie obiektów – maszyn przykrytych tkaniną, tak jak przykrywa się meble podczas nieobecności, na czas wyjazdu. Jak się zajrzy pod płótno, to okazuje się, że maszyn tam nie ma. Jest pustka, została tylko forma, skorupa, tylko wspomnienie. Ponadto w pierwszej sali przez cały czas słyszemy dźwięk z hali fabrycznej. Warto dodać, że instalację ośmiu maszyn włókienniczych przygotowaliśmy bardzo precyzyjnie w skali 1 do 1. W drugiej sali wystawienniczej znajduje się olbrzymie zdjęcie satelitarne śródmieścia Łodzi, z którego zniknęła cała zabudowa sprzed 1945 roku. Nie zostało prawie nic.

To takie pozbycie się historii?

Niestety tak. Okazało się, że zniknęło to, co było sercem tego miasta, co stanowiło o jego wielkości, o jego nowoczesności w owym czasie, o jego sile. Pozostały jakieś marne, szcątkowe budynki, które są albo plombami, albo wielkimi galeriami handlowymi, hipermarketami zbudowanymi w tych ostatnich pięćdziesięciu latach. To straszny obraz – tylko z pozoru normalny, bo widzimy siatkę ulic, są ludzie, samochody. Fotografia jest bardzo precyzyjna, ale nie ma na niej prawdziwej Łodzi.

1



2



Andrzej Świetlik

1. *Błękitny Świetlik*, 1979, Warszawa, ul. Waryńskiego przy Al. Armii Ludowej
2. *Błękitny Świetlik*, 2012, Warszawa, ul. Waryńskiego przy Al. Armii Ludowej
3. *Błękitny Świetlik*, 1979, Warszawa, Al. Niepodległości, skrzyżowanie z ul. Filtrową
4. *Błękitny Świetlik*, 2012, Warszawa, Al. Niepodległości, skrzyżowanie z ul. Filtrową

Czy wszyscy członkowie grupy przyjęli pomysł zrobienia wystawy o Łodzi z równym entuzjazmem?

Rzeczywiście było z tym różnie. Jeden z naszych kolegów, Marek Janiak jest naczelnym architektem Łodzi. On miał pewne opory przed tą wystawą, gdyż mogłoby to być źle odebrane w jego kontekście. Bardzo się upierałem, żeby pokazać sytuację Łodzi i on też w końcu się na to zdecydował.

Ten projekt ma taki sam tytuł jak film, który zrobiliście dwadzieścia parę lat temu, kiedy towarzyszył wam jeszcze nieco inny konglomerat energii... Dlaczego powtórzyliście ten tytuł?

Była nawet taka piosenka „Maszyny drżące, kominy dymiące”...

Zacytowaliśmy ten tytuł dlatego, że pamiętamy Łódź jako potężne miasto. Takie wspomnienie Łodzi zostało nam z tamtych czasów. Chcielibyśmy, żeby taka była. Tytuł odaje jej potęgę i siłę, mówi o jej najlepszych czasach w kontekście sytuacji, w jakiej znalazła się obecnie.

Podobnie jak w „Błękitnym Świetliku”, również tutaj został pokazany wpływ czasu i zmiany w nim zachodzącej. Janiak powiedział wręcz, że staraliście się pokazać „wyścig z czasem, który Łódź przegrywa...”

Jest to rzeczywiście projekt na temat upływu czasu, przemijania, zmian, przemian, jakie zachodzą w jego kontekście. Łódź została bardzo mocno dotknięta przez te zmiany. W Warszawie było trochę na odwrót. Stolica zyskała na transformacji. W Warszawie kapitał jest znacznie większy,

co też jest widoczne. Nawet dzisiaj z Łodzi do stolicy dojeżdża do pracy jakieś 10 tys. ludzi. Mam wrażenie, że w drugą stronę dojeżdżam tylko ja.

A więc „Błękitny Świetlik” i „Maszyny drżące” pokazują te dwa miasta z zupełnie innej perspektywy?

Te wystawy pokazują dwie odrębne sytuacje miast Polski. Obraz Warszawy jest jednak znacznie inny od obrazu Łodzi. Zresztą także sposób myślenia i środki przekazu są zupełnie różne, bo w „Błękitnym Świetliku” mamy do czynienia z sensu stricto fotografią, a „Maszyny drżące” to wystawa silnie artystyczna.

„Maszyny Drżące” to projekt, który jest inny od wszystkich wcześniejszych działań. Co miało na to wpływ?

Bez wątpienia jest to ważny projekt „Łodzi Kaliskiej”. Należy on jednak do innej kategorii prac, w porównaniu do tych, które robiliśmy wcześniej. Nasze wystawy często powstawały w oparciu o grono osób występujących, o nasze muzy współpracujące z nami od lat. Tutaj ich nie było.

A może tym razem muzą była Łódź?

Tak, ale w tym kontekście Łódź była zupełnie inną muzą.

Nie mamy też tutaj ironii tak często pojawiającej się w pracach Łodzi Kaliskiej, co jest kolejną anomalią...

To rzeczywiście bardzo poważna wystawa, ale temat na to zasługuje. W odróżnieniu od wcześniejszych projektów Łodzi Kaliskiej, nie ma tu tego elementu radości, który towarzyszy nam przy innych realizacjach. Nie nazwałbym tego odstępstwem, ale raczej naszą wspólną potrzebą.

Czy to jest jakaś przemiana, która zachodzi w samej Łodzi Kaliskiej? W waszym sposobie myślenia? Czy kolejne projekty będą szły także w tym kierunku?

Można przewidzieć dalszy rozwój grupy, ponieważ jesteśmy w trakcie realizacji dużego projektu „Parada >

3



4





1



2



3

Wieszczów". Zrobiliśmy już trzy części, chcemy stworzyć jeszcze dwie, by pokazać całość w kilku dużych galeriach.

Zmierzyliśmy się już z Żeromskim, Mickiewiczem i z Kochanowskim, tylko Kochanowskiego jeszcze nie pokazaliśmy publicznie. On czeka na dwie pozostałe części – na pewno będzie to Norwid i może Słowacki. Chcieliśmy się odnieść do tych postaci, które mają duże znaczenie dla kultury Polskiej, a obrosły w grubą tkankę mitów. Pojawił się też pomysł, by dotknąć pamięci o jakimś wieszczu zagranicznym, np. o Goethem.

Czy jest to manifestacja waszej niezgody na martyrologię, mesjanizm i inne mity narodowe...?

Jeśli Mickiewicz jest tam przywołany, to właśnie z powodu mesjanizmu. Fetyszycowanie romantyków w naszym odczuciu jest bardzo złym kierunkiem. Warto patrzeć do przodu, żyć teraźniejszością i przyszłością, a nie przeszłością, nie wspomnieniem rozdartych sosen i krwawiących serc. Narodowe mity rzeczywiście potraktowaliśmy bardzo krytycznie.

Jaka jest historia poszczególnych części projektu?

Część projektu dotycząca Żeromskiego została wykonana na zaproszenie Muzeum Narodowego w Kielcach. W historii Kielecczyny



4

Andrzej Świetlik

1,4. *Maszyny drżące*, wystawa Łodzi Kaliskiej, czerwiec 2013

2. *Błękitny Świetlik*, 1979, Warszawa, Al. Jerozolimskie w pobliżu ul. Chałubińskiego

3. *Błękitny Świetlik*, 2012, Warszawa, Al. Jerozolimskie w pobliżu ul. Chałubińskiego

największą ikoną był Żeromski. Po latach zrobiliśmy sondaż, co jest największą ikoną Kielc. Większość odpowiedzi przywoływała majonez kielecki. Dlatego powstała wystawa „Stefan i majonez” pozwalająca na snucie dywagacji na temat czasu i tego, jak zmienia się wartościowanie pewnych zjawisk. Okazało się, że współcześnie majonez jest ważniejszy od książki. Mickiewicza wystawiliśmy na zaproszenie Muzeum Adama Mickiewicza w Śmiełowie. Postanowiliśmy, że każdy z nas zaproponuje własną interpretację tematu. Janiak zaprezentował pocztówkę będącą reprodukcją obrazu Styki, na którym znajduje się również Mickiewicz. Rozciągnął ją do wymiarów ok. 4 m do góry i 8 m wzdłuż. Wszystko w tym powiększeniu było tak spikselizowane, że powstał obraz abstrakcyjny. Rzepecki znalazł popiersie Mickiewicza, którego prawdopodobnie nigdzie indziej nie ma. Powielił je w gipsie w stu egzemplarzach i zamieścił je w czymś na kształt akwariów. Ja pojechałem na Białoruś, do Nowogródka, nad Zaołzie i zrobiłem zapis filmowy z tamtych terenów. Sfilmowałem teoretyczną drogę Mickiewicza z domu do szkoły, widok na kościół i na miejsce, gdzie była szkoła, a w Zaołziu nagrałem niebo i ptaki. W tle zarejestrowały się rozmowy ludzi mówiących po rosyjsku. Tam właściwie nie słyszy się już innego języka. Pojechałem też nad jezioro Świteż, postawiłem kamerę

patrzącą na wodę, która jest taka sama jak wszędzie. W oddali również było słychać język rosyjski. Przywoziłem powietrze z Nowogródka oraz wodę z jeziora Świteż. Zarejestrowane obrazy są bardzo umowne, a właściwie wszystkie zanotowane rozmowy odbywają się w języku rosyjskim. Na wystawie znalazło się też zdjęcie Mickiewicza, na podstawie którego powstało mnóstwo rycin i grafik – zmultiplikowane powiesiliśmy jako olbrzymi plakat zapowiadający wystawę. Kochanowski będzie stricte fotograficzny z udziałem naszych muz. Myślę, że w przeciągu dwóch lat opublikujemy całość projektu.

A jakie są pana kolejne plany artystyczne, nie związane z Łodzią Kaliską?

Przygotowuję nowy projekt. Jest on zupełnie inny od tego, co powstało dotychczas – zdradzę tylko, że jest czysto fotograficzny. Być może zszokuje mnie samego. Będą to pewnego rodzaju narracje, opowieści pełne metafor i kontekstów. Jednocześnie nie będzie tam oszustwa – montażu, skupiam się na wykonaniu prostych fotografii, ale ujętych w bardzo niekonwencjonalny sposób.

Mam wrażenie jednak, że jest jeszcze za wcześnie, by o tym mówić. Poczekajmy. ■

Andrzej Dudek-Dürer

1. *Wciąż się zmieniając I ver. II*, 2006, technika mieszana, fotografia, inkografia, 49,5 x 64 cm
2. *Ostatnia... Czasoprzestrzeń... III*, 1988, serigrafia, rysunek, gnieciecie, 50 x 40 cm
3. *Mental Steps*, 2001-2002, produkcja, reżyseria, edycja, muzyka: A. Dudek-Dürer, 4:52, kamera: Tomasz Mniamek, Kedud Jezrdna, Andrzej Dudek - Dürer



1

Andrzej Dudek-Dürer

uczynić życie sztuką

Paweł Modzelewski rozmawia z Andrzejem Dudek - Dürer

Paweł Modzelewski: Czy może pan wyjaśnić koncepcję *Żywej Rzeźby, Sztuki Butów - Spodni, początek idei i jak takowa ewoluowała?*

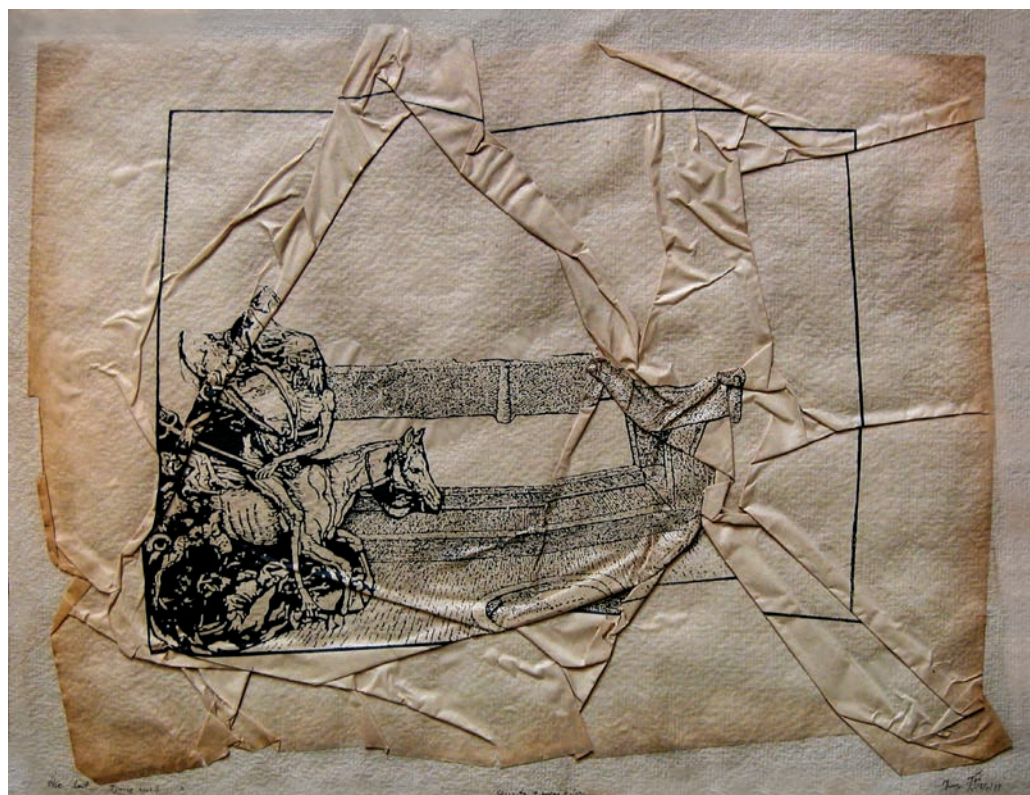
Andrzej Dudek-Dürer: Idea *Żywej Rzeźby* zrodziła się w roku 1969, to był okres bardzo trudnych doświadczeń, ponieważ 3 kwietnia 1969 mój ojciec zginął tragicznie w wypadku samochodowym. Ta sytuacja, to doświadczenie było jednym z elementów siły sprawczej związanej z ideą sztuki *Żywej Rzeźby*, natomiast ma ona głębsze odniesienie historyczne, ponieważ w latach 60. XX wieku przeżywałem stany obsesji śmierci, które były czynnikiem mającym bezpośredni związek ze śmiercią ojca. Po tym wydarzeniu dręczyło mnie początkowo poczucie winy czy też pewnej ironii, drwiny Absolutu ze mnie. Ja, ten, który sam chce pozbawić siebie życia, tracę nagle najbliższą mi osobę - mojego ojca. W tym stanie depresji, wywołanej poczuciem winy nastąpił rodzaj stanu szczególnej iluminacji związanej z odnalezieniem świadomości Albrechta Dürera. To był czynnik, który spowodował inne myślenie w kategorii filozoficznej o śmierci. (...)

...uświadomiło mi, że życie obraca się w symbolicznej formie spirali. Narodziny. Śmierć. Przechodzenie do następnego ciała i kolejnego życia. Dalsza ewolucja. Czyli życie jest jednocześnie końcem, ale i początkiem nowej możliwości.

(...) Natomiast, korelacja pomiędzy koncepcją *Żywej Rzeźby* a świadomością Albrechta Dürera była pewnym procesem, który dojrzał i ewoluował. W momencie gdy kupiłem te buty w roku 1969, nie byłem świadomy, jak ów proces będzie się rozwijał, tym niemniej po pewnym czasie, gdy te buty stały

się całkowicie bezwartościowe, nieużyteczne, zrozumiałem, że mogę je jak gdyby wskrzeszać, a jednocześnie stworzyć sytuację pewnej prowokacji, interakcji z odbiorcą. Zrozumiałem, że nadanie temu takiego właśnie sensu ma istotną wartość i jakość. *Żywa Rzeźba*, jej najbardziej znamienym elementem jest *Sztuka Butów, Sztuka Spodni, sztuka całego stroju*, ale jednocześnie

2



sztuka ciała, która wyrasta ze świadomości, pewnego rodzaju konsekwencji wynikających z tego, że jestem wegetarianinem, że przestrzegam określonych zasad higieny, działania i myślenia czy też ćwiczeń z jogi. Od 1969 roku zachowuje spójną konstrukcję swojego ciała i to również jest manifestacją owej Żywej Rzeźby, nad którą ciągle pracuję.

W pewnej fazie mojego życia osiągnąłem świadomość, iż materii niejako nie ma, to znaczy, że (pomimo że zabrzmi to nieracjonalnie i paradoksalnie) materia jest formą skupienia energii, pewnych cząsteczek, które tworzą określoną formę. To jest forma pana ciała, jak i forma mojego ciała, to jest forma tak zwanych elementów materii, ale w gruncie rzeczy one składają się z cząsteczek, które są skupiane i nasze życie, to skupienie stanu materii, które w procesie ewolucji ulega rozproszeniu i dezintegracji. W myśl kategorii reinkarnacji człowiek rodzi się po raz kolejny przez skupienie tej energii, nabiera nowego kształtu.

Zauważalne i czytelne w pańskiej filozofii życia, jak i samej twórczości artystycznej jest odniesienie do buddyzmu Zen?

Tradycje azjatyckie, buddyzm, buddyzm zen w latach sześćdziesiątych XX wieku interesował i inspirował twórców z kontrkultury. Moje zainteresowanie medytacją, filozofią wschodu wynikało z kultury popularnej. Zaczęło się przez znany zespół The Beatles i George'a Harrisona, który na paru płytach nagrał utwory z użyciem instrumentu hinduskiego sitar. Dla mnie był fascynujący dźwięk. Jak pan wie, poszukiwałem przez wiele lat również w obszarze muzyki i dźwięku, a sitar stał się dla mnie istotnym ogniwem łączącym z medytacją, hinduizmem, buddyzmem zen czy filozofią z tradycji shintoizmu. Dla mnie te korzenie azjatyckie stały się istotne i ważne. Pomimo że lata siedemdziesiąte to nie był okres łatwego dostępu do literatury

...korelacja pomiędzy koncepcją Żywej Rzeźby a świadomością A. Dürera była procesem, który (we mnie) dojrzał i ewoluował.

czy możliwości podróży, tym niemniej docierałem wtedy do pewnych informacji związanych z tematem powielanych wtedy na niedoskonałych urządzeniach kserograficznych oraz fotograficznych. Studiowałem takie postacie jak Sri Ramana Maharshi czy Krishnamurti, były to dla mnie ważne osobowości i indywidualności. Jednak, odnosząc się do pewnych tradycji filozofii buddyzmu, nigdy nie wpisałem się w jeden nurt filozoficzno-religijny. Reprezentuję postawę synkretyzmu religijnego. (...) Dla mnie postawa chrześcijańska w aspekcie etyczno-moralnym jest całkowicie spójna z postawą buddyjską. (...)

Jaką rolę w pana życiu/twórczości odgrywa podróż? Jakie jest jej znaczenie/symbolika? Wiem z zaczerpniętych informacji, że ich początek datuje się na 1979, prawda?

Tak, jest to ważne. Rok 1969 jest takim rokiem szczególnym – śmierć ojca, później śmierć brata, który ginie w 1973 również w wypadku, po którym następuje pewien okres izolacji do roku 1978...

To właśnie mnie również intryguje. W jednym artykule o Pańskiej osobie natknąłem się na sformułowanie: ...od 1978 żyje w izolacji – może Pan rozwinąć?

Izolacja polegała na tym, że nie uczestniczyłem... Był to okres pewnych prób, ale relacje zewnętrzne powodowały, iż moja twórczość nie była akceptowana i afirmowana przez tak zwane media, ani przez galerie w tym okresie. Były to sytuacje trudne, które spowodowały podjęcie pewnych decyzji o wycofaniu się i skupieniu w stanie pewnej izolacji i działania w bardzo intymnym obszarze. Był to, wbrew pozorom, bardzo czynny okres. Robiłem bardzo wiele eksperymentów, fotografii, performance'ów, >





dokumentacji, jak i malowałem obrazy – uznałem to jako potrzebny, zamknięty okres, skierowania się, pójścia do środka. Pojawiły się również podróże, ale miały one sens, charakter niematerialny. Ja to określam pojęciem metafizyczno-telepatycznym. Jest to niejako wychodzenie z własnego ciała. Człowiek w moim odczuciu w pewnych stanach może opuścić swoje ciało i przemieszczać się w inne obszary, miejsca i je obserwować.

Będąc więc u siebie we Wrocławiu, na Grabiszynku, odbywałem niejednokrotnie tego typu doświadczenia, podróże i one stały się po roku 1979 najpierw podróżą po obszarze Polski, a następnie okazało się, że te doświadczenia niematerialne ujednocniają się i pokrywają z bezpośrednimi doświadczeniami podróży. To był też dla mnie ważny aspekt zrozumienia tego, czym jest artysta i jak ważnym dla niego jest aspekt komunikacji. Zrozumiałem, że ważne jest dla twórcy wejście w stan izolacji, do wnętrza, ale równie istotne jest wyjście na zewnątrz, zderzenie się we wspomnianej komunikacji ze światem zewnętrznym. Dlatego idea Żywej Rzeźby ma wartość permanentnej komunikacji, stałego procesu relacji i transformacji. W momencie gdy gdzieś się pojawia, wywołuje sprzężenie zwrotne z odbiorcą.

Wyczuwalna jest u pana pewna celebrowanie życia, przy której zasadniczo trudno stwierdzić, gdzie zaczyna się sfera twórcza, a gdzie czysto egzystencjalna. Czy rozgranicza pan te dwie płaszczyzny, czy są one w pana mniemaniu ujednocnione?

Wychodzę z założenia, że przestrzeń mojego życia traktuję jako obszar sztuki, obszar komunikacji, praktycznie nie dokonuję w tym aspekcie żadnych podziałów. Właściwie każda sytuacja może być sytuacją artystyczną, pewnego działania i komunikacji.

Życie każdego człowieka jest potencjalnym obszarem sztuki. To pewne zapożyczenie od słów Josepha Beuysa *Każdy jest artystą*, ja natomiast wprowadzam korektę tego sformułowania „Każdy jest potencjalnym artystą”. Wydaje mi się to ważne przez brak automatyzmu, w moim odczuciu świadomość jest istotna. Zasadnicze jest natomiast teraz to, co ten człowiek robi z tym życiem, działaniem, potencjałem. Oczywiście zdarzali się artyści, którzy te wartości degradowali i była to postawa świadoma, tym niemniej, ja próbuję iść tym tropem, tą ścieżką, która ma charakter pewnego minimalizmu egzystencjalnego – czemu daję właśnie wyraz i świadectwo poprzez Żywą Rzeźbę. Przejawiam postawę konstrukcji, a nie destrukcji i nie konsumpcji.

Tworząc koncepcję Żywej Rzeźby cechującą się wykorzystaniem Pańskiego wizerunku był Pan świadomy budowania auto-mitologii – czy było to działanie celowe?

Myślę, że twórca skupiający się na sobie jest w jakiś sposób świadomy. Ja przed rokiem 1969 wykonywałem bardzo wiele autoportretów. Początek lat 60., moje zainteresowanie fotografią i eksperymenty z różnymi technikami i pewien problem z każdym modelem, którego

miałem, sprawiły, że sam dla siebie byłem eksperymentatorem – modelem i fotografem. To skłoniło mnie do tego, że zacząłem badać i poznawać siebie. Jednocześnie mając świadomość, że twórca, który skupia się na sobie, może być różnie interpretowany. Wielokrotnie zarzucano mi, że jest to jakiś syndrom narcyzmu czy nawet egoizmu, tym niemniej ja siebie nie idealizuję, a jedynie pokazuję, jakim jestem. Zdarzały się co prawda sytuacje, w których dokonywałem na sobie pewnych zabiegów autodestrukcji, np. nakładałem na twarz różne substancje, a następnie fotografowałem, czy też jak w sytuacji performance'u *Auto-ukrzyżowanie* z 1973 roku, gdzie najpierw wykonałem serię auto-aktów, następnie te akty ukrzyżowałem, a później fotografowałem tę sytuację. Jest więc to praca nad sobą, ale nie w aspekcie „To jestem ja. Ja najważniejszy”, traktuję się jako przedstawiciela gatunku ludzkiego, przykładowy egzemplarz, który jest mężczyzną, o takich, a nie innych cechach. (...) Próbuję badać więc siebie, ale w jak najmniej idealizujący sposób, ma to charakter zarazem dokumentalny, ale i kreatywny. Jeśli pojawia się nowa dziura w butach czy spodniach, łatam je i kształtuję nadając im nową formę. To procesy, które zachodzą w człowieku, jak i w rzeczywistości. Tym niemniej aspekt selekcji, wyboru wynika ze świadomości i jakości kreatywnych.

Reinkarnacja – Albrecht Dürer, czy mógłby pan wyjaśnić, z czego wynika to „przekonanie” – forma przeczcucia, pewności, wizji czy mistyfikacji

Andrzej Dudek-Dürer

1. Z cyklu *Ziemski-Agent*, 1976, klej – technika chromianowa, 50 x 40 cm
 2. *Mental Steps*, 2001–2002, produkcja, reżyseria, edycja, muzyka: A. Dudek-Dürer, 4:52, kamera: Tomasz Mniamek, Kedud Jezrdna, Andrzej Dudek – Dürer
 3. *Sztuka butów w Wenecji, Meta... Konfrontacja*, 2005, podczas 51 Biennale Sztuki w Wenecji, technika mieszana, fotografia, solwentografia, 75 x 40 cm



2

113



3

autokreacyjnej? Na czym właściwie polega pana związek z Dürerem? Czy błędem jest postrzeganie tego aktu jako aktu kreacji, swoistego performance'u?

Jak pan wie, w moich doświadczeniach z reinkarnacją występuje kategoria siedmiu świadomości. W odniesieniu do Dürera jest ona najbardziej zasadnicza i podstawowa. (...) Było to moje autentyczne doświadczenie w roku 1969, które zmieniło moje podejście do życia. Ktoś obserwujący to z boku, może oczywiście powiedzieć, że jest to zabieg pewnej auto-kreacji czy zabieg marketingowy – tego nie można odrzucić. Przez długi czas miałem problemy żeby w ogóle mówić o tym fakcie. Bardzo się tego obawiałem, będąc wtedy jeszcze człowiekiem mało odpornym na dezakceptację, ale cały tryb mojego życia i różnych doświadczeń spowodował, że w tamtym czasie, kiedy środowisko artystyczne negowało moją twórczość i odrzucało mnie jako twórcę, stwierdziłem, że zasadniczo nie mam niczego do stracenia – z bycia odrzuconym być odrzuconym jeszcze bardziej. To stało się dla mnie ważnym etapem przekroczenia granicy samego siebie, zwalczania w sobie tych lęków i obaw związanych z brakiem akceptacji.

Określa się pan jako siódme wcielenie niemieckiego mistrza – może pan coś powiedzieć o świadomościach pośrednich?

W mojej twórczości próbuję sygnalizować te moje doświadczenia... nie wiem, czy pan wie, ja konstruuje instrumenty hinduskie. To jest punkt odniesienia do

przeszłości. Mam świadomość, że kiedyś żyłem w Indiach i budowałem instrumenty. Dla największych sceptyków jest to zaskakująca sytuacja, ponieważ oni widząc sitar mówią: „... no ok, może Dürerem nie jest, ale tu nagle facet buduje instrument z obcej kultury i jeszcze potrafi na nim grać?”

To są pewne odniesienia i to, że zajmuję się tyłoma dziedzinami twórczości jest związane z wiedzą o własnej przeszłości. Mam świadomość tych siedmiu etapów ewidencjonowania i ich rozmieszczenia w różnych obszarach świata. Jest we mnie wyraźna bliskość z krajami azjatyckimi, jak Chiny czy Japonia. Nie znając japońskiego, byłem tam darzony większym zaufaniem czy otwartością od znajomych mi ludzi zamieszkałych tam od lat. Ta duchowa więź i komunikacja jest dwutorowa.

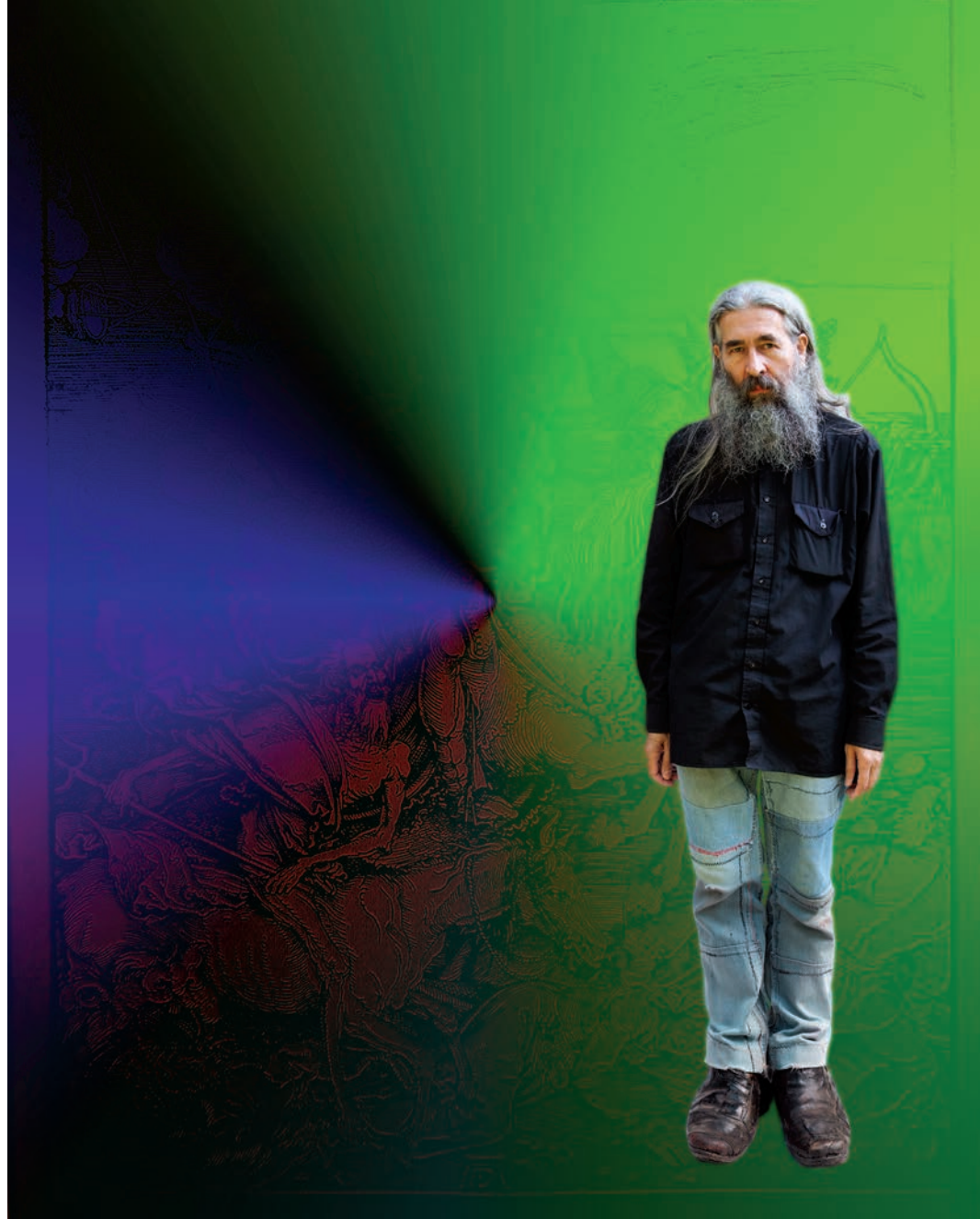
Oczywiście jestem ciągle w drodze, w ciągłym procesie poznawania. Czasami jakaś podróż, pewne miejsce wywołuje związki z przeszłością. Zdarzyło mi się, że jadąc kiedyś z Brukseli do Kolonii, w pociągu doświadczyłem takiego stanu, że w mojej świadomości przeżywałem ostatnią śmierć w obozie koncentracyjnym w Auschwitz, kiedy jako Żyd zostaje zamordowany w brutalny sposób. To są sytuacje paradoksalne, ale doświadczenia te rzutują na moją twórczość i powodują, że poruszam się w różnych obszarach medium. Reprezentuję synkryzm medialny.

Dlaczego cechuje pan swoją świadomość – jej początek od daty urodzenia Dürera? Wcześniejsze formy bytowania tej świadomości nie są istotne, nie istniały? Nie definiuje ich pan?

Dotychczas ich nie zdefiniowałem. W serii tych świadomości, świadomość Albrechta Dürera jest w sensie funkcjonowania wśród ludzi najbardziej znaną, dlatego ją eksponuję. Pośrednie formy są regularnie przeze mnie badane, jeśli można to tak określić. Nie objawia się to w *stricte* racjonalny sposób, wręcz przeciwnie – tak jak wspominałem *à propos* podróży z Brukseli. Pewne sytuacje w życiu czy stan medytacji, w którym możliwe staje się odbycie podróży w przeszłość, doświadczenie projekcji, wizji z przeszłości. Uznałem jednak, że świadomość Dürera jest ważniejsza w kontekście kultury europejskiej. To moje konkretne decyzje, wybory eksponowania. Tym niemniej ona nie definiuje całej formy i formuły działania. >

Andrzej Dudek-Dürer

1. *Żywa Rzeźba – Andrzej Dudek – Dürer Wobec Apokalipsy V*, 2011, technika mieszana, rysunek, solwentografia, 69 x 100 cm
2. *Copyright by...n.s.p.*, 1975, rysunek tuszem na tekturze, 50 x 70 cm
3. *Sztuka butów po... Wenecji 007*, 1999, technika mieszana, fotografia, laserografia, 90 x 60 cm
4. *Autorefleksja XI A2*, 2011, technika mieszana, solwentografia, 50 x 70 cm



1

Posługuje się pan intensywnie własnym wizerunkiem w osobistej przestrzeni twórczej – czy autoportret w generalnym kontekście ma dla pana jakieś szczególne znaczenie? (stosunek do autokreacji/pozy, a dokumentacji własnej osoby).

Autoportret jest dla mnie ważnym elementem, który w różny sposób prezentuję. Są to obszary, które dotyczą pewnych emocji i określonych sytuacji w życiu – tworząc zapis zaistniałych owych sytuacji, i które są zapisem para dokumentalnym. Oczywiście, odbiorcy, jak i krytycy wchodzą w rozważania na temat tego, czy wspomniany zapis jest kreatywny czy już dokumentalny, dla mnie ta granica zasadniczo nie istnieje. Uważam, że nasze życie i emocje są formą kreacji. Nasze doświadczenie i emocja związana z sytuacją, w której bierzemy udział, wywołuje określone sprzężenie, które może również zaistnieć w autoportrecie. Ja próbuję dokonać tego właśnie zapisu. Dochodzi do tego oczywiście w późniejszym etapie świadomej selekcji obrazów, którymi chcę się posłużyć. Ważne jest dla mnie również zaplecze techniczne tych obrazów. Posługuję się różnorodnym medium technicznym i technologicznym... od tradycji: malarstwo, rysunek, grafika, fotografia, rzeźba, do bardzo współczesnych: instalacje interaktywne, obiekty, wideo, muzykę – dźwięk, zapach, czy sytuacje intermedialne, gdzie następuje przenikanie się technologiczne... Performatorzy mają skłonność do pewnego niechlujstwa, odsunięcia estetyki na drugi plan. Dla mnie jest to niezmiernie ważne w finalnym etapie wypowiedzi artystycznej.

Wspomniał pan też o tym aspekcie kreacji. Oczywiście pojawiają się pomysły, w których mam bardzo jasne i określone granice tego, co chcę zrobić, ale nigdy nie rozgraniczam tego, co świadome, od podświadomego, tego, co intelektualne, racjonalne, od irracjonalnego i emocjonalnego. Wszystkie te płaszczyzny przenikają się

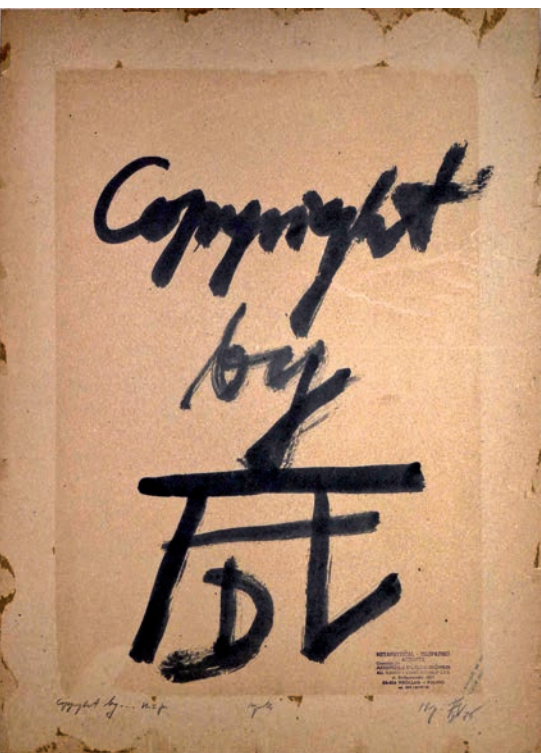
i trudno między nimi wytyczyć jakąś sztywną granicę. Ja nie zamykam się w ramach, pozwalam, aby te doświadczenia uzupełniały się wzajemnie na siebie oddziałując...

Gdy posługuje się pan swoim wizerunkiem, to w dalszym ciągu jest on panu przynależny? Występuje pan w roli samego siebie, czy raczej znaku, stempla jednostki ludzkiej?

Traktuję siebie w sposób uniwersalny. W tym sensie jako symbol człowieka, symbol, który przekazuje emocje, energię związaną z daną realizacją, która ma nadać określony sens. Czynniki estetyzujący, oparty na wizualnej doskonałości nie jest nadrzędny. Żywa Rzeźba ujawniana, demonstrowana od 44 lat jest paradoksalnie indywidualnością i uniwersalnością, to tak jakby symboliczne Yin i Yang.

Na jakim etapie życia i twórczości jest pan obecnie? Czy można to jakoś określić – nazwać? Czy Andrzej Dudek-Dürer tak jak jego buty/spodnie porusza się na granicy egzystencjalnych pojęć Życia i Śmierci – balansuje pomiędzy tymi stanami?

Wbrew pozorom, człowiek się nie odmładza, tylko starzeje i ulega degradacji. Między innymi te czynniki, które modelują nasze życie, bycie tu i teraz, czyli: oddech, odżywianie, myślenie pozytywne, komunikacja, harmonia – są to elementy, które mogą spowodować, że nasza degradacja nastąpi wcześniej lub później. Wydaje mi się, że to jest nieustanna praca nad tym zagadnieniem. Próbą przynajmniej. Dlatego ta Żywa Rzeźba wygląda jak wygląda. Są oczywiście procesy, których nie da się spowolnić, ale kieruję się pewnym minimalizmem w dbałości o swoje ciało, wspomniany



2



3

**...będąc tym samym,
jesteśmy stale,
kimś... czymś innym.**

sposób odżywiania czy też ćwiczenia z jogi. Jest to w pewien sposób opozycyjne w stosunku do niektórych ingerencji ludzkich we własne ciała za pomocą chirurgii plastycznych czy innych mniej agresywnych, pozornych idealizacji. Oczywiście to również pewna praca nad sobą...

To też specyficzna forma Żywej Rzeźby.

Oczywiście. Nasza wspólna znajoma, artystka z Paryża... Orlan, która ciągle robi operacje i trans-mutuje, jest również przykładem Żywej Rzeźby.

Czuje pan, że stworzył sobie „pomnik twardszy od spiżu” – w kontekście Sztuki Andrzeja Dudka-Dürera i „Żywej Rzeźby”? – jak pan odbiera/czuje pojęcie auto-mitologii w stosunku do siebie?

Myślę, że to co zrobiłem do tej pory, jest już w świadomości wielu ludzi i w gruncie rzeczy jest to fakt, którego nie da się zmienić. Każda energia, którą człowiek emanuje z siebie – żyje. Fakt moich



4

podróży, tego rysowania śladów na ziemi, o których nie mówiliśmy – w miejscach takich jak Nowa Zelandia, Stany Zjednoczone czy Meksyk, Japonia, Europa; prezentacje zarówno w bardzo oficjalnych miejscach, jak muzea, galerie, uniwersytety, akademie, instytuty sztuki, udziały w festiwalach i sympozjach..., działania w otwartych przestrzeniach publicznych, jak i w intymnych prywatnych to demonstrowanie samego siebie i mojej twórczości – spowodowało, że Żywa Rzeźba zaistniała w świadomości wielu ludzi, i że jej idea żyje już faktycznie niezależnie. Jest to kwestia, która została poruszona i ulega samoistnemu rozprzestrzenianiu się. Dopóki Żywa Rzeźba będzie w świadomości ludzi, Andrzej Dudek-Dürer będzie w jakiś sposób trwać. Ale czy to można jakoś wartościować czy weryfikować... trudno mi powiedzieć. Egzystujemy w stałym procesie transformacji, paradoksalnie będąc tym samym, jesteśmy stale, kimś... czymś innym. ■

Wszystkie odcienie bieli

Dziewczęcość w działaniach polskich artystek młodego pokolenia.



1

Biała sukienka jest strojem szczególnym.

Wwielu kulturach przywdziewana jest przez dziewczynki i kobiety w wyjątkowych chwilach, podczas rytuałów. Współczesne artystki zakładają białe sukienki, by odwrócić porządek symboliczny, cofnąć czas i na powrót stać się małymi dziewczynkami. Czy bycie „wieczną dziewczynką” ma w ich wydaniu moc subwersji? Czy biel to nadal znak niewinności?

Kraina milczących dziewcząt w białych sukienkach, dziewczęca niedojrzałość – jako kontestacja dojrzałej, a co za tym idzie kobiecej tożsamości – są odpowiedzią na dylematy ponowoczesności. Baumanowska diagnoza brzmi jednoznacznie: nowoczesność nie daje poczucia bezpieczeństwa. Jest niejednolita, amorficzna, płynna... Rozpłynięcia się wymaga również od podmiotów, które ją zasiedlają. Odpowiedzią na ową potrzebę jest, moim zdaniem, odmowa dorastania. Dziewczynka-anarchistka, reprezentując w naszej kulturze Innego, uwalnia się od nakazu bycia dojrzałą, z raz na zawsze ukonstytuowanym „ja”, uwalnia się też od gender i stereotypów płci.

Choć dziewczynka jest w naszej kulturze nader często seksualizowana, paradoksalnie, w przestrzeni działań artystycznych opiera się seksualności, stabilnej tożsamości. Odgrywanie dziewczynki w różnych działaniach artystycznych jest coraz atrakcyjniejszym sposobem kontestacji rzeczywistości społeczno-kulturowej.

Girl Power oznacza nie tylko dobrze się bawić, ale i kpić z autorytetów, wymykać się

systemowi. Do tego nurtu można zaliczyć kultowe już działania Efki Szczyrek, której zabawa w strzelanie do plemników – w postaci gry zatytułowanej *Antykoncepcja* (od 8.03.2005) i zamieszczonej na stronie internetowej www.grzenda.art.pl – stała się elementem akcji artystycznej.

Katarzyna Kozyra, wcielając się na przykład w Królową Śnieżkę, zaczyna spełniać dziecięce marzenia i rozwija swoją filmową *Opowieść zimową* (2005; część projektu „W sztuce marzenia się spełniają” realizowanego od 2003 roku). Przez regres do okresu sprzed socjalizacji dociera do swego twórczego potencjału.

Warto też przypomnieć cykl „Trzyście Świętych Dziewcząt” (2005) Anny-Marii Karczmarskiej, w którym artystka podjęła grę z wizerunkiem samej siebie oraz wizerunkami świętych w tradycji chrześcijańskiej, podważając podział na sacrum i profanum.

W świętej triadzie dziewczynkę umieściła również Katarzyna Górna (cykl „Madonny”, 1996-2001).

Figura dziewczynki niejednokrotnie przywoływana była w twórczości młodych wrocławskich artystek: Eweliny Ciszewskiej, Moniki Koniecznej oraz grupy ŁUHUU! (Katarzyna Goleń, Karina Marusińska, Natalia Rzeźniak i Agnieszka Rzeźniak). Kilka ich projektów prezentowanych było podczas kolejnych edycji wrocławskiego Festiwalu Sztuki w Ekstremalnych Warunkach SURVIVAL! Na przykładzie performance'ów

1. **Monika Konieczna**, *Fontanna miłości*
2. **Ewelina Ciszewska**, *Z głową w chmurach*
3. **Ewelina Ciszewska**, **Monika Konieczna**, *Dwie Kobiety*
4. **Ewelina Ciszewska**, *Z głową w chmurach*

i happeningów ŁUHUU!, Ciszewskiej oraz Koniecznej można przeanalizować przemiany obrazu dziewczynki i dziewczęcości – od stereotypu po próbę jego przełamania, od odcięcia się od cielesności po afirmację seksualności. Znaki owych przemian w działaniach wspomnianych artystek są pełne sprzeczności, subtelne (nie ma tu, jak w literaturze, symbolicznej śmierci samobójczej, anoreksji itp.). W wystąpieniach artystek roczników 70. i 80. są zawołowane znaki śmierci, wyraźna jest auto-agresja, masochizm.

ŁUHUU – SZALEŃSTWO MASOCHIZMU

Znakiem rozpoznawczym grupy ŁUHUU! są białe sukienki, które podkreślają dziewczęcość, delikatność i niewinność dziewcząt. W takim przebraniu artystki przemieniają się w lalki – przedmioty do zabawy i manipulacji – wskazując analogię: lalka-dziewczynka-kobietka-Inny. Tak wykreowane w kolejnych akcjach artystycznych wystawiają swoje ciała na spojrzenia i działania innych osób, ale również na ekstremalne doświadczenia w trudnych warunkach. Raz zamykają się w przyczepie campingowej (*Baw się (ze) mną*, 2005) albo pleksiglasowych pudełkach i siedzą w nich przez wiele godzin, w bezruchu i upale (*Obiekt I, II, IV*, 2007), innym razem huśtają się na huśtawkach zawieszonych na dużej wysokości, aż do momentu wystąpienia młodości (*Huśtanie się*, 2006). Pozwalają też, by z dużą siłą uderzały w nie fale oceanu podczas przyływu (*Ocean*, 2006), przysypują się ziemią (*Bo do snu trzeba iść bardzo czysto*, 2006) bądź symulują jedzenie porcelanowych mis i filiżanek (*Porcelana*, 2008). Umartwianie się, uprzedmiotowienie, wchodzenie w role ofiar artystki z ŁUHUU! łączy z poetyką dystansu, ironią. Happening Katarzyny Goleń, Kariny Marusińskiej i Agnieszki Rzeźniak z przyczepą campingową, z przewrotnym napisem: „Baw się (ze) mną”, prezentowany podczas SURVIVALU! w 2005 roku, prowokował. Zdarzenie można było tylko obserwować, podglądać lub podejść, pociągając za sznurki przywiązane do rąk i nóg dziewczyn-marietek, a tym samym ożywić je. Przystępność, zależność lalek sugeruje kontakt sprowadzony do aktów zakamuflowanej przemocy, perwersyjnej zabawy erotycznej.

Skopofilia, wiktyimizacja kojarzą się też z inną akcją grupy – *Obiekt I, II, IV*. Tym razem dziewczęta zamknęły się w przezroczystych pudełkach zaopatrzonych w coś w rodzaju smyczy oraz w kółka, dzięki którym można było pojemniki przemieszczać. Odgrodziły się od świata, tworząc wokół siebie umowną, intymną strefę izolującą. Mężczyźni (najaktywniejsza grupa podczas większości wystąpień ŁUHUU!) zaangażowali się w przewożenie i przenoszenie siedzących w pudełkach-lektykach laleczek.

Podczas akcji w fabryce porcelany (*Porcelana*) ŁUHUU! rozpląwały się, zatracaly w masochistycznej przyjemności dotykania i jedzenia porcelany. Rozdrażniały swoje zmysły, kontemplując opływowe kształty, przytulając się do miękkich naczyń przed wypaleniem, a następnie pochłaniając je. Żywe osoby stawały się zimnymi porcelanowymi lalkami w misterium przemiany po spożyciu komunii – kawałków porcelany.

Można mówić o stanie hibernacji, w jaki wprowadziły się bohaterki opisanych wyżej przedsięwzięć. Sytuacje te ujawniają syndrom wiecznej dziewczynki, córeczki mamusi. W baśniach Śpiąca Królewna, Śnieżka



2



3



4

zasypiają, dopiero mężczyźni budzą je do życia, rozbudzają ich seksualność. ŁUHUU! nie pozwalają się obudzić, co najwyżej dają się używać. Dzięki temu, paradoksalnie, dokonują się przesunięcia znaczeniowe: ofiary stają się jednocześnie perwersyjne i święte; wieczne dziewczynki realizują swoje potrzeby duchowości i wyjątkowości, prowokują, kpią z podglądaczy-widzów, manifestują swoją zawziętość, determinację, które wypływają przeciw z ich wewnętrznej siły.

Performance *Bo do snu trzeba iść bardzo czysto* można również rozumieć jako potrzebę hibernacji, ale i rytuał oczyszczenia. Przeprowadzony był na terenach kopalni w Belchatowie, na szczycie usypiska. Dziewczęta podczas swoistej ceremonii najpierw uszyły sobie śnieżnobiałą pościel, następnie wypchały ją ziemią, a potem ułożyły się do snu. W ten sposób bohaterki przygotowały sobie grób-kolebkę, tenemos. To święty obszar, miejsce symbolicznego spotkania z matką. Odnowienie egzystencji możliwe jest w kontakcie z ziemią, która ma moc przekształcania i uzdrawiania.

EWELINA CISZEWSKA – ŻYWIŁO CIELESNOŚCI

Dziewczęta z ŁUHUU! zmieniają perspektywę, dystansują się, huśtając się pod kopułą Dworca PKP we Wrocławiu (*Huśtanie się*), Ewelina Ciszewska oddała się zmysłowej przyjemności bujania w obłokach w performansie *Z głową w chmurach* (2007). Niczym manekin na sklepowej wystawie stała za szybą, w której odbijały się obłoki, wrocławski Rynek i przechodnie. Kto jednak był zamknięty, odizolowany – ona, czy tłum gapiów odbijający się w witrynie? Kto na kogo patrzył? Widzowie performance'u zostali obsadzeni w dwuznacznej roli niewolników i podglądaczy. Uczestniczyli w intymnej sytuacji: dziewczyna w białej sukience podobnej do koszuli nocnej wyłaniała się z chmury, a może rodziła chmurę... Obłok kojarzył się z watą cukrową – dziewczyna, wysuwając się z niego, zanurzała palce w puchu, by potem zlizywać z nich rozkoszną słodycz. Obserwowana świadomie prowokowała, kusiła. Zachwycała się sobą. Jej narcyzm i samozachwyty budziły zakłopotanie. Jeszcze większy dyskomfort dało się odczuć w momencie, gdy dziewczyna obłok waty wyjęła spod koszuli nocnej i symulowała bezkrwawą, czysty poród.

Ciszewska w swoich działaniach często sięga po metaforykę cielesną, fizjologiczną. Odprawia rytuały (miesiączka, poród), przymierza się do kobiecych ról i do dorosłości, wypuklając sztuczność ról i póź, utopijność dorosłości. Szczególnie zauważalne stało się to w akcji *Sympatyczna Pani Krysia* (2007). Przy wtórce marsza weselnego artystka rodziła śnieżnobiałe balony. Ich ilość była tak duża, że zapełniły salę, a bohaterka ginęła wśród nich; wyglądała jakby chodziła wśród chmur.

Tytułowa Pani Krysia (każda mieszkanka Polski może się z nią utożsamić), osoba szczególnej troski, ubezwłasnowolniona, w amoku ciągłych ciąż i porodów, nie panuje nad sobą, więc inni czują się uprawnieni, by zapanować nad nią, kontrolować jej fizjologię. Inność, uwikłanie i niedojrzałość Krysi (nie może sama podejmować życiowych decyzji) podkreślona została strojem. Przykrótka i ciasna sukienka ślubna, za duże białe buty na obcasach podkreślały ubezwłasnowolnienie, niemożność wyjścia z roli. Absurdalna sytuacja niekończących się porodów, śmieszny ubiór oraz balony były raczej zabawą dziewczynki w kobietę. Krysia to nie Krystyna... Ciszewska, >

odgrywając kobietę, osiągnęła ciekawy efekt: prokreacja przerodziła się w prowokację; zrównane zostały prokreacja (kojarzona z kobietą) i kreatywność (kojarzona z dziewczynką).

W stylistyce dziecięcej zabawy utrzymana była również akcja artystyczna Eweliny Ciszewskiej i Moniki Koniecznej. Ich *Dwa kobiety* (2008) można potraktować jako sentymalny powrót do dzieciństwa (zabawa w piaskownicy i usypywanie babek), z drugiej strony pełną napięcia grą między dwiema kobietami: wolną, libidinalną (Konieczna) i spiętą gorsetem konwenansów, odciętą od seksualności (Ciszewska). Na początku performance'u jedna z dziewcząt stawiała rzędy piaskowych babek, a druga, idąc pomiędzy nimi, burzyła je. Ta część zdawała się być podporządkowana rywalizacji w męskim stylu, dlatego w tytule znalazły się „dwa” zamiast „dwie” kobiety.

W końcu kobieta „wolna” pochwyliła donicę wypełnioną czerwonym pyłem i, trzymając naczynie między udami, zaczęła rozsypywać pył. Swoją krwią zakreśliła granice przestrzeni, sprzyjającej wewnętrznej przemianie oraz spotkaniu sióstr. W dalszej części akcji artystycznej dziewczęta stanęły przed sobą jak przed lustrami. Przeglądając się w sobie, na nowo odkrywały wyparte cechy osobowości; były dla siebie niczym archetypiczne Cienie. Dziewczyna „czysta”, spięta w gorset konwenansów, zaczęła stopniowo zdzierać z siebie niewidoczne warstwy ubrania. Dziewczyna „brudna” (na samym początku ubrudziła sobie sukienkę i twarz pyłem) w szalonym biegu zataczała wokół przemieniającej się krąg. Gdy utraciła siły, opadła na ziemię. Dzięki temu rytuałowi relacje między kobietami zmieniły charakter – stały się siostrami, kochankami. Rodzaj napięcia istniejący między nimi mógł być odczuwany jako napięcie erotyczne, więc nazwanie ich kochankami nie byłoby tu bezzasadne. Poza tym lustro funkcjonuje jako znak lesbijski. Motyw przeglądania się kobiet w sobie jak w lustrze, interpretuję również jako symbol procesu budowania tożsamości w oparciu o zlewanie się „ja” z jego Innym.

Performance zakończył obrzęd oczyszczający. Obie dziewczyny wyrzuciły w niebo niebieski pył, który – niczym deszcz – obsypał ich ciała, oczyścił je, wyzwolił.

MONIKA KONIECZNA – GORSZĄCA NIEWINNOŚĆ

Performance Moniki Koniecznej *Fontanna miłości* (2007) otworzył piąty SURVIVAL! W Sali Kolumnowej Teatru Lalek we Wrocławiu w smudze światła stała dziewczyna-lalka odgradzona od otaczających ją ludzi białą kryoliną. Spódnica wyglądała jak klatka, w której zamknięto, a może tylko ukryto seksualność kobiety. Dystans pogłębiała nieprzystępność, czystość białej dziewicy – dobitnie sygnalizowana jasnym ubiorem, białą ciałą. Okiełznana seksualność dziewczyny, która tym samym stała się sobowtórem dorosłego „ja”, kontrastowała z nieskrępowanym tańcem-akrobacją młodych, pełnych wigoru mężczyzn. Oni, również ubrani i pomalowani na białą, niczym fale objali się o brzeg jej spódnicy. Początkowo ich zsynchronizowane i pełne gracji ruchy, w miarę jak nasilało się zmęczenie, a krople potu pokrywały posągowe ciała, gubiły rytm.

Dopiero wtedy objawiła się ukrywana dotąd pod teatralnością gestów autentyczność emocji. Harmonię zastąpił szczególnie rodzaj napięcia, wyczekiwania. Tanczący krąg zaciskał się wokół bohaterki; powściągliwa adoracja przerodziła się w wybuch temperamentów rywalizujących ze sobą mężczyzn. Działaniom towarzyszył dźwięk: szum morskich fal. To on nadawał rytm pokłonom, wyskokom, saltom. Tytułowa „fontanna miłości” ukazana w takim kontekście okazała się niczym innym jak ejakulacją; rodzajem ofiary złożonej niewzruszonej bogini albo atakiem na jej niewinność...

Seksualizowanie dziewczynki unieszkodliwia ją i symbolicznie unicestwia. Zabić dziewczynkę można na kilka sposobów: wyrwać ją dzieciństwu przez gwałt lub pozbawić dostępu do własnego ciała przez zakaz jego poznawania oraz czerpania z niego rozkoszy. *Fontanna miłości* pomysłu Koniecznej oczyszcza z winy, prowadzi



Powyżej: Grupa Łuhuu! *Baw się (ze) mną*, 2005

ku odkrywaniu tajemnicy kobiecej seksualności, mistyki seksu. Samowystarczalna dziewczynka-bogini narcystycznie odwraca się od świata, by zatracić się w histerii, orgazmie, a może nawet śmierci. Przerza i podnieca jednocześnie. Podczas performance'u ciało dziewczyny drgało, jej bladą twarz wykrzywił uśmiech-spazm, a czerwień szminki na ustach jednoznacznie kojarzyła się z krwią – mogły to być zarówno oznaki przeżywania rozkoszy, jak i agonii. Świadomość ciała jest warunkiem autonomicznego „ja”; bohaterka wykreowana przez Konieczną zdaje się to ciało lepiej czuć i odzyskiwać w sytuacji skrajnej.

Kilka lat wcześniej w twórczości Moniki Koniecznej pojawił się motyw dziewczynki subwersywnej połączony z innym rytuałem katarskim. W pracy *Pokój M* (2003) artystka ujawniła oczyszczającą moc powrotu do dziecięcego pokoju i dziecięcej zabawy. Na ścianach jednego z pomieszczeń budynku po koszarach wojskowych namalowała postać z wyglądu przypominająca Fizię Pończoszanekę, i ją samą. Dziewczynka – alter ego samej autorki – zajęła miejsce mężczyzny-żołnierza; przejęła również jego atrybuty. Fizia oprócz pluszowych zabawek miała pistolet, pas na naboje. Fizi niczym wiedźmie towarzyszył czarny kot. Specyficzny fresk pokrywający ścianę zrujnowanego budynku zdawał się być odstonięty, wydrapany spod warstw farb; okazał się zatem reliktem przeszłości. Wojownicza była tu przed mężczyznami, nie zawłaszczyła ich przestrzeni, raczej powróciła do siebie, do swojego domu.

(NIE)DOJRZAŁOŚĆ – SUBWERSJA/PERWERSJA

Sam wybór performance'u i happeningu jako sposobów kontaktu z widzami jest w przypadku analizowanych przeze mnie zdarzeń artystycznych niezwykle wymowny. Działanie przy jednoczesnym zachowaniu milczenia staje się symbolicznym aktem protestu, buntu, wzmocnione dystansem, ucieczką od rzeczywistości w świat fantazji (np. unoszenie się nad przechodniami w Huśtaniu się grupy ŁUHUU!) lub symboliczną śmierć (hibernacja w *Fontannie miłości* Koniecznej czy *Obiektach I, II, III, IV* oraz *Bo do snu trzeba iść bardzo czysto* ŁUHUU!), subwersją. Milczenie jest jak histeria, ma w sobie moc rewolucji. Wąskie, zaciśnięte i nieme usta – przez analogię warg i sromu – można skojarzyć z hymenem, odcięciem od seksualności albo inaczej, z opowiedzeniem się za autoerotyzmem. Libido nakierowane na Innego w sobie burzy „naturalny” porządek.

W myśl Judith Butler, odrzucenie heteroseksualności jest przyczyną utraty tożsamości płciowej, a przecież próba zawieszenia sex i gender to największa zbrodnia przeciw systemowi władzy opartemu na podtrzymywaniu różnic. Niedojrzałość psychiczna kobiet, zdaniem Pii Skogemann, duńskiej psychoanalityczki, jest wyrazem uwięzienia w „archetypie córki”. Aby stać się osobowością, trzeba „zabić” w sobie ten archetyp. Proces przemiany staje się zatem jednoznaczny z dojrzewaniem ku śmierci, ale śmierci traktowanej symbolicznie – jako ucieczka od gender. W miejscu starego archetypu, który kobietę utożsamia z biologią, musi zrodzić się nowy, nazwany przez Skogemann „archetypem wiecznej dziewczynki”. Taka dziewczynka najpełniej zbliża

się do androgynicznego ideału, ma w sobie siłę odnowy i transformacji.

Akcje artystyczne ŁUHUU!, Eweliny Ciszewskiej oraz Moniki Koniecznej ze względu na formę i pojawiające się symbole zaliczyłabym do szczególnej grupy rytuałów – jouissance. Spełniają one podwójną funkcję: zastępują brak matki i tworzą przestrzeń, w której możliwy jest kontakt z własną seksualnością. Reprodukowanie dziewczynki w paralelnych działaniach wrocławskich artystek uznałabym za strategię ocalającą: regres pozwala na powrót do samej siebie i swojego ciała; daje możliwość odbudowania kobiecych relacji, ponownego doświadczenia inicjacji poza patriarchalnym porządkiem. Jest to również symboliczny powrót do matki, a z jej osobą wiąże się tabu miłości homoseksualnej. Niemożność przekroczenia tego zakazu przetrada się we wrogość wobec „ja”, manifestowaną w działaniach granicznych z masochizmem.

Sztuka ujawnia subwersywną moc „wiecznej dziewczynki”, aktywnej, twórczej, intuicyjnej, skrywającej pod niewinną bielą sukienki wyklęte ciało oraz bunt rewolucjonistki, pragnącej wyłamać się heteronarmatywnej ekonomii rozkoszy. Współczesna kobieta staje przed wyborem pozostania małą dziewczynką (niedojrzałość), a staniem się staruchą (dojrzałość). Ale i kobieta-dziecko, i kobieta-wiedźma są po stronie szaleństwa, nie normy. Coś po środku, pomiędzy niedojrzałością a dojrzałością, jeszcze się nie skryształowało. Wiek XX należał do Piotrusia Pana. Wiek XXI może okazać się epoką (nie)dojrzałych dziewczynek... ■



LENA WICHERKIEWICZ

Pot i łzy

Kobieta z marmuru w Galerii Manhattan

Kobieta z marmuru” wpisuje się w linię przedsięwzięć artystyczno-społecznych podejmujących problematykę łódzką, lecz możliwych do percypowania także w szerszej perspektywie, przedsięwzięć od lat organizowanych przez Galerię Manhattan. Realizowały one pewien autorski model wystawienniczo-refleksyjny, eksplorujący pogranicze artystyczno-socjologiczne, koncentrujący artystów wokół pewnego tematu, założenia, iskrzącej idei, zapraszający do realizacji prac, twórczej wypowiedzi na wybrany temat. Obecny projekt w szczególności kontynuuje zdarzenie przygotowane przez galerię w 2005 roku – „Kobieta na duszę” – będące artystyczną diagnozą dotyczącą sytuacji kobiet w Łodzi borykającej się ze skutkami upadku przemysłu włókienniczego. W przypadku obecnego przedsięwzięcia, sylwetka łódzkiej włóknianki, przodowniczki pracy, Wandy Gościmińskiej oraz jej filmowy portret utrwalony w kreatywnym dokumencie Wojciecha Wiszniewskiego z 1975 roku, stały punktem wyjścia do zainicjowania artystycznej refleksji nad pracą kobiet oraz współczesnym etosem pracy. Tytuł wystawy przywołuje również film Andrzeja Wajdy i postać innego bohatera z marmuru, Mateusza Birkuta, murarza, którego życie i mit próbuje zrekonstruować młoda studentka szkoły filmowej. Kuratorki łódzkiej wystawy, Krystyna Potocka-Suwalska oraz Paulina Jeziorek, zaprosiły do udziału w projekcie znanych artystów młodego i średniego pokolenia, związanych

przede wszystkim ze środowiskiem łódzkim: duet Artkontrola (Karina Madej i Justyna Radziej), Agatę Bielską, Ewę Bloom-Kwiatkowską, Polę Dwurnik, Bartka Jarmolińskiego, Aleksandrę Kubiak, Kamila Kuskowskiego, Artura Malewskiego, Daniela Rumiancewa i Krzysztofa Zielińskiego.

Figura łódzkiej przodowniczki pracy miała być inspiracją do namysłu nad kreowaniem współczesnych bohaterów podążających ścieżką zawodowej kariery, nad retoryką propagandy sukcesu, a w szerszej perspektywie – nad trwałością etosu pracy. Dla większości uczestników łódzkiej w wystawy ani kobieta, ani mężczyzna z marmuru nie stali się bezpośrednimi znakami odniesień czy inspiracji. Jedynym czytelnym nawiązaniem do poetyckiego dokumentu Wojciecha Wiszniewskiego *Wanda Gościmińska. Włóknianka*, jest film Artura Malewskiego *Czas nie leczy niczego*. Jednak i to odniesienie ma charakter formalny jedynie. Autor odwołuje się do struktury i nastroju filmu z 1975 roku, tematem nie czyni jednak krytycznego spojrzenia na propagandowy kult bohatera pracy, lecz podejmuje wątek autorefleksyjny. Artysta wciela się bowiem po raz kolejny w postać Pani Ani (po raz pierwszy miało to miejsce w 2005 roku w trakcie realizacji filmu *Plener*), malarzkę-amatorkę, dokonując swego rodzaju symbolicznego podsumowania własnej twórczości. Na wpół nostalgiczna aura filmu odzwierciedla także emocje Malewskiego związane z opuszczeniem Łodzi, w której dotychczas >

Powyżej:
Widok ogólny wystawy
Fot. Andrzej Grzelak



1

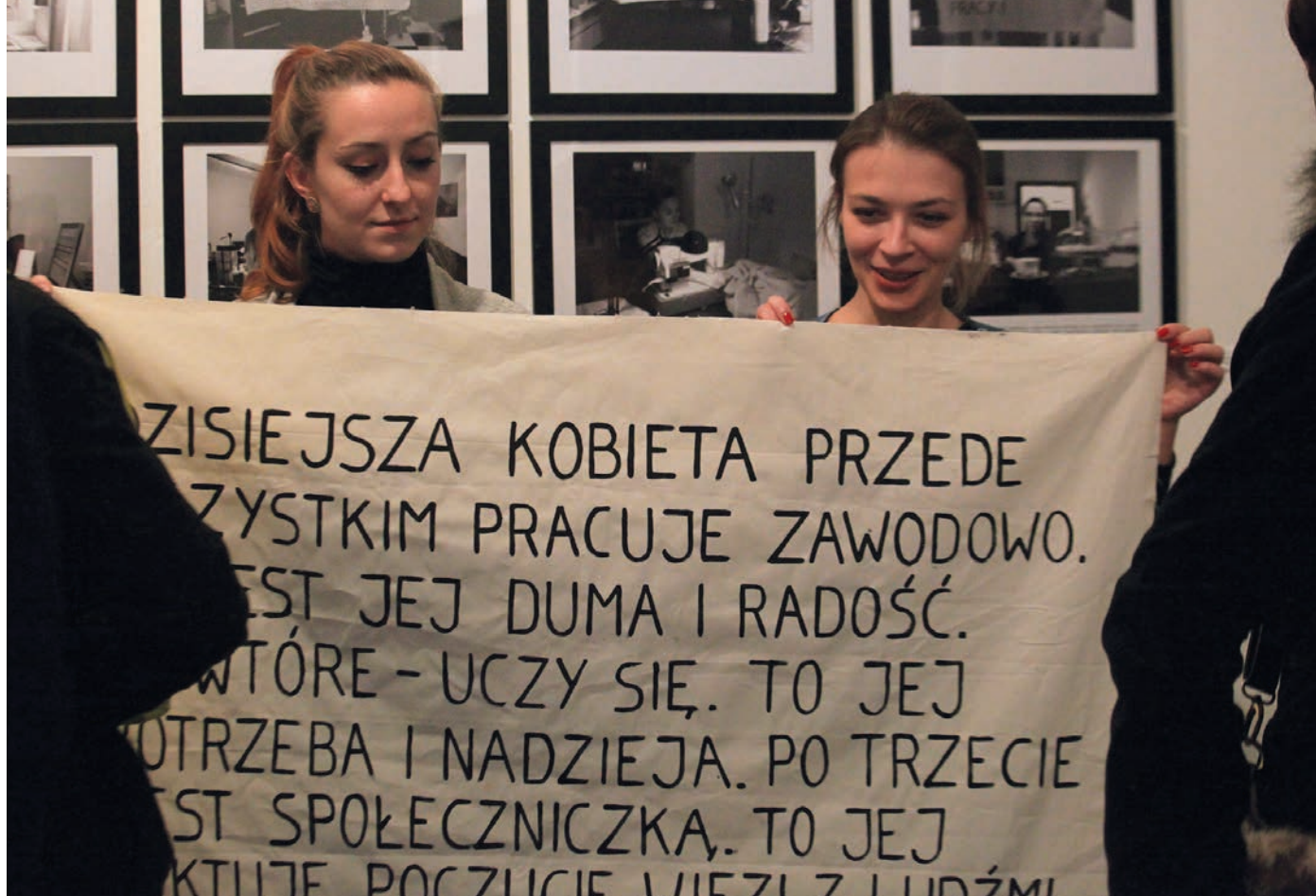
mieszkał i pracował. Nieco inną perspektywę refleksji nad etosem pracy, klasycznie dokumentalną, przyjmuje Daniel Rumiancew. Autor *Ginących zawodów* z pieczołowitością i zainteresowaniem przeprowadza rozmowy z przedstawicielami zanikających profesji: hafciarką koralikową, powroźnikiem, ludwisarzem, wytwórcą świec. Utrwała ich sylwetki, poglądy oraz dzieła ich rąk. Podejmuje zagadnienie osobistego zaangażowania w pracę, nawet wówczas, gdy z ekonomicznego i cywilizacyjnego punktu widzenia jest to działalność „bezużyteczna”, zapomniana. Praca Rumiancewa ma wartość nie tylko dokumentalną, ale i sentymentalną. W perspektywie pozostałych prac prezentowanych na wystawie, w znakomitej większości autotematycznych, dotyczących własnej pracy artystycznej, projekt Daniela Rumiancewa jawi się jako bezpretensjonalny i czysty.

Ewa Bloom-Kwiatkowska w oryginalny sposób podjęła problematykę projektu, przedmiotem artystycznej analizy czyniąc zagadnienie wizualnego języka propagandy. Jej prezentowana na wystawie realizacja to artystyczna książka, której tematem jest porównanie repertuaru środków plastycznego języka socjalistycznej propagandy z retoryką współczesnej reklamy. *Ob etom/ About it* to swoisty rejestr kodów wizualnych, „podręcznik znaków retoryki władzy”, ujawniający mechanizmy manipulacji. Artystka pozbawiła go jednak jednoznacznego wyrazu, włączając węż wizerunki łodzianek: Wandy Gościmińskiej, kasjerki Anny Król oraz swój własny. Elementem instalacji jest także obiekt *Blood, Sweat and Tears*. Jej nowy zapach, perfumy o woni będące syntezą zapachów wydzielin ciała. Ewa Bloom próbując wniknąć w system znakowy totalitarnej i marketingowej nowomowy, nie



2

1. **Krzysztof Zieliński**,
Time is on my side,
dyptyk fotograficzny
2. **Bartłomiej Jarmoliński**,
Gloria Artis, video,
fotografia, we współpracy
z Izą Maciejewską
3. **Artkontrola**,
Przodowniczk,
fotografie (i wstąpienie
podczas wernisażu)
Fot. 1–3 Andrzej Grzelak



3

odrzuca jednak własnego ekspresyjnego stylu. W kontekście pracy Ewy Bloom dość zadziwiająco rysuje się praca Aleksandry Kubiak, która prowadząc, na potrzeby projektu, poszukiwania spotkanej niegdyś łódzkiej szwaczki – krawcowej, Anny Kret, odnajduje ją... w kreteńskich przedstawieniach kobiet z okresu kultury minojskiej prezentowanych w muzeum w Iraklionie. Artystka przebiera się zatem w stylizowany strój i charakteryzuje się na starożytną Kretenkę, a następnie uwiecznia w obrazie fotograficznym. Postać starożytnej bohaterki staje się dla artystki czytelnym symbolem, figurą tradycyjnie kobiecych zajęć i rzemiosła: haftu, tkactwa i szycia. Do języka socjalistycznej propagandy, podobnie jak Ewa Bloom, odwołuje się również duet Artkontrola. Młode łódzkie artystki, Karina Madej i Justyna Radziej, poddały artystycznej analizie PRL-owskie hasła propagandowe skierowane do kobiet i w dość bezpośredni, ilustracyjny sposób odniosły je do sytuacji współczesnych pracujących, młodych łódzianek. Fotograficzny projekt *Przodowniczk* przedstawia je w „naturalnym” środowisku pracy, z transparentami zawierającymi hasła związane z ich wybitnymi osiągnięciami w pracy zawodowej – punktualnością czy dobrą organizacją pracy, wykonywaniem 200% normy. Kamil Kuskowski powtarza tautologiczne gesty, znane z jego wcześniejszych realizacji. Tym razem dosłowność jego pracy osiągnęła perfekcję: realizacja prezentowana na wystawie to po prostu... wycięte z marmuru litery układające się w słowo „kobieta”. Wideoperformans Bartka Jarmolińskiego jest wyrazem jego zgorzknienia spowodowanego niskim statusem społecznym i ekonomicznym artystów, trudnościami zarobkowymi, z jakimi się borykają. Zdaniem autora, w tej sytuacji co najmniej ironiczne wydaje się być nagradzanie zasłużonych twórców medalem „Zasłużony Kulturze Gloria Artis”, przyznawanym przez ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Bartek Jarmoliński rysuje na swojej nagiej piersi graficzny znak tego oznaczenia, po czym energicznie, w geście protestu, ściera go szorstkim zmywakiem. Ścieżką dźwiękową wideo jest czytany regulamin przyznawania wyróżnienia. Podczas gdy Jarmoliński daje aktywny wyraz swojemu niezadowoleniu spowodowanemu niedocenianiem pracy artystycznej, Agata Bielska zaangażowaniu przeciwstawia całkowitą bierność – filmuje siebie leżącą na ziemi bez ruchu w następstwie krańcowego przemęczenia pracą fizyczną przy porządkowaniu starego domu. Czyżby to artystyczne

nicnierobienie było także wyrazem buntu? Czy może cichą akceptacją sytuacji artysty? Rozczarowaniem, zniechęceniem? Film, niestety, nie daje żadnej odpowiedzi. Na fotografiach Krzysztofa Zielińskiego widzimy matkę artysty. Jak dowiadujemy się, jest ona kobietą do tego stopnia zaangażowaną w swoją karierę zawodową, że przybiera ono formę choroby. Jednak patrząc na prezentowane na wystawie dwa fotograficzne portrety, trudno jest wyciągnąć takie wnioski. Pozostajemy z odczuciem, że projekt domaga się dopowiedzenia, dokończenia, wnikięcia w istotę problemu.

Po obejrzeniu łódzkiego pokazu możemy odnieść wrażenie, że większość zaproszonych artystów skoncentrowała się przede wszystkim na pielęgnowaniu własnej mitologii, etosu własnej pracy. Wątków autobiograficznych, autoprezentacyjnych jest na wystawie bardzo dużo: w wideoperformansach Bartka Jarmolińskiego i Agaty Bielskiej, w filmie Artura Malewskiego, w fotograficznym, stylizowanym autoportrecie Aleksandry Kubiak. Pojawiają się też one w artystycznej książce Ewy Bloom-Kwiatkowskiej, choć w tym ostatnim przypadku subtelnie i nie stanowią sedna realizacji.

Przypominając sobie „Kobietę z marmuru” w Galerii Manhattan, nie mogę uciec od myśli, od wątpliwości, czy idea tego typu tematycznych, artystyczno-społecznych wystaw, które przecież z takim zaangażowaniem i wnikliwością realizowała do tej pory ta zasłużona łódzka galeria, nie wyczerpała się już. „Kobieta z marmuru” ujawniła też inną słabość wystaw „projektowych”: na ich potrzeby nierzadko powstają prace „chłodne”, jakby jednorazowe, istniejące jedynie w tym, konkretnym ekspozycyjnym kontekście, nie zawsze zgodne są z wewnętrznym rezonansem artystów. Wartością projektu jest na pewno z dużym pietyzmem wydany maleńki katalog „Kobieta z marmuru” jest swego rodzaju socjologiczno-artystyczną analizą zjawiska pracy, „artystyczną diagnozą społeczną” wyrażoną przez pryzmat osobistych doświadczeń. W przypadku dwóch realizacji, duetu Artkontrola i Ewy Bloom-Kwiatkowskiej, w szczególny sposób dotyczy też łódzkiego środowiska. Z łódzkiej perspektywy, z perspektywy miasta, które utraciło swoją włókienniczą tożsamość i nie wypracowało jeszcze nowej, aktualnej i żywotnej, które niezwykle boleśnie odczuło zmiany systemowe, istotnym wydaje się podejmowanie analiz mierzących się z historią i teraźniejszością miejsca. Pytaniem pozostaje jednak, jak dalece sztuka powinna się nim oddawać i jak wnikliwie jest w stanie powyższe kwestie podejmować. ■

Mit wiecznej kobiecości

– post mortem Jerzego Koczewskiego

Łuk twoich bioder jest jak brylantowa kolia
 Wykonana rękami mistrza,
 Pępek twój jest jak okrągła czasza
 W której nigdy nie zabraknie wina,
 Twoje łono jest jak snop pszenicy wśród róż,
 Twoje piersi są jak dwoje sarniąt,
 Jak bliźnięta łani,
 Twoja szyja jest jak wieża z kości słoniowej,
 Oczy twoje są jak sadzawki z Hesbon
 Przy bramie Bath Rabbim,
 Twój nos jest jak wieża Libanonu,
 Patrząca w stronę Damaszku,
 Twoja głowa jest jak lesisty Karmel,
 A włosy twoje są jak szkarłaty.

Z „Pieśni nad pieśniami” (Roman Brandstaetter,
 „Przekłady biblijne z języka hebrajskiego. Cztery poematy”,
 Instytut Wydawniczy „Pax”, Warszawa 1984)



1

Jerzy Koczewski

- 1, 5, 7. *Erotyk*, biskwit, wys. 30, 2003–2005
2. *Liść Wiosny*, marmur, wys. 45,5, 2004, ze zbiorów Muzeum w Wałbrzychu
3. *Gracje*, marmur, wys. 54, 2002
4. Widok ogólny wystawy
6. *Trzy Gracje*, marmur, wys. 132, 1975–2005



2

S tosowność-niestosowność powyższego cytatu wymaga przynajmniej kilkudziesięciu objaśnień, zważywszy na nieco uroczysty charakter niniejszego tekstu, oraz wyjątkowe okoliczności. Po pierwsze, Tanatos oraz Eros pozostawały zawsze w lekko upiornym związku, i to od przynajmniej trzech tysięcy-leci – w każdym bądź razie w literaturze i sztuce. Po drugie zaś, istotnym rysem – by nie rzec: dominującym – twórczości Jerzego Koczewskiego, którego w dalszym ciągu tekstu będę nazywał Jerzym, bo przecież byliśmy dobrze zaznajomieni, był właśnie erotyzm, którego się bynajmniej nigdy nie wypierał.

Wiadomość o nagłej śmierci Jerzego – tak niespodziewanej i nie w porę – przyjąłem ze smutkiem i przygnębieniem. Wprawdzie Szekspir powiada, iż życie jest zaledwie krótkotrwałą jawą między jednym snem i drugim, i nie należy się zanadto do niego przywiązywać, żadna to jednak pociecha zważywszy na to, iż są to sny bez śnienia...

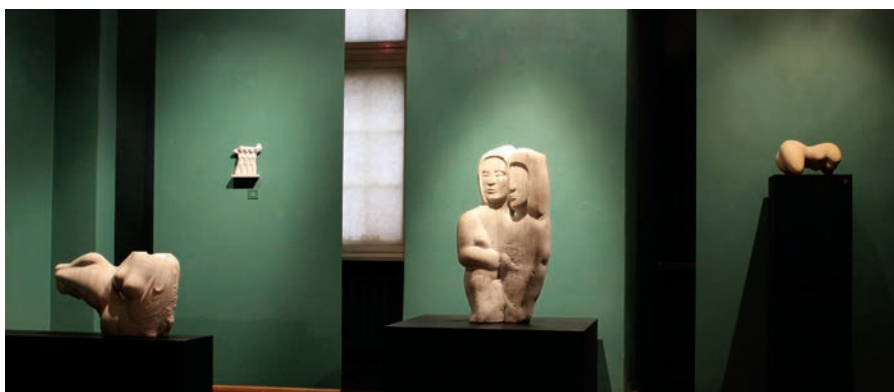
Artystę i jego twórczość poznałem w miarę dokładnie na przełomie 2004 i 2005 roku, przygotowując dużą retrospektywną wystawę w siedzibie Muzeum w Wałbrzychu. Oczywiście, wcześniej kontaktowaliśmy się, były to wszakże relacje zdawkowe przy okazji wystaw



3

zbiorowych, środowiskowych. Odnosiłem wówczas wrażenie pewnego delikatnego wycofania, pozostawiania przez niego nieco na uboczu rozmów i dyskusji. Z drugiej jednak strony był artystą w pełni świadomym swojej drogi twórczej, zdecydowanym co do własnej formy i języka artystycznego czy też zainteresowań. Indywidualna wystawa Jerzego w Muzeum pokazała, jak wszechstronnym jest artystą. Swobodnie posługiwał się różnymi technikami i materiałami takimi jak kamień piaskowcowy, marmur, granit, drewno czy metal. Także – choć w mniejszym zakresie – wykonywał odlewy w brązie.

Tworzył rzeźby zarówno plenerowe na zamówienie, jak i popiersia osób znanych i zasłużonych, kompozycje wielofigurowe, wreszcie nieco „antyki-zujące” wyobrażenia aktów kobiecych, scen mitologicznych i alegorycznych. Osobnej wzmianki wymagają piękne, pełne wspomnianego na wstępie erotyzmu przedstawienia aktów kobiecych odlanych z formy, a wykonanych z materiałów ceramicznych. Szczególną cechą tych ceramicznych aktów – oprócz pełnych – powiedziałbym – barokowych



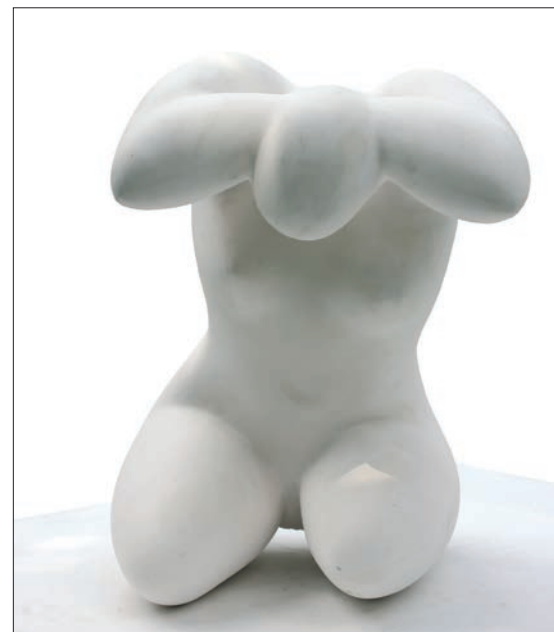
4



5



6



7

albo Rubensowskich kształtów – była możliwość układania ich w dowolnych konfiguracjach i pozycjach: leżących, w przykłdku, siedzących... Każda z nich wszakże była zdecydowanie zmysłowa i prowokująca, choć nigdy nie przekraczała dobrego smaku. Formy te były białe i pa-miętam, że eksponowaliśmy je na czarnych kostkach-postumentach, dzięki czemu wyjątkowo pięknie odbijały się od tła, uwypuklającego ich wdzięki.

Na wystawie były także prace z białego żyłkowanego marmuru, przedstawiające zdwojone, a nawet potrojone wyobrażenia Gracji, już to w postaci pełnoplastycznej, już to

w formie reliefu naściennego. Marmur nazywany „Białą Marianną” wyjątkowo dobrze nadawał się do realizacji wspomnianych Gracji; duża, piękna rzeźba pt. „Trzy Gracie”, szczęśliwie znakomicie zachowana, posiada pewną osobliwość, jaką są tylko dwie pary piersi oraz pośladków, a Gracie są trzy. Zwraca uwagę także zakupiona do zbiorów Muzeum w Wałbrzychu duża pełnoplastyczna praca z marmuru żyłkowanego zatytułowana „Liść wiosny”, eksponowana stale na sali wystawowej. Nie ukrywam, iż te wyraźnie nawiązujące do antyku i baroku rzeźby przedstawiające kobiece akty, podobają mi się najbardziej. Zwraca uwagę wielka staranność, z jaką Jerzy szlifował, wygładzał i cyzelował powierzchnię tych prac. Snadź artystę łączyło z tymi rzeźbami coś więcej niżli tylko chłodny dystans estetyzującego twórcy, a mianowicie relacja mistrza ze swoim dziełem. Przypomina się niechęć teorii Zygmunta Freuda, którą ten prekursor psychoanalizy tak elokwentnie wykorzystywał, analizując sztukę Leonarda da Vinci i dowodząc, iż twórczość artystyczna jest sublimacją libida...

Na jednym z kanałów popularyzujących wiedzę z zakresu historii regularnie występuje rewelacyjny popularyzator sztuki, zresztą pochodzenia polskiego – Waldi Januszczak. Analizując twórczość Hansa Bellmera – nawiasem mówiąc, urodzonego w Katowicach, a słynącego z silnie nacechowanego erotyzmem rzeźb-lalek, stwierdził, iż podobnie jak rzeźby będące symbolem płodności czasów prehistorii lub późniejsze starożytnej Grecji

i Rzymu, są substytutami kobiet. Chodziło mu przy tym o to, iż substytut należy rozumieć jako równorzędność, a nie coś podrzędnego,

jak czasem się ów termin rozumie w języku popularnym.

Kończąc ten wątek erotyzmu w rzeźbach Jerzego, który ja uważam za dominujący w jego twórczości, chciałbym – tak w sensie ogólnym, rzecz jasna – zwrócić uwagę na zjawisko fetyszyzacji. Pewne cechy anatomiczne – dotyczy to przede wszystkim piersi i pośladków, bez wątpienia są nadnaturalnie wyolbrzymione, choć jak wspomniałem wcześniej, mieszczą się w granicach dobrego smaku, zgodnie z zasadami kanonu rzeźbiarskiego. Tym bardziej jest to teza uprawniona, iż wiele z prac nie posiada głowy, a więc także twarzy, osobowości, duszy.

„Pytanie o rzeźbę jest pytaniem o człowieka” – we wstępie do 2. „Zeszytu Rzeźbiarskiego” (wkładka do „FORMATU”) pisze Grzegorz Niemyski. W tymże samym numerze czytamy, iż „Rzeźba jest wydzielonym i specyficznym zorganizowanym fragmentem Przestrzeni”. Tę przestrzeń Jerzy „organizował”, udzielając się jako twórca rzeźb plenerowych o charakterze pomnikowym – m.in. poświęconych Armii Wojska Polskiego, cykl „Żagle”, wykonane z blachy kompozycje niefiguratywne, mocno „zagarniające” przestrzeń, czy „Przeciw wiatrom”. Zrealizował szereg popiersi i rzeźb portretowych, tym razem bardziej tradycyjnymi środkami wyrazu, jak popiersia Tadeusza Kościuszki czy Marii Konopnickiej.

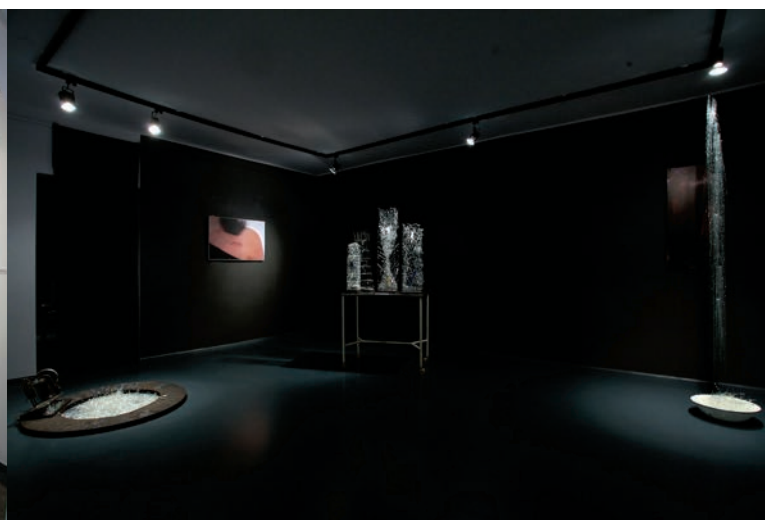
Artysta miał w zwyczaju wracać do pewnych motywów, szczególnie popularnych, także wśród jego klientów. Naturalnie, za każdym razem np. gdy powtarzał motyw Gracji, których zrobił kilka wersji, były to dzieła niepowtarzalne, i nieco różniące się szczegółami. Pewnie ze względu na przywiązanie do wykonanych w kamieniu, zaczął wykonywać rzeźby ceramiczne, posługując się formą, dzięki której mógł powtarzać ulubione motywy.

Ponieważ zawsze z szacunkiem wypowiadał się o sztuce Michała Anioła, chciałoby się na zakończenie przytoczyć fragment listu tegoż do Benedetto Varchiego, z 1549 roku. „Przez rzeźbę rozumiem to, co się wykonuje, ujmując materii siłą; to, co się robi dokładając materiału, jest podobne do malarstwa”. Dalej dodaje, iż „rzeźba jest latarnią przyświecającą malarstwu”.

Zgódźmy się więc z tezą zakładającą istnienie „afirmacji życia nawet w śmierci”. ■



1



2

SYLWIA ERBERT-HOJA

Mikrokosmos

*Kiedy zaczęto patrzeć przez mikroskop,
Powiało grozą i do dzisiaj wieje.
Życie było dotychczas wystarczająco szalone
W swoich rozmiarach i kształtach (...)
(Wisława Szymborska, „Mikrokosmos”, fragment)*

Zacytowany fragment wiersza stanowi punkt wyjścia do zaproponowanego 15 artystom z Polski, Czech i Niemiec hasła wystawy „Mikrokosmos”. Jej kurator Joanna Imielska, wskazuje na nieustanne przyspieszenie życia współczesnego człowieka, chęć poznawania i doświadczania: *ogłód naszego świata ciągle się zmienia, z jednej strony, postęp techniczny udostępnia nam stale nowe narzędzia, dzięki którym możemy dostrzegać, słyszeć i poczuć to, co dawniej było poza zasięgiem naszych zmysłów, ale z drugiej strony, ten technologiczny świat zaczyna nas niepokoić.* Wystawa w leszczyńskiej galerii jest zaproszeniem do zatrzymania, ma sprowokować do zobaczenia świata z całą jego złożonością z innej perspektywy, by dostrzec to, czego na ogół się nie zauważa. Kurator wystawy zaprosił artystów, a ich wybór nie był przypadkowy. Prace eksponowane są w dwóch przestrzeniach galerijnych (Galeria ul. Leszczyńskich 5, Galeria w ratuszu) specjalnie zaaranżowanych i dotyczą zaproponowanej problematyki w sposób różnorodny, wieloaspektowy nie tylko pod względem dziedzin i technik wykonania – malarstwo, rysunek, grafika, ceramika, wideo, instalacje, obiekty. Temat ten sam dla wszystkich, ale jakże różnorodnie postrzegany, rozumiany, interpretowany i jak wiele niesie znaczeń. Ważnym dopełnieniem są pojawiające się w katalogu wystawy autorskie komentarze, będące swoistym drogowskazem.

Pierwsza myśl jaka prowokuje mnie do podjęcia prób rozumienia tematu wiąże się z encyklopedyczną definicją terminu „mikrokosmos”, a mówiąc bardzo ogólnie oznacza on – świat człowieka. A jak to wygląda w kontekście wystawy i prac artystów? Analizując

je, można wskazać na różne motywacje, inspiracje. To świadczy o złożoności obserwowanej rzeczywistości, o dogłębnej analizie zjawisk, sytuacji, procesów i wreszcie poszukiwaniu, odkrywaniu odpowiedzi na pytania fundamentalne. Natura stanowi często impuls do rozważań i działań na temat mikrokosmosu. I to nie tylko w skali „mikro” na poziomie struktur cząstek elementarnych, ale też w skali „makro”. Ważne staje się, by umieć zauważyć całość w szczególności, mieć świadomość, że to, co stanowi wszechświat, składa się z form najmniejszych, nie percepowalnych zmysłami.

Pejzaż górski w pracach niemieckiego artysty Stefana Gnaucka nie jest realnym ukazaniem krajobrazu, jest budowaniem napięć pomiędzy strukturami graficznymi, układem kresek a zderzeniem z otwartą przestrzenią kompozycji, która stanowi kontrast dla linii. Również Sonia Rammer w swoich rysunkach wykorzystuje elementy natury (nasiona rośliny – *datura*) „wpisując” je w uporządkowany motyw koła i zestawiając ze swobodną, z pozoru przypadkową plamą. Motyw okręgu pojawia się w innej realizacji artystki, będącej multiplikacją sylwetki kobiety – biblijnej Ewy (collage) i wizerunku samej autorki (film animowany) – widz staje oko w oko z artystą i zadaje pytanie dotyczące tożsamości, odkrywania i poznawania własnego świata. Kompozycje przestrzenne Anny Gobel odwołują się do cykliczności natury. Papierowe obiekty w kształcie kuli – przecięte wpół ukazują całe bogactwo struktury, koloru – wypełniają przestrzeń galerii budząc chęć zbliżenia się, pochyleń, dotknięcia. Tym samym artystka dotyka tajemnicy i paradoksu natury jakim jest jej zmienność i stałość,

odradzanie i przemijanie zarazem. Poszukiwanie porządku w chaosie obecne w pracach Kerstin Gnauck – malarstwo będące optyczną grą koloru i formy – ukazuje swego rodzaju uporządkowanie i proces dzięki któremu jawi się bogata materia malarska. Artystka poszukuje momentu „ciszy” i zatrzymania, zaprasza, by przyrzeć się uważniej, dla niej mikrokosmosem jest dzieło sztuki. Z kolei Dása Lasotová czeska artystka, konceptualistka przywołuje struktury mentalne, sferę myślenia, postrzegania jako sposoby istnienia we wszechświecie. Wykorzystuje w swoich pracach rysunkowych sudoku i krzyżówki ośmiokierunkowe, tworząc ciekawe kompozycje, układy linii wpisanych w kwadratach – to rysunkowy zapis procesów myślowych, zabawa w „logikę”.

Anna Kowalska-Szewczyk przywołuje w swoich monochromatycznych, laserunkowych obrazach archetypiczne praformy jak spirale, koła, elipsy – są one wizualizacją sił witalnych, zakorzenionych w mitologiach wielu kultur, o bogatej symbolice. Ruch, cykliczność przemian, nie tylko w świecie mikroorganizmów ale we wszechświecie. Milan Ceslar natomiast odkrywa wewnętrzny krajobraz z pogranicza rzeczywistości i abstrakcji. Kontrolowany przypadek, jak i pozostawiony ślad w postaci odcisków palców buduje materię obrazów w chłodnych tonacjach, skupiających wzrok w koncentrycznych, ale i nieprzewidywalnych przestrzeniach. Interesującą realizacją jest projekcja wideo *Ukryta topologia istnienia* Joanny Hoffmann-Dietrich, w której przestrzeń staje się sposobem istnienia życia. W katalogu artystka napisała: *Zgodnie z naszą codzienną*

percepcją żyjemy w czterowymiarowym świecie wzajemnych oddziaływań. Jednakże *M-teoria*, rozpatrywana na polu teorii strun, zakłada istnienie dodatkowych wymiarów ukrytych przed naszymi ograniczonymi zmysłami. Człowiek, woda, struktury przypominające formy biologiczne czy mikroorganizmy, cząsteczki, skojarzenia z mgławicą gwiazd, odległych galaktyk to zaledwie kilka kadrów z zapętlonej kilkuminutowej sekwencji projekcji.

Istotnym problemem poruszonym w pracach jest czas. Joanna Imielska od dawna w swojej twórczości analizuje ten wymiar. Zadaje pytanie: „Czy istnieje początek i koniec?”. Jej wielkoformatowe, składające się z mniejszych części rysunki zawierają motyw koła, trójkąta i zbudowane są ze specjalnie dobranych elementów, jak zapis EKG, zapis faz rytmu snu czy listów bliskich osób – nieczytelnych, bo ukazanych w lustrzanym odbiciu. Przytoczone – w formie zapisu rysunkowego rządzącego się własnym rytmem, skalą szarości, czerni i bieli sprawiają, że praca ma charakter bardzo osobisty i zarazem uniwersalny, a przy tym nieprzewidywalny – jak sama autorka zaznacza – to pewien rodzaj kalejdoskopu.

Obiekty z elementami ceramiki i drewna Marka Jakuszewskiego są przetransponowaną na język formy reminiscencją i sięganiem do wspomnień z dzieciństwa. Ceramiczne białe kafelki z naniesionym rysunkiem i tekstem to przywołanie śladów z przeszłości pozostawionych w domu rodzinnym – *pozostałość po wojennych lokatorach mieszkania...* Tu sytuacja z dzieciństwa przeniesiona na język narracji tworzy kolejną mikrohistorię, bo to *zdarzenia nawet najdrobniejsze budują świat*. Ceramiczne struktury w pracach Ewy Twarowskiej-Siodły także oparte na motywie koła prowokują do pytań, tym razem o siłę sprawczą powstawania rzeczy. Artystka eksperymentuje, badając procesy powstawania struktur, możliwości i działanie żywiołów, które w sposób dynamiczny formują ostateczny kształt dzieła – *tropię niezwykłości rzeczy znanych...* Natomiast czeski artysta Ivo Chovanec *generuje formy z obszaru fantazji i realnego świata*. Tworzy abstrakcyjne kształty ale sugerujące formy naturalne.

Na osobną uwagę zasługują prace zielonogórskich artystek. Poruszają bowiem sferę prywatną, oscylują wokół wątków autobiograficznych, mają charakter narracyjny, korzystają z atrybutów codzienności. Paulina Komorowska-Birger zaanektowała wydzielony autonomiczny obszar w przestrzeni galerii i zaznaczyła swą obecność. To wielowątkowa historia momentami dramatyczna w wymowie, emocjonalna.

1. Po lewej i prawej:

Anna Kowalska Szewczyk,

w głębi: **Anna Goebel,**
na podłodze: **Sonia Rammer**

2. **Paulina Komorowska**

– Birger

3. **Magdalena Gryska**

4. **Joanna Imielska**

Fot. Michał Kałużny

Ważny staje się przedmiot, gest, wspomnienie, wszystko utkane z kruchych, efemerycznych, cieniutkich nitek materii szkła, przedmiotów gotowych: narzędzi medycznych, maszyny do szycia, miski i fotografii (na niej fragmentów wizerunku bliskiej osoby i samej autorki). Bezpośredniość, szczerość wypowiedzi może szokować, ukłuć jak igła. Całość odnosi się zarazem w sposób bezpośredni, ale też poetycki, metaforyczny do zagadnień życia i śmierci – przemijania.

Natomiast Magdalena Gryska stworzyła instalację odwołującą się do mikrokosmosu wspomnień, choć nie tylko. Inspiracje stanowią zapewne osobiste doświadczenia, zbudowane z emocji, pamięci, przeszłości i wyobrażeń. W wyraźnie określonej i wyodrębnionej przestrzeni galerii w ratuszu stawia „dom – pokój” z fotelem dziadka, serwetkami mamy i ekranem monitora. A w nim ten sam widok za oknem, firanki – symbol bezpieczeństwa, możliwość mentalnego powrotu, nostalgia. Zaproszenie do interakcji, bo przecież można wejść do środka, usiąść w fotelu obok serwetek umieszczonych na ścianach i popatrzeć przez telewizyjne okno. I wreszcie 10 małaformatowych malarskich portretów ukazanych w konwencji fotograficznych zbliżeń z obiektywu aparatu. Pozornie banalne sytuacje – jak kąpiel w basenie – pływające osoby. Ale jakże istotna rzeczywistość: pod wodą – inny wymiar – przyjemny i niebezpieczny, niosący zagrożenie.

Mikrokosmos – temat poetycki, kuszący, pełen tajemnic. Różne narodowości, różne mentalności, wielowątkowe spojrzenie, poszukiwanie wielowymiarowości, własnej tożsamości, swojego miejsca wobec czasu i przestrzeni, uważnego i krytycznego spojrzenia na wieloaspektowość „odczuwania” świata. A wszystko to w obszarze dzieła sztuki – generującego nowe jakości, wobec dialogu między artystami i przede wszystkim odbiorcami.

Podsumowując, nasuwa się refleksja, że od zawsze człowiek próbował „zajrzeć” za kurtynę, za którą jawiła się większa, nieopisana, będąca w sferze wyobrażeń, domysłów, przypuszczeń – przestrzeń. Ale czy przypadkiem nie jest tak, że to, co trudno objąć zmysłami, co może stanowić bezmiar i wielkość jest właśnie zawarte w najmniejszej cząstce – mikro?

Poprzez zwykłe, codzienne niczym nie wyróżniające się zdarzenia, stany, sytuacje i doświadczenia budujemy wyobrażenia czegoś potężniejszego. Mikrokosmos i makrokosmos są pozornym milczeniem, ale nadal zapraszają do zaangażowania, zadawania pytań i chęci wyjaśniania tajemnicy istnienia. ■





1

Franciszek Starowieyski

1. *Na polu chwały*. Film produkcji radzieckiej, 1958, offset, papier, 58,5 x 83,5 cm
2. *Zbuntowana orkiestra*. Komedie produkcji holenderskiej, 1960, litografia, papier, 58,5 x 84,5 cm
3. *Teresa Desqueyroux*, 1964, offset, papier, 83,1 x 57,5 cm
4. *Upiór z Morrisville*, 1969, offset, papier, 82,5 x 58,2 cm

Postępując się swoim „prywatnym kodem” wykreował (Starowieyski) siebie, swoją historię i pochodzenie...



2

JULITA DELUGA

Franciszek Starowieyski

Wirtuoz formy

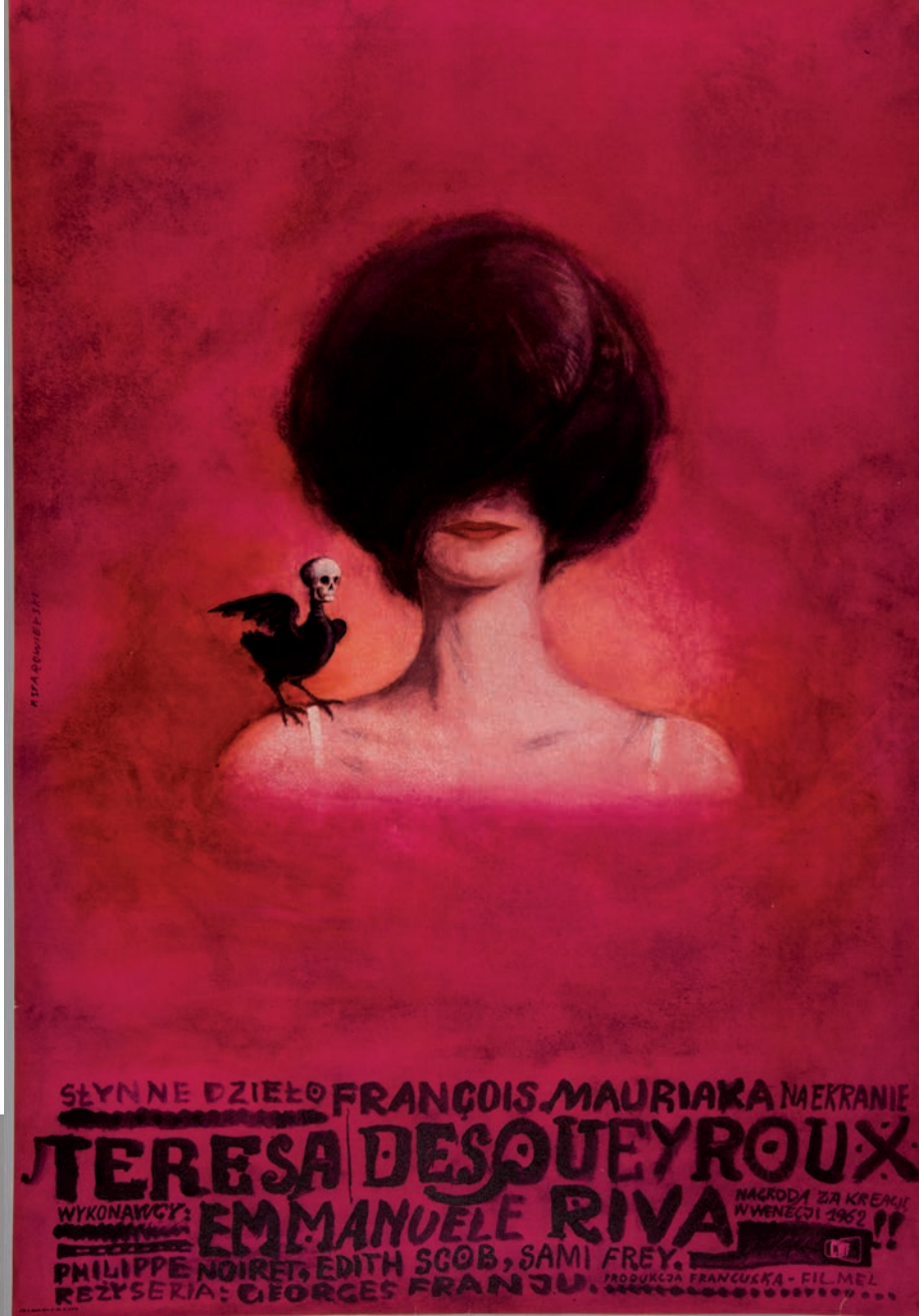
Zdarza się, że upływ czasu jest jedynym i koniecznym czynnikiem ukazującym problem z innej, nowej perspektywy. Powoduje pewien dystans i „świeżość” oka tak pożądaną w rozmowach o kampie. Czy sztuka Starowieyskiego jest przykładem kampu? Pytanie jest trudne, bo i sama definicja kampu nie jest jednoznaczna. Może nie jest możliwa w ogóle? Wydaje mi się, że zarówno sztuka, jak i cała postawa życiowa artysty w jakimś stopniu wpisują się w tę stylistykę. Wyjątkowość Jana Byka, bo taki artystyczny pseudonim przyjął

Starowieyski polegała na nieustającej potrzebie kreacji siebie, swojego świata, a przede wszystkim sztuki. Susan Sontag w słynnych *Notatkach o kampie* pisze, że *Naprawdę istotą kampu jest umiłowanie tego, co nienaturalne: sztuczności i przesady. Kamp jest egzotyczny – jest jakby prywatnym kodem. (...) Kamp jest rodzajem estetyzmu. Jest sposobem widzenia świata jako zjawiska estetycznego. Ten sposób – sposób kampu – nie widzi świata w kategoriach piękna, lecz w kategoriach sztuczności, stylizacji* [1].

Taki wydaje mi się świat stworzony przez Starowieyskiego. Posługując się swoim „prywatnym kodem” wykreował on siebie, swoją historię i pochodzenie, świat, w którym żył oraz sztukę jako konieczną i bezwarunkową konsekwencję tej kreacji. Sam Starowieyski, cytując słynnego iluzjonistę Balducciego mawiał, że: *Kunst polega na tym, aby wszystko było fikcyjne, a zdawało się rzeczywiste* [2]. Podobnie pisze Sontag o kampie, że *Jest to miłość do tego, co przesadne, co „się nie mieści” (off), do rzeczy-będących-tym-czym-nie-są* [3].

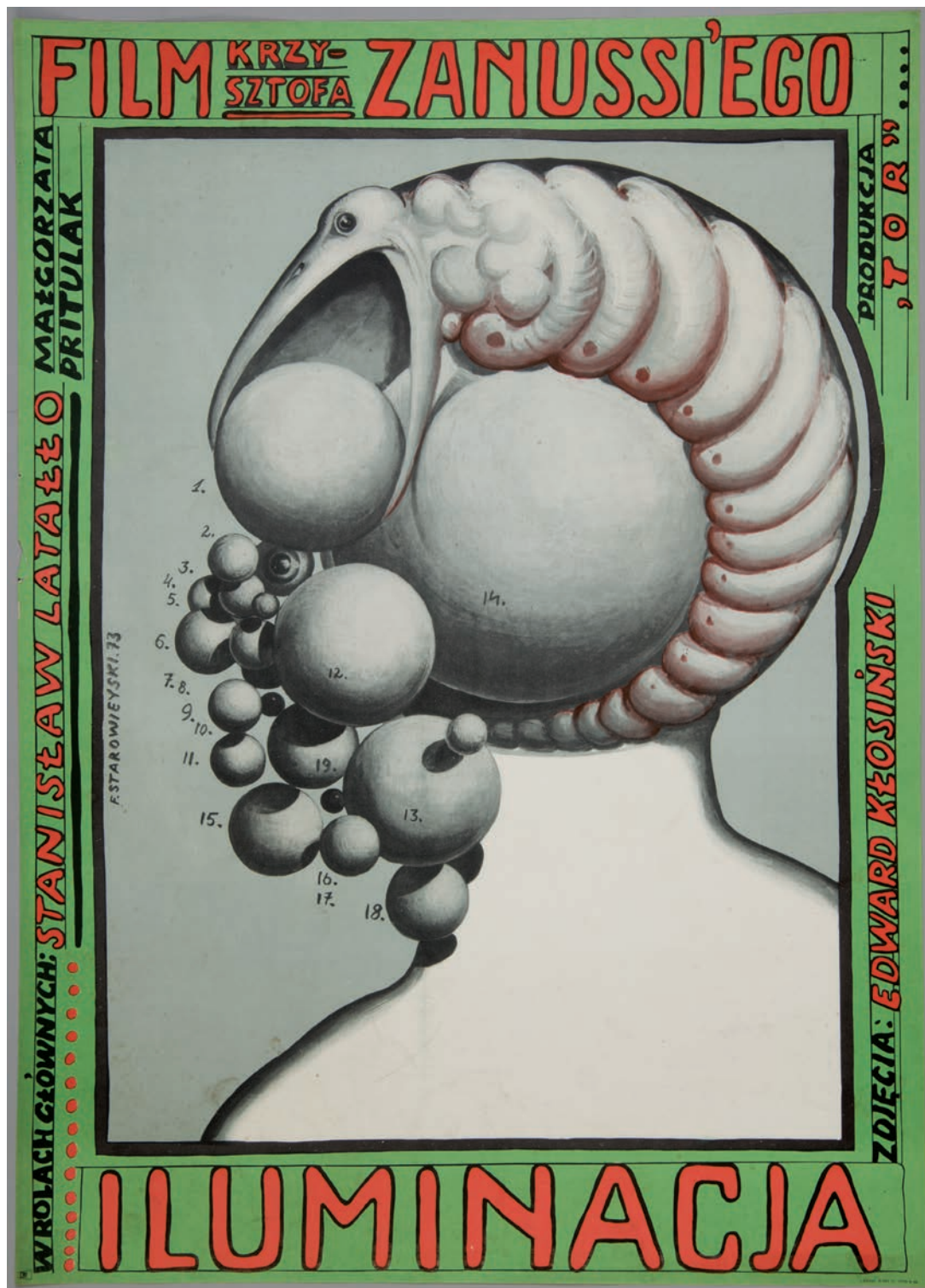
Franciszek Andrzej Bobola Biberstein-Starowieyski był postacią niezwykłą. Jego życie i sztuka były (sa) kreacją człowieka obdarzonego niezwykłą, iście sarmacką fantazją i potrzebą wyrażenia siebie, drzemiącej w nim ekspresji i pasji. Miał barokową wyobraźnię, której upust dawał szczególnie w ornamentyce, metaforyce oraz obecnym w jego pracach odwołaniu do barokowej emblematyki, o której wiedza może widzowi ułatwić odbiór jego sztuki, choć nie jest warunkiem koniecznym, aby ją zrozumieć. W efekcie powstawała niesamowita mieszanka zmysłowej i bardzo efektownej formy w połączeniu z intelektualnym przesłaniem. Pomimo jawnych fascynacji makabreską, anatomią, motywami wanitatywnymi, przemijaniem i śmiercią sztuka ta nie jest pozbawiona specyficznego poczucia humoru i dużej dozy groteski. Poprzez swój mistrzowski kunszt rysunkowy Starowieyski nawiązywał do barokowych mistrzów XVII i XVIII wieku. Dodatkowo twierdził, że czasy te najlepiej odzwierciedlają jego ducha, a on sam z pewnością jest wcieleniem swojego barokowego przodka. W związku z tym od 1970 roku artysta zaczął antydatować swoje prace, zawsze o 300 lat wstecz. Szlacheckie pochodzenie, pieczętowanie się rodzowym herbem, rozmiłowanie w kaligrafii, a jednocześnie skłonność do „rubensowskich kształtów” dodatkowo przydają pikanterii Starowieyskiemu.

Jednym z niebanalnych pomysłów artysty był „Teatr Rysowania”. Realizowany od 1980 roku spektakl, wydarzenie medialne, było odpowiedzią na ogromną wewnętrzną potrzebę publicznego realizowania siebie. Starowieyski w obecności widzów malował monumentalne prace, zaczynał zawsze



od wykreślenia koła, które wyznaczało centrum kompozycji, a powstawało bez użycia cyrkla. Towarzyszyły mu modelki, oczywiście nagie, zawsze były rozmowy z publicznością oraz czytanie literatury, bo Starowieyski był erudytą, rozsmakowanym w słowie pisany (był też w młodości bokserem wagi półciężkiej). Ekscentryczny Starowieyski dodatkowo odznętnął się w swojej sztuce, podobnie jak to czyni kampf, od polityki i zewnętrznych naleciałości. Wirtuoz rysunku, ale także mistrz słowa, uwielbiał fantazjować na temat swojego ziemiańskiego pochodzenia, dzieciństwa i młodości spędzonej w szlacheckim dworku, guwernantek, co niepozabawione było sarmackiego, rubasznego poczucia humoru. Słynne były także zapędy kolekcjonerskie Starowieyskiego. Zbierał stare zegary, druki, monety (właściwie to miał prywatne muzeum) oraz inne nietypowe obiekty. Oczywiście chętnie je pokazywał, a jeszcze chętniej o nich opowiadał.

Nie można przecenić ogromnego wkładu, jaki wniósł on w rozwój Polskiej Szkoły Plakatu. Starowieyski zdobył wielką popularność serią plakatów teatralnych oraz filmowych, które tworzył od lat 60. Szybko stał się uosobieniem indywidualności i stylu w tej dziedzinie. Nie bardzo przejmował się modami, jakie panowały dookoła. Konsekwentnie realizował swoją wizję plakatu. Muzeum Narodowe w Krakowie pozyskało około 60 plakatów filmowych Starowieyskiego, pochodzących z kolekcji Konrada Pollescha. Wspaniały ten zbiór, pokazany w przestrzeni Galerii Sztuki Polskiej XX wieku w ramach cyklu: „Kolekcja+” zatytułowano „Franciszek Starowieyski (1930-2009). Wirtuoz formy”. Można oglądać go od września 2013 do stycznia 2014 roku. W kontekście całej twórczości te wczesne projekty zaskakują różnorodnością zastosowanych środków. Plakaty artysty z lat 50. były ilustracjami do filmów kina radzieckiego, utrzymanymi w stylistyce drzeworytu, co najlepiej widać na prezentowanym na wystawie plakacie z 1956 roku, powstałym do filmu zatytułowanego *Matka*. W 1960 roku



W swoich pracach i działaniach artystycznych stosował manierystyczne formuły, aby uwodzić widzów...

Z lewej:
Franciszek Starowieyski,
Iluminacja. Film Zanussiego,
1973, offset, papier,
80,5 x 57,5 cm

zaprojektował plakat *Zbuntowana orkiestra*, w którym widać inspiracje poetyką surrealizmu. W 1964 roku stworzył plakat do francuskiego filmu *Teresa Desqueyroux* na podstawie powieści François Mauriac. Skomplikowana symbolika tej pracy przywodzi na myśl barokową tradycję emblematyki. Powstaje plakat, który niczym rebus zawiera emblematy-znaki o zaszyfrowanym znaczeniu. Rysowane z akademicką wręcz precyzją trupie czaszki, kości, ptasie głowy, zwierzęta, węże, nagie kobiety będą odtąd powtarzać się w wielu pracach artysty, tworząc tajemniczy klimat i przykuwając uwagę widza. Makabryczne niekiedy zawijasy i manieryczne skręty ciał kobiet wydobyte zostają przy pomocy klasycznego modelunku światłocieniowego, jak w plakat�ch do filmu *Zakochana wiedźma* z 1968 roku czy *Łagodna* z roku 1970 albo *Życie rodzinne* Krzysztofa Zanussiego z 1971 roku. Zestawienie to wywołuje zaskoczenie i zdziwienie. W 1973 roku powstał interesujący plakat do *Iluminacji* Krzysztofa Zanussiego. Artysta wysoko postawił sobie poprzeczkę. Wyszukana kompozycja oddawać ma skomplikowaną fabułę filmu. Starowieyski pokazuje się tu jako wirtuoz rysunku, a także kompozycji. W plakat�ch tych można zauważyć wielkie rozeznanie w literaturze oraz fascynację liternictwem i kaligrafią. Swoboda w wyborze i różnorodności

krojów czcionek potwierdza mistrzostwo Starowieyskiego w dziedzinie plakatu.

Oczywiście nazywanie sztuki Starowieyskiego kampem nie oznacza, że jego kreacja jest tylko kampem. Jasne jest, że nie należy go z kampem utożsamiać jednoznacznie. Jednak w moim odczuciu przejawiał on „kampskie” skłonności. W swoich pracach i działaniach artystycznych stosował manieryczne formuły, aby uwodzić widzów/odbiorców. Sontag pisze, że *Kamp jest gloryfikacją „charakteru”... Tym, co znajduje uznanie w oczach kampu jest jedność, siła indywidualności danej osoby* [4]. Taki niewątpliwie był Franciszek Starowieyski, a jego sztuka stanowiła konsekwencję estetycznego przeżywania świata, w którym styl brał górę nad treścią, a estetyka nad moralnością [5]. ■

- 1 S. Sontag, *Notatki o kampie*, tłum. W. Wartenstein, „Literatura na świecie” 1979, n 9, ss. 307 i 308.
- 2 J. Madeyski, *Theatrum Vitae et Mortis (w:) Starowieyski. Rok 1699*, red. A. Storka, Kraków 1999, s. 55.
- 3 S. Sontag, *Notatki o kampie*, ..., s. 311.
- 4 Tamże, s. 317.
- 5 Por. tamże, s. 319.

Męska nagość w Musée d'Orsay



1. **Alexandre Falguière** (1831–1900),
Lutteurs, 1875, Huile sur bois, 231,4 x 178,7 cm,
Paris, musée d'Orsay © RMN (Musée d'Orsay) /
Hervé Lewandowski

2. **Jean-Baptiste Frédéric Desmarais** (1756–1813),
Le Berger Pâris, 1787, Huile sur toile, 177 x 118 cm
Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa
Photo © MBAC



Przed wejściem na jesienną wystawę „Masculin/Masculin” w dawnym paryskim dworcu d'Orsay umieszczono napis-ostrzeżenie, w którym mowa, że niektóre obrazy mogą naruszyć wrażliwość odbiorcy. Afisz do wystawy „Nadzy mężczyźni”, która odbyła się w ubiegłym roku w Leopold Museum w Wiedniu, został ocenzurowany.

Nagość kobieca w sztuce nie wzbudza zgorznienia, chociaż na francuskich uczelniach artystycznych do późnych lat XX w. do aktów pozowali mężczyźni.

Ideał męskiego ciała ukształtował się w sztuce antyku. Jego archetypem byli bogowie Olimpu i herosi, uwieczniani przez rzeźbiarzy. Do tego modelu odwoływać się będą następane pokolenia twórców. Nagość uwydatniała boskość, choć niekiedy w ich okolicach intymnych powiewała delikatna opaska. Perizorium pojawiło się w sztuce chrześcijańskiej – cierpiący Chrystus nie mógł być przedstawiany bez osłony genitaliów. Symbolem ofiary bólu, zadawanego ciału stał się św. Sebastian, a przedstawienie jego męczeństwa zajęło szczególne miejsce w sztuce religijnej – przeszłyte strzałami ciało młodego, pięknego mężczyzny wyrażało cierpienie, ale nie było pozbawione zmysłowości.

Erotyzacja męskiego ciała to nie tylko obnażenie z szat. Pożądanie wzbudza zatrzymanie w ruchu, przybrana poza, ekstaza, ale i rozdzierający ból. Zafascynowany sztuką antyku niemiecki esteta z XVIII w. Johann J. Winckelmann głosił, że piękno ludzkiego ciała może być wyrażone tylko aktem męskim.

Wystawa „Masculin/Masculin” w Musée d'Orsay obrazuje kolejne etapy przedstawiania aktu męskiego w sztuce od XIX do XXI wieku. Ekspozycję otwiera jednak kilka antycznych, rzeźbionych figur nagich mężczyzn.

Admiracja i kult ciała powracał w różnych konwencjach w historii sztuki nowożytnej. Neoklasycyzm wskrzesił bohaterów kultury antycznej – Achilles, Herkules, Eros, Apollo, Orfeusz. Iluż bohaterów, którzy stali się obiektem podziwu i pożądania należałoby wymienić! W romantyzmie obowiązują już jednak inne proporcje. Tu wyrazu nabiera twarz, nagość zostaje utajniona. *Orfeusz nad grobem Eurydyki* Pierre'a Guernina jest ofiarą, ale triumfujący *Dawid* Julesa Delaunaya ma twarz dziecka.

W XX stuleciu akt męski nie jest już ilustracją mitologii, literatury, przekazów biblijnych. Nagie ciało jest tematem samym w sobie, seks przestaje stanowić tabu, choć akt męski to nie tylko wyeksponowanie strefy erogennej, to podziw dla miłośni, ukształtowania proporcji ciała. Nagiej kobiecie przypisuje się rolę kochanki, mężczyzna staje się wojownikiem.

Wywodzący się z pop-artu francuski duet Pierre i Gilles – (fotograf i malarz) idealizuje męską nagość. W każdej sali ekspozycji znajduje się ich obraz, odnoszący się do klasycznego kanonu. Artysty obnażają umięśnionych współczesnych piłkarzy, ale i św. Sebastiana, Merkurego, Herkulesa. Na ich płótnach mężczyzna zawsze jest herosem.

Antyczny wzorzec powraca w temacie „Bogowie stadionu”. Ciało sportowca fascynuje – widza przyciąga siła fizyczna i odwaga. Może to być sylwetka kulturysty, atlety podnoszącego ciężary (obrazy Eugene'a Janssona), walczących w zapasach (Alexandre Falguière, Eadward Muybridge).

Wpisanie nagiego ciała w pejzaż wydaje się oczywistością. Przyroda stanowi naturalny kontekst dla aktu. Jej żywioł – woda – wymaga rozbrania się. Kąpiących się malowali m.in. Cézanne, Munch, Ingres.

Dziewiętnastowieczny malarz Hyppolyte Flandrin wykreował perfekcyjny model nagiego, skulonego mężczyzny. W obrazie nie ma odniesień literackich. Tu zasłonięta jest twarz, a poza wyraża głęboką zmysłowość. Do tego motywu było wiele odniesień. Najśłynniejszą jest fotografia Roberta Mapplethorpa *Ajito*.

Dalekie od idealizacji męskiego ciała są stylizowane autoportrety Egona Schiele. Deformacja ciała nie jest karykaturą. Patrząc na siebie, widzimy, jak daleko nam do idealnych proporcji. Także obrazy Francisca Bacona radykalnie odchodzą od realizmu. *Jesteśmy z mięsa...* – deklaruje artysta, malujący nagiego mężczyznę, siedzącego na muszli klozetowej.

Na wystawie nie zabrakło scen miłości homoseksualnej – mitologiczny motyw śmierci Hiacynta namalowany w 1801 r. przez Jeana Broca wyraża głęboką czułość między mężczyznami, także w obrazie Claude'a Dubufe *Apollo i Cyparissus* pasja ulega uduchowieniu. Nagie martwe ciało za chwilę zostanie przykryte całunem (Adolphe W. Bouguereau), wewnętrzne piękno nie ulegnie rozpadowi (K. Wiley – *Death of Abel Study*).

Otoczone w swoim czasie aurą skandalu, powstała w 1866 r. płótno autorstwa mężczyzny, Gustava Courbeta *Początek świata* – należy już do klasyki. Przedstawia strefę genitalną i brzuch leżącej kobiety z rozłożonymi nogami. Zainspirowana tym obrazem kobieta – francuska artystka Orlan (*Początek wojny*), uwieczniła w podobnej pozie mężczyznę. Czy i ten akt znajdzie się w podręcznikach?

Organizatorzy wystawy w Musée d'Orsay wyeksponowali prawie 200 prac z wizerunkami męskich aktów. W obrazach nie ma obsceniczności, w scenach nie ma brutalności. Dlaczego nagość męska w sztuce ciągle narusza wrażliwość patrzącego? ■

Pamięć doskonała

- Ars Electronica Linz

Total Recall" (Pamięć Doskonała) to tytuł tegorocznego festiwalu Ars Electronica w Linzu. Pamięć to fenomen, który istnieje nie tylko w człowieku.

Zwierzęta, rośliny też pamiętają – na poziomie emocjonalnym. Pamiętanie jest aktem psychicznym zarówno podległym woli, jak i mimowolnym. Dzieło sztuki jest zapamiętaną informacją. Informacją zapisaną we właściwym sobie medium: w farbie, kamieniu, kodzie binarnym... Pytanie o osiągnięcia w poszukiwaniu doskonałej pamięci skierowane zostało do neurofizjologów, informatyków, artystów i filozofów. W sympozjum uczestniczyli m.in. **John Dylan Haynes** (dyrektor Berlin Center for Advanced Neuroimaging), **Barbara Hohn** (AT/CH) biochemik na Friedrich Miescher Institut w Basel, **Rodrigo Quian Quiroga** (AR) dyrektor Centre for Systems Neuroscience and Bioengineering Research Group na University of Leicester (UK), **Hiroshi Ishiguro** (JP) badacz interaktywnych robotów i androidów, **Claudia Schmölders** (DE) profesor filozofii na Humboldt Universität Berlin (DE). Wystawa towarzysząca sympozjum skupiła się na kartografii ludzkiego mózgu, DNA jako pamięci natury i historii mnemotycznej aparatury oraz archiwizacji medialnej. Zajęła się również dylematami Informatycznego Społeczeństwa, czyli maniakalnymi wysiłkami archiwizacji wszystkiego i jednocześnie doświadczanym lękiem przed wszechobecnością digitalnego zapisywania. Pierwszym sposobem rejestracji była płyta winylowa. Bazując wyłącznie na fotografiach pierwszych płyt, Patrick Feaster (US) dokonał rekonstrukcji zapisanych na tych płytach wypowiedzi. Niemniejszego cudu dokonał Brian House (US) – jego płyta *Quotidian Record* jest zapisem dźwięków z każdego miejsca, które artysta odwiedził w ciągu roku a które można odsłuchać z płyty w 11 min. W instalacji *The Toki Ori Ori Nasu Ei* Wada złożył hołd analogowemu magnetofonowi. Umieszczone na wysokich piedestałach cztery magnetofony szpulowe spuszczały swe taśmy w podświetlone szklane zbiorniki, w których układały się w bajeczne wielowarstwowe wzory. Po fazie spuszczenia następowała faza wciągania i nawijania taśm z powrotem na szpulę. W każdym z cykli taśma przesuwiała się z różną prędkością na głowicy magnetycznej, tworząc mesmeryzującą fonosferę. Celem projektu *The Big Brain Project* Joquina Fargasa (AR) jest kreacja światowego mózgu. W różnych laboratoriach na całym świecie są zbierane komórki neuronowe, które w przyszłości zostaną połączone Internetem, a ten będzie pełnił rolę synapsów. Znalezione w miejscach publicznych ślady ludzkiego DNA posłużyły Heather Dewey-Hagborg (US) to stworzenia – przy użyciu skomplikowanego programu – Strenger

Visions serii trójwymiarowych rzeźb portretowych. Celem tego działania było zarówno wykazanie funkcji pamięciowych DNA, jak również chęć zwrócenia uwagi na zagrożenia kultury nadzoru genetycznego dla osobistej wolności.

Laureatami i wyróżnionymi w PRIX Ars Electronica zostali w kategoriach:

MUZYKA CYFROWA

Golden Nica została wręczona Nicolasowi Bernier (CA) za audiowizualny performance *Frequencies*, w którym dźwięk mechanicznie wzbudzonych widełek stroikowych mieszał się z digitalnym z komputera. Inspiracją tej pracy były widełki stroikowe, które zafascynowały autora z wielu powodów, m.in. dlatego, że: 1) ich charakterystyka dźwiękowa jest bardzo bliska sinusoidzie czym przypominają wczesne eksperymenty muzyki elektroakustycznej z generatorami; 2) stroiki przez stulecia były używane zarówno przez artystów, jak i naukowców tak, że można je postrzegać jako narzędzie badawcze; 3) obecnie to narzędzie jest w stanie zaniku, będąc zastępowanym przez elektroniczne tunery. W rozmowie Bernier ujawnił, że chciał stworzyć performance, w który bardziej precyzyjnie manipulowano by stroikami, niż on sam mógłby to zrobić. Z tego też powodu skonstruował system mikrokontrolerów, żeby sterować prędkością i precyzją ich pobudzania, która nie byłaby możliwa dla motoryki człowieka. Zbudował stół podświetlony, na którym umieścił osiem stroików ze sterowanymi komputerowo systemami wzbudzającymi je do drgań. Ten zsynchronizowany system pozwala produkować interakcję pomiędzy dźwiękiem i światłem.

Tworzony impromptu utwór brzmiał niezwykle – kompleksowo jak orkiestra gamelan, a czasami „ubogo” jak pojedynczy generator sinusoidalny.

Wyróżnienia otrzymał m.in. fenomenalny projekt audiowizualny japońskiego jazzrockowego kwintetu (SjQ++). Artyści realizują swój koncert, używając systemu multi-agent z dostępem w czasie bezpośrednim. Multi-agent system jest podstawową metodą używaną na polu symulacji komputerowej i gier. System wizualizuje natychmiast aktywność każdego gracza, bazując na jego danych dźwiękowych. System może również zarządzać stochastycznie atrybutami dźwięku, łączyć każdego grającego w związku z innymi przez ruchy animacji wizualizowanych dźwięków. Kontrola przepływu interakcji produkuje dynamiczny performance. Audytorium doświadcza performance o głębszym połączeniu pomiędzy dźwiękiem i obrazem.



1

1. **Quayol (I), Memo Akten (TR)**,
Kadr z animacji *Forms*
2. **Hannes Koch (DE), Florian Ortkrass (DE), Stuart Wood (GB)**,
Interaktywna instalacja *Rain Room*
3. **Nicolas Bernier (CA)**,
Audiowizualny performance *Frequencies*



Dźwięki i obrazy są doskonale wzajemnie sprzężone i zsynchronizowane przez oprogramowanie.

Student ze Stanford University Chris Carlson (US) stworzył oprogramowanie, które pozwala użytkownikom komputera bezpośrednio badać, dotykać, i transformować dźwięk sposobem granularnej syntezy – techniki, która zasadza się na superpozycji małych fragmentów dźwięku, umożliwiając tworzenie kompleksowych kolorystycznych tekstur. Program umożliwia swobodną, w realnym czasie improwizację i pozwala użytkownikowi kształtować dynamiczny i polifoniczny dźwięk, przy użyciu przycisków i suwaków, na jego poziomie fundamentalnym, burząc w ten sposób tradycyjny paradygmat interakcji w granularnej syntezie. Użytkownik jest organizatorem dźwięku, równocześnie przyjmując rolę kompozytora, performera, słuchacza i inżyniera dźwięku. Artysta zaprezentował możliwości programu w performance pt. *BorderLands Granular*.

Japoński futurysta Suguru Goto w performance *Duali* wykorzystuje tzw. *Cielesny Garnitur*, interaktywne wideo, dźwięk, kontrolery gestów i inne rozwiązania techniczne, które zostały specjalnie skonstruowane dla tego dzieła. Używając tych technologii praca bada możliwości rozszerzenia relacji między człowiekiem a maszyną. Ten performance w sposób impulsywny wykorzystuje interakcje pomiędzy ruchem i bezruchem ciała performerów a abstrakcyjnymi obrazami wideo, dźwiękami oraz architekturą oświetlenia sceny. Jego treść bazuje na koncepcji dualizmu kartezjańskiego *res extensans* i *res cogitans* oraz taoistycznej Ying i Yang, który w wymiarze performance sprowadzony został do interakcji i koegzystencji obrazu wirtualnego i realnego. Dwie humanoidalne postaci poruszające się po scenie zanurzone są w impulsy abstrakcyjnych dźwięków i obrazów projektowanych na wprost i z nad głów tancerzy tworząc w ten sposób u widza niecodzienne doświadczenie percepcji czasu, przestrzeni oraz materialnego ruchu.

ANIMACJA KOMPUTEROWA

Golden Nica dla animacji *Forms*, która jest efektem kolaboracji artystów Quayol (I) i Memo Akten (TR). Tematem filmu jest seria studiów ludzkiego ruchu i jego ekspozycji w przestrzeni i czasie. Inspirowana przez prace Edwarda Muybrigda, Harolda Edgertona Etienne Julesa, jak również przez podobne prace kubistów, np. akt schodzący ze schodów Marcela Duchampa, animacja, zamiast koncentrować się na obserwowalnych trajektorii ruchu, bada techniki ekstrapolacji. Abstrakcyjne formy wizualizujące niewidzialne związki pomiędzy siłą, równowagą, wdziękiem, asymetrią pracy systemu mięśniowego człowieka. Projekt bada ciała akrobatów zmuszających swoje ciała

do ekstremalnego wysiłku przy realizacji akrobatycznych figur. Podparte ambientową ścieżką dźwiękową abstrakcyjne formy złożone z drobnych, krótkich odcinków dają synestetyczne odczucie akrobatycznych ewolucji i bezcielesnej energii ruchu.

SZTUKA INTERAKTYWNA

Golden Nica dla *Pendulum Choir* (Ch), który jest utworem chóralnym na 9 głosów męskich a capella i 18 hydraulicznych podnośników. Chór stoi na ruchomych platformach hydraulicznych, tworząc jedno dźwiękowe ciało, które wyraża się nie tylko przez śpiewanie, ale również przez różne fizjologiczne stany śpiewaków prowokowane przez przyjmowanie niecodziennych dla śpiewającego pozycji względem wektora siły grawitacji za sprawą komputerowo sterowanych platform hydraulicznych. Podczas gdy chórzycy przechylani są we wszystkie kierunki, wykonywana kompozycja muzyczna rozwija się przez sekwencje liryczne, abstrakcyjne, repetytywne, tworząc subtelne polifonie.

Stworzona przez Hannesa Kocha (DE), Florianą Ortkrasas (DE), Stuarta Wooda (GB), nagrodzona wyróżnieniem, interaktywna instalacja *Rain Room* jest 100 m kw. polem rześkiego deszczu, pod którym widz może swobodnie przejść bez zamoczenia. Kiedy uczestnik przemieszcza się w przestrzeni tej instalacji, zostaje na początku skonfrontowany z pieczołowicie schoreografowaną ulewą, >





1. Hannes Koch (DE), Florian Ortkrass (DE), Stuart Wood (GB), Interaktywna instalacja *Rain Room*
2. Audiowizualny koncert kwintetu (*SjQ++*)

dźwięk wody i zapach wilgoci wypełnia powietrze, a potem pozostaje już tylko uczucie fascynacji, gdy strumienie wody reagują jego ruch i obecność, oraz pławienie się w archetypicznych doznaniach kontaktu z wodą.

W latach 80. prowadziłem z Elżbietą Manthey działania zachęcające ludzi do krzyczenia w kręgu i obecnie na festiwalu z zaskoczeniem zobaczyłem, jak ta kolektywna idea została odnowiona w epoce cyfrowej przez Masaki Fujihatę (J). Jego *Voicess of Alivness* jest akcją, która zaprasza ludzi do głośnego krzyczenia podczas jazdy rowerem na specjalnie zaprojektowanych w plenerze „obwodach krzyku”. Rowery zaopatrzone są w nagrywarki GPS i kamery wideo. Gdy uczestnicy tej akcji jadą na rowerach, to trajektorie ich jazdy i krzyki

z mikrofonu, który może nagrywać dźwiękowe komunikaty, a następnie nagrany sygnał jest zamieniany na sygnał elektryczny o wysokiej amplitudzie, lecz małej sile, który pobudza do drgań komórki ciała osoby trzymającej mikrofon. Kiedy ta osoba dotknie swą dłonią ucha innej osoby, to osoba dotknięta słyszy w swoim uchu nagranie. Ciało staje się nadajnikami i odbiornikami intymnej, dźwiękowej komunikacji.

Od 1990r. działania Daniela Rozina (US) badają psychologiczne i optyczne wyznaczniki inherentne w procesie budowania obrazu, takie jak modelowanie i rzeczowość planu obrazu. Porzucając koncept prostokątnej siatki, jego prace bazują na innym geometrycznym fundamencie – rotacyjnym systemie

HYBRID ART SZTUKA HYBRYDOWA

Golden Nica dla *The Cosmopolitan Chicken Project* Koen Vanmechelena, który jest globalnym, transdyscyplinarnym i transczasowym badaniem na polu biologicznej różnorodności i tożsamości przez sztukę interdyscyplinarną, naukę i piękno. Od 15 lat Vanmechelen krzyżuje gatunki kur z różnych krajów, aby stworzyć nowy gatunek KURCZAKA KOSMOPO-LITYCZNEGO. Według autora kurczaki wywodzą się z krainy pod Himalajami i stamtąd zostały rozwiezione po świecie, a następnie w każdym miejscu nabrały specyficznych cech kulturowych lokalnych społeczeństw. Podczas gdy te zubożałe gatunki są często zakończeniem ewolucji, będąc czasami bezpłodnymi,



są transformowane w cyberprzestrzeni w okręgi. Instalacja staje się kolekcją krzyków uczestników, meta-monumentem stworzonym z kolektywnej rejestracji. Zapisane koła każdego z uczestników są łączone w wieżotunele czasu – czyli cybertunele kolektywnych krzyków, które wznoszą się do nieba. Doświadczenie jest bezpośrednio dokumentowane w sieci i w ten sposób projekt łączy przestrzeń realną z wirtualną. Idąc dalej, należy stwierdzić, że pyta, jak możemy wyrazić ekspresję swojego życia, nasze poczucie istnienia i naszą aktywność w wirtualnej przestrzeni, pyta również jak możemy przenieść nasze działania jako kolektywną pamięć do Internetu. Naszym jedynym wyborem jest odkrycie naszych sposobów ekspresji i rozwinięcie kreatywności. Krzyki uczestników są kluczem do połączenia technologii i pamięci.

Laboratorium badawcze Walta Disneya (US) znalazło nowe urządzenie, które pozwala użyć ciała jako medium do transmisji dźwięku. Instalacja *Ishin Den Shin* (co znaczy po japońsku „telepatia”) zajmuje się fizycznością i intymnością w obszarze komunikacji wykorzystującej dźwięk cyfrowym. Składa się

orientacji elementów opartym o kątową lub biegunową notację informacji piktograficznej. Wyróżnione dzieło ANGLES MIRROR bada system linearnej rotacji, która opisuje kontur obiektu. To dzieło jest kinetyczną rzeźbą, która zasadza się na przymocowanym do ściany czarnym, metalowym trójkącie, na którego powierzchni znajdują się szeregi żółtych, rotacyjnych wskazówek-patyczków. Ich struktura jest opisana na izometrycznej siatce i determinuje wzory i kąty ustawienia „wskazówek” w ekwilateralnym trójkącie. Wskazówki według informacji z kamery obserwującej pole przed rzeźbą rekonstruują widzenie swoimi ustawieniami pod różnymi katami na planie obrazu. Nierejestrowana (negatywna) przestrzeń otaczająca widza jest przedstawiana jako linie horyzontalne na planie obrazu. Zamiast tworzenia realistycznego obrazu trójwymiarowy ruch figury widza jest reprezentowany wizualizowanym przepływem optycznym wskutek zmian dystansu widza do rzeźby. Konturowe obrazy powstające, gdy widz porusza się w przód i tył na polu przed rzeźbą, zmieniają sposób, w jaki struktura przestrzeni jest postrzegana.

hybrydy Vanmechelena powodują, że każda następna generacja jest lepsza – bardziej witalna, płodniejsza, odporniejsza na choroby, mniej agresywna. Kurczaki zostały zaprezentowane jako żywe egzemplarze oraz na obrazach i fotografiach. Dla autora kurczak jest sztuką samą w sobie. Służy jako metafora człowieka i jego biologicznej i kulturowej różnorodności na naszej planecie.

DIGITAL COMUNITIES CYFROWE SPOŁECZNOŚCI

Golden Nica za *El Campo de Cebada*: ten projekt nawiązuje do niecodziennej sytuacji związanej z 3 500 m kw. placem w centrum Madrytu. Dwa lata temu władze miejskie zdecydowały, że w tamtym miejscu powstanie basen publiczny. Niestety kryzys ekonomiczny spowodował wstrzymanie prac. Obecnie plac zmienił swoje przeznaczenie i stał się open-source przestrzenią konstrukcyjną. Wszystko, co tam się dzieje, jest ustalane z lokalną społecznością w ramach fizycznych spotkań, jak i wirtualnie – każdy obywatel za pomocą Internetu może wprowadzać swoje idee w architektoniczne projekty dotyczące tego miejsca. ■

Nasza skóra



1

Z okazji podpisania umowy pomiędzy miastami partnerskimi – Wrocławiem i francuskim Lille, w październiku w wielu miejscach w Lille można było uczestniczyć w licznych wydarzeniach kulturalnych. Najbardziej zapadająca w pamięć, i zarazem najciekawsza okazała się wystawa „Skóra/Skin” zorganizowana przez wrocławskie BWA.

Wystawa „Skóra/Skin” prezentowała środowisko młodych fotografów związanych z wrocławskim Ośrodkiem Postaw Twórczych. Prace pokazane na wystawie skupiały się na temacie skóry jako powłóce naszego ciała, ale także jako odzwierciedleniu nas samych. Artyści często zadają sobie pytanie, czym jest dla nich ciało oraz w jaki sposób można je zdefiniować, wyrazić lub zdominować. Wrocławscy artyści

1. **Kamil Graliński**,
Cykl bez tytułu,
ink jet, 2013
2. **Arnau Vidal Cascalló**,
Złuszczenia, ink jet, 2013
3. **Monika Kotecka**,
Karolina Pozyrała,
Make your own Steve,
ink jet, 2013
4. **Justyna Fedec**,
Łaknąć, jet ink, 2013

nie odpowiadają wprost na owe pytania, lecz ukazują skórę w różnych jej stanach: od skóry delikatnej i wrażliwej, powłoki nas samych, poprzez skórę wyrażającą siebie w kontaktach z innymi, i wreszcie skórę jako element codzienności, czasami będącą naszym piętnem, często przez nas wzgardzaną.

Idea skóry jako odzwierciedlenia nas samych oraz naszych możliwych kontaktów z innymi ludźmi bardzo obrazowo została zaprezentowana w fotografiach Karoliny Zajęzkowskiej. Autorka zdjęć ukazuje skomplikowane relacje matki z córką żyjących razem od dwudziestu trzech lat na dwudziestu pięciu metrach kwadratowych. Jak mówi o swoich fotografiach autorka, *pod estetycznym obrazkiem zarazem fałszują*

i uwypuklają skrupulatnie ukrywany przed światem zewnętrznym chaos, brak zrozumienia i toksyczność zależności, jednocześnie podkreślając bezwarunkową, absurdalną miłość. Gładka, zlewająca się z kolorem żakietu skóra kobiety na zdjęciu skrywa fałsz, niedoskonałości, lęki, obsesje i pasje. Ciało dziewczyny leżącej na tapczanie jest smukłe i aksamitne, a sama dziewczyna sprawia wrażenie bezbronnej – tak jak jej ciało pokryte delikatną skórą.

Wśród fotografów skupiających się w swoich pracach na relacjach międzyludzkich jest również Łukasz Rusznica, który obnażając modeli z ich ubrań, obnaża także ich wrażliwość oraz emocje. Natomiast Katarzyna Bogacz w kilku fotografiach uchwyciła ulotne chwile z codziennego życia sześciu blisko związanych ze sobą kobiet. Zdjęcia pozwalają zagłębić się w ich intymność, w ich przeżycia, zwyczaje i emocje, jakie im towarzyszą.

Innym ciekawym elementem wystawy były prace Moniki Koteckiej i Karoliny Pozyrały, które pochodzą z projektu „Make your own Steve” nawiązującego do



2

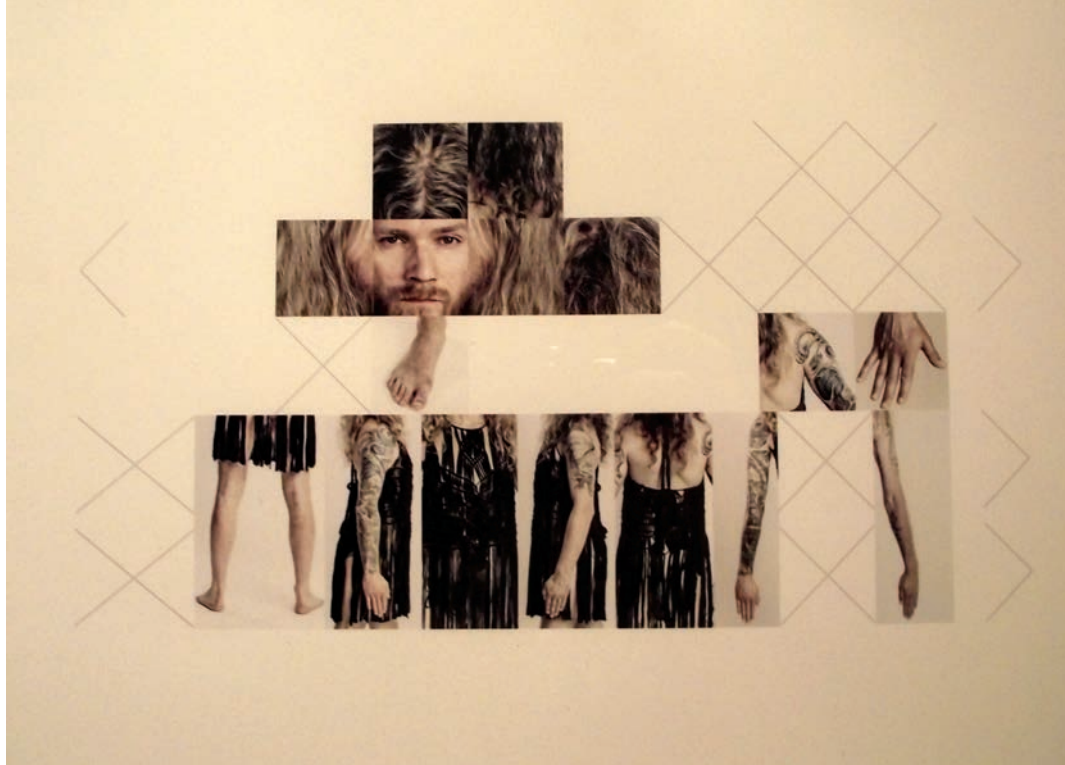
gry Minecraft, w której gracz może sam dobrać charakterystyczne cechy wyglądu swojej postaci, posługując się tzw. skinsami, czyli „skórkami” postaci. Zdjęcia zostały wykonane w stylistyce modowej, co nadaje im sztucznego charakteru, dzięki czemu modele bardziej przypominają postaci z gry niż ludzi. Ciało ludzkie jest tutaj ukazane jako przedmiot, zostało ono rozłożone na części i ukazane w formie mapy.

Wielu autorów postanowiło skupić się na „cielesnym” wymiarze skóry oraz ukazać jej nadwrażliwość. Niewątpliwie jedną z najbardziej poruszających prac są fotografie Arnau Vidal Cascalló, który sfotografował swoją partnerkę cierpiącą na chorobę skóry. Zdjęcia są przepełnione emocjami oraz stanowią swego rodzaju rejestr stanu psychicznego oraz fizycznego bohaterki zdjęć. Cascallo ujmuje prostotą oraz umiejętnością uchwycenia odpowiednich chwil, których ulotność tym bardziej rzuca się w oczy, gdyż zdjęcia są poruszone. Ciało i skóra objawiają nam się tutaj jako źródło cierpienia oraz codziennych zmagani.

Wizja ciała i skóry jako źródła cierpienia, wstydu oraz bólu, a nie przyjemności i rozkoszy na pewno nie jest wizją popularną w dzisiejszych czasach. Wrocławscy fotografowie przypominają nam o roli skóry i ciała jako sensora pozwalającego nam „odczuwać” świat, oraz komunikować z naszym otoczeniem. Agata Kalinowska prezentuje nam skórę z jej słabościami i niedoskonałościami. Skórę prawdziwą, taką,



4



3

której często się wstydzimy, ale która jest o wiele bardziej „nasza” niż wygładzona photoshopem skóra modelek z okładek gazet. Zdjęcia mogą odrażać, oburzać lub budzić nasz sprzeciw, ponieważ przedstawiają nas takich, jakimi jesteśmy, i konfrontują nas z tym, czego my sami nie chcemy w sobie widzieć. Autorka zdjęć chce zatem pokazać, że to właśnie w niedoskonałościach kryje się prawdziwe piękno. Podobnie jak Kalinowska również Marta Gniewkowska skupia się na niedoskonałościach ciała. Fotografka ta zestawiała zdjęcia popękanych ścian z fotografiami wybranych części kobiecego ciała, ukazując tym samym swój stosunek do skóry jako powierzchni niedoskonałej, skrywającej jeszcze mniej doskonałe ciało, które jednak jest o wiele bardziej interesujące niż ciało gładkie, bez szkazy.

Intrygujące były fotografie Krzysztofa Solarewicza, który przedstawia na nich różne osoby, życiowe sytuacje i przypadkowe czynności. Na jego zdjęciach skóra jawi nam się jako delikatna, łatwa do zranienia, „cielesna”, ale także wrażliwa na dotyk, skóra dziecięca, skóra zimna – nieboszczyka oraz skóra rozgrzana – poparzona słońcem. Różnorodność „stanów” skóry pokazuje w bardzo dobitny sposób różnorodność stanów człowieka, który zmienia się od urodzenia aż do śmierci, przechodząc przez różne etapy życiowe, co po raz kolejny sprowadza nas do idei skóry jako odzwierciedlenia naszego stanu ducha i ciała.

Prace zaprezentowane na wystawie „Skin/Skóra” w większości w dość jednoznaczny sposób skupiają się na fizyczności fotografowanych osób, traktując ciało jako obiekt, a skórę jako powierzchnię. Zdjęcia obnażają ludzkie ciało, ukazują w intymny sposób relację fotografa z podjętym tematem, przedstawiają skórę w jej naturalnej, autentycznej postaci. Fragmentaryczność obrazu, trafność doboru sfotografowanej chwili oraz chęć ukazania ciała w jego elementarnej postaci można by wpisać do nurtu „nowego brutalizmu”. Ponadto, udało się im pokazać to, co trudne do uchwycenia: nasze osobiste lęki, zmagania, niedoskonałości, wrażliwość, emocje. Skóra nasza jest bowiem niejako opowieścią o nas, jest zapisem naszych przeżyć. ■



MAGDALENA JOCHEMCZYK

Art. Naif Festiwal, lato 2013

W centrum przemysłowych terenów Górnego Śląska, na granicy trzech katowickich dzielnic: Janowa, Szopieniec oraz Nikiszowca sześć lat temu po raz pierwszy zorganizowano festiwal sztuki, który miał przełamać stereotypowe spojrzenie na ten region oraz zwrócić uwagę na atrakcyjność tych dzielnic. Początkowo Nikisz-for, a obecnie Art Naif Festiwal to największe święto sztuki naiwnej w Europie. Kolorowy świat artystów zwanych „naiwnymi” pojawił się w samym sercu industrialnego Śląska w latach 30. XX wieku, kiedy pod przewodnictwem

zainspirowanego okultyzmem Teofila Ociepki powstała grupa złożona z czterech malarzy-amatorów, górników pracujących w kopalni Giesche. Malarze ci tworzyli barwne, mistyczne przedstawienia, czerpiąc zarówno z mitologii oraz klasycznych motywów malarskich, osadzając często surrealistyczne sceny w krajobrazie Górnego Śląska. Specyfikę tej grupy, ich swoiste posłannictwo przedstawił Lech Majewski w filmie *Angelus*.

Na terenie dawnej kopalni Giesche, w galerii Szyb Wilson nadal kultywuje się tę tradycję właśnie poprzez

1. NALE Ana Maria
Les Orangers
2. Bez tytułu
3. SANGUINETTI Alejandra
Buenos Aires

organizowany od sześciu lat Art Naif Festiwal, podczas którego wystawiane są dzieła artystów z całego świata.

Sztukę naiwną często klasyfikuje się w jednej „szufladce” min. ze sztuką ludową i nieprofesjonalną. O ile pojęcie sztuki ludowej nie wymaga dookreślenia, tak niezwykle ważne jest rozróżnienie pomiędzy dwoma pozostałymi. Miano twórcy naiwnego niekoniecznie sytuuje go w kręgu artystów niekształconych. Sztuka nieprofesjonalna jasno wskazuje na brak wykształcenia artystycznego osób ją uprawiających, natomiast przez sztukę naiwną rozumie się raczej pewną stylistyczną tendencję. To swoista, indywidualna dla każdego artysty wizja świata przedstawiana w sposób łączący spojrzenie, które z pewną dozą ostrożności nazwać można dziecięcym, z warszatem i pietyzmem dojrzałego artysty. Wspólnym mianownikiem prac artystów naiwnych, niezależnie od regionu czy kraju, z którego pochodzą, są najczęściej czyste, żywe kolory, płasko założona plama, wyraźny kontur. Artyści naiwni nie respektują również zasad perspektywy linearnej i powietrznej, co nadaje ich pracom specyficzny walor dekoracyjny.

Malarze ci tworzą poza wszelkimi nurtami w sztuce, to twórczość wolna od wszelkich konwencji. Ukształtowany pod wpływem Celnika Rousseau styl, nadal dominuje w ich pracach. Tworząc niejako poza czasem, poza aktualnymi nurtami, przedstawiają jednocześnie naiwni w swych obrazach krajobraz współczesny. Sceneria, wydarzenia, ludzie – wszystko związane jest z „małą ojczyzną”, w której żyją. Jeśli artysta szuka inspiracji w mitologiach, scenach klasycznych, zazwyczaj umieszcza je na tle krajobrazu, charakterystycznego dla miejsca, w którym mieszka. Bo właśnie silny regionalizm, związek z najbliższym otoczeniem to kolejna ważna cecha sztuki naiwnej.

W oparciu o przywiązanie artystów naiwnych do lokalnych krajobrazów, co roku wybierane jest inne państwo, którego sztuka dominuje podczas Art Naif Festiwal. Ta edycja poświęcona była malarstwu argentyńskiemu. W wydarzeniu wzięli również udział artyści z innych krajów, w tym z Polski. W zeszłym roku było to 230 twórców z 35 państw. Choć malarstwo dominuje na wystawie, dużą jej część stanowi także rzeźba i ceramika. Zwyczajowo w trakcie festiwalu odbywa się także katowicka edycja Afrykamery – festiwalu filmów afrykańskich. Pobliski Nikiszowiec ożywia się podczas odbywającego się tu ArtJarmarku, połączonego z plenerem artystycznym dla lokalnych artystów.

Szczegółowe informacje – na stronie internetowej festiwalu: artnaiffestival.pl ■



2



3

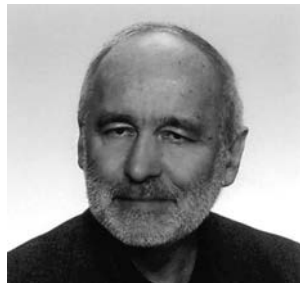
ANDRZEJ KOSTOŁOWSKI

Nieco o kiczu

Wszędzie otaczają nas, w kolejnych fazach naszego istnienia elementy tego, co określić można jako przejawy estetycznego zróżnicowania. A niejednokrotnie nawet sami wybieramy obiekty „estetycznie wadliwe” i choć się od nich odzegnujemy, odkrywamy w nich niespodziewane wartości. Rzymską sentencję: *widzę rzeczy dobre i pochwalam je, postępuję jednak według gorszych zasad*; wzbogacamy o potencjał twórczy tych zasad. Na planie powszednim bywa też i tak, że nad propozycje wysokie i bardzo dobre, program o w o przedkłada się przeciętność lub nawet ersatz. Estetycy głosili się nad pewną niechęcią do tego, co wysokie, a Clement Greenberg już w 1939 roku próbował opisać sprawę, zwracając uwagę na to, że duże rzesze ludzi zajętych wyczerpującą i słabo opłacaną pracą oczekują w czasie wolnym po prostu czegoś łatwego, co z estetycznego punktu widzenia jest kiczem. Nie szukają skomplikowanego obrazu Picassa, a czegoś werystycznego, nie eksperymentalnej łamigłówki w rodzaju *Ulyssesa* Jamesa Joyce’a, a łatwo przyswajalnej rozrywki czy sentymentalnego filmu z Hollywood itd. Rzecz niby wyjaśniona, choć jakis osad elitystycznego poglądu pozostaje.

Jeszcze jedna uwaga nieco podszyta zjadliwością: Coś, co jest w jednej kulturze uznane za wybitne w hierarchii wartości (np. sztuka „wysoka”), w innej kulturze może być „niskie”, a nawet bywa uznane za kicz. I odwrotnie: jakieś „byłe co” czy w jednej kulturze „prawie śmieci” dla drugiej bywa jak skarb. Niejeden Papuas podśmiewał się z etnografów, którzy za piękne kolorowe paciorki, a nawet za małe radia, brali od nich „zupełne nic”, czyli nieużywane rzeźbione figurki albo równie niepotrzebne stare maski. My sami niejednokrotnie darzymy kultem np. rzeczy średniowieczne, choć w swoich czasach mogły one być już tylko drugorzędnymi replikami. Ten kontrast opisują w antropologii metody *emic* (punkt widzenia badanych ludów) i *etic* (stosunek naukowy badaczy do obiektów ich zainteresowań).

Kicz, czyli ersatz, stał się mocno obecny w XX wieku z jednej strony wraz z rozwojem uprzemysłowienia, które dużej rzeszy ludzi dało to, co ona chce, czyli w zasadzie (jak pisał o tym Greenberg) jakąś płytką formę kultury burżuazji zastępującą dawną kulturę ludową (będącą zwulgaryzowaniem kultury dworskiej). Modernizm w samej swej istocie zawarł coś, co można określić jako anty-kicz. W idei modernizmu dopatrzeć się można, że jest ona wykwitem wyrafinowanej grupy intelektualistów. I mimo zaprzeczeń ludzi z tej grupy, mamy w modernizmie jakieś podejście elitarne. Zdają się deklorować: my tworzymy właściwe formy



i kulturę wysoką, a masy mają szanse ją zaakceptować, bo jest ona właściwa. Jeśli nie, to pozostaje im kultura niższa, czyli ersatz. I wszystko byłoby w porządku, gdyby nie pojawiły się w modernizmie piętrowe paradoksy, w które wsączył się wróg awangardy czyli kicz. Choć jest to zjawisko marginalne, to jednak da się je zauważyć w kilku aspektach. Po pierwsze, jeśli surrealizm uznać za składową część modernizmu (a trudno tego nie uczynić), to już na pierwszy rzut oka widać jak wiele jest w nim elementów tzw. złego smaku, poddanych ironicznymi interpretacjom. Także u Fernanda Legera czy Sturta Daviesa są tego typu motywy. Po drugie, w modernizmie (zwłaszcza w fazie neo-awangardy) wystąpiło coś, co zostało

immanentnie związane z kilkoma przynajmniej elementami uznawanym za składowe kiczu: rozwijanie wzorów „z drugiej ręki” (choćby u neo-konstruktivistów), postępowanie „zindustrializowane” (np. w wersji multipli) itd. Po trzecie, już w samej klasyfikacji typu „my mamy monopol na smak, a inni nie” jest sztuczna pretensjonalność i wykluczenie tych „innych”.

Jednak pełny i szeroki strumień form kultury rozumianych jako kiczowate mamy w fazie postmodernizmu. I dotyczy to zarówno uprzemysłowionej podaży milionów gadżetów (czasem nawet z jakimś elementem humoru), jak i bardziej wyrafinowanych gier z pogranicza „dobrego” i „złego” gustu. Chodzi tu m.in. o: punk, kamp (camp), cool, hip, hip-hop czy w Europie prawie nieobecne latynoskie chucheria albo rasquachismo. W sztuce postmodernistycznej rojącej się od simulacra, pojawia się znacząca zmiana. To co było zasiekami nie do przebycia i oddzieleniem elitystycznej sfery dobrego smaku od terytorium przynależnego do tzw. złego gustu, ulega stopniowemu rozcieńczeniu. Zaczęło się od słynnych działań brytyjskiej The Independent Group we wczesnych latach 50., a w Polsce zyskało w latach 80. tak bezprecedensowe oblicze jak we wrocławskiej grupie Luxus. Czemu tak się dzieje i czemu pojawia się ta fala adaptacji tego, co dla teoretyków dawnych lat byłyby inwazją wielkiej masy trywializmu? Jak pisze o tym Barbara Kirshenblatt-Gimblett, „strażnicy cywilizacji” i ortodoksi modernizmu w swym koneserstwie doprowadzili do tego, że głównym problemem przestały być podziały na gust dobry czy zły, a stał się nim raczej nudny konserwaryzm owych autorów. I uchylenie tych podziałów to możliwość zauważenia w różnych miejscach twórczej ekspresji. Także i tam, gdzie wcześniej dostrzegano ludowość lub kicz. ■



Powyżej: Obraz SemaCulam, plakat (czyt. s. 136)



“WYSTAWA MŁODEJ RZEŹBY W PRZESTRZENI MIEJSKIEJ”

-promocja dyplomów rzeźbiarskich zrealizowanych w Katedrze Ceramiki i Katedrze Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu.

Organizatorzy:

Urząd Miejski Wrocławia

Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu

Pierwsza edycja projektu

Plac Nowy Targ we Wrocławiu

05 grudnia 2013 - 04 grudnia 2014

ANNA BUJAK

„ARCHEOLOGIA FORM”

dyplom 2011r.

promotor dyplomu:

profesor Christos Mandzios

WYDZIAŁ MALARSTWA I RZEŹBY

KATEDRA RZEŹBY



KAROLINA KRAWCZYK

„OPOWIEŚCI CERAMICZNE

– KOMPOZYCJA FIGURALNA”

dyplom 2011r.

Promotor dyplomu: profesor Grażyna

Płocica

WYDZIAŁ CERAMIKI I SZKŁA

KATEDRA CERAMIKI



Koordynator projektu:

Beata Urbanowicz / **Urząd Miejski Wrocławia**

Kuratorzy:

Bożena Sacharczuk / kierownik Katedry Ceramiki, ASP Wrocław

Janusz Kucharski / kierownik Katedry Rzeźby, ASP Wrocław

organizatorzy:



**AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH
IM. EUGENIUSZA GEPPERTA
WE WROCŁAWIU**

Wrocław miasto spotkań

partnerzy projektu



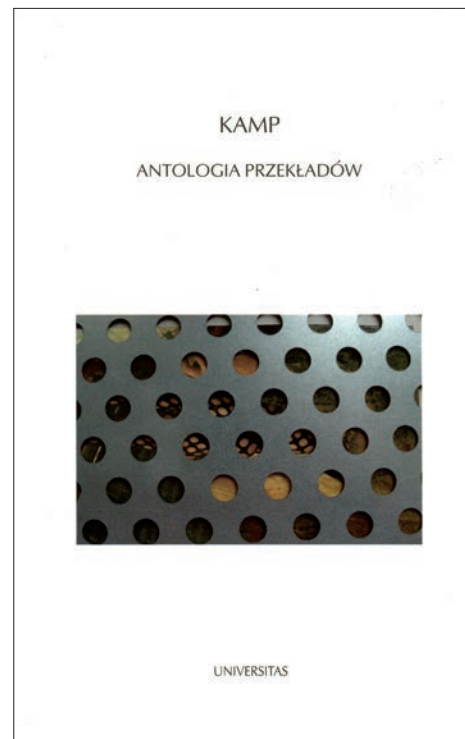
Kamp jest kłamstwem, które mówi prawdę

Krótko pisząc o zbiorze nader obszernym *Kamp Antologia przekładów*, muszę przyznać, że nie identyfikuję się z tym, co ma się kryć pod tą nazwą. Zewnętrzność nie jest rzeczą mi obojętną, lecz nie hołduję zasadzie „ubranie to wyzwanie”. Dandyzm jest mi obcy. Tak zwane przegięcie, czyli ostentacyjna przesada, zdaje się mi zachowaniem pospolitym i często wulgarnym. Choć zaliczyłem męsko-katolickie liceum z internatem, to zachwycają mnie wyłącznie młode damy i niestety wciąż się nie potrafię zdecydować na bycie lesbijką, gejem, hermafrodytą czy transeksualistą. Na dodatek jako wielbiciel sztuki i filozofii, czyli kultury wysokiej, uważam, że pop był końcem kultury ludowej. Jej zanik spowodował próżnię wokół niegdyś wyrastających z niej enklaw kultury wysokiej i form recepcji. Pop zawłaszczony przez mass-media stał się generalnie antykulturą, przy nieustannym wzywaniu do dzikości. Nie mam nic przeciwko ludzkim masom, choć wyższość przynaję elitom. Nie zamykam się w moich poglądach i boleję nad brakiem racjonalnych dyskusji. Lubię odmieńców i jestem gotów wszystkim przyznać rację, zaś to, co można poznać, określić lub wskazać, jest prawdą.

Przed laty, podczas pierwszej lektury *Notatek o kampie* Susan Sontag miałem wrażenie opisu jakiejś amerykańskiej egzotyki. O paradach odmieńców wtedy nie słyszałem i raczej postrzegałem obecność gejów w kulturze niż istnienie subkultury ciot. Teraz, mając w rękę gruby tom zawierający na poczesnym miejscu owe *Notatki*, zacząłem od punktów delimitacyjnych, czyli od wstępu do antologii przekładów oraz indeksu nazwisk z dodatkami. Wstęp informował o różnorodności postaw autorów wybranych do przekładów fragmentów książek i artykułów, indeks nazwisk dał do zrozumienia, że kamp jest elementem subkultury pop. Twórcy kultury określanej jako wysoka i jednocześnie zorientowani „odmiennościowo”, jak choćby John Cage, czy Pasolini, są nieobecni w wykazie nazwisk. Kalendarium zaczyna się od angielskiego dandyzmu i Oskara Wilda jako inicjatora mody kamp. W drugim zapisie w kalendarium jest informacja słownikowa z 1909 roku: *Camp: czynny i gesty przesadnie akcentowane. Prawdopodobnie z Francji. Stosowane głównie przez osoby całkowicie pozbawione charakteru.*

Systematycznie zapoznałem się z Antologią Przekładów, sześćset z okładem stron drobnego druku z gęstą interlinią. Od programowych *Notatek o kampie* wszystkie teksty wspierają się ujęciem estetyczno-kulturowym, wszak mowa tu o stylu i przestyliwowaniu. Najciekawsza była dla mnie część druga, bardziej literaturoznawcza, w której pojawiają się Oscar Wilde, Walt Whitman i Marcel Proust. Trochę mi zabrakło spojrzenia antropologicznego czy socjologicznego. Stosując perspektywę Anthony Giddensa ukazaną w książce *Przemiany intymności*, nie mogę się zgodzić z tezą pojawiającą się w większości przekładów, że homoseksualiści stanowią mniejszość. Badania Alfreda Kinseya opublikowane jeszcze w 1948 roku wykazały, że jedynie 50% mężczyzn jest zdecydowanie heteroseksualnych. Nowsze badania amerykańskie informują, że 40% żonatych uprawia lub uprawiało stosunki z mężczyznami. W obecnej dobie rewolucji seksualnej, z wiodącym hasłem maksymalnej rozkoszy wolnej od prokreacji, orientacji i zobowiązań, odnoszę wrażenie dominacji bi i homo nad heterykami. Dlatego formy kultury tej wzrastającej większości są ważne i znaczące, choć nader szybko są pochłaniane przez mass-media.

W dodatkowym artykule *Kamp po polsku* tylko w przypisie pojawia się Miron Białoszewski, którego opis wycieczki do Ameryki zawiera zachwyty nad publicznym, kempowym pokazem aktów homoseksualnych. Ale dandyzm był Białoszewskiemu obcy, nie kupował ubrań i nosił tylko rzeczy darowane. Opis zjawisk w Polsce zaczyna się od lat 90. i skupia się na czasopiśmie *Brulion*, a przecież już w latach 60. działał w Krakowie świetny pisarz i happener Krzysztof Niemczyk, zaszczytowany przez służby i milicję, gdyż wówczas jawny homoseksualizm był tępony. Nie ma ani słowa o kempowym Teatrze Pantominy Henryka Tomaszewskiego czy o niegdyś głośnej ostentacji Karola Szymanowskiego.



Więc czym jest kamp? Oto krótki zbiór cytatów wybranych z *Antologii przekładów*:

Zjawiska tego nie można zadowolająco zdefiniować.

Kategoria najeżona sprzecznościami.

Całkowity zbiór praktyk i strategii performatywnych, gdzie odgrywanie roziemem jako produkcję widzialności społecznej.

Kamp to opium dla homoseksualnych mas; sprawia, że „odmieńcy” cieszą się tym, co mają.

Jest on odzyskaniem wartości dodatkowej z zapomnianych form pracy.

Kamp raz jeszcze wybiera drogę, która wiedzie donikąd.

Kamp zakłada ponowne odkrycie śmieci historii.

Kamp jako parodia umożliwia demaskowanie tego, co dominujące siły chciałyby pieczołowicie ukryć. Zamiast godzić się na ideologię kultury dyspocyjnej, ideologię, która chce usunąć problemy społeczne, kamp potrafi upierać się przy radykalnym recyklingu postulatów politycznych oraz estetycznej różnorodności.

Kamp broni się przed analitycznym umysłem i pozwala się podejść tylko tym, którzy zbliżają się do niego z bijącym sercem.

Kamp jest niezwykle irytujący, jako że uwodzi, a jednocześnie zaprzecza, że chce to robić.

Kamp zazwyczaj polega na dostrzeganiu bądź tworzeniu niestosownych zestawień.

Kamp upaja się namiętymi niepowodzeniami.

Aż za często kamp bywa zemstą: eleganckim łukiem, z gracją obskuruje nogi Prawdy i Piękna.

Z kempem twoje życie okaże się bogatsze.

I tym optymistycznym, reklamarskim sloganem kończę. Tytuł jest cytatem z *Notatek o kampie* Susan Sontag. ■

Wielogłos performance'u

Zakońcem tegorocznych wakacji ukazała się książka Łukasza Guzka zatytułowana *Performatyzacja sztuki. Sztuka performance i czynnik akcji w polskiej krytyce sztuki*, którą w ramach serii wydawniczej „Historia i krytyka sztuki” wydał Instytut Nauk o Sztuce gdańskiej Akademii Sztuk Pięknych. Pozycja ta ma charakter wyjątkowy przynajmniej z trzech powodów, które nota bene pozostają ze sobą w ścisłym związku.

Po pierwsze dlatego, że wykracza poza dobrze wszystkim znane ramy historyczno-sztucznego opisu zjawiska, jakim od czasu drugiej dekady ubiegłego wieku była przedstawiana sztuka, która w założeniu sabotowała uświęconą tradycją dyscypliny i konwencje artystyczne, w następstwie czego zapoczątkowała rewoltę ideową i formalną, która stała się punktem odniesienia dla poszukiwań artystycznych ostatniego półwiecza. Dokonane wówczas podważenie klasycznego pojęcia sztuki i zawężenie twórczości do praktyki artystycznej oraz sformułowanie haseł w rodzaju: *Kunst is tot. Es lebe die neue Maschinenkunst Tatlins z 1920 roku*, umożliwiły z czasem podjęcie działań o charakterze artystycznym, które wyrażały przekonania, że obszarem i przedmiotem sztuki jest również rozmowa i interakcja dokonująca się w przestrzeni społecznej. Okazało się, że sztuką może być również gra i zabawą, że zdolna jest odnosić się do tego, co stanowi wszelkie tabu, do autentycznego odczuwania i przeżywania, jak również tego, co ostateczne, czyli śmierci w sposób dosłowny i w tym sensie podważać teże sztuki historyczną mimetyczność. Artystyczni antyesencjalni rewolucyjniści i zarazem reformatorzy udowodnili, że materia sztuki może być wszystko, nie wyłączając cielesności, jak również tego, co ciało upodmiotawia, a więc psychiki i emocji twórcy artefaktów powoływanych do istnienia na czas dokonującego się w artystycznej akcji dzieła, zaś jej elementami mogą być dowolne pojęcia i obiekty. Do historii sztuki na stałe weszli ludzie, których twórczość jeszcze kilkadziesiąt lat temu nie mieściła się nie tylko w definicji sztuki i zbiorach muzealników i marszandów, ale również w przestrzeni społecznego dyskursu o sztuce. Z perspektywy czasu można w tych działaniach (akcje, happening, events, performance, body art etc.) wyodrębnić okres klasycznych dokonań, a następnie epokę baroku – z jednej strony doskonalenia i środków wyrazu, z drugiej ekstremalnych działań, które jednak charakteryzowały się wobec klasyki wtórnością. Łukasz Guzek swoją książką udowadnia, że oto jesteśmy świadkami nowej jakości, jaka pojawiła się w tej przestrzeni działań artystycznych. To jest właśnie drugi powód, dla którego należy tę publikację uznać za ważną. O ile trudno dyskutować z tezą, że szereg działań wyrosłych w nurcie sztuki wyzwolonej z tradycyjnych mediów (na przykład wideo art) okres swoich najważniejszych osiągnięć ma już za sobą, a jej obecny rozwój ma charakter przede wszystkim jakościowy, bo wynikający z technologicznego rozwoju narzędzi, to sztuka performance właśnie dzięki wpływowi zaawansowanych technologii teleinformatycznych sytuuje się w nowej performatywnej rzeczywistości, dzięki czemu jej aktualne osiągnięcia cechuje rozwój jakościowy. Współcześnie czasoprzestrzeń akcji artystycznej i ograniczenia ciała performerera w przestrzeni wirtualnej zyskują nowy wymiar, a możliwość „rozciągnięcia” miejsca, czasu, interakcji i, co nie mniej ważne, dialogu z odbiorcą i współuczestnikiem sytuacji artystycznych, w sposób zasadniczy zmieniający sposób istnienia i trwania dzieła sztuki akcyjnego, natomiast dystans jaki zachodzi między autorem spektaklu a jego widzem, zyskuje

kontekst, który nie mógłby zaistnieć w świecie realnym, biosfera stapia się z technosferą w jedną całość. (R. W. Kluszczyński, *Spółczesność informacyjna. Cyberkultura. Sztuka intermedialna*, wyd. Rabid, Kraków 2001). Aspekt wirtualizacji realności, a więc i sztuki performance'u w książce Ł. Guzka jest niezwykle ważny, na co wskazuje w słowie wstępnym Autor, tłumacząc czytelnikowi zależność między medium Internetu, a sposobem wydawania swoich tekstów dotyczących sztuki, którą łączył (...) *wyznacznik formalno-artystyczny, a natura komunikowania poprzez medium internetowe w wydawnictwie ArtInfo: Dziś, ten styl technologii internetowych i sztuki jest szeroko wykorzystywany w twórczości*

opartej na komunikacji. Efektywnie, należy to stwierdzić, internetowa przestrzeń publikacji tekstów unaczynia czytelnikowi zjawisko przestrzeni kulturowej zmediatyzowanej, która jako miejsce styku przenikania się zjawisk służy kształtowaniu się nowych jakości, staje się tym, co teoretycy kultury nazywają the „In-between”, a więc między-przestrzenią (E. Revers, *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, wyd.: Universitas, Kraków 2005).

Trzecim, równie ważnym powodem, dla którego powinno się odnieść z respektem do tej publikacji, jest jej zawartość merytoryczna. Na książkę składają się pięćdziesiąt trzy teksty powstałe w latach 2002-2009, które odnoszą się do wszystkiego tego, co generuje, buduje i definiuje zarazem panoramę sztuki performance, a co Richard Schechner we wstępie do *Performatyki określił jako Wartości, którymi ludzie się kierują, nie są jednak „naturalne”, transcendentne, ponadczasowe, dane od Boga i niezmiennie. Należą do ideologii, nauki, sztuki, religii, polityki i innych dziedzin ludzkich wysiłków i dociekań* (R. Schechner we wstępie do *Performatyki*, tłum. T. Kulikowski, wyd. Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych,

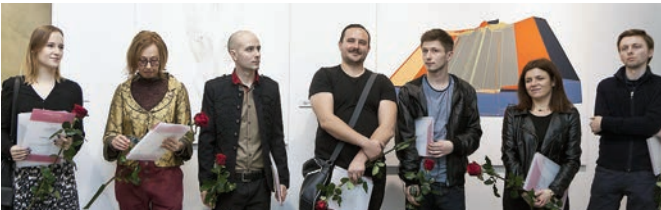
Wrocław 2006). Czytelnik ma zatem rzadką okazję prześledzić konkretne idee, jakie motywują artystów sztuki akcji i performance'u (performatywny aspekt rzeczywistości: rytuału, materialności i cielesności, płci, funkcji języka czy życia społecznego) zrealizowane w trakcie imprez artystycznych o charakterze międzynarodowym i krajowym (m.in. Rybie Oko, Documenta, Zamek Wyobraźni, Kontrperformance, Fort Sztuki, Performa, InterAkcje) przez wybitnych przedstawicieli tej dyscypliny. Wszystkie zamieszczone teksty nie tylko rzetelnie relacjonują opisywane wydarzenia i krytycznie je wartościują, ale, co bardzo ważne, sytuują je w kontekście teoretycznym, a tym samym umiejscawiają je w kulturowym uniwersum. Z całą pewnością nadzieje Autora, że zbiór opublikowanych tekstów *Może stanowić przyczynek stworzenia (odtworzenia) obrazu ówczesnej sztuki w Polsce i pewnych trendów rozwojowych w sztuce polskiej i nie tylko, gdyż jest ona coraz ściślej włączona w dyskursy światowe*, zostały spełnione. Nie ma również wątpliwości, że współcześnie, a zatem w czasach, w których problematyka performance'u i performatyzacji stała się nauką akademicką, zebrane teksty pozwolą spojrzeć na samą pracę krytyka, czyli prowadzić refleksję metakrytyczną, zwłaszcza wobec pojawiających nowych środków komunikacji, oraz badać przemiany, jakimi na przestrzeni lat podlegał sposób pisania o sztuce (cytat ze wstępu do książki), a ich wartość historyczna, krytyczna i teoretyczna wymusi na teoretykach sztuki i kultury współczesnej konieczność odwoływania się do nich jako do dzieła źródłowego. ■

Łukasz Guzek, *Performatyzacja sztuki. Sztuka performance i czynnik akcji w polskiej krytyce sztuki*, wyd.: ASP w Gdańsku, Gdańsk 2013.





Festiwal Wysokich Temperatur
 Huta szkła, ogród ASP im. E. Gepperta we Wrocławiu
 przy ul. Traugutta 31.05-02.06.2013 r.
www.festiwalwysokichtemperatur.pl



Laureaci "Bielskiej Jesieni" 2013
 Od lewej: E. Juskiewicz, E. Skaper, B. Kokosiński, M. Zawicki,
 R. Suda, K. Komorowska, K. Maciejewicz, fot. K. Morcinek



Museu Nacional de Soares dos Reis, Porto, 10 grudnia 2013 r.
Wernisaż wystawy The Contemporary Polish Printmaking
 Od lewej: Rektor ASP Wrocław prof. Piotr Kielan, Pełnomocnik Rektora Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu prof. Mirosław Pawłowski,
 Dziekan Wydziału Grafiki i Sztuki Mediów ASP Wrocław prof. Jacek Szewczyk, Prorektor ASP Katowice dr hab. Grzegorz Hańderek, Francisco Laranjo
 Head of the School of Fine Arts University of Porto, Maria Joao Vasconcelos Director of Museu Nacional de Soares dos Reis, prof. Antonio Marques



Glinoludy Święto Ceramiki w Bolesławcu,
 Sierpień 2013
 fot. Krzysztof Saj



Warszawa 2 grudnia 2013
Uroczysta Gala Wręczenia Nagród Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego
 studentom uczelni artystycznych



Uczestnicy (w tym laureaci) Malarstwa Młodych Promocje,
Galeria Sztuki Legnica, 2013



55-lecie Galerii Sztuki Współczesnej w Opolu
 od lewej: Krzysztof Kawałko - I Z-ca Prezydenta, Anna Potocka - dyrektor
 Galerii, Janusz Maćkowiak - dziennikarz Radia Opole
 fot. Krzysztof Saj



25 lat Galerii Entropia we Wrocławiu
 Otwarcie Katalogu Entropii Sztuki
 22 listopad 2013 r.



Gratulujemy Pani Krystynie Łyczywek
 - romanistce, fotografce i dziennikarce
 - naszej długoletniej współpracownicy odznaczenia
 przez Prezydenta Francji orderem Oficera Francuskiej
 Legii Honorowej.
 Z wyrazami szacunku: Redakcja
 fot. G. Czarnecki



Od lewej: Rektor Akademii Muzycznej we Wrocławiu prof. Krystian Kiełb,
 Rektor Asp Łódź prof. Jolanta Rudzka-Habisiak,
 Rektor Asp Wrocław prof. Piotr Kielan,
 Rektor Asp Gdańsk prof. Ludmiła Ostrogórska,
 Prorektor UA w Poznaniu dr hab. Konstancja Pleskaczyńska



21 listopada 2013 r. Zamek Królewski w Warszawie
WYRÓŻNIENIE Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego Bogdana Zdrojewskiego
 w kategorii: rozwój infrastruktury szkolnictwa artystycznego za najbardziej
 innowacyjny projekt pn. Rozbudowa ASP im. E. Gepperta we Wrocławiu. Centrum Sztuk
 Użytkowych. Centrum Innowacyjności.
 Od lewej: Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego Bogdan Zdrojewski,
 Rektor ASP we Wrocławiu prof. Piotr Kielan

Ciało jest ciałem, jest ciałem, jest ciałem...

Recenzja albumu *Akt w polskiej fotografii*, red. Jerzy Piątek, wstęp Marek Śnieciński, Kielce: NEW Fine Grain, 2013; 305 x 245 cm, XVI (wstęp) + 368 (album) + 15 (biogramy) s.; fot. cz-b i kolor

Tytułowa fraza jest trawestacją cytatu przypisywanego Gertrudzie Stein, z reguły traktowanego jako wezwanie do postrzegania rzeczy takimi, jakimi w istocie są. Mnie wydawało się jednak zawsze, że przede wszystkim wskazana w nim jest wielość oblicz, wersji, odmian, postaci, jakie wpisują się w jedną wspólną definicję. Kiedy przeglądałam po raz pierwszy album *Akt w fotografii polskiej*, wydany całkiem niedawno, nie mogłam się od tej frazy uwolnić. Ta niezwykle starannie wydana publikacja o charakterze „pomnikowym” (także z uwagi na rozmiar i wagę woluminu) ukazująca dzieje polskiej fotografii przez pryzmat jednego, ale jakże nośnego wątku tematycznego, jest właściwie naszym rodzimym „pirellim” marzeń – zdjęć jest w niej +/-365, a zatem każdego dnia roku możemy obcować z inną... piękną fotografią. Wybrane przez Jerzego Piątka zdjęcia dzieli 90 lat – najstarsze pochodzi z 1929, a najnowsze z 2009 roku. Wykonane zostały przez 84 artystów, z których większość poświęciła się w pełni twórczości fotograficznej. Są wśród nich: Bogdan Konopka, Edward Hartwig, Michał Diament, Tadeusz Rolke, Zdzisław Dadas. W tej olbrzymiej grupie znalazło się sześć kobiet (m.in. Zofia Rydet), która to płęć z kolei absolutnie zdominowała tematykę zdjęć (jakże silnie koresponduje to z tradycją gatunku aktu w malarstwie: znacząco przeważającą nad tworzącymi paniami liczbą mężczyzn-artystów i niewielką ilością męskich obiektów w stosunku do kobiet-modelek). Fotografie w przeważającej mierze wykonano w graficznym kontraście czerni i bieli (okładka!). Ta referencja do grafiki znalazła się tu nie bez powodu, jako że wiele z kompozycji podąża swą ekspresją w stronę znaku, odrealniając powłokę cielesną modelek, czyniąc z nich aż i zaledwie intrygujący kształt, transformując ich ciało w mniej lub bardziej rozpoznawalne formy najczęściej wywodzące się z natury, ale czasem przyjmujące abstrakcyjne albo bardzo realistyczne (dys)pozycje.

Album otwiera świetny tekst *Spektakl ciała – akt w polskiej fotografii* pióra Marka Śniecińskiego, znawcy, historyka i teoretyka fotografii, który w kilku krótkich rozdziałach (*Sąd Parysa, Nagość, Utrata twarzy, Rola spojrzenia, Ob-sceniczność, Fragmentaryzacja*) polaryzuje scenę tytułowego spektaklu w trójkącie między autorem zdjęcia, jego „aktorką” a widzami. Oto co pisze: „...nowożytny akt stopniowo wdrażał nas w rolę podglądaczy. Dzisiaj czujemy się już w tej roli bardzo swobodnie (...). Rama obrazu, [dodajmy: ramka fotografii], ekranu czy monitora daje nam poczucie bezpieczeństwa. Czujemy się zarazem uprzywilejowani i bezkarni. Możemy nakładać dowolną maskę: konesera, wścibskiego gapia, pobudzonego seksualnie podglądacza.” A także: „Dzisiejszy medialny spektakl obrazów ciała uderza nas swym nadmiarem. Potop obrazów, w którym współistnieją, rozmawiają bądź walczą ze sobą rozmaite wyrażane w obrazach metafory czy idee człowieka, wskazuje na obecną w naszej kulturze fundamentalną niepewność człowieka w stosunku do siebie samego i do obrazów siebie. (...) W aktach fotograficznych dostrzec można niejednokrotnie nostalgię i tęsknotę za dawnymi kanonami estetycznymi, dla których najważniejsze były takie kategorie wartościowania obrazu jak piękno, wdzięk, subtelność czy wzniosłość. Z drugiej strony jednak twórcy owych aktów są przecież zanurzeni we współczesności (...), zatem tworzone przez nich akty oddają dylematy, wątpliwości i nadzieje współczesnego człowieka.” Odwołując się do tekstów François Soulages, Hansa Beltinga, Hanny Arendt czy Giorgio Agambena czyni swój wywód wielowymiarowym i ciekawym spojrzeniem na kwestię funkcjonowania aktu, nie tylko w fotografii. Dzięki erudycyjnemu charakterowi eseju czytelnik, a raczej oglądacz albumu ma szansę na indywidualną pogłębioną lekturę właśnie zamieszczonych w omawianej edycji intrygujących wizerunków ciała. Wszystkie one niosą jakąś opowieść, swoją prawdę o pięknie, a co więcej pozwalają odkrywać prawdę o człowieku. Ciało jest ciałem, jest ciałem, jest ciałem... ■

Katalog Entropii Sztuki

Projekt „Katalog entropii sztuki” jako całość (wystawa, publikacja, zdarzenia towarzyszące pod tym samym tytułem) jest jednocześnie wielowątkową próbą ujęcia działalności Galerii Entropia na przestrzeni 25 lat jej istnienia.

Z e strony Galerii Entropia programowa kontestacja podziałów w obrębie sztuki – nie tylko teoretycznych ale także pokoleniowych i środowiskowych – znajduje swój wyraz w odwróceniu idei katalogu gromadzącym teraz w miejsce opisów klasyfikacyjnych same dzieła – rzeczywiste i zmysłowe obiekty artystyczne przewrotnie odnoszące się do nieuporządkowanego zbioru haseł i niejako dyskutujące z ogólnymi pojęciami, trendami czy nastawieniami zgodnie z zamysłami autorów biorących udział w wystawie.

Wystawa „Katalog entropii sztuki” jest pomyślana jako kolekcja prac ulokowanych we wnętrzach szufladek autentycznych szaf katalogu bibliotecznego, wokół którego powstanie aranżacja przestrzenna angażująca wszystkie pomieszczenia Galerii zamieniając ją w hipertekst czy w totalną bazę danych.

Do udziału w tej ekspozycji zaprosiliśmy blisko dziewięćdziesięciu artystów różnych mediów i specjalności. Realizacje przyjęły rozmaite formy – tekstu, obiektu, przestrzennej aranżacji wnętrza szufladki, niektóre są mobilne, interaktywne, wydają dźwięk czy emitują obraz. Każda z osobna i jako wielogłosowa całość odnoszą się do zagadnień i kategorii sztuki, redefiniują je i interpretują, igrając jednocześnie z samą ideą klasyfikacji.

Integralną częścią projektu „Katalog entropii sztuki” jest publikacja pod tym samym tytułem (katalog + dvd).

W ramach zdarzeń towarzyszących wystawie planujemy projekcje, koncerty oraz działania o charakterze performance na bazie medium filmowego i w żywiole akustycznym (także z wykorzystaniem struktury katalogowej jako instrumentu i pułta rezonansowego).

Niejednoznaczność hasła „Katalog Entropii Sztuki” trafnie oddaje charakter całości projektu, jak i ducha Galerii Entropia. Katalog występuje tu zarówno w znaczeniu systemu informacyjno-wyszukiwawczego, materialnego obiektu meblowego, publikacji towarzyszącej wystawie, jak i idei porządkowania danych, która przecież prędzej czy później musi zderzyć się z entropią... jak wszystko. Entropia występuje tu zarówno jako nieunikniony proces zachodzący we wszelkich sferach rzeczywistości, jako funkcja, za pomocą której można opisać różnorodność, niepewność czy losowość systemu, jako miara sposobów, na jakie można ułożyć elementy układu bez zmiany jego elementów makroskopowych i wreszcie jako nazwa Galerii, w której to wszystko ma miejsce i odbywa się od 25 lat w kontekście sztuki. Sama galeria jako taka jest miejscem komunikowania się sztuki z odbiorcą, miejscem przepływu informacji o sztuce, a co za tym idzie – zgodnie z teorią informacji – miejscem przepływu entropii. Sztuka występuje tu jako szeroka, otwarta dziedzina, której granice redefiniowane są w sposób ciągły i nieprzewidywalny. ■

p. 1 Bogusław Jasiński

p. 4 To, co ukryte

What is hidden...

The art of camp offers the carnival for senses. It seems to 'think' in the context of popular art. It is an important artistic trend because it produces new forms of mass-art. It is deeply rooted in social life and should be an interesting subject of sociological research. Camp artists show the world in an up-side-down position. They do not hide anything in their pieces of art because there is nothing to hide. They only produce 'wrapping' for different things.

p. 8 Magdalena Barbaruk

„Jakby mała bawiła się pędzlem”. Nowy sposób o kicz i brzydotę**'As if a monkey played with a brush'. New ideas connected with kitsch and ugliness**

Pieces of art can be ugly, but our cities should be beautiful. There is the difference between aesthetics in architecture and aesthetics in art. When we see something disturbing in urban space, we express our negative opinions. We can live without art, but we cannot live without architecture. Some reviewers believe, however, that nobody cares about ugliness in public space in Poland. The subject was discussed in several articles published in Polish newspapers. Philip Springer pointed out the

p. 14 Magdalena Zamorska

Performują w sposób pyszny i wyrafinowany, choć również nieco ironicznie...**They perform in proud and refined ways, although they show some irony...**

Camp is a style which includes spectacular and refined elements. It is considered a style for several types of entertainment. It denotes ostentatious, exaggerated, affected, theatrical, and effeminate behavior. Also, the definition comprised: banality, artifice, mediocrity, and ostentation so extreme as to have perversely sophisticated appeal. Where high art necessarily incorporates beauty and value, camp necessarily needs to be lively, audacious and dynamic.

p. 18 Karolina Golinowska

p. 20 Ryan TV

McLuhan believed that 'the medium is the message'. 'Infotainment' combines information with entertainment and is the mission of different media. Artists can contribute to lowering the level of kitsch on television and other media. Ryan Trecartin produces films that can be considered as condensed kitsch. He showed his films at the biennial in Venice in 2013. His production entitled 'Not yet titled' included four films. He mimics popular reality shows in order to reveal their grotesque content. In 'Siblings topics', the artist showed people taking photographs with their cell-phones. They produced a series of mirror images of themselves with cell-phones in hands. Ryan Trecartin's films feel like a theatre of the absurd. They are oddly familiar amalgams of expressions, phrases and montages, bundled together and sped up into a full-scale sensory assault. Although Trecartin's videos employ dazzlingly outlandish colors, make-up, costumes and montage, his works are mystifyingly true to life, perhaps reflecting the world as we experience it through the internet. Trecartin writes, directs and stars in these unorthodox, low-budget affairs, while his family members and artist friends assume the other roles.

Bożena Kowalska

Czy pojęcie „kicz” ma jeszcze sens?**Does the word 'kitsch' still makes sense?**

The term 'kitsch' is generally reserved for unsubstantial or gaudy works or decoration, or works of art that are calculated to have mass appeal. The concept of kitsch is applied to artwork that was a response to the 19th-century art with aesthetics that convey exaggerated sentimentality and melodrama, hence, kitsch art is closely associated with sentimental art. Kitsch is also related to the concept of camp, because of its humorous, ironic nature. Kitsch is usually used to reference decoration. Hermann Broch and other art historians argued that the essence of kitsch is imitation: kitsch mimics its immediate predecessor with no regard to ethics and it aims to copy the beautiful, not the good. Kitsch is, unlike art, an utilitarian object lacking all critical distance between object and observer which offers instantaneous emotional gratification without intel-

lectual effort, without the requirement of distance, without sublimation. Grzegorz Dziamski believes that 'everything is art' because 'art freed itself of its own definition'. We might assume, however, that if there is no definition of art, every object still considered as a piece of art is, in fact, a piece of kitsch. In the 1950's, in Poland, a voyeur could see posters by prominent artists (Trepkowski, Mroszczak, Fangor, Lenica, Starowieyski, Cieślewicz, Górka and others). Today, one might be even frightened by vulgar, naturalistic photographs used to advertise in the same manner underwear and cars. On television screens, we also see many worthless productions. High culture is, in fact, a sub-culture. Naked old people photographed in bathrooms, human embryos in formalin on gallery display and many similar 'art objects' fill contemporary galleries. Artists forget about simple taste in order to shock on-lookers and sell their products. Instead of buying their products, people more and more often keep their distance from contemporary art institutions and art markets. I just hope that true art survives somewhere in social niches and it will survive the pressure of omnipresent kitsch.

ugliness in urban architecture, while other writers, such as Kucza-Kuczyński disagreed with him and defended Polish architects. Scientists, who conduct cultural visual studies, analyze the role of pictures in culture. In Lichtenstein, children spend 2,304 hours in art classes during nine years of education and in Poland children spend only 255 hours in art classes in the same period of time. This might be the reason why people in Poland do not realize how ugly are their cities.

Camp aesthetics can be compared with the aesthetics of performance art. Performance artists use camp as their strategy. Performance is based on the idea of 'showing doing'. Performance art can be defined as an antithesis to theatre, challenging orthodox art forms and cultural norms. The ideal had been an ephemeral and authentic experience for performer and audience in an event that could not be repeated. It is connected with body art.

Performance art is a term usually reserved to refer to a conceptual art which conveys a content-based meaning in a more drama-related sense, rather than being simple performance for its own sake for entertainment purposes. It largely refers to a performance presented to an audience, but which does not seek to present a conventional theatrical play or a formal linear narrative. Performance artists often combine different art forms. Piotr Węgrzyński

and the Suka Off Group, for example, combine the ideas of performance, happening and new media. Sławek Bendrat and Domink Krawiecki combine performance with dance.

Tadeusz Koczanowicz

Zabawa w galerii**Games in a Gallery**

A group of men enters gallery rooms, looks at pictures and leaves. After leaving the gallery they all agree: 'we enjoyed the show'. When we watch the scene on a monitor screen we laugh rather nervously because of artificiality of the presentation. The members of the Azzoro Group organized that kind of performance. They believe that they can change the ways we look at art by making it free from institutional framework. Also, they revealed naïve forms of nihilism in their performance entitled 'The End of Art' (2002). In their 'A portrait with a curator in the background' (2002), they documented their visits to galleries and their conversations with people considered as important in the art world. They seemed to show their camp-like joy when they described the mechanisms which are used in cultural institutions. Nevertheless, camp is not a revolutionary trend. Camp is based on irony and it contributes to forming our own vision of art.

and the Suka Off Group, for example, combine the ideas of performance, happening and new media. Sławek Bendrat and Domink Krawiecki combine performance with dance.

Krzysztof Dobrowolski

Wolność i popularność. Kiedy artysta jest obecny. W mediach**Freedom and popularity: when an artist is present in media**

Jeff Koons believes that kitsch is contemporary avant-gard. 'The Gangnam Style' by 'Dogs' is the most popular production and a phenomenon in the world media. Ai Wei Wei, a Chinese dissident, danced to the tunes of the Gangnam music in handcuffs. He greatly contributed to the popularity of that composition. He considered the music as 'grass-mud-horse' and the word in the Mandarin language resembles a strong swear word. Anish Kapoor wrote yet another piece of music based on the Korean original and he entitled it 'Gangnam for Freedom'. As a comment, he said: 'End repression allow expression'. Marina Abramovic, a performance artist, is an icon of the 1970's avant-gard art. In 2012, the MoMA gallery showed a documentary entitled 'The Artist is Present' which included her performances and it was a hit. The combined performance was 736 hours long. On You Tube, only one performance by Abramovic entitled 'Art must be beautiful, artist must be beautiful' has over one hundred thousand entries.

p. 22 Eulalia Domanowska

Sztuka a religia. Trudne związki

Art in religion: difficult relations

In God we trust – the motto from the United States of America was used as the title of the exhibition organized by the Zachęta Gallery in Warsaw. It was a big multi-media art show which concentrated on religion, spirituality and their relations with politics and different aspects of life. The crisis in art-world is connected with the crisis in church. Both forms of crisis are discussed in media. Rev. Dragula said, while commenting on the problems, that contemporary artists who are willing to conduct a dialogue with religion rarely find adequate language. The exhibition in Warsaw confirms that opinion. David La Chapelle showed a series of photographs entitled 'Jesus is my Homeboy'.

p. 38 Lena Wicherkiewicz

Nazbyt ciężkie dziedzictwo...?

Heritage – not that difficult

The Modern Art Center in Warsaw organized an exhibition entitled 'British British Polish Polish: Art from the End of Europe – the long 1990's and Today'. They showed 140 pieces of art by 64 artists from Poland the Great Britain, mostly installations and sculpture. The artists concentrated on problems connected with the environment. Both in the 1990's and the 2000's, sculptors returned to rather traditional forms. Also, they showed videos, photographs

p. 46 Marianna Michałowska

8 Biennale Fotografii w Poznaniu – z perspektywy pomysłodawców

The 8th Biennial of Photography in Poznań from the perspective of the founders

The 8th Biennial of Photography organized in Poznań was entitled 'Photography and passion: on the lovers of photography'. The love of photography takes different shapes. It is sensual, experimental, laden with rapture and elation, spontaneous and random. It may also be precise, orderly, tender, elitist an/or full of didacticism. It

p. 54 Anna Kania

p. 58 Uwaga: „młode malarstwo”

Attention: 'Young Painters'

The 23rd 'Promotions' was dominated by the graduates from the Academy of Fine Arts in Kraków. Based on the analysis of different 'Promotions', we might establish the ranking of art academies in Poland. In Legnica, they organize exhibition of artwork by academies' graduates (see: A. Saj 'Geography of Success'). The ranking includes the following art academies: in Kraków, Warsaw, Wrocław, Poznań, Katowice. Also, there are art competitions organized in Wrocław, Bielsko-Biała, Szczecin, Częstochowa, Toruń, Rzeszów and other centers. Art competitions are popular in Poland. The jurors of the 23rd 'Promotions' selected 86 pieces of art by 36 artists. The Grand Prix was given to Juliusz Kosin from Kraków. Also, he received an award from the Format magazine. Katarzyna Piotrowicz received an award from the Marshal of the Lower Silesian Voivodship, a certificate of merit from the 'Exit' and 'A Silver Spur'. Paweł Słota received an award from the President of Legnica and Jolanta Strzelczyk received an award from the JPJ Company. Bartosz Czrnecki received an award from the Cobex Company. I believe that Ewa Prończuk-Kuziak should also receive an award for her original, camp-like art-work. 'Promotions' might be considered as yet another platform for young artists.

Kim Sooj showed an installation entitled 'Mandala Zone of Zero'. Matt Vis and Tony Campbell showed 'Generic Art Solution'. The quoted examples can be considered in the context of kitsch. Other artists showed films based on found-footage methods. Michael Rakovitz organized a performance revealing the tensions between Islam and Christianity. Jay Rossenblatt found similarities between Islamic prayer customs and military drills. Nina Berman showed photographs of American mega-churches. Guerra de la Paz used religious props in the context of Mid-Eastern war. Wilhelm Klein showed a film resembling 'Mondo Cane' and 'Koyaanisqatsi'. Angela Elsworth showed three mob-caps which belonged to three wives of her Mormon great-great mothers. The mob-caps look as if they were decorated with pearls, but in fact they are decorated with needles whose sharp points are directed towards heads of wearers. Erin Cosgrave showed a cartoon on seven cardinal sins.

and paintings. Zbigniew Libera showed the 1990's version of the film entitled 'Mystic Perseverance'. Katarzyna Kozyra showed 'Animal Pyramid'. Grzegorz Kłaman showed 'Emblems' and Sarah Lucas concentrated on objects and photographs. Eddie Peak combined objects with videos. His project was entitled 'Vacuum Formed Hand Grenade Drinking Vessel (12 Minute Nocturnal Jealousy Dispute)'. Matthew Darbyshire showed 'claimed elements' and Rachel Whiteread showed 'geometric cubic forms'. Lynette Yiadom-Boakye showed dark, big canvases. Julita Wójcik, Joanna Rajkowska, Katarzyna Górna, Mariola Przyjemnska and Jadwiga Sawicka showed together in one room. 'Polish End of Europe' looked as it were spontaneously organized, unfinished a project.

is not limited to professional photographers but includes artists from beyond the digital-commercial main stream who are interested in the medium. Traditionally, the biennial is organized in form of tree projects and several events which accompany the projects. 'Piro-eroto-mania' includes portraits of the victims of explosions, pictures of architecture and experimental photography. 'The State of Affairs' includes pictures based on historic technologies such as collotype, cyanotype, sepia, daguerreotype. 'For Your Own Use' includes erotic photography from private collections. 'Instant curiosities' are based on the idea of quick, instant photography. 'Zoological Archive' includes photographs of stuffed animals from the Natural History Museum in Poznań.

Jolanta Ciesielska

Bielska Jesień

The 41st Fall Biennial in Bielsko

Easel painting returns as popular form of art. The trend was documented at the 41st Fall Biennial in Bielsko-Biała. **Ewa Juszczyk** received the Grand Prix for her two stylized portraits – 'Girl in Blue' (According to Roger van der Weyden). The artist concentrates on the portrayal of the female figure as depicted throughout the history of art. The Second Prize from the Marshal of Silesia was given to **Ewa Skarper** for two paintings: 'Gloria in a Teddy Bear Factory' and 'Gloria is not afraid of blood'. She showed a group of people posing for photographs in rather unusual circumstances. Her portraits reveal dark and mysterious aura. The Third Prize from the Mayor of Bielsko-Biała was given to **Konrad Maciejewicz** for his three pictures from the series entitled 'Aphrodite'. The pictures include thousands of cut-outs from color magazines which date back to the communist era. A mixture of painting, repro-

Kama Wróbel

LUXUS daje ci towar najwyższej jakości, w pełnym, nieścieralnym kolorze!

Luxus gives you the highest quality merchandise in vivid, permanent color

The Museum of Contemporary Art in Wrocław organized an exhibition of the Luxus art from the 1980's and the 1990's. Luxus art is colorful, cheerful and includes humorous elements. The group was active from 1983 to 1995. Its origins are connected with the strike of 1980 at the Academy of Fine Arts in Wrocław. The participating artists were influenced by pop-art and other trends in Western art. They used artistic shortcuts, vivid colors and they developed their own meta-language. In the book entitled 'Contemporary Polish Drawing', Paweł Jarodzki wrote that the artists wanted to built their own spheres of freedom where they could read their own literature, looked at their own pieces of art and listen to their own music. At the museum, they showed such projects as 'I could live in Africa' and 'the Luxus Ambulatory'. They showed installations and pieces of sculpture, maps, assemblages, recycled objects and other artifacts. Paweł Jarodzki showed 'Brillo' (1984-1995) and 'The Anatomy Lesson of Doctor Tulp' (1994). Jerzy Kosalka showed a collage entitled 'the Luxus Door' (1992) and 'Lady without an Ermin' (2004). Bożena Grzyb-Jarodzka showed 'Face Uplifting' (1993). Marek Czechowski showed an installation entitled 'Installation with a Shadow' and a series entitled 'Kittens with ridiculous smile' (1993-1995).

Anna Kania

Uwaga: malarstwo!

Attention: Painting!

The Eugeniusz Geppert painting Competition was entitled 'Attention: Painting!'. Alicja Klimczak-Dobrzaniecka and Marek Kulig, the curators of the competition, wrote in the catalogue: 'We warn you about the strength of painting, it really is overwhelming'. Eighteen jurors from Germany, the Great Britain, Lithuania, the Czech Republic gave the Grand Prix to Cezary Poniatowski from Warsaw for his series of monochromatic paintings. Justyna Kisielska received an award from the President of Wrocław for her installation entitled 'Imagining'. Łukasz Stokosa received an award from the Marshal of Lower Silesia. He combined painting with installation. Szczęsny Szuwar received an award from the Chancellor of the Academy of Fine Arts in Wrocław. He showed tempera pictures connected with civilization and nature. The BWA award was given to Beata Rojek and the Tillberg Design award was given to Martyna Ścibor. Also, Ścibor received an award from the Format magazine.

duction and collage, the work evokes dark and obsessive themes focusing on fear, obsession and death. **Bartosz Kokosiński** received awards from three art magazines and a merit award. **Karolina Komorowska**, Remigiusz Suda and **Marcin Zawicki** received other merit awards. Also, a number of artists received honorary mentions from the media patrons of the biennale. The group included the following artists: **Kamila Kuźnicka** - Art & Business, **Rafał Borcz** - Artinfo.pl, Małgorzata Szymankiewicz - Gazeta Wyborcza, **Ewa Juszkiewicz** – the Format magazine. The jurors awarded the artists who skillfully and often masterfully combined various narrations and filled them filled with quotations and symbols.

fermat
Pismo Artystyczne

p. 30 p. 64 Marta Smolińska

Malarstwo jako sfera hybrydyzacji. O obrazach Ewy Juskiewicz

Art as the sphere of hybridization

N. Bourriaud believes that art re-programs the world and culture can be considered as a form of screenplay. He believes that contemporary art is the sphere of hybridization. As we know from mythology, hybrids are mythological creatures combining body parts of more than one real species. They can be classified as partly human hybrids (such as mermaids or centaurs), and non-human hybrids

combining two or more animal species (such as the griffin or the chimera). Hybrids are often zoomorphic deities in origin who acquire an anthropomorphic aspect over time. Ewa Juskiewicz paints portraits and self-portraits based on historic original paintings. She changes techniques and the sizes of pictures. She concentrates on heads of her subjects, but she covers them with masks, hair and flowers. For example, a person, resembling a dame from Elisabeth Vigée-Lebrun's portrait, is dressed in a blue dress and is wearing a stylish hat, but instead of painting her face, Juskiewicz painted a tree-trunk, and she added plants instead of a feather in the hat. Her hybrid portraits resemble the pictures by Rene Magritte, the French surrealist painter.

Kama Wróbel

Hello, Modernity! Julii Curyło we wrocławskiej Galerii Miejskiej

Hello Modernity! Julia Curyło at the City Gallery in Wrocław

Julia Curyło combines different motifs such as Barbie Doll and the Great Hadron Collider. At the exhibition entitled 'Hello Modernity', she showed a few series of art-pieces. Her series entitled 'LHC/Large Hadron Collider' (2011-2012), 'God's Particle' (2013), 'Meetings' (2012-2013) and 'Chicks' (2012-2013). She painted her pictures from the first series entitled 'Kermises and Miraculous Visions' (2008-2011) with great care and the pictures from the series that followed were painted with free-hand brush. Her picture entitled 'Jeff Koons and Damien Hirst divide art market' revealed the mechanisms of contemporary art markets in New York and London. 'The Conversation between Steve Jobs and Bill Gates' is less spectacular but it also includes different symbols connected with contemporary social phenomena. 'LHC/Large Hadron Collider' is more peaceful and less figurative a series. 'Dance Macabre', 'Euro-Arabia' and 'Mother' also include many symbols. All her pictures can be considered as a modern tale on religious, social and other problems.

p. 70 Marta Czyż

Antek Wajda, czyli myśli gnieźdzą się w przedmiotach

Antek Wajda: thoughts are located in things

When starting a conversation with an artist, we should not try to guess to where the conversation might lead us. Of course, we may read different texts about the artist and form our opinion about his/her artwork, but we should be prepared to change our opinion. Antek Wajda definitely is such an artist, who surprises us with what he says about his inspirations and beliefs. He is not interested in any

clearly defined program. Instead, he is interested in the 20th century artistic trends, but he is faithful to his own vision. He follows different impulses. As starting points, he considers objects, conversations and even jokes. The latest exhibition organized by the City Museum in Wrocław documented his artistic development. It included his satirical drawings and other pieces of art. In his picture entitled 'Bad News', he used the motif of telephone. He collected several gas vans and he used them as the subject of a series of paintings. He wrote a book and illustrated a book for children. He participates in different cultural events. He is 37 years of age and he already had a retrospective exhibition entitled 'Thirty Seven Years of Antek Wajda's Artistic Career'.

Krzysztof Jurecki

p. 82

p. 73 Lila Dmochowska

p. 76 **Beata Ewa Białecka bez aureoli**

Beata Ewa Białecka without aureole

Paweł Lewandowski-Palle

Między instynktem a rozumem (w pracach Marka Jakubka)

Between instinct and brain (on Marek Jakubek's artwork)

Marek Jakubek likes both figurative and abstract painting. He often uses drawings as the basis of his paintings. He is inspired by literature. The series of his paintings entitled 'Endangered Landscape' and 'Esoteric Images' include many biological motifs. He concentrates on symbols, metaphors and memories. His paintings are elegant and that feature is one of the characteristics of the Wrocław School of Painting. He follows some ideas of the constructivist artists. He often paints nude figures. His magic realism is connected with existential philosophy and books he read in his childhood. His 'Crevice Paintings' and 'Polish Winged Cavalry' are based on computer prints. In 2013, he painted a picture based on 'the Blind Leading the Blind' by Breugel. The picture was exhibited at the exhibition entitled 'the Crumbs of Unbraided Rainbow' organized in Legnica. It is a pity the artist currently uses fugitive materials and I just hope that he will start using more lightfast latex materials that should be available in the near future.

Tomasz Sobieraj, Leszek Żurek. Po-widoki i Obiekty banalne

Tomasz Sobieraj, Leszek Żurek. After-images and banal objects

The Wozownia Gallery in Toruń organized an exhibition entitled 'After-images and banal objects'. The exhibition included photographs by Sobieraj and Żurek. Żurek showed double exposed photographs of ruined gravestones, toys and his own garden. He was inspired by Władysław Strzemiński. He likes melancholic, dreamlike atmosphere. Sobieraj showed poetic photographs based on the method of multiple exposure. He likes symbols and spectacular results of technological process. His images resemble the visions by Witkacy. They both search for safe and sure places in the reality and use their imagination in order to form personal symbols.

The Artrakt Gallery in Wrocław organized a show entitled 'Malaise' which included pictures by Beata Ewa Białecka. The series was a continuation of her earlier work. The artist paints elegant pictures but she concentrates on controversial subjects. The female figures in her pictures are unattractive-looking women resembling male martyrs in historic pictures. Białecka uses classic easel painting techniques. She believes that there are no innocent pictures. Her grey Madonnas and Saints are painted in simple, almost-puritan style. She does not like colors, rich props and jewelry. She was influenced by early Polish and European artists. Also, her pictures resemble pictures by Nowosielski, Wróblewski, Kahlo.

Mateusz Palka

p. 94

p. 84 Marek Śmieciński

Fotografia [nie]akademicka

Non-academic Photography

Paweł Kowalski's 'Factory' reveals fable-like atmosphere of banal spots. Kamil Wójcik combined photography with different media. Agnieszka Janik used a computer monitor as 'working board'. Monika Pleczka considered nude studies as 'live monuments'.

Historyczne narracje fotografii Borysa Michajłowa

Historic narrative in photographs by Borys Mihailov

Eight average-looking people, most likely a family. Five children and adults. Borys Mihailov modified that black-and-white photograph. He added red lines thus making faces difficult to recognize. Mihailov produced a series of similar photographs from 1971 to 1985. He entitled the series: 'Luriki'. Earlier, he had retouched and colored different photographs which belonged to his clients. In his 'Luriki' series, he used photographs he found and which were taken according to some political ideas. His modified photographs should be considered in the context of Soviet politics. In yet another series entitled 'the History of Incidents', he used the same artistic method in order to make the photographs nonobjective. The series was produced from 1997 to 1998 and included over five hundred photographs. The artist concentrated on homeless, drug-addicts, alcoholic people who lived in the era of political transformation in the Soviet Union. His 'Unfinished Process' was produced in 1985. The artist found an unfinished scientific paper and he attached photographs to the pages. His 'Socialist Art' series is also connected with the reality of the Soviet Union. Photo-collages entitled 'Superimpositions' were produced in the 1960's. Each image includes two slides.

Media-art reveals different forms and aesthetics. Students, who concentrate on photography, use different technologies in their search for conscious and original production. Karolina Hajec-Kalińska showed photographic objects entitled 'Auto-operation'. She received a merit certificate from an art magazine entitled 'Aerton'. Paweł Modzelewski's photo-objects were entitled 'I - the Father'. Grzegorz Budek photographed a construction project which he considered as his home. Agnieszka Braun and Sylwia Witkowska concentrated on the changes of their identity. Monika Tyrakowska entitled her photos 'Present, Present, Present'. Paulina Tracz concentrated on 'Femininity as Body Experience'. Agata Szuba showed naked bodies surrounded by piles of garments. Marta Siłanow combined historic props connected with sacred art with contemporary environment. Linda Parys built an installation which included photo-objects and light-boxes. Jakub Kamiński used the elements of advertisements from the 1950's and the 1960's in his humoristic series entitled 'the Suicide of a Perfect Housewife'. Wojciech Świerdzewski showed 'Intimate Scenes from Married Life'. Witold Jaroszewicz concentrated on still life studies.

Renata Głowacka

Męska nagość w Musée d'Orsay

Male nude studies at the Museum d'Orsay

The exhibition organized by the Museum d'Orsay was entitled 'Masculin-Masculin'. The exhibition included about two hundred pictures from the 19th, the 20th, and the 21st centuries. Also, there were several pieces of antique sculpture. The pictures revealed neither obscenity nor brutality. They illustrated different approaches toward the subject by European artists.

Roberto Matta i jego świat**Roberto Matta and his world**

Roberto Matta was born in Santiago de Chile. He studied architecture, but did not follow his vocation. His travels in Europe and the USA led him to meet artists such as Salvador Dalí and Le Corbusier. Breton provided the major spur to Matta's direction in art by introducing him to the leading members of the Paris Surrealist movement. In 1939, the artist traveled to the United States,

where he lived until 1948. He returned to Europe and he died in Italy in 2002. Throughout his life, Matta worked with many different types of media. In his paintings, Matta created new dimensions in a blend of biomorphic life-forms. He liked poetic, diffused light patterns and bold lines on a featureless background. In his series of paintings entitled 'Dazzling Exile' he painted the figure of a robot-like creature in red and green light. He was interested in people's extreme emotions and was looking for artistic language which would be the most appropriate to reveal them. In Kraków, the National Museum of Art showed selected pieces of art produced by Matta from 1955 to 2000.

Z perspektywy lodowego wszechświata**From the perspective of ice universe**

In myths and fables, ice and snow are usually considered in the context of death and fear. Nevertheless, ice and snow also are children's playground. Also, they can be used by artists as sculpting material. From 2006, Max Seibald, Anna Maria Kramm and a group of sound-and-light specialists cooperate on different projects in Austrian Alps entitled 'Ice Camp'. They work from November to the end of January. It is both commercial and art series of projects financed by big corporations. In 2013, they used over sixty tons of ice in order to built four igloos. The combined space in igloos is used as hotel interior for winter sports enthusiasts. Seibald is a sculptor and he is interested in working in open spaces. Last year, he produced a project entitled 'Aurora' which included lighted ice columns. This year, he is working on a project entitled 'Observatory' which includes images of planets and astronomical calculations.

Sam Havadtoy's inconspicuous games

Sam Havadtoy was born in London in 1952. His exhibition was organized at Karkonosze Muzeum in Jelenia Góra. Havadtoy is interested in the kamp aesthetics. As we can read in the catalogue for the exhibition, his work is 'concise, sometimes restrained, it radiates gentleness and warmth'. His pieces of art reveal joyful richness of color and texture. Some of them include hidden stories because they are connected with cultural symbols, such as Pinocchio and Lenin. They can be considered as 'inconspicuous games' by the artist.

Artystyczne skoki w bok – rozmowa z Andrzejem Świetlikiem**Side jump: a conversation with Andrzej Świetlik**

JB: Why did the organizers of the exhibition entitled 'the Blue Glow-worm' combine photographs from 1979 with the pictures from 2012?

AS: I came to Warsaw in 1978. I took a lot of photographs when getting to know the city. I believed that I could tame the urban landscape by registering city-scapes. In 2012, I photographed the same objects in order to register the changes.

JB: You registered the changes ...

AS: Changes are important, but I am interested in what did not change. I was surprised, for example, that the expressions on people's faces did not change. People in Poland still rarely express openness and joy.

JB: Do you consider people important elements in your photographs?

AS: The blue skyscraper is an important element but the city without people reveals no sense.

JB: Did you manage to find all the places you photographed in 1979?

AS: No, I didn't find all the places. Warsaw changed and keeps changing, some areas are inaccessible.

JB: 'The Blue Glow-worm' includes documentary photographs and you are not really interested in documentary photography.

AS: Yes, I consider this exhibition as a 'side-effect' in my career, a sort of 'side-jump', nevertheless, I consider it an important experiment.

Andrzej Dudek-Dürer uczynić życie sztuką**Andrzej Dudek-Dürer: Life as Form of Art.**

PM: What is the meaning of 'Live Sculpture', 'Shoe Art' and 'Trousers Art'?

ADD: The projects started in 1969. It was a difficult period for me, because my father died in a car accident. I was obsessed with death. I realized that birth and death come in a form of spiral and there are different life forms. Life ends and starts again and again. I believed that I could revive my old, worn-out shoes. I was interested in body art. I keep working on Live Sculpture.

PM: Are you interested in Zen Buddhism?

ADD: I am interested in Buddhism, but also in the pop-culture of the 1960's. I like the sound of sitar. I used to read the texts by Sri Ramana Maharishi, Krishnamurti.

PM: Do you consider journey as important part of life?

ADD: Yes, traveling is important to me, just as living in isolation after 1978 was an important experience. In 1973, my brother died in yet another accident.

PM: My isolation was connected with the fact that media and art circles did not accept my work. I used to take a lot of photographs. I organized performances and I documented them. Also, I started traveling. I believed that a person can leave his/her body and go on spiritual journey.

PM: You seem to celebrate your life...

ADD: My life is my art. I use different methods of communication. I believe that everybody is a potential artist.

Also, I believe in existential minimalism and my project entitled 'Living Sculpture' is connected with that idea.

PM: Are your self-portraits connected with specific ideas?

ADD: I consider myself in a universal context: as the symbol of the person who reveals emotions and energy, who tries to show sense in what he does as artist. I keep working on 'Live Sculpture' in the sense that I work on myself. I believe that my performances organized in museums, galleries, colleges and private apartments influence people. For as long as people remember my 'Live Sculpture', I will exist in their memory.

Wszystkie odcienie bieli. Dziewczęcość w działaniach polskich artystek młodego pokolenia**All the tints of the white. Girlishness in artwork by Polish young female artists**

White dress is a special dress because it is often used for special occasions. Contemporary artists wear white dresses as symbols of girlishness. The realm of silent girls in white dresses was formed as an answer to post-modernity. Girl-anarchist refuses to behave as adult and feels more free from gender stereotypes. The ideas of 'girl power' is connected with the ideas of 'having good time' and 'the mocking of authorities'. Katarzyna Kozyra pretended she was Snow White. Anna Maria Kaczmarska produced a series entitled 'Thirteen Saint Girls' in which she combined her own images and the images of saints. Katarzyna Górna used similar motifs in her series entitled 'Madonna'. Ewelina Ciszewska, Monika Konieczna and other young artists from the Łuhuu Group used the ideas of girlishness in their projects exhibited at the festival entitled 'Survival'. They dressed as dolls and they considered dolls as the victims of manipulation. Also, they tried to survive in difficult conditions; for example, they locked themselves

in campers and plexiglas boxes. They organized performances during which they pretended they were eating porcelain and slept in the area of Bełchatów coal mine. Ewelina Ciszewska uses body-metaphors in her actions. In a performance entitled 'Two Women', she performed with Monika Konieczna. One of them built mud pies in a sandbox and the other one knocked them down. In her performance entitled 'The Fountain of Love', Konieczna

stood dressed in white while a group of men danced around her to the sound of sea-waves. Their performances can be considered in the context of 'jouissance' – a group of excessive rituals which combine mental, physical and spiritual aspects of female experience bordering on mystical communion. The rituals are considered as the source of women's creative power and are connected with a transcendent state that represents freedom from oppression.

format
Pismo Artystyczne

**Mit wiecznej kobiecości – post mortem
Jerzego Koczewskiego**

**The Myth of Eternal Fertility: post mortem
for Jerzy Koczewski**

Jerzy Koczewski used different materials and sculpting methods. He used sandstone, granite, wood, metal, ceramics and marble. He produced sculpture-portraits of renown people such as Maria Konopnicka and Tadeusz Kościuszko. He concentrated on erotic female figures, mythological and allegoric scenes. He often did not sculpt heads of people, but only their bodies. He carefully polished his pieces of sculpture. He liked the motif of the Three Graces and other classical Greek motifs. His art can be considered in the context of affirmation of life and even the affirmation of death.

Mikrokosmos

Microcosm

Fifteen artists from Poland, Germany and the Czech Republic showed their art-pieces at the exhibition entitled 'Microcosm'. Joanna Imielska was a curator of the show. Stefan Gnauck concentrated on mountain landscape. Sonia Rommer showed drawings of plants. Anna Goebel is interested in the cycles in nature. She showed colorful paper objects. Kerstin Gnauck likes different color effects and forms. Anna Kowska-Szewczyk showed monochromatic pictures of spirals, circles and ellipses. Milan Ceslar likes both the reality and abstraction. Joanna Hoffmann-Dietrich showed a video entitled 'the Hidden Topology of Existence'. Marek Jakuszewski showed wooden and ceramic objects connected with his childhood memories. Ewa Twarowska –Sioda showed ceramic structures based on the form of circle. Ivo Chovanec produced abstract forms. Paulina Komorowska-Birger used brittle glass-threads, ready objects and photographs. Magdalena Gryska showed an installation connected with her family memories.

Nieco o kiczu

**A few words on kitsch (from the series
entitled 'Decal')**

We are surrounded by 'aesthetically faulty' objects. We might, however, discover some aesthetic value in those objects. People often choose 'easy' entertainment; for example, instead of reading 'Ulysses' by James Joyce, they watch movies from Hollywood. In the 20th century, we started considering kitsch art as 'art of some value'. The elements of kitsch can be found in modernist and post-modernist art (camp, punk, cool, hip, hip-hop, chucheria, rasquachismo). The Independent Group from the Great Britain started the trend. In Poland, their tradition was continued by the Luxus Group.

Georges Minne (1866–1941), *Agenouillé à la fontaine*, vers 1898, Bronze, 78,5 x 19 x 43,5 cm, Paris, musée d'Orsay © RMN (Musée d'Orsay) / Adrien Didierjean





Franciszek Starowieyski (1930–2009), *Paryż nie istnieje*, 1970, 84 x 58 cm, offset, paper

p. 130 Mirosław Rajkowski

p. 126 **Pamięć doskonała – Ars Electronica Linz**

Total Recall – Ars Electronica (Linz)

In 2013, Ars Electronica organized in Linz was entitled 'Total recall'. The festival brought together neuroscientists and computer engineers, artists and philosophers for an in-depth consideration of total recall and an endeavor to elaborate on how we human beings deal with storing our memories, preserving them, and also, at times, trying to forget. In going about this, the focus was on three key aspects: neuro-scientific findings and insights about what memory actually is and what meaning it possesses for our consciousness and our identity; the various cultures of remembrance and the diverse storage media used in the past and the present; and future forms and methods of conserving memory.

Nicolas Bernier received the Golden Nica Award for his sound performance entitled "frequencies (a)" which included the interplay of a conventional medium, digital sounds and light. Along a glass workbench, the artist installed a series of tuning forks with a computer-controlled solenoid valve immediately adjacent to each one. The entire setup was in black and white, thus exuding a sterility suggestive of a scientific laboratory, one in which Bernier mixed the ingredients of his sound experiment. Depending on which sequences he sent via computer to the valves, they impart precisely timed strikes to the tuning forks. The result was a vibrating tonal tapestry synchronized with a light installation that immersed the entire configuration alternately in total darkness and glaring white light. Certificate of merit was given to jazz quintet 'SjQ++'.

"Forms" was a project by visual artists Quayola and Memo Akten. The animation was a study of the sequences of movements of high-performance athletes in action. The artists filmed swimmers, divers, pole vaulters and gymnasts while they were competing in meets, analyzed their movements and body language, and translated the results into abstract, three-dimensional sculptures made of sticks, spirals, blocks and balls. Their sequential motions (folding and unfolding, darting, rotating) were accompanied by metallic clicks and crunches.

Michel and André Décosterd's "Pendulum Choir" was a live performance that interpreted the process of breathing and the functioning of the lungs associated with it in a way that was as unusual as it was vivid. The chief protagonists were nine singers dressed in black and perched on hydraulic, metal stilts. Each of these star-shaped human-machine units represented a pulmonary alveolus, one of the lungs' air sacs the body used to take in oxygen. The chorus' performance consisted of giving acoustic impressions of inhaling air, extracting oxygen and exhaling. The singers' movements on their one-meter-tall stilts were synchronized with their archaic vocalizations.

Hybrid art project by Koen Vanmechelen was entitled "Cosmopolitan Chicken Project". The artist suggested that 'breeding the ultimate international chicken carried the genetic information of all chicken populations worldwide'. The hen represented the globalization and symbolized the permanent intermixture of ethnic groups and cultures. With his "Cosmopolitan Chicken Project" Vanmechelen tried to address a series of sensitive issues including the technical feasibility, reasonableness and ethical tenability of biotechnology and genetic engineering, as well as the identities of our multicultural and multiethnic societies and of ourselves as individuals.

Digital communities worldwide were represented by the project entitled 'El Campo de Cebada'. It is a plaza in the center of Madrid which became the venue of cultural initiatives. Local community members set up a website to gather ideas for the future use of the parcel. Their activities were planned and organized at meetings open to the public. Everyone was called upon to contribute ideas and points of view in person or online.

Henri Greber (1854–1941), *Coup de grisou*, entre 1892 et 1896, Marbre gris, 185 x 100 x 139 cm
Paris, musée d'Orsay, © RMN (Musée d'Orsay) / Franck Raux

Julita Deluga

Franciszek Starowieyski. Wirtuoz formy

Franciszek Starowieyski: the Virtuoso of Form

Starowieyski formed grandiloquent virtual reality. He used his private code. He liked grotesque effects, ornaments and metaphors. He concentrated on the motifs connected with vanity, transition, anatomy and death. He was inspired by the 17th and the 18th century painters. He established a 'theatre of drawing' as a media

event. In presence of people he invited, he produce monumental drawings. In addition to drawing session, there were reading sessions. He collected clocks, coins and books. He produced over sixty posters for different movies. He followed some ideas of Camp aesthetics. His art was ostentatious, exaggerated and even theatrical. He emphasized artifice, frivolity and shocking excess. He used mannerist formulas in order to 'seduce' on-lookers. He revealed strong artistic personality. He believed that style and aesthetics were was more important than merit and morality. He was the virtuoso of form.



p. 119 Lena Wicherkiewicz

Pot i łzy. Kobieta z marmuru w Galerii Manhattan

Sweat and Tears: a Woman of Marble at the Manhattan Gallery

An exhibition entitled 'A Woman of Marble' was organized by Krystyna Potocka-Suwalska and Paulina Jeziorek. They invited young artists from Łódź. The figure of a Marble Woman in Łódź was considered as inspiration for the artists who were supposed to think of modern heroes and work-ethics. However, for the

majority of participants, the figure did not become an inspiration. Artur Malewski's film entitled 'Time does not cure of anything' was the only reference to the figure. Work-ethos inspired Paweł Rumiancew who produced a documentary entitled 'Vanishing Professions'. Ewa Bloom Kwiatkowska built an installation entitled 'About It' in which she analyzed the methods of socialist propaganda and the mechanisms of contemporary advertisement. An element of the installation was entitled 'Blood, Sweat and Tears'. Aleksandra Kubiak showed a photograph of herself dressed as an ancient Greek heroine. Kamil Kuskowski repeated tautological gestures from his previous projects. He showed the letters cut from marble which formed a word 'woman'.

p. 141 Manfred Bator

Alicja Jodko

p. 144 Wielogłos performance'u

Katalog Entropii Sztuki

Many voices of performance

The catalogue of entropy in art.

Łukasz Guzek wrote a book entitled 'Performancing art: performance art as action-agent in Polish art reviews'. It was published by the Academy of Fine Arts in Gdańsk. Guzek analyzed performance art in its historic context and described different aspects of the new medium. He believes that we witness the development of a new category in art. 'Biosphere merges with technology' and forms new contexts. Performance art is a performance presented to an audience, usually interdisciplinary. Performance may be either scripted or unscripted, random or carefully orchestrated; spontaneous or carefully planned with or without audience participation. The performance can be live or via media. The performer can be present or absent. It can be any situation that involves four basic elements: time, space, the performer's body, or presence in a medium, and a relationship between performer and audience. Performance art can happen anywhere, in any venue or setting and for any length of time. The actions of an individual or a group at a particular place and in a particular time constitute the work. Communication technologies greatly contributes to the formation of virtual reality where artistic actions 'live their own life'. Computer-aided forms of performance art become more and more popular. The internet sphere can be considered as 'the in-between sphere' of the performance art and the reality. The book includes fifty three essays written from 2002 to 2009.

The project entitled 'The catalogue of Entropy in Art' includes an exhibition, publication and different events. The project was organized by the Entropy Gallery. The organizers invited about ninety artists who were interested in different media and artistic forms. The catalogue was recorded on dvd. The organizers consider their gallery as the place where 'information and entropy flows through' and 'art and on-lookers meet'.

p. 144

Anita Wincencjusz-Patyna

Ciało jest ciałem, jest ciałem, jest ciałem...

Body is body, is body...

'The NEW Fine Grain Editors published an album entitled 'Nude studies in Polish photography' with the foreword by Marek Śnieciński. Jerzy Piatek, the editor of the publication, documented the history of photography in Poland as considered from a thematic point of view. The oldest photograph was taken in 1929 and the latest in 2009. The group of photographers includes the following artists: Bogdan Konopka, Edward Hartwig, Michał Diament, Tadeusz Rolke, Zdzisław Dados, Zofia Rydet and many others.

Nasza skóra

Our skin

Wrocław and Lille signed a partnership agreement. As sister city, Lille organized several cultural events in cooperation with cultural institutions in Wrocław. The most interesting exhibition was entitled 'Skin'. They showed photographs by young photographers connected with the Center For Creative Attitudes. Karolina Zajączkowska concentrated on the relationship between mother and daughter. Łukasz Rusznica showed nude studies and Katarzyna Bogacz registered different moments in everyday life of six women. Monika Kotecka and Karolina Pozyrała sent to the exhibition a project entitled 'Make your own Steve'. Arnau Vidal Cascallo showed photographs of his female partner who suffers of skin decease. Agata Kalinowska photographed 'real-looking skin' and Marta Gniewkowska concentrated on skin's imperfections. Krzysztof Solarewicz showed people in different everyday situations.

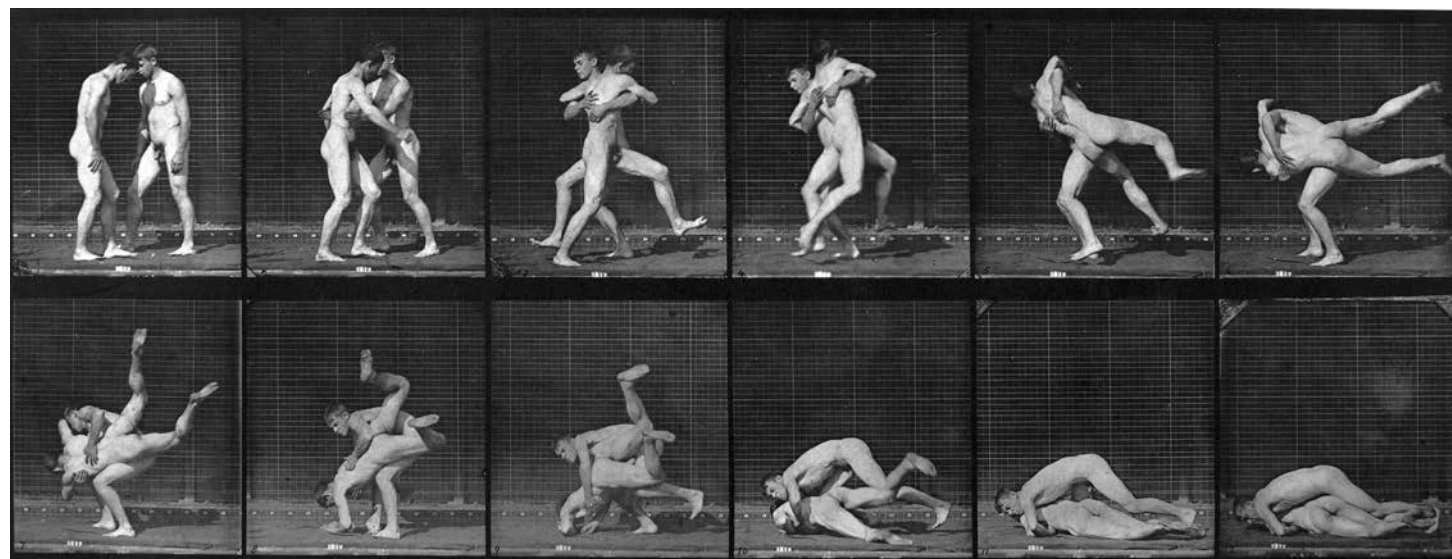
Tadeusz Złotorzycki

p. 140

Kamp jest kłamstwem, które mówi prawdę

Camp is a lie, which reveals the truth

I consider pop-art as a form of anti-culture. Camp cannot be easily defined. There are different, confusing definitions of the term 'camp'. It includes performance-like strategies. Camp 'is an opium for the homosexual masses'; it make them enjoy what they've got'. Camp is based on the idea of 're-discovering historic garbage'. Camp is extremely irritating a phenomenon because it simultaneously flirts with us while denying that it ever does what it does. Camp is a parody which reveals what is hidden behind a mask. It seems to 'avoid rational analysis while inviting people who approach it with open heart'. Camp engages in a redefinition of cultural meaning through a juxtaposition of an outmoded past alongside that which is technologically and stylistically contemporary. Often characterized by the reappropriation of a 'throw-away pop-art aesthetic', camp works to intermingle the categories of 'high' and 'low' culture. Objects may become camp objects because of their historical association with a power now in decline. Camp 'tends to refer to a subjective process'. Those who identify objects as 'camp' commemorate the distance mirrored in the process through which 'unexpected value can be located in some obscure or exorbitant object'.



Eadweard Muybridge (1830-1904), *Lutte de deux hommes nus*, 1887, Epreuve photomécanique, 16,5 x 43,5 cm, Paris, musée d'Orsay, © Musée d'Orsay, dist. RMN / Alexis Brand



Nieosiężne archiwum il. Jan Mioduszeński

ENTROPIA KATALOG SZTUKI

proj. M.J.

22.11 - 30.12.2013

wystawa | publikacja
pokazy | koncerty
zdarzenia towarzyszące
program: www.entropia.art.pl

**GALERIA
ENTROPIA**
Wrocław ul. Rzeźnicza 4

artyści uczestniczący w wystawie

Robert **Alda** Anna **Bartoszewicz** Maciej **Bączyk** Kuba **Bąkowski** Bettina **Bereś** Andrzej **Błachut** i Honorata **Mochalska**
Mira **Boczniewicz** Beata **Bols** Olaf **Brzeski** Izabela **Chamczyk** Christian **Costa** i Fabrizio **Ajello** Jacek **Czapczyński**
Krzysztof **Truth Czaplicki** Oskar **Dawicki** Tomasz **Dobiszewski** Tomasz **Domański** Andrzej **Dudek-Dürer** Jacek **Dziubiński**
Marcin **Fajfruk** Karolina **Freino** Julita **Gielzak** Paweł **Gökdemir** Dariusz J. **Gorski** Nicolas **GrosPierre** Bożena **Grzyb-Jarodzka**
Marcin **Harlender** Rafał **Jakubowicz** Elżbieta **Janczak-Wałaszek** Zuzanna **Janin** Andrzej **Jarodzki** Paweł **Jarodzki**
Edyta **Jezierska** A.M.M. **Jodko** Koji **Kamoji** Małgorzata **Kazmierczak** Ikar **Kozak** Kostas **Kiritsis** Krzysztof **Kłosowicz** Kaman
Maria **Korbus** Jerzy **Kosałka** Igor **Krenz** Anna **Kutera** Romuald **Kutera** Przemysław **Kwiek** Natalia **LL** Piotr **Łakomy**
Artur **Malewski** Barbara **Maroń** Marcin **Mierzicki** Magda **Migacz** Eugeniusz **Minciel** Jan **Mioduszeński** Andrzej **Mitan**
Zdzisław **Nitka** Tomasz **Opania** Darek **Orwał** Ewa **Partum** Marta **Paulat** Ryszard **Piegza** Anna **Płotnicka** Dominik **Podsiadły**
Jarosław **Potoczny** Mirosław **Rajkowski** Andrzej **Rerak** Józef **Robakowski** Paweł **Romańczuk** Wacław **Ropiecki**
Małgorzata **Sady** Tadeusz **Sawa-Borysławski** Jadwiga **Sawicka** Roland **Schefferski** Tomasz **Sikorski** Krzysztof **Skarbek**
Łukasz **Skąpski** Piotr **Skiba** Kama **Sokolnicka** Piotr Marcin **Stapiński** Paweł **Syposz** Jaro **Varga** Krzysztof **Wałaszek**
Henryk **Waniek** Urszula **Wilk** Maja **Wolińska** Emrah **Wrońska** Jacek **Zachodny**
kuratorzy Alicja i Mariusz **Jodko** scenografia wystawy Jan **Mioduszeński**

Dofinansowano ze środków
Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

25 lat entropii we Wrocławiu

Wrocław miasto spotkań

CBIEG

fermat

kultura netych **MIASTOwa**



Akademia
Sztuk
Pięknych
im. Eugeniusza
Gepperta
we Wrocławiu

WYDZIAŁ CERAMIKI I SZKŁA / studia stacjonarne > kierunki

Sztuka i Wzornictwo Szkła / I stopień, II stopień

Sztuka i Wzornictwo Ceramiki / I stopień, II stopień

Konserwacja i Restauracja Dzieł Sztuki w specjalizacji konserwacja i restauracja ceramiki i szkła / jednolite magisterskie

WYDZIAŁ MALARSTWA I RZEŻBY / studia stacjonarne > kierunki

Malarstwo / jednolite magisterskie

Rzeźba / jednolite magisterskie

Mediacja Sztuki / I stopień, II stopień

STUDIA NIESTACJONARNE > kierunki

Malarstwo

– Zaoczne / I stopień, II stopień

– Wieczorowe / I stopień, II stopień

WYDZIAŁ ARCHITEKTURY WNĘTRZ I WZORNICTWA / studia stacjonarne > kierunki

Architektura Wnętrz / I stopień, II stopień

Wzornictwo / I stopień, II stopień

Scenografia / I stopień

STUDIA NIESTACJONARNE > kierunki

Architektura Wnętrz / I stopień, II stopień

Wzornictwo / I stopień, II stopień

WYDZIAŁ GRAFIKI I SZTUKI MEDIÓW / studia stacjonarne > kierunki

Grafika / jednolite magisterskie

Sztuka Mediów / I stopień, II stopień

STUDIA NIESTACJONARNE > kierunki

Grafika

– Projektowanie Graficzne / I stopień, II stopień

– Printmaking / studia w j.angielskim / I stopień, II stopień

Sztuka Mediów

– Fotografia i multimedia / I stopień, II stopień

STUDIA PODYPLOMOWE

Malarstwo

Malarstwo – w obszarze nowych mediów

Interdyscyplinary Printmaking – studia w j.angielskim / studia bezpłatne

Postprodukcja Fotograficzna, Filmowa i Telewizyjna / studia bezpłatne

Dyscypliny Plastyczne w Architekturze / Specjalizacja kierunkowa dla absolwentów Podyplomowego Studium lub absolwentów uczelni artystycznych

Podyplomowe Studia Mediacja Sztuki Współczesnej

STUDIA DOKTORANCKIE

Studia stacjonarne

– W dyscyplinie sztuk pięknych:

Malarstwo, Rzeźba, Grafika i Sztuka Mediów

– W dyscyplinie sztuk projektowych:

Ceramika i Szkło, Architektura Wnętrz, Wzornictwo

KONSULTACJE PRAC

Konsultacje odbywają się w marcu i kwietniu, w soboty

od 10.00–14.00, w holu budynku ASP na I piętrze na Pl. Polskim 3/4

KURSY PRZYGOTOWAWCZE

Kursy odbywają się od października do czerwca,

w soboty w budynku ASP na Pl. Polskim 3/4

Pełny opis kursów znajduje się na stronie: www.asp.wroc.pl

Projekt współfinansowany przez Unię Europejską ze środków Funduszu Spójności w ramach Programu Infrastruktura i Środowisko



Nowy budynek Akademii Sztuk Pięknych im. E. Gepperta we Wrocławiu, Centrum Sztuk Użytkowych, ul. Traugutta 21, Wrocław, Fot. © Hochtiel Polska

