

fermat

68 PISMO ARTYSTYCZNE

Sztuka a transcendencja

Fotografia;

Treppa,

Morawetz,

Leśniak,

Andrzejewska,

Gierałtowski

Nauka w sztuce

Cena 16,00 zł (w tym 5% VAT)



DŁUGOŚĆ

CUGLI

WYZNACZA

ŚREDNICĘ

ARENY

9.05

GALERIA SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ
PL. TEATRALNY 12 / OPOLE

22.06.2014

KURATOR: ŁUKASZ KROPIOWSKI

WWW.GALERIAOPOLE.PL

KRZYSZTOF M. BEDNARSKI / JERZY BEREŚ / IZABELA
CHAMCZYK / ARTI GRABOWSKI / INIRE / ELŻBIETA
JABŁOŃSKA / ANNA-MARIA KARCZMARSKA / ANNA
KONIK / JERZY KOSAŁKA / ADAM NIKLEWICZ / EWA
PARTUM / ŁUKASZ PRUS-NIEWIADOMSKI / KONRAD
SMOLEŃSKI / WOŁODYMYR TOPIY / MONIKA WEISS

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

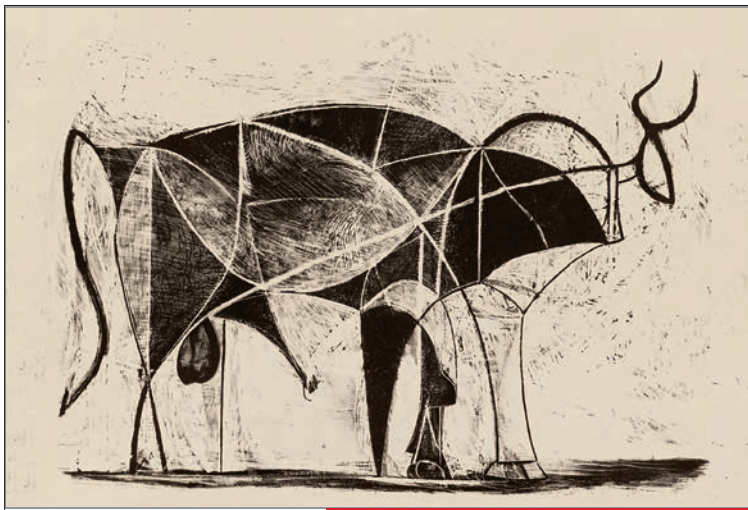
ORGANIZATOR:



PATRONI MEDIALNI:



GALERIA FINANSOWANA JEST Z BUDŻETU MIASTA OPOLA



© Succession Picasso 2014 / PABLO PICASSO Le Taureau / Bull state VI, 26-12-1945

24.07
-16.11.2014

Muzeum Architektury
we Wrocławiu

PICASSO DALI GOYA

Tauro- / walka
machia / byków



www.tauromachia.pl

MW / Muzeum Plakatu
w Wilanowie

24. MIĘDZYNARODOWE BIENNALE PLAKATU
INTERNATIONAL POSTER BIENNALE
WARSAWA 2014

8.06-14.09. WYSTAWA KONKURSOWA > MUZEUM PLAKATU W WILANOWIE
COMPETITION EXHIBITION > POSTER MUSEUM AT WILANOW

7.06-4.07. ZŁOТЫ DEBUT IM. HENRYKA TOMASZEWSKIEGO > GALERIA SALON AKADEMII, AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH W WARSZAWIE
HENRYK TOMASZEWSKI GOLDEN DEBUT > SALON AKADEMII GALLERY, ACADEMY OF FINE ARTS IN WARSAW

7.06-31.07. LAUREACI 23. MBP I JURORZY 24. MBP > CENTRUM ŁOWICKA W WARSZAWIE
23RD IPB LAUREATES & 24TH IPB JURORS > ŁOWICKA CENTER IN WARSAW

www.biennale.postermuseum.pl

La Biennale di Venezia

14. Mostra Internazionale di Architettura
Partecipazioni nazionali

FIGURY NIEMOŻLIWE

Pawilon Polski
na 14. Międzynarodowej
Wystawie Architektury
— la Biennale di Venezia

ZACHETA

KONTEKSTY

SOKOŁOWSKO .ORG

18-22.07

CONTEXTS

2014

www.thecontexts.pl
www.insitu.pl

IV Międzynarodowy
Festiwal Sztuki
Efemerycznej
w Sokółowsku
PRZESTRZEŃ DANA, PRZESTRZEŃ
STWORZONA,
PRZESTRZEŃ PRZEŻYWANA

ORGANIZATOR/ORGANISER:
SOKOŁOWSKO .ORG
INSITU

PARTNERZY/PARTNERS:
WRO ART CENTER
COMOES
CERAMI CENTRUM
ASP WROCLAW

PATRONAT MEDIALNY/MEDIA PATRONS:
TYPI KULTURA
M-S
FUTU
hify
EXIT
WSPARCIE/SUPPORT:
Miejski Instytut Kultury i Dziedzictwa Narodowego
Fundacja Wspierania Rozwoju Kultury i Dziedzictwa Narodowego



Drodzy Czytelnicy!

Sztuka wobec transcendencji – jako temat wiodący tego numeru wydaje się czymś nadto oczywistym wobec przekonania, że sztuka nie byłaby zjawiskiem niezwykłym, gdyby stale nie przekraczała swoich granic, gdyby nie sięgała tam, „gdzie wzrok nie sięga”, gdyby wreszcie nie anektowała na swój użytek zarówno nauki jej techniką, jak i doświadczeń codziennego życia. Sztuka w swej emanacji ludzkimi emocjami, wyobrażeniami i przeczuciami jest procesem twórczym warunkującym nasz rozwój duchowy i jednocześnie w tę duchowość została uposażona. Ten zaś proces podlega nadto ciągłej presji formalnego i materialnego samoprzekraczania.

W artystycznych wypowiedziach, prezentowanych w tym zeszytce, pojawia się więc namysł nad sensem naszego tu bytowania, nad naszym miejscem w tym świecie, ale także nad naszym losem w sensie eschatologicznym. Są w tym dążenia do przekroczenia rzeczywistości, do penetrowania granic rzeczywistości i sięgania poza tę rzeczywistość, ku tajemnicy, ku temu, co skryte, a jednocześnie uzasadniające sens metafizycznych i mistycznych aspiracji artystów i ich twórczych intencji. W tej mierze sztuka wspiera się o filozofię, o biologię i psychologię oraz nauki matematyczno-fizyczne, a także religię. Bo Bóg sam w sobie jest *Transcendentem* – istotą przekraczającą możliwości ludzkiego poznania (co podkreśla G. Sztabiński). Sztuka ze swym *apelem transcendentalnym* (B. Kowalska) próbuje zatem dociec zarówno znaczenia treści racjonalnych (abstrakcja, pop art., nowe media), jak i religijnych w aspiracji wyrażenia Absolutu, może wreszcie sięgać w sferę medytacji, a nawet magii i duchowo doświadczanego sacrum (przykłady twórczości Treppy, Morawetz, Leśniaka i innych).

Zresztą tematyka tego numeru przekracza własną treść i zmierza w stronę dywagacji posilujących się właśnie filozofią, nauką i polityką. To spectrum możliwości potwierdzające złożoność relacji, jakie rodzą się na styku sztuki i jej otoczenia oraz interpretacyjnych jej uzasadnień.

Andrzej Saj



47

W numerze

TEMATY

- 4. GRZEGORZ SZTABIŃSKI. *Sztuka i transcendencja: dzisiaj*
- 8. BOŻENA KOWALSKA. *Artyści wobec transcendencji*
- 11. BOGUSŁAW JASIŃSKI. *Światło odbite*
- 14. ANNA BUJAK. *Inspiracje, elementy związane z szamanizmem w dziełach współczesnych artystów wizualnych*
- 18. AGNIESZKA KŁOS. *Mroczny kontynent*

POSTAWY

- 22. ANDRZEJ P. BATOR. *W stronę światła, w stronę Transcendensu*
- 26. BOGDAN KONOPKA. *Śnienie - Gabriela Morawetz*
- 30. ANDRZEJ SAJ. *Spojrzenie stamtąd? (o symultanicznych mandalach J. Leśniaka)*
- 33. BOGDAN KONOPKA. *Anita Andrzejewska – éloge de la vie*
- 36. KRZYSZTOF JURECKI. *Edward Łazikowski. Ponad-globalne idee twórcze*
- 40. PIOTR KOMOROWSKI. *Rzeczywistość banalna – rzeczywistość magiczna*
- 44. ANNA KOŁODZIEJCZYK. *„Przesunięty dom” Krystiana Trutha Czapllickiego*
- 47. RYSZARD RATAJCZAK. *Krajobrazy wyobrażone Pawła Trybalskiego*
- 50. ANDRZEJ JAROSZ. *Anna Szpakowska-Kujawska. „DROGA DO ŚRODKA”*
- 53. GRZEGORZ SZTABIŃSKI. *Epifanie Ryszarda Ługowskiego*
- 56. RYSZARD RATAJCZAK. *Ryt przejścia*

REDAKTOR NACZELNY:

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

WSPÓŁPRACOWNICY KRAJOWI:

Andrzej P. Bator, Lila Dmochowska,
Eulalia Domanowska, Grzegorz Dziamski,
Piotr J. Feręński, Agnieszka Gniotek, Anna Kania,
Dorota Koczanowicz, Andrzej Kostołowski,
Bożena Kowalska, Elżbieta Lubowicz, Dorota
Miłkowska, Mirosław Rajkowski, Adam Sobota,
Krzysztof Stanisławski, Grzegorz Sztabiński, Marek
Śnieciński, Lena Wicherkievicz, Kama Wróbel

WSPÓŁPRACOWNICY ZAGRANICZNI:

Leszek Brogowski (Rennes), Renata Glowacka
(Paryż), Alexandra Hołownia (Berlin), Bogdan
Konopka (Paryż), Ireneusz Kulik (Düsseldorf)

KOREKTA:

Natalia Karnecka-Michalak

LAYOUT I OPRAWIANIE GRAFICZNE:

Tomasz Pietrek, www.tomaszpietrek.com

REDAKCJA EDYTORSKO-TECHNICZNA:

Romuald Lazarowicz

DRUK:

Jaks

TŁUMACZENIE NA JĘZYK ANGIELSKI:

Ryszard Sawicki

PROJEKT OKŁADKI:

Tomasz Pietrek, w projekcie wykorzystany
został fragment pracy **Janusza Leśniaka**,
Janusz Leśniak 7693/2013 Kraków, fotografia,
leśniaki-mandale, 100 x 100 cm

ŁAMANIE I PRZYGOTOWANIE DO DRUKU:

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

WYDAWCA:

Akademia Sztuk Pięknych
im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu

WARUNKI PRENUMERATY:

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

NUMER SFINANSOWANY ZE ŚRODKÓW:

Gminy Wrocław, www.wroclaw.pl
Za finansowe wsparcie serdecznie dziękujemy.

Nakład: 1800 egz (DCI)

Copyright © 2014 by Redakcja „Format”

CENA 16,00 ZŁ

(w tym 5% VAT)



Akademia
Sztuk
Pięknych
im. Eugeniusza
Gepperta
we Wrocławiu

Wrocław miasto spotkań



Tadeusz Różewicz (9 X 1921 – 24 kwietnia 2014). RIP.



58



106



116



144

1. **Paweł Trybalski**, *Armeńska Tajemnica*, 2010
2. **Ewa Axelrad**, *Zadyma*, z serii „Plaga”, 2014, fot. Karol Kaczorowski
3. **Erwin Wurm**, *59 pozycji*, 1992, wideo, 20 min, dzięki uprzejmości Xavier Hufkens Gallery, Bruksela, Belgia
4. **Krzysztof Gierałowski**, *Roman Warszawski, pisarz*, 1987
5. **Zbigniew Makarewicz**, *Dekonstrukcja modelu przekształcenia zupełnego formuły X/A*, 2013, płyta, papier, 100 x 70 cm

WYDARZENIA

- 58. LENA WICHERKIEWICZ.** *Nowa plastyka polska?*
64. JULITA DELUGA. *Ciemność w samo południe. O potrzebie wolności*
68. MAGDALENA BARBARUK. *Materializacje pamięci*
Refleksje o wystawie „Pamięć. Rejestry i terytoria”

POSTAWY

- 72. MICHAŁ JĘDRZEJEWSKI.** *Bryły niemożliwe*
76. KAMA WRÓBEL. *Odnajdywanie przebiegu ulotnego czasu*
w twórczości Andrzeja Szumskiego
80. AGNIESZKA BANDURA. *Dyskretny urok ruchu*
84. MARTA CZYŻ. *Skazany na sztukę*
88. JANUSZ KARBOWNICZEK. *Poza słowem – spojrzenie na twórczość*
Magdaleny Snarskiej
91. BOŻENA KOWALSKA. *Tamara Berdowska*

KONTAKTY

- 94. PAWEŁ LEWANDOWSKI-PALLE.** *Wabi-Sabi albo japońska*
wersja strukturalizmu
98. BOŻENA KOWALSKA. *Eugenia Gortchakova*
101. KAROLINA MAJEWSKA. *Malarstwo braku aspiracji*
104. MIŁOSZ SŁOTA. *Sztuka w okolicznościach przedmiotów*
106. DOBROMIŁA BŁASZCZYK. *Erwin Wurm – Artysta, który połączył świat*
109. WOJCIECH WOJCIECHOWSKI. *Codziennosc w Tate Modern*
110. HANNA KOSTOŁOWSKA. *Ponad podziałami*
112. AGNIESZKA GNIOTEK. *Sobol – bez upiększeń*
114. ANNA KANIA. *Life book. Carolee Schneemann*

MOTYWY

- 116. ANDRZEJ SAJ.** *Auto-Portrety Gierałowskiego*
120. MAGDALENA FRANCIUK. *Archiwum zjawisk niezależnych*
122. KRZYSZTOF JURECKI. *Określenie nowej koncepcji inscenizacji*
124. JOANNA BĄK. *„Inne Miasto” Elżbiety Janickiej i Wojciecha Wilczyka*
126. PIOTR JAKUB FERENSKI. *Rune Eraker w Mocaku*
128. MAGDALENA KOMBORSKA. *Rzeczywistość „autorskiej sceny” fotografii*
– efekt camery obscury

INTERPRETACJE

- 130. LILA DMOCHOWSKA.** *Katalog Entropii Sztuki - „relikwie”*
złożone w szufladkach
132. GABRIELA DRAGUN. *Cielesne, sensualne, aktywne*
134. KAMA WRÓBEL. *Artysta w czasach (bez)nadziei. Kurator Libera*
136. ANNA N. NAWROT. *Przypadek i porządek – O syntezy sztuk,*
pamięci Lutostawskiego
137. PIOTR RĘDZINIAK. *Jesienne Konfrontacje – Rzeszów 2013*
138. ŁUKASZ GUZEK. *Jan Świdziński – in memoriam*
139. BKM. *Sztuka a transcendencja*

REFLEKcje

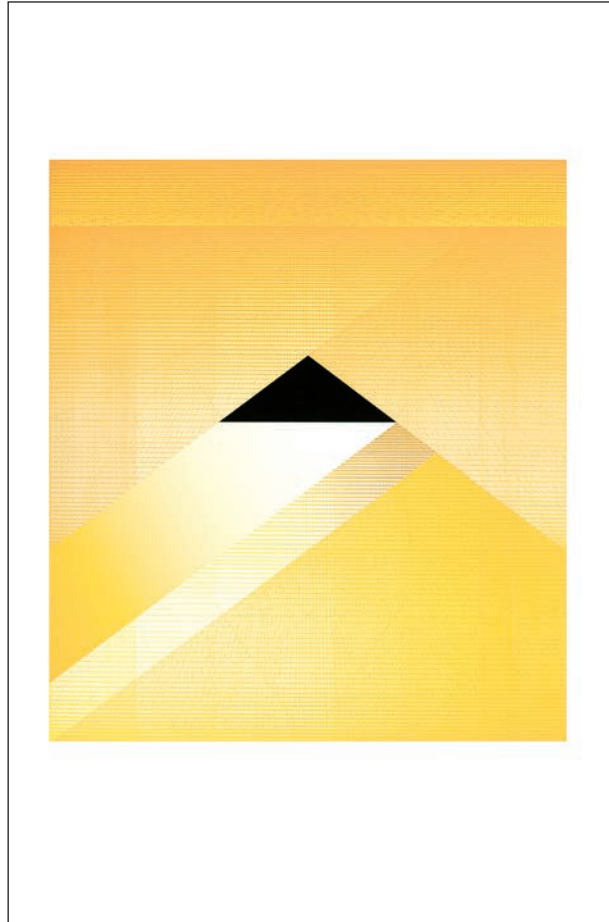
- 140. MICHAŁ GUZ.** *Trust – człowiek z Conturu...*
142. TOMASZ MUSIAŁ. *„Między nami uczelniami”*
143. B.S., J.J. *„Nadmiar i brak”*
143. HALINA ADAMCZYK. *„Wiedza niewiedzy”*
144. URSZULA ŚLIZ. *Ideo-metrie. Potęga artystycznej koncepcji*
z cyklu KALKO-MANIA. ANDRZEJ KOSTOŁOWSKI. *Widzę brodę i płaszcz...*

Sztuka i transcendencja: dzisiaj

Wwiększości opracowań słownikowych termin „transcendencja”, pojmowany jako rzeczownik, odnoszony jest do tego, co przekracza świat, w jakim żyjemy na co dzień. Był taki różni się od materii, jest samoistny w swym istnieniu i działaniu. Kojarzone są z nim zwykle przekonania dotyczące wyższości (nie tylko wznoszenia się ponad to, co naturalne, a także wyższego stopnia doskonałości) oraz niepoznawalności (Absolut przekracza granice ludzkiego doświadczenia). Z tak pojętą ideą bytu transcendentnego od wielu wieków konfrontowane były możliwości sztuki [1].

Zasadniczym problemem, jaki pojawiał się, gdy pytano o odniesienie działań artystycznych do transcendencji, była kwestia materialności dzieł. Utwory są obiektami konkretnymi, wywołującymi doznania ze względu na właściwe dla nich jakości zmysłowe. W przypadku sztuk plastycznych efekt ten związany był najczęściej z odtwarzaniem wyglądnów ludzi lub przedmiotów dostępnych podczas oglądu rzeczywistości. Transcendencja (rozumiana tu jako akt przekroczenia) związana była z pytaniem o to, czy jesteśmy w stanie, pozostając w kręgu przedstawionych w dziełach sztuki przedmiotów, wznieść się ku bytowi pozazmysłowemu? Filozoficzna odpowiedź na to pytanie była często negatywna. Na przykład Platon uważał, że wizerunki malarzkie lub rzeźbiarskie nie dość, że nie zbliżają nas do świata Idei, to odziałują szkodliwie, odwracając nasze dusze od tego, co powinno być przedmiotem ich uwagi. Znacznie wyżej z tego punktu widzenia oceniał zajmowanie się geometrią. Jednak w sztuce religijnej przyjmowano zwykle inne stanowisko. W tradycji chrześcijańskiej zmierzano raczej do odróżnienia właściwego i niewłaściwego stosunku do obrazów niż do ich potępienia.

Problem ten pojawił się w sporze między zwolennikami ikonolatrii i ikonoklastami. W Starym Testamencie można znaleźć kilkakrotnie powtórzony zakaz sporządzania malowanych wyobrażeń i posągów Boga, który miał chronić Izraelitów przed bałwochwalstwem. Przypominać miał też, że Bóg jest transcendentny – przekracza możliwości ludzkiego poznania i wyrazu plastycznego. Zakaz ten jednak nie był całkowity i dopuszczał używanie obrazów w kulcie świątynnym. Natomiast w Nowym Testamencie ważnym argumentem na rzecz możliwości obrazowania transcendencji stała się tajemnica wcielenia



Bóg jest transcendentny – przekracza możliwości ludzkiego poznania...

Jezusa, który stał się przez swe narodzenie w ludzkiej postaci obrazem Boga niewidzialnego. Uzasadniało to pojawienie się przedstawień religijnych już w katakumbach i pierwszych bazylikach chrześcijańskich.

Historycy sztuki zajmujący się problemem ikonoklazmu koncentrują się zwykle na jego religijnych objawach. Na zagadnienie można jednak spojrzeć szerzej i wówczas okaże się, że temat ten ma istotne znaczenie także dla innych okresów sztuki, w tym również dla twórczości współczesnej. Taki punkt widzenia przyjął w swej znanej monografii Alain Besançon, określając go jako *historię intelektualną ikonoklazmu* [2]. Mniej interesowały go konkretne konsekwencje plastyczne tego stanowiska, a bardziej problem możliwości bądź niemożliwości obrazowania Boga jako bytu transcendentnego. Przyjął w swej książce punkt widzenia historyczny. W kolejnych rozdziałach przedstawiał dzieje sporu o przedstawianie boskości, biorąc pod uwagę filozoficzno-teologiczne jego przejawy. W związku z tym zakres pojęciowy ikonoklazmu uległ znacznemu rozszerzeniu. Besançon uważa, że pojawił się on już w starożytnej Grecji, gdzie doszło do zderzenia dwóch koncepcji transcendencji. Z jednej strony były to jej postaci społecznie akceptowane, w których nadawano bogom postać ludzką, co znajdowało wyraz w sztuce. Z drugiej

zaś rozwijane były idee filozoficzne, gdzie próby przedstawiania tego, co transcendentne, uważano za próżne, świętokradzkie i niepojęte. Koncepcje te miały jednak charakter elitarny. W praktyce multiplikowano więc obrazy bogów. Rolę społeczną tego faktu dostrzeżono w starożytnym Rzymie. Cesarze uznani zostali za żywe obrazy boskie i w związku z tym pojawił się kult wizerunków imperialnych bogów politycznych. Ich związek z transcendencją był słaby, natomiast istotna była rola perswazyjna. We wczesnym chrześcijaństwie doszło do spotkania izraelskiego zakazu wykonywania obrazów Boga i ikonofilskiej tradycji grecko-rzymskiej. Połączenie

tych stanowisk umożliwiło odwołanie się do postaci Jezusa łączącej to, co transcendentne, z tym, co materialne. Jednocześnie zaś wzmacniający swą rolę Kościół korzystał z rzymskiej koncepcji obrazów imperialnych. Koncepcja sztuki religijnej stawała się więc bardzo doniosła. Tendencji tej nie powstrzymał ikonoklazm bizantyjski. Czasy nowożytne stały się w Europie łacińskiej i katolickiej okresem rozkwitu wytwarzania obrazów świętych uwolnionych od trosk i niebezpieczeństwa kontestacji.

1 W różnych koncepcjach filozoficznych uwzględniane są także inne przykłady bytów transcendentnych. Zwykle pojmuje się je jako istniejące poza wyglądnami rzeczy dostępnymi poznaniu zmysłowemu trwale „substancje” albo „rzeczy w sobie”. Odniesienia do nich pojawiały się w niektórych nowoczesnych koncepcjach artystycznych, jednak nie będę zajmował się nimi w tym artykule.

2 A. Besançon, *L'image interdite. Une histoire intellectuelle de l'icoclasmie*, Paris 1994.

Podkreślano przede wszystkim ich funkcje edukacyjne i pastoralne, możliwości w zakresie nauczania zasad wiary i rozpalania pobożności.

Drugi cykl ikonoklastyczny związany był z pojawieniem się protestantyzmu [3]. Besançon uważa, że nie stanowił on powtórzenia poprzedniego, a zrodził się z nowego sposobu podejścia do zagadnienia transcendencji i klimatu związanego z rozwojem nauki, schyłkiem retoryki, kształtowaniem nowej wizji świata i nowego typu społeczeństwa. Z tej perspektywy francuski autor interpretuje Kantowską duchowość wrogą wobec obrazów, a także estetykę Hegla. W koncepcji drugiego z tych filozofów dostrzega umiejscowienie zagadnienia obrazu boskiego w centrum refleksji nad historią sztuki. Koncepcję zaś „śmierci sztuki” interpretuje jako rodzaj ikonoklazmu polegającego na rezygnacji z obrazów na rzecz pojęć filozoficznych.

Przedstawiłem tu w największym skrócie Besançonowską koncepcję intelektualnej historii ikonoklazmu, gdyż autor jej pokazuje, że zagadnienie relacji sztuki i transcendencji przybierało w dziejach różne formy i wchodziło w wielorakie konteksty. W wielu przypadkach ulegało ono instrumentalizacji, służąc realizacji innych celów. Sytuacja ta występuje także w XX wieku. Dobrym przykładem jest wykorzystywanie przez przywódców państw totalitarnych odniesień do ikonografii chrześcijańskiej. W obrazach takich wizerunek Boga zostaje zastąpiony np. portretem Stalina, w nadziei, że konotacje ukształtowane przez tradycję sztuki religijnej zostaną przeniesione na komunistycznego przywódcę, tworząc wokół niego boską aurę. Pod wielu względami sytuacja ta przypomina starożytny rzymski kult imperialny, choć tym razem odbywa się w kontekście jawnie wrogiego podejścia do religijnej transcendencji [4].

W XX wieku stanowisko ikonoklastyczne dostrzega Besançon w twórczości przedstawicieli abstrakcji, zwłaszcza geometrycznej. Szczególne miejsce przypisuje dziełom Mondriana, Kandinsky’ego i Malewicza, które wywodzi ze szczególnej postaci „religijności symbolistycznej” przełomu XIX i XX wieku oraz wpływu teozofii. Píše, że idea sztuki abstrakcyjnej powstawała w *łonie ruchu religijnego, a ściślej mistycznego* [5]. Z jednej strony można więc uznać, że motywacją twórczości wymienionych artystów, gdy rezygnowali z tworzenia wizerunków rzeczywistości widzialnej, było właściwe dla ikonoklazmu przekonanie, że nie zbliżają one do tego, co transcendentne, a nawet przesłaniają je czy odwracają od niego uwagę. Z drugiej jednak



2

strony nie rezygnowali w związku z tym ze sztuki, nie głosili obrazoburstwa. Przeciwnie, przypisywali działalności artystycznej istotną rolę, o ile zmieni ona charakter na nieprzedstawiający. Odrzucenie przedstawiania rzeczywistości w malarstwie spowodować miało nawet, że obrazy staną się lepszą drogą ku transcendencji niż słowa, których przewagę nad obrazami podkreślali ikonoklaści. Język skazony użyciem w życiu codziennym przesłania transcendencję podobnie jak malarstwo przedstawiające. Dlatego należy odkryć środki nowe, które pozwolą ją wyrazić. Stanowisko przedstawicieli sztuki abstrakcyjnej, na których powołuje się Besançon, jest więc analogiczne jak mistyków, którzy mając poczucie bezpośredniego obcowania z Bogiem, uskarżali się na trudność zakomunikowania tego, co doświadczane. Dlatego francuski autor pisze, że mamy tu do czynienia z *ikonoklazmem nowym, jeśli weźmie się pod uwagę to, że*

porzucenie odniesień do „przedmiotów” i natury nie wywodzi się z obawy przed boskością, a z ambicji mistycznej dania jej obrazu naprawdę godnego [6].

Wątek swoistości ikonoklazmu właściwego dla sztuki abstrakcyjnej można poprowadzić jeszcze dalej. Ikonoklaści nie wątpili w istnienie transcendencji i zadawali tylko pytanie o właściwą drogę do niej. Tymczasem niektórzy przedstawiciele awangardy odwracali ten porządek. Zwracał na to uwagę An-

drzej Turowski, określając twórczość Malewicza jako *formalną transcendencję* [7]. Nie poszukuje się tu nowych środków wyrazu adekwatnych do odczuwanej treści (co za symbolistami zakładał Kandinsky), a przyjmuje, że forma kształtuje treść, czyniąc ją dla nas uchwytą. Malarstwo nieprzedstawiające nie opisuje więc transcendencji, a raczej wskazuje ją. Malewicz to przede wszystkim „twórca języka” koncentrujący się na tym, jak umożliwić bezpośrednio odczuwanie tego, co bezprzedmiotowe. Ikonoklazm taki (o ile termin ów pozostaje nadal zasadny) polegać ma na budzeniu za pomocą form bezprzedmiotowych świata duchowości, przekraczania praktycznego życia i umożliwiania bezpośredniego odczuwania tego, co transcendentne [8].

Przestrogi sformułowane przez przedstawicieli abstrakcji geometrycznej z początków XX wieku okazują się szczególnie doniosłe z punktu widzenia procesów symulacji i powstawania symulaków, których doświadczamy we współczesnym świecie. Pisząc o nich, Jean Baudrillard podkreślał, że stanowią one *zradzalizowaną kontynuację tego, przed czym przestrzegali ikonoklaści. Wściekłość, z jaką pragnęli niszczyć obrazy – twierdził – wyphywała właśnie z tego, że przeczuwali ową wszechwładzę symulaków, posiadaną przez nie zdolność wymazywania Boga z ludzkiej świadomości oraz ową zgrabną i unicestwiającą prawdę, której można się domyślać: w rzeczywistości Boga >*

3 Besançon nie zajmuje się szerzej koncepcjami teologów protestanckich. Tymczasem w ich poglądach znalazły wyraz bardzo istotne idee dotyczące relacji między sztuką a transcendencją. Sergiusz Michalski pisze, że protestanci wykazywali „lęk przed obrazami”, gdyż uważali je za ułudę, coś fałszywego, pozorującego tylko prawdę zewnętrznym wyglądem. Zwolennicy Wicliffe’a (Wycliffe’a) twierdzili, iż *to, co karmi wzrok, zaraża duszę* (*Protestanci i sztuka. Spór o obrazy w Europie nowożytnej*, Warszawa 1989, s. 305). Protestanci byli przekonani o wyższości słowa w drodze do transcendencji. Luter odżegnywał się nawet od stanów ekstatycznej komunii z Bogiem uważając się za skromnego egzegetę Pisma Świętego.

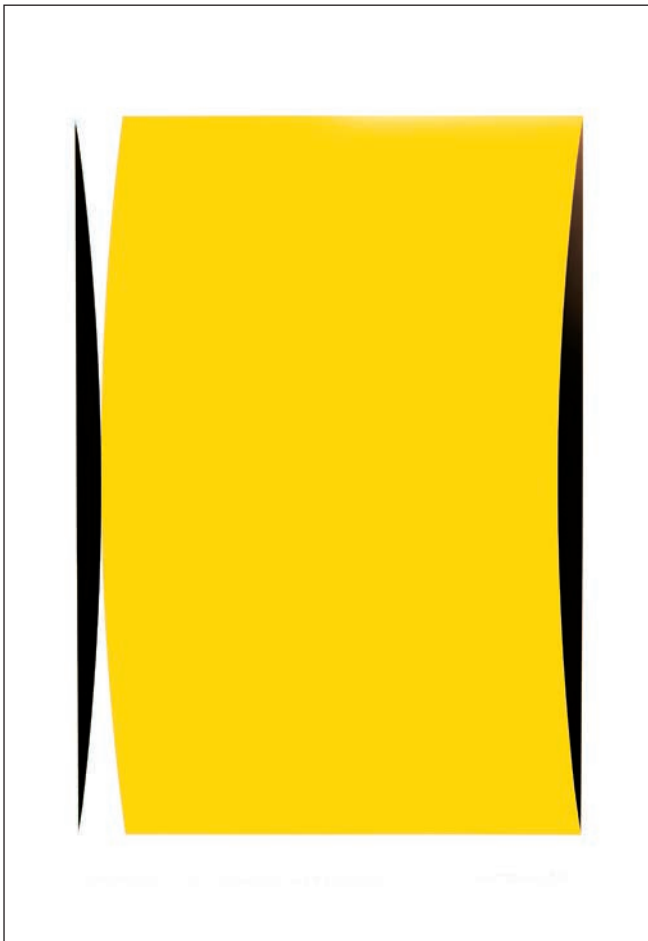
4 Przedstawiona tu uwaga dotycząca roli Stalina w kontekście omawianego problemu nie wyczerpuje złożoności zagadnienia. Boris Groys uważa, że totalnej władzy Stalina nie mogła ograniczać *niczyja obecność nawet w transcendentnym świecie* i dlatego rozważa w związku z nią także dokonania awangardy rosyjskiej. (Por. B. Groys, *Stalin jako totalne dzieło sztuki*, przeł. P. Kozak, Warszawa 2010, s. 94).

5 A. Besançon, op. cit., s. 15.

6 Ibidem, s. 16.

7 A. Turowski, *Wielka utopia awangardy. Artystyczne i społeczne utopie w sztuce rosyjskiej 1910–1930*, Warszawa 1990, s. 90–93.

8 Turowski wskazuje, że analogiczną podejście do słowa występowało w deklaracji Aleksandra Kruczonycha opublikowanej w 1913 roku w zbiorze *Troje*, ilustrowanym alogicznymi pracami Malewicza. Poeta pisał: *dotychczas twierdzono, że myśl dyktuje prawo słowu, a nie odwrotnie. Myślny odkryli ten błąd i stworzyliśmy swobodny język pozarozumowy, powszechny. Dawniej dochodzili artyści poprzez myśl do słowa, my zaś przez słowo do bezpośredniego odczuwania* (cyt. ibidem, s. 95).



1



2

nie było, istnieją jedynie symulakry, sam Bóg był zaś jedynie swym własnym symulakrem [9]. Francuski autor uważa więc, że dopiero w naszych czasach ujawniona została w pełnym wymiarze myśl ikonoklastów. Gdyby chodziło im tylko o to, jak się zwykle sądzi, żeby obrazy nie skrywały idei Boga, nie byłoby wystarczającego powodu, żeby je niszczyć. Można przecież żyć z poczuciem zniekształconej prawdy czy zastanawiać się nad jej skorygowaniem. Natomiast do „metafizycznej rozpacz” prowadzi przeczucie, że obrazy niczego nie kryją i nie odsłaniają, że nie są stworzone na wzór transcendentnego modelu, lecz są irreferentne, samowystarczalne. Temu, jak twierdzi Baudrillard, należało przeciwstawić się za wszelką cenę. Podaje też kolejne etapy uświadamiania sobie sytuacji obrazu, biorąc pod uwagę jako jeden z etapów poglądy ikonoklastów. Najpierw przyjmuje się, że stanowi odzwierciedlenie głębokiej rzeczywistości, później dochodzi do zauważenia, że skrywa i wypacza głęboką rzeczywistość, w konsekwencji pojawia się przypuszczenie dotyczące skrywania przez obraz nieobecności głębokiej rzeczywistości, aż wreszcie następuje uświadomienie, iż pozostaje bez związku z jakkolwiek rzeczywistością: jest czystym symulakrem samego siebie [10]. Ostatni etap właściwy jest dla sytuacji współczesnej. Mnożone są obrazy, które już niczego nie przedstawiają, do niczego nie odsyłają, a same są realnością, zastępują przy tym różne odmiany realności. Z naszego punktu widzenia ważny jest fakt, że w świadomości ludzi pewne odmiany obrazów stawiane są w miejsce transcendencji, czy też „produkuja” transcendencję.

Odnosząc się do sporów z przeszłości Baudrillard pisze, że ikonoklasti oskarżani o pogardę i sprzeciw wobec obrazów byli tymi, którzy przypisywali



3

im właściwą wartość, uświadamiając sobie i nam, że obrazy wypaczają rzeczywistość transcendentną. Można więc powiedzieć, że zmusili, także artystów, do refleksji nad własną działalnością, co zaowocowało w twórczości awangardowej wielu nowymi koncepcjami. Z drugiej jednak strony, według francuskiego autora, to ikonolatrycy byli umysłami w najwyższym stopniu nowoczesnymi, najodważniejszymi, ponieważ pod pozorem przejawiania się Boga w zwierciadle obrazów inscenizowali już jego śmierć i zniknięcie w epifaniach jego własnych przedstawień [11].

Czy wspomniana wyżej działalność awangardowych ikonoklastów mogła zatrzymać ten proces choćby w odniesieniu do sztuki? Chyba najbardziej radykalnym przykładem tej tendencji była Malewiczowska koncepcja suprematyzmu. Czy więc jej podstawowa ikona, jaką stał się Czarny kwadrat, prezentowała taką formę, która nie karmiła wzroku, nie tworząc ułud stawała się, jak podkreślał

artysta, „oknem” otwierającym się na transcendencję? Turowski wyjaśniając to dążenie Malewicza pisał, że podjął on próbę przerwania planu wyrażania na plan treści, zespolił przedstawiające z przedstawianym (kształt rozplynął się w pojęciu) [12]. Forma jednak istniała i choć była bardzo zredukowana, mogła zacząć funkcjonować w sztuce bez z związku z uwzględnianą przez artystę rzeczywistością pozamaterialną – mogła stać się jej symulakrem.

Obserwując sztukę współczesną, zauważyć można dwie odmiany funkcjonowania Malewiczowskiego Czarnego kwadratu, a także innych form suprematystycznych, jako symulakrów. Pierwsza odmiana polega na przypisaniu im przez artystów mocy przywoływania transcendencji. W rzeczywistości jednak obecnie, niezależnie od tego, jak opracowane malarsko, formy te nie „rozplywają się” w tym, co duchowe. One

9 J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, przeł. S. Królak, Warszawa 2005, s. 10.
10 Ibidem, s. 11–12.

11 Ibidem, s. 10.
12 A. Turowski, op. cit., s. 146.

najwyżej o transcendencji przypominają, albo sprowadzają ją do rodzaju zmysłowego przeżycia estetycznego. Być może nie przesłaniają jej, czy nie zastępują, ale z pewnością ich referencyjność jest bardzo osłabiona.

Druga odmiana dzisiejszego funkcjonowania form suprematystycznych jako symulakrów jest znacznie bardziej radykalna. Oparta jest na ironii i polega na rozbijaniu złudzeń, że możliwe są takie obrazy, które zdolne są zachować związek z transcendencją, nie przekształcając się w przedmioty z życia codziennego. Przykładów jej można znaleźć wiele we współczesnej sztuce polskiej. W 1985 roku Paweł Susid namalował obraz, w którym Malewiczowski *Czarny krzyż* zinterpretował jako *projekt stołu dla 4 osób*. W 2004 roku Ewa Partum pokazała *Czarny kwadrat* jako informacyjny znak drogowy, ustawiając go na słupie przed wejściem na teren posesji. W tym samym roku Jarosław Modzelewski uczynił go dekoracją łazienkowa w instalacji *Czarne kafelki, białe kafelki*. We wszystkich tych przypadkach artyści nie ograniczali się do pokazania form suprematystycznych jako symulakrów transcendencji, a dowodzili, że można im przypisać także inne znaczenia i funkcje. Nieco inny aspekt problemu uwzględniony został w filmie Spergrupy Azorro *Rodzina* (2004 r.). Pokazuje on fragment życia przeciętnej współczesnej rodziny roztrząsającej przed telewizorem poważne kwestie artystyczne. Dzieci natomiast, bawiąc się na dywanie, lepią z plasteliny lub rysują znane dzieła sztuki. W pewnym momencie dziewczynka wykonuje flamastrem czarny kwadrat na białym tle. Forma ta jest jednym z wielu kształtów, pozbawiona została wszelkiej referencyjności, nawet ironicznej [13].

Czy zarysowana tu sytuacja powoduje, że odniesienia do transcendencji w sztuce dzisiejszej nie mogą występować, a artyści, którzy zakładają je, ulegają złudzeniom [14]? Problem jest tym bardziej złożony, że wielu analityków współczesności podkreśla, iż żyjemy w czasach pometafizycznych. Wrażliwość na to wszystko, co przekracza sferę immanencji uległa zdecydowanemu osłabieniu lub zanikła. Charakteryzując tę sytuację z filozoficznego punktu widzenia Agata Bielik-Robson pisze, że *duchowość ponowoczesna nie jest możliwa, ponieważ nie jest już możliwe myślenie metafizyczne, które stanowi jej niezbędny składnik* [15]. Nie potrafimy przekroczyć tego, co materialne, wznieść się ponad to, co jednostkowe. Sytuacji tej nie traktujemy ponadto jako stanu kryzysu, a jako „emancypację od duchowości”. Można więc powiedzieć, nawiązując do wcześniejszych rozważań, że zastąpienie w sztuce odniesień do transcendencji symulakrami nie jest przeżywane jako stan negatywny. W związku z tym strategię z jednej strony radykalnej demaskacji, demontażu, dekonstrukcji, a drugiej parodii, ironicznej rewizji lub parafrazy, traktowane są jako wyzwalające.

Bielik-Robson zauważa jednak także dwie drogi poszukiwania transcendencji inaczej pojmowanej. „Inność” ich polega na tym, że punktem wyjścia nie są całościowe koncepcje duchowości, substancji, podmiotu czy jaźni. Nie ma założeń metafizycznych. Nie ma też właściwych znaków otwierających do niej drogę. Akceptuje się wielość prywatnych języków i perspektyw. Rezultaty są nieprzewidywalne, cele niepewne, a spory nierozstrzygalne. Panuje jednak wiara w „moc sensotwórczą”, choć osiąganą często w zaskakujący sposób.

Pierwsza droga wskazywana przez polską autorkę nawiązuje do swoistej interpretacji poglądów Richarda Rorty'ego. Rozróżniał on, jak wiadomo, język właściwy dla fizyki – opisowy, którego zasady użycia podlegają ścisłym kryteriom, wypowiedzi formułowane w nim są sprawdzalne, oraz języki nienormalne – nie spełniające tych reguł, stosowane w filozofii, mistyce, poezji itp. Dla tych drugich właściwe jest budowanie „nowych metafor”, które niczego nie opisują, ale są w stanie w różny sposób angażować ludzi. Jednym z kierunków takiego angażowania jest pobudzanie ich sfery duchowej. Dlatego można uznać je za *substytut tradycyjnego języka duchowego, parafrazę perspektywy metafizycznej* [16].

Wobec tak pojętej koncepcji duchowości niemetafizycznej wysunąć można szereg zarzutów zwracając uwagę, że stanowi formę pasożytniczą wobec

Transcendencja (...) związana była z pytaniem o to, czy jesteśmy w stanie (...) wznieść się ku bytowi pozazmysłowemu?

1. Jerzy Treliński, *Koło, koło [tamane na] koła*, 2012, Polska
2. Dorota Grynczel, *13 [tamane na] 13*, 2013, Polska
3. Anders Liden, *Medytacja*, 2013, Szwecja

duchowości tradycyjnej odciętej od odniesień przedmiotowych (język o samym mówieniu), rodzaj „zabawy w zbawienie” (w duchowość), w którą ludzkość gra tak długo, póki się nie znudzi itd. Do tych zarzutów, wysuwanych przez Bielik-Robson, dodać można też argument odnoszący się do sztuki. Współcześnie płodnym obszarem wynajdywania „języków nienormalnych” jest twórczość postsurrealistyczna (np. obrazy Zdzisława Beksińskiego i wielu innych podobnie działających malarzy). Sam surrealizm także często bywa interpretowany jako obszar nowych odkryć duchowych. W odniesieniu do tego kierunku warto jednak pamiętać, że jego główny teoretyk André Breton podkreślał, iż *surréal* nie jest tym samym co „surnaturel”. Nadrealność zawarta jest w rzeczywistości fizycznej, naturalnej, widzialnej i nie ma odniesień do transcendencji [17].

Drugą drogę postmodernistycznego odniesienia do duchowości dostrzega Bielik-Robson w rozważaniach Charlesa Taylora. Zwraca uwagę, że podkreślany przez niego Ideał Autentyczności nie jest przejawem powszechnie akceptowanego współcześnie „prawa do narcyzmu” i będących jego konsekwencją powierzchniowych wytworów, a ekspresją pojedynczej niepowtarzalnej jaźni, która może sięgać do głębi. Doświadczenia takie, w tym doświadczenia religijne, nie odślaniają uniwersalnie ważnej prawdy, nie są czymś danym, odziedziczonym, często są przygodne (nie układają się w całościową wizję metafizyczną), ale mają wartość sensotwórczą, otwierając na byt i dokonując zestrojenia „ja” i czegoś poza mną. Dochodzi w ten sposób do indywidualnej epifanii, która zawsze przyporządkowana jest osobistej wizji. Może ona wyprowadzić nas w obszar poza subiektywnością, ale droga ta wiedzie przez szczególnie intensywną świadomość doznań wewnętrznych.

Taylor zakorzenił swą koncepcję epifanii w poglądach dziewiętnastowiecznych romantyków. Termin ten stosowany był jednak także w odniesieniu do dwudziestowiecznej literatury nowoczesnej. Na przykład określano tak pojawiające się w powieści Jamesa Joyce'a *Portret artysty czasów młodości* momenty, w których drobne wydarzenia, przedmioty czy rozmowy objawiały głębsze znaczenia początkowo nie dostrzegane. Pojmowaną w ten sposób epifaniczność odnieść można także do problemu przejawiania się transcendencji w sztuce współczesnej. Powołam się na dwa przykłady.

Pierwszym jest twórczość Romana Opałki. Artysta określał się jako religijny agnostyk. *Nie podchodzi do Boga – pisał – jak do zjawiska religijnego, ale jako do przejawu emblematycznego, materialnego i logicznego zarazem, paradoksalnie skojarzonego ze skrajną egzaltacją duchowości* [18]. Nie przyjmował więc odniesienia do transcendencji jako punktu wyjścia swej twórczości, jednak uprawiana przez niego działalność oparta na skrajnym zawężeniu środków artystycznych i rygorystycznym przestrzeganiu przyjętych zasad przypominała rytuały i ascezę stosowane dla doskonalenia duchowego w praktykach religijnych. W przypadku Opałki były to praktyki swoiste, nie wyznaczone przez instancję nadrzędną, ale przy koncentracji psychicznej prowadziły do swoistych indywidualnych epifanii. Artysta nie używał tego słowa, pisał o „przygodach” [19], jakie pojawiały się w procesie malarskiego liczenia. Przygodami tymi, biorąc pod uwagę charakter wykonywanych przez Opałkę czynności, mogły być nieoczekiwane przebliski nieskończoności, prowadzące do swoistego odczuwania niereligijnej transcendencji.

Drugim przykładem jest jeden z nowych cykli prac Jana Berdyszaka zatytułowany „Reszty reszt”. Nawiązuje on do wcześniejszych realizacji artysty, w których podejmował problem całości. Tym razem jednak skoncentrował się na zagadnieniu „niecałości”. W szkicowniku 158 z lat 1999–2004 pisał, że *odjęcia, braki i niepewności ekwiwalentów, muszą zostać włączone do procesów twórczych* [20]. Kontakt z pracami wizualizującymi je, wchodzącymi w skład cyklu *Reszty reszt*, dostarcza poczucia kontaktu ze *światami abstrahującymi się na nieporównywalny sposób* [21]. Doświadczenie to, nie związane z określoną metafizyką, ma charakter epifanii wynoszącej nas poza lub ponad dziedzinę, w ramach której upływa nasze zwykłe życie. ■

13 Uwzględnione tu przykłady, a także inne, omawia szerzej Miłosz Słota w napisanej pod moim kierunkiem pracy magisterskiej *Ironiczne reinterpretacje sztuki awangardowej w dziełach współczesnych*, Łódź 2013.

14 Pomijam w tym pytaniu kwestie sztuki wyznaniowej, której przedstawiciele tworzą w ramach określonego światopoglądu i związanych z nim założeń artystycznych.

15 A. Bielik-Robson, *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formę duchowości*, Kraków 2000, s. 267.

16 Ibidem, s. 273–274.

17 Por. K. Janicka, *Światopogląd surrealizmu*, Warszawa 1969, s. 192.

18 *OPALKA 1965/1 – ∞*, Paris 1992, s. 18.

19 Por. R. Opałka, *Anti-sisyphos*, Stuttgart 1994, s. 175.

20 J. Berdyszak, *Ze szkicowników*, [w:] Jan Berdyszak. *Reszty reszt*, katalog wystawy w Galerii Sektor I, Katowice 2009, s. 34.

21 Ibidem, s. 31.



BOŻENA KOWALSKA

Artyści wobec transcendencji

Co łączy i wyróżnia sztukę każdego czasu spośród innych obiektów i zjawisk kultury materialnej? Przykładowo: kamienny krąg Stonehenge, malowidła Altamiry czy Lascaux, ołtarz Wita Stwosza, ikonostas cerkiewny, *Czarny kwadrat na białym tle* Malewicza, tryptyk trzech barw Yves Kleina czy *Umarłą klasę* Kantora? Jindrich Chaloupecki odpowiedziałby, że to „apel transcendentalny”. Z wyjątkową natarczywością nasuwa się w tym miejscu pytanie: czy element transcendentny nie jest jedynym wyróżnikiem prawdziwej sztuki, a gdy go nie ma, mamy do czynienia tylko z dekoracją, grą intelektualną lub innym rodzajem rozrywki?

Według słownika *transcendencja* (łac. *transcendens* – *przekraczający*) filoz. *istnienie na zewnątrz, poza (ponad) czymś, w szczególności: istnienie przedmiotu poznania poza umysłem poznającym, bądź bytu absolutnego poza rzeczywistością* [1].

W sztuce poszukiwanie i odnoszenie się do tego, co poza nami – wielkie, przeczute ale nieznanne, lub tajemnicze tylko i niesprecyzowane – daje się obserwować od najdawniejszych czasów po dziś, i niezależnie od szerokości geograficznej. Zazwyczaj ów czynnik transcendentny łączył się w sztuce z różnymi wierzeniami religijnymi, z mniej lub bardziej ukształtowanym wyobrażeniem niezależnych od człowieka sił

kierujących losami wszechświata i ludzi. Toteż czynnik ten odczuć się daje jako szczególne promieniowanie w tym samym stopniu, gdy kontempluje się jantry tantryczne, podziwia prostotę „tori” – japońskich bram nieba, albo ogląda chińskie, jadeitowe krążki „pi” czy ikony Andrieja Rublowa lub Jerzego Nowosielskiego.

Ale sztuka nie zawsze służyła transcendencji religijnej, choć działo się to i dzieje nader często. Transcendentne przeżycie w sztuce i przez sztukę bywa też równoległe i paralelne wobec transcendentnego przeżycia religijnego. Moment intuicyjnego, bezinteresownego aktu twórczego, co w XIX w. i jeszcze w XX określano natchnieniem, ma zawsze cechy przekraczania siebie przez artystę. Może to być pojęte jako erupcja skumulowanej energii twórczej tkwiącej w człowieku, w jego jedni z przyrodą i kosmosem. Może też być rozumiana jako ujawnienie się w człowieku elementu boskiego. Tak traktowało akt twórczy wielu myślicieli-teoretyków i wielu artystów, żeby przypomnieć tu tylko antropozofa Rudolfa Steinera albo poglądy Wassily'ego Kandinsky'ego czy Andrieja Tarkowskiego, dla którego sztuka pozbawiona wymiaru duchowego i religijnego nie jest sztuką. Najpiękniej myślał i pisał o akcie twórczym Mikołaj Bierdiajew. Upatrywał on w biblijnym twierdzeniu o stworzeniu człowieka

na podobieństwo Boga przede wszystkim podobieństwa w zdolności ludzkiej do geniuszu Bożego, nadające rzeczywistości człowiekowi najwyższą rangę.

Ale dziś, w świecie coraz bardziej zeświecczonym, w którym sztuka staje się dla artysty wciąż częściej tylko sprzedażnym towarem i sposobem na uzyskanie rozgłosu, a religia jest przede wszystkim martwym kodeksem zakazów i nakazów – gdzie pozostaje miejsce na transcendencję czy to w świeckim, czy w Boskim wymiarze?

Zagadnienie jest na tyle interesujące, że warto by prześledzić stosunek do niego samych artystów. Podjęłam taką próbę, nadając memu kolejnemu plenerowi hasło *Sztuka a transcendencja* i wszystkim jego uczestnikom – międzynarodowej grupie 36 artystów postawiłam niełatwe zadanie odpowiedzi na pytanie: „Twoja sztuka a transcendencja”.

Uzyskane teksty nie dają wprawdzie miarodajnej odpowiedzi na pytanie o stosunek twórców *en gros* do rozpatrywanego tu problemu. Wspomniany plener gromadzi bowiem artystów tylko jednej formacji: posługujących się językiem geometrii, a sztuka bezprzedmiotowa najczęściej wszak i najcelniej wyraża treści metafizyczne. Marcel Brion pisze na przykład na ten temat: *Podczas naszej wędrówki dookoła całej ziemi natykamy się wciąż i wszędzie na istnienie – a czasem nawet na supremację – abstrakcji w sztuce. Dostrzegamy, że abstrakcja najczęściej stanowi wyraz czynnika religijnego albo głębokiego uduchowienia i potrafi oddać je w sposób najdoskonalszy. Można nawet powiedzieć, że sztuka jest o tyle bardziej metafizyczna, o ile mniej naturalistyczna, a bardziej abstrakcyjna* [2].

Można by więc oczekiwać, że w gronie twórców operujących geometrią większa niż u innych artystów jest szansa znalezienia tego, poszukiwanego czynnika transcendencji. Bo, jak z kolei utrzymywał Maurice Raynal: *to, co wieczne i niezmienne stanowi cel każdej poważnej sztuki. Dążenie ku temu celowi skłania malarza do szukania coraz doskonalszego wyrażania prawd uniwersalnych. Samej geometrii nasuwa się możliwość przyjęcia roli wypowiedzi artystycznej* [3].

Tymczasem teksty uzyskane od wspomnianej grupy twórców okazały się zaskakująco różnorodne zarówno pod względem stosunku do transcendencji, jak przede wszystkim rozumienia sensu tego pojęcia. Słownikowe „poza, ponad” i dosłowne tłumaczenie z łaciny: „transcendens – przekraczający” zdobyły przewagę nad znaczeniem tego terminu w jego szerszej definicji: *istnienie (...) bytu absolutnego poza rzeczywistością*. Zaledwie pięciu spośród 36 twórców mówi o poszukiwaniu związku z Absolutem czy dążeniu do wyrażenia odczuć metafizycznych. Przy tym jest to formułowane z dużym dystansem i ostrożnością, często metaforycznie, choć zawsze poetycko. *Niemówność zobaczenia Boga według mistyki chrześcijańskiej*

– pisze jeden z najmłodszych artystów – *to zasłona bardzo cienka, delikatna i uduchowiona. Udany obraz bywa taką zasłoną* (Łukasz Leszczyński). Inny autor dostrzeżga w swojej sztuce *Stygmaty Obecności* i stwierdza, że *Niewidzialne obrazu stanowi jego sens. Praca twórcza podobna jest do praktyki ascetycznej. Skupienie, wyciszenie, uważność* (Mieczysław Knut). Nie mniej czytelnie odwołuje się do Absolutu twórca, który powiada o swoich pracach, że *oparte są w sposób symboliczny na interpretacji idei jedności i mnogości*. I podsumowuje swoją wypowiedź: *Prosta czynność malarska, polegająca na dzieleniu pola obrazu na ograniczoną liczbowo, skończoną ilość elementów, które mimo różnych miar i proporcji harmonijnie tworzą jedność obrazu, zachowując przy tym swą jednostkową indywidualność – staje się kreacją wizualnej struktury mającej uniwersalny ale i w najgłębszym sensie transcendentalny charakter* (Jan Pamuła). Symbolicznie zdaje się przywoływać ten sam Absolut inny malarz, gdy pisze: *o niezrozumiałej ostateczności, która to określa porządek i harmonię* (Mateusz Dąbrowski).

Wielu artystów transcendencję utożsamia z rodzajem medytacji, nie ujawniając na ile ma ona związek – albo też go nie ma – z wiarą w istnienie świata nadprzyrodzonego, w niepoznawalną siłę rządzącą uniwersum. *Praca nad obrazem jest dla mnie rodzajem medytacji* – stwierdza jeden z nich, młodszego pokolenia. – *Interesuje mnie stworzenie zjawiska wizualnego, w którego postrzeganiu wyczuwalne będzie przekroczenie bariery materii. Obrazu jako zaledwie inicjatora procesu, w którym widz będzie miał szansę doświadczyć czegoś, co jest poza rzeczywistością empiryczną* (Michał Misiak). I analogicznie artystka ze średniej generacji: *Maluję rytmicznymi pociągnięciami pędzla. Powtarzalność tej samej czynności przez wiele godzin działa jak mantra. Wchodzę w inne rejony świadomości, jest to rodzaj transu (...)* Istotą rzeczy jest u mnie stworzenie niematerialnego zjawiska (Tamara Berdowska). Nieco inaczej, ale podobnie odczuwa to francuska malarzka: *Podczas godzin, gdy pracuję, znajduję się wewnątrz obrazu. Mieszkam w nim. (...) Kroję, kleję, mierzę, zestawiam paski, oddzielam je. Stopniowo zaczynają się (...) rozciągać w nieskończoność. Znajduję się w tym, co widzialne i niewidzialne (...) Buduję czas, który jest (...) medytatywny. Czas i przestrzeń przestają istnieć. Całe uniwersum jest zawarte w obrazie* (Dominique Chapuis). Na pograniczu przeżycia aktu twórczego i aktu wiary w istnienie wyższej siły kierującej światem zdaje się sytuować wypowiedź rosyjskiej artystki: *Moje spojrzenie kieruje się ku górze, do nieba gwiazd – wspomina moment z dzieciństwa. – Nagle ogarnia mnie doznanie, że cały świat i ja jesteśmy jednym. Znikają wszystkie lęki, ciągły niepokój, że nie znajdę w życiu własnego miejsca, że nie wiem po co żyć, dlaczego śmierć (...)* Wzięłam >

Transcendentne przeżycie w sztuce bywa też paralelne wobec transcendentnego przeżycia religijnego.

1. **Paweł Lewandowski-Palle**, *OBRAZ 789*. 7 sierpnia 2013 (pamięci Wandy Gołkowskiej), 2013, technika akrylowa, polimerowa i olejna na płótnie lnianym, 70 x 50 cm, fot. Marcin Kucewicz

2. **Anna Alicja Trochim**, *W czerwieni*, 2013, technika olejna na płótnie lnianym, 90 x 90 cm, Polska





1

do ręki pędzel i wszystka codzienność przestała istnieć. Moimi strukturami czasu przeciwstawiam chaosowi, niepokojom, lękom coś trwałego, niezmiennego. Dla mego życia jest to dowód, że transcendencja jest możliwa (Eugenia Gortchakova).

Zapewne nie jest osiągalne ściśle rozgraniczenie pomiędzy przekroczeniem granicy racjonalizmu i praktycyzmu, związanym z aktem twórczym a analogicznym przekroczeniem tej granicy w momencie wzniesienia myśli do tego, co Niepoznane i Niedościgne. Nierzadko zresztą dwa te rodzaje transcendencji łączą się w jedno. Podobnie odczucie aktu twórczego, czy wręcz zjawiska sztuki jako tajemnicy, z równym prawdopodobieństwem oznaczać może transcendencję o świeckim podłożu, jak też odnoszącą się do Absolutu, lub – może nawet nie do końca uświadomione połączenie obydwu.

Otwarta forma – pisze Hellmut Bruch, twórca tego pojęcia, malarz i rzeźbiarz posługujący się w twórczości ciągiem Fibonacciego – jest moją otwartą tajemnicą, ona stwarza przestrzeń dla transcendencji i dla tego, co porusza mnie w najgłębszej głębi. Jedna zaś z najmłodszych uczestniczek pleneru powiada: Moja praca byłaby bez sensu gdyby nie Tajemnica. Jednak mam przecucie, że zastanawianie się nad naturą tej Tajemnicy może być dla niej destruktywne. Są przestrzenie, których nie powinno się naruszać rozumem (Anna Szprynger). Ktoś inny jednak w odniesieniu do swoich doświadczeń stara się rozumowo, dokładnie sprecyzować omawiane tu pojęcie. Transcendencja w mojej pracy – pisze – to zrozumienie procesu twórczego poza świadomością dzięki ponadracjonalnemu stanowi umysłu podczas procesu kreacji (...) jak powiedział Goethe „jest to objawienie rozwijające się z wnętrza człowieka” (...) przejawia się jako przebieg myśli twórczej, w której dostrzegam rozwiązanie nurtujących mnie pytań (Dorota Grynzel). Całkowicie odmienny punkt widzenia reprezentuje artystka silnie związana emocjonalnie z przyrodą. Bóg, światło, słońce, czas i przestrzeń. To, co robię tkwi we mnie od pierwszych chwil, gdy rejestrowałam świat świadomie. Tutaj zawarta jest moja transcendencja (...) Wschody słońca o świcie w głębokim lesie. Podziw dla trudu ojca i żal zżętych, umarłych zbóż i łąk. To jest moja transcendencja (Anna Trochim).

W inne jeszcze rejony przeżycia artystycznego przenosi nas twórca za-inspirowany dalekowschodnią filozofią i sztuką, łączący plastykę z dźwiękiem. Dążę do wywołania u widza (...) wieloznacznego stanu niepewności, który odsyła go do przeżycia dzieła sztuki (...) stanu jedności z Kosmosem, Wszechświatem. Wydaje mi się, że w moich akcjach, a ostatnio w działaniach dźwiękowych zbliżam się do pożądanego efektu. Dźwięk ze względu na swoją ulotność, abstrakcyjność jest bardzo atrakcyjnym i mistycznym medium. (...) poprzez fizyczny wpływ wibracji na nasz organizm (...) powoduje jego bezpośrednie, cielesne odczuwanie. (...) Powoduje stany, które doprowadzają odbiorcę od medytacji do stanów transu włącznie, a może i SATORI – buddyjskiego oświecenia. Stanu, w którym nasza nadświadomość poznaje Niepoznawalne, przekracza granice naszej cielesności, bytuje poza bytem. Przeżycie

artystyczne w kontakcie z dziełem sztuki otwiera możliwości naszego umysłu do przekraczania granic naszego poznania (Ryszard Ługowski).

Na podstawie zebranych wypowiedzi można wnioskować, że każdy artysta rozumie transcendencję inaczej. Większość jej szuka, nieliczni – odrzucają. Przykładowo jeden z malarzy o szczególnym upodobaniu dla matematyki i logiki, w sposób niejednoznaczny, ale myśląc o własnym obrazie, tak opisowo sformułował swój negatywny do niej stosunek: *Jestem tylko ja i on. Często nie rozumiem go, ale jeszcze częściej nie rozumiem siebie; może tam jest to, co określa to ładnie brzmiące słowo na literę T. Im bardziej odkrywam go – tym bardziej widzę, że tego tam nie ma. I niech tak pozostanie* (Paweł Mostowski).

Są też artyści, którzy interpretują transcendencję w sposób całkowicie zracjonalizowany: *Moje obrazy wieloaspektowe powinny być oglądane jednocześnie z różnych stron – pisze twórca, który jest równocześnie filozofem. – Każdorazowo z przekroczeniem czy naruszeniem tradycyjnych warunków percepcji obrazu, z dążeniem do uwzględnienia tego, co jest poza lub ponad aktualnie widzianym* (Grzegorz Sztabiński).

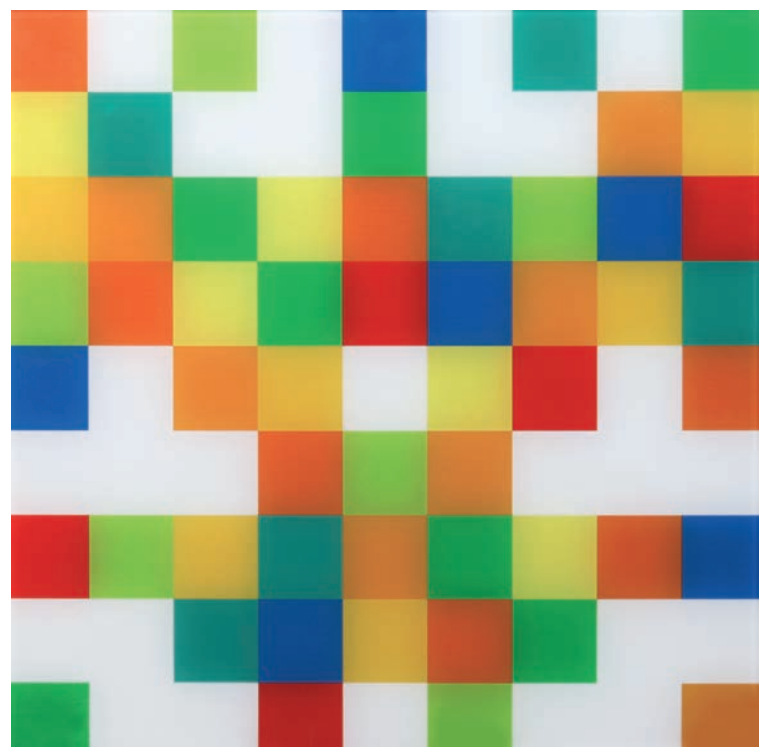
Od transcendencji odłączają się twórcy związani z nurtem sztuki konkretnej. *W początkach mojej pracy – pisze jeden z nich – problem transcendencji miał dla mnie duże znaczenie. Zajmowałem się w owym czasie religią, ezoteryką i psychologią. Ostatnio temat transcendencji ustąpił* (Josef Linschinger). Inny przedstawiciel „konkrete Kunst” stwierdza: *W mojej pracy nie dążę w żaden – w każdym razie świadomy sposób – do transcendencji. Dlatego wątpię, czy coś takiego w ogóle jest w niej zawarte* (Gerhard Hotter). A inny malarz tej opcji, działający polami koloru, powiada: *Niezwykle subtelne doznania zmysłowe (...) mogą transcendentnie poprzez kolor być przekazywane przez jednego człowieka drugiemu człowiekowi, ponieważ barwa emituje medytatywną moc* (Jo Kuhn).

Mimo że przedstawione tu poglądy na transcendencję w sztuce pochodzą od artystów – jak już o tym była mowa – tylko jednej orientacji – panorama ich zapatrywań jest bardzo szeroka: od poszukiwania religijnie pojętego Absolutu, poprzez świecko rozumiane przekraczanie w akcie twórczym racjonalizmu i logiki, przez dosłowne jej traktowanie jako oglądania czegoś materialnego „nad” lub „poza”, aż po jednoznaczne zanegowanie transcendencji.

Skoro zaś w grupie artystów posługujących się językiem geometrii, a więc bardziej niż inni predysponowanych do głębszego rozumienia tego pojęcia, tylko część je afirmuje i uważa za kluczowe w swojej sztuce – to jakby je potraktowali artyści innych orientacji? W dzisiejszym świecie skomercjalizowania i konsumpcji wymiar duchowy w znacznym stopniu utracił swe dawne znaczenie. Czy przez to wszakże stał się on tak w sztuce historycznej, jak i współczesnej mniej istotny? Przecież to on nadawał jej zawsze prawdziwy sens i cel. ■

Przypisy:

- 1 Słownik wyrazów obcych. PWN Warszawa 1980, s. 769.
- 2 M. Brion, *Geschichte der abstrakten Kunst. Du Mont V.*, Köln 1960, s. 28.
- 3 M. Bierdajew, *Sens twórczości*. Wyd. Antyk, Kąty 2001, s. 82–84.
- 4 M. Raynal, *Esprit Nouveau nr 7*, Paryż 1912, cyt. za: M. Brion, jw., s. 13.



2

Światło odbite

Lepiej jest milczeć i być, niż mówić, a nie być

List św. Ignacego Antiocheńskiego do Efezjan (nr 13-18, I)

Przyznaję, że jedną z ważniejszych dla mnie kwestii nie tylko w sztuce i estetyce, jest problem metafizyki. Chciałbym jednak być dobrze zrozumianym: przez metafizykę rozumiem nie dywagacje o duszkach i bliżej nieokreślonych tajemnicach, jak chce tego przeciętny zjadacz chleba, ale filozoficzny wysiłek myślenia o naturze bytu, czyli próbę rozwikłania tajemnicy samego istnienia. Z tego jednego słówka „jest” można zapewne, a nawet należałoby, wyprowadzić całą aksjologię a także teorię poznania, co próbowałem czynić, przewracając do góry nogami cały kartezyjizm, w swoich książkach, a w szczególności w *Tezach o ethosofii*, która to praca poddana została jedynie „gryzącej krytyce myszy”.

Sztuka i estetyka miałyby w moim zamyśle spełnić niezwykle ważną i istotną rolę w tym projekcie filozoficznym: miał bowiem poprzez swój immanentny kreacjonizm zasłaniać ów fenomen bycia, właśnie go wydobywać, uwyrażniać, ujawniać jego niezgłębioną tajemnicę. Artysta zatem to raczej pasterz bytu, a nie jego demiurg – tak mi to wychodziło w moim myśleniu.

A zatem poprzez dzieło świeci samo Istnienie, a nie światło odbite wyłącznie od umysłu i wyobraźni artysty. Czy naprawdę? Łatwo napisać, rzucić tych kilka słów na papier, ale jak to pokazać? To raczej droga, a nie zestaw gotowych środków i nie można polegać na żadnych manifestach.

Przyznaję, są różne wędrówki: w czasie, przestrzeni, wyobraźni. Także różne w formie i sposobie przemieszczania się – zarówno te palcem po mapie, jak i te poprzez wyciągnięcie kolejnej książki z półki. To chyba dość banalne stwierdzenie. Ale i bywa, że na tym banalnym szlaku doznać można nagłego zadziwienia. Oto bowiem stajesz przed czymś, co już się wydarzyło dawno temu kiedyś, ale jednocześnie napełniony nagle zostajesz świadomością tego, że to dopiero przyszłość – po prostu to jeszcze będzie. Dlaczego? – Sam nie wiem.

Tej starej kobiety nigdy nie widziałem. Nikt o niej mi nie opowiadał, bo nikt o niej nawet zapewne nie słyszał. Ta wędrówka zaczęła się wyciągnięciem przypadkowego woluminu z półki bibliotecznego.

Chciałbym przedstawić postać niezwyklej – odgrzebaną po latach w starym roczniku „Polskiej Sztuki Ludowej”. Ale bynajmniej nie o archiwalia tu chodzi... Raczej o to, co wynika z tego przypadkowego odkrycia dla nas i dla – tak, tak – nowoczesnej sztuki awangardowej.

Oto pani Katarzyna Gawłowa ze wsi Zielonka pod Krakowem. Tam zapewne mieszkała, tam się urodziła (zapewne jeszcze pod sam koniec wieku XIX) i tam malowała. Panią Katarzynę interesowały niemal wyłącznie tematy religijne. Rozumiała je po swojemu i mocą własnej wyobraźni ubierała je w kształty i kolory. Ale nie mogę tu napisać, jak to uczyniłby zapewne krytyk artystyczny lub wyrafinowany estetyk, iż tematy te „fascynowały” malarzkę. Pani Gawłowa, jak wynika z jej wypowiedzi, wyraźnie jakby czuje respekt przed postaciami i sprawami, które maluje. Co to znaczy? Ano to, że nie ma w niej nic z owej dumy artysty ze swojego dzieła. Swoje zajęcie uważa ona za niejako służebne wobec spraw, które wyraża pędzlem, kształtem, kolorem, formą. Ta swoista pokora wobec treści religijnych – wbrew pozorom – wyraża się określoną dyscypliną co do sposobu malowania. Pani Gawłowa mówi: *Najbardziej lubię malować Pana Jezusa. Na obrazku to, co mi się podoba to pierwse maluję. Takie znacki malutkie robie, kropceki, żeby było prosto, bo jak się skrzywi to jest brzydko (Taką piękną sukienkę ma Pan Jezus). A musi mieć, bo taka ładna farba plakatowa była (Ale jeden rękaw ma jaśniejszy) Musi być jaśniejszy, bo by na sukience ręki nie znać było, dlatego tak wymalowałam. Otóż to nie jest taka sobie prosta wypowiedź... Przede wszystkim widzimy tu dokładnie to, czego się uczą na przykład adepci rysunku: jak już położy się daną kreskę lub ten właśnie określony kolor, to potem według wewnętrznej logiki tworzenia można operować nie byle jaką kreską czy też byle jakim kolorem, lecz ściśle wynikającym z poprzednich. To oczywiście język sztuki, którego uczą w szkołach artystycznych. Będziesz profesjonalistą, jak posiądziesz gramatykę i syntagmę tego języka, inaczej pozostaniesz tylko amatorem. Jeszcze inaczej: będziesz artystą wtedy, kiedy zyskasz samoświadomość własnych środków wyrazu. Wiesz, że wiesz o tym – a teraz niech talent cię błogosławi!*

Skąd o tym mogła wiedzieć prosta malarzka ze wsi Zielonka? Stąd, że organicznie tkwiła w samym procesie tworzenia bez żadnych apriorycznych założeń, wynikających chociażby z jakiejś wyuczonej wiedzy lub wyćwiczonej umiejętności. Bardziej była, niż czuła się twórcą. Tworzenie bowiem dokonuje się – o czym artysta ludowy wie doskonale, bo na to przede wszystkim zwraca uwagę – w konkretnej materii, która wyznacza takie a nie inne jej ukształtowanie. Kategoriami takiego tworzywa „myśli się”. A czy takie pojmowanie materialności dzieła nie >



Wikoria Kasznia, Plakat *Facebóg*



1

jest w pewnym sensie zbliżone z niektórymi przynajmniej awangardowymi tendencjami w sztuce współczesnej, w których to szczególnie zwraca się uwagę na autonomię dzieła, jego swoistość? I tak przykładowo mówi się o „literackości” literatury (por. słynne powiedzenie Jamesa Joyce’a z *Finnegans Wake*: *końskość jest – ością konia*), o „filmowości” filmu (por. niemniej znane stwierdzenie Jean-Luc Godarda: *travelling to sprawa moralności*) czy wreszcie wyswabdzanie się plastyki spod anegdoty literackiej (por. kampanię St. Witkiewicza o Matejkę czy też teorię suprematyzmu K. Malewicza jako surrogatu czystego malarstwa już nie przedmiotowego i dalej J. Kosutha ideę konceptualizmu: *art as idea as idea*). Pani Gawłowa z tym swoim swoistym konkretyzmem znajduje się w jednej linii awangardowych poszukiwań w sztuce najnowszej, a jej wielką przewagą nad nimi jest to, że o tym wszystkim nie wie. Tylko że przesłanki takiej postawy – nazwijmy to – twórczej, w przypadku pani Gawłowej są zgoła inne. Malarstwo pani Gawłowej jest formą i sposobem życia religijnego, a tzw. dzieło „sztuki” schodzi na drugi plan. Bo w ostateczności nie o sztukę tu chodzi. Ale też za to mamy tu owo przepastne otwarcie na całą metafizykę wielkich problemów bytu. Tak, tak – to niezwykle paradoks: pani Gawłowa nie składa deklaracji artystycznych, nie wygłasza manifestów estetycznych, nie filozofuje na temat życia w ogóle i szczególe. Ona po prostu zanim postawi „mądre” pytanie, już formułuje odpowiedź: właśnie za pomocą pędzla i tej swojej farby plakatowej. Jakości estetyczne stają tu w służbie... No właśnie – czego? Aż trudno mi to tu napisać, ale chyba rzeczywiście są one formą modlitwy lub też... filozofii. A przy tym nie sądzę, by pani Gawłowa czytała, nie daj Boże, Hegla czy może nawet Gilsona, Maritaina lub Tomasza z Akwinu.

To jest dokładnie taki sam fenomen, jak w przypadku anonimowych malarzy ikon. Tam dzieło z założenia miało być przezroczyście w wymiar transcendentny. Przecież owi malarze powtarzali: przez ikonę ma świecić światło nadprzyrodzone. A jak to robić, uczono w klasztornych szkołach malowania.

Pani Gawłowa nigdzie nie uczyła się malowania. Po prostu, nie wiedzieć skąd, sama wiedziała, jak to robić. Miała poczucie materiału, w którym pracuje i doskonale wiedziała, jak ten materiał może ją prowadzić. Nie tworzyła dzieła czy też przedmiotu artystycznego, albowiem te były materialnym przejawem czegoś konceptualnego – w tym wypadku po prostu treści religijnych. Nie czuła się też artystką. Czy to wszystko czegoś nam nie przypomina? A ta degradacja

przedmiotu artystycznego rozpoczęta w ruchu Dada, kontynuowana w suprematyzmie Malewicza i doprowadzona do skrajnych konsekwencji w konceptualizmie Kosutha i jego kontynuatorów, a to pozbawienie wyjątkowej rzekomo pozycji artysty na rzecz współuczestniczenia z potencjalnym odbiorcą w jakiejś sytuacji: społecznej, religijnej, twórczej, dalej: a ten swoisty kult materiału, w którym się pracuje tak skrupulatnie przeze mnie samego opisany w haśle „zasada konkretności” w książeczce *Estetyka po estetyce* – czy doprawdy nie ma tego już u pani Gawłowej ze wsi Zielonka pod Krakowem? A wreszcie świadomość „języka”, którym się przemawia poprzez wytwór własnych rąk do odbiorcy – co tu jeszcze można wymyśleć? Czego jeszcze można nauczyć ex cathedra w Akademiach Sztuk Pięknych? Przecież widzę to u pani Gawłowej, wzrok nie może mnie zwodzić. Czy aby naprawdę? A może widzę to, co już wiem, a zatem patrzę i widzę to, co chcę dostrzec. Tego nie można wykluczyć. Bo to zaiste może być przypadek głowy zadanej nadmiarem teorii estetycznych. Przyjmijmy, że tak jest w istocie i dokonajmy całkowitej i bezkompromisowej „redukcji fenomenologicznej” i „wróćmy do rzeczy samej” (aczkolwiek wolałbym w tym miejscu użyć kategorii *redukcji metasfery istnienia*, którą posługiwałem w swoich *Tezach o ethosofii*). Co mamy w efekcie? – Oto z jednej strony przedmiot odbierany wprowadzie w planie sztuki i estetyki, który jednakowoż takim przedmiotem być nie chce, i który ponadto pozbawiony jest „naturalnie” samoświadomości artystycznej, i z drugiej strony – tu myślę o owej neoawangardzie – przedmioty, czy też działania, które choć wyrastają z klasy „bycia sztuką”, a zatem i z konieczności którym przypisuje się posiadanie owej samoświadomości artystycznej, to jednak które za wszelką cenę chcą z siebie zderzyć nie

tylko etykietę bycia sztuką, ale także pragną jakby zanurkować w ową pierwotną, cudem odzyskaną nieświadomość artystyczną. To tak, jakby można było na powrót osiągnąć cnotę! Co to za dialektyka świadomości i nieświadomości działania artystycznego? Co z niej wynika?

1.

Mówimy o urzeczywistnieniu estetyki i sztuki, czyli o przekroczeniu jej granic ku... samemu Istnieniu. Rzeczywiście wtedy znika pojęcie sztuki i pojęcie estetyki (przynajmniej w starym sensie, czyli stricte przedmiotowym). Motorem napędowym tak pojmowanej sfery estetyczności jest negacja negacji – ciągle przekraczanie raz zakreślonych granic. To ma umożliwić powrót człowieka do samego siebie.

Dziełem sztuki nie jest to, co jest, lecz to, co się staje. Badać dzieło sztuki, to przede wszystkim badać, jak ono nam się zjawia, w jakim jest stosunku do nas – a nie badać wyłącznie to, co jest statyczne. Jest to usytuowanie obserwatora i przedmiotu obserwowanego w tym samym planie Istnienia. Pytanie o sztukę staje się tu sposobem tworzenia sztuki przez tego, kto pyta. Przekraczanie bytu sztuki ku byciu sztuką jest zaiste nowym programem estetycznym. Analiza sztuki w sytuacji estetycznej wypływała dotąd z samej sztuki – teraz zaś idzie o to, aby odnosiła się do samego Istnienia.

Założeniem takiej nowej estetyki (bez estetyki?) jest nie tylko rezygnacja z analiz metasfery działania artystycznego i uczestnictwo w samym procesie twórczym, ale także reprezentacja Istnienia. Oznacza to także ciągłą demaskację form artystycznych właśnie jako artystycznych i mówienie poza językiem artystycznym.

Dzieło sztuki wtedy jest dziełem takiej nowej estetyki, kiedy „nie rzuca się w oczy”, gdy nie jest tematem „estetycznego” zainteresowania. Im bardziej dzieło jest dziełem, im bardziej funkcjonuje jako dzieło, tym bardziej wymyka się jego istotny sens i misja, którą ma do spełnienia. I w tym sensie – paradoksalnie – im bardziej dzieło jest dziełem, czyli im bardziej jest widoczne jako przejaw sztuki, tym mniej je widać – w jego funkcji, którą winno spełniać w sposób istotny. Dlatego w sztuce ludowej lub w sztuce ludów prymitywnych przez to, że dzieło sztuki „nie widać”, są one naprawdę – bo wynikają z Istnienia. Chodzi teraz o to, aby przywrócić – na nowym poziomie – ten naturalny porządek funkcjonowania sztuki, a to z kolei chyba jednak związane jest ze stanem całego społeczeństwa.

2.

Chodziłoby zatem o rzeczywiste (a więc niefilozoficzne!) zakorzenienie estetyki w Istnieniu z całą jej sferą podmiotowo-przedmiotową; zakorzenienie jej w pierwotnych, a więc poza-świadomych, poza-teoretycznych, poza-estetycznych wymiarach bytu. Tymczasem estetyka dotychczasowa podstawy te niejako pomija, dlatego chodzi jej tylko o sztukę i to rozumianą jako wytwarzanie „ładnych” przedmiotów. Estetyka tradycyjna była jedynie teorią poznawania i wyjaśniania przedmiotów artystycznych (tego, co wyróżnia się jako artystyczne). Tymczasem chodzi teraz i tu o to, by metoda tej nowej estetyki (kiedyś nazwałem ją po prostu ethosoficzną, ale tu z braku miejsca nie mogę dodatkowo uzasadnić tego terminu) wyprowadzając wartości z Istnienia stać się mogła próbą wyjaśniania tego poznawania. Wzięcie w cudzysłów sfery estetyczności pokazuje, że w owej estetyce tradycyjnej, zorientowanej przedmiotowo zakłada się istnienie przedmiotów artystycznych naprzeciw teorii. W ostatecznym jednak rachunku zarówno istnienie tak pomyślanej estetyki, jak i przedmiotowo rozumianej sztuki jest uwarunkowane tym samym: odniesieniem, stopniem otwarcia na samo Istnienie. A zatem ta estetyka, której projekt tu kreślę, ma być doświadczeniem, które przekracza tradycyjną estetykę i sztukę przedmiotową. Ma być jednocześnie samoświadomością tej estetyki i tej sztuki, lecz sama nie występuje wobec siebie jako estetyka – innymi słowy jest pozbawiona własnej samoświadomości. Estetyka ta „tęskni” do tej samoświadomości i jej pożąda, i choć do niej nieustannie dąży, to nigdy jej w pełni nie osiąga. Jest ruchem i zmianą. „Myślenie” nie poprzedza tu działania, lecz odbywa się w ramach tego działania i poprzez to działanie. Podobnie jej sztuka: dociera do ludzi nie za pomocą mniemań o sztuce, lecz przez praktyczne odsłanianie Istnienia.

3.

Prawdzie spekulacji moja estetyka przeciwstawiać ma prawdę konkretną. Potrzebie tzw. czystego poznania – tęsknotę za życiem w ethosie Istnienia. Uniwersalizmowi filozoficznych prawd – wewnętrzny akt czynienia. Ta estetyka z jednej strony dowartościowuje rzeczywistość, z drugiej – urzeczywistnia samą estetykę (rozumianą jako teoria). Otwiera się na Istnienie. Tylko wtórna abstrakcja odróżnić może część „teoretyczną” tej estetyki od jej części „praktycznej”. Ta estetyka nie jest czymś danym, lecz musi ciągle być uobecnianą na nowo w procesie tworzenia. Dlatego nie można tej estetyki uzasadnić „teoretycznie” – ją trzeba urzeczywistnić. Nie jest ona „wiedzą o czymś”, lecz raczej pewnym wyzwaniem, pytaniem o Istnienie. Poznawanie nie jest tu ograniczone do działania – jest ono aspektem działania. Estetyka ta ma być wyrazem tego, co Istnieje. To swoista pedagogika wrażliwości Istnienia.

4.

W geście, słowie i dźwięku postulujemy tu restytucję samego Istnienia. Poprzez artystyczną eliminację metasfery Istnienia (ach, te formy...) sztuka może odkryć cud Istnienia. Sztuka przedmiotowa była pewną wyspecjalizowaną umiejętnością zupełnie niezależną od refleksji nad Istnieniem jako całością.

O ile w folklorze mamy do czynienia z poziomem pre-refleksyjnym uprawiania sztuki, o tyle w przypadku sztuki, o której tu mówimy, należałoby mówić o poziomie post-prerefleksyjnym. Folklor jest bowiem dla nas snem, który już nigdy nie stanie się jawą. Dlatego musimy sobie pomóc – poprzez świadome odzyskanie utraconej jedności między życiem a kulturą, człowiekiem a społeczeństwem, bytem a powinnością, podmiotem a przedmiotem. Tę jedność odnajdujemy w Istnieniu, w jego tajemnicy.

Nie świadomość bycia artystą, lecz bycie artystą – to jest otwarcie ku Istnieniu. Tu jednostka, która tworzy nie doświadcza rozdarcia, gdyż jej stosunek do określonej sytuacji tworzenia nie jest zapośredniczony przez refleksję. Sztuka ta wówczas będzie afirmować Istnienie i uczyć życia w samo-tożsamości.

Tak, artyści mogą na powrót stać się rzemieślnikami. Trzeba tylko nadać inne znaczenie słowu „rzemieślnik”. Dla takiego artysty-rzemieślnika przedmiot artystyczny nie jest czymś zewnętrznym wobec przestrzeni jego Istnienia (a to także znaczy: nie jest idealny), lecz jest elementem bytu. Tu możemy zanalizować sposób wytwarzania przez anonimowych artystów-rzemieślników średniowiecza „pięknych” przedmiotów. Podobnie jest – choć w innym układzie wartości – z genialnymi, lecz nieznanymi malarzami ikon staroruskich. Mechanizm „produkcji artystycznej” jest tu dokładnie ten sam i opiera się na całkowitym nie-istnieniu świadomości bycia artystą. To z kolei jest związane z całym światem wartości społecznych.

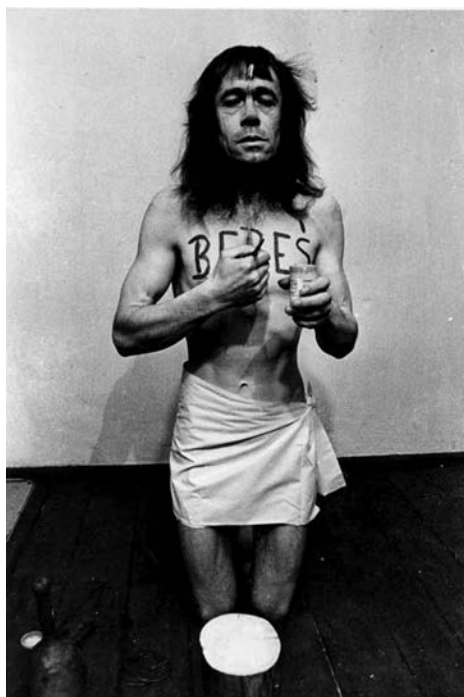
Co dalej będzie? Chyba będą żyły poza całym Systemem jakieś grupy ludzi, takie małe społeczności, zorganizowane po swojemu i na swój sposób samowystarczalne. I będą tam niektórzy ludzie nadal wytwarzać jakieś przedmioty z założenia niepraktyczne i niczemu nie służące – ale ich sens i wartość będą pojmowane tylko w ramach tej społeczności, bez żadnej ambicji komunikowania czegokolwiek i komukolwiek na zewnątrz. I tylko tam będą rzeczywiście rozumiane. Te przedmioty będą ważne – tylko wewnątrz tych grup. Duży świat ogarnięty nadal manią nazywania i definiowania wszystkiego, i cierpiący na nadmiar teorii i filozofii za wszelką cenę będzie chciał w nich widzieć sztukę, ale naprawdę bez żadnej konsekwencji dla samych tych przedmiotów i dla ludzi żyjących po swojemu w swoich enklawach. Powiedziałem o tym wszystkim koledze, który jest uznanym artystą neoawangardy, ale tylko smutno i bez słowa spuścił głowę. ■

Artysta to raczej pasterz bytu, a nie jego demiurg...

13

1-2 Krzysztof Paliński, *Ja, Chrystus z Chorzowa*, 2013





1. **Marina Abramovic**, *Art Must Be Beautiful, Artist Must Be Beautiful*, 1975
2. **Marina Abramovic**, *Rhythm-10*, 1973
3. **Jerzy Beres**

Artyści (...) próbują wytworzyć „środowisko zmysłowe otwarte na nadprzyrodzone”.

happeningu, sztuki akcji czy body art. Wielu artystów performatywnych w wywiadach na temat swojej twórczości tłumaczyło, że doprowadzając ciało do skrajności, próbują wywołać pewne stany umysłu [1].

Charakterystyczna zdolność szamańska polegająca na opanowaniu ekstazy, oznaczała przekroczenie zwyczajnej kondycji ludzkiej. Wiązało się to m.in. z wytrzymałością na silne przegrzania, zdolnością znoszenia zimna, wytrzymałością na ból.

Artyści jak niegdyś ekstatycy, mistycy, szamani, próbują wytworzyć *środowisko zmysłowe otwarte na nadprzyrodzone*. Niekiedy radykalne działania cielesne przypominają próby lub okaleczenia inicjacyjne, podczas których, jak w próbach inicjacyjnych szamańskich, artysta stara się *umrzeć dla zmysłowości świeckiej, aby odrodzić się w zmysłowości mistycznej*. Doświadczenia transgresyjne w najbardziej radykalnej formie przybierają postać rytu inicjacyjnego. Artysta wykracza poza „ja” społeczne, w wyniku procesu artystycznego przeżywa transformację, za pośrednictwem której „stare ja” umiera, rodzi się „nowe ja”, z nim głębsza wrażliwość i nowy stosunek do świata. Niekoniecznie jednak działania transgresyjne muszą wiązać się z doświadczeniem ciała, czasem „inicjacja” może odbyć się (podobnie jak inicjacyjne wizje szamańskie) w psychice artysty.

Problemem określania granic własnej wytrzymałości fizycznej i psychicznej zajmowała się w swoich wcześniejszych akcjach z lat 70. Marina Abramovic. Artystka tak mówiła o tych działaniach: *We wszystkich moich pracach wielką rolę odgrywa doznanie fizyczne, gdyż przynosi nas ono w stan duchowości*. Rytualne performanse w wykonaniu tej artystki niegdyś opierały się na ekstremalnych doświadczeniach z ciałem [2]. W początkach lat 70. zrealizowała jedno z najbardziej radykalnych prac: eksperymenty związane z bólem, reakcjami ciała na ingerencje fizyczne, akcje, podczas których artystka docierała do granic wytrzymałości fizycznej i psychicznej.

Pierwszym publicznym performansem, w którym artystka wykorzystowała swoje ciało jako podstawowy materiał artystyczny był *Rythm 10* z 1973 roku. W tej pracy Abramovic uderzała nożem rytmicznie między palcami rozwartej dłoni. W innym performansie z tej serii – *Rythm 2* zażyła psychotropę, na oczach publiczności, która obserwowała jej konwulsje. Akcja zatytułowana *Sztuka musi być piękna, Artystka musi być piękna/Art Must Be Beautiful, Artist Must Be Beautiful*

(1975) polegała na czesaniu włosów, aż do utworzenia krwawiących ran na głowie, artystka przy każdym przeczesaniu na przemian powtarzała hasła, które zarazem były tytułem akcji.

Późniejsze działania artystki miały charakter bardziej kontemplacyjny i rytualny, jak na przykład *Barok Bałkański/Balkan Baroque* reprezentujący Jugosławię na weneckim Biennale w 1997 roku. Abramovic siedziała na środku sali na tysiącu pięciuset pokrwawionych kościach, śpiewała myjąc ryżową szczotką kości. Na podłodze stały trzy trumny wypełnione wodą. Na ścianach na trzech ekranach widać było ją samą oraz jej rodziców. Czyszczenie kości to rytualny zabieg będący drugą ceremonią pogrzebową znaną wśród ludów Afrykańskich, ale i na Bałkanach. Rytuał ten wydaje wywodzić się bezpośrednio z szamańskich wierzeń, w myśl których kość reprezentuje samo źródło życia.

Instalacja Mariny Abramovic *Spirit House* składa się z pięciu symultanicznych zarejestrowanych na video performansów. Instalacja została zaprojektowana dla opuszczonej rzeźni w Caldas da Rinha (Portugalia). Marina Abramovic stworzyła instalację, w której próbowała odtworzyć „pamięć miejsca”: lęk przed umieraniem i niepokój czekania. Pięć video przedstawia pięć stadiów podróży stanowiącej swego rodzaju pielgrzymkę. Podróż ta ma charakter wędrówki przez przestrzeń, rozumianej jako proces przemiany.

Abramovic uważa, że artysta ma do spełnienia w społeczeństwie określoną rolę co wyraźnie widać w filmie *Marina Abramovic Artystka obecna/Marina Abramovic Artist in Present* z 2012 roku. Jej słowa wiele tłumaczy: *Nie wierzę, że artysta może zmienić świat, ale wierzę że jego poszczególne działania mogą wpłynąć na poglądy niektórych ludzi*.

Jerzy Beres, polski rzeźbiarz i performer w swoich manifestacjach mających charakter rytualny traktował własne, nagie ciało przedmiotowo, włączając je do akcji.

Jego manifestacje były działaniami prowokującymi, nie polegały one jednak na eksperymentach związanych z bólem czy reakcjami ciała na ingerencje. >

1 Marvin Carlson, *Performans*, przeł. E. Kubikowska, PWN, Warszawa 2007, s. 168-170.

2 P. Możdżyński, *Święta codzienność. O sakralizacji egzystencji w sztuce współczesnej*, Rocznik „Rzeźba Polska” t. XII: *Sztuka w przestrzeni duchowej*, Orońsko 2006, s. 79.



1

Sztuka Beresia ma charakter zaangażowany w sprawę zbiorowości – w ceremonialny sposób odnosi się do życia społecznego. Artysta ten, podobnie jak szaman dla swojej społeczności, jest pośrednikiem między dwoma rzeczywistościami: widzialną i niewidzialną, jest kimś w rodzaju duchowego przewodnika i nauczyciela.

Nagość artysty oprócz tego, że związana była z włączeniem ciała jako elementu formalnego (przedmiotu) akcji, była także symbolicznym polem operacji ofiarnych (malowanie ciała, metaforyczne, nawet – szamanistyczne dzielenie go w sposób umowny). Artysta podkreślał, że nagość jest dążeniem do *czystości przeprowadzanych w trakcie akcji działań*, odciążenia się

od *masek rzeczywistości wokół*, wyrażeniem szczerości i braku fałszu.

Msza romantyczna z 1978 roku z Krzysztoforów, polegała na tym, że artysta zdejmował z siebie kolejno dwadzieścia płóciennych dokumentów poprzednich manifestacji i podpisywał je. Dokumentem ostatnim było jego własne ciało, które także podpisał. Ubrany w płótno z napisem „Ofiara” porąbał drewno i rozpałił ognisko na specjalnie przygotowanym Ołtarzu Spełnienia. Płomień ogniska po pewnym czasie przepalił poprzeczną listwę Ołtarza, wówczas dwie duże krzywe kłody uderzyły równocześnie z dwóch stron w metalowy gong umieszczony pod blatem

Ołtarza. Apogeum tej kompozycji było dramatyczne uderzenie w gong.

W listopadzie 1981 roku Jerzy Beres dokonał jednej ze swych ważniejszych manifestacji, wędrując przez krakowski rynek z *Wózkiem romantycznym* i zapalając Ogniska: Nadziei, Wolności, Godności i Prawdy. Każdemu wzniesieniu ognia towarzyszyło zawieszenie na wózku kolejnego dzwonka. Wózek, relikw z 1975 roku, niesprawny w zamierzeniu, poruszał się z wielkim trudem. Dzięki dzwonom wózek stał się wieszczącym wehikułem. Andrzej Kostołowski krytyk i teoretyk sztuki pisał, że Beres przyjmując postawę ahistoryczną, a więc zerową, wydaje się przyjmować postawę – zgodną z naturą. Cała jego twórczość jest nieustannym wieszczaniem przez sztukę i ciągłym ukierunkowywaniem osądów. Uderza przez to w nieprawdziwe dialektyki sztuki i życia społecznego, głoszone przez tych, którzy ulegają pozorom i powierzchownym wyglądom [3].

Kostołowski pisze, że Beres w swojej działalności, jest bardziej medium czy ofiarą niż szamanem, gdyż nie ma ambicji przewodniczenia żywołom i procesom, a jedynie je ujawnia [4]. Jednak znaczące są słowa samego artysty: (...) *nie kapłan, (...) polityk czy oficer, lecz artysta, jako najbardziej niezależna jednostka w społeczeństwie, jest powołany do zabierania głosu we wszystkich sprawach tego świata – co przez swoje prace czynię* [5].

Substratem twórczej działalności niemieckiego artysty Josepha Beuysa były wybrane przez samego artystę odpowiednie materiały. W latach 50. powstały rzeźby o surowej fakturze, bliskie estetyce

3 A. Kostołowski, *Jerzy Beres w pętli czasu...* s. 80.

4 A. Kostołowski, *Jerzy Beres – czas i statyka...*

5 Cyt. za H. Kotkowska-Bareja, *Polska rzeźba współczesna*, Warszawa 1974, s.22.

2



1. **Marina Abramovic**, *Nude with Skeleton*, 2002–2005, Belgrade, Serbia, Color Video without Sound–10'00 looped, dimensions variable.
2. **Joseph Beuys**, *I like America, America likes me*, 1974
3. **Marina Abramovic**, *Rhythm–10*, 1973

prymitywnej, wykonane z surowego, nie obrobionego drewna [6]. Późniejsze prace, takie jak *Krzeseł z tłuszczem* (1964) dalekie były od tych pierwszych działań. Materiał ten pociągał artystę ze względu na reakcje na zmiany temperatury. Tłuszcz był dla niego wyrazem skrajnego stanowiska w rzeźbie: *wybrałem materiał, który jest samym fundamentem życia i nie jest kojarzony ze sztuką*, krzesło miało dla niego wartość symboliczną: *krzesło prezentuje rodzaj anatomii człowieka – mówił*.

Zainteresowanie Beuysa nietypowymi materiałami, takimi jak tłuszcz, miód, filc miało źródło w niepotwierdzonym zdarzeniu z jego przeszłości. Jak opowiadał sam artysta, w roku 1943 Junkers, w którym się znajdował, został trafiony przez rosyjski ogień przeciwlotniczy i roztrzaskał się „gdzieś na Krymie”. Kilka dni później miał zostać odnaleziony, we wraku samolotu, przez klan wędrownych Tatarów. Pisał, że z tego okresu zapamiętał filc namiotów oraz charakterystyczny ostry zapach sera, tłuszczu i mleka. Natarty sadłem został zawinięty w filc, który miał działać jako izolator ciepła dla wyziębionego ciała [7].

Rytualna wiara w uzdrawiające możliwości substancji, zaważyła w znaczący sposób na późniejszej twórczości Beuysa, który często odnosił się do tych środków. Artysta mówił o swojej pracy z materiałem jako o *rodzaju psychicznego procesu*, samoleczenia, był przekonany że jego performanse mają psychoanalityczne działanie, potwierdzał artystyczno-terapeutyczny cel sztuki. Donald Kuspit pisał, że: *Beuys miał rytualny respekt dla uzdrawiającej mocy materii i próbował zrobić ze swej sztuki materii „rodzaj magicznego uzdrawiania”* [8].

Beuys dzieciństwo spędził przy granicy niemieckoholenderskiej, na styku tradycji celtyckich i chrześcijańskich. Jego zainteresowania miały źródło w legendach i tradycjach, stąd przeniknęły jako materiały i motywy, pojawiające się często w jego sztuce, były to m.in.: miód, dąb, miedź; zwierzęta, takie jak zając, jeleni itd. [9].

Martwy zając stał się bohaterem jednej z akcji Beuysa. W jaki sposób wyjaśnić obrazy martwemu zającowi (Düsseldorf, 1965) [10]. W trakcie otwarcia wystawy, Beuys przez trzy godziny wyjaśniał swą pracę martwemu zającowi. Głowa artysty pokryta była miodem i złotymi



płatkami, do prawej stopy miał przywiązaną żelazną podeszwę stanowiącą odpowiednik filcowej podeszwy na jego lewej stopie. Beuys tak opisywał to działanie: *Nakładając miód na swą głowę w jasny sposób czynię coś, co odnosi się do myślenia. Zdolności człowieka nie obejmują wytwarzania miodu, obejmują natomiast myślenie, wytworzenie idei. (...) Złoto i miód oznaczają przekształcenie głowy (...)* [11]. Podobnie jak wszystkie performanse Beuysa i ten był rytuałem, obejmował odpowiedni strój oraz użycie odpowiednich materiałów [12].

W latach 50. najpierw we wczesnych rysunkach, potem, na początku lat 60., pojawiła się postać szamana. Według Beuysa artysta powinien spełniać taką rolę jaką szaman pełni w obrębie swojego ludu, prowadzić, uzdrawiać, pośredniczyć między społecznością a naturą i światem duchowym. Nie jest pewne, czy postać szamana stała się dla niego rodzajem archetypu, czy sensu stricto wzorem do naśladowania. *Po raz pierwszy uświadomiłem sobie rolę, jaką artysta może spełnić we wskazywaniu urazów swych czasów oraz w inicjowaniu procesu uzdrawiania* [13] – mówił artysta.

W akcji z kojotem *I like America, America likes me* (Nowy Jork, 1974) skoncentrował się na amerykańskim odpowiedniku ujęcia „urazu”, który jak uważał oddziaływał na historię Stanów Zjednoczonych. Odbiorcą działania stał się kojot – zwierzę czczone przez Indian, a pogardzane przez Białych. Dla Indian kojot był wyobrażeniem przemiany, podobnie jak zając czy jeleni w mitach euroazjatyckich. Beuys przyniósł składniki swego własnego świata (filc, rękawice, latarkę, łaskę, gazety), kojot odpowiedział na nie we własny sposób, gestem oznaczenia wejścia w posiadanie. Człowiek i zwierzę zostali wspólnie zamknięci na kilka dni.

Podstawowymi celami Beuysa były próby przekształcania materii, człowieka oraz myślenia, postrzegane przez niego jako odpowiedniki zabiegów szamańskich.

Artyści współcześni niejednokrotnie sięgają po metody mające swoje korzenie w rytuałach związanych z szamanizmem. Korzystają z symboliki, docierają do archetypów szamańskich w poszukiwaniu źródeł duchowości. Sztuka, począwszy od prehistorii, łączyła w sobie wątki duchowe, sakralne i rytualne. Współcześnie można obserwować kryzys sfery sacrum. Pisali o tym Mircea Eliade i Manfred Lurker. Eliade dowodził jednak, że nie zostało ono utracone, a jedynie utajone. Droga do poznania *sacrum* wiedzie przez przeżycie sytuacji granicznych, takich jak samotność, kruchość istnienia, to również droga do stania się artystą. We współczesnym świecie nadal istnieje potrzeba scenariuszy inicjacyjnych, prób kompensacyjnych można dopatrzeć się w wielu działaniach o wartości artystycznej.

Artyści pracujący nieustannie nad poszerzaniem granic swojej świadomości niejednokrotnie odkrywają relikty w postaci symboli związanych z szamanizmem. Eliade pisał, że szamanizm jest metodą, która pozwala na sięganie do ukrytych w umyśle wzorców i archetypów – stąd działania artystów badających przestrzeń symboliczną wielokrotnie zbliżają się do metod bliższych szamanizmowi. ■

BIBLIOGRAFIA

- C. M., *Performans*, przeł. E. Kubikowska, PWN, Warszawa 2007.
 P. Moźdzynski, *Święta codzienność. O sakralizacji egzystencji w sztuce współczesnej*, Rocznik „Rzeźba Polska” t. XII: *Sztuka w przestrzeni duchowej*, Orońsko 2006.
 Kostołowski A., *Jerzy Beres w pięć lat czasu*, „Format” 28/29, nr 3–4, 1998.
 Kotkowska–Bareja H., *Polska rzeźba współczesna*, Warszawa 1974.
 Kostołowski A., *Jerzy Beres–czas i statyka*, [w:] *Jerzy Beres, zwidły, wyrocznie, ołtarze*, Galeria BWA, Lublin 1990.
 H. Gauvillé, *Joseph Beuys*, [w:] *Słownik sztuki XX wieku*, red. G. Durozoi, Warszawa 1998.
 J. Jedliński, *Joseph Beuys, Teksty, komentarze, wywiady*, Warszawa 1990.
 Marciniak J., *Beuys w Poznaniu*, w: „Czas kultury”, nr 6 (41) rok VIII, 1992.
 A. Saciuk–Gąsowska, *Na obrzeżach Europy* [w:] *Joseph Beuys, Obrzeża Europy*, Katalog wystawy w Muzeum Sztuki w Łodzi, 1997.
 M. Dantini, *Sztuka współczesna*, Warszawa 2007.

6 H. Gauvillé, *Joseph Beuys*, [w:] *Słownik sztuki XX wieku*, red. G. Durozoi, Warszawa 1998, s. 65n. Najpierw pobierał nauki u pracowni Josepha Enselinga, następnie u Ewolda Mataré, który wywarł znaczący wpływ na jego pierwsze prace. Beuys mówił, że w düsseldorfskiej akademii jednym, który holdowałby pojęciom autonomicznym w sztuce, był Mataré. Tamże.
 7 J. Jedliński, *Joseph Beuys, Teksty, komentarze, wywiady*, Warszawa 1990, s. 27.
 8 D. Kuspit, *Beuys czy Warhol?*, Fragment książki Donalda Kuspita, *The neo-Subjectivism. Art in the 1980s.*, „Format” 30, nr 1/ 1999, s. 57.
 9 A. Saciuk–Gąsowska, *Na obrzeżach Europy* [w:] *Joseph Beuys, Obrzeża Europy*, Katalog wystawy w Muzeum Sztuki w Łodzi, 1997, s. 13.
 10 J. Jedliński, op. cit. s. 49.

11 Tamże.
 12 M. Dantini, *Sztuka współczesna*, Warszawa 2007, s. 161.
 13 J. Jedliński, op. cit. s. 20.

1. **Gabriela Morawetz**, z cyklu „Śnienie”
2. **Anita Andrzejewska** *Yangon*, 2011, odbitka srebrna na papierze, 32 x 47 cm
3. **Joanna Kłós**
4. **Gabriela Morawetz**, z cyklu „Śnienie”



AGNIESZKA KŁÓS

Mroczny kontynent

W nieistniejącym miejscu głosu nie znajduje się (...) pismo, lecz świadectwo. [1]

Europa zmieniła styl życia. W ciągu ostatnich pięćdziesięciu lat do głosu doszło pokolenie, które nie pamiętało wojny, choć dorastało w jej psychologicznym klimacie. Ostatnie dwadzieścia lat to moment graniczny: śmierci świadków drugiej wojny na Starym Kontynencie. Co to dla nas oznacza? W praktyce nic. Zmiana pokoleniowa nie jest zauważalna, nie manifestuje się w żadnej otwartej formie. Zauważa się ją raz w roku: podczas ceremonii pogrzebowych albo upamiętniania wydarzeń wojennych. W warstwie kulturowej odejście świadków gwarantuje jednak przewrót, wzrasta popularność historii niesamowitych, alternatywnych i niekonwencjonalnie opowiedzianych, już w nowym rytmie popu [2].

1 G. Agamben, *Co zostaje z Auschwitz*, przeł. Sławomir Królak, Warszawa 2008, s. 133.

2 Na gruncie polskim pisze o tym Ewa Domańska. Por. E. Domańska, *Historie niekonwencjonalne. Refleksja o przeszłości w nowej humanistyce*, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2006.

(...) im
szybciej
zapominamy,
tym bardziej
kompulsywnie
gromadzimy
dowody
naszej
pamięci.



Odnalezienie nowego rytmu dla starych historii znane jest w kulturze. Czy nie najbardziej cenimy stare filmy w nowej wersji albo nowe wykonania starych przebojów? Historia jest jednak nauką akademicką i broni się zażarcie przed traktowaniem jej jak rozrywkę, choć jej ulega: organizuje gry terenowe czy rekonstrukcje historyczne.

Ostatnie lata Europy zbiegają jej na wspomnieniach, kim była, co przeżyła i z jakim skutkiem. W dużym stopniu jej wspomnienia dotyczą przede wszystkim sposobu organizacji i przekazywania prawdy potomnym niż ujawnianiu faktów, które próbuje wyprzeć. W tym sensie jej proces zapominania najważniejszych momentów przypomina zjawisko odrzucania przeszłości przez jej mieszkańców. Teoretyk pamięci, Pierre

pozwała rozwinąć się nauce. W narracji z „perspektywy ucha”, do głosu dochodzą takie kategorie jak choćby terytorium, przestrzeń, pamięć, sacrum, zaświaty i mit. Lista nie wyczerpuje wszystkich skojarzeń, dźwięki odnoszą nas przecież do niezwykle bogatego zjawiska: aury historii [5].

Termin „pejzaż dźwiękowy” jest młody. Jako pierwszy wskazał na niego Murray Schafer, kiedy chciał opisać w liście do kogoś całą kłopotliwą złożoność dźwięków miasta, które obudziły go pewnego ranka. Otworzył szerzej okno i zanim wyjrzał na ulicę, usłyszał najbogatszą znaczeniowo strukturę: pejzaż, a nie pojedyncze dźwięki, symfonię poranka. Określenie kompozytora i ekologa, z całą swoją złożonością i bogactwem skojarzeń, weszło do obiegu. Początkowo posługiwali się nim wyłącznie



Nora, widzi w nim zjawisko paradoksalne: im szybciej zapominamy, tym bardziej kompulsywnie gromadzimy dowody naszej pamięci [3].

Czas zaciera ślady, modyfikuje wspomnienia. Pozwala otworzyć się badaczom na odrzucane przez naukę tropy badawcze. Należy do nich pejzaż dźwiękowy [4]. Dzięki niemu również historycy mogą zwrócić uwagę na przecinające się kategorie, których bogactwo interdyscyplinarne

specjaliści z wąskiego grona Schafera, głównie ekolodzy dokonujący nagrań terenowych, ale i kompozytorzy, miłośnicy miasta i poezji. Następnie antropolodzy, kulturoznawcy, muzycy i artyści, którzy za jego pomocą opisywali kondycję współczesnej Europy [6]. Dostępność coraz lżejszego sprzętu pozwoliła zaistnieć amatorom. Teraz oni spisywali partytury dla Starego Kontynentu. *Coraz szybsze ześlizgiwanie się teraźniejszości w przeszłość historyczną i ogólne wrażenie, że wszystko może zniknąć – oto wskazówki, że równowaga została zerwana – notował w tym czasie Nora [7].*

Doświadczenie kulturowego przyspieszenia odciska na Europie swe piętno. Jej mieszkańcy czują się zobowiązani do coraz szybszego >

3 *Mówimy tak dużo o pamięci, ponieważ tak niewiele jej zostało.* P. Nora, *Między pamięcią i historią: Les lieux de Mémoire*, (w:) Tytuł roboczy: archiwum#2, Muzeum Sztuki, Łódź 2009, aktualizacja 15.02.2014, dostępny: http://msl.org.pl/wydarzenia/tytul_robotczy-archiwum/#

4 *Co słyszeli pierwsi osadnicy na kontynencie amerykańskim, jakie dźwięki towarzyszyły życiu w małym miasteczku w Galicji, czy też jak „brzmiały” burzliwe obrady Sejmu Wielkiego?* – pyta Maciej Rynarzewski. *Historycy zdecydowanie zbyt rzadko zadają sobie takie właśnie pytania. Badacze, skupiając się na warstwie faktograficzno-wydarzeniowej, nie doceniają roli, jaką krajobraz dźwiękowy odgrywa dla pełniejszego poznania historycznego.*

M. Rynarzewski, *Krajobraz dźwiękowy a poznanie historyczne*, Historia i Media, aktualizacja 15.02.2014, dostępny: <http://historiaimedia.org/2010/05/01/krajobraz-dzwiekowy-a-poznanie-historyczne/>

5 O aurze przedmiotów w historii, ich roli i znaczeniu w budowaniu pozycji oryginałów na tle falsyfikatów pisał Walter Benjamin. Por. Benjamin Walter, *Dzieło sztuki w epoce jego mechanicznej reprodukcji*, (w:) J. Bocheńska, A. Kisielewska, M. Pęczak, *Wiedza o kulturze. Część IV. Audiowizualność w kulturze. Zagadnienia i wybór tekstów*, Warszawa 1993.

6 „Pejzaż dźwiękowy”, „krajobraz dźwiękowy”, czyli soundscape, którego jako pierwszy użył R.M. Schafer. Porównaj: R.M. Schafer, *The Tuning of the World*, Toronto 1977.

7 Ibidem.

zapisu dni, spamiętywania danych, obrony przed zalewem informacjami. Póki co kluczową rolę w ich domach pełnią strażnicy pamięci: dyski zewnętrzne, smartfony, pendrajwy, dyktafony, rekordery. Reklamy nośników pamięci uspokajają: jesteśmy stworzeni do zapominania.

Te zewnętrzne gadżety mówią znacznie więcej o kondycji kultury niż jakiegokolwiek badanie. Mówią też wiele o wstydlivej sprawie: w środku mamy coraz mniej miejsca na przeszłość, a kondycja naszej pamięci jest wąta i ginie pod naporem prędkości i czasu [8]. Wszystko, co na zewnątrz, nabiera w takim razie coraz większego znaczenia. Związują się miejsca pamięci, obszary pamiętania w przestrzeni rzeczywistej – zamiast, jak dotąd, w obszarze ludzkiego mózgu [9].

Nagrywanie miejsc pamięci wiąże się z ciekawością, ale i złudzeniem, że dokonując nagrania w tym właśnie miejscu, docieramy do sedna jakiejś pamięci. Taki zapis pomaga w wejściu do obszaru pamięci nie tylko własnej, ale ludzi, że wkroczyliśmy właśnie na teren zarezerwowany dla świadków [10]. Nagrywamy, więc stajemy w pozycji uprzywilejowanej, aktywnej wobec martwej historii. Nagranie jest dowodem, że posiadamy prawdziwy zapis tego miejsca – miejsca pamięci. Aktywna rola ekologów dźwięku polega także na przejściu centrum. Nagrywamy, więc re-konstruujemy historię, wchodzimy w jej posiadanie, odtwarzając nagranie, przypominamy publicznie ten status. Tak czynna postawa wobec martwego miejsca wiąże się z przemocą symboliczną i znajduje spełnienie w sprawowaniu nowoczesnej władzy [11].

Pośród ekologów dźwięku są jednak i tacy, którzy deklarują, że są poetami pejzażu. Rezygnując z publikacji nagrań, już na starcie definiują się jako anonimowi nagrywający. I faktycznie robią to przez lata, pozostając w ukryciu, nie zdradzając nawet przed znajomymi, czym zajmują się w wolnym dla siebie czasie. Samotniczy, uparci, nieustannie w podróży do osobliwych miejsc pamięci: cichych, zaniebanych cmentarzy, miejsc kaźni i zagłady. Dokąd jeżdżą i z kim spotykają się tam naprawdę? [12]

- 8 Czy nie o tym pisał w ubiegłym wieku Tadeusz Konwicki w każdej niemal ze swych powieści? Nie rozumiany, parodiowany z powodu tego motywu, a przecież proroczy w upartym odwoływaniu do zasobów ginącej pamięci. Konwicki nie naśladował gderania starców z czasów swojej młodości, ale usiłował powiedzieć coś znacznie ważniejszego i donioślejszego dla kultury. O – pamiętajcie się, wołali narratorzy w jego książkach, nadchodzi czas powszechnego zapominania.
- 9 To ciekawy moment także dla nauki. W Polsce powstaje właśnie portal naukowców, który w oparciu o dane gromadzone w ludzkim mózgu będą badać stan pamięci i tożsamości ludzi po ich śmierci. Nauka ma ambicję stworzyć doskonałą wersję ludzkiego awatara, który zapamięta osobowość i odtworzy ją po śmierci, stanowiąc swoistą reprezentację zmarłego. Cyfrowa nieśmiertelność otrzymała jeden z największych grantów na badania naukowe w historii Polski. Można się zgłaszać do testów klinicznych. Więcej na ten temat: <http://www.polskieradio.pl/5/3/Artykul/770967,Milliard-euro-na-badania-nad-grafenem-i-ludzkim-mozgiem>
- 10 Pamiętajmy, że w dobie walki z powszechną amnezją XX wieku, przekraczanie granic świadka wiąże się z powszechnym tabu. Nikt nie powinien granic świadka przekraczać: w żadnym celu, pod żadnym pozorem. Pokonanie tej granicy oznacza klątwę właściwą przekraczaniu dawnego pojęcia sacrum. Dlatego opinia publiczna tak źle reaguje na falsyfikaty i mistyfikacje literackie, fałszywe autobiografie, w których ktoś podszywa się pod świadka wydarzeń. W osądzie takich czynów nikt nie przywoła pojęcia kreacji – ale kategorie z terminologii sądowniczej: krzywoprzysięstwo, kłamstwo i zdrada.
- 11 Piszę ten tekst w momencie powszechnego nagrywania. Politycy, szpiedzy gospodarczy i rządowi dokonują nieustannych nagrań, żeby wykorzystać później ich treść do swoich rozgrywek. Podслуchiwanie i nagrywanie wiąże się z groźbą, szantażem, władzą nad człowiekiem i jego utrwalonym głosem. Nagranie jest po stronie aktywnych, trzymających władzę: bo taśmy zawsze można opublikować lub zniszczyć.
- 12 Bolesław Wawrzyn jest tego najlepszym dowodem. Z wykształcenia górnik, z zamiłowania ekolog dźwięku miejsc kaźni. Wyspecjalizował się w nagraniach terenowych cmentarzy i miejsc zagłady związanych z historią drugiej wojny światowej: jego nagrania pochodzą, m.in. z Miłoszyc (mogiła ofiar hitleryzmu), Nadolice Wielkich (niemieckiego cmentarza wojennego), Łambinowic (cmentarza jeńców radzieckich) czy Hujowej Górk w Krakowie, gdzie rozstrzelano około 10 tys. ludności żydowskiej z Płaszowa. Przez lata samotniczo, z magnetofonem na ramieniu przemierzał Polskę w poszukiwaniu dźwięków tych miejsc. Ten tekst poświęcony jest jego pracy i płycie, którą wydało właśnie Wydawnictwo Biedota z Wrocławia.



1. **Paweł Warchoła**, z cyklu „Skargi Hioba”
2. **Tomasz Pietrek**, *Niezidentyfikowany*, technika własna, 200 x 140 cm

Ludzie, którzy przychodzą do mnie na warsztaty śpiewu obdarzeni są głosami z przeszłości – powiedział w wywiadzie dla Programu Drugiego Polskiego Radia Tim Eriksen z Massachusetts, ceniony przez największe gwiazdy muzyczne, nauczyciel i „lekarz śpiewu”. Czyimi głosami? – dopytywał prowadzący. – Głosami zmarłych. Przyjaciół, bliskich, czasem polityków. Rozpoznaję te głowy – przyznał nauczyciel – a moimi najlepszymi współpracownikami są zmarli. Często się zastanawiam, czyim głosem mówię ja i skąd ten głos pochodzi.

Eriksen na co dzień praktykuje śpiew serca, tradycyjną metodę opowiadania historii głosem ze środka ciała, tam, gdzie znajduje się serce. Jest to jedna z najstarszych metod docierania do zasobów w człowieku, zasobów uczuć i głosu. Traktowana na równi ze śpiewem białym.

Wątek tej rozmowy nie znalazł kontynuacji w studio, choć audycja dotyczyła śmierci. Kompozytor opowiadał o swojej najnowszej płycie, na której nagrał muzykę do wierszy ze starych nagrobków, oddając przeszłości swój głos [13]. Czy Bolesław Wawrzyn i inni ekolodzy dźwięku, którzy nazywają się poetami, dokonują tego samego? Czy zapis ich dźwięku obejmuje również warstwę niesłyszalną dla innych?

Historia spotkania z duchami to spotkanie z dźwiękiem. Zapis seansów spirytystycznych lub ich opis zawierają z reguły jakiś akcent dźwiękowy, najczęściej jest nim oczywiście głos ducha, który przemawia przez medium, ale bywa i tak, że zanim się pojawi, zapowiada go jakiś dźwięk. Duch – jak mówią mistrzowie tej praktyki – wcale nie musi być widoczny, ale musi być go słychać [14].

Sztandarowe przykłady z literatury potwierdzają. Ludzie z zaświatów przychodzą do nas za pośrednictwem dźwięku, nie zawsze głosu. Tak jest w kanonie romantycznym, który upodobał sobie motywy irracjonalne, zmysłowe i spirytystyczne. „Usłyszała głosy”, czytamy w lekturach z tamtego okresu, „została jej powiedziane”, „przekazał mi się za pośrednictwem tej kobiety, tego dziecka”, mawiało się, i wreszcie w wierzeniach ludowych fraza: „słuchaj dziewczeczko” na równi z praktyką „słuchania sercem” [15].

Na tle naszych rozważań obrzęd *Dziadów* jest w takim razie specyficznym zapisem pejzażu dźwiękowego, w którym słuchanie i rozmowa to próba negocjacji z duchami. Guślarz to Wielki Radiowiec, Spowiednik, Telefonista, DJ- ej i poeta ekologii dźwięku. Jego wyjątkowa rola polega nie tyle na umiejętności obcowania i prowadzenia duchów, ile usłyszenia ich historii.

- Bolesław Wawrzyn, BDTA I, 09. 2013, nakład limitowany do 66 kopii.
- Sześć wydawnictwa, Michał Turowski pisze tak: *Od 2009 roku Bolesław zarejestrował kilkanaście godzin materiału dźwiękowego z różnych obozów zagłady, miejsc masowych egzekucji, leśnych mogił, cmentarzy wojennych. Bez dobrych mikrofonów, bez specjalnego przygotowania – po prostu jeździ po Polsce i nagrywa krótsze lub dłuższe fragmenty otoczenia. Wyjątkowa próba uchwycenia niemożliwej do opisania aury, pewnego niepokoju. W tej ciszy cały czas toczy się jakieś życie – od owadów i roślin po przejeżdżające z dala samochody, wieszak oddychające powietrzem, w którym zawieszona jest niesprecyzowana ciężka tajemnica.* Oficjalna strona wydawnictwa: <http://oficynabiedota.bandcamp.com/music>
- 13 <http://www.polskieradio.pl/8/381/Artykul/888118,Glosu-tego-barda-nie-sposob-zapomniec>
 - 14 W powieści Olgi Tokarczuk *E.E.* czytamy: *W trakcie seansu (spirytystycznego – przy. mój) z kątów pokoju dochodzą odgłosy stukania, co wprawia obecnych w podniecenie (s. 190). Gdy katelepsja się pogłębia (...) – medium zaczyna wydawać gardłowe dźwięki, a następnie głosem zmienionym, ochrypłym mówi językiem, który przypomina język włoski, ale na pewno nim nie jest (s. 209). Pojawiają się (...) fenomeny kinestetyczne (...) rozlegają się także stuki i szelesty (s. 211).* Wydawnictwo Literackie, 2005.
 - 15 *Słuchaj dziewczeczko, ona nie słucha.* W *Upiorze* Mickiewicza czytamy: *Teraz zapewne wieczne cierpi kary, Bo smutnie jęczał i płomieniem buchał; Niedawno jeden zakrystian stary / Obaczył go i podśluchał. / Mówił, iż upiór, skoro wyszedł z ziemi, Oczy na gwiazdę poranną wyrzucił, Załamał ręce i usta chłodnemi / Takową skargę wyrzucił (...).* Adam Mickiewicz, *Dziady. Upiór*, w. 25–32, s. 6, Wydawnictwo Greg, Kraków 2008.

Dziady jako obrzęd i wielki romantyczny dramat są bardzo polskim przykładem. Sięgnijmy do literatury obcej, światowej, żeby sprawdzić wątek pejzażu dźwiękowego i duchów. Najłatwiej nam będzie tego dokonać na podstawie twórczości dwóch pisarzy, którzy się nigdy nie spotkali, ale mają ze sobą wiele wspólnego: Singer i Keret. Pierwszy z nich należy do pokolenia żydowskich pisarzy, którzy wyemigrowali z Polski przed wojną i całe swoje życie spędzili na obczyźnie, pisząc w jidysz. Drugi to współczesny pisarz izraelski z polskimi korzeniami, osadzony w kosmopolitycznym świecie bez granic. Obaj wykorzystują motyw spotkania z duchami jako próbę opowiedzenia o swojej tożsamości. Na duchach opierają świat rzeczywisty i współczesne sobie problemy polityczne. Duchy w ich ujęciu to humor, zdziwienie, odkrycie, że świat umarłych niczym nie różni się od świata żyjących, a śmierć wcale nie oznacza granicy ani końca. Świat duchów, który składa się na najstarszą tradycję kultury polskiej i żydowskiej, okazuje się najlepszym pretekstem, żeby ją przekroczyć.

Europa ma szczęście – mówią mieszkańcy innych kontynentów. Nie jest już tak sakralna jak Indie czy Afryka. Europejczycy kręcą na to nosem, bo choć w tradycji ich religii sacrum odgrywa nadal najważniejszą rolę, to dziś powoli dotyka przede wszystkim polityki. O społecznym zapotrzebowaniu na sacrum, którego nie ma, piszą Skandynawowie. W ich kryminałach duchy pojawiają się równie często, co policjanci i trupy. Po prostu zjawiają się w miejscu, w którym potrzebne jest świeckie sacrum i pomoc z zaświatów.

Być może to powoduje, że skandynawskie kryminały uważane są za najlepsze na świecie.

Europa zmieniała nie tylko życie. Zmieniła oblicze śmierci. Jej stosunek do śmierci jest coraz bardziej pornograficzny i rozkłada się na wiele etapów agonii. Stary Kontynent jest mroczny, bo wypełniają go doły i cmentarze. Ten teren to wielka trupiarnia.

Co to oznacza? W warstwie widzialnego spektakl swoiście pojętej władzy, a w zasadzie – by przywołać świetne teksty Michaela Foucaulta i Giorgio Agambena – biowładzy, w którym pornografia śmierci została podporządkowana pustce w aspekcie jej przeżywania [16]. Śmierci nie ma – wołają kolorowe magazyny i woła telewizja. Psychologowie ostrzegają: tak pojęty świecki rytuał nie wnosi emocji. Żeby je zdobyć, współczesny człowiek jest zdolny do wszystkiego: może biec i bywać, że nigdy nie przestaje.

Stosunek współczesnych do śmierci odsłania ich stosunek do czasu. Bo jeśli śmierci nie ma, nie istnieje też czas. Brak czasu daje poczucie, że wszystko wolno. Być może dlatego większość już przeczuwa, że w pamięci jej jedyny ratunek.

W mrocznej Europie wzrasta pozycja Guślarzy, bo rośnie zapotrzebowanie na ludzi, którzy są wrażliwi na bodźce zmysłowe. Guślarze nie tylko słyszą, oni potrafią przywrócić pamięć. W swoich rytuałach, uzbrojeni w mikrofony, wyruszają na spotkanie z głosami dawnych mieszkańców. Nagrania stanowią poszlaki w historii nowoczesnej Europy. Czemu tak rzadko z nich korzystamy?

Miejsca pamięci to wyspy, ograniczone w swoim zasięgu, izolowane, wyodrębnione na prawach osobnych kontynentów historii. Rezerваты ścisłej pamięci o czymś, niekoniecznie o miejscu, które reprezentują. Dlatego w miejscach pamięci żyje tak wiele istnień granicznych. I dlatego miejsca pamięci są miejscami smutku: przypominają o kondycji utraconej pamięci – kiedyś wspólnej i w stosunkowo dobrej kondycji (te pojedyncze wyspy nigdy nie zmienią się w pejzaż dźwiękowy, ale



stanowiąc będą dowody istnienia dla pojedynczych głosów).

Pierre Nora: nie możemy udawać, że pamięć nie została rozbita i że odnajduje jeszcze wspólną drogę do jednego celu. Dosłownie: *rozbita (...) w taki sposób, że stawia ona problem ucieleśnienia pamięci w pewnych miejscach, w których wciąż trwa poczucie historycznej ciągłości* [17].

Pozostaje ostatni aspekt tej historii: Europa pozbawiona królów, a jednak opierająca swoje fundamenty na królestwie. Czy to coś zmienia?

Na płaszczyźnie społecznej i politycznej zamiast królów, Europa generuje maskę, obraz nierealnych środowisk pamięci, które są odległe od siebie niczym wyspy [18]. O podróży z wyspy na wyspę w poszukiwaniu tożsamości opowiada jedna z najstarszych ksiązek

na naszym kontynencie: *Odyseja* Homera. Jej bohater jest w zasadzie świetnym przykładem kogoś, kto dziś mógłby kręcić się po Europie w poszukiwaniu pracy. Na jednej z wysp Odyseusz odwiedza zmarłych.

Przyjrzyjmy się ich wyspie. Jest mroczna, zasnutą wieczną mgłą, cieniem. Ma kamienny brzeg i nigdy nie świeci nad nią słońce. Gości śmierć, tak jak inne wyspy goszczą pamięć lub życie. Homer pisze o tym miejscu wprost: kraj Kimeryjczyków, którzy w mgle i ciemnicy brodzą ustawicznej, zawsze też lud ten nędzny w grubej nocy brodzi, leżący na końcu Oceanu: ostatnia wyspa na świecie [19].

Kiedy przypląwa na nią Odyseusz na brzegu roi się od umarłych, stęsknionych za ludźmi. Otaczają Odyseusza i wypytują o swoich bliskich; każdy z nich lamentuje głośno i natarczywie domaga się słuchania wspomnień. Bo każdy z nich ma wspomnienia, które w tym momencie wypływają z nich większymi lub mniejszymi strumieniami. Tylko Odyseusz może je zebrać i scalić, bo tylko on zna cały obraz, środowisko ich pamięci. Jest w zasadzie jej jedynym żyjącym nośnikiem.

Nagrania przyrody są nietrwałe jak próba uchwycenia wiatru. Odsłaniają jednak najbardziej romantyczny gest wobec współczesności, bo choć same nagrania są odrealnione, dotyczą najbardziej konkretnych fundamentalnych kategorii dla człowieka, takich jak miejsce i czas, czyli tu i teraz. Przyrodę można nagrać wyłącznie w świecie rzeczywistym, na istniejącym nośniku, który dokumentuje doświadczenie czasu w przestrzeni. Jest to narracja bez słów, dowód dla jakiegoś archiwum przyszłości.

Ekolodzy dźwięku, łowcy pejzaży i krajobrazów dźwiękowych czują się spadokobiercami najmniej racjonalnych rytuałów, obrzędów lekkich, a jednak bardzo podporządkowanych współczesności. W perspektywie nauki i kultu wiedzy człowiek z mikrofonem staje się dowodem na zmianę w podejściu do klasycznej historii. Europa przechodzi kryzys władzy, bo forma maski, jaką proponuje została wyczerpana (po śmierci prawdziwych królów pozostała maska, która jednak rzuca cień i mrok jak na wyspie umarłych). W tym sensie nagrania wiatru są ostatnią próbą poradenia sobie ze „zranieniem racjonalnością”, o którym pisał przed laty Carlos Castaneda [20].

Śnij – radził współczesnemu antropologowi don Juan, jego przewodnik po świecie Indian – bo tylko we śnie twoje oczy mogą być naprawdę otwarte. ■

17 Ibidem.

18 Por. E.H. Kantorowicz, *Dwa ciała króla. Studium ze średniowiecznej teologii politycznej*, przeł. M. Michalski, A. Krawiec, PWN, Warszawa 2007.

19 Homer, *Odyseja*, w. 19, s. 129, przeł. Józef Paszkowski, Kraków.

20 Carlos Castaneda, *Sztuka śnienia*, Dom Wydawniczy Rebis, 2010.

16 Por. G. Agamben, *Homo Sacer*, przeł. Mateusz Salawa, Warszawa 2008.

W stronę światła, w stronę Transcendensu

Jakości „metafizyczne” (...) są tym, co nadaje naszemu życiu wartość „przeżycia”; i tym, za czego tajemniczym, konkretnym objawieniem się w naszym życiu żyje w nas utajona tęsknota, kryjąca się poza wszystkimi naszymi działaniami i czynami. Powoduje ona nami bez względu na to, czy chcemy, czy nie. Ich objawienie się stanowi szczyt, a zarazem największą głębię naszego życia i wszystkiego tego, co istnieje.

(Roman Ingarden, *O dziele literackim*)

Od ponad dwustu lat cele sztuki i religii utraciły tożsamość, zaś wątki religijne zyskały dowolną interpretację, także anty- i areligijną. Niestety, współczesna sztuka inspirowana fenomenem sacrum wydaje się być w najlepszym wypadku wtórna, pretensjonalna, a często nazbyt chybiona lub po prostu bardzo zła. Pojęcie sztuki sakralnej ustąpiło pojęciu „sztuki kościelnej”, realizującej wątki religijne w oparciu o estetykę kiczu tak w myśleniu, jak i w stosowanych środkach wyrazu plastycznego. Zapewne wynika to z tego, iż artyści podejmujący tę problematykę zbyt rzadko podejmują próby stworzenia nowej symboliki, a poprzestają na adaptowaniu klasycznej ikonografii w obszar nowych tworzyw artystycznych. Jednak choć spora-

dycznie, wybitne dzieła sztuki odnoszące się do rzeczywistości sacrum pojawiają się i dzisiaj, wszystko też wskazuje na to, że pojawiać się będą. Rodzą się zatem pytania, gdzie dokładnie owe sacrum się sytuuje, co przesądza, że jakieś dzieło sztuki odnosi nas do nadnatyry, w jakim aspekcie jest możliwe do zidentyfikowania. Poprzez analizę dzieła w aspekcie semiotycznym, nienależącym wprost do struktury obrazu, a odnoszącym się do przedstawionych w nim przedmiotów oraz w warstwie wyglądu na jego temat, wydaje się, że problem sacrum jawi się nieco jaśniej. Dzieje się tak, ponieważ dzieła sztuki sakralnej przedstawiają sytuacje i zdarzenia mające swe źródło w tekstach natchnionych. Sacrum pojawia się tu w sposób pośredni, poprzez odwo-

**Jednak choć
sporadycz-
nie, wybitne
dzieła sztuki
odnoszące
się do rze-
czywistości
sacrum
pojawiają się
i dzisiaj ...**



Zbigniew Treppa

Z lewej: *Pieśni Sług Jahwe 1*

Z prawej: *Znak ocalający 2*

rowane sytuacje, występujące w nich postacie, a także przedmioty-znaki, przedmioty-symboly ukazane w warstwie przedmiotów przestawionych obrazu. Trzeba podkreślić, że możliwość ujęcia tych przedmiotów w intencjonalnej strukturze zdeterminowana jest przez przynależny im kontekst kulturowy i konfesyjny, poza którym przestają być czytelne. Jeśli jednak przedstawione treści oraz mniej lub bardziej ukryte sensy obrazu zostaną odczytane, to następuje moment szczególnej partycypacji, w której spotykamy niedefiniowalną jakość bytującej w nich w tajemniczy sposób świętości. To pochodna spełnionych na poziomie aktu twórczego intencji artysty, który w skondensowanych jakościach wizualnych zawarł istotne cechy przedstawionego zdarzenia. Należałoby w tym miejscu postawić pytanie, co jest istotą tych wydarzeń, czy nie da się tejez istoty oderwać od nadającej wydarzeniu sensu anegdotyczności i ująć ją wyłącznie w tym, co dla nich niezbywalne? Sądzę, że przekonywującą odpowiedź na tak sformułowaną kwestię daje Zbigniew Treppa, który w swej twórczości odnosi się do tego, co dla sfery sacrum fundamentalne – jej wyłącznego podmiotu oraz prymarnego sposobu manifestacji. Uzasadnienie teoretyczne dla zaistnienia takiej możliwości artysta przedstawił w swojej książce *Całun Turyński. Fotografia niewidzialnego*, w której odnosząc się do wykonanej przez Secondo Pia fotografii całunu turyńskiego (płótno to według antropologów, religioznawców i historyków wiąże się z osobą Jezusa Chrystusa), analizuje fotografię jako fenomen, u podstaw którego leży zjawisko niezależne od człowieka. Z dotychczas przeprowadzonych badań (dokonanych m.in. przez The Shroud of Turin Research Project, którego członkowie pracowali dla NASA lub laboratorium w Los Alamos, Instytut Optyczny D’Orsay pod Paryżem czy Ośrodek Nowych Technologii, Energii i Zrównoważonego Rozwoju (ENEA) we Frascati pod Rzymem), wynika szereg faktów, których, przynajmniej obecnie, empirycznie nie da się podważyć. Naukowcy z ENEA podkreślają, że do naświetlenia z jednego źródła światła płótna o rozmiarach 4,36 na 1,10 metra w celu uzyskania takiego wizerunku należałoby użyć mocy VUV (promieniowanie ultrafioletowe w próżni) równej 34 bilionom watów, a takiej nie wytwarza żadne jego ziemskie źródło. To właśnie takiego rzędu erupcja energii wewnątrz całunu mogłaby spowodować utrwalenie na jego powierzchni (nie naruszając jednocześnie jego struktury) wizerunku człowieka, który w całunie się znajdował. Więcej nauka nie wyjaśnia, nie da się bowiem ustalić, jaka była przyczyna tejez erupcji energetycznej. Otóż artystyczne wnioski, jakie wyciąga z tego faktu Treppa, zyskują niezwykle interesujący wymiar plastyczny, który co najważniejsze, pozostaje w zgodzie z założeniem, że źródło wspomnianej wyżej energii można utożsamić z następstwem jego działania, czyli światłem (jako paradoks tożsamości skutku i przyczyny). O ile termin *fotografia* powstały ze złożenia greckiego *phos* (światło) i *grapho* (pisanie), choć w historii fotografii wiąże się zwykle z nazwiskiem Johna F. W. Herschela (który przypisując go fotografii (photography), położył akcent na słowo graphic, oznaczające zdolność tworzenia obrazów z użyciem techniki), to jednak jego rodowód, w kontekście wyżej przyjętego założenia, wdaje się być znacznie starszy od wynalazku technicznego sposobu rejestracji obrazu przedmiotu. Istotę zjawiska, jakim jest powstanie obrazu będącego odzwierciedleniem przedmiotu (jako następstwa promieniowania światła), sta-



nowi fakt, że ontologicznie obraz ten związany jest z działaniem niezależnym od człowieka. Jest on bowiem *acheiropoiotos* (przedtwórczy), co zwykle się tłumaczy jako „nie-ludzką-ręką-wykonany”. Strukturalne podobieństwo obrazu fotograficznego i obrazu, jaki zawiera Całun Turyński, fakt, że obraz z całunu – tak jak obraz fotograficzny – nie może być odbiciem nierealnego (przeciwnie, zarejestrowany widok przedmiotu jest zawsze jego „maską pośmiertną”, jak to określiła Susan Sontag lub śladem „tego-co-było” – to sformułowanie Rolanda Barthesa), pozwalają mówić nie tylko o morfologicznych związkach obrazu *acheiropoiotos* z obrazem fotograficznym, ale każą o wizerunku utrwalonym na turyńskim płótnie orzec, że jest on pierwowzorem fotografii. Właśnie w tej perspektywie Zbigniew Treppa rozważa podwójną rolę światła w rzeczywistości obrazu fotograficznego, światło bowiem to nie tylko sprawcza siła i tworzywo fotografii, ale także, jeśli nie przede wszystkim, warunek dostateczny jej symbolicznego wymiaru. Zarazem artysta dochodzi do wniosku, że zasadne staje się użycie porównania roli światła konstruującego i uśensowniającego materię fotoobrazów z rolą informacji zawartej w komórce żywego organizmu. To dzięki świadomości, lub co najmniej podejrzeniu istnienia „genomu światła”, fotografia mogła uzależnić się od

paradygmatów obrazowania malarskiego, a wyzwolona mogła poszukiwać swoistych dla siebie środków wyrazu plastycznego, by w konsekwencji stać się autonomicznym sposobem artystycznej ekspresji. W przekonaniu, że światło w procesie kreacji fotografii powinno uzyskać status względnej autonomii, a zatem poza rolę konstruującą obraz powinno w akcie percepcji mieć możliwość odnosić do siebie samego, utwierdza Z. Treppę praktyka artystyczna m.in. Man Raya, posługującego się odwróconą skalą tonalną, tworzącego nie tylko nowe wartości formalne, ale przede wszystkim wyrazowe i semantyczne. To właśnie dlatego realizacje fotograficzne artysty, bez wyjątku, koncepcyjnie i ideowo ześrodkowane są wokół światła, światła zarówno w jego wymiarze zjawiskowym, jak i transcendentnym. Należy dodać, że takie ujęcie problemu ma swój długi rodowód w historii sztuki. Estetycy światła drzwi otworzył już Plotyn, zaś średniowieczni mistycy, widząc w świetle jakość substancjalną, ugruntowali jego rolę na tyle, że i Laszlo Moholy-Nagy widział w jego pulsowaniu zarówno istotę fotografii, jak i warunek jedności wszystkich miar estetycznych. Odbite od powierzchni natury promieniowanie świetlne w pracach Z. Treppy ukazuje nie tylko tejez natury widoki, ale, w przyjętej strategii artystycznej, odnosi do wymiaru *sacrum*. Ta różnica wydaje się być >

Zbigniew Treppa

1. *Znak ocalający 1*
2. *Znak ocalający 4*
3. *Othonia IV*



1

zasadnicza z dwóch powodów. Pierwszym jest motyw semantyczny kolejnych cykli fotografii ukierunkowany wyłącznie na rzeczywistość *sacrum*, która, wydawałoby się, raczej powinna zniechęcać niż inspirować działania twórcze; drugim fakt konsekwentnego, można by powiedzieć uporczywego poszukiwania rozwiązań formalnych w przyjętej metodzie obrazowania. Okazuje się, czego dowodzą dzieła Treppy, że twórcze decyzje artysty w tych dwóch zakresach mogą stanowić i stanowią istotny i nowatorski wkład w oba obszary wyżej sformułowanego zagadnienia. Jednocześnie, a należy to szczególnie podkreślić, Zbigniew Treppa zdaje sobie sprawę, że ramy współczesności wyznaczone są nie tylko przez nowe media i materializujące tworzywo artystyczne artefakty, ale nowy, nieustannie rozrastający się repertuar symboli będący pochodną procesu znakowania.

Oglądając fotografie Treppy, przekonujemy się, że to nie w zjawisku fizycznym i nie w racjonalizującym je technicznym zapleczu sytuuje się idea obrazu, lecz w umyśle artysty, on to bowiem uprzedmiotawia swoje idee i nadaje im funkcję wzoru. Przykładem takiej formy przekazu, który dobitnie wskazuje, że kody i znaki uwarunkowane są kulturowo, historycznie oraz społecznie i nie mają charakteru uniwersalnego, są realizacje składające się na opatrzony wspólnym tytułem album *Znaki Światła* (w zbiór serii wchodzi: *Przejście, czyli Pascha, Miejsce Święte, Światło, Światło, Światło, Światło, Znak I-III* oraz *Znak Ocalający, Znaki Światła, Pieśni Stugi Jahwe*) czy prace z cyklu *Othonia*. Syntetyczna i przejrzysta konstrukcja obrazów, kompozycyjnie opartych o trójkąt lub kwadrat, w który wpisana jest sylwetka człowieka pełniąca niekiedy rolę graficznie uproszczonego znaku, w swej wymowie mistycznie wiążąc Ziemię z Niebem – Bogiem, stanowi jego pierwotne, fundamentalne i nade wszystko



2

magiczne znaczenie, w oparciu o które Z. Treppa rozwija własną, niemającą od tego momentu początku i końca opowieść, niosącą z sobą nieoczekiwane przestrzenie interpretacyjne. Na sens tych fotografii składają się samoznające czyste pojęcia zróżnicowanych ontologicznie rzeczywistości: centrum – zewnętrzne, horyzontalny podział płaszczyzny – wertykale, obiekt – przestrzeń, w której ów obiekt się sytuuje, oraz opozycje formalne: światło – mrok. Kompozycyjna przejrzystość strukturalnych elementów obrazu w swym ostatecznym wyrazie wywołuje wrażenie rzeczywistości wielopłaszczyznowej o bogatej rozpiętości tonalnej. Już w pierwszym, narzucającym oglądzie dają się spoznać wszystkie elementy budujące strukturę obrazów, co bardzo ważne, o rozpoznawalnej stylistyce (sylweta antropomorficzna, zasłony, otwory, przejścia); ów pierwszy kontakt wywołuje potrzebę kolejnych wglądów w obraz. Widz intuicyjnie czuje, że prawda tych obrazów skrywana jest gdzieś pod powierzchnią ich kolejno dostrzeganych warstw, warstw materii i spirytualizującego ją światła. Światło w tych pracach jest wszemocne – wydobywa z mroku przedmioty, materializuje, ale także dematerializuje obiekty, wreszcie manifestuje się jako jakość sama w sobie. Wędrownka w głąb obrazów okazuje się być wędrownką w głąb ich sensów. Okazuje się, że doznania fenomenu *sacrum* przestają być możliwe, jak tego dowodzi swoją twórczością artysta, w sytuacji semantycznego chaosu lub nadmiaru

– stąd formy i jakości symboliczne mają tu znaczenie pierwszorzędne. Symboliczne sensy wiążą się bowiem ze wszystkimi warstwami obrazu, złożone w całość odsyłają do właściwego desygnatu – jakości idealnej, przynależnej temu, co przekracza rzeczywistość samego dzieła, nie dają się zredukować do jednego sposobu istnienia, intencjonalnego istnienia obrazu. Zatem możliwość doświadczenia jakości sacrum pojawia się poza strukturą dzieła sztuki, w świecie czystych idei, pod jednym istotnym warunkiem, że artysta tworząc dzieło, wypełnia swój obowiązek wpięty w formę, a dopiero później treści, z której również czerpie swe siły. Jak się okazuje, światło zdolne przemieniać materię, w swej istocie w fotografiach Treppy realnie pełni wyznaczone przez autora zadanie: tworząc obraz, nadaje mu sens symboliczny, nie tracąc przy tym nic ze swej substancjalnej jakości – wydobywając z mroku przedmioty, odsyła jednocześnie do siebie samego jako do siły sprawczej. Świadom powagi misterium światła artysta stara się być w nim obecny, konstruuując symbole sensu bądź rozwijając o nowe znaczenia znaki obecne w kulturze. Obszar twórczych poszukiwań zarówno tych formalnych, jak i symbolicznych Z. Treppa sytuować będzie na styku dwóch rzeczywistości: negatywowej i pozytywowej.

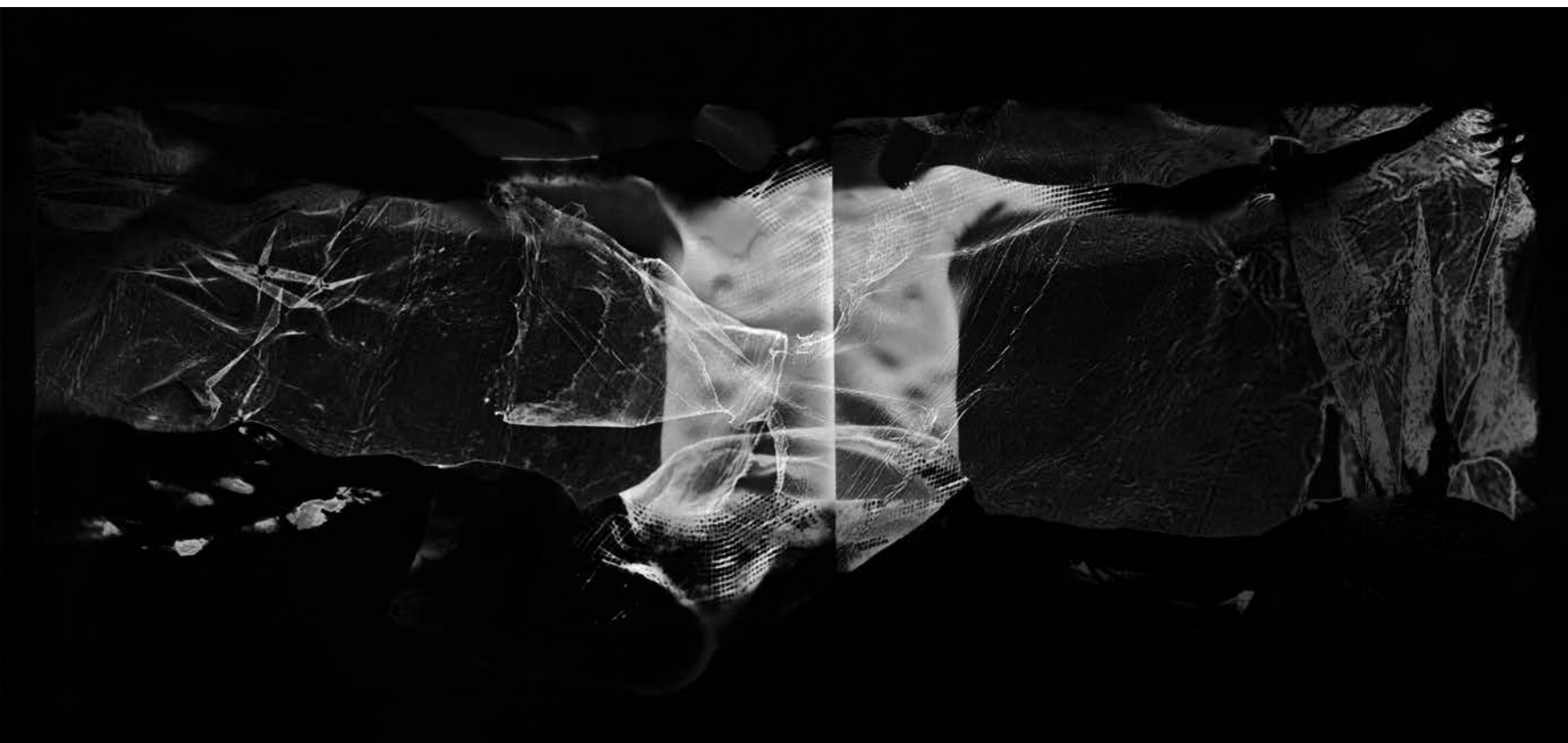
Zbigniew Treppa opracowuje własną technikę powoływania obrazu (stosuje metodę inwersji, wielokrotnych ekspozycji powstałych na skutek składania kilku negatywów), niekiedy tworzy z nich złożone obiekty o charakterze instalacji z użyciem elementów obrazu fotograficznego, innym razem są to polipytyki. Zasadniczym problemem tych inscenizacji o charakterze symboliczno-metaforycznym staje się sacrum i morfologia fotoobrazu rozważana w kontekście światła jako siły sprawczej i substancjalnej zarazem. O formie prezentowanych prac, decyduje zastosowany przez niego efekt Sabattiera wielokrotnie stosowany w pracach wspomnianego wyżej Man Raya. Warto w tym momencie przytoczyć krótki fragment z książki Urszuli Czartoryskiej: *Man Ray otrzymywał charakterystyczne rozgraniczenie linii – partii jasnych zdjęcia, modelowanych*

światłocieniowo, od partii pogrążonych w cieniu, niewywołanych do końca, płaskich i pozbawionych szczegółów. Efekt ten, dający się ściśle wytłumaczyć fizycznie, niebędący skutkiem ingerencji rąk na kliszy, a więc otrzymywany „automatycznie”, jak tyle innych utworów nadrealistycznych – wzbudził w 1929 roku wśród nadrealistów takie samo żywe zainteresowanie, co osiem lat wcześniej rayogramy u dadaistów. Powodem tego zaciekawienia była znów nieodwołalność procesów natury fizycznej, piętno anty-sztuki na przedmiocie, który jednocześnie człowiek uznaje za swoje dzieło, i który jest w istocie jego osobistym, poetyckim utworem (U. Czartoryska, *Przygody plastyczne fotografii*, s. 64.) Nie sposób na podstawie zacytowanego opisu rozstrzygnąć, czy Man Ray dokonywał operacje dosłownie „na kliszy”, jak pisze Czartoryska, czy na papierze fotograficznym w ciemni pozytywowej. Należy raczej przypuszczać, że mamy w tym wypadku do czynienia z pewnym uogólnieniem, gdzie „klisza” może oznaczać po prostu szeroko rozumiany materiał światłoczuły. Ścisła nomenklatura pojęciowa w przypadku ingerencji światła na negatywowy materiał światłoczuły podczas wywoływania każe nazywać ów proces „solaryzacją”, natomiast w przypadku efektu Sabattiera przeprowadzonego na materiale pozytywowym – „pseudosolaryzacją”. W niczym nie zmienia to sprawy, że oba procesy wywołują podobny efekt, choć rzecz jasna pozyskane za pomocą tych sposobów obrazy są względem siebie odwrócone tonalnie. Istotną różnicę stanowi natomiast fakt, że efekt Sabattiera przeprowadzony na papierze fotograficznym, zatem w procesie pozytywowym, pozwala na większą kontrolę nad końcowym rezultatem. Na papierze otrzymujemy oczywiście monotypię, którą można powielić jedynie przez zreprodukowanie (zeskanowanie) oryginału.

Jak można się domyślać, właśnie ten rodzaj operacji, pozwalający na większą kontrolę nad wyrazem całego utworu, wybrał Zbigniew Treppa. O ile bowiem efekt Sabattiera tylko do pewnego stopnia zapewnia kontrolę autora nad stopniem niszczenia za pomocą światła pozyskanego wcześniej obrazu, to przyglądając

się pracom Treppy, nie można mieć chyba wątpliwości, że autor w świadomy sposób próbuje „ocalić” pewne fragmenty obrazu, aby przez to stały się one nośne znaczeniowo. Dodać trzeba, że elementów decyzyjnych podczas realizacji dokonał artysta było kilka. Pierwszego, jak przed chwilą wspominałem, trzeba upatrywać w ogólnej koncepcji, następnie w doborze motywu oraz w akcie samego fotografowania, kiedy rozstrzygnięte zostały takie elementy dramaturgiczne, jak sposób oświetlenia, perspektywa, rozmiar planu zdjęciowego etc. Nie mniej ważne wydaje się podjęcie decyzji, z jakich elementów składowych, to znaczy z jakich negatywów i w jakiej konfiguracji względem siebie powinien być złożony obraz, który poddany będzie opisanemu wyżej procesowi solaryzacji. W wielu przypadkach autor posługuje się trzema bądź czterema negatywami, które nakłada na siebie jak w przypadku techniki „sandwicza”. Można się domyślać, że za kryterium doboru konkretnych negatywów Zbigniew Treppa przyjmował ocalanie „światłości” obrazu, który przecież w swojej warstwie „faktograficznej” stopniowo ulegał zacieraniu przez zamazywanie szczegółów i rozmaitych szumów informacyjnych.

Przywołane wyżej fotografie, mimo ich bogatej materii, w sposób lapidarny, by nie powiedzieć minimalistyczny, bez wyjątku przekonujące zarówno formalnie, jak i narracyjnie, ukazują to, co wydawałoby się niewyrażalne – fenomen skończonej w czasie obecności człowieka w świecie i emocjonalno-mentalnego śladu jego obecności, jaki może pozostawić jego pozornie fizyczna obecność w obrazie. Powiedziałbym, odwołując się do spostrzeżenia Marshalla McLuhana, że wykorzystane przez artystę medium fotografii, w przejmujący dla odbiorcy tego dzieła sposób, ukazało zdolność poszerzenia, czy może raczej zwielokrotnienia, możliwości pozostawienia po sobie osobistego, co więcej, intymnego śladu. Nie mam tu jednak na myśli identyfikującego ludzkie indywiduum fizis, ale sam gest otwarcia na światło (Transcendens), które pozostawia ślad indywidualizującego samookreślenia, zaś w geście swojego istnienia granicę czasu przekraczającą. ■



Śnienie – Gabriela Morawetz



1

W przypadku prac Gabrieli Morawetz słowo „fotografia” odnosi się przede wszystkim do początku procesu twórczego, który wykonanie zdjęć inicjuje. Gabrieli nie chodzi przy tym o proste odbicie rzeczywistości. Ona usiłuje ją obłąskawić, zakłąć, zaczarować; głównie poprzez inscenizację i ingerencję scenograficzną. I czy to w studiu, czy też w plenerze, nie chodzi jej o uchwycenie czegoś w na kształt „decydującego momentu”, lecz o zarejestrowanie niesprecyzowanej jeszcze do końca emanacji myśli z tej (i w tej) konkretnej przestrzeni zrodzonej. Inaczej mówiąc, chodzi o uchwycenie śladu wewnętrznego napięcia czy też afirmację stanu ducha. Tak więc proces fotografowania w jej wydaniu przypomina bardziej puszczony na żywioł seans spirytystyczno-szamański niżli typową sesję zdjęciową, w której od początku wiadomo, co ma z niej wyniknąć. Gabriela nie-strudzenie zbiera wspomniane ślady, z których dopiero później konstruuje swe obrazy: oniryczne, baśniowe wizje. Stąd też tak

często postaci czy przedmioty obsesyjnie powracają w jej dziełach, aczkolwiek w różnych konstelacjach, konfiguracjach i kontekstach. W sposób oczywisty artystka nie posiłkuje się realnością. Cały ten zaczarowany świat jest odbiciem

Śnienie zda się odgrywać rolę zasadniczą w tej twórczości...

Gabriela Morawetz,
1–9. Z cyklu *Śnienie*

bogactwa jej wyobraźni, nieodgadnionej niczym zjawy senne. Postaci pojawiające się w jej zdjęciach nie noszą ubrań. Bywają nagie, ale najczęściej odziane są w nocne koszule lub okutane prostą tkaniną, płótnem kierującym skojarzenia do starożytnej Grecji, Rzymu czy nawet scen biblijnych. Do wyobrażeń odległych w czasie i równie mglistych jak sen w chwilę po przebudzeniu. Śnienie zda się odgrywać rolę zasadniczą w tej twórczości co podkreśla obecność łóżek, a jeszcze bardziej po brzegi wypełnionych marzeniami poduszek. W takiej lunatycznej scenerii Gabriela gmatwa ścieżki możliwych odczytań, rozmazuje znaki, dokładając kolejne warstwy, tropy znaczeniowe wiodące w niepoznawalny i tak przecież labirynt jej świata odczuć. >



2



3





1



2



6



7

Gabriela Morawetz,
1-9. Z cyklu *Śnienie*

W odróżnieniu od zwykłej fotografii, prace Gabrieli charakteryzuje przestrzenność. Czasem są to dwuwarstwowe wydruki na jedwabiu, niekiedy wprost obiekty czy wręcz rzeźby z maleńkimi elementami fotograficznymi. W ostatnim okresie ulubioną formą stały się dla niej przykrywające zdjęcia owalne, szklane «klosze». Przy czym na szkle pokrytym od wewnątrz emulsją światłoczułą umieszcza graficznie ujęte fragmenty zdjęć lub chaotyczne z pozoru konstelacje linii przywodzących na myśl mapę nieba. Chętnie posługuje się też wykresami, wektorami, jakich używają w swej praktyce magnetyzerzy. W swych wypowiedziach nie kryje zainteresowań związanych z różdżkarstwem, radiestezją, słowem – wszelkiego rodzaju

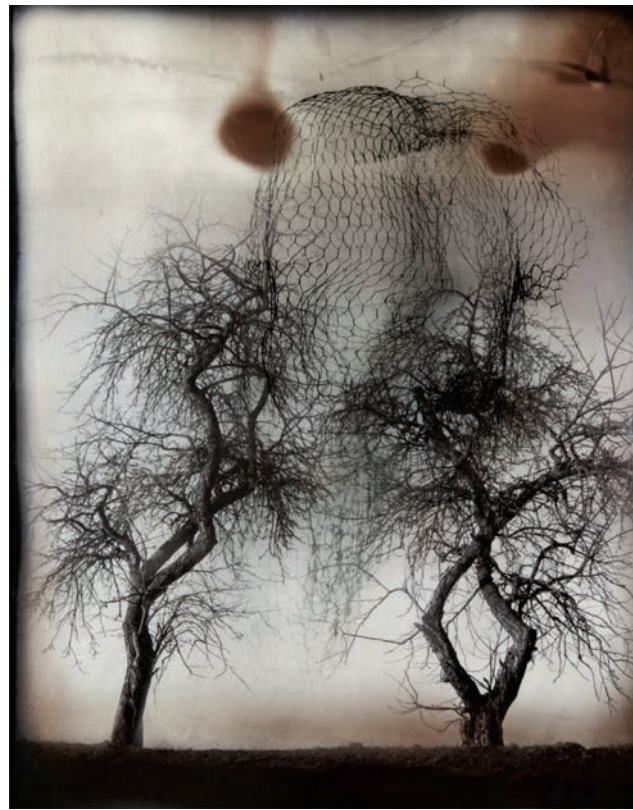
niewidzialnymi energiami i siłami magnetycznymi. Obrazy Gabrieli działają wielopoziomowo, są wieloznaczne, czasem symboliczne, rzadziej ikoniczne. Niebo, drzewa, słońce, chmury ukazane przestrzennie, sferycznie – zdają się być propozycją patrzenia z kosmicznej perspektywy lub w kierunku wszechświata. Tak chętnie używane przez artystkę soczewki również zdają się wskazywać na mikro lub makrokosmos. Ważnym elementem są też lustra, które nie tyle mają za zadanie cokolwiek odbijać, co raczej podważać przestrzeń i zniekształcać na podobieństwo samej fotografii. No i jeszcze te kolory dyskretnie wprowadzane w czarno białe zdjęcia. Są to barwy siności, spopielenia, rozkładu, rdzy, zaschniętej krwi czy zbutwiełej



3



4



5

zieleni. Ale nie ma się co przerażać apokaliptycznymi, mrocznymi skojarzeniami. To wszystko to tylko śnienie i wystarczy się obudzić, by świat stał się na powrót radosny i kolorowy. A pomogą nam w tym Anioły, których w fotografiach Gabrieli Morawetz doprawdy nie brakuje...

Gabriela Morawetz wywodzi się ze znanej galicyjskiej rodziny fotografów. Studiowała na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie oraz w Szwajcarii. W roku 1975 wyjechała na stypendium do Wenezueli gdzie się osiedliła i mieszkała przez

osiem lat. Od roku 1983 mieszka i tworzy w Paryżu. Wystawiała swe prace w wielu krajach europejskich, w Ameryce Południowej, a także w Japonii i Chinach. Ważniejsze wystawy indywidualne z ostatniego okresu:

„Away From You Close to You”, XI 2013, See+ Gallery, Beijing, China

„Continuum”, 2013, Cour Mably, Bordeaux, France

„The Body & The Breath”, XI 2012, Photo Month, Thessa Herold Gallery Paris ■

...chodzi o uchwycenie śladu wewnętrznego napięcia czy też afirmację stanu ducha.



8



9



1

Janusz Leśniak

1. *Janusz Leśniak*
7866/2013 Kraków,
fotografia,
leśniaki-mandale,
100 x 100 cm

2. *Janusz Leśniak*
9412/2013 Kraków,
fotografia,
leśniaki-mandale,
100 x 100 cm

 ANDRZEJ SAJ

Spojrzenie stamtąd?

(o symultanicznych mandalach J. Leśniaka)

Konsekwencja, z jaką Janusz Leśniak utrwała za pomocą „fotogenicznego rysunku” (jak nazywał fotografię W. F. Talbot) swoją twórczą podmiotowość, jest godna podziwu. Niemal od początku swej artystycznej aktywności (lata 70. XX w.) Leśniak zapisuje fotograficznie swój cień – odbicie własnej sylwetki (ewentualnie także osób towarzyszących) – wyświetlany (rysowany) słonecznym promieniowaniem na naturalnym lub sztucznym podłożu. W rozwijającej się przez lata twórczości, serii czarno-białych, a później kolorowych ujęć (nazywanych „leśniakami”), artysta dokumentował znakowo (bo cień ma taki sens) swój udział w swoistym akcie fotograficznego autoportretu. Chociaż nie był to typowy autoportret; to raczej wizerunek pod „maską”, jaką jest cień – konotujący bogate w naszej kulturze znaczenia symboliczne i psychologiczne; cień jest poza tym rozumiany jako „pośrednik” między światami – realnym i imaginacyjnym, cielesnym i duchowym.

Projekt ten – ciągle rozszerzany – dowodzi wyraźniej odrębności postawy artystycznej jego autora i wypracowanej własnej stylistyki, niemającej odpowiednika we współczesnej fotografii, i to nie tylko polskiej. Nie jest bowiem znany w historii fotografii przykład twórczości z takim uporem łączącej odbicie własnego cienia z symultanicznie potraktowanym, dynamicznie „rozrysowanym” obiektywem aparatu tłem tego odbicia (szczególnie w serii tzw. mandali, powstających od 2008 r.). Zamyśl kompozycyjny tej fotografii został oparty na jednoznacznej organizacji planu obrazu; zwykle chodzi tu o centralne usytuowanie sylwetki cienia i okalającego ten cień, dynamicznie zmieniającego się otoczenia: świata przyrody, budowli, wnętrza lub podobnego sztafażu, w którym ów cień zdołał zagościć na chwilę, wywołany słonecznym promieniowaniem. Leśniak tropi takie chwile, czasami je prowokuje czy nęci – by osaczyć swój cień w matni fotograficznego ujęcia. Można je

(te ujęcia) traktować jako efekty owego znamienego (z praktyki Cartier-Bressona) „decydującego momentu”, na który czeka myśliwy – fotograf. Otóż w pewnym sensie tak jest, ale trzeba dodać, że artysta nie tylko tropi te momenty, on je także „wywołuje” (akt artystyczny) z gęstwiny zdarzeń tego świata, by je utrwalić i by można je było później doświadczać w ich specyficznej widzialności, w ich „rozwarstwieniu” i szczególnie wypracowanego obrazu.

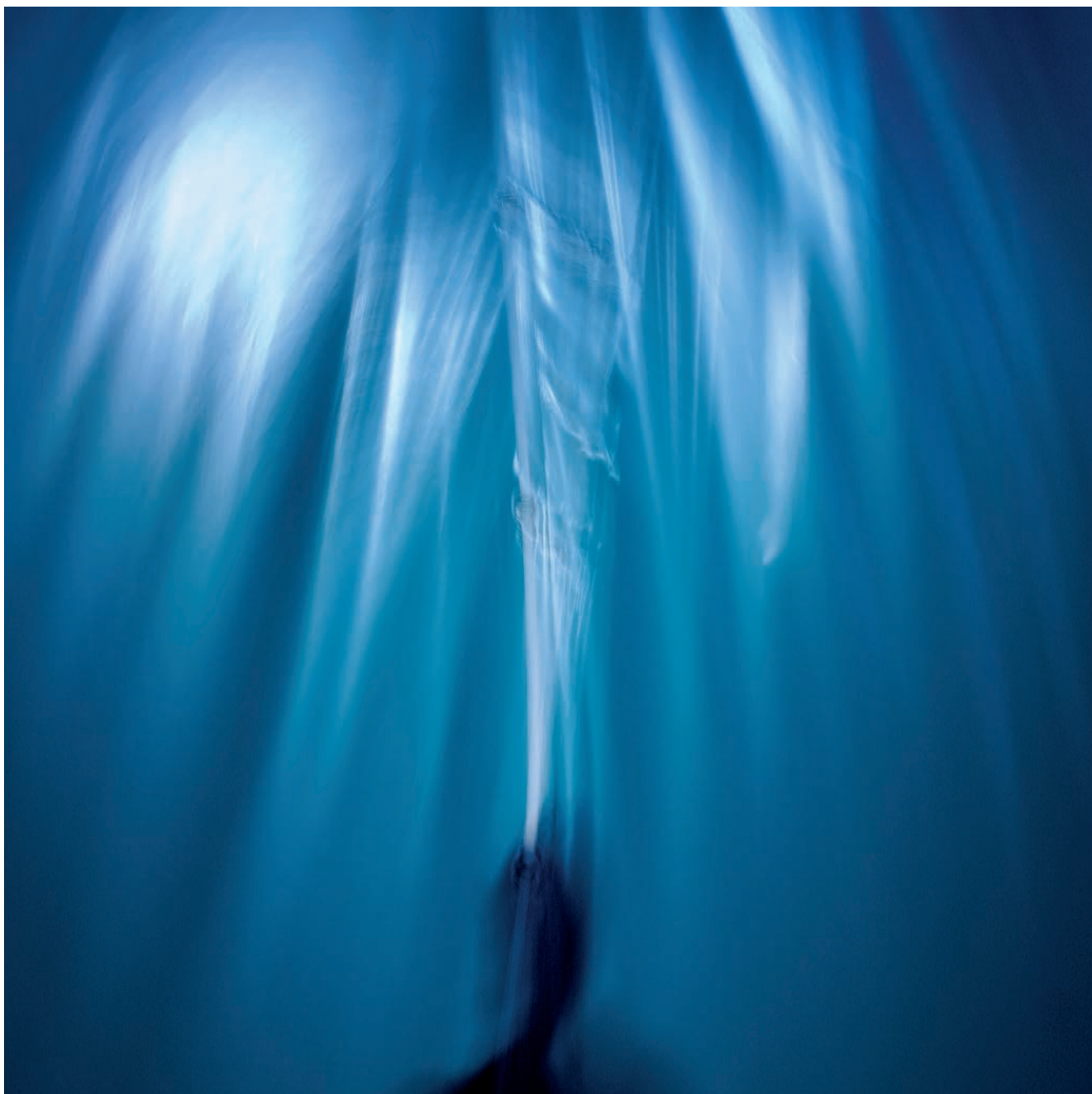
Prace te, rejestrujące cień w realnym (statycznym) otoczeniu, mają w istocie dokumentacyjny charakter, okazują się dowodami bezpośredniej obecności twórcy w danym miejscu i czasie. Jednak z ich „treści” przebija coś nadto – to, co łączy te wizualne odbicia ze specyficzną aurą „znalezionego” miejsca – aurą uzasadniającą emocjonalno-mentalne nastawienie autora zdjęcia. Nawiązują więc one do ubiegłowiecznych dokonań amerykańskiej fotografii czystej (straight photography).

Niewątpliwie cała twórczość fotograficzna J. Leśniaka oparta jest na zdecydowanych aspiracjach mistyczno-medytacyjnych jej autora. To droga, którą szli amerykańscy twórcy, tzw. ekwiwalenciści, poczynając od A. Stiegliza, P. Stranda, E. Westona, A. Adamsa, czy bliższych współczesności – H. Callahana, M. White i P. Caponigro. W Polsce zbliżony nurt twórczych dokonań, wsparty nadto doświadczeniami współczesnej fotografii czeskiej, obejmował artystów z kręgu tzw. fotografii elementarnej (lata 80. XX w.) i jej kontynuacji wizualnych z lat 90. w fotografii czystej (tzw. twórczości fotogenicznej), w postaciach takich artystów, jak m.in.: W. Zawadzki, A.J. Lech, B. Konopka, E. Andrzejewska, S. Woś, M. Schmidt czy młodszych autorów, np.

ze środowiska Opola i Wrześni. Ten rodzaj aktywności fotograficznej – subiektywnego dokumentu – jest w swym zamierzeniu wynikiem poszukiwania zgodności między wewnętrznymi odczuciami autora zdjęcia (podmiotu twórczego) a wybranym z rzeczywistości obrazem; zgodności opartej na ekwiwalentnym (jak to już ujmowali Stieglitz i White) przeżyciu artystycznym, integrującym intencje poznawcze oraz doznania duchowe danego podmiotu.

Wybór bowiem, adekwatnego do odczuć autora, obrazu z otaczającej (i dziejącej się) rzeczywistości jest najpierw warunkowany swoistym „aktem” twórczym fotografa – czyli decyzją przewizualizacyjną. Jest tak, jak mówił E. Weston, że musi on wiedzieć i widzieć przed naświetleniem, jak będzie wyglądało skończone zdjęcie. Na tym etapie („aktu”) ustalają się wartości ekwiwalentne dla danego ujęcia, które za sprawą fotogenicznych właściwości procesu fotografowania będą decydować o „kształcie” i aurze danego zdjęcia. Ten etap przewizualizacji jest efektem artystycznego nastawienia – odczucia – autora, porównywalnym do przeżycia ośnienia (satori) z racji znalezienia czy trafienia tej swojej „klaty” – jak mówią fotograficy. Ekwiwalentność zakłada także zgodność intencji fotografa (jego „aktu”), czyli odczuć, wrażeń i intencji artystycznych z obrazem natury – co sprzyja otwarciu na to, co głębiej w tej naturze jest skryte, to w rezultacie możliwość szerszego uchylenia „drzwi percepcji”... Natomiast „gest fotograficzny” – jako następstwo „aktu” – to już proces obejmującej m.in. wybór obiektywu aparatu, pomiar światła, wybór perspektywy, kadrowania, naświetlania i późniejsze etapy procesu wywoływania odbitki. >

2



**Leśniak tropi
takie chwile,
czasami je
prowokuje
czy nęci – by
osaczyć swój
cień w matni
fotograficz-
nego ujęcia.**



1

Janusz Leśniak

1. Janusz Leśniak 7693/2013 Kraków, fotografia, leśniaki-mandale, 100 x 100 cm

2. Janusz Leśniak 2837/2013 Kraków, fotografia, leśniaki-mandale, 100 x 100 cm



2

Akt twórczy Leśniaka, czyli etap przewizualizacji przy zamierzonych mandalach, zgodny z jego odczuciami i myśleniem (proces mentalny), wyraża tu intencję tropienia własnego, wprojektowanego w otaczający go sztafaż, cienia oraz zamiar jego uchwycenia w funkcji czasu. Przechodząc na etap „gestu” realizacji (proces performatywny), autor tych zdjęć musiał włączyć do typowych czynności fotografowania także procedurę zmiany ogniskowej obiektywu, co umożliwiałoby zapis dynamicznie zmieniającego się otoczenia cienia. Jednak ta procedura zapisu obrazu – zwykle wyznaczana retoryką dokumentalną – faktycznie podlega tu nadto swoistej inscenizacji. Bo tej rzeczywistości, jaką w efekcie tego zabiegu udaje się zarejestrować, nie sposób dostrzec „gołym” okiem. Zarówno bowiem czas wegetacji (w przyrodzie), jak i czas niszczenia rzeczy bywa zbyt statyczny i niedostrzegalny, aby dawał się bezpośrednio uchwycić w samej fotografii. Jedynie adekwatnie długi okres rejestracji filmowej, przy późniejszej spowolnionej projekcji daje możliwość prezentacji upływu czasu. Natomiast w tych mandalach jest możliwy taki zapis, przy czym autor osiąga to w zdwojonym sensie: poprzez rejestrację własnej obecności w tym miejscu i momencie (jego cień) oraz jednocześnie uchwycenie upływu tego czasu obecności autora tam i wtedy, zapisu pod postacią „rozpryskującego się” promieniście otoczenia wokół centralnie usytuowanego cienia. Tak więc statyczny obraz prezentuje dynamicznie zmieniającą się rzeczywistość, niosąc sobą bogate odniesienia znaczeniowe. Tu nasuwa się analogia do symultanicznych rejestracji faz ruchu, jakiej dokonywali futuryści albo eksperymentatorzy dokumentujący jego kolejne fazy (np. w chronofotografii E.J. Mareya czy E. Muybridge’a, a także w malarstwie np. M. Duchampa). Podobnie A.G. Bragaglia w swoim „fotodynamizmie futurystycznym” oddawał relatywizm zjawiska ruchu poprzez ujęcia dynamicznie zmieniającej się rzeczywistości, pozostającej poza normalną percepcją wzrokową.

Janusz Leśniak w swych pracach pogłębia możliwości zapisu upływającego czasu, jego mandale ujawniają bowiem jednocześnie sekwencje jego zmian w danej przestrzeni i rejestrują przy tym, wkomponowany w ten obraz, osobowy znak autora zdjęć; jego cień, który jest tyleż realny – bo widoczny – co również rozpraszający się w funkcji czasu, a przy tym konotujący znaczenia symboliczne, odnoszące się do sensów sztuki fotografii. W swych obrazach mandalicznych, wygenerowanych (na etapie gestu) ruchem obiektywu, podążającym zgodnie ze strzałką upływu czasu, udaje się bowiem autorowi zdjęć uchwycić ponadto jeszcze coś, co pojawia się w związku ze wzmocnieniem tego procesu wykonania zdjęcia dodatkowym zabiegiem poruszenia aparatem – pozwala to uzyskać swego rodzaju efekt „zamknięcia” w ramach tego gestu (w mandalach z 2013 r.), a jednocześnie przekroczenia go w obrazie transcendującym poza realność. Te obrazy – mandale, nawiązujące, nota bene, do jungowskiej koncepcji ich wizualnego odniesienia wobec jaźni autora prac – pozwalają Leśniakowi na zapis nie tylko zewnętrznego, z punktu widzenia operatora aparatu, obrazu rzeczywistości, ale także w swej „zapętłającej się” wizualizacji, służą jakby wejściu w głąb tej rzeczywistości, zajrzenia za jej „przesłonę”. Dochodzi przy tym tu (w obrazie) do swoistego przesunięcia przestrzennego, a tym samym – ujawnienia jakby spojrzenia stamtąd, jakby zza obrazu rzeczywistości spoglądało na nas, odbiorców uważne oko? Czyje?

Czy to my – obserwatorzy – odbieramy przez obiektyw tę rzeczywistość, która tam jest, czy raczej to ona daje się nam zobaczyć i jednocześnie przygląda się nam? Patrzy na nas „stamtąd”, pytająco? Co może zgadzać się z fenomenologiczną intuicją E. Pontremoliego (por. *Nadmiar widzialnego. Fotogeniczna interpretacja fotogeniczności*) na temat fotogenii – jako właśnie „naturalnej mocy wskazywania rzeczy widzialnych naszemu wzrokowi...”, tej widzialności, która prze ku ukazaniu się nam. Mentalno-emocjonalny akt fotografa (intencja twórcza) sprawdza się w trakcie gestu fotografowania, tj. w procesie uzgadniania ekwiwalentnych intencji z zabiegami technicznymi – w koncepcji realizacji obrazu, kończącego ten proces i oddającego artystyczne zamiary jego autora. Właśnie dlatego mandale Janusza Leśniaka – syntetyzujące obraz cienia, wpisanego w jakby „spoglądającą” ku nam przestrzeń – są tak intrygujące, bo pokazują moment, który dzieje się równocześnie tam, gdzie sfera cienia (złudy) łączy się z jej wzmocnieniem w odbiciu wyobrażonej przestrzeni. Jakby była to jej projekcja stamtąd; to tak jakby autor pokazywał nie tylko to, co jest tu i teraz, ale także to, co może być albo będzie. W pracach tych osiągnął on bowiem istotną spójność wewnętrznego psychicznego nastawienia z intencją przekroczenia tej rzeczywistości i wyjścia ku nieznanemu; jak sugerują to mandale –obrazowe wizualizacje, oddające złożone relacje między autorem i jego otoczeniem. ■



1

BOGDAN KONOPKA

Anita Andrzejewska – *éloge de la vie*

Siła obrazów Anity Andrzejewskiej zawiera się tyleż w bogactwie materii (feerii półcieni i światła), co w pewnej subtelnej postawie wobec czasowości i historyczności widzialnego.

Systematyczny brak uwikłań w porządkujące historię konteksty sprawia, że jej zdjęcia uwalniają się od słów opisujących rzeczywistość jakiegokolwiek „tam i wtedy”. Anita wyzwala swoje fotografie od jarzma dokumentalności, przyporządkowując fragmenty konkretnej przecież rzeczywistości swoim emocjom, odczuciom czy też zauroczeniem pięknem drzemącym w okrucach zwykłości ludzkiego życia. Podczas kiedy dookolność zda się ziać grozą i agresją, Anita wytrwale i cierpliwie pisze* swój *éloge de la vie*** z zaskakującą niewinnością i wiarą w nieapokaliptyczną stronę natury człowieka.

Zmagania czerni z bielą w jej obrazach są świadectwem harmonijnego ich współbrzmienia tak z filozofią Tao, jak i biblijnym przekazem koegzystencji dobra i zła; bardziej niż nostalgicznym gestem sprzeciwu wobec powszechnie panującego koloru. Trudno byłoby w ogóle w tych fotografiach dopatrzeć się choćby okruczeń ideowego posłannictwa. Obce >

2

Anita Andrzejewska

1. *Amarapura, Birma*, 2012, odbitka srebrowa na papierze, 47 x 32 cm

2. *Yangon, Birma*, 2012, odbitka srebrowa na papierze, 32 x 47 cm

Fot. 1–2 z cyklu *Niespieszenie*, pokazywane w Galerii Leica w Warszawie oraz w Galerii FF podczas Fotofestiwalu 2014 w Łodzi



1

są im zarówno dziennikarskie donosicielstwo, jak i mesjanistyczne proroc-twa: do niczego nie namawiają i niczego nie obiecują, ponieważ nie opisują doniosłych zdarzeń ni użytecznych faktów. Obdażone przez autorkę urodą i mocą tajemnicy, emanują w apokryficznej cichości pięknem niekoniecznie kanonicznych wyobrażeń i wizji człowieczeństwa. Aby dziś w taki sposób przedstawiać świat, potrzeba wyjątkowej odwagi, wytrwałości, czułości, empatii, anielskiej cierpliwości i bezgranicznej wiary w bliźniego, talentu i jeszcze odrobinę tego, co nazywa się darem.

Na przekór modom, pod prąd trendom Anita Andrzejewska nie usta-je w oswajaniu świata***, przemierzaniu zapomnianych albo niezna-nych, wiodących pozornie donikąd ścieżek. Gdzieś tam daleko, na obrze-żach cywilizacji postępu, w fałdach codzienności i zmarszczkach czasu poszukuje źródeł i korzeni; choćby tylko cienia rajskich drzew. I co ciekawe, udaje jej się zadziwiająco często utrwalić aurę Sacrum tak w gestach rąk ludzkich, jak i tychże rąk prostych dziełach: przedmiotach codziennego użytku. Nawet żywy inwentarz i roślinność zdają się być dumne i wdzięczne swemu milczącemu Stwórcy.

Dzieła Anity mają niezwykłą moc zapadania w pamięć, i to w obszary niecałkiem przez naszą jaźń ogarniane. Nie poddając się żadnym defini-cjom, nazwom czy porządkom, mają zdolność przenikać przez wszystko i pomieszkiwać wszędzie. A ponieważ nie przynależą do języka, mowy ni imienia, nie ograniczają ich żadne brzegi, są kwintesencją twórczej przezroczystości.

To tylko jeden z możliwych kluczy do czytania obrazów Anity. Wśród tych przepięknych, perfekcyjnie skopiowanych odbitek można się zatracić już przy ich pierwszym oglądzie. Ponadto w ich bezbrzeżnej ciszy jest wy-starczająco miejsca dla każdego spojrzenia gotowego na stworzenie wła-snego świata. ■

* podobnie jak pisze się (a nie maluje) Ikony.

** (z francuskiego) pochwała życia.

*** Nicolas Bouvier, *Oswajanie Świata*, wyd. Noir sur Blanc 1999.

Anita Andrzejewska

1. *Yangon, Birma*, 2011, odbitka srebrowa na papierze, 47 x 32 cm
2. *Inle Lake, Birma*, 2012, odbitka srebrowa na papierze, 32 x 47 cm
3. *Mrauk U, Birma*, 2012, odbitka srebrowa na papierze, 80 x 55 cm
4. *Sittwe, Birma*, 2011, odbitka srebrowa na papierze, 47 x 32 cm

2





3



4



KRZYSZTOF JURECKI

Edward Łazikowski Ponad-globalne idee twórcze

Taki tytuł miała wystawa pokazana w Galerii Re:Medium w Łodzi (16.01.2014–1.02.2014). Aby spróbować zrozumieć twórczość Łazikowskiego należy cofnąć się do lat 90. oraz przeczytać jego dwie książki o charakterze teorii sztuki *Fragtoryzacja świata* (wyd. WSHE, Łódź 2004) i *Zew nieskończoności* (wyd. Novae Res, Gdynia 2012). Nie są to łatwe lektury, wymagają dużego skupienia oraz określonej wiedzy humanistycznej. Pierwsza z nich to próba analizy zjawiska „fragtoryzacji” (neologizm od „fragment” i „tor”) świata, które przeniesione zostało do prac w technice fotograficznej i w postaci obiektów przestrzennych. Były to najważniejsze prace abstrakcyjne, jakie

powstały w tym czasie w Polsce, ponieważ wynikały z określonej oryginalnej myśli teoretycznej i posiadały aspekt poznawczy [1]. Tego typu zdjęcia pokazane były m.in. na ekspozycji „Fragtory-Integratory” (Galeria „FF” w Łodzi, 1995).

Druga książka Łazikowskiego jest rozszerzeniem spectrum badawczego. Autor używając świadomie dwóch dyskursów: lirycznego podmiotu przypominającego własne doświadczenia rodzinne, tłumaczącego pułapki myślenia naukowego i religijnego oraz wywodu teoretycznego podbudowanego myślą fenomenologii Husserla i Heideggera, przedstawił własną, oryginalną wizję istnienia świata, w którym interesuje go jedynie sztuka wysoka, walcząca

Edward Łazikowski

1. *Bez tytułu*, z cyklu „Fotografie dokumentujące i współtworzące «Postfigury» z materiałów wymkniętych z systemu”, 2009

2. *Strachy na wróble*, 2013, kadr z filmu dokumentującego wykonanie performance na polu w Bąkowie Górnym, kamera i montaż: Edward Łazikowski

3. *Dwu-wiatr na-tchnień*, 2011, kadr z filmu dokumentującego wykonanie performance w Galerii AHEart w Łodzi, kamera: Krzysztof Lewandowski, montaż: Edward Łazikowski, Krzysztof Lewandowski.

Fot. 2–3 program działań „na żywo” pt. *Partnerska współpraca z żywiołami*



2

z pop-kulturą, będąca jedynie formą rozrywki. Dlatego nie jest to książka łatwa, gdyż przypomina także ponowoczesne krążenie po labiryncie, przenikanie, zanikanie i znów pojawianie się problemów granic świata i jego obrazowania, co interesuje łódzkiego artystę. Autor stawia najtrudniejsze pytania, jak o słynną „śmierć Boga”. Jego formę Łazikowski definiuje jako „nieskończoność” (s. 479). Zajmuje się także wieloma innymi problemami, w tym materią i duchem, własną wędrówką poprzez bezkres istnienia z pozycji bliskich filozofii egzystencji (Carl Jaspers) i postfenomenologii. Zarówno w jednej książce, jak i w drugiej trudno znaleźć „jądro”, czyli kwintesencję i podsumowanie własnej wizji artystycznej. Być może musimy na te konkluzje jeszcze poczekać.

Czasami wywód teoretyczny zbliża go do wizji nowoczesnego proroka o ogromnym potencjale zrozumienia świata w jego wszelkich przejawach, w którym działalność artystyczna jest tylko jego częścią i już nie najważniejszą. Jest to wizja, na ile ją rozumiem, bardziej buddyjska niż o tradycji chrześcijańskiej, bardziej wyrażająca bezustanny ruch i przemianę, niż wyrażająca wiarę w osiągnięcie harmonii i porządku, jak to było w filozofii europejskiej od czasów Platona i Arystotelesa do Kanta.

Wystawa pt. „Ponad-globalne Idee Twórcze” była zobrazowaniem wybranych idei Łazikowskiego w formie fotografii i wideo, w tym o charakterze zapisu performance. Można było oglądać bardzo ważne i ekspresyjne w formie wideo *Dwu-wiatr na-tchnień?* >



3

(...) wywód teoretyczny zbliża go do wizji nowoczesnego proroka

zrealizowane w AHE w Łodzi przy okazji otwarcia wystawy w galerii „FF” (2011), w którym artysta stworzył specjalne urządzenia do „tworzenia wiatru” i wzbudzania jakby burzy piaskowej, ale z pyłu drzewnego. Świadomie kontynuował idee zawarte w teorii fragatorów, a nawet jeszcze we wcześniejszych działaniach z lat 70. Ten performance rozbudowany w czasie miał swoją dramaturgię, ale przede wszystkim oddziaływał niesamowitą formą i wymagał od artysty niezwykle wytrwałości w rzeczywistym akcie badania stworzonej struktury oraz oddziaływania pyłu drzewnego na niego samego. Widzowie od artysty oddzielni byli plastikową folią oraz zaopatrzeni zostali w specjalne antypyłowe maseczki, co dodatkowo sprawiało wrażenie uczestniczenia w laboratorium badacza. Aspekt monumentalnych, a nawet scenograficznych form używanych przez Łazikowskiego łączył się z badaniem „burzy pyłowej”, na ile jest to możliwe w ekstremalnych warunkach.

Na wystawie artysta pokazał także różnorodne zdjęcia z cyklu „Fenomeno-Post-Postacie”, strukturalnie analizujące formę, od wyobrażenia niby kokonu figury na płaskim tle, do form abstrakcyjnych ukazanych w przestrzeni. Prace te, „dziwne” pod względem estetycznym, w udany sposób kontynuują tradycję „obiekty surrealisticznego”, ale także doświadczają malarstwa informel. W wydaniu Łazikowskiego są jednak inne, gdyż badają określoną kolorową formę znajdującą się w ruchu, lub przeciwnie, w bezruchu.

Do ekspozycji w Galerii Re:Medium artysta napisał nowy tekst pt. *Ponad-globalne idee twórcze* próbujący analizować zespół piętnastu idei, w których kulminacją jest dla mnie dziewięta IDEA NOWEJ ONTOLOGII BYTU z czterema czynnikami: 1) byt, który mamy na uwadze 2) ruch, jaki byt wykonuje, 3) kolizje, w jakich uczestniczy, 4) strukturę środowiska, w którym on występuje [2].



Edward Łazikowski

1. *Bez tytułu*, z cyklu „Fotografie dokumentujące i współtworzące «Postfigury» z materiałów wymkniętych z systemu zachłanności rynkowej”, 2009
2. *Bez tytułu*, z cyklu „Fotografie dokumentujące i współtworzące «Postfigury» z materiałów wymkniętych z systemu zachłanności rynkowej”, 2009



Łazikowski jest unikalnym w skali powojennej przykładem artysty teoretyzującego, które swe przemyślenia potrafi ująć w indywidualną formę (performance, fotografii, obiekty rzeźbiarskiego, a ostatnio także w wideo), która zupełnie nie pasuje do najnowszego pejzażu sztuk wizualnych, mocno zdominowanego przez skandal (sztuka krytyczna i postfeministyczna) oraz komiks. Wpisuje się w tradycję logicznego badania rzeczywistości, jaką operowali Strzemiński i Hiller w „nowym widzeniu” lat 20. i 30. Łazikowski jest bardzo krytyczny wobec wielu zjawisk artystycznych, a przede wszystkim wobec parartystycznych, związanych z modą i sztucznym światem reklamy. Dlatego dziwny jest zupełny brak zainteresowania jego wybitną twórczością przez Muzeum Sztuki w Łodzi, co można zauważyć po 2005 roku. Dlatego tak cieszy niewielka ekspozycja w Galerii Re:Medium. ■

Przypisy

- 1 Do innych ważnych artystów w kręgu abstrakcji tych lat zaliczam twórczość Leona Tarasewicza i Mikołaja Smoczyńskiego.
- 2 E. Łazikowski, *Ponad-globalne idee twórcze*, (w:) Edward Łazikowski, *Ponad-globalne idee twórcze*, MGS, Galeria Re:Medium, Łódź 2014, s. nlb, folder wystawy.

Rzeczywistość banalna

– rzeczywistość magiczna

(O nowych realizacjach Mai Wolińskiej)



1

Bermudzki sen to tryptyk filmowy w całości podejmujący wątek peryferyjnych struktur miejskich, powszechnie niezauważanych makroświatów, które w sposób symbiotyczny współistnieją z infrastrukturą wielkiego miasta. *Ostatnie złote popołudnie*, *Bermudzki sen* oraz *Sahara greens* – to tytuły odrębnych opowieści odnoszących się do trzech sąsiadujących ze sobą miejsc na mapie topograficznej Wrocławia. Zarejestrowana przez Maję Wolińską, z pozoru banalna rzeczywistość nabrała cech nadrealnych, niekiedy symbolicznych, chociaż przyjęta strategia zapisu filmowego w najmniejszym stopniu nie polegała na manipulacji obrazowej.

Zastosowana przez autorkę metoda to rejestracja ortodoksyjnie dokumentalna, jednakże jej ostateczny sens odnajdujemy nie tylko w mimetycznym odwzorowaniu, ale i w sposobie prowadzenia narracji, który prowokuje odbiorcę do poddania przedstawionej rzeczywistości znaczącej reinterpretacji. Służy temu przyjęta technika filmowania oraz montaż, wymuszająca uważną koncentrację na rozwiniętych w czasie statycznych kadrach.

Jeśli by dla realizacji Wolińskiej szukać jakichś odniesień w sztuce kina, to można je odnaleźć między innymi w niektórych obrazach Wenera Herzoga (np. *Fitzcarraldo*, *Rekolekcje na temat mroku*), zdecydowanie monotematycznych, skupionych na jednym zdarzeniu o niezmiennej konwencji wizualnej. W odniesieniu do skojarzeń literackich bliska wydaje mi się poezja i proza Fernando Pessoa, który w najbardziej trywialnych wglądach w rzeczywistość odnajdywał jej wielowymiarowy charakter, nadbudowany na uważnej, nadwrażliwej percepcji. Warto też wspomnieć o wyczuwalnych w przesłaniu Tryptyku wątkach związanych z wielkimi mitami ludzkości, zgodnie z postulatami Bruno Schulza, że *najtrzeźwiejsze nasze pojęcia i określenia są dalekimi pochodnymi mitów i dawnych historii. Nie ma ani okruszyny wśród naszych idei, która by nie pochodziła z mitologii – nie była przeobrażoną, okaleczoną, przeistoczoną mitologią* [1].

Maja Wolińska

1. *Bermudzki sen*, 2010
2. *Bermudzki sen*, 2010, video, hd, 11'43''

Owe mity i dawne historie to w wydaniu Mai Wolińskiej niezwykle intensywne opowieści o tym, co najbliższe i z pozoru trywialne, niezauważalne, skromne, nieistotne, a jednocześnie gęste znaczeniowo. Już pierwsza część Tryptyku, zatytułowana *Ostatnie złote popołudnie*, stanowi zaproszenie do mitycznej krainy snu, delikatnie zacierając granicę rzeczywistości i imaginacji. Jest to, poprzedzona kilkuminutowym poetyckim studium natury, opowieść o baśniowej rzeczywistości wesołego miasteczka. Karuzele, drewniane konie, przedziwne pojazdy i postacie oraz inne elementy tej iluzyjnej infrastruktury, nawiązując do popkulturowej ikonografii, tworzą już

nie tylko bajkowo-dziecięcą scenografię, lecz stają się podmiotami z całym zasobem symbolicznych odniesień. Rzeczywistość tego niezwykle miejsca eksponuje tę kategorię dosłowności, która przechodzi na pozycję nadrealności, nadbudowanej na jego skrywanej autonomii. Ta zaś stanowi rodzaj wartości dodanej, wymykającej się zapewne pierwotnemu zamysłowi konstruktorów obiektów i instalacji, składających się na obraz tego wieloznacznego miejsca.

Filmy Mai Wolińskiej w sposób zamierzony są statyczne, kontemplujące niekiedy zupełnie nieruchomy obraz albo ukazujące powtarzający się rytm, czy też śledzące drobne przemiany zachodzące w polu precyzyjnie wybranego kadru. Pozwala to przeniknąć się obydwu sposobom przejawiania się mechanicznych obrazów: kontemplacyjnej naturze fotografii i dynamicznej naturze filmu. Chociaż oparte o tę samą zasadę rejestracji rzeczywistości, w istocie przecież proponują odmienne, lecz dopełniające się wzajemnie przesłania. Sławomir Sikora ujął ten problem następująco: Literatura (mowa) i film rozwijają się w czasie. Fotografia radykalnie zatrzymuje czas,

1 Bruno Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*. Opracował Jerzy Jarzębski, Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1198, CXL, s.498.

niejako unieważnia go, uchwyconej chwili nadając rangę wieczności i aczasowości [2]. Te dwie warstwy istotnie przenikają autorski przekaz Mai Wolińskiej, sprawiając, iż staje się on bardziej dosadny i wieloplanowy.

Estetyka wszystkich trzech realizacji jest do siebie zbliżona i daleka od rozbudowanych formalnie ingerencji postprodukcyjnych, tak chętnie stosowanych przez mainstreamowy nurt prezentacji multimedialnych. Wspomniana prostota ujęć, charakteryzująca się rozciągniętymi w czasie kadrami, do których oko musi się z wolna przyzwyczaić – to konsekwentnie stosowana przez artystkę metoda. W efekcie odbiorca już po kilku minutach przestaje być biernym świadkiem prezentowanych treści, uruchamiając wyobraźnię zaprzęgniętą w proces samodzielnego odkrywania znaczeń. A tych jest co najmniej kilka.

Pierwszą warstwę stanowi kod estetyczny samych w sobie obrazów – dyscyplinujący, porządkujący i organizujący świat w wykreowaną, fotogeniczną sferę wizualną. W sposób esencjonalny zagadnienie to ujął Edgar Morin: *Im silniejsza jest potrzeba subiektywności, tym bardziej obraz, który tej potrzebie odpowiada, dąży do tego, żeby wyjść na zewnątrz, wyalienować się, zobjektywizować, ulec halucynacji, stać się fetyszem (...); ale ten sam obraz, choć już na pozór obiektywny, wyraża nurtujące go pragnienie z taką siłą, że aż osiąga wymiar nadrealności* [3].

Drugi komunikat jest obiektywnym dokumentem, zdaniem relacji z wyglądu miejsc, obiektów, także ludzi. Dopiero w tym momencie nadbudowuje się znaczenie trzecie – najważniejsze: uruchomiona zostaje umiejętność analizowania i reinterpretowania podstawowych kodów informacyjnych w złożony konglomerat sensów, opisujących z jednej strony kondycję przedstawianego świata, z drugiej zaś odkrywając obszary hermetyczne, niezauważalne, zaniedbane i lekceważone, ale przecież podmiotowe i autonomiczne w swoim skrytym istnieniu. >

2 Sławomir Sikora, *Fotografia. Między dokumentem a symbolem*. Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2004, s.132.

3 Edgar Morin, *Kino i Wyobraźnia*, Warszawa 1975, s. 41.





Maja Wolińska

1,2. *Ostatnie złote popołudnie*, 2011, video, hd, 9'46''

3,4,5. *Sahara greens*, 2012, video, hd, 17'49''

Zarejestrowana (...) z pozoru banalna rzeczywistość nabrała cech nadrealnych, niekiedy symbolicznych...

1

2



3

Dobrym wprowadzeniem do tego rodzaju percepcji wizualnej jest *Bermudzki sen* (środkowa część tryptyku, od której pochodzi tytuł całego przedsięwzięcia), stanowiąc intrygującą opowieść o ekosferze, która funkcjonuje na obrzeżach codzienności wyznaczanej przez terytorium zajmowanym przez stare kamienice wraz z całą wyczuwalną w nich bogatą przeszłością, ale także przez świat biologiczny, składający się z żywych i umarłych organizmów. Złudzenie wywołane stopniem zbliżenia kamery, jak i wizualnością świata roślinnego, bardziej nasuwa skojarzenie z tropikalną dżunglą, niż z wyobrażeniem miasta z całą jego infrastrukturą, ucieleśnioną głównie w substancji i kształcie budynków które zamieszkujemy, a które istniały już na długo przed naszym urodzeniem. Zastajemy je więc niejako gotowe, nasycone istniejącym, historycznie obiektywnym znaczeniem. W rzeczywistości jednak wieczne trwanie nie jest domeną tych miejsc, chyba, że odnajdziemy je w powtarzających się od lat cyklach narodzin i małych śmierci bytujących tu form biologicznych.

Pozornie peryferyjne egzystencje, które Maja Wolińska powołuje do ekranowego zaistnienia, nabierają znaczeń pierwszorzędnych. Ulegając upodmiotowieniu, uzmysławiają nam wielowymiarowość świata, a to, co wydawało się pochodne i nieistotne, można i trzeba odbierać w kategoriach szczególnego daru, który jest nadbudowany w artystycznym przekazie. Widać to szczególnie w trzecim filmie zatytułowanym *Sahara greens*, w którym wydzielona administracyjnie przestrzeń ogródków działkowych przekształca się w wielce tajemniczy ogród, w którym tak czas, jak i przestrzeń nie podlegają zwyczajnemu, miejskiemu porządkowi. Bujna roślinność tworzy obszar kierujący się odrębnymi zasadami. Przychodzą w tym momencie na myśl znakomite, ekologiczne prace Aleksandry Mańczak z serii „Kody natury”, jednakże Maja Wolińska nie przywołuje natury jako eksponatu – przedmiotu sztuki, raczej akceptuje ją w procesie symbiozy z otoczeniem, odkrywając przy okazji ogrom nieuświadamianych na co dzień znaczeń. *Sahara greens* to najbardziej dojrzała część



4

5

cyklu, budująca znaczącą metaforę ufundowaną na idei rajskiego ogrodu. Skojarzenie takie budzą głównie te kadry filmu, które nawiązują do estetycznej strony obrazu, gdzie zauroczenie światłem jako takim idzie w parze z paradokmalną relacją z życia roślin i drobnych owadów. Wrażenie tropikalnej puszczy jest raz po raz przetykane wglądami w kontekst urbanistyczny ogródków, którego trywialność w pierwszym momencie nieco zaskakuje, aby już za chwilę przejść na stronę komunikatów znaczących, wplecionych w misternie poprowadzoną narrację. Można by się w niektórych kadrach dopatrywać odniesień socjologicznych – dotyczy to przedstawienia ludzkiej aktywności, która na wydzielonym terenie nie podlega w zasadzie żadnym ograniczeniom, jeśli idzie o estetyczny kształt altanek, ogrodzeń, rozmaitych figur ogrodowych i tym podobnych obiektów. Jednakże, tak jak w poprzednich dwóch filmach, wszelkie te obiekty natychmiast stają się znaczące same przez się, wpisując się płynnie w autonomię świata natury. Nie burzą opowieści o rajskim ogrodzie. Natura i kultura wybrzmiewają wspólnie i bezkonfliktowo. Od pozostałych części cyklu *Sahara greens* wyróżnia się stosunkowo krótkim, ale niezwykle ważnym uzupełnieniem: w końcowej części filmu pojawiają się ludzie. Po prostu są. Ich rolę jest poddać się bezpośrednio filmowego ujęcia. Patrząc w obiektyw kamery patrzą na potencjalnego odbiorcę tych kadrów. Swoim zachowaniem komunikują spokój i radość, afirmując

przynależność do miejsca, które ukształtowali podług własnego gustu, czyniąc ziemię poddaną sobie. Sfilmowani wprost, w konwencji ortodoksyjnego dokumentu, są jednak w tajemniczy sposób surrealni, przesyceni aurą niezwykłości.

Istotnym wymiarem filmów Mai Wolińskiej jest sposób prowadzenia kamery oraz ich warstwa dźwiękowa. Wspominałem już o strategii statycznego kadru, w ramach którego zawierają się poszczególne wątki narracyjne, jeśli zaś chodzi o dźwięk, który im towarzyszy, to pomijając bogate rejestracje poczynione w czasie rzeczywistym, na uwagę zasługuje sugestywna muzyka, która ilustruje wybrane fragmenty filmów, a którą autorka samodzielnie skomponowała. To dojrzała, w pełni autonomiczna propozycja, która mogłaby funkcjonować jako odrębna wartość, niezależna od funkcji ilustracyjnej świadczącej na rzecz obrazu.

Tryptyk Mai Wolińskiej jest ważną deklaracją światopoglądową i artystyczną. Problematyka, forma i sposób prowadzenia filmowej narracji zaświadcza o takim rodzaju wewnętrznego skupienia, które sugeruje ponadprzeciętną wrażliwość autorki. To zaś uważnemu odbiorcy jej dzieła umożliwia dostrzeżenie i zrozumienie tych obszarów rzeczywistości, które choć nie narzucają się w codziennych spostrzeżeniach, to stanowią pole egzystencjalnych zmaganiań równie istotnych, jak tych zachodzących w świetle ostentacyjnej codzienności. ■



1

ANNA KOŁODZIEJCZYK

„Przesunięty dom” Krystiana Trutha Czaplickiego

Przeźrzeń dla wystawy pt. „Przesunięty dom” – w kamienicy, gdzie mieściła się wcześniej pracownia wrocławskich malarzy Hanny Krzetuskiej i Eugeniusza Gepperta – została wybrana z całkowitym pominięciem wszelkich osobowych narracji i dziejowych zwrotów akcji zachodzących na zabytkowej, architektonicznej strukturze tej budowli. Osią pracy Krystiana Trutha Czaplickiego nie jest bowiem tzw. archiwum i *wydobywanie z historii dawnych modeli i wzorów otwierających przestrzeń dla współczesnych działań artystycznych* [1], ale własna intuicja, skutkująca odkrywaniem nowego, z dala od cudzych osiągnięć.

Truth, kojarzony przede wszystkim z interwencjami w otwartej przestrzeni publicznej, przeniósł swoją aktywność do wnętrza galerii. Budując w niej intymną i emocjonalną opowieść, zrezygnował z potencjalnej anonimowości, którą dawała mu dotąd przestrzeń miejska. Miejsce nadal pozostaje dla niego najsilniej działającym czynnikiem, ale intensywny odbiór miasta oraz jego peryferiów został zastąpiony potrzebą znalezienia bardziej określonej ramy dla prezentacji symbolicznych obiektów i rzeźb, których zresztą forma pozostała niezmienna – precyzyjna, minimalistyczna i chłodna, niemal zdystansowana.



2



3

W przypadku artysty, dla którego przez wiele lat miasto było osią wszystkich wydarzeń, taka dyslokacja może wydawać się ryzykowna. Tym bardziej, że Miasto, które Krzysztof Nawratek nazywa *bytem dynamicznym, wychowującym, czymś, co działa, a nie tylko czymś, co trwa* [2], w kontekście sztuki jest czynnikiem uzależniającym, chroniącym artystę przed nudą, rutyną i powtarzalnością.

Zapowiedź przejścia do zamkniętej przestrzeni wystawienniczej można już było wychwycić we wcześniejszych rzeźbach Trutha. Zrealizowana przy współpracy z wrocławską BWA, w ramach

miejskiej strefy OUT OF STH vol. 3, seria obiektów zatytułowana „Rysy” [3], osiągnęła ten poziom intymności i emocjonalności, któremu zaczęła zagrażać anonimowość przestrzeni publicznej i jej potencjalna obojętność na przejawy dobroci, czułości czy słabości.

Wejście do galerii można więc potraktować jako rodzaj przesilenia, krytyczny moment w procesie poszukiwania miejsca dającego ochronę coraz bardziej osobistym treściom. Z drugiej strony, to także próba znalezienia nowej sceny dla obiektów opisujących uniwersalne problemy współczesnego życia.

1 Katarzyna Bojarska, Krzysztof Pijarski, *Artysta jako archiwista*, <http://www.obieg.pl/teksty/5646>

2 Krzysztof Nawratek, *Miasto jako idea polityczna*, Korporacja Ha!Art, Kraków, 2008, s. 31.

3 Pokaz w sekcji „Ex: Miasto” podczas 3. edycji „OUT OF STH vol.3; kuratorzy Joanna Stembalska, Sławek Czajkowski ZBK, 2012, Wrocław.



Krystian Truth Czaplicki

1. *Pozornie nużący* (detal), 2013, drewno – buk, stal lakierowana
2. *Życie w gruncie rzeczy nie jest komiczne*, 2013, stal chromowana, kokos, jajko
3. *Pozornie nużący*, 2013, drewno – buk, stal lakierowana

Wystawa „Przesunięty dom” to pierwsza tak pełna odsłona rzeźb Trutha w „zamknięciu” i pierwsza na taką skalę artystyczna reakcja na neutralność otoczenia (wnętrze galerii). Dopełnienia nie stanowiła tutaj, jak w przypadku obiektów miejskich, organiczna struktura przyrody czy złożoność architektury, ale biel. Zamknięcie dwunastu rzeźb pośród białych płaszczyzn stołów, półek, ścian, a także zaburzenie całej sekwencji w białym, niemal dymnym świetle, wyostrzyło wszystkie charakterystyczne cechy rzeźb tego artysty: perfekcyjne wyczcucie skali i dystynkcję formy. To, co w rzeźbach miejskich Trutha przesunięte było zwykle na dalszy plan – sensualny wymiar użytych tworzyw i detali – w galerii, dzięki skupiającym jak w soczewce i dającym efekt statycznego spektaklu białym ścianom i meblom, zostało wydobyte w pierwszej kolejności. Tworzące wyrafinowane układy

i powierzchnie: przekroje drewna, lśniąca stal, faktury dopełniających elementów (jajko, kokos, orzechy włoskie, szklanka z płynem do płukania ust), przywoływały na myśl rodzaj funkcjonalnego ornamentu, który jednak nie jest dekoracyjny, tak jak nie jest ze swej natury dekoracyjny mechanizm zegarka.

Słynny architekt, Adolf Loos nazywał wnętrze formą stylu życia. Przekonując, że mieszkanie ma być sceną, na której rozgrywa się „wielki dramat życia”, postulował projektowanie stosownych dla tego dramatu dekoracji [4]. Rzeźby Trutha, nazwane przez niego wykresami emocji, opowiadały o konsekwencjach otaczania się przedmiotami i naszej zdolności do wykrywania w ich formach paralel z ludzką >

4 Píše o tym Maria Szadkowska w eseju *Rozwijanie przestrzeni. Raumplan Adolfa Loosa*, „Autoportret”. 4(21)2007, wydawca: Małopolski Instytut Kultury, Kraków.

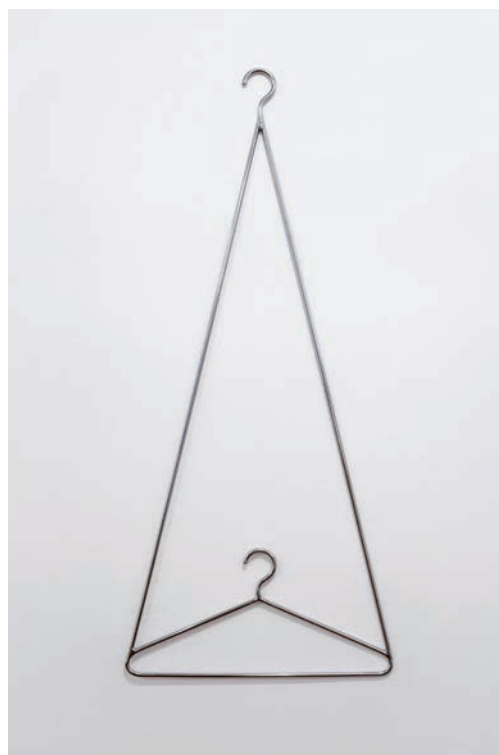


1

emocjonalnością. Dwanaście obiektów, opisujących paradoksy ludzkiej psychiki, zostało zakomponowanych w czystą i dźwięczną sekwencję, wpisaną w przestrzeń z wykorzystaniem wszelkich niuansów, które zaoferowała topografia dawnego mieszkania. Wizja zamieszkanego niegdyś domu, wypełnionego sprzętami i ludzką aktywnością, wpłynęła na kształt całości, rozpisanej na przenikające się strefy uczuć pozytywnych i mrocznych.

Marcel Proust, pisząc, że *nie należy do nas to, co było jasne już przed nami*, wygłosił pochwałę artysty, który poszukuje prawdy w sobie, *wydobywając z ciemności będącej w nim samym to, czego nie znają inni* [5]. Rzeźby składające się na „Przesunięty dom” zawdzięczają swoją głębię odwadze zamknięcia w formę własnych przeczuć, sprawiają wrażenie ostatecznych i zdecydowanych, ale łatwo dostrzec w nich kruchość wynikającą z faktu, że stanowią nośnik dla bardzo subtelnych idei. Przedmioty, które zwykle zapewniają nasze mieszkania, banalne i emocjonalnie transparentne, sparafrazowane przez Trutha nabrały cech enigmatu. Tytułowe przesunięcie dokonano się w obrębie formy, funkcji i znaczenia tych przedmiotów, wymagając od widza akceptacji dla abstrakcyjnych skojarzeń. Wobec rzeźb, które operowały zmianą (przesunięciem) w obrębie przynależności przedmiotów (wisząca na ścianie jak obraz forma *Konstruktywnego śniadania*, przypominająca kuchenną deskę do krojenia), czy przeskalowaniem (proporcje

5 Jedną z najsłynniejszych sentencji Marcela Prousta: *To, czego nie musieliśmy rozszyfrowywać, wyswietlać drogą wysiłków osobistych, to, co było jasne już przed nami, nie do nas należy. Od nas pochodzi jedynie to, co wydobywamy z ciemności będącej w nas i czego nie znają inni.*



2

Krystian Truth Czaplicki

1. *Poranek, godzina 13*, 2013, stal chromowana, szklanka, płyn do płukania jamy ustnej
2. *Wierzchołek pytań*, 2013, stal chromowana

noża-włóczni w rzeźbie *Pozornie nużący*), wyobraźnia odbiorcy uruchamiała się na wielu poziomach: z jednej strony była rekonstrukcją emanujących z przedmiotów racjonalnych znaczeń, z drugiej, otwarciem na swobodną grę skojarzeń i uwolnieniem własnej emocjonalności.

Zrozumienie piękna wymaga od nas często spełnienia szczególnych i niełatwych warunków. Pomijając górnolotne okoliczności, takie jak znajomość historii sztuki i filozofii, czasem wystarczy poczuć trochę niepokoju i smutku, by wzruszyło nas piękno oglądanego przedmiotu. Konstrukcje Trutha, łączące emocje i racjonalizm, powstały niewątpliwie po to, żeby w empatyczny sposób relacjonować stany ducha wywoływane przez szeroko rozumiane otoczenie i jego wpływ na naszą osobowość.

Powszechnie znany niepokój związany z wychodzeniem z domu, jak i z wchodzeniem do niego, wynika z naszego stosunku do przestrzeni. W świecie sztuki istnieją podobne obawy, są przecież artyści całkowicie odporni na niesprzyjające warunki przestrzeni publicznej. Krystian Truth Czaplicki właśnie nauczył się tworzyć pełne przenikliwości, delikatności i siły idee dla obu typów przestrzeni funkcjonowania (przeźwień publiczna, galeria sztuki). Na obrzeżach nastrojowej aury wystawy „Przesunięty dom”, w której zbliżył się do sedna najważniejszych ludzkich spraw, pojawia się pytanie o to, czy w kolejnej artystycznej odsłonie nastąpi powrót do przestrzeni publicznej, czy raczej przeniesienie do kolejnych wnętrzy. ■

Krajobrazy wyobrażone

Pawła Trybalskiego



Paweł Trybalski zyskał dużą popularność w latach siedemdziesiątych ubiegłego wieku obrazami, które krytycy zgodnie zaliczali do fantastyczno-magicznego surrealizmu. Prace te cechowała wielka dbałość o detal, staranny rysunek, intrygująca tematyka. Zauważając z jednej strony dynamiczny rozwój techniki i gwałtowny postęp industrializacji, artysta z upodobaniem oddaje się także lekturom poświęconym starożytności i najnowszym odkryciom archeologii. Dostrzegając spustoszenie, jakie czyni ów rozwój w środowisku naturalnym, tym chętniej ucieka w „świat idei platońskich” – starożytnej sztuki, literatury i architektury. Rezultatem tych

rozterek były właśnie obrazy: początkowo malowane pigmentami, jasne, jakby delikatnie muskane piórkami kolibra, później o bardziej zdecydowanej kolorystyce, wykonywane farbami olejnymi. Przedstawiały wypalone kosmodrony – *Antyflorer*, *Seymuria*, *Kosmodron agresywny*. W latach osiemdziesiątych jego malarstwo nabiera charakteru bardziej estetyzującego – powstają piękne martwe natury ułożone z empirowych zegarów, francuskiej porcelany czy inkrustowanych macią perłową puzderek i sekretarzyków. Zapewne wpływ na tematykę tych obrazów miała i ma coraz większa kolekcja antyków, którymi artysta otacza się, a które działają na niego tak inspirująco... >

Powyżej: **Paweł Trybalski**
Z cyklu „Pejzaże możliwe”



Intuicja
i element
przypadku
odgrywa
w tych
pracach
sporą rolę.

1



2



3

Ostatnie prace, powstałe pod koniec ubiegłego wieku i początkach obecnego są już wszakże zupełnie inne, na co zapewne wpływ ma oszałamiająca przyroda, której tak intensywnie doświadcza Trybalski, kupując i remontując swój dom w sudeckich Michałowicach. Obrazy zrealizowane w ostatniej dekadzie cechuje dużo większa swoboda formalna, płynna linia, wreszcie odejście od wyrazistego konturu rysunku, tak charakterystycznego dla obrazów wcześniejszych. Artysta nazywa je „pejzażami możliwymi”, jednak sądzę, że ze względu na istniejący w nich element fantastyki i imaginacji, właściwiej będzie określić je jako „wyobrażone”, choć rzecz jasna wpływ gór karkonoskich na ich tematykę jest przecież oczywisty.

Zaintrygowany niecodziennymi i tak odmiennymi od dotychczasowej techniki malarskiej efektami, dopytywałam się – być może nieco namolnie – w jaki sposób uzyskuje koronkowo-azurowy dukt na powierzchni obrazu. Wówczas na białej kartce papieru rozlałam nieco pigmentu zielonego, następnie pędzlem szerokim na 10 cm zaczęłam płynnymi ruchami rozprowadzać go po powierzchni i stał się cud: powstała piękna, właśnie azurowa o węzowych splotach kompozycja malarska. *Czasem używam rozdwojonej czcionki* – dodałam po chwili.

W przeciwieństwie do opinii, iż tworząc swoje kompozycje, artysta kieruje się „czystym rozumem” i spekulacją, uważam, że właśnie intuicja

i element przypadku odgrywa w tych pracach równie sporą rolę. Malując – a właściwie odtwarzając na płótnie na przykład brylant, sprawia, iż jest on na obrazie piękniejszy niż w rzeczywistości. Później – kierując się instynktem – uzupełnia kompozycję intarsjowaną szkatułą lub wizerunkiem Buddy z kości słoniowej. I stąd zapewne, zapamiętane wcześniej fantastyczne kształty tzw. wytworów skalnych charakterystycznych dla Karkonoszy, ujawniają się podczas powstawania owych krajobrazów wyobrażonych. Splata się w nich wobec tego (w obrazie), z jednej strony, element rzeczywisty, z drugiej zaś fantastyczny i imaginacyjny.

Kończąc, należałoby jeszcze wspomnieć o pejzażowych tondach, nazywanych kiedyś bulajami, bowiem przypominają okienka w burtach okrętów. Kształt koła nadaje tym kompozycjom dość niecodzienny, choć intrygujący charakter. Ciekawe, w jakim też kierunku rozwijać się będzie talent artysty, zważywszy na jego wyjątkowy temperament twórczy i aktywność intelektualną. ■



4

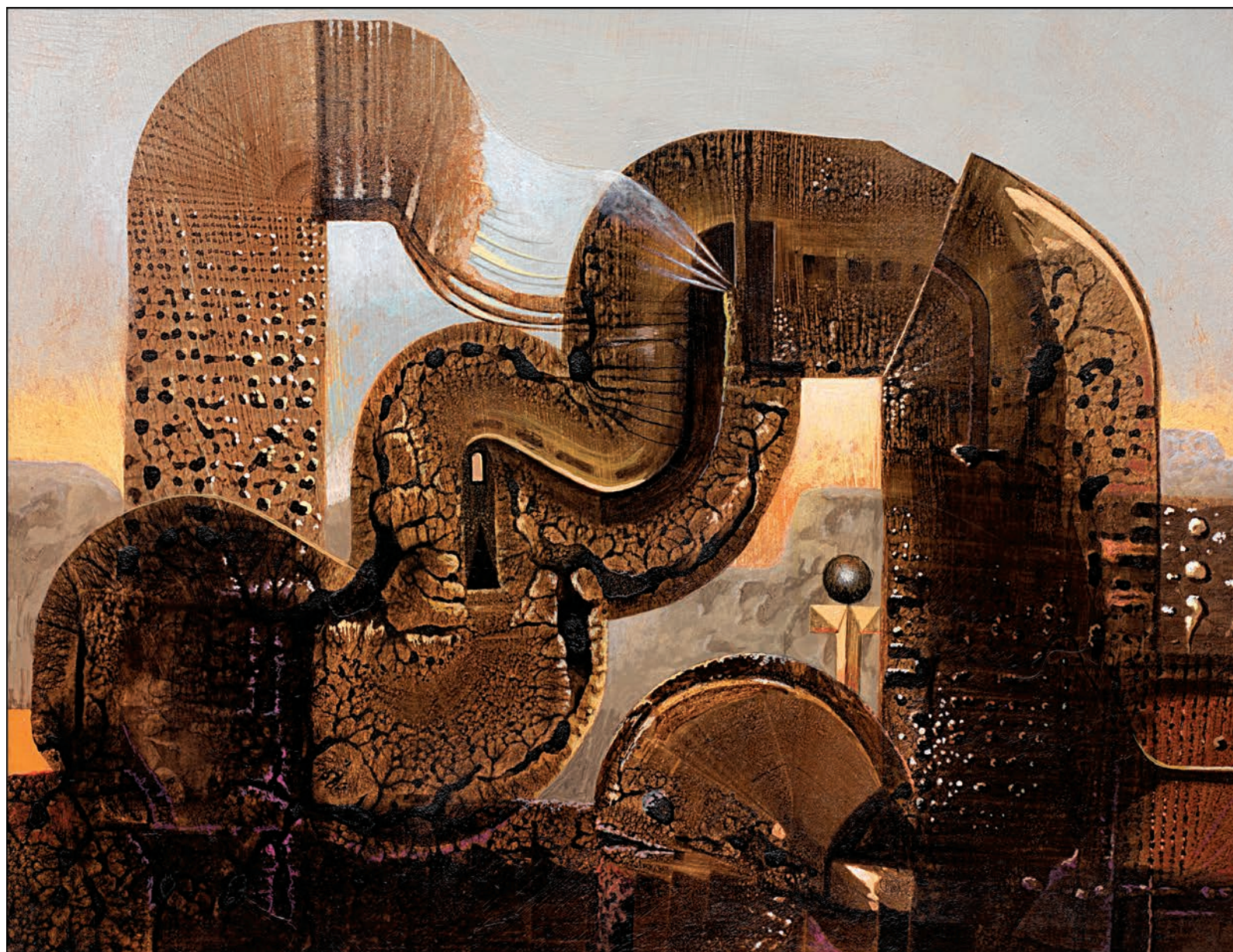
Paweł Trybalski

1–5. Z cyklu „Pejzaże możliwe”,

2012–2013, techn. wł.

Fot. 1–3 Krzysztof Saj

5





1

Anna Szpakowska-Kujawska

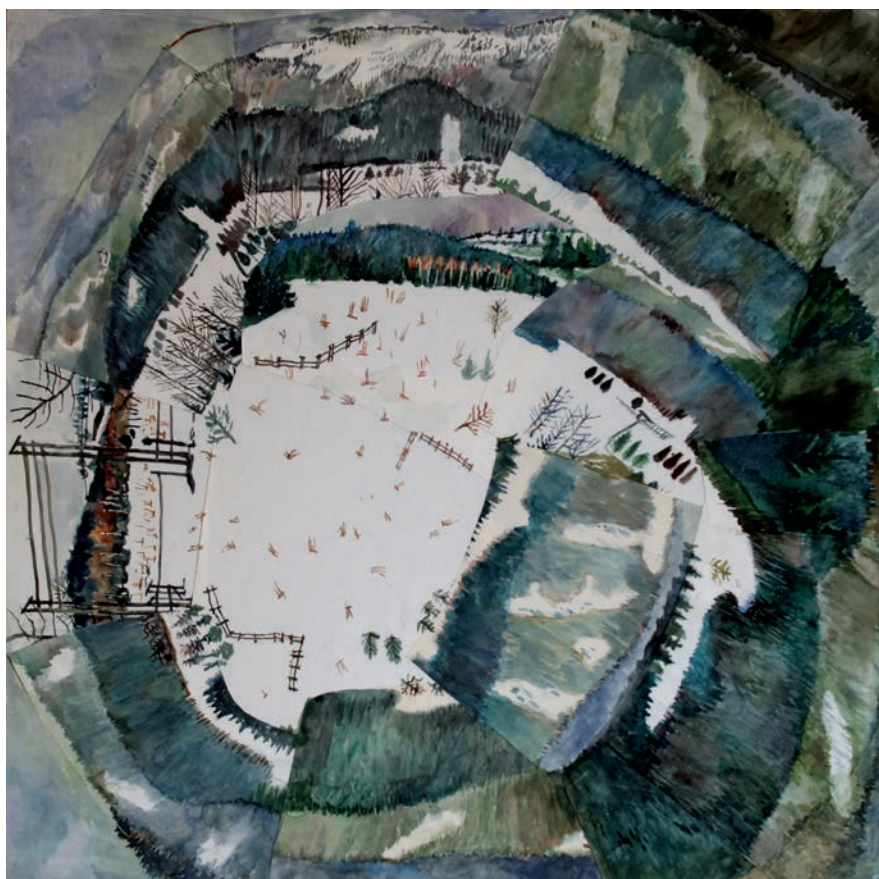
1. *Droga do środka 24*, 2012, kolaż, 90 x 90 cm
2. *Droga do środka 5*, 2009, kolaż, 90 x 90 cm
3. *Droga do środka 26*, 2013, kolaż, 90 x 90 cm
4. *Droga do środka 13*, 2010, kolaż, 90 x 90 cm

ANDRZEJ JAROSZ

Anna Szpakowska-Kujawska

„DROGA DO ŚRODKA”

Znużeni „płynną rzeczywistością”, w jakiej żyjemy i przybici jej diagnozami – wskazującymi na brak jakichkolwiek stałych punktów odniesienia dla współczesności – możemy znaleźć wytchnienie w enklawie dzieł Anny Szpakowskiej-Kujawskiej. Jej najnowsze kompozycje pejzażowe – powstające od 2008 roku, składane na zasadzie collage z naturalistycznych, akwarelowych studiów w odrębne formalnie i zintegrowane wewnętrznie konstrukcje – są odtrutką na obrazową banalność dzisiejszej kultury. Te skrajnie osobiste kreacje skutecznie przeciwstawiają się otaczającej nas zewsząd zunifikowanej wizualnej pulpie. Szpakowska-Kujawska wskazuje własne centrum świata i wiodącą ku niemu malarską drogę. Taka postawa wynika z wieloletnich twórczych i życiowych poszukiwań.



2

Malarka, jedna z najważniejszych postaci powojennego wrocławskiego środowiska artystycznego (choć zawsze od niego odrębna za sprawą uprawianej przez siebie niepokojącej figuracji, wciąż pozostająca na modernistycznej ścieżce świadomego kształtowania własnej osobowości z jej wizualizacją w postaci obrazu), w najnowszej serii pejzaży związanych z dolnośląską Lasówką, dokonuje plastycznej sublimacji najbardziej osobistych, a zarazem pierwotnych uczuć. Chodzi tu o próbę odnalezienia i zrozumienia porządku świata poprzez pryzmat wybranego miejsca, obserwowanego po wielokroć w zamykającej się, szkatułkowej perspektywie.

Punktem odniesienia dla artystki jest niewielki modrzewiowy dom, wzniesiony na trójkątnej parceli, niczym nadbudówka okrętu dryfującego w otulinie pejzażu Gór Bystrzyckich, pobliskich pól i lasów. Dom stoi jakby na granicy światów – tego realnego i duchowego, prywatnego uniwersum artystki. Stoi także na granicy rzeczy znanych i nieznanych. Prowadzący spod jego progu, początkowo prosty szlak, zakrzywia się, meandruje, spiralą wiedzie pod trawy, gubi się w paprociach, by odnaleźć się w leśnych przecinkach. Wyznacza on trasę regularnych wędrówek w rytmie miarowego bicia serca. Zapewne wielu z nas doznało kiedyś podobnego wrażenia, przemierzając w skupieniu i spokoju górskie lub leśne ścieżki, u kresu których znaleźć można wyciszenie, oczyszczenie, a może nawet olśnienie. W obrazach Szpakowskiej-Kujawskiej te uczucia są również obecne, co więcej – zwizualizowane już na poziomie konstrukcji przedstawień, kiedy dokonuje się w nich zarówno archaiczna, jak i nowoczesna rekonstrukcja świata.

Wszystkie kompozycje „Drogi do Środka” zamknięto w zrównoważonych kwadratowych płaszczyznach. Ich wewnętrzna komplikacja – oparta na permutacjach meandra i spirali oraz wykorzystująca silną rytmizację pionów, poziomów i zygzaków, a czasem płynnych, miękkich linii – służy oglądowi Lasówki z różnych punktów odniesienia. Artystka analizuje najbliższy jej fragment świata, raz w niezwykle szerokiej skali (gdzie w mozaice akwarelowych fragmentów pojawia się krąg widziany z lotu ptaka), innym razem – w kalejdoskopowym czy mikroskopowym pomniejszeniu. Wtedy ścieżka, ławka, drzewo lub kamienny krzyż znajdują się na jedynych, właściwych sobie miejscach. Z kolei w przedstawieniach wnętrza modrzewiowego domu Szpakowska-Kujawska stosuje stereometryzujące, niemal kubistyczne cięcia fragmentów obrazujących jego pomieszczenia. Połączone na nowo fragmenty akwarel dają niepokojący, surrealistyczny



3

(czasem bliski grafikom Mauritsa Cornelisa Eschera) efekt ciągłości przestrzeni.

Ta formalna integracja – pozwalająca osiągnąć spójność poetyckich wizji Lasówki – wynika z trudnego, ale znakomicie przeprowadzonego, trójstopniowego procesu warsztatowego. Rozpoczyna go stworzenie podczas każdej z wędrówek serii akwarel, którym finalne obrazy zawdzięczają budulec form, barwy i tonacje, jasność oraz atmosferyczną lekkość. Kolejnym etapem jest ich cięcie, wybieranie z poszczególnych studiów fragmentów. Tę metodę artystka stosowała już wcześniej (m.in. w seriach kalabaszy – afrykańskich tykw – z lat 80. XX w., na których obłych powierzchniach łączyła organiczno-ornamentalne motywy twarzy i głów ludzkich wycinane z czasopism), widząc w niej sposób na uporządkowanie wcześniejszych wrażeń. Samo cięcie papieru, a także „rzeźbienie w nim” poprzez układanie i dopasowywanie wycinków, prowadzi do trzeciego etapu, na którym powstają ostateczne obrazy. Owo konstruowanie czy komponowanie formy rozumieć należy w szerszym znaczeniu – jako niemal muzyczne harmonizowanie taktów przestrzeni przedzielanych pniami drzew, przenikających je linearnych glissand wiatru, czy narzucanie tonacji, raz jasnych i przestrzennie otwartych, a raz – minorowych, związanych z ziemią. Tworzenie, niszczenie i spajanie ze sobą rozmaitych fragmentów przypomina archaiczny proces tkania kobierca, tworzenia materii obrazu o wymiarze kosmologicznym. Wiesław Juszcak, omawiający przykłady ekfraz poetyckich w antycznej Grecji, przypomniał np. zawarty w *Iliadzie* Homera opis tkaniny Amazonek, która wyobrażała figury mitologiczne i symbolicznie przedstawiała mapę nieba. Tę, jak również inne tapiserie, których tworzeniem przez wieki zajmowały się kobiety, można porównać do duchowych map z przydaną im funkcją opisu prymarnego porządku świata. Takimi właśnie mapami – choć sprowadzonymi do wymiaru bezpośredniego doświadczenia artysty – są, według mnie, obrazy Szpakowskiej-Kujawskiej.

Omawiana, wciąż rozwijająca się seria, cechuje się zarówno ciasnym „zwinięciem” doświadczeń zawartych w pojedynczych obrazach, jak i potencjalnym ich „rozwijaniem” w trakcie oglądu całego cyklu. Dlatego możliwe i w pełni uzasadnione jest posługiwanie się w odniesieniu do tych prac miarą „od-do”, wskazaniami „tutaj” lub „tam”. Nie chodzi tu tylko o gramatyczne części mowy, lecz konkrety odnoszące się do miejsc postrzeganych jako bliskie, odsyłające do wiadomych sytuacji oraz opisujące źródło i genezę wielu doznań. Od cienkiej, poszarpanej linii ciemnozielonego >

4





1

Kujawska wskazuje własne centrum świata i wiodącą ku niemu malarską drogę.

lasu do kreski żywopłotu rozpościera się połać suchych traw ze spiralną trajektorią ścieżki. Tutaj rozpoczyna się granica sąsiedniej posesji, a właśnie tam wznosi się kamienny krzyż... Mityczna dla malarki Lasówka jest więc bogatą mozaiką sensualnych doznań i skojarzeń: w układach akwarelowych fragmentów znajdują się elementy utrwalające zapach próchniczej ziemi, chłodnego wnętrza lasu, olśniewający błysk wody na powierzchni potoku płynącego w rdzawym korycie, a łodyżki ulubionych traw splatają się bądź w szmaragdowym wzroście, bądź płowym obumieraniu.

Skrajnie osobista droga do środka Anny Szpakowskiej-Kujawskiej jest w zasadzie nieprzekładalna na doświadczenie innej osoby. Oglądając ekspozycję obrazów z Lasówki, możemy jednak towarzyszyć artystce w jej wędrówkach i podziwiać te akwarelowe zjawiska. Oto np. otoczona koronami wysmukłych świerków sfera błękitnego nieba, po której płyną obłoki. Wystarczy tylko wyobrazić sobie (a to żaden trud), że leżymy na leśnej polanie, patrzymy w górę, wodzimy wokół wzrokiem – i, odkrycie! – świat naprawdę jest kulą, a my bytami zamkniętymi w jego atmosferycznej (a może krystalicznej?) sferze. Ale to nie jest bajkowa kraina „Nigdy-Nigdy”. Lasówka istnieje naprawdę, a jej obrazy – „utkane” z wody i farby wizje – mają Państwo właśnie przed oczyma. ■

Anna Szpakowska-Kujawska

1. *Droga do środka 18*, 2011, kolaż, 90 x 90 cm

2. *Droga do środka 3*, 2009, kolaż, 90 x 90 cm



2

Epifanie Ryszarda Ługowskiego

Zajmę się w tym szkicu paroma wybranymi realizacjami Ryszarda Ługowskiego, które powstały w ciągu kilku ostatnich lat.



53

Artysta ma bogaty i różnorodny dorobek twórczy. Nie będę tu charakteryzował go całościowo, nie będę też podejmował zagadnienia związku między rozważanymi tu dokonaniem i wcześniejszymi pracami. Realizacje, o których chcę napisać, zwróciły moją uwagę ze względu na zachodzące w nich przejście od różnorodnych przedmiotów, jakimi posługuje się Ługowski, ku odczuciu czegoś poza lub ponad nimi. Określenia „poza” lub „ponad” pojawiają się zwykle, gdy definiowane jest pojęcie transcendencji. Wielu artystów, którzy świadomie ku niej zmierzali w swej twórczości, rezygnowało w swych dziełach z odniesień do codziennej rzeczywistości, z przedstawiania sytuacji występujących w widzialnym, materialnym świecie. Inni koncentrowali się na wybranych jego składnikach o szczególnych możliwościach budzenia uczuć metafizycznych (np. na świetle). W przypadku twórczości Ługowskiego tego rodzaju redukcyjne zabiegi nie występują. A jednak osiąga on (przynajmniej w realizacjach, o których tu piszę) sytuację przekroczenia immanencji, prowadząc odbiorcę do pojawienia się odczucia innego wymiaru istnienia.

Słowo „epifania” do XX wieku używane było głównie w kontekstach teologicznych, zwłaszcza w religii chrześcijańskiej. Określano nim objawienie się sacrum. Następowo ono albo za pośrednictwem jakiejś rzeczywistości różnej od niego, lub w mniejszym lub większym stopniu identyfikowanej z nim. Jako przykład epifanii podawano objawienie się boskości Dzieciątka Jezus trzem królom, którzy przyjechali je adorować. W XX wieku słowo to, zwłaszcza w badaniach literackich, zostało uwolnione od kontekstu teologicznego i odniesiono je do stanu duchowego, gdy nagle ujawnia się coś istotnego w kontekście doświadczenia, które początkowo wydaje się mało znaczące. Tak pojęte epifanie odnosić się mogły do wspomnień, obrazów psychicznych lub emocji. Sens, który biorę tu pod uwagę, jest pośredni między znaczeniem metafizycznym i koncepcją zawężoną do inspirującego doświadczenia czysto immanentnego. Epifania tutaj, to odczucie czegoś innego od tego, co nas otacza, choć owo objawienie nie da się określić, nazwać, przyporządkować do określonej kategorii bytu. >

Ryszard Ługowski

1-2 *Przekleństwo Heisenberga – pełnia pustego*,
OGRODY BUW, 2010



2

Ryszard Ługowski

1. *Polowanie na koński łeb*, 2010
2. *Polowanie na koński łeb II*, salon ASP, 2010
3. *24 godziny*, 2011



1

Prace Ługowskiego mają zwykle charakter pośredni między instalacją a performansem. Artysta aranżuje, w galerii lub poza nią (w przestrzeni zewnętrznej miejskiej albo w przyrodzie), pewien układ przedmiotów. Czasami sam włącza się w te sytuacje, wykonując jakieś działania, często jednak jego rola polega tylko na zachęcaniu odbiorców do określonych zachowań. W wielu przypadkach instalacje te można też oglądać pod nieobecność artysty. Działania performatywne Ługowskiego nie polegają więc na podkreśleniu roli ciała artysty. Można nawet powiedzieć, że pełni on rolę tego, kto wyzwała określone relacje między przedmiotami. Jednocześnie zaś liczą się w przypadku jego obecności wyostrome stany psychiczne. Realizacje te nie są sprawozdaniem z przeżyć artysty, a polem, które przeżycia mają wywoływać. Doświadcza on wraz z widzami. Wraz z nimi oczekuje też na epifanie, na to, co ewentualnie objawi się.

Oczywiście dobór przedmiotów w przypadku poszczególnych realizacji nie jest przypadkowy. Ich układ jest przemyślany. Jednak efekt ostateczny zestawień przedmiotów i wykonywanych działań jest nieprzewidywalny. Nie wiadomo, czy epifania nastąpi – czy objawi się coś innego, coś poza lub ponad to, co zostało przygotowane.

W ciągu ostatnich kilkunastu lat Ługowski kilkakrotnie realizował instalacje będące swoistymi „projektami kosmicznymi”. W 2000 roku opracowywał szkice rakiety do zbierania pyłu diamentowego w przestrzeni gwiazd supernowych. Tę utopijną koncepcję zatytułował *Exitus 3*. W roku 2006 zrealizował instalację *Prawdziwa historia gwiazdy betlejemskiej (albo Jowisz Io i inne ciała niebieskie)*. Nie odwoływał się w niej do treści biblijnych, a używając teleskopu oglądał sam i proponował widzom oglądanie Jowisza. Jednak w skład prezentowanych obrazów wchodziła projekcja dwóch połówek

Osiąga on sytuację przekroczenia immanencji, prowadząc do pojawienia się innego wymiaru istnienia.



2

księżycy z kraterami, które zostały zestawione symetrycznie. W teleskopie zaś nasadki kątowe zmieniały kierunek światła w taki sposób, że pojawiający się obraz, przypominający strukturę Jowisza, wywoływany był przez kamienną kulkę leżącą na pobliskiej półce. W pewnym momencie Ługowski zabrał kulkę i obraz zniknął, co wywołało zaskoczenie wśród widzów.

Najważniejsza realizacja z tej serii, zatytułowana *Polowanie na koński łeb*, wykonana została w 2010 roku. Punktem wyjścia stało się tu zwrócenie uwagi na fakt, że jedna z mgławic w gwiazdozbiorze Oriona przypomina kształt końskiego łba. Ługowski wykonał duży wydruk jej teleskopowego zdjęcia, wmontowując w nie fragment rzeźby przedstawiającej koński łeb. Planszę tę umieścił na ścianie galerii. Obok ustawił stolik (właściwie złożoną tradycyjną maszynę do szycia) i na powierzchni umieścił piankę do golienia. Częściowo zanurzona w niej (tak, że widać było tylko łeb) została ta sama, co na zdjęciu rzeźba przedstawiająca konia. Teleskop znajdujący się przy wejściu do galerii dzięki systemowi odbić pokazywał to, co znajdowało się na stoliku, ale zmienione, zbliżone wyglądem do umieszczonej na ścianie fotografii. Banalna, codzienna rzeczywistość (pianka do golienia, niewielka figurka) ulegała ukosmicznieniu. W dniu, kiedy odbywał się wernisaż, mgławica Oriona była w takim położeniu, że po dwóch godzinach od rozpoczęcia wystawy można było ją oglądać przez teleskop wystawiony na zewnątrz budynku, gdzie mieści się galeria. Przemontowane lub rekonstruowane jej obrazy odbiorcy konfrontowali z rzeczywistym widokiem fragmentu nieba.

Realizacje Ługowskiego odbierać można jako wyraz kpiącego podejścia do kosmosu, rodzaj zabawy, w której jego widoki sprowadzone zostają do relacji z banalnymi fragmentami codziennej rzeczywistości. Możliwa jest jednak również inna interpretacja. Alexandre Koyré pisał, że w XVII wieku rozpoczął się proces „destrukcji Kosmosu”, czyli znikania spośród filozoficznie nośnych wyobrażeń koncepcji świata jako zamkniętej i uporządkowanej całości wznoszącej się z ciężkiej i niedoskonałej ziemi ku doskonałości gwiazd i sfer niebieskich utożsamianych z boskością. Tę hierarchiczną wizję zastąpiło stopniowo przekonanie o nieskończoności wszechświata, gdzie wszystkie elementy „umieszczone są na jednym poziomie istnienia”. Na czym w takim razie polegać może transcendencja? Czy widok nieba może ją prowokować? Jak uzyskać syntezę, gdy całość okazuje się dysharmonijna lub pozornie harmonijna? Ługowski zdaje się sugerować, że człowiek może doznawać przeżyć nieskończoności, której nie da się w pełni rozszyfrować ani w doświadczeniu zmysłowym, ani pojęciowo.

O zasadności tej interpretacji świadczyć może realizacja z 2010 roku zatytułowana *Polowanie na koński łeb II*. Pojawia się w niej element użyty w pierwszej wersji (maszyna do szycia), natomiast rzeźba konia zastąpiona została figurką Buddy. Użyta została wersja wizerunku, w której lewa ręka spoczywa na kolanie, co sugeruje medytację, natomiast prawa jest podniesiona, co wyraża zaufanie, odwagę, usunięcie utrapień. Posagi Buddy, w ramach związanej z nimi tradycji religijnej, stanowią źródło medytacji zmierzającej do eliminacji pragnień życiowych i osiągnięcia nirwany.

Dlaczego więc w pracy Ługowskiego pojawia się skojarzenie łączące ukosmicznionego konia z figurką Buddy? Buddyizm (przynajmniej w tradycji „małego wozu”) nie rozwija metafizyki, jest religią bez bóstwa, choć nie zaprzecza wyraźnie egzystencji bogów. Koncentruje się na tym, że wszechświat jest pełen cierpienia i jest przemijający. Nie zakłada zatem objawienia się transcendencji. Zmierza natomiast do przecięcia wielkiej niewiedzy kosmicznej i wyzwolenie od cierpienia nieodłącznego od aspektów życia. Zastosowanie figurki Buddy kierować ma więc uwagę odbiorców na nową, w porównaniu z wcześniej omówioną pracą, możliwość pozametafizycznej epifanii.

W przypadku instalacji *Polowanie na koński łeb II* odniesienia kosmiczne sugerowane są przez umieszczony pod blatem globus. Przed figurką znajduje się kamera skierowana na wzniesioną dłoń Buddy, której powiększony obraz rzutowany jest na ścianę. Performance Ługowskiego polegał na strzelaniu do dłoni posążku z karabinka, czego wyraźne rezultaty rejestrowała projekcja. Praca ta przywołała więc na myśl słynną instalację Nam June Paika *TV Budda*, ale sens jej był zasadniczo odmienny. U Paika posążek Buddy kontemplował swój obraz jako nowoczesnej ikony telewizyjnej. U Ługowskiego stawał się obiektem agresji, jakiej pełen jest współczesny świat. Artysta zdawał się też pytać o sens przyjmowania perspektywy kosmicznego ładu w sytuacji bezpośredniego zagrożenia.

Pytanie o wartość medytacji nad sensem upływającego czasu, z dyskretnym odniesieniem do buddyzmu, pojawiło się w performansie Ługowskiego zatytułowanym *24 godziny* (2011 r.). Na dywaniku, nawiązując do jego prostokątnego kształtu, artysta ustawił dwadzieścia cztery klepsydry jednogodzinne. W każdej z nich przesypany był piasek odmierzający czas, nad którego upływem rozmyślał artysta siedząc na klepsydach w buddyjskiej pozycji medytacyjnej. W inny sposób do upływu czasu odniósł się w performansie *Przełknięcie Heisenberga* (2010 r.). Nawiązywał tym razem do zasady nieoznaczoności, według której nie można wyznaczyć równocześnie wartości par sprzężonych wielkości fizycznych. W interpretacji Ługowskiego problem sprowadzony został do zagadnienia równoczesności w relacjach międzyludzkich. Dwóch graczy (jednym z nich był artysta) siedziało nad szachownicą, prowadząc grę za pomocą małych klepsyd. Każdy ruch w grze związany był z uruchomieniem przesypania się piasku. W rezultacie interakcji nie dochodziło jednak do spotkania czasów życia obu osób, którego wyrazem mogłoby być zrównanie się poziomu piasku klepsyd. Czasy, w jakich istnieli obaj gracze, stawały się coraz bardziej rozbieżne.

Realizacje Ługowskiego, oparte na kreowaniu spotkań przedmiotów i towarzyszących im działań ludzkich, nie odwołują się do znaczeń symbolicznych. Nie prowokują epifanii na zasadzie uchwycenia sensu transcendentnego ukrytego w tym, co zmysłowo dane. Pozostają one na poziomie immanentnych treści, które odpowiednio aranżowane stawiają nas wobec możliwości uświadomienia sobie nowych znaczeń. Artysta porusza się, można powiedzieć, w wymiarze horyzontalnym, umożliwiając nam jednak dostrzeganie nowych perspektyw sensotwórczych. ■



Ryt przejścia

(malarstwo i rysunek Bogdana Kraśniewskiego)

*Tamta strona, nadprzyrodzona czy też naturalna,
transcendentna czy immanentna, pasjonuje mnie,
przeżywa, zajmuje bardziej niż miłość, bardziej niż
pieniądze, sława i praca intelektualna.*

Juan Eduardo Cirlot

Odkąd pamiętam, obrazy i rysunki Bogdana Kraśniewskiego budziły we mnie z jednej strony respekt, z drugiej zaś uczucie bojaźni i ...aksjologicznego zgubienia. Biła z nich

powaga i głębokie przejście autora prezentowanym tematem. Te cechy sprawiały, iż musiałem się intelektualnie i emocjonalnie do nich odnieść i w żadnym razie nie pozostawiały wobec nich obojętnym.

To oczywiste, iż przedmiotem tej twórczości są tzw. sprawy ostateczne: tajemnica życia i śmierci – o czym sam artysta wielokrotnie w wywiadach komunikował, absolut, zagubienia i niemożność znalezienia właściwej drogi w labiryncie życia – skądinąd częstego motywu jego twórczości. Kontemplacja obrazów artysty – czy się tego chce, czy nie, wzbudza uczucie *bojaźni i drżenia* – jak by powiedział Soren Kierkegaard, i naprawdę mocno angażuje emocjonalnie. Konieczność odniesienia się do nich sprawia, jak sądzę, że grono odbiorców tej sztuki jest stosunkowo umiarkowane, za to oddane bez reszty.

Już w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych artysta dostrzegał postępującą komercjalizację kultury – dzisiaj przyjęła ona już horrendalną wręcz formę i zupełną atrofię duchowości.

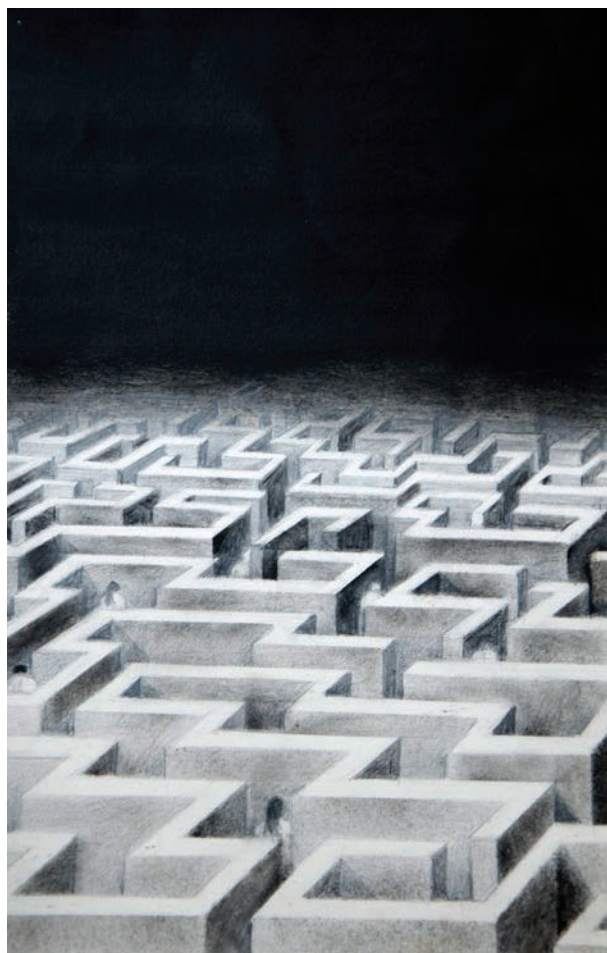
Człowiek w świecie produkcji masowej, standaryzacji myślenia i przeżyć, w coraz w większym stopniu staje się – jak by powiedział Witkacy *improduktywnym zmechanizowanym, zewnątrz sterowanym konsumentem, otumanionym przez środki masowego przekazu. Zarazem bezbronnym i obnażonym, jak na obrazach artysty.*

Element dehumanizacji współczesnych społeczeństw – zresztą bez względu na szerokość geograficzną – wyborne opisała prof. Barbara Skarga. Jeden ze swoich esejów zatytułowała *Wiedza najszczytniejsza*. Komunikowała w nim, że *Humanistyka jest myśleniem o ludzkim myśleniu, o twórczych mocach człowieka realizującego się w dziełach. Broniła humanistyki przed (...) światem techniki, inżynierskiej sprawności, elektroniki, komputeryzacji, które mu wystarczają cyfrowe parametry*. Dopytywana o sens życia powiedziała, że tym sensem jest *...myślenie, a ozdobą sztuka, muzyka i poezja*.

Artystę, jak mniemam, zajmują – oprócz lęku przed utratą duchowości, także kwestie bardziej zasadnicze. Nigdy wprost nie deklarował poglądu o możliwości istnienia bądź nieistnienia Boga. Mówił zaś o „poszukiwaniu”, o „drodze”, o świetle lub mroku. *Należy iść – twierdził – za wewnętrznym odczuciem prawdy*. Nie tyle ważne jest przekonanie o istnieniu lub nieistnieniu „tamtego brzegu”, ile refleksja nad możliwością jego obecności pod postacią światła albo „fakcie” 21-gramowej duszy.

Znamienne są tytuły cykli, do których artysta chyba przywiązuje wagę, ponieważ często w drukowanych wypowiedziach odautorskich się do nich odwołuje. Sugerują one możliwości interpretacyjne i same w sobie stanowią osobliwą poezję. Ponieważ artysta obchodzi rocznicę 50-lecia twórczości, dla porządku i na wieczną rzeczy pamiętkę wymienię je w porządku chronologicznym. Te będące równoważnikami zdań tytuły, układają się w zaszyfrowany osobiwie przekaz: *W mroku / Czas / Wzrastanie / Pułapka istnienia / Zmagania / Labirynt / Koło życia / Na krawędzi / Mur / Szczeliny / Oczekiwanie / Dwie drogi / Osądzeni / Drugi brzeg / Ku światłu*.

Odmienność postawy ideowej autora, tak różna od hałaśliwych, obowiązujących współcześnie postaw artystycznych i manifestów, wyrażana i wzmocniona jest niezwykle powściągliwą formą prac. Wyobrażone postacie – pojedyncze lub uformowane w postępujące ku światłu orszaki lub procesje – przedstawione są przytłumionym kolorem, w rysunkach zaś zbudowane są z delikatnego, czarnobiałego, plastycznego modelunku. Tej formalnej, kolorystycznej ascezy nie zmieniają nawet mocno udratyzowane kadry, w których ciężkie, czarne, niebieskie bryły lub ostro zakończone sześciany zgniatają, a wręcz unicestwiają nagie postacie. Postrzegam w tych obrazach jakąś posępną rezygnację, bezmiar zniewolenia przez los, ale równocześnie osobliwą powagę, jakbyśmy byli świadkami religijnej, koniecznej ceremonii. Ma to sens o tyle,



1



Tej formalnej, kolorystycznej ascezy nie zmieniają nawet mocno udrama- tyzowane kadry...

o ile „doświadczenie religijne zakamuflowane jest w przeżyciu estetycznym”. Uważa się, iż kolory powiązane są z funkcjami psychicznymi. Wobec tego warto chociaż w kilku słowach ową czwórcę kolorystyczną – czerń, biel, błękit i czerwień zanalizować. I tak: czerń to „materia prima”, kolor funeralny, ale i żałobny – oznacza także gnicie i fermentację. Biel – wyraża tu wstępowanie, skrucę, wznoszenie, ale także nadzieję, wybaczenie. Czerwień to oznaka cierpienia, sublimacji, uczucia a także znak dostojności i majestatu królewskiego, a bywa – że przelanej krwi.

Wreszcie kolor niebieski; *błękit niebios – to woal, którym bóstwo przykrywa sobie, twarz* – pisze w słowniku symboli J.E. Cirlot. I dodaje: *Światło jest olejem, jakim naciera ono swoje olbrzymie ciało*. Nadto, kolor niebieski symbolizuje bierność, rezygnację i osłabienie.

Poświęcam tak dużo miejsca symbolice kolorów, ponieważ ich świadomość i rozumienie może stanowić klucz interpretacyjny w odbiorze i przeżyciu tej sztuki. Pytanie, jakie

Bogdan Kraśniewski

1. *Labirynt*
2. *Brama*

się przy tej okazji nasuwa, to na ile artysta kierował się intuicją, tworząc swoje dzieła, a na ile był świadomy tej symboliki. Kończąc interpretację należałoby nadto nadmienić o bardzo częstym motywie w obrazach i rysunkach artysty, a mianowicie o labiryncie. Pisze się zwykle, iż współczesny człowiek jest *uwikłany w plątaninie codziennych zajęć, lub zmagań z przeciwnościami losu*. Ale labirynt to także „diagram nieba”, labirynt jest zjawiskiem wciągającym w otchłań, zawiera ideę upadku, w chrześcijaństwie zaś wyznacza drogę ku świętości i nieśmiertelności.

Intensywność przekazu filozoficznego tkwiąca impli-cite w obrazach malarza znakomicie wyrażona jest przez dyskretną, acz sugestywną formę. Rilke w dziennikach pisał: *Jesteśmy spokrewnieni z wiecznością*. Sądzić można, że twórczość Bogdana Kraśniewskiego – podobnie jak to zdanie Rilkego – mimo wszystko daje nadzieję na coś więcej, niżli tylko *dni wywleczone z nicości*. ■



1



2

1,3. Widok wystawy
2. Widok wystawy,
na pierwszym planie:
Robert Kuśmirowski,
UNACABINE, 2008,
deski, sklejkę, papa,
rury metalowe, szkło,
322 x 355 x 398 cm
4. **Paulina Ołowska**,
Twarz Emilii, 2014,
Fot.1-4 Bartosz
Stawiarski

LENA WICHERKIEWICZ

Nowa plastyka polska?

Najpierw – pewne rozczarowanie: że prawie wszystko już widziane, że niewiele nowego, nazwiska i koncepcje artystyczne znane od lat, doprawione zaledwie kilkoma świeżymi akcentami. Zaraz jednak pojawia się zaciekawienie i chęć, by jednak dać się prowadzić pociągającej wizji tego, co autorzy zobaczyli w polskiej sztuce dzisiaj, by zobaczyć, jak zrealizowali karkołomne zadanie przedstawienia bieżącej sceny artystycznej. Więc zachłannie oglądam, notuję, porównuję (niestety!), poszuję odniesień, nawiązań i tropów.

„Co widać. Polska sztuka dzisiaj”, bo to ona jest bohaterką, w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, to drugie dziecko kuratorskiego duetu Sebastian Cichocki i Łukasz Ronduda, po pierwszym, przygotowanym też dla MSN dwa lata temu – „Polskiej sztuce narodowej”. Tym razem jednak rozmach przedsięwzięcia jest jednak znacznie większy: ponad osiemdziesięciu artystów, piętnaście kategorii porządkujących zaobserwowane nurty i tendencje. Eskpozycja szczelnie wypełnia dwie kondygnacje, pierwsze piętro i podziemie, tymczasowej siedziby muzeum, obejmując niejako i spoglądając na prezentowaną równolegle na parterze kolekcję MSN.

Projektowi towarzyszą bardzo profesjonalne i zakrojone na szeroką skalę działania promocyjne i edukacyjne: od tradycyjnych oprowadzań i spacerów po wystawie, poprzez warsztaty dla różnych grup wiekowych, na interaktywnym przewodniku po eskpozycji kończąc. Figura „przewodnika” zdaje się być w tym ogromnym przedsięwzięciu elementem kluczowym, swego rodzaju tropem, hasłem wywoławczym, bowiem sami kuratorzy określają wystawę jako *przewodnik ułatwiający poruszanie się po terytorium aktualnych zjawisk artystycznych, stworzony z myślą o szerokim gronie odbiorców zainteresowanych współczesną kulturą*. Podkreślić należy, że dominującą wśród bieżących tendencji polskiej sztuki jest skierowanie ku obiektowi, przedmiotowi, powrót do „tradycyjnej plastyki.”

Wystawa jest więc przede wszystkim imponująca, totalna, zarówno bezpośrednio, jeśli chodzi o jej rozmiary, jak symbolicznie – poprzez zakres podejmowanej problematyki. Dlatego trudno jest o niej pisać, trudno odnieść się do jej założeń w pogłębiony sposób, nie gubiąc jednocześnie jej świeżości i aktualnego charakteru. Niełatwo jest ująć ją całościowo, poza ogólnikowym stwierdzeniem jej „plastycznego” charakteru, >



3



4



1. **Katarzyna Przeważńska**, *Bez tytułu*, 2014, fot. Bartosz Stawiarski
2. **Daniel Rycharski**, *Ogród zimowy w Kurówku*, 2013, fot. Karol Kaczorowski
3. **Paweł Althamer**, *Koziółek Matolek*, 2011, fot. Michał Szlaga



jej skoncentrowania na przedmiocie, obiekcie, na jakościach wizualnych. Wrażenie przebywania w swoistym environmentcie, w aranżowanej (i w niektórych miejscach zaangażowanej), opowiedanej poprzez obiekty przestrzeni mają zapewne wszyscy odwiedzający dawny pawilon meblowy „Emilii”. Paradoxem wystawy „Co widać” jest to, że mimo swej „konkretności” silnie inspiruje do „wycieczek” poza nią samą, do poszukiwania kontekstów, odniesień, nawiązań. A tych jest rzeczywiście pełna: artystycznych i historycznych, pojawiających się w formie cytatów, ironicznym recyklingów i komentarzy. Już swoim tytułem odwołuje się, dość dwuznacznie i przekornie, do głośnej wystawy „Co słyszą?” z 1987 roku, zorganizowanej przez Andrzeja Bonarskiego, marszanda, biznesmena i kolekcjonera, a także, w sposób pośredni, do innych inicjowanych przez niego przedsięwzięć wystawienniczych promujących sztukę spod znaku Nowej Ekspresji. Dodajmy, co nie jest bez znaczenia w odniesieniu do omawianej wystawy, że celem szeroko zakrojonej wystawienniczo-promocyjnej działalności Andrzeja Bonarskiego było zainicjowanie rynku sztuki w Polsce. Projekt Sebastiana Cichockiego i Łukasza Rondudy, znacząco pozbawiony w tytule znaku zapytania, co sugerować

może dążenie do obiektywizmu kuratorskiej postawy, przedstawia bowiem także, a być może przede wszystkim, sytuację polskiego rynku sztuki. Większość prac prezentowanych na wystawie została udostępniona dzięki uprzejmości prywatnych, głównie warszawskich, galerii. W tym kontekście, symbolicznie niejako, „Co widać” czytać można także jako urzeczywistnienie marzenia Bonarskiego o powołaniu prywatnego rynku sztuki: *ryнку sztuki najnowszej, rynku niezależnego i zobiektywizowanego przez krytykę i mechanizm aukcji* oraz wprowadzeniu sztuki do domów ludzi zamożnych. Charakter polskiego rynku sztuki to temat na inną refleksję, tutaj wspomnę jedynie, że dobór prac na wystawę może budzić wątpliwości co do charakteru wzajemnych relacji instytucji publicznych i prywatnych galerii sztuki.

W opublikowanych dotychczas na temat „Co widać. Polskiej sztuki dzisiaj” recenzjach („Szum”, „Dwutygodnik”, „Obieg”, „Gazeta Wyborcza”) wystawa doczekała się wpisania w pewien w cykl wcześniejszych ekspozycyjnych prób przedstawienia i usystematyzowania tendencji najnowszej sztuki, organizowanych dotychczas przez Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, takich jak mityczna „Scena 2000” czy



„Rzeczywiście, młodzi są realistami”. Zdaje się, podobnie jak one, także obecna wystawa, uznana zostanie za do „przełomową” czy „podsumowującą”.

Tytułowe „Co widać” realizowane jest przez wystawę bardzo dosłownie, poprzez podkreślanie wzrokowych jakości prezentowanych prac oraz akcentowanie szczególnego obiektywizmu: poprzez jej deklarowaną salonowość (dość ironicznie także, bezpośrednio i historycznie, bo przecież tymczasowa siedziba Muzeum Sztuki Nowoczesnej mieści się w budynku dawnego salonu meblowego), przeglądowy charakter, otwartość i dużą „widzialność” – wystawa, jej niektóre elementy, są widoczne z zewnątrz, z ulicy przez przeszklenia budynku, a co więcej – wystawa zdaje się „patrzeć” na miasto, co podkreśla umieszczona na szklanej fasadzie *Twarz Emilii*, malarska instalacja Pauliny Ołowskiej.

POWRÓT WIDZIALNEGO?

Wracamy jednak do ekspozycji. W miarę przemieszczania się po wystawie początkowe wątpliwości ustępują jednak coraz większemu zaskakaniu, tym bardziej, że jest ona różnorodna i bogata, „wizualna”, „konkretna”. Potwierdza wieszczony przez kuratorów powrót do plastyki, „do przyjemności tworzenia bez nadmiernych intelektualnych obciążeń”, do wartości i jakości wizualnych. Znamienne, że tendencję tę określają nieco staromodnie „plastycznością”, piszą i mówią o „artyście plastyku”, o „sztukach plastycznych”. Wyraźnym punktem odniesienia (i ironicznej parafrazy) wydaje

się być tutaj szczególnie „plastyczna” tendencja polskiej sztuki – informel lat 50. i 60. Po nostalgicznych powrotach do innych dekad i kierunków, obecnie przyszła pora na to źródło inspiracji. Obiekty – metaloplastyka, ceramika, przedmiot (lecz pozbawiony erotycznej aury fetyszu, jak zauważył Adam Mazur), pozbawiony też minimalistycznego chłodu czy sensualnych, zmysłowych jakości. Nawet jeśli te ostatnie są zauważalne, jak w malarstwie Krzysztofa Mężyka, to dominujący wydaje się być ironiczny gest „przetwarzania”, dwuznaczna, wykalkulowana, a być może także prześmiewcza strategia. W podobnej stylistyce utrzymana jest realizacja Piotra Uklańskiego *Bez tytułu (Profondo Rosso)*, przywołująca, poza tradycją informel, także kontekst kina – znany włoski thriller Daria Argento z 1975 roku. Materiałem „plastycznym” jest dla artystów przedmiot znaleziony, przedmiot „niższej rangi”, jak w przypadku akumulacji ze starych wózków używanych przez bytomskich bezdomnych zebranych przez Łukasza Surowca (by je zdobyć, artysta przekazał bezdomnym nowe) czy instalacji z maszyn rolniczych z Kurówka, rodzinnej wsi Daniela Rycharskiego. Te ostatnie przywołują formy przestrzenne popularne w sztuce polskiej lat 60. Przedmiot może pełnić także funkcję dokumentacyjną, jak samochód współtworzonej przez Konrada Smoleńskiego grupy BNNT, w którym objeżdżała ona Polskę w 2013 roku, dając swoje osobliwe „koncerty”. Nowy przedmiot odwołuje się do minionych stylistyk poprzez gest przepisania, przerysowania, jak w realizacji krakowskiej

formacji New Roman (*Tarcie*, 2011) czy we wspomnianej już instalacji Pauliny Ołowskiej, nawiązującej do projektów Jerzego Kroleckiego wykonywanych dla Teatru Lalek w Rabce. Nowa plastyka polska ujawnia się również w mniej oczywistych obszarach – jako symulowany obiekt-legenda – *Unacabine* Roberta Kuśmirowskiego. Nawet jeśli coś jest niewidzialne bądź nieistniejące, w perspektywie wystawowego odczytania staje się widocznym, jak nieznane geografii wyspy Agnieszki Kurant (*Mapa wysp fantomowych*).

Deklarowany zwrot ku plastyce wydaje się być w pewien sposób „niekompletny”, koncentruje się przede wszystkim na obiekcie, zaledwie w niewielkim stopniu dotyczy malarstwa. Wśród tego, które zaprezentowano, wyróżnia się postawa Magdaleny Moskwy, wyjątkowa nie tylko pod względem tematycznym (malarskie ujęcie aspektu cielesności), ale i formalnym – podejmując proces stopniowego przejścia od klasycznego obrazu ku reliefowi/obiektovi. Podobny niedosyt można odczuwać z powodu nikłej obecności fotografii.

KONTEKSTY I KONSTELACJE

Układ wystawy to swego rodzaju zbiór konstelacji skoncentrowanych wokół określonej idei-haśła przewodniego. Takich haseł-idei jest na wystawie piętnaście, przyjętych z różnych teoretycznych kluczy, dotyczących tendencji, stylistyk, mediów czy form instytucjonalnego funkcjonowania: „Awangardowe wyczerpanie”, „Polska plastyka współczesna”, „Sztuka krytyczna dzisiaj”, >



1

„Surrealizm i feminizm”, „Pamięć i emocje przedmiotów”, „Sztuka po nowych mediach”, „Robienie nowych światów”, by wspomnieć niektóre. Podział ten nie jest sztywny, wydaje się być pomocnym kierunkowskazem (lub „przewodnikiem”, jak chcą kuratorzy), punktem wyjścia, niewykluczającym wchodzenia w inne związki i relacje, na co wskazuje otwarta, płynna geografia wystawy.

Komunikacja między poszczególnymi pracami jest bardziej lub mniej słyszalna, choć czasem kuratorskie przewodnictwo jest nazbyt „despotyczne”, odgórnie narzucone. Takie wrażenie można na przykład odnieść w przypadku realizacji Izy Tarasewicz niezbyt szczęśliwie umieszczonych w dziale „Pamięć i emocje przedmiotów” i „Nowoczesnym folklorze” czy obrazów Magdaleny Moskwy wiszących w sąsiedztwie prac Ewy Juszkiewicz i opatrzonych feministyczno-surrealistyczną etykietką. W tych przypadkach odczuwa się potrzebę wniknięcia w intencje artystów, spojrzenia wnikliwiej, są to postawy nie wpisujące się łatwo w instytucjonalne tendencje.

REKONSTRUKCJE I REMINISCENCJE

Mimo deklarowanego przez kuratorów „awangardowego wyczerpania”, wiele projektów odnosi się do tradycji neoawangardowej, a także kontynuuje doświadczenia sztuki krytycznej. Wydaje się, że polska sztuka współczesna wciąż nasiąknięta jest postawangardową tradycją i z tej perspektywy spogląda na nią także większość krytyków i kuratorów. Żywotność postaw awangardowych i krytycznych zdaje się potwierdzać prezentacja na wystawie najnowszych prac Mirosława Bałki, Artura Żmijewskiego, Pawła Althamera, Zbigniewa Libery i Jadwigi Sawickiej.

W nurcie artystycznych rekonstrukcji i odwołań do praktyk awangardy najjaskrawszym przykładem wydaje się być realizacja Piotra Uklańskiego, przywołująca na zasadzie cytatu wybrane postawy polskiej radykalnej neoawangardy (twórczość Jana S. Wojciechowskiego czy Zbigniewa Warpechowskiego). Tuż obok można by umieścić twórczość Agnieszki Polskiej, która od lat porusza się w obszarze awangardowych margaliów. Tych zagadnień dotyczy prezentowana na wystawie seria

jej fotografii „Poor thing”, odnosząca się do twórczości Jerzego Beresia, Pawła Freislera Edwarda Kienholza oraz myśli Jerzego Ludwińskiego. Reminiscencją awangardowego mitu byłaby także malarska propozycja Rafała Bujnowskiego – *Panorama* – obraz zrealizowany specjalnie na warszawski pokaz, w którym autor podejmuje dialog z tradycją minimalizmu.

Dominująca na wystawie stylistyka „retro” dotyczy nie tylko wyglądu prezentowanych na wystawie propozycji artystycznych. „Co widać. Polska sztuka dzisiaj” przywołała na światło dzienne wiele figur i form niedysyjszego życia artystycznego: instytucję salonu, publiczności, kuratora ze znawstwem wyodrębniającego zaobserwowane tendencje. Ta kuratorska postawa vintage zdaje się być także swego rodzaju strategią, grą, kostiumem nałożonym dla uzyskania efektu doraźnej „nowości” i wyrafinowania.

ETNOGRAFIA POLSKA

Wyraźnym rysem warszawskiej wystawy jest także sięgnięcie do „ludowej skarbnicy”, co nadaje jej posmaku egzotywności. W kategorii określonej jako „Nowoczesny folklor” mieszczą się realizacje artystów działających lokalnie, niemiejsko, jak wspomniany powyżej Daniel Rycharski, Michał Łagowski czy Krzysztof Maniak. Czyżby ten powrót do kolorytu polskiej wsi był, podobnie jak u kresu XIX wieku, podyktowany potrzebą energii „czystej krwi”? Czy może jest to kolejna stylistyka, którą można przejąć i przetworzyć? Jednak tendencja ta ma także swoich „proroków” i ich odważne propozycje – przede wszystkim Honoratę Martin i jej film – zapis działania *O wyjściu w Polskę*, dokumentujący samotną wędrowkę autorki z Gdańska do Wrocławia, przede wszystkim bocznymi drogami, z dala od miast, przez polską prowincję. Jeśli kierujemy się ku lokalności, aurze polskiej prowincji, czy nie bardziej „energetyzujące” nie byłoby na przykład sięgnięcie po czerpiące ze źródeł działanie i głęboki, surowy śpiew Oli Koziół? Wątpliwości budzić może, na ile praktyki takie jak Michała Łagowskiego, próbującego zaznajomić kobiety z Koła Gospodyń Wiejski z Osic z kwestiami feministycznymi, nie zawierają jednak ukrytej krytyki.

**Nad wystawą
unoszą się
specyficzna
pustka, choć
ekspozycja
nie jest
powściągliwa.**

1. **Marzenia Nowak**, *Wobec przestrzeni jestem wyłącznie ciszą*, 2014, fot. Marta Górnicka
2. **Łukasz Surowiec**, *Wózki*, 2012, fot. Bartosz Stawiarski
3. **Bownik**, z cyklu *Demontaż*, 2013



2

WIRTUALNOŚĆ I EMOCJONALNOŚĆ

W perspektywie prezentowanych na wystawie prac, poprzedzając ją kuratorska wyprawa „w Polskę” wydaje się być mityczną niejako. Jakakolwiek by nie była naprawdę geografia tej kwerendy, jej wynik na wystawie rysuje zaledwie pojedyncze ślady na mapie artystycznej Polski – warszawskie galerie (Fundacja Galerii Foksal, Raster, Lokal 30, Leto, Czułość, BWA Warszawa, Starter, Galeria Stereo), krakowskie pracownie oraz nieliczne regionalne zakątki. Co z innymi ośrodkami: Poznaniem, Wrocławiem, Lublinem, Białymstokiem, Katowicami, Szczecinem, Toruniem? Czyżby te ograniczenia w widoczności były rezultatem utopijności projektu, próbującego objąć całość polskiej dzisiejszej sztuki? Mityczną aurę ekspozycji wzmacnia także ta emocjonalna, rozmyślnie dozowana: już przed swoim oficjalnym otwarciem w środowisku artystycznym wywołała ferment z powodu utrzymywania w tajemnicy listy uczestników, by następnie uchylić jej rąbka na tydzień przed wernisażem.

„Co widać. Polska sztuka dzisiaj” wydaje się także mieć swoje drugie, równoległe do ekspozycyjnego, internetowe życie. Interaktywny przewodnik po wystawie jest tak perfekcyjnie skonstruowany, że w zasadzie wystawę można „oglądać” nie wychodząc z domu. Swoją drogą to paradoks, wywołanie napięcia, zważywszy na fakt, że mamy do czynienia z bardzo namacalnymi, „plastycznymi” realizacjami. Możemy się po niej swobodnie przechadzać, wybierając różne ścieżki i konteksty, układać swoje narracje, wracać, by przypomnieć sobie niektóre fakty czy obrazy. Jej „widoczność” wyraźnie przekracza granice ekspozycyjnej rzeczywistości.

POSTHISTORYCZNY DEMONTAŻ

Większość realizacji prezentowanych na wystawie można odczytywać w perspektywie posthistorycznej, jako działania zaciemniające historyczność form wyrazu, a także przejaw specyficznego artystycznego fetyszyzmu, ironiczną grę z materią i strukturą obiektów wizualnych. Takie jest działanie Bownika dokonującego demontażu roślin, rozcinającego je, by złożyć je na nowo. Ta „artystyczna chirurgia” ma w sobie rys okrucieństwa, jest też diabelnie precyzyjna i jakże wizualnie zniewalająca. To ostatnie wrażenie nie jest niestety częste na „widocznej” wystawie. Ewa Juszkiewicz cytuje (tym razem nie zniewalająco) dawne malarstwo portretowe, by także poddać je demontażowi, uczynić materią malarzkiej gry. Taką swobodną grą z obrazami z „drugiej ręki”, o różnych źródłach i artystycznej proweniencji, dostępnymi tak łatwo dzięki Sieci, jest też błyskotliwe malarstwo Sławka Pawszaka.



3

Obecny powrót do plastyki naznaczony jest specyficznym rysem niejednoznaczności. Odzyskanie tego obszaru dla sztuki wydaje się być jednocześnie jego kwestionowaniem. Pod powierzchnią „widoczności”, „plastyczności”, nadal przeprowadzany jest proces kontestowania tradycyjnych wartości sztuki. Głosy o powrocie do estetyzacji, które pojawiają się w kontekście refleksji o wystawie (pisał o nich między innymi Kuba Banasiak), wydają się nie chwytać istoty problemu. To nie o powrót do estetyczności toczy się gra. Wydaje się, że mamy raczej do czynienia z symulacją estetyczności, z pozorem powrotu do estetycznych wartości. „Przedmiotowość” zdaje się być nową, chwilową strategią, podobnie, jak niedawno było jej unikanie.

„Co widać. Polska sztuka dzisiaj” czyni widocznymi wiele faktów polskiego życia artystycznego, faktów, które były wyczuwalne, lecz brakowało odwagi, by je otwarcie wypowiedzieć. Na przykład to, że jeszcze niedawno było „obciachem” przywiązywanie wagi do formy i jakości „plastycznych”. Jednak zdiagnozowane przez Łukasza Rondudę i Sebastiana Cichońskiego obecne odzyskanie obszaru plastyki okazuje się, po uważniejszym przyjrzeniu, być pozornym, dwuznacznym, zawierając w sobie krytykę i dystans. „To nie jest plastyka. To paradygmaty plastyki” można by powiedzieć o wystawie parafrazując słowa Ashleya Bickertona, a także bezpośrednio odnieść do wielu realizacji prezentowanych na wystawie. Nad wystawą unosi się specyficzna pustka, choć ekspozycja bynajmniej nie jest powściągliwa. „Wyczerpanie” – termin, który ostatnio tak często pojawia się w kontekście najnowszej polskiej sztuki, wydaje się także odzwierciedlać nastrój „Co widać”.

Wystawa wydaje się nieco dwuznacznym potwierdzeniem artystyczno-towarzyskich sympatii, mimo deklarowanych prób otwarcia i bezstronności. Jawi się raczej jako „salon warszawski”, z flirtem ku Krakowowi i elementami etnograficznej, dającej posmak świeżości, prowincji. Przyznać trzeba jednak, że jest odważnym krokiem ku diagnozie polskiego życia artystycznego oraz propozycją nazwania i uporządkowania tendencji bieżącej sztuki. Stanie się też zapewne historycznym punktem odniesienia dla prób kolejnych podsumowań – może bardziej refleksyjnych, sięgających głębiej, poza powierzchnię tego, co bezpośrednio widoczne? ■

„Co widać. Polska sztuka dzisiaj”
Kuratorzy: Sebastian Cichoński i Łukasz Ronduda
Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie
Wystawa czynna do 1 czerwca 2014 roku



JULITA DELUGA

Ciemność w samo południe O potrzebie wolności

Wojna to pokój. Wolność to niewola. Ignorancja to siła.

George Orwell, Rok 1984

Egzystencjaliści twierdzili, że wolność to fundamentalny czynnik istnienia, a człowiek jest na nią „skazany”. Wolność niczym nienormowana przytłacza i obarcza odpowiedzialnością, którą trudno udźwignąć.

Wolność i zniewolenie to kwestie zawsze zestawiane ze sobą. Wolność nie jest czynnikiem samodzielnym, jest zazwyczaj rozpatrywana w kontekście braku wolności. Opresyjność, brak wolności, zniewolenie poprzez samego siebie, kulturę, religię, płęć, system, biedę, media, granice państw... Tych ograniczeń jest znacznie więcej. Czy w ogóle można więc mówić o wolności?

Wolność nie ma jednej definicji, jest pojęciem wieloznacznym. Każdy człowiek, każda sytuacja nadaje jej inne znaczenie. Wolność jest aktywna. Pozwala na działanie, na wiarę lub jej brak, daje możliwość posiadania własnego światopoglądu.

Sztuka jest obszarem, w którym wolność powinna dochodzić do głosu przede wszystkim.

Jednak czy sztuka może w wiarygodny sposób opowiadać o wolności? Ani obraz, ani rzeźba nie są w stanie w przekonujący sposób mówić o tak dynamicznym problemie. Medium/nośnik informacji też musi być dynamiczny: performance, happening czy sztuka wideo wydają się sposobami wypowiedzi najbardziej adekwatnymi do problemu. Zapewne dlatego to właśnie te dziedziny sztuki zdominowały 30. wystawę Rady Europy: „Potrzeba wolności. Sztuka europejska po 1945 roku”, którą można było zobaczyć od 18 października 2013 do 26 stycznia 2014 roku w krakowskim MOCAK-u. Prezentacja ta z rozmachem pokazywała prace 47 artystów z 17 krajów.

Problem wolności, w moim odczuciu, w dużej mierze został na wystawie zaprezentowany poprzez zanegowanie wolności, poprzez zniewolenie, które pokazano w niemal wszystkich jego aspektach: politycznym, ideowym, społecznym, religijnym, duchowym, psychologicznym, kulturowym, materialnym. Trudno

1. **Cristina Lucas**, *Wolność wiodąca lud*, 2009, wideo (fragment)
fot. Krzysztof Saj
2. **Marina Abramović**, *Usta Tomasza*, 1975 – 2005, projekcja wideo na dwóch ekranach
3. **Jiří David**, z serii *Bez współczucia*, 2002, fotografie, 140 x 100 cm każda,
fot. Krzysztof Saj

ogarnąć tak ogromny i powszechny problem. Każdy z artystów rozumie go inaczej, na co innego kładzie nacisk. Jednak dostrzegam dwa czynniki, które tutaj dominowały; po pierwsze wspomniany już wyżej problem opresyjności (negacja wolności) oraz dominacja „obrazu” czy też koncepcji estetycznej. Montaż prac był pospieszny, dźwięk niejednokrotnie słaby, obraz pozostawiał zazwyczaj wiele do życzenia. Najważniejszy był bowiem temat: Wolność. Dlatego też autorzy koncepcji wystawy zrezygnowali z chronologicznych i narodowościowych podziałów.

Temat, ujęty na wiele różnorodnych sposobów podzielony został przez kuratorów na 12 rozdziałów: Sąd rozumu, Jesteśmy rewolucją, Podróż do Krainy Czarów, Ciemność w samo południe, Realia polityki, Niepewność wolności, 99 centów, Sto lat, Światy, w których można żyć, Inna przestrzeń, Samopoznanie – badając granice, Świat w naszych umysłach.

Opresyjność systemów sprawowania władzy, zakłamanie polityczne, totalitaryzm stanowi chyba jeden z najczęściej podejmowanych tematów, będąc jednocześnie jednym z najbardziej poruszających problemów, zwłaszcza pokazanych poprzez jednostkę uwikłaną, a co za tym idzie, skazaną na życie w takim czy innym systemie, który odbiera prawo do wolności. Człowiek zostaje pozbawiony własnej indywidualności i tożsamości. >



(...) czy sztuka może w wiarygodny sposób opowiadać o wolności?



Samookaleczenie i znęcanie się nad własnym ciałem wywo- łuje sprzeciw u odbiorcy...

W tym kontekście szczególnie ważny i interesujący wydaje mi się stworzony w 1958 roku przez Oskara Hansena wraz z zespołem projekt pomnika Droga dla Muzeum w Auschwitz-Birkenau. Projekt ten jest niezwykle. Zastosował w nim Hansen sformułowaną przez siebie ideę Formy Otwartej, czyli sztuki, która jest w trakcie tworzenia, dzieje się. Artysta zanegował tradycyjne pojęcie rzeźby czy też pomnika. W myśl tej koncepcji cały obszar byłego obozu koncentracyjnego miał zostać zachowany i potraktowany jako pomnik. Jedyną ingerencją była szeroka asfaltowa droga, która miała diagonalnie przecinać teren. Baraki, krematorium, druty kolczaste – wszystko to miało być poddane długotrwałemu procesowi działania czasu. Pomnik miał się zmieniać, miał niszczyć, miał zostać „pochłonięty” przez przyrodę. A w efekcie pozostałaby tylko droga, która w sposób symboliczny łączy ze sobą śmierć i życie. Miejsce kaźni poprzez działanie czasu miało powracać do życia, miało się stać na powrót wolne, wolne do życia, wolne od śmierci. Projekt nie został zrealizowany, gdyż nie spotkał się z aprobatą. Uznano go za zbyt odważny i radykalny.



2



1

Ciemność w samo południe. Nikita Kadan młody ukraiński artysta w swoich pracach podejmuje problem przemocy we współczesnym społeczeństwie ukraińskim. W 2010 roku powstał cykl „Gabinet zabiegowy”. Wymyślne, sadystyczne tortury Kadan pokazał w sposób nieodmiennie kojarzący się z estetyką atlasów medycznych, ze stosownymi rycinami oraz komentarzami. Przerażające, ale jest to „przegląd” tortur, którym są poddawani więźniowie na ukraińskich posterunkach. Jest to swoista instrukcja tortur: choć powszechnie znana, oficjalnie nie funkcjonująca w sferze publicznej. W tych rycinach człowiek pokazany jest fragmentarycznie, anonimowo, jak kukła lub manekin. Jednak w orbicie zainteresowań artysty tortury te stają się czymś więcej, unaoczniają odbiorcy istnienie praktyk wyłączonych z powszechnego pola widzenia. Związek polityki i estetyki staje się więc obszarem „badań” Kadana, w którym najlepiej może odnieść się do aktualnie panujących nastrojów społecznych.

Tortury pojawiają się także w obszarze zainteresowań Mariny Abramović – performerki, która znana jest z tego, że w szczególnie okrutny sposób traktowała swoje ciało, nadając mu brutalną ekspresję wyrazu i burząc jednocześnie dystans między artystą a odbiorcą. Abramović z powodzeniem można nazwać artystką intermedialną, która swobodnie porusza się w przestrzeni performance art, teatru, wideo, filmu, fotografii, instalacji; swobodnie łączy i zderza ze sobą te dyscypliny. W jej sztuce właściwie

zawsze chodzi o to samo – o zapis doświadczenia zmysłowego, o uruchomienie sensoryczności percepcji, o zakotwiczenie w świecie doświadczenia o charakterze ekstremalnym. Jest jednak jeszcze coś, co zdaje się być konstytutywne dla jej sztuki. Twórca – a więc sama Marina Abramović [1]. *Usta Tomasza 1975/2005*, to w tej chwili już kultowy performance, którego pierwsza odsłona miała miejsce w 1975 roku w Krinzinger Gallery w Innsbrucku, a następnie w 1993 oraz 2005 roku w Muzeum Guggenheima w Nowym Jorku. Artystka pokaz rozpoczynała od zjedzenia kilograma miodu i wypicia litra czerwonego wina. Następnie rozbijała dłonią kieliszek, a na brzuchu, żyłką wycinała sobie pięciopromienną gwiazdę. Nawiązywała też do rytuałów pokutnych poddając swoje ciało samobiczowaniu, a następnie położyła się na krzyżu ułożonym z lodowych bloków. Miejsce okaleczenia podgrzewane było grzejnikiem, a ciepło sprawiało, że rana nie mogła się zasklepić i cały czas krwawiła, podczas gdy ciało od spodu zamarało. Wystąpienie to zostało przerwane po około 30 minutach, przez publiczność, która nie mogła dłużej biernie uczestniczyć w tej sytuacji. Przekraczanie norm społecznych to właśnie jest sedno działań artysty-performera. Samookaleczenie i znęcanie się nad własnym ciałem wywołuje sprzeciw u odbiorcy, zmusza go do reakcji, wywołuje falę krytyki.

Niepewność wolności to jeden z tematów obecny w pracach Jiří Davida, najbardziej wpływowego artysty na czeskiej scenie sztuki. Jego twórczość wymyka się wszelkim klasyfikacjom. Jest ona bowiem zarazem sztuką konceptualną a jednocześnie nie jest wyjąłowana pod względem emocjonalnym. Jest bardzo czytelna, bezpośrednia i pełna uczuć. Jiří David to artysta-nonkonformista, artysta wszechstronny, który nie ulega powszechnie panującym modom, a swoją sztukę stawia w opozycji do nich. Jest znany przede wszystkim jako fotograf, a prezentowany na wystawie w MOCÁK-u cykl z 2002 roku „Bez współczucia” jest jednym z najczęściej pokazywanych oraz najbardziej rozpoznawalnych. Seria portretów znanych polityków, to w rzeczywistości obrazy zmanipulowane, fałszywe. Politycy płaczą lub próbują powstrzymać łzy. Cykl ten przepojony jest dużą dozą ironii. Polityka, w powszechnym odczuciu, jest bowiem wyzuta z wszelkich emocji, jest wyrachowana i zimna.

Bieda i życie w społeczeństwie postkomunistycznym to główny temat pracy Sergeya Bratkova, artysty, którego głównym medium wypowiedzi jest fotografia oraz wideo. *Słoik zupy*, 9-minutowy film nakręcony został w Iwanowie. Główna bohaterka – starsza kobieta wchodzi do publicznej kantyny. Z torby wyjmuje słoik zupy i trochę czerstwego chleba. Jest to obraz postkomunistycznej, rosyjskiej biedy. Słoik zupy Bratkova staje się przeciwieństwem *Puszki z zupą firmy Campbell* Andy’ego Warhola [2].

Zupełnie inną artystyczną drogę obrał w swoim wideo *Bródno 2000* Paweł Althamer. Ten film nie jest zapisem opowieści o zastanej sytuacji, jest



1. **Wojciech Prażmowski**, *Portret trumienny*
2. **Sergey Bratkov**, *Słoił zupy*, 2004, wideo
3. „Potrzeba wolności. Sztuka europejska po 1945 roku”, MOCAK, październik 2013 – styczeń 2014, widok ogólny
4. **Mirosław Bałka**, *BlueGasEyes*, 2004, instalacja wideo

próbą pokazania, jak w prosty sposób można ją zmienić. Artysta nazywa to *reżyserowaniem rzeczywistości*. Althamer namówił mieszkańców swojego bloku przy ulicy Krasnobrodziej 13, aby 27 lutego 2000 roku o 19, w wyznaczonych oknach włączyli bądź wyłączyli światła. W efekcie tych działań rozbłysnął napis: 2000. Akcja doprowadziła do pobudzenia mieszkańców

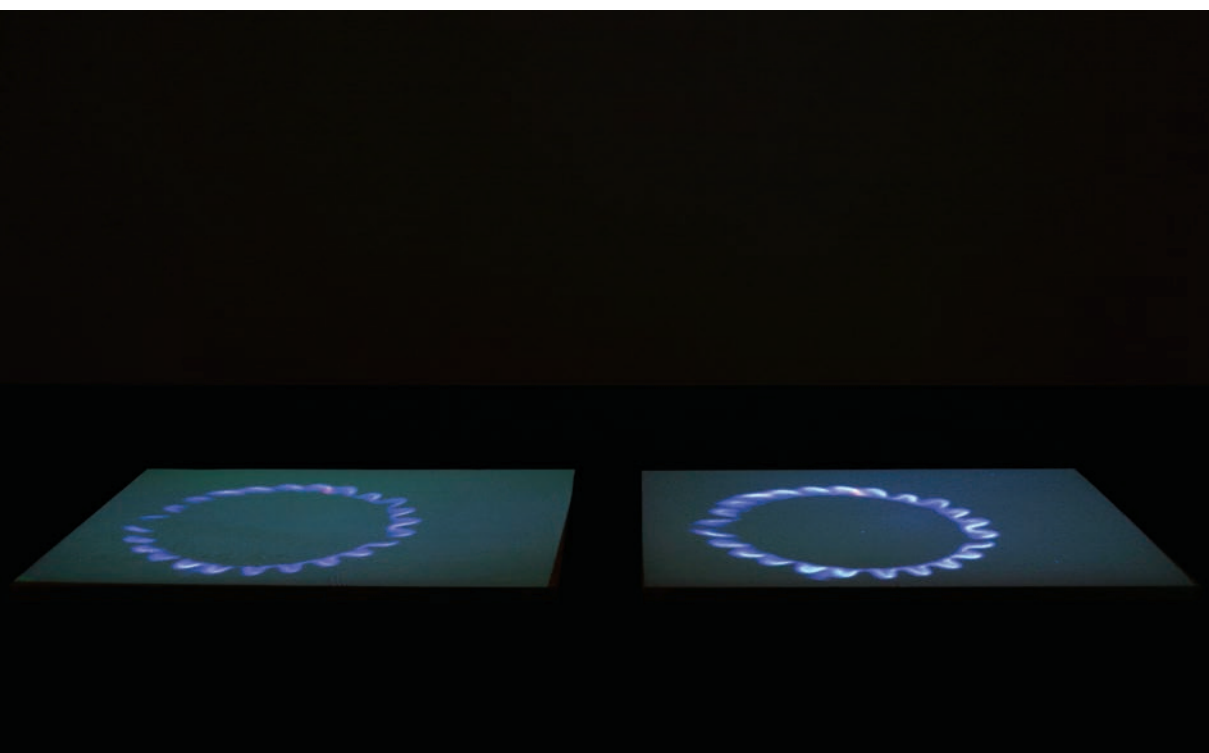
do wspólnego działania i do podejmowania inicjatywy na rzecz rozwoju dzielnicy; prosty pomysł przerodził się w swoiste święto dzielnicy z muzyką i tańcami. Artysta i jego inicjatywa miała ożywcze znaczenie dla tej małej społeczności, która podejmując działanie, wyzbyła się schematów myślenia i pokazała, czym jest wolność do wspólnego działania, do inicjatywy.

O pracach pokazywanych na wystawie można by opowiadać długo. Ekspozycja była bowiem bardzo obszerna i wielowątkowa. Mój wybór prac i trop, jakim poszłam, to jedna z wielu możliwych dróg. Z pewnością autorzy koncepcji wystawy chcieli poprzez wybrane prace powiedzieć jak najwięcej na temat wolności. Powstała ciekawa prezentacja, która jednak, poprzez nagromadzenie wielu dzieł i podjęcie opowieści o wielu aspektach wolności, nie była łatwa w odbiorze i wymagała dużego zaangażowania od widza. ■

(Endnotes)

1 Michał Krawczak, *Ciało-scena. Ikoniczność sztuki Mariny Abramović*, „Podteksty” 3 (17), 2009 <http://podteksty.amu.edu.pl/podteksty/?action=dynamik&nr=18&dzial=4&id=400>, ścieżka dostępu: 10.03.2014

2 Por.: 30. *wystawa Rady Europy: Potrzeba wolności. Sztuka europejska po 1945 roku*, MOCAK, Kraków 2013, s. 106.





1



2



3

MAGDALENA BARBARUK

Materializacje pamięci

Refleksje o wystawie „Pamięć. Rejestry i terytoria”

Od lat 90. ubiegłego wieku obserwujemy w obrębie sztuki współczesnej różnych poetyk, technik oraz dziedzin idee i praktyki, które wielu krytyków sztuki łączy z tzw. „zwrotem ku pamięci”. Tworzący w obrębie tego paradygmatu artyści przypominają mieliby profesjonalnych historyków, którzy badają przeszłość i sposoby pisania o niej, gromadzą dane, tworzą archiwa, pracują z dokumentami, dokonując krytycznych interpretacji i rewizji dziejów. Ich refleksja o przeszłości jest jednak swoista, bo dokonuje się za sprawą wizualnego, materialnego „pisma”, jakim jest obraz, przedmiot etc. Pamięć niejako materializuje się i w tej widzialnej postaci staje się jednym z najważniejszych wyróżników sztuki współczesnej ostatnich lat.

O pamięci mówi się tak dużo tylko dlatego, że jej już nie ma – pisał kiedyś prowokacyjnie w *Le Lieux de memoire* Pierre Nora [1]. Francuski historyk pisząc de facto o współczesnych przemianach pamięci, nie zaś o jej zniknięciu, wyróżniał jej trojaki przejawy: po pierwsze, rozrost archiwum (pamięć staje się pamięcią archiwistyczną, „papierową”), po drugie, przekształcenie pamięci zbiorowej w psychologię indywidualną, po trzecie, poczucie radykalnego zerwania ciągłości historycznej. Przypomnijmy ironiczne wołanie autora koncepcji miejsc pamięci: *Archiwizujcie, archiwizujcie, zawsze coś zostanie!* [2]. W tym właśnie kontekście

1 Cyt. za: P. Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, przeł. J. Margański, Kraków 2012, s. 534.

2 Tamże, s. 535.



4

1. **Bogusław Bachorczyk**, *Terrorysta*, 2011, 31 x 21,5 x 10 cm
 2. **Bogusław Bachorczyk**, *Grzybnia*, 2011, 31 x 21,5 x 10 cm
 3. **Bogusław Bachorczyk**, *Terrorysta*, 2011, 31 x 21,5 x 10 cm
 4. **Andrzej P. Bator**, z cyklu *Anamnesis [re]konstrukcja obrazu*, 2001–2005, 110 x 160 cm
 5. **Jerzy Kosałka**, *Śniadanie*, z cyklu *Niemcy już przyszli*, 2008, technika mieszana, 50 x 50 x 50 cm
- Fot. 1–5 Krzysztof Saj



(nowej roli artysty związanej ze zniknięciem wspólnot pamięci, w których stanowiła ona część codziennego doświadczenia), widzieć można pojawiające się kolejne wystawy „pamięciologiczne”. Pamięć stała się nie tylko naczelną kategorią współczesnej humanistyki, ale też dyskursu historii sztuki i krytyki artystycznej.

W krakowskiej Galerii Międzynarodowego Centrum Kultury od 13 grudnia 2013 roku do 6 kwietnia 2014 można było oglądać przygotowaną przez dr Monikę Rydiger i Natalię Żak wystawę „Pamięć. Rejestry i terytoria”. Przyjrzyjmy się temu sprawnie zrealizowanemu, ambitnemu projektowi. Kuratorki zajęły się kategorią pamięci w jej różnych wymiarach, przede wszystkim zaś interesowało je, jak styk pamięci indywidualnej i zbiorowej realizuje się we współczesnej sztuce polskiej. Odbiorca wystawy mógł się naocznie przekonać, że złożony charakter pamięci kształtowany jest przez różne mechanizmy (m.in. konflikt rejestrów pamięci, wyparcie, mediatyzację, procesy neurologiczne) i różnie też się przejawia: jako nostalgia, świadectwo czy uporczywe,

„gorączkowe” archiwizowanie. Rozbudowana, quasi-naukowa narracja prowadząca widza po wystawie nie tyle zadowoliła każdego humanistę, ale przede wszystkim dobitnie przekonywała o tym, jak istotną rolę pełni sztuka w dyskusji nad społeczno-kulturowymi konsekwencjami totalitaryzmów drugiej połowy XX wieku, zwłaszcza zaś miejscami i „nie-miejscami pamięci” Zagłady. Choć brzmi to prowokacyjnie refleksja nad Holocaustem wydaje się pogłębianą w zbliżonym stopniu przez dyskurs naukowy co projekty artystyczne (na polski dorobek artystyczno-krytyczny składają się tu m.in. dzieła Zbigniewa Libery, Mirosława Bałki, Wojciecha Wilczyka, Andrzeja Kramarza, Łukasza Bągasa).

O przemyślanej strategii narracyjnej wystawy świadczy otwierająca ją praca należąca do sztuki site-specific: „Teren wspólny” Mirosława Bałki. Składające się na nią używane krakowskie wycieraczki są metaforą nakładania się na siebie różnych wymiarów pamięci. Jak piszą kuratorki są one *nie tylko fizyczną, ale również symboliczną granicą prywatnego terytorium*. Znajdujące >



1



1. **Leszek Sobocki**, *Dziwne lata*, 1999, fotografia na płycie, 69 x 100 cm
 2. **Leszek Lewandowski**, *Portret trumienny*, 2006, obiekt, mix media, 66 x 74 x 22 cm
 3. **Wojciech Prażmowski**, *Zapominanie*, 1996, obiekt, mix media, 12 x 37 x 18 cm
 4. **Adam Adach**, *Tania historia*, 2007, olej, płótno, 80 x 110 cm
 5. **Rafał Jakubowicz**, *Es beginnt in Breslau*, 2008, neon, 20 x 260 x 9 cm
- Fot. 2-5 Krzysztof Saj

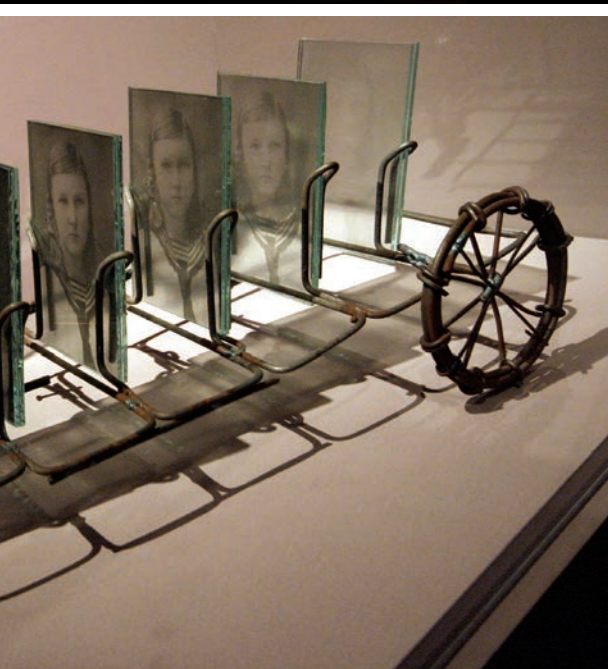
się w sąsiedniej sali „Anamnesis – [re]konstrukcja obrazu” Andrzeja P. Batora jest wprawdzie dziełem (cyklem fotograficznym) odmiennym estetycznie i formalnie, ale również ono „rejstry i terytoria” pamięci traktuje jako wielowymiarowe zagadnienie filozoficzne (jeśli nawet nie teoretyczne). Pójście tropem terytorium, przestrzeni wpisuje się w zauważany współcześnie odwrót od czasu (historii) do miejsca. To właśnie pamięć (i upamiętnienie) może być lekarstwem na głoszoną przez francuskiego antropologa Marca Augé przemianę „miejsc” w „nie-miejsca”. Do związanych z pamięcią „terytoriów” bezpośrednio odnosiły się prace, w których dotyka się problemu zmiany granic po II wojnie światowej. Do tego nurtu zaliczyć można instalację – neon Rafała Jakubowicza *Es beginnt in Breslau* czy cykl fotografii „Ślady” Wojciecha Prażmowskiego, w którym artysta każe nam kontemplować fragmenty posadzek w Wilnie (*Dom Mojej Mamy*, *Dom Miłosza*), Drohobyczu (*Miasto Schulza*), Breslau (*Dom Clary Sachs*) i Lwowie (*Dom Herberta*), odbywać podróż po miejscach, w których był w dzieciństwie lub o których mu wtedy opowiadano. Terytoriami pamięci par excellence są miejsca upamiętnień Zagłady: założenie pomnikowe *Miejsce Pamięci* w Bełżcu czy projekt muzeum *Kamienne Piekło* KL Gross Rosen II w Rogoźnicy. Ze swoją przestrzenią upamiętnienia mamy też do czynienia w projekcie Nicolasa Grosppierre *Zdjęcie które rośnie*, polegającym na dwutygodniowym fotografowaniu mieszkania nieżyjącego już fotografa Tadeusza Sumińskiego i stopniowym umieszczaniu tychże zdjęć w rejestrowanym wnętrzu. Interującym, zgodnym ze stanem współczesnej nauki na temat natury pamięci, zabiegiem artystów jest fikcjonalizowanie przeszłości np. tworzenie dokumentów, które mają nas swoją autentycznością czy manipulowanie naszą pamięcią dotyczącą realnie istniejących postaci. Projekt Michała Chudzickiego *Bruno*

(...) styk
pamięci
indywidual-
nej i zbioro-
wej realizuje
się we
współcze-
snej sztuce
polskiej.





2



3



4

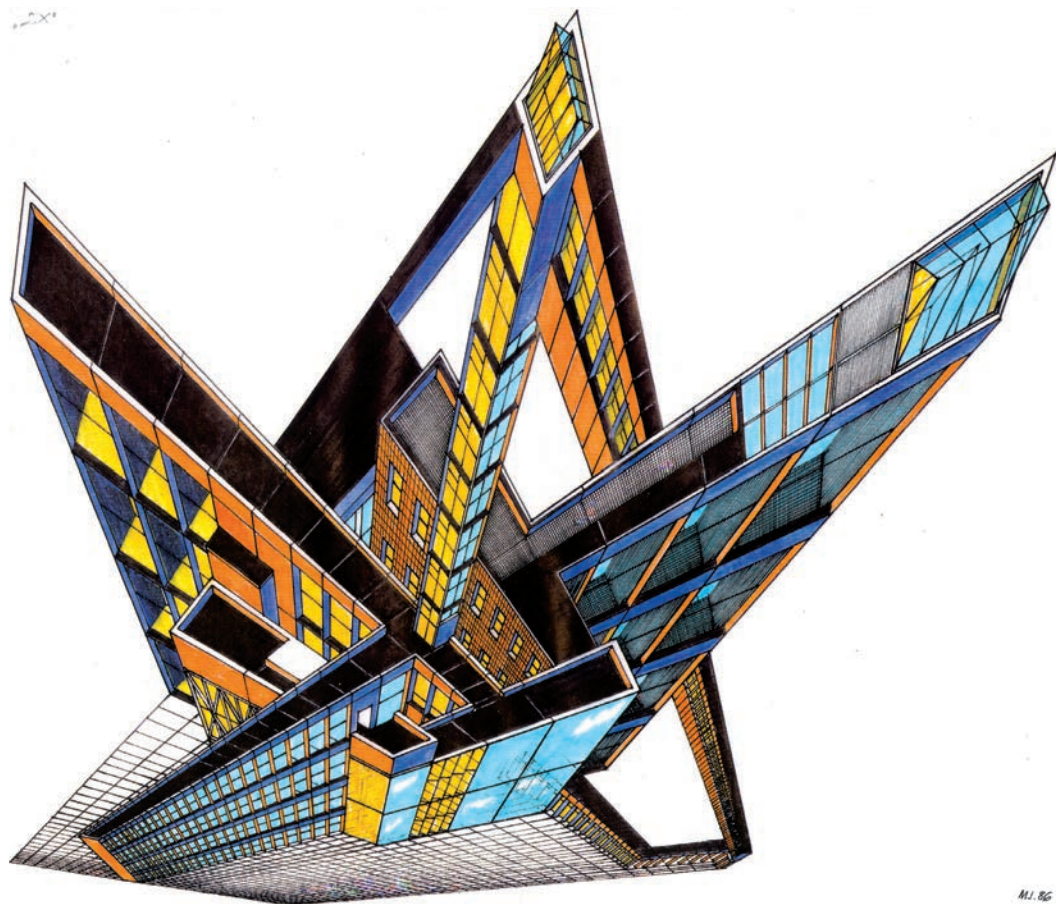
Larek (1901-1936) polegał właśnie na wykreowaniu postaci tragicznie zmarłego artysty międzywojennego: zaprezentowaniu jego rzekomo odnalezionego dorobku w Instytucie Polskim w Düsseldorfie, a potem zdemistyfikowaniu go w CSW w Warszawie. Dużą część prac można zaliczyć do nurtu autobiograficzno-krytycznego, które kuratorki wiążą ze zjawiskiem popeerelowskiej, niekoniernie sentymentalnej, nostalgii. Na uwagę zasługuje tu zrobiony techniką found footage film Anny Niesterowicz *Gierek* odnoszący się do odwiedzin I sekretarza KC PZPR w przedszkolu, do którego uczęszczała artystka. Z kolei wśród prac ukazujących indywidualną pracę pamięci, która nie ma odniesienia do sfery publicznej znalazł się fascynujący zapis inspiracji artystycznych Bogusława Bachorczyka czyli jego *Dzienniki-szkicowniki*.

Krakowska wystawa miała charakter przede wszystkim porządkujący: pokazywała różnorodność kontekstów, w jakie wpisują się mniej lub bardziej znane prace polskich artystów ostatnich 20 lat. Specjalnie na wystawę przygotowano jedynie trzy nowe prace: wspomniane dzieła Bałki i Prażmowskiego oraz pracę wideo Zuzanny Janin *Uwolnić. Свободы. Free. Teofilia Blendkowska*. Dodatkowo na rozwieszonych planszach umieszczono informacje o klasycznych dziełach wyznaczających kierunki poszukiwań artystycznych

związanych z problematyką pamięci: *Wielopole, Wielopole* Kantora, prezentowanym szeroko w świecie cyklu „Moim przyjaciółom Żydom” Władysława Strzeмиńskiego, powstawaniu *Zielnika* Aliny Szapocznikow (ciało jako właściwe locus pamięci), *Żelaznych Organach* Władysława Hasióra, nowatorskim *Pomniku-Drodze* zespołu Oskara Hansena, *Lego, obóz koncentracyjny* Zbigniewa Libery i *Pamiętce Pierwszej Komunii Świętej* Mirosława Bałki. Stanowiącym dużą część wystawy reprodukcjom prac lub ich projektów towarzyszyły fragmenty wywiadów, wypowiedzi artystów, które pokazują trudności z przełamywaniem tradycyjnych sposobów upamiętniania czy niechęć rozmaitych instancji do osobistego (artystycznego), mierzenia się z czymś, co przynależy do sfery oficjalnej historii. Kuratorki tworząc pomiędzy pokazywanymi pracami połączenia, budując artystyczno-pamięciowe konstelacje, genealogie danych wątków „pamięciologicznych” w polskiej sztuce stworzyły wystawę, która nie tyle zachwyca świeżością czy oryginalnością ujęcia, co wszechstronnością, rzetelnością analizy problemu. Znamienne, że wystawie towarzyszy solidny polsko-angielski katalog, w którym oprócz dokumentacji wystawy znajdziemy teksty najważniejszych polskich badaczy pamięci kulturowej: m.in. Andrzeja Szpocińskiego, Roberta Traby czy Krzysztofa Pomiana. ■

5

ES BEGINNT IN BRESLAU



M. 86

1

MICHAŁ JĘDRZEJEWSKI

Bryły niemożliwe

Mógłbym powiązać nitkami wszystkie punkty odpowiednie i połączyłbym sen z realnym bytem

(Stanisław Ignacy Witkiewicz, Pragmatycy – Dramaty; PIW, 1972; tom 1, s. 212)

Michał Jędrzejewski

1-4. Bryły niemożliwe

1. Bryły lub, jeśli ktoś woli, figury niemożliwe

Teatr, czy może bardziej happening, brył niemożliwych wnika w naszą trójwymiarową świadomość, nie pozwalając zarazem na proste zaszufladkowanie w kategorii złudzeń optycznych.

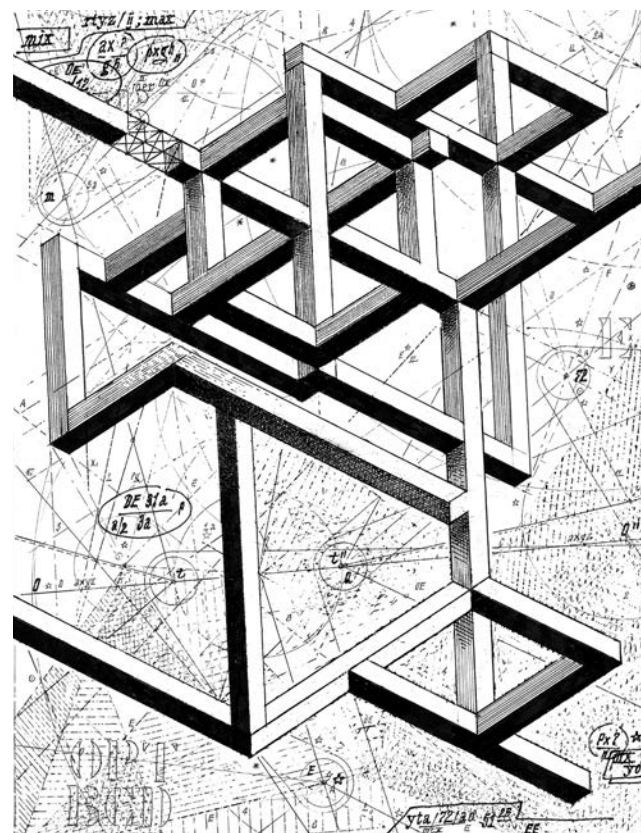
Perfidne bryły niemożliwe poddają się regułom obowiązującym zarówno w aksjometrii, jak i w wykreślnej perspektywie. Jednocześnie będąc świadectwem istnienia geometrii i przestrzeni, których wyobrazić sobie nie potrafimy.

Wprawdzie bryły te można interpretować jako szczególne przypadki błędów rysunkowych, ale błędy to furtki poznania. Kolumb też dopłynął nie tam, gdzie płynął, a penicylinę odkryto w wyniku najbanalniejszego z błędów – czyli zwykłych nieporządków w laboratorium.

Przestrzenie n-wymiarowe z których „wystają” bryły niemożliwe, są zapewne wokół nas, tylko nie wiemy, jak do nich sięgnąć. Jak znaleźć klucz do właściwych drzwi?

Pośrednich wskazówek dostarcza nam *Alicja w krainie czarów*, Witkacy, Lem, Picasso i Salvador Dali. Wskazówki jednak to jeszcze nie cały zegarek, a zegarek też nie wyjaśnia, czym jest czas, który w rzeczywistości brył niemożliwych płynie być może w przeciwną stronę, względnie w różne strony, a intrygujące nas fragmenty brył niemożliwych tkwiąc w różnych czasoprzestrzeniach, tylko pozornie łączą się w obrazki, na które spoglądamy z pewną dozą niepokoju.

Problem brył niemożliwych można również rozważać w oparciu o sensiblistyczną geometrię intuicyjną, która zakłada pełną swobodę sytuacyjną każdego punktu. Przy takim założeniu prosta sensiblistyczna może (z powodzeniem) łączyć wszystkie punkty wszechświata, niezależnie od wyboru 1, 2, 3, 4, 5..., czy n-wymiarowej geometrii. Prowadzi to do oswojenia brył niemożliwych, które łagodniej mentalnie i pozwalają nawet na utylitarne spożytkowanie swych zalet estetycznych (vide *Taboret*).



2

2. Osobiste spotkania z tematem przestrzennych obiektów niemożliwych

Bryły niemożliwe (obiekty, które można narysować, a które nie mogą istnieć) budziły moje zainteresowanie od dawna. Wraz z kolegą Wieśkiem Zajączkowskim nazywaliśmy je „frustracjami”. Znałem ich zaledwie kilka, ale gdy w połowie lat siedemdziesiątych jadąc tramwajem na prowadzone w Katedrze Wzornictwa zajęcia z zapowiedzianą kolejną „klauzurówką”, zastanawiałem się nad tematem zadania, przypomniałem sobie nagle o nich.

Studenci zamyślili się, pokręcili głowami i zaczęli coś szkicować. Wyszedłem na chwilę na korytarz, a tam stał kolega z sąsiedniej pracowni i zapytał, czym aktualnie męczę podopiecznych? Powiedziałem mu o bryłach, na co wyraził wątpliwość, czy w ogóle mogą coś wymyślić, bo przecież znanych jest 6 czy 7 i to wszystko.

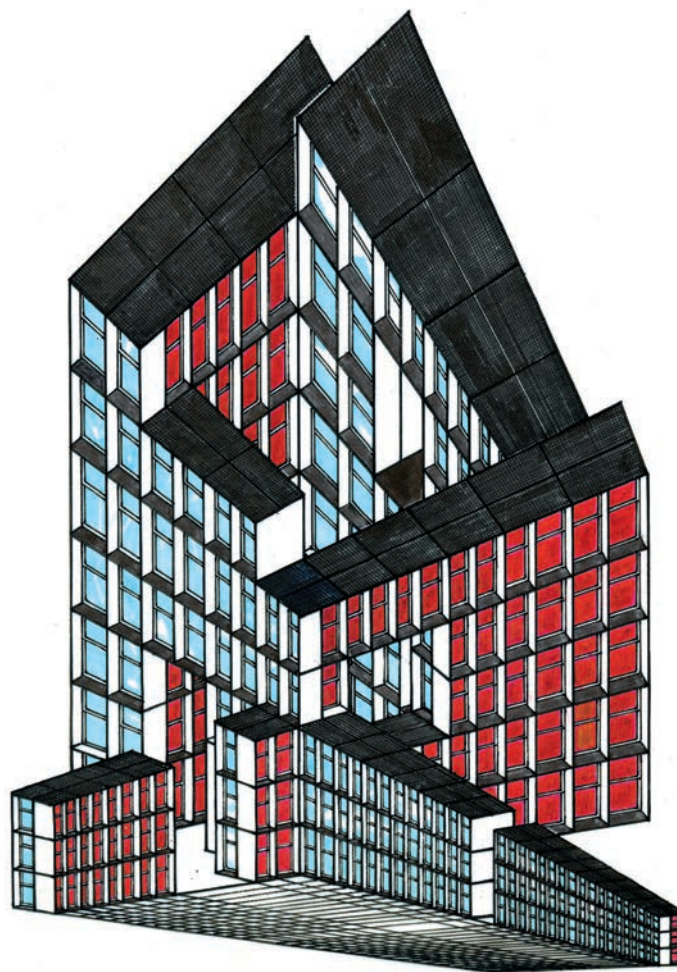
Wróciłem nieco zmartwiony i o dziwo dostrzegłem całą serię pomysłów rozwiązań. Ciąg dalszy był taki, iż w „Projekcie” ukazał się artykuł prof. Krzysztofa Meisnera, omawiający zrealizowane zadanie, ilustrowany serią studenckich rysunków. W wyniku tej publikacji odezwał się do mnie dr Zenon Kulpa [1] z Instytutu Biocybernetyki PAN – matematyk, a zarazem grafik, badający problem dziwnych brył od kilku lat. Parokrotnie wymienialiśmy poglądy, oscylując od interpretacji matematycznych do metafizyczno-absurdalnych.

Oczywiście sam również zacząłem bryły niemożliwe projektować i zaczęły one krążyć po świecie. W rezultacie kilka znalazło się w książce Bruno Ernsta *Het begoochelde, Onmegelijke en meerzinnige figuren* (Utrecht. 1986) a później w *Das Verzauberte Auge* (Taco Veragsgesellschaft, 1989) i w kilku innych kolejnych książkach. Osobą żywo zainteresowaną bryłami niemożliwymi okazał się również prof. Jan Mozrzyk [2] – fizyk z Uniwersytetu Wrocławskiego (rektor 1984-87), zajmujący się m.in. strukturami przestrzeni n-wymiarowych. W latach dziewięćdziesiątych prowadziliśmy wielce interesujące dysputy dotyczące tej tematyki, w których uczestniczył również prof. Tadeusz Zipsper [3].

Prof. Jana Mozrzyka interesowała m. in. możliwość interpretacji węzłów występujących w teorii warkoczy jako brył niemożliwych. Okazało się to zadaniem wykonalnym, pod warunkiem przekształcenia struktur węzłów w układy prostopadłościaków. Ostatecznie, jeśli powierzchnię kuli można interpretować jako rozwiniętą powierzchnię walca [4], można też próbować interpretacji krzywizn jako zbiorów prostopadłościaków.

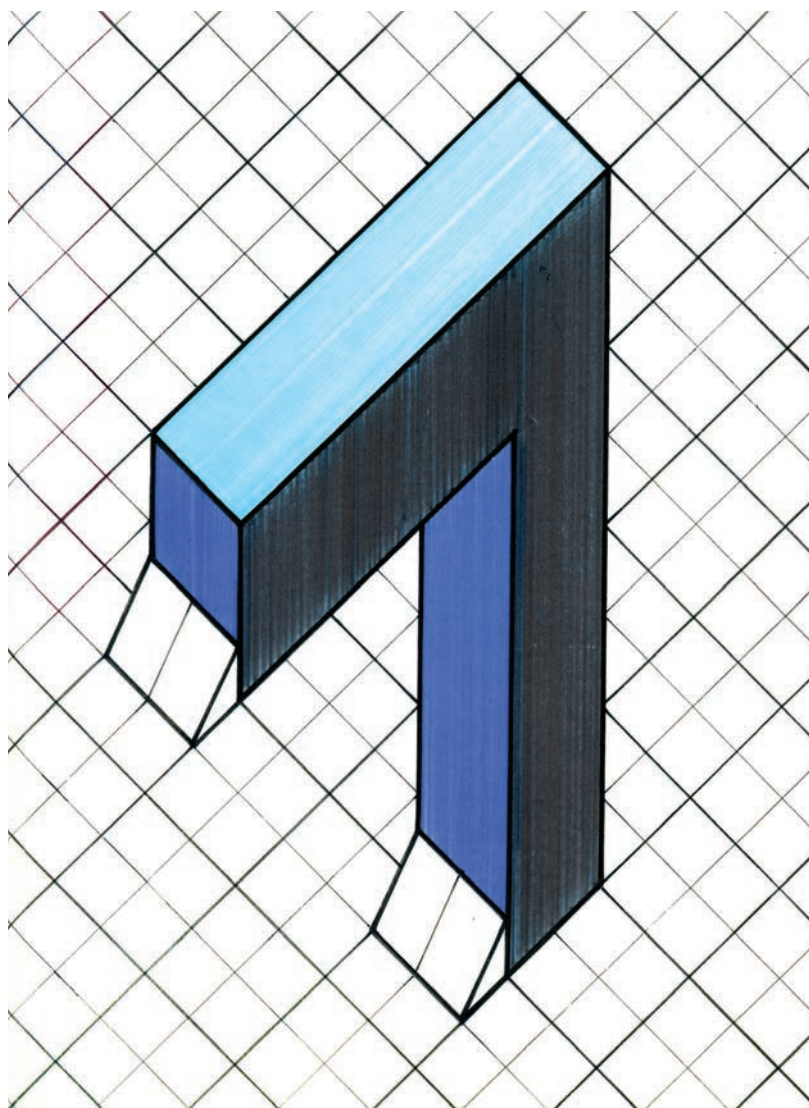
Profesor Mozrzyk zadumał się nad szkicami interpretacyjnych rozwiązań. Mieliśmy tą kwestię omówić dokładniej, ale tymczasem jako Szef Studium Generale, zlecił mi zadanie wygłoszenia wykładu o sensiblistycznych geometriach intuicyjnych [5]. Był maj 2005 roku; potem prof. Mozrzyk pilnie potrzebował tekstu tegoż wykładu do przygotowywanej publikacji. Widzieliśmy się jeszcze na otwarciu mojej wystawy w Galerii Designu, a na początku 2006 roku Profesor już nie żył...

I tak teoria warkoczy rozminęła się z problematyką brył niemożliwych, co nie znaczy, że nie mogą się ponownie spotkać. Kilka zachowanych szkiców jest albo dowodem na bezzasadność prób interpretacyjnych, albo prognostykiem kolejnych przetomowych błędów. >

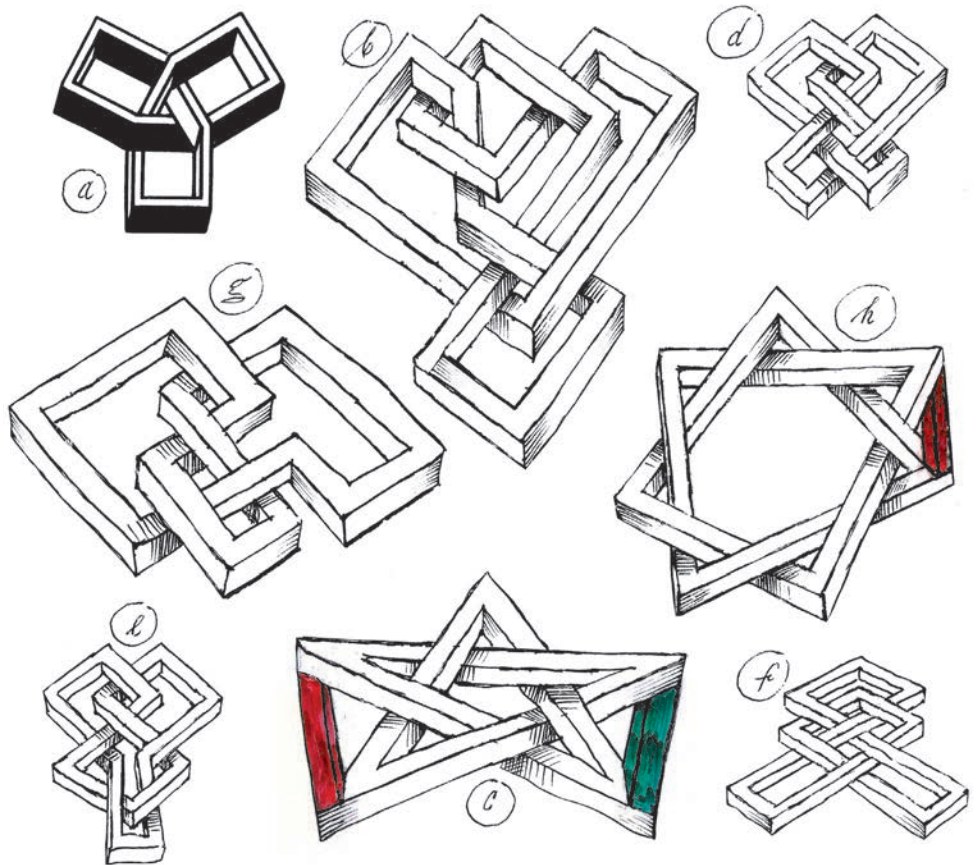
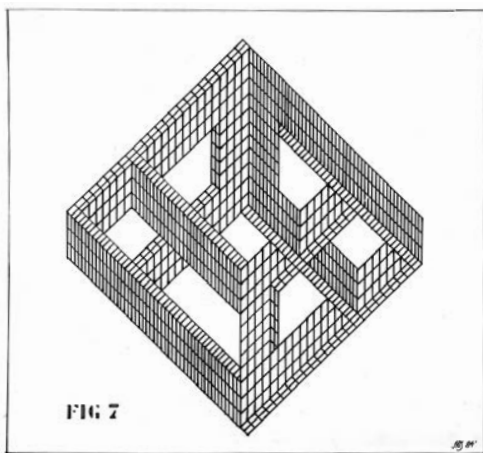
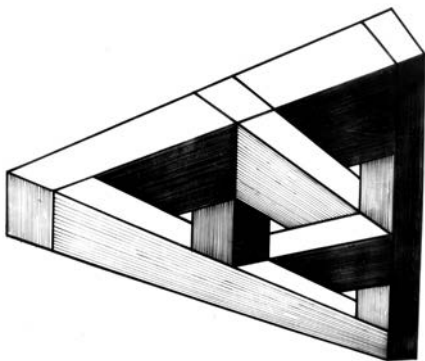
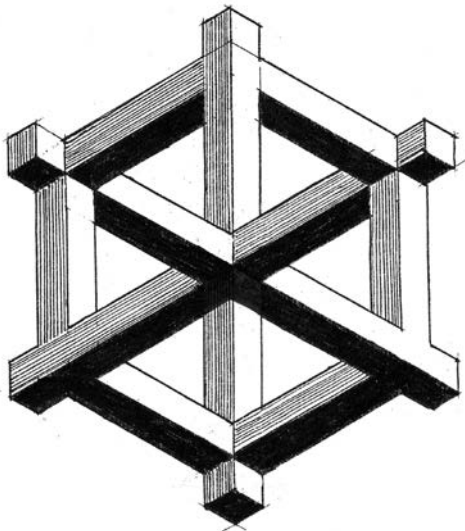


437

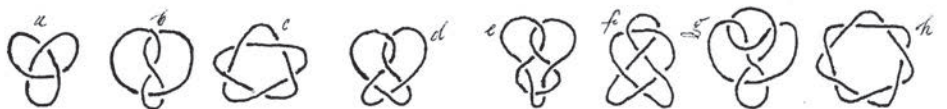
5



4



(kolorymi oznaczono możliwości kolejnych przekształceń)



Próby interpretacji wzorów związanych z teorią mnogości jako bryły niemożliwych

1

2

3

4

- 1 dr inż. Zenon Kulpa; autor m.in. opracowania *Figury niemożliwe, czyli ogólna teoria smoków* (z mottem: *Jak wiadomo smoków nie ma. Prymitywna ta konstatacja wystarczy może umysłowi prostackiemu, ale nie nauce*, Stanisław Lem, *Cyberjada*).
- 2 prof. Jan Mozrzyk; fizyk teoretyk, kierownik Zakładu Teorii Pola (1988 – 97), zajmujący się m.in. teorią symetrii i teoriogrupowymi metodami w dynamice układów nieliniowych; rektor Uniwersytetu Wrocławskiego 1984–87; inicjator Studium Generale UW (1992), członek Europejskiej Akademii Nauki i Sztuki w Salzburgu.
- 3 prof. Tadeusz Zipser; architekt; Rektor Politechniki Wrocławskiej 1981. Autor wykładu i publikacji: *Figura niemożliwa – uluda czy świat?* – X tom (Studium Generale) *O naturze i kulturze*, 2005 (str. 261–288).
- 4 Siatka kartograficzna skonstruowana przez flamandzkiego kartografa Merkatora w 1569 roku – używana do przedstawiania kuli ziemskiej w postaci walca.
- 5 Tekst wykładu znajduje się również w X tomie (Studium Generale) *O naturze i kulturze*; Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2005 (s. 185–199).

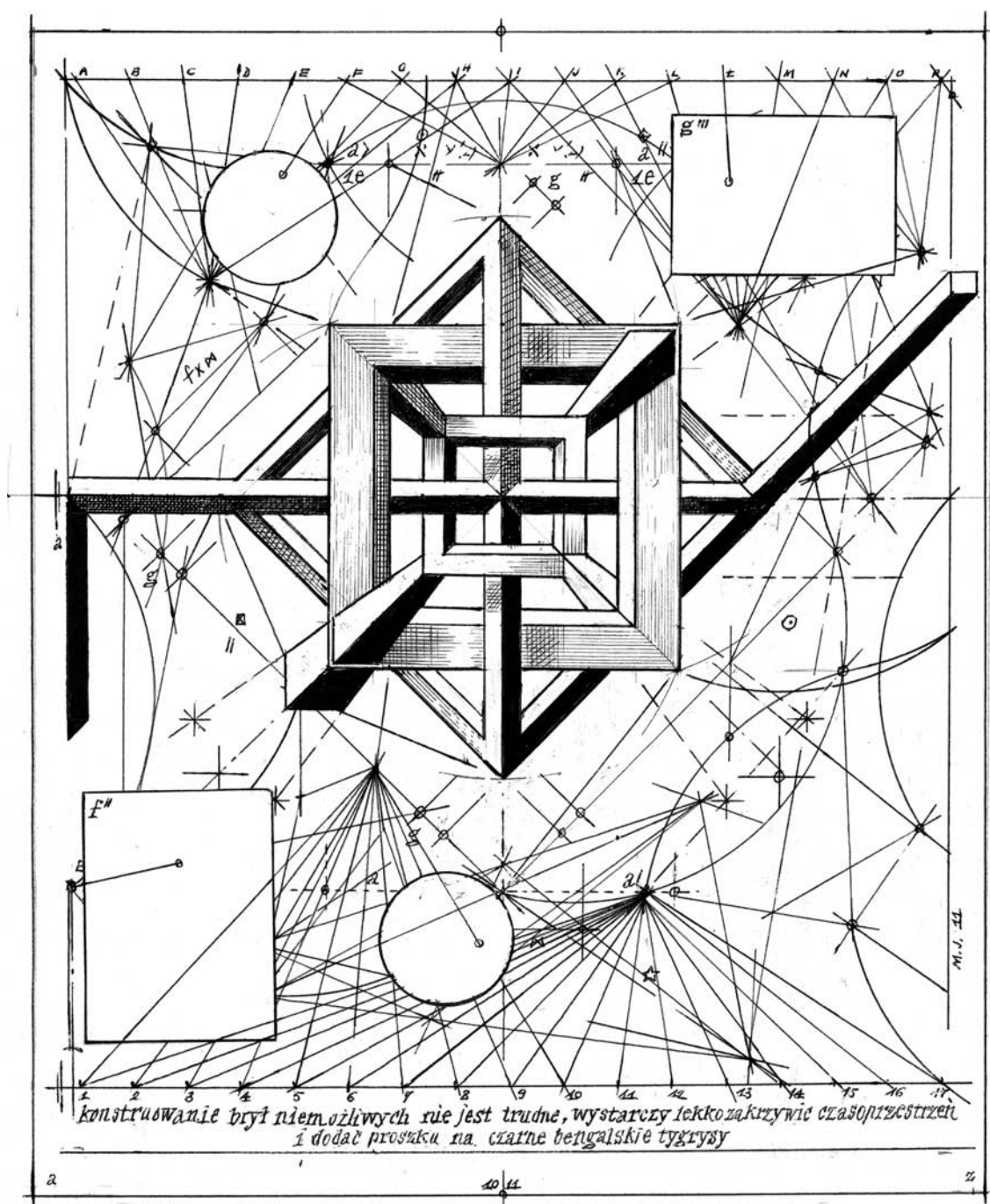
Sensibilistyczna geometria intuicyjna, zwana również geometrią primordialną (*prim – ordium* (łac.) – pochodzenie / początek), odkryta przez Kazimierza Głaza, a rozwijana również przez autora niniejszego tekstu, uznaje m.in., iż piramidy mentalne mogą być równorzędne z ostrosłupami tkwiącym w piaskach Egiptu, a granice rzeczywistości i wirtualności będą się stopniowo zacierać. Zresztą skąd mamy pewność, że to, co nazywamy światem realnym nie jest również rzeczywistością wirtualną, tylko bardzo wiarygodnie skonstruowaną?

Jaki jest natomiast stosunek sensibilistycznej geometrii intuicyjnej do geometrii euklidesowej? Otóż jest to ta sama geometria, tylko stosowana w niedoskonałych warunkach. A gdzież na tym najlepszym ze światów są odpowiednie warunki do czegokolwiek?

Bryły niemożliwe można interpretować jako kategorię błędów rysunkowych, związanych z odtwarzaniem lub projektowaniem obiektów trójwymiarowych; można też uznać je za sygnał istnienia innych zagadkowych geometrii

To, że interesują się nimi zarówno artyści, jak i wybitni przedstawiciele nauk ścisłych; świadczą raczej na rzecz drugiej interpretacji. Założenie, że są błędami, również nie odbiera im istotnego znaczenia.

Bryła nie-
możliwa
zmusza
obserwatora
do ogarnięcia
całości jej
problemu.



5

Michał Jędrzejewski

1-4. Bryły Niemożliwe

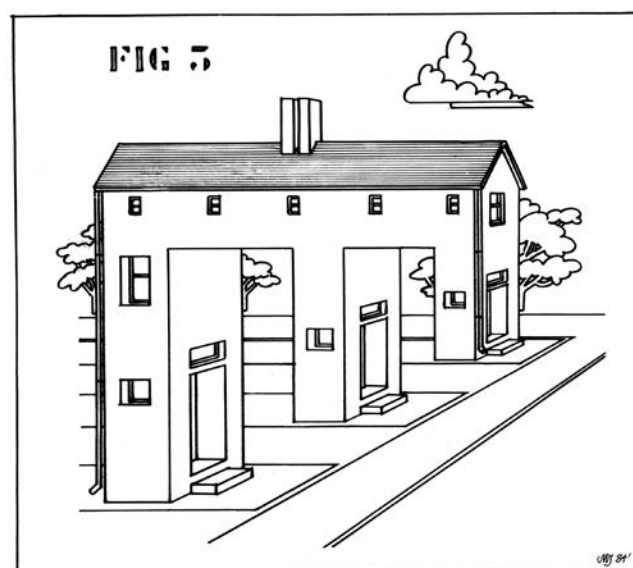
W postęp cywilizacyjny wpisane były niezliczone pomyłki, prowadzące do kolejnych pomyłek wyższej generacji. Kolumb płynął do Indii. Antybiotyki mamy dzięki nieporządkom w laboratorium. Ziemia przez stulecia wydawała się płaską, co budziło naturalne podejrzenia, że jest inaczej i tak dalej. Tak, więc błędne bryły również mogą się do czegoś przydać.

Bryła niemożliwa zmusza obserwatora do ogarnięcia całości jej problemu. Jeśli rozpatruje się jej kształt wycinkowo, dochodzi się do wniosku, że wszystko jest w najlepszym porządku. Tymczasem zbiór fragmentarycznych obserwacji nie budzących zastrzeżeń, nie przesądza jeszcze niczego.

Jest to ważne przesłanie, płynące z wizerunków brył niemożliwych.

Bryły niemożliwej nie można opisać racjonalnie jako obiektu trójwymiarowego, a co za tym idzie nie można jej przedstawić w rzutach. Wyjątkiem są modele budowane w celu pozorowania istnienia takich brył. Modele te, często niezmiernie skomplikowane, dają złudzenie istnienia obiektu, ale tylko z jednego punktu obserwacji.

Wśród badaczy i kreatorów brył niemożliwych należy wymienić zwłaszcza Oskara Reuterswårda, szwedzkiego artystę żyjącego w latach 1915 – 2002, autora około 2500 tego typu obiektów (pierwszy został upamiętniony na szwedzkim znaczku pocztowym); Rogera Penrose, wybitnego fizyka i matematyka, urodzonego w 1931 roku oraz Mauritsa Cornelisa Eschera (1898 – 1972) holenderskiego artystę, który pomysły Reuterswårda i Penrose przekształcał w wizerunki przestrzeni sprzecznych z powszechnym doświadczeniem wzrokowym. ■



6



KAMA WRÓBEL

Odnajdywanie przebiegu ulotnego czasu w twórczości Andrzeja Szumskiego

Czas. Jest kategorią tak fizyczną, jak i poetycką. Od wieków analizowany i ujarzmiany, stał się nośnikiem wielu znaczeń. Jako wielkość fizyczna określa kolejność następujących po sobie zdarzeń czy też wyznaczanych przez naturę cykli, jako wartość filozoficzno-poetycka odnosi się do przemijania, toposów wanitatywnych czy w końcu inspiracji artystycznych. Obecny we wszystkich kulturach i cywilizacjach przybrał formę kalendarza, który również dla Andrzeja Szumskiego okazał się wartościowym nośnikiem wielu artystycznych konotacji.

O swojej twórczości Szumski mówi: *moja artystyczna droga, poczynszy od krakowskiego debiutu przed wielu laty, przeżyła sporo zakrętów, rozwidleń, twórczych mokradeł i utopii, by nie bacząc na piętrzące się trudności i znaki zapytania, wciąż szukać głębszych i bardziej uniwersalnych rezultatów* [1]. I rzeczywiście – Andrzej Szumski nieustannie szuka. Znajdując, stara się przekraczać raz ustaloną przez siebie granicę, by móc realizować coraz to nowsze, oparte na naukowych założeniach, projekty. Bliższe sześnaście lat temu Zbigniew Makarewicz, o twórczości artysty napisał: *w ciągu kilkunastu lat pracy w malarstwie i rysunku wykazał Andrzej Szumski znaczną inwencję, nie zatrzymując się na raz wynalezionych i opracowanych motywach* [2] – w obliczu najnowszych dokonań oleśnickiego malarza, słowa te są w dalszym ciągu aktualne.

Ale od początku. Artystą nie został od razu. Początkowo studiował w Pracowni Urbanistyki i Architektury na Politechnice Krakowskiej (dyplom w 1982 r.), następnie zaś na Politechnice Wrocławskiej (1999), a także kontynuował naukę z Wiedzy o Kulturze na Uniwersytecie Wrocławskim (2005). Przez cały ten czas aktywnie uczestniczył w życiu artystyczno-kulturalnym zarówno Krakowa, jak i Wrocławia, w 1998 roku

– dzięki rekomendacjom Zbigniewa Makarewicza i Zdzisława Jurkiewicza – zostając członkiem ZPAP. Na poważnie z malarstwem związał się na początku lat 90. i od tego też momentu jego artystyczno-badawcze koncepcje nieustannie ewoluują.

Wczesny okres twórczości przypada na lata 90., kiedy to Szumski rozpoczął pracę nad realizacją programowego cyklu „Światło – Obiekt – Cień”. Koncentrował się wówczas na poszukiwaniach związanych z wielością i jednością rzeczywistości w jej potencjalnych możliwościach przestrzenno-strukturalnych [3]. Powstające w tamtym czasie prace malarskie i rysunkowe utrzymane były w tonacji monochromatycznej, a przestrzeń kompozycyjna konstruowana była przy użyciu m.in. trójwymiarowej bryły – kuli i jej dwuwymiarowego śladu, elipsy. Warto zaznaczyć, że artysta nie stosował w swoich pracach koloru, traktując go jako niepotrzebny dodatek – coś na kształt zbędnej dekoracji odwracającej uwagę od zasadniczej treści dzieła. Jak mówi: *kolor odrzuciłem programowo, by nie kokietować odbiorcy aspektem przestrzeni nie-najistotniejszym w zaproponowanej wizualnej rzeczywistości* [4]. Rozważania swe artysta skupiał wówczas na teorii wielopoziomowości i wielopłaszczyznowości różnych przestrzeni w ujęciu K. Dąbrowskiego, jak i też na zasadach urbanistyki oraz architektury, chcąc niejako także łamać prawa optyki. Światło – obiekt – cień uznawał jako triadę (detal), którą łączył (poddawał syntezie) z całością, czyli przestrzenią obrazu i jego kompozycją. Ale to nie wszystko – w tekście do jednej z wystaw, Szumski wskazał jeszcze jeden obszar swoich poszukiwań, który – paradoksalnie – obecny jest także w jego aktualnej twórczości. Mowa tu o poszukiwaniu możliwości znalezienia plastycznego kodu znaczeniowego, analogicznego i adekwatnego do pojęć i zjawisk z teorii

1 A. Szumski, *Kwadrat i sześcián*, „Terra Zaborensis. Ziemia Zaborska”, nr 3/2010, s. 53.

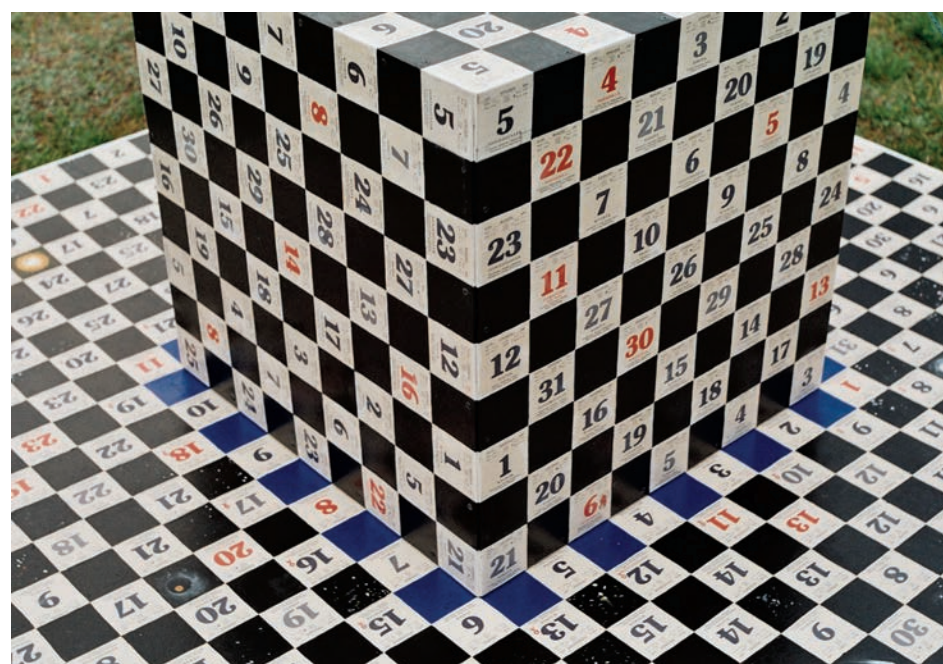
2 Z. Makarewicz, *Bez tytułu*, [w:] *Światło – obiekt – cień* [folder], red. A. Szumski, M. Dziedziniowicz, R. Werszler, Galeria pod Plafonem, Wrocław 1998 [druk nienumerowany].

3 A. Szumski, *Światło – obiekt – cień* [folder], red. U. Jasińska, A. Szumski, Galeria Miejska, Oleśnica 1994 [druk nienumerowany].

4 A. Szumski, *Kwadrat i sześcián*...

Andrzej Szumski

1. *Kontemplacja czasu wykładowczego...*, 2009, instalacja plenerowa magicznego kwadratu i sześciangu, 202 x 202 cm, 67 x 67 x 67 cm
2. *Spiralna kwadratura czasu 2013* (wschody i zachody Słońca oraz Księżycy), 2013, akryl, tusz, koral i nić na płótnie, 100 x 100 cm (fragment)
3. *Szachownica dni i nocy w dwu i trójwymiarze*, 2009, płyta pilśniowa, karty kalendarza, akryl, 202 x 202 cm, 67 x 67 x 67 cm (fragment)



cząstek elementarnych, kosmologii [5]. Wszystkie te cechy, jak i wizualne aspekty prac Andrzeja Szumskiego pozwalają zaliczyć jego wczesną twórczość do grupy działań powiązanych programowo z obszarem abstrakcji analitycznej i strukturalizmu wrocławskiego. Co nie oznacza jednak, że można je jednoznacznie sklasyfikować. Bowierni już w 1998 roku na temat dokonań artysty Zbigniew Makarewicz pisał, że Szumski znalazł własną, oryginalną koncepcję, motyw, konwencję kompozycyjną i charakter [6], co potwierdził również Zdzisław Jurkiewicz, wskazując na wartościowość poszukiwań malarza, pisząc, że godna podkreślenia jest także – wobec jakże częstego zagubienia się w licznych trendach Sztuki – jego świadoma postawa ukierunkowana na „badanie”, a wręcz analizowanie elementów leżących u podstaw sztuk wizualnych oraz ich percepcji [7]. I gdy patrzymy na współczesne realizacje artysty, oceny te wydają się w dalszym ciągu aktualne.

Przez długi czas Szumski pozostawał wierny autorskiej idei programowej, nieznacznie ją tylko modyfikując. W dalszym ciągu zajmowały go uniwersalne kategorie czasu i przestrzeni, obiektywizacja sztuki czy też łączenie czynników matematycznych, fizycznych z wartościami czysto malarskimi. Stopniowo zaczął przekonywać

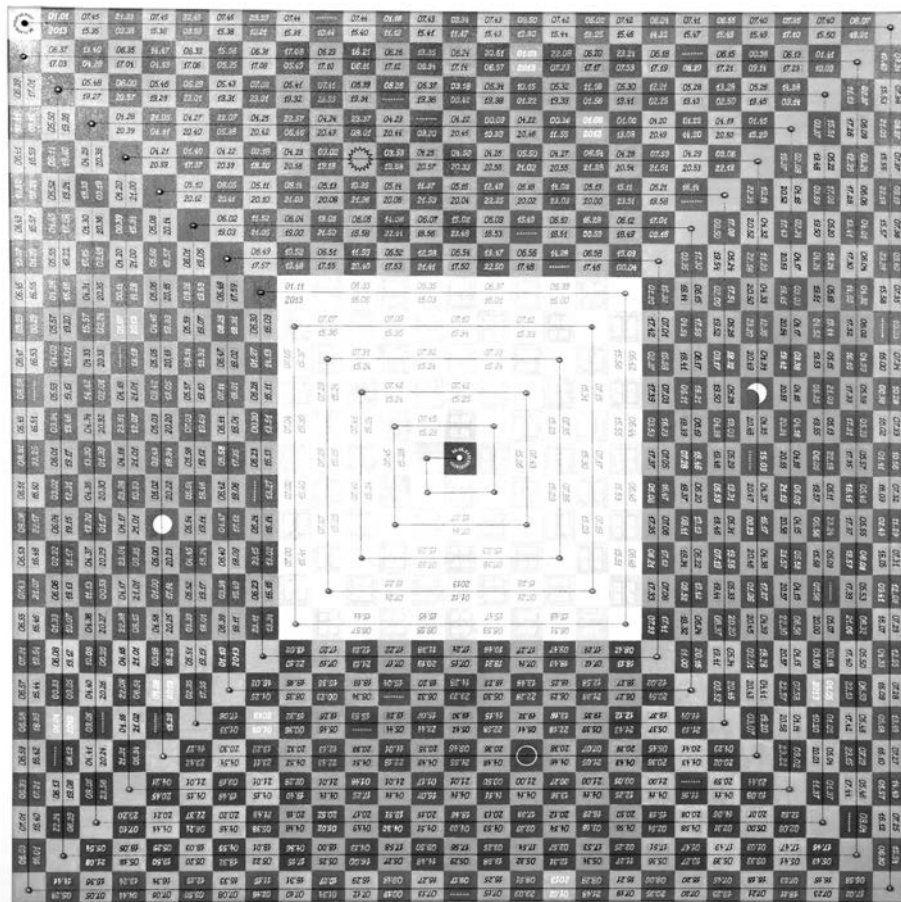
5 A. Szumski, *Obiekt...*
 6 Z. Makarewicz, *Bez tytułu*, (w:) *Światło – obiekt...*
 7 Z. Jurkiewicz, *Bez tytułu*, (w:) *Światło – obiekt – cień* [folder], red. A. Szumski, M. Dziedziniewicz, R. Werszler, Galeria pod Plafonem, Wrocław 1998 [druk nienumerowany].

się do koloru, który ostatecznie stał się dla niego symbolicznym odzwierciedleniem emanacji i przejawem pozytywnej, afirmacyjnej energii [8]. Artysta rozpoczął również proces odchodzenia od kulistych struktur, co doprowadziło go do podjęcia różnorodnych eksperymentów formalnych. Pomimo obiecujących i ciekawych pod względem wizualnym rezultatów w pewnym momencie doszedł do wniosku, że tematyka, nad którą pracował, stopniowo się wyczerpuje – jak mówi: *rezultaty, jakie wtedy osiągnąłem cieszyły mnie pewien czas, lecz później w miarę uzyskiwanego dystansu absolutnie mnie nie zadowalały* [9]. Owo poczucie stagnacji czy też zakończenia pewnego etapu okazało się zapowiedzią zupełnie nowego, obiecującego odkrycia.

Prawdziwym przewrotem w dotychczasowej drodze artystycznej Andrzeja Szumskiego było odkrycie koncepcji rocznego kalendarza ujętego w idealny kwadrat (a także w sześciang). W 2006 roku stosunkowo nagle wpadł on na pomysł, na podstawie którego uznał, że – jak pisze – *nasz powszechnie praktykowany linearny przebieg kalendarzowego czasu można ująć plastycznie również w inne materialne i pozazmysłowe wymiary* [10]. W jaki sposób? Otóż na drodze analizy czasu linearnego Andrzej Szumski zauważył, że składające się z 24 godzin doby można w sposób symetryczny podzielić na noce i dni, których liczba nie jest jednak taka sama w całym roku kalendarzowym. Artysta doszedł do wniosku, że dni jest o jeden więcej, niż nocy pośród nich, co daje 365 dni i 364 nocy. Sumując obydwie wartości, otrzymał liczbę 729, którą wyraził jako 27^2 . W rezultacie otrzymał idealny kwadrat. Pomysł ten ostatecznie został zamknięty w – na pozór tylko – skomplikowanym równaniu: $\infty \leftarrow 729^1 = 9^3 = 3^6 \rightarrow 1^\circ$, które stało się wyznacznikiem nowego etapu twórczości oleśnickiego artysty.

Pierwsze, nieśmiałe jeszcze prace z cyklu kalendarzowego powstały na plenerze w Męcikale w 2008 roku. Andrzej Szumski wykonał wówczas dwuwymiarową (powierzchniową) wizualizację swojego pomysłu. Dwanaście miesięcy później artysta przystąpił do pracy nad monumentalną realizacją przestrzenną, która okazała się rewolucyjnym początkiem nowego, dobrze rokującego cyklu malarskiego. Jak mówi: *Kiedyś w eksploracyjnym centrum mej uwagi znajdowała się kula oraz jej płaski odpowiednik, czyli elipsa. Niemniej nigdy wtedy nie zaistniała daleko idąca spójność, zwartość i zupełność symbolicznego systemu liczenia czasu (kalendarza) z konkretnymi rozwiązaniami wizualnymi, z kreacjami artystycznymi poprzez kolejne wymiary (punkt, prosta, płaszczyzna, przestrzeń... aż do szóstego wymiaru włącznie* [11]. >

8 A. Szumski, *Kwadrat i sześciang...*, s. 54.
 9 Ibidem..., s. 53.
 10 Ibidem.
 11 Ibidem.

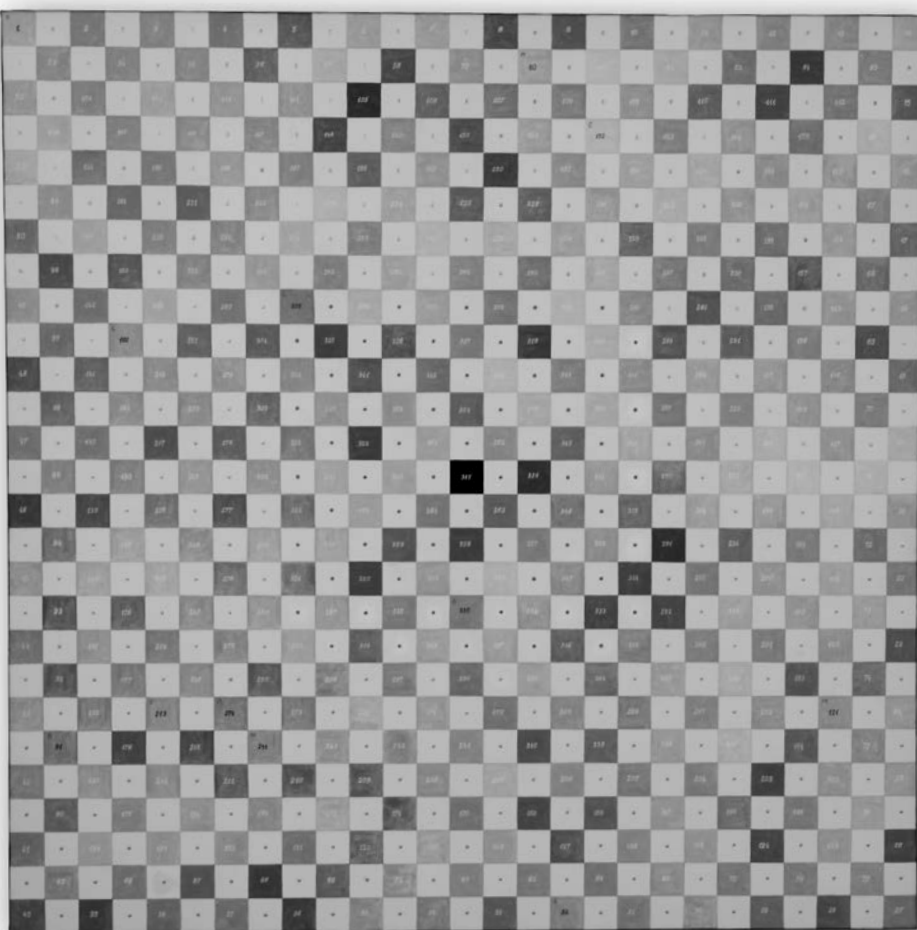


Teraz uległo to zmianie. W czasie pleneru Andrzej Szumski połączył w jedną realizację przestrzenny obiekt w kształcie sześciąt, płaszczyznowy, płaski obraz jako kwadrat oraz liniową strukturę w formie linii, w których wykorzystany został naprzemienny, szachownicowy układ czarno-białych, kwadratowych pól. W działaniu tym, poprzez skalowo mniejsze (modułowe i jednocześnie sześciennie) kostki białych dni i czarnych nocy w precyzyjny sposób określił także przebieg trójwymiarowego czasu [12].

W przypadku prac opartych na kwadracie odczytywanie kolejności odbywa się według – niewidocznej gołym okiem, prowadzonej po krawędzi – spirali, która ukierunkowana została w stronę centrum obrazu, będącego jednocześnie zakończeniem roku. Aby zachować ciekawy wizualnie i znaczeniowo układ, artysta postanowił w pracy tej zastosować karty z kalendarza kartkowego (potocznie zwanego zrywakiem), które w dokładny sposób i w zaplanowanej odgórnie kolejności umieścił na obszarze kompozycyjnym obrazu. Ponadto pomiędzy czarno-białe pola wkomponował precyzyjnie narysowane odwziewiedlenia planet, wybranych galaktyk i innych ciał niebieskich. Sławomir Mankiewicz – organizator pleneru w Borach Tucholskich i teoretyk sztuki – stwierdził, że odkrycie pana Szumskiego jest największym wydarzeniem w sztuce polskiej od czasów Romana Opalka [13]. I o ile byłabym ostrożna w tak odważnym opiniowaniu, to z pewnością odkryciu temu nie można odmówić powagi, wielkości i innowacyjności. Na tym etapie porównuje się Szumskiego nie tylko z Opalką, ale także z Ryszardem Winiarskim.

Kolejne etapy to praca nad całkowicie ręcznie malowanymi obrazami wielkości 1x1m. Artysta nie posługuje się już kalendarzowymi kartami, w zamian misternie kaligrafując rapidografem kolejne cyfry i imiona, włączając w to także oryginalne gwiazdozbiory prosto z astronomicznych albumów i atlasów nieba. Jak poetycko to ujmują: *Pozwala to na malarzski powab i urok wciąż nowych kompozycji kwadratowych kadrów rejestrujących odnajdywanie przebiegu ulotnego upływu czasu w konkretnej płaszczyźnie obrazu. Pozwala też na kontemplację nieskończoności, na szukanie jej przewrotnych, niezwykłych „granic”* [14]. Tak więc powstają różne wersje wizualnego kalendarza, w odmiennych wariantach kolorystycznych. Zawsze jednak cieplejsze barwy oznaczają dzień, chłodniejsze noc. Zdarza się, że zaakcentowane są również dwie diagonalne linie – przekątnie, które przecinając się, wyznaczają ścisłe centrum obrazu – koniec kalendarzowego roku. Aby pomóc odbiorcy w odnalezieniu się, Andrzej Szumski stosuje także pomocnicze strzałki, które pełnią – w pewnym sensie – rolę drogowskazów.

Przyglądając się realizacjom wchodzącym w skład opisywanego cyklu, można zauważyć, że artysta dąży do oczyszczenia przestrzeni obrazowej, ukierunkowując się na minimalistyczne wręcz wyrażenie idei. W dużej mierze jest to spowodowane chęcią uniwersalizacji przekazu, przez co stopniowo odrzucane są tzw. informacje nieistotne. Obraz zostaje pozbawiony zbędnych elementów i niepotrzebnej, kaligrafowanej treści. Na drodze owej minimalizacji formy, ale też chęci rozwiązania problemu dni przestępnych, Andrzej Szumski doszedł do koncepcji stworzenia kalendarza wiecznego, (opartego na tzw. roku słonecznym) – nieustannie aktualnego, w którym pozostały tylko niezmienniki czasu – struktura liczenia, imiona, ilość dni od początku i do końca roku i fazy księżyca. Obecne we wszystkich wcześniejszych pracach gwiazdozbiory zostały przez artystę ostatecznie odrzucone. Tak, jak w przypadku dwóch – chyba

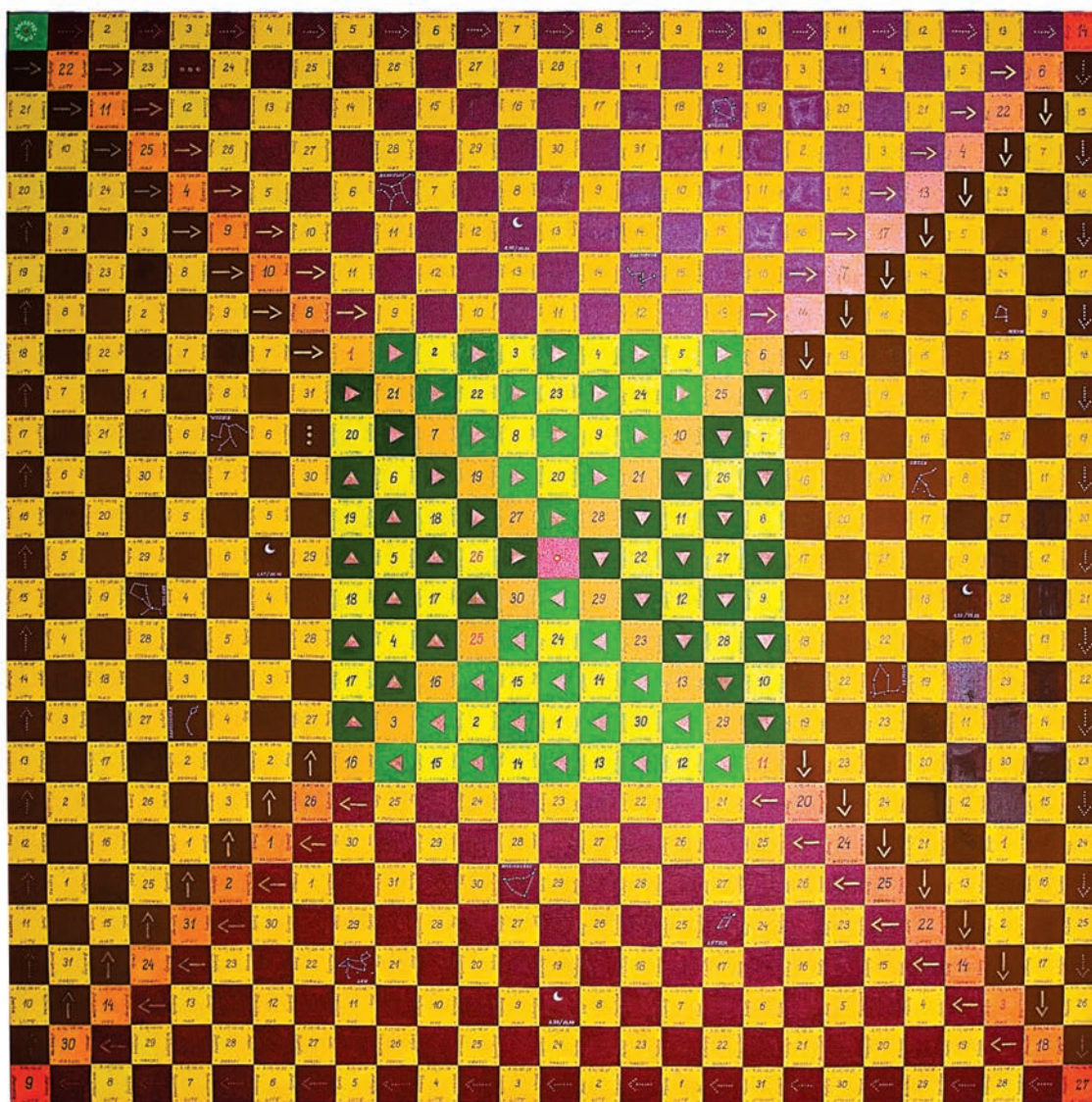


12 K. Wróbel, *Rozmowa z Andrzejem Szumskim* [niepublikowany wywiad, 03.2014].

13 K. Dziedzic, *Światowe odkrycie*, „Panorama Oleśnicka”, nr 50/12/2009 s. 4-5.

14 A. Szumski, *Kwadrat i sześciąt*, s. 55.

...jest to sztuka (...) na styku kilku dziedzin – matematyki, plastyki i kosmologii

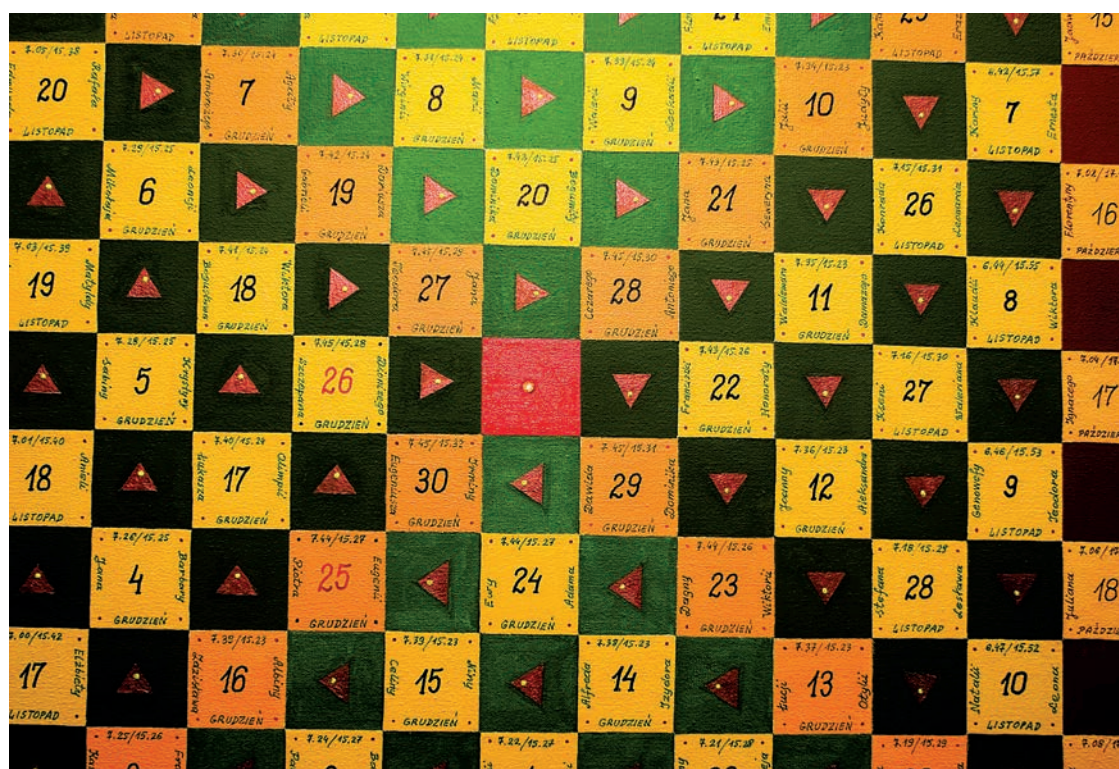


Andrzej Szumski

1. *Spiralna kwadratura czasu 2013 (wschody i zachody Słońca oraz Księżycy)*, 2013, akryl, tusz, korale, nić na płótnie, 100 x 100 cm
2. *Spiralna kwadratura czasu 4013 (liczebniki struktury lineary od 1 do 365)*, 2012, akryl, tusz na płótnie, 100 x 100 cm
3. *Rok sydereczny*, 2011, tempera, tusz na płótnie, 100 x 100 cm
4. *Rok sydereczny*, 2011, tempera, tusz na płótnie, 100 x 100 cm (fragment)

najbardziej syntetycznych – wyróżniających się z cyklu, prezentowanych jako dyptyk obrazów: *Spiralna kwadratura czasu 2013 (wschody i zachody słońca oraz księżycy)*, jak i *Spiralna kwadratura czasu 4013 (liczebniki struktury lineary od 1 do 365)*. Prace te zostały namalowane w zupełnie innej, zbliżonej do monochromatycznej kolorystyce. Linia spirali została tu zarysowana w wyraźny sposób, przyjmując dodatkowo formę przestrzenną. Oznaczające dni i noce kwadratowe pola pozbawione zostały zbędnej treści, opisując jedynie starannie wykaligrafowane godziny wschodów i zachodów słońca oraz księżycy. Warto zaznaczyć, że w obrazach tych – bardziej niż w innych – artysta zaakcentował codzienność. Ale nie zwykły aspekt przemijania, a fakt, że każdy dzień jest inny od drugiego. Ta poetycka wizja, zobrazowana została za pomocą minimalnie różniących się od siebie tonów barwnych, które uzyskane zostały z połączenia różnych odcieni farb. Jest to oczywiście niuans, ale niuans istotny. Również inaczej uchwycone zostały tu ciała niebieskie – artysta postanowił ograniczyć się do piktograficznych przedstawień słońca i trzech faz księżycy.

W płótnach Andrzeja Szumskiego kryje się jeszcze więcej tajemnic, których w tak krótkim artykule nie sposób opisać, a do czego gorąco zachęcam. Jest to niewątpliwie ciekawa intelektualna przygoda, którą warto przeżyć. Zdzisław Jurkiewicz określił sztukę Szumskiego, jako sztukę poszukiwania [15]. Chciałabym dodać jeszcze, że jest to także sztuka realnie osadzona w podłożu naukowo-badawczym, na styku kilku dziedzin – matematyki, plastyki i kosmologii – gdzie każdy element kompozycyjny ma swoje odgórnie zaplanowane miejsce i dotyczy konkretnej programowej myśli. I w aktualnej sztuce polskiej jest to postawa wyjątkowa i warta uznania. ■



15 Patrz: Z. Jurkiewicz, *Bez tytułu...*

Dyskretny urok ruchu

Pisanie sprawia trudność; myślę optycznie.

[A. Rodczenko, 1928]



1

Jakub Jernajczyk

1. *Przestrzenie Ruchów Dyskretnych*, widok ogólny (Koła 3 i Koła 1), 2013
2. *Koła 3* (detal), 2013, instalacja interaktywna
3. *Przestrzenie Ruchów Dyskretnych*, widok ogólny (Koła 2 i Koła 4), 2013
4. *Koła 2* (detal), 2013, instalacja interaktywna

W historii sztuki, filozofii i nauki niewiele jest pojęć, które wzbudziły taki ferment, jak pojęcie ruchu. Związane zresztą z innym, równie „wybuchowym”, konceptem czasu (czy przestrzeni), o którym Św. Augustyn pisał, że *trudno to pojąć, a cóż dopiero – w słowach to wyrazić*. Rozważany przez niego szczegółowo problem istnienia czasu (a ściślej teraźniejszości, przeszłości i przyszłości [1]) implikuje problem istnienia i doświadczania ruchu. W filozofii ruch kojarzymy ze zmianą (jakościową bądź ilościową), w codziennym doświadczeniu częściej jednak utożsamiamy go z przemieszczaniem (przebiegającym w czasie).

W kwestii spostrzegania ruchu panuje subiektywne, potoczne czy naturalne przeświadczenie, że obraz przedmiotu w ruchu jest dany w całości w jednym momencie (tak zwanym jednym rzucie oka) i że ruch obserwowanego przedmiotu przebiega w sposób ciągły.

na niego odruchowo i spostrzegamy nawet wtedy, gdy nie jesteśmy w stanie zidentyfikować przedmiotu, który się porusza), a jego percepcja należy do najbardziej złożonych. Jednym z podstawowych zagadnień percepcyjnych ruchu jest jego względnosc (kierunku, prędkości itp. [3]) oraz ciągłość.

Naukowo-filozoficzne kwestie po raz kolejny zainspirowały Jakuba Jernajczyka, a przygotowany przez niego cykl instalacji „Koła” stanowi wyjątkowo ciekawą próbę przybliżenia problemu ruchu, jego percepcji, związanych z nią intuicji, przeświadczeń czy iluzji oraz

Mamy wrażenie, że obrazy chwytny momentalnie! Ale właśnie to subiektywne doświadczenie widzenia przystania nam prawdę na temat sekwencyjności i niekompletności danych, które stanowią jego podstawę [2]. Można powiedzieć, że ruch należy do najbardziej pierwotnych bodźców wzrokowych (reagujemy

procesu tworzenia obrazu ruchu czy ruchomego obrazu. W prezentowanych na wystawie „Przestrzenie ruchów dyskretnych” obiektach Jernajczyk skupił się na intrygującym wątku (pozornej) ciągłości ruchu w relacji do jego (faktycznej) fragmentaryczności, nieciągłości (łac. *discretus* znaczy „oddzielny”) czy tytułowej „dyskretności” [4].

W czterech instalacjach (multimedialnych i interaktywnych) punkt, linia, okrąg i koło (także – po Duchampowsku? – rowerowe) pozwalają artyście-badaczowi zobrazować w zaskakujący nasze przyzwyczajenia sposób argumenty za dyskretnością ruchu, a także jego percepcji [5].

Cykloida (*Koła 1*, instalacja multimedialna) stanowi wizualny zapis przemieszczeń jakiegoś punktu (początkowo niewidocznego koła) poruszającego się wzdłuż prostej. Hipocykloida (*Koła 2*, instalacja inter-

1 Por. Św. Augustyn, *Wyznania*, tłum. Z. Kubiak, Warszawa 1987, s. 283 i n. Problematyczna natura czasu i ruchu (jego istnienie i podzielność) zajmowała, między innymi Zenona z Elei, Platona, Arystotelesa, Isaaca Newtona, Gottfrieda W. Leibniza, Immanuela Kanta czy Alberta Einsteina.

2 P. Francuz, *Imagia*. W kierunku neurokognitywnej teorii obrazu, Lublin 2013, s. 91.

3 Por. eksperymenty Nobuyuki Kayahary (<http://www.procreo.jp/lab0/lab023.html>; 04.03.2014) czy Richarda L. Gregory'ego (<http://www.richardgregory.org/experiments/>; 04.03.2014).

4 W tekście towarzyszącym wystawie J. Jernajczyk pisze: *Dyskretność oznacza tutaj przeciwieństwo ciągłości. (...) Powszechnie sądzi się, że ruch ma charakter ciągły. Nie istnieją jednak rozstrzygające dowody, które potwierdzałyby to przekonanie. Możliwe, że wrażenie ciągłości ruchu fizycznego stanowi wynik działania naszego umysłu i w rzeczywistości jest ono tylko złudzeniem.*

5 W tekście do instalacji *Koła 4* Jernajczyk ekstrapoluje: *To, że nie możemy postrzegać zmian o dowolnych prędkościach, wynika z dyskretnego charakteru naszej percepcji wzrokowej.*



2



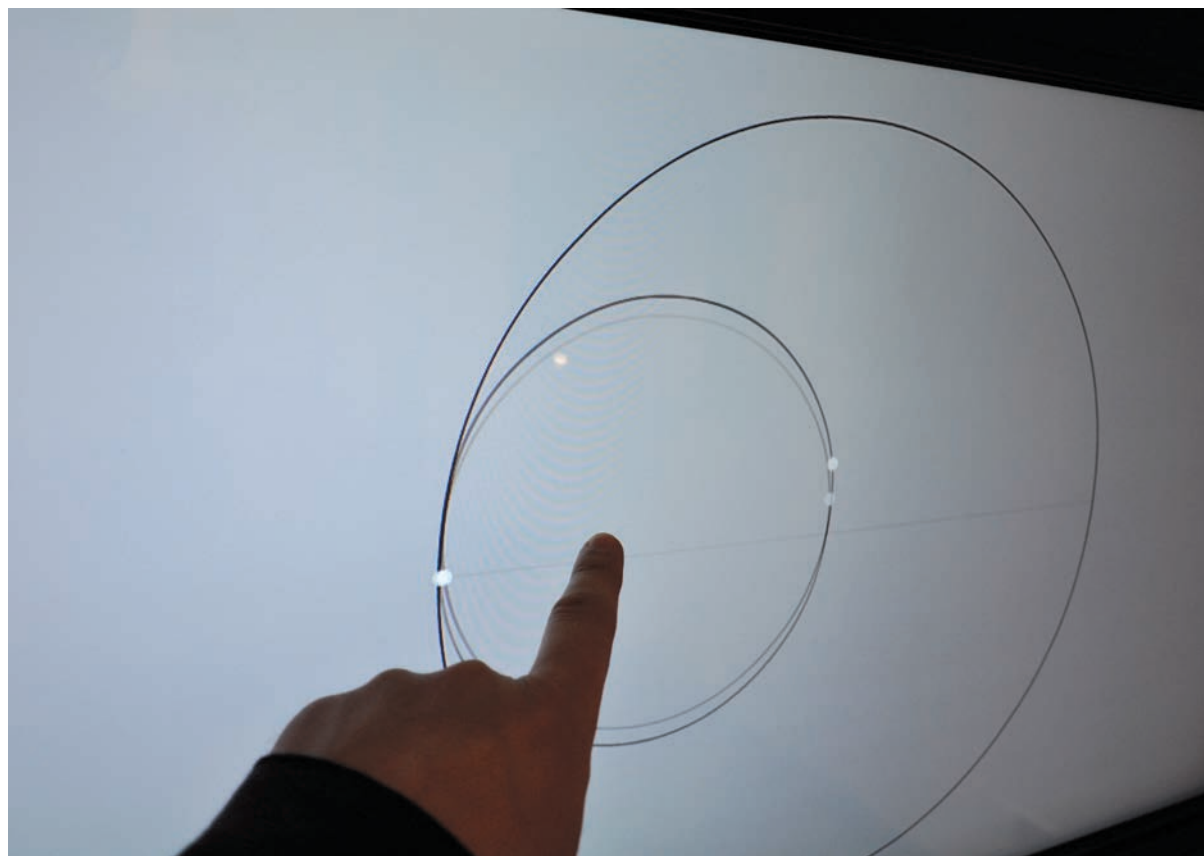
3

...artysta w (...) efektowny sposób demistyfikuje pozorną ciągłość i bezwzględność ruchu.

aktywna) jest z kolei matematycznym przedstawieniem ruchu jakiegoś punktu koła przemieszczającego się wewnątrz większego koła (ze szczególnym, zaobserwowanym przez Galileusza przypadkiem, gdy obserwowany ruch wyznaczany jest przez punkt należący do obwodu koła dwukrotnie mniejszego od tego na zewnątrz – obraz ruchu sprowadza się wtedy do prostej – średnicy większego koła). W *Kołach 3* – instalacji interaktywnej, składającej się z zawieszono na ścianie kręcącego się koła rowerowego i ekranu, na którym wyświetla się obraz koła w ruchu i za pomocą którego (dotykaniem) możemy zmieniać prędkość bądź kierunek obrotu koła – artysta w podobnie efektowny sposób demistyfikuje pozorną ciągłość i bezwzględność ruchu. Objawia odbiorcy iluzoryczne podstawy percepcji ruchu, przywołując przykłady z dziedziny sztuki filmowej czy animacji (manipulowania częstotliwością obrazów-klatek w celu osiągnięcia wrażenia ciągłości ruchu, sterowania jego prędkością itp.).

Jednak zjawisko ciągłości postrzeganego ruchu nie sprowadza się wyłącznie do kinowego tricku, gdyż wpisane jest w samą naturę percepcji wzrokowej. O przywoływanym przez artystę złudzeniu dylizansowym pisał już w 1894 r. Etienne J. Marey, podkreślając „persystencję” (*persistence*) widzenia, która polega na łączeniu oddzielnych procesów ruchowych (stop-klatek przedmiotu w ruchu)

i postrzeganiu ruchu jako ciągłego [6]. Złudzenie dylizansowe to efekt czy trick przede wszystkim percepcyjny, u którego podstaw leżą, między innymi ograniczona zdolność (prędkość) przetwarzania bodźców z siatkówki (obrazów siatkówkowych w korze wzrokowej), zjawisko przechowywania obrazu siatkówkowego (trwania konkretnego odbicia-widoku przedmiotu na siatkówce przez około jedną dziesiątą sekundy) oraz ogólnie pojęta ergonomiczna >



4

6 E.J. Marey, *Le mouvement*, Paris 1984.

Jakub Jernajczyk

1. *Koła 4* (detal), 2013, instalacja/aplikacja
2. *Koła 3*, 2013, instalacja interaktywna, fot. Paweł Lisek
3. *Koła 3*, 2013, instalacja interaktywna



tendencja ludzkiego układu wzrokowego do upraszczania danych i ułatwiania sobie widzenia. A artysta w instalacjach dekonspiruje ten wybieg, za pomocą którego nasz umysł łudzi oko w kwestii ciągłości ruchu i pokazuje, że złudzenie dyżansowe powstaje, bo oko „idzie na skróty” w spostrzeganiu ruchu.

Auguste Rodin powiedział, że w rzeczywistości czas nie stoi w miejscu: *gdy artyście uda się wydobyć moment rozgrywającej się przez dłuższy czas sceny, to jego dzieło jest z pewnością mniej konwencjonalne niż naukowo dokładny obraz, w którym czas zostaje brutalnie zawieszony* [7]. W ostatniej instalacji (*Koła 4*, instalacja/aplikacja) Jernajczykowi udało się, poprzez złudzenie braku ruchu w zmieniającym

się układzie, zamrozić ruch czy zatrzymać moment (co św. Augustynowi zakraślało na niemożliwość). Nie widzimy tu ruchu (który faktycznie zachodzi), jeśli jest on za wolny bądź za szybki dla parametrów naszego układu wzrokowego. Matematyka jednak czarno na białym dowodzi istnienia nie postrzeganego przez nas ruchu.

Co daje nam ta świeża, naukowo pewna świadomość, że przedmiot, który wydaje się nieruchomy, porusza się? Że pod pozorem – nieruchomą przykrywką, zachodzi nieustanna zmiana – nieobserwowalna, niezauważalna dla odbiorcy, ruch niezależny od (oka) obserwatora? Jak reagujemy, kiedy w trójskładowej relacji (koniecznej?): poruszający się przedmiot-ruch (akcja, zmiana)-obserwator

7 Cyt. za B. Stiegler, *Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych*, tłum. J. Czudec, Kraków 2009, s. 224.



1

2

(perceptor) ruchu, szwankuje ten ostatni, czyli my sami? Odczuwamy raczej niepokój (ślepotą na ruch skłania do pytania, ile innych zasadniczych rzeczy, zjawisk, procesów umyka naszej uwadze, oglądowi, percepcji) czy może zadowolenie, płynące z poszerzenia świadomości środkami naukowymi?

Na te pytania artysta nie daje oczywiście odpowiedzi, ale jego wielką zasługą jest ich postawienie, wzbudzenie wątpliwości, podważenie przesądów dotyczących percepcji i natury ruchu. Jernajczyk używa środków tak naukowych, jak artystycznych, dowodząc, że nauka i sztuka, stosując mieszane techniki wizualizacji, są w stanie wytworzyć zarówno protezy widzenia (uczynić patrzeć bardziej sensownym), jak i obnażyć jego iluzoryczność. Pojawia się zasadnicze pytanie: czy możliwe, by postrzegany przez nas ruch w ogóle był złudzeniem? czy ludzka percepcja zafałszowuje ruch (fałszuje, wykoślawia faktyczną naturę ruchu)?

W przygotowanej do publikacji rozprawie doktorskiej (*Przeźstrzenie ruchów dyskretnych. Powstawanie i własności dyskretniej iluzji ruchu*, 2013) Jernajczyk opisuje „dyskretną iluzję ruchu” jako odnoszącą się do *ruchowego obrazu, którego struktura czasowa ma charakter dyskretny, a wrażenie ciągłości ruchu jest wynikiem złudzenia* (s. 6). Percepcja ruchu na poziomie wrażenia (odbioru bodźca) ma charakter fragmentaryczny, *stroboskopowy* [8] czy *poklatkowy*, i dopiero na wyższym poziomie nerwowym i korowym (przetwarzania bodźca i tworzenia reprezentacji-obrazu mentalnego poruszającego się przedmiotu) powstaje wrażenie ciągłości ruchu. Artystyczno-naukowe przedsięwzięcie Jernajczyka wpisuje się w dynamiczny nurt badań nad percepcją ruchu, o której wciąż wiemy stosunkowo niewiele [9]. Nie brakuje mu też refleksyjnego sznytu, który cechował badania nad procesami obrazowania ruchu, począwszy od filozoficznych mrzonek Maksa Wertheimera (o ruchu „czystym”, to jest bez przedmiotu) po hipotezy dynamiki widzenia Rudolfa Arnheima.

Tym bardziej że artysta wyjątkowo atrakcyjnie pod względem wizualnym (i nie tylko) traktuje problemy ruchu. Okazuje się, że nauka i sztuka zyskują na wzajemnej relacji – nieoczekiwany profit to przyjemność i emocje towarzyszące kontaktowi z dziełami, mieszanej – zmysłowo-racjonalnej – genezy. Przede wszystkim przyjemność intelektualna, płynąca z osobistego „mikroodkrycia” naukowego (tajemnicy czy iluzji ruchu). Idzie przy tym o inny obraz matematyki czy nauki w ogóle – można powiedzieć, że w ogóle o obraz: bliższy życiu, praktyce, naturalnej percepcji i jej tajemnicom oraz paradoksom. Przyjemność ta płynie też z olśnienia – zaskakującego objawienia, gdy elementy składają się w nie przewidywaną wcześniej całość (jak w obrazie drogi pokonanej przez punkt w ruchu w *Koła 1* czy dotknięciu generującemu ukrytą mapę przesunąć punktu w *Koła 2*). Ale i przyjemność „ludzyczna”, płynąca z oszołomienia (*ilinx* – za Rogerem Caillois – wywołujący „zawrót głowy” [10]) czy z „delirycznej kinezy” (jak u Scotta Bukatmana) w przypadku obrazu cyfrowego, będącego narzędziem cielesnej (wizualno-haptycznej), utopijnej (w typie sci-fi czy posługującej się co najmniej zaawansowaną technologią) wiedzy [11].

8 R. Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, tłum. J. Mach, Warszawa 1978, s. 387.

9 Por. najnowsze badania nad percepcją sakkadyczną ruchu i hipotezą stałości (ciągłości) ruchu, relacją kształt–ruch (Demeyer, Wagemans i in., 2010), związkiem ruchu z identyfikacją przedmiotu (Regan, 2000; Uttal, Spillmann i in., 2000; Nakayama 1985; Sekuler i in. 2002; Lorenceau i Boucart, 1995; Grill-Spector i in., 1998), zwłaszcza w przypadku kinetycznego konturu (Segaert, Nygård, Wagemans 2009) i in.

10 R. Caillois, *Gry i ludzie*, tłum. A. Tatariewicz, M. Żurawska, Warszawa 1997, s. 116.

11 S. Bukatman, *Odlot doskonały: efekty specjalne a percepcja kalejdoskopowa*, tłum. E. Stawowczyk, (w:) *Widzieć, myśleć, być. Technologie mediów*, pod red. A. Gwóźdź, Kraków 2001, s. 414.

Wreszcie czerpana z takiego przedstawienia ruchu, w którym obraz (figura) jest równoczesny z jego opisem i narracją [12].

Instalacja i cyfrowy obraz w przypadku Jernajczyka z sukcesem mediuje między nauką i sztuką, stając się artystycznym wehikułem prawdy naukowej, obłaskawionej przez sztukę, obraz i przyjemność na użytek odbiorcy-obszaru ruchu. Artysta z powodzeniem wizualizuje problemy nauki (z ruchem), a wizu-



alizacja ta może być traktowana jak wstępny, przeddowodowy etap weryfikacji twierdzeń z zakresu matematyki, fizyki, neurofizjologii itd. *Ruchome obrazy cyfrowe w istotny sposób kreują wizerunek współczesnego świata. Do ich powstania przyczynili się zarówno artyści, jak i naukowcy. Ruchomy obraz – dyskretna iluzja ruchu jest więc przykładem obszaru, w którym sztuka spotyka się z nauką – pisze w podsumowaniu rozprawy doktorskiej (s. 94). Prezentowane instalacje pozwalają ożywić i ukazać dodatkowe opcje klasycznego już postulatu „poznania przez sztukę”. ■*

Jakub Jernajczyk, *Przeźstrzenie ruchów dyskretnych*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław, Rynek 6, 18 listopada–15 grudnia 2013 r.

12 L. Marin, *Utopics*, New York 1984, s. 124.



MARTA CZYŻ

Skazany na sztukę

Talent to zaledwie 15% sukcesu artysty, reszta to ciężka praca – twierdzi Marian Wołczuk.

Po kilkudziesięciu latach niezwykle aktywnej pracy artystycznej mógłby czasem odpocząć. Ale on i nie potrafi i nie chce odpocząć od malarstwa.

Pracę pedagogiczną na wrocławskiej Akademii Sztuk Pięknych rozpoczął w 1973 roku, tuż po zakończonych studiach. Od 1991 roku jest profesorem zwyczajnym tej uczelni. Studentów zaraża swoją pasją tworzenia, pomaga rozwijać własną osobowość artystyczną. Ale uczy też pokory wobec sztuki.

OD FOTOGRAFII

Gdy na początku lat sześćdziesiątych minionego stulecia rozpoczął naukę na Wydziale Malarstwa, Grafiki i Rzeźby PWSSP we Wrocławiu nie miał jeszcze sprecyzowanych planów odnośnie kierunku, w którym chciałby podążać. Wiedział jedno – nie chciał być rzeźbiarzem.

Marian Wołczuk został malarzem, choć początkowo chętnie eksperymentującym z innymi dyscyplinami sztuki. Zwłaszcza z fotografią, z którą zetknął się już w latach 50. i 60. na zajęciach prowadzonych przez Bożenę Michalik w Gabiniecie Fotografiki Młodzieżowego Domu Kultury we Wrocławiu. Aktywnie angażuje się wówczas w działalność grupy „sześć”, którą współtworzy z innymi członkami Gabinetu: Edmundem Czarnotą, Zenonem Harasymem, Zbigniewem Jadczykiem, Bernardem Jancewiczem i Stanisławem Seidelem [1]. Studia tę fascynację rozwijają, na kilka lat fotografia staje się głównym medium jego artystycznych poszukiwań. – *To fotografia rozbudziła we mnie potrzebę jakiegoś zapisu, rejestrowania ruchu, światła, człowieka. (...)*

1 *Fotografia we Wrocławiu 1945–1997*, red. Z. Harasym, A. Lesisz, J. Olek, A. Sobota, wyd. ZPAF Okręg Dolnośląski, Wrocław 1997, s. 23.



2

Lubię obserwować i dokumentować – powie w jednej z rozmów [2]. Kupuje wtedy swój pierwszy aparat fotograficzny: polskiego Druha, a następnie radziecką Smienę. Wspólnie z „największymi” ówczesnej polskiej fotografii – m.in. Stefanem Arczyńskim i Bronisławem Kupcem – pokazuje swoje zdjęcia na kilkunastu zbiorowych wystawach, na których otrzymuje nagrody i wyróżnienia. Pojawiają się również pierwsze, bardzo pozytywne, recenzje w prasie.

Fotografia, jak często podkreśla, to tylko przejściowy etap kształtowania własnej osobowości. Rozbudzona przez nią pasja obserwowania ludzi, zdarzeń i krajobrazu pozostawi w przyszłym malarzu trwałe ślad. Przez jakiś czas ujawnia się on w rysunkach powstałych podczas karnawału Solidarności. – *Chciałem uczestniczyć w tych ważnych wydarzeniach, być ich świadkiem, a jednocześnie na bieżąco je dokumentować* – wspomina artysta.. Faktycznie dopiero malarstwo pozwoli mu na najpełniejsze odczuwanie i wyrażanie otaczającego go świata.

NA PIECHOTĘ

Dużo spaceruje. Przygląda się mijanym osobom i ich odbiciom w sklepowych witrynach, kałużom, śladom na chodnikach. Czasem na ulicy mignie mu twarz, którą zapamięta, czasem poczuje zapach przywołujący wspomnienie czegoś odległego, miejsca bądź czasu. – *I wtedy nagle doznają olśnienia, myśli pędzą jedna za drugą,*

Marian Wołczuk

1. *Chaos–Ziemia–Światło*, 2013, akryl, płótno, 160 x 130 cm

2. *Pejzaż*, 2013, akryl, płótno, 30 x 50 cm

(...) dominantą jest tu kolor, który kreuje całą przestrzeń dzieła (...)

obrazy mnożą się w mojej głowie, nie mogę tego opanować – śmieje się Marian Wołczuk. – *Uciekam jak najprędzej do pracowni, siadam przed czystym płótnem i staram się przywołać ten błysk...* W takich chwilach najczęściej jeszcze nie wie, co dokładnie pojawi się na oczekującym dotknięcia pędzla płótnie. O tym zadecyduje aura na dworze, dźwięki muzyki lub ledwo uchwytne, ale gdzieś pod powiekami ciągle obecny obraz, który dziś zobaczył. Wołczuk takie ulotne wrażenia skrzętnie notuje w swojej pamięci i stara się do nich w odpowiednim momencie wrócić. Czasem jednak, jak sam przyznaje, nie daje sobie z nimi rady. Zniecierpliwione zbyt długim oczekiwaniem na swą kolej pomysły pędzą jeden przez drugiego, napływają całą chmarą, walczą o pierwszeństwo. – *W takich chwilach staram się „tapać” każdy z nich, maluję jeden obraz, potem drugi, trzeci* – opowiada. – *To jest piękny czas, kiedy mogę dać upust tej gonitwie myśli, kiedy w miejsce jednej koncepcji pojawiają się dziesiątki, setki kolejnych. Wtedy mogę cały dzień po prostu siedzieć i malować, nie istnieje dla mnie świat za oknem. Ba, nie ma innego świata niż ten mój własny, stworzony właśnie w tej chwili i w tym miejscu specjalnie dla mnie...* >

2 *A moja twórczość ma być po prostu moją twórczością...*, rozmowa z Małgorzatą Bakowską–Węlyczko, (w:) Marian Wołczuk, *Malarstwo 2011–2013*, wyd. DOKIS, Wrocław 2013, s. 6–9



Marian Wołczuk

1. *Barwy przestrzeni*, 2014, akryl, płótno, 150 x 110 cm
2. *Personifikacje*, 2014, akryl, płótno, 150 x 110 cm
3. *Khatarsis*, 2014, akryl, płótno, 150 x 135 cm
4. *Interferencje II*, 2014, akryl, płótno, 150 x 110 cm

Spod jego pędzla wychodzą wówczas całe cykle prac, liczące nawet do kilkudziesięciu obrazów. Wszystkie podporządkowane jednej naczelnej koncepcji, jednemu twórczemu zamysłowi. Najczęściej dominantą jest tu kolor, który kreuje całą przestrzeń dzieła, podporządkowując sobie każdy z jej elementów. Barwa buduje również jego nastrój. Wyciszone zielenie i brązy jednego obrazu zostają skonfrontowane z wibrującą czerwienią bądź całą feerią jaskrawych kolorów kolejnej pracy. Na niektórych z nich, szczególnie tych sprzed dekady, oko widza dostrzega zamarkowaną figurę lub całą grupę figur, których kształt także budowany jest plamą koloru.

Istnieje również cały zbiór dzieł, które przywołują skojarzenia z krajobrazem, gdzie w sposób czytelny kompozycja dzieli się na partie ziemi, morza i powietrza.

Marian Wołczuk maluje bowiem nie tylko pod wpływem codziennych obserwacji.

W równym stopniu inspirujące są zapamiętane, ukończone pejzaże Grecji i Włoch. Mistrzowsko rozegrane na płótnie partie bieli i błękitu to Grecja. Jasne, jakby skrzące

się słońcem żółcienie, pomarańcze i czerwienie to pejzaż włoski. Między nimi znajduje się cała gama kolorów i barwnych refleksów, które wchodzą ze sobą w nieskończoną ilość relacji o zmiennym rytmie czy nasileniu. Często są to „przetłumaczone” na język malarski dźwięki, bo muzyka bardzo silnie wpływa na nastrój malarza, a tym samym klimat prac. Czasem to po prostu mierzenie się ze strukturą dzieła, próba znalezienia perfekcyjnego wyważenia struktury i koloru. Ich autor nigdy nie skraca sobie drogi, idzie „na piechotę”, punkt po punkcie budując pieczołowicie każdy fragment przedstawienia.

– *Najpierw próbuję znaleźć odpowiednią formę, później dodaję kolor, a potem tworzę całą malarską przestrzeń* – opowiada. – *Chcę, by była czysta i subtelna. Zawsze czuję, że następny obraz będzie tym krokiem dalej...*

Ostatnie, datowane na lata 2011-2014, prace Mariana Wołczuka niewątpliwie czerpią z wieloletnich doświadczeń artysty, są jednak – moim zdaniem – świadectwem całkowitego jego wyzwolenia od tendencji przedstawiających. Wyraźnie widać w nich następny, odmienny etap budowania malarskiej przestrzeni, cierpliwego i konsekwentnego dochodzenia do upragnionej, nowej formy. Krok po kroku, z obrazu na obraz, struktura dzieła zyskuje na klarowności, a barwa na intensywności, by w końcowym efekcie uzyskać przejrzystą, delikatną w swym modelunku przestrzeń kolorystyczną. Zaskakujące jest również coraz częstsze wprowadzenie bieli, która wewnętrznie „rozbija” zwartą do tej pory formę i pozwala innym barwom samodzielnie funkcjonować w obrębie jednego dzieła. Powstałe w ten sposób układy kolorystyczne zyskują lekkość i światło, a co za tym idzie, decydują o mistrzowskim wyważeniu kompozycji.

„JA JESTEM TWARDY ZAWODNIK...”

Pracownia na trzecim piętrze wrocławskiej Akademii Sztuk Pięknych, gdzie od 1973 roku naucza młodych malarzy, pełna jest jego obrazów. Są wszędzie – na regałach, na ścianach, nawet na podłodze. Te sprzed kilku czy kilkunastu lat schowane są tak głęboko, że praktycznie nie ma do nich dostępu. Musiały ustąpić miejsca nowym. Dla własnych prac jest surowym sędzią. Czasem odsuwa się na chwilę od malowanego właśnie obrazu, patrzy na niego i już wie, że to nie to. Że zbłądził. Bez wahania go przemalowuje, tworząc na płótnie swoisty palimpsest własnych emocji i artystycznych dociekań. Te prace, które nie przeszły etapu autorskiej selekcji, raczej nie mają szans na kontynuację. Spośród kilkudziesięciu obrazów potrafi bezbłędnie wyłuskać wzrokiem te, które – jego zdaniem – odstają jakościowo od innych lub zwyczajnie mu „nie wyszły”. A ponieważ trzeba szybko zrobić miejsce na następne, bo goniwa pomysłów nie ustaje, zdarza się, że powierza te mniej udane bezwzględny płomieniom... *W domu nie zawieszam na ścianach swoich prac, bo zwyczajnie nie mam już na to miejsca* – mówi. – *W pracowni również tej wolnej powierzchni jest coraz mniej. Ale co tu robić, jak w głowie aż huczy? Ja jestem twardy zawodnik i zawsze sobie powtarzam: trzeba malować, malować!*

Do niektórych obrazów malarz się uśmiecha. Lubi je. Niektóre nazywa swoimi przyjaciółmi. – *Są wyrazem tego, co myślę i czuję, więc tworzą mój świat... Lubię spędzać z nimi czas, patrzeć na nie pijąc dobrą kawę i słuchając bluesa. Mimo kilkudziesięciu lat pracy, dopiero niedawno poczułem się artystą ukształtowanym, dojrzałym. I pewnym tego, co robię. Ciągle szukam własnego kodu, własnego sposobu rejestracji świata. Czuję, że jestem blisko...* ■





3



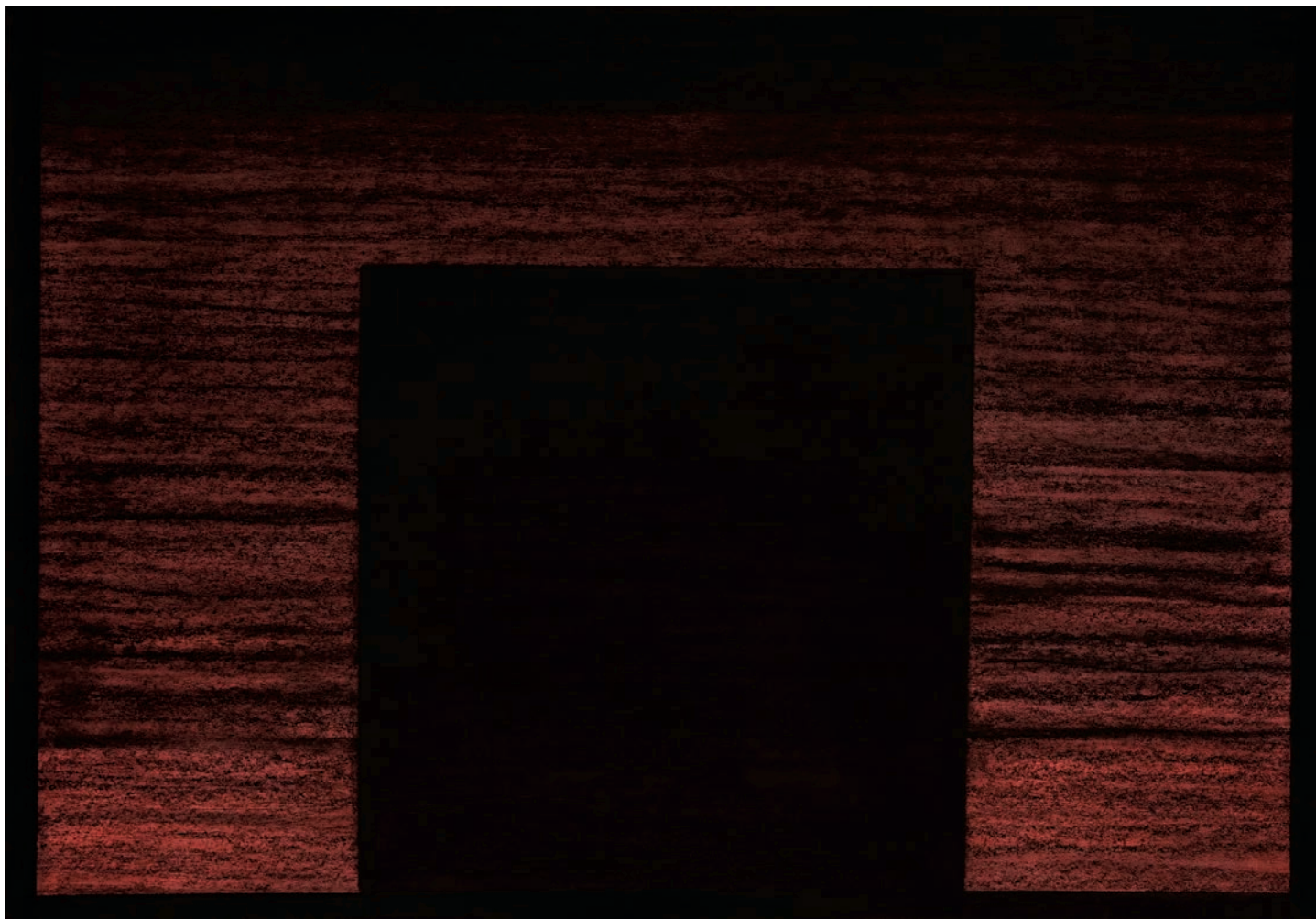
4

JANUSZ KARBOWNICZEK

Poza słowem

spojrzenie na twórczość Magdaleny Snarskiej

88



1

Świat Snarskiej zachowuje pamięć pejzażu, w jego najprostszym i najczystszym ujęciu.

Dawne doświadczenie figuracji w twórczości Magdaleny Snarskiej zostało obecnie zredukowane do przestrzeni miejsca, do abstrakcyjnego ujęcia pejzażu zamkniętego w pionowym prostokącie płótna. Treścią zdarzenia stała się przestrzeń definiowana kolorem, uwikłana w twórczy spór struktur barwnych o wyraźnym podziale na górę i dół.

Ten najprostszy schemat pejzażu posłużył autorce do przetestowania barw, zarówno w ich fenomenie estetycznym: w uzyskiwaniu czystości i klarowności harmonii chromatycznej, jak i w ich strategii funkcjonalnej: w potęgowaniu nastroju, tworzeniu napięcia, budowania malarskiego sensu. Rozrastająca się partia dolna obrazu i wąski pas u góry – to uproszczona przestrzeń natury, najbliższa metaforze oceanu uciekającego poza horyzont, zamknięta od góry pasmem nieba. Dla abstrakcjonisty będzie to suprematyczny układ płaszczyzn, których wysmakowana kolorystyka i specyficzna płynna materia sugerują iluzję głębi i przestrzeni. Sensualność i zmysłowość przed-

Magdalena Snarska

1. *Odyseja wewnętrzna – lawa*, 2013, pastel sucha, 70 x 100 cm

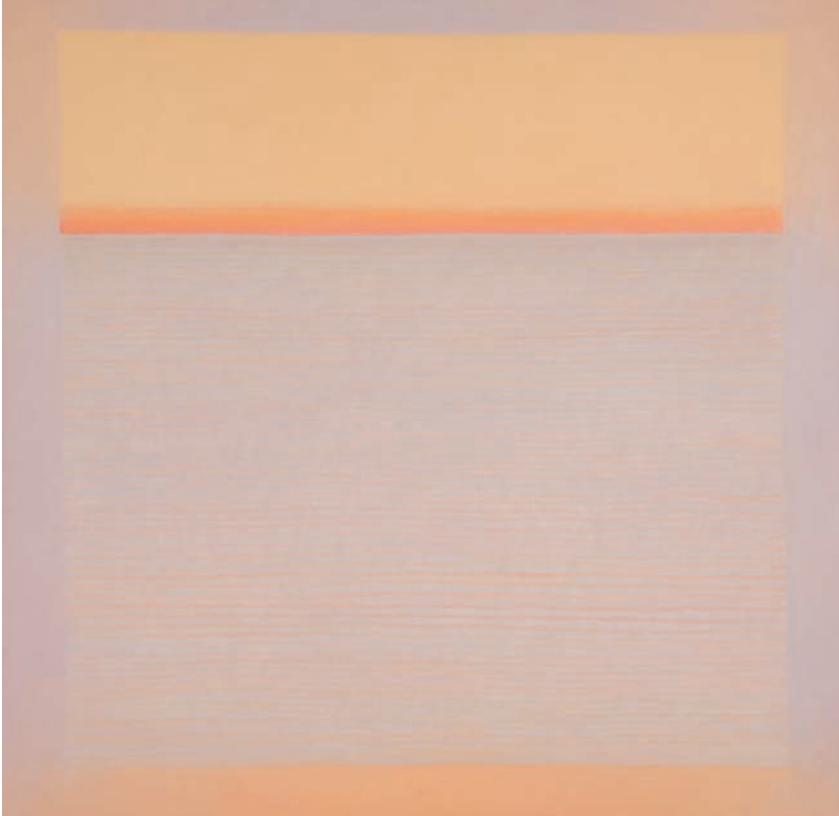
2. *Koloryt światła IV*, 2013, olej na płótnie, 100 x 65 cm

stawienia przemawia za argumentem natury i biologią pejzażu, tym bardziej że obecny zapis jest konsekwencją wcześniejszych doświadczeń artystki z figuracją i z deklaracjami o realistycznym ujęciu. To wyraźna propozycja pejzażowa o romantycznym rodowodzie; przedstawienie, które powstało z fascynacji jego klimatem, z zachwytu nad wyjątkowością chwili, z emocjonalnego przeżycia miejsca. W swej widzialności jest metaforą pejzażu sprowadzonego do przestrzeni: pod i nad horyzontem. Strategiczne centrum wydarzenia – linia rozdzielająca obie przestrzenie wyznacza magiczne miejsce zetknięcia się dwóch stref: światła i mroku, nieba i wody, sacrum i profanum, a zarazem dwóch struktur budujących sens przesłania.

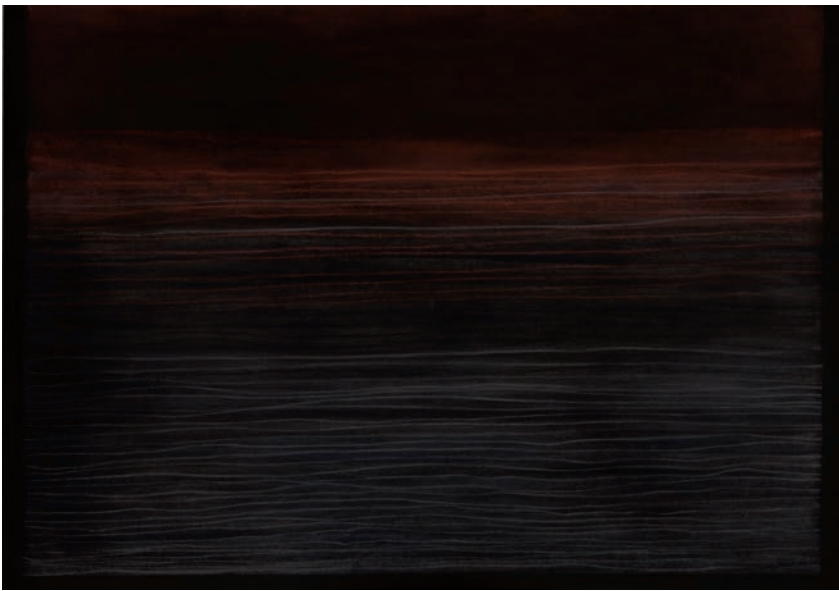
Świat barwy tak dalece fascynuje autorkę, że schematyczna powtarzalność układu konstrukcyjnego nie ma dla niej znaczenia. Uproszczone do minimum wizerunek pejzażu pozwala w sposób

skupiony, analityczny odsłaniać twórcze możliwości barwy i jej strategiczne zamiary. Kolor w swej pastelowości, w zmieniających się tonacjach, poddany działaniu światła stopniowo zagęszczany bądź rozpraszany, jest absolutnym kreatorem doświadczenia. Zewnętrzność, czyli niezmienna zasada podziału, ani mu w tym nie pomaga, ani nie

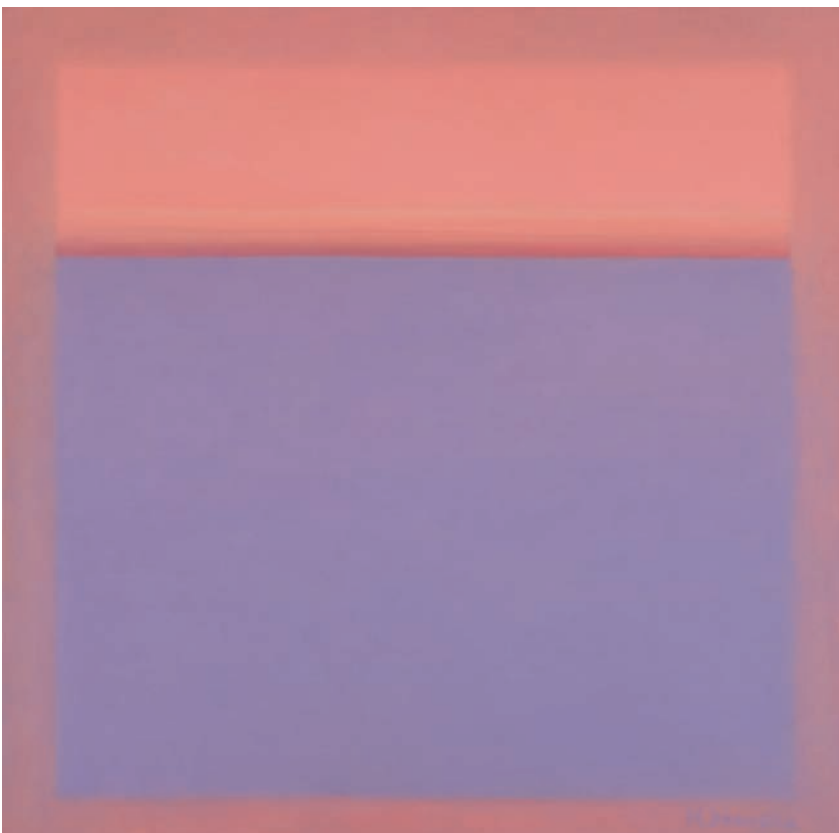
przeszkadza. On sam jest zdarzeniem. Zmienia sposób nasycenia barwy, ustala harmonię, materialność struktur chromatycznych, a ascetyczny rysunek pejzażu wskazuje mu jego terytorium, jego biologiczny rodowód. Każda kolejna odsłona to inny klimat, nowe inspiracje, nowe doświadczenia, osobno przeżyte chwile. >



1



2



3

Magdalena Snarska

1. *Koloryt światła IX*, 2013, olej na płótnie, 100 x 100 cm
2. *Pustynia*, 2013, pastel sucha, 70 x 100 cm
3. *Koloryt światła*, 2011, olej na płótnie, 90 x 90 cm

Świat Magdaleny Snarskiej zachowuje pamięć pejzażu, w jego uniwersalnym, najprostszym i najczystszej ujęciu. Ten świat, w zredukowanej do minimum formie, jest doskonałym modelem do przeprowadzania testów z doświadczeniem koloru, z fenomenem barwy, z jego wciąż zaskakującymi możliwościami.

Rysunek jako drugie równoległe medium doświadczenia stawia przestrzeni nowe warunki, a autorce – inne wymagania. Koryguje spojrzenie malarskie. Właściwą strategię zdarzenia buduje tu nawarstwiana struktura graficzna, bezpośrednio rysowanej materii, jej odczuwalność w sensie dotykowym dającej wrażenie głębi, dyktowane specyficznym sposobem zatapiania i odzyskiwania kreski. Malarską pastelowość koloru zastępuje chropowatość tkanki węgla, a manualność linii, jej naturalna nerwowość i autorski charakter przybliża nam teraźniejszość i aktualność zdarzenia. Obraz natury zmienia się w naszych oczach, jest tu i teraz. Wybiórcze pojawianie się czarnej ramy w rysunkach, w tym przypadku z funkcją *passe-partout* bądź zamknięcia go z trzech lub dwóch stron kompozycji pozwala spojrzeć na całość jako na otwarty, dynamiczny paradygmat przestrzeni, wybiegający dalej niż spojrzenie malarskie. Absolutyzm kreski, bezpośrednio rysującego narzędzia i specyfika zapisu przełamują opory narzuconego programu, a rozwiązania pozbawione jakiegokolwiek zamknięcia tworzą swoiste uniwersum pejzażu.

Wzrok nasz już nie biegnie ku górnej partii obiektu, w magiczne miejsce styku struktury wody z powietrzem, poza horyzont – jak w doświadczeniu malarskim – lecz sam szuka swoich punktów zaczepienia. Rysunek w swej podmiotowości namawia obraz do zmiany spojrzenia, łamie konwencje i ustala własne punkty widzenia. Jest wewnątrz struktury (oceanu, mroku), ponad nią, zmienia dystans w spojrzeniu na naturę i sam sposób jej obserwacji. W takim zderzeniu dwóch doświadczeń, obie dyscypliny, kontrolując się, wywierają wpływ na siebie, wykrzykują swoje prawdy, ustalają zasady i obie, w różnym stopniu, współtworzą przestrzeń zdarzenia.

Słowo czyni cuda, ale zawsze w imieniu swoim, w imieniu słowa, nie – obrazu. Słowo i obraz doskonale się uzupełniają. W sposób twórczy czerpią z siebie ich nadawcy, lecz tylko wtedy, gdy obie wartości szanują dystans i są w pewnym oddaleniu. W przeciwnym razie ich podległość niweczy istotę ich tajemnicy i sens interpretacji. Sztukę rozumiemy poprzez odkrywanie jej, a nie odkrywamy jej po to, żeby ją zrozumieć i rozwiązać przesłanie artysty.

Moje postrzeganie twórczości Magdaleny Snarskiej jest tylko propozycją roszczeniową i jednym z wielu odczytów obrazu za pomocą słów, w których właściwy sens i prawda tkwi w odkrywaniu jej dla siebie, a nie w zgodzie z intencją autora. Spróbujmy spojrzeć na dokonania artystki, po tych doświadczeniach, pomimo słowa, w milczeniu, w ciszy, zachowując je w naszej prywatności, a wówczas same dzieła o wiele więcej nam powiedzą niż każde wyrzucane słowo. Przeżywanie artystyczne nie wymusza słów; jest prowokacją ciszy jak dźwięk i muzyka, a te są zupełnie obce słowu. Być może dlatego spojrzenie artystki jest tak bliskie muzyce i jej, nie dającej się zwerbalizować, doskonałości. ■

Sztuka
ma się
zajmować
przedsta-
wianiem
idei
w rzeczach
(...) tylko
te idee
istnieją
naprawdę.



BOŻENA KOWALSKA

Tamara Berdowska

Kiedy się myśli o Tamarze Berdowskiej – widzi się nieuchwytne obszary błękitu
przenikające się niekiedy z zielenią, ulotne i zjawiskowe.

Jest to malarstwo o takiej głębi i subtelności doznania zmysłowego, o takiej sile emocjonalnego i zmysłowego przesłania, że na długo pozostaje w pamięci. By taką sztukę dzisiaj tworzyć, trzeba być niepowszednią, silną osobowością, całkowicie niezależną od upodobań, mód i obyczajów swojej generacji i swojego czasu. Berdowska jest taką niezwykłą indywidualnością, obdarzoną wiarą – co się już prawie nie zdarza – w szlachetną bezinteresowność pracy twórczej. Toteż obca jej i wroga jest rosnąca komercjalizacja sztuki, podobnie jak zdobywanie popularności za każdą cenę. Bliższa jest ona – niż współczesności – anachronicznemu już dzisiaj modelowi XIX-wiecznego artysty – choćby głodnego i ubogiego – ale żyjącego tylko sztuką i dla sztuki. Dla Berdowskiej rzeczywiście praca twórcza stanowi jedyny cel i sens życia, jedyny sposób egzystencji.

Osobowością różniącą się od innych była Tamara od początku, od dziecka, które nie potrafiło żyć się z grupą i zawsze wyalienowane, samotnie bawiło się rysowaniem lub lepieniem zwierzątek z plasteliny. Podobnie jako dorastająca czy już dorosła, malowanie i rysowanie przedkładała nad zwyczajowe zabawy i towarzyskie rozrywki młodego pokolenia. Szczęśliwie na studiach znalazła się w pracowni prof. Janiny Kraupe-Świdorskiej, która ją rozumiała i doceniała oryginalność sposobu myślenia młodej malarki. Jedną z jej cech była nieodparta potrzeba odrealniającego syntetyzowania. Dawała ona o sobie znać np., kiedy Berdowska, mając – jak wszyscy studenci – zadanie malowania martwej natury, sprowadzała wszystkie jej elementy do form geometrycznych, tak dalece uproszczonych, że już nieczytelnych. Pełne wejście w abstrakcję dokonało się u Tamary już na trzecim roku

studiów w 1987 r. z powstaniem przełomowego obrazu *Kalendarz*. Jego pole podzielone zostało w poziomie na 12 prostokątów odpowiadających liczbie miesięcy w roku, a w pionie na 24 – odpowiadające godzinom doby. Barwami o zróżnicowanych walorach od jasnego do ciemnego i tonach od chłodnych niebieskości do gorących czerwieni oznaczone zostały zimne i mroczne, albo ciepłe i jasne pory roku i dni.

W ten sposób Berdowska dokonała programowego zerwania z wszelką ingerencją rzeczywistości empirycznej w obszar sztuki. Przekonująco i logicznie tłumaczyła to w kilka lat później, w swojej pracy dyplomowej: *Sztuka ma się zajmować przedstawianiem idei w rzeczach* – pisała. – *Tylko te idee istnieją naprawdę. Rzeczy cielesne stają się i przemijają, znajdują się między bytem a niebytem, istnieniem a nieistnieniem* [1]. Tak pojęta misja sztuki i tak sformułowane credo artystyczne Tamary Berdowskiej do dziś nie utraciły dla niej aktualności.

Wprawdzie artystka była zawsze odporna na jakiegokolwiek wpływy z zewnątrz, ale dwa razy, we wczesnej młodości, przeżyła fascynację cudzym malarstwem. Raz, na początku edukacji – impresjonizmem, co było sprowokowane szczególnie uwrażliwieniem malarki na kolor. W rezultacie zresztą zawrotnie piękna kolorystyka obrazów stała się domeną i znakiem szczególnym malarstwa Tamary. Drugie urzeczenie nadeszło wkrótce po ukończeniu studiów, w latach 1991-93 i dotyczyło op-artu, w którym odnalazła niezbędną jej dynamikę; i ten ruch narastania lub wirowania – lotu po diagonalach, owalu czy spirali, stanowi drugi znak rozpoznawczy twórczości Berdowskiej. Po dziś. >

Powyżej:

Tamara Berdowska,
Malarstwo i obiekty, 2013,
fragment ekspozycji,
Galeria Bielska BWA,
Bielsko-Biała,
fot. Krzysztof Morcinek



1

Krótko po studiach Tamara bawiła się ruchem i kolorami. Jej obrazy z tamtego czasu były kontrastowo barwne, dekoracyjne, a ruch bywał gwałtowny i traktowany iluzyjnie. Była to tylko wstępna faza do w pełni dojrzałej twórczości. Ale już w malarstwie tego wczesnego okresu wypracowała artystka metodę budowy swoich obrazów. Jest to połączenie dwóch geometrii: w skali mikro i makro. Geometria pierwszego z nich to gęsta struktura kwadracików, prostokątów lub regularnych, ujednoliconych uderzeń pędzla, zabudowująca na zasadzie mozaiki płaszczyznę płótna. Geometria drugiego rodzaju: makro określa właściwą kompozycję obrazu; to wypełniające go formy: trójkąta, kwadratu, rombu, elipsy czy bardziej skomplikowanych kształtów. Nie są one jednak wyprowadzane z geometryczną precyzją, ale budowane rozpraszającym się światłem lub kolorem przenikającym się mgliście z barwą tła. Choć twórczość Tamary związana jest nierozłącznie z geometrią, to odgrywa ona w działalności artystki rolę służebną. Tak o niej pisze autorka: *Geometria jest w mojej twórczości metodą obrazowania idei, często pierwszym impulsem i sposobem porządkowania (...) staje się ukrytym rytmem, Zawsze jednak jest środkiem, a nie celem* [2].

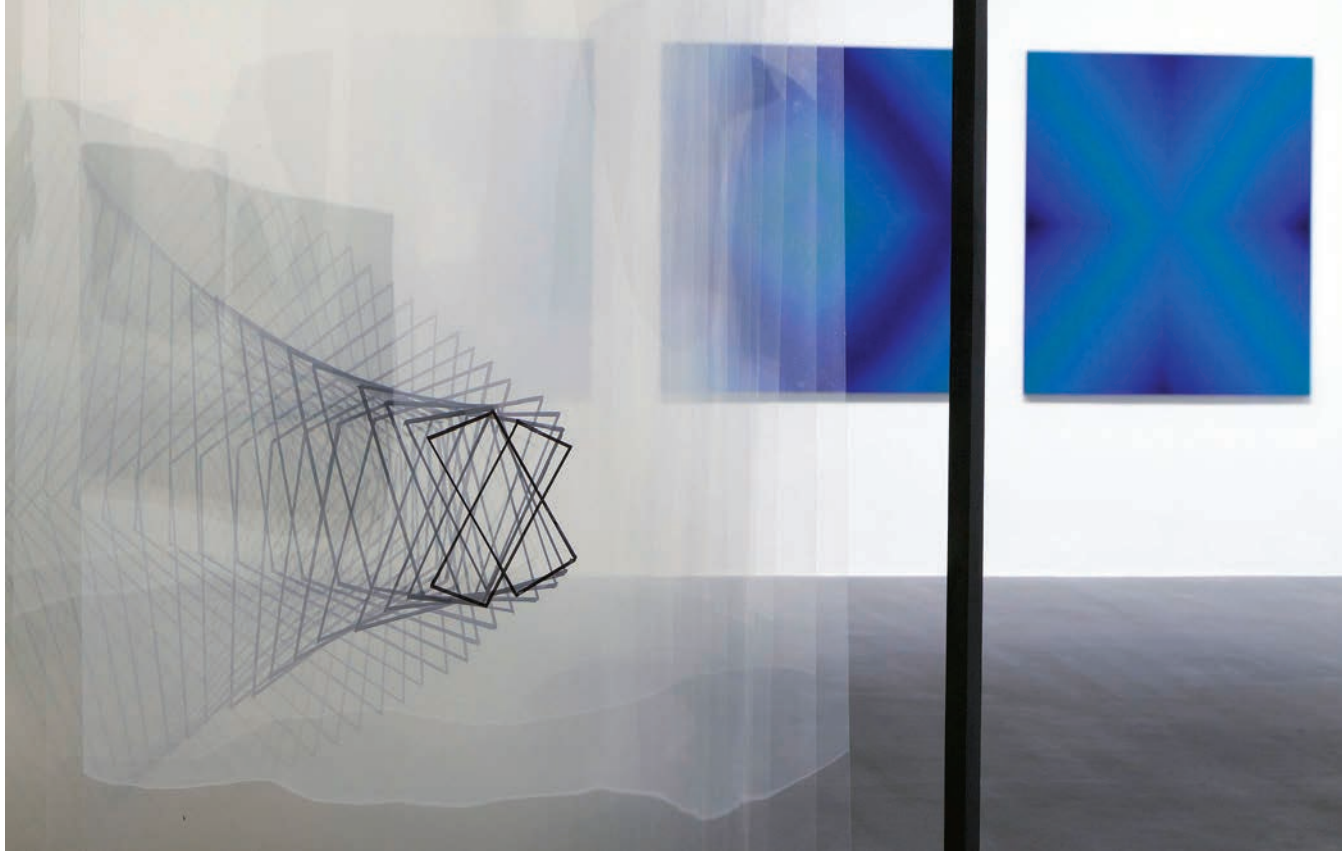
W dojrzałej już fazie swojej twórczości, po 1995 r. i po krótkim okresie swobodnej wielobarwności, Berdowska wkracza w monochromatyzm. Jej obrazy nabierają powagi, głębi i monumentalizmu. Są rozgrywane w gamie błękitu, która nie jest przypadkowa. To – w mowie symboli – kolor nieba, nieskończoności, duchowości, wartości immaterialnych. Tamary ulubiony – często pojawiał się w jej malarstwie już podczas

studiów i całą gamą odcieni niebieskości wypełnił jej pracę dyplomową. Okres monochromatycznych, błękitnych płócien nie był więc nowością, ale w kontynuacji jej poszukiwań odnalezieniem właściwej formy przekazu idei i jednocześnie kształtu piękna. Kwadraty czy trójkąty, budujące w tych obrazach geometryczną kompozycję świetlistą smugą, kryją tajemnicę magicznego przyciągania. Jest to charakterystyczna właściwość, która odtąd cechuje wszystkie obrazy Berdowskiej, obdarzając je klimatem medytacji.

Dążenie artystki do syntezy i redukcji prowadzi w jej malarstwie do kolejnych ograniczeń. Nie tylko sprowadza malarka skalę barwną do błękitnej monochromii, ale przygasza mikro-geometrię rysunkowej struktury, uwyrażnianej dotąd w jej obrazach jako rytm, aż staje się ona coraz słabiej widoczna.

Tamara kieruje się ideą, którą – zawsze aktualną w jej sztuce – tak sformułuje: *Istotą rzeczy jest u mnie stworzenie niematerialnego zjawiska* [3]. Z myślą o tym, kontynuując cykl błękitnych obrazów, tworzy serię płócien, w których kolejnymi, coraz jaśniejszymi warstwami błękitnej farby przesłania stworzoną kompozycję, by stała się zjawiskowa, tracąc swoją materialność. Tak sięga poza granice jej widzialności. W 2003 r. zamyka tę serię i niszczy ją.

Zanim artystka znowu powróci do malarstwa, przez pewien czas koncentruje się na drugim rodzaju swojej aktywności twórczej – rysunkach przestrzennych. Odkrycia tego nowatorskiego sposobu działania dokonała Tamara w 1994 r. dzięki inspiracji, którą przyniosły jej studia w latach 1990-93 w pracowni filmu animowanego. Koncepcja ta polega na wykonaniu



2

na półprzezroczystych foliach rysunków zwiększających się i malejących, najczęściej prostokątów. Zawieszono gęsto za sobą tworząc one nieco zamglone, ale dość wyraźne, choć złudne, bo nieistniejące kształty stereometryczne. Przy przechodzeniu obok nich zdają się poruszać. Są równie tajemnicze jak obrazy artystki. I ten sam, co w obrazach, jest ich przekaz. Jak pisze Berdowska: *Malując obrazy, zakładam, że rysunek jest konstrukcją opartą na logicznych podziałach, rytmie. Rysunek obrazuje świat idei, w którym nie ma przypadku, zmienności, emocji. Kolor burzy lub ukrywa pod swoją zmiennością i grą światła konstrukcję rysunkową. Rysunek w mojej twórczości jest ideą, kolor – materią ulegającą przeobrażeniom* [4]. W rysunkach przestrzennych Tamary barwę zastępuje przezroczysta folia, przez którą dostrzega się salę z przechodzącymi widzami i która symbolizuje zmienność i przemijalność materialnego świata.

Po swym powrocie – niebawem – do malarstwa, Berdowska nie wraca już do błękitnego monochromatyzmu, aczkolwiek kolor niebieski nadal stanowi w jej obrazach dominantę. Bywa łączony z zielenią, żółcią i fioletem, a czasem z brązem czy oranżem. Zasadniczych zmian w malarstwie Tamary w pierwszej i na początku drugiej dekady XXI wieku nie da się zauważyć. Może tylko częściej w makro-geometrii swoich obrazów posługuje się artystka precyzyjnie ostro wykreśloną linią oznaczającą krawędzie pól o zróżnicowanych barwach. Częściej też podziały geometryczne w kompozycji bywają rozdrobnione na niewielkie kwadraty, prostokąty czy półkola. Dawniej w znacznym stopniu przeważały pojedyncze, proste formy geometryczne wypełniające całe pole obrazu, budowane rozproszoną w ciemnym tle, świetlistą smugą.

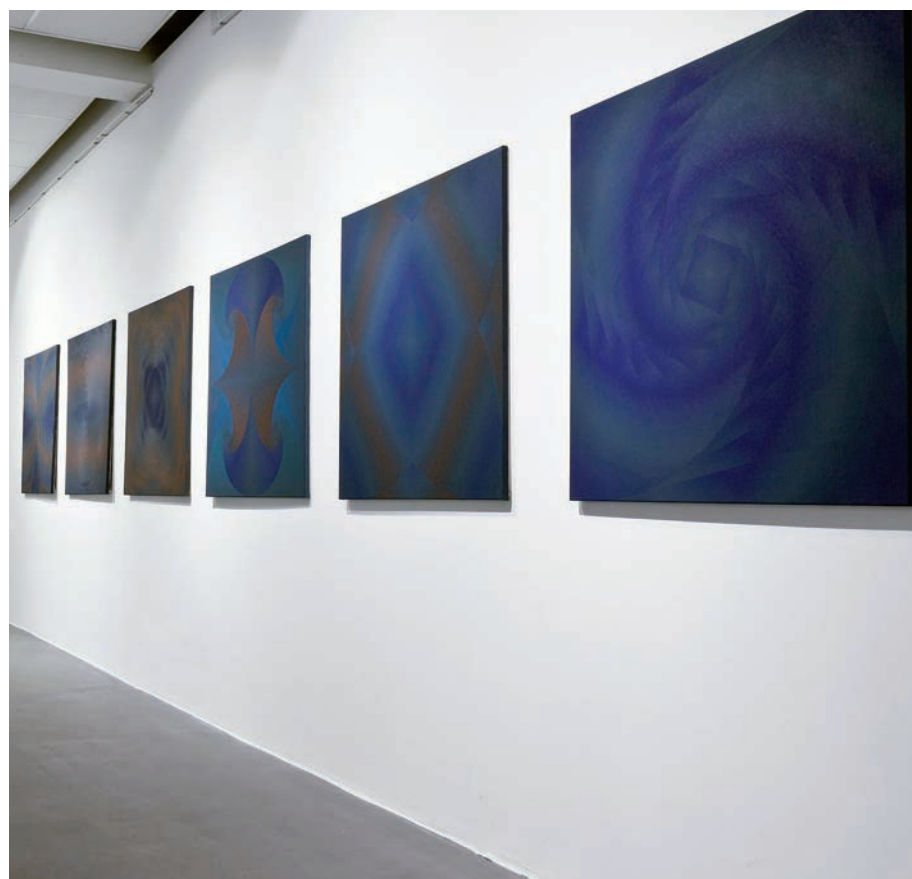
Czy to dawniej, czy teraz, malarstwo Tamary jest nie tylko wielkiej urody, wyrafinowania i szlachetności. Porusza ono powagą i głębią swego przesłania. Jest metafizyczne. Zaprasza do medytacji. ■

Przypisy:

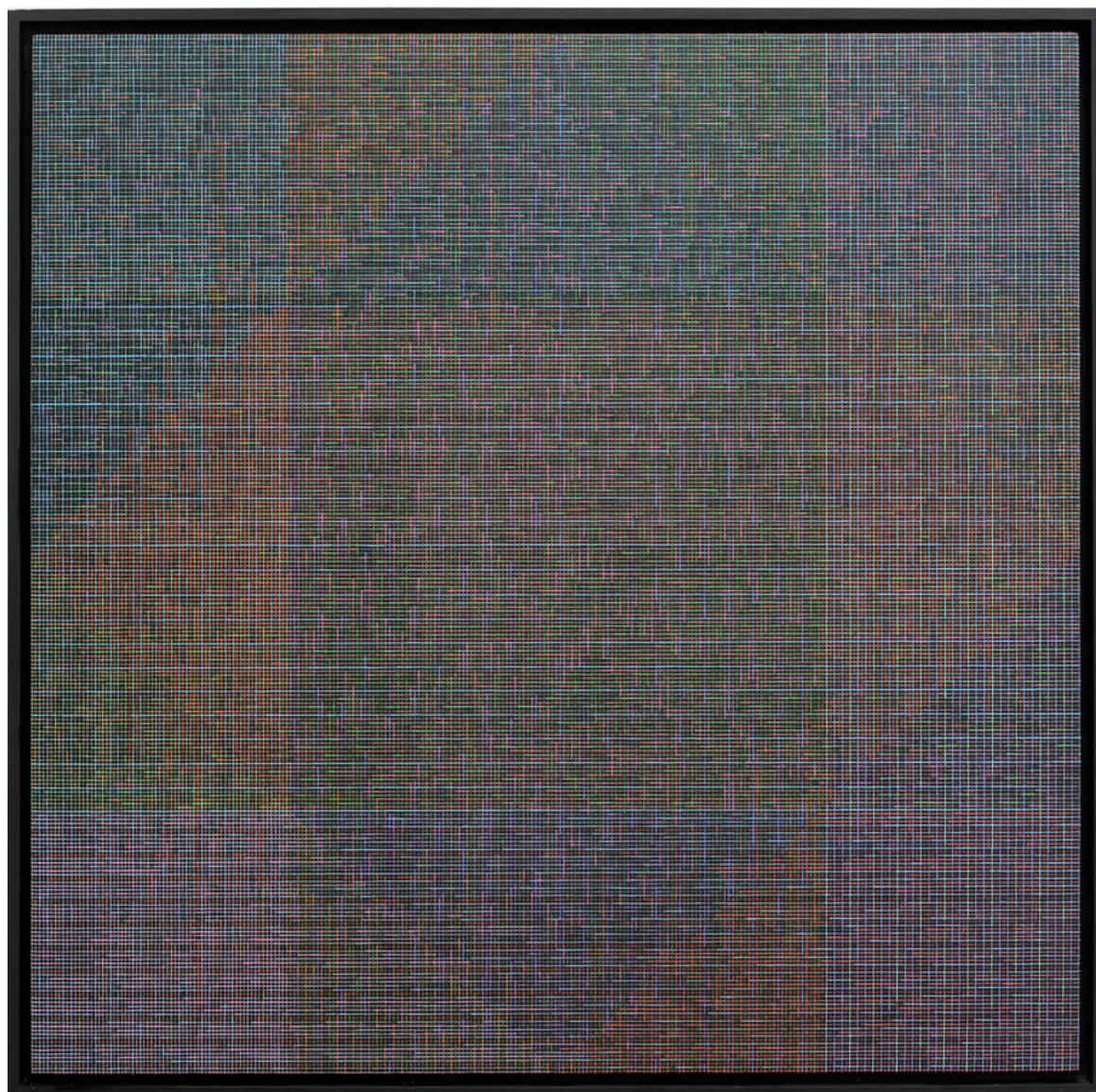
- 1 T. Berdowska, *Kompozycje harmoniczne*. Praca dyplomowa na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie.
- 2 – T. Berdowska (wypowiedź w:) B. Kowalska, *W poszukiwaniu ładu. Artyści o sztuce*. Galeria Sztuki Współczesnej BWA Katowice, Galeria EI, Elbląg, 2001, s. 26.
- 3 – T. Berdowska (fragment wypowiedzi w:) katalog XXXI Pleneru dla Artystów Posługujących się Językiem Geometrii, Radziejowice 2013
- 4 – T. Berdowska, *Spojrzenie na twórczość*. (w:) B. Kowalska, *W poszukiwaniu ładu*, jw., s. 27.

Tamara Berdowska,

1–3. *Malarstwo i obiekty*, 2013, fragment ekspozycji, Galeria Bielska BWA, Bielsko-Biała, fot. Krzysztof Morcinek



3



1

PAWEŁ LEWANDOWSKI-PALLE

Wabi-Sabi albo japońska wersja strukturalizmu

Rzeczowość naczynia w żadnym wypadku nie tkwi w materiale, z którego ono powstało, lecz [w pustce], którą ujmuje. [1]

Historia sztuki dostarcza wielu przykładów znaczenia pustki w sztuce. Do najważniejszych należą te wywodzące się z tradycji Dalekiego Wschodu, związane z uddijskimi malarzami zen. Pustka była istotą monochromatycznego malarstwa tuszem, które powstawało w okresie 1333-1568. Funkcjonowała tam ...*przestrzeń nasycona duchową energią, wibracją powietrza albo mgłą, spoza której wynurzają się ledwo widoczne szczyty gór* [2]. Znaczącym osiągnięciem końca XVII w. były obrazy pioniera Ukiyo-e, Moronobu Hishikawy, które w Europie zaistniały w końcu XIX w. po okresie izolacji Japonii, a następnie rewolucji cesarza Meiji (Mutsuhito) i modernizacji kraju na wzór europejski.

Wpływ sztuki japońskiej na sztukę europejską jest oczywisty. Mieściło się w tym obszarze także naśladownictwo elementów dzieła Hokusai, Hiroshige czy Utamaro. Manet, Monet, Degas, Van Gogh, Toulouse-Lautrec, Bonnard, ale też nasi: Boznańska, Weiss, Pankiewicz czy Karpiński, mogą być tego zjawiska przykładami; było ich mnóstwo. Fascynacje filozofią i sztuką Dalekiego Wschodu widoczne są do dzisiaj, w ostatnim czasie



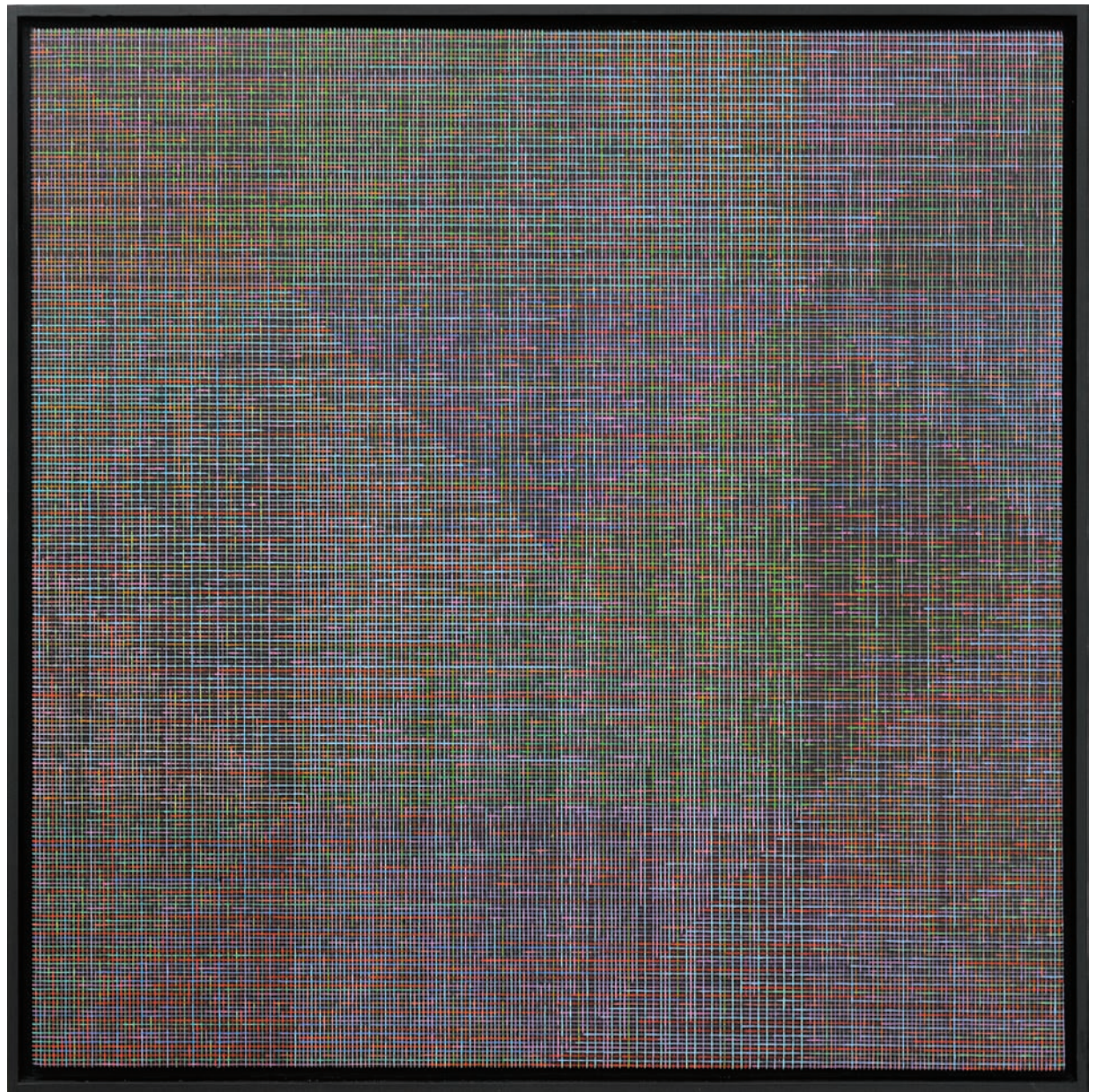
2

1 Heidegger podczas wykładu *Rzecz* wygłoszonego w 1951 r. w Bawarskiej Akademii Sztuk Pięknych. *Istotą naczynia jest to, że „ujmuje w sobie coś innego”*. (w:) Ł. Kiepuszewski, *Rzeczy Morandiego*, (w:) *Rzecz i rzeczowość w kulturze XX i XXI wieku*, TN KUL, 2007, s. 215.

2 *O malarzach dzeń i malarstwie sumi-e*, (w:) *Sztuka Świata*, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1990, t. 4, s. 336.

Wpływ sztuki japońskiej na sztukę europejską jest oczywisty.

1. **Nobuyoshi Watanabe**, *Krata*, 2013, technika olejna na płótnie, 120 x 120 cm
2. **Yoko Aoyama**, *Szansa*, 2012, technika akrylowa na płótnie, 227 x 182 cm
3. **Nobuyoshi Watanabe**, *Krata*, 2013, 120x119,5, technika olejna na płótnie naklejonym na podłożu drewnopochodne
Fot. 1–3 Marta Bindek



3

choćby Leszek Misiak w cyklu temper jajowych „Niebo i Ziemia”. Oczywistym terytorium inspiracji są plakat, grafika czy film. *Siedmiu samurajów* Akira Kurosawa nakręcił w 1954 roku, a John Sturges *Siedmiu wspaniałych* w 1960 roku. W „żywieniu się” sztuki – sztuką „japonizm” jest faktem. Relacja w odwrotnym kierunku taka oczywista już nie jest, nawet jeśli weźmie się pod uwagę fenomen popularności Fryderyka Chopina w Kraju Kwitnącej Wiśni czy świetną znajomość światła w starych polskich filmach [3] oraz *Popiołu i diamentu* Wajdy przez Haruki Murakamiego [4] (Scorsese zna ów film klatka po klatce!).

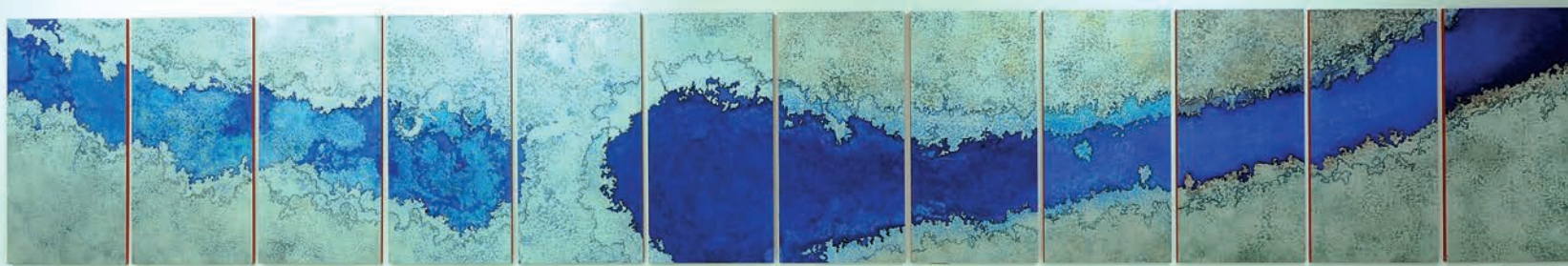
Gdy myślimy o wielkiej sztuce japońskiej, przychodzi na myśl przede wszystkim film, muzyka, architektura, grafika, plakat, szkło artystyczne, sztuka mediów elektronicznych i zapewne na końcu malarstwo, może ze względu na obciążenie genetyczne: papierem, płótnem, pędzlem i tuszem. Patrząc na część meksykańskiego muralizmu wpływy europejskie dostrzec trzeba. Podobnie jest z Japończykami, choć może nieco trudniej nam to przychodzi, bo przecież pierwsze skojarzenia wielu z nas to: tajemniczość, medytacja, zen, filozofia wschodu itd. Dzisiejsi artyści japońscy świetnie znają sztukę świata. Są jej częścią. Bywają zdumiewająco pozaelektroniczni. Współczesna sztuka Japonii to nie tylko, z najwyższych półek sztuki, wielomedialny Takashi Murakami. Ilustracją tego zjawiska są członkowie międzynarodowej, skupiającej przeszło 100 artystów, składającej się

głównie z malarzy japońskich grupy A21 utworzonej w pierwszym roku XXI wieku. Wystawiają w różnych częściach świata, od Tokio, przez Paryż i Londyn, aż po Nowy Jork – głównie w Berlinie i Poznaniu.

Żalozycielem formacji i kuratorem zdecydowanej większości przedsięwzięć A21 jest Tomio Matsuda, siedemdziesięcioletni malarz, ukształtowany na początku lat 70. w Osace przez działającą tam w latach 1954-1972, kreującą koncepcję sztuki wyzwolonej z tradycji, awangardową Grupę Gutai (Zero – Konkret) z innym Murakamim, Saburo na czele. Retrospektywa Gutai zwracała uwagę na 53. Biennale w Wenecji. Można przypomnieć, że bliższa naszej wiedzy, międzynarodowa düsseldorfaska Grupa ZERO założona została przez Macka i Piene w 1957 roku. Sztuka Konkretna była już wówczas po redefinicji Maxa Billa. Przywołanie Grupy Zero i Sztuki Konkretnej jest nieprzypadkowe, bowiem zdyscyplinowane malarstwo Matsudy zawiera w sobie istotne związki ze sztuką konkretną i strukturalizmem, przynosząc bez wątpienia silną indywidualność propozycji. Połączenie skupienia zen ze strukturą i konkretem przyniosło bardzo piękne, eleganckie w swojej wyniosłości, medytacyjne, nieobojętne malarstwo, w którym to, co malarskie, otwiera się na przestrzeń emocji, na to co pozamalarskie, niewidzialne. Jego obrazy, zawierające tyle widzialnego co niewidzialnego, ocierające się o transcendencję są niewątpliwie propozycją metafizyczną. Istotą jego propozycji *Zen* – 28-częściowej kompozycji złożonej z głównie monochromatycznych szaro-błękitno-zielonych, poziomych modułów (50 x 60,5) z rozpoczętego w 1994 roku cyklu inspirowanego filozofią zen, jest przeplatanie się duchowych pierwiastków, linii Yin >

3 H. Murakami, *Norwegian Wood*, MUZA SA, Warszawa 2011, s.113

4 H. Murakami, *Koniec świata i Hard-boiled Wonderland*, Muza SA, Warszawa 2006, s.360



1

i Yang. Zen jest sztuką kontemplacji pustki i taką jakością mają dzieła malarza. Są strukturami medytacyjnymi. Wielowarstwowe kompozycje Matsudy, czasami przerywane czerwienią czy różem, są jak liczenie, notowanie, zapisywanie; są tworzeniem struktur pamięci i mnie osobiście silnie kojarzą się z kolejnymi „detalami” Opałki. Analiza dwudziestolecia wypełniania płótna Inianego kreszczkami i plamkami farby olejnej przynosi też dostrzeżenie zmniejszania się formatów kolejnych elementów cyklu, co mówi nie tyle o syntetyzowaniu, ale przede wszystkim o długiej drodze zatapiania się w nicłość. Towarzysząca malarskim dziełom Matsudy na bydgoskiej wystawie, jego wieloelementowa instalacja z liści bambusowych, wizja zatapiania się w bambusowy las pełen czyhających oczu, jest dość oczywistym opowiadaniem niemającym jakości jego twórczości malarskiej.

Strukturalne są też malarskie cykle Chiki Fujiwary, wyrastające z surrealistyzmu, a dzisiaj oparte na strukturze prostokątów niewielkich formatów, w których poprzez kolejne warstwy farby enkaustycznej zatapiane są rozpluwające się kreski i plamy farby, jak mnożące się, rozedrgane w swej wielokierunkowości refleksje.

Aishu Gen jest artystką obszaru geometrii. Jej syntetyzowanie doprowadziło ją do form najprostszych, do gry regularnymi bryłami geometrycznymi: prostopadłościanem, sześcianem, walcem, do analizy form najprostszych na płaskiej powierzchni podobrazia. Ograniczenie koloru do czystej bieli (czy w innych

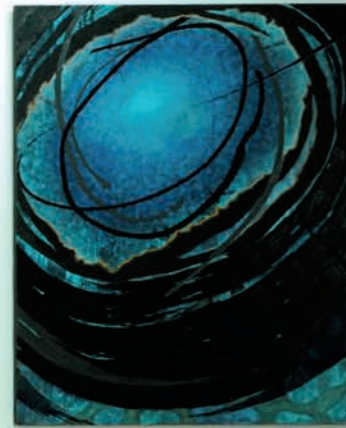
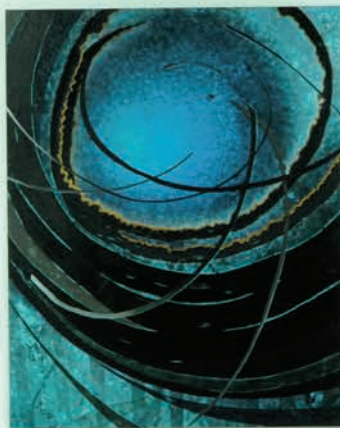
kompozycjach czerni) w pracach z cyklu „Work” spotęgowało siłę wyrazu, przynosząc minimalistyczną wersję konstruktywizmu.

Także opartymi na bieli są oszczędne, wyciszone kompozycje z cyklu „Szansa” Yoko Aoyamy. Istotą jej malarstwa, a może jedynie punktem wyjścia, jest przestrzeń. Zajmuje się problematyką linii i płaszczyzny, płaszczyzny i przestrzeni, chaosu i porządku. Po eksplorowaniu koloru, m.in. żółcieni w połowie ubiegłej dekady, artystka ogranicza dzisiaj kolor do bieli, którą, podobnie jak we wcześniejszych realizacjach, rozrywają zdecydowane linie konstrukcji, których geometria działa jak cięcia i w konsekwencji blizny, aktywizując naszą percepcję dzieła. Są one jak struny światła, dla usłyszenia dźwięku których potrzeba naszego skupienia. Tajemniczość tego typu geometrii przywodzi na myśl i bolesność geometrii. i jakąś surrealistyczną tęsknotę za czymś odległym i niedostępnym, czego wyrazem być może nieregularny światłocien linii.

Yumiko Okazaki po wcześniejszych doświadczeniach action painting dzisiaj poddaje obrazy znacznie większej kontroli, prezentując dużych formatów, zawężone do bieli i czerni olejne kompozycje reliefowe o pasji porządkowania struktur form biologicznych z cyklu „Guruguru”.

Naō Moritsu jest autorką dużych formatów, inspirowanych odległymi od Japonii kulturami, geometrycznych abstrakcji, o których charakterze decyduje głównie struktura, najczęściej jednorodnych, kwadratów i okręgów tworzących kontemplacyjne przestrzenie.

2



Ciekawe są też postawy wywodzące się z analizy natury: interesująca rzeźbiarka Akemi Shuno – poszukująca czy może utrwalająca w swoich pracach o proveniencji geometrycznej „Oddech ziemi”, także rzeźbiarka Masashi Suzuki – próbująca wypełnić pustkę wewnątrz organizowanych regularnie przestrzeni zamkniętych czy artystka szkła, Akiko Morita – budująca na powierzchni swych realizacji strukturalne ornamenty.

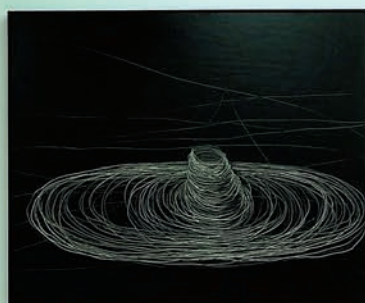
Na obojętność nie pozwala *Bóg piorunów* Ryohsuke Yamauchi, monumentalne 12-metrowej długości (w Gorzowie Wlkp. okrojone do fragmentu) założenie kompozycyjne spinające klamrą współczesność z przeszłością, bo przywołujące choćby jeden z symboli sztuki japońskiej, ów prześwietny cykl Hokusai „36 widoków góry Fuji” z *Wielką falą w Kanagawie* na czele. Zbliżoną problematyką jest seria „Niebieska bibuła” Toshiko Suehisy. Japońską estetykę posługiwania się czarnym tuszem odnajdziemy w obrazach Masako Matsumury czy Lemon Minakaty.

Najwyższe uznanie budzi jednak Nobuyoshi Watanabe zaprezentowany w Bydgoszczy dwoma kwadratowymi obrazami z cyklu „Krata” – sieci bardzo gęstych struktur pionowych i poziomych linii (Yin i Yang?), wysmakowanych w kolorze, bazą przenikania się których są zdecydowane podziały geometryczne. Tworzy rozświetlone przestrzenie aspirujące do najważniejszych wystąpień współczesnej sztuki konkretnej. Kontekst współczesności i przeszłości decyduje tutaj o szczególnej jakości

1. **Yamauchi Ryohsuke**, *Bóg piorunów – Bóg wiatru*, 2012, technika olejna na sklejkę, 12 x 200 x 130 cm
2. **Suehisa Toshiko**, cykl *Niebieska bibuła*, 2012, technika olejna na płótnie, 3 x 221 x 182 cm
3. **Okazaki Yumiko**, cykl *GURUGURU*, 2012, technika akrylowa i olejna na płótnie
Fot. 1-3 Marta Bindek

Matsuda jest malarzem wybitnym, jako kurator pozostawia wątpliwości, pisząc choćby: *Artyści Kraju Kwitnącej Wiśni zdają się mówić każdym swoim dziełem prezentowanym za granicą: „Jesteśmy Japończykami”*. To właściwie zaklinanie rzeczywistości, bardzo życzeniowa postawa, bo znaczna część tej twórczości jest doskonale przefiltrowana przez znajomość sztuki świata. Realizowane przez niego wystawy składają się z dzieł i obiektów od nich bardzo odległych. W końcu, w Pałacu Encyklopedycznym na 55. Biennale w Wenecji było podobnie, obok ciągle niedocenianej prekursorki abstrakcji Himy af Klint czy Richarda Serry prezentowano niekoniecznie przekonujące jakością kolekcje. Jak w przeszłości na polskich, związkowych „okręgówkach”.

Bydgoska Galeria Miejska BWA dość konsekwentnie prezentuje duże wystawy sztuki miejsc dla nas nieco egzotycznych, by wspomnieć w tym miejscu Chiny, Albanii, Bali czy Islandię. Ekspozycja sztuki japońskiej była drugą wystawą A21 w mieście nad Brdą. Poprzednia miała miejsce we wrześniu 2006 roku. Jeśli o tamtej może nie można było mieć zdecydowanego zdania, to obecna niesie przekonanie o sile i ważności propozycji takich artystów, jak: Watanabe, Matsuda, Aoyama czy Yamauchi, bo to wielcy malarze cisy, gdzieś na krawędzi plastyki i filozofii, z tego coraz mniej tajemniczego kraju, Japonii. Są badaczami wielowarstwowych struktur na pięknej drodze poszukiwania, a może już ukazania idei Absolutu. Poza wszystkim ich twórczość to świetne obrazy



propozycji. Prostota i magia, oczywistość i czarodziejstwo, umiar i harmonia, widzialne i niewidzialne – takie są najlepsze propozycje. Tradycja kultury Dalekiego Wschodu i nowoczesności (a nie ponowoczesności) – ten swoisty mariaż jakości przynosi szczególną jakość obrazu, piękno rzeczy skromnych i pokornych, dzieło zawierające szansę uchwycenia wewnętrznej istoty rzeczywistości, dzieło zespolone. To konstruowanie uniwersum.

W tym miejscu muszą pojawić się: Malewicz (*Czarny kwadrat*), Kandinski (*O duchowości w sztuce*) czy Rothko, ale trudno nie myśleć po polsku, patrząc na dzieło przywoływać nasze poszukiwania korespondujące i współbrzmienne z oglądanymi właśnie obiektami. Są to głównie artyści penetrujący PUSTKĘ, zafascynowani melancholijną pustką przestrzeni, jak Kajetan Sosnowski (o czym pięknie przekonywała jego łódzka retrospektywa w stulecie urodzin skomponowana przez Bożenę Kowalską), Stefan Gierowski, Jan Berdyszak, Andrzej Gieraga, Tadeusz Gustaw Wiktor, Sławomir Brzoska czy Józef Łukomski (studujący na początku lat 60. w Azji, w pekińskiej ASP). Twórczość wymienionych artystów jest dowodem na równoległość poszukiwań optymalnych środków dla zmaterializowania swoich wizji. Kierunki poszukiwań przecinają się. Kłania się pokora, gdy przekonujemy się, że całkowicie niezależnie, w różnych częściach świata artyści rozwiązują zbliżone problemy. Doświadczanie globalizacji bywa straszne. Tak, nie jesteśmy na tym świecie aż tak oryginalni.

abstrakcyjne, piękne kolorem i materia, wszak *Niczego tu nie opowiedziano do końca, wszystko jest zasugerowane, gdyż prawdziwe piękno zobaczysz ten, kto umie nieskończone dokończyć w duchu* [5]. Einstein miał rację, mówiąc: *Najpiękniejszą rzeczą, jakiej możemy doświadczyć, jest oczarowanie tajemnicą. Tylko trzeba chcieć widzieć!*

Dziesięć metrów od jednego z okien mojej pracowni jest pole, kilka razy w roku orane i bronowane. Gdy patrzę na tę ziemię, w procesie zmagania się z kolejnymi centymetrami obrazu, przychodzą mi na myśl grabione ogrody zen. I to jest może właśnie szczególna energia kontaktu z naturą, miejsc zatapiania się w medytacji. ■

„Współczesna sztuka Japonii. Grupa A21, Osaka – Japonia”

Galeria Miejska BWA, Bydgoszcz, 6 VII – 4 VIII 2013

Kuratorzy: Marta Bindek i Tomio Matsuda

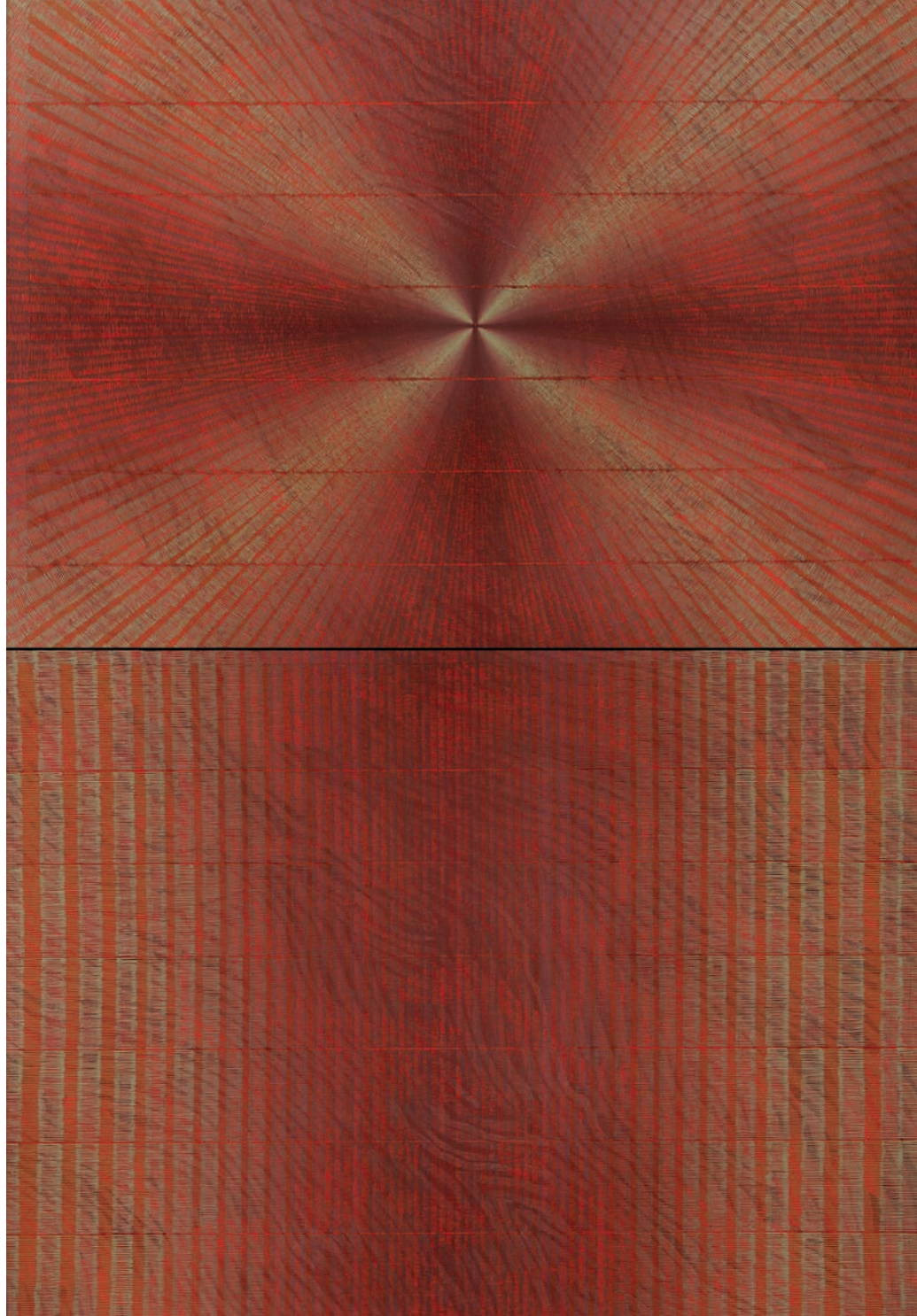
Kunstquartier Bethanien STUDIO I, Berlin, wrzesień–październik 2013

Kurator: Tomio Matsuda

Galeria BWA, Miejski Ośrodek Sztuki Gorzów Wlkp., 9 X – 3 XI 2013

Kuratorzy: Tomio Matsuda i Gustaw Nawrocki

5 O malarzach dzen i malarstwie sumi-e, (w:) *Sztuka Świata*, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1990, t. 4, s. 336.



BOŻENA KOWALSKA

Eugenia Gortchakova

W początku lat dziewięćdziesiątych, przebywając już w Paryżu, odeszła Gortchakova od ekspresyjnego malarstwa, jakie uprawiała po ukończeniu studiów. Mieszkała wtedy w swym kraju rodzinnym, w Moskwie. Szukała dla swoich przeżyć i doznań adekwatnych środków wypowiedzi i znajdowała je wówczas w krzyku barw i rozdarciach form.

Wprawdzie już wówczas interesowała się sztuką rosyjskiej awangardy; znała dzieła Kandinskiego, Malewicza, Rodczenki, El Lissickiego i innych, wprawdzie już wówczas rozczytywała się w filozofii i literaturze pięknej, a także poddawała się magicznej sile oddziaływania cerkiewnych ikonostasów. Ale obserwacje otaczającej ją rzeczywistości, budzącej bunt i wieczne niezadowolenie, a też niecierpliwość

i emocje właściwe młodości, sprawiały, że w jej malarstwie jeszcze nie było miejsca na dystans i refleksyjną postawę. Na ten dojrzały etap myślenia i twórczości przyszedł czas dopiero na emigracji, z dala od kraju dzieciństwa. Nie znaczy to jednak, by artystka wyzbyć się mogła nieodstępnego, a ważkiego

bagażu tradycji kulturowych, w których wyrosła: owego odrębnego, specyficznego sposobu myślenia i odczuwania. Stanowią wszak one nieodłączny wyróżnik wszelkiej twórczości rosyjskiej, żeby powołać się tu choćby na owe znamienne cechy przejmującej liryki, głębokiej refleksyjności i metafizycznych odniesień w poezji czy to Lermontowa lub Puszkina, w muzyce Czajkowskiego czy malarstwie Malewicza.

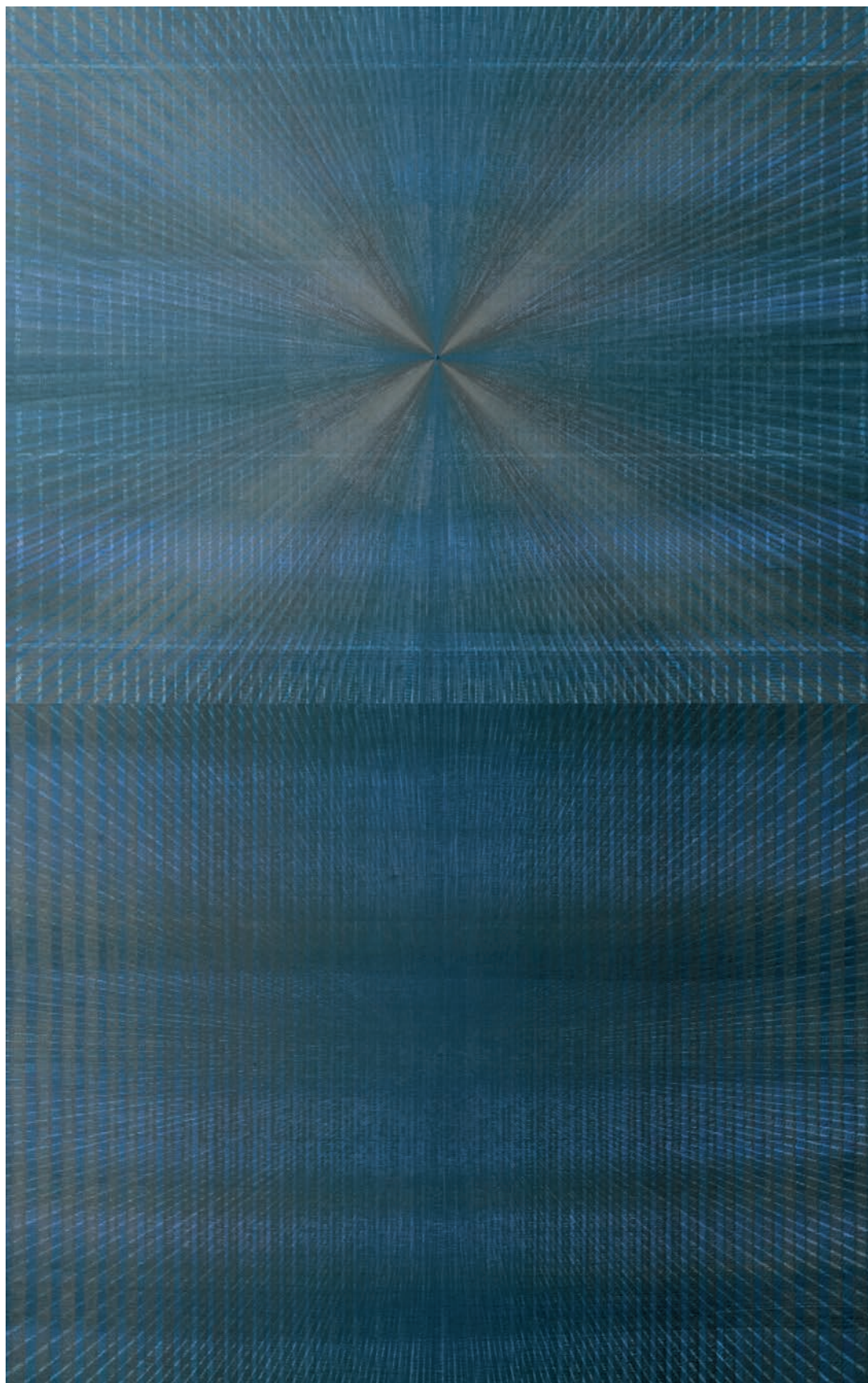
Eugenia Gortchakova

1. *Figur 2 sur tual*, 2008
2. *Interferencje. Niebieskie*, 2010, Rosja, Niemcy

W paryskim atelier malarstwo artystki ulegało z wolna uspokojeniu. Miejsce ekspresji zajął ład ciszy. Miejsce przekazu stanów emocjonalnych – skupienie medytatywne. Gortchakova zaczęła zadawać sobie podstawowe, egzystencjalne pytania: o czas i przemijanie, o miejsce jednostki w otaczającej ją społeczności, o własny subiektywny obraz siebie i ten, który stwarzają o nas inni. Wiele z tych pytań bez odpowiedzi stało się tytułami jej obrazów, np.: „*Kiedy zdałeś sobie sprawę z tego, że żyjesz?*”, „*Kiedy pojmujesz, że nie jesteś sam na świecie?*”, „*Jak długo trwa mgnienie oka?*”.

Kształt jej malarstwa konstituował się w okresie paryskim i gdy już na stałe osiadła w Niemczech; nabierał

cech indywidualnego modelu i stawał się jej znakiem rozpoznawczym. Obrazy artystki przybrały formę struktur budowanych z kresek. Każdy z nich składa się z dwóch części. Górna ma układ centryczny, przy czym ze środkowego jej punktu, jak od mikroskopijnego słońca, rozchodzą się świetliste promienie. Część dolna ma tę samą strukturę, która jednak nie rozchodzi się promieniście, ale spływa równoległymi strużkami, tworząc kompozycję pionową. Barwy w tych obrazach, prawie monochromatycznych, są różne, zawsze jednak ściśnione do szeptu. Nawet jeśli dominantę zdobywa w nich czerwień czy błękit – są to kolory złamane raz żółcią, kiedy indziej fioletem, zielenią albo szarością czy czernią. Symetrycznie >



Kształt jej malarstwa konsty- tuował się w okresie paryskim...

przebiegające rozjarzenia, występujące zarówno w górnych, jak i dolnych częściach tych obrazów, pogłębiają wrażenie ich immaterialności, ich wewnętrzne świecenie, a w górnych partiach promienisty układ stwarza złudzenie głębi przestrzennej, z której wydobywać się zdaje pulsujące światło. Dzięki magicznej świetlistości tych obrazów, dzięki ich immaterialności i szczególnej kompozycji budzącej mimowolne skojarzenia z przedmiotami sakralnymi – monstrancją, witrażami czy obrazami ołtarzowymi – odbiera się je jako wyzbyte figuratywności, współczesne ikony. Tym bardziej że w większości z nich, w górnej partii promienie pionowe i poziome, często pociemniałe na liniach przecięcia, nasuwają asocjacje z formą krzyża.

Potwierdzeniem, z zamierzenia metafizycznego charakteru malarstwa autorki, jest nie tylko fakt odbioru tych obrazów jako należących do sfery sacrum. Podkreśla to także artystka przez sposób ich eksponowania, gdy zapamiętują one szeregami, od sufitu po podłogę, całą ścianę sali wystawowej. Przypominają wówczas w sposób jednoznaczny święte obrazy ikonostasu.

Prace te noszą znamienity tytuł „Zeitstrukturen” (Struktury czasu) i mogą nasuwać nawet niekiedy swym kształtem – pionowo ustawionego prostokąta zwieńczonego tarczą – skojarzenie z formą zegara ściennego. Magia emanująca z tych obrazów, sugestywność zawartego w nich czynnika duchowego każe jednak ów tytułowy czas traktować nie jako ten, który odmierzają zegary codzienności, ale jako czas nieskończony, niezdefiniowany, stanowiący od początku istnienia ludzkości niedocieczony przedmiot rozważań filozofii i nauk ścisłych.

Pod koniec lat dziewięćdziesiątych pojawiła się u artystki nieoczekiwane tęsknota za konkretem przedmiotowości i figuratywności. Zaczęła ją pociągać zderzenie owych dwóch, biegunowo przeciwstawnych światów: krańcowo wyabstrahowanych pojęć, uduchowienia, strefy sacrum – z dokładnie odtworzoną rzeczywistością. Sięgnęła zatem po fotografię. Swoje mistyczne obrazy jakby

Poniżej:
Eugenia Gortchakova,
Landschaft-serie, 2012

nakładać czy malować zaczęła na wielkich wymiarach zdjęciach fragmentów miejskiego pejzażu z sylwetkami budynków czy ulicznymi latarniami, a wkrótce potem, włączone w jej struktury, pojawiły się postacie i słynne dzieła sztuki jak *Mona Lisa*, *Marylin Monroe* Warhola czy *Suszarka do butelek* Duchampa. To wszystko, co wykracza na fotografii poza granice struktury obrazowej Gortchakovej, jest dokładne i wyraźne. To jednak, co przesłonięte zostało tą obrazową strukturą, ukazuje się jakby zamglone i niewyraźne, choć bezbłędnie rozpoznawalne.

Był to jeden kierunek spełniania tęsknot Gortchakovej za realnością. Drugi znalazł wyraz w nakładaniu jej struktur na przedmioty przejęte z codzienności, jak sztachety ogrodzenia, wykroje stóp, nalepki na stoiki czy nawet siedzisko i oparcie krzesła.

Traktować to wypada jako fazę eksperymentów, która przywiodła artystkę do budowania trójwymiarowych form monumentalnych jak *Uhr* (Zegar) wysokości 290 cm czy *Turm* (Wieża) wysokości 380 cm – obydwie z 1999 r. Ich hieratyczność nie zmagają się z subtelnością i wyrafinowaniem nałożonych na nie struktur kreskowych artystki. Przeciwnie. Podobnie jak ściany nimi pokryte przywodzą skojarzenia z ikonostasem – także hieratyzm tych form harmonijnie się z nimi łączy współgrając z mistyczną ich wymową. Sama autorka jest tego świadoma, gdy pisze: *z wielu obrazów buduję ikonostasy i wieże. Te formy przywodzą także wspomnienia z dzieciństwa w Rosji, gdzie długo jedyną sztuką były średniowieczne ściany ikon i kościoły z ich dzwoniczami, które można zobaczyć z dużej odległości.*

Sposób myślenia Gortchakovej, jej refleksja nad życiem, jej sztuka tym bardziej są autentyczne, tym bardziej własne i oryginalne, im bardziej zawiera artystka swojej intuicji i swojej osobowości. A pozostaje ona naznaczona niezbywalną tradycją kulturową jej kraju. Jednocześnie jest Gortchakova spadkobierczynią osobliwej natury słowiańskiej z jej głęboką nostalgią, mistycyzmem i tęsknotą za wolnością, za rozmachem nieskończonych przestrzeni. ■



Malarstwo braku aspiracji

Martin Creed jest dyplomowanym malarzem, często jednak śpiewa piosenki.



101

W 1990 roku ukończył londyńską Slade School of Art i swoją karierę artystyczną zaczynał właśnie od tego klasycznego medium, aby porzucić je na rzecz całkowitej wolności i dowolności wypowiedzi. W którymś momencie Creed zadał sobie po prostu pytanie – jaki to ma sens? Odpowiedzią było wyzwolenie się z jakichkolwiek medialnych ograniczeń i nadpobudliwe szukanie formy dla nurtujących go zagadnień. Pytanie to pozostało jednak aktualne i kluczowe dla jego multi- czy też post-medialnej twórczości, przenosząc swój wektor z problematyki medium na kwestię sztuki jako takiej. Stanowi ono również tytuł pierwszej retrospektywy artysty, którą zorganizowała londyńska Hayward Gallery – „Whats the point of it?”. Dla tych, którzy śledzili karierę Creeda niespodzianką jest duża ilość – no właśnie- malarstwa zaprezentowanego na wystawie. Tak, jakby Creed znowu żartował, że skoro jest artystą, to muszą być obrazy. Wystawę potraktować można jako okazję do rozważenia znaczeń tego malarstwa. Czy obrazy Creeda to tautologiczne, kolorowe powierzchnie czy też raczej barwne historie, których sensy generowane są w odniesieniu do realizowanej przez artystę strategii, inkorporującej artystyczną public personę – figurę wiecznie wahającego się artysty?

Twórczość artysty postrzegać można jako specyficzną kontynuację krytyki instytucjonalnej.

Powyżej: **Martin Creed**, Installation view, *Work No. 1585, 2013*, „Whats the point of it”, Martin Creed at Hayward Gallery, London, Fot. Linda Nyland

Zapytany kiedyś o genezę swojej pracy *Work no 277. The lights going on and off* Martin Creed odpowiedział: po prostu nie mogłem się zdecydować, czy wolę, żeby światło było włączone czy wyłączone. Ta charakterystyczna dla artysty retoryka, polegająca na pełnym nonszalancji kwestionowaniu intencjonalności swoich artystycznych decyzji, charakteryzuje wszystkie publiczne wystąpienia Creeda i jest doskonałym podsumowaniem jego filozofii sztuki. Artysta postrzega swoją twórczość jako swego rodzaju egzystencjalny ekspresjonizm: kreowanie jest zmaganiem się z ludzką kondycją, charakteryzującą się totalnym zapętlaniem procesów myślenia i niemyślenia. Jedyne, czego jest pewien to, że ostateczną motywacją jego działań jest potrzeba popularności – Creed przyznaje, że chce być podziwiany i doceniany jako artysta.

Wspomniana instalacja *Work no 277. The lights going on and off* – zgodnie z tytułem pracy – puste pomieszczenie, w którym nieustannie miga światło. Zrealizowana w 2001 roku w Tate Britain zagwarantowała artyście prestiżową Turner Prize, a co za tym idzie szerszą, wychodzącą poza świat sztuki rozpoznawalność. Już w latach dziewięćdziesiątych Martin Creed osiągnął status lokalnego celebryty w londyńskim świecie artystycznym, >



a wykreowana przez niego, hamletyzująca public persona była kontekstem, poprzez który czytano znaczenia jego sztuki. Minimalistyczna instalacja *Work 277...* stała się oczywiście obiektem kontrowersji i pytań zadawanych na łamach prasy – czy jest to sztuka? W tym przypadku radykalność działania Creeda polegała przede wszystkim na zdecydowaniu o wyborze tej właśnie pracy na konkurs, który swoją popularnością dorównuje telewizyjnym show. Strategia okazała się właściwa, ponieważ otrzymanie nagrody Turnera zagwarantowało artyście nową pozycję w nasyconym przez mass media brytyjskim świecie sztuki.

Podobnie jak w przypadku Young British Artists, ten specyficznie medialny kontekst funkcjonowania gwarantuje przestrzeń na prezentację artysty jako osoby publicznej. Nie chodzi tu jednak o nawiązanie do tradycji publicznego intelektualisty, ale raczej o formułę quasi -celebryty, osoby z biografią, z problemem, z traumą lub osobowością, które postrzegane są w popularnym

i krytycznym dyskursie jako źródło sztuki. Creed to nie jest młody brytyjski artysta (yba), ale ktoś, kto nigdy nie dorósł.

Zinstytucjonalizowany i sprawnie zarządzany świat sztuki (brytyjskiej) nie mógł nie skapitalizować potencjału Marina Creeda – artysty, który z wolności niewybie-rania uczynił swoją główną metodę. Nie stroniąc od porównań skatologicznych, Creed często opisuje proces twórczy w analogii do procesów fizjologicznych – *coś z ciebie wychodzi i musisz nauczyć się z tym żyć*. Jeden z krytyków na łamach Gardiana trafnie napisał kiedyś, że Creed negocjuje granicę pomiędzy prostotą i prostactwem.

Martin Creed

1. Installation view
2. Installation view, Work No. 928, 2008
3. Installation view, Work No. 1692, 2013
4. Installation view, Work No. 1110, 2011

Fot. 1–4 *Whats the point of it*, Martin Creed at Hayward Gallery, London

Fot. 1–4 Linda Nylind





3

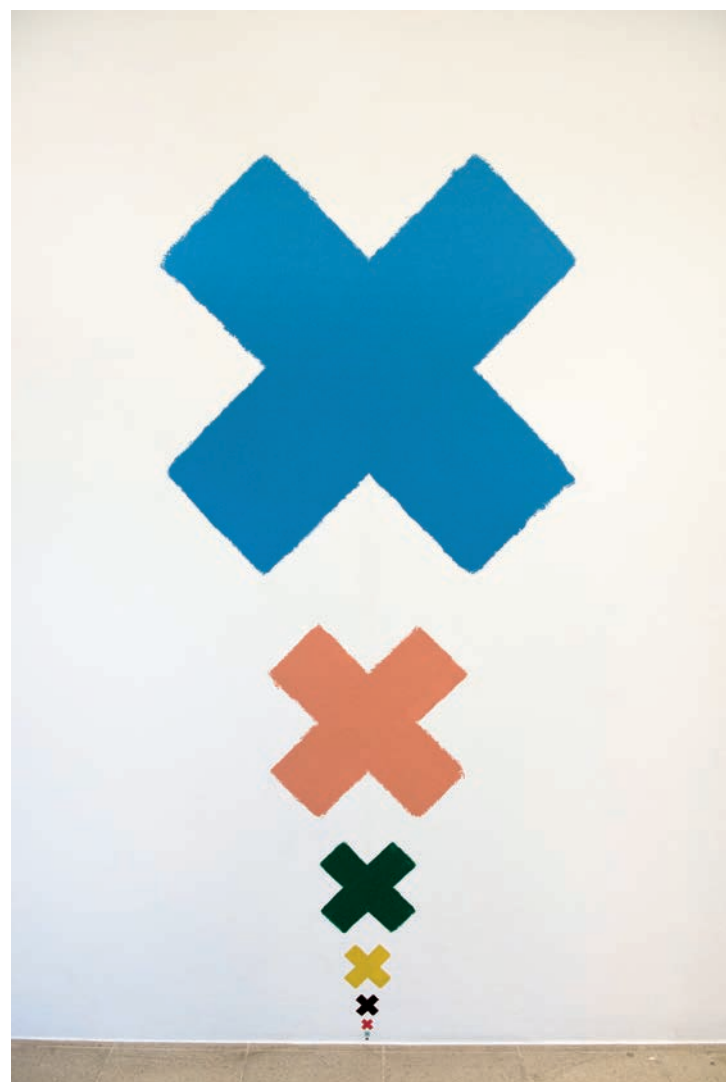
Twórczość artysty postrzegać można jako specyficzną kontynuację krytyki instytucjonalnej. Artysta podważa poprzez nad-identyfikację pojęcia „artysta”, „sztuka”, „malarstwo” Creed rozkłada „artystę” na części pierwsze; parodiuje go, ujawniając brak kontroli nie tylko nad znaczeniami, ale także nad intencjami i związaną z tym niemożność wartościowania prac. Z jednej strony wydaje się, że Creed jest naprawdę buntownikiem wobec społeczeństwa aspiracji – ale z drugiej, taka rola jest doskonałym produktem – powiewem świeżego powietrza, napływem nowej krwi.

Paradoks sztuki Creeda polega na tym, że pojedyncze prace uykają wartościowaniu, ponieważ artysta konsekwentnie demontuje systemy wartościowania. W odniesieniu do malarstwa i grafiki artysta deklaruje na przykład, że wszystkie kolory są równorzędne i produkuje serię, zawierającą wszystkie warianty kolorystyczne, czego doskonałym przykładem na wystawie jest przedstawienie... brokuła. Również kompozycje abstrakcyjne Creeda zazwyczaj tworzą serię, sekwencje i opierają się na powtórzeniach. Artysta traktuje niektóre ze swoich płócien utylitarnie, jako wizualne partytury, które zastępują nuty performerom wykonującym jego repetytywne kompozycje. Muzycy muszą jednak sami interpretować instrukcję – jest to zatem fikcyjna, niemożliwa partytura. Konceptualne podejście do malarstwa ujawnia się

najpełniej w „figuratywnych” pracach artysty – jednym z ulubionych motywów Creeda jest portret. Na wystawie oglądać możemy naiwny i dość nieporęczny autoportret, który artysta wykonał w wieku 16 lat. Nieczęsto zobaczyć można dowody pierwszych zmagających artystycznych na wystawie retrospektywnej – Creed pokazuje tutaj genealogię swojej sztuki jako realizację potrzeby produkowania obrazów. Na wystawie zaprezentowano również obrazy z serii skaczących porterów (*Jumping Portraits*). Wykonując je artysta zawieszona płótno wysoko na ścianie i podskakując nakłada farbę. Innego rodzaju utrudnieniem jest malowanie bez „patrzenia” na umieszczonych w kartonowych pudłach płótnach (*Blind Portraits*). Celem tych tricków jest oczywiście stworzenie pracy wewnętrznie sprzecznej, wizualnego oksymoronu – portretu, który nie przedstawia portretowanej/ego, chociaż artysta udaje, że próbuje.

Creed nadal na pytania o sens swoich działań odpowiada: nie wiem. Tak, jakby prowadząc przez lata doświadczenia, malując kolejne obrazy, komponując muzykę czy robiąc instalacje – niczego nie dowiedział się o sztuce. Creedowi potrzebny jest widz, aby uznać lub zaprzeczyć sensowności jego działań. Rynek i instytucje potwierdziły bowiem wartość sztuki Creeda – on jednak nadal pyta *What's the point of it?* Za tą zindywidualizowaną formułę pokochał go brytyjski widz. ■

4



Sztuka w okolicznościach przedmiotów



1

Marcel Duchamp nie chciał być *głupi jak malarz* [1], więc wystawił jako dzieło sztuki pisuar. Andy Warhol głównym tematem swojej twórczości uczynił puszkę fasoli i wizerunek Marilyn Monroe, rozmywając granice pomiędzy przedmiotem sztuki a przedmiotem nieartystycznym. Podobnie zachowywali się inni twórcy z kręgu pop-artu, którzy otwarci byli na kulturę masową. Awangardę interesowała dialektyka pomiędzy tym, co elitarne, i tym, co popularne. Dziś sytuacja się zmieniła. Sztuka nie prowadzi dialogu z rzeczywistością; jest z nią ściśle zespolona. Moim zdaniem pewien aspekt tego zjawiska w ciekawy sposób prezentuje zorganizowana w Łódzkim Muzeum Sztuki wystawa Hüseyina Bahriego Alptekina zatytułowana „Zajścia, zdarzenia, okoliczności, przypadki, sytuacje”.

Kwestia tożsamości przedmiotu nieartystycznego i dzieła sztuki nie jest główną osią wystawy. Turecki artysta Hüseyin Bahri Alptekin podejmował bowiem w swoich pracach przede wszystkim problem zjawiska globalizacji, który rozpatrywał w perspektywie peryferyjności, podrzędności i marginalności. Interesowała go kultura popularna, ponadlokalnie funkcjonujące obrazy i znaki. Alptekin sięgał do anonimowych wytworów kultury, funkcjonujących na obrzeżach. Prezentacja prac w Łodzi skupia się właśnie na tych aspektach, tej problematyce poświęcony jest również katalog towarzyszący wystawie.

Dlaczego więc poruszam problem relacji pomiędzy dziełem sztuki a przedmiotem? Na wystawie zobaczymy prace artysty z lat 1991–2007 oraz zbiory z jego archiwum, z którego korzystał, tworząc (Alptekin archiwum nie rozpatrywał w kategoriach sztuki). W jego skład wchodziły ulotki reklamowe, okładki dokumentów, karty do gry,

Alptekin sięgał do anonimowych wytworów kultury, funkcjonujących na obrzeżach.

1,2. *Przedmioty z archiwum Hüseyina Bahriego Alptekina*
3. *Hüseyin Bahri Alptekin & M.D. Morris, Heterotopia*, 1992–2013, instalacja, technika mieszana, 248 × 165 cm

pocztówki, pudełka po papierosach, flakony, zabawki, opakowania po kosmetykach, butelki, portfele. Przedmioty te zostały poddane segregacji i na wystawie prezentowane są tematycznie w kilkunastu gablotach umieszczonych pomiędzy dziełami twórcy. Dzieła sztuki przeplatają się więc z przedmiotami, przedmioty nieartystyczne z pracami. Mamy do czynienia z dwoma rodzajami kolekcji, które zestawione i zaprezentowane zostały na zasadzie synergicznej całości. Taki układ determinuje refleksję nad zależnością pomiędzy dwoma językami. Scenografia wystawy, układ prac i rzeczy zaciera cezury pomiędzy sztuką i rzeczami.

Uważam, że rozpatrywanie tego układu na zasadzie „prezentowane przedmioty to repozytorium przykładowych motywów, które Alptekin wykorzystywał do tworzenia swoich prac” jest tylko jedną z najoczywistszych interpretacji. Tymczasem konfrontacja rzeczy i dzieł ma tutaj wielki potencjał i odsłania pewną tendencję w sztuce. Wystawa w Muzeum Sztuki jak soczewka koncentruje i naświetla zjawisko, które w dużo mniej widocznej i bardziej rozproszonej formule obecne jest we współczesnej sztuce i kulturze. Chodzi mi o funkcjonowanie sztuki i tego, co pozornie nieartystyczne, na zasadzie układu zależności. Mam na myśli przede wszystkim paradoksalną konkluzję: współcześnie ważniejsze bywa to, co potencjalnie artystyczne, od tego, co już artystyczne.

Wymieszanie dwóch porządków (dzieł i przedmiotów) powoduje, że percepcja poszczególnych składników jest wzajemnie uwarunkowana. Sąsiedztwo dzieł sprawia, że przedmioty stają się potencjalnymi dziełami (choć z natury nimi nie są). Percepcja przedmiotów jest uwarunkowana sposobem, w jaki podchodzi się do dzieła artystycznego. Następuje odwrócenie tradycyjnego mechanizmu: dzieło nie jest już tylko wypadkową inspiracji z rzeczywistości, natomiast rzeczywistość staje się poznawalna dzięki wyjściu od poetyki dzieła.

1 Tak Marcel Duchamp powiedział sam o sobie. Zob. F. Roberts, *I Propose to Strain the Laws of Physics*, interview with Marcel Duchamp, 1887–1968, „Art News”, December 1968.



2

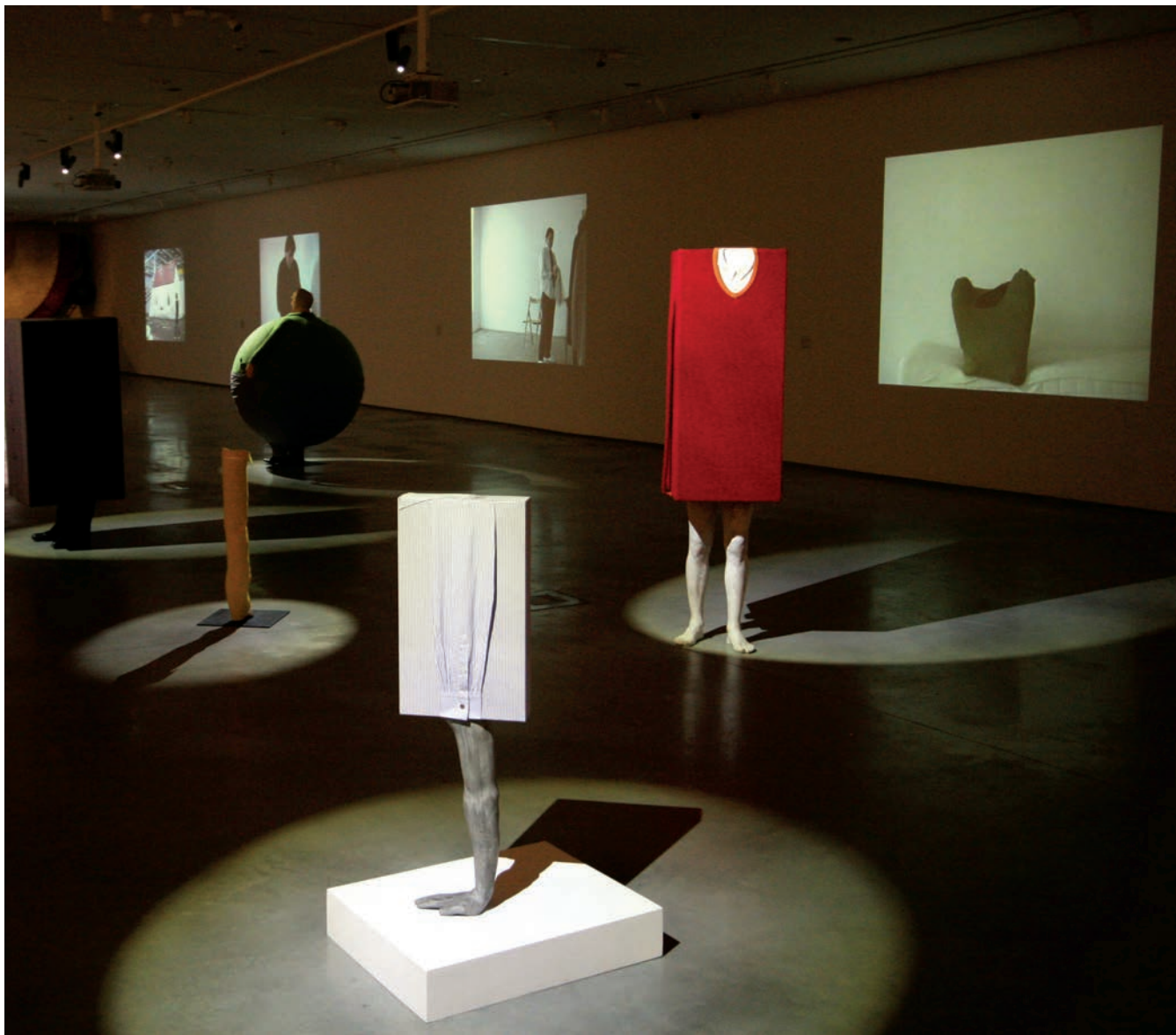
Po obejrzeniu wystawy odniosłem wrażenie, że pomieszanie języków i porządków powoduje nawet, że przedmioty stają się od dzieł ważniejsze i atrakcyjniejsze. Dlaczego? Gdyż dzieła są zamkniętymi całościami, natomiast układy przedmiotów są sentotwórcze – można z nich samodzielnie konstruować nowe układy i znaczenia. Pomimo tego, że nadano im pewien kształt, układy przedmiotów i archiwum funkcjonują na zasadzie „możliwości” stwarzania się dzieła sztuki. Większe zainteresowanie na wystawie wzbudza więc to, co może się stać, aniżeli to, co się już stało. Zbiór nieartystycznych przedmiotów może być – paradoksalnie, dzięki konfrontacji z dziełem, które z tego układu powstało – bardziej kreatywny i atrakcyjny od tegoż dzieła. Dlaczego? Ponieważ jest nieapodyktyczny. Można w nim zablądzić i odnajdywać nieodnalezione rozwiązania. Można znaleźć pierwsze sensy. Można snuć się wśród przedmiotów jak na targu pośród straganów (tym bardziej, że wystawie towarzyszy muzyka przywołująca skojarzenia z orientalnym bazarom), mając jednocześnie przeświadczenie (dzięki obecności dzieła), że z tej zbieraniny przedmiotów można coś zbudować. Ważniejsza staje się potencjalność bycia, aniżeli samo bycie. Ważniejszy od obecności jest brak.

Gdy Jean Baudrillard pisał o precesji symulakrów, miał na myśli, że znaki zastępują rzeczywistość. Wystawa Alptekina skłania ku konkluzji, że znaki i obrazy (w szczególności artystyczne) nie tylko zastępują swój pierwowzór, ale również zasadniczo warunkują jego percepcję i potencjał. Na rzeczywistość patrzymy przez kalkę przetworzeń i pryzmat możliwości permutacji. Przedmiot nie jest już tylko instrumentem w ręku artysty, który – jak Marcel Duchamp, podkreślający dzięki pisuarowi, że zasadniczo wszystko może być dziełem sztuki, jeśli on tak zdecyduje – wykorzystuje go, aby stworzyć dzieło. Przedmiot bywa układem potencjalnych sensów – otwartym i jednocześnie uwikłanym w zajścia, zdarzenia, okoliczności, przypadki i sytuacje. ■

3



Erwin Wurm – artysta, który połączył świat



1

Erwin Wurm

1. Widok wystawy Erwin Wurm, „Good Boy”, fot. Krzysztof Saj

2. *Bądź dla kogoś schodami*, 2002, z serii „Jednominutowe rzeźby”, dzięki uprzejmości Studio Wurm

3. *Autoportret jako ogórek*, 2008, akryl, postumenty, fot. K. Saj

4. *Przycisnąć butelki do ściany / Flaschen gegen Wand drucken*, 2002, z serii *Jednominutowe rzeźby*, dzięki uprzejmości Studio Wurm

W 2002 roku na kanałach muzycznych pojawił się nowy klip zespołu Red Hot Chili Peppers. Na tle pomarańczowej ściany i białej podłogi, w krótkich, dynamicznych ujęciach widzimy szereg niepowiązanych ze sobą, „rwanych” działań, szybkich gestów, krótkotrwałych aranżowanych sytuacji, w które wpleceni zostali członkowie zespołu. Różnymi częściami ciała starają się oni podtrzymać plastikowe butelki przed upadkiem; obracają żółty plastikowy kubeł na palcu; pochyleni, przodem do ściany

głową przyciskają balon, który z kolei podtrzymuje tym samym zablokowane wiadro przed upadkiem; innym razem w oczy, usta, noc, uszy powytokane mają najróżniejsze narzędzia do pisania; czy też są „ubrani” w pudło kartonowe lub namiot.

Can't Stop – bo o tym utworze tu mowa – jest jednym z najpopularniejszych kawałków tego zespołu. Jednak fakt jego przywołania w tym artykule jest spowodowany zgoła czym innym. Otóż powstanie tej krótkiej formy zostało zainspirowane twórczością artysty, który miał

niedawno wystawę w krakowskim MOCaKu. Wśród zaprezentowanych tam prac Erwina Wurma pochodzących z różnych cykli jego twórczości pojawiły się między innymi te z serii „Jednominutowe rzeźby” stanowiące impuls do powstania przywołanego powyżej klipu. Relacja pomiędzy tymi dwoma, jakże różnymi prezentacjami jest tym większa, że idea owych jednominutowych prac bliższa jest dynamicznej akcji, happeningowi niż statycznemu rzeźbom. Kobieta na siedzonku przymocowanym do długiego kija i opierająca się o ścianę wysoko nad ziemią; mężczyzna z przyborami do pisania powkładanymi we wszystkie możliwe otwory głowy; postać z wiadrami... to tylko niektóre z rzeźb Wurma, zaaranżowane sytuacje – chwile uchwycone przez aparat. Każdy z nas może



2

stać się ową „jednominutową rzeźbą”. Wystarczy położyć się na piłeczkach tenisowych w taki sposób, aby przez minutę nie dotknąć żadną częścią ciała ziemi, lub w odpowiedni sposób trzymając trzy deski być przez ową minutę schodami dla drugiej osoby. „Akcje” Wurma mogą zdarzyć się wszędzie i o każdej porze. Nie muszą być zdeterminowane sytuacją stricte artystyczną w galerii czy jak w tym wypadku, w przestrzeni muzeum. Ich kolejną cechą jest chwilowość. W ich charakter wpisana jest porażka, rozpad i całkowite zniknięcie, czy to pod wpływem sił zewnętrznych – natury, czy właściwości i możliwości ciała ludzkiego. To bowiem ciało ludzkie: nietrwałe, zawodne, nieodporne na ból i poddające się własnym ograniczeniom, a także tak podatne na czynniki z zewnątrz, ulegające i podporządkowujące się im, jest jednym z głównych punktów odniesień dla tego austriackiego artysty.

Kolejnym rzeźbom nadaje zatem antropomorficzne cechy. Czy to jeżeli chodzi o budowę, fizyczne właściwości ciała, czy też rozterki natury egzystencjalno-filozoficzno-artystycznej. *Czy jestem dziełem sztuki? Jestem domem. Tak. Ale jeżeli ktoś chciałby mnie kupić co by otrzymał?* – rozważa Gruby Dom w wideo stworzonym przez Wurma w 2005 roku *Am I a House?* – *Dlaczego jestem gruby? Dom nie może być gruby? Ale jestem domem, grubym domem. Czy zatem jestem dziełem sztuki bardziej niż domem? Czy dzieło sztuki może być*



3

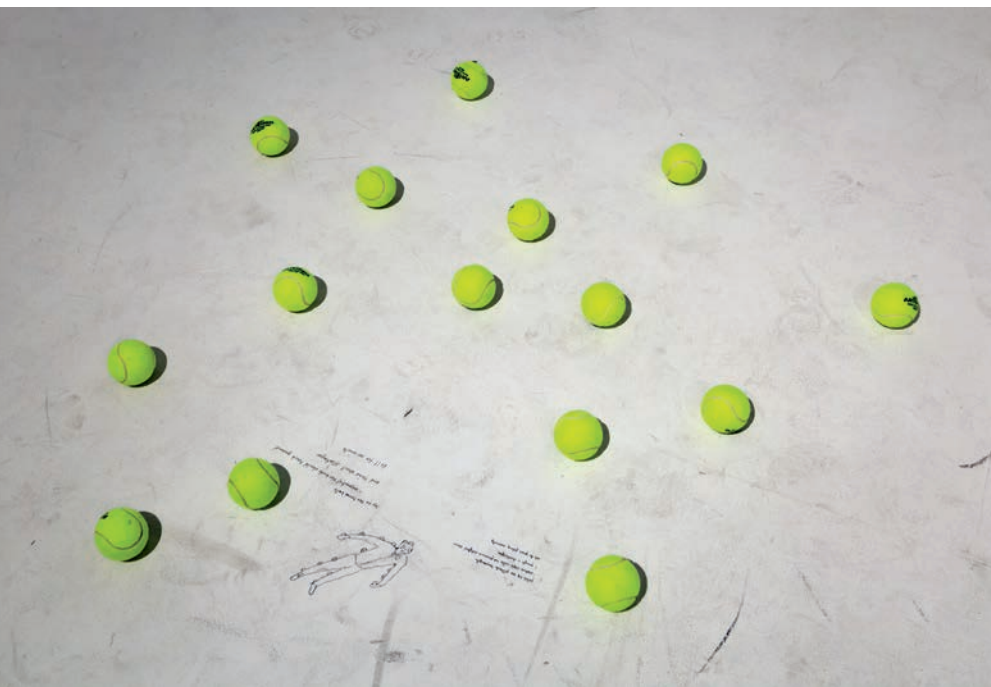
grube? Myślę, że nie. Ale to samo z domem – dom nie może być gruby. A może sztuką jest być grubym? Może to czyni mnie dziełem sztuki. Wurm często mówił, że jest zainteresowany relacją pomiędzy formą i zawartością. Prosty zabieg zmiany objętości, wydłużenia, odchudzenia, sprowadzenia do form geometrycznych lub właśnie antropomorfizacja materii/przedmiotów nieożywionych powoduje, że zaczynamy inaczej odbierać ich właściwości. Zmiana jednej cechy wpływa na zmianę autostrzegania jednostki i naszego jej odbioru jako całości. Zmieniamy – czy też redefiniujemy związane z nią wartości. Przynależne im właściwości, będące ich immanentną cechą i wręcz prywatną własnością, stają się przedmiotem zewnętrznej rozgrywki, publicznego zainteresowania.

Co więcej, Wurm poprzez nadanie pozornie humorystycznego, żartobliwego rysu swoim pracom próbuje przebić się przez grubą warstwę obojętności i ukazać sedno problemu – istotę i miejsce jednostki w konsumpcyjnym, kapitalistycznym społeczeństwie. Określanie się wobec i bycie określanym przez... *Kiedy zmieniamy objętość zmieniamy też zawartość, jak w mojej serii Grubych Samochodów. Nadmuchane pojazdy wydają się prawie ludzkie.* To samo dotyczy człowieka. Jeśli założymy jakieś ubranie, możemy zdefiniować lub zniszczyć swoją figurę. Może ono dopełnić lub przejąć kontrolę nad sylwetką. Ciało cały czas zmagają się z nimi. Taką walkę o dominację ubrania/produktu z zawartością dosłownie pokazał Wurm w wideo *59 pozycji* z 1992 roku. Postaci ludzkie, których obecności możemy się czasami jedynie domyślać, zostały dosłownie uwiecznione przez swetry, kurtki, marynarki, spódnice i sukienki. Uchwycone przez kamerę lub aparat z dynamicznej akcji, przekształciły się w rzeźbę – abstrakcyjny znak.

Ubrania z jednej strony nas określają, pozwalają wyrazić siebie, swoją indywidualność. Jednak z drugiej strony one również nas krępują, włączają >



4



1



2

Erwin Wurm

1-2. Widok wystawy Erwin Wurm, „Good Boy”, Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie MOCAK, fot. Rafał Sosin

3. *59 pozycji*, 1992, wideo, 20 min, dzięki uprzejmości Xavier Hufkens Gallery, Bruksela, Belgia

4. *Ciężarówka*, 2011, rzeźba, mix media, 360 x 200 x 560 cm, fot. Krzysztof Saj



3



4

Wurm (...) próbuje ukazać istotę i miejsce jednostki w konsumpcyjnym, kapitalistycznym społeczeństwie.

w szuflady. Mogą stać się też sposobem na określenie i przypisanie nas do społeczno-politycznego kontekstu. Wurm zgłębia to, w jaki sposób sfera publiczna/ogólnodostępna zmienia nasze prywatne potrzeby i jak nasze prywatne zapotrzebowania objawiają się na zewnątrz i napędzają to, co zewnętrzne, np. rynek, reklamę, i popyt na kolejne „produkty”. Ubiera i tym samym oswaja pomieszczenia galerijne pokrywając je włóczkowymi strojami, które nadają im ludzkie cechy. Wełniane ściany mają rękawy i otwory na głowę. Uczłowieczone są partnerem widza. Można by sparafrazować pytanie, które zadał w przywołanym powyżej wideo Gruby Dom: *Czy jestem ścianą muzealną, czy widzem. Jestem częścią architektury. Tak. Ale ściany nie mają ubrań. Też prawda. Kim zatem jestem... Może dziełem sztuki?* Prace Wurma są bowiem takim pstryczkiem w nos naszym przyzwyczajeniom i poprawności. Rozładowują napięcie, mimochodem rozdierają mur nieprzystawalności. Jego prace niczym rzeźba/happening *APE*, która została zaprezentowana w 2009 roku w Krakowie podczas I edycji Art Boomu (ramię zakończone pięścią, pokryte włóczkowym „ubranie” było obwożone po mieście samochodem Piaggio APE) stają się aktywnym elementem przestrzeni publicznej, która ingeruje w naszą prywatną strefę bezpieczeństwa. ■

Codziennosc w Tate Modern



1

Do 11 maja 2014 roku w brytyjskiej Tate Modern można było obejrzeć dwie wystawy wybitnych artystów fotografii. W sali tematycznej „Energy and Process” obecne są prace Williama Egglestona, jednego z najważniejszych współczesnych amerykańskich fotografów. Z kolejną tematyką „Poetry and Dream” reprezentuje Graciela Iturbide, nietuzinkowa osobowość fotografii z Meksyku.

Mogłoby się wydawać, że fotografie obrazujące Amerykę z początku lat siedemdziesiątych będą w chwili obecnej dla odbiorcy fotografii Egglestona mało istotne, bowiem lata 1970-73 w Stanach Zjednoczonych zdążyliśmy już poznać chociażby z amerykańskiej literatury czy kinematografii. Dla przypomnienia, był to okres, gdy wybuchła afera Watergate i trwała wojna w Wietnamie. Rzeczywiście, mając w świadomości takie fakty, możemy wykreować na własny użytek taką oto tezę, że fotografie Egglestona ilustrujące amerykańską prowincję z tamtego okresu rzeczywiście ukazują w jakimś stopniu nieco mniej uśmiechnięty optymizm Amerykanów. Jednak urodzony i pracujący nadal w Memphis Eggleston nie jest artystą, który poprzez fotografię wyraża swoje polityczne credo bądź nawołuje do politycznego zaangażowania. Dlatego sytuacja polityczna Ameryki jest w tym wypadku mało istotna, a artystę ciekawi raczej różowe wnętrza zwykłej łazienki, pani trzymająca w dłoni wielogałkowe lody, policjantka na środku pustej ulicy, tył jakiegoś samochodu, wyludniony bar czy gromadka dzieciaków przy siatce ogrodowej – banał i proza życia. Eggleston nie widzi powodów, aby odejść od dokumentowania właśnie brutalnej, wykluczonej ze świata sztuki prozy życia i wszelkich drobnych przejawów codzienności, nie zawsze przypominającej polany lukrem deser. Prace Egglestona są niebywale realne i zarazem intensywne w kolorach, co oprócz, tylko z pozoru, banalnej tematyki najbardziej oburzyło ówczesnych krytyków, dla których kolor jeszcze w latach 70. był emanacją wulgarności i komercji, a nie sztuki. Ale nie tylko kolor, lecz także silny kontrast powoduje, że rzeczywistość jest mniej posępna, ale nie oznacza, że mniej refleksyjna niż fotografie czarno-białe.

Trzeba jeszcze dodać, że William Eggleston, uznawany dziś za ojca fotografii kolorowej, który wyprzedził swój czas, stosuje technikę dye-transfer, polegającą na przygotowaniu jednej fotografii oddzielnie na czterech płytach z czarnym, żółtym, niebieskim i różowym kolorem. Dalej w procesie obróbki fotografie są odbijane z matryc na papier pokryty żelatyną i tak barwy zmieniają swoją jakość, stając się bardziej intensywne. Zatem *American dream* jest w pracach Egglestona pełen kolorów, ale paradoksalnie nie aż tak wesoły i pełen nadziei, to, co amerykański fotograf zapisał w postaciach zatrzymanych w czasie, pozostaje w opozycji do kolorystycznych konotacji.

1. **Graciela Iturbide**,
Manos poderosas /
Powerful Hands
Meksyk, 1986

2. **William Eggleston**,
Untitled from Troubled
Waters, National
Gallery of Australia,
Canberra

W prozaicznym „nic-nie-dzianiu się” obecnym w pracach artysty z Memphis odkrywamy atmosferę podobną do tej, która jest obecna w filmach Davida Lyncha, podszytą drobnym niepokojem o to, co zaraz może nastąpić. Fotografie Egglestona bardziej odczuwamy niż rozumiemy. Inną poetykę reprezentuje Graciela Iturbide. Meksykańska autorka należy do grona najbardziej znaczących fotografików latynoamerykańskich i zdaje się, że jej kariera nie mogła potoczyć się inaczej, bowiem spotkała na swojej drodze słynnego Manuela Álvareza Bravo i była także jego asystentką.

Graciela Iturbide w przeciwieństwie do Egglestona preferuje fotografię czarno-białą. Nie używa ani flesza, ani statywu. *Tylko ja i kamera*, mówi w jednym z wywiadów. Zanim zdecyduje się na sportretowanie drugiego człowieka, poznaje go bliżej i dopiero wtedy pozwala sobie na spontaniczność. Obiektym jest narzędziem poznawania i eksplorowania kultury i codzienność, mitów i rytuałów. Zaczynała od fotografowania meksykańskich Indian. Z kolei w trwającym prawie dekadę projekcie w południowym Meksyku w Juchitán, mieście kobiet, sfotografowała mieszkanki miasta, które w pracach meksykańskiej fotografi emanują dumą, godnością i pewnością siebie. Meksykańska rzeczywistość w fotografiach Iturbide jest szorstka, bezkompromisowa, brutalna, wyrazista, groźna i niezwykle ludzka. Brzydota miesza się z pięknem, a natura w jej fotografiach jest momentami tajemnicza i groźna.

Iturbide cechuje bez wątpienia ogromna wrażliwość, wnikliwe widzenie i odczuwanie świata, co przekłada się na metaforykę i obecność mistyki w jej pracach. Nie jest osobą wierzącą, ale niezwykle interesują ją wszelkie rytuały i symbolika związana z wiarą katolicką, co udokumentowała na fotografiach z słynącej z pielgrzymek miejscowości Chalma. Nie pretenduje jednak do bycia postrzeganą jako fotografa-antropolożka. Gdy naciska spust w swoim wciąż analogowym aparacie, interesuje ją po prostu człowiek, kompozycja, a nie naukowa analiza kontekstualna. Obszerna wystawa prac Gracieli Iturbide w Tate Modern ukazuje dokonania artystki z czterech dekad.

Prace Egglestona i Iturbide są bardzo różnym spojrzeniem na codzienność. To banał, ale bez względu na to, czy zostały wykonane w kolorze, czy nie, wrażliwe oko widza nie będzie po ich obejrzeniu patrzeć na otaczającą go rzeczywistość w taki sam sposób jak dotychczas. W przypadku tej dwójki artystów nie chodzi już o kształtowanie gustów i narzucanie trendów przez muzea i galerie. Podczas gdy ćwiczenia z fotografii, dzięki coraz bardziej nowoczesnej technologii mają dziś miejsce codziennie, fotografie Williama Egglestona i Gracieli Iturbide są i pozostaną wciąż dziełami sztuki. ■

2

Ponad podziałami

W Muzeum Współczesnym we Wrocławiu do 17 marca tego roku można było podziwiać wystawę „Yinka Shonibare – prace wybrane”, która pod koniec 2013 roku była również eksponowana w Galerii Miejskiej w Gdańsku.

Ekspozycja była niewielka, lecz o dużym znaczeniu, gdyż artysta brytyjsko-nigeryjski jest szczególnie rozpoznawalny w środowisku artystycznym na świecie jako twórca oryginalnych dzieł z manekinami i z użyciem tekstyliów, a także re-modelujący swą retoryką nasze widzenie historii i cywilizacji.

Yinka Shonibare, zaliczany do grupy Young British Artists i jeden z inicjatorów kontrowersyjnej wystawy „Sensation” z 1997 roku, skupia się w swojej twórczości na rzeźbie, malarstwie, fotografii, ale także posługuje się filmem i performance. Kluczem do zrozumienia jego twórczości jest nieokreślona kulturowa tożsamość. Urodzony w Londynie, od 3 roku życia mieszkał w Nigerii, z której pochodzą jego rodzice. Powrócił do Wielkiej Brytanii na studia do Byam Shaw College of Art oraz Goldsmiths College. Jego biografia stawia go w kłopotliwym położeniu, pomiędzy dwoma kręgami kulturowymi. Wystawę wrocławską podzielono na trzy części. Wchodząc na teren ekspozycji, zwiedzający został skonfrontowany z „rzeźbą” *Revolution Kid (fox girl)*. Na okrągłej platformie umieszczono

manekin w dynamicznej, wręcz bojowej pozycji. Zazwyczaj wykorzystane przez artystę manekiny są pozbawione głów. Tym razem obiekt opatrzone głową lisa. W jednej ręce trzyma złoty pistolet, replikę broni Al-Kaddafiego, w drugiej – Blackberry Smartphone. Lisiczka ubrana jest w egzotycznie wielobarwną i wzorzystą suknię, a swoją wojowniczą postawą wyraża ducha rewolucji. Shonibare skonstruował również jej męski odpowiednik, nieobecny na wystawie. Przyznał, że obiekt odwołuje się do Arabskiej Wiosny oraz londyńskich zamieszek z 2011 roku, które dobitnie dowiodły destrukcyjnej siły czwartej władzy. Złoty pistolet i smartphone, wszechobecny symbol naszej cywilizacji, identyfikują się z orężami bohaterów wspomnianych zamieszek.

W kolejnym pomieszczeniu powieszono na ścianach fotografie tworzące cykl o nazwie „Fałszywe obrazy śmierci”, w którym zaprezentowano pięć wersji śmierci Lorda Nelsona. Podniosłe, malarskie kompozycje są rekonstrukcjami słynnych obrazów, pochodzących z różnych epok. Pierwsze zdjęcie przedstawia śmierć Leonarda da Vinci u boku Franciszka I, którego pierwowzór został wykonany przez Francois-Guillaume Ménéageot, francuskiego malarza tworzącego na przełomie XVIII i XIX wieku, zwolennika podniosłej historycznej tematyki. Kolejna

**Shonibare (...)
odrzuca sepa-
ratystyczną
teorię orientu
i egzotyki...**





Yinka Shonibare

1. *Addio del Passato*
(Film still 3), 2011
2. *Fake Death Picture*
(*The Suicide – Manet*), 2011
3. *Revolution Kid*
(*fox girl*), 2012

fotografia nawiązuje do „Samobójstwa” Édouarda Manet, które stanowi metaforę śmierci samego autora impresjonisty. W rekonstrukcji dzieła *Śmierć Chattertona* Henry Wallisa, pojawia się wyraźny kontrast między starszym modelem a bohaterem pierwowzoru – siedemnastoletnim poetą, który popełniając samobójstwo, stał się romantycznym symbolem młodego geniuszu. W dalszej kolejności zostały przetworzone dzieła dwóch hiszpańskich malarzy: manierystyczna *Śmierć Św. Franciszka* Bartolomé Carducho, a następnie ironiczne zwieńczenie cyklu: *Satyra na romantyczne samobójstwo* Leonardo Alenza. Osoby przedstawione na zdjęciach są odziane w wiktoriańskie stroje wypełnione afrykańskimi wzorami. Czarnoskórzy statyści pozują razem z białymi, bez podziałów klasowych i na równych prawach. Temu charakterystycznemu egalitaryzmowi towarzyszy też zrównanie wzorów pól postaci oraz tonacji przyciemnionych kolorów tkanin.

Fotografie zostały wykorzystane w filmie *Addio del Passato*, wyświetlanym w trzecim pomieszczeniu, w wersji „mobilnej”. Oglądając wideo, można dostrzec, jak postacie otaczające umierającego św. Franciszka i Leonarda da Vinci poruszają się, a strzępki kartek papieru wirują obok ręki otrutego Chattertona. Shonibare w filmie skupia się na przypadku żony Lorda Nelsona, oczekującej swojego mężonka wracającego z niebezpiecznej podróży i z objęć kochanki. Rola tę odgrywa czarnoskóra śpiewaczka, wykonująca słynną arię operową *Traviatty* Giuseppe Verdiego. Opera opowiada historię kurtyzany Violetty, która żegna się z kochankiem ze względu na swoją gorszącą przeszłość.

Shonibare w swoich wypowiedziach podkreśla, że nie identyfikuje się z Afryką i afrykańskością, neguje narodową polaryzację. Wyraźnie oddziela rasę od kultury oraz podkreśla płynność tych podziałów. Odrzuca separatystyczną teorię orientu i egzotyki, opracowaną przez państwa europejskie. W swoich obrazach umieszcza na miejscu białych postaci – czarnoskóre, miesza modę wiktoriańską z wzorami afrykańskimi. Nieprzypadkowo posługuje się odartymi z indywidualności manekinami, na których odzież zawsze wygląda korzystnie. Jego fotograficzne rekonstrukcje parodiują sztukę wysoką państw europejskich, ukazując jej sztuczność. Podobne zastosowanie klasycznych wzorców można odnaleźć w twórczości Kozry i jej projekcie *Olimpia* lub

u Yasumasa Morimura – fotografa japońskiego, „wcielającego” się w postacie zaczerpnięte z innych dzieł sztuki. Artysta posługuje się często ironią, która trywializuje klasyfikację, zakłóca społecznie przyjęty podział my-oni oraz podważa hegemonistyczne dogmaty. Sam nazywa siebie żartobliwie „postkolonialną hybrydą”.

Shonibare poprzez swoje prace zadaje istotne pytania: czy Afrykańczycy są odtwórczy? Czy wykonują jedynie sztukę afrykańską? Czy nie posiadają własnej historii i kultury? Używane przez niego materiały, rozumiane jako afrykańskie, pochodzą w rzeczywistości z Holandii i były wytwarzane według indonezyjskich wzorców. Dopiero na drodze wymiany z Afryką Zachodnią zaczęto je identyfikować z kulturą Czarnego Lądu. Konsumpcjonizm przyczynił się do wytworzenia fałszywych wzorców i trendów. Moda jawi się zatem jako sztuczny twór i zarazem efekt płynności międzykulturowej.

Niepełnosprawność Shonibare, spowodowana w młodości poprzecznym zapaleniem rdzenia kręgowego i w konsekwencji częściowym paraliżem, narzuciła konieczność współpracy z innymi osobami, które tworzą grupę pomocników w jego atelier. Sam artysta defekty fizyczne przeciwstawia swojej pełnosprawności umysłowej, określa je jako integralny element własnej tożsamości. Bohaterowie jego dzieł również stają się „okaleczeni”: pozbawiony tożsamości „zwierzęcy” manekin, przepemiony zachłanną żądzą rewolucji, czy Lord Nelson odarty ze swego legendarnego bohaterstwa. Tutaj granice zamazują się, a historyczne, społeczne i kulturowe bariery pozbawione są racji bytu. ■





1

AGNIESZKA GNIOTEK

Sobol – bez upiększeń

Jacob Aue Sobol to w młodym pokoleniu fotografów nazwisko elektryzujące.

Tematyka jego zdjęć, połączona z niecodzienną estetyką i silnie zaangażowanym sposobem pracy sprawiają, że na kolejne projekty artysty publiczność niecierpliwie czeka, a do poprzednich często wraca. Kluczem do tych prac jest intymność, którą Sobol diagnozuje z laboratoryjną precyzją, nie naruszając jednak godności modeli, bez względu na to, czy są to osoby mu bliskie, czy też zupełnie obce. Potrafi podejść do tematu „tak blisko” jak się tylko da, a to tylko jeden z powodów, dla których jego przynależność do słynnej Agencji Magnum nie dziwi w najmniejszym stopniu, podobnie zresztą jak liczne nagrody, żeby wymienić tylko World Press Photo i Leica European Publishers Award.

Czarno-białe zdjęcia Sobola to reprezentanci trudnego gatunku, który można nazwać dokumentem uczestniczącym. Do jego realizacji potrzebne jest partnerstwo i zaufanie, jakim spotkani ludzie obdarzą autora. Fotograf przyznaje, że woli uczestniczyć niż obserwować. Musi też dopuścić sporą dozę przypadku i wiedzieć, że rzeczywistość może go zaskoczyć. Powodzenie projektu zależy od umiejętności elastycznego reagowania na otaczające warunki. Życie często koryguje założenia. Tak było też w przypadku najnowszego projektu Sobola, „Arrivals and Departures”. Scenariusz wyjściowy zakładał, że autor podróżując koleją transsyberyjską przez Rosję, Mongolię i Chiny pozna w pociągu osoby, które uczyni bohaterami swoich zdjęć. To miał być czysto „wagonowy” projekt, w ramach którego zaprzyjaźniają się ludzie jadący wspólnie przez wiele dni, śpiących obok siebie, jedzący wspólnie i pijący wódkę. Niewiele z tych założeń udało się zrealizować, gdyż pociąg do którego wsiadł Sobol okazał się w zasadzie pusty. Błąd jest u Sobola wkalkulowany w projekt – artysta przed przystąpieniem do niego nie wykonuje żadnego researchu, chce, aby rzeczywistość go zaskoczyła. W kontekście „Arrivals and Departures” przyznał: *Zastanawiam się, czy mijając każdą wieś, każdy dom, każde drzewo po drodze do Pekinu – dostrzegę związki ludzi i miejsc? Chcę poznać tych ludzi, złączyć się z miejscami, które odwiedzę. Chcę, żeby stały się one moimi miejscami. Choćby na krótką chwilę.*

2



W pociągu Sobol nie nawiązał przyjaźni, więc miejsca obserwowane zza okiennej szyby musiały zagościć w jego biografii na dłużej niż krótką chwilę, choć motyw postrzegania świata przez szybę pociągu czy autobusu zajmuje istotne miejsce w tym projekcie. Autor opuścił względnie „bezpieczne ramy”, jakie dawała mu podróż koleją i „wyszedł w teren”. Jak sam przyznaje, kraje do których się wybrał to była dla niego „terra incognita”. Niewiele o nich wiedział i z założenia nie chciał się „uczyć” o nich wcześniej. Wolał dać się zaskoczyć, mieć świeże spojrzenie. Chciał też, aby prowadzili go jego bohaterowie. Tak też się stało.

Efekt to niezwykła opowieść o świecie przepelnionym pustką i bezkresem krajobrazu, gdzie panuje też pustka emocjonalna, wypełniana rozpaczliwymi próbami odnalezienia bliskości i intymności. Kontrastowe, ziarniste, właściwie brutalne estetycznie zdjęcia Sobola w fantastyczny sposób opisują ten świat, zwracając uwagę na to, że niemal wszystko w nim jest wysiłkiem, przełamywaniem barier, walką z warunkami życia i własną psychiką. Takie ujęcie tematu Sobol uzyskała także przez silnie odbierany przez widzów kontrast pomiędzy blisko kadrowanymi fragmentami ciał modeli i zdjęciami pejzażowymi, ukazującymi czasem bezkres pejzażu, a częściej jeszcze większy bezkres postkomunistycznych budynków blokowych, w których egzystują bohaterowie. W zdjęciach Sobola nie ma złośliwości, nie ma też jednak ani grama upiększeń. Trudno powiedzieć, aby patrzył na swoich modeli z sympatią. Obwisłe piersi, fałdy tłuszczu na zbyt grubych nogach, podkrążone oczy i znamiona na skórze są ukazane z takim samym bezlitosnym obiektywizmem, jak fragmenty sprzętów i wnętrz: wysiedziane kanapy, wytarta skóra teczek, znoszone buty. W tym wszystkim portrety – samotnych ludzi w oknach pociągów i autobusów, które postrzegamy w brudnym rozmyciu, i na wpół zdziczałych zwierząt – psów, kotów, wilków, które obserwujemy w niepokojącej ostrości kadru. Do tego błoto, dużo

Czarno-białe zdjęcia Sobola (...) można nazwać dokumentem uczestniczącym.

Jacob Aue Sobol

1. *Ulan Bator* z cyklu *Arrivals and Departures*, marzec 2012, fotografia czarno-biała

2. *Pekin* z cyklu *Arrivals and Departures*, marzec 2012, fotografia czarno-biała

3. *Pekin* z cyklu *Arrivals and Departures*, marzec 2012, fotografia czarno-biała

1-3. Laica Gallery, Warszawa

© Jacob Aue Sobol

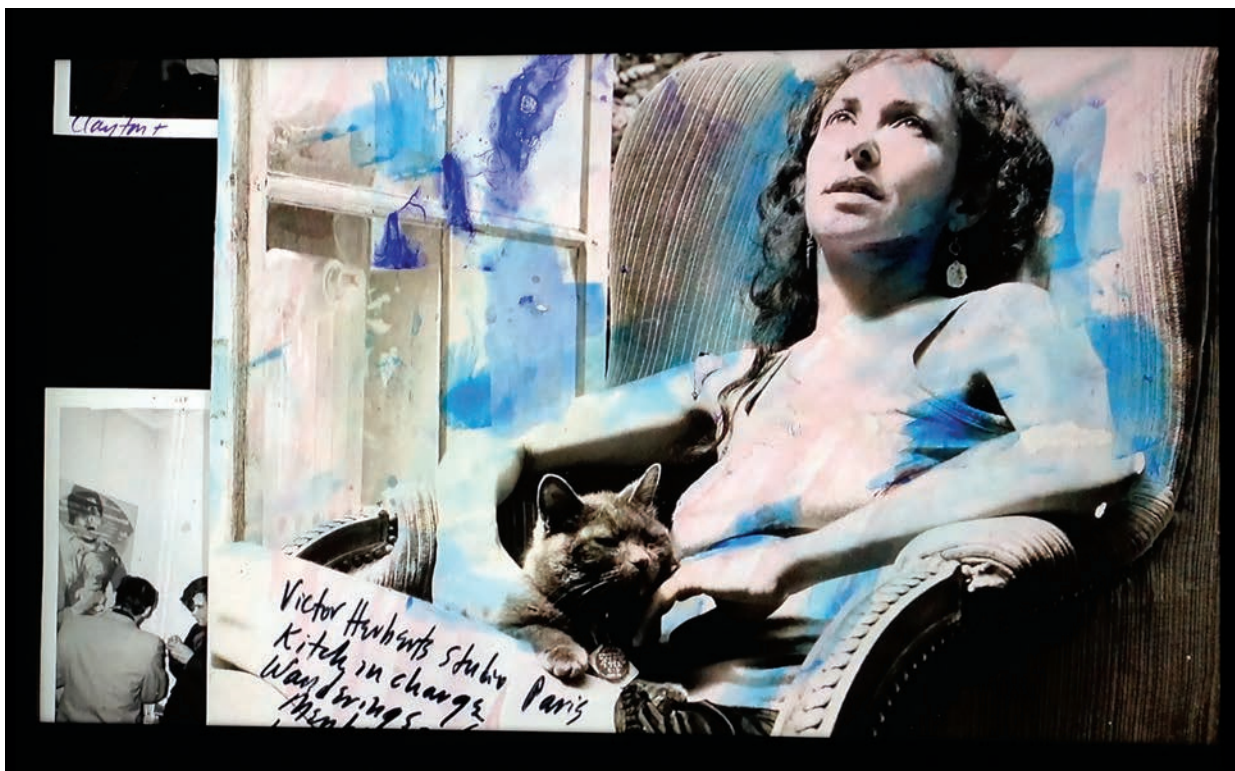
Magnum Photos

zimowego błota, które wszyscy rozjeżdżają i rozdeptują, a którego nikt nie sprząta. Trzeba przyznać, że wystawa jako taka posiada mistrzowską edycję, która buduje narrację całości pokazu, kreuje napięcia, nie pozwala ani na chwilę odpocząć zmysłom.

„Arrivals and Departures” to seria zdjęć, która choć opisuje trzy kraje, nie różnicuje ich za bardzo. Dostajemy spójny portret miejsca zapomnianego przez Boga i ludzi, w którym jednym ocaleniem jest miłość – ta damsko-męska i ta rodzicielska. Ocaleniem, które jest trudno spełnialne, ale zdaniem autora jednak możliwe. Wypada mu w tej kwestii zaufać. Dla Polaków pamiętających czasy stanu wojennego te obrazki nie stanowią zaskoczenia. My znamy takie zimy, takie brudne szyby w autobusach i takie błotniste ścieżki. Beznadziejny świat, od którego odgradzaliśmy się ciepłem domowego wnętrza, spotkaniami w rodzinnym gronie, grupowym słuchaniem zachodniego radia. Sobola jednak nie interesuje polityka, on tylko rejestruje rzeczywistość. Mimo to udało mu się stworzyć portret komunizmu po komunizmie. Portret życia postideologicznego, w którym ideologię wyparto, nie tworząc nic w zamian.

Najnowsza seria zdjęć Jacoba Aue Sobola „Arrivals and Departures” do tej pory prezentowana była na wystawie w słynnej C/O Berlin, a kolejno w Polsce. Ekspozycję przygotowała Leica Gallery, która zainaugurowała ją, już oficjalnie, otwarciem swojej nowej siedziby w budynku dawnej cenzury przy ul. Mysiej 3 w Warszawie. To prestiżowe i raczej snobistyczne miejsce, zawierające przede wszystkim modowe i designerskie butikie uznanych polskich marek. Ostatnie piętro położone w samym centrum stolicy kamienicy zostało przeznaczone na przestrzeń dedykowaną sztuce. To tu oglądaliśmy wystawę Sobola, a wcześniej także przygotowaną przez Leicę ekspozycję Eliota Erwitta. Sama Leica Gallery mieści się piętro niżej. Jej przestrzeń jest skromniejsza, stąd będą się odbywać w niej mniejsze wystawy, warsztaty i spotkania z twórcami fotografii czy krytykami. Na 3. piętro Leica zaprosi natomiast przy okazji większych ekspozycji, które zaplanowane są kilka razy w roku. ■





ANNA KANIA

Life book

Carolee Schneemann

Jej księgi-
-dzienniki
(...) stapiają
się we wspa-
niałą pamięt-
nikarską
opowieść.

Carolee Schneemann, prekursorka sztuki feministycznej na świecie, od niemal pięciu dekad szokuje swoją twórczością. Była także inspiracją dla takich artystów, jak Cindy Scherman, Marina Abramović, Tracey Emin, w Polsce Natalia LL, a nawet gwiazda muzyki pop – Lady Gaga. Jej znaczenie jako artystki podkreśla się dziś we wszystkich opracowaniach na temat sztuki kobiecej. Zaczynała swoją działalność twórczą od malarstwa, które później poszerzyła o sztukę ciała, performans oraz video. Dzięki zaproszeniu Centrum Sztuki Wro, Carolee Schneemann gościła we Wrocławiu, gdzie miała miejsce wystawa jej twórczości pt. „Life book” oraz związana z nią projekcja biograficznego filmu pt. *Breaking the frame*, autorstwa Marielli Nitosławskiej (również autorki wystawy). Na wystawie zaprezentowana została twórczość artystki z całego okresu działalności, choć nie była to retrospektywa, a raczej rozszerzenie wybranych wątków podjętych w filmie. Wrocławska wystawa korzystała więc z materiałów, które powstały podczas pracy nad filmem *Breaking the frame* – dokumentującym życie i twórczość tej wybitnej nowojorskiej artystki. Sama ekspozycja została rozmieszczona na trzech poziomach galerii, a jej główna część w formie wielomedialnej przestrzennej instalacji, znalazła się na najwyższym piętrze i wieńczyła całą wystawę. Rozmieszczone blisko siebie sekwencje filmowe, uzupełniono projekcjami fotografii, szkiców, fragmentów prac, dzienników i listów, co daje wrażenie obcowania z przekrojem życia i twórczości Carolee Schneemann, zacierającym niemal granice pomiędzy tym, co jest sztuką,

a co jej życiem. W licznych rozmowach artystka była pytana o te właśnie granice. Jej dzienniki, które zeskanowano w dużej rozdzielczości i udostępniono zwiedzającym, początkowo nie miały być pokazywane szerokiej publiczności. Jednak pokazanie ich okazało się trafionym pomysłem, a jak powiedziała sama Schneemann: *Mariella, nie niszcząc prywatności, w spójny sposób ożywiła historię i umieściła ją w szerszym kontekście, łącząc osobistą prywatność z pracami, które w założeniu nie były pomyślane jako prywatne* (...) [1]. Dzienniki dokumentują życie codzienne artystki – jej zwyczajność, ale ujętą w solidnej formie i za pomocą przemyślanej struktury. To, że zostały one zrealizowane według rygorystycznych, narzuconych sobie przez autorkę zasad, może być przeciwwagą dla ulotności chwil dokumentowanych przez Schneemann. Jej księgi-dzienniki są, jak pisze Nitosławska – *misternym kolażem powycinanych zdjęć i notatek, pomalowanych intensywnymi pociągnięciami farby, portretujących materialne i psychiczne obrazy światów, które stapiają się we wspianą pamiętnikarską opowieść. Jako artystyczne zapiski, śledzą wewnętrzne i zewnętrzne światy Schneemann w mieszance obserwacji i emocji, będąc źródłem świadectwa jej własnego bycia w sztuce* [2]. Pierwsze zapiski fotograficzne miały miejsce już w dzieciństwie Carolee, kiedy fotografowała ona swoje koty (pojawiające się później w całej jej twórczości), liście, trawę, wodę, różnorodne sytuacje. Powsta-

1 Artist Talk z Carolee Schneemann w Centrum Sztuki WRO, 30.10.2013, video. wrocenter/carolee-schneemann

2 Gazeta poświęcona wystawie „Life book”, Centrum Sztuki WRO, 2013.



wały zwykłe fotografie, takie, które prawie każdy dla siebie tworzy, a dopiero połączone w pewne narracje i opracowane artystycznie w dziennikach, zyskiwały całkiem nowe życie. W czasie powstawania dzienników następowały pewne zmiany w ich wyglądzie, ale tylko jedna z nich miała większe znaczenie – wprowadzenie komputera i plików cyfrowych, które odmieniły sposób ich przygotowywania. Ogromna ilość zdjęć i ograniczona ilość czasu, jakim dysponuje artystka, odbiły się na ich kształcie – wyglądają teraz inaczej, a dzięki możliwościom edycji w komputerze są uzupełniane, a wczesne dokumenty na nowo opracowywane. *Life books* pełniły w przestrzeni ekspozycyjnej najważniejszą rolę. Pięć ogromnych ksiąg prowadzonych przez Schneemann w ciągu trzydziestu lat (1955-1985), było pokazywanych w zdigitalizowanej formie, w wybranych fragmentach. Jej osobiste zapiski, tworzą wraz ze zdjęciami określone narracje, które mają za zadanie postawienie pytań o granice pomiędzy życiem i sztuką, a także o to, jak daleko możemy wglądać w sferę prywatną, co tak naprawdę jest dostępne z jej życia w tych księgach. Można je również traktować jako część większej opowieści i odnieść do sekwencji z jej filmów, które odpowiadają kadrom fotograficznym.

Życie i sztuka to, w przypadku Carolee Schneemann, nierozdzielne powiązanie, tak samo jest w przypadku sztuki i jej ciała. Odkąd zaczęła je wykorzystywać w swojej twórczości, wzbudzała ogromne kontrowersje. Przykładem jest choćby wideo nagrane z pierwszym mężem Jimem Tenneyem (kompozytorem), pt. *Fuses*, przedstawiające ich intymne sceny, czy późniejsze *Interior Scroll* z 1975 roku, bardzo kontrowersyjny manifest o sztuce, do którego artystka użyła seksualności własnego ciała i który wywołał skandal. Elementem działania było wyciąganie przez artystkę ze swojej wagiyny zwoju papieru, z którego odczytywała tekst, będący krytyką męskiego spojrzenia na „sztukę kobiecą” czy „kobiecość sztuki”. Kamieniem milowym okazało się być dla artystki wideo *Meat Joy* z 1964 roku. Spektakl opierał się na pierwotnych odruchach i sprawiał wrażenie instynktownych działań, chociaż był w szczegółach wyreżyserowany, przemyślany w każdym geście i ruchu. Młodzi tancerze-kobiety i mężczyźni-ubrani w bieliznę,

zmysłowo traktowali obiekty w postaci surowych kurczaków, ryb, kielbas, przytulając je i przekazując partnerom, a także pokrywając swoje ciała farbami. Manifestowali w ten sposób odbiór rzeczywistości za pomocą pięciu zmysłów, pokazywali radość i cielesność, unikając kontekstu społecznego i przypisanym nam z góry ról płciowych. Szokująca *Radość mięsa* (tak jak późniejsze *Up to and Including Her Limits* z 1973 roku) była także reakcją na action painting Jacksona Pollocka czy też działania akcjonistów wiedeńskich. Na wystawie został wyświetlony film z tego performansu, który z inicjatywy organizatorów miał charakter interaktywny.

Carolee Schneemann pomimo osiągniętych 74 lat ciągle jest aktywna zawodowo. Dokumentację wideo jednej z jej najnowszych prac można było również zobaczyć na wystawie. Powstała w 2013 roku *FLANGE 6rpm* to w oryginale instalacja z siedmiu rzeźb – silników (flange), z umieszczonymi na nich jakby skrzydłami, które są wprawione w ruch. Wykonane specjalnie techniką traconego wosku zyskują przez to wrażenie organiczności żywych organizmów. Mobilne skrzydła rzucały cienie pod wpływem projekcji płomieni z umieszczonych na wprost monitorów (płomień zostały nagrane w odlewni, w której wykonano elementy ramiono-skrzydeł). Rozwinięcie skrótów *6rpm* to *six revolutions per minute*. Praca jest bardzo efektowna i odrealniona, w przeciwieństwie do wcześniejszej twórczości artystki. Równie silnie oddziałująca, ale podążająca w sferę metafizyczną i symboliczną. W przekrojowej prezentacji twórczości Schneemann nie zabrakło jej dokumentacji w postaci plakatów z ważniejszych wydarzeń artystycznych (1963-2013), których jest ona autorką.

Wrocławską wystawę dowodzi, jak ciekawa i różnorodna jest twórczość Carolee Schneemann. Stwarza również potrzebę głębszego poznania jej sztuki i uświadamia, jak wiele zrobiła ta artystka dla sztuki kobiet, wciąż jeszcze nie docenianych w należyty sposób w artystycznym świecie zdominowanym do niedawna przez mężczyzn, gdzie kobieta była częściej tematem dzieła niż jego autorką. ■

Auto-Portrety Gierałtowskiego



1

Gdy Roland Barthes (*Światło obrazu*) mówi, że wielcy portreciści w fotografii są twórcami mitów, miał na myśli zdjęcia Nadara, Sandera i Avedona, kreujących „wizerunki” zachodnich społeczeństw, a w zasadzie ich wybranych warstw. Tę uwagę można odnieść także do skali naszego kraju, czasu i ludzi, których wizerunki ujął w swych portretach Krzysztof Gierałtowski. Również on kształtuje pewien mit ludzi żyjących w czasach PRL-u, jak i później, w pierwszych kilkunastu latach wolnej Polski; a jego specjalnością okazały się subiektywnie potraktowane i z właściwą temu twórcy zmyślnością inscenizowane portrety znakomitych przedstawicieli nauki, kultury i polityki – osób żyjących w tamtych czasach, najczęściej już nieobecnych na tym

świecie. Utrwalił w ten sposób obraz dawnych elit – od Steinhausa, poprzez portrety m.in. Wańkowicza, Jędrusik, Tyrmanda, Kieślowskiego, Lema, Stażewskiego, Holoubka, Beksińskiego, Skrzyneckiego, Jastruna, Kołakowskiego, Niemena, Starowieyskiego i wielu innych przedstawicieli polskiej inteligencji. Gierałtowski – już od początków lat 70. – realizował gigantyczny projekt portretowania ludzi „znanych z dokonań” i jak to podkreślał – podjął się zamiaru *tworzenia tożsamości narodowej, poprzez utrwalenie obrazu Polaków*. Jego wystawa pt. „Portret bez twarzy”, prezentowana najpierw w Warszawie, potem w Muzeum Narodowym we Wrocławiu (lutym-marzec 2014 r.) i później, m.in. w Krakowie, Olsztynie i Lwowie, jest tego zamiaru przewrotnym dowodem. Otóż artysta

Krzysztof Gierałtowski

1. *Krzysztof Gierałtowski z wąsami w negatywie*, 2001
2. *Marek Konieczny artysta awangardowy*, 1978
3. *Erwin Axer – reżyser teatralny*, 1983



zebrał na niej wiele znakomitych konterfektów swoich rodaków, dając tym samym dowód obecności pokoleniowej, a jednocześnie reprezentacji czasów PRL-u, a jednocześnie w tym zbiorowym społecznym portrecie wyeksponował także – jakby rozpisany na wiele postaci – swój autoportret. Otóż obok włączonych w cykl prezentacji (podobnie jest w albumie towarzyszącym ekspozycji) własnych zdjęć rodzinnych, Gierałtowski w zasadzie tak kreował sylwetki sławnych osób, ubierał je w inscenizowane przez siebie pozy, rekwizyty czy – mówiąc dosadniej – przydawał ich twarzom odpowiednio przysposobione „maski”, że w wielu przykładach niemal „przebijał się” (nie wizualnie) autoportret ich autora. Wprawdzie każdy portret psychologiczny jest w swej istocie wypadkową dostrzeżonych i umiejętnie wydobitych psychiczno-emocjonalnych skłonności modela, co i dodanych do tego projekcji osobowościowych samego twórcy zdjęcia. Może właśnie w tym tkwi usprawiedliwienie dla zaskakującego tytułu całej wystawy: „Portret bez twarzy” – bo przygotowując na potrzeby fotografii twarze swych bohaterów, on je jednocześnie „przesłaniał” (albo maskował) swoim, dostosowanym do danej postaci, widzeniem. Tak powstawał, rozłożony na galerię postaci, wielki auto-portret społeczności, której nieodłącznym składnikiem jest także jego twórca. A w tym jawi się również pretekst do mitologizacji tych przedstawień, gdyż w tamtych czasach (głównie PRL-u) trzeba było przybierać maski; trzeba było prowadzić grę z ideologią i z władzami tę ideologię promującymi.

Zdolność portretowania zawdzięczał – potwierdza to Gierałtowski – wspaniałej wolności, jaką sobie faktycznie uzurpował. Tak było, że każdy, nawet zamówiony >





1

celowo portret (polityka czy urzędnika) ostatecznie wychodził spod ręki artysty jako osobny obraz jego widzeń i subiektywnych przekształceń. Gierałtowski inscenizował twarz i sylwetkę portretowanego, starając się zapisać emocję spotkania, i mówił, że *ważna jest idea portretu niepokazującego ujętej antropometrycznie twarzy*. Podkreślał też, że *subiektywna idea portretu ulega weryfikacji w czasie fotografowania kiedy daje fotografowanemu szansę zagrania siebie, przypatrując się mu chłodnym, mechanicznym okiem*. Ale to przypatrywanie się fotografowanej postaci (i twarzy) nie było jednak samo w sobie chłodne; Gierałtowski włączał w proces portretowania (w akt fotograficzny) wiele zabiegów technicznych i kompozycyjnych (np.

efekty nieostrego ujęcia, przesłonięcia, rozbielenia czy celowo dobrane rekwizyty), by w ten sposób „stygmatyzować” portretowaną osobę odczuciami i presją własnych widzeń i doświadczeń. Gierałtowski traktuje wprawdzie swoich modeli z pełną kurtuazją, ale faktycznie „ugniata” ich w swych obrazach jak gutaperkę – ugniata ich światłem, cieniem, dobieraniem się do tej niejasnej i skrytej strony ich osobowości, którą zwykle chronią przed światem zewnętrznym. Przy okazji narzuca swoje wyobrażenia, właśnie nakłada maski, albo tak „obrabia” daną twarz czy sylwetkę, by dotrzeć do warstw głębiej leżących, do ich wnętrza; usiłuje jakby wyjąć tę twarz z osoby. Bo fotografia potrafi wydobyć z człowieka – mówi E. Pontremoli – coś co było



2

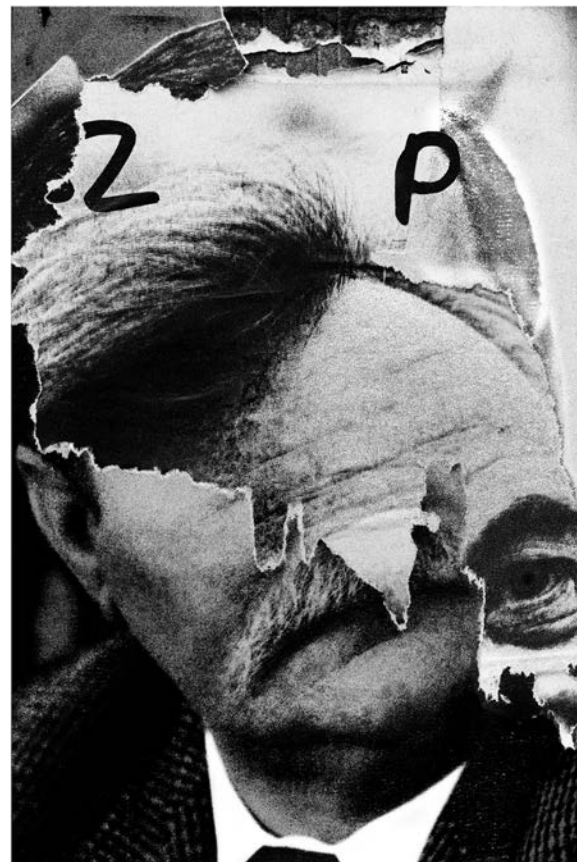
Krzysztof Gierałowski

1. *Krzysztof Gierałowski* *autoportret RTG*, 1987
2. *Maciej Englert* – reżyser, 1979
3. *Tadeusz Mazowiecki*, *Lech Wałęsa*, plakaty, 1990
4. *Krzysztof Zanussi* – reżyser filmowy, lata 80.

zrazu niewidoczne, potrafi przejąć kontrolę nad wizerunkiem, więc możemy stracić kontrolę nad własną twarzą. *Fotografia zadziwia tym i przeraża, że wyzwala zewnętrzność mojego obrazu wewnętrznego, obiektywizuje ją i nieuchronną widzialnością anuluje subiektywne wyobrażenia* – twierdzi E. Pontremoli (*Nadmiar widzialnego*), a wreszcie *narusza prywatność, niszczy sanktuarium mojego wnętrza*.

Portrety Gierałowskiego niejako osaczają podmiot zdjęcia, odsyłają do skrytego ja, czasami inny wizerunek sugerują w „masce” – przysposobionej przez autora tych zdjęć; dlatego łączy się w nich obce z własnym widzeniem. Są to więc portrety spreparowane; bo autor szuka w trakcie stosowanych zbiegów formalnych takiego ich wyrazu, który jest zgodny z jego odczuciami; on stara się jakby odkleić od portretowanych osób ich własne pozy, przybrane miny i maski – by zajrzeć pod spód. Gdzie – jak wiadomo – spodziewa się ujrzeć także odbicie własnego oblicza.

Wprawdzie na wystawie znalazły się nieliczne prace wprost pokazujące twarze przesłonięte dłońmi albo



3



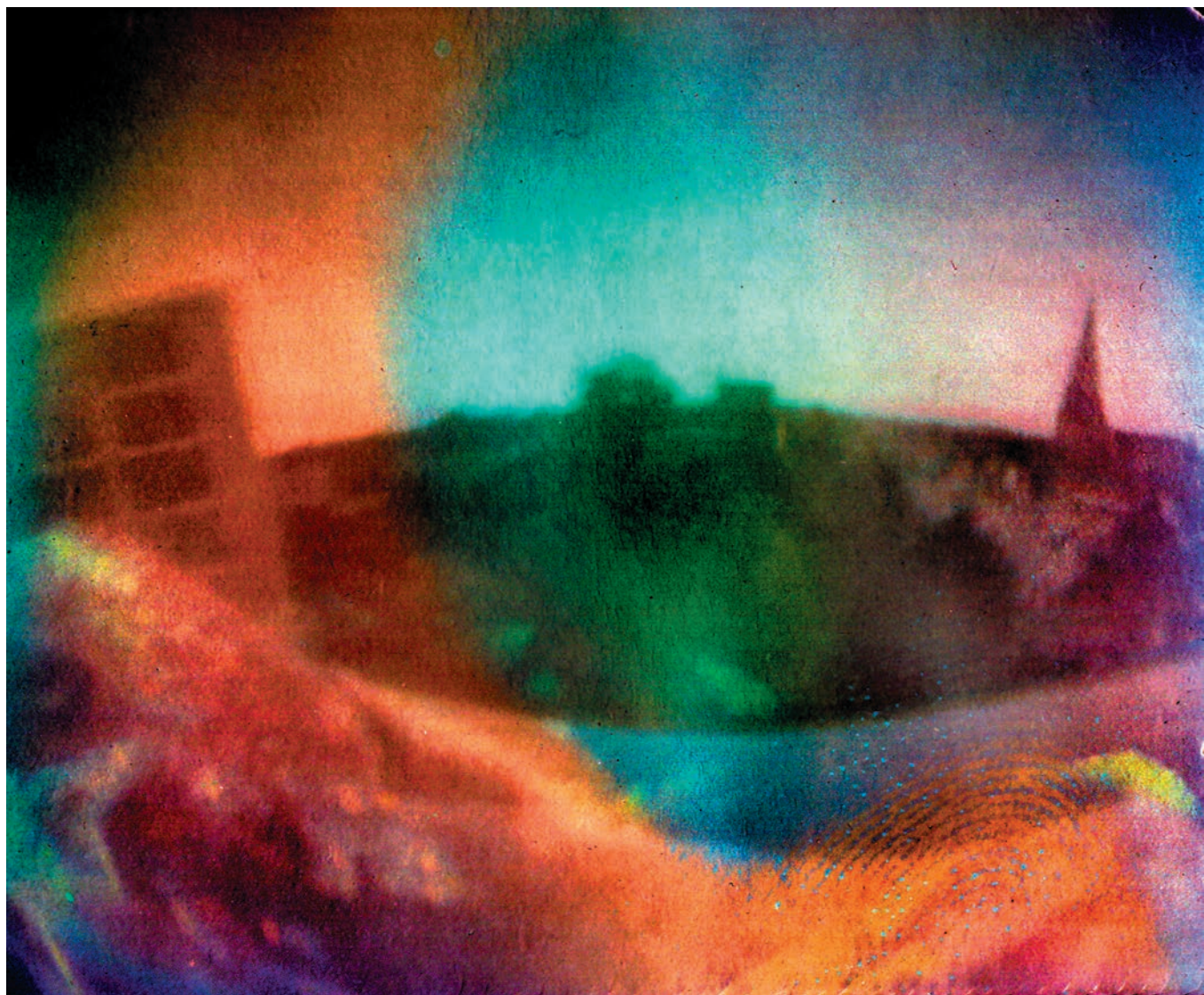
4

same dłonie – jako znak osoby, ale ujęcia takie nie zdominowały ekspozycji i stanowiły de facto tylko jeden ze sposobów odniesienia się autora zdjęć do osobowościowych cech i do psychiki portretowanej postaci. Dominowały więc twarze uchwycone w konwencji subiektywnych zabiegów inscenizacyjnych. Zatem nie są to „portrety bez twarzy”, to są twarze sportretowane kreatywnie, poddane autorskiej interpretacji czy wręcz manipulacji służącej wydobyciu cech wspólnotowych danej społeczności. Zabiegi te, mitologizujące pokolenie bliskie autorowi zdjęć, pozwoliły mu oddać to, co dotyczyło również jego życia, miejsca zajmowanego w tej społeczności, jego sukcesy, a może także niepowodzenia.

Jaką my, Polacy, mamy dzisiaj twarz? I kto – tak jak uczynił to Krzysztof Gierałowski – potrafi dziś oddać „twarz” współczesnych nam ludzi. Wprawdzie na wystawie znalazły się nieliczne przykłady sportretowanych osobowości III Rzeczypospolitej, wielu aktualnie żyjących..., ale to nie są modele ze świata Gierałowskiego. Czy są już jego następcy? Może niebawem ich poznamy? ■

Archiwum zjawisk niezależnych

Fotografie otworkowe Marka Poźniaka w ramach projektu Tomasza i Przemka Zajfertów „The 7th Day”



Marek Poźniak

1. Łódź widok na Katedrę,
2014, camera obscura,
21,7 x 14,2 cm

2. Berlin; widok z Galerii
Breede, 2014, camera
obscura, 115 x 100 cm

3. Berlin; Fasanenstrasse,
2014, camera obscura,
115 x 100 cm

4. Berlin; widok z Galerii
Breede 2, 2014, camera
obscura, 115 x 100 cm

Fotograficzny świat Marka Poźniaka wydaje się być zrodzony z niespokojnych snów, których akcja toczy się w trudnych do zidentyfikowania miejskich przestrzeniach. Obrazy pochodzące z serii „The 7th Day” silnie oddziałują kolorem i swobodą kompozycji. Wyobrażają rzeczywistość zniekształconą i bezludną – miasto pozbawione cieni, okraszone jaskrawymi wstęgami światła wyznaczonymi drogą słońca na niebie. Taką charakterystyczną poetykę prac Marek Poźniak zawdzięcza metodzie, którą się posługuje – jest nią fotografia otworkowa wykorzystująca znany od wieków schemat działania camery obscury.

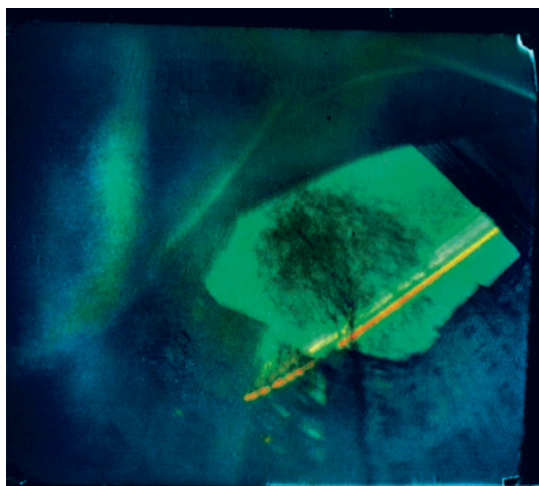
Fotografia otworkowa święci ostatnio triumfy zarówno wśród amatorów, jak i profesjonalistów, co potwierdza, że bezsoczewkowa kamera zdecydowanie nie jest w dzisiejszych czasach passé. To powrót nie tylko do korzeni fotografii, ale i nauki w ogóle, ponieważ historia camery obscury sięga jeszcze starożytności; pierwotnie znajdowała ona zastosowanie w astronomii, znacznie później odkryła ją sztuka. Wykonanie camery obscury samodzielnie jest niezwykle proste. Wystarczy pudełko z umieszczonym wewnątrz materiałem

światłoczułym, do którego przez mały otwór będą przedostawać się promienie słoneczne, aby stworzyć obraz o niepowtarzalnych cechach wizualnych.

Tomasz i Przemek Zajfertowie, autorzy projektu „The 7th Day”, zaangażowali się w propagowanie fotografii otworkowej jako narzędzia kreatywnego. Wspólnie prowadzą bank fotografii wykonanych dzięki camerom obscurum, które również sami wytwarzają i dystrybuują. Do projektu jako autor zdjęć może dołączyć praktycznie każdy, a ilość fotografii w nim skupionych zbliża się obecnie do 1,5 tysiąca. Wspólnym założeniem wszystkich obrazów należących do zbioru banku jest długość ekspozycji – czas naświetlania musi wynosić co najmniej siedem dni.

W ramach projektu globalnego „The 7th Day” powstają też projekty indywidualne tworzone przez artystów. Takim właśnie artystą jest działający m.in. na terenie Polski i Niemiec fotograf i grafik Marek Poźniak. Jego zainteresowanie techniką otworkową dało swój pierwszy owoc w 1999 r. Był nim projekt „Camera obscura Berlin-Stuttgart” zrealizowany wspólnie z Przemkiem Zajferem. Fotografie otworkowe Marka Poźniaka

Długi czas ekspozycji prowokuje nieoczekiwane zdarzenia, które mogą przytrafić się w trakcie naświetlania.

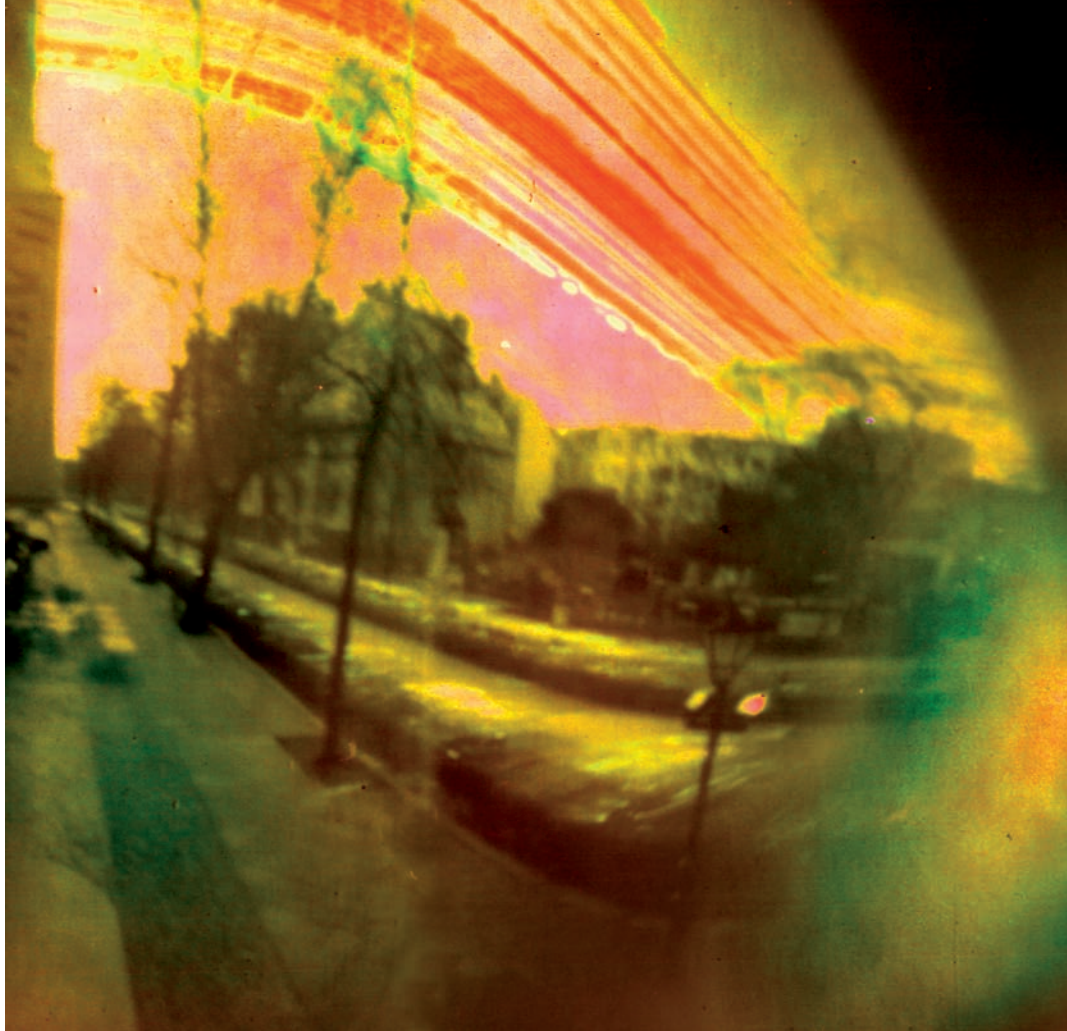


2

powstają od tamtego czasu do dziś dzięki naświetlaniu pozytywowego materiału, jakim jest papier fotograficzny, najczęściej czarno-biały. Pod wpływem reakcji chemicznych przeistacza się on w grę feerii barw. Właściwy efekt powstaje cyfrowo w wyniku zeskanowania pozytywu i wydruku. Fotografie te mają bardzo zróżnicowane formaty – od 2,5x2,5 cm do 80x80 cm; drukowane są na różnych papierach i płótnach.

W projekcie Marka Poźniaka „The 7th Day” artysta funkcjonuje głównie jako poruszyciel, inicjator powstania obrazu fotograficznego. Po rozpoczęciu ekspozycji władza nad fotografią zostaje powierzona otaczającej rzeczywistości. Fotografem staje się cały system następujących w otoczeniu zjawisk przyrody, może nim zostać również przypadkowa osoba, która nieświadomie przesunie kamerę w inne miejsce. Długi czas ekspozycji (najdłuższy trwał trzy lata) prowokuje nieoczekiwane zdarzenia, które mogą przytrafić się w trakcie naświetlania. Również warunki pogodowe wpływają na strukturę naświetlanego papieru wewnątrz camera, a – co za tym idzie – na dodatkowe efekty wizualne. Marek Poźniak, w przeciwieństwie do niektórych innych fotografów posługujących się camera obscura, nie dąży do osiągnięcia rezultatu „technicznie doskonałego” i czytelnego, nie planuje ostatecznego wyglądu obrazu. Jego działanie jest intuicyjne, z założenia badawcze. Artysta wchodzi w twórczą relację symbiozy z Naturą – prowokuje intencjonalny przypadek; pozwala zaskoczyć się nieprzewidywalnością otrzymanych na papierze fotograficznym form i kształtów.

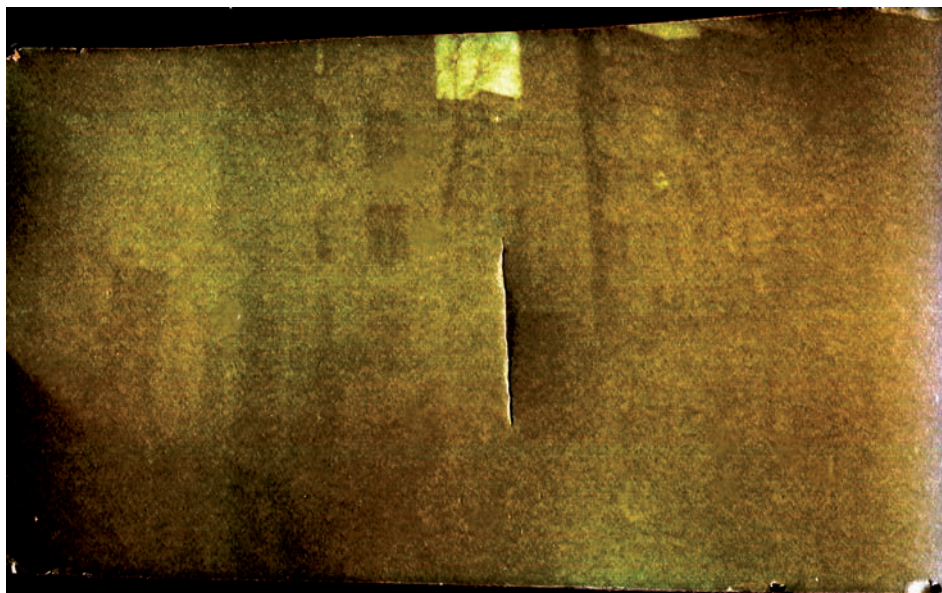
Obraz po oddziaływaniu szeregu reakcji chemicznych, na które wpływać może np. wilgotność powietrza, oddala się od reprezentacji wyglądu faktycznego stanu rzeczywistości znajdującej się przed camera. Czasami dane otoczenie zarejestrowane na fotografii jest nawet niemożliwe do rozpoznania, zupełnie nie przypomina tego obrazu, który postrzegamy dzięki wzrokowej percepcji. Niektóre zdjęcia zatracają swoją fotograficzność na rzecz złudzenia odwzorowania o charakterze niemalże malarskim; można dostrzec w nich podobieństwo choćby do dzieł ekspresjonistów. Marek Poźniak bezwzględnie włącza również do swojego cyklu obrazy, które nie są w najmniejszym stopniu odbiciem rzeczywistości, a stanowią jedynie obrazy degradacji papierów pod wpływem czynników zewnętrznych. Artysta traktuje je jako twory równorzędne dla fotografii reprezentujących. Zdjęcia z camera obscury wkraczają tym samym na teren teoretycznych rozważań dotyczących problemu reprezentacji w fotografii, badanego m.in. przez Rogera Scrutona. Marek Poźniak dyskwalifikuje klasyczne pojmowanie fotografii wykonanej z intencją wygenerowania dosłownej podobizny rzeczywistości.



3

Fotografia otworkowa wydaje się być dla Marka Poźniaka rodzajem eksperymentalnego zapisu obrazów miejsc dobrze mu znanych, które nie mogą zaistnieć w codziennej percepcji. Twórca wykonuje zdjęcia tą metodą w miejscach, w których przebywa dłużej niż tydzień – zawsze jest obecny w pobliżu otoczenia, które rejestruje camera obscura. Zapis ten stanowi zatem rodzaj pamiętnika, choć nie jest to zapis osobistego przeżycia, wspomnienia, ale sytuacji dziejącej się równoległe do życia artysty. Marek Poźniak odrzuca subiektywną selekcję prac, stanowiących jego autorski zestaw „7th day” – włącza do niego bez wyjątku wszystkie obrazy, które wykonał. Nie istnieje dla niego pojęcie „zdjęcia nieudanego”, nie odrzuca on żadnej fotografii. Tworzy tym samym archiwum zjawisk niezależnych, choć sprzężonych z jego osobowością i doświadczeniami. Wypowiedź Marka Poźniaka w ramach globalnego projektu Zajfertów wyróżnia się przez to na tle działań innych autorów niezwykłą swobodą i szczerością artystycznego gestu. Przesiada przez nią ciekawość świata, pytanie o istotę fotografii. ■

4



Określenie nowej koncepcji inscenizacji

Prace absolwenta szkoły filmowej w Łodzi Igora Olesia zwróciły moją uwagę na wystawie „Przestrzenie ujawnione” (MGS Łódź, 2011/2012). Idea ekspozycji w dużej mierze sprowadzała się do manualnego i rzeźbiarskiego opracowania formy fotograficznej. Nowoczesne związki fotografii z rzeźbą, a właściwie „obiektem” istnieją przynajmniej od czasów dadaistów i Man Raya, ale rzadko eksplorowane są w nauczaniu fotografii. Obecnie dominuje dokumentalny paradygmat, ale jak wielokrotnie podkreślał sam Przyborek jest to tylko iluzja dokumentalnego zapisywania rzeczywistości.

Samodzielny styl Olesia można było zobaczyć na dużej wystawie w Galerii „FF” z 2013 pt. „Limbo” (Melancholia), która dla mnie była jedną z najważniejszych wystaw towarzyszących Fotofestiwalowi w Łodzi. Szkoda, że w niewielu publikacjach podkreślono zarówno ideowe, jak i formalne, znaczenie tej wystawy. Wynika to z braku profesjonalnych krytyków oraz presji tzw. nowego dokumentu, który z założenia nie interesuje się tego typu przekazem artystycznym, z założenia aspirującym do kategorii sztuki.

CO WYZNACZA DOTYCHCZASOWY HORYZONT FOTOGRAFII?

Aby odpowiedzieć na to prymarne pytanie, posłużę się wybiórczą analizą kilku cykli Olesia, aby na końcu tekstu spróbować osiągnąć cel pracy krytycznej polegający na określeniu specyfiki pracy twórczej.

Fantasmagoria jest podróżą do wnętrza. Fotografie są jak kadry z filmu science fiction ukazujące skryte wrażenia na temat ogólnego zagrożenia życia przy podkreśleniu własnej wrażliwości i preferencji w sztuce współczesnej, które można określić jako teatralizację czy nową odmianę „fotografii inscenizowanej”, a w mniejszym stopniu tradycję land-artu i minimal-artu. W tym także romantycznym z tradycji cyklu zaakcentowane zostały fragmentaryzacje pejzażu.

Cykl „Hostel” jest zaskakujący ze względu na trochę mylącą nazwę, nie mającą nic wspólnego z tytułowym miejscem, co bardziej istotne, osiągnięciem efektu wizualnego obrazu cyfrowego za pomocą narzędzi analogowych. Ale to też nie istota tej realizacji. Ciekawe dla mnie jest uzyskanie nowej koncepcji obrazu abstrakcyjnego zawierającego jednak w sobie realność rzeczywistości. Istotny jest tu także uzyskany element złudzenia perspektywicznego.

Myślę, że cykl ten nabrałby nowego i ważniejszego znaczenia w przypadku uzupełnienia go koncepcją teoretyczną na temat obrazowania i iluzji najnowszego obrazu. Podobnie jak na nowe obrazy, bliskie tym razem abstrakcji aluzyjnej, patrzę na cykl „Parking”, w którym poza jedną realizacją z kamieni wszystko zbliżone jest do nierealności, ale jest fizycznie widzialne! Na tym polega zaleta widzenia fotograficznego, rzadziej malarskiego. Pojawia się tu także bardzo ważny problem naszych czasów wyrażony poprzez zakrzywiony i nierealny horyzont będący piękną metaforą ponowoczesności.

Wielu z fotografujących spyta, czy Igor Oleś jest fotografem, czy zna tajniki i rzemiosło „zdejmwania widoków świata, czyli potrafi zrobić np. portret”? Tak, i doskonale widać to w cyklu „Vanitas”, w jego części pierwszej ze znikającymi czy precyzując z zamalowywanymi postaciami, wynurzającymi się z pramaterii czy otchłani. Bardzo interesujące jest potraktowanie zwykłego portretu jako formy martwej natury! Także w istotny sposób odżywa

tu tradycja body-artu czy action painting połączona z psychologicznym rysem fotografii. Zwracam uwagę na te prace, ponieważ w różnych obszarach najnowszej fotografii polskiej, także reklamowej, pojawiły się podobne rozwiązania. Czy są one wynikiem przypadku czy sięgania do rozwiązań Olesia?

Ale młody artysta jest jednak chyba zwolennikiem tradycji modernistycznej i racjonalnego pojmowania świata, przynajmniej na tym etapie życia. Świadczy o tym kolejny cykl stereoskopowych prac pt. „Zależności” będący konceptualnym małym traktatem o przemianie materii i zależności pozornie sprzecznych form i rzeczy. Ten cykl z kolei jest najbardziej iluzjonistyczny ze względu na technikę, w jakiej został wykonany oraz świadome wykorzystanie form perspektywicznych (pierwszy plan) i płaskich.

SYMBIOZA (FOTO CAFE 102, ŁÓDŹ)

Na ekspozycji pokazano kilkanaście portretów wykonanych w romantycznym nastroju i intymnych relacjach z naturą. Były to niekonwencjonalne akty w lesie i jeden świetny portret, w którym twarz stojącego w swobodnej pozie młodzieńca paradoksalnie zakryta była mchem. W ten sposób zrealizowała się idea „intymnej”, ale surrealnej w wyrazie symbiozy. Do wykonania pokazu artysta użył różnorodnego w koncepcji arsenału form, w których tradycja surrealizmu, a nawet konceptualizmu, łączyła się z fotografią pejzażową.



1

LIMBO (MELANCHOLIA)

Zarówno wystawa fotografii dyplomowych, jak i obiektów (krzesło wyrzeźbione stearyną!) wpisała się w tradycję pojmowania melancholii przez krakowskich artystów z okresu Młodej Polski (Witold Wojtkiewicz, Stanisław Wyspiański), ale również była reinterpretacją filmu *Melancholia* Larsa von Triera, który przedstawił oczekiwanie na „ostateczny koniec”. Pokazane prace, w tym: wędrownka dzieci-lalek, ręka w nieokreślonej zamkniętej przestrzeni, profetyczny autoportret ukazujący autora, jako starego mężczyźnię, wewnątrz

Igor Oleś

1. *Bez tytułu*, z serii „Vanitas”, 2009/2010
2. *Bez tytułu*, z serii „Hostel”, 2011
3. *Bez tytułu*, z serii „Limbo”, 2013

bez wyjścia (jak w filmie *Cube*) świadczą, że młody artysta zbudował własną przestrzeń artystyczną posługując się interesującą symboliką zarysowaną w formule „limbo”, która w teologii katolickiej jest miejscem, [...] *do którego trafiają dusze nieochrzczonych dzieci* [1]. Limbo w dyskursie mitologiczno-teologicznym jest przede wszystkim miejscem w piekle – granicznym i nieokreślonym, nie jest jednak zasadą oficjalnej doktryny Kościoła. Dla Olesia „limbo” oznacza jednak przede wszystkim stan zawieszenia emocjonalnego, wspomnień związanych z dzieciństwem. Napisał do mnie: *Cały zestaw dotyczy choroby i wspomnień z dzieciństwa a także odwołań do medytacji w moim przypadku z buddyzmu tybetańskiego: zdjęcie z płucami, czy poduszka jako metafora poduszki medytacyjnej oraz zdjęcie tego dziwnego kwiatu w niebieskim pokoju. To kwiat arura, który na buddyjskich tankach trzyma w dłoni Budda Medycyny (tyb.: Sandzie Menla). Ten obiekt jest moją wersją tego kwiatu* [2].

W CZYM TKWI ISTOTA STYLU?

Niektórzy krytycy i teoretycy twierdzą, że w obecnych czasach w fotografii i generalnie w sztukach wizualnych nie jest potrzebny własny styl, gdyż żyjemy w epoce pluralizmu, chaosu, a także przewrotnego łączenia odmiennych technik. Ale nawet najważniejsi filozofowie ponowoczesności, jak Jean-François Lyotard domagali się w latach 80. XX wieku oryginalności. Zwróćmy uwagę na konkluzje zawarte w książce Wolfganga Welscha *Nasza postmodernistyczna moderna* (Warszawa 1998), w której na przykładzie architekta Jamesa Stirlinga argumentował potrzebę innowacyjności i oryginalności pomimo obowiązującego prymatu pluralizmu, a nie dominacji logocentrycznego modernizmu, który odszedł w końcu XX wieku do lamusa historii. Czy powróci, jak pragnie tego od lat 80. XX wieku Jürgen Habermas?

Właśnie takie istotne i przekonujące atuty indywidualizmu i poszukiwania nowej formy, które pochodzą ze sztuki najnowszej o modernistycznym rodowodzie, a łączą się z bardzo umiejętnym operowaniem techniką fotograficzną, jednocześnie opierając się na wierze w racjonalizm umysłu połączonego z interioryzacją oraz imaginacją, znajduję w twórczości Igora Olesia. Dlatego można je określić jako niezmiernie udane stworzenie nowej formuły inscenizacji wywodzącej się z pracowni Grzegorza Przyborka. Moim zdaniem Oleś jest najważniejszym kontynuatorem jego oryginalnej myśli artystycznej. ■

1 G. Przyborek, *0*, http://www.galeriaff.eu/2013/oles/oles_p.html

Oczywiście każda działalność artystyczna jest połączeniem dwóch wymiarów: „zewnątrznej rzeczywistości” i „wewnętrznej” kreacji. W tym konkretnym przypadku sfera introwertyczna, czyli imaginacja jest podstawą działania artystycznego, jak też konkretyzowania się w specjalnie konstruowanym obrazie – rzeźbie.

2 I. Oleś, mail do K. Jureckiego, 23.02.2014.



2



3

JOANNA BĄK

„Inne Miasto”

Elżbiety Janickiej i Wojciecha Wilczyka

„Inne Miasto” Elżbiety Janickiej i Wojciecha Wilczyka, czyli kolektywu Janicka & Wilczyk powstałego w związku z realizacją tego projektu, to dokumentalna opowieść o mieście, którego już nie ma, to fotograficzne poszukiwanie świadectwa przestrzeni szczelnie przykrytej przez kolejne partie eklektycznej zabudowy.

Wystawa zaprezentowana w warszawskiej Zachęcie trwała od 22.06 do 28.07.2013 roku, jednak niektóre ze zdjęć ukazały się wcześniej w książce Elżbiety Janickiej pt. *Festung Warschau. Raport z oblężonego miasta* i później, chociażby na wystawie w BWA Galeria Sztuki w Olsztynie (12.09 – 20.10.2014 r.).

„Inne miasto” jest cyklem fotografii dokumentalnych ukazujących granice dawnego getta wpisanego w obraz współczesnej Warszawy. Już sam tytuł wystawy odnosi się do jej prymarnych znaczeń. Inne, a więc odmienne od tego, które funkcjonuje w naszej świadomości, z którym obcujemy na co dzień – często niewygodne, bo w końcu lokacja warszawskiego getta to ściśle centrum wyrosłe na jego gruzach.

Miasto skrzętnie zagospodarowało przestrzeń po getcie. Kolejne warstwy zabudowy piętrzące się na fotografiach Janickiej i Wilczyka świadczą o tym, że walka toczy się nie tylko w obrębie gruntu, ale także rozgrywa się o linię horyzontu, którą wyznaczają coraz to wyższe drapacze chmur [1]. Dzielnica Północna została zagospodarowana w myśl założeń urbanistycznych pochodzących z różnych okresów przeobrażającej się Warszawy. Ponadto przytłacza ją gruba warstwa reklam.

1 Zagadnienie to ciekawie rozwinęła Gabriela Świttek w tekście *Grunt i horyzont* umieszczonym w katalogu towarzyszącemu projektowi „Inne Miasto”.

Przed takim wizerunkiem stolicy artyści nie starają się uciec – wręcz przeciwnie, używając fotografii jako narzędzia służącego do wypowiedzania się w istotnych kwestiach, prezentują krytyczne spojrzenie na miasto i jego współczesne oblicze.

Eklektyczność budowli socjodemokratycznych i kapitalistycznych połączona z ciągłą rozbudową i dynamiką zachodzących zmian sprawia, że nawet w obrębie dokumentacji prowadzonej przez trzy lata Janicka i Wilczyk zarejestrowali miejsca, które zostały poddane drastycznej metamorfozie. Co więcej, przeobrażenia te dzieją się niemalże na naszych oczach. Doskonałym przykładem są okolice Ronda ONZ (przed 1945 rokiem odcinek Twardej) sfotografowane 11 marca 2011 roku z budynku położonego przy ulicy Jana Pawła II 20. Dzisiaj ten obszar wygląda zupełnie inaczej z powodu powstającej tam drugiej linii metra.

W konglomeracie tych i innych założeń urbanistycznych odnajdujemy ślady pamięci po żydowskim getcie. Takim zachowanym świadectwem jest podstawa muru getta znajdująca się między ulicami Żółtą 60 i 62 i Sienką 55 i 57 sfotografowana 19 marca 2011 roku. Zdjęcie to nosi tytuł *Małe getto. Widok ze Żółtej 62 w kierunku wschodnim* i ukazuje wspomniany fragment muru w znacznie szerszym kontekście. W tle rysuje się Pałac Kultury i Nauki czy plac budowy wieżowca znajdującego się na ulicy Żółtej 44. Budynek zaprojektowany przez Daniela Libeskinda został ukończony w kwietniu 2013 roku, co sprawia, że kadr Janickiej i Wilczyka – podobnie jak w wielu innych przypadkach – jest już ujęciem anachronicznym, oddającym pewien etap przeobrażeń urbanistycznych miasta, które domaga się ciągłej aktualizacji.

1

2

Projekt ukazuje znacznie więcej newralgicznych punktów, miejsc znaczących, takich jak chociażby dawne żydowskie Nalewki, dawny Umschlagplatz czy synagogę im. Nożyków i wiele innych wpisujących pamięć o żydowskiej Warszawie w obręb ogólnej świadomości społecznej, w której z łatwością zakorzenił się nowy, współczesny obraz miasta. Wilczyk w wywiadzie udzielonym Lidii Ostrałowskiej podkreśla: *Mieliśmy poczucie, że obcujemy ze światem nieprzedstawionym albo przedstawianym w sposób, który nie narusza utartych schematów, w myśl których getto jest zawsze daleko i jakby gdzie indziej* [2].

Punkt widzenia zaproponowany przez Janicką i Wilczyka odrywa odbiorcę od ziemi. Fotograficy proponują widok z góry zwany w malarstwie perspektywą nadpowietrzną, a w fotografii XIX-wiecznej określaną mianem widoku administracyjnego. Janicka i Wilczyk szukają najwyżej położonych punktów zwróconych w stronę dawnego getta – wykorzystując dachy i okna ostatnich pięter budynków, z których starają się odtworzyć jego granice. Panoramiczność ujęć pozwala na osadzenie relikwów i pozostałości po getcie w znacznie szerszym kontekście. Jak mówi Ewa Janicka: *Z góry widać ponadto trzy rzeczy. Po pierwsze, nałożenie na siebie dwóch miast: powojennego na nieistniejące wojenne i to sprzed wojny. Po drugie, kolejne warstwy architektoniczne, charakterystyczne dla poszczególnych etapów zabudowy terenu. Po trzecie, konfrontację dwóch projektów społecznych i urbanistycznych* [3].

Zresztą równie ważne są punkty orientacyjne pojawiające się na każdym zdjęciu. Takimi topograficznymi drogowskazami są często kościoły, wieżowce, sądy, charakterystyczne place. Do nich zaliczyć można Pałac Kultury i Nauki, kościół rzymskokatolicki na Nowolipkach czy Błękitny Wieżowiec powstały w miejscu Wielkiej Synagogi na Tłomackiem. Takich punktów jest jednak znacznie więcej. Przypominają o tym, że getto powstało w centrum Warszawy, a jego granice – często umowne – wydzieliły znaczną część miasta.

Główne założenia znaczeniowe „Innego Miasta” zostały podkreślone przez szereg podjętych decyzji wpływających na transparentność obrazowania. Przede wszystkim jest to wybór pór roku, w których powstają zdjęcia, a więc okres od późnej jesieni do wiosny, gwarantujący brak bujnej zieleni zaburzającej wygląd pasów komunikacyjnych i budowli. Artyści wykorzystują tylko płaskie światło, unikają światłocieni często kojarzonych z nastrojowością a ponadto zmniejszających wygląd brył. Równie ważnym wyborem okazuje się kolor, który nie się z sobą znacznie mniejszą wartość semantyczną niż technika monochromatyczna bądź sepia. Dodatkowo na fotografiach właściwie nie występuje pierwiastek ludzki. Wybory dokonane przez Janicką i Wilczyka są już pewnego rodzaju interpertacją – świadczą o ostrym odcięciu się od nostalgicznych ujęć Zagłady, często występujących w fotografii mieżącej się z tym tematem.

Taka postawa widoczna jest także w innych pracach artystów. Janicka, chociażby w książce *Festung Warschau. Raport z oblężonego miasta* również przedstawia obraz Dzielnicy Północnej, jednak w tym przypadku konfrontuje różne punkty widzenia i sposoby opowiadania o tych samych miejscach – wizualne i językowe (mamy tam m.in. zdjęcia pochodzące z różnych okresów, pocztówki, foldery, dziecięce rysunki, malarstwo sztalugowe, poezję, artykuły prasowe, debaty parlamentarne i in.) stanowiące o wzajemnej dialogiczności, budującej wieloaspektowy obraz miejsca. Dobrym przykładem takiego projektu Wilczyka jest cykl zdjęć pt. „Niewinne

Janicka & Wilczyk

1–2. *Inne Miasto*, wystawa w Zachęcie – Narodowej Gallerii Sztuki, fot. Joanna Bąk
3. Z cyklu *Inne Miasto*, *Małe getto. Widok ze Złotej 62 w kierunku wschodnim* – 19 marca 2011, wydruk archiwalny na papierze bawełnianym, 132,5 x 110 cm

oko nie istnieje”, w którym autor prezentuje ponad 300 synagog i domów modlitwy albo pozostających w ruinie, albo uzyskujących zupełnie nowe funkcje po przebudowie. Niektóre z nich stały się sklepami, hurtowniami czy domami pogrzebowymi. Jednak, jak słusznie zauważa Hanna Wróblewska, dyrektorka Zachęty – Narodowej Gallerii Sztuki

we wstępie do katalogu „Innego Miasta”: *Dopiero spólnota artystyczna poprzez połączenie zainteresowań (obrazem, słowem, historią i współczesnością), a jednocześnie różnorodnych podejść – stworzyła w tym artystyczno-archeologiczno-kuratorskim projekcie zupełnie nową jakość* [4].

Cykl fotografii „Innego Miasta” dopełnia mapa opracowana przez kartografa Pawła Wespzińskiego w związku z publikacją książki Barbary Engelking i Jacka Leociaka pt. *Getto warszawskie. Przewodnik po nieistniejącym mieście* będącej zresztą kolejnym ważnym kontekstem dla pracy Janickiej i Wilczyka. Wespziński nałożył na plan „nieistniejącego miasta” [5] (określe-



nie Jacka Leociaka) obraz przebiegu ulic współczesnej stolicy, zaznaczając przy tym ocalałe relikty świadczące o dawnej zabudowie getta.

Warto dodać, że projekt „Inne Miasto” jest działaniem długoterminowym. Zdjęcia próbne powstały latem 2010 roku, a pierwsza fotografia należąca do cyklu datowana jest na marzec 2011 r. Te właściwe zostały zrobione aparatem wielkoformatowym na klisze cięte o rozmiarze 4 x 5 cali umożliwiającym zmianę położenia osi optycznej, co jest bardzo skutecznym narzędziem w fotografii architektury. Projekt rozwija się nadal i jest zakrojony na kilka lat dokumentowania warszawskiej rzeczywistości. ■

2 *Warszawa. Polska. Świat nieprzedstawiony*. Z Elżbietą Janicką i Wojciechem Wilczykiem rozmawiała Lidia Ostrałowska, (w:) Katalog wystawy Janicka & Wilczyk. „Inne Miasto”, red. E. Janicka, W. Wilczyk, s. 92.

3 jw., s. 100.

4 Hanna Wróblewska, *Wstęp*, jw., s. 5.

5 Barbara Engelking, Jacek Leociak, *Getto warszawskie. Przewodnik po nieistniejącym mieście*, Warszawa 2001.

PIOTR JAKUB FERENSKI

Rune Eraker w Mocaku

Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie jako pierwsze w Polsce zaprezentowało prace znanego norweskiego fotografa Rune Erakera (ur. 1961).

Wystawa nosiła tytuł „Wypędzeni”. Składające się na nią fotografie pochodziły z cyklu „Zapach tęsknoty” i były opatrzone autorskimi komentarzami artysty. Jego społecznie zaangażowana sztuka dotyka przede wszystkim problemu cierpienia ludzi doświadczanych konfliktami zbrojnymi, represjami politycznymi, społeczną marginalizacją, klęskami głodu, epidemiami. Zdjęcia dokumentują życie codzienne ludności cywilnej, a także żołnierzy i partyzantów w rejonach dotkniętych wojną, chaosem, biedą. Zostały wykonane na przestrzeni ostatniego ćwierćwiecza w dwudziestu dwóch krajach położonych w różnych częściach świata. Postaci przedstawione przez Erakera wskutek tragicznych okoliczności związanych ze społecznymi i politycznymi napięciami czy sytuacją ekonomiczną zmuszone zostały do porzucenia swych dotychczasowych miejsc i sposobów życia – poszukiwania nowych bezpiecz-

ale i wprost przez samego artystę podnoszonymi we wzmiankowanych autorskich komentarzach. Do podstawowych problemów należy – eksponowany już silnie przez Susan Sontag – „szturm obrazów” zaliczanych do omawianej kategorii, którego efektem jest między innymi swoiste osłabienie naszej odbiorczej wrażliwości. Autorka *Widoku cudzego cierpienia* słusznie twierdzi jednak, iż nie podważa to etycznej wartości zdjęć, ich podstawowym celem jest bowiem skierowanie uwagi na dramat mas, na bezsilność jednostki, na zależność jej losu od walk o władzę polityczną i ekonomiczną oraz na konieczność podjęcia działań prowadzących do poprawy sytuacji w naznaczonych biedą i przemocą regionach globu. Inne ważne, pokrewne pytania odnoszą się do postawy fotografującego, jako niezaangażowanego bezpośrednio w pomoc dokumentalisty oraz do problematyczności estetyzacji ludzkiego cierpienia. Rune Eraker wydaje



niejszych przestrzeni, lepszych warunków bytowych, a także swobody wyznaniowej, ideologicznej, obyczajowej. Norweg wpisuje się tym samym w nurt fotografii ukazującej i uświadamiającej widzom skalę społecznych nieszczęść, nędzy, nierówności, przemocy, brutalności rządzących. Wśród najbardziej znanych przedstawicieli tego nurtu wymienia się choćby Sebastião Ribeiro Salgado czy też nieżyjącego już fotoreportera Kevina Cartera. Listę nazwisk fotografów zwracających w swej sztuce czy praktyce żurnalistycznej uwagę na ludzkie cierpienie można by wszakże ciągnąć w nieskończoność. Fakt ów wywołuje namysł nad kilkoma kwestiami, nie tylko dotyczącymi prac Erakera,

się odznaczać wyjątkową świadomością tych złożonych zagadnień, samorefleksją pogłębianą w stopniu rzadko spotykanym nawet wśród artystów uprawiających sztukę krytyczną. Jak wyznaje w swych komentarzach, dokumentowanie głodu i suszy w Etiopii czy Sudanie, powoduje w nim wewnętrzny konflikt, z którym trudno jest mu sobie poradzić: *z jednej strony chcę zrobić to jak najlepiej jako fotograf, bo wierzę, że mogę w ten sposób coś zmienić, a z drugiej czuję się jak zimny cynik, który żeruje na nieszczęściu innych. W powrotnym samolocie, gdy rolki filmu leżą bezpiecznie w schowku nad moją głową, trzymam kieliszek dobrego czerwonego wina w dłoni i myślę: „Udało się, mam*



zdjęcia". Te słowa norweskiego artysty świadczą nie tylko o wnikliwym wglądzie w własny nierozstrzygalny konflikt moralny, nie tylko o refleksji dotyczącej dylematów związanych z napięciem na styku etyki i estetyki, ale także o dostrzeganiu przez niego europocentrycznych okularów, tworzących reżim skopiczny, na który składają się zarówno horyzonty wartości, jak i dobrobyt panujący w zachodnich społeczeństwach. Jednak, choć jego fotografie i towarzyszące im przemyslenia

są bez wątpienia ważnym głosem w sprawie sytuacji w Sudanie Południowym, Senegal, Kongu, Erytrei, Rwandzie, Haiti, Kolumbii, Ekwadorze, Chile, na Cyprze, w Izraelu, Iraku, Gruzji, Azerbejdżanie, Osetii Północnej, Nepalu, na Sri Lance, w Birmy, Kambodży czy w Indonezji, to tym, co stanowi o prawdziwej potędze prezentowanych obrazów, jest ukazana na nich uniwersalność cierpienia – także w rozumieniu jej okrutnej powszechności. ■

Rune Eraker

1. Indonezja, 1999
2. Haiti, 1999
3. Erytrea, 1998



...nurt fotografii ukazującej i uświadamiającej (...) skalę społecznych nieszczęść...



MAGDALENA KOMBORSKA

Rzeczywistość „autorskiej sceny” fotografii – efekt camera obscury

(...) *World Wide Web* (...) *obiecuję nam to, co najbardziej mistyczne, całkowicie wirtualne, (...) za tę cenę, iż nie wiemy, jakie jej elementy odnoszą się do świata rzeczywistego, a jakie nie* (...) [1].

Współczesna fotografia z niesamowitym impetem tworzy nośną warstwę mass mediów. Zdjęcia te zwykle są amatorskie, automatyczne, powielane, przekształcane, ubogie w fakty i asomatyczny wymiar, bezpostaciowe, bo zmasowane i wyselekcjonowane przez administratorów sieci. Przeciwnością tej profuzji (wielość) stanowi fotografia artystyczna, która zajmuje się rzeczywistą dokumentacją, co udowodnili już „nowi” [2]. Zajęli się oni recenzowaniem przestrzeni, postaci, miejsc, wydarzeń, zbliżając się do formy reportażu. Zdjęcia ich były rejestracją

obecnego czasu. Kolejna odsłona fotografii to dokumentowanie stanów emocjonalnych podczas obserwacji przyrody, np. w pracach Alexandra Bindera, Melanie Wiora, Kateriny Mistal, Sary Wilmer. Rodzaj tej fotograficznej archiwizacji nie stanowił jednak re-wizji postawy samego fotografa, a raczej jego kondycji zależnej od warsztatu. Relacja pomiędzy narzędziem i osobą wykonującą zdjęcie stwarzała tu nietypową atmosferę. Ujawniła się ona w fotografii inscenizowanej, ale zaaranżowana została przez artystę jedynie zewnętrznie. Dziś wytwórca powraca do tradycyjnej, bezpośredniej (niezafałszowanej) techniki rejestrowania, projektuje indywidualne narzędzie – kamerę obscura. Posługując się nią, generuje intymną, wewnętrzną, „scenę autorską” (*self scene*) gdzieś pomiędzy kamerą a wyobraźnią. Odrzuca on możliwości technologiczne coraz to nowszych aparatów, aplikacji. Zmierza się z WWW, inaczej z mechanicznym okiem kamery internetowej. Przypomina mi się tu literacka

1 Umberto Eco, *Szaleństwo katalogowania*, Rebis Dom Wydawniczy, 2009, s. 360.

2 Fotograficy z nurtu Nowych dokumentalistów.



1. **Dagmara Bugaj**, *Miejsca utajone*, 2013
2. **Marek Noniewicz**, *Warianty obecności*, 1999, odbitka srebrowa nr 1, 40,5 x 30,5 cm
3. **Monika Szymańska-Chachuła**, *Przestrzeń pierwotnej natury*, negatyw 4 x 5 cala, powiększenie odbitki sr-1
3. **Jarosław Klupś**, *Magia naturalis Ławice*, 36 projekcji camera obscura w zaadaptowanej przestrzeni Zamku Cesarskiego w Poznaniu, soczewki, kalka techniczna, 36 x ø 45 cm

korespondencja nieznanego filozofa do dziewczynki [3], która za wszelką cenę chce odkryć tajemnice świata. Tak jak ów filozof, dziś twórca podpowiada i uczy, że wystarczy odszukać tylko własny rejon, osobiste uniwersum, a właściwie odnaleźć sposób, aby go dostrzec.

Właśnie tego dokonuje Jarosław Klupś. Przykład stanowi jego *Magia naturalis* (instalacja site specific, 2013, BWA Leszno, 2014). Jest to projekcja na żywo. Zaskoczony widz zatrzymuje się przy soczewce jakby przy oknie. Zaglądając w szklany ekran soczewki (średnica 75 cm) po chwili obserwuje cofający się ruch uliczny, przechodniów idących tyłem, auta jadące w przeciwnym kierunku. Próbuje więc ocenić nie tylko właściwy ruch, ale i prawdziwy obraz rzeczywistości, tej, w której powinien się znajdować, ku której pragnie podążać (nawykły jest przecież wręcz do nieustannego ruchu). *Autotwory/Selfforms* (80 x 125 cm, fotografia otworkowa, 2003) Klupsia to równie precyzyjna i niezakłamaną identyfikacją realnej przestrzeni, a dokładniej kondycji wewnętrznej artysty. Pięć fotografii to autoportrety. Są wnikliwie opisane, przykładowo *23 maja 2003, czas naświetlania 1h 20 min (pieczenie ciasta, zmywanie naczyń, rozmowy)*. Zdjęcia te, wykonane w konkretnych sytuacjach, charakteryzują wybrane momenty z życia autoportretowanego. Nazwać je można rodzajem slow photography [4], czyli fotografii nakierowanej na proces, a nie wyłącznie na zdjęcie. Sam artysta zanurza się w konkretny stan bycia, czynność, którą wykonywał, jak i ewidencję użytego narzędzia, własnoręcznie wykonanej kamery obscury. Autor udowadnia widzowi, że nie tylko podłoże fotochemiczne, intencjonalność, ale i struktura urządzenia połączonego z artystą odgrywa wielką rolę w wiarygodnym odzwierciedlaniu rzeczywistości. Fakt ten opisuje zdjęcie *Autoportret kamery / Selfportrait of the camera* (dagerotyp, 13 x 18 cm, 2010), gdzie kamera jest upodmiotowiona, wręcz utożsamiona z fotografem. Fotografia ta w najnowszej publikacji J. Klupsia *Photography is a photography* (MBWA Leszno, 2014) poprzedza tekst Witolda Kanickiego. Wspomina on, że Klupś wykorzystuje transformację i magię materii, jednak końcowym rezultatem jest ujawnienie samego procesu fotografowania, efektu doświadczenia na prawdziwej „scenie autorskiej”.

Marek Noniewicz również powraca do źródeł fotografii, by móc oddać siebie i swoje otoczenie w realnym świetle. Pragnie utrwalić obecność człowieka w przyrodzie. W montażu prac z serii „Iliaster” wykorzystuje odbitki cyjanotypowe, liście, pióra, owady, itp. (rozmiar fotografii ca. 45 x 60 cm, 2012). Jak pisze na swoim blogu, *Iliaster – to według Paracelsusa pierwsza konkretna materializacja, z której zostanie uformowany wszechświat, dla mnie zaś to inna forma materializacji rzeczywistości fotografii*... Fotografie rentgenowskie, fragmenty ilustracji jednego z pierwszych atlasów anatomicznych (autorstwa Filipa Verheyena), materiały organiczne składają się na realny obszar tworzenia i bycia artysty. *Warianty obecności* (1999, camera obscura 40,5 x 30, 5cm, wymiar 18,5 x 18,5 cm, papier z bromkiem srebra) opisane są przez Noniewicza jako *Self-portrait inside camera obscura*, i nazwane autoportretem wewnętrznym fotografa we wnętrzu kamery. Jest tak, ponieważ autor zamienia całe

pomieszczenia w kamery otworkowe. Wynikiem tego działania jest nałożenie się dwóch półprzezroczystych zdjęć, pomieszczenia i samego fotografa. Mimo to realizm ich zostaje zachowany.

Eksperymenty z materią fotografii, pokazujące nadrzędność tych procesów nad technologicznymi nowinkami, (Francesco Lapenta nazywa je nie mediami a platformami scalającymi możliwe środki przekazu [5]; Mark B. Hansen zaś zmierzaniem w stronę modelu mediów atmosferycznych, mediów przechowywania [6]) przybliżają Monika Szymańska-Chachuła i Dagmara Bugaj z Łódzkiej Sceny Otworkowej. Pierwsza odsłania *Przestrzeń pierwotnej natury*, w ekspozycji 12 monochromatycznych fotografii (odbitki srebrne na papierze barytowym; Fotofestiwal, Galeria pod Napięciem, Łódź 2013). Subtelne ujęcia krajobrazów, niby fotograficzne trompe-l'oeil oprócz oddania autentyczności pleneru służą wskazaniu na obecność duchowej i sakralnej sfery. Z kolei *Miejsca utajone* (Fotofestiwal, galeria WSP Lutnia, Łódź 2013), auralne, upamiętniają fotografie srebrne Dagmary Bugaj. Fragmenty otoczenia wywołane w powiększeniach, zamknięte zostały w żywicznych kostkach. Artystka we właściwej sobie technice warsztatowej dokonała pewnego utrwalenia widoku, konserwacji i uwiecznienia niezwyklej rzeczywistości.

Przykłady opisanych działań w specyficznej fotografii otworkowej zmierzają obecnie do budowania „autorskiej sceny” fotografii (self scene) sięga-



4

jącej do tradycji „fotografii inscenizacyjnej” z lat 80. (Grzegorza Przyborka, Ken Matsubara, Cindy Sherman, Davida La Chapelle, Sandy Skoguland), oraz pradawnej techniki otworkowej. Fotografie „odautorskie” charakteryzuje doświadczenie, które John Dewey nazywa emocjonalną wartością estetyczną, „wewnętrzną” i bezpośrednią formą komunikacji twórcy i kamery obscury. ■

3 Jostein Gaarder, *Świat Zofii. Cudowna podróż w głąb historii filozofii*, Wydawnictwo Czarna Owca, Warszawa 2012.

4 slow photography? *Nieśpieszna fotografia oznacza podjęcie wysiłku odwrócenia typowego związku między procesem a rezultatem. Zazwyczaj używamy aparatu dlatego, że oczekujemy pewnego rezultatu (zdjęć). W fotografii nieśpiesznej podstawowa zasada mówi, że zdjęcia – rezultaty – jako takie są wartością wtórną. Celem głównym jest doświadczenie, studium przedmiotu fotografii i napawanie się możliwościami kreatywnych wyborów. I o to właśnie chodzi.* (w:) *Pasja Fotografii. O miłośniczkach i miłośnikach*. 8 Biennale Fotografii, Galeria Miejska Arsenał, 2013

5 tamże, s.281 (w:) Anna Nacher, *Fotografia w sieci – medialne stany skupienia*, w: F. Lapenta, *Geomedia: on location-based media, the changing status of collective image production and the emergence of social navigation systems*, „Visual Studies”, nr 1/26, marzec 2011, s. 15.

6 tamże, s.283 (w:) M. B. Hansen, *Ubiquitous Sensation: Toward and Atmospheric, Collective, and Microtemporal Model of Media*, (w:) *Throughout...*, op. cit.

LILA DMOCHOWSKA

Katalog Entropii Sztuki

- „relikwie” złożone w szufladkach

W ostatnim (67) numerze „Formatu” redakcja zasygnalizowała ważne dla polskiej sztuki najnowsze wydarzenie, jakim jest ćwierćwiecze istnienia wrocławskiej Galerii Entropia, a także zareklamowała wystawę pt. „Katalog Entropii Sztuki”, która towarzyszyła celebrowaniu owej rocznicy. Wydaje się jednak, że zarówno działalność Entropii, jak i wspomniana ekspozycja zasługują na to, aby im się przyjrzeć bliżej.

Galeria Entropia (ul. Rzeźnicza 4) rozpoczęła regularną działalność w 1988 roku, jako filia Staromiejskiego Domu Kultury, a później w latach 90. galeria uzyskała osobowość prawną i funkcjonuje do dziś jako instytucja kulturalna pod patronatem samorządu miasta Wrocławia. Kierownictwo tej mikroplacówki oddano w ręce absolwentów filozofii, Alicji i Mariusza Jodko, którzy wymyślili dla niej nazwę i nakreślili program działania niekomercyjnej instytucji. Od tego czasu konsekwentnie realizują swoją autorską wizję opartą na prezentowaniu różnorodnych nurtów polskiej i obcej awangardowej sztuki współczesnej, powstających we wszelakich

mediach i technikach. Koncepcją kuratorów Entropii (sami nie lubią tego określenia) jest programowe zwalczanie podziałów w obrębie sztuki – nie tylko tych teoretycznych, ale również pokoleniowych i środowiskowych. Dla nich liczy się przede wszystkim obiekt artystyczny, który niesie konkretne przesłanie. W swojej małej galerii stworzyli azyl dla wszelkich „zbląkanych dusz”, oryginałów i outsiderów, pozwalając im na niezwykle realizacje ingerujące niekiedy w samą strukturę lokalu. W murach Entropii nawet „grzeczni” artyści, uprawiający klasyczne malarstwo sztalugowe „pokazują pazury” – szaleją z piłą tarczową, polewają wodą podłogę galerii i biorą udział w akcjach, jakich nigdy byśmy się po nich nie spodziewali.

Ambicją Entropii jest też edukacja estetyczna tej części społeczeństwa (również teoretyków sztuki), której trudno jest się poruszać w gąszczu współczesnej sztuki awangardowej. Próbuje oswoić zagubionego odbiorcę za pośrednictwem przeglądów filmowych i wideo, koncertów, spektakli parateatralnych, performances, a także wykładów dotyczących nowych

mediów z udziałem Piotra Krajewskiego (współzałożyciela i dyrektora artystycznego Biennale WRO) i prof. Ryszarda W. Kluszczyńskiego – uznanego autorytetu w dziedzinie sztuki multimediów, cyberkultury i sztuki interaktywnej.

Alicja i Mariusz Jodko od 25 lat dyskretnie reżyserują wszelkie poczynania towarzyszące działalności Entropii, często też sami aktywnie w nich uczestniczą. Ona realizuje się w etiudach filmów animowanych i poezji wizualnej, on – za pomocą aparatu fotograficznego i kamery metodycznie dokumentuje akcje i wystawy. Razem opracowują teksty i projekty graficzne wydawanych przez Galerię katalogów. Ta kreatywna para jest też wydawcą periodyku artystycznego „Entropia Art. Magazyn”, a od jakiegoś czasu prowadzi stronę internetową i magazyn artystyczny on-line.

Poczynania Galerii Entropia zostały dostrzeżone i docenione poza granicami naszego kraju. Podczas tegorocznej edycji niezależnych, niekomercyjnych „targów sztuki” Supermarket – Independent Art Fair 2014, które odbyły się w sztokholmskim Kulturhuset



1-3. „Katalog Entropii Sztuki”,
Fot. 1-3 Karol Krukowski

(14-16 lutego) Galeria Entropia jako jedyna z Polski miała możliwość zaprezentować swoją działalność. Udział w tej znamienitej imprezie, w której uczestniczy co roku kilkadziesiąt galerii z całego świata jest prestiżem nie tylko dla Entropii, ale też dumą dla Wrocławia.

„Katalog Entropii Sztuki” to aranżacja, która stanowi streszczenie 25 lat działalności wrocławskiej galerii Entropia. Głównym bohaterem wystawy jest obiekt- mebel z dużą ilością szufladek, pełniący wcześniej rolę katalogu bibliotecznego. Poszczególne szufladki zostały zagospodarowane przez artystów, jacy na przestrzeni 25 lat współpracowali z galerią. We wnętrzach długich i wąskich skrzyneczek zamieszczony jest zbiór prac około 90 twórców realizujących się w rozmaitych mediach, którzy na zaproszenie organizatorów podjęli dialog z ideami sztuki entropii i ideą systematyzowania. Nad scenografią wystawy czuwał Jan Mioduszeński, który wyczarował w przestrzeni Entropii wrażenie swoistego katalogowego bałaganu, jaki znamy z własnych doświadczeń odczuwalnych przy gorliwych próbach porządkowania fotografii, układania książek, czy sortowania ubrań w szafie – syzyfowych działań, które prędzej czy później muszą zderzyć się z entropią...

System owego artystycznego przedsięwzięcia pomyślany jest jako indeks rzeczowy – katalog haseł, z tym że hasła sprawiające wrażenie „słownikowych” są autorską interpretacją umieszczonych na szufladkach haseł-kluczy. Jak filozoficznie wyjaśnia Alicja Jodko: *Zdają się toczyć spór o uniwersalia przemawiając obrazami, kształtami, tekstami, dźwiękami, kolorami i nade wszystko osobistymi wizjami, intencjami, refleksjami. Są wielogłosowym zeznaniem na temat obecności powszechników ante rem, in re, post rem – w rzeczach będących dziełami sztuki.* Integralną częścią ekspozycji jest publikacja *Katalog entropii sztuki*, a także katalog uzupełniający – *Appendix*, który zawiera pełną dokumentację zaprezentowanych na wystawie prac, wraz z autorskimi komentarzami.

Wszystko może się przydać, to dla kuratorki Entropii swoista artystyczna deklaracja: *Jest w niej prosta otwartość na to, co się przydarza, i coś na kształt zmysłu praktycznego, i przekonanie, że tak naprawdę niczego nie można wyrzucić, bo niby dokąd? I takim tropem staramy się podążać od początku. Trop, ścieżka, szlak w żywiole entropii. Szafka biblioteczna zaadaptowana na Katalog Entropii Sztuki została potraktowana pragmatycznie. Nawet najdrobniejszy śmieć pozostawiony w skrzyneczkach otrzymał „drugie życie” i został nobilitowany do rangi „ready-made”. Tak – między innymi – do najnowszej historii sztuki weszły recepturki i zaschnięta mucha...*

Alicja Jodko może godzinami opowiadać historie i anegdoty odnośnie powstania każdej z prac ulokowanych w szufladkach. Sama również zagospodarowała kilka z nich. Wszystkie artystyczne postawy zawarte w „Katalogu” są dla niej ważne i cenne. Moja trzy i półgodzinna pogawędka z inspiratorką „Katalogu” nie wyczerpała tematu, niespodziewanie jednak ujawniła arcyważną informację, której nie znajdziemy w publikacjach odnośnie tego jubileuszowego wydarzenia.

To nie jest jakaś anonimowa szafka biblioteczna, jak by się mogło zdawać, czytając kuratorskie komentarze zamieszczone w publikacji towarzyszącej owej ekspozycji. Pomyślowawczyni „entropijnego katalogu sztuki” chyba nie do końca była świadoma wagi PRZEZNACZENIA, które pozwoliło jej znaleźć się w odpowiednim miejscu i czasie, aby na



2

dziedzińcu wrocławskiego Instytutu Historii Sztuki stanąć oko w oko z wysłużonym meblem, przy którym wertowała hasła kilka pokoleń przyszłych teoretyków sztuki. Podobny sfatygowany segregator mogła przecież znaleźć na śmietniku – on również by ją zainspirował. Jednak fakt, że za „łaskawym przyzwoleniem” dyrektora IHS, prof. Waldemara Okonia, ten konkretny egzemplarz trafił w ręce artystów z Entropii, ma niewątpliwie wymiar symboliczny. W ten jaskże wymowny sposób, konserwatywny katalog historyczno-sztucznych haseł, mógł otworzyć się na różnorodne działania aktualnej awangardowej sztuki, którą w istocie nie sposób zaszufładować...

„Archiwum” Jerzego Ludwińskiego i „Katalog Entropii Sztuki” są niewątpliwie jednymi z najcenniejszych zbiorów dotyczących dokumentowania rozwoju polskiej sztuki awangardowej. Zarówno Ludwiński, jak Alicja i Mariusz Jodko, to wizjonerzy i kreatorzy, których dokonania nie sposób przecenić. O ile jednak zbiory zgromadzone przez założyciela Galerii „Pod Moną Lisą” znalazły bezpieczne schronienie w CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie i w kolekcji Stowarzyszenia Sztuk Pięknych „Zachęta” we Wrocławiu, o tyle „relikwie” złożone w szufladkach „Katalogu Entropii Sztuki” gnieźdzą się w ciasnych piwnicach pod galerią przy Rzeźniczej 4. Miejmy jednak nadzieję, że ta „entropijna” aranżacja przestrzenna znajdzie godne lokum „z oddechem”, aby móc prezentować swoje nietuzinkowe zbiory, i żeby się dalej rozbudowywać, gdyż pomyślana została jako instalacja otwarta... ■

3





1. **Katarzyna Bobiec**,
fot. Marcin Kulczycki
2. **Klaudyna Lewczuk**,
fot. Agnieszka Kowalska
Kucharczyk
3. **Zorka Wollny**,
fot. Agnieszka Kowalska
Kucharczyk

GABRIELA DRAGUN

Cielesne, sensualne, aktywne

Performanse Zorki Wollny, Katarzyny Bobiec i Klaudyny Lewczuk

Obszar somaestetyki kojarzy się z body artem i performansem. Chciałabym przyjrzeć się działaniom trzech młodych polskich artystek, zwracając uwagę na kontekst, w jakim wykorzystwały one w sztuce swoją cielesność i wskazać potencjał ich artystycznych zmagañ. Warto na początku postawić za Shustermanem pytania: czy wiedza o ludzkiej zmysłowości przekłada się na zmiany w pojmowaniu tożsamości? Jaka w tym procesie budowania świadomości jest rola artysty?

Active Space w Galerii Sztuki Najnowszej w Gorzowie Wielkopolskim została stworzona po to, by wyzwalać twórczy potencjał artystów, poszerzać horyzonty myślowe, ale i doświadczenia tych, którzy sztukę tworzą oraz tych, którzy są jej odbiorcami. Ideą miejsca jest otwartość na różne działania różnych ludzi i na ich potrzebę eksperymentu. Sama nazwa – „aktywna przestrzeń” – kojarzy się z działaniem opartym na dynamice, współpracy, współuczestnictwie, współodczuwaniu. „Umieszczone” w takim kontekście artystki: Zorka Wollny, Katarzyna Bobiec i Klaudyna Lewczuk, mogły poczuć się niejako zobowiązane do działania. Formę aktywności wybrały jednak same: z jakiegoś powodu postawiły na performans, ekspresję ciała, taniec, muzykę, śpiew – a co za tym idzie, działanie na wiele zmysłów odbiorców.

CIAŁO W RUCHU

23.11.2013 w Active Space GSN odbył się performance Klaudyny Lewczuk. *Głębia* była jedną z odsłon większego projektu, w którym młoda artystka mierzyła się z żywiołami ognia, wody, powietrza i eteru. Przestrzeń galerii na chwilę zamieniła się w oceaniczną głębię, w której tajemnicza istota odtańczyła swój niezwykle taniec. W zaciemnionym pomieszczeniu ubrana na czarno artystka była ledwie widoczna. W smugach światła rzucanych przez dopięte do jej ciała lampki ledowe (lampki umieszczone były na nadgarstkach, kostkach, głowie i w talii) zarysowywały się jedynie fragmenty, kontury sylwetki. Przestrzeń cięta światłem odrealniała się, a zarysy ciała przykuwały uwagę, budziły ciekawość widza-podglądacza, który wyteżał wzrok, by dostrzec coś więcej niż tylko kawałki stopy, biodra, uda.... Jasne światło migało niczym wypustki ryb głębinowych, wabiących swoje ofiary. I rzeczywiście, Lewczuk udało się uwieść/zwieść widzów – jak zahipnotyzowani ulegli oni urokowi tancerki, wyzwoliła się ich wyobraźnia.

Pełna synchronizacja światła, ruchu, muzyki, dała dynamiczny rysunek nie do utrwalenia przy użyciu aparatu fotograficznego. Oko ludzkie jest szybsze niż maszyna. „Oko” aparatu fotograficznego nie zdołało uchwycić i utrwalić zmieniających się,

malowanych przy użyciu światła form: raz przypominały one figury geometryczne, innym razem niezwykle zwierzęta, oraz odpowiednio budowanego w zmiennym tempie muzyki oraz tańca napięcia.

Poruszona publiczność była świadkiem niecodziennego zjawiska: nałożyły się na siebie różne światy, połączyły żywioły. Doświadczenia tego typu są zawsze poszerzające dla „ja”. Przy użyciu prostych środków performerce udało się stworzyć iluzję oceanicznej głębi. Widz poczuł się jak nurek, który, schodząc pod lustro wody, nie wie, co może spotkać go na głębokościach, ale ta niepewność, wyzwalająca dreszcz emocji, każe mu przewyżczyć lęk i przekroczyć samego siebie [1].

Ciekawym doznaniem było zanurzenie się w dźwięku i ciemności oraz obserwacja świetlnego tańca. Niemniej jednak doświadczenie to ma również wymiar symboliczny. Rytuály związane z obcowaniem z żywiołami, przede wszystkim ogniem i wodą, mają charakter oczyszczający. Morze, ocean stanowią przestrzeń dynamiczną, podlegającą naturalnym siłom, ruchowi. Woda symbolizuje stany przejściowe, zmienność rzeczy, nieskończone możliwości – w odniesieniu do psychiki ludzkiej może więc kojarzyć się z przemianą bądź dochodzeniem do prawdy ukrytej w podświadomości. Artystka i oglądający jej performans wkroczyli niejako w porządek symboliczny: znaleźli się w obcej, specyficznej przestrzeni, naznaczonej żeńskością i chaosem, podporządkowanej władzy archetypicznej Matki czy bogini mórz Afrodycie – który przeraża, odpycha, a równocześnie fascynuje i przyciąga. Już samo zetknięcie się z wodnym światem staje się bodźcem do rozwoju, przejścia. Zanurzeni w głębi zostają oczyszczeni, przygotowani do inicjacji. W odmętach i ciemności mogą spotykać się z wszechpotężną siłą życia i śmierci, dlatego tytułowa głębia mogła wzbudzać ambiwalentne uczucia.

BRZMIENIE CIAŁA

Ciało artysty, zabawa nim, eksperyment były też komponentami wystąpienia Katarzyny Bobiec. Performans *Lucky look* miał miejsce w Active Space GSN 11.01.2014 r. Brali w nim udział Goran Dmitrijewski (gra na bębnie), Barbara Sierpińska (gra na wiolonczeli oraz śpiew), Marcin Kulczycki (projekcja grafiki), Michał Kmita (gra na instrumentach perkusyjnych). Artystka nazwała się katharsis ursus – niebieska – i obsadziła w roli kobiety-cienia, nawiązując do postaci Lucky Lucka, kowboja szybszego niż jego własny cień. Artystka tańczyła na tle wyświetlanych, zmieniających

1 Por. M. Bakke, *Akwaestetyka; o przekraczaniu światów i estetyki*. (w) *Transformacja, ponowoczesność wokół nas i w nas*, pod red. A. Palucha, Wrocław 1999.

się jak w kalejdoskopie obrazów, do tego bawiła się, a może właśnie mierzyła z cieniem rzuconym na ścianę. Nie jestem pewna, kto w tej rywalizacji wygrał: cień czy pokryte rysunkiem rzuconym z projektora ciało...

Poetyka nadmiaru – przede wszystkim w warstwie wizualnej – nie zdołała odwrócić mojej uwagi od intymnego dialogu, w który tancerka weszła z wiolonczelistką. Dało się wyczuć szczególny rodzaj napięcia – tancerka zdawała się prowokować, uwodzić, tyle że nie osobę grającą na wiolonczeli, a sam instrument. „Taniec godowy” miał ożywiać martwy przedmiot. Z początku smyczek instrumentu ani drgnął, ale w końcu wydobył z wiolonczeli piszcący, wysoki głos.

Intymna rozmowa na dwa głosy przypominała polifonię barokową, chociaż była jazzową improwizacją. Uzupełnieniem całości stał się śpiew intuicyjny. Głos jednej kobiety i jej gra na instrumencie zdawały się rezonować z tańcem drugiej. Poznanie źródła brzmień, melodii, rytmu mogło stać się drogą do wtajemniczenia w istotę życia, w to, co jednocześnie przyciąga i odpycha. Dzieje się tak przez związek dźwięku z mitem Prąjędni i fantazmatem matki. Kobieta dla kobiety bywa czymś w rodzaju akustycznego lustra [2]: muzyka pozwala wyrazić coś, czego nie można wypowiedzieć.

Siostrzana lojalność nakazuje opowiadać historię innej kobiety, zaświadczać o jej istnieniu, gdyż kobieta milcząca jest jakby martwa. Kobiety dochodzą zatem do głosu pośrednio, a sam głos – jego melodia, brzmienie – staje się ich znakiem symbolicznym. Badaczki feministyczne zwracają uwagę na głos jako metaforę matki: odzyskiwanie go staje się oznaką kontynuowania matriarchalnej linii. Melodia ma szczególną moc budzenia do życia. „Syreni śpiew” tworzy wspólną przestrzeń dla kobiet. „Ta” i „tamta” dzięki jego magnetyzmowi stopniowo zbliżają się do siebie.

Metafizyczny alians głosu i ciała nosi w sobie ładunek erotyczny, energetyczny i terapeutyczny. Terapeuci/trenerzy zajmujący się terapią głosu i rozwojem przez ruch wskazują – w oparciu o doświadczenia fizyki kwantowej – że, np. częstotliwość dźwięku „a” (440 Hz) jest częstotliwością elektronów w atomach naszego ciała (Joel Sternheimer).

Wokół głosu – centralnego elementu – zorganizowana była *Próba chóru* Zorki Wollny (15.02.2014). Relaksujące spotkanie – improwizacja ze znaną artystką w Active Space GSN nie miało charakteru performansu, a raczej przypominało warsztat emisji głosu. Nie jest to skojarzenie przypadkowe, zważywszy na zainteresowania Zorki i współpracę z Anną Szwaigier podczas projektów muzycznych, np.: *Oratorium*



na orkiestrę i chór mieszkańców Warszawy podczas Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”; „Warsztaty Dźwiękowiska – Miary Dźwiękowe” w CSW Łąźnia; *Koncert na Wysokie Obcasy* czy *Stopieńnie*.

W GSN około 80 osób siedziało wokół artystki, która przejęła całkowitą kontrolę nad publicznością. Trenerka-dyrygentka-autorytet nadawała ton, znaczenie dźwiękom, prowadziła ćwiczenia oddechowe i fonacyjne, zachęcała do improwizacji. Akcja artystyczna, która byłaby wstępem do dalszej pracy z grupą, jak zajęcia integracyjne, z jednej strony mogła demaskować słabości warsztatowych sytuacji tego typu, z drugiej pozwalała odwrócić role: zwykle oceniany artysta tym razem sam selekcjonuje, ocenia, wybiera... *Próba chóru* – czy to sprawdzanie widza, trening z publicznością, akt odwagi artystycznej, czy naiwne kopiowanie warsztatów, psychoterapia grupowa? Każdy musi odpowiedzieć na to sam.

Dźwięk jako energia, fala, kształt, barwa, materia jest ciekawym „materiałem”. W odniesieniu do performansu Zorki Wollny, chciałoby się rzec, bez niego wszystko zatrzymałoby się, zastygło w czasie, stało monotonne. Głos musi co jakiś czas wybrzmieć, by ożywić pogrążone w letargu nieżywe, spięte, „zgałuszone” codziennymi obowiązkami ciało.

W psycholingwistycznej teorii Julii Kristevej głos (nie język i mowa) wiązany jest z fazą preedywalną, kiedy dziecko czuje wciąż cielesną jedność z matką i uczy się artykułować swoje pragnienia. Zorka Wollny, eksperymentując z ludzkim głosem, dostaje się w obszar, który nie ma swej reprezentacji w języku, tylko w śpiewie, krzyku, płaczu, śmiechu. Aktywne, rezonujące ciało śpiewającego stanowi źródło samopoznania, choć czy tak się było w przypadku *Próby chóru* w Gorzowie, trzeba by zapytać uczestników performansu.

Współczesne terapie biodynamiczne, oparte na integracji funkcjonalnej, neurofunkcjonalnej reorganizacji, a nawet bioenergetyce ciała, badania w zakresie neurologii podkreślają rolę ciała w rozwoju jednostki.



Dobrze zintegrowane, współpracujące ze sobą zmysły pozwalają człowiekowi adekwatnie reagować na bodźce, a co za tym idzie – normalnie funkcjonować, uczyć się, rozwijać. Każde nowe wrażenie wpływa na rozwój sieci neuronalnej. Stawianie siebie w nowych sytuacjach, dostarczanie nowych wrażeń ciała związane jest z procesem uczenia się, poszerzania repertuaru zachowań. Przyjmując neurobiologiczną perspektywę, zauważamy, że sztuka eksplorująca obszary doświadczeń ciała, stawiająca wyzwania zmysłom, wciągająca odbiorcę w działanie dokonuje faktycznych zmian na poziomie fizycznym i psychicznym. Zaryzykowałabym stwierdzenie: realnie wpływa na tożsamość zarówno twórcy, jak i odbiorcy.

Transgresja dokonuje się również na poziomie metaforycznym. Przyjemność zostaje skojarzona z ciałem i wydobywającym się z niego głosem, inicjowanym przez nie ruchem; jest synonimem pasji istnienia oraz ekstazy. Kontakt z własnym ciałem okazuje się oczyszczający. Sztuka oparta na doświadczeniu cielesności łączy kobiety, jest ich wspólnym językiem. Ciekawe dokąd Zorkę Wollny i – jeszcze poszukujące, próbujące się – Klaudynę Lewczuk oraz Katarzynę Bobiec zaprowadzą ich ciała. ■

2 Sformułowanie K. Kłosińskiej określające głos matki, który dziecko naśladuje i w ten sposób uczy się mówić, *Ciało, pożądanie, ubranie. O wczesnych powieściach Gabrieli Zapolskiej*, Wydawnictwo eFKA, Kraków 1999, s. 186.

Artysta w czasach (bez)nadziei

Kurator Libera



1

Do połowy stycznia we wrocławskim BWA Awangarda można było oglądać intrygującą, wielowątkową wystawę pt. „Artysta w czasach beznadziei”. Najnowsza sztuka polska. Intrygująca, gdyż stosunkowo mocno dzielącą w opiniach środowisko artystyczne, wielowątkową zaś, bo będącą zakończeniem wielomiesięcznego projektu Kurator Libera (Studio Mistrzów). Dla jednych wystawa ta była zawodem, dla innych nie do końca zrozumiała, dla pozostałych nawet interesująca. Skąd taka rozbieżność? Być może dlatego, że ekspozycja ta wbrew pozorom – mimo mało zaskakujących i prostych pod względem interpretacyjnym prac – nie była wystawą zwykłą. A przynajmniej nie taką, do jakich przyzwyczaiła nas współczesna, polska scena artystyczno-wystawiennicza.

Ekspozycję tę dobrze jest zatem rozpatrywać jako wieloetapowy projekt czy może lepiej złożony proces, do którego dobrym wprowadzeniem jest fragment tekstu Anny Mituś, w którym czytamy: [...] *Artyści, którzy porzucili własne ego, złudzenia i kulturowy handicap, spotykając to co realne aby być dobrze zrozumiani, wymagają teraz tego samego od tych, którzy przyjdą do galerii. To wystawa bez dzieł. Powraca do źródeł komunikacji międzyludzkiej – rozmowy* [1]. I w moim odczuciu jest to klucz do zrozumienia omawianej wystawy. Jest to rodzaj przewodnika, bez którego ekspozycja ta może wydać się mało ciekawa, co – według mnie – będzie wyobrażeniem nie do końca sprawiedliwym. Bo rzeczywistość – jest to wystawa bez dzieł, jednak – co trzeba zaznaczyć – to nie o dzieła w niej naprawdę chodzi.

Sześciu – wybranych na drodze castingu – młodych artystów, przez blisko dwa miesiące pracowało nad autorskimi projektami, które pilotował znany twórca Zbigniew Libera. Artyści ci – Honorata Martin, Maryna Tomaszewska, Franciszek Orłowski, Michał Łagowski, Piotr Blajerski i Tomek Swoboda – stworzyli grupę, która – jak mówi Libera – wyłoniła się samoistnie, gdy okazało się, że mają oni ze sobą coś wspólnego i łączy ich coś, czego nie ma w pracach innych uczestników castingu [2]. A tym czymś jest pewna szczególna forma szczerości, autentyczności

1. **Franciszek Orłowski**, *Bez tytułu*, performans, 2009
2. **Honorata Martin**, *Wyjście w Polskę*, 2013, rysunek, fragment dokumentacji działania
Fot. 1–2 BWA Wrocław – Galeria Sztuki Współczesnej

połączona z realnym i osobistym zainteresowaniem drugim człowiekiem. Dla Libery kategorie te okazały się dużą wartością, będącą synonimem tego, czego nie było i nie ma na współczesnej scenie artystycznej [3]. A przynajmniej w niewielkim tylko stopniu istnieje w sztuce polskiej, gdyż poza jej granicami było i zostało zdefiniowane w latach 90. XX wieku jako sztuka relacyjna (Bourriaud).

Nie powinno być zatem zaskoczeniem, że wszystkie prace łączy jeden obszar tematyczny – szeroko pojęta kondycja społeczna oraz komunikacja międzyludzka.

Za pomocą stosunkowo prostych (może nawet zbyt prostych) realizacji młodzi artyści postanowili opowiedzieć odbiorcy o religijności, stereotypach, kapitalizmie, samotności, mentalności, jak i zwykłym, codziennym życiu. Ale też o pokonywaniu własnych ograniczeń, przeświadczeniu o stałości wartości społecznych czy też wizerunku Boga. W dużej mierze posługując się reportażową i filmową konwencją, przeprowadzili wielowątkowy dialog ze współczesnym społeczeństwem polskim, w nieznaczny tylko sposób definiując i kategoryzując. Bo artyści ci starają się nie komentować, a trwać i uczestniczyć. Według Mateusza Bieczyńskiego realizacje te są utylitarystyczne, nastawione na diagnozowanie problemów społecznych, zdawanie sprawy o otaczającej nas rzeczywistości [4]. Są też obiektywnymi obrazami filmowymi, wywiadami, opisami. A więc doskonałym przykładem sztuki stawiającej na aktywność, której celem jest tworzenie relacji ze światem za pomocą znaków, form, działań i obiektów. [5] Dlatego właśnie jest to wystawa bez dzieł. Jak pisze Iwo Zmyślony – nie chodzi więc o najnowsze trendy w sztuce krytycznej, sztuce konceptualnej, czy jak byśmy ją zwali, ale o wskazanie autentycznych postaw – oddanie pola wrażliwcom mówiącym własnym głosem, bez żadnej kalkulacji, bez oglądania się na mainstream [6].

Najpełniejszy obraz dialogu społecznego ukazała Honorata Martin, której praca pt. *Wyjście w Polskę* (2013) zaprezentowana została w największej

1 Anna Mituś, *Artysta w czasach beznadziei* [on-line] BWA, Wrocław [dostęp z dn. 13.01.2014] bwa.wroc.pl/index.php?l=pl&id=806&b=1&w=1

2 Karolina Plinta, *Pop-parnas mnie nie pociąga. Rozmowa ze Zbigniewem Liberą* [on-line] Magazyn SZUM [dostęp z dn. 02.02.2014] magazynszum.pl/rozmowy/pop-parnas-mnie-nie-pociąga-rozmowa-ze-zbigniewem-libera (Stan z. 02.02.2014)

3 Anna Mituś, *Artysta w czasach...*

4 Mateusz Bieczyński, *Mimo beznadziei* [on-line] Obieg.pl [dostęp z dn. 01.02.2014] obieg.pl/rozmowy/30939

5 Magdalena Linke, *Dziś musimy mówić o sztuce inaczej* [on-line] MAGAZYN [dostęp z dn. 20.02.2014] mgzn.pl/artykul/416/dzis-musimy-mowic-o-sztuce-inaczej

6 Iwo Zmyślony, *Nowi i beznadziejni* [on-line] Dwutygodnik, 124/2014 [dostęp z dn. 15.02.2014] dwutygodnik.com/artykul/4986-nowi-i-beznadziejni.html

To wystawa bez dzieł. Powraca do źródeł komunikacji międzyludzkiej – rozmowy.

– szczerze wypełnionej fotografiami, zapiskami i rejestracjami wideo – sali wrocławskiego BWA. Artystka za pomocą prostego języka wizualnego stworzyła coś na wzór dziennika z trwającej blisko dwa miesiące samotnej podróży. Zarejestrowane przeżycia, spisane komentarze i zobrazowane doświadczenia złożyły się na ostateczny kształt realizacji. Honorata Martin wyszła w Polskę samotnie, przemierzając drogę z Gdańska do Wrocławia (ostatecznie kończąc w Dzierżoniowie), odbyła walkę z własnymi ograniczeniami – zarówno psychicznymi, jak i fizycznymi, badając jednocześnie takie kategorie, jak więzi międzyludzkie, zasady funkcjonowania społecznego, zakorzenione postawy, zaufanie i uprzedzenia. Projekt ten od samego początku był swoistym eksperymentem, otwartym procesem poznawania samej siebie i spotykanych na drodze ludzi – i być może dlatego właśnie można uznać go za jedną z ciekawszych koncepcyjnie prac, jakie zostały zaprezentowane w ramach wystawy. Ale nie tylko Martin. O ludziach, relacjach i stereotypach opowiada też Michał Łagowski, który postanowił zaprezentować należącego do cyklu „Transparenty” wywiad z kobietami z Koła Gospodyń Wiejskich ze wsi Osice. Rozmowa jest naturalna, spokojna, statyczna, nieco humorystyczna. Artysta za pomocą chwilami prowokujących pytań, próbuje dowiedzieć się, jak właściwie postępowane są przez nie takie zagadnienia jak dyskryminacja czy feminizm. Odpowiedzi oczywiście wskazują na ogromne różnice, jakie dzielą świadomość i potrzeby kobiet żyjących w ośrodkach miejskich i wiejskich. Warto jednak podkreślić, że panie z Koła Gospodyń dyskryminowane się nie czują, co więcej nie potrzebują także feminizmu. I jak trafnie zauważa Mateusz Bieczyński: *Konfrontacja młodego artysty objawia niskie zainteresowanie uczestnictwem w dyskursie społecznym środowisk wiejskich* [7].

W zupełnie odmiennym obszarze zainteresowania swe lokuje Franciszek Orłowski, którego *Dolna strefa stanów niskich* (2013) odnosi się do sfery ekonomicznej i jej przełożenia na codzienne życie zwykłego człowieka. W rejestracji performance’u, czy może lepiej interwencji artystycznej, Orłowski czołga się po podłodze jednego z poznańskich banków. I w zasadzie tyle. Mało kto zwraca na niego uwagę. Akcja nie zakłóca porządku dziennego. Nic się nie zmienia, nie ma interakcji. I o ile nie można odmówić Orłowskiemu pomysłowi, to samo jego wykonanie pozostawia wiele do życzenia. I zgodzę się z Iwem Zmyślonym, że w pracy tej zabrakło determinacji i tego „pierzdzielnicia”, o którym mówił Libera [8]. Poza tym, zastosowany tu motyw czołgania się wielokrotnie był już wykorzystany w znacznie lepszy i bardziej sugestywny sposób niż w zapisie Orłowskiego – wystarczy przypomnieć działania Anny Janczyszyn-Jaros, Marlene Haring czy Anny Klimczak. Rozczarowująca była również praca w typie found footage Piotra Blajerskiego, w której artysta pokazał dłużące się fragmenty amerykańskich produkcji. *Lonely men* (2013) opiera się na prostej konstrukcji znaczeniowej i wyeksplloatowanym już temacie klisz kulturowych, egzystencjalizmu, samotności w wielkim świecie rozrywki, bezcelowości i bezsensu. I pomimo tego, że Blajerski sięgnął po ciekawą i dającą wiele możliwości technikę, stworzył niekoniecznie dobrą i nieco nużącą pracę. Tomek Swoboda zaś odniósł się do sfery sacrum, podejmując ciągle żywy temat wizerunku Boga. I muszę przyznać, że realizacja ta (*Narysuj mi Boga*, 2013) – najbardziej ze wszystkich – odznacza się spójnością, dojrzałością i gruntownym przemyśleniem koncepcji,

dzięki czemu też była najlepiej ocenianą przez publikę pracą. I w zasadzie najmniej interesującym – z punktu widzenia czysto artystycznego – projektem jest publikacja Maryny Tomaszewskiej, która w pięciu książeczkach/zeszytach stworzyła subiektywne portrety swoich kolegów (*HFMPT*, 2013). Tak w wielkim skrócie można opisać zaprezentowane we Wrocławiu projekty.

Szóstka artystów postawiła więc na autentyzm, który – mimo rzetelnie przygotowanego tekstu wprowadzającego – nie został dobrze zrozumiany ani też dobrze przyjęty. Przede wszystkim dlatego, że odbiorca spodziewał się po prostu czegoś ciekawszego – bardziej poruszającego i skłaniającego do dyskusji. Kompletu prac o konkretnym, dojrzałym zamyśle, przekazie, tropie i formie. Tymczasem otrzymał realizacje, o których sensie i wydźwięku mógł dowiedzieć się więcej z tekstów towarzyszących, niż z samych prac. I tu pojawia się problem. Pozbawienie ekspozycji tej kontekstu sprawia, iż zaprezentowane projekty nie bronią się. Artyści oferują odbiorcy jednopoziomową interpretację, mało interesującą formułę i nie zawsze fortunną formę prezentacji. Dlatego też chcąc odrzucić rozbudowaną warstwę teoretyczną i przyjmując tradycyjny tok myślenia interpretacyjnego, będzie trzeba przyznać, że realizacji tych nie wyróżnia nic szczególnego. Co więcej, nie są w stanie zatrzymać uwagi odbiorcy ani też sprowokować go do głębszej refleksji. I trafną będzie opinia anonimowego autora, który posługuje się pseudonimem „Ty”, że to, co usiłują zaproponować młodzi artyści, wybrani do projektu, słabo pretenduje w ogólności do miana najnowszej sztuki. [...] *ani pseudospołeczne zaangażowanie, a w istocie neokoncepcyjne rejestracje Honoraty Martin [...] czy banalny film-wywiad Michała Łagowskiego, ani tym bardziej zapis interwencji w przestrzeń publiczną Franciszka Orłowskiego, ani wideo instalacja wykorzystująca fragmenty filmów z czołowymi aktorami Hollywood Piotra Blajerskiego czy „zeszyty” Maryny Tomaszewskiej niczym nowym nie zaskakują. Takich „nowych” pomysłów znaleźć można sporo niemal na każdej wystawie współcześnie prezentujących się artystów* [9].

Dlatego też uważam, że ekspozycji tej nie należy rozpatrywać pod względem zaprezentowanych projektów, a raczej – i przede wszystkim – jako próbę ukazania świeżych postaw artystycznych i obecnego w nich, nietypowego sposobu myślenia. Libera pokazuje nam odmienną formułę twórczą, w której punktem wyjścia są relacje: człowiek-człowiek, człowiek-rzecz-wiśtość i człowiek-artysta, a samo dzieło sztuki analizowane jest i oceniane pod kątem stosunków międzyludzkich, które obrazuje, wytwarza lub podtrzymuje [10]. I o ile samej wystawy nie można określić jako „wyjątkowej” czy „ciekawej”, to niewątpliwie eksperymentalnie prowadzony projekt zasługuje na miano interesującego i wartego odnotowania. Nastraja bowiem na czujność i prowokuje do śledzenia wydarzeń o podobnych założeniach, które mogłyby być odpowiedzią na pytanie: czy uwidoczniła strategia artystyczna kilku twórców pociągnie za sobą rozwój i eksperyment, a w końcu narodziny nowego nurtu? Czy może też drogę tę uzna się za mało atrakcyjną i zostanie ostatecznie porzucona? W chwili obecnej nie można jednoznacznie odpowiedzieć. Niezależnie jednak od tego, co nastąpi, warto odnotować fakt, iż Libera zwrócił uwagę na ułamek rzadkich działań oraz postaw twórców idących w zupełnie innym, właściwym tylko dla nich kierunku. I chyba w tym należy upatrywać wartości i wielkości tego projektu. ■

9 Ty, Kurator Libera [on-line] FORMAT-NET [dostęp z dn. 19.02.2014] format-net.pl/en/blog/item/142-libera.html#lcomment

10 Iza Kowalczyk, *Dama z łasiczką i estetyka relacyjna* [on-line] Straszna Sztuka [dostęp z dn. 01.03.2014] strasznasztuka.blox.pl/tagi_b/333851/Nicolas-Bourriaud.html

7 Mateusz Bieczyński, *Mimo beznadziei...*

8 Iwo Zmyślony, *Nowi...*

Przypadek i porządek – O syntezie sztuk, pamięci Lutosławskiego

Na wystawę „Przypadek i porządek” prezentowaną w Miejskiej Galerii Sztuki w Łodzi składają się prace nawiązujące do twórczości Witolda Lutosławskiego, upamiętniające setną rocznicę urodzin kompozytora. Zagadnieniem, które znajduje się w centrum poszukiwań jest zatem synestezja, fascynująca twórców w początkach nowoczesności synteza różnych dziedzin sztuki – w szczególności poezji, muzyki i malarstwa. „Przypadek i porządek” ukazuje aktualność zainteresowania pokrewieństwem sztuk, jest świadectwem tego, że sztuki mogą współistnieć nie tylko na zasadzie uzupełniania się czy ilustrowania nawzajem, ale także na głębszym poziomie strukturalnym i ideowym. Różnorodność mediów, po które sięgnęli artyści dodatkowo wzbogaca perspektywę sensów łączących sztuki wizualne z muzyką, a także z historią życia i twórczości Lutosławskiego. Opierając się na solidnych podstawach warsztatowych, młodzi i dojrzały twórcy związani z Katedrą Edukacji Artystycznej ASP w Krakowie podejmują temat tyleż historycznie ważny, co we współczesności znajdujący się poza centrum. Efektem takiej twórczej jest wystawa silnie zakorzeniona w tradycji sztuk plastycznych, ale świadomie posługująca się współczesnymi środkami wyrazu.

Znacząca grupa prac na wystawie czepie wyraźnie z estetyki muzyki, języków muzycznych i estetyki instrumentów. Andrzej Bednarczyk za pomocą kolażu rearanżuje wygląd zapisu nutowego. Uzyskuje w ten sposób cztery wizualno-muzyczne alegorie na masywnych okutych tablicach ukazujące pustkę, natłok, ład i chaos. Obok nut i pięciolini artysta umieszcza układy geometryczne, słowa, plan kościoła i inne rekwizyty, jak piórko, soczewka czy czerwona tasiemka, kierując się wyraźnie ku rozumieniu muzyki jako szczególnej epifanii porządku świata, a zatem ku metafizyce i mistryce. Tadeusz Gustaw Wiktor w geometrycznych kompozycjach abstrakcyjnych sięga po rytm fortepianowych klawiszy. Malarz eksperymentuje z elementarnymi środkami wyrazu – kontrastem bieli i czerni, proporcjami i niesymetrycznością układu. Zbigniew Sałaj włącza do swoich prac wykorzystujących formy pięciolini i ekspresję gestów dyrygenta miarowy ruch mechanizmu zegarowego jednocześnie przypominając, że Lutosławski był także dyrygentem swoich utworów. Rzeźby Jana Tutaja przywodzą na myśl monumentalne kamertony, odsyłając do zagadnienia równowagi i drgań – materialnego wyrazu dźwięków i cech muzyki.

Upływ czasu i związany z nim dynamizm zmian, typowy dla doświadczenia odbioru utworu muzycznego, stanowi największe wyzwanie dla bezczasowego, statycznego języka plastyki. Piotr Korzeniowski w swoich wielowarstwowych kompozycjach stworzył wrażenie stopniowego wyłaniania się złożonej struktury z danego całkowicie tu i teraz nieruchomego obrazu. Katarzyna Celek posłużyła się podłużnym formatem płótna, różnorodnością gęstości rozmieszczenia elementów i rozproszeniem akcentów barwnych, czego efektem jest wrażenie łagodnego, płynnego ruchu opadającego – wizualna mapa tytułowego *dźwiękospadu*. Również odznaczona trzecią nagrodą w towarzyszącym wystawie

konkursie dla studentów Paulina Bigaj akcentuje swoistą czasowość form przestrzennych swoim *Poszukiwaniem*, którego struktura nie jest możliwa do rozszyfrowania w jednym spojrzeniu, lecz wymaga obejrzenia pracy z różnych stron.

Barwa jest od wieków cenionym środkiem wywołania reakcji emocjonalnej u widza, a przez to jest często stosowana jako analogia do dźwięku w muzyce – sztuce oddziałującej najbardziej bezpośrednio na psychikę ludzką. Silne w swoim wyrazie kolorystycznym obrazy Julianny Nyzio i Stanisława Rodzińskiego cechuje kompozycja oparta na dramatycznym kontraście form i barw, odnajdująca dla nich jednak harmonijne zestrojenie. Prace te, podobnie jak nawiązujące do przełomowej kompozycji Lutosławskiego wykorzystującej aleatoryzm kontrolowany, bogate fakturowo *Gry przed weneckie* Adama Brinckena, powodują u widza emocjonalny rezonans dzięki pobudzającemu wyobraźnię nieprzedstawiającemu układowi form, co upodabnia je do muzyki – najbardziej abstrakcyjnej ze sztuk.

W uznanej za najlepszą w konkursie studenckim pracy Radka Szlęzaka, określonej mianem poliptyku filmowego, sekwencje filmowe pozbawione funkcji narracyjnej w połączeniu z muzyką Lutosławskiego stają się źródłem wewnętrznych poruszeń. Liryzm i napięcie właściwe dla obra-

zów zaczerpniętych m.in. z *Noża w wodzie* Romana Polańskiego czy *Persony Ingmara Bergmana* oraz dźwięków *Łańcucha III* wywołują silne doświadczenie emocjonalno-estetyczne na przedwerbalnym, pozanaczeniowym poziomie. Podobny kierunek poszukiwań podejmuje Dominik Stanisławski w dwukanałowej projekcji, którą uzupełnia obraz *Synestezja*. Posługując się montażem filmowym oraz symbolicznym ukazaniem człowieka poznającego, praca ta eksponuje doświadczenie percepcyjne, w którym łączą się postawy i nastawienia, dane słuchowe i wzrokowe oraz swobodne, nacechowane emocjonalnie skojarzenia. Także organ o formie zbliżonej do serca i fakturze kory

mózgu ukazany na płótnie Witolda Stelmachniewicza przypomina o cielesnym, egzystencjalnym charakterze doświadczenia sztuki – łączącym rozumowe poznanie, estetyczną ocenę konstrukcji formalnej, intuicję i emocje. Natomiast o egzystencji jako doświadczeniu jednostkowości, ludzkiej podmiotowości, przypomina Michał Zawada w konceptualnej pracy, gdzie zestawia los kompozytora z dziejami i dorobkiem urodzonego dziewięćset lat przed Lutosławskim mnicha Contractusa, który wstąpił się także jako autor utworów muzycznych.

To, co łączy prace pokazane na wystawie z twórczością Lutosławskiego to zaburzenia symetrii, budowanie struktury formalnej o wykalkulowanych proporcjach lub przeciwnie, zgodnie z intuicją lub przypadkiem, eksperymentowanie z rytmicznością form czy wyzwalamie emocji bez pomocy figuracji i opowiadania historii. Te środki wyrazu sprawdzają się doskonale zarówno w muzyce, jak i w sztukach plastycznych. „Przypadek i porządek” nie jest świadectwem pogoni za aktualnością. Zakorzenienie w tradycji, ożywienie pamięci, opanowanie warsztatu i refleksja nad właściwościami medium są niewątpliwymi mocnymi stronami tej wystawy. Skupienie i namysł nad pokrewieństwem sztuk wciąż może prowadzić do bardzo interesujących owoców w sztukach plastycznych. ■

...synestezja,
fascynująca twórców
w początkach
nowoczesności
synteza różnych
dziedzin sztuki...



Powyżej: Miejska Galeria Sztuki w Łodzi, wernisaż wystawy „Przypadek i porządek”, fot. Adriana Michalska

Jesienne Konfrontacje – Rzeszów 2013

„3. Triennale Polskiego Malarstwa Współczesnego – Jesienne Konfrontacje – Rzeszów 2013” to konkurs i pokonkursowa wystawa malarstwa po raz trzeci zorganizowana na przełomie listopada i grudnia ubiegłego roku przez rzeszowskie BWA.

Jesienne Konfrontacje to impreza o wysokiej randze, Rzeszów staje się pod koniec roku stolicą jednej z najważniejszych imprez poświęconych sztuce wizualnej w Polsce. Co ciekawe, mimo wszechogarniającej sztuki hegemonii nowych mediów, zainteresowanie konkursem (z oczywistych względów, głównie młodych artystów) nie słabnie, a wręcz przeciwnie rośnie, o czym świadczą liczby: jury, które obradowało w dwóch etapach, spośród 392 prac 147 autorów w pierwszym etapie zakwalifikowało do wystawy 89 obrazów 70 artystów. Później to samo jury (w składzie: Stanisław Tabisz – Kraków, Piotr Błażejowski – Wrocław, Marek Sak – Łódź, Artur Przebindowski – Kraków, Ryszard Dudek – Rzeszów) w październiku 2013 roku oglądając oryginały prac na sali, zdecydowało o sześciu nagrodach.

Nagrodzony Grand Prix Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego obraz *Przestrzenie ujawnione XV* Pawła Słoty z Częstochowy to obraz wrażenia jakie każdy pamięta, kiedy patrzy na pędzący wagon pociągu lub metra. To ulotność wrażenia przedzierającej się masy materii przez tunel światła i powietrza, której oko ludzkie zatrzymać nie może.

Nagroda Prezydenta Miasta Rzeszowa (druga w kolejności) została wręczona artyście z Rzeszowa – Antoniemu Niklowi za obraz pt. *On*. Nikiel porusza się po strukturach, w których jedna kreska więcej lub mniej decyduje o skończeniu dzieła. Na jednorodnej płaszczyźnie przypominającej strugi deszczu pojawia się obcy element. Mały kwadrat podzielony po przekątnej kolorami czarnym i błękitnym. Być może to *On...* przykuł uwagę jury.

Michał Minor z Katowic to z kolei laureat trzeciej w kolejności nagrody ufundowanej przez rzeszowską firmę „Elektromontaż-Rzeszów SA”. Nagrodzony obraz pod znamienym prozatorskim tytułem *Pozwólcie do was przyjść i z wami pozostać* jest swoistą retrospekcją jakiegoś wydarzenia z życia artysty, który przywiązuje wagę do codziennych wydarzeń, spotkań i relacji międzyludzkich. Choć dla nas mogą nie mieć one żadnego znaczenia, artysta snuje intrygującą widza opowieść dzięki kontrastowo barwnej kolorystyce płótna, dynamicznej kompozycji oraz często odrealnionym postaciom.

Czwartą nagrodę funduje już tradycyjnie dyrektor BWA w Rzeszowie, a jest nią zakup dzieła do Kolekcji Dzieł Sztuki rzeszowskiej galerii. Nagrodę tę otrzymał Jan Szczepkowski z Sanoka. *Szara godzina* to obraz w konwencji scen rodzajowych dawnych mistrzów. Ta scena rozgrywa się w zagadkowej przestrzeni – pracowni, w której z pozoru nic się nie dzieje, choć każda z trzech osób wykonuje jakąś czynność.

Jury konkursu przyznało jeszcze dwie honorowe nagrody. Pierwsza z nich to Medal J.M. Rektora ASP w Krakowie – przewodniczącego jury, paradoksalnie dla (dość sfeminizowanego konkursu, bo niemal połowa jego uczestników to artystki malarki) jedynej laureatki Haliny Treli z Wrocławia. W pracy tej z ciemności wyłania się ostro skadrowany portret; krój oczu i ciemna karnacja zdradza egzotyczne pochodzenie twarzy. Zdeformowana zmarszczkami twarz malowana miękkimi pociągnięciami pędzla każe nam sądzić, że wyłoniona z ciemności należy do osoby starej. Ten czarnobiałny nadnaturalnej wielkości portret – obraz zatytułowany *Portret 2011* – nawiązuje i jest inspirowany fotografią z przełomu XIX i XX wieku. Drugą honorową nagrodą w konkursie jest nagroda „Formatu”, tj. publikacja na łamach tego czasopisma, będąca promocją i prezentacją sylwetki i twórczości jej laureata – Macieja Łuczaka z Łodzi – artysty młodego pokolenia. Nagrodzony obraz to również portret, jednak w odmiennej konwencji stylistycznej i malarskiej, twarz *Marcina* ujęta jest schematycznie, wręcz plakatowo. Nerwowe linie wyznaczające charakterystyczne dla portretowanego rysy oczu, szukające kształtu nosa i ust, również świadczą o poszukiwaniu portretu wewnętrznego modelu.

Werdykt jury pokazał, iż polskie malarstwo współczesne prezentuje pluralizm zarówno formalny, jak i tematyczny. Malarstwo okazuje się być nadal aktualnym i nowoczesnym środkiem komunikowania się artystów z odbiorcami. ■



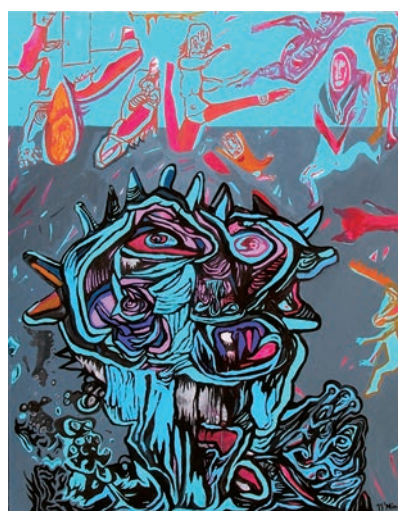
1



2



3



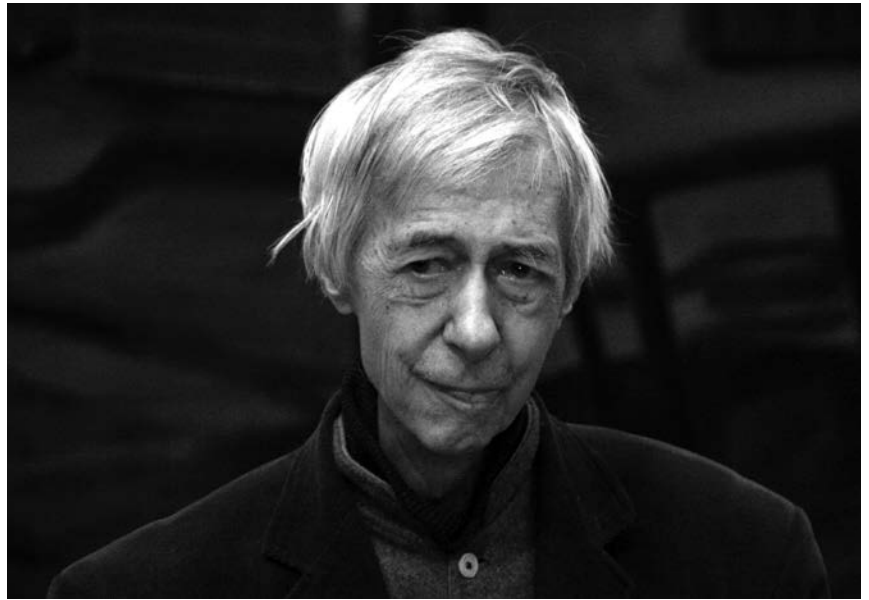
4



5

1. **Maciej Łuczak**, *Witkacy*, 2008, akryl na płótnie, 150 x 150 cm
2. **Halina Trela**, *Portret*, 2011, olej, płótno, 100 x 100 cm
3. **Paweł Słota**, *Przestrzenie ujawnione XV*, olej, płótno, 100 x 145 cm
4. **Michał Minor**, *Pozwólcie mi do was dołączyć i z wami zostać*, olej, płótno, 140 x 110 cm
5. **Antoni Nikiel**, *On*, technika akrylowa i olejna, 150 x 120 cm

Jan Świdziński – in memoriam



Powyżej: Jan Świdziński (1923–2014),
fot. Krzysztof Saj

Jan Świdziński urodził się 23 maja 1923 roku w Bydgoszczy [1]. Wywodził się z rodu, do którego należał Konstanty Świdziński (1793-1855), który zgromadził olbrzymią bibliotekę, pod względem ilości woluminów większą niż Biblioteka Ossolińskich we Lwowie.

Niestety zbiory spłonęły w czasie powstania warszawskiego w Pałacu Kraszińskich [2]. Ojciec był oficerem, najpierw w Legionach Piłsudskiego, uczestniczył także w wojnie polsko-bolszewickiej, został ciężko ranny, nie wrócił już w pełni do zdrowia i zmarł w 1938. Świdzińscy najpierw mieszkali w Bydgoszczy potem w Krakowie, po czym przenoszą się do Warszawy.

Okres II wojny światowej i okupacji niemieckiej to czas młodości Jana Świdzińskiego. Choć należał do AK, to jak sam podkreślał, raczej dlatego, że wszyscy wtedy należeli. On chciał przede wszystkim tańczyć. Od 1941 do 1944 uczęszczał więc do prywatnej szkoły baletowej, którą prowadzili w swoim mieszkaniu w Warszawie Zofia Pflanz-Dróbecka i jej mąż Stanisław Dróbecki, który swojego czasu pracował nawet jako sekretarz Sergieja Diaghilewa, a nauczycielem był słynny Leon Wójcikowski, pierwszy, po Wacławie Niżyńskim, tancerz w balecie Diaghilewa. Obycie ze sceną, zrozumienie dla sztuki tworzonej na żywo będzie potem jednym z powodów, dla którego to performance stał się jego głównym medium. W czasie wojny studiował także dwa lata architekturę na Politechnice Warszawskiej (okres, w którym Niemcy zgodzili się na uruchomienie studiów). Po wojnie nie wrócił już do tych studiów, zawodowym architektem nie został, choć uczestniczył w zespołach architektonicznych w latach sześćdziesiątych (bierze udział w konkursach na rozbudowę Muzeum Narodowego w Poznaniu, Muzeum w Skopje i na Muzeum Sztuki w Warszawie (trzy stojące obok siebie, ale połączone ciągami komunikacyjnymi „kosze” ze stalowych rur, oparte na rzucie dwunastościanu, wysokie na kilkanaście metrów). Ważniejsze było wyrobienie sposobu myślenia opartego na pragmatyzmie oraz zamiłowanie do matematyki i logiki. Będzie to podstawowy budulec jego konstrukcji teoretycznych.

Świdziński nie uczestniczył w powstaniu warszawskim, gdyż się na nie zwyczajnie spóźnił. Został wysłany z meldunkami do Krakowa. Powrót się przedłużył i gdy dotarł pod Warszawę, miasto było już zamknięte. To pierwszy szczęśliwy zbieg okoliczności, który najprawdopodobniej uratował mu życie, a my zamiast martwego bohatera mamy w panteonie sztuki wielkiego artystę. Drugi taki zbieg okoliczności zdarzył się już po wkroczeniu do Warszawy wojsk radzieckich. Świdziński trafił do armii, także trochę siłą „owczego pędu”, gdyż wszyscy chcieli „bić Niemca”. Ale tańczył w armijnym balecie, bo jak wiadomo, Rosjanie uwielbiają balet. Niestety, została odkryta jego przynależność do AK i zesłano go do karnej kompanii, co praktycznie oznaczało wyrok śmierci. Jednak w momencie, gdy jego oddział trafił na front, skończyła się wojna. Rozpoczęcie studiów artystycznych w 1947 r. umożliwiła mu przejście do cywila.

Studiował najpierw scenografię, później malarstwo w pracowni Jana Cybisa. Dyplom uzyskuje w 1952 roku. Równoległe z malarstwem studiuje grafikę u Tadeusza Kulisiewicza, jednak nie kończy tych studiów dyplomem.

W latach 50. uprawia malarstwo abstrakcyjne typu informel. W 1963 roku udaje się w pierwszą podróż zagraniczną do Maroka. Od tej pory bardzo wiele podróżuje. Jak sam policzył, był w 49 krajach. Spojrzenie na sztukę jako zjawisko globalne, a zarazem zwrot ku temu, co lokalne (glokalność) będzie podstawą jego rozważań, i ułatwia mu zrozumienie i uchwycenie w teorii i praktyce artystycznej tak kluczowego dla naszej kultury momentu zmiany paradygmatów – wyczerpania modernizmu i nastania ponowoczesności.

Pod koniec lat sześćdziesiątych porzucił malarstwo i już do niego nie wrócił. Jednak odejście od malarstwa dla pierwszej generacji twórców sztuki konceptualnej nie jest decyzją prostą, gdyż ich sztuka jest w nim zakorzeniona. W 1970 roku publikuje artykuł *Spóro istnienia sztuki* [3]. Artykuł wzbudził wtedy wiele emocji w świecie sztuki, ale młodzi artyści przyjęli go z entuzjazmem jako powiew nowości, czemu dali wyraz w czasie Festiwalu Studentów Szkół Artystycznych w Nowej Rudzie w 1971. Jednak dla Świdzińskiego był on manifestem artystycznym, a manifesty dla artystów są zapowiedzią nowej drogi w przyszłość. Taką nowością stała się sztuka kontekstualna, sformułowana w kolejnym manifestie *Sztuka jako sztuka kontekstualna*.

3 Zob. „Życie i Myśl” nr 5/1970. s. 105–110.

1 Niniejszy szkic powstał na podstawie informacji uzyskanych od Jana Świdzińskiego, korzystałem także z danych biograficznych zgromadzonych przez Bartosza Łukasiewicza, zob <http://www.swidzinski.art.pl>

2 K. Ajewski, *Kolekcjonerstwo Konstantego Świdzińskiego. Z dziejów Biblioteki Ordynacji Kraszińskich*, „Rocznik Biblioteki Narodowej” 2004, s. 21–78.

Sztuka kontekstualna pozostaje kluczowym osiągnięciem sztuki polskiej ...

Sztuka a transcendencja

Pod takim hasłem odbywał się od 28 sierpnia do 7 września w Radziejowicach XXXI Międzynarodowy Plener dla Artystów Posługujących się Językiem Geometrii. W spotkaniu udział wzięło 36 artystów, w tym 24 z Polski i 12 z zagranicy. Trzech spośród nich, nie mogąc z różnych przyczyn uczestniczyć osobiście w plenerze, zadokumentowało udział w nim, przesyłając swoje prace do kolekcji, tworzonej przez mnie w Mazowieckim Centrum Sztuki Współczesnej Elekrownia w Radomiu. Zbiór ten zatem w tym roku został powiększony o 36 z 38 prac przekazanych przez twórców z pleneru. Dwa dzieła z wystawy poplenerowej: obrazy Andrzeja Gieragi i Michała Misiaka wybrał do swoich prywatnych zbiorów sztuki Werner Jerke, który w 2013 r. po raz siódmy sponzorował Spotkanie artystów spod znaku Geometrii.

Radomska kolekcja sztuki nurtu geometrycznego wzbogaciła się nadto znacznie dzięki niezwykłemu wydarzeniu: 60 dzieł wybitnych twórców ofiarował, by ją uzupełnić Jürgen Weichardt, zaprzyjaźniony z Polską i ze mną niemiecki krytyk sztuki, coroczny od 1995 r. uczestnik plenerów języka geometrii. Jego dar obejmuje prace artystów z różnych krajów: z Niemiec, Węgier, Czechosłowacji, Włoch, Japonii, Rosji, a także z Polski. Są wśród nich dzieła tak słynnych artystów jak Atilla Kovacs, Thomas Lenk, Istvan Nadler, Ryszard Otręba, Eduard Ovcacek, Otto Piene, Eduard Steinberg, Günter Uecker czy Milos Urbasek. Dzięki temu darowi zbiór radomski sztuki nurtu geometrycznego liczy obecnie 249 dzieł.

Jak twierdzą jego uczestnicy, plener 2013 r. był wyjątkowo udany (przy czym opinia taka powtarza się co roku), a wystawa poplenerowa, otwarta 6 września w warszawskiej Galerii XXI, była lepsza niż ubiegłoroczna.

Wprawdzie każdorazowo hasło, pod którym odbywa się plener, skłania do pogłębionych refleksji i stawia pytania, na które szuka się odpowiedzi, ale tym razem było ono szczególnie poruszające, a nawet kontrowersyjne, bo też pojęcie transcendencji bywa różnie rozumiane, więc też rozmaicie interpretowane. Wyłącznie tej problematyce poświęcone były dwa wykłady: Grzegorza Sztabińskiego i Andersa Lindena (Szwecja), ale rozmowy na ten temat toczyły się przez cały czas pleneru, zwłaszcza, że jego uczestnicy otrzymali niełatwe zadanie dania odpowiedzi na pytanie „Twoja sztuka, a transcendencja”.

Jak zazwyczaj, zajęcia teoretyczne odbywały się przez cały czas pleneru dwa razy dziennie w formie wykładów, pokazów filmowych czy autoprezentacji kończonych zawsze dyskusjami. Wśród spotkań-wykładów wyjątkowe miejsce zajmowało gościnne wystąpienie Wojciecha Fangora, które nasz wielki twórca poświęcił zagadnieniu trudnego współistnienia natury i kultury. ■

BKM

W tekście *Spór o istnienie sztuki* pobrzmiewa pewien pesymizm, poczucie końca, wiążącego się ze świadomością, że znaczenie – jedno, pewne, tak jak to proponowały modernistyczne awangardy, zostało bezpowrotnie utracone. *Pesymizm – tak należy określić nastrój, jaki ogarnął krytykę zachodnią wobec wydarzeń zachodzących na terenie sztuki ostatnich lat – zaczyna ten tekst Świdziński. Sztuka wkracza na drogę ku postmodernizmowi. Punktem zwrotnym na tej drodze jest tekst-manifest *Sztuka jako sztuka kontekstualna* (1976), a konkluzją książka *Sztuka, społeczeństwo i samoświadomość* (1979 po angielsku w Kanadzie, a po polsku w 2009 [4]). Podobną drogę przechodzi w tym czasie Kosuth, a węzłowe punkty wytyczają jego teksty – manifesty *Art after Philosophy* i *Artist as Anthropologist*.*

Świdziński, podobnie jak Kosuth, proponuje inne zadania dla sztuki – zamiast badań na strukturą dzieła i analizą pojęcia „sztuka” proponuje zająć się jej funkcjonowaniem w społeczeństwie, a więc kontekstem. Słowo „kontekst” jest słowem-kluczem dla teorii, zarówno dla Świdzińskiego, jak i Kosutha, ale i kluczem do zrozumienia i interpretacji sztuki epoki ponowoczesnej. Jednak w zapisie formuły sztuki posługuje się wzorcem zaczerpniętym z logiki. Formuła kontekstualna brzmi: *Przedmiot „O” przyjmuje znaczenie „m” w czasie „t”, w miejscu „p”, w sytuacji „s”, w stosunku do osoby/osób „o” wtedy i tylko wtedy*. Kosuth wskazuje wtedy inne kluczowe słowo – antropologizacja i antropologizacja sztuki stanie się dla niego środkiem artystycznym i podstawą jego metody artystycznej. Powiązanie sztuki i etnografii zaproponował także Świdziński. Wraz z grupą prowadzącą Galerię Sztuki Najnowszej we Wrocławiu (Anna, Romulad Kuterowie, Lech Mrożek) realizuje projekt „Działania lokalne” odbywający się na Kurpiach (lato-jesień 1977). Drugi projekt o podobnym charakterze został zrealizowany we wsi Mielnik w listopadzie 1981 m. in. z Henrykiem Gajewskim z galerii Remont w Warszawie i Januszem Szczuckim z galerii Znak w Białymstoku.

Świdziński wystąpił z teorią *sztuki jako sztuki kontekstualnej* w 1976 r., z okazji wystawy „Sztuka kontekstualna” w Lund. Kosuth opublikował *Artist as anthropologist* rok wcześniej. W 1976 roku spotykają się w Toronto z okazji konferencji w The Center for Experimental Art And Communication CEAC (listopad 1976), poświęconej sztuce kontekstualnej Jana Świdzińskiego, a będącej następstwem wystawy w Lund.

Świdziński nie tyle rozwiązał, co zniwelował, unieważnił podstawowy spór awangard modernistycznych o to, jaka wizja sztuki jest właściwa, ostateczna, obowiązująca powszechnie. Każda awangarda proponowała jakąś całościową postać sztuki, a architekci nawet wymyślili styl międzynarodowy, jeden dla całego świata i wszystkich narodów, co dziś wydaje się myśłą tak absurdalną, że aż śmieszną, ale wtedy możliwość takiego stylu była traktowana śmiertelnie poważnie. Charles Jancks zaproponował odejście od tej wizji, tworząc postmodernistyczną architekturę. Jego podstawowa publikacja *The Language of Post-Modern Architecture* ukazała się w 1977, czyli w tym samym okresie, w którym swoje teorie formułują Kosuth i Świdziński. Wszystkie te propozycje przewartościowań dotyczą całości sztuki, ale też są kontekstualne, w tym znaczeniu, że nie odnoszą się li tylko do sztuki, a do całości kultury, człowieka, życia społecznego i politycznego, oferując krytyczne spojrzenie na cywilizację i dopiero na tym podłożu sytuują sztukę. Zapis formuły kontekstualnej Świdzińskiego mówi, że taka jedna idea nie jest możliwa wobec różnorodności i ciągłej zmienności świata, że nie ma się o co spierać, bo sztuka jest historycznie i geograficznie zmienna; to, co w jednym miejscu jest sztuką, w innym nie jest; to co dla jednych jest sztuką dla innych nie jest; w danym miejscu, czasie i okolicznościach dyskutujemy coś jako sztukę, a w innym nie ma to sensu. Myśl niby prosta, ale jakże trudna do ucieleśnienia, zwłaszcza w kulturze europejskiej, dla której świat wciąż składa się z „rzymian” i „barbarzyńców”.

Sposobem uprawiania sztuki najbardziej adekwatnym do teorii była dla Świdzińskiego początkowo fotografia, a następnie performance, który stał się jego głównym medium. Nic dziwnego – najlepiej lokował artystę i jego działanie w „tu i teraz” konkretnej sytuacji, wobec konkretnych osób.

Okres od 1971 roku, po Nowej Rudzie, do roku 1979, wydania książki *Sztuka, społeczeństwo i samoświadomość*, to czas niezwykle intensywnej aktywności pisarskiej Świdzińskiego. Wprowadzenie stanu wojennego w grudniu 1981 zablokowało rozwój sztuki polskiej. Jednak wtedy sztuka kontekstualna była już opracowana. Ale stan wojenny spowodował, że nie zostały wyciągnięte konsekwencje z prac Świdzińskiego. To działo się dopiero od końca lat dziewięćdziesiątych – w 1998 rozpoczyna się międzynarodowy festiwal sztuki performance „Interakcje” w Piotrkowie Trybunalskim, którego opiekunem merytorycznym został Świdziński i wtedy znów jego teoria i sztuka zaczynają funkcjonować w świecie.

Sztuka kontekstualna pozostaje kluczowym osiągnięciem sztuki polskiej, także międzynarodowym, bo nie było zbyt wiele sytuacji, gdy to polska sztuka wnosi coś do historii sztuki światowej in statu nascendi, i to w momencie tak kluczowym dla światowej kultury jak przełom modernizmu/postmodernizmu. ■

4 Jan Świdziński, *Sztuka, społeczeństwo i samoświadomość*, tłum. Łukasz Guzek, wyd. CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa 2009.



MICHAŁ GUZ

Trust – człowiek z Conturu...

Dokładniej zaś: człowiek z komiksu, bo takie określenie jest trafniejsze.

Przemysław Truściński tworzy komiks, żyje nim i metaforycznie komiksem wyrysowuje sobie miejsce w historii sztuki. Trust we współczesnym polskim komiksie to człowiek instytucja. Sam wykaz osiągnięć i działań twórczych artysty objętościowo wykracza poza rozmiar tej rubryki. Niech więc hasłowe wyliczenie kluczowych ról w biografii Trusta pozwoli nakreślić właściwy kontur tej postaci. Rysownik, ilustrator książek i prasy, w ramach grupy Contur organizator Ogólnopolskiego Konwentu Twórców Komiksu w Łodzi, redaktor graficzny czasopism, animator kultury, wykładowca, ekspert medialny, kurator wystaw, dyrektor artystyczny Konkursu na komiks o Powstaniu Warszawskim w Muzeum Powstania, projektant graficzny do gier komputerowych, twórca niezliczonych storyboardów i projektów reklamowych a także rysunków scenografii dla teatru i telewizji. Prace Trust'a są wszechobecne

– można zaryzykować stwierdzenie, że niemal każdy Polak poznał kreskę Truścińskiego, choć najpewniej nie zna jego nazwiska. Doskonały styl i wysoka jakość warsztatowa jego rysunków wywarły niewątpliwy wpływ na całe pokolenie rodzimych rysowników.

UJĘCIE 1

Po przeszło 25 latach pracy twórczej Truściński doczekał się swojej pierwszej dużej wystawy indywidualnej*. Wystawy pod wieloma względami wyjątkowej – po raz pierwszy w jednym miejscu zaprezentowano bowiem publiczności tak obszerny zbiór oryginalnych rysunków, kolaży i obrazów, które wyszły spod jego ręki. Komiks ma w naszych galeriach życie niełatwe. Po latach sporów o to, czy można wpuścić tego popkulturowego barbarzyńcę do rezerwatów sztuki, czy zasługuje na równe traktowanie z gatunkami o bardziej elitarnym

sznycie, przyszedł wreszcie czas, że jest on już na salonach zadomowiony. Wciąż jednak są wątpliwości odnośnie jego formy – jako pełnoprawnego dzieła. Dlatego tym bardziej wyjątkowa jawi się wystawa dorobku Truścińskiego. Nie jest to bowiem pokaz dzieł kilku „komikarzy”, oglądany niczym objazdowe freak show artystycznych odmieńców. Nikt nie dorabia tu również artyście gęby nowoczesnego, przewrotnego malarza, który pozostał wierny gatunkowej tradycji historyjek obrazkowych, różniąc się tym od Maciejowskiego czy Sasnała chętnie eksplorujących ziemię niczyją między malarstwem a komiksem. Wystawa „Trust” jest demonstracją siły artystycznej komiksowego medium. Ten komiks to już nie barbarzyńca ani intruz, ale oryginalne dzieło sztuki, a Truściński nie musi udawać nikogo innego, aby, jako twórca komiksu, można było go bez żadnych dodatkowych określeń nazywać artystą.

Trust we współczesnym polskim komiksie to człowiek instytucja.

Przemysław Truściński

1. *Andzia*, Ilustracja do wiersza biskupa Piotra Mańkowskiego
2. *Demony*, scenariusz: Paweł Timofiejuk
3. *Bez tytułu*

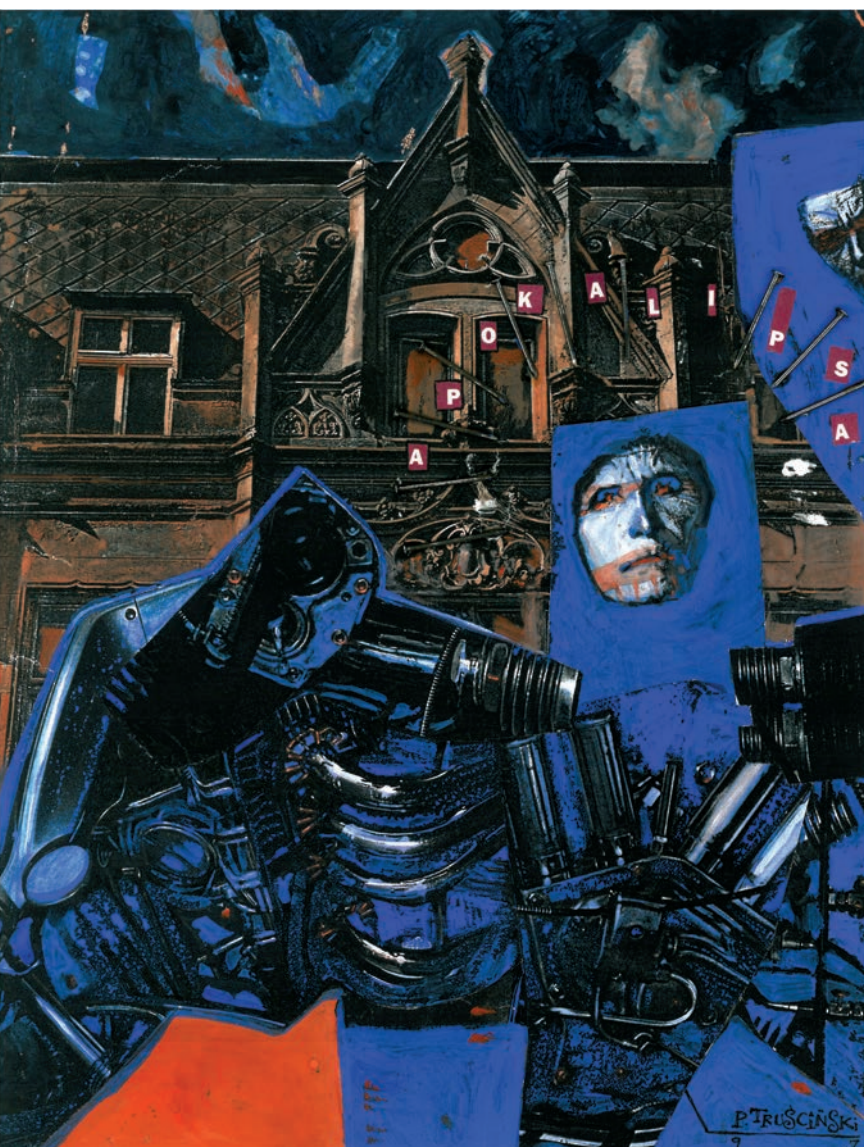
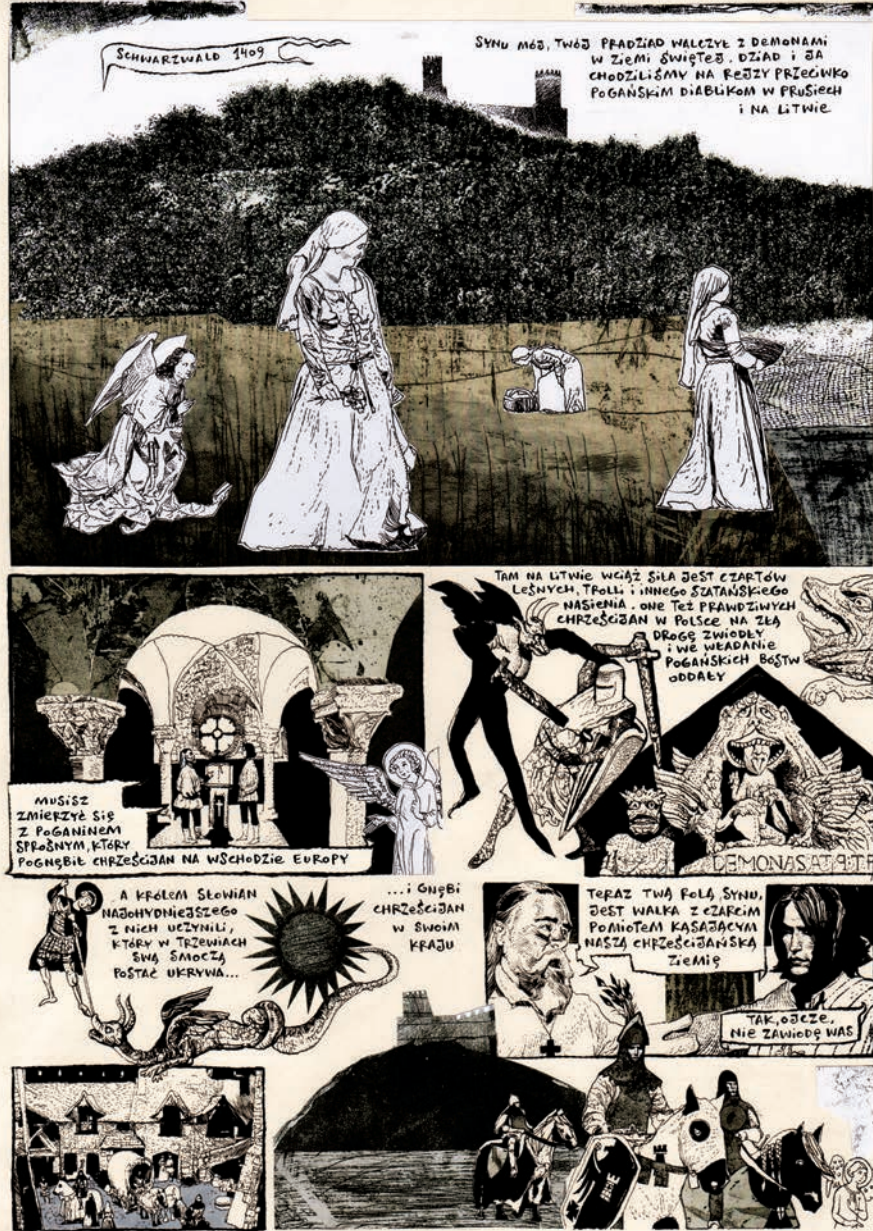
UJĘCIE 2

Różnorodność technik i środków plastycznych, którymi posługuje się Truściński w swych pracach, została wzbogacona wielością tematów i wymieszana z konwencjami rozmaitych gatunków. Jakby tego było mało, realizacje artysty są często immanentnie przewrotne, nasycone szeregiem zabiegów kompozycyjnych, które wprowadzają efekt zaskoczenia oraz potęgują wyraz emocjonalny tych rysunków. Truściński lubi stosować rozmaite chwytły artystyczne, mnożyć paradoksy, zderzać ze sobą znane popkulturowe znaki i ikony, wydobywać z opatrzonych klisz nowe obrazy. Koncept niejednokrotnie jest tu równie ważny jak mistrzostwo w operowaniu piórkiem. Spory wkład w ten proces mają również znakomici scenarzyści, z którymi rysownik współpracuje, ale Truściński traktuje scenariusze dość swobodnie a tekst jest dla niego często pretekstem do wizualnych eksperymentów. Dla rysownika najważniejsza wydaje się być oryginalność, dlatego wciąż ucieka w bogactwo stylów, wątków i motywów, a obok typowych gatunków – fantastyki czy horroru – w jego dorobku również reprezentowane są rysunki obyczajowe, quasi reporterskie ilustracje prasowe oraz duża ilość plansz historycznych.

UJĘCIE 3

Truściński jest jednym z głównych architektów renesansu komiksu historycznego w Polsce. Artysta przedstawia wielką historię jako zbiór osobistych historii prywatnych. Unika przedstawiania pomnikowych postaci w epokowych ujęciach. Historia to narracja, strumień wspomnień, któremu Truściński nadaje barwy i kształty tak żywe, że odbiorca czuje się jej częścią. Dlatego nazistowska kula wylatuje z obrazka w *Ocaleniu Niobe*, rykoszetem trafiając prosto w serce czytelnika patrzącego na śmierć dziecka. Podobny cel ma umieszczenie na końcu komiksu *Ford T* reprodukcji dziecięcego rysunku narratora, gdzie obok pancernego samochodu armii Piłsudskiego maszeruje siedmioro krasnoludków z *Królowny Śnieżki* Disneya. Stare skrzaty śpiewają *My Pierwsza Brygada* zgodnie z wyobraźnią dziesięciolatka w 1938 roku!

W portfolio artysty sporo miejsca zajmują też projekty komercyjne. Storyboardy, ilustracje, reklamy. Pojawiają się tu kontrowersje – czy prace wykonane



dla agencji można uznać za autentyczne dzieła sztuki? Bywają jednak twórcy, którzy z reklamy potrafią uczynić dzieło sztuki i Truściński jest tego dobitnym przykładem. Analogicznie do XX-wiecznych plakatów, komiksy Trusta łączą w sobie walory użytkowe i wartości artystyczne. Wyjątkowym rozdziałem w komercyjnej twórczości Trusta są reportaże prasowe stworzone z Tomkiem Kwaśniewskim i Alekssem Kłosem, wywiady ze znanymi Polkami i Polakami. Te krótkie rozmowy nabrzmiały mimiczną ekspresją bohaterów – to pogłębiany portret indagowanych sław, portret złożony z kilkunastu twarzy jednej osoby.

FINAL I NAPISY

Konfrontacja z oryginalnymi planszami Trust'a pozwala dostrzec jego sztukę, wszystkie niuanse – kresek, skali, materiałów – czasem przytępiane są przez drukarską prasę. To również szansa na przezwyciężenie stereotypów i odkrycie, że polski komiks w XXI w. ma do zaoferowania o wiele więcej niż reedycję przygód kapitana Klossa. Od kilku lat konsekwentnie przekonuje nas o tym Galeria BWA w Jeleniej Górze, która w ramach promocji rodzimych artystów komiksu oprócz dzieł Truścińskiego wcześniej prezentowała prace Jakuba Rebelki oraz całej plejady polskich rysowników z Krzysztofem Gawronkiewiczem, Maciejem Sieńczykiem i Krzysztofem Ostrowskim na czele („Czas na komiks” wystawa zbiorowa wystawiona w latach 2010-2012 w 9 galeriach, m.in. w Studio BWA Wrocław, Galerii Bielskiej BWA). ■

* „Trust – Przemysław Truściński” – wystawa przygotowana przez BWA Jelenia Góra we współpracy z BWA Zielona Góra i BWA Wrocław, a której kuratorem był Piotr Machłajewski, dotychczas pokazana została w BWA w Jeleniej Górze (5 VI – 9 VI 2013 r.), BWA Awangarda we Wrocławiu (30 VII – 28 IX 2013 r.) oraz w BWA w Zielonej Górze (7 I – 9 II 2014 r.). W dniach 12 III – 10 IV 2014 r. zaprezentowana została w MBWA w Lesznie. Wystawie towarzyszy okazały katalog, wydany w formie albumu komiksowego, liczący przeszło 360 stron, którego wydawcą są organizatorzy i wydawnictwo timof i cisi wspólnicy.

„Między nami, uczelniami”

Wystawa pedagogów Wydziału Wzornictwa i Architektury Wnętrz Akademii Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi w przestrzeniach wystawienniczych Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu

Prezentacja twórczości pedagogów Wydziału Wzornictwa i Architektury Wnętrz Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi w przestrzeniach ASP we Wrocławiu była wydarzeniem z cyklu wystaw „Między nami uczelniami”. Inicjatywa podjęta w 2013 r. przez łódzkiego dziekana dr Andrzeja Wachowicza miała już swe odsłony w postaci zaproszenia do Łodzi pedagogów analogicznych kierunków uczelni artystycznych z Poznania, Wrocławia i Zielonej Góry, efektem tych działań była seria pokazów zbiorowych oraz indywidualnych w galeriach łódzkiej ASP. Wystawa we Wrocławiu była naturalną konsekwencją tej współpracy i jednocześnie pierwszą, w której łódzki wydział zaprezentował swoją działalność twórczą na zaproszenie zewnętrznej uczelni. Znaczenia temu wydarzeniu dodaje fakt, że mimo licznych wystaw studenckich, podobna wystawa łódzkich pedagogów miała miejsce blisko dekadę temu.

Większość prezentowanych na wystawie prac to zupełnie nowe realizacje, które swą publiczną premierę miały właśnie we Wrocławiu.

Należy podkreślić, że na wystawie znalazły się prace zarówno profesorów z bogatym i uznanym dorobkiem projektowym czy artystycznym, ale również została zaprezentowana twórczość młodszych pracowników, którzy zbierając pierwsze doświadczenia dydaktyczne, równoległe penetrują rynek działań projektowych i artystycznych.

Kształt wystawie nadała grupa 20 pracowników wydziału, których indywidualność i różnicowanie działań twórczych w znacznej mierze przesądziło o interdyscyplinarnym charakterze wystawy. Aby tę różnorodność nieco uporządkować, wystawa została podzielona na dwie równoległe ekspozycje: część reprezentującą prace projektowe oraz część artystyczną.

Część pierwsza reprezentowała głównie prezentacje architektoniczne oraz wdrożeniowe projekty wzornicze. Mogliśmy zobaczyć fragment projektu odtworzenia kamienicy przy ulicy Piotrkowskiej 58 w Łodzi Andrzeja Wachowicza, fragment projektu rewitalizacji kompleksu fabrycznego Józefa Johna w Łodzi Katarzyny Gołaszewskiej, a także aranżację wystawy „Wyróżnieni strojem. Huculszczyzna – tradycja i współczesność” z Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi autorstwa Beaty Wawrzeckiej.

Projekty wzornicze reprezentowane były przez „System tematycznych klocków modułowych” Andrzeja Reńskiego, serię lamp obrysowych Grzegorza Glinki, a także obiekty przestrzenne: wykonane z pianki maty wspomagające rehabilitację „Mattamotta” Anny Miarki oraz zmieniające kształt lampy Grzegorza Sowińskiego.

Nie zabrakło również sztuki plakatu: Jacka Czeakańskiego, Przemysława Tomaszewskiego, Moniki Krygier oraz zapowiadające realizowane w Łodzi wystawy z cyklu „Między nami uczelniami” 3 postery Beaty Nikolajczyk. Obrazu tej części wystawy dopełniła ekspozycja kolekcji wysmakowanych kompozycji typograficznych „Typomelanż” autorstwa Anny Wrzesień.

Choć projektowanie jest zasadniczym profilem kształcenia na Wydziale Wzornictwa i Architektury Wnętrz łódzkiej ASP, to proces edukacji przyszłego

projektanta został wzbogacony o szereg zagadnień rozwijających ogólną wiedzę i umiejętności plastyczne. O ich jakość dbają przedstawiciele sztuk czystych, stąd ich znaczący udział podczas wrocławskiej wystawy.

Druga artystyczna część ekspozycji prezentuje monumentalną tkaninę unikatową Małgorzaty Siwek oraz cykl wykonanych z drutu „Złocistych” rzeźb Małgorzaty Wyszogrodzkiej. Jolanta Wagner przedstawiła pokryte woskiem rysunki architektury *Spis powszechny*. W kategorii malarstwa zaprezentowano: abstrakcyjny obraz *S.X. w wielkim mieście* Moniki Krygier, ekspresyjne *Samoloty* Janusza Antoszczyka, górskie pejzaże Mirosława Koprowskiego i dwa duże obrazy Tomasza Musiała: *Fortepian Zimmermana* i *Orkiestra*.

Rafał Dobruchowski, na co dzień zajmujący się tworzeniem obiektów wzorniczych z tektury falistej, pokazał inspirowane hiszpańską fakturą i światłem barwne fotografie. Całości dopełniło poetyckie wideo Agaty Bielskiej.

Z racji liczby uczestników wystawa była jedynie krótkim reportażem o działaniach i kondycji zespołu pracowników wydziału. Niemniej przedstawione spektrum działań projektowych, wraz z szeroką reprezentacją sztuk czystych odzwierciedla koncepcję metodyki nauczania, która buduje program dydaktyczny w oparciu o innowacyjne środki i współczesne technologie. Program kształcenia uwzględnia też wszystko to, co stanowi o wartości wielu tradycyjnych i sprawdzonych działań rozwijających wiedzę, wyobraźnię i umiejętności studentów.

Wystawy cyklu „Między nami uczelniami” będą kontynuowane, a kolejne odsłony tych działań już wkrótce znajdą swoje miejsce w poznańskiej i łódzkiej ASP. Planowane są także nowe działania promocyjne we współpracy z hotelem Andel’s w Łodzi. Pierwszym wspólnym przedsięwzięciem będzie wystawa pedagogów Wydziału Ceramiki i Szklarskiej ASP zaplanowana na początek kwietnia tego roku.

Blisko dwuletnia wymiana między środowiskiem polskich uczelni artystycznych zaowocowała pogłębieniem wzajemnych kontaktów, wpisując się w ideę polityki otwarcia łódzkiego Wydziału Wzornictwa i Architektury Wnętrz, której istotą są nie tylko liczne wystawy, ale również organizacja ogólnopolskich konferencji i wystaw branżowych związanych z szeroko pojmowaną współpracą wzornictwa z sektorem przemysłowym.

Blizsze omówienie tej problematyki planowane jest do realizacji w nr. 69 „Formatu” z br. ■

Prace
zaprezentują:

Grzegorz Glinko
Agata Bielska
Małgorzata Wyszogrodzka-Trzcinka

Jolanta Wagner
Małgorzata Siwek
Janusz Antoszczyk
Grzegorz A. Reński
Monika Krygier
Anna Wrzesień
Beata Wawrzecka
Beata Nikolajczyk
Przemysław Tomaszewski
Tomasz Musiał
Katarzyna Gołaszewska
Jacek Czeakański
Mirosław Koprowski
Grzegorz Sowiński
Anna Miarka
Rafał Dobruchowski
Andrzej Wachowicz

„Nadmiar i brak”

Charakteryzując współczesność, mówi się często o nadmiarze: przeroście formy, nadprodukcji obrazów i informacji, nadmiernej konsumpcji. Jednocześnie łatwo wskazać obszary dotkliwego braku i pustki. Tymi słowami rozpoczyna się Wstęp do książki *Nadmiar i brak*. Publikacja została wydana pod koniec ubiegłego roku wspólnymi siłami Akademii Młodych Uczonych i Artystów i Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu. Jest to dwujęzyczny (polsko-angielski) tom, w którym zamieszczono 13 artykułów oraz dziesiątki reprodukcji prac artystycznych; ogółem w tomie swoje prace umieściło 68 twórców – artystów i naukowców. Spoiwem całego wydawnictwa jest tytułowy problem nadmiaru i braku, problem ujmowany jest z wielu perspektyw, zarówno naukowych, jak i artystycznych.



Tom recenzowali profesorowie: Maria Poprzęcka i Adam Jezierski. W recenzji Marii Poprzęckiej czytamy: *zaletą wydawnictwa jest szerokie ujęcie tematu – od perspektywy kosmologicznej zarysowanej w tekście ks. Michała Hellera, poprzez mikroskalę w ujęciu Krystyny Dąbrowskiej, po analizę ontologiczno-egzystencjalną Bartłomieja Skowrona. Połączenie w jednym tomie abstrakcyjnych wywodów matematycznych (Piotr Śniady, Jarosław Drapała, Dariusz Buraczewski) z krytycznym ujęciem zachodzących tu i teraz procesów cywilizacyjnych (Katarzyna Kopecka, Roland Zarzycki, Marcin Drąg i Adam Mrozowicki) znacznie poszerza grono potencjalnych odbiorców.*

Adam Jezierski jako największy walor wydawnictwa podkreśla dobrze pojętą interdyscyplinarność: *Obserwuje się obecnie powstawanie absurdalnie wąskich specjalizacji, a jak wielokrotnie pokazała historia nauki, najciekawsze i najważniejsze zagadnienia badawcze leżą na styku różnych, niekiedy pozornie odległych dziedzin nauki. [...] Tom *Nadmiar i brak*, będący doskonałym przykładem interdyscyplinarności, w pełni zasługuje na szeroki odbiór w kraju i za granicą.*

Zgromadzonym w tomie tekstom towarzyszą reprodukcje prac artystów związanych z wydziałami Malarstwa i Rzeźby oraz Grafiki i Sztuki Mediów wrocławskiej Akademii Sztuk Pięknych. Prace grafików ukazują problem nadmiaru i braku w kontekście poznawczym i społecznym, prace zaś malarskie dobrane zostały podług zasady: „pusto i powściągliwie” vs „bogato i zachłannie”, zwracając tym samym uwagę na estetyczne implikacje tytułowej opozycji.

Maria Poprzęcka zwraca szczególną uwagę na naukowo-artystyczny charakter wydawnictwa: *Na wzajemne powiązania nauki i doświadczenia estetycznego wskazują bezpośrednio teksty Jakuba Jernajczyka i Łukasza Huculaka. Całość dopełnia prezentacja twórczości projektowej Bartłomieja Muchy, w dowcipny sposób komentującego materialistyczny fetyszym współczesnej cywilizacji. (...) Niezwykle cenna z naukowo-popularyzatorskiego punktu widzenia inicjatywa wrocławskiej Akademii Młodych Uczonych i Artystów stanowi w mojej opinii oryginalne i skuteczne narzędzie zbliżenia pomiędzy artystami i naukowcami. Podejmując na gruncie interdyscyplinarnym próbę konkretyzacji istotnych, a nie zawsze oczywistych pojęć „nadmiaru” i „braku” inspirowane wzajemne zrozumienie, a nawet współpracę badawczą. Lektura recenzowanego tomu, łącząc wartość poznawczą z przyjemnością obcowania ze sztuką współczesną, niesie satysfakcję zarówno intelektualną, jak i estetyczną. ■*

Nadmiar i brak, Wrocław 2013, ss. 250.

Redaktorzy tomu: Łukasz Huculak, Bartłomiej Skowron,

Krystyna Dąbrowska, Jakub Jernajczyk, Małgorzata Zakrzewska, Roland Zarzycki.

Wydawcy: Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu, Wrocławskie Centrum Akademickie.

Projekt graficzny i skład: Monika Aleksandrowicz

„Wiedza niewiedzy”

Data 18 lutego 2014 na długo pozostanie w pamięci garstki zapaleńców, którzy uparli się – by po kilku miesiącach dyskusji i negocjacji z opiekunem Galerii Promocyjnej ASP Kraków, prof. Janem Tutajem – oblec w materialny kształt wspólną ideę zorganizowania wystawy na terenie Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie.

Zbiorowa wystawa w Galerii Promocyjnej zakładała utworzenie wystawy opartej na prezentacji dorobku wrocławskich artystów. Na ekspozycję złożyły się prace wybrane przez kuratorów. Dlatego też, jak wspominał na wernisażu komisarz wystawy doktorant Dariusz Milczarek – to z pewnością reprezentatywny przykład poszczególnych kierunków, odzwierciedlający odrębność i charakter wrocławskiego środowiska. Dla nich – kuratorstwo jest służbą, wysiłkiem podjętym po to, aby uniknąć przypadkowych przedstawień. Projekt „Wiedza niewiedzy” bardzo dobitnie pokazuje, jak szeroko traktowane jest obecnie pojęcie wystawiennictwa.

Do udziału w wystawie zaproszono kilkunastu artystów z różnych pokoleń, posługujących się odmiennymi mediami, mających różnicowany dorobek. W oryginalny sposób połączono ze sobą twórców niezależnych oraz doświadczonych dydaktyków akademii ze studentami, będących na początku swojej ścieżki artystycznej.

Pojawiły się prace traktujące temat w sposób uniwersalny oraz odniesienia do aktualnej wiedzy na temat wszechświata i zjawisk niewyjaśnionych przez naukę.

Chociaż kuratorzy postawili na nieprzewidywalność i spontaniczność, zdecydowanie unikali typowej dla wystaw zbiorowych monotematyczności. Prace zdawały się swobodnie oddychać, a w kilku przypadkach oddziaływały na siebie według wewnętrznej intuicji.

Działaniem symbolicznie inauguracyjnym wystawę była prezentacja performance Andrzeja Dudka-Dürera – *Andrzej Dudek-Dürer – żywa rzeźba*.

Umieszczona przy wejściu do galerii wideo-instalacja Małgorzaty Kazimierczak, polegająca na ciągłym zadawaniu pytań o stan umysłu, była próbą rozpoznania autentyczności wydarzeń, skłaniających się do subiektywnych interpretacji.

Praca Miry Boczniewicz dystansowała się do tego co jest nam znane jako rzeczywistość.

Artyści manipulowali rzeczywistością (K. Moskowczenko, K. Wałaszek, E. Kuźnicka) imitowali rzeczywistość (K. Skarbek, M. Wildeman) czy konstruowali z samych siebie przedmiot manipulacji (K. Wałaszek, P. Jarodzki, M. Oganiaczyk)

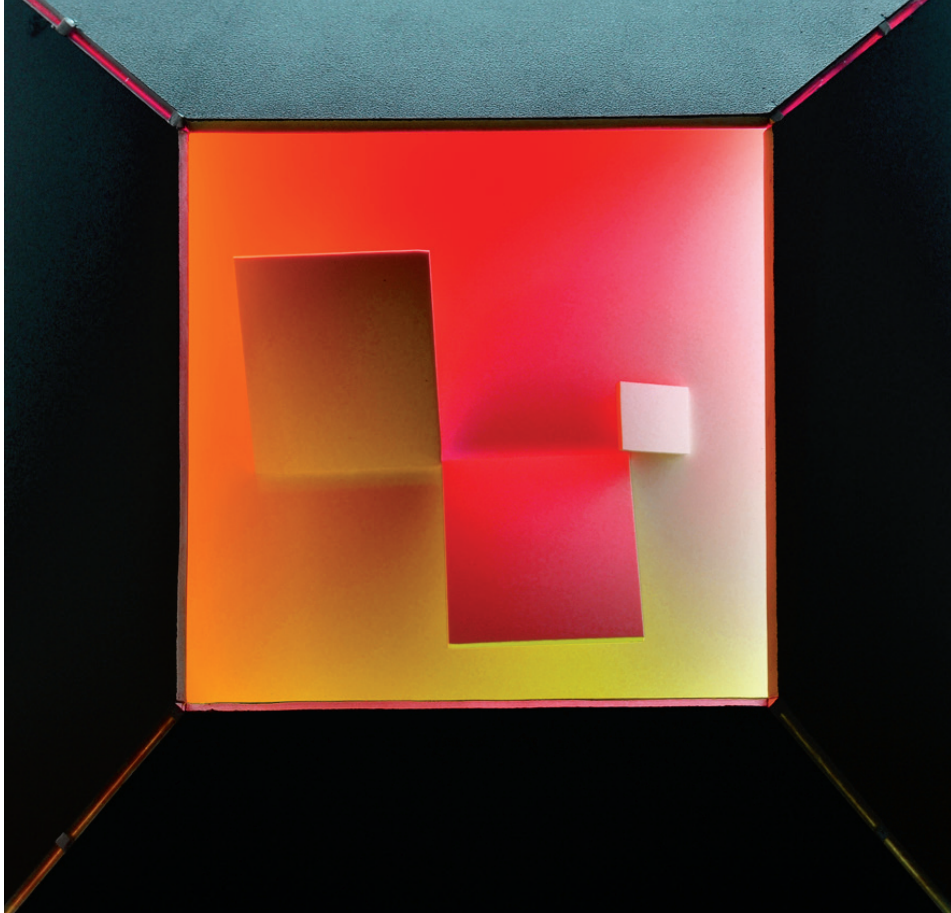
Interesujące realizacje artystyczne sprawiły, że wystawa była dość ciekawym zjawiskiem dlatego, że u podstaw sukcesu leży także nietuzinkowy sposób pracy kuratorów. Ich iście eksperymentatorski styl dopieszczał projekt poprzez identyfikację wizualną skomponowaną przez Paulinę Plutę, co zwykle dla samego autora pracy może być niewygodne. Znajomość środowiska i „wiedza”, że zaproszeni twórcy byli ważnym głosem w szerszej dyskusji, sprawiła, że wymiana energii twórczej i idei stała się urzeczywistniona poprzez dyskurs zapoczątkowany intelektualnym fermentem. ■

Artyści:

Mira BOCZNIOWICZ, Andrzej DUDEK-DÜRER, Karolina FREINO, Adam GRUDZIEŃ, Paweł JARODZKI, Małgorzata KAZIMIERCZAK, Mariusz KOSIBA, Ewa KUŹNICKA, Kamil MOSKOW-CZENKO, Michał OGANIACZYK, Paula PLUTA, Wojciech PUKOCZ, Krzysztof SKARBEK, Krzysztof WALASZEK, Mariusz WILDEMAN

Kuratorzy: Adam Grudzień, Ewa Kuźnicka, Kamila Kuźnicka, Adam Martyniak

Komisarz wystawy: Dariusz Milczarek ASP Kraków



URSZULA ŚLIZ

Ideo-metrie

potęga artystycznej koncepcji

30 stycznia w Galerii Miejskiej we Wrocławiu została otwarta wystawa „Ideo-metrie” będąca częścią konferencji „Abstrakcja w sztuce i w nauce”. Cały projekt poznawczy, zarówno jako konferencja, jak i wystawa, miał na celu skupienie uwagi na znaczeniu idei abstrakcji. Jak generalnym zamierzeniem konferencji było znalezienie odpowiedzi na pytanie, czy istnieje wspólna dla nauki i sztuki formuła abstrakcji, możliwości abstrahowania rzeczywistości, tak wystawa miała uwidocznic te zjawiska, przedstawiając istniejącą aktualność sztuki abstrakcyjnej w zakresie malarstwa i rzeźby, prac abstrakcjonistów, dla których obszarem zainteresowania i sposobem wypowiedzi jest abstrakcja formy, idei.

Jako inicjator tego wydarzenia, przyjąłem zasadę pokazania zróżnicowanych postaw, których efektem zainteresowania są fakty artystyczne ujęte w języku geometrii przy próbie ujawnienia tego, co jest wewnętrzną strukturą stosunków proporcji kształtów i barw.

Nie przez przypadek termin *metrum*, który został użyty w tytule jest oczywistym nawiązaniem do określenia używanego w muzyce – w sztuce wizualnej przyjęte jako miara trwania i obrazowania i sposobu akcentowania idei. Sztuka abstrakcji geometrycznej jest nurtem niezwykle szerokim i różnorodnym, a samo stosowanie kształtów euklidesowych tylko częściowo pozwala uznać artystów jako reprezentantów abstrakcji geometrycznej. Ważną rzeczą dla tych artystów staje się świadomość, że geometria jest czymś więcej niż konstrukcją, układem kształtów, sam efekt estetycznej „ładności” jest pomijany, staje się drugorzędny, umiejętnie komponowany w zakresie praw kompozycji obrazu lub formy przestrzennej, ma przede wszystkim wizualizować koncepcję.

Dobór prac prezentowanych na wystawie w Galerii Miejskiej powstał według zasady abstrakcyjnych realizacji artystycznych, które nie są jedynie ekspresją malarską ani też nie zawierają się w samej materii malarskiej.

Poprzez tytuł „Ideo-metrie” (nazwa łączy dwa słowa – ideę oraz metrum), chciałem przedstawić działania oparte na abstrakcji geometryzującej, analitycznej (Gołkowska, Chwałczyk, Makarewicz, Milecka), następnie prace odnoszące się do aspektu emocjonalnego, znaczeniowego (Błażejowski,

Lewandowski-Palle, Podsiadły), wreszcie odnoszące się do transpozycji obiektów wyabstrahowanych z rzeczywistości (Kołodziejczyk, Czaplicki, Śliz).

Makarewicz wykorzystuje sposób konstrukcji i dekonstrukcji w budowaniu szczegółowego schematu (modelu, który jest charakterystyczny dla kompozycji) w oparciu o pojęcia geometryczne, jak punkt, linia, płaszczyzna, figura. Przyjmuje zasadę dowodu matematycznego, tezy czy twierdzenia. Przejście od metody matematycznej do wizualnej stwarza nowe możliwości dekonstrukcji formalnej „obrazu” idei.

Podsiadły podkreśla aspekt duchowy swojej twórczości, dąży do uwidocznienia stanów emocjonalnych, oczekując reakcji emocjonalnej od widza. Podobnie Lewandowski-Palle, dla którego istotna jest emocjonalna strona języka abstrakcji (nie ewokująca bezpośredniego znaczenia), a redukcja formy dąży do znalezienia takich środków wyrazu, które (jak w suprematyzmie Malewicza) umożliwiłyby odczucie dzieła z pominięciem znaczenia.

Niesłusznie określa się geometrię abstrakcyjną jako „zimną”, skoro cechą wspólną prezentowanej twórczości jest wytwarzanie napięcia pomiędzy dziełem a przestrzenią, dzielącą to dzieło od widza. Chwałczyk jednoznacznie deklaruje, że przestrzeń fizycznie istniejąca w prezentowanych pracach, powstaje (poprzez projekcje fenomenów) w procesie wizualnej gry i manipulacji światłem, nasyceniem i barwą. Metrum linii, podziałów płaszczyzn, proporcji jest efektem poszukiwania zależności kompozycyjnych przez artystów. Relacje płaszczyzn, długości linii oraz cienia trój-

wymiarowych przedmiotów szczególnie ważne są w pracach Gołkowskiej. Tworzy ona logiczne układy. Przekonana jest o pierwotnej funkcji myśli-koncepcji, której wizualizacja zbliża się do ideału jedynie w postaci czystych form geometrycznych i relacji matematycznych.

Dla Czaplickiego, dla którego energia formy oraz kontekst osadzenia trójwymiarowego kształtu w przestrzeni publicznej, ma znaczenie, oraz Śliz, która traktuje własne realizacje jako efekty otwartego procesu ulegającego przekształceniom, zarówno w części formalnej, jak i znaczeniowej – abstrahowany element rzeczywistości nabiera nowego znaczenia, nie tracąc przypisanego mu kodu lub znaczenia, wynikającego z tradycji. Obrazy Mileckiej zawierają jeszcze jeden element – powtarzalności, budujący strukturę miary, który jest przypisany do powierzchni malarskiej. Jednobarwne obrazy zawierają powierzchniową fakturę w postaci drobnego grys, pokrytego farbą i zatopionych migotliwych drobin.

Zasada metrum u Błażejowskiego pojawia się w kompozycjach zawierających różnorakie napięcia i rytmy układów kolorystycznych. Jak sam pisze: *W tym przekazie wizualnym korzystam ze znaków-symboli jako nośników informacji*. Kołodziejczyk buduje „tektonikę obrazu” poprzez nawarstwienia i zagęszczenia płaszczyzn. Inspiracja rzeczywistością ujawnia się u niej najsilniej.

To malarstwo jest najmocniej osadzone w tradycyjnym myśleniu o rezultacie działań malarskich.

Układ obrazów w galerii budowany jest na zasadzie stopniowania relacji równoważności idei, metrum, od znaku do tekstury, od analizy, poprzez transpozycje formy zbliżając się do materii, dochodząc do granicy, po której zaczyna się ekspresja malarska.

Podsumowując, to, co wynikało ze spotkania naukowców, głównie filozofów i estetyków, to wzajemne zainteresowanie i chęć wymiany spostrzeżeń. Zaskakujące jest natomiast podobieństwo w kształtowaniu własnych poszukiwań pomimo odmienności użytych narzędzi i ich rezultatów. Wielka staranność użytych słów i sformułowań, pewna ścisła kodyfikacja znaczeń jest tożsama dla obydwu aktywności twórczych – naukowej i artystycznej. Różni je jednak pewna większa dowolność w płynnym operowaniu konkretem i jego dekonstrukcji w aktywności artystycznej od ścisłego uwarunkowanie terminologii językowej i znaczeniowej w badaniach naukowych.

Wydaje się że spostrzegawczość oraz poziom wysokiej wrażliwości jest podstawą pracy obu sposobów badania, odkrywania zależności świata i wyobraźni, a wystawa jest prezentacją stanowiącą wizualną stronę kształtowanych przez artystów koncepcji artystycznych, które są wybitne w odniesieniu do obecnej polskiej sztuki współczesnej. ■

Powyżej:

Jan Chwałczyk,

Ten fantastyczny cień,

2008, akryl, PCV,

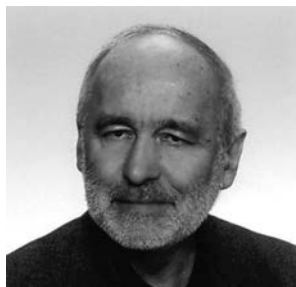
56 x 56 x 17,5 cm

ANDRZEJ KOSTOŁOWSKI

Widzę brodę i płaszcz...

Ponieważ w czasach antycznych przywykło się łączyć działalność filozofów z ich charakterystycznym wyglądem (długa broda, płaszcz itd.) oraz datkami zbieranymi na agorach, niektórzy ówczesni nicponie i menele, korzystając z podobieństwa do myślicieli wyłudzały pieniądze od przechodniów. Do takiej uzurpacji nawiązuje sentencja Herodesa: *Video barbam et pallium, philosophum nondum video* (Widzę brodę i płaszcz, filozofa jeszcze nie). Zawarta jest w niej niepewność co do tego, czy sam wygląd (sama forma) wystarczy dla powiązania tego, co niesie ów wygląd, z cechami powszechnie z owym wyglądem utożsamianymi. Z jednej strony możemy popełnić błąd kategorii, gdy potraktujemy jakieś odwzorowanie tak jak byłby to owego odwzorowania realny pierwowzór. Z drugiej strony mamy (np. w sztuce) nie tylko zwykłe zdemaskowanie złudzenia estetycznego, co wręcz elementy rozbudowanej, piętrowej gry między źródłami wyobrażeń a samymi tylko wyobrażeniami. Wystarczy na przykład przywołać tu niektóre skandale ostatnich lat (na czele z ubiegłorocznym „odkrywaniami” od lat znanej i wcale dotąd nie oprotestowywanej pracy Jacka Markiewicza *Adoracja Chrystusa* z 1993 roku). W sposób klasyczny dla wymyślania skandalu, przypisuje się nagle temu artyście pomieszczenie realności czczonej postaci z blasfemią wobec jej wyobrażenia. Tymczasem w propozycji Markiewicza jest coś odwrotnego: poprzez nadmierną adorację rzeźby krytykuje on płaską idolatrię, nie odróżniając wielkiej idei od drewnianego preparatu. Innego typu przypadek mielibyśmy np. przy szeroko obecnej w kręgach neo-awangardy postawy tzw. sztuki racjonalnej lat 60. i 70. XX wieku. Szermowano wtedy charakterystyczną redukcją form i np. predylekcją geometrii czy powtarzalności sejentystycznych zapisów wobec których zapewniano, że są wizualnymi przejawami wysoce wysublimowanej filozoficzności. Często jednak niekoniecznie w owych dziełach byłaby ona obecna.

„Zmyłki” wyglądom i ich realnych znaczeń są chyba ze sztuką immanentnie związane, gdyż w tej dziedzinie jest bardzo wiele przykładów „oszustw dla oka”, mimikry wobec rzeczywistości czy wręcz działań programowo operujących kopiami i plagiatami. W okresie postmodernizmu (u schyłku którego jeszcze się znajdujemy) i w dobie Internetu, mamy szeroko obecne „przywłaszczenia” (*appropriations*). Jest to coś, co doprowadza do okropnych migren zwolenników absolutyzowanej oryginalności w sztuce. Owe *appropriations* obejmują bowiem praktyki operowania: ideami, symbolami, artefaktami, wyobrażeniem, dźwiękiem, obiektami, formami lub stylami z innych kultur, historii sztuki, kultury popularnej lub z użyciem innych aspektów wizualnej lub nie-wizualnej kultury. Finezja przedstawień przedmiotów niby-to rzeczywistych pozwala na podziwianie wciąż lejącego się mleka z dzbaną w obrazie Vermeera van Delft, czy „jak żywych, choć okropnych” zwierzęco-ludzkich kukiel w takich artystów jak Patricia Piccinini. A jednocześnie jakaś nawet monotonia towarzyszy wszechobecnym w sztuce powtórkom powtórek: szerokiemu polu reprodukcji i plagiatowania. Naśladowcy zdają się pytać: „Skoro najbardziej udane ujęcia odwzorowują jakieś przedmioty, to dlaczego nie spróbować powtórzeń tak trafionych dzieł?” I powstaje wtedy cała „rodzina” odwzorowań: od wariantów wykonanych



przez samych mistrzów począwszy, przez kopie „warsztatowe”, a potem zręczne repliki tworzone już wiele lat po śmierci twórców, przez chytre plagiaty aż po próby stworzenia czegoś zupełnie identycznego jak tamto dzieło mistrza. Przy mniejszym niż dawniej znaczeniu manualności, kopiowania i plagiaty przenoszą się w stronę „datowania pomysłu” i argumentacji „kto pierwszy”. Jest tak, że pomysł wcześniejszy, gdy odpowiednio nagłośniony, ma zapewnioną sławę. Wersje późniejsze tracą siłę. *Zen dla filmu* Nam June Paika z 1962 roku ma radykalizm porzucenia balastów tzw. filmu, a tym samym otwarcie się na poszerzenie roli filmu i wideo. I choć Takahiko

limura rozwija to samo myślenie o mediach, pozostaje jedynie jako kontynuator, bo jest tylko „następcą” zaczynającym działać kilka lat po Paiku.

Poza walką o pierwszeństwo, mamy też intencjonalne działania naprowadzające odbiorców na tropy kierujące nie tyle ku wnikaaniu w sferę tego co bezpośrednio wizualnie prezentowane, lecz ku kryjącym się za pokazywanymi formami prawdziwym czy rzekomym intencjom artystów. W tym ostatnim wypadku następuje jakby uchylenie sentencji Herodesa w taki sposób, jakby widzenie brody i płaszcza gwarantowało jednak zanotowanie istnienia filozofa, a np. obecność beretu i palety zauważenie malarza itd. Sytuowanie podejścia do dzieł w sferze odgadywania intencji twórców spotkało się od 1954 roku z mocnym postulatem unikania „błędu intencyjności” (*intentional fallacy*). Początkowo chodziło głównie o literaturę i o to, że mielizny krytyki wynikały często z nadmiernego wiązania dzieł z życiem prywatnym ich autorów. Skupiając się na intencjach twórców, zaniedbywano prawdziwe znaczenie ich dzieł. W sztukach wizualnych od czasów konceptualizmu ów krytycyzm jest jednak mocno uchylony, na co zwrócił kilkakrotnie uwagę Sławomir Marzec (autentyczny filozof-malarz, do tego z prawdziwą brodą). Nawet z wyraźną satysfakcją bywają podkreślane dziś intencje (dziś mówi się: p r o j e k t y) i to także wtedy, gdy ich realizacje wizualne mają różny stopień konkretności.

Mamy jednak w sztuce niejednokrotnie także do czynienia z dziełami, w których nie spodziewamy się odkrywać odniesień filozoficznych (np. ogólnie pojętej racjonalności czy metafizyki), a jednak takowe dziwnie daje się znaleźć. To są takie odkrycia post factum. Prace rzekomo całkowicie pozbawione prób przekonywania nas o racjonalnej intencji, mimo to zadziwiają nas mogą głębią filozoficznego przesłania. I da się to stwierdzić zarówno w odniesieniu do dzieł z dawnych epok, jak i w pracach wykonywanych aktualnie. Jeśli Andy Warhol uznawany jest za wielką postać sztuki drugiej połowy XX wieku, to jednocześnie akcentuje się też pewną jego „bełkotliwość” werbalną. Ale (jak zauważył to Arthur Danto), ten nie-orator w kilku przynajmniej pracach wykazał przełomowy spłot teorii i praktyki. W Pudełkach Brillo (takich, które są pewnego rodzaju kopiami i które „każdy może zrobić sam”) jest np. mocna sugestia spojrzenia nie tylko na samo dzieło, ale na odbiór jego nie tylko jako przedmiotu, ale koniecznie wraz z określonym bagażem filozoficznym do odczytania poprzez intencję artysty. A ów bagaż już nie jest tanią kopią. W sztuce aktualnej częste jest sugerowanie intencji takich jak te u wspomnianego na wstępie antycznego menela występującego pod zmistyfikowanym wyglądem filozofa. I choć uzurpatorom też możemy dać drachmę, interesują nas bardziej artyści prawdziwie filozofujący. ■



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, Fot. © Alek Figura

