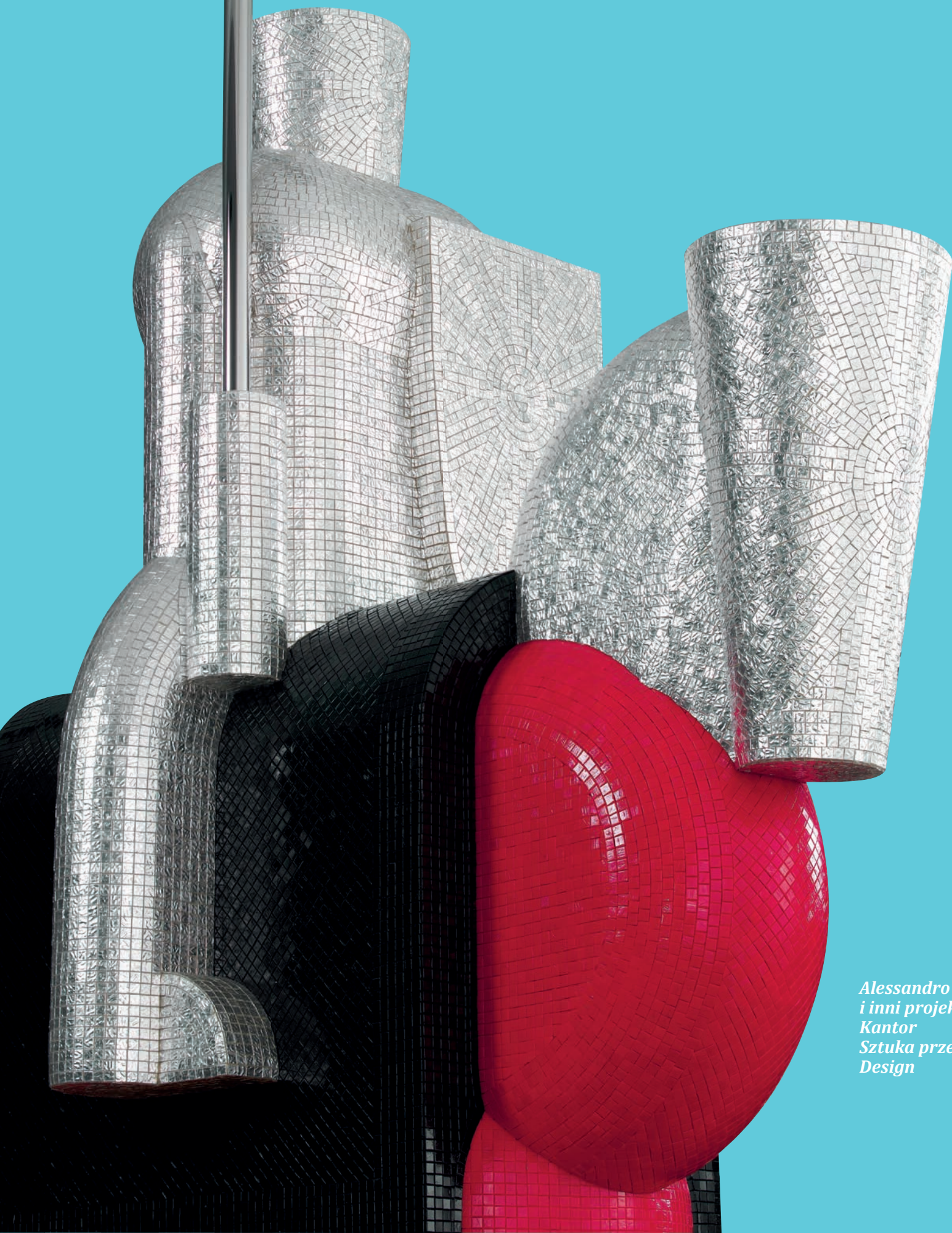


fermat

PISMO ARTYSTYCZNE

NR
69



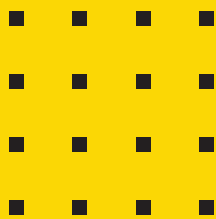
*Alessandro Mendini
i inni progettanci;
Kantor
Sztuka przedmiotu
Design*

Cena 16,00 zł (w tym 5% VAT)

ISSN 0457-5555



4770867255004 03



DOLNOŚLĄSKA SIEĆ
WZORNICTWA
PRZEMYSŁOWEGO

Dołącz do DSWP!

Zarejestruj się na
www.siec.asp.wroc.pl

Design dla biznesu. Biznes dla designu.

Szanowni Państwo,

Z radością pragnę zaprosić do udziału w innowacyjnym projekcie o nazwie Dolnośląska Sieć Wzornictwa Przemysłowego. Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu, dzięki kadrze naukowej składającej się z wybitnych projektantów praktyków i teoretyków wytyczających nowe trendy we współczesnym wzornictwie, od prawie 70 lat kształci adeptów sztuk projektowych.

Nieustannie podążamy z duchem czasu. Dzieła powstające w murach naszej uczelni przybierają coraz nowocześniejsze formy, a my otwieramy kolejno nowe kierunki kształcenia, pośród których znajdują się dziś: Wzornictwo Przemysłowe, Projektowanie Ceramiki i Szkła, Architektura Wnętrz, Projektowanie Graficzne, Sztuka Mediów, Scenografia.

Chcemy odpowiadać na potrzeby współczesnego świata. Wspólnie z Urzędem Marszałkowskim Województwa Dolnośląskiego oraz Urzędem Miejskim Wrocławia postanowiliśmy stworzyć platformę wymiany doświadczeń, pomysłów i wiedzy między przedsiębiorcami, projektantami oraz instytucjami naukowymi skupionymi wokół wzornictwa przemysłowego i designu.

Zbudowaliśmy stronę internetową (www.siec.asp.wroc.pl), na której projektanci, przedsiębiorcy i naukowcy mogą prezentować swoje koncepcje, realizacje, eksperckie opinie oraz wymieniać się pomysłami na przyszłe projekty. Stworzone przez nas instrumenty to szansa, by biznes, sztuka i nauka odkryły wzajemnie przeplatające się korzyści. Zapraszamy do Sieci pełnej możliwości!

Z poważaniem,

prof. Piotr Kielan

Rektor Akademii Sztuk Pięknych im. E. Gepperta we Wrocławiu

Jeżeli należysz do środowiska:

PROJEKTANCI

...i masz pomysły.
Poszukujesz wskazówek,
w jaki sposób wprowadzić
je w życie i firm, z którymi
możesz współpracować...

...zarejestruj się
w dziale **PROJEKTANCI**

Jeżeli należysz do środowiska:

PRODUCENCI

...i masz biznesowy know how oraz grono
klientów, którym chcesz dostarczać jak
najlepsze rozwiązania. Poszukujesz osób
z niecodziennymi, twórczymi
i wyjątkowymi pomysłami...

...zarejestruj się
w dziale **PRODUCENCI**

Jeżeli należysz do środowiska:

**NAUKA
I INSTYTUCJE**

...i masz specjalistyczną wiedzę.
Poszukujesz platformy eksperckiej
dyskusji oraz kontaktu
z firmami, z którymi możesz
nawiązać współpracę...

...zarejestruj się
w dziale **NAUKA I INSTYTUCJE**



Dyrektor Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku
Jan Gagacki
zaprasza na otwarcie wystawy

GRZEGORZ DROZD

WHERE YOU GO, MISTER?

w sobotę, 4 października 2014, o godz. 14.30

kurator: Eulalia Domanowska
współpraca kuratorska: Stach Szablowski

wystawa czynna do 30 listopada 2014

Galeria „Oranzeria” i Pałac Józefa Brandta

Centrum Rzeźby Polskiej
ul. Topolowa 1, 26-505 Orońsko
tel. 48 618 45 16, fax 48 618 44 70
e-mail: sekretariat@rzezba-oronsko.pl
www.rzezba-oronsko.pl
www.sculpture.art.pl

współpraca: Centrum Sztuki Współczesnej
Zamek Ujazdowski w Warszawie

Patronat medialny: **artlinka fermat EXIT OBIEG M=S** Sponsor:



Dyrektor Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku
Jan Gagacki
zaprasza na otwarcie wystawy

HUBERT CZEREPOK

REDRUM

w sobotę, 4 października 2014, o godz. 15.00

kurator: Leszek Golec
koordynacja ze strony CRP: Michał Grabowski

wystawa czynna do 30 listopada 2014

Galeria „Raplca”

Centrum Rzeźby Polskiej
ul. Topolowa 1, 26-505 Orońsko
tel. 48 618 45 16, fax 48 618 44 70
e-mail: sekretariat@rzezba-oronsko.pl
www.rzezba-oronsko.pl
www.sculpture.art.pl

Współpraca: **ŻAK | BRANICKA**

Patronat medialny: **artlinka fermat EXIT OBIEG M=S**



Wojciech Pukocz
Obraz to za mało / The Picture Is Not Enough

7.11.2014 - 18.01.2015

wernisaż połączony z muzyką na żywo
w wykonaniu Michała Sikorskiego /
opening with life music by Michał Sikorski
07.11.2014, 18:00

galeria Awangarda BWA Wrocław
ul. Wita Stwosza 32
50-149 Wrocław
www.bwa.wroc.pl

kurator / curator
Patrycja Sikora

organizatorzy / organizers **BWA** Wrocław

Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu

mecenat / patronage **Wrocław miasto spotkań**

prof. Tomasz Pietrek

Galeria Plakatu
więcej informacji na
www.asp.wroc.pl
przycisk **POSTERBOX**

POSTERBOX



Drodzy Czytelnicy!



Bohaterem tego zeszytu „Formatu” jest – obok kilku innych artystów – niewątpliwie Alessandro Mendini, postać znacząca dla światowego wzornictwa, uważany wręcz za jego ikonę. Mendini został uhonorowany (2 XII 2014 r.) przez wrocławską Akademię Sztuk Pięknych tytułem doctora honoris causa. Ten sławny włoski architekt, projektant, publicysta

i organizator życia artystycznego jest postacią nader niekonwencjonalną, ustawicznie prowokującą i dyskutującą z tradycjami designu i sztuki. Jego prace zakreślają szeroki krąg postmodernistycznych realizacji – zdecydowanie różniących się od przedmiotów o modernistycznym (funkcjonalnym) rodowodzie, dzieł intrygujących eklektyczną stylistyką w wyczerpywaniu elementów banału i kiczu, w koncepcjach opartych na przeprojektowaniu dzieł mistrzów (design banale). Mendini wprost stwierdza, że jego metoda projektowania polega na usiłowaniu, by w każdym projekcie zawrzeć jak najwięcej stylów, form i odnośników; bo interesuje go nie tylko samo projektowanie, ale także wyrażanie jego problemów i sytuacji sztuki.

Twórczość „Maestro del Design” może być swoistym odniesieniem dla młodych (i nie tylko) projektantów. Czy jest? A to już – jak się okazuje – sprawa indywidualnych preferencji, z jakimi projektanci i artyści innych mediów sztuki podchodzą do swych twórczych zadań. W tym celu zaproponowaliśmy zbiorowości akademickich środowisk projektanckich możliwość krótkich prezentacji na łamach „Formatu” najważniejszych (w ostatnich kilku latach) sukcesów w tej mierze; przedstawieniu realizacji wybijających się, nagradzanych, znaczących prac dyplomowych itp. Efekty tej swoistej „ankiety” (różnie jednak przez piszących autorów rozumianych) publikujemy, ze skromnym wyborem ilustracji, w bieżącym numerze. Chcieliśmy przy okazji zauważyć i podkreślić rosnący potencjał projektancki oraz wzrost rangi designu dla naszej gospodarki i życia społecznego. Jednocześnie pragniemy przyczynić się do - skromnej - promocji tego rodzaju aktywności, znaczącej również dla dokonania tzw. czystej sztuki. Jest już bowiem pewne, że dzisiaj design i sztuka zbliżyły się do siebie na tyle, że obiekty sztuki są identyfikowane w kategoriach projektów, i odwrotnie. O tych zależnościach i związkach traktuje również aktualny numer pisma. Zapraszamy do lektury.

Andrzej Saj

REDAKTOR NACZELNY:

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

ADRES REDAKCJI:

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

WSPÓŁPRACOWNICY KRAJOWI:

Andrzej P. Bator, Lila Dmochowska,
Eulalia Domanowska, Grzegorz Dziamski,
Piotr J. Fereński, Agnieszka Gniotek, Anna Kania,
Dorota Koczanowicz, Andrzej Kostołowski,
Bożena Kowalska, Elżbieta Łubowicz, Dorota
Miłkowska, Mirosław Rajkowski, Mirosław
Ratajczak, Adam Sobota, Krzysztof Stanisławski,
Grzegorz Sztabiński, Marek Śnieciński

WSPÓŁPRACOWNICY ZAGRANICZNI:

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

KOREKTA:

Natalia Karnecka-Michalak

LAYOUT I OPRACOWANIE GRAFICZNE:

Tomasz Pietrek, www.tomaszpietrek.com

REDAKCJA EDYTORSKO-TECHNICZNA:

Romuald Lazarowicz

DRUK: Jaks, Wrocław / www.jaks.net.pl

TŁUMACZENIE NA JĘZYK ANGIELSKI:

Ryszard Sawicki

OKŁADKA:

Alessandro Mendini, *Il Cavaliere di Dürer*, 2011
Projekt okładki: Tomasz Pietrek

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 0/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 SFINANANSOWANY ZE ŚRODKÓW:

Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego
Za finansowe wsparcie serdecznie dziękujemy.

Nakład: 2000 egz (bcj)

Copyright © 2014 by Redakcja „Format”

CENA 16,00 ZŁ

(w tym 5% VAT)



18

W numerze

TEMATY

4. **BOŻENA KOWALSKA.** *Sakralizacja i desakralizacja przedmiotu w sztuce*
6. **JANUSZ KRUPIŃSKI.** *Design dominantą kultury*
10. **SŁAWOMIR MAGALA.** *Rzeczywistość permanentnie przeprojektowywana*
15. **KAMA WRÓBEL.** *O tzw. przedmiotach gotowych w sztuce najnowszej*

POSTAWY

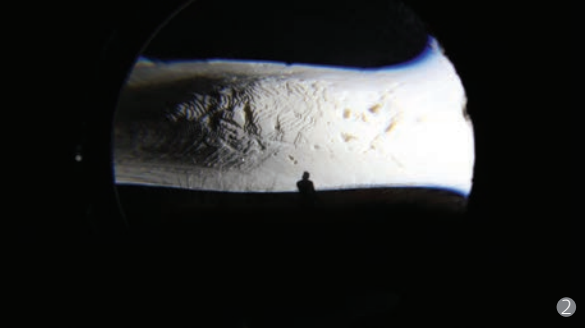
18. **DOROTA KOZIARA.** *MENDINI – Maestro del Design*
24. **KRZYSZTOF CHRÓSCIELEWSKI.** *W stronę przemysłu kreatywnego*
28. **KAJA KORDAS.** *Przemiany*
32. **LENA WICHERKIEWICZ.** *Projektanci z Warszawy*
36. **MAREK OWSIAN.** *Projektowanie w Poznaniu*
40. **MICHAŁ JĘDRZEJEWSKI.** *W duchu Władysława Wincze*
44. **BEATA LUDWICZAK.** *Oryginalność i prostota rozwiązań*

1. **Francesco Mendini, Alessandro Mendini, Portret**
2. **Miłosz Flis, Z siekierą na...,** 2014, obiekt 24 x 13 x 18 cm
3. **Katarzyna Similak, Projekt komunikacji wizualną wewnątrz budynku mieszkalno-biurowo-usługowego Panoramika w Łodzi,** 2013/ 2014, Pracownia Projektowania Wnętrz Użyteczności Publicznej, dr hab. **Andrzej Wachowicz**
4. **Karolina Kotlicka, dyplom, Katedra Urbanistyki, prof. Andrzej Kurzawski**
5. **Krzysztof Kubasek, Projekt robota społecznego „EMYS”** wykonanego wraz z Kołem Naukowym Robotyków „KoNaR” Politechniki Wrocławskiej, 2010/2011
6. **Ai Wei Wei, Wazy Dynastii Han malowane lakierem samochodowym,** 2014, Materiały prasowe Martin Gropius Bau Berlin, © Ai Wei Wei

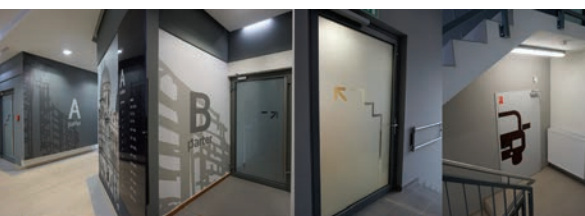
Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.



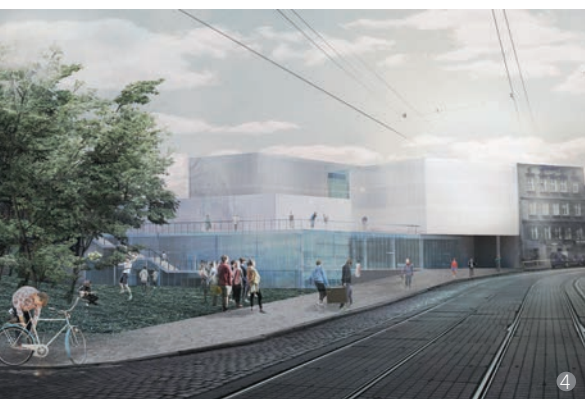
Akademia
Sztuk
Pięknych
im. Eugeniusza
Gepperta
we Wrocławiu



2 15



24



36



44



6 108

POSTAWY I

- 48. DOMINIKA ŁARIONOW. *Kantor, czyli jak przyszpilić przedmiot*
- 52. LILA DMOCHOWSKA. *ET BER design*
- 56. MARIA ACHINGER. *Nowe światy na Nowym Targu*
- 58. ANITA WINCENCJUSZ-PATYNA. *Konteksty (ceramiczne) Bożeny Sacharczuk*
- 60. MAGDALENA KOMBORSKA. *Rafał Boettner-Łubowski*
- 62. GABRIEL PALOWSKI. *Pośród „znaków i symboli”*
- 64. ANITA WINCENCJUSZ-PATYNA. *Jak to ze Inem było?*
- 66. PAULINA GRUBIAK. *„Wolne” wizje scenograficzne Piotra Wiczorka*
- 69. MAGDALENA CHROMIK. *Pati Dubiel*

WYDARZENIA

- 72. JUSTYNA TEODORCZYK. *Biżuteria konceptualna – mała sztuka wielkich ambicji*
- 74. KAMA WRÓBEL. *Wroclove Design po raz drugi*
- 78. AGNIESZKA GNIOTEK. *Zmiany są dobre*
- 81. KRZYSZTOF BODANKO. *Zbiegną się wszystkie światła strony*
- 84. LENA WICHERKIEWICZ. *Dawno temu w odległej galaktyce...*
- 87. ANNA STEC. *12. Przegląd sztuki Survival: Miasto – stan zapalny*
- 90. LENA WICHERKIEWICZ. *Subtelne oblicze ekstremy*
- 92. EWELINA KWIATKOWSKA. *Made in Wrocław – polskie szkło*

MOTYWY

- 94. KATARZYNA SZKLAREK. *Katastrofa rozszerzona. Przypadki lotnicze*
- 96. ANDRZEJ BŁĄŻEWICZ. *Sztuka latania*
- 98. LILA DMOCHOWSKA. *Jedząc Marilyn Monroe*
- 100. DOROTA KOCZANOWICZ. *Zjeść design: Martí Guixé i Marije Vogelzang*

KONTAKTY

- 103. ALEXANDRA HOŁOWNIA. *Berliński Tydzień Artystyczny 2014*
- 104. ALEXANDRA HOŁOWNIA. *Spór wokół 8. Berlin Biennale*
- 106. MATEUSZ MARIA BIECZYŃSKI. *Daen E-Mei – artysta wielu dewiz*
- 108. MATEUSZ MARIA BIECZYŃSKI. *(Czy) Ai Wei Wei wie, co robi? (!)*
- 111. ALEXANDRA HOŁOWNIA. *Ai Wei Wei – Dowód – wystawa w Martin Gropius Bau*
- 113. ALEXANDRA HOŁOWNIA. *Marcowa Muzyka, czyli berliński festiwal przekraczania granic w sztuce*
- 115. ALEXANDRA HOŁOWNIA. *Ile kosztuje performance? Czyli o problemach handlu sztuką*
- 116. ANDRZEJ SAJ. *Niebo przedmiotów*
- 118. RYSZARD RATAJCZAK. *Rzeźby ceramiczne Elżbiety Grossovej*

REWACJE

- 120. KAMA WRÓBEL. *Planety w mojej głowie*
- 122. HANNA KOSTOŁOWSKA. *Trzej cyberartyści*
- 124. PAULINA KEMPISTY. *Konteksty 2014*
- 126. URSZULA SMAZA-GRALAK. *Anty-biżuteria Katarzyny Gemborys*
- 128. ANNA SZARY. *Ecce Animalia*

REMINISCENCJE

- 130. JULITA DELUGA. *Modernizm Adolfa Szyszko-Bohusza*
- 132. MONIKA BARTOSZEK. *Design w wersji oldschoolowej*
- 134. KRZYSZTOF JURECKI. *Zmiana pola widzenia w druku funkcjonalnym*

RECENZJE

- 136. ANITA BIALIC. *Otwieramy Wrocław dla Piękną. Wypełniamy Wrocław Szkłem!*
- 138. ANNA KANIA. *Kiełkujące ziarno?*
- 141. WOJCIECH WOJCIECHOWSKI. *Te rzeczy*
- 141. WOJCIECH WOJCIECHOWSKI. *Bałagan nasz powszechny*
- 142. BOŻENA KOWALSKA. *Jan Berdyszak*
- 143. ELŻBIETA ŁUBOWICZ. *Pamięci Jerzego Lewczyńskiego*
- 144. ANDRZEJ KOSTOŁOWSKI. *Jedno przez drugie (z cyklu KALKO-MANIA)*

Sakralizacja i desakralizacja przedmiotu w sztuce

Nieobojętna obecność przedmiotu-objektu w dziejach ludzkości jest zróżnicowana i ma bardzo długą historię.

P przedmiot-objekt towarzyszył człowiekowi od zawsze, od jaskiniowych jego początków, zapewne od paleolitu, czyli starszej epoki kamienia (40 do 30 tysięcy lat p.n.e.). Niezależnie od miejsca na ziemi i od wymiarów, niezależnie od czasu, w jakim się to dokonywało, ludzie egzystujący jeszcze w stadium pierwotności znajdowali w otoczeniu rozmaite, z różnych materiałów przez naturę ukształtowane przedmioty: krzemienie, kości, rogi, gałęzie i pnie drzewne. Znaczną ich część użytkowali, coraz częściej przysposabiając dodatkowo do określonych zadań jako narzędzia. Stosunek do obiektów-rzeczy był w tym stadium rozwoju człowieka determinowany walką o byt – poszukiwaniem pożywienia i popędem płciowym.

Można sobie wyobrazić, że niekiedy pewne, narzucające się kojarzeniowo, niezwykle formy obiektów w przyrodzie, czy to skał ukształtowanych erozją, drzew, roślin, czy nawet rysunku ptasich skrzydeł, oddziaływały z taką potęgą sugestywności, że uznano je za wyraz nieznanych, ale rozpoznawalnych w ich działaniu sił wyższych. Do dziś u poszczególnych ludów istnieją rzeczy-przedmioty objęte zakazami, sferą milczenia i nietykalności. „Tabu” – określają je Polinezyjczycy. Tabu przypisywana jest siła tajemna. Obiekty te mogą ukrywać tajemnice i emanować niezwykłą mocą. Są fetyszami. Każdy przedmiot może wszak stać się bogiem, gdy mu się nada tę rolę. Wybrane obiekty, które zyskały znaczenie religijne zawdzięczały tę swoistą sakralizację swoim niezwykłym kształtom. Jako amuletem czy talizmanom przypisywana im jest magiczna moc przynoszenia szczęścia, ochrony przed klęskami i wpływami złych duchów. W miarę rozwoju inteligencji i sprawności wykonawczej owych plemiennych społeczności coraz częściej obiekty znalezione były



przez nich ulepszone i zdobione, a niekiedy, gdy sięgały wielkich rozmiarów, służyły budowie zdumiewających monumentów wznoszonych w nieznanym dziś sposób i dla nieznanego celu. Przypomnijmy przykładowo tajemnicze relikty „kultury wielkich kamieni”, które napotykamy w Bretanii – słynne dolmeny i olbrzymie menhiry ustawione w pionie czy aleję jedenastu rzędów menhirów w Carnac.

Miejsce znajdowanych, niezwykłych kształtem przedmiotów stworzonych przez naturę zajmowały z czasem, lub występowały z nimi równolegle, wytwory rąk ludzkich: podobizny zwierząt i ludzi, którym także przypisywano nadprzyrodzone właściwości amuletów sprzyjających szczęśliwym łowom czy

związanych z kultem płodności. Już ów wczesny okres kulturowego rozwoju człowieka znamionuje wiara we wpływ i interwencje sił wyższych w życie zbiorowości i poszczególnych jej członków i z tym związany hołd dla obiektów, w których te siły wyższe ujawniają swoje istnienie. Jest to okres dokonywanej przez człowieka w sposób dosłowny sakralizacji przedmiotu-objektu.

I jest to równocześnie czas, kiedy następuje – zachowany na całą niemal przyszłość ludzkości, do dziś – podział na przedmioty święte – tabu, talizmany, amulety, posągi i malowidła, świątynie różnych bogów i na przedmioty i obiekty służące ludzkiej codzienności: narzędzia pracy, sprzęty, naczynia, odzież, domostwa od chat do pałaców etc.

Przez długie tysiąclecia, a nawet dziesiątki tysięcy lat ta sytuacja nie ulegała zmianie. Tyle, że strona estetyczna twórców natury i wytworów człowieka w miarę rozwoju kultury oraz poszerzenia i pogłębiania się obszarów nauki, odgrywała coraz większą rolę. Czy to z przekształcającą interwencją człowieka czy też bez niej, szczególnie urodziwe i niezwykle wytwory Natury zyskiwały rangę dzieł sztuki. Wypełniały one zakładane od XVI w. w wielu pałacach Europy gabinety osobliwości czy kamery cudów. Wciąż zresztą były one związane nie tylko z ekscytacją estetyczną, ale też z wiarą w magiczną siłę ich oddziaływania. Do obiektów owianych magią i wiarą w moce nadprzyrodzone należały też co najmniej od średniowiecza – i do dziś należą – relikwie męczenników i świętych. Chodzi o szczątki ich ciał oraz przedmioty przez nich stale używane czy skrawki ich odzienia, które przez związek z nimi nabrały wagi sakralnej. Choć może to dziwić, ale niezależnie od siły zaangażowania w wyznawaną religię atawizm wiary w magiczne działanie zdarzeń, liczb czy rzeczy zabobonnie uznawanych za przynoszące szczęście lub pecha utrzymuje się niezmiennie także dziś.

Wracając do meritum naszych rozważań, wspomniany tu już, od początków ludzkości istniejący podział: z jednej strony na powszechnie stosowane przedmioty czysto użytkowe, ułatwiające życie człowieka czy wspomagające jego siły w walce o byt, i z drugiej strony na obiekty kultu uznane za pośredniczące pomiędzy rządzącymi światem siłami nadprzyrodzonymi a człowiekiem, uległ poszerzeniu. Obok obiektów jednoznacznie sakralnych podobne uznanie i szacunek zaczęły zyskiwać dzieła sztuki jako wytwory profesjonalnych, ale przede wszystkim duchowych, twórczych potencji człowieka. Ten istotny podział pozostawał aktualny do końca XIX stulecia.

Dopiero w wieku XX dokonał się przełom w tym odwiecznym porządku. Być może nieprzypadkowa była zbieżność tego przełomu z pojawieniem się u wielu artystów potrzeby, aby na miejsce dotychczasowego w sztuce odtwarzania obrazu otaczającego czy wyobrazonego świata – tworzyć własny świat wizualny z form bezprzedmiotowych. Pierwsze tak pojęte, w pełni autonomiczne malarstwo, bez jakichkolwiek elementów naśladownictwa widzialnej rzeczywistości pojawiło się równocześnie i niezależnie w różnych miejscach świata. Przypomnijmy, że już w latach 1909 – 1910 powstały we Francji: znana akwarela Francisca Picabii *Kau-czuk* (1909) czy *Nokturn* Františka Kupki (1910) zbudowany z pionowych, barwnych smug, w Niemczech – uznana za pierwsze dzieło abstrakcyjne słynna akwarela Wassilego Kandinskiego (1910), w Rosji kompozycja z wijących się wstęg Władimira Baranowa (Daniel Rossine), w Belgii cykl abstrakcyjnych pastelii Josepha Lacasse'a, a w Stanach Zjednoczonych również bezprzedmiotowe prace Maxa Webera, Abrahama Walkowitza oraz Artura Dove. W następnych latach 1911-1912 poszukiwania w kręgu abstrakcji stają się tak liczne, że trudno je zliczyć i odnotować.

W tym samym mniej więcej czasie, bo w 1912 r. pojawiają się pierwsze w miejsce malarsko czy rzeźbiarsko odtwarzanych z natury – przedmioty jako takie. To początkowo np. *Testa + casa + luce* (Głowa + dom + światło) Umberto Boccioniego – assemblage zbudowany na podstawie starej, żelaznej kraty i z tego samego roku *Fusione di una testa e di una finestra* (Zespolenie głowy z oknem). Te zestawienia różnych przedmiotów w zaskakującą całość mają u futurystów sens niepokozenia wyobraźni asocjacjami i oddziaływania nadrealnym klimatem. Przekraczając wprawdzie nieprzekraczalną dotąd barierę pomiędzy sztuką naśladującą obiekty rzeczywistości i samymi tymi obiektami, ale prawdziwa rewolta nadejdzie rok później. Dokonuje się ona, gdy w 1913 r. Duchamp ogłasza dziełem sztuki koło od starego roweru osadzone na stołku kuchennym, a po roku suszarkę do butelek, by ukoronować ten przewrót w 1917 r. ceramicznym pisuarem podpisanym nazwiskiem producenta sanitariów R. Mutta.

Rewolta Duchampa miała charakter artystyczno-socjologiczny. Polegała na naruszeniu odwiecznego porządku, wedle którego przedmioty w odniesieniu do człowieka, jak już o tym była mowa, dzieliły się na takie, które odgrywają rolę służebną, przynależne do jego trywialnej codzienności i na takie, które mają godność sakralizowanych, czy to w sensie sacrum religijnego, czy świeckiej nobilitacji do rangi sztuki. I nagle rzecz wyjęta z najniższego poziomu powszedniości, wytwór taniej, masowej produkcji fabrycznej, zostaje wprowadzona w obszar sztuki i podniesiona manifestacyjnie do jej poziomu. Duchamp dowodzi, że sam wybór czegośkolwiek przez artystę uświęca przedmiot wyboru i ma ów obiekt prawo być traktowany na równi z wszystkimi innymi dziełami sztuki. Chwila szoku wskutek nieuprawnionej wymiany ról i obalenia zasad przyjętych i obowiązujących od zawsze; po czym nowe zjawisko rozprzestrzenia się poprzez dziesięciolecia epidemicznie. Staje się w latach sześćdziesiątych XX w. szeroko przyjętym sposobem działania. W krytyce określa się to często sakralizacją obiektu, tzn. nadaniem mu splendoru twórczości artystycznej.

Jest to jakby nowa epoka w sztuce, uwieczniona popartem, instalacjami, happeningami, environment, landratem, konceptualizmem etc., w których wybrany mechanizm usług społecznych lub przedmiot wyprodukowany przemysłowo czy znaleziony, zwielokrotniony albo połączony z innymi, tracący swoją pierwotną rolę użytkową, by przyjąć inną, znaczącą, symboliczną – zastępuje dzieło sztuki stworzone od początku do końca myślą i ręką artysty. Przyniosło to i przynosi niekiedy rezultaty artystyczne godne miejsca w historii sztuki – a nawet szerzej – kultury, np. gdy Robert Smithson ogłaszał swoim dziełem półwysep Jukatán jako nietykalne dzieło sztuki, by go ocalić od przyrodniczej dewastacji. Może to wymiarami przypominać prehistoryczną aleję menhirów w Carnac, choć bez kreatywnego w tym działaniu udziału artysty.

Obserwowany proces zmiany roli przedmiotu w sztuce był wyrazem dezintegracji pojęć i wartości, dokonującej się pod hasłem "Wszystko może być sztuką" i równocześnie „Każdy może być artystą”. Jej apogeum osiągnięte zostało w ideach i tak formułowanych hasłach postmodernizmu.

Dziś sytuacja relacji człowiek – przedmiot jest szczególna. Nowa. Istnieje nadal, i to znacznie rozbudowana, sfera sacrum z całą jej obudową materialną, służącą wyznawanej religii: jej świątyniami, wyposażeniem i wszelkimi przedmiotami związanymi ze sprawowanymi obrzędami. Sfera ta nawet budzi ostatnio rosnące zainteresowanie różnymi swoimi treściami i formami pochodzącymi z rozmaitych historycznie i geograficznie religii i wierzeń, okultyzmu czy magii. Przykładem tego rosnącego zainteresowania było wiele punktów ekspozycji ostatniego, 55. Biennale Sztuki w Wenecji 2013 roku.

Ale równocześnie obserwować się daje zjawisko postępującej deprecjacji czy desakralizacji przedmiotu, który sztuka miałaby nobilitować. Jakby nastąpiło intencjonalne przeobrażenie praktyki artystów lat sześćdziesiątych. Oni jeszcze do rangi sztuki podnosili wzorem Duchampa pospolite, nawet śmietnikowe obiekty codzienności, jak przykładowo akumulacje starych, obłuczonych dzbanków czy zużytych okularów, niedopite filiżanki kawy z jakichś odbytych spotkań, wraki rozbitych samochodów, a w następnym etapie tych samych intencji odtworzone z plastiku postacie ludzkie w różnych sytuacjach powszedniości, jak

...Deprecjacja czy desakralizacja obiektu wprowadzonego w obszar sztuki zaczęła się jako zjawisko masowe pod koniec XX stulecia.

zamiatanie podłogi miotłą, dźwiganie zakupów czy chodnikowa sješta bezrobotnych. Było to wciąż, jak u Duchampa, kierowanie uwagi na to, co przez swoją pospolitość stało się niezauważalne. I właśnie dlatego, by na tym niedostrzegalnym skoncentrować uwagę widza, by zmusić go do poświęcenia mu chwili na zastanowienie, wprowadzane było w obszar sztuki, podnoszone do jej rangi. Ten kierunek intencji prowadził artystów jeszcze dalej, gdy w sferę sztuki wprowadzali naturę ożywioną: plantacje roślin, rój pszczół, konie do eleganckiej galerii czy niedorozwiniętego człowieka opłaconego za siedzenie na wystawie jako eksponat – dumne „Ecce homo”. W tym wszystkim był sens, była prowokowana refleksja.

Deprecjacja czy desakralizacja obiektu wprowadzanego w obszar sztuki zaczęła się jako zjawisko masowe pod sam koniec XX stulecia.

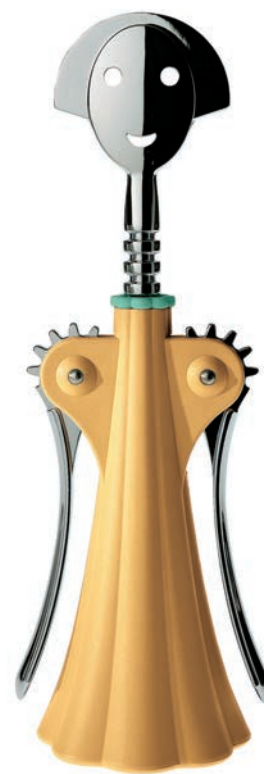
Uprzywilejowana pozycja sztuki jako dziedziny, której ważkim atrybutem jest prawie nieograniczona wolność, pozwala ją bezkarnie wykorzystywać do wszelakich form epatowania widzów. W ostatnich dziesięcioleciach coraz więcej artystów niechlubnie zaczęło wykorzystywać tę możliwość. Sięgnęli oni do tego wszystkiego, co dotąd obwarowane było wymogami kultury: dyskrecji, taktu, szacunku wobec drugiego człowieka i jego wrażliwości, tzw. dobrego smaku i przyzwoitości. Wszystko więc stało się dopuszczalne: brutalność, okrucieństwo, obscena, turpizm oraz pogarda dla cudzych uczuć i uznanych wartości.

Jaki sens mają i do jakich refleksji skłaniać mogą np. wypełniające całą wielką salę olbrzymie fotografie narządów płciowych kobiet, mężczyzn, starców i dzieci (O. Toscani – potem ulubiony temat wielu wystaw za granicą i w Polsce); – trójwymiarowo opracowana kobieta w wynaturzonym skłonie ssąca własną pierś i pedant mężczyzna ssący własnego penisa (Kiki Smith), budzące przerażenie i odrazę, ucięte głowy lub całościowo rozcięte zwierzęta zanurzone w formalinie (D. Hirst), albo ludzkie embriony czy wątroby w stoikach (G. Klamán), piramida zamordowanych zwierząt, film o kastracji czy fotografie obwisłych i pomarszczonych ciał starych kobiet i mężczyzn (K. Kozyra), z pogardą zalane cementem książki, niezależnie od ich treści i autorów, zawsze przecie rezultat pracy drukarzy, introligatorów etc. (G. Klamán) czy wreszcie obóz zagłady w Auschwitz, gdzie wymordowano miliony ludzi m.in. dzieci, zbudowany z klocków lego produkowanych współcześnie jako zabawki dla dzieci dnia dzisiejszego (Z. Libera). Te i tym podobne obiekty, budzące zażenowanie, niesmak, obrzydzenie i sprzeciw, są swoistym gwałtem zadawanym wrażliwości widzów. Są upodleniem wartości humanistycznych.

Tak pojmowana sztuka upoważnia, a nawet zachęca do zarabiania pieniędzy na produktach pozbawionych elementarnego taktu: koszulkach z patriotyczno-wspomnieniowymi nadrukami, gadżetach oraz klockach i figurkach powstańców i niemieckich żołnierzy.

Wszystko to dla dzieci do zabawy w budowanie barykad i prowadzenie na nich walk, na pamiątkę tragedii Warszawskiego Powstania. Podobnie dzieje się też w innych miejscach wielkich, dramatycznych wydarzeń historycznych, które pochłonęły hekatombę ofiar, jak np. Bitwa Narodów w Lipsku. Umarli nie protestują.

Co jeszcze się musi wydarzyć w relacji człowiek-podmiot – obiekt-przedmiot? ■



Alessandro Mendini

1. *Alessandro M.* Korkociąg, prod. Alessi, Włochy

2. *Anna G.* Korkociąg, prod.

Alessi, Włochy



6

1

JANUSZ KRUPIŃSKI

Design dominantą kultury

Przyczynek do postmitologicznej teorii designu

Angielskie słowo „design” wprawdzie ma również tak ogólne znaczenie, że próbuje się nim objąć nawet akty boskie, a synonimem stwórcy próbuje uczynić designera, odnoszone bywa do wszelkiego projektowania, niemniej to w węższym znaczeniu i odmiennym rozumieniu pojawi się ono może i pojawia w nazwach jednostek uczelni angielskojęzycznych obok słowa „art” (np. „School of Art and Design”). Sięgam po to właśnie pojęcie designu podkreślające jego humanistyczne, kulturowe aspiracje, pojęcie dalece przejęte przez języki świata. To pojęcie designu lokuje, ba, definiuje go w odniesieniu do sztuki, podkreśla jego relację, a nawet pewne pokrewieństwo ze sztuką.

Przenosząc do języka polskiego słowo „design” czynimy to, podobnie jak stało się to w języku niemieckim czy francuskim, z myślą o wspomnianym pojęciu, obejmującym interior design, product design, graphic design czy architectural design [1].

Projektowanie nie jest synonimem designu. Design to nie wszelkie projektowanie, a zasadniczo i przede wszystkim to nie projektowanie, a istotny aspekt i składnik świata człowieka – kultury.

W tej perspektywie narzuca się pytanie: W jakiej mierze mity i mitologie, tak istotne dla kultur, wyznaczają także naturę designu? (Czyż zbyt długo i zbyt często design nie pojmował siebie na modłę techniki

1 Szczęśliwiej niż to się dzieje w języku angielskim, moglibyśmy odróżnić projektowanie i design. Niestety praktyka jest inna, polscy designerzy nagminnie mówią o projektowaniu tam, gdzie chodzi o design.



2

i inżynierii (już to architektki w stadnym odruchu kultury tychże zaprzędały swą duszę politechnikom?)

SZTUKA POD PIĘTNEM DESIGNU

Główny nurt sztuki zanegował ideał sztuki czystej, wysokiej. Sztuka upodabnia się do designu, upada do poziomu designu (to paradoksalne odwrócenie hierarchii, porządku). Przykładem tego procesu są tendencje wyliczane pod hasłem „postmodernizm”: komercjalizacja, traktowanie dzieła jako towaru, jako narzędzia rozrywki mas, masowość, walka o pozycję na rynku, stosowanie strategii, hybrydowość, melanz (mediów, języków, obrazów, form).

W ten sposób, za cenę swego upadku, sztuka wpisuje się w dzieje i wymiar kultury. Gra w jej polu i na jej warunkach. Zjawiska artystyczne i dzieła sztuki pojmowane i ujmowane są na tle tej kultury, w granicach której się pojawiły, a to jako przejaw jej klimatu, „ducha”, jako wyraz jej tendencji, jako jej element, jako jej gracz... Jak gdyby ze swej istoty zjawiska artystyczne, dzieła sztuki były przynależne do (określonej) kultury i spełniały się w jej granicach.

Jednak artysta oddany idei prawdy (lecz nie owładnięty przez tą czy ową prawdę), tworzący w duchu

prawdy (a nie zaprzędały szczerości, spontaniczności, ekspresji, gustom, upodobaniom, pożądaniami czy pragnieniom), oddany wymaganiam, jakie przed nim stawia ideał ikony (lecz nie ten spod znaku icon; słowo to niepostrzeżenie w kręgu kultury anglosaskiej oraz w sferach jej wpływów znaczy już tyle, co bożyszcze, bałwan, idol, a więc tyle, co zaprzeczenie ikony, tyle co fałszywa ikona, pseudo, nie posiada jednak przy tym pejoratywnego, negatywnego znaczenia, przeciwnie, superlatywą jest dzisiaj etykieta: „ikona designu”) – otóż artysta taki (jak na przykład Malewicz jakiś w chwilach szczęśliwszych [2]) nie choruje na kategorię dziejowości, nie jest chory ani na aktualność, ani na wyprzedzanie czasu swego. Wie, że kultury,

2 Szeroko piszę o tym [w:] Janusz Krupiński, *Czarny kwadrat* (w przygotowaniu).

Aby nie być gołosłownym przytoczę próbkę myśli Malewicza w tej kwestii: *W chwili rozkwitu bańka pryska. I jak bańki mydlane pryskają również kultury* (Kazimierz Malewicz, *O sztuce*, [przeł. Felicja Klamborowska, przy udziale W. Strzeмиńskiego – J.K.], w Andrzej Turowski, *Między sztuką a komuną*, Universitas, Kraków 1998, s. 193 (to tłumaczenie polskie tekstu Malewicza z 1919. A. Turowski odnotowuje, że przekład został zrobiony przez Felicję Klamborowską, przy pewnym udziale Strzeмиńskiego, i stanowi skrócone tłumaczenie książeczki Malewicza *O nowych systemach w sztuce*).



1. **Emilia Lech**, *Koncepcja architektoniczno – wnętrzarska obiektu misyjnego w zabudowie klasztoru dominikanów we Wrocławiu*. Dyplom 2012. Promotor prof. **Krzysztof Wołowski**
2. **Krzysztof Wołowski**, *Uniwersalny System Wystawienniczy – system ekspozycyjny MEGA 3000*
3. **Karolina Cykowska**, *Wrocławskie Centrum Nowych Technologii*. Dyplom 2014, promotor prof. **Dariusz Grzybowicz**

jak wszelka marność, przemijają, i to w tym bardziej nieuchronny sposób, im bardziej nakręca je idea postępu. Artyście takiemu nie chodzi o siebie, ani o swe dzieło, ani nawet o dzieło, lecz o to, co przezeń. Nie ma dziś miejsca dla (takiego) artysty (taki czas?). Jest czas na designs: spiski, intrygi, wymysły, projekty... Chociażby „artystyczne”. To triumf ideału mocy twórczej, wyobrażenia procesu twórczego jako przejawu mocy autora, przy zapomnieniu kategorii łaski, przy zapoznaniu ideału łaski twórczej.

KOMFORT LUZACTWA

Punkt, układ odniesienia, punkt wyjściowy, pra-początek, fundamentalna zasada leżąca u podstaw, założenie... W czasach ponowoczesności te wszystkie pojęcia kojarzone są raczej z jarzmem norm, powinności, reguł.

Jednak dla czasu luzactwa charakterystyczny wcale nie jest brak takich punktów, zasad, pryncypiów (jak opisywać zwykło się postmodernizm); i nie jest dla niego znamieny brak krytyki potencjalnych, domniemanych, hipotetycznych pryncypiów, ani też dla niego znamieny nie jest brak prób ich poszukiwania, a nawet nie tyle brak wiary czy klimat niewiary w ich istnienie (w szczególności negacja istnienia Boga lub wartości), co wola życia na luzie, bez obciążenia samą myślą o pryncypiach, pytaniem o ich istnienie, powagą każdej możliwej odpowiedzi na to pytanie, „wolnomyślicielstwo”, życie bez poczucia zobowiązań, wyzwania czy wezwań (nawet gdyby nie nosiły imienia powinności czy przykazań), bez powagi, w klimacie zabawy, igraszki, komfortu... (nie gry, gra to za dużo, ma reguły, pole, granice – język polski pozwala nam na to rozróżnienie pomiędzy grą a zabawą, igraszka) [3].

3 W odniesieniu do sztuki luzactwo przejawia się w okrzykach „Wszystko jest sztuką”, „Sztuką jest to, co za sztukę się uważa”. Towarzyszy mu, raczej nieuświadomione, porzucenie pytania o istotę sztuki, odrzucenie samej myśli, że istnieje istota sztuki, a rozróżnienie na sztukę i nie-sztukę ma sens (konsekwentnie pojęcie

Gdzie luzactwo, tam wszystko może/ma być sztuką, tam zaciera się sens rozróżnienia na sztukę i nie-sztukę, sztuką jest cokolwiek samozwaniec z siebie wyda, sztuką jest to cokolwiek, co świat, instytucja z szyldem „art” w swe podwoje dopuści...

Luzactwo odrzuca zobowiązującą, wprowadzającą odpowiedzialność zasadę „po owocach poznacie”, zgodnie z którą to dzieło czyni artystę (o ile dokonaniem kogoś jest dzieło sztuki, o tyle był artystą).

MITY, SAMOSPRAWDZAJĄCE SIĘ OPowieści

U źródeł kultur leżą ich mity. Wskazują na i dają początki. Idąc tropem tej (hipo) tezy mitologiczna teoria designu powinna skupić się na tych elementach opowieści leżących u źródeł kultur, które najwyraźniej wskazują na narodziny designu. Poniżej zatrzymam się pokrótce przy dwu opowieściach należących do źródeł i tradycji kultury zachodniej, jednej biblijnej, drugiej greckiej. Zarówno Księga Rodzaju, jak i opowieść o Pandorze początki wiążą z ambicją przekroczenia przez człowieka granic wyznaczonych mu przez porządek boski oraz z... karą.

Pochodzenie zła w świecie wyjaśnia pochodzenie designu?

RAJSKI BEZ-CZAS

W stanie (nad)naturalnej doskonałości rajskiej (naturalnej dla Raju, zgodnej z rajskim prawem natury?; nadnaturalnej z naszej perspektywy), w Raju nie ma >

pseudo-sztuki jest puste). Luzak odbiera powagę dziełom obcym jego własnej mentalności, nie dopuszczając do siebie powagi tonu ich głosu, a osiąga to przez sam sposób, w jaki je przywołuje – sprowadzając do poziomu, wpisując je w poziom, ponad który nie tylko wyrastają, ale który jest im obcy. Przywołuje: swobodnie naśladując ich wypatrzone elementy, de- i re-konstruując ich układy. Parodia, karykatura, pastisz... – ten ton.



1

miejsca nawet na myśl o designie. Nie ma miejsca na kulturę czy myśl o kulturze. Żadnej (potrzeby) zmiany, ewolucji, zapobiegania, planowania, projektowania. Błoga beztraska zanurzenia w harmonii wszechrzeczy? [4] Wymiar wieczności – istnienie? trwanie? istność? – poza czasem. Przecież uczynił ich obrazem własnej wieczności (Mdr 2, 23-24).

PECCATUM ORIGINALE

Łacińskie określenie grzechu pierwotnego, *peccatum originale* mówi: „dający początek” (*peccatum originale originans* – dosłownie: grzech dający początek, sprawiający) [5].

Pierwszy design ludzkiego autorstwa? Nie, nie było to przedłużenie ręki (pałka, kij, laska..., zresztą czyż patyków bądź gałęzi jako narzędzi nie stosują również zwierzęta?), nie były to *extensions* („przedłużenia” tak absorbujące E.T. Halla [6]). Być może narzędzia, urządzenia są kluczowe, doniosłe dla techniki jako takiej, jednak nie dla kultury, nie dla designu w jego istocie. Jeśli nawet pewne obiekty kulturowe są przedmiotami użytkowymi, to nie jako kulturowe. Istota przedmiotów użytkowych, funkcjonalnych, a mianowicie użyteczność, funkcjonalność, nie czyni ich kulturowymi (dość, że mechanicznie, chemicznie, biologicznie, fizjologicznie czy psychicznie są skuteczne w wywoływaniu czegoś lub zapobieganiu czemuś, jak z punktu widzenia technicznego czyni to na przykład ubiór).

Funkcjonalizm to programowa rezygnacja z ontologicznego rozróżnienia kultury od natury, to naturalizacja człowieka i kultury (w jego perspektywie, jak na przykład z punktu widzenia behawioryzmu czy socjologii, kulturę posiadają podobnie jak człowiek równie dobrze mrówki czy ptaszki).

Nawet jeśli ową użyteczność filozof [7] wzniosł do nazwy *Dienlichkeit* służebnością, a co więcej, jeśli teje z kolei warunek odnajdzie w *Verlässlichkeit*, „spolegliwości” (nie chodzi o niezawodność, ale o wzbudzenie przez przedmiot w człowieku gotowości do polegania na nim, chodzi o budzenie przez przedmiot zaufania,

4 W stanach bezkrytycznego optymizmu człowiek wynajduje/znajduje takie enklawy w swym, tym świecie. To szczyty, jedno ze szczytów spełnienia designu?

5 Ironicznie odczytując tekst Księgi Rodzaju: rajskie szczęście to stan zaśpienia, znika, gdy otwierają się oczy.

6 W polskich przekładach „extension” oddano uczenie jako „ekstensja”. Zob. Edvard T. Hall, *Ukryty wymiar, Poza kulturę*. Myśl taka, zgodnie z którą dla organizmu żywego narzędzie stanowi w gruncie rzeczy „przedłużenie i rozszerzenie możliwości” stanowiła już ideę przewodnią Spencera (zauważyła to Max Scheler [w] *Resentyment a moralność*, przeł. Jan Garewicz, Czytelnik, Warszawa 1977, s. 207).

7 Martin Heidegger w *Der Ursprung des Kunstwerkes* pisze to o istocie Zeug, przedmiotu, obiektu użytkowego,

1. **Wacław Kowalski**, *Stół*, podstawa – drewno olchowe, blat szklany, w. 72 cm, sz. 102 cm, 2010

2. **Wacław Kowalski**, *Stolik*, konstrukcja – drewno avodire, w. 75 cm, sz. 51,5 cm, 2009

3. *Wnętrza Kobiet*, wystawa zorganizowana w ramach Dolnośląskiej Sieci Wzornictwa Przemysłowego – **udział projektantek wrocławskiej uczelni**, 2014, fot. A. Figura

2

a mówiąc prościej: nie użyjesz czegoś, co nie budzi twego zaufania), to wszystko nie czyni przedmiotu kulturowym.

Gotowość oparcia się na przedmiocie, polegania na nim, zawierzenia mu, ufność? Po cóż ten wymóg, skoro w przedmiotach pożądania znajdujemy swoje własne pożądania. Uwodzi nas, kusi coś z zewnątrz, z zewnątrz porwya – jakoby tym z zewnątrz usprawiedliwia, obiektywizuje – podczas gdy faktycznie, podświadomie, nieświadomie, siłą projekcji, definiuje je nasza własna pożądlliwość, tam znajduje obiektywizację i obiektyzację (postać przedmiotu), szansę spełnienia i spełnienie. Oto sens „cnoty” i godności zaspokojenia potrzeb: racja i dusza istnienia przedmiotów. Egoizm, narcyzm, po autoerotyzm (skrywany pod sztandarem antropocentryzmu)?

Opowieść biblijna, wspólna judaizmowi i chrześcijaństwu, mówi, że pierwszy własny design człowieka zrodził się ze wstydu, z poczucia własnego obnażenia. W stanie rajskim człowiek zachowywał się zgodnie z planem boskim, który wyznaczał, co jest poza jego zasięgiem (co jest mu zakazane). Nie znał nagości ani pojęcia nagości. Pierwszymi przedmiotami, na jakie zdobyli się Adam i Ewa, które wykonali, były opaski biodrowe. Miały skrywać ich nagość [8]. Nie ogrzewały, nie izolowały, nie ostrzegały... Nie były „praktyczne”, „wynalazcze”, „techniczne”.

Projektowanie (project-making) pojawia się wraz z upadkiem w czas, mocniej: tożsamy jest z życiem upadłym w czas, przynosi ten upadek [9]. Projektowanie cechuje zapobiegliwość, staranie, unikanie, dążenie. Co (za)projektowane, tego jeszcze nie ma... Projekty rozpościerają się pomiędzy przeszłością a przyszłością, przekraczając, negując to, co było (i jest?), co jest (i było?), i to, co nieuchronnie nadchodzi. Nawet w tej zachowawczej, wolnej od poczucia niedoskonałości człowieka postaci, jaka cechuje ideologię samorealizacji, niosącej na swych sztandarach hasło „Bądź sobą” (*Be Yourself!*).

Design pojawia się wraz ze samoświadomością, z troską o własne samopoczucie, a to ze względu na obecność, spojrzenie drugiego, mocniej: Innego. Z troską o obraz, jaki się sobą przedstawia w oczach drugiego, mocniej: Innego.

8 Pierwotnie w raju *Chociaż mężczyzna i jego żona byli nadszy, nie odczuwali wobec siebie wstydu* (Rdz 2, 25). Gdy otworzyły się im obojgu oczy i poznali, że są nadszy; spleli więc gałązki figowe i zrobili sobie przepaski (Rdz 3, 7).

9 E. Cioran podejmuje dobitnie ten motyw biblijny (poza kontekstem designu), m. in. w książce *Upadek w czas*.

SKRZYŃKA PANDORY

Prometejski czyn spotyka się z odpowiedzią bogów w postaci „darów”, które przynosi ludzior Pandora. To kary-dary Ateny-Ergane, Afrodyty oraz Hermesa. Jak to wyjaśniali już i Hezjod czy Nietzsche, człowiek w uniesieniu łąnie do tych pozornych skarbów, pobudek nadziei, i do wszystkiego, co z ich „ducha”. Faktycznie przytrzymuje ono i nakręca człowieka w dręczącym wirze zmagania życia. W tym cały design [10].

ERGANE

Atena, jako Ergane, jest boginią praktycznych umiejętności, sztuk użytkowych, *the practical arts, the usufull arts* (patronką reprezentantów tych dziedzin). Dzięki niej ludzie pokochali, uśmierają, uświetniają i uświęają pracę, konieczność pracy oraz przypisane jej cierpienie (od chwili upadku Adama i Ewy ludzie będą pracować, w znoju).

Pamiętamy, narzędzia (pracy) pojmowane są jako przedłużenia organów ciała człowieka. Co zauważyć należy, tym samym ciało, organizm, narządy człowieka pojmowane są jako narzędzia, zostają zinstrumentalizowane, ztechnicyzowane, docenione tylko jako środki, jako użyteczne, sprawne, wydajne. Mentalność techniczna, inżynierska gubi samoistne wartości potencjalne dla witalności i cielesności człowieka. Wykluczająca radość życia.

O Ergonomii!

AFRODYTA

Przyjmując wyzwania/wezwania Wszecdawczyni człowiek będzie obnosił się z tym

10 Zob. Janusz Krupiński, *Filozofia kultury designu*, WASP, Kraków 2014, podrzdz. *Prometeusz i Pandora*, s. 286-290.

w poczuciu dumy i cnoty (kryptoniewolenie). Także zadość czyniąc ideałom afrodyzyskim, a to pobudzając, wodząc (podniecając, wodząc). Czyż cechy, jakości spod znaku Afrodyty (Wenus) nie stanowią pierwszych pośród wyzwań i ambicji designu? Uroda, powab, wzbudzanie pożądania, sprzyjanie pomnżaniu, płodności... Kogo mityczne imię Afrodyty czy Wenus razi, niepokoi, pragnie bardziej neutralnego, „naukowego”, niechaj mówi o estetyce.

O Estetyko!!

HERMES

Na czym polega „hermejski” aspekt designu? Zachwycający, porywający, przekonywujący, uwodzący i zwodzący język oraz sposób mówienia, formy iluzji i powabu, to dary Hermesa. Stanowią warunek powodzenia w ludzkim teatrze, na rynku. Zresztą jego rzymskie imię, Mercurius, o tym mówi wprost. Kto pragnie bardziej uczonych określeń dla tego aspektu designu, który przyniósł mu Hermes ma dwie drogi. Stąd z jednej strony „hermetyczny” i „hermeneutyyczny”, z drugiej „merkantylny”, „rynkowy”, „ekonomiczny” (pierwsze prawo ekonomii, Hermesa: nie sztuka wyprodukować, sztuka sprzedać i sprzedawać, tutaj liczy się „industriousness”, czyli przemysłowość, zmyślność, Norwid: *wymyśl tylko i obmyśl* [11], nie znająca (pra)źródeł oryginalności (oryginalność oderwana od *origin*). (Powab, urok, podobnie jak każda „marchewka”, chociaż zniewala, nie jest rozpoznawany jako taki).

Hermes, opiekun i mistrz magów... Na koniec odrobinę uwagi poświęcę właśnie magii.

O Hermeneutyko!!! O Merkantylio!!!

11 Cyprian Kamil Norwid, o „przemysle-sztuki” (Stygmata).

ZAWSZE MAGIA

Magiczny charakter posiadają wysiłki podejmowane przez człowieka, których cel w jego własnym mniemaniu łąy w zewnętrznym świecie, i tam w jego przekonaniu posiadają one swój przedmiot. Faktycznie jednak wysiłki te oddziałują na niego samego, na samego tego człowieka, przynosząc mu poprawę, ba, „natchnienie” obrazu samego siebie – we własnych oczach [12].

Kto zdobywa się na „ofiary i poświęcenia” bez takiej ukrytej (nawet przed samym sobą) intencji? Kto czyni dobro, bez żadnej myśli o nagrodzie, o wyniesieniu tu lub Tam? Bezinteresownie?

Przedmioty tak designersko zadbane, o „jasno” zdefiniowanych zadaniach i celach, stanowią narzędzia konkretnych działań, wszystkie w gruncie rzeczy spełniają się przynosząc swym użytkownikom dobre samopoczucie własne, poczucie siebie i swego miejsca w świecie... (Nawet za grób!)

Kult przedmiotów. Skupiają na sobie, nie otwierając a zasłaniając.

Kult! Design zajmuje pozycję quasi-religijną. „lkony” designu – oto nowe idole, bożyszcza.

Swym „jak” formy (jakoby „czysto”) przesłaniają „co” – usprawiedliwiają nie tylko mnożenie rzeczy, ale i unicestwianie: samo zabijanie i pożeranie.

Wbrew przeoczonej nicości świata, wbrew przemilczanemu absurdowi egzystencji. (?) ■

12 Szerzej: J. Krupiński, *Filozofia kultury designu*, dz. cyt., podrzdz. *Kryptomagia*, s. 281-284.





1

SŁAWOMIR MAGALA

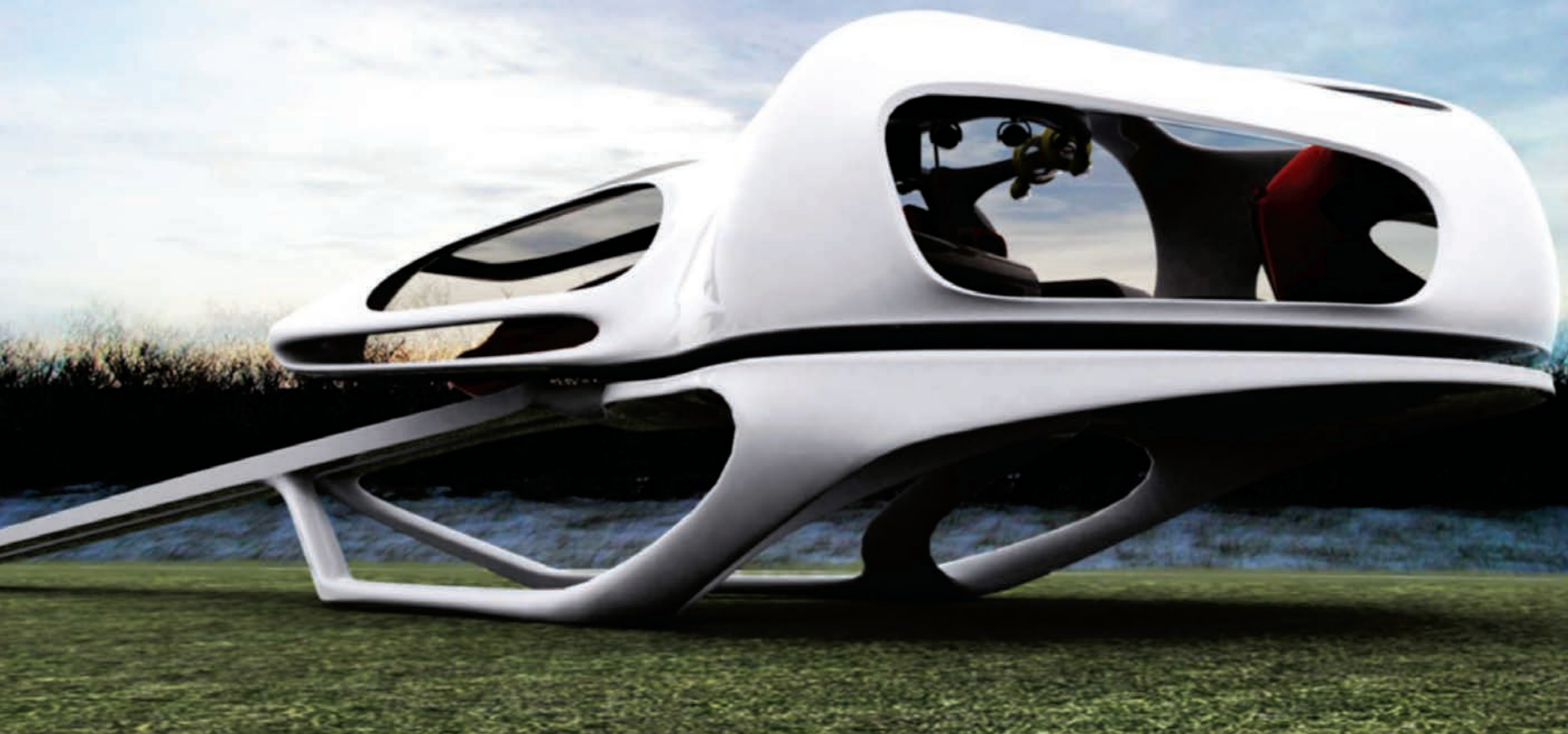
Rzeczywistość permanentnie przeprojektowywana czyli za co należy kochać wzornictwo przemysłowe

Nasze instytucje świecą blaskiem, który kojarzy się ze światłem gwiazd, o których astronomowie powiadają, że dawno zgasły.
(Michel Serres, 2014)

ZADANIA DESIGNU NA TLE EPOKI

Na naszych oczach zmienia się wszystko: jeszcze do niedawna wentylator kojarzył się z kręcącym się hałaśliwie śmigłem, które przesunęło powietrze w kierunku pożądanego świeżego powiewu człowieka. Obecnie wystarczy ustawić sobie na stole nieruchome kółko, a strumień powietrza ochłodzi nas bezszelestnie, przesuwany niewidzialnymi siłami. Nie wspominać już o tym, że spacerowicze po labiryntach wielkich miast korzystają ze zdalnego sterowania dzięki małym telefonom mieszczącym się w kieszeniach obcisłych dżinsów, a dostęp do wiedzy zawartej w rosnących błyskawicznie bankach danych staje się coraz łatwiejszy nawet dla ludzi, którzy nie zostali poddani surowej dyscyplinie zawodowej mnichów, akademickich badaczy, dziennikarzy śledczych, prywatnych oraz państwowych detektywów czy pracowników agencji wywiadowczych. Zanim jednak zachwycimy się strategiami producentów iPada albo zarządców Facebooka, zanim uwierzymy w korporacyjną propagandę Google'a lub w skrzykiwanie zawodowców przez LinkedIn, zastanówmy się, dlaczego wzornictwo przemysłowe w ogóle zaczyna

odgrywać coraz większą rolę w naszym życiu codziennym. Dlaczego projektowanie nowych przedmiotów oraz teatralizacja nowych usług, czyli to, co się potocznie określa mianem designu (jak w określeniu: *masz dezajnerskie okulary. Czy to Mikli?*) to już kwestia równie poważnie traktowana w naszej kulturze co naukowy wyścig o wiedzę (nagrody Nobla oraz ich odpowiedniki w dziedzinach, w których nagród Nobla się nie przyznaje), religijne próby zbawienia duszy czy polityczne projekty zbudowania sprawiedliwszego, bardziej twórczego ładu społecznego. Myślę, że dzieje się tak dlatego, iż wszystko, co nas otacza oraz w czym uczestniczymy, znajduje się w stanie stałego remontu, czyli jest, jak się to wyświetla na stronach internetowych – „under construction”. Chodzi o to, iż „społeczeństwo” (a przynajmniej to, co bardzo nieprecyzyjnie społeczeństwem nazywamy) przechodzi okres bardzo wyraźnego remontu instytucjonalnego. Patrząc z nieco innego punktu widzenia, widzimy, że także w innym dziwnym tworze zwanym kulturą – remontom oraz remanentom nie ma końca. Chodzi o to, że w „kulturze” też wytaczamy wiele publicznych procesów, w których wyroki zapadają codziennie, choć nie widzimy



2

od razu konsekwencji takich wyroków. Na przykład wyrok na zacie-trzewionych ideologów zapada niemal codziennie. Chodzi wreszcie o to, że krótkotrwały okres neoliberalnej euforii po upadku państwowego komunizmu, którego najważniejszym skutkiem był rozpad ludobójczego imperium – Związku Radzieckiego, minął. Minął okres euforii, ale nie minął bolesny i długotrwały proces rozpadu skleconego na gruzach ZSRR miniimperium, tzw. Federacji Rosyjskiej. Też powinien wreszcie zacząć się remont. Jego opóźnianie grozi śmiercią i kalectwem.

Neoliberalizm także stracił atrakcyjność po krachu finansowym 2008 roku, a ludzkość zdała sobie sprawę z tego, że musi jednocześnie i zaprojektować nową – bardziej demokratyczną demokrację, jak zarazem zakończyć moralnie otwarte ale niedokończone procesy o ludobójstwo (Rosja, Chiny, Korea Północna). Ani obywatele krajów członkowskich Unii Europejskiej ani Stanów Zjednoczonych nie mogą jednak odsapnąć na historycznej ławeczce. W końcu deficyt demokracji w UE polega na tym, że nie wiemy, w jaki sposób skłonić dzielnych obywateli mobilizujących się do wyboru krajowych parlamentarzystów do tego, żeby z równym zapałem wybierali parlamentarzystów do Brukseli i Strasburga. Nie mówiąc już o tym, że nie wiemy, w jaki sposób pogodzić suwerenność rządów



3

1. **Wojciech Jankowiak**, eksperymentalna przestrzeń teatralna do *Makbeta* – makieta scenografii, 2012
2. **Szymon Waremczuk**, *Habitat w syntezie ze środkiem transportu*, Pracownia Projektowania Wnętrz, prowadzący prof. **Dariusz Grzybowicz**
3. **Katarzyna Jagiełło, Aleksandra Gajzler**, *Muzeum Pamięci Sybiru w Białymstoku*, wyróżnienie w Konkursie Międzynarodowym, 2014

państw narodowych z solidarnością wobec współ-członków europejskiej wspólnoty, która chciałaby być meta-federacją, ale z uczuciowym przebi-ciem równym atrakcyjności hymnów narodowych odgrywanych przed meczami na stadionach.

DESIGNERZY POLITYCZNI WSZYST-KICH KRAJÓW – ŁĄCZCIE SIĘ, TAK ABY PO-KAZAĆ, ŻE MOŻNA RAZEM, ALE I OSOBNO ZARAZEM.

Trzeba zreformować demokratycznie zbioro-wości odznaczające się gospodarkami rynkowymi oraz demokracjami przedstawicielskimi – i przy okazji rozwiązać kwestie moralnej re-edukacji spo-łeczeństwa rosyjskiego (oraz chińskiego i północnokoreańskiego: w Chinach dobrym przykładem lekcji wychowania obywatelskiego jest niezgoda

mieszkańców Hong Kongu na narzucanie przedstawicieli politycznych przez Pekin, jednakże w Korei jedynym mechanizmem zmian jest zabójstwo szalonego przywód-cy). Co można zrobić ze społeczeństwami, które nie potrafią sobie po dziś dzień pora-dzić z ukaraniem i potępieniem winnych ludobójstwa oraz zapobieganiem kolejnym puczom „oprzyny”? Dezynfekcja moralna rosyjskich oraz północnokoreańskich mediów przekształconych w propagandowy Disneyland rosyjskiej oraz północno-koreańskiej elity władzy byłaby krokiem we właściwym kierunku. Dezynfekcja by design. Ale design taki musi być dziełem lokalnych designerów. Obywatele muszą się poczuć obywatelami oraz designerami. >



1

1. **Jacek Kos**, współpraca: **Urszula Smaza – Gralak**, aranżacja i realizacja przestrzeni wystawienniczej. Jubileuszowa wystawa Wydziału Architektury Wnętrz i Wzornictwa, Muzeum Architektury, Wrocław 2006, fot. Jacek Kos
2. **Katarzyna Jagiełło**, Centrum Edukacji Przyrodniczej Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie 2011–2013
3. **Dominika Sobolewska**, *Instalacja Interaktywna RGB*, 2008
4. **Dominika Sobolewska**, *The Seeing Place*, fot. Wojciech Pacewicz

SEDNO SPRAWY (A PRZYNAJMNIEJ JEDNO Z SEDN)

Na takim tle można zrozumieć dlaczego znak firmowy, logo na naszej koszulce, samochodzie lub telefonie komórkowym nabierają znaczenia, które wykracza poza wycenę rynkową oraz rankingi sprzedaży. Zaczniemy od krótkiego wprowadzenia; co to takiego społeczeństwo, kultura, co to za triumwirat nauka-religia-sztuka i dlaczego wzornictwo przemysłowe może się stać językiem u wagi, który zdecydowanie o tym, czy stać nas będzie na zaprojektowanie nowego GI-billu, pozwalającego wykorzystać twórcze pomysły spoza świata zawodowców oraz wyrwać się z więziennej celi, do której wsadza nas wykształcenie, praca zawodowa oraz polityczne hierarchie władzy. Bo to jest najpoważniejsza konsekwencja obecnych tryumfów wzornictwa, obecnej mody na design. Swoboda własnej drukarki 3D oraz wyobraźni estetycznej. Hierarchia zabija. Budowa piramid utrwala niewolnictwo. Anarchia Wikipedii, Internetu, spontanicznych więzi, także wirtualnych, może uodpornić na medialny Disneyland ideologii władz oraz wyzwolić demokratyczny potencjał a'la crowdsourcing.

BARDZO DŁUGI PRZYPIS O CENTRALNEJ ROLI DESIGNU W KULTURZE

Designerzy w kulturze potrzebni są cały czas. Kultura nie jest autonomicznym regionem egzotycznym, do którego zamożniejsi członkowie społeczeństwa ubrane w instytucjonalne szaty państw narodowych wyjeżdżają w chwilach wolnych. Wolnych na przykład od wyzysku biedoty oraz panowania nad masami. W jakim celu oświecone jaśniepaństwo jeździ do wód albo przybytków kultury? Ano w celu

obejrzenia cennych obrazów, przeczytania ciekawych powieści i wierszy albo posłuchania twórczo skomponowanej muzyki. Rzeczownik kultura jest już sam w sobie nieodpowiedni. Nie ma kultury samej w sobie, jako platońskiego idealnego bytu latającego niczym dron nad naszymi głowami, tak jak nie ma społeczeństwa, czyli filozoficznie rzecz biorąc miała śp. Margaret Thatcher rację. Była to racja dość ograniczona politycznie doraźnym celem. Bo mówiąc, że nie ma społeczeństwa jako idealnej esencji współzycia wielu jednostek, mamy na myśli coś innego niż opowiadanie się za lasem samotnych ludzkich drzew – ot takich sobie, czyli „takich tam” ciułaczy kapitału. Społeczeństwo nie istnieje – to znaczy nie ma w świecie platońskich bytów idealnych takiego prawzorca kultury albo społeczeństwa jak wzorzec metra pod Paryżem, albo jego współczesny, elektroniczny odpowiednik, gdzieś w brzuchu superkomputera w głębi anonimowego bunkra Google'a. Zakazu posługiwania się wygodnymi fikcjami takimi jak kultura albo społeczeństwo jednak także nie ma. Uwaga, można się posługiwać terminem „kultura”, podobnie jak trudno uniknąć posługiwania się terminem „społeczeństwo”. Trzeba tylko wiedzieć, że mówiąc „kultura” mamy na myśli pewien aspekt, pewną cechę naszych zachowań, to znaczy tę, która się wiąże z komunikacją, z porozumiewaniem się przy wykorzystaniu wielu języków oraz na drodze odwoływania się do wielu symboli. Tak więc kultura to procesy porozumiewania się oraz kształtujące je, ale i przez nie z kolei też współkształtowane, artefakty, wytwory, „zapisy” wcześniejszych porozumień albo odczuwanych skutków. Na przykład przeżyć polskich studentów z marca 1968 roku, gdy oglądali *Dziady* w reżyserii Dejмка, albo przeżyć czytelników wierszy o Panu Cogito Zbigniewa



2

Herberta, gdy korzystali z latających bibliotek drugiego obiegu w okresie gierkowskiego komunizmu państwowego na ziemiach polskich.

Społeczeństwo z kolei, to procesy interakcji oraz współdziałania (konflikt to też rodzaj współdziałania, tyle że antagonistycznego, wrogiego, konkurencyjnego, konfrontacyjnego) oraz instytucjonalne i pamięciowe zapisy minionych interakcji, zwłaszcza tych, które kształtowały pokoleniowe tożsamości. Tu wymienić należy na przykład zapis przeżyć dziesięciu milionów przyszłych członków związku zawodowego „Solidarność” z 31 sierpnia 1980 roku, gdy oglądali podpisywanie porozumień gdańskich. Zostały one podpisane przez Lecha Wałęsę i szarego aparaczyka, którego nazwiska nie warto pamiętać.

Tak więc kultura w oczach filozofa, trudniącego się ontologią bytu społecznego jako wiązki procesów współdziałania splecionych z procesami porozumiewania się, to przede wszystkim komunikacja. Symboliczna. Ale symbol symbolowi nierówny. Nie każdy przemawia i nie każdy mobilizuje. Symbol krzyża przemawia i mobilizuje. Zarówno podczas demonstracji przeciwko ekologom utrudniającym budowę obwodnicy w białostockim, jak i przed pałacem prezydenckim w Warszawie. Symbol świńskiego ryja albo wibratora – nie mobilizuje. Demaskuje tandetę ideologiczną. Wibrator w ręku atrapy polityka – to atrapa ideologii. Atrapy ideologiczne mogą być na rynkach wyborczych na tyle atrakcyjne, że pozwolą dostać się do grona obdarzonych immunitetem prawodawców. Zatem w komunikacji politycznej można oszukiwać, posługując się atrapami, żetonami



3



4

bez żadnego pokrycia. U atrap polityków posługujących się atrapami ideologii raczej nic nie kupimy. Mogą raz po raz przypadkowo wznieść się ponad margines, ale zaraz potem popyt na nich maleje.

O WIODĄCEJ ROLI KOMUNIKACJI PERMANENTNEJ W KULTURZE, NAWET AKADEMICKIEJ

W pewnych rejonach kultury jako komunikacji, a mianowicie w tych, które zostały biurokratycznie przydzielone nauce, ludzie porozumiewają się dążąc do wspięcia się na coraz wyższe poziomy abstrakcji (abstrakcja to władza, ale obrazowa komunikacja internetowa tej władzy nie uznaje) oraz kontrolując siebie nawzajem. Einstein mylił się co do „czarnych dziur”, ale wcale się nie wstydził do tego przyznać. Abstrakcyjne spekulacje są mile widziane, ale nie są święte, a szczyty marzeń, przełęcz bezsensu i inne takie krajobrazowe osobliwości są położone tuż obok siebie. Gdy się już funkcjonariusze nauki wzbijają na wyżyny abstrakcji, skrupulatnie porównują to, co widać poniżej, na empirycznym twardym gruncie – i na tej podstawie decydują o tym, czyja wspinaczka

może być uznana za sukces. Niestety nie wiemy, czy nie prowadzi to do znacznego marnotrawstwa. CERN pod Genewą nie wystarczy – trzeba się podkopać pod wzgórze opodal Aix-de-Provence, by zbudować szalony pomysł Sacharowa i Tamma z okresu zimnej wojny czyli ITER (International Thermonuclear Energy Reactor czyli Międzynarodowy Reaktor Termonuklearny do wytwarzania Energii). Chodzi o to, by najpierw najdrobniejsze jakie sobie dzisiaj potrafimy wyobrazić cząstki >

materii tak podgrzać, żeby wewnątrz Słońca wyglądało na wygasłe palenisko, a potem schłodzić tak, by najniższe zera absolutne we wszechświecie wydawały się raczej ciepławe. Do tego, bagatela, trzeba to wszystko utrzymać w magnetycznych ryzach, a dzięki temu wycisnąć więcej energii, niż potrafimy w najbliższej przyszłości zużyć. Nie wiem jak to objaśnić prościej i dobitniej: ale proszę sobie wyobrazić, że nasz telefon komórkowy ma nową funkcję – elektrowni. Włączamy przycisk i ten mały kieszonkowy przedmiot ogrzewa i oświetla nasz dom przez całą zimę. Takie są przewidywane konsekwencje zimnego chowu reakcji jądrowych. Designerzy, do roboty.

Gdyby się taki zimny chów udał, ceny energii spadłyby dramatycznie. Byłoby to skądinąd naturalne, bo podobny los spotkał ceny siły roboczej, ziemi albo węgla. Nietrudno zauważyć, że dla niektórych krajów, na przykład Arabii Saudyjskiej albo Federacji Rosyjskiej, które żyją z eksportu ropy i gazu, byłby to cios jeszcze większy niż dla Texaco czy Shella (które już inwestują w alternatywne źródła energii). Jeśli się marzy o tym, by w Arabii Saudyjskiej albo w Rosji wyłoniło się i okrzepło społeczeństwo obywatelskie, to taki postęp naukowy może się stać przedmiotem ideologicznego požądania ubewłasnowolnionych mas potencjalnych wolnych obywateli. Designerzy ruchów społecznych – do roboty, nie wszystkie rozruchy albo rewolucje muszą się kończyć oligarchią zbrodniarzy.

Wiodąca rola partii designerów. Jaki program? Re-design komunikacji?

PRZYJRZYJMY SIĘ RÓŻNYM TYPOM KOMUNIKACJI:

a) naukowej

Nauka nie jest naturalnie neutralna, a komunikacja naukowa jest wplata-
na w konflikty tak samo jak wszystkie inne odmiany komunikacji, gdyż porozumiewający się ludzie są po prostu uwikłani w wiele nakładających się na siebie konfliktów jednocześnie. A kiedy nauka zostaje wprzęgnięta w tryby konkurencji między rynkowymi demokracjami a państwowymi dyktaturami, co miało miejsce w trakcie zimnej wojny, całe dyscypliny padają ofiarą ideologii (na przykład genetyka albo cybernetyka w Rosji stalinowskiej). Takie poświęcenie nauki na ołtarzu ideologii powoduje skutki trudne do przewidzenia – na przykład w przypadku ZSRR bezwzględne opóźnienie w badaniach z zakresu biologii molekularnej oraz w rozwijaniu minikomputeryzacji czy telefonii komórkowej, a więc ogólne zapóźnienie cywilizacyjne, czego żaden poziom szpiegostwa nie jest w stanie zrehabilitować, bo prawdziwe życie wolnych ludzi (czyli także twórczość, zwłaszcza naukowa) jest gdzie indziej. Wikipedia skłania do demokracji, a elity wykształconych akademików na emeryturze (czas, rutyna, sieci powiązań) jeszcze jej nie opanowały.

1. **Bartosz Jakubiki**,
Obiekty Multimedialne,
2011

b) estetycznej

W innych rejonach kultury jako komunikacji, w rejonach biurokratycznie przydzielonych sztuce, ludzie porozumiewają się dążąc do uzyskania jeszcze głębszego, bardziej uczuciowo porywającego, silniej chwytającego za serce współodczuwania, uczuciowego współprzeżywania siebie wraz z innymi w świecie międzyludzkich powiązań, marzeń, więzi i pragnień. Napięcia w aktach takiej komunikacji rosną jak na stadionach pełnych kibiców.

Wobec takich napięć – nie wystarczy już publiczne zorganizowanie przestrzeni regulujących dostęp do przeżyć estetycznych, co symbolicznie wyraził kiedyś Malraux, nawołując do wpuszczenia mas do ogrodów sztuki, czyli do otwarcia muzeum wyobraźni przed wszystkimi ludźmi na świecie, aby mogli się zachwycić zarówno Rembrandtem, jak i Picassem. Nie wystarczy, bo pytanie postawione w 1937 roku w *Ferdydurke*, pytanie o to, dlaczego mam udawać, że mnie Słowacki zachwyca, skoro nie zachwyca, jest dzisiaj stawiane nagminnie wszędzie tam, gdzie artyści usiłują włączyć się do komunikacji estetycznej. Dlaczego mam podziwiać tryptyk Bacona w kościele w centrum Amsterdamu? Nic już automatycznie nie zachwyca ani w muzeach, ani w internecie ani na żadnym innym instytucjonalnie zorganizowanym pastwisku kultury artystycznej dla mas, konsumpcyjnych owieczek płacących podatki za to, żeby na takie pastwiska można się było dostać. Sztuka, podobnie jak nauka, artyści oraz ich sojusznicy i pośrednicy (podobnie jak naukowcy oraz ich wspólnicy i pośrednicy) szuka nowych, nie dających się jeszcze przewidzieć powiązań, zbitek, zbiegów okoliczności oraz sojuszy całkiem do siebie niepodobnych partnerów, po to by komunikację estetyczną doprowadzić do skutku w nowej, jeszcze nieznannej formie. Palma na rondzie de Gaulle'a w Warszawie, przed była kwatery główną komunistycznej mafii, a obecnie giełdą, pomarańczowe krasnoludki w ulicznej procesji-happeningu we Wrocławiu, gogolowski śmiech z samych siebie w wyrafinowanych arcydziełach filmowych Stanisława Barei albo Ashgara Farhadiego, to ciekawe przykłady opanowania nowych, jeszcze niespacyfikowanych obszarów społecznych, na których obywatele mogą swobodnie doznawać, przeżywać, rozwijać się jako ludzie prywatni i osobiście, ale także zaangażowani obywatele, jako istnienia poszczególne, ale i jako autentyczni, samodzielni, samorządni, suwerenni współodczuwający uczestnicy zbiorowych działań. Im głębiej do nas przemawia, im bardziej nas chwytają za serce nowa komunikacja estetyczna, tym bardziej daje się pomyśleć i wymarzyć przyszłość estetycznej pełni na niebie twórczości artystycznej w wyżej rozwiniętych społeczeństwach. Nie ma większego znaczenia podział na performance art z jednej a rzeźbę, malarstwo i grafikę z drugiej strony. Taka na przykład Akademia Ruchu Adama Krukowskiego, późniejszego dyrektora Centrum Sztuki Współczesnej w Zamku Ujazdowskim, lekceważyła te podziały, podobnie jak lekceważyli je wielcy reformatorzy teatru z drugiej połowy XX wieku – Jerzy Grotowski i Peter Brook. Lekceważyli je inni wybitni twórcy, na przykład dwoje znakomych artystów słowiańskich w Stanach Zjednoczonych, Jan Sawka oraz Marina Abramović. Sawka zasłynął olbrzymimi płótnami zwanymi chorągiewkami (banners) zmieniającymi się za plecami muzyków z zespołu Grateful Dead (z legendarnym solistą Diego Garcią na czele) w czasie ich publicznych koncertów na dużych stadionach sportowych Kalifornii. Polscy widzowie mogli by się przekonać o sile tej sztuki, zarówno muzycznej Grateful Dead, jak malarskiej Jana Sawki, gdyby nie dzieci resortu oraz ich nomenklaturowi sojusznicy, którzy udaremniłi plany zaproszenia słynnych kapeli pop do Polski po zwycięstwie „Solidarności” (mielibyśmy wówczas ekwiwalent koncertu The Wall, trwałe miejsce w zbiorowej pamięci świata – ale posłuszni nomenklaturze urzędnicy stordedowali ten pomysł polskiego artysty, epizod ten zaś zasługuje na badania naukowców zajmujących się komunikacją społeczną, zarządzaniem mediami oraz hegemonizacją ideologicznego dyskursu). Nawiasem mówiąc, opcje polityczne urzędników nie mają, jak się wydaje, większego znaczenia

Designerzy pamięci społecznej – do roboty! WWW czeka na was i wasze pomysły. ■

Literatura:

Steven Fuller, Veronika Lipinska, *The Proactive Imperative. A Foundation for Transhumanism*, Palgrave Macmillan, Basingstoke & New York 2014.

Michel Serres, *De wereld onder de duim. Lofzang op de internetgeneratie*, Boom Amsterdam 2014

(pierwsze wydanie, czyli francuski oryginał, ukazał się w 2012 w Paryżu pod tytułem *Petite Poucette*).





KAMA WRÓBEL

O tzw. przedmiotach gotowych w sztuce najnowszej

W sztuce najnowszej ciągle inspirowane i popularne w zastosowaniu są przedmioty codziennego użytku. Porzucone, zbędne bądź bezużyteczne już obiekty, w rękach artysty mogą przeistoczyć się w wartościowy i dający wiele możliwości materiał, który dzięki swojej specyfice wzbogaca dzieło o szereg nowych i nierzadko zaskakujących kontekstów. Nowoczesna praktyka artystyczna sięga zwykle do bogatej spuścizny sztuki XX wieku, czerpiąc z jej zdobyczy pełnymi garściami, co nie odbywa się jednak w sposób bezpośredni. Realizacje te okazują się być swoistymi nawiązaniem do duchampowskich ready mades czy tworzonych przez Kurta Schwittersa konstrukcji Merzbau. A są one realizowane obecnie w różnorodnych obszarach działalności artystycznej – począwszy od obiektu i asamblażu, przez rzeźbę i instalację, po recycling i trash art. Nie ma tu więc jednolitej formuły, stylistyki czy nawet zasady, która spajałaby te aktywności jedną klamrą, co sprawia, że jest to niezwykle interesujący i niewątpliwie wart poznania obszar sztuki najnowszej. W tym celu skupię się tylko na kilku interesujących według mnie przykładach, które powinny przybliżyć charakter opisywanych tu praktyk. Obiekty codziennego użytku już na początku XX wieku były chętnie stosowane przez awangardowych artystów (np. Marcel Duchamp, Max Ernst, Jean Dubuffet, Kurt Schwitters, Erna Rosenstein, Władysław Hasiór, Tadeusz Kantor), którzy w nietypowy sposób łączyli różnorodne media i przedmioty, tworząc w ten sposób kompozycje będące niejako formą trójwymiarowego kolażu (asamblaże) – są one przez artystów współczesnych nadal rozwijane.

W kontekście omawianych tu praktyk należy wspomnieć o obiektach eksponowanych w czasie wystawy pt. „Velodream, którą zorganizowano w ramach 4. Biennale Sztuki Zewnętrznej OUT OF STH w BWA we Wrocławiu. Podobnie jak w edycjach poprzednich, również tegoroczna odsłona projektu poświęcona została twórczości artystów, którzy w pracach swych podejmują szeroko pojętą tematykę miasta oraz wykorzystują zestaw form, znaków i elementów



1. Biennale OUT OF STH, foto. Justyna Fedec
2. **Chris Gilmour** (Wielka Brytania), *Bike (motor assist)* [Rower (z motorkiem)], 2010, rzeźba wykonana z tektury

do niego przypisanych. Tym razem jednak motywem przewodnim stał się rower. Ekspozycja została przygotowana we współpracy z francuskim stowarzyszeniem KRAFT. Zaproponowana przez kuratorki – Blandine Roselle i Sarah Cnudde – koncepcja była przede wszystkim rozbudowanym przeglądem intrygujących modeli, jak i niezwykle ciekawych konstrukcji około-rowerowych, które w przeważającej ilości skonstruowane zostały z przedmiotów znanych nam z życia codziennego. W zasadzie ekspozycja ta przeistoczyła rower w obiekt artystyczny, nadając mu jednocześnie nowy wymiar interpretacyjny. Oczywiście nie chodzi tu o nabadowaną warstwę kodów czy trudnych do rozszyfrowania wątków, a o odmienne

od tradycyjnego myślenie o rowerze. Bowiem jednośląd rozumiany był tu szerzej – jako ważny element kultury, symbol dynamiki, energii i emancypacji, w końcu jako „manifest” i punkt wyjścia do procesu kreacji dzieł nim inspirowanych. Wystawa ta była zatem niejako gloryfikacją i pochwałą kultury rowerowej, proponowała zupełnie nowy sposób patrzenia na znany nam z codzienności, oswojony już, przedmiot. Za pośrednictwem eksponowanych obiektów zobrazowana została również siła twórczego impulsu, za sprawą którego zastana przestrzeń miejska ulega dynamicznym transformacjom. Rower został przedstawiony tu wieloaspektowo obrazując zarazem zróżnicowane pod względem koncepcyjnym, innowacyjne podejście do tematu zaproszonych artystów, którzy w kreatywny sposób wykorzystali efekty twórczych poszukiwań. Z pewnością warto wymienić tu przykuwającą uwagę obiekt rzeźbiarski, jakim niewątpliwie był wykonany z tektury *Bike (motor assist)* Chisa Gilmour’a, a także czterośladowy pojazd *Hi 4* Gavina Turka. Pod względem formalnym na szczególną uwagę zasługiwały także rowery autorstwa Folke Koebberling i Martina Kaltwassera, które powstały w wyniku kreatywnego połączenia samochodowych części oraz wyjątkowy pod wieloma względami *Contre Project Panopticon* Renaud Auguste Dormeuila. Powszechne zainteresowanie wzbudzała także >

1. **COGOO** (Japonia), *Turntable rider* (Cyklista adapter), 2012, wideo
2. **Miłosz Flis**, *Mglista droga*, 2014, obiekt, 19 x 17 x 13 cm, fot. M. Flis
3. **Thomas Yang** (Singapur), *Cityscape* (Krajobraz miasta), 2012, litografie
Fotografie dzięki uprzejmości BWA Wrocław

seria fotografii autorstwa Satoshi Minakawy, która przedstawiała charakterystyczne dla Japonii, kosmiczne wręcz Dekochari oraz intrygujący Perfect Vehicle Simone Jonesa. Każdy z tych artystów reprezentuje bardzo ciekawy i warty bliższego przyjrzenia się typ ekspresji twórczej, która odznacza się nietypowym i eksperymentalnym wręcz podejściem do kreowanego przedmiotu. Posługując się przedmiotami będącymi niejako efektem ubocznym naszego życia, przetwarzają je we właściwy dla siebie sposób, otrzymując dzięki temu koncepcyjnie i estetycznie zaawansowane konstrukcje artystyczne.

Przedmioty codziennego użytku stanowią też podstawę sztuki Sayaki Ganz, która posługując się najczęściej plastikowymi – ale też metalowymi – obiektami, projektuje wielkoskalowe realizacje przedstawiające zatrzymane w ruchu, dynamiczne sylwetki zwierząt. Twórczość jej określana jest mianem downcyclingu, czyli nurtu w sztuce, który podobnie jak upcycling oraz popularny dziś recycling, polega na kreatywnym wykorzystaniu i przetwarzaniu odpadów, w tym również niepotrzebnych już elementów z najbliższego otoczenia. Jedną z bardziej znanych prac jej autorstwa jest robiąca ogromne wrażenie downcyclingowa kompozycja pt. *Emergence* (2013), która przedstawia dwa, wybitnie ekspresyjne, galopujące konie oraz licząca sobie blisko pięć metrów, rozległa – wykonana z odpadów znalezionych na plażach i wybrzeżach Port Canaveral na Florydzie – instalacja pt. *Embrace* (2013). Realizacje o zbliżonym charakterze wykonują również: Leo Sewell, James Corbett, poniekąd też Sara Schindel i Jon Beinart. Jednak w ich przypadku materiałem wykorzystywanym do kreacji są przede wszystkim kolorowe, nieprzydatne już zabawki, co charakteryzuje również twórczość Roberta Bradforda, który od 2004 roku rozpoczął pracę z takimi przedmiotami, jak różnego rodzaju klocki, żołnierzyki, plastikowe modele, figurki, spinacze, foremki czy też sztućce i grzebienie. Warto dodać, że przy ich użyciu angielski artysta modeluje naturalnej wielkości rzeźby, które momentami składają się nawet z ok. 3000 plastikowych elementów.

Konstruowanie kompozycji z nietypowych przedmiotów nieobce jest także związanemu z Wrocławiem artyście młodego pokolenia – Miłoszowi Flisowi, którego prace charakteryzuje niestandardowe, ale też wybitnie humorystyczne podejście. W twórczości swej Flis posługuje się autorskimi technikami, które można sytuować na granicy eksperymentu formalnego – technologicznego. Wykonywane przez niego obiekty przestrzenne są w pewnym sensie swoistą mieszanką stylizyk, w której przenikają się elementy figuratywizmu, dadaizmu, ekspresjonizmu i abstrakcji. Artystę fascynuje manipulacja skalą, co pozwala skierować mu uwagę widza na różnorodne wątki interpretacyjne, które jednak nigdy nie są ostateczne i odgórnie zaplanowane. Można to zauważyć w jednej z bardziej interesujących serii pt. „Kapsuły”, w której młody artysta w umiejętny, acz przewrotny sposób łączy ze sobą pozornie niepasujące i często



przypadkiem znalezione przedmioty. Przetworzone przez niego znaleziska każdorazowo połączone są w grupy, których wewnętrzna relacja ustanawia dla nich zupełnie nowe konteksty, jak i – co ważne – konstytuuje zaplanowany przekaz. Konstruując oparte na wzajemnych relacjach kompozycje – które pod względem formalnym przypominają nieco dioramy – artysta sprytnie manipuluje obrazem, uzyskując w ten sposób zaskakującą i surrealistyczną w atmosferze alternatywną rzeczywistość. Podobne, acz nie do końca tożsame myślenie prezentują również tacy twórcy jak m.in. Patrick Jacobs, Taylor Medlin, Kendal Murray, Charles Matton oraz pośrednio Gregory Euclide.

Odmienną twórczość pod względem koncepcyjnym prowadzi Ha Schult, który jest aktualnie jednym z ważniejszych przedstawicieli sztuki wykonywanej z przedmiotów znalezionych, w tym głównie śmieci (trash art). Artysta ten w 1996 roku wykonał niezwykle interesującą i w pewnym sensie pionierską instalację przestrzenną pt. *The Trash People*. Instalacja ta – utrzymana w skali 1:1, składająca się z armii blisko tysiąca, pełnowymiarowych, wykonanych ze śmieci postaci – prezentowana była w najważniejszych i najbardziej popularnych wśród turystów ośrodkach na świecie np. przy katedrze w Kolonii (1996), na Placu Czerwonym w Moskwie (1999), przy piramidach w Gizie (2002) czy w Antarktyce (2008). Realizacje autorstwa niemieckiego artysty były przede wszystkim krytycznym głosem w sprawie postępującej, bezmyślnej konsumpcji świata Zachodu. Nazywając siebie pionierem eco sztuki, w pracach

swych podejmuje aktywny dialog ze społeczeństwem, uczulając jednocześnie na problemy związane z zagadnieniami ekologicznymi. Spośród wyjątkowych realizacji HA Schulta można wymienić również imponujący *Beach Garbage Hotel* (2010), *Broken Dreams, Real Tableau* (1984) oraz cykl „Bio-kinetic”. Podobne myślenie w aspekcie sztuki zaangażowanej prezentuje autor zabawnego momentami, acz mocno osadzonego ideologicznie, architektoniczno-urbanistycznego *Heidelberg Project* w Detroit – Tyree Guyton.

W kontekście instalacji wykorzystujących przedmioty codziennego użytku warto wspomnieć także o humorystycznych realizacjach grupy LUXUS, a także o monumentalnej – prezentowanej podczas czwartej edycji Targów Sztuki w Dubaju – pracy pt. *Chairs For Abu Dhabi* japońskiego artysty Tadashai Kawamaty, o niezwykle ciekawych instalacjach dźwiękowych Johna Wynne’a (m.in. *Installation for 300 speakers, pianola and vacuum cleaner*, 2009) czy realizacjach Ai Weiweia. Również Susan Danis oraz Tracey Emin przy konstruowaniu instalacji i obiektów artystycznych sięgają po przedmioty codziennego użytku. Wystarczy przytoczyć tu takie prace jak *My Bed* (1998), *To Meet My Past* (2002), *Exorcism of the Last Painting I Ever Made* (1996) czy też będące autorstwa Susan Danis: *Bed* (2005), *Swingset* (2005), *Lingam* (2005) czy *Hourglass* (2004).

Nieco inaczej do tematu tego podchodzi Bernard Pras, artysta francuskiego pochodzenia, który posługuje się różnorodnymi obiektami do wykonywania kolaży inspirowanych powszechnie znanymi obrazami i fotografiami. Stylistyka, jaką w realizacjach tych proponuje artysta, w dużej mierze pokrewna jest estetyce pop art’u. Wykorzystując wizerunki celebrytów czy też postaci historycznych (np. Mao czy Ludwik XIV), Pras przy użyciu odpadów i zwykłych przedmiotów, takich jak np. rolka papieru toaletowego, kabel czy myszka komputerowa, tworzy wielobarwne, fakturowe kolaże. Podobną techniką posługuje się również Tom Deininger, autor takich realizacji jak: *Infinite, Hearts, 2 month self* czy cykl „Landscape Junk Assemblages”.

Również Antek Wajda swoimi pracami włącza się w nurt sztuki tu opisywanej. Obrazy jego autorstwa niemalże zawsze opierają się na dyktacie przedmiotu znalezionej, który za sprawą artystycznej kreacji przeistacza się w obiekt konstytuujący dzieło sztuki. Bo Antek Wajda do rzeczy codziennych ma wielki szacunek. Rehabilituje je, docenia i w końcu daje im nowe, osadzone już w innym kontekście życie. Pozwala, by w niezmienionym kształcie obiekty te kierowały jego wrażliwością, która podświadomie dostosowuje do nich ostateczny wyraz powstającego obrazu – kolorystykę, kształt, a także formę kompozycji. Jak mówi: *Na początku jest przedmiot, później pojawia się pomysł na obraz, a na samym*



końcu dobieram do niego tytuł – tworzę jakąś opowieść wokół mojego przedmiotu. Artysta ten łączy zatem malarstwo z kompozycją przestrzenną, wprowadzając do swojej sztuki swoisty element zaskoczenia, kreując jednocześnie nowy, humorystyczny, nieco prześmiewczy i surrealny obraz rzeczywistości (O twórczości A. Wajdy pisaliśmy w nr. 67 „Formatu”).

Z nurtem tym w bezpośredni sposób związana jest również pochodząca z Wielkiej Brytanii para artystów – Tim Noble & Sue Webster, którzy specjalizują się w wykonywaniu niezwykle wrażliwych instalacji. Wykorzystując kreatywne możliwości światła i cienia, tworzą skomplikowane konstrukcje przestrzenne, których ostateczny kształt widziany jest dopiero po prawidłowym ich oświetleniu. Rzucany bowiem na ścianę cień przybiera zaplanowane przez artystów kompozycje, które bardzo często dla odbiorcy są efektem niezwykle zaskakującym. Jedną z bardziej znanych prac angielskiego duetu jest instalacja *Dirty White Trash (with Gulla; 1998)*, która – podobnie jak większość obiektów ich autorstwa – prezentuje całkiem nowatorskie myślenie o rzeźbie i instalacji zarazem. Warta odnotowania w tym miejscu jest także hiszpańska grupa Luzinterruptus, której twórczość można by określić jako light art, gdyż podstawowym czynnikiem kształtującym ich prace jest właśnie światło. Te niezwykle malownicze i sugestywne jednocześnie realizacje każdorazowo wykonane są ze znanych nam przedmiotów, czasem będących także odpadami. Mowa tu o workach, słoikach, rękawiczkach, kaloszach, kombinezonach fabrycznych czy plastikowych butelkach. Pierwsze działania grupy miały miejsce w 2008 roku w Madrycie i podobnie jak wszystkie następne interwencje, odbyły się w przestrzeni publicznej. Jedną z bardziej spektakularnych instalacji autorstwa tej grupy była prezentowana w ramach Dockville Festival w Hamburgu praca pt. *Radioactivity Controls* (2011). Realizacja ta, składająca się z blisko stu ubranych w fabryczne kombinezony, kroczących i świecących postaci, oprócz tego, że prezentowała się w sposób imponujący, była też istotnym sygnałem w głośniejszej wówczas dyskusji o elektrowniach jądrowych.

Jak widać, o przykładach tego rodzaju sztuki można pisać o wiele szerzej, nie sposób jest jednak uwzględnić w tym sprawozdaniu choćby części aktywności artystycznych czy wymienić większą liczbę artystów, którzy w twórczości swej posługują się przedmiotem znalezionym bądź obiektem należącym do naszej codziennej przestrzeni. Już jednak w oparciu o wyżej opisane przykłady można zauważyć, że nurt ten, mający swe źródła w pierwszej połowie XX wieku, w dalszym ciągu żywo inspiruje, prowadząc artystów do niezwykle kreatywnych, innowacyjnych i wizualnie ciekawych rozwiązań. ■



MENDINI – Maestro del Design

18



1

Początek grudnia tego roku we Wrocławiu wiąże się z wielkimi wydarzeniami z dziedziny architektury, sztuki i designu. Do miasta przyjeżdża światowej sławy architekt Alessandro Mendini. Już 1 grudnia otrzyma on od Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu zaszczytny tytuł Doctora Honoris Causa. 2 grudnia odbędzie się otwarcie wystawy Alessandro Mendiniego oraz Atelier Mendini, które stworzył wraz z bratem Francesco. Do Wrocławia przyjadą zbiory z kolekcji Fondation Cartier pour l'art contemporain, Groninger Museum, Fondazione Bisazza, Archiwum Mendiniego, Triennale w Mediolanie i wielu innych kolekcji prywatnych.

Atelier Mendini stworzyło wiele projektów architektonicznych na całym świecie, to wyjątkowe studio, które duży nacisk kładzie na połączeniu sztuki z architekturą oraz rolę sztuki w projektowaniu. Tym bardziej interesujące jest zaprezentowanie jego dzieł i dokonań na wrocławskiej wystawie, której organizatorem jest Akademia Sztuk Pięknych wraz z Muzeum Architektury.

Zdaniem Alessandro Mendiniego kształtowanie otoczenia człowieka w nawiązaniu do sztuki i z wykorzystaniem jej w architekturze odgrywa ogromną rolę w budowaniu świadomości społeczeństwa oraz ma wpływ na charakter ludzi.

Wspaniałym projektem Atelier Mendini, o ogromnym znaczeniu socjalnym należącym do najważniejszych przykładów współczesnej architektury i urbanistyki jest projekt metra w Neapolu. Neapol, miasto o bardzo bogatej historii, przez wiele lat miało swoją jedyną linię metra. Władze miasta zwróciły się do Alessandro i Francesco Mendinich o przygotowanie projektu rozwoju właśnie tej linii, jak i nowych, które były w programie rozwoju miasta.

Mendini w swoim projekcie, jak zresztą w wielu innych, postawił na sztukę i jej wielką rolę w przestrzeni publicznej. Do współpracy zaprosił wielkiego krytyka sztuki Achille Benito Olivę. Właśnie z nim Atelier Mendini stworzyło listę artystów, głównie pochodzących z samego Neapolu i regionu Campagnii, zaproszonych do pierwszej części projektu. Do linii Metra Mendini zaprojektował jako pierwsze stacje Salvator Rosa i Materdei, nazywając je stacjami pełnymi sztuki. Sztuka jest tam wszędzie: na placach, na których znajdują się wejścia do metra, w samym wejściu, w korytarzach podziemnych. Często wielkie niewykorzystywane dotychczas, puste, szare podziemne przestrzenie w projekcie Mendinich stały się podziemnymi galeriami sztuki, w których ustawiono wielkie instalacje. Same perony i ich otoczenie są galerią współczesnych obrazów. Artyści zaproszeni do współpracy to wielkie nazwiska, które zrewolucjonizowały świat współczesnej sztuki, takie jak: Mimmo Palladino, Salvatore Palladino, Enzo Cucchi, Mimmo Rotella, Gloria Pastore. Wielu z nich tworzyło w latach 70. i 80. Transawangardę Włoską – ruch opisywany właśnie przez Benito Olivę. Nowo powstałe w 2000 roku stacje metra, zwane stacjami sztuki, były początkiem wielkiego projektu, do którego sukcesywnie Mendini jako art dyrektor zapraszał coraz więcej artystów i projektantów. Wśród projektantów znalazła się też Gae Aulenti; w projekcie stacji przez nią zaprojektowanych możemy oglądać dzieła takich współczesnych artystów jak Michelangelo Pistoletto, Jannis Kounellis. W paru słowach na temat tego projektu powiedziała: *To sposób, w jaki chcemy bezpośrednio pozwolić ludziom wejść w harmonię ze sztuką współczesną. Chcemy przyczynić się do tego żeby zburzyć psychologiczną barierę typową dla ludzi przyzwyczajanych do myślenia, że współczesna architektura to niedostępne sanktuaria.* >

1. **Alessandro i Francesco Mendini**, SURFACE instalacja, Wystawa Elegant Living Interni Magazine Salone del Mobile w Mediolanie, 2012
2. **Alessandro Mendini, Francesco Mendini**, Groninger Museum, Groningen, Holandia 1989-1994
Fotografie: Archiwum Atelier Mendini





1

Alessandro Mendini1. *Poltrona Mozart*,
fotel, 20002. *Poltrona Proust*,
Fotel, żółto czarny, 1990
3,4. *Mobili per Uomo*,
1997–2008Meble, rzeźby ze szklanej
mozaiki w kolorze złotym
Produkcja: Bisazza
Kolekcja: Fondazione Bisazza
Alte, Vicenza, Włochy
Cabinets, sculptures in gold
mosaicProduced by Bisazza
Collection of Fondazione
Bisazza Alte, Vicenza, Italy
Fotografie: Archiwum Atelier
Mendini

2

**Powszechna
dostępność sztuki
jest jednym
z głównych
założeń
Mendinięgo
w projektowaniu.**

Stacja Universita, zaprojektowana przez Karima Rashida i Alessandro Mendinięgo, została otwarta w 2011 r. w mocnej, typowej dla obu projektantów kolorystyce.

W 2012 została otwarta kolejna stacja – Toledo – do współpracy przy niej Mendini zaprosił słynnego hiszpańskiego projektanta Oscara Tusquetsa. Na stacji jego projektu wśród wielu artystów zaproszony został też Oliviero Toscani, Ilya i Emilia Kabakov oraz słynny amerykański artysta performer, reżyser teatralny, Robert Wilson.

Projekt rozbudowy i rewitalizacji metra w Neapolu został uznany przez wiele światowych stacji telewizyjnych za najpiękniejszy i najmądrzejszy projekt w dziedzinie projektowania metra w przestrzeni miasta.

Wcześniejszym projektem Atelier Mendini, w którym sztuka odgrywa ogromną rolę, jest sztandarowy projekt Groninger Museum w mieście Groningen w północnej części Holandii. To wspaniałe muzeum powstało z inicjatywy miasta, ale o wyborze architekta decydował słynny krytyk sztuki, wieloletni dyrektor tego muzeum, niezjący już Frans Haks, to właśnie dzięki jego uporowi i wierze miasto Groningen dziś może poszczycić się tym wspaniałym muzeum.

Do projektu Groninger Museum został zaproszony Philippe Starck, Michele del Lucchi oraz austriackie studio Coop Himmelblau. Sam Mendini tak pisze o roli sztuki i architektury w nawiązaniu do tego projektu oraz do roli współczesnych muzeów: *Dotychczas*

Muzeum Sztuki było symbolem siły sztuki, ale dla nas znaczy zupełnie coś innego, dla nas jest to symbol duchowości: „Pałac duszy”, który współcześnie zastępuje kościół. Dlatego też na naszej wyspie, muzeum jest miejscem przyciągającym, trochę jak plac, trochę kościół, trochę teatr, trochę natura. Chce być przede wszystkim poetyckim miejscem, w którym osoby mogą pogubić się w psychologicznych labiryntach, gdzie mogą znaleźć nierealne podziaty i wyolbrzymione, sensoryczne, ulotne, niematerialne, różnorodne przestrzenie. Chce też dać w muzeum takie samo znaczenie odwiedzającym, jak wystawionym dziełom, tak żeby sami poczuli się w tych przestrzeniach dziełem sztuki, w bliskim emocjonalnym kontakcie z przedmiotami i przestrzeniami jakie ich otaczają.



3



4

Alessandro Mendini przez lata swojej pracy zawodowej poza architekturą zajmuje się projektowaniem przedmiotów, scenografii, wystaw, sam organizuje i jest kuratorem wielu ważnych wydarzeń związanych z designem na świecie. Pisze o architekturze, sztuce i projektowaniu. Przez lata był dyrektorem Casabella, Modo oraz najstarszego pisma na świecie z dziedziny architektury i projektowania pisma „Domus”, którego był dyrektorem przez trzy kadencje, ostatnio w 2011.

Występował w roli art dyrektora konsultanta dla takich marek jak Alessi, Swatch, Bisazza – tworząc z nimi programy wieloletniego rozwoju. Dzięki jego programom firmy te dziś znalazły się wśród najlepszych na

świecie, które zmieniają oblicze współczesnego designu i co za tym idzie – najbliższe otoczenie człowieka.

Wśród projektów, które przy okazji wrocławskiej wystawy zasługują na szczególną uwagę jest kolekcja przedmiotów autorstwa Alessandro Mendiniego Anna G. dla firmy Alessi, która obchodzi w tym roku swoje 20-lecie.

Powszechna dostępność sztuki jest jednym z głównych założeń Mendiniego w projektowaniu. Dzieła sztuki powinny mieć tak przystępne ceny, by każdy mógł pozwolić sobie na ich kupno. Dlaczego więc dziełami sztuki nie powinny być przedmioty codziennego użytku? Aby przekonać do tego właściciela firmy

Alberto Alessi, Mendini po wnikliwym przestudiowaniu historii firmy Alessi publikuje w 1979 roku *Paesaggio Cassalingo* (Domowy Pejzaż) traktujący o „duszy przedmiotów” codziennego użytku. W końcu udaje mu się zarazić Alessiego ambitnym pomysłem połączenia sztuki i projektowania w produkcji przedmiotów codziennego użytku. Do pierwszego przedsięwzięcia o tytule „Tea & Coffe Piazza” Mendini zaprosił 11 uznanych architektów z całego świata, m.in. Aldo Rossi, Michaela Gravesa, Ettore Sottsass, Arate Isozaki, Kazumase Yamashito, Richarda Meyera, Oscara Tusquesa, Roberta Venturini. Od tego ambitnego projektu wzrasta ranga firmy Alessi i staje się ona firmą kształtującą nowe >



kierunki w designie a sam Mendini udowadnia że na rynku jest miejsce dla nowej kategorii – sztuki użytkowej w nowym znaczeniu. Po 20 latach przedsięwzięcie to zostaje powtórzone pod hasłem „Tea & Coffee Towers”.

Według Mendiniego empatia odgrywa bardzo ważną rolę w projektowaniu otoczenia człowieka. Jego teoria ważności empati znajduje potwierdzenie w wielu projektach jego autorstwa Sam Mendini mówi o tym tak: *każdy przedmiot powinien mieć swoją własną ekspresję, ponieważ my patrzymy na przedmioty, a one patrzą na nas*. Widać to szczególnie w projekcie kolekcji Anna G. i Sandro M. dla firmy Alessi. Zaczynając od projektu otwieracza do butelek, do dziś ta rodzina przedmiotów rozrosła się w wiele innych przedmiotów do użytku kuchennego, a każdy z nich posiada motyw twarzy w myśl właśnie tej idei.

Motyw twarzy oraz inne formy antropomorficzne Mendini stosuje często także w projektach dla słynnej firmy z Murano Venini. Nawiązanie do twarzy pojawia się w projektach waz Gueriero di Vetro.

Inspiracje twarzą są obecne także w jego instalacjach artystycznych, które od wielu lat poświęcone są

samemu człowiekowi wraz z jego emocjami, słabościami i delikatnością.

Do takich należy *Petite Cathedrale*, która przyjedzie do Wrocławia z Fondation Cartier z Paryża, czy też *Tete Géante* z Groningen Museum. Antropomorficzne w kształtach są też kolorowe kolumny z kolekcji „Superego”, wielkie ceramiczne formy, które w grupie wyglądają jak kolorowy abstrakcyjny tłum.

Wśród obiektów, rzeźb i instalacji artystycznych mają swoje ważne miejsce rzeźby meble „Mobili per Uomo”. Przepiękne duże formy zrealizowane z ceramiki w kolorze złotym zadedykowane człowiekowi.

W 1978 roku Mendini stworzył pierwszy *Poltrona Proust*, czyli fotel dla Prousta. To dziś ikona designu, która w ciągu prawie 30 lat przeszła kilka transformacji. Zadedykowana Marcelowi Proustowi, zainspirowana malarstwem pointylistycznym jest jednym z najważniejszych obiektów w historii współczesnego designu. Ale jest też znakomitym przykładem w twórczości Mendiniego połączenia projektowania i sztuki w jednym przedmiocie.

Dla Mendiniego pointyizm rozumiany jest nie jako podział świata na

1. **Alessandro Mendini, Francesco Mendini, Karim Rashid**, Metro w Neapolu, *Stacje Sztuki*: stacja Università, Włochy, 2010, Stacja metra i rewitalizacja miejska
2. **Alessandro Mendini, Francesco Mendini, Yumiko Kobayashi**, Torre del Paradiso, Hiroshima, Japonia, 1989, Wieża ze stali w porcie miasta
3. **Alessandro Mendini, Francesco Mendini**, Groninger Museum, Holandia, 1989- 1994
4. **Alessandro Mendini**, *Vaso Geometrico*
Fotografie: Archiwum Atelier Mendini



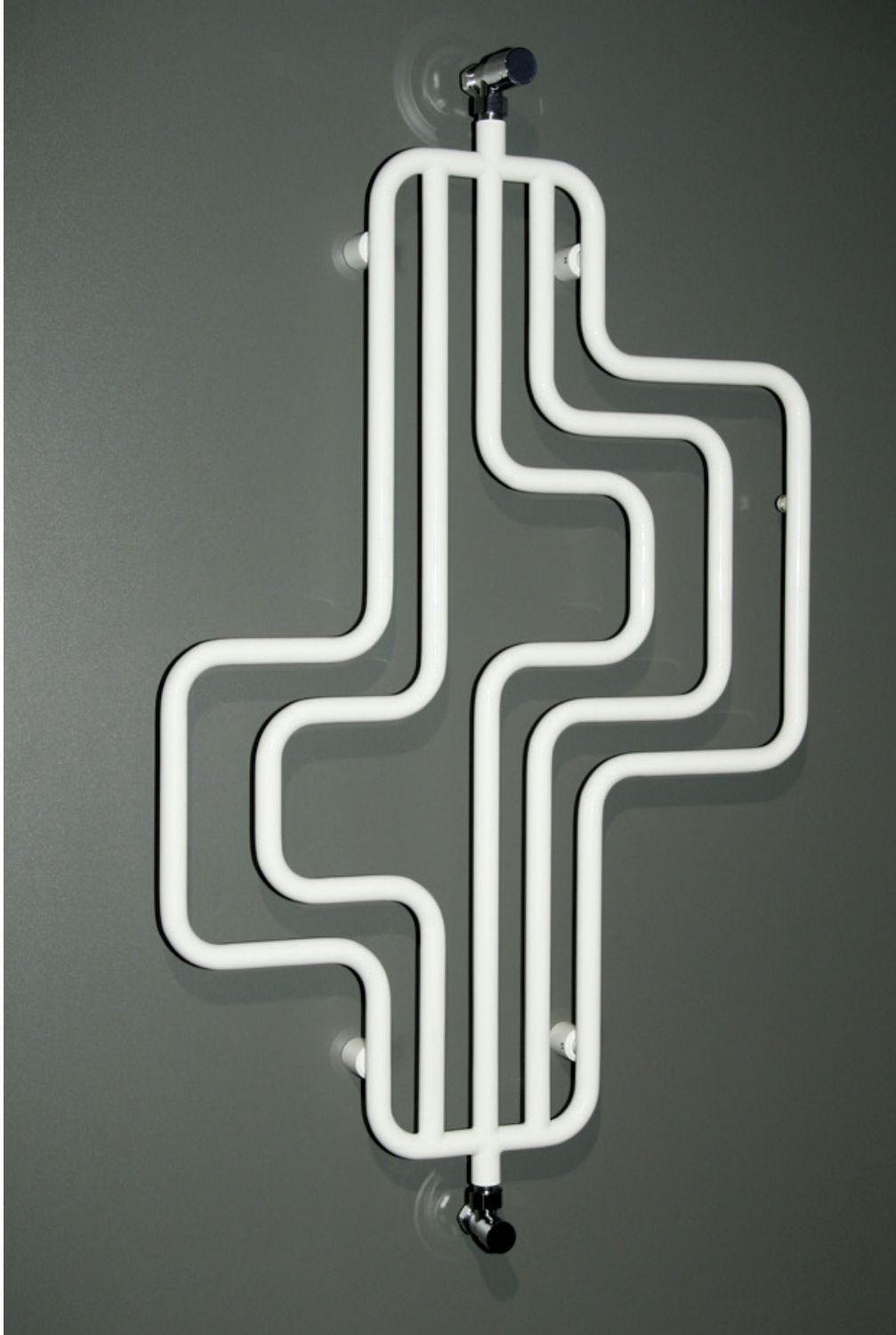
części w celu stworzenia z nich nowych kompozycji przedstawiających materię, lecz jako spojrzenie na świat złożony z nieskończonej ilości wspomnień i fragmentów.

Ewolucja tego fotela doprowadziła do jego produkcji przemysłowej. Pierwsze fotele powstawały jako unikaty, które wychodzą do dziś z ręki mistrza i tych jest na świecie około 40, są one ręcznie malowane jak obrazy na płótnie. Ważnym przedsięwzięciem było wprowadzenie tego fotela do produkcji przez firmę Cappellini. W tym przypadku tkanina z bogatą dekoracją zainspirowana popylizmem w różnych tonacjach była produkowana przemysłowo. Ale największym osiągnięciem także pod względem cenowym i produkcją tego fotela na skalę przemysłową jest od niedawna Proust Magis. Ta znana ze współpracy z najlepszymi na świecie projektantami włoska firma inwestująca w projekty innowacyjne o zróżnicowanych trudnościach technologicznych wyprodukowała ów fotel w tworzywie, do którego powstała specjalna forma.

Dzięki temu możemy go zakupić w różnych częściach świata w przyzwoitej cenie, w różnych kolorach, w tym specjalnie opracowanej wersji z dekoracją popylistyczną – Magis Proust.

Rozważania na temat piękna w twórczości Alessandro Mendiniego i wagi powiązań sztuki z architekturą można by prowadzić bardzo długo – tak wielka jest lista projektów Atelier Mendini i samego Alessandro Mendiniego, jak też jego tekstów, teorii na ten temat. Na koniec chciałabym przytoczyć jedną z jego mądrych myśli dotyczących rozważań nad pięknem:

Piękno – jak można powiedzieć, że jakaś rzecz jest piękna czy brzydka? Może to stwierdzić profesor, krytyk czy wielki projektant? Absolutnie nie! Każdy człowiek na świecie może wyrazić swoją opinię w sposób odpowiedzialny i suwerenny. Mówiąc o guście, mam na myśli wrażenia i to, co dana osoba sobą reprezentuje. Mój dobry gust jest niezależny i porusza się według własnych reguł, może także być równoważny ze złym gustem. ■



1. **Katarzyna Piróg**, Projekt rodziny grzejników dla firmy Dagat, R.A. 2009/2010, Pracownia Rozwoju Nowego Produktu, dr hab. **Krzysztof Chróścielewski**
- 2,3. **Katarzyna Gołaszewska**, Projekt aranżacji wnętrz oraz systemu informacji kierunkowej dla Ośrodka Pediatrycznego im. dr J. Korczaka w Łodzi, R.A. 2011/2012, prof. **Marek Stańczyk**, prof. **Małgorzata Siwek**
4. **Anna Wojdecka**, Projekt zabawki, R.A. 2009/2010, Pracownia Ergonomii Projektowej, dr hab. **Anna Miarka**
Fotografie ze zbiorów ASP Łódź

Potencjał Wydziału pozwala na kształcenie sprawnie poruszających się na rynku i skutecznych projektantów.

KRZYSZTOF CHRÓŚCIELEWSKI

W stronę przemysłu kreatywnego

(o wzornictwie i architekturze wnętrz w Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi)

Rozwój specjalności projektowania form przemysłowych w Łodzi datuje się od 1972 roku, a Wydział Form Przemysłowych został powołany w roku 1991. W 2007 roku w odpowiedzi na zmieniający się rynek pracy podjęto decyzję o utworzeniu Katedry Architektury Wnętrz i nowego kierunku o tej samej nazwie. Uporządkowanie struktury, rozwój nowych pracowni i uwzględnienie potrzeb studentów doprowadziło do ukształtowania dzisiejszego podziału na Katedry: Wzornictwa, Komunikacji Wizualnej i Architektury Wnętrz.

Unikalny program kształcenia oparty o współpracę z szeroko rozumianym otoczeniem społeczno-gospodarczym, fundacjami, galeriami, jednostkami samorządu, firmami produkcyjnymi i deweloperami przebiega według kilku scenariuszy. Są nimi konkursy dla studentów realizowane w pracowniach projektowych. Związane z tematami i zleceniami z firm. Wprowadzeniem do projektu jest zapoznanie

uczestników ze specyfiką branży. Prace projektowe obejmują korekty pedagogów z pracowni oraz konsultacje z przedstawicielami firm. Po zakończeniu prac jury wybiera najlepsze projekty i przyznaje nagrody. W ich ramach następuje przeniesienie materialnych praw autorskich na rzecz firmy, co umożliwia prowadzenie prac wdrożeniowych. Pozostałe projekty mają możliwość publikacji na stronach internetowych i w materiałach promocyjnych Akademii i firmy. Inną formą współpracy są praktyki zawodowe realizowane w ramach zespołów projektowych w firmach produkcyjnych i deweloperskich oraz studiach projektowych. Kolejnym obszarem są plenery projektowe w Domu Pracy Twórczej Akademii Sztuk Pięknych w Uniejowie. Ostatnim są projekty dyplomowe, realizowane na zlecenie i w ścisłej współpracy z firmami, których celem jest rozpoczęcie praktyki zawodowej poprzez współpracę z potencjalnym kontrahentem lub pracodawcą.



2



3

Efektom jest wdrażanie do produkcji i realizacja projektów przez europejskich i polskich producentów: butów biegowych Andrzeja Bikowskiego przez Adidas-Salomon, Niemcy; wanny narożnej symetrycznej Marcjanny Kołat przez PoolSpa w Gryficach; rower miejski Rafała Kowalczyka przez Limber Bicycles z Przasnysza, nowej linii opryskiwaczy ogrodowych Tomasa Marosa przez Kwazar z Jaktorowa, jak również przez firmy łódzkie: serii paneli natryskowych Kameleo Macieja Papieża i zlewozmywaka Rapsodia firmy Deante Bogumiły Zawady przez Deante, nowych linii mebli dla szkół Justyny Czołnowskiej, Eweliny Pokory i Katarzyny Patuchy przez Nowa Szkoła; rodziny foteli dla osób niepełnosprawnych Błażeja Podkówkę przez LIW Care Technology; aranżacji wnętrza i informacji kierunkowej Katarzyny Gołaszewskiej przez Ośrodek pediatryczny Szpitala im. Janusza Korczaka; projektu informacji wizualnej Katarzyna Similak w budynku Panoramika dla Budomal.

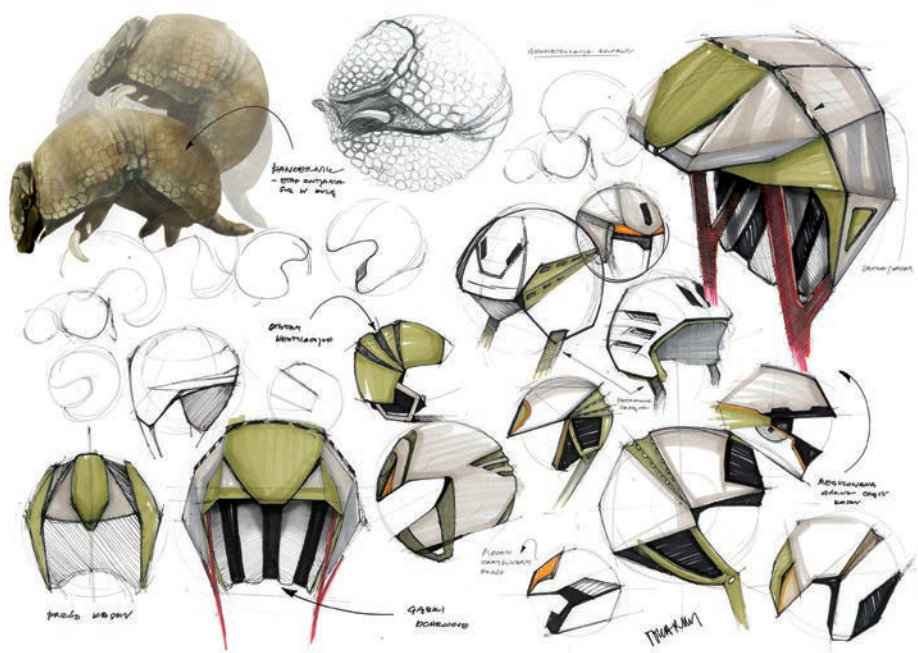
Na skuteczność tego systemu kształcenia wskazują nagrody i wyróżnienia za projekty zrealizowane w toku studiów. Najważniejszą jest zdobyta w 2013 roku Nagroda Red Dot przyznana przez Design Centrum Nadrenii Westfalii w kategorii Design Concept dla Dominiki Drezner, równie istotne są nagrody w ogólnopolskich

konkursach, w tym dla: Agnieszki Brzezińskiej w konkursie Art of Packaging; Katarzyny Malec w konkursie Spa-art firmy ROCA; Anny Wojdeckiej w Konkursie Student PakStar oraz Darii Piotrowskiej w konkursie Young Design w Instytucie Wzornictwa Przemysłowego w Warszawie; Bogumiły Zawady i Grzegorza Brzozowskiego w konkursie firmy Deante; nagroda Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego dla Rafała Kowalczyka w ogólnopolskim konkursie Najlepsze Dyplomy ASP; nagroda Rektorów dla Konrada Stepińskiego w tym samym konkursie.

Przekłada się ona również na zatrudnienie absolwentów, którzy pracują w międzynarodowych koncernach: Andrzej Bikowski w Adidas-Salomon AG w Herzogenaurach, Niemcy, Błażej Podkówkę w Samsung R&D Institute, o. Warszawa, Barbara Makowska w Stora Enso o. Łódź, Maciej Janecki, Adam Wesołowski i Piotr Piątkowski w Alrec Sign&Display o. Łódź, Marta Pskit w Interprint o. Ozorków, Katarzyna Szwedzińska w IKEA o. Łódź, Agata Filipczak w wydawnictwie IDG w Warszawie oraz znanych polskich firmach: Marta Krohse w biurze rozwoju firmy Astra w Warszawie, Michał Łój i Dorota Filipczak w biurze rozwoju firmy Ceramika Paradyż w Opocznie, Daria Piotrowska w biurze rozwoju Fabryki Mebli Forte w Ostrowii >



4



1



2



3



4

Mazowieckiej, Rafał Kowalczyk w biurze rozwoju firmy Kross w Przasnyszu, Justyna Frąckowiak w biurze rozwoju firmy Zelmer w Rzeszowie, jak również w polskich studiach projektowych: Agnieszka Piera w ERGO Design w Krakowie; Aneta Bielich w agencji VENTI w Łodzi, Arkadiusz Misiak w agencji SFERA w Łodzi, Marcin Trojanowski w agencji 4/4 w Warszawie, Natalia Rychtelska w biurze projektowym Ejsmont w Warszawie, Dominika Drezner w Janusz Kaniewski Design oraz znamienitych instytucjach kultury – Joanna Ostrowska w Teatrze Wielkim Operze Narodowej w Warszawie.

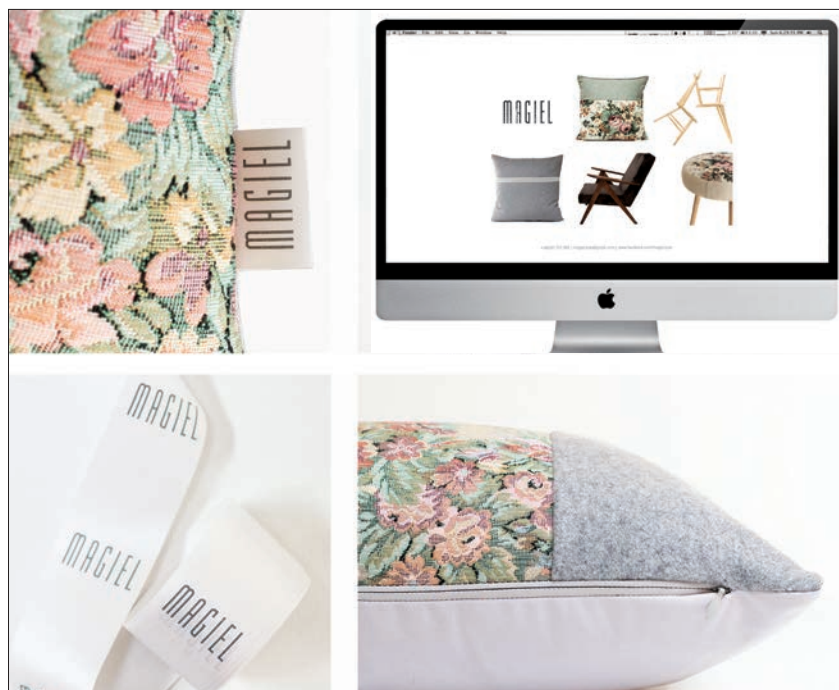
Kontakt pomiędzy studentami a potencjalnymi producentami i zleceniodawcami umożliwia wystawa „Projektowanie+Przemysł” oraz obecność w mediach społecznościowych. Akademia i Wydział posiadają nowoczesne centrum komputerowe, wyposażone w profesjonalne stacje robocze z oprogramowaniem oraz warsztaty wyposażone w najnowocześniejsze drukarki i plotery 3D, warsztaty tkaniny, ubioru, obuwia, biżuterii, grafiki, multimediów i rzeźby. W połączeniu z możliwością studiowania w specjalistycznych pracowniach na innych wydziałach daje to studentowi nieograniczony dostęp do wszystkich dziedzin sztuk projektowych. Wyjątkowe w skali kraju jest oddane do użytku w ubiegłym roku Centrum Promocji Mody, z najnowocześniejszą w Polsce salą multimedialną, zapleczem komputerowym i atelier fotograficznym.



5

Specyfika programowa oraz potencjał Wydziału pozwalają na kształcenie sprawnie poruszających się na rynku i skutecznych projektantów. Jest to również zasługą współpracy z podmiotami zewnętrznymi. Dzięki licznym zrealizowanym i wdrożonym projektom Wydział postrzegany jest przez władze Miasta, Ministerstwo i kandydatów jako jednostka wpisująca się w wizję Łodzi – miasta przemysłów kreatywnych. Kolejnym etapem rozwoju będzie otwarcie Akademickiego Centrum Designu – międzyuczelnianej platformy współpracy pomiędzy sektorem nauki a gospodarką. Uruchomienie centrum jest szansą na dalszą intensyfikację kształcenia projektantów w interakcji z otoczeniem gospodarczym. ■

1. **Michał Tokarski**, Transformacja – studium projektowe kasku narciarskiego inspirowanego formą naturalną, R.A. 2013/2014, Pracownia Rysunku, dr **Tomasz Musiał**
2. **Błażej Podkówka**, Projekt fotela pionizującego dla firmy Liv Care, R.A. 2010/2011, Pracownia Rozwoju Nowego Produktu, dr hab. **Krzysztof Chróścielewski**
3. **Dominika Drezner**, Projekt modułowej przystani Marina, R.A. 2009/2010, Pracownia Projektowania Systemów Wzorniczych, dr hab. **Mariusz Włodarczyk**
4. **Michał Tokarski**, Studium projektowe butów narciarskich, R.A. 2013/2014, Pracownia Rysunku, dr **Tomasz Musiał**
5. **Rafał Kowalczyk**, Projekt roweru miejskiego dla firmy Limber, R.A. 2011/2012, Pracownia Projektowania Systemów Wzorniczych, dr hab. **Mariusz Włodarczyk**
6. **Dominika Rajska**, Drugie życie mebli. Projekt identyfikacji wizualnej studia odnowy produktu. R.A. 2013/2014, Pracownia Komunikacji Wizualnej II, dr **Anna Wrzesień**
7. **Marta Gajda**, Projekt adaptacji budynku dawnego kina Gdynia w Łodzi na hostel, R.A. 2013/2014, Pracownia Projektowania Przestrzeni Kulturalnych i Rozrywkowych, dr hab. **Bartosz Hunger**
8. **Mateusz Jaroszewski**, Projekt klubu studenckiego z galerią w kontekście budynków Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi, R.A. 2013/2014, Pracownia Projektowania Przestrzeni Kulturalnych i Rozrywkowych, dr hab. **Bartosz Hunger**



6



7



WIZUALIZACJA BRYŁY ZEWNĘTRZNEJ

8

9. **Paweł Szewczyk**, Projekt modułowego stołu dla przedszkoli, R.A. 2011/2012, Pracownia Projektowania Produktu I, dr hab. **Grzegorz Reński**
 10. **Marta Gajda**, Projekt adaptacji budynku dawnego kina Gdynia w Łodzi na hostel, R.A. 2013/2014, Pracownia Projektowania Przestrzeni Kulturalnych i Rozrywkowych, dr hab. **Bartosz Hunger**
- Fotografie ze zbiorów ASP Łódź



9



10



1

1. **Stanisław Juszcak**, Let'sprint – Nowe technologie w projektowaniu i produkcji rowerów, Praca dyplomowa, promotor: dr hab. **Marek Liskiewicz**, Zwycięzca międzynarodowego konkursu LINK 2012 – Zaprojektuj rower i pokaż go Światu, rozstrzygniętego na kieleckich targach Bike Expo. 2012
2. **Michał Kracik**, Hełm do skafandra kosmicznego BioSuit, współpraca: prof. **Dava Newman, Guillermo Trotti**, 2010/2011 MIT, Cambridge
3. **Piotr Hojda**, Zdjęcie wystawy "Wzornictwo z Krakowa", projekt wystawy Fotografie ze zbiorów ASP Kraków

KAJA KORDAS

Przemiany

Wydział Form Przemysłowych Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie

ZMIANA ŚWIADOMOŚCI

Mniej niż sekunda. Tyle czasu w 2008 roku potrzebował mój rozmówca, aby przeformować twarz na kształt greckiej maski o wyrazie zdziwienia i zaskoczenia, po tym jak udzielałam odpowiedzi na pytanie: „co studiujesz?”. Odpowiedź „formy przemysłowe” niosła ze sobą obrazy ognistych wybuchów wydobywających się z wnętrza hutniczych pieców. Wyrzucała spod siebie trzaskające, żarzące się iskry. Ogłuszała. Myjąc ręce i twarz z tego całego niedorzecznego, czarnego pyłu, w którym wyobraźnia rozmówcy mnie panierowała, wyjaśniałam sprawę – mocno zazwyczaj rzecz upraszczając. „Chodzi o to, by zaprojektować fajny dzbanek... Taki, że patrząc na niego najpierw myślisz fajny, a dopiero potem dzbanek. Kiedy bierzesz go

do ręki – nie parzysz się. Bez odprawiania ceremonii obrzędowo-modlitewnych jesteś w stanie nalać herbatę wprost do filiżanki. Nie znając go, wiesz jak otworzyć pokrywkę i jak uzupełnić go wodą...” Wyjaśnienie pobieżne, ignorujące problem kończyło się zazwyczaj skwitowaniem „A, plastik!”.

Nie dziwiły mnie te reakcje. Kiedy będąc na pierwszym roku studiów starałam się znaleźć jakiegokolwiek wzmianki dotyczące Wydziału Form Przemysłowych, Warsztatów Krakowskich czy nawet na temat działalności samego Andrzeja Pawłowskiego, założyciela WFP, materiałów było jak na lekarstwo. Sama ówczesna strona wydziału nie zachęcała do eksploracji... i nawet tam, o historii szkoły przeczytać można było tylko skąpy opis, mieszczący się w kilkudziesięciu zaledwie liniijkach tekstu.



2

Dziś nie trzeba nikomu tłumaczyć, czym zajmuje się student Form. W ciągu ostatnich kilku lat pojawiło się bardzo dużo rzeczowych, solidnych informacji. Wydział zaczął dbać o promocję i rozgłos. Postawił nową, intuicyjną stronę internetową, prezentuje studenckie prace na targach międzynarodowych. W tym roku, w związku z jubileuszem 50-lecia, z nie-małym entuzjazmem zostało wystrzelone w eter publikacyjne konfetti. Nawet jeżeli ktoś nie interesuje się bezpośrednio wzornictwem, nie ma możliwości, by nie dostał, choćby rykoszetem, jakąkolwiek wzmianką na temat WFP z Krakowa. Wszystkim wydarzeniom związanym z obchodami 50-lecia towarzyszy wiele ważnych, ciężkich i dumnych słów. We wszystkich środkach masowego przekazu raz po raz pojawiają się komunikaty o osiągnięciach studentów i absolwentów tej uczelni.

Dlaczego ten jubileusz jest (dla WFP) tak ważny? Gdy Andrzej Pawłowski wraz ze Zbigniewem Chudzikiewiczem opracowywali program nowego wydziału, w Polsce nie było jeszcze ani jednej szkoły wzornictwa. Żebrem dla nowego organizmu stała się szkoła Bauhausu i Hochschule für Gestaltung z Ulm. Zacerpnięty z nich pomysł na sposób kształcenia jest realizowany do dziś, choć z niewielkimi zmianami wprowadzonymi ze względu na konieczność dopasowania się do świata nowych technologii i...nowych ustaw.

Studiując tutaj, można łatwo zauważyć, że program, o którym mowa, przekształcił się już raczej w tradycję, którą uczelnia kontynuuje z dumą i pewnym... zacierzwieniem. Coraz częściej wspomina się o Warsztatach Krakowskich. Ten kto chce dostać się na uczelnię, a nie wie o nich ani słowa, może być pewien, że na wydział się nie dostanie. Przyznam, że pojawia się myśl, jakoby tożsamość tego miejsca miała stanowić główny fundament programu nauczania, a dzisiejsze osiągnięcia lokowane były na chwiejnym zwieńczeniu wieży, która trzyma się kurczowo żeliwnymi przyporami samego, nieżyjącego już Pawłowskiego, jakby był jedynym uzasadnieniem ich istnienia. Kompleks? Zupełnie niepotrzebny. Projekty, które powstają na uczelni prezentują bardzo wysoki poziom. Studenci, którzy chcą wyjeżdżać na stypendia za granicę, przyjmowani są z otwartymi ramionami i odnoszą sukcesy tam i tu, zarówno w trakcie, jak i po ukończeniu studiów.

ZMIANY I PRZESTOJE

Niektóre katedry związane z kształceniem podstawowym utkwili polem inspiracji w czasach narodzin wydziału. Podczas plenerów na Harendzie, co roku od kilkudziesięciu lat barwi się śnieg na różne kolory, maluje przedmiot i opakowuje przyrodę, nie zauważając jakby, że awangardowy performance z lat 70. jest już raczej „rybą drugiej świeżości”. Prace,

które powstały w tych pracowniach przez wszystkie lata, tworzą razem jednorodną pustą płamę, bardziej igraszkę aniżeli sztukę. Oczywiście, są wyjątki... wyjątki są zawsze.

Optymistycznym akcentem jest to, co dzieje się wokół pracowni projektowych. Przełamywane jest podejście do konkursów, w których studenci coraz częściej biorą udział. Pewną tendencją staje się także współpraca (przy pracach semestralnych) z realnymi przedsiębiorcami. Rezultatem są projekty przemyślane, dopracowane, nowatorskie i poważne. Także samo studiowanie jest znacznie bardziej rozwijające. Pozwala na osiąganie sukcesów (nagrody, wdrożenia) i otwiera wiele ścieżek na przyszłość.

JAKOŚĆ ODMIENNA

W świecie, w którym studenci główne inspiracje czerpią z Internetu, trudno o oryginalność lokalną produktu. Pole widzenia nie jest ograniczone granicami kraju, zaborami ani też wewnętrzną cenzurą. Nie jest ograniczone nawet zamożnością projektanta. Internet ma każdy, więc i doświadczenia percepcyjne mamy podobne. W tych realiach rozpoczyna się walka o wizualne walory przedmiotu. Produkt zaczyna być przesadzony, odrealniony, bo tylko taki się – dosłownie i nie dosłownie – sprzedaje. Gdzie zatem wyjątkowość? Odkopmy znów korzenie...

U początków istnienia Wydziału Form Przemysłowych, bardzo dużą wagę przywiązywano do ergonomii. Przeprowadzono liczne badania, mierzono człowieka i jego świat na wszelkie sposoby, projektowano urządzenia do... projektowania. Dziś dorobek ten stanowi ogromną wartość. Nie jest zaskoczeniem, że na efekt pracy studentów, ma wpływ nie tylko to, z czym student sam się zderzy, co zaobserwuje, co go pociągnie. Wpływ mają także profesorowie. Jakie wymagania stawiają przed studentem na czele, do jakich aspektów przywiązują wagę, podejmując krytykę. To, co stanowi dla nich punkt zaczepienia, jest często kontynuacją – przekazywaniem doświadczeń z przeszłości... Projekty realizowane w murach zabytkowego budynku wciąż charakteryzują się dbałością o użytkownika. Projektuje się dla człowieka, mając na względzie jego ograniczenia i przyzwyczajenia. To jest właśnie to, co moim zdaniem wyróżnia prace z Krakowa na tle prac studenckich z innych miast.

ZACHOWAWCZA FLAUTA

To, co stanowi poważną wadę (mało)polskiego środowiska, wstrzymującą rozwój, to paniczne podejście do krytyki. Wchodząc w to środowisko należy wiedzieć, że w Krakowie krytykować nie wypada. Krytyka światłemu projektantowi, artyście, historykowi, filozofowi (!)... nie >



SYMETRYCZNE
WYJŚCIA NA DACH

5 min*

DRZWI EWAKUACYJNE
DLA KIEROWCY I PILOTA

1

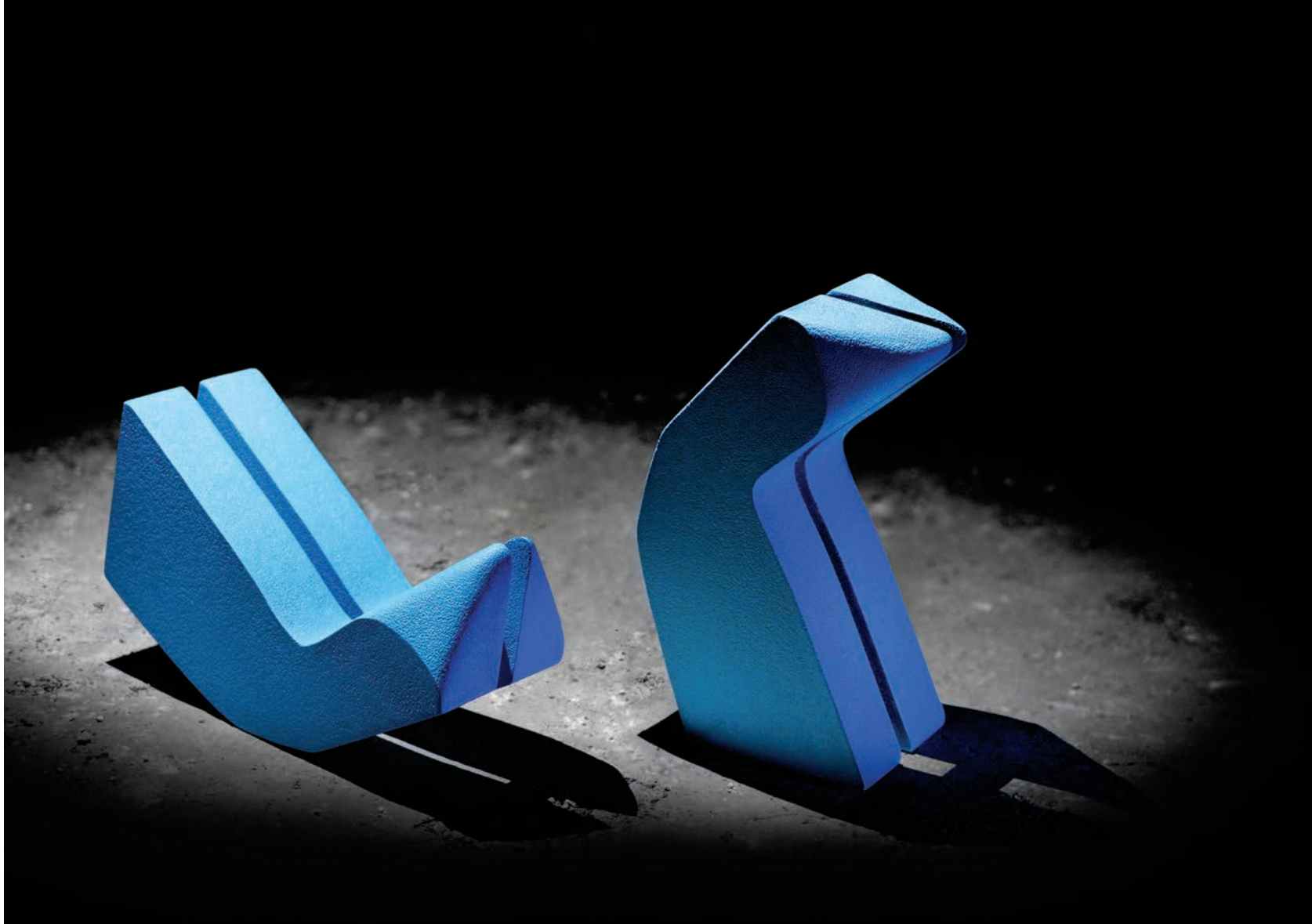
1. **Agnieszka Fajak, Sebastian Służka**, *Koncepcja pojazdu ratownictwa lotniczego*, Praca dyplomowa, promotor dr hab. **Marek Liskiewicz**, Nagroda Rektorów w konkursie Najlepszych Dyplomów Projektowych Akademii Sztuk Pięknych organizowanym przez katowicką ASP i galerię Rondo Sztuki (2 edycja) 2011
2. **Maciek Własnowolski**, *Zelmer 481*, *Wielofunkcyjny mikser kuchenny*, współpraca: **Ergo Design, Andrzej Śmiałek, Karolina Wieczorek**
3. **Piotr Hojda**, współpraca – zespół projektowy ergo:DESIGN – Mobilna kasa fiskalna Elzab K10, Nagroda IWP – Dobry Wzór 2013, Red Dot Award Winner 2014



2



3



4

przystoi, i choćby miała być rzeczowa, rozsądna, choćby ukazywać miała prawdę, stawiana jest na równi z pojęciem pychy, zadufania i fatalnego wychowania.

Jeżeli ktoś już, nie daj Boże, się na to odważy, w obliczu jego krytyki, choćby trafnej (szczególnie – trafnej?) otoczenie zapada w stan konsternacji. Wokół krytyka chodzi się na palcach z miną potępieńczą. Skrytykowanego pociesza się, głaszcze i uspokaja. Wypada, by osoba krytykująca przeprosiła krytykowanego, bo za krytykę się przeprosza. Przepraszam.

Po krytyce, skrytykowany chowa się na jakiś czas poniżej poziomu ludzkich spojrzeń, zamiast temat podjąć, odpowiedzieć, wejść w dialog, sprzeciwić się lub przyznać. Mam nadzieję, że to się zmieni.

JEDNAK OSIĄGNIĘCIA

Jak już wspomniałam, produkty zaprojektowane na Wydziale Form Przemysłowych w Krakowie charakteryzują się bardzo wysokim poziomem. Można było to z łatwością zaobserwować choćby na międzynarodowych targach designu w Poznaniu czy w Berlinie, w których uczelnia uczestniczyła. Obiekty przedstawione na zdjęciach są projektami nagrodzonymi, wdrożonymi bądź po prostu bardzo znaczącymi. Nie sposób w tak niedługim tekście poświęcić im tyle uwagi, na ile zasługują. Autorami tych kilku wybranych prac są zarówno studenci wydziału, jak i jego pracownicy. O tym jak doskonale radzą sobie absolwenci krakowskiej akademii przeczytać można choćby w kwartalniku 2+3D (wydanie specjalne 2014, 50 lat wfp) czy na stronie internetowej, która powstała przy okazji wystawy „Wzornictwo z Krakowa” (wzornictwozkrakowa.pl). Znaleźć tam można informacje o sukcesach liczących się nawet na skalę międzynarodową. Mam tu na myśli nie tylko markę okularów Massada, która podbija światowe rynki mody, ale także kask do skafandra kosmicznego BioSuit (zaprojektowany przez dr Michała Kracika podczas stypendium w MIT), który będzie używany podczas lądowania na Marsie przez astronautów NASA. ■

4. Zdjęcie archiwalne – Siedzisko do badań pozycji siedzącej – Relator SA-BA, **Józef Meizner**, praca magisterska, promotor **Andrzej Pawłowski**, konsultant, **Jan Skwarczyński**, 1983 rok, źródło – Kalendarium Wydziału Form Przemysłowych ASP w Krakowie 1964–2014, Praca zbiorowa pod redakcją **Marii Dziedzic** i **Krystyny Starzyńskiej**, Wydawnictwo Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie, Kraków 2014, str. 143

5. **Anna Ostrowska**, *Tilt*, kubek dla osób niewidzących i niedowidzących fotografia z wystawy „Wzornictwo z Krakowa”, Najlepszy projekt dyplomowy 2004/2005, według kwartalnika projektowego „2+3D”, Design Młodych 2005 (nagroda IWP) Fotografie ze zbiorów ASP Kraków



5

Projektanci z Warszawy

32 Przypatrując się dzisiejszej działalności Wydziału Wzornictwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, można sądzić, że historycznie wyznaczony kierunek związany z ergonomią jest nadal kontynuowany w zmienionej, nowoczesnej formule. W procesie kształcenia projektowego nadal podkreśla się znaczenie funkcjonalnej formy, dostosowanie do fizjologii i potrzeb użytkowników. Kształcenie w ramach Wydziału skoncentrowane jest na projektowaniu przedmiotów codziennego użytku, szczególnie mebli i ubiorów oraz opakowań, a także realizacji przestrzennych – małej architektury i projektów w przestrzeni publicznej. Ważny kierunek, coraz wyraźniej obecny w projektach dyplomowych, stanowi także szeroko rozumiana komunikacja wizualna.

Profil kształcenia studentów zmienia się, dostosowując do potrzeb rynku i wymagań konkurencyjnej gospodarki. Niektóre projekty dyplomowe podejmują rozwiązania ściśle projektowe i praktyczne, inne – są bardziej wizjonerskie i „artystyczne”. Od lat w procesie nauki propagowana jest także nowa tendencja, postawa zaangażowania społecznego: wybieranie rozwiązań proekologicznych,

akcentowanie wrażliwości na potrzeby grup wykluczonych społecznie. Powstaje także wiele rozwiązań projektowych związanych ze sferą kultury. Warto w tym miejscu przywołać kilka realizacji dyplomowych z ostatnich lat: Marcina Mazurka „Punkt pomocy sanitarno – medycznej dla bezdomnych” z 2001 roku, obiektu, w którym niemający domu mogą umyć się, zjeść posiłek i uzyskać niezbędną doraźną pomoc, w którym trudno nie dostrzec echa pracy Krzysztofa Wodiczki, Anny Goszczyńskiej „Meble alternatywne” z 2003 roku, czyli skromny, przenośny zestaw współczesnego nomady, czy powstały w tym samym roku i nagrodzony na konkursie w Nagoi, „Wodny Parasol” zespół fontann dla otwartej miejskiej przestrzeni, integrujący społecznie, autorstwa Daniela Zielińskiego i Marty Górskiej. Wśród realizacji reprezentujących tendencję proekologiczną na uwagę zasługuje także dyplomowa licencjacka praca Stanisława Płoskiego z 2011 roku, miejski rower „Bonobo”, którego rama wykonana została ze sklejki.

Szansę na uzupełnienie wykształcenia daje też, realizowana od lat, współpraca z firmami międzynarodowymi, jak IKEA, Alessi, Hansgrohe, a także z polskimi



1. **Paulina Marjan**, seria lamp *animi* (w opakowaniu), 2013, fot. dzięki uprzejmości Artystki
2,3. **Stanisław Płoski**, Rower *Bonobo*, 2011–2014, fot. dzięki uprzejmości Artysty

przedsiębiorstwami, głównie z branży meblarskiej: meble VOX, Comforty, Noti czy Iker. Dla tych ostatnich projektuje wielu młodych polskich projektantów, absolwentów warszawskiego Wydziału Wzornictwa. Szczęśliwie, w obecnej sytuacji ekonomicznej i wraz ze wzrostem, powolnym, lecz jednak zaznaczającym się, świadomości estetycznej społeczeństwa, wielu projektantów ma szansę, by ich pomysły, często nawet te pierwsze, dyplomowe, uzyskały życie w naszych domowych zaciszach czy w przestrzeni publicznej. Coraz więcej absolwentów Wydziału Wzornictwa pracuje dla znanych firm, także polskich oraz realizuje projekty na zamówienie publiczne, jak te związane z transportem czy identyfikacją miejską.

W opublikowanej w tym roku książce *Zaprojektowane. Polski dizajn 2000-2013*, autorstwa Czesławy Frejlich, pracującej na Wydziale Wzornictwa warszawskiej Akademii, i Dominika Lisika możemy naocznie przekonać się o sile i kierunkach rozwoju najnowszego polskiego projektowania. Publikacja ma charakter prekursorski i subiektywny, nie wyczerpuje też w pełni, czego autorzy są świadomi, zagadnienia związanego z charakterem i kondycją rodzimego designu. Warto jednak do tego, pięknie i ze starannością wydanego albumu zajrzeć, by przekonać się, jak wiele interesujących projektów powstało w ostatnich kilkunastu latach. W publikacji znajdziemy oczywiście sylwetki i realizacje projektantów związanych z warszawskim wydziałem: zarówno pracowników i absolwentów.

Przyjrzyjmy się zatem kilku realizacjom. W obszarze projektów związanych ze sferą publiczną, przestrzenią miejską i transportem warta wyróżnienia jest realizacja wiat przystankowych i kiosków przy Trakcie Królewskim w Warszawie, duetu Jerzy Porębski i Grzegorz Niwiński, wykładowców i dziekanów Wydziału Wzornictwa. To projekt nowoczesny, zarówno w formie, jak i dzięki użytym materiałom, równocześnie

korespondujący z historycznym otoczeniem i podkreślający jego walory. Uzupełnieniem realizacji jest kolekcja mebli miejskich, kamiennych ławek Chopina, zrealizowana wspólnie z Barbarą Dobrzyńską. W tym miejscu wspomnieć należy o powołanym do życia w 1991 roku przez Jerzego Porębskiego wspólnie z Markiem Goeblem i Wojciechem Stefaniakiem, Towarzystwa Projektowego, przez osoby projektantów związanego ze środowiskiem warszawskiej uczelni i w swej idei i praktyce odwołującego się do tradycji, dorobku warszawskiej szkoły projektowania. Obecnie Towarzystwo tworzą Jerzy Porębski i Grzegorz Niwiński i grupa współpracowników. Z działalnością Towarzystwa wiąże się bardzo ważne przedsięwzięcie – zaprojektowanie Miejskiego Systemu Informacji dla Warszawy. Charakterystyczne niebiesko-czerwone (i czerwono-brązowe) tabliczki są nieodzownym elementem miejskiego pejzażu Warszawy (system został w kolejnych latach zaadoptowany także dla potrzeb Łodzi, Wrocławia i Bielska-Białej), zaprojektowane w latach 1996-1998 i zrealizowane w latach 1997-2002. Dziełem Towarzystwa Projektowego są między innymi także informacja wizualna dla Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego czy wnętrza Opery we Wrocławiu. Wszystkie te realizacje zmieniły przestrzeń publiczną w Polsce i myślenie o niej, wpływając na realizowane kolejne przedsięwzięcia.

Wiele wyróżnionych publikacją w *Zaprojektowanych (...)* realizacji dotyczy branży meblarskiej, jest ona zapewne jedną z najlepiej rozwijających się pod względem projektowym. Projektanci studia Desiglab: Magdalena Czapiewska, Karol Murlak i Zuzanna Lemieszek stworzyli tani mebel zainspirowany „meblościanką Kowalskich”, czyli „in/out” (2008), w technologii umożliwiającej dowolne kształtowanie regału z pięciu skrzyń, które się składa, i scalenie na zasadzie szachownicy. Tradycyjnie ważnym dla warszawskiej >



2



3

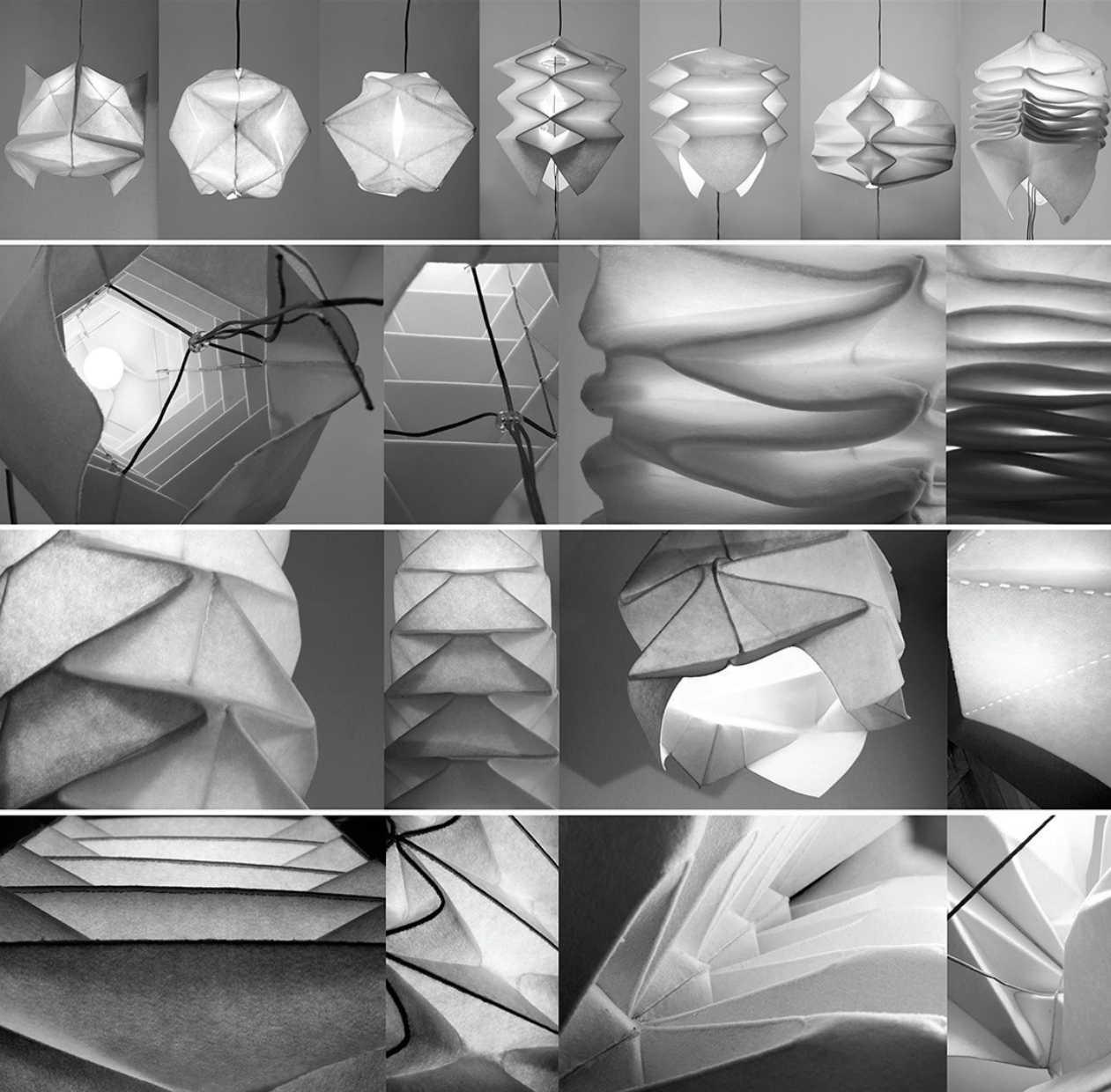


1, 2, 3. **Nina Woroniecka**, Seria mebli *Nomada*, 2013,
 fot. dzięki uprzejmości Artystki
 4. **Paulina Marjan**, seria lamp *animi*, 2013,
 fot. dzięki uprzejmości Artystki



szkoły wzornictwa są projekty krzesła i różnorodnych siedzisk. Jan Kochański (dyplom 2009), obecnie pracownik uczelni, jest autorem ławki „Swing” przygotowanej dla firmy Delivié, o miękko kształtowanej linii i formie (2012), zaś Krystian Kowalski, współpracujący Studia Projektowego i wspólnik Kompott Studio (2009-2013), zaprojektował, w ramach projektu dyplomowego, krzesło „Trim” (2007) i zainteresował nim firmę Iker, która wprowadziła je do produkcji. Charakterystyczną cechą tego minimalistycznego mebla są odgięte skrajne części siedziska i oparcia, które czynią je „przytulnym”. W dziedzinie projektowania mebli powstają też projekty wizjonerskie, jak fantazyjny, ażurowy taboret „Ribbon” Jana Lutyka z 2012 roku, spleciony z trzech elementów w kształcie wstęgi z giętej sklejki bukowej. Projekt był wyróżniany na prestiżowych konkursach w Polsce (Łódź Design Festival, 2013) i za granicą („Talente” Monachium, 2014). Szczególnym rodzajem domowego mebla jest też umywalka „My Bath – Balia” Anny Łoskiewicz-Zakrzewskiej i Zofii Strumiłło-Sukiennik, inspirowana dawnymi baliami i misami na wodę. Mimo nostalgicznego odniesienia, umywalka została nadana nowoczesna, syntetyczna linia i wykonano ją z na wskroś nowoczesnego materiału – corianu. „Balia” produkowana jest przez firmę Acrea, w ramach linii „My Bath”, w wersji wolnostojącej i do mocowania na blacie. Realizacja zdobyła nagrodę główną w ramach „Must Have” na Łódź Design Festival w 2013 roku. W dziedzinie urządzeń specjalistycznych na uwagę zasługuje drukarka fiskalna „Innova

Profit” autorstwa Daniela Zielińskiego. Gdy wprowadzono ją na rynek w 2002 roku była najmniejszym tego typu urządzeniem. Przez kolejną dekadę przeszła kilka modyfikacji technologicznych, które nie zmieniły jej wyglądu: charakterystycznej, zwartej formy o opływowej linii. Co prawda warszawski wydział nie specjalizuje się w projektowaniu ceramiki, jednak i w tej dziedzinie co pewien czas pojawiają się interesujące prace dyplomowe, jak zestaw „Talerzy na przystawki”, w geometrycznych kształtach, Katarzyny Borkowskiej – Pydo i Tomasza Pydo. Realizacja została dopracowana w Fabryce Porcelany „Ćmielów” i wyróżniona na przeglądzie „Graduation Projects” 2010/2011. Wśród bardziej „wizjonerskich”, lecz nadal praktycznych projektów warto wspomnieć o serii „Paper Parek” UEG (z włoskiego „usa e getta” – „użyj i wyrzuć”) wykonanych z Tyveku przez Michała Łojewskiego (2005), zaskakująca fuzja mody i grafiki (autor jest absolwentem Wydziału Grafiki warszawskiej Akademii), wygoda użytkowania i antykonsumpcjonistyczne, niosące życzenia dobrostanu przesłanie. Papier jest też materiałem, z którego Robert Czajka stworzył wyjątkową zabawkę do samodzielnego składania. Na czterech arkuszach falistej tektury dzieci znajdą samochody, ulice, budynki, drzewa, o uproszczonych, nawiązujących do stylistyki minionej epoki, formie, z których, bez użycia kleju, mogą wyczarować papierowy miejski organizm. W 2011 roku „Papierowe miasto”, bo o nim mowa, nagrodzone zostało srebrnym medalem „European Design Awards”



4

Wśród ubiegłorocznych dyplomów Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, które wyróżniono udziałem w wystawie „Coming out” jest zaledwie kilka, choć interesujących propozycji, które dotyczyły szeroko rozumianego designu. Wyróżnione projekty dobrze ilustrują obecne tendencje dominujące w kształceniu młodych projektantów, nawiązują też do wcześniejszych projektów powstałych w ramach uczelni.

Realizacja Karoliny Tarasiewicz „Magnes dla kultury – wracam tu!”, to trzyczęściowy projekt dotyczący informacji miejskiej Warszawy, obejmujący „działania punktowe” w różnych mediach. „Magnes” ma pojawić się w portalu internetowym, w postaci zagospodarowania placu/forum pod Rotundą w Warszawie, trzecim jego „wcieleniem” byłby informacja o wydarzeniach kulturalnych w przestrzeni miejskiej. Celem projektu jest stworzenie zintegrowanego, także pod względem wizualnym, systemu przekazu o ważnych, z punktu widzenia kultury, wydarzeniach i miejscach.

Dyplomowy projekt Niny Woronieckiej – „Nomada” – stanowi twórczą odpowiedź na nurt współczesnego minimalizmu. „Japonizujący” w formie i pomysłowości, życiowy, meblowy niezbędnik: materac, dwa stołki, regał oraz pudełko na rzeczy osobiste. Wszystko o czystych, miękkich liniach, poszczególne elementy zestawu wykonane są z materiałów biodegradowalnych. Patrząc na te minimalistyczne meble, uświadamiamy sobie, jak niewiele rzeczy, choć o wyrafinowanym kształcie, potrzebujemy do szczęśliwego życia.

Interesujące projekty wzornicze powstają także w ramach Wydziału Architektury Wnętrz. Warta wspomnienia jest seria lamp „animi” Pauliny Marjan. Oświetlenie zostało zaprojektowane z myślą o dzieciach, wykonane zaś z nietypowego materiału – białego filcu. Jego sztywność powoduje, że konstrukcja nie wymaga stelaża, tym bezpieczniejsza jest zważywszy na użytkowników, zaś faktura daje charakterystyczne, rozproszone światło.

Formy lamp kojarzyć się mogą z orgiami, można je modyfikować w procesie składania.

Interesująco przedstawiają się też projekty z obszaru rewitalizacji, także czasowej, który wydaje się również ważnym polem projektowych rozwiązań. Przykładem rozwiązania z tej dziedziny jest projekt sezonowego ożywienia opactwa w Sulejowie autorstwa Agnieszki Jakubowskiej, obejmujący stworzenie dwukondygnacyjnej przestrzeni ekspozycyjnej w sposób harmonijny łączący się z historyczną architekturą zabytku. Drugim dyplomem dotyczącym rewitalizacji była realizacja Joanny Kulpy: adaptacja i rozbudowa Muzeum Ziemi Lubawskiej w Łąkorzu. Celem projektu było organiczne połączenie wnętrz ekspozycyjnych z mieszkaniem kustosa i założeniem ogrodowym. Takie rozwiązanie podkreśla funkcję i charakter Muzeum, które pełni również funkcję lokalnego ośrodka kultury.

Obserwując ostatnie wyróżnione realizacje dyplomowe z minionego roku (o najnowszych będziemy mogli się przekonać już niebawem, w końcu listopada na wystawie „Coming out 2014”) można znaleźć potwierdzenie utrwalania się ważnej tendencji – zaangażowania młodych adeptów designu w realizację społecznie wrażliwe i użyteczne, propagujące idee minimalizmu i prostoty życia oraz skierowane ku kształtowaniu przestrzeni publicznych integrujących kulturowo. Najnowsze projekty absolwentów warszawskiej uczelni w znacznej mierze wpisują się w nurt propagujący ideę zrównoważonego i ekologicznego projektowania. Zaznacza się w nich także żywy od lat kierunek rewitalizacji ziemi i związany z nim proces indywidualizacji produktu. Te wszystkie cechy można by określić roboczo „wyższą formą projektowania”, czyli taką, która uwzględnia nie tylko potrzeby funkcjonalności i wymogi estetyczne, ale wyraża i kształtuje postawy wobec świata i społeczeństwa oparte o równowagę w różnych dziedzinach życia, szacunek dla środowiska i skromność. ■

Projektowanie w Poznaniu

36

Wydział Architektury i Wzornictwa Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu jest spadkobiercą i kontynuatorem powstałej w 1919 Szkoły Sztuk Zdobniczych. Rozwijająca się Uczelnia kilkakrotnie zmieniała swoje struktury i nazwy. Między innymi w 1950 roku w ówczesnej Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych powołano Wydział Architektury Wnętrz. W obrębie kształtującego się środowiska projektowego powstały specjalności: Wystawiennictwo i Mebel, a w roku 1971 kierunek Wzornictwo.

Wydział Architektury i Wzornictwa Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu to Wydział z czterdziestoletnią tradycją kształcenia na tym kierunku. To największa jednostka dydaktyczna w skali kraju wśród wydziałów projektowych.

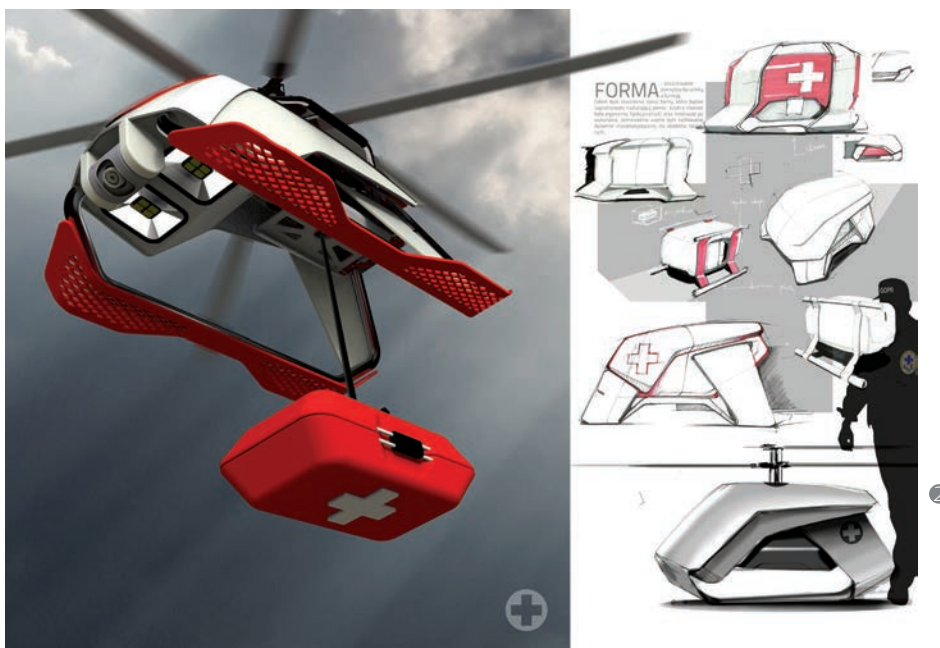
Kadrę dydaktyczną tworzą wybitni twórcy: artyści, projektanci i architekci o bogatym dorobku artystycznym i projektowym. Pedagodzy – profesoria, doktorzy habilitowani i doktorzy prowadzą bogatą działalność naukową, która kształtuje intensywny rozwój prowadzonych dyscyplin i kierunków.

Wydział Architektury i Wzornictwa jest największym, jedynym w skali kraju Wydziałem kształcącym studentów na czterech Kierunkach Projektowych.

Dwa nowe: Projektowanie Mebla i Sztuka Projektowania Krajobrazu, uruchomione w 2013 roku, cieszą się dużym zainteresowaniem wśród uzdolnionej młodzieży zainteresowanej zdobyciem zawodu projektanta w tych dyscyplinach.



1. **Sylwester Szymański**, Pracownia Designu Inspirującego, prof. **Bogumiła Jung**
 2. **Anna Kaczmarek**, Pracownia Designu Inspirującego, prof. **Bogumiła Jung**
 3. **Marta Bartkowiak**, Pracownia Projektowania Obiektu, prof. **Jolanta Usarewicz-Owsian**
 4. **Aleksandra Zdrodowska**, Pracownia Bioniki II, prof. **Wojciech Hora**
 5. **Dorota Balewicz**, Pracownia Bioniki II, prof. **Wojciech Hora**
- Fotografie dzięki uprzejmości Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu





3



4

Funkcjonujący od 2003 roku Kierunek Architektura i Urbanistyka jest jedynym kierunkiem w skali kraju w dziedzinie nauk technicznych prowadzonym w uczelni artystycznej. Jego studenci i absolwenci odnoszą liczne sukcesy w kraju i zagranicą.

Kolejny to Kierunek Wzornictwo, posiadający najdłuższą tradycję dydaktyczną, utrzymujący stały, bardzo wysoki poziom kształcenia. W 2012 roku – jako jedyny spośród uczelni artystycznych został dofinansowany i realizuje (do 2015 roku) projekt konkursowy dotyczący kierunków zamawianych, mający na celu podniesienie atrakcyjności kształcenia, a tym samym zwiększenie liczby absolwentów Kierunku Wzornictwo.

Wydział kształci studentów w systemie dwustopniowym – w trybie stacjonarnym i niestacjonarnym.

Innowacyjne rozwiązanie struktury Uczelni umożliwia studentom dowolny wybór pracowni projektowych i artystycznych zgodnie z ich zainteresowaniami. Taki system edukacji pozwala każdemu w indywidualny sposób kształtować własną „ścieżkę” rozwoju artystycznego.

Na szczególną uwagę zasługuje program współpracy z przemysłem realizowany w Katedrze Mebla w Pracowni Programów Edukacyjno-Projektowych i Współpracy z Przemysłem. W 2014 roku miała miejsce jego 13. edycja. Program ten umożliwia prowadzenie prac badawczo-naukowych kształcąc i rozwijając umiejętność współpracy z przedsiębiorcami poprzez realizację prototypów w warunkach przemysłowych.

W 2013 roku zespół pedagogów za zgodą Rady Wydziału rozpoczął intensywne prace zmierzające do uruchomienia studiów III stopnia – studiów doktoranckich w dyscyplinie artystycznej Sztuki Projektowe. Nowy rok Akademicki 2014/ 2015 jest początkiem kształcenia doktorantów na Wydziale. >

5



1

1. **Martyna Feter**, Pracownia Projektowania Mebla III, dr **Mateusz Wróblewski**
2. **Cezary Tylincki**, Pracownia Interpretacji Przestrzeni prof. **Andrzej Wielgosz**
3. **Kasia Leśniewska**, Rekreacja, Katedra Urbanistyki, dr hab. **Eugeniusz Skrzypczak**
Fotografie dzięki uprzejmości Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu

Współpraca międzynarodowa Wydziału Architektury i Wzornictwa obejmuje m.in. wzajemną wymianę studentów i pedagogów z wieloma zagranicznymi instytucjami i uczelniami wyższymi.

Wydział posiada pełne uprawnienia do doktoryzowania i przeprowadzania postępowań habilitacyjnych oraz postępowań o nadanie tytułu profesora. Jako jeden z nielicznych w kraju przeprowadza postępowania w dyscyplinie Sztuki Projektowe przyczyniając się w ten sposób do rozwoju kadry naukowej w Polsce.

Szeroka i intensywna działalność naukowo-badawcza Wydziału Architektury i Wzornictwa przynosi interesujące wyniki, które wzbogacają dorobek naukowy miasta Poznania i regionu Wielkopolski, często wykraczając poza granice kraju.

Dorobek Wydziału prezentowany jest na licznych prezentacjach, przeglądach i wystawach. Corocznie – od 2009 roku – Wydział prezentuje swoje osiągnięcia na prestiżowej wystawie „arena Design” na Międzynarodowych Targach w Poznaniu. W 2013 roku pedagodzy Wydziału brali udział w wystawie „Wielkopolska Tradycja Wzornictwa Meblowego” podczas Festiwalu WAWA design w Warszawie prezentując między innymi wyniki prowadzonych prac naukowo – badawczych.

Od kilku lat osiągnięcia projektowe Wydziału można oglądać na kolejnych wystawach prac dyplomowych wszystkich Kierunków Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu, które są corocznie ekspozowane na Międzynarodowych Targach Poznańskich.

Znaczące sukcesy ostatnich kilku lat to między innymi: pierwsze miejsce w dziesiątej edycji Międzynarodowego Konkursu

Elektrolux Design Lab 2012 zdobyte przez studenta kierunku Architektury i Urbanistyki Pana Jana Ankiersztajna, pierwszego Polaka w historii finałów tego konkursu, pokonującego 1200 uczestników z całego świata. Finał konkursu odbył się w Mediolanie w 2012 roku.

W 2013 roku absolwent naszego Wydziału, a obecnie asystent w Pracowni Architektury i Urbanistyki mgr inż. arch. Hugon Kowalski, za swój projekt dyplomowy pt. „Porozmawiajmy o śmieciach” poruszający problem slumsów w Bombaju otrzymał prestiżową nagrodę Archiprix International Hunter Douglas Award 2013. Nagroda ta dotyczy najlepszego dyplomu na świecie, który powstał w ciągu ostatnich dwóch lat. Finał konkursu odbył się w Moskwie w 2013 roku.

Godna uwagi jest także pierwsza nagroda dla studenta kierunku Sztuka Projektowania Krajobrazu Andrzeja Piechoty w Konkursie „Young Energy For Europe 2013” podczas Europejskiego Biennale Plakatu Uczelni Artystycznych.

Warto również wspomnieć o tegorocznym (2014) sukcesie dyplomantów naszego Wydziału, pani Doroty Dębskiej oraz pana Bartosza Pawłaka, którzy otrzymali nagrodę Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz wyróżnienie w konkursie o Nagrodę Rektorów za najlepszy dyplom projektowy, organizowanym przez Akademię Sztuk Pięknych w Katowicach.

Nie sposób wymienić wszystkich nagrodzonych studentów – laureatów stypendiów i nagród Ministerialnych, Wojewody,

Marszałka i Prezydenta Miasta Poznania oraz tych zdobytych poza granicami kraju.

W 2014 roku odbył się pierwszy festiwal Poznań Design Days, podczas którego, w ramach powstałego Konsorcjum Uczelni Artystycznych, Wydział Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu wraz z Fundacją Uniwersytetu Artystycznego zrealizował wystawę osiągnięć wydziałów projektowych wszystkich uczelni artystycznych w Polsce. Wystawa prezentowana była w przestrzeniach Galerii Starego Browaru w Poznaniu.

W bieżącym roku akademickim Katedra Bioniki i Krajobrazu podjęła nowy, wieloletni program badawczy i dydaktyczny „Dolina Noteci”. Będzie on realizowany w oparciu o porozumienia podpisane pomiędzy Uniwersytetem Artystycznym i władzami gmin nadnoteckich położonych wzdłuż noteckiego odcinka międzynarodowej drogi wodnej E 70 i Wielkiej Pętli Wielkopolski. Celem proponowanych prac badawczych i projektowych jest strukturalna przemiana ubogich rejonów rolniczych w kreatywny region europejski.

Międzynarodowa współpraca studentów i pedagogów, badania naukowe, plenery, warsztaty, sympozja i konferencje w kraju i za granicą, współpraca z przemysłem – budują obraz dynamicznie rozwijającego się Wydziału. Potwierdzeniem wysokiej oceny prowadzonych prac badawczych oraz działalności dydaktycznej i twórczej jego kadry jest uzyskanie przez Wydział Architektury i Wzornictwa w 2013 roku kategorii A. ■



3

W duchu Władysława Wincze

(architektura wnętrz, wystawiennictwo, scenografia
we wrocławskiej Akademii Sztuk Pięknych)

40



1

Wydział Architektury Wnętrz we wrocławskiej uczelni plastycznej utworzony w 1950 roku, miał znakomitego szefa, którym przez ponad 20 lat był profesor Władysław Wincze, jako długoletni dziekan i wykładowca.

Profesor Władysław Wincze był projektantem wnętrz i mebli, wywodzącym się z tradycji „Ładu” i zachowującym w swojej twórczości związki ideowo-formalne z tradycją polskiej odmiany art-deco. Jednocześnie nie był dogmatykiem, nieuznającym innych nurtów i tendencji projektowych, a przeciwnie – zachęcał studentów do poszukiwania rozwiązań nie ograniczanych kanonami jedynie słusznych założeń. Ta cecha charakteru omal nie doprowadziła Wydziału do likwidacji, gdy Profesor na ministerialnej naradzie zaczął powątpiewać w sensowność, wprowadzanych wówczas przez władze, „jedynie słusznych” socrealistycznych dyrektyw.

Szczęśliwie przyszła „październikowa odwilż” 1956 roku. Wydział został „odwieszony”, a Profesor mógł kontynuować swoją misję. Studenci kształceni w zakresie architektury wnętrz byli jednocześnie przygotowani do działań znacznie szerszych, obejmujących cały zasięg sztuk plastycznych.

Rezultatem takiej formuły dydaktycznej była, przekraczająca bariery wyuczonych specjalizacji, twórcza działalność absolwentów. To właśnie oni projektowali pierwsze wrocławskie plakaty [1], a ich działalność w zakresie grafiki projektowej, wystawiennictwa, scenografii, metaloplastyki, wzornictwa,

1. **Martynika Bielawska, Wojciech Nowak**, *Life Stand* projekt i realizacja obiektu w przestrzeni publicznej w Lublinie. I nagroda w Międzynarodowym Konkursie Trimo Urban Crash, 2011
2. **Michał Jędrzejewski**, krzesło X/3, 2006, fot. J. Bochajczuk
3. **Aleksandra Gajzler, Michał Kozłowski**, *Projekt RYBA BOJA*, BOJA–styropian, płyty CD, siatka pcv / KAMI–ZELKA–kulki styropianowe, mata turystyczna, nici, 160 x 80 x 45 x 40 cm
4. **Michał Jędrzejewski**, krzesło X/5, 2006, fot. J. Bochajczuk

tkaniny artystycznej i malarstwa w architekturze, torowała drogę wielu dyscyplinom projektowym powojennej wrocławskiej plastyki.

Dzięki dalekowzrocznej decyzji Profesora w połowie lat 60. została utworzona na Wydziale Katedra Form Przemysłowych, której szefem został Krzysztof Meissner. Stanowiąca równie ważny składnik założeń dydaktycznych Profesora, likwidowana i reaktywowana Katedra Ogólnoplastyczna, skupiała wybitnych artystów, takich jak: Józef Hałas, Władysław Hasior, Janusz Kaczmarek, Zofia Artymowska, Łucja Skomorowska. Ważną rolę pełnili



2

też działający na wydziale architektury, m.in.: Tadeusz Broniewski, Wiktor Jackiewicz i Witold Molicki

Wkraczając w XXI wiek, Katedra Architektury Wnętrz realizowała swe zadania rozwojowe w warunkach przemian, wynikających z rewolucji techniczno – materiałowej oraz z wdrażania komputerowych technik projektowych.

Katedra AW, jako jedna z pierwszych w kraju, dzięki pionierskiej działalności Dariusza Grzybowicza [2] wprowadziła do dydaktyki przestrzenne modelowanie komputerowe projektowanych wnętrz i prezentacje projektów w formie animowanych filmów komputerowych 3D. Ten rodzaj opracowań projektowych i prezentacji pojawił się w połowie lat dziewięćdziesiątych i od 1997 roku towarzyszy obronom dyplomów.

Miało to istotny wpływ na wyniki kształcenia, a do wymiernych sukcesów dydaktycznych trzeba zaliczyć: potwierdzającą wszechstronność studentów – I Nagrodę w konkursie „l'Europe s'affiche” (Francja), uzyskaną w 2001 roku przez Katarzynę Jagiełło; Grand Prix Magdaleny Filcek w Konkursie Prezydenckim za najlepszy dyplom projektowy 2002 roku oraz Nagrodę Marszałka Województwa; tę samą nagrodę przyznaną w 2004 roku Wojciechowi Kiniorskiemu oraz nominację do nagrody w Konkursie Prezydenckim w 2005 roku. W tym samym roku Nagrodę Marszałka Województwa otrzymała dyplomantka Dominika Sobolewska, autorka „Interaktywnego placu zabaw” (2008), prezentowanego w kraju i za granicą na kilkunastu wystawach (2009) i wyróżnionego nagrodą „wARTo 2009”. Finalistką konkursów „Światło dla...” (II miejsce) i „Future Generation”



3

była Magdalena Garncarz (2011), a pierwszą nagrodę w konkursie „Trimo Urban Crash” (Lublana) uzyskała w 2011 roku studentka Martynika Bielawska. W roku 2014 rekordzistką w uzyskiwaniu nagród została studentka Justyna Buła, która w konkursie na rozwiązania stref rekreacyjnych, organizowanym przez firmę IKEA, uzyskała aż trzy nagrody.

Dominika Sobolewska, już jako asystentka, a następnie adiunkt w Katedrze AW, zrealizowała liczne projekty wnętrz, wystaw i rozwiązań interaktywnych a po wygraniu konkursu związanego z uczestnictwem w opracowaniach dotyczących EXPO'2015, bierze udział w pracach zespołu projektantów w Mediolanie.

Pełną inwencji aktywność twórczą przejawiają również inni, zatrudnieni w Katedrze, niedawni absolwenci: Magdalena Kacprzak-Gagatek, wyróżniona

drugą nagrodą w konkursie „Forte Projekt 2009” (za zestaw mebli „Vivo”), realizuje kolejne projekty mebli oraz rozwiązania wystawiennicze. As. Katarzyna Jagiełło projektuje wnętrza mieszkalne oraz liczne ekspozycje. Jest też autorką m.in. wystaw „Ludzie, statki, porty” w Centralnym Muzeum Morskim (Gdańsk, 2012), „Militaria II Wojny Światowej (Zamek Książ, 2012) oraz Centrum Edukacji Przyrodniczej Uniwersytetu Jagiellońskiego (2500 m²; 2011) a w roku 2014 została wyróżniona w konkursie na projekt Muzeum Pamięci Sybiru w Białymstoku.

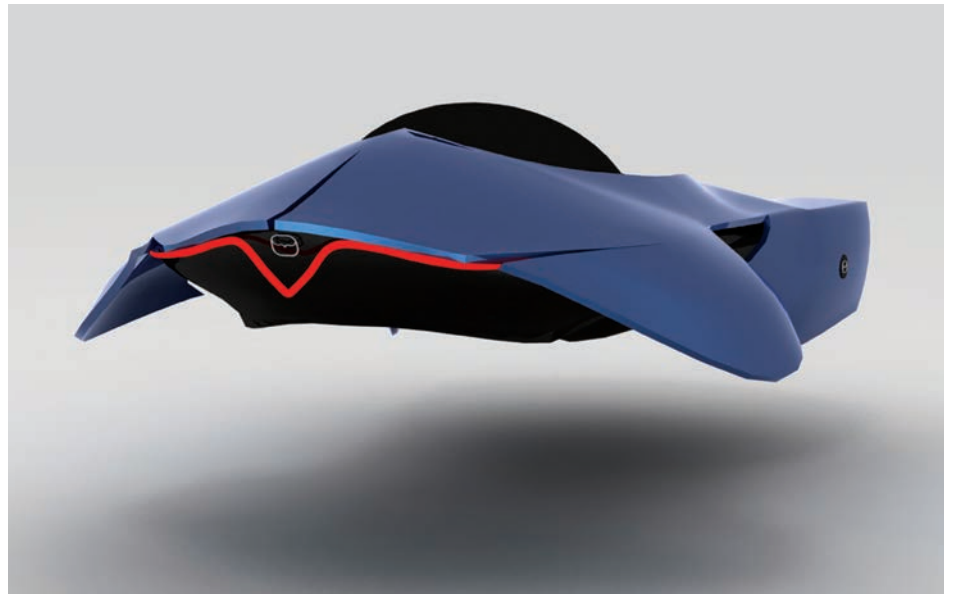
Szymon Hanczar projektuje wnętrza *Biur Obsługi Klienta* (2008), realizowane na terenie całego kraju a za *Mieszkanie 13 m²* otrzymał I nagrodę w konkursie SARP u (2011); ponadto jest autorem mebli, np. zestawów mebli kawiarnianych Pinacolada, oraz obiektów designerskich, np. *Sanek na bezśnieżną zimę* (2011) i rozwiązań wystawienniczych np. stoiska firmy PANDA na Międzynarodowych Targach Poznańskich, za które otrzymał złoty medal (Acantus Aureus, 2014).

Osiągnięcia twórcze, nie tylko najmłodszej kadry pedagogicznej, również świadczą o wszechstronności wykładowców Katedry. W 2002 roku Grand Prix cyklu ekspozycji „Dolnośląskie Wystawy Sztuki” uzyskał w dziale grafiki Waław Kowalski, autor licznych wnętrz, mebli unikatowych, wystaw i rozwiązań graficznych, a zarazem kierownik pracowni mebla, nagrodzony również na wystawie „Design i Antydesign” (Muzeum Architektury 2009). >

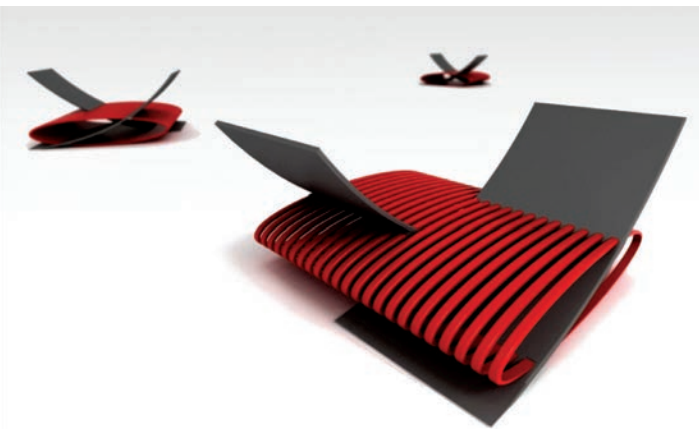


4

1. **Emil Czumałowski**, *Mazda – Kisame 2*, nagroda w konkursie ZOOM-ZOOM MAZDA DESIGN, 2010
2. **Przemysław Słowik**, *Siedzisko*, Pracownia Projektowania Mebla, dr hab. **S. Figiel**, 2013
3. **Izabela Kajtoch**, *Fotel wielofunkcyjny*, Pracownia Projektowania Mebla, prof. **W. Kowalski**, Dyplom 2012
4. **Magda Kacprzak Gagatek**, *Stolik kawowy Wuzet*, 45 x 89 x 55 cm, płyta stolarska – fornir Ipe-Lapacho, brzoza, 2010
5. **Stanisław Figiel**, *Biurko*, 180 x 80cm, 2013
6. **Szymon Hanczar**, *Symbol*, lampa stolikowa, płyta MDF lakierowana lub sklejka olejowana, poliwęglan,, 12 x 25 x 50 cm, moc: 4,6W (LED), 2010
7. **Magdalena Garncarz**, *Stolek Baby Jagi*, 2011, 8 drewnianych szczotek ze sztucznym włosiem + kołki bukowe, 36 x 29 x 50 cm
Fotografie: Archiwum ASP Wrocław



1



2



3



4

Autorem unikatowych mebli, zaliczanych do kategorii „obiektów ekskluzywnych” jest również Stanisław Figiel, który po licznych realizacjach wnętrz lokali gastronomicznych na terenie Austrii projektuje rozwiązania mieszkań oraz wnętrz określanych jako „biuro w domu”, a wśród ostatnio realizowanych prac są m.in.: Biuro HDF we Wrocławiu (2013), „American Bar” w Świdnicy oraz wyposażenie lokalu „Pod Papugami”.

Na pograniczu różnych dyscyplin plastycznych działa wszechstronny projektant Stanisław Gnacek (absolwent Katedry Szklania i uczestnik licznych wystaw, m.in.: „Sztuka Projektowania” 2001 i 2008), pozwala mu to „na eksperymenty strukturalne w obrębie wielu materiałów i wychodzenie poza ustalone granice ich postrzegania”.

Ważnym projektem, zrealizowanym przez pedagogów Katedr AW i Wzornictwa była wystawa problemowa „Wrocław 2000 – moje miasto” (VI-XI 2000; hale zdjęciowe Wytwórni Filmów Fabularnych, ponad 2000 m²). Jej głównymi projektantami tej byli: Włodzimierz Dolatowski, Michał Jędrzejewski (komisarz gen.), Stanisław Lose i Mieczysław Piróg

Wystawa była zapowiedzią nowych tendencji pojawiających się w wystawiennictwie po roku 2000 – Muzeum Powstania Warszawskiego (2004), Muzeum Fryderyka Chopina – i innych znakomitych ekspozycji, dysponujących co raz doskonalszymi środkami interdyscyplinarnego oddziaływania.

Pozostając przy problematyce wystawienniczej, należy wymienić szczególnie udaną ekspozycję Wydziału AW i W w Muzeum Architektury (2006), zrealizowaną z okazji 60 lecia Uczelni przez Jacka Kosa i Urszulę Smazę-Gralak. Wystawa ta,

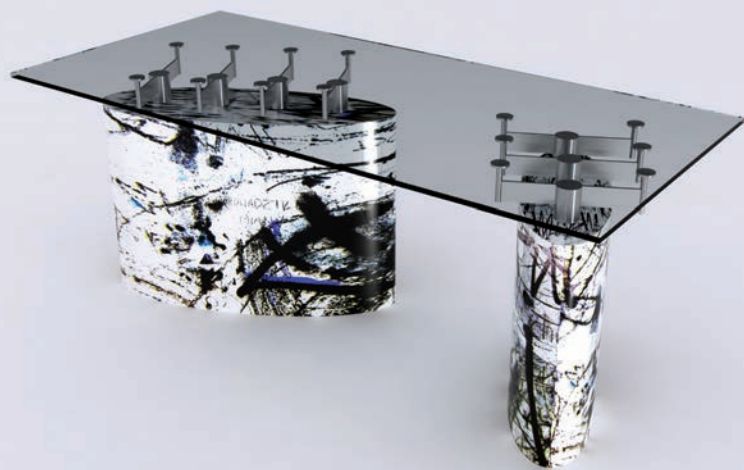
mimo wielości zróżnicowanych ekspozycji, osiągnęła niezwykłą spójność formalną, doskonale wpisującą się w strukturę zabytkowych wnętrz Muzeum.

Natomiast innym przykładem wieloletniej prezentacji dorobku absolwentów uczelni była wystawa „Wieżowce Wrocławia” [4] (2006) usytuowana w Muzeum Narodowym. Jej kuratorem był Andrzej Kostołowski a projektantem Michał Jędrzejewski.

Obecna dziekan Wydziału Urszula Smaza-Gralak ma również w swoim dorobku szereg wystaw targowych oraz autorską ekspozycję tkanin i obiektów przestrzennych prezentowaną w auli ASP w 2013 roku. Również dr Jacek Kos jest autorem wielu innych ekspozycji oraz obiektów designerskich, za które otrzymał m.in.: nagrodę ZPAP w konkursie „Inne Media” 2006 oraz nagrodę firmy IKEA w konkursie „Design i antydesign” 2009.

Z wystawiennictwem wiąże się świetny projekt systemu ekspozycyjnego MEGA 3000 prof. Krzysztofa Wołowskiego. System wykonany z anodowanego aluminium i linek ze stali chromoniklowej pozwala na swobodne kształtowanie przestrzeni wystawienniczej. Jest dostosowany do współdziałania z innymi konstrukcjami i materiałami, niezawodnie stabilny, a zarazem „ulotny”, wręcz przeczący wizualnie prawom grawitacji.

Prof. Krzysztof Wołowski wykorzystuje ten system również w projektowaniu mebli, m.in. *Stół z taflą szkła* („Sztuka Projektowania 2001”), a w zakresie wystawiennictwa jest autorem szeregu ważnych projektów, m.in. stałej ekspozycji w Muzeum Gross Rosen w Rogoźnicy (2006-2008), stwarzającej klimat skupienia wokół



5



6



7

tragicznych wydarzeń minionego stulecia. Jest też autorem stref wystawowych w Muzeum Narodowym w Warszawie (Gabinet Miniatur, 2008-2009), w zamku Królewskim na Wawelu, Muzeum Kineematografii w Łodzi (2009), Muzeum Czartoryskich w Krakowie (2011) i na Uniwersytecie Jagiellońskim (2011). Krzysztof Wołowski jest również, wspólnie z Romanem Ussem autorem wnętrza nowej części budynku uczelni przy ulicy Modrzewskiego (2002).

Wszystkie te projekty cechuje pomysłowość, rozwaga i precyzja.

Nie sposób w krótkim tekście wymienić wszystkie istotne realizacje jak np.: liczne wnętrza przedwcześnie zmarłego dziekana Edwarda Zielonki, multimedialne meble „projekcyjne” Bartosza Jakubickiego, „Architektony” i „Kładki czasu” Jacka Żurka czy nagrody Jacka Kuliga (Dobry Wzór’ 2000). Kształt przestrzeny naszego otoczenia stopniowo się cywilizuje, a istotny wpływ na tę tendencję mają absolwenci i pracownicy Katedry Architektury Wnętrz

Najmłodszą jednostką Wydziału jest Katedra Scenografii, prowadząca od 2013 roku studia kierunkowe, a poprzednio jako Pracownia Scenografii kształcąca fakultatywnie (od roku 2006) studentów innych kierunków (głównie architektury wnętrz). Pracownia powstała w wyniku porozumienia rektorów trzech uczelni artystycznych (ASP, Akademii Muzycznej i PWST) i postawiła od początku swego istnienia na ścisłą współpracę, związaną z realizacjami spektakli powstających głównie na scenie Teatru PWST.

Studenci Pracowni, a obecnie Katedry Scenografii, zrealizowali oprawy sceniczne ponad 50 (parokrotnie nagradzanych) przedstawień, a swoje i pedagogów prace prezentowali zarówno na festiwalach uczelni teatralnych, jak i na licznych wystawach projektów oraz dokumentacji zrealizowanych spektakli m.in.: w Opolu (2007, 2009, 2011), Bielsku-Białej (2008), we Wrocławiu (2009, 2010, 2011), w Poznaniu (2012, 2014), w Łodzi (2013) i w Katowicach (2012, 2013), a ponadto uczestniczyli zespołowo w Quadriennale Scenografii w Pradze w 2011 roku (scenografia do jednego ze spektakli i akcja performerska) oraz w warsztatach wspólnych z uczelnią w Gandawie (2012). Konkurs, towarzyszący warsztatom, na koncepcję adaptacyjną budynku dawnego gandawskiego cyrku, wygrały studentki Agnieszka Aleksiejczuk i Katarzyna Karmańska.

Prowadzący zajęcia: Elżbieta Wernio, Michał Jędrzejewski, Aleksander Maksymiak, Wojciech Jankowiak i Michał Hrisulidis mają w swoim dorobku dziesiątki zrealizowanych scenografii teatralnych, telewizyjnych i filmowych, ostatnio zaś do zespołu Katedry dołącza Urszula Smaza-Gralak.

Trzeba dodać, że jeszcze przed powstaniem Pracowni i Katedry, działała w ramach Studium podyplomowego grupa scenograficzna a prace dwójki słuchaczy: Sebastiana Pietkiewicza i Elżbiety Trzewiczek były również prezentowane na praskim Quadriennale (2003), wśród najciekawszych projektów studenckich z całego świata. W ramach Studium podyplomowego [5], odbywały się również międzynarodowe warsztaty scenograficzne z udziałem studentów Saint Martins College of Art. & Design z Londynu (2004, 2005).

Ten krótki opis struktur i zdarzeń, wymaga podsumowania. Sadzę, że architekturę wnętrz, wystawiennictwo i scenografię – dyscypliny plastyczne, związane z uczelnianym Wydziałem AW i W, cechuje rozważny racjonalizm zespolony z kreatywną fantazją, a patronuje im, wciąż obecny w przestrzeni Wrocławia profesor Władysław Wincze. ■

1) Ryszard Gachowski i Tadeusz Ciałowicz projektowali w latach 1955-65 większość plakatów, związanych z Dniami Wrocławia, festiwalami i z innymi imprezami kulturalnymi organizowanymi we Wrocławiu.

2) Dariusz Grzybowicz jest m.in. autorem komputerowego filmu animowanego, odtwarzającego wystawę WZO 48 (2000) i wielu innych filmowych realizacji komputerowych.

3) Projekt wystawy został wyróżniony Nagrodą Prezydenta Wrocławia 2000 oraz Nagrodą Alianz 2000.

4) O wystawach „Wrocław’ 2000 – moje miasto” i „Wieżowce Wrocławia” pisał „Format” w numerach:

5) Podyplomowe Studium Dyscypliny Plastyczne w Architekturze.



1

BEATA LUDWICZAK

Oryginalność i prostota rozwiązań

(Design we wrocławskiej Akademii Sztuk Pięknych)

Otwarcie w 1966 roku Pracowni Projektowania Form Przemysłowych, przekształconej rok później w Katedrę Projektowania Form Przemysłowych, we wrocławskiej uczelni artystycznej nadało formę organizacyjną działalności projektowej prowadzonej przez dydaktyków uczelni już od lat pięćdziesiątych. Jednak fakt, że Rektor ówczesnej WSSP w porozumieniu z Dziekanem Wydziału Architektury Wnętrz Władysławem Wincze zaprosił do kierowania katedrą Krzysztofa Meisnera, zdecydował o charakterze i kierunkach rozwoju wzornictwa przemysłowego w Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu.

Krzysztof Meisner, absolwent Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie i Politechniki Warszawskiej, a zarazem uzdolniony projektant, współautor takich projektów jak aparat fotograficzny *Alfa* (1959) czy skuter *Osa* (1952), został trafnie scharakteryzowany przez Andrzeja Pawłowskiego [1]: *Jego koncepcje zarówno projektowe jak i dydaktyczne cechują się nowatorstwem, oryginalnością i prostotą rozwiązań. Meisner, głęboko zaangażowany w projektowanie, nauczanie i propagowanie wzornictwa przemysłowego, członek międzynarodowego stowarzyszenia projektantów przemysłowych ICSID i autor wielu artykułów i publikacji, przeszczepiał na grunt wrocławskiej uczelni nowoczesne koncepcje i wzorce projektowe.*

Współpraca z Krzysztofem Meisnerem zainicjowała realizację we Wrocławiu szeregu cennych projektów, tym ważniejszych, że w zespołach projektowych wraz z pedagogami pracowali, zyskując wiedzę i doświadczenie, także studenci.

Już w 1972 zaczęto pracować nad pierwszym zleceniem dla Fabryki Samochodów Ciężarowych w Starachowicach, a współpraca z tym producentem jak i Jelczańskimi

Zakładami Samochodowymi przyniosła przez następnych dwadzieścia lat wiele interesujących projektów i wdrożeń. Wykonano m.in. projekty kabin i ich wnętrz do samochodów ciężarowych, projekty foteli do autobusów miejskich i turystycznych, a w latach 90. wdrożono do produkcji autobusu Jelcz M085 MIDI. Były to zlecenia zespołowe, choć w niemal wszystkich procesach projektowych uczestniczył od samego początku Wilhelm Semaniszyn, a od lat 80. – Jan Kukuła. Zjawisko tak szerokiej i długotrwałej współpracy jest unikatowe w skali kraju i zasługuje na nazwę „Wrocławskiej Szkoły Projektowania Środków Transportu”.

Również z kontaktów Meisnera wynikało zlecenie na projekt wyposażenia urbanistycznego miasta Koszalin, zrealizowane w kompleksowy sposób przez Włodzimierza Dolatowskiego, Waclawa Kowalskiego, Mieczysława Piroga i Pawła Szczómkę w latach 1976-77.

Mimo że Krzysztof Meisner rozstał się z Uczelnią w 1977 roku, pozostawił po sobie spuściznę w postaci „zarażonych dizajnem” absolwentów, a także wiele inspirowanych realizacji. Tradycję projektową, zarówno w pracy zawodowej jak i edukacji, kontynuowali pedagodzy, w większości absolwenci wrocławskiej uczelni, bezpośredni studenci założyciela katedry.

Poza projektami dotyczącymi środków transportu, w trudnych gospodarczo latach 80. i 90. absolwenci i dydaktycy Katedry opracowywali interesujące projekty, a nawet doprowadzali je do etapu realizacji. Szczególnie dużo wdrożonych z sukcesem projektów ma na koncie Włodzimierz Dolatowski, który wraz z Piotrem Jędrzejewskim projektował pralki, wnętrza lodówek czy maszyny termoformujące. Agata Danielak-Kujda we współpracy ze studium Architektury i Designu Giorgia Marianellogo w Mediolanie projektowała meble, armaturę łazienkową, oświetlenie,

1 Ówczesny kierownik Katedry Kształtowania Środowiska i Komunikacji Wizualnej w ASP w Krakowie, opinia z 16 lipca 1968 roku popierająca przewód kwalifikacyjny Meisnera na docenta etatowego



1. **Wojciech Wesołek**, *Huzar*
28. *Jacht żaglowy kategorii B*,
2009, Producent: Huzar-boats
Finalista konkursu Męska Rzecz
2010 telewizji TVN w kategorii
hobby i sport

2. **Agata Danielak-Kujda**,
Włodzimierz Dolatowski,
Jan Kukuła, *Projekt tramwaju*
niskopodłogowego, 2005,
producent: PESA Bydgoszcz

3. **Piotr Stocki**, *Re design*
motocykla BMW HP2 enduro
utrzymany w stylistyce
bobber, realizacja dla firmy
HOLAN oficjalnego resellera
marki BMW – wizualizacja, 2014

Piotr Stocki jest tegorocznym
laureatem stypendium
ministra dla Wybitnych Młodych
Naukowców
Fotografie: Archiwum
ASP Wrocław

a Mieczysław Piróg czy Jacek Kujda realizują projekty graficzne i z zakresu komunikacji wizualnej.

Systematyczne poszerzanie zaplecza warsztatowego uczelni, rozwój komputerowych technik projektowania, coraz intensywniejsze kontakty z przedsiębiorstwami, a także przeniesienie niektórych pracowni do nowo wybudowanego przez Uczelnię Centrum Sztuk Użytkowych pozwoliło na prowadzenie nowoczesnego kształcenia studentów, dostosowanego do wymogów XXI wieku. Obecnie kształcenie studentów jest prowadzone w sześciu pracowniach dyplomujących: Projektowania Produktu, Projektowania Środków Transportu, Komunikacji Wizualnej, Projektowania Narzędzi i Środowiska Pracy, Projektowania Obiektów Codziennego Użytku, Projektowania Kinetycznego. O jakości i skuteczności kształcenia świadczą liczne nagrody zdobywane przez studentów, a różnorodność uprawianych dyscyplin – o jego wszechstronności.

Wspominając tylko pięć ostatnich lat i znaczące sukcesy na poziomie krajowym, Ewa Przybyła z plakatem „JA UROSNE” została zakwalifikowana na „krótką listę” konkursu Młode Orły w Ogólnopolskim Festiwalu Reklamy „Złote Orły” (2009). W 2010 roku dyplom Alicji Palczewskiej pt. „Modułowy przystanek komunikacji miejskiej” był prezentowany w ogólnopolskim konkursie na „Najlepszy Dyplom ASP” oraz w wystawie towarzyszącej (Rondo Sztuki, Katowice, 4.08-15.09), a projekt Magdaleny Jędrzejewskiej *Pixels* zakwalifikował się do finału konkursu „MakeMe!” towarzyszącego festiwalowi Łódź Design (Łódź, 14-30.10.2010). W tym samym roku Mateusz Wowk (obecnie na stażu w firmie Lamborghini w Santa Agata) zdobył wyróżnienie w konkursie MAZDA ZOOM-ZOOM za projekt skutera elektrycznego „Dino”. Projekt studentki pracowni Projektowania Środowiska Pracy i Narzędzi, Wiktorii Lenart, dostał wyróżnienie w konkursie „Make Me” na Łódź Design 2010, a Maria Zajac, studentka IV roku, została laureatką konkursu na opakowanie z funkcją kalendarza w Międzynarodowym Konkursie Opakowań STI Design Award 2010 w Niemczech.

Rok 2011 także przyniósł znaczące sukcesy studentom Katedry. Jarosław Kowalczyk zdobył nagrodę WOLDA – Talent Best of Nation WOLDA, a Konrad Cholewka zajął pierwsze miejsce w konkursie na projekt Alfa Romeo Giulia – 2011 (organizator – Centro Stile Fiat, Designforum). W konkursie na najlepsze Dyplomy Projektowe Akademii Sztuk Pięknych 2011 znalazła się nominacja dla Kamila Laszuka za pracę dyplomową „Zestaw obiektów inspirujących dzieci do muzykowania”. Było to wyróżnienie honorowe przyznane przez Jury ogólnopolskiej wystawy prezentującej najlepsze dyplomy projektowe roku akademickiego 2010/2011 z siedmiu polskich wyższych uczelni artystycznych.

Katarzyna Koprowska została laureatką Young Design! 2012, konkursu organizowanego przez Instytut Wzornictwa Przemysłowego. W konkursie na najlepsze opakowanie roku Art of Packaging Poznań 2012, studentka Justyna Antosik wygrała w kategorii „Opakowanie w ruchu”, a Mileny Włodarczyk projekt opakowania na kwiaty został nominowany w kategorii „Perły wśród opakowań”. >

ROLAN
for motorcycling adventure





1

Na szczególną wzmiankę zasługują sukcesy na arenie międzynarodowej. II miejsce w międzynarodowym konkursie „Premio Lissone Design 2011 – Street Furniture” przyznano Justynie Szymczak. Red Dot Award 2012 – Design Concept, za pracę dyplomową – *Zestaw obiektów inspirujących dzieci do muzykowania*, zrealizowaną pod kierunkiem prof. Włodzimierza Dolatowskiego otrzymał Kamil Laszuk. W tym samym roku 2012 Mateusz Wowk został jednym z trzech finalistów prestiżowego konkursu Opel/Vauxhall Cardesignnews Interactive Design Competition.

W minionym roku dyplom Wiktorii Lenart „Worknest” – modułowe stanowisko pracy projektanta – zasłużył na wyróżnienie honorowe w konkursie na „Najlepsze Dyplomy Projektowe Akademii Sztuk Pięknych 2013”. Wernisaż wystawy odbył się w Galerii Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach Rondo Sztuki. Promotorem dyplomu był Jan Kukuła.

Student III roku w Pracowni Projektowania Środków Transportu, Łukasz Myszyński z rozmachem wkroczył w konkurencyjny świat dizajnu, zajmując drugie miejsce w międzynarodowym konkursie na projekt samochodu organizowany przez portal Car Design Insight oraz firmę Volkswagen, przechodząc do finału w konkursie OPEL EWE organizowanym przez firmę OPEL oraz sięgając po wyróżnienie w konkursie MAZDA DESIGN 2014 za projekt MAZDA YUTORI.

Z dziedziny komunikacji wizualnej natomiast Marcin Usarek zajął I miejsce za projekt logo „Museums Over The Borders” w konkursie międzynarodowym, którego organizatorem było Muzeum Archeologiczno-Historyczne w Elblągu. Rok

1. **Kamil Laszuk**, Pracownia Projektowania Produktu – dyplom, prof. **W. Dolatowski**, *Zestaw obiektów inspirujących dzieci do muzykowania*, 2012
Projekt nagrodzony Red Dot Award 2012 – Design Concept (Singapur)
2. **Tomasz Gacek**, *Projekt i wdrożenie do produkcji serii lampowych wzmacniaczy instrumentalnych serii MLC oraz kolumn serii MLC*, 2011, Prezentacja na targach: Musikmesse 2012 Frankfurt, Winter NAMM 2012 Los Angeles, Producent: L Custom Guitar Electronics
3. **Mateusz Wowk**, Pracownia Projektowania Środków Transportu, *Skuter Elektryczny Dino – wizualizacja*, 2010, Wyróżniony w konkursie Mazda Zoom-Zoom
4. **Marta Płonka**, *System Identyfikacji opakowań dla marki BIO IQ*, wdrożony do produkcji, 2013
5. **Grzegorz Rozwadowski**, *Projekt bolidu „Formuła Student”*, Prototyp zrealizowany przez studenckie koło naukowe przy Wydziale Mechanicznym, Politechniki Wrocławskiej, Bolid wziął udział w wyścigu na torze Silverstone, 2010
Fotografie: Archiwum ASP Wrocław

później studentka I roku II stopnia Pracowni Komunikacji Wizualnej Katarzyna Matynia zajęła I miejsce w konkursie na logo Śląskiego Czerwca Projektowego, w wyniku czego rozpoczęła współpracę z Dobrotką w Dobrodzieniu nad realizacją oprawy graficznej tej imprezy. Studentka w ramach ustaleń przygotowała dodatkowo do wdrożenia billboardy, ulotki promocyjne w formie plakatu/afiszu, tabliczki na budynki, lifting strony internetowej, reklamy do magazynów Design Alive i 2+3D. Współpraca trwała od marca do czerwca 2014 r.



2



3

Katedra Wzornictwa ASP we Wrocławiu może się pochwalić wieloma nowatorskimi projektami i wdrożeniami. I znowu koncentrując się wyłącznie na dokonaniach ostatnich kilku lat, w zakresie projektowania środków transportu w 2006 roku projektanci Agata Danielak-Kujda, Włodzimierz Dolatowski i Jan Kukuła wykonali projekt tramwaju niskopodłogowego dla Pesa Bydgoszcz. Grzegorz Rozwadowski wykonał wspólnie ze studentami Politechniki Wrocławskiej projekt i prototyp (!) małego samochodu wyścigowego w ramach międzynarodowego konkursu Formuła Student (2009), a rok później Piotr Jędrzejewski z Piotrem Stockim (projekty siedzisk) zrealizował projekt nadwozia pojazdu pancernego MATV G-10 typu MRAP na podwoziu samochodu Mercedes Unimog dla Domu Samochodowego Germaz. Prace realizowane we współpracy z Wydziałem Mechanicznym Politechniki Wrocławskiej zostały doprowadzone do etapu prototypu (Wilhelm Semanişyn brał udział we wstępnej fazie projektowania).

Bardzo nowoczesny dział projektowania reprezentuje współpraca Wojciecha Wesołka i studentów: Marka Antczaka i Grzegorza Rozwadowskiego, z firmą Techland przy produkcji gry wideo *Nail'd* dla zagranicznego wydawcy Deep Silver. Współpraca polegała na stworzeniu projektów pojazdów, motocykli, samochodów i quadów (2010).



4

Wojciech Wesołek jest już uznanym projektantem jachtów. W 2009 roku zrealizował projekt jachtu Huzar dla firmy Huzar-boats (jacht ten był wielokrotnie nagradzany i prezentowany w międzynarodowej prasie branżowej), w 2012 roku – projekt 26-metrowego jachtu motorowego Manuscript 86 (projekt przeznaczony do produkcji), a w kolejnym roku – projekt 10-metrowego jachtu Vector 10. Otrzymał on Grand Prix Machina Design Awards 2009 i wyróżnienie specjalne w Millennium Yachts Design Awards za projekt jachtu żaglowego WW 60 NET. Tego samego projektanta jacht żaglowy Huzar 28 został finalistą konkursu Męska Rzecz 2010 w kategorii Hobby i Sport.

Jeśli chodzi o projektowanie produktu, w 2009 roku Krzysztof Kubasek wykonał projekt mebla dziecięcego (kojec) wraz z firmą Meble VOX oraz zabawki integracyjnej dla dzieci „Soofa” (oba projekty zakończone wdrożeniem). Dwa lata później zrealizował projekt linii kotłów grzewczych dla firmy Orłański. Produkty te były ekspozowane na wielu branżowych wystawach krajowych i zagranicznych.

Tomasz Adam Gacek jest autorem projektów elementów gitary elektrycznej. Zaprojektował serię lampowych wzmacniaczy, w skład której wchodzi dwa modele wzmacniaczy w formacie „head” oraz 3 modele kolumn, serię obudów do efektów oraz graficzne opracowanie nadruków oraz serię kontrolerów MIDI do systemów gitarowych z graficznym opracowaniem nadruków (2012).

Współpraca Grzegorza Rozwadowskiego z firmą ASTROMAL Spółka z o.o. zaowocowała interesującymi projektami w postaci fotela autobusowego AMA (2012), fotela pomocnika maszynisty lub też elementów stylistycznych motocykla żużlowego.

Nie sposób pominąć wdrożonego projektu przyczepy transportowej dla firmy THULE Brenderup seria 1200 autorstwa Piotra Stockiego (2012)

Wymieniając tylko kilka ze zleceń wykonanych przez Martę Płonkę, wspomnijmy publikację albumową *Zabytki Techniki Dolnego Śląska* dla Politechniki Wrocławskiej i dwa zlecenia dla Zakładu Pracy Chronionej FLORENTYNA, czyli projekty autorskie systemu opakowań na produkty AGD „BOTTI” i systemu opakowań na produkty gospodarstwa domowego „FLORINA” (2012). Marta Płonka wykonała także projekt systemu identyfikacji wizualnej Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu (budynek E) (2012-2013).

Pracownicy Katedry Wzornictwa ASP podejmują się też ciekawych zadań edukacyjno-społecznych. W Centrum Nauki Kopernik w Warszawie Piotr Jędrzejewski we współpracy z Bogdanem Kochanem zrealizował projekt obiektu artystyczno-edukacyjnego „Ćmy”. ((2010) Krzysztof Kubasek zaprojektował wygląd robota społecznego FLASH dla Politechniki Wrocławskiej. (2012)

Złoty medal targów SHK Brno 2011 dla *Systemu regulacji RT-08G TATAREK do kominka z płaszczem wodnym* otrzymał projekt Renaty Bonter-Jędrzejewskiej i Piotra Jędrzejewskiego,

którzy zdobyli też nagrodę „Srebrny Piec” dla *Systemu regulacji RT-08OS GRAFIT* na targach „Kominki 2012” w Poznaniu. Jarosław Kowalczyk zwyciężył WOLDA Talent Best of Nation 2012. Ministerialne Stypendia dla Młodych Wybitnych Naukowców otrzymali jak dotąd Piotr Stocki, Krzysztof Kubasek i Wojciech Wesołek.

Od 2012 roku Akademia Sztuk Pięknych im. E. Gepperta we Wrocławiu prowadzi projekt UE Dolnośląska Sieć Wzornictwa Przemysłowego. W ramach tego projektu Marta Płonka, Jan Kukuła i Piotr Jędrzejewski wzięli udział w kilkudziesięciu audytach technologiczno-wzorniczych przeprowadzonych na zlecenie Urzędu Miasta Wrocławia przez Wrocławskie Centrum Transferu Technologii przy Politechnice Wrocławskiej. Każdy z audytów był zakończony obszernym raportem.

Jest to tylko część dokonań Katedry Wzornictwa w Akademii Sztuk Pięknych im. E. Gepperta. Sukcesy odnoszone przez absolwentów, pracowników i studentów Katedry w działalności twórczej, edukacyjnej i promocyjnej wzornictwa świadczą o tym, że przesłanie pozostawione przez Krzysztofa Meisnera, aby dobre projekty cechowało nowatorstwo, oryginalność i prostota rozwiązań, skutecznie zaowocowało we Wrocławiu kolejnymi pokoleniami świetnych dizajnerów. ■



5



1



DOMINIKA ŁARIONOW

Kantor

czyli jak przyszpilić przedmiot

Na wiosnę 2013 roku we Wrocławiu sklep znanej marki reklamował się hasłem: *Tadeusz Kantor zaprojektował krzesło z betonu. W IKEA udowodniliśmy, że trwałe meble mogą być z drewna.* Autorzy akcji promocyjnej z pewnością nie znali dziejów użytego przez siebie przedmiotu. Odnieśli je jedynie, do rzeźby stojącej na styku ulic Rzeźniczej, Łaziennej i Nowego Świata, której odsłonięcie nastąpiło 8 września 2011 roku. Artysta istotnie zaprojektował obiekt dla miasta, przedstawił go na Sympozjum Plastycznym Wrocław-1970, mimo zapewnień władz, że życia artysty projekt nie został zrealizowany. Rok później powstało 10 metrowe krzesło drewniane przy autostradzie pod Oslo. Budulec okazał się nietrwały i obiekt został zniszczony wraz z pierwszymi jesiennymi wiatrami. Realizacja wrocławska czekała 40 lat, wykonana została z betonu, różni się małym detalem od krzesła jakie w 1995 roku postawiono w Hucisku pod Krakowem. Otóż, na terenie posesji domu Kantora stanęła rzeźba, która chociaż wykonana z betonu,

ale w fakturze zachowała rysunek deski drewnianej. Wrocławski pomnik zatracił deseń, może dzięki temu zaczął swój byt medialny.

Z pewnością krzesło w typie Savonaroli, wedle dociekań Lecha Stangreta, jest jednym z przedmiotów kantorowskich, którym obok deski, parasola czy drzwi artysta stworzył dość bogatą „biografię” w swoich dziełach. Zostało ono uwikłane zarówno w konteksty sztuki plastycznej, stając się obiektem akcji *Cambriolage* (1971), dokonując tytułowego włamania w obszar galerii. Istniało również w obszarze teatru. Na scenie reżyser posłużył się zwielokrotnionym krzesłem, budując Maszynę Aneantyzacyjną, która w spektaklu według sztuki Stanisława Ignacego Witkiewicza *Wariat i zakonnica* (1963) miała służyć do wyrzucania aktorów poza obszar sceny, uniemożliwiając im grę. Specyficzny, bo dźwiękowy obiekt scenograficzny był od momentu swojego powstania eksponowany również jako rzeźba artystyczna. Pozostało jeszcze krzesło Kantora – autora, na którym siedał z boku jako reżyser widowisk teatru

Tadeusz Kantor

1. *Maszyna Aneantyzacyjna*, (Teatr Zerowy), lata 80., 320 x 190 x 180 cm, drewno, metal. Zbiory Cricoteki
 2. Nowy budynek Cricoteki, Kazimierz, 2014
 3. *Szatnia*, (Teatr Niemożliwy), 1973, 260 x 370 x 350 cm, konstrukcja z wieszakami, flanela, filc, drewno, sznurki. Zbiory Cricoteki.
 4. *Przestrzeń sceniczna. Umarła klasa*. (Teatr Śmierci), 1975. 300X300X700 cm. Technika mieszana. Zbiory Cricoteki
- Fot. 1-4 Krzysztof Saj



2



3



4

Cricot 2. Historia teatru każe zestawiać przedmiot z fotelem Moliera, który jest najślynniejszym w dziejach rekwizytem teatralnym, dostrzegł to Jan Kott. Siedząc na nim, dramaturg grał w prapremierze *Chorego z urojenia* i nań upadł, schodząc ze sceny, by umrzeć parę godzin później. Od ponad stu lat stoi dumnie w foyer Comédie-Française w Paryżu, zaświadcza o ciągłości kultury. Dumnie jest wy-

noszony na scenę każdego 15 stycznia, aby upamiętnić dzień urodzin Moliera. Kantor był erudyta, dlatego w sposób świadomy wkiął sztukę w niezwykle konteksty kultury, co powoduje, że historia jednego elementu zawsze była wielowątkowa.

W 1974 roku w wywiadzie udzielonym Wiesławowi Borowskiemu Kantor powiedział, że zasadniczym motywem jego działania jest „odzyskanie” przedmiotu. Jednak artystyczna aktywacja dotyczyła tylko wybranych. Podstawą selekcji była funkcja użytkowa, choć specyficznie interpretowana. Krytyk sztuki zauważył bowiem, że od lat 50. XX wieku artystę interesowały wraki. We wczesnych pismach pojawiają się szczątki mostów czy okrętów. Można powiedzieć, że przemyślenia twórcy wiążą się z ogólną tendencją dostrzeganą wówczas w sztuce, która wywodziła się z chęci pokazania świata zdegradowanego, odhumanizowanego, w czasach po zagładzie. W pracach polskich artystów dostrzeżemy znamiona tego nurtu dopiero w latach 60. ubiegłego wieku, m.in. wraz z cyklem abakanów Magdaleny Abakanowicz, dziełami

Aliny Szapocznikow czy pracami debiutującego w 1961 roku Władysława Hasióra. Zardzewiałe rury, poniszczone szprychy rowerów również w tym okresie wejść do rekwizytorni Józefa Szajny, by później stać się jej stałymi elementami. Zaludniać będą świat ocalałych, którzy w wielokrotnych „Replikach” w latach 70 i 80. wstawać będą z popiołów.

Kantor myślał nieco odmiennie niż większość twórców jego pokolenia. Sposób konstruowania przez niego wywodu, uzasadniającego wybór danego gestu artystycznego, zawsze ma na celu podkreślenie jego odrębności od innych. Zatem dla reżysera Cricot 2 przedmiot w stanie prosperity, jak sam określał, był nieinteresujący. A stawał się obiektem intrygującym w momencie swojego zużycia, wyplucia czy wręcz wyrzucenia, gdyż wówczas ujawniała się jego natura. *Chodzi mi o to, że takie przedmioty pogardzane, nieprzydatne lub spełniające bardzo powszechne i bardzo niskie funkcje mają w sobie potencjał zaskoczenia i ogromny ładunek przedmiotowości*. Borowski pytał dlaczego krzesło, a nie ołówek czy samochód. Kantor uzasadniał, że ołówek jest przedmiotem o pochodzeniu kulturalnym, a samochód w latach 70. XX wieku spełniał funkcje wyrafinowane i reprezentacyjne. Krzesło było przedmiotem związanym z biologicznym życiem człowieka, podobnie jak parasol, ubranie czy worek.

Artysta wykorzystywał przedmioty do budowania hybryd znaczeniowych, co widać nawet przy pobieżnej analizie obecności krzesła. Zachwyca swoboda ich migracji ze świata sztuk plastycznych w sferę teatru. Możliwość taka istniała ponieważ nigdy nie istniał Kantor – tylko reżyser teatralny, twórca widowisk Cricot 2 czy Kantor – tylko artysta malarz, happener, prowokator. Jego dzieło należy do dwóch sfer artystycznych, które wzajemnie się uzupełniają, co paradoksalnie nie jest oczywiste dla badaczy dzieła. Widać to szczególnie w dyskursie, jaki powstał po śmierci artysty. Rozbija się ona dwie odrębne analizy dokonywane przez historyków >

sztuki czy teatrologów. W założeniu twórcy przedmioty były elementami spajającymi dwa światy. Sądzę, że Kantor stosował własny trójpodział pojęciowy na: rzeczy, przedmioty, obiekty z podgrupą bio-obiektów. Pierwsze z nich utożsamiał po trochu z użytecznością podobną do funkcji dzbanka w eseju Martina Heideggera, gdyż można umieścić w tej grupie młotki, gwoździe, a nawet paki służące do transportu czy kołatki purimowe, grające w spektaklach. Przedmiotom można dopisać przymiotnik „artystyczne”. Należały do nich owe biedne elementy rzeczywistości, których wyrzucenie niosło w sobie ukryty potencjał transformacji. Należy wyraźnie zaznaczyć, że artysta nigdy nie brał przedmiotu „z ulicy” i go biernie wprowadzał w sferę sztuki. Każdy element, pojawiający się w akcji artystycznej czy na scenie, choćby był wyciągnięty ze śmietnika, ulegał odkształceniu. Dlatego przedmioty traciły swą „rzeczowość”, na korzyść „przedmiotowości”. Obiekty to ostatnia dość szczególna kategoria, były z technicznego punktu widzenia budowane z kilku rzeczy. Powstawały odrębne formy, często nawiązujące do funkcji/kształtu przedmiotu, jak wspomniana wyżej *Maszyna* zbudowana z kilkunastu krzesel czy *Wynalazek pana Daguerre* skonstruowany z obudowy aparatu i karabinu maszynowego, który w *Wielopolu*. *Wielopolu* (1980) miał iść śmiertelnie zadanie. Podobnie dzieje się z bio-obiektami, które posługują się ciałem ludzkim traktowanym przedmiotowo, zespalaając je z rzeczą, np. Staruszek z kukłą swojego dzieciństwa na plecach z *Umarłej klasy* (1975). Powstał dyskurs z Bauhausem czytany w Cricot 2 nieco à rebours. Oskar Schlemmer dążył do zatarcia figury ludzkiej w przestrzeni sceny. W *Balecie triadycznym* (1922) chodziło mu o uzyskanie takiego odkształcenia, aby dokonać zaburzenia fizyczności ciała ludzkiego. Kantor myślał odwrotnie, nie chciał zniszczyć człowieka tylko wykorzystać do budowy obiektu swojej przestrzeni, relację niniejszą Andrzej Turowski określał mianem pasożytnictwa.

Wyizolowania rzeczy dokonał Kantor, mówiąc, że bardziej go interesuje, jak ktoś nazwie go twórcą parasola czy deski lub gigantycznej koperty niesionej

przez listonoszy z happeningu *List* (1967), niż jak się o nim mówi jako o malarzu czy reżyserze. Przedmioty zostały przez twórcę umieszczone, a raczej zawieszono w wykreowanej idei rzeczywistości najniższej rangi. Można jedynie w tym miejscu zaznaczyć pewien paradoks, gdyż wszystkie należą z jednej strony do sfery ekonomicznej, wchodzącej w przewrotny sposób w dyskurs z ideą marksizmu, tak istotną dla ubiegłego wieku; z drugiej zaczynają istnieć w odmiennych kontekstach kultury, które mogą być różnie postrzegane również w wymiarze jej historii. Artysta poprzez wyabstrahowanie przedmiotów z prozy rzeczywistości życia i przeniesienie w realność sztuki, odebrał im funkcję nałożoną przez kulturę społeczną i uzus, w ten sposób wykreował nowe znaczenie. Gdybyśmy chcieli uprościć zagadnienie, można powiedzieć, że posługiwał się obiektem traktowanym jak rekwizyt, rodem z magazynu teatralnego. Byłoby w takim stwierdzeniu wiele racji, tylko że nie byłoby ono do końca prawdziwe. Na przykład badacz form scenograficznych czyli obiektów usytuowanych w przestrzeni trójwymiarowej od razu dostrzeże szereg finezyjnych różnic, którymi Kantor się posługiwał, gdy w wyniku zainicjowanej przez siebie akcji „wyjmuje” przedmiot z jego rzeczywistości i nakłada nań kostium. Ten skomplikowany proces jest autonomicznym działaniem artysty, który sam był głównym podmiotem, będąc jednocześnie również przedmiotem swojej sztuki. On sytuował się w centrum dzieła, wokół którego stwarzał swoją własną rzeczywistość i w niej się realizował. W jednym z filmów dokumentalnych Kantor dokładnie tłumaczy swoje rozumienie otaczającej go rzeczywistości. Przywołuje obraz budynku banku z września 1939 roku, z okien którego lecą nieistotne, z punktu widzenia wydarzeń wojennych, dokumenty. Świat, w którym one miały jakiegokolwiek znaczenie właśnie przestawał istnieć. Zdarzenie umocniło artystę w przekonaniu, że rzeczywistość w ogóle nie istnieje, postrzegamy jedynie rzeczywistość, która została wykreowana na dane potrzeby. Takie podejście spowodowało swobodne umiejscowienie siebie w centrum, wokół którego niemalże na linii okręgu stwarzał poszczególne elementy: plastyczne,



Przedmioty zostały przez twórcę umieszczone, a raczej zawieszono w wykreowanej idei rzeczywistości najniższej rangi.

Tadeusz Kantor

1. *Trąba Sądu Ostatecznego*

(z *Cricotage'u* *Gdzie są niegdyś śniegi*), lata 80. Tuba; przedmiot gotowy z mosiądzu; metal lakierowany, tkanina, drewno.

Zbiory Cricoteki

2. *Krzyż* (ze spektaklu *Wielopole*, *Wielopole*), 1980. 190 x 275 x 60 cm. Krzyż: stare drewno pomalowane akrylem i lakierem, metal, wózek do krzyża, metal lakierowany, filc.

Zbiory Cricoteki

Fot. 1–2 Krzysztof Saj



teatralne, happeningowe, taszystowskie, a wszystkie one były awangardowe, choć różnie rozumiane.

Historia przedmiotu w ujęciu awangard dwudziestego wieku wytwarza wokół Kantora odrębny dyskurs, który łączy go z Marcellem Duchampem, surrealistami czy konstruktywistami. Wydaje się, że Kantor działał przeciwnie niż artyści tych nurtów. Wprowadzał przedmiot zwykły w obieg sztuki, dokonując odkształcenia, ale zachowując „przedmiotowość”, co odróżniało go od Duchampa. Ten ostatni podzielił wykreowaną przez siebie idee ready-made na 6 kategorii, które w 1941 roku symbolicznym gestem zamknął w małym pudełku, umieszczając w nim miniaturowe repliki dzieł, *Boîte en valise* (1941). Kantor również odcinał się od erotycznie nacechowanej cudowności, jakiej chętnie poszukiwali w przedmiotach Man Ray czy Salvadore Dali. Należy zaznaczyć, że posługiwanie się erotyzmem w sztuce nie było obce twórcom Cricot 2. Artysta oscylował raczej w stronę użyteczności oraz powszechności danego obiektu, łącząc utylitaryzm jedynie ze sferą sztuki, nie ideologii, jak chcieli twórcy rosyjscy lat 20. ubiegłego stulecia. Dla Kantora liczyło się operowanie czymś, co nazywał *pregzystującą realnością w sztuce*. Wykluczało ono postępowanie związane z grą z rzeczą, gdyż ono prowadzi do tworzenia iluzji rzeczywistości. Przedmioty wzięte wprost z życia trzeba na potrzeby sztuki zaanaektować, czyli inaczej wyizolować z wszelkich sytuacji, mogących nawiązywać do ich rzeczywistych czy normalnych wedle Kantora funkcji. Należy zwyczajnie ich użyć, w sposób, który można określić mianem niezgodności z właściwym zastosowaniem. Dzięki temu dochodzi do opanowania, przyszpilenia bądź złapania przedmiotu in flagranti, aby go wpleść w czynność po prostu bezinteresownie.

O co tak naprawdę chodzi? Kantor przeczuł zmianę estetyczną, którą określił wyraźnie Jean Baudrillard, mówiąc że nowoczesność była erą podmiotu, a ponowoczesność jest erą przedmiotu. I choć francuskiemu filozofowi bardziej chodziło o wzrost konsumpcyjnego charakteru społeczeństw, wyraźnie za nim podąża sztuka, która od II połowy XX wieku coraz bardziej rozbudowuje sferę związaną z estetyką rzeczy. Krakowski twórca, wydaje się, przeczuwał, że przedmioty będą oddziaływać na wszystkie obszary działań artystycznych w XXI wieku. To może tłumaczyć jego strategię umieszczającą rzecz w centrum. Podstawą większości gestów jest przedmiot, wokół którego Kantor zdaje się budować dzieło. Jego wymowa daleko wykracza poza metaforę wytworzoną przez dany element, ulegający reifikacji. I tak tekst wstępny do *Umarłej Klasy*, mówi o szkole, pustej ławce szkolnej, sferze porzuconej przez człowieka w okresie wakacji, ale niosącej w sobie potencjał tajemnicy, podglądanej przez szybę. Na scenie później zagościły wszystkie przedmioty, łącznie z oknem. Budowały już zupełnie inną historię.

Wydawało się, że owa kategoria przedmiotowości tak rozbudowana przez Kantora stanie się głównym elementem toczących się dialogów artystycznych z jego dorobkiem. Sebastian Cichucki i Łukasz Ronduda, kuratorzy wystawy „Co widać. Polska

sztuka dzisiaj”, zorganizowanej w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie (14.02.-31.06.2014), wskazali na przedmiotowość jako jedną z kategorii najbardziej rozwijanej przez współczesnych artystów. Jednak nie postrzegają oni nazwanych przez siebie biednych rzeczy w kontekście kantorowskim. Natomiast, analizując prace niektórych artystów, jak chociażby Roberta Kuśmirowskiego, który w Warszawie pokazał *Telegrafon* (2013), nietrudno o pewne skojarzenia. Rzeźba przypominała wielofunkcyjne maszyny kantorowskie, których częściowo obnażony mechanizm ujawniał strukturę, tworząc autonomiczną, dźwiękonaśladowczą, samodzielną formę. Podobne działanie widać w pracy Gizeli Mickiewicz, *Nie za daleko* (2012). Artystka zajęła się taborettem, którego Kantor nie lubił. Wydrążyła go i odkształciła, wydobywając z niego potencjał tajemnicy. Sądzę, że magia obiektu, który poprzez działanie ujawnia swoją inną naturę, należała do sfery zainteresowań twórcy Krzesła. Jemu też spodobałaby się praca Moniki Sosnowskiej *Bar* (2013). Obiekt powstał w oparciu o znaleziony na terenie Stoczni Gdańskiej tzw. moduł barowy. Całość sprawiała wrażenie poskręcanej dynamicznej struktury, dodatkowo osadzonej w polityczno-historycznym kontekście. Kantor użył krzesel z jednego z kościołów w Krakowie do budowy wspomnianej już *Maszyny Aneantyzacyjnej*. Nigdy nie wypierał się pochodzenia przedmiotów, raczej ich historia konstruowała znaczenie rzeźby. Łukasz Surowiecki w swojej pracy *Wózki* (2012) wykazał, że istnieje nić powiązania pomiędzy Kantorem a Władysławem Hasiorem. Praca młodego artysty jest zawieszona pomiędzy działaniem artystycznym i społecznym. Tytułowy przedmiot został wzięty od bezdomnych z Bytomia, kreując nie tylko artefakt, ale również uzyskując zainteresowanie mieszkańców. Artysta krakowski zobaczyłby w nim rzeźbę rzuconą w galerii, na wskroś teatralną, a Hasiór dostrzegłby potencjał surrealistycznej cudowności. Wystawa warszawska pokazała, że artyści chętnie sięgają po przedmioty biedne i czasem w sposób nie do końca świadomy korzystają z kantorowskich osiągnięć.

Imaginarium artysty zamknięte w fantasmagorycznym pokoju wyobraźni skrywa z pewnością jeszcze kilka tajemnic, które domagają się konfrontacji nie tyle z badaczami, co przede wszystkim z artystami. O tym marzył Kantor, budując swoją Cricotekę czyli własne Archiwum. Znajdowało się ono w kamienicy przy ulicy Kanoniczej w Krakowie, sytuując się jednocześnie w centrum starego miasta, ale poza głównym traktem. Po ponad trzydziestu latach, we wrześniu 2014 otworzono nowy budynek Cricoteki. Znajduje się on po przeciwnej stronie krakowskiej dzielnicy Kazimierz, a jego architektura nawiązuje do kantorowskiego nurtu Pomników Niemożliwych, podobnie jak wspomniane krzesło. Dawny dziewiętnastowieczny budynek wodociągów miejskich zyskał niezwykłą nadbudowę. Ponad nim wznosi się żeliwno-szklany most, który wisi niczym obiekt fantasmagoryczny. Miasto zrobiło artyście niezwykle prezent z okazji zbliżających się setnych urodzin 6 kwietnia 2015 oraz urzędowo zadekretowanego Roku Kantora. Sądzę, że przyczyni się on do renesansu analiz, odniesień do tej bogatej twórczości. ■

LILA DMOCHOWSKA

ET BER design

- mroczny przedmiot pożądania

Niedawnymi czasy dzieła ze znakiem firmowym ET BER królowały w dwóch wrocławskich galeriach BWA równolegle: „Mycie twarzy” (Galeria Szklą i Ceramiki, pl. Kościuszki 9/10) oraz „Jedząc Marilyn Monroe” (Galeria Awangarda, ul. Wita Stwosza 32). Ekspozycje te mogłyby istnieć niezależnie, jednak wzajemnie się dopełniały i miały wspólne inspiracje, którymi były pieniądze, polityka i seks – trzy rzeczy, które według autorki rządzą światem. Wystawę upamiętnił unikatowy, bogato ilustrowany katalog z tekstami Alicji Klimczak-Dobrzanieckiej i Mikaela Kihlmana. Rozmach, jaki towarzyszył obu ekspozy-

Warlikowska od ręki mogłaby uzyskać stosowne rekomendacje, aby na arenie międzynarodowej godnie reprezentować kondycję polskiej sztuki najnowszej.





2

Małgorzata Et Ber Warlikowska

1. *Multipregnant Zeus* lampka (WUNDERKAMMER ART Lokal Noc Kultury Opole 2013) szamot z porcelitem serigrafia wypalana 860C, 2012, fot. Grzegorz Gajos
2. *Domowy Nomad* (Nomadic Party ART Lokal Noc Kultury Opole 2012) Porcelana "Krzysztof" serigrafia wypalana 860C, 2013, fot. ET BER
3. *Maselniczka Porcelana* "Krzysztof" serigrafia wypalana 860C, 2013, fot. ET BER



3

cjom, a także różnorodność technik i jakość wykonania prac sprawił, że moim zdaniem Warlikowska od ręki mogłaby uzyskać stosowne rekomendacje, aby na arenie międzynarodowej godnie reprezentować kondycję polskiej sztuki najnowszej. Autorka tych dzieł jest bowiem artystką wyjątkowo uzdolnioną i niestrudzoną, która nie oddziela pracy twórczej od prywatnego życia – dla niej SZTUKA jest najważniejsza...

Przy okazji tych wystaw nasza mnie refleksją, że prace ET BER z powodzeniem mogłyby wypełnić jeszcze jedną przestrzeń wystawienniczą, jaką jest galeria BWA Design. Z potężnego drzewa różnorodnej twórczości Warlikowskiej wyrasta bowiem pokaźna gałąź przedmiotów użytecznych, które – spełniając wszelkie wymogi dzieła sztuki – umożliwiają szczęśliwym posiadaczom czerpać satysfakcję z codziennego ich >



1



2

używania, przez co skutecznie eliminują u właścicieli monotonię dnia codziennego, a u gości wzbudzają ekscytację. Tego typu design nie powstaje w ilości hurtowej – po prostu szefowa „Pracowni Ekspansji Graficznej” z Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu lubi od czasu do czasu naznaczyć swoją charakterystyczną grafiką przedmioty codziennego użytku, takie jak talerz, umywalkę, kafel albo donicę. Kompozycje jej autorstwa nałożone na pleksi mogą znakomicie spełniać rolę witraża, odbite na materiale zachęca do uszycia poduszki, a z pozoru bezużyteczne rzeźby posłużą niekiedy jako wieszaczek, świecznik, stolik pod filiżankę albo półka na książkę...

Wszystkie prace ET BER charakteryzuje niepokojąca energia i mroczna estetyka, która u wielu konserwatywnych odbiorców wzbudza mieszane uczucia. Z własnego doświadczenia wiem jednak, że nawet najbardziej zatwardziały koneser klasycznego piękna w sztuce, częstowany potrawami z talerza naznaczonego piętnem Warlikowskiej albo zmuszony do mycia rąk w jej umywalce, po pewnym czasie oswaja się z tym frapującym dziełem i taki mroczny design staje się dla niego przedmiotem pożądania... ■



3

Małgorzata Et Ber Warlikowska

1. Miska Porcelana "Krzysztof" serigrafia wypalana 860C, fot. Lila Dmochowska
2. Pisuar, serigrafia wypalana 860C, 2009, fot. ET BER
3. Mleko Marilyn Monroe, szkło serigrafia wypalana 530C (Jedząc Marilyn Monroe Galeria BWA Awangarda (24.01.2013- 02.03. 2014), fot. Grzegorz Gajos
4. Miska Porcelana "Krzysztof" linoryt (!) wypalany 860C, 2014, fot. ET BER
5. Wojownik, szamot wypalany w piecu węglowym, 2006, fot. Lila Dmochowska



4



5

1. **Karolina Krawczyk**,
Opowieści ceramiczne – kompozycja figuralna,
 – dyplom magisterski,
 2011, promotor
 prof. **Grażyna Płocica**
2. **Anna Bujak**,
Archeologia form – dyplom
 magisterski, 2011,
 promotor prof. **Christos
 Mandzios**
- Fot. 1–2 Grzegorz Stadnik



MARIA ACHINGER

Nowe światy na Nowym Targu

Gdzie lepiej zaprezentować młodą sztukę, jeśli nie w centrum miasta, na uczęszczanym placu, w sąsiedztwie hali targowej, urzędów, wyższych uczelni i zabytków? Na trasie codziennych wędrówek wielu wrocławian i licznych przyjezdnych powstała miniaturowa galeria. Skromna, organicznie wpisana w architekturę Nowego Targu, powierzchnia otwiera się na plac z dwóch stron – od wschodu i zachodu. Od grudnia 2013 roku przechodnie mijają tam prace dyplomowe artystek, które wybrano do pierwszej edycji projektu „Młoda rzeźba w przestrzeni miejskiej” [1]: Anny Bujak i Karoliny Krawczyk. Od sztuki dzieli ich tylko szyba i nawyk patrzenia pod nogi.

We wschodniej witrynie schroniło się stado. Stalowe zwierzęta (sarny? jelonki?) zdają się uważnie rozglądać wokół siebie, węsząc i przestępując z nogi na nogę. Grupa pełna jest napięcia, zaraz w okamgnieniu zerwie się, skoczy i pogalopuje w inne, bardziej ustronne miejsce. Jak często zdarza nam się podejść do dzikich zwierząt na tak niewielką odległość? Zbliżając się do pracy Anny Bujak, instynktownie zwalniamy kroku, stopy kładziemy ostrożnie, cichutko, byle nie spłoszyć tej wspaniałej grupy.

„Stado” z 2011 roku – dyplom pod kier. prof. Christosa Mandziosa – cechuje wyjątkowa plastyczność. Jeden rzut oka wystarcza, by formy ożyły, zaczęły się poruszać i spojrzały w naszą stronę. Jak to możliwe, skoro ich łatanym, syntetycznym kształtom brak dosłowności, a smukłym grzbietom – głów? W jaki sposób praca młodej rzeźbiarki tak silnie oddziałuje

na widza, łatwo generuje skojarzenia oraz niepostrzeżenie, i jednocześnie głęboko, zapada w pamięć? Odpowiedzi należy szukać w zaskakującej dojrzałości młodej artystki, dojrzałości, która promieniuje zarówno z tematu, jak i sposobu jego opracowania.

Zwierzęta są u Anny Bujak naturalnym punktem odniesienia dla człowieka, odwołują się do tego, co nieświadome, trudne i drażniące. Prowokują, budzą niepokój, domagają się dopowiedzenia. W tym twórczym przekształceniu posiadają siłę przyciągania, która cechuje tylko najlepszą, wynikającą z pogłębionej refleksji sztukę. Przez prosty gest dekapitacji, formy te pozostają otwarte niczym naczynia. Mieszczą w sobie mnogość znaczeń, konotacji, emocji.

Rzeźbiarka nie chce wpisywać się w nurt sztuki zaangażowanej, ale – zagadnięta o wątki polityczne i ekologiczne – robi znaczącą pauzę. Zostawia wiele miejsca na jednostkową interpretację. Niewątpliwie jednak sztuka ta pozostaje w dialogu z osiągnięciami humanistyki spod znaku *animal studies*. Ktoś, kto choć część intelektualnej drogi przeszedł w towarzystwie Petera Singera, Giorgio Agambena czy Jacquesa Derridy, w naprężonych sylwetkach dostrzeże chęć ucieczki, a w ziejących pustką szyjach – niemą skargę. Czy rzeźby Bujak nie stanowią doskonałego wcielenia Agambenowskiej koncepcji „otwartości” granic między *l'uomo i l'animale*? [2] W istocie, artystka zaznacza, że interesuje ją pewna, trudna do zbagatelizowania, wspólność między człowiekiem i zwierzęciem. Wspólność owa domaga się zawieszenia

1 Patronem tego projektu jest „Wrocław 2016 Europejska Stolica Kultury”, przestrzeń wystawienniczą udostępniają partnerzy: Immo Park Sp. z o.o. oraz Motaengil Central Europe SA, a całość koordynują Bożena Sacharczuk (Katedra Ceramiki) i Beata Urbanowicz (Urząd Miejski Wrocławia).

2 Problem ten przedstawił autor w pracy *L'aperto. L'uomo e l'animale* z 2002 roku, której fragmenty przełożył Paweł Mościcki w „Krytyce politycznej”, nr 1, lato 2008, s. 124-138.



2

kategorialnych podziałów, wyznaczając w zamian nowy, niezbadany jeszcze horyzont.

Niezależnie od odczytania, pracom Bujak warto się przyjrzeć z uwagi na wyjątkowo udany mariaż estetyki realistycznej z abstrakcją. Artystce udało się za jednym razem przeskoczyć i nad kiczem, i naiwną agitacją. Jej nowsze, prezentowane na kilku wystawach prace potwierdzają wysoki poziom artystyczny i kontynuują opowieść o archetypach, lękach i niepewności.

Zupełnie inną opowieść snuje po zachodniej stronie Nowego Targu Karolina Krawczyk. Usadziła na ławce trzy kobiece postaci w nieokreślonym wieku. Ich potężne, rozlewające się sylwety ospale reagują na zewnętrzny świat. Stanowią doskonały kontrast dla zwinności i lekkości form na naprzeciwku. Już z daleka słychać ich miarowe sapanie. Niech nas jednak nie zmyli ten chwilowy bezruch! W nieśpiesznej obserwacji tli się życie – kto nie wie, co to podwórkowa siesta, poobiednie zawłaszczanie parapetów i ławek, ten nie ma pojęcia, ile w tym lenistwie uśpionego potencjału, który wybuchnąć może, gdy nadarzy się okazja. Trzy gracje w towarzystwie kota, psa i różowego ptaszka zdają się tylko czekać na właściwy moment, by...

Opowieści ceramiczne z 2011 roku (dyplom w pracowni prof. Grażyny Płocicy) podążają tropem rysunkowych i ilustracyjnych zainteresowań młodej artystki. Stanowią genialne w swej prostocie przeniesienie kreski na białym papierze w linię na jasno szklawionym szamocie. Postaci, na które zerkają uważni przechodnie, należą jednocześnie do dwóch światów: dwu- i trójwymiarowego. Przez swą rysunkowość wyraźnie odcinają się od tła, przez pulchną plastyczność – zyskują walor realnej obecności.

Poczucie humoru chroni od hysterii i pozwala sprowadzać rzeczy tego świata do właściwych wymiarów – pisał przed laty Bolesław Miciński [3]. Praca Karoliny Krawczyk jest nim przesycona. Jej ceramiczne formy wprowadzają nas w świat pogodny, pełen zaskakujących możliwości. Poruszają wyobraźnię, puszczają w ruch fabułę, która

poprowadzić może w nieoczekiwanym kierunku. Ludzka skłonność do konstruowania opowieści jest tym, co fascynuje artystkę: *Gdy widzimy jakieś przedstawienie człowieka, od razu zaczynamy się zastanawiać nad tym, kim jest osoba przedstawiona i jak żyła. Sami mimowolnie zaczynamy sobie dopowiadać jej historię* [4]. Jaką opowieść proponuje nam Krawczyk? Na wpół magiczną i realistyczną. Odrzucmy trop moralizatorski – na to za dużo tu dowcipu i lekkości.

Rzeźby te animują się same, bez specjalnego wysiłku ze strony widza. Znowu wypada pochylić się nad imponującą techniką, która pozwoliła nadać całości kompozycji tak naturalny, niewymuszony charakter. Zwaliste ciała z kruchej materii, w niewiele zasłaniającej bieleźnie siedzą sobie na ławce tak zwyczajnie i spokojnie, że nie śmiemy im przeszkadzać. Choć to one obserwują przestrzeń, same także przyciągają uwagę, nie mniej skutecznie niż stalowe zwierzęta z drugiej strony placu.

Każda sztuka stwarza nowe światy, robi miejsce dla nieoczekiwanego. Jeśli użyczy się jej przestrzeni publicznej, pierwiastek nieoczekiwanego wzrasta, pojawia się szansa nieskrępowanego dialogu z odbiorcą, poszerza się horyzont znaczeń [5]. Projekt realizowany na placu Nowy Targ to wspólne przedsięwzięcie wrocławskiej Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta oraz Urzędu Miejskiego. W kolejnych odsłonach przeszklone witryny pomieszczą inne rzeźby młodych twórców związanych z miastem. Przykro będzie żegnać się z pracami Anny Bujak i Karoliny Krawczyk – tak swobodnie wpisują się w życie na placu, że stały się jego doskonałym uzupełnieniem. Kto wie, może znajdzie się dla nich miejsce w jakiejś innej, otwartej przestrzeni? W końcu wrocławskie ulice i place nie cierpią na nadmiar znakomitej rzeźby... ■

4 Cytat pochodzi z pracy magisterskiej K. Krawczyk pt. *Narracja i Fabuła w sztuce gliny na wybranych przykładach*.

5 O tym, jak bardzo niespodziewane mogą być efekty takich prób, niech zaświadczy fakt, iż „Stado” Anny Bujak próbowano nawet „uwolnić”: w połowie lipca młoda dziewczyna wybiła szybę we wschodniej witrynie i usiłowała wynieść z niej stalowe formy, utrzymując, iż trzeba je wyswobodzić. Dane sprawczyńi zachowała dla siebie wrocławska policja, podobnie jak szczegóły całego zdarzenia. W czasie przygotowywania niniejszego tekstu do druku (wrzesień 2014) rzeźby Anny Bujak dalej nie powróciły na właściwe miejsce.



1



2



3



4

ANITA WINCENCJUSZ-PATYNA

Konteksty (ceramiczne) Bożeny Sacharczuk

Bożena Sacharczuk swoją wystawę prac ceramicznych (wrzesień 2014 r.) określiła mianem „Konteksty”. Tytułowe „konteksty” wskazują główne tropy interpretacyjne podjętej przez autorkę w przestrzeniach wrocławskiego Muzeum Narodowego refleksyjnej podróży w świat sztuki. Podróż ta wyznacza współczesne dokonania artystki: w inspiracji mniej lub bardziej odległą w czasie sztuką historyczną. Ta ekspozycja jest jednak wyrazem sytuacji odwrotnej, kiedy ceramiczne „ciała obce”, wkraczając w aranżację fragmentów stałych ekspozycji muzealnych, budują nową sieć znaczeń, generują intrygujące spotkania i dialogi między różnymi artefaktami. Sacharczuk inteligentnie i niezwykle wrażliwie czerpie z dorobku minionych epok, sięga do rytmu form, proporcji, zabiegów stylistycznych czy kolorystyki charakteryzujących poszczególne style (gotyk, barok, klasycyzm, polski modernizm), a z drugiej strony prowadzi swoistą grę ze zbiorami muzeum, dość nobliwej placówki, raczej o koturnowym charakterze wystawienniczym.

Stworzone przez Sacharczuk obiekty ceramiczne do konkretnych wnętrz i przestrzeni, w których na stałe rezydują obrazy i rzeźby, wpisują się w działania site specific. Choć pewne jest, że prezentowane prace jej autorstwa poradziłyby sobie bez muzealnego entourage'u, a i ekspozyty szacownej instytucji nie ucierpią po zamknięciu wystawy, to warto jednak pochylić się

z uwagą nad uniwersalnym językiem plastyki: malarstwa, rzeźby i ceramiki, jaki wspaniale wybrzmiewa dzięki temu zestawieniu. Artystka w pełni świadomie, a nawet celowo, uległa inspiracji sztuką dawną, postanowiła też skomentować ją w sobie właściwy sposób.

Punktem wyjścia, a zarazem początkową stacją tej oryginalnej podróży jest gotyk. Zgromadzone w tym kontekście formy, powstałe z gliny, zachowują w sobie charakterystyczne wydłużenie „sylwety”. Ten średniowieczny wertykalizm podkreślony jest rytmem wgłębień jako żywo przypominających kaskady fałd szat okrywających figury drewnianych rzeźb gotyckich. Śledzenie hipnotyzującego duktu ukształtnych fałdowań może stać się inspirujące nie tylko dla mediewisty czy studenta historii sztuki. Niezmiernie ważna w tym zespole prac jest także wybrana dla nich kolorystyka. Ciemne, głębokie tonacje przywodzą na myśl wiekowe obiekty, często skryte pod patyną czasu: nierównomiernie pokryte kurzem i okopcone dymem świec. W jednej z ceramicznych prac można się nawet doszukać dalekiego echa postaci Madonny z Dzieciątkiem – popularnego typu reprezentacyjnego średniowiecznej sztuki sakralnej.

Zbiory baroku pointują obłe formy, jakby wciąż aktywnie pulsujące pod skorupą gliny. Materia wypycha się na zewnątrz w postaci niespokojnych krągłości. Odnajdziemy w nich znacznie więcej ekspresji niż w poprzednim zestawie. Kolorystyka jest tu także

o wiele wyrazistsza. Intensywny, magnetyzujący kobalt i złocenia stanowią o niezwyklej dynamice obiektów ceramicznych, w których artystka bardziej zdecydowanie stosuje też asymetrię. Polichromie przynoszą intrygujące spektakle zewnętrznej warstwy szklwienia świetnie wpisujące się w teatralność epoki baroku.

W galerii sztuki europejskiej przełomu XVIII i XIX wieku zagościła biel zewnętrznej warstwy prac Sacharczuk. Czysta, wyrazista, pozwalająca skoncentrować się na formie w niemal matematycznych wyciśnięciach. Artystka próbuje tu wysledzić klasycyzm i jej reguły estetyczne. Uwypukla proces ewolucji formy od tej najprostszej, najbardziej syntetycznej do jej coraz większego stopnia skomplikowania, idąc w stronę formy właściwie już abstrakcyjnej. Klarowność rysunku, przejrzystość kompozycji zgromadzonych tu obrazów wpłynęła na chęć autorki uzyskania form doskonałych, pozbawionych jakichkolwiek zbędnych elementów. Decyzja o wyborze czystej bieli, pozwalającej skupić się na formie ceramicznych prac była pierwszym, jakże racjonalnym, krokiem Sacharczuk w drodze do osiągnięcia artystycznego celu.

Czwarta odsłona ma miejsce w bezpośrednim sąsiedztwie współczesnej sztuki polskiej. To, co daje się zauważyć przede wszystkim, to wyciszone pastelowe gamy kolorystyczne, jakby wyniesione z martwych natur tętniących podskórnym życiem. Żółcienie, zielenie, błękity, szarości, niby niepozorne, a tak bogate w swojej

Bożena Sacharczuk

1. Z cyklu „Impresje” – Dialog z Naturą III, 2014
 2. Cykl „Alegorie”, 2014
 3. Cykl „W kontekście sztuki”, 2014
 4. Z cyklu „Portrety” – II,VI, 2014
 5. Z cyklu „Materie” – I, 2014
 6. Z cyklu „Materie” – III, 2014
 7. Z cyklu „Impresje” – II, 2014
- Fot. 1-7 Bożena Sacharczuk
 Fotografie zostały wykonane z wykorzystaniem eksponatów prezentowanych na wystawach stałych MN: Sztuka śląska XII-XVI w.; Sztuka śląska XVI- XIX w.; Sztuka polska XVII-XIX w.; Sztuka europejska XV-XX w.



5



6



7

powściągliwości. Rejestrują zmiany nastrojów, zwroty codziennych, zwyczajnych i niezwykłych historii. Dyskretnie, z wycuciem toczą istotne, prawdziwe opowieści. Toczają przekonująco, bo same są wszak utoczone na kole garncarskim przez ich twórczynię.

Wreszcie stacja docelowa – przestrzeń atrium. Tu znalazł się największy zbiór ceramicznych prac Sacharczuk. Tak charakterystyczne dla niej kuliste formy, różniące się nieco wielkością, detalem, sposobem ukształtowania centralnego wgłębienia, w którym strukturalnie dzieje się zawsze najwięcej. Zestawiono tu kilkanaście obiektów, formalnie neutralnych, a zarazem wykonanych w gamie szarości. Tym razem to one budują kontekst dla otoczenia. Z tego niejako neutralnego zespołu przebija bowiem, użyty przez autorkę w tytule slogan: *Ja też jestem zaangażowana!* To artystyczne credo, czy niemal wykrzyczany w streetartowym stylu manifest postawy twórczej. W obszernej, na swój sposób otwartej przestrzeni wnętrza muzeum prace artystki tworzą własną narrację, stają się stadem tajemniczych organizmów, które sprawiają wrażenie jedynie

zastygłych na krótko. Jakby zagościły tu na chwilę w swoim tajemnym nomadycznym żywocie.

Choć obiekty zaprojektowane przez Sacharczuk nie mają w sobie nic z użytkowości, która była wszak siłą sprawczą pierwszych naczyń człowieka, to jednak wpływają na genezę ich kształtów. Stąd mamy prawdopodobnie naturalne skojarzenia z kształtami mis, a nawet lektyków, kraterów czy odległym, ale jednak podobieństwem do amfor. Artystka pozostawia ślady starożytnego rodowodu, ale jej wrażliwość estetyczna, intuicja i głębokie wycucie formy oraz właściwości pierwotnego tworzywa pozwalają podejmować coraz to nowe tropy i odnajdywać się w nowych kontekstach.

Pokora wobec nieprzewidywalności materii, zaciekawienie efektami kolejnych eksperymentów, ciągle poszukiwanie nowych możliwości, jakie przynosi aktywnemu twórcy ta dyscyplina plastyki, owocują nieodparcie fascynującymi obiektami sztuki. W przypadku tej wystawy artystka nie tylko zbudowała konteksty, ale także, a może przede wszystkim, pilnie ich nasłuchiwała. ■

Wystawa „Konteksty”
 Bożeny Sacharczuk,
 Muzeum Narodowe we Wrocławiu
 9-28 września 2014 r.
 Kurator wystawy:
 Barbara Banaś



1

MAGDALENA KOMBORSKA

Rafał Boettner-Łubowski

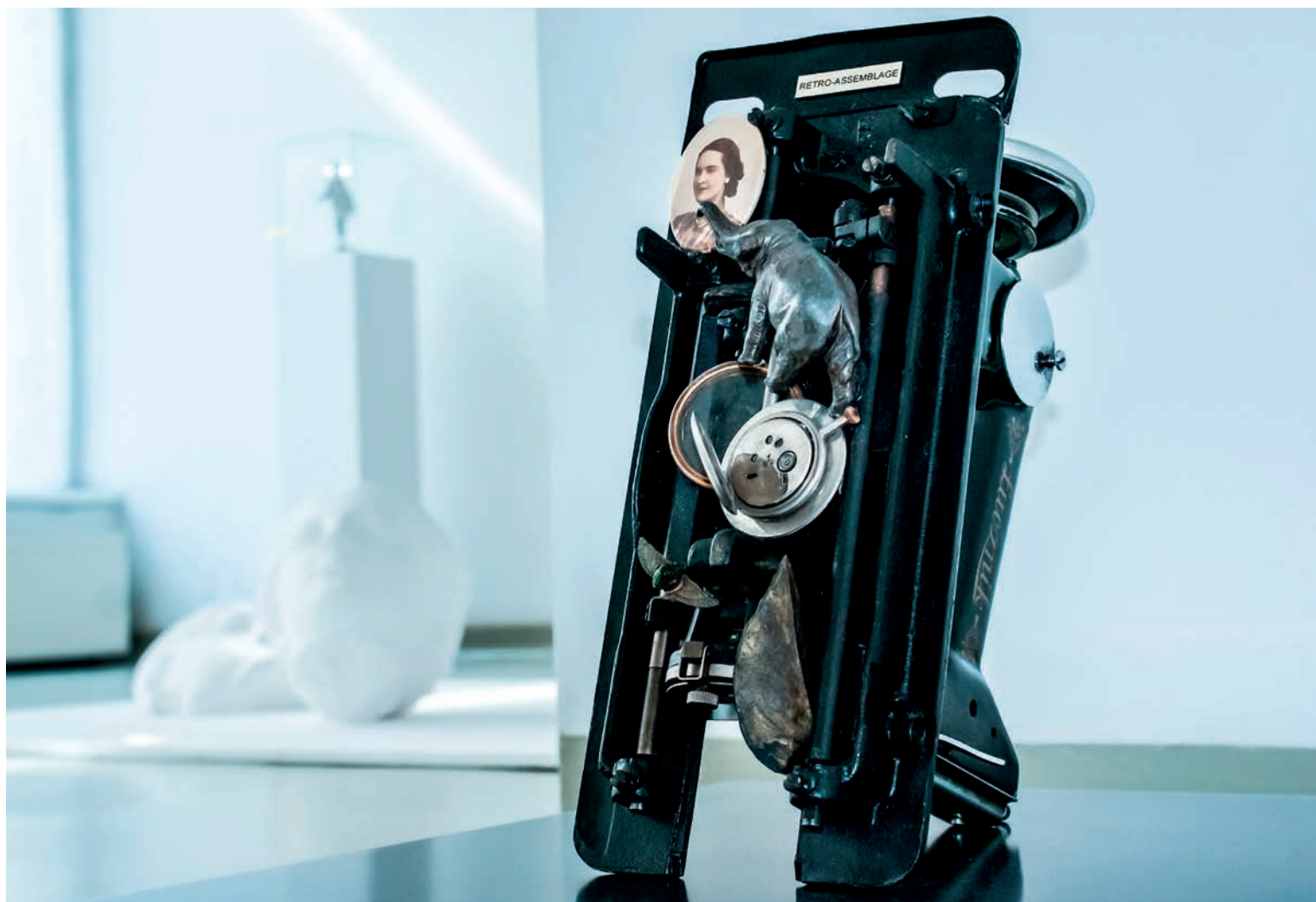
Rzeźba, historia a przeznaczenie

Kolaż został przeanalizowany w ciągu ostatnich lat w Polsce jako nurt o wielu odmianach. Styl historyzujący, rozpatrujący techniczne możliwości tego medium (Jiří Kolář, „Dama z Łasiczką”, MOCAK, 2012), ilustracja do poezji („Kolaże”, Wisława Szymborska, MOCAK, 2014) lub interdyscyplinarna i interaktywna formuła („Kolaż, Publi Art”, Poznań 05.2014). Możemy doświadczać nowej odsłony tego kierunku również w pracach Boettnera-Łubowskiego. Wystawa „Rzeźba i aranżacje przestrzenne” to podsumowanie kilku ostatnich lat pracy twórczej artysty wskazujących na konsekwentny eklektyzm „językowy”. Masa gipsowa, przypadkowe przedmioty, animacja oraz podpisy stanowiące części prac pozwoliły nadać całości zręczną kolażową „scenę rzeźbiarską”. Białe lub czarne, oświetlone w muzealnym charakterze obiekty rzeźbiarskie sprawiały, że całość przestrzeni nabierała mocnego wyrazu, jakby planszy szachowej, subwersywnej gry czasowej, ale i nieco przytłaczającej scenarii wydarzeń. Osobliwy trik hermetycznymi emblematami historii, oddał w nietypowy sposób codzienną panoramę sztuki, aktualny obraz działań i refleksji Boettnera-Łubowskiego. Co ciekawe, artysta ukierunkowany jest wyraźnie wobec ahistorycznego kontekstu sztuki, podkreśla, że historia jest podstawą jej kreacji, trwania awangardy. Historia zostaje przez niego okrzyknięta źródłem

fascynacji twórczej, nowości, pędem aktualnych czasów, normą sztuki i jej Tradycji tu i teraz. Czy jest to symptomatyczny trop wobec zapatrywania się na kontekst obecnej rzeczywistości nazywanej epoką ahistoryczną, ponieważ *czas zostaje pokłnięty* [1]? *Czym jest dla pana sztuka? Sztuka to forma. Forma to coś, co tak naprawdę pozbawione jest historii. Jej udziałem jest jednak przeznaczenie [...] Wydaje się pan tęsknić za jakimś stanem pierwotnym..., który w rzeczywistości nigdy przecież nie istniał...* [2] Gdyby jeszcze do tego dialogu dołączyć głos Rafała Boettnera-Łubowskiego, może skomentowałby to tak, że właśnie czas i tradycja pozwalają nam ciągle obcować ze sztuką, przeznaczeniem. Wyłania się i dychotomiczne odczucie wobec samej aranżacji wystawy. Jedno wrażenie prezentacji konserwatywnej, uporządkowanej, ścisłej i okrojonej w rozmachu i drugie, czyli mocne i celne ustawienie prac, bez akademickich powtórzeń, śmiało w ponadczasowym geście, jako koncepcja nowoczesności. Jednak pomimo tych pierwszych dwojakich odczuć odnośnie wystawy Boettnera-Łubowskiego, najważniejszym jej celem wydaje się być sama rzeźba, o której można mówić dziś tylko w obliczu tęsknoty!

1 Roland Barthes.

2 J. Baudrillard, *Spisek sztuki*, s. 106, s. 129.



2

Rafał Boettner – Łubowski

1. Widok ogólny wystawy II – sala na parterze
2. *Retro-assemblage*, przedmioty cytowane, brąz, 2007

Bowiem wystawa „Rzeźba i aranżacje przestrzenne” w jeleniogórskim BWA odsłania wielość technik artystycznych w obrębie kolażu rzeźby i zdumiewający określony ogląd na tzw. neotradycjonalizm, który pełni tu, zagadkową rolę.

Czarno-biały zestaw rzeźbiarskich obiektów, m.in. *Alegoria Awangardy?* (2009), *Retro assemblage* (2007) i *Pytania bez odpowiedzi* (2013) to prace wiodące, trzymające całość galeryjnej prezentacji i zdecydowanie najciekawsze projekty. Pierwsza to rzeźba, nazywana przez autora cytatem-przedmiotem. To czarny pies zakupiony w sklepie z materiałami dekoracyjnymi, stąd jest odlewem poliestrowym (typowym materiałem stosowanym w elementach dekoracyjnych wnętrz). Świetlista powierzchnia czarnego zwierzęcia jest pewnym modelem para-muzealnym, nietypowym powtórzeniem czasów (czyli reprodukcją produktu), rotacją, samozwańczym duchem warholowskiej ikony? A może grą z samym czasem, pies bowiem w pysku trzyma owalny miniaturowy portret na porcelanie (sparafrazowany z portretu XVII Diego Velazqueza) o charakterze fotografii nagrobnych. Pies, symbol wierności, strażnik podziemia, baśniowych skarbów, cynicznie obdarowuje widza dawnym (anonimowym?) obliczem. Można tu polemizować, czy ów portret jest potwierdzeniem zwierzęcej lojalności czy jednak gest jego to symbol, uwolnienia od doczesnego bytu, kresu spraw terażniejszych. Analogicznie ujęła problem Iza Tarasewicz w znanej rzeźbie wilka w *Hand made* (Galeria Pies, 2007). Oba czworonogi, martwe zwierze wykonane z wędzonego mięsa i poliestrowy pies, definiują rezultat konsumpcyjnego DIY lub noszą znamiona gry ze śmiercią. I tu *Anamnesis?* skonstruowana jest w tej samej idei. Niczym powzięte wprost ze starożytności, powielone kilkakrotnie antyczne wizerunki, rozrzucone zostały w kręgu na tle animacji tejże głowy. Ich obrazowi, przenikającemu się od bieli do cielistości, towarzyszył dźwięk kobiecego oddechu. Cyrkulacja obrazów i dźwięku wprowadza w stan trwania, nieznanego przeznaczenia, jakby

stanu „zawieszenia” rzeźby będącej nośnikiem czasów, symbolem tradycji.

Prace te silnie polemizują z realizacjami Jakuba Woynarskiego (m.in. *Iconoclastia*, obiekt 2014), które nie tyle konstatują formę efektownego minimalnego obiektu kontra rzeźbiarska

strategia Boettnera-Łubowskiego. Woynarski obala pojęcie nowości i nadaje swym pracom różne mity, wyzwała wciągającą historyzację. Boettnera-Łubowski przeciwnie w samych realizacjach pozostaje przy symbolach, a narrację pozostawia widzowi i historii.

Retro assemblage (2007) to retro przypadkowe przedmioty w tym, portret nagrobny kobiety... Wszystkie mini obiekty umieszczone zostały we fragmencie maszyny do szycia Łucznicz. Od razu skojarzyła mi się ta praca z maszyną do szycia Singer u Władysława Hasióra. „Zaimpregnowane” elementy, wtopione w mechanizm zabawki, zatracają się podobnie jak ich symbolika. Pozostają znakami i zarówno *Pytaniami bez odpowiedzi*, które może dać jedynie upływ czasu. *Pytania bez odpowiedzi* to tytuł pracy zbudowanej ze słoików po dzemach, z wieczkami, na których znajdują się reprodukcje obrazów z kolekcji MN w Poznaniu. *Wieczka czy obrazy...?* – dywaguje autor. Dadaistyczno-surrealistyczne metamorfozy przedmiotów, quasi-designerski rzeźbiarski styl czy symbolika dekoracyjności (neo-dekoracyjności) neo-design (ponieważ ma się wrażenie, że wyłącznie obiekty dodawane do rzeźb, czyli żelazko, figurki, etc. nadają formę dekoracyjną całemu dziełu)? Artysta pozostawia widza z dylematem neotradycjonalizmu rzeźby na łamach obecnej sztuki, płynnej, ale przede wszystkim zwrotnej. Rewolucja, nowa tradycja baroku-dadaizmu albo niby kolekcjonerski chwyt/zachwyt? Pokaże czas, a może wyłoni przeznaczenie. Grecy filozofowie mówili o nim: to zastępnik samej historii, jakiej naturalny bieg znamy i możemy przewidzieć. ■

Rafał Boettner-Łubowski, „Rzeźba i aranżacje przestrzenne”, Galeria BWA Jelenia Góra, 06-07. 2014.



1



2

GABRIEL PALOWSKI

Pośród „znaków i symboli”

(Katarzyny Koczyńskiej-Kielan)

W przestrzeni ekspozycyjnej galowickiego Muzeum Powozów latem tego roku gościła obszerna wystawa pt. „Znaki i symbole” – obiektów rzeźbiarskich i reliefów porcelanowych z lat 2004-2013 Katarzyny Koczyńskiej-Kielan. Obok charakterystycznych form szamotowych pojawia się na wystawie nowa kolekcja prac reliefowych, stworzona w czasie pobytu artystki w Chinach w Jingdezhen – kolebce porcelany z okresu dynastii Ming.

W podróż do Chin artystka zabrała książkę francuskiej autorki Fabien Verdier pod tytułem *Pasażerka ciszy. Dziesięć lat w Chinach*. Autorka opisuje w niej swój wieloletni pobyt w Chinach w okresie tuż po rewolucji kulturalnej. Przyjechała do Chin, by uczyć się

kaligrafii, sztuki pisania znaków, u mistrzów chińskich. By pisać znaki na poziomie sztuki, musiała przewartościować swój europocentryczny ogląd świata, zanurzyć się w kulturę Dalekiego Wschodu, poddać swój umysł i ciało praktykom obcym naszej kulturze, powiązać to, co duchowe, z tym, co materialne, i wyrazić to w formie doskonałego znaku.

Treść tej książki – można sądzić – wywarła ogromny wpływ na artystkę i przyczyniła się do tego, że ona sama zaczęła patrzeć na chińską rzeczywistość przez pryzmat doświadczeń, jakie opisała Fabien Verdier. Katarzyna Koczyńska-Kielan zafascynowana kaligrafią i jej otoczką filozoficzną zaczęła tworzyć prace na temat znaku. Świadomie przygotowała podłoże dla

Katarzyna Koczyńska Kielan

1. *W kolebce widnokągu I*, 2013
2. *Pięć elementów z Jingdezhen-Inczi*, 2010/2014
3. Widok wystawy, Muzeum Powozów Galowice, 21.06–20.07.2014

swoich kompozycji w formie płyt porcelanowych (tak jak kaligraf wybiera odpowiedni papier dla pisania na nim), następnie wykreowała abstrakcyjny znak i multiplikując go w materii porcelanowej, zapisywała nim kolejne strony.

Artystka nie przenosiła jednak wprost znaków kaligraficznych w proces powstawania „kaligrafów” do procesu budowania reliefów ceramicznych. Wspólnym mianownikiem pozostał znak, włączony w akt twórczy, jaki się dokonał z jego wykorzystaniem.

Prezentowane z kolei na wystawie obiekty rzeźbiarskie nacechowane są dyskretną symboliką, która ujawnia się w procesie powstawania tych form i ich ostatecznego utrwalenia w ogniu. Żywioł ten, wieloznaczny w odczycie, raz bywa przedstawiany jako siła niszcząca, innym razem jako przyczyna odrodzenia i oczyszczenia, przejścia z formy niedoskonałej w formę bytu doskonałego, sprawca tragedii, ale i źródło życiodajnego ciepła i energii. Prace z cyklu „Pejzaż wewnętrzny I, II”, właśnie zostały niejako dedykowane procesowi wypalenia w naturalnym ogniu, w piecu typu Tonggama. I właśnie to ogień nadaje im ostateczny wymiar, niepowtarzalny, symboliczny charakter.

Grupa obiektów *Nadzieja i Napięcie* z cyklu „Pejzaż wewnętrzny” została wyróżniona przez autorkę przez zastosowanie mieszanki glin szamotowych i porcelany, a następnie pokrycia ich szkliwem bezbarwnym i wypału w atmosferze redukcyjnej, w ten sposób uzyskały one niepowtarzalny biały, chłodny kolor powierzchni, rzadko dotąd przez nią stosowany. Mocne, rzeźbiarskie obiekty nabrały lekkości, a biel powierzchni tworzy jakby skórę, warstwę chroniącą wewnątrz przed światem zewnętrznym. Biel kojarzona jest z niewinnością, czystością intencji, jest silnie zakorzenionym symbolem w naszej kulturze i tak wykorzystana przez autorkę w obiektach wyróżnia je w z grupy prac ciemnych, wysyconych wszystkimi odcieniami brązów i czerni.

Do stworzenia kolekcji kameralnych obiektów *Kręgi czasu* artystka posłużyła się kołem garncarskim, tworząc dynamiczne znaki czasu, zamknięte w postaci centrycznie rozchodzących się linii na powierzchni formy. Zminiaturyzowane obiekty sugerują opowieść o bardzo osobistym czasie, czasie własnym, są to prace niewielkie, które niemal można wziąć do ręki, ustawić w dystansie na tyle bliskim, by widzieć jak nasz czas wiruje i płynie

Prace *Widnokrąg I, Widnokrąg II* czy w *Kolebce widnokręgu* to opowieść o przestrzeni, przestrzeni nieograniczonej, a dla potrzeb artystycznych zamkniętej w znak. Przestrzeń i czas Katarzyna Koczyńska-Kielan postrzega jako pojęcia dynamiczne i tak przedstawia je w swoich dziełach. Kompozycje oparte na kole lub jego fragmencie posiadają minimalny punkt podparcia z podłożem, są jakby w ciągłym ruchu, i my, chcąc doświadczyć tego, co jest za widzialną granicą widnokręgu, musimy być w ruchu podążać w jego kierunku. Granica widnokręgu wykreowana przez autorkę nie jest prostą linią, znakiem końca, limesem, to bogate struktury przenikające się w wielu płaszczyznach, zachęcające do poznania, przekraczania granicy tego, co widzialne, obiecujące, poznanie innego, bogatego, fascynującego świata.

Zaprezentowane na wystawie „Znaki i symbole” prace, powstałe w różnych okresach twórczości Katarzyny Koczyńskiej-Kielan, choć poruszają różne tematy, mają różne źródła inspiracji, do powstania ich wykorzystana została cała gama technik i technologii ceramicznych: od lepienia z wolnej ręki, poprzez formowanie na kole garncarskim, a także odciskanie elementów w formach gipsowych. Artystka nadaje tym obiektom niepowtarzalny i indywidualny charakter, formy zaś przez nią tworzone są znakiem silnego imperatywu twórczego, znakiem odwagi mierzenia się ze skalą i materią, znakiem świadomości twórczej i radości tworzenia. ■





1

ANITA WINCENCJUSZ-PATYNA

Jak to ze lnem było?

Urszuli Smaza-Gralak projektowanie „do kwadratu”

Od pewnego czasu w działalności artystyczno-projektanckiej Urszuli Smaza-Gralak dominują dwa główne wątki, którym podporządkowuje ona całe spektrum swoich poszukiwań. Niezwykle konsekwentnie rozgrywa w nim dwa odległe semantycznie pojęcia „len” i „kwadrat” kojarzące się odpowiednio z naturą i abstrakcją, światem organicznym i światem geometrii, nieokiełznanym żywiołem i rygiem porządku, materią wypełniającą ramy i rytmem dyscyplinującym tworzywo. Zarówno len, jak i kwadrat mają imponującą metrykę: *linum* wszak to roślina z rodziny lnowatych, pierwotny surowiec towarzyszący samym początkom kultury rolniczej naszej strefy klimatycznej; kwadrat natomiast to kształt idealny, który był... zawsze.

Len jest przyczyną, przedmiotem i celem działań Urszuli Gralak. W aranżowanych przez siebie wystawach artystka podkreśla wielowymiarowość lnu, eksponując jego różne wcielenia: od stadium „botanicznego”, pierwotnej formy rośliny, w postaci wysuszonych bukietów, przez odślonę „tekstylną”: motki przędzy i kupony gotowej do zszywania tkaniny, przez fazę „użytkową”: to projekty różnych fragmentów garderoby czy elementów wyposażenia wnętrz, po „sztukę czystą” – len staje się materiałem rzeźbiarskim, ale też warstwą przedstawieniową lnianych obrazów oraz tematem cyklu fotografii. Len jest przez artystkę u b i e r a n y w kwadrat.



2

To moduł budujący zaprojektowane przez nią artefakty, ich poszczególne elementy, staje się on również wyznacznikiem rytmu doskonale zakomponowanych przestrzeni ekspozycyjnych. Oto na przykład na środku pomieszczenia znajduje się konstrukcja labiryntu o podstawie kwadratu. Jej częściowo ażurowe ściany również są zbudowane z kwadratowych ram. Niektóre ramy wypełniają „tkane okna” o szczelinach równej długości. Wszystkie te ekrany pokazują jednocześnie wielorakie możliwości wykorzystania wątku i osnowy w tworzeniu interesujących efektów fakturowych. Bluzy, kurtki, płaszcze i peleryny, z których część nierzadko lewituje w centrum labiryntu, zamykając od góry przestrzeń „garderoby”, a przez to uzyskuje ciekawy wolumen, także wykorzystują moduł kwadratu, co najwyraźniej da się zauważyć w kolekcjach wielobarwnych, choć konsekwentnie naturalnie stonowanych bluz. Prostota kroju czyni z nich modele uniseks. Obok nich pojawiają się propozycje z obszaru mody damskiej – sukienki o różnej długości, z rękawami, na ramiączkach, z rozmaicie opracowanymi dekolami, ale zawsze nad wyraz szlachetne w swej prostocie, eleganckie tą najbardziej naturalną lub tylko nieznacznie zmienioną barwą lnianego surowca. Wytworność stroju zapewniają zastosowane przez projektantkę proporcje, jej świadome poddanie się dyktatowi kwadratu oraz naturalne dodatki: drewniane guziki (choć okrągłe, ale za to z czterema regularnie rozmieszczonymi dziurkami, a więc i tu odnajdziemy echo kwadratu) i... lniane szale oraz torby.



Urszula Smaza-Gralak

1. Kompozycja przestrzenna, fragment wystawy *do kwadratu*, 2013
 2. *Autoportret* z wystawy *do kwadratu*, 2013
 3. Autorska *garderoba* fragment wystawy *do kwadratu*, 2013
- Fot. 1–3 Stanisław Sielicki

Artystka pokazuje w ramach autorskich wystaw także projekty pościeli, obrusów, poduszek na siedziska w swoim designerskim tropieniu kwadratów. Wszystkie te wytwory starannego rzemiosła utrzymane są w przygaszonej, jakże ekologicznej gamie szarości, beżów i bieli, czasem tylko autorka pozwoliła barwom wybrzmieć wyraźniej, decydując się na stonowane błękity czy spokojne czerwienie.

W samym centrum ekspozycyjnego labiryntu ukrywać się może lniany autoportret *Ula z kwadratami* utrzymany w kolorystyce całej prezentacyjnej kompozycji. Widzimy na nim autorkę w czarnej dzianinowej czapeczce, spod której wystają lniane sznurki regularnej, starannej fryzury, z charakterystycznymi dla image'u artystki czarnymi oprawkami okularów. Głowa bohaterki otoczona jest lnem, któremu podporządkowała swoje twórcze działania. Len to nie tylko tło portretu, to materia stworzonego przez nią świata, którym rządzi niepodzielnie.

W tym environment jest też miejsce dla instalacji rzeźbiarskiej stanowiącej niejako fragment szachownicy życia. Ceramiczne odlewy dolnych partii nóg, na podobieństwo surrealistycznych, wywodzących się od René Magritte'a wieloznacznych „stopo-butów”, artystka umieściła na czternastu mini poletkach ziemi ujętych w, oczywiście, kwadratowe drewniane ramy. Stopy bose, obute rzemykami przenoszą nas w otchłań czasu, kiedy człowiek spotkał się z lnem po raz pierwszy. Ten spójny świat ma jeszcze jedną odsłonę w postaci wykorzystywanych przez Urszulę Gralak wydruków barwnych fotografii, naturalnie w kwadratowym formacie, przedstawiających modelkę odzianą w lniane

stroje, z których większość można odnaleźć w formie prezentowanych ubiorów. Zdjęcia ukazują przy okazji drogę lnu, jako że modelka raz znajduje się w naturalnym otoczeniu ukwieconej łąki, raz w przędzalni, w której dokonuje się najważniejszy etap transformacji z rośliny do tkaniny.

Na równych prawach te lniane przestrzenie współtworzą po prostu kupony surowej tkaniny. W ten sposób wydobyte zostaje ich naturalne piękno, bez trudu można zobaczyć, jak ocieplają dowolne wnętrza, sugerują, jak łatwo zmienić len w idealną zasłonę; stają się jednocześnie przeskalowanym wzornikiem gamy barwnej preferowanej przez autorkę. Pokazują też, jak znacząco grubość splotu wpływa na fakturę materii i jak zmienia jej właściwości. Warto podkreślić, że nad koncepcją tych przestrzeni unosi się duch „Gesamtkunstwerk” – totalnego dzieła sztuki, spójnego i szczerzego, intrygującego w każdym najdrobniejszym elemencie, ale też, a może przede wszystkim w całości. Pojedyncze realizacje pokazują mistrzostwo w projektowaniu przedmiotu, staranne zaaranżowanie ich zbioru świadczy o wysokim kunszcie projektanta wystaw.

Urszula Smaza-Gralak wystawiennictwu właśnie poświęciła istotną część swojego życia zawodowego i kariery artystycznej, odnosząc na tym polu niemałe sukcesy. Jej fascynacja lnem to długa historia owocująca metodyczną eksploracją różnych oblicz lnianej materii i jej niezliczonych możliwości projektanckich, jakie autorka zaczęła tropić około sześć lat temu. Chce ona przywrócić lnem należne mu poczesne miejsce, by z tego nieco zapomnianego surowca uczynić ważny element naszego najbliższego otoczenia. ■

PAULINA GRUBIAK

„Wolne” wizje scenograficzne Piotra Wieczorka

66



Muzeum Miejskie we Wrocławiu latem 2014 r. zaprezentowało wystawę „Scenografii do Nienapisanych Tekstów” oraz „Scenografii Ulicznych” Piotra Wieczorka.

Ten wybitny plastyk, malarz, scenograf, historyk sztuki, jest przede wszystkim człowiekiem teatru. Piotr Wieczorek to niewątpliwie jedna z wyróżniających się postaci polskiego teatru narracji plastycznej. Już od ponad pół wieku, uczestniczył on w tworzeniu wielu ważnych przedsięwzięć teatralnych, jak chociażby dla teatru „Kalambur”, dla którego przygotowywał scenografie od samego początku istnienia tej instytucji. Znany jest także ze scenografii ulicznych do Międzynarodowych Festiwali Teatru Otwartego we Wrocławiu, był założycielem Galerii Kalambur, współpracował również z wrocławskim Klubem Studenckim „Pałacyk”.

Można by wymieniać liczne projekty, przy których pracował Wieczorek, jednak jego szczególnie reprezentatywnym dziełem, ukazującym w pełnym wymiarze jego artystyczny dorobek, jest zbiór prac zatytułowany „Scenografie do Nienapisanych Tekstów”. Scenografie te są pracami bardzo osobistymi, wynikającymi z artystycznych inspiracji i potrzeby wyrażenia własnej plastycznej wizji teatralnej. Wieczorek rezygnując z ograniczeń wynikających z pracy przy konkretnych tekstach z reżyserami, aktorami i techniczną ekipą teatralną, postanowił zrealizować swoje „wolne” wizje scenograficzne w cyklu miniaturowych realizacji pomieszczonych w niewielkich „pudełkach”, sprawiających wrażenie przekrojów przez scenę, w wielkości jakby domków dla lalek.

Scenografie w miniaturze rozmieszczone zostały w wielkiej zaciemnionej sali wrocławskiej galerii „Arsenał” Muzeum Miejskiego. Każda z realizacji została oświetlona jasnym, jaskrawym, można by rzec – teatralnym światłem, tak by przykuwała uwagę widza. Każda z nich była inna i łączyła w sobie różne techniki, przedmioty, kolory, faktury i materiały.

To właśnie przedmiot jest głównym bohaterem w scenografiach Piotra Wieczorka. Wyrywając martwy obiekt z jego pierwotnego kontekstu, łącząc go w przeróżnych konfiguracjach z innymi przedmiotami, artysta nadaje mu zupełnie nowe znaczenie. Przedmiot na naszych oczach staje się niejako aktorem spektaklu bez tekstu i akcji. Andrzej Kostołowski w opisie wystawy nazywa teatralne hybrydy Wieczorka swoistymi „ready makes”. Oryginalne połączenie różnych obiektów powoduje przeobrażenie ich w concept oraz nadaje im wymiaru często symbolicznego. Brak tekstu i akcji dopełniają natomiast tytuły często zmyślonych dramatów,



Piotr Wieczorek

1. Projekt pręgierza przy wejściu do siedziby "Towarzystwa Ochrony Czerwonego" pod Wrocławiem, 1999

2. Aranżacja przestrzeni (projekt roboczy) do baśni Brunona Schulza pt. *NIOŚŁO GO WYŻEJ I WYŻEJ*, 2004
Fot. Andrzej Wawrzyński

**To właśnie przedmiot
jest głównym bohaterem
w scenografiach
Piotra Wieczorka.**

jednak widz sam może brakujący tekst sobie dopowiedzieć i zinterpretować. Tym samym prace Wieczorka skłaniają do uwolnienia naszej własnej kreatywności.

„Scenografie do Nienapisanych Tekstów” przedstawiają odrębne, szalone światy, pełne przeróżnych konotacji, odniesień oraz poczucia humoru i ironii. Wieczorkowi udaje się wydobyć z otaczającej go rzeczywistości absurd i groteskę, które stają się środkiem przekazu w wielu jego dziełach. Paneau dekoracyjne do nieistniejącego tekstu Urszuli Koziół *Leć chylawo ptaku białawy* prezentuje rozwieszoną płachtę z gazet formującą kształt ciała orła z krwawiącymi bokami. Orzeł sprawia wrażenie słabego, pokaleczonego, i jedynie wielkie szpony (należy nadmienić, że artysta wykorzystał autentyczne nogi martwego ptaka) świadczą o jego dawnej świetności.

Łącząc scenografię z tytułem nie można pozbyć się wrażenia ironii, którą Wieczorek uzyskuje również poprzez wtręty językowe. Ptak ma lecieć „chylawo”, a nie „chyżo” jak w poemacie Mickiewicza, nie jest on też „biały”, a „białawy”. Orzeł będący symbolem Polski, może być interpretowany jako swoisty komentarz na temat kondycji kraju. Z podobnym symbolicznym przedstawieniem Polski w formie orła mamy do czynienia w *Scenografii do tekstu K.K. Baczyńskiego: Skacze pochylony nad śmiercią*, gdzie orzeł z powbijanymi w korpus gwoździemi oraz autentyczną ptasią czaszką uosabia Polskę zniszczoną i okaleczoną przez wojnę. Wieczorek niejednokrotnie posługuje się znanymi symbolami, metaforami i kodami semiotycznymi. Tym samym w *Elemencie dekoracji parkowej z okazji święta Women Liberation* powabna kobieca ręka z czerwonymi, długimi >



1

Piotr Wieczorek

1. Projekt scenografii do obyczajówki Vidi Treissen pt. *MARTWY SEZON*, 1985/2010

2. Plan sceniczny do tekstu Faleni Hardub pt. *POTWÓR NA JEDWABNYM SZLAKU*, 2010

fot. Andrzej Wawrzyniak

paznokciami, trzyma wielkie białe jajo, wylaniające się z porcelanowej, ozdobnej filiżanki, symbolizuje kobieć z właściwymi jej cechami kobiecości i delikatności, ale również siły, co w metaforyczny i niewątpliwie humorystyczny sposób przedstawia trzymane przez nią jajo. Artysta wykorzystuje motyw gigantycznego jaja również w innej pracy, stworzonej na potrzeby V Międzynarodowego Festiwalu Studenckiego Teatru Otwartego – *Pomnik jaja* (1975). Pomnik będący elementem scenografii ulicznej, miał na celu odnieść się do znanego wrocławskiego pomnika Aleksandra Fredry, w którym pisarz siedzi również w wielkim fotelu. Kolejnym ciekawym „antypomnikiem” Wieczorka jest obiekt powstały z okazji 100. Rocznicy Związku Polskich Artystów Plastyków, który w 2011 roku stanął w okolicy wrocławskiego Ratusza. Monument przedstawiał formę wielkiego palucha, zaopatrzonego w oczy i okulary, usadowionego w bujanym fotelu.

Tegoroczna wystawa jego prac była chyba ostatnią okazją do wejścia w magiczno-tragiczny, momentami mroczny, innym razem pełen humoru świat tego niepokornego artysty, który narrację teatralną wzbogacał o intrygującą scenografię. Artysta zapowiedział zniszczenie (spalenie) po wystawie swoich realizacji – uznał bowiem, że prace te nie są użyteczne, że nie są potrzebne, że stanowią tylko przykład „sztuki dla sztuki”, gdy tymczasem scenografie zawsze służyły użytkowi – spektaklom teatralnym lub innym wydarzeniom okolicznościowym (koncerty, festiwale itd.). Mamy jednak nadzieję na „uratowanie” tej kolekcji prac w zbiorach tworzonego we Wrocławiu muzeum scenografii. ■



2



1

MAGDALENA CHROMIK

Paty Dubiel

- koń trojański wrocławskiego szkła i jej (nie)poważnasztuka [1]

Paty Dubiel. Totalnie odjechana postać. Tymi słowami pracownica Galerii BB na Jatkach skwitowała szklane ekstrawagancje artystki eksponowane tam kilka lat temu. Wtedy po raz pierwszy zetknęłam się z twórczością szklarki i określenie to zdecydowanie pozostaje wciąż aktualne. Komiks, kolorowy ferment, krzykliwość i śmiała erotyka – to pierwsze skojarzenia nasuwające się na myśl w związku z rzeźbami Dubiel. Jej obiekty łączące malarstwo, grafikę, szkło, ksero... wymykają się wszelkim kategoriom. Jarmark? – Podoba mi się kicz. Od razu przyciąga uwagę, a o to chodzi – odpowiada Patrycja. Pisk opon, modne telefony, szybkie samochody. – Obserwuję, co się pokazuje w telewizji, w reklamach, na ulicy, miksuję i w efekcie powstają te prace. Konsumpcjonizm, materializm i telewizyjna papka nawiązują wyraźnie do amerykańskiej sztuki pop-artu podrasowanej jakąś punkową krzykliwością [2]. Dubiel tworzy zaskakujące konstrukcje, przypominające indiańskie totemy czy mechanizmy z obrazów Fernanda Légera. Za Giorgio de Chirico i Dalím aranżuje surrealistyczny spektakl, wizualny kalambur, budowany na ulotnych wizjach sennych, które są kolorowe, cudowne, a czasem i straszne [3]. >

1 Pierwsza wersja tekstu ukazała się w czerwcowo-lipcowym numerze miesięcznika „Kontrast”(numer czerwiec-lipiec 2014 r.), dostępny http://issuu.com/miesiecznikkontrast/docs/kontrast_-_czerwiec-lipiec_2014 pt. „Ogień i szkło – rozmowa z Paty Dubiel”, s. 40-43.

2 por. Unikaty. Szkło polskie XXI wieku. Katalog wystawy, Muzeum Karkonoskie, Jelenia Góra 2009, s. 14.

3 por. P. Dubiel, Obrazy oniryczne w sztuce filmu i malarstwa, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. Małgorzaty Dajewskiej (maszynopis), Wydział Ceramiki i Szkła. Katedra Szkła Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu, Wrocław 2003.

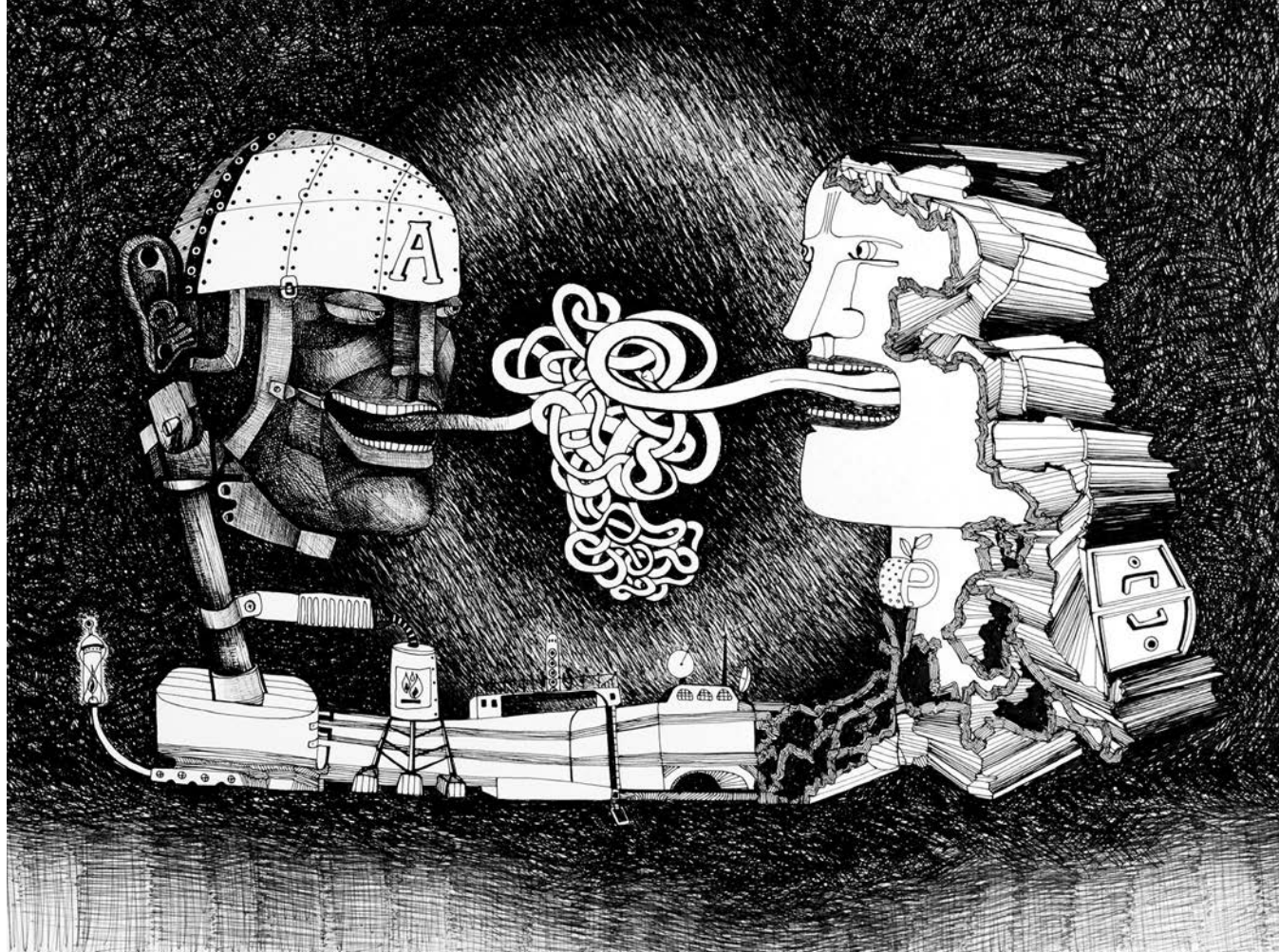
Patrycja Dubiel

1. *Graphite Attack*, 2014, obraz olejny na płótnie, collage, 150 x 150 cm

2. *Cosmic Woman*, 2014, szkło szlifowane + technika własna, 67 cm x 38 cm x 22 cm, fot. Anna Huzarska

2





1

Rzeźby Patrycji – lekkie w formie, okazują się mocne w treści. Jak podkreśla, malarstwo, rysunek i rzeźba zawsze idą tu ze sobą w parze, dopełniając i kontynuując myśl przewodnią. W nieco przerysowanej odsłonie prace ilustrują świat XXI wieku, będący współczesną wieżą Babel. Dubiel odwołuje się do tematyki kulturowego tygła, w jakim dziś żyjemy, kotłowaniny społecznej i problemów cywilizacyjnych – kwestii integracji, tolerancji, zrozumienia, a także erotyzacji społeczeństwa (rzeźba *Koń Trojański*, rysunek *Coach*). Dubiel najbardziej inspirowuje człowieka, jego sensualność i emocje, przekładające się na jego funkcjonowanie i zachowania. Szklany *Beautiful mind* przypomina o manipulacji człowiekiem,

poczuciu opresji i dehumanizacji w dobie postępu technologicznego, rysunek *Diary* o kontroli i ingerencji w najbardziej intymne i osobiste sfery. Refleksyjne szkło *Open your mind* jest tu wskazówką do próby spojrzenia w głąb siebie, izolacji od chaosu świata zewnętrznego i pytaniem o niezbadanie możliwości ludzkiej psychiki (motyw oka i ucisku ludzkich emocji inspirowany jest twórczością Luisa Bunuela). Z kolei *Metro-polis* i rysunki *Life* oraz *Turtle* pytają o moment osiągnięcia życiowego i artystycznego spełnienia oraz związanego z tym obciążającego bagażu doświadczeń. Kobieta z kolei, to dla Patrycji nieustanne źródło inspiracji, a sam temat traktuje ona z pewną fantazją i dezynwolturą. Brak



2



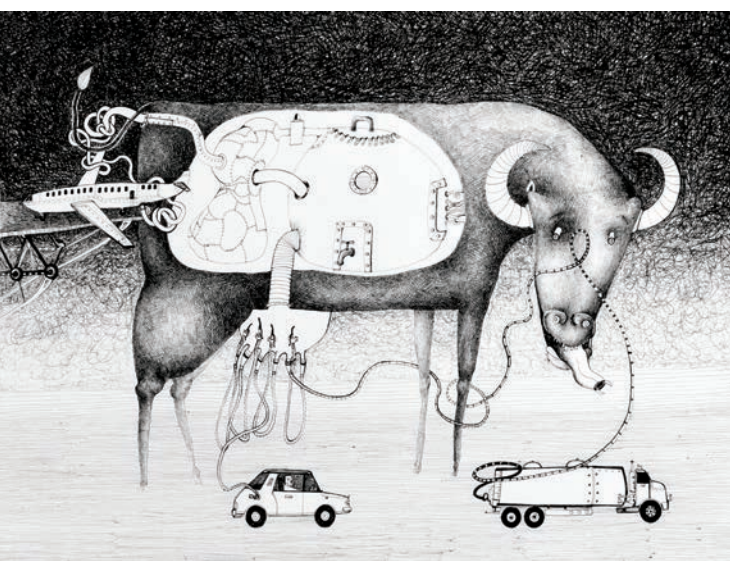
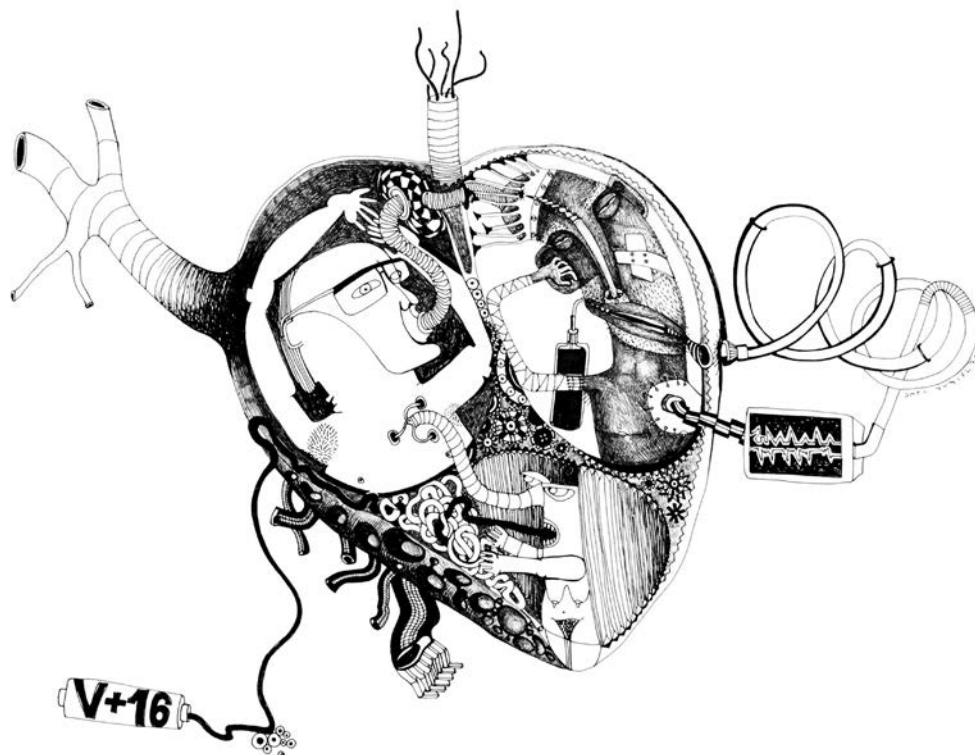
3



4

Patrycja Dubiel

1. *Negocjacje*, 2013, papier, piórko, 29 cm x 42 cm, fot. Anna Huzarska
2. *Metropolis*
3. *Open Your Mind*, rzeźba
4. Obiekt
5. *Heart Attack*, 2013, papier, piórko, 29 x 42 cm, fot. Anna Huzarska
6. *Trojan Horse*, 2012, szkło szlifowane+technika własna, 44 x 54 x 24 cm
7. *Krowa Karmicielka*, 2012, papier, piórko, 29 x 42 cm, Fot. 1,5,6,7 Anna Huzarska



tu delikatności, efemeryczności i wszystkiego tego, co znamienne dla „słabej płci”. W zamian mamy kabaretki, czerwone usta, pasy z ćwiekami i papierosy. Interesujący dla artystki jest zwłaszcza wizerunek kobiety w XXI wieku, jej rola w społeczeństwie, a także ewolucja kanonu kobiecego piękna (chłodna, „zrobotyzowana” pojawia się w pracy *Cosmic woman*).

Twórczość Dubiel wymyka się utartym schematom, zwłaszcza w dziedzinie szkła. To dzięki pobytowi w Glass Studio Borowski miała okazję zobaczyć zupełną awangardę. *Nauczyłam się od niego bardzo wielu technicznych i praktycznych rzeczy. Pokazywał prace innych artystów, otworzył oczy na to, co się dzieje na świecie. Mnie się wcześniej wydawało, że Wrocław to jest pępek świata, a nie jest! Zaznajomił mnie ze szkłem na najwyższym poziomie, najważniejszymi nazwiskami... Dubiel przyznaje – Wolę robić „odjechane” rzeczy dla „odjechanych” ludzi. W polskich warunkach kontrowersja i prowokacja nie mają racji bytu, dla przeciętnego człowieka sztuka to martwe natury z jabłkami albo patery na winogrona. Jak sama przyznaje, jej twórczość i temperament spotkałyby się zatem z lepszym odbiorem na ciepłym południu Europy.*

Rzeźbiarkę nie interesuje „filozofia jednego milimetra”. Obcy jest jej złoty podział, katorżnicza praca nad formą, bryłą i tzw. idea fix. Nad tworzeniem czystej formy zanuszyłaby się na śmierć. Liczy się efekt. Zazwyczaj barokowo-eklektycznie przegadany, ale o to właśnie chodzi, by dać upust ekspresji i emocjom. Niemniej, podczas pracy stosuje absolutny reżim technologiczny i dba o jakość wykonania kruchych rzeźb. Jest tytanem

pracy, nie „bywa” na salonach i nie „opowiada” – Szkoda mi czasu na brylowanie i wELTSchmerze, wolę pracować. Swoją profesję traktuje nad wyraz profesjonalnie, ale brak jej zdrowego dystansu, którego nieraz próżno szukać u młodych artystów, owdzięki etosem swojej twórczości. W tradycyjnym pojęciu sztuka ma być poważna, a jej samej ma towarzyszyć wielka idea. – *Czy to zatem znaczy, że jeśli moja sztuka nie jest taka poważna, to już nie jest sztuką, a gadżetem, zabawką?*

Ze „szklanych kotków” pomimo świadomej dojrzałości artystycznej nie wyrosła. One przynoszą dochody, czego nie chce przyznać wielu artystów uznając to za wstyd. Prace Dubiel, zobaczyć można w prężnie działającej od niedawna Galerii Versus, będącej własnością artystki i Katarzyny Bors. Teraz dziewczyna stoi po drugiej stronie barykady i jak przyznaje, łatwo nie jest. Jako szklarka promuje wrocławskie szkło i obiecujących artystów, wraz z galerią uczestniczy w European Glass Festival, odbywającym się we Wrocławiu, a którego punktem jest także „Szklany Szlak Wrocław Stare Miasto”.

Sztuka Patrycji Dubiel, choć z pozoru błaża i przystępna, stawia niejednokrotnie trudne pytania – o człowieczeństwo, procesy dehumanizacji, tożsamości i gombrowiczowskiej „formy”. Nic zatem nie jest takie, jak się z pozoru wydaje, jak to było w przypadku historii konia trojańskiego. Z kolorowych bawidełek tchnie pewien dystans, zdrowa ironia, a artystka puszcza do nas oko. Czy zatem odbiorca nie mógłby spojrzeć na nie z przymrużeniem oka? ■



1



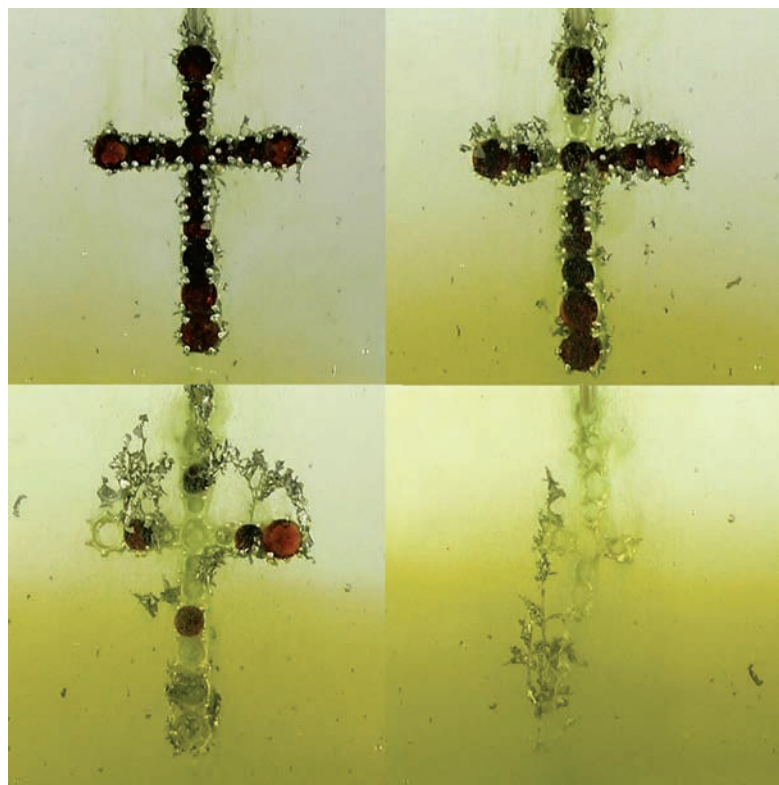
2

JUSTYNA TEODORCZYK

Biżuteria konceptualna – mała sztuka wielkich ambicji

W dzisiejszych czasach design – rozumiany ściśle: jako sztuka użytkowa – niemal na równi ze sztuką „czystą” staje się motorem społecznej zmiany, medium komunikacji ważnych społecznie idei czy narzędziem automanifestacji projektantów. Jest odpowiedzialny, inteligentny, zaangażowany, zrównoważony, obecny w przestrzeni publicznej (fizycznej i psychospołecznej), a ponieważ nieodzownie związany jest z jej estetyzacją – w potocznym rozumieniu postrzegany bywa często jako wcielenie, emanacja sztuki nowoczesnej. W daleko posuniętym tym tropem myślenia, sama sztuka odbierana jest jako „abstrakcyjna forma designu” – twór zbliżony do tego, co łatwo ludziom zrozumieć – jak skomentował niedawno obecny status sztuki pewien angielski artysta będący również duńskim galerzystą – gdy tymczasem *kategoryzując sztukę, należy zbliżyć ją do filozofii* [1]. Fakt, że sztuka i design *są czymś znaczeniowo innym* [wyróżnienie autora cyt.] wyraźnie podkreśla także prof. Sławomir Fijałkowski – artysta, designer, kierujący Wydziałem Wydziału Architektury i Wzornictwa w ASP w Gdańsku, gdzie prowadzi również Pracownię Projektowania Form Użytkowych i Biżuterii. Ośrodek ten, oprócz kształcenia profesjonalistów (np. projektantów jachtów czy wyposażenia wnętrz), jest też od lat kolebką biżuterii konceptualnej (zresztą nie jedyną w kraju). Natomiast jedynym w kraju wydarzeniem stricte artystycznym w pełni poświęconym współczesnemu złotnictwu rozumianemu jako autonomiczna dziedzina sztuki jest coroczny Legnicki Festiwal SREBRO, którego korzenie sięgają końca lat 70. zeszłego wieku. Flagowym przedsięwzięciem majowego Festiwalu – imprezy prezentującej każdorazowo ponad tysiąc eksponatów na kilkunastu jednoczesnych wystawach – jest Międzynarodowy Konkurs Sztuki Złotniczej, który od lat sankcjonuje

1 *Entuzjasta sztuki*, wywiad Denisa Rivina z Davidem Risleym, „Notes na 6 tygodni. Pismo postentuzjastyczne”, nr 93, 2014, str. 112-115.



3

obiekty biżuteryjne jako pełnoprawne i pełnowartościowe obiekty sztuki, poszerzając ich spektrum o instalacje, rzeźby, ready mades i obiekty multimedialne. Problematyzacja legnickich konkursów poprzez inny co roku temat przewodni, nawiązujący do palących problemów społecznych i aktualnych przemian kulturowych [2], sprawiła, że setki artystów-projektantów biżuterii na kilku kontynentach zaczęło postrzegać swój fach jako sztukę czystą, jako medium pozwalające zmanifestować swój światopogląd równie wyraziście, koncepcyjnie, kontrowersyjnie, humorystycznie, „politycznie” czy performatywnie, jak dzieje się to w przypadku innych sztuk wizualnych. Na przełomie paru dekad „Legnica” stała się areną różnorodnych artystycznych wypowiedzi twórców awangardowej biżuterii z całego świata i w tym sensie jej rola dla tej „sztuki małego przedmiotu i wielkiego przesłania” jest nie do przecenienia. Dość powiedzieć, że od kilku edycji na Konkurs rokrocznie napływa ok. 500-600 prac z ponad 40 krajów świata, a w Legnicy prezentowano przy tej okazji dzieła-manifesty z całej Europy oraz tak odległych państw, jak np. USA, Australia, Brazylia, Chile, Egipt, Korea

2 Tematy pięciu ostatnich Międzynarodowych Konkursów Sztuki Złotniczej to (chronologicznie, od najnowszego z r. 2014): Klasyka/Classic, Bunt/Revolt, Rytuał/Ritual, Sexy, Minimum.

Sama sztuka odbierana jest jako „abstrakcyjna forma designu”

1. **Maria Alexa Klahr**, 21. MKSZ Rytuał
 2. **Stefan Heuser**, Grand Prix 18. MKSZ DEKADENCJA – naszyjnik z mleka kobiecego
 3. **Gisbert Stach**, Grand Prix 16. MKSZ SKANDAL
 4. **Sławomir Fijałkowski**, pierścionek z kamieniami
 5. **Agnieszka Domerecka**, 16. MKSZ SKANDAL
- Fotografie: D. Kawczyński

Płd., Tajlandia, Indie, Pakistan, Filipiny czy Japonia. Trudno jednoznacznie nazwać je biżuterią, bo casus słownikowy sugeruje pewne granice rzemiosła (fizyczne, techniczne oraz mentalne), które w pracach konceptualnych były wielokrotnie trawestowane. Wspomniany już młody i awangardowy profesor Fijałkowski, który od lat merytorycznie współpracuje z legnicką Galerią Sztuki (organizatorem Festiwalu) przy dookreślaniu jego artystycznej formuły, pisze: „*SREBRO jest jedną z najważniejszych wystaw sztuki biżuterii w Europie i jej dyną, która tak konsekwentnie promuje rozwiązania eksperymentalne, konceptualne, poszukujące styku z innymi obszarami – nie tylko artystycznej – rzeczywistości. (...) Założeniem wielu projektów i realizacji było zresztą świadome przekraczanie sztywnych definicji, kanonów i schematów zarówno w zakresie poprawności stosowania określonych technik i materiałów czy doktrynalnie rozumianej użyteczności* [3]. O ile w latach 70., 80. owo „świadome przekraczanie” oznaczało wprowadzenie do sztuki złotniczej np. *nowatorskich jak na tamte czasy materiałów: hebanu, macicy perłowej, tkanin, papieru, plastiku* [4], to dziś – gdy granice artystycznej penetracji, ekspresji i pomysłowości zdają się nie mieć granic – ugruntowało precedens konstruowania dzieł sztuki „biżuteryjnej” z użyciem coraz odważniejszych materiałów, tworzyw, przedmiotów. W „legnickim” repertuarze były już obiekty takie jak np. pierścionek z żywymi robakami, kolczyki z końskich odchodów, naszyjnik z martwych myszy, formy zawierające czaszki czy fragmenty zwierzęcych zwłok, a nawet pochodzenia ludzkiego: implanty piersi, prochy z kremacji, zęby, odessany tłuszcz, mleko matki, kamień nerkowy. Od dawna w repertuarze używanych przez autorów materiałów są fragmenty żywności, leki, odpady, przedmioty codziennego użytku (również te najbardziej osobiste) czy elementy przyrody nieożywionej. Inną ciekawą z punktu widzenia granic artystycznych poszukiwań praktyką

jest obserwowana w legnickich konkursach artystyczna autorefleksja nad tożsamością i istotą samego medium czyli sztuki złotniczej oraz definicji biżuterii. Przykłady prac dyskutujących z własnym status quo można mnożyć, począwszy od przypadkowego układu kamieni naśladowującego naszyjnik, skończywszy na autentycznym obiekcie rozpuszczającym się w kwasie azotowym (projekcja takiego procesu zdobyła Grand Prix w Konkursie pt. „Skandal!” w 2006 r.), poprzez biżuterię zaprzeczającą swej roli lub formie (np. materializującą albo dematerializującą się, nie dającą się założyć lub zdjąć, niszczącą ubranie, raniącą noszącego, znikającą, powstającą w efekcie jakiejś czynności, zabiegu, aktu przemocy, działania technologii, reakcji chemicznej, fizjologicznej, „cyfrową”, zapachową, itp.). Są to przykłady dość efektowne, ale wśród nagrodzonych prac często znajdują się realizacje nade wszystko głęboko konceptualne, w których biżuteria – sam obiekt – stanowi część zintegrowanej wypowiedzi artystycznej i element procesu czy sekwencji czynności. W roku 2013 konkurs „Bunt” wygrała praca holenderskiego projektanta Janjaapa Luijta pt. *Co się k... stało z moim fachim?*, na którą składały się koszulka oraz autorska odznaka z hasłem nawołującym do swoistej rewolucji w szeregach artystów-złotników, a także strona internetowa z rzeczoną manifestem. Rok później, w konkursie „Klasyka” zwyciężcą Grand Prix został autor Daniel Michel z Niemiec, który wykonał pożądaną „podróbkę” najdroższej biżuterii, jaką sfotografował w witrynie prestiżowego salonu. Użył techniki fotografii, cyfrowej obróbki komputerowej (fotogrametria), narzędzi wydruku 3D oraz tradycyjnych technik jubilerskich (zlócenie), by odtworzyć te przedmioty, symbolicznie ukraść je i obniżyć ich wartość [5]. Istotne jest, że zgodnie z obszernym ideologicznym uzasadnieniem tego konceptualnego obiektu ważną jego częścią był fakt, że zawierał on w sobie zamierzone „ślady kradzieży” [6]. ■

3 S. Fijałkowski, *Feedback 2000-2011*, [w:] Z. Kraska, S. Fijałkowski, I. Huml, *Silver meetings Legnica. Współczesna biżuteria w Legnicy 1979-2011*, red. M. Szpatowicz, M. Bańska, Wrocław 2011, s. 18-20.

4 Tamże, s. 226.

5 *Classic*. Katalog wystawy 23. Międzynarodowego Konkursu Sztuki Złotniczej Klasyka, Legnicki Festiwal SREBRO, Legnica 22.04-8.06 2014, s. 22.

6 Tamże, s. 22.



4

5



Wroclove Design po raz drugi

Od dłuższego już czasu zauważalny jest wzrost zainteresowania designem w Polsce.

Mnożąca się ilość festiwali i projektów mu poświęconych, a także powiększająca się grupa instytucji, galerii i pracowni dedykowanych szeroko pojętemu projektowaniu jest najlepszym dowodem na to, że obszar związany z wzornictwem użytkowym ma się całkiem nieźle. Duża ilość kreatywnych i funkcjonalnych rozwiązań, jak również ich rozbudowane prezentacje w ramach różnorodnych imprez, w znaczny sposób wpływają na wzrost świadomości odbiorców, którzy coraz częściej poszukują innowacyjnych, estetycznie wyważonych produktów. A to oczywiście cieszy. Cieszy tym bardziej że wydarzeniom poświęconym designowi każdorazowo towarzyszy wysoka frekwencja, świadcząca o dużym zainteresowaniu społeczeństwa tym tematem. Być może również dlatego, niemalże w każdym większym ośrodku miejskim odbywa się festiwal poświęcony współczesnemu wzornictwu, dzięki któremu można zaobserwować aktualne trendy i kierunki wyznaczające jego rozwój. Także Wrocław od dwóch lat posiada swój festiwal – Wroclove Design. Międzynarodowy Festiwal Dobrych Projektów, który – jak czytamy w materiałach prasowych – ma integrować świat designu, architektury, sztuki i biznesu.

Wroclove Design jest festiwalem młodym, niejako próbującym jeszcze i badającym grunt, po którym się porusza. Ma ciekawą i rozbudowaną koncepcję, która pomimo że słuszna i interesująca, wymaga jeszcze dopracowania, szczególnie w kontekście jej praktycznego odzwierciedlenia – co zapewne jest jedynie kwestią czasu. Festiwalowi bowiem nie można odmówić rozmachu, dużego potencjału, zaangażowania i odczuwalnej, pozytywnej energii organizatorów, którzy chcieliby, aby event ten na stałe wpisał się do kalendarza wydarzeń kulturalnych miasta i stał się imprezą o ważnym znaczeniu międzynarodowym. Dlatego też pomimo wielu niedociągnięć ekspozycyjnych można powiedzieć, że tegoroczna edycja była udana i warto było uczestniczyć w zaplanowanych, licznych wydarzeniach programu głównego. Przede wszystkim dlatego, że wiele z prezentowanych obiektów wskazywało na rzeczywiście ciekawe kierunki myślenia o przedmiocie i jego funkcji, bardzo często ciesząc również oko wyrafinowaną i przemyślaną formą. Dodatkowo dzięki ofercie edukacyjnej, a więc odbywającym się warsztatom, wykładom i panelom dyskusyjnym, można było poszerzyć swoją wiedzę, a także zgłębić historię rozwoju samej dziedziny i poznać aktualnie panujące w niej trendy.



1



2



3



4

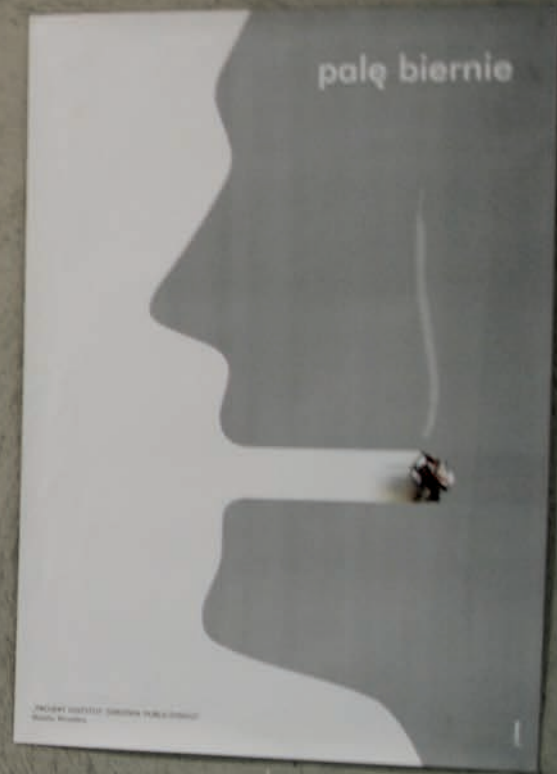
1. Rosenthal,
fot. Tomasz Kucharski
2. Strefa KIDS DESIGN,
fot. Tomasz Kucharski
3. Strefa KIDS DESIGN,
fot. Alek Figura
4. Widok ogólny ekspozycji,
fot. Alek Figura
5. Od lewej: **Artur Skowroński**,
Z prawej: widok ogólny ekspozycji,
fot. Tomasz Pietrek



5

Tegoroczna edycja była drugą już odsłoną projektu, który zainicjowany został w 2013 roku i początkowo odbywał się we wrocławskiej Hali Stulecia. W tym roku formuła Festiwalu została nieco poszerzona i funkcjonowała pod hasłem Design Otwarty, goszcząc w przestrzeni zabytkowego, XIX-wiecznego Dworca Głównego PKP Wrocław. W często surowych jeszcze pomieszczeniach, usytuowanych na pierwszym piętrze niedawno wyremontowanego budynku, zaprezentowano obiekty należące niemalże do każdej sfery naszego życia – począwszy od przedmiotów codziennego użytku, po elementy architektoniczne, dekoracyjne i sztukę użytkową. Program Festiwalu obejmował również rozbudowaną sekcję edukacyjną, w obrębie której zaplanowane zostały warsztaty, wykłady i dyskusje, podczas gdy samą przestrzeń festiwalową podzielono na sekcje tematyczne. Wydzielono strefy, w których zgrupowane były projekty dedykowane m.in. rzemiosłu, publikacjom artystycznym, technologii, plakatowi, jak i produktom dla dzieci i młodzieży.

Duży obszar poświęcony został tematyce miejskiej, gdzie w ramach sekcji DESIGN + Przestrzeń zaprezentowano projekty łączące się z żywym aktualnie dyskursem dotyczącym przestrzeni urbanistycznej i jej wizualno-funkcjonalnego zagospodarowania. I oczywiście – bezsprzecznie – jest to problem niezwykle ważny, także – a może i szczególnie – w Polsce, gdzie planowanie przestrzenne w dalszym ciągu pozostawia wiele do życzenia. Zagadnienie to zostało rozwinięte w działaniach wchodzących w skład sekcji Fresh Design, gdzie podczas praktycznych warsztatów swoje pomysły na zagospodarowanie przestrzenne wrocławskich blokowisk – Gaju, Grunwaldu i Ołbina – zaproponowali studenci architektury i urbanistyki z sześciu europejskich krajów – Niemiec, Czech, Słowacji, Ukrainy, Węgier i Polski. Efekty końcowe tych prac w formie makiet i plansz informacyjnych można było zobaczyć w czerwcu na wystawie w CRZ Krzywy Komin oraz w dalszym ciągu można się z nimi zapoznać na oficjalnej stronie projektu Wroclove Design. >



1

Ale DESIGN + Przestrzeń to nie tylko krajobraz i miasto. To również przedmioty użytkowe, pomagające nam w obszarach tych się poruszać. Stąd też w przestrzeni Dworca Głównego wyeksponowano designerskie rowery pochodzące z polskich manufaktur – m.in. Fera Bikes, Erboo Urban Bikes, Rowerlover – które cieszyły się ogromnym zainteresowaniem wśród uczestników Festiwalu. Warto w tym miejscu zaznaczyć, że rower zajmuje we Wrocławiu istotną pozycję, będąc już w pewnym sensie częścią lokalnej kultury miejskiej – co niewątpliwie zawdzięczać można między innymi propagującemu ruch rowerowy projektowi Out of Sth., realizowanemu przez wrocławskie BWA. Obok rzeczywiście ładnych i wysmakowanych pojazdów dwukołowych i oryginalnych akcesoriów, podczas Wroclove Design

i obecnej w czasie jego trwania sekcji Mobile Design można było zapoznać się ze współczesnym wzornictwem przedmiotów służących do szeroko pojętego przemieszczania się. I należy zaznaczyć, że akurat ten obszar poszukiwań współczesnych designerów oprócz tego, że łączył się z głównym hasłem Festiwalu, podejmował również zagadnienia poruszane w ramach sekcji Design Bez Barrier, gdzie założeniem programowym było propagowanie otwartego uczestnictwa w projektach artystycznych. Jak czytamy w tekście prasowym: *Design Bez Barrier* to sposób myślenia o otaczającym nas świecie, który czyni go przyjaznym dla wszystkich użytkowników. Chcemy pokazać, że drobne z pozoru działania mogą robić wielką różnicę

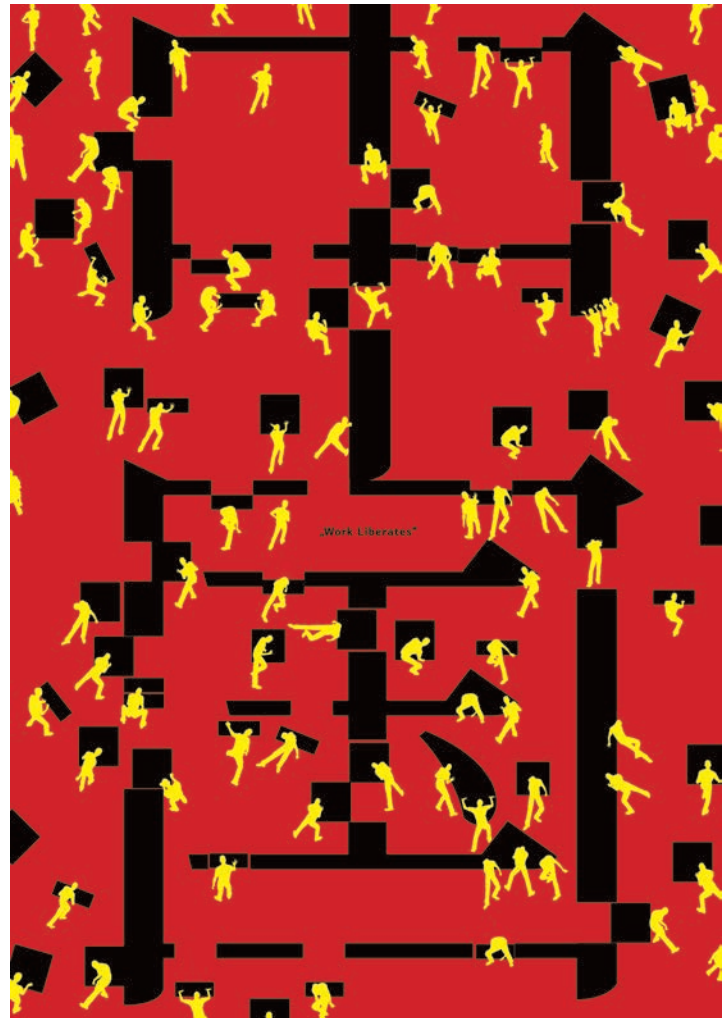
2





WORK AND TRAVEL

3



4

1. Od lewej:

Wojtek Kołacz,
Tomasz Pietrek,
Jacek Ćwikła

2. Od lewej:

Tomasz Broda,
Ludwik Żelaźniewicz,
Magdalena Wosik

3. **Tomasz Pietrek**4. **Artur Skowroński**

Fot. 1,2 Tomasz Pietrek
 1-4 Wystawa plakatu
 o tematyce społeczno –
 politycznej

i przeciwdziałać wykluczeniu z kultury [1]. Sekcja ta pokazała, że projektanci w obrębie swojej działalności realizują również pomysły w bezpośredni sposób skierowane do osób niepełnosprawnych, czego najlepszym przykładem były obiekty takie jak: inteligentny wózek inwalidzki IWheel autorstwa Arłamowski Investment, zestaw naczyń TOTU Nataszy Sałańskiej czy wykorzystująca aparaty słuchowe wystawa Sound Cube|Siemens-Audiologia.

Będąc przy temacie wystaw, należy zaznaczyć, że na tle pozostałych projektów festiwalowych pod względem ekspozycyjnym i aranżacyjnym wyróżniały się prezentacje wirtuozerskich i pięknych w formie obiektów Kartell_Rosenthal_Alessi, Kartell by Laufen oraz wystawa konkursowa – będąca częścią sekcji DESIGN OPEN SPACE – gdzie wyeksponowane zostały innowacyjne realizacje młodych, czasem także debiutujących projektantów. I muszę przyznać, że przyglądając się zaprezentowanym propozycjom, trudno było mi jednoznacznie określić czy też sprecyzować konkretny kierunek rozwoju młodego polskiego wzornictwa, które – pomimo że różnorodne – ma jeden czynnik wspólny. Jest nim przede wszystkim funkcjonalizm połączony z dbałością o formę i prostotą, co jest jednak zbyt dużym uogólnieniem, by nazwać to cechą charakterystyczną. Spośród zaprezentowanych na wystawie tej prac moją uwagę przykuł projekt A. Lubaś pt. *HEARiTi* będący prototypem urządzenia do relaksu, posiadająca

ściemniacze dotykowe retro *Lampa KUBO* M. Papińskiego oraz Przyprawnik A. Lesiak. W konkursie zwyciężyła natomiast grupa Dizeno Creative, która zaproponowała projekt biodegradowalnych urn *OVO/MALA*, podczas gdy nagrodę publiczności otrzymali: Marta Jaworska za stół do hydroponicznej uprawy roślin *Vege Table* oraz Maciej Papiński/Zapalga za *Lampę KUBO*.

Jak zawsze na tego typu imprezach nie zabrakło również rozbudowanego programu przygotowanego z myślą o najmłodszych odbiorcach, dla których zaplanowano szereg inspirujących warsztatów dotyczących zasad funkcjonowania i organizacji najbliższej, otaczającej przestrzeni. I trzeba przyznać, że sekcja ta cieszyła się bardzo dużym zainteresowaniem, a także wybitnie żywiołowym i kreatywnym podejściem do wykonywanych zadań.

I myślę, że na zakończenie warto dodać, iż Festiwal ten – mimo że jeszcze młody i niemający w dalszym ciągu dużej siły przebicia – jest przedsięwzięciem potrzebnym. Niesie bowiem realne ożywienie w lokalnej branży projektowej oraz aktywizuje ludzi wokół niej zgromadzonych. Jest również wydarzeniem dającym szansę małym, nierzadko jednoosobowym pracownikom zaprezentowania się przed szerszą publicznością, jak i umożliwiającym tejże – często przypadkowej – publiczności bliski kontakt się ze współczesnym, oryginalnym i utrzymanym na wysokim poziomie designem. ■

1 Zapowiedź prasowa. Patrz: <http://wroclovedesign.pl/2014/05/06/altix-design-przyjazny-niewidomym/> (Dostęp: 12.08.2014).



AGNIESZKA GNIOTEK

Zmiany są dobre

Tegoroczne 24. Międzynarodowe Biennale Plakatu w Warszawie było mocno oczekiwane. Niezmiennie od 1966 r., czyli od powstania imprezy, zasady jej funkcjonowania miały po raz pierwszy ulec radykalnym zmianom.

Od dłuższego czasu środowisko graficzne zmiany postulowało, widząc stagnację, w jaką z każdą edycją silniej osuwa się Biennale oraz fakt nieprzystawalności zasad jego działania do sytuacji plakatu, i szerzej grafiki, w XXI w., w dobie dominacji przekazu cyfrowego, internetowych form reklamy i zaniku plakatu ulicznego. Przymykanie oka na cyfrową rewolucję oraz próby odsuwania od siebie problemu, jakie towarzyszyły kilku ostatnim edycjom imprezy, wywoływały ostre sprzeciw i dyskusje. Międzynarodowe Biennale Plakatu przez dziesięciolecia miało rangę najważniejszego święta plakatu w Europie i jednego z najistotniejszych na świecie. Niezmienny kształt imprezy, nie przystający do obecnych potrzeb, spowodował, że od pewnego czasu ranga Biennale zdecydowanie się obniżyła. Przyszedł czas, aby sytuację naprawić, a przynajmniej spróbować to uczynić.

Podstawowa zmiana w formule tegorocznego Biennale to fakt, że rejestracja uczestnictwa oraz pierwszy etap dwustopniowej selekcji prac przez jurorów odbyły się drogą elektroniczną. Dzięki temu od początku prace poddane były ocenie przez międzynarodowe jury, które w tym roku obradowało w składzie: Stephan Bundi, David Crowley, Kenya Hara, Jerzy Porębski, Silvia Sfligiotti i Jakub Hakobo Stępień. Drugim etapem prac jurorskiego gremium była dwudniowa sesja, na której w oparciu o nadesłane prace wybrano laureatów konkursu. Kolejną istotną zmianą formuły imprezy było zniesienie kategorii. Wcześniej funkcjonował podział na plakat ideowy, kulturalny i reklamowy. Podział często

trudny do zdefiniowania, utrudniający ocenę prac i pozwalający na nieco spekulatywne zgłaszanie ich do słabiej obsadzonej kategorii. Obecnie wszystkie plakaty oceniane są razem. Wyjątkiem jest tylko Złoty Debiut im. H. Tomaszewskiego, ustanowiony w 2002 r., a przeznaczony debiutującym grafikom. To specyfika polskiej imprezy, na innych międzynarodowych przeglądach nie poświęca się tak znaczącej uwagi promocji twórczości młodego pokolenia. Na Biennale działania te wyrażają się nie tylko poprzez przyznawaną nagrodę, ale też poprzez odrębną wystawę, w tym roku przygotowaną w Salonie Akademii, przy warszawskiej ASP.

Na 24. Międzynarodowe Biennale Plakatu wpłynęła ogromna liczba 3814 zgłoszeń. Jury wyłoniło z nich i zakwalifikowało do drugiego etapu 500 prac. Oceniający podkreślali swoje zadowolenie z ostatecznie zaprezentowanej publiczności selekcji, choć otwarcie mówili też o konieczności zaostrzenia kryteriów przyjmowania prac oraz sugerowali możliwość wprowadzenia opłat za uczestnictwo. To, być może, podniosłoby ogólny poziom zgłaszanych do konkursu plakatów, który biorąc pod uwagę średnią, nie był w tym roku specjalnie wysoki. Nie jest to nic szczególnego w przypadku imprezy, która mimo że dotyczy ścisłego środowiska grafików, ma jednak charakter masowy, choćby z racji na swój otwarty charakter.

Bieżąca edycja Biennale jest bardzo satysfakcjonująca dla polskiego środowiska graficznego. Złoty Medal Jury zdecydowało się przyznać Wiesławowi Rososze za plakat do jego autorskiej wystawy prezentowanej w Powiatowej Galerii Sztuki

1. **Dmitry Mirilenko** Rosja, *Majakowski 120* (1, 2, 3), 2013, druk cyfrowy, 90 × 60 cm, druk autorski
2. **Wiesław Rosocha** Polska, *Rosocha. Inne obszary, inne formaty*, 2013, druk cyfrowy, 140 × 100 cm, Powiatowa Galeria Sztuki Współczesnej w Ostrowie Wielkopolskim
3. **Haiping Li Design Studio** Chiny, *Prawda* (bez tekstu), 2014, offset, 84,1 × 59,4 cm, Instytut Sztuk Pięknych w Hubei
4. **Lech Majewski** Polska, *Beckett*, 2013, offset, 140 × 100 cm, Teatr Powszechny w Radomiu
Fotografie dzięki uprzejmości Muzeum Plakatu w Wilanowie





3

Współczesnej w Ostrowie Wielkopolskim. W uzasadnieniu werdyktu podkreślono syntetyzującą wartość kompozycji, przekazującą sugestywne informacje, zarówno co do samej koncepcji twórczej Rosochy, jak i co do charakterystyki plakatu, jako medium, z jego upominaniem się o wzrokową uwagę oglądającego i seryjnością.

Wiesław Rosocha nie jest oczywiście pierwszym Polakiem nagrodzonym na Biennale nagrodą główną. Do jego poprzedników należeli Jan Lenica, Julian Pałka, Roman Cieślewicz, Mieczysław Wasilewski, Waldemar Świerzy, Jan Sawka, Jan Młodożeńc i Wiktor Sadowski. Jednak Polska nie tryumfowała na Biennale już od kilku edycji, stąd powrót do grona najważniejszych laureatów bardzo cieszy.

Srebrny Medal trafił do rąk Andreasa Golde z Niemiec za plakat promujący seminarium poświęcone dorobkowi Theodora W. Adorno na Uniwersytecie Sztuki Folkwang. Oddaje on delikatną konstrukcję pism filozofa w formie quasi-strukturalnych bloków, dyskretnej typografii, ograniczonej palety barw, wzbogaconej subtelnym rastrem. Drugi Srebrny Medal także powędrował do Niemiec. Nagrodzono nim Jakoba Kircha za plakat *Otwarcie sezonu 2013/14 w Teatrze Miejskim w Stuttgarcie*. To bardzo energetyczna praca, budząca emocje, niepokojąca i używająca – zdaniem Jurorów – „niepokornych linii”. Mimo to emanuje klarownym przekazem, niosąc przejrzystą informację.

Obok dwóch Srebrnych Medalii jurorzy zdecydowali się też na trzy Brązowe. Pierwszym z nich otrzymał Freeman Lau Siu Hong z Hong Kongu za plakat *Symbiosis*, obrazujący stosunek człowieka do przyrody. Drugi – Lech Majewski za plakat do serii spektakli na podstawie sztuk Samuela Becketta w Teatrze Powszechnym w Radomiu. Prezentuje on kontrastowe podejście do typografii i jest bardzo efektowny. Dimitry Mirilenko z Rosji to laureat trzeciego Brązowego Medalu, który otrzymał za tryptyk plakatu „Majakowski”, wykorzystujący jedną z fotografii Aleksandra Rodczenki. Praca jest bardzo lirycznym komentarzem do twórczości Władymira Majakowskiego, tragicznie zmarłego poety rewolucyjnego. Trzy następujące po sobie plakaty symbolizują trzy etapy życia literata w sposób zwięzły, podobnie jak znaki typograficzne, pomijające litery, zachęcają do użycia wyobraźni.

Nagroda Honorowa im. Józefa Mroszczaka przyznawana przez jury, w imieniu Rektora ASP w Warszawie wręczona została Haiping Li Design Studio z Chin za plakat, który otwarcie i dosadnie komentuje interesy handlowe, przyczyniające się do zanieczyszczenia obszarów zamieszkałych przez wielu ludzi. Przejrzysty projekt idealnie wpisujący się w tradycję grafiki plakatu, biorąc na celownik Chiny, ukazuje globalny charakter problemu.

W kategorii Złoty Debiut rywalizacja była bardzo wyrównana, dlatego jury dość nietypowo, obok nagrody głównej, postanowiło przyznać też dwa wyróżnienia. Te trafiły do rąk Jana Bajtlika i Johnathana Auchy, natomiast zwycięzcą w tej kategorii został polski grafik Łukasz Kowalski. Jury doceniło serię jego plakatów „Studnia Nadziei 60%”, nawołujących do poprawy jakości i dostępu do wody w Afryce. Zdaniem jurorów plakaty te niosą ze sobą błyskotliwy przekaz, pokazując niesamowite wyczucie projektantki w kompozycjach używających ogromną ilość szczegółów.

Zmiany w sposobie zgłaszania prac, ich oceniania, uwspólnienie kategorii i podziału nagród to nie jedyne, jakie zostały wprowadzone przy okazji tegorocznej edycji imprezy. Z punktu widzenia publiczności, i tej dobrze znającej medium graficzne, zaangażowanej w śledzenie zachodzących w nim przemian, i tej, która w bardziej ogólnej formie interesuje się sztuką, odwiedzając wystawy, bardzo istotna jest zmiana w sposobie przygotowania ekspozycji głównej Biennale w Muzeum Plakatu w Wilanowie. Po raz pierwszy jest to wystawa kuratorska. Trudnej roli podjął się Michał Warda, niekwestionowany specjalista od grafiki i plakatu. Jego praca nie poszła na marne, choć zadanie miał bardzo trudne. Po pierwsze nie miał żadnego wpływu na otrzymany materiał – to przecież jury wybiera uczestników ekspozycji. Po drugie, zadana z góry miała też przestrzeń. Charakter wnętrza Muzeum Plakatu w zasadzie uniemożliwia jakąkolwiek rearanżację ekspozycji, wszystko jest tu niezmiennie: ciągnące się od podłogi do sufitu podziały, antresola, schody. Ta niewzruszona stałość powoduje, że niemal wszystkie pokazy wyglądają tu tak samo. Jakie więc było zadanie kuratora, w tak ograniczonych warunkach? Warda zdecydował się pójść jedyną dostępną metodą – uporządkował materiał. Pokazał plakaty w pewnych wizualnych ciągach, tak aby uwypuklić zagadnienia, jakie w grafice obecnie internują twórców najbardziej. Odniósł się bardzo wyraziście do typografii, pokazał umiejętne i te mniej udane zabiegi graficzne, wynikające z programów komputerowych wraz z fascynacją twórców ich możliwościami, stworzył strefę purystycznej prezentacji z plakatami oszczędzonymi i wysmarowanymi w detalu i taką, gdzie kanwą graficznego działania jest fotografia. Słowem pokazał trendy i tendencje. Zdecydowanie mu się to udało, wpływając na czytelność przekazu. Pierwszy raz od wielu edycji Biennale wystawę oglądało się bez uczucia zawrotu głowy i chorobliwego oczopląsu. Trzeba jednak powiedzieć, że sukces kuratora nie był całkowity. Michał Warda postanowił w przestrzeni wystawy wprowadzić opisy najważniejszych obecnie nurtów w grafice i plakacie. Zrobił to jednak bardzo nieśmiało, kończąc na jednym miniesej. Oczywiście sztywny podział na kategorie plakatu nie jest możliwy, nie da się powiedzieć, że ten plakat jest wyłącznie typograficzny, a tamten jedynie >

prezład Rinos Libera:

reżyseria Waldemar Świerzy

scenografia Maciej Freyer

SAMUEL BECKETT

BECKETT

na podstawie jednoaktówek:

KROKI

KOLYSANKA

KATASTROFA

PRZYCHODZIĆ I ODCHOZIĆ



TEATR. Powszechny
Radom

4



1

fotograficzny, inny z kolei wykorzystuje możliwości Photoshopa, a następny inspirowany jest tylko social mediami. Można było jednak grupy i ich opisy pociągnąć bardziej zdecydowanie, stworzyć coś w rodzaju przewodnika, wskazującego na kolejne zagadnienia. Skończyło się jednak na skromnej wskazówce, sprawiającej wrażenie braku czasu na przygotowanie reszty. Szkoda, bo pomysł był doskonały i potrzebny.

Nie wszystkie wysuwane przez środowisko grafików zmiany w koncepcji Międzynarodowego Biennale Plakatu zostały wprowadzone. Jedną z nich był postulat najbardziej chyba ciężkostrawny dla organizatora, a dotyczący przeniesienia wystawy głównej z peryferyjnego Wilanowa do centrum Warszawy. Przez lata impreza tytułowana była nawet jako Międzynarodowe Biennale Plakatu w Wilanowie, choć na świecie nikt pewnie nie wiedział, czym ten Wilanów jest. Wokół Biennale powstało Muzeum Plakatu, ulokowane w takim, a nie innym miejscu. Trudno się dziwić, że wyprowadzenie imprezy z jego murów, byłoby czymś podważającym, przynajmniej częściowo, istotę jego egzystencji. Z drugiej jednak strony, mało kto po wernisażu zagląda już na biennialową wystawę. Znacznie większą publiczność, najprawdopodobniej większą nieporównywalnie, ma wystawa debiutantów w Salonie Akademii, ulokowanym przy Trakcie Królewskim – tu trafiają wszyscy – i turyści, i warszawiacy. Chybnym pomysłem jest też lokalizacja trzeciej z wystaw. W Centrum Kultury Łowicka od kilku edycji prezentowana jest ekspozycja prac laureatów poprzedniej edycji Biennale i jurorów bieżącej. Wystawa bardzo ciekawa, zaprezentowana we wnętrzach, które niespecjalnie się dla niej nadają, z racji na ich charakter i prestiż. Nie chcę ujmować nic Centrum Łowicka – to jedna z najprężniej działających dzielnicowych instytucji kultury w Warszawie, jednak ranga Biennale wymaga, aby wystawa laureatów, będąca dla nich też częścią



2

nagrody, oraz wystawa jurorów, czyli ekspozycja prezentująca prace mające w jakimś sensie stanowić punkt odniesienia dla ocenianych na Biennale plakatów, znalazła sobie bardziej dostępną, lepiej przystosowaną i znaczącą lokalizację.

Przy okazji każdej edycji Biennale nasuwa się pytanie o diagnozę kondycji współczesnego plakatu. Biennale jest przeglądem i to bardzo szerokim. Wyciąganie z niego kategorycznych wniosków jest trudne, a być może nawet niecelowe i nieodpowiednie. Na pewno przepowiednie o śmierci plakatu są już frazesem bez pokrycia. Plakat zniknął z ulic, ale mimo to ma się doskonale. Znalazł sobie ekskluzywnie nisze w kręgach kultur i masowego odbiorcy w internecie, który coraz częściej klika świadomie i reaguje odpowiednio na wartościową grafikę, odróżniając ją od masowo produkowanych memów. Czy plakat będzie się rozwijał w kierunku optymalizacji na komputerowy ekran i urządzenia mobilne? Choć ciężko teraz jeszcze to sobie wyobrazić, to na pewno trzeba się z tym liczyć. Jego autorzy szlifują na niewiarygodnie wysokim poziomie elementy typograficzne i mają bardzo

głęboko przemyślane użycie obrazu fotograficznego w obrębie grafiki. Plakat też wysubtelniał. Nie musi być już krzyżącym elementem ulicy, a że wszystko krzyczy wokół – w każdej przestrzeni – tej realnej, i tej wirtualnej, to grafika w tym wszystkim znacznie częściej niż kiedyś oferuje ciszę, namysł, przestrzeń dla wyobraźni. Jeden konkretny wniosek, jaki nasuwa się po tegorocznej edycji Biennale to, że zmiany są dobre. Mam tu na myśli i te w formule imprezy, i te w obrębie plakatowego medium. ■

4



3

1. Freeman Lau Siu

Hong Hong Kong, *Symbioza*, 2013, offset, 100 × 70 cm, KL&K Creative Strategics

2. Jakob Kirch Niemcy

Otwarcie sezonu 2013/14 w Teatrze Miejskim w Stuttgartarcie, 2013, offset, 175 × 118,5 cm, Schauspiel Stuttgart

3. Łukasz Kowalski Polska,

Studnia Nadziei – 60%, 2013, druk cyfrowy, 100 × 70 cm, druk autorski

4. Andreas Golde Niemcy,

Theodor W. Adorno, 2013, sitodruk, 84,1 × 59,4 cm, Uniwersytet Sztuki Folkwang

Fotografie dzięki uprzejmości Muzeum Plakatu w Wilanowie



KRZYSZTOF BODANKO

Zbiegną się wszystkie światy strony

Po raz czwarty Galeria Sztuki Współczesnej w Opolu (12.09-19.10. 2014) prezentowała artystów polskich mieszkających i tworzących poza Polską. Znaleźli się w tej grupie byli emigranci polityczni, ale także osoby, które wyjechały z kraju już po przełomie 1989 roku i mają obecnie dwa adresy – w Polsce i w świecie. Biennale opolskie narodziło się w 2008 roku (I Przegląd) z inicjatywy dyrektorki Anny Potockiej zainspirowanej słynną już wystawą „Jesteśmy” w Zachęcie w 1991. Jej współautorka, Elżbieta Dzikowska – znana podróżniczka i historyk sztuki, obecna na wernisażu – była i jest orędowniczką tego pomysłu. Kuratorka tegorocznego Biennale – Małgorzata

Sady (mieszkała w Londynie, teraz w Warszawie), ekspertka od twórczości Franciszki i Stefana Themersonów, położyła akcent na kontekst społeczno-polityczny emigracji lat 1968-80, a przede wszystkim poszerzyła formułę Biennale o przedstawienie przenikania się sfer wizualnych sztuki. Wystawie towarzyszy kino Biennale pokazujące filmy m.in. Zbigniewa Rybczyńskiego, S.F. Themersonów, Tomasza Pobóg-Malinowskiego, braci Quay. Wydarzeniem towarzyszącym był także program muzyczny Biennale z koncertami w Filharmonii Opolskiej – oferta muzyki Andrzeja Panufnika (21.09) i Szymona Brzóska (7.10), a w Galerii – Marcina Lenarczyka – DJ LENARA (13.09). >



1



2

1-4. ZBIEGNĄ SIĘ
WSZYSTKIE ŚWIATA
STRONY,
Galeria Sztuki
Współczesnej
w Opolu

ZBIEGNĄ SIĘ WSZYSTKIE ŚWIATA STRONY



1

Łączymy kolażowo elementy wystawy w jedną całość, zachowując przy tym odrębny charakter każdego z nich.



2

Do udziału w Biennale zaproszona została aktorka Ewa Benesz (Sardynia, Lublin), mająca w swoim życiorysie aktorskim staż w Teatrze Laboratorium J. Grotowskiego. W Teatrze im. J. Kochanowskiego (sąsiaduje on z Galerią) poprowadziła trzydniowy warsztat parateatralny, natomiast na wernisażu recytowała XII Księgę „Pana Tadeusza” Adama Mickiewicza. Towarzyszyła temu miniekspozycja dokumentująca działania performer-skie i parateatralne aktorki od końca lat 70 XX wieku (m.in. z Wrocławia, Lublina, Gniezna) po prace z ostatnich lat, z pobytu na Sardynii.

We wstępie do wystawy Małgorzata Sady pisze m.in.: *Wszystkim świata stronom nadajemy znaczenie dosłowne, pokazując sztukę artystów z miejsc wyznaczonych konkretnymi współrzędnymi geograficznymi, a także znaczenie metaforyczne, prezentując „wszystkie” dziedziny sztuki. Łączymy kolażowo elementy wystawy w jedną całość, zachowując przy tym odrębny charakter każdego z nich.*

Wystawę rozpoczyna ekspozycja plakatów teatralnych i filmowych Andrzeja Klimowskiego (Londyn) uzupełniona grafikami do utworów literackich: *Kochanka Szamoty* Stefana Grabińskiego i *Księga śmiechu i zapomnienia* Milana Kundery. Następnie część poświęcona Andrzejowi Panufnikowi (1914-1991): żona kompozytora Camilla Panufnik opowiada w filmie o życiu artysty na emigracji, córka Roxana Panufnik prezentuje

z kolei swoją muzykę do dwóch filmów animowanych Mischy Giancovi-cha: *Zen Love Song* i *Love is the Master*.

Barbara Goshu, absolwentka ASP w Krakowie (pracownia Jerzego Nowosielskiego) mieszkająca i tworząca w Etiopii pokazuje ikony powstałe z fascynacji kulturą koptyjską.

Joanna Helander (Szwecja): przygotowała część o charakterze mu-zealnym poświęconą historii rodzinnej autorki-filmowca i fotografki, której krewni ze strony ojca mieszkali do końca lat 30. („Noc Kryształowa”) w Luboszycach pod Opolem – w ówczesnym państwie niemieckim. Zdjęcia, dokumenty, pamiątki rodzinne także towarzyszą im film zrealizowany na początku lat 90. dla szwedzkiej telewizji dokumentują pod-rodź w przeszłość rodzinną artystki śladami krewnych – ofiar Holokaustu.

Renata Buziak (Australia) – graficzka i fotografka zainteresowana re-lacjami między przyrodą a sztuką, oprócz grafik pokazała projekcję trój-kanalową: *Unfolding Rhythms*. Obok Izabela Plucińska (Berlin), twórczyni filmów animowanych – prezentacja filmu autorki pt. *Śniadanie*.

Franciszka Themerson (1907-1988) i Stefan Themerson (1910-1988) to najwybitniejsi polscy twórcy filmów awangardowych lat 30. i 40. XX wieku, od początku lat 40. mieszkający w Wielkiej Brytanii, pokazani zostali prezentacją fotogramów i fotokolaży z lat 1928-1932. Na ekspozycji

nadto: kadry z filmów: *Ateka* (1930), *Zwarcie* (1935), *Drobiazg melodyjny* (1933), *Przygoda człowieka poczciwego* (1937), *The Eye & the Ear* (1944-45).

Miłosz Benedyktowicz (1945-1992), absolwent ASP w Warszawie. Wyemigrował do USA w 1979, gdzie tworzył aż do śmierci jako malarz, scenograf i rysownik współpracujący z reżyserem Zbigniewem Rybczyńskim. Zaprezentowane zostały jego obrazy olejne i rysunki do filmu *Kafka*. W zapisie filmowym artystę wspomina jego brat – Zbigniew Benedyktowicz, antropolog kultury i etnolog, redaktor naczelny kwartalnika „Konteksty” i redaktor „Kwartalnika filmowego”.

Andrei Chrzanowski (urodzony i mieszkający w Rosji, Moskwa) – reżyser filmowy, rysownik, pisarz polskiego pochodzenia, prezentował fragmenty filmu *Półtora pokoju* według Josifa Brodskiego, szkice i rysunki do tego filmu oraz do filmu *Nos*.

Krystyna Piotrowska (mieszkająca w Szwecji w latach 80.-90., obecnie w Warszawie), artystka multimedialna: grafika, fotografia, film, instalacje, kuratorka wystaw. W Opolu zaprezentowała intrygujący cykl fotografii pt. „W cieniu” (2003-2014)

Inga Fonar Cocos (Izrael, Tel-Aviv), pochodząca z Polski artystka uprawiająca sztukę wideo, fotografię, instalacje, rysunek; na wystawie pokazano jej film *Between homelands*.

Eugeniusz Rudnik (ur. 1932, kompozytor, elektronik, reżyser dźwięku: Warszawa). Autor wielu utworów powstałych w studiach elektronicznych całej Europy. Od połowy lat 50 związany z Polskim Radiem (Studio eksperymentalne). Kuratorka Biennale postanowiła wyeksponować jego pracę od strony wizualnej pokazując notatki kompozytora, komentarze do powstawania poszczególnych etapów utworu *ER dada na taśmę*, także taśmy analogowe, partyturę do utworu *MY*. Można było także wysłuchać nagranej rozmowy z kompozytorem.

I na koniec w Aneksie opolskiej Galerii znalazł swój parking obiekt *Rydwan* autorstwa Joanny Rajkowskiej (Londyn, Nowogród), artystki w drodze. Cennym i pomocnym dla zwiedzających opolskie Biennale były towarzyszące pokazywanym pracom i obiektom nagrania wypowiedzi i komentarzy artystów, nie tylko o swoich pracach, lecz także o implikacjach ich wyjazdu z kraju. ■



3

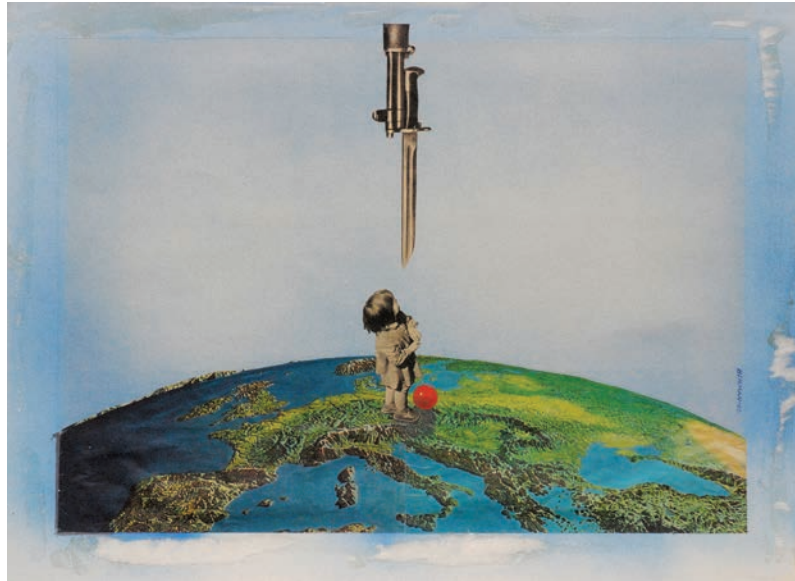


4

1-4. ZBIEGNĄ SIĘ WSZYSTKIE ŚWIATA STRONY, Galeria Sztuki Współczesnej w Opolu
Fotografie dzięki uprzejmości GSW, Opole

Dawno temu w odległej galaktyce...

„Kosmos wzywa! Sztuka i nauka w długich latach sześćdziesiątych”



1

Futurystycznie zaprojektowana, choć też nieco staroświecko i z nutą nostalgii, jako rodzaj plastycznego labiryntu – environment, dla zwiedzających – prawdziwy montaż atrakcji. Kuratorzy wystawy, „Kosmos wzywa. Sztuka i nauka w długich latach sześćdziesiątych” w warszawskiej Zachęcie, bo o niej mowa, Joanna Kordjak-Piotrowska i Stanisław Welbel, naturalnie prowadzą zwiedzających poprzez meandry swojego projektu, a przy okazji – wskazują najważniejsze aspekty wielopłaszczyznowych mariaży sztuki i techniki w szalonej dekadzie w Polsce. Tych zakresów części wzajemnej wymiany wyróżniają kilka, akcentując je w topografii wystawy: ergonomię i związek sztuki z przemysłem, teorię gier, rozwój technologii i fascynację maszyną, a przede wszystkim – szczególnie zaakcentowane tytułem wystawy – zainteresowanie podbojem kosmosu. Ekspozycja w umiejętny sposób pokazuje, jak fascynacja rozwojem technologicznym przenikała wszystkie aspekty kultury i codzienności w tamtym okresie: od sztuki i projektowania, poprzez film, literaturę, modę, tworząc specyficzny koloryt i decydując o estetyce tamtego czasu. Można by nawet wysnuć wniosek, że wiara w postęp technologiczny stanowiła środek znieczulający wobec politycznego zniewolenia i siermiężności tamtych czasów. W tle wystawa podejmuje również polemikę z awangardowym etosem postępu i wiarą w moc nauki.

Ekspozycja akcentuje przede wszystkim sztukę polską, ale prezentuje się też prace artystów innych krajów bloku wschodniego – Czechosłowacji i Wschodnich Niemiec. Wystawa monumentalna, jej uczestnikami jest ponad osiemdziesięciu twórców, reprezentujących różne dziedziny artystyczne. Temat wystawy, jego ujęcie oraz sposób zaprezentowania powoduje, że adresatami wystawy mogą także ci niekoniecznie żywo zainteresowani sztuką współczesną, lecz na przykład miłośnicy literatury i filmu science fiction.

Trudno jest w niewielkim tekście szeroko przedstawić problematykę warszawskiej wystawy, dotyka ona bowiem, poza zagadnieniami związanymi ze sztukami wizualnymi, także film, eksperymentalnej muzyki, wzornictwa, filmu, architektury. Istotnym wydaje się raczej wskazanie ważniejszych kierunków, jakie rysuje narracja wystawy.

Duża część prezentacji poświęcona jest ówczesnemu wzornictwu i projektowaniu, prezentując zarówno nowoczesne rozwiązania technologiczne – AKAT 1 czy radio przyszłości, jak i projekty „kosmicznej” mody, scenografii czy mebli. Żywe w latach sześćdziesiątych zainteresowanie cybernetyką i podbojem kosmosu ukształtowało szczególnie estetykę projektów z tamtego okresu: opływowe, aerodynamiczne kształty, pewien odcień naukowego chłodu, miniaturyzacja, bądź wyolbrzymienie, efekt zaskoczenia i wyobcowania, także – swego rodzaju „kosmiczność”, bardzo bezpośrednie cechy, jak pojawienie się form nawiązujących do wyglądu planet, gwiazd itp.

Problematyka ówczesnej sztuki jest potraktowana przez kuratorów bardzo szeroko i rozpatrywana w kontekście filmu, muzyki, designu, akcentując wzajemne wpływy i przenikanie się idei. Impulsy płynące ze świata nauki i technologii zostały z kolei przedstawione jako bezpośrednia inspiracja zarówno dla pojawienia się nowych mediów i obszarów w sztuce – obiektu, instalacji, wideo, jak i nowych tendencji, jak op-art, sztuka kinetyczna, analizy medialne oraz te związane z percepcją ludzkiego ciała.

„Kosmos wzywa!” jest próbą przybliżenia tła społeczno-ideowego długich lat sześćdziesiątych, wskazującą na naukowe fascynacje artystów i projektantów, przybliżającą także postawy krytyczne. Narracja wystawy płynnie i z atrakcjami, prowadzi przez wybrane zagadnienia związane z cybernetyzacją i kosmonautyzacją kultury tamtych dekad. Ekspozycja zajmuje trzy przestrzenie na piętrze Zachęty, ta przestrzenna rama pozwala także na tematyczne uporządkowanie obszernego materiału.

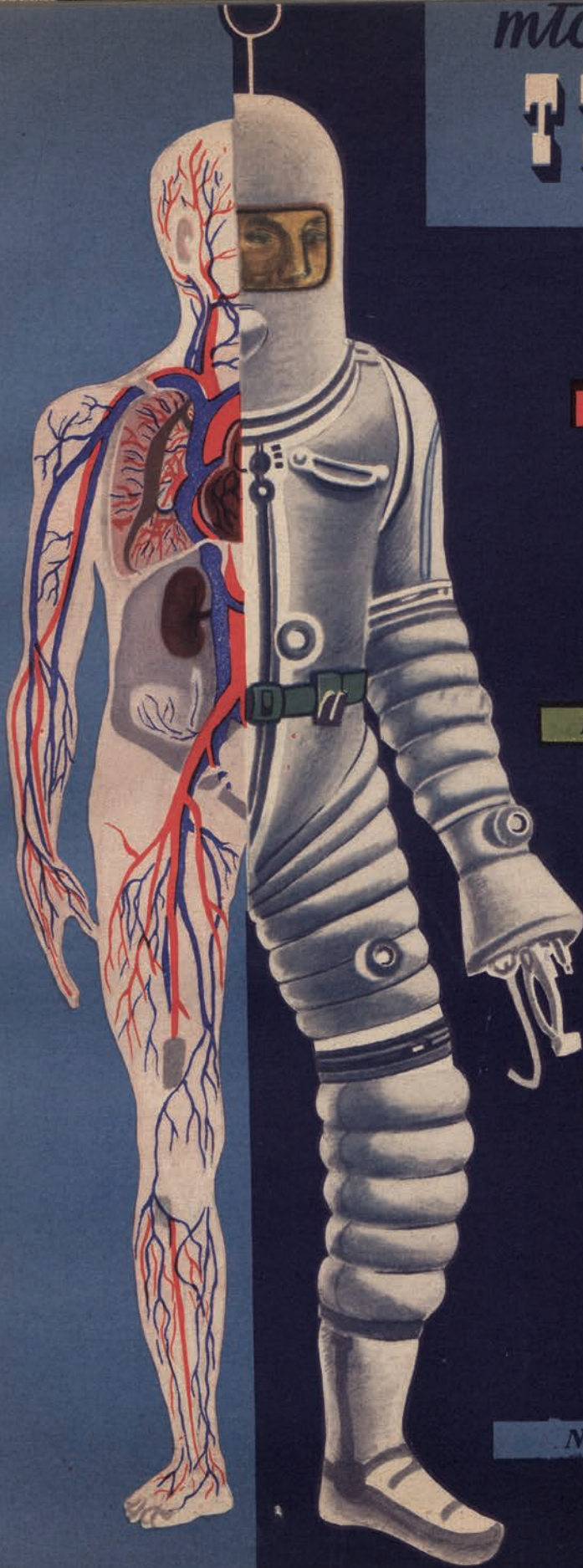
Pierwsza sala jest najbardziej gęsta i nasycona: prezentuje konstelacje wzajemnych wpływów nauki i sztuki, projektów wzornictwa i filmu. Obok najważniejszych wynalazków technologicznych tamtych czasów, jak maszyna AKAT 1 czy komputer MERA 9150 z 1973 roku, plakaty filmowe Wojciecha Zamecznika czy kolażowe ilustracje do prozy Stanisława Lema autorstwa Daniela Mroza, projekcje filmów o tematyce futurologicznej i zapisy eksperymentalnej, syntetycznej muzyki Krzysztofa Pendereckiego i Eugeniusza >

1. **Mieczysław Berman**, *Na horyzoncie*, 1962, dzięki uprzejmości Muzeum Niepodległości w Warszawie
2. Okładka czasopisma *Młody Technik*, 1957

metody

TECHNIK

12



Przewodnik na Księżyc

Medycyna kosmiczna

Sygnaty z satelitów

Na Księżyc i z powrotem

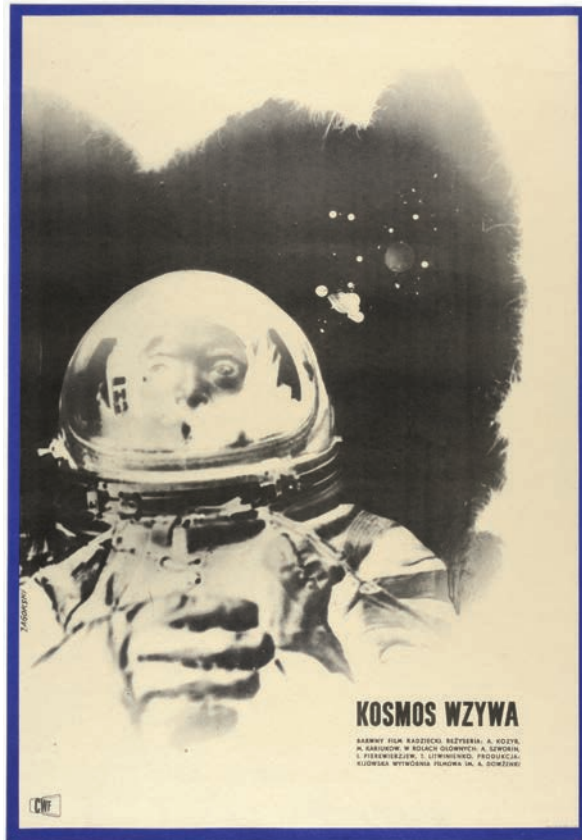
KONKURS — ANKIETA

Rudnika. Wśród tej ikono- i audiosfery, zaprezentowane zostały najważniejsze prace polskiej neoawangardy, w której impulsy płynące ze świata nauki i techniki ukształtowały charakterystyczny dla tej formacji proces unaukowienia praktyki artystycznej. Twórczość poddana została racjonalnym regułom języka naukowego i metodologii, co szczególnie widoczne było w twórczości artystów Warsztatu Formy Filmowej czy duetu KwieKulik. Wystawa przypomina niektóre działania tej pierwszej formacji, przede wszystkim te zrealizowane w ramach Akcji Warsztat w 1973, *Elektroniczne antynomie* Janusza Połoma, inspirowany tekstem *Jak jest* Samuela Becketta. Prezentuje także fragment *Żywej Galerii* Józefa Robakowskiego i *Wideo C* Pawła Kwieka (1975). Inną formą procesu zbliżania sztuki i nauki była organizacja życia artystycznego na wzór naukowego, by wspomnieć organizowane od 1963 roku plenery w Osiekach czy pierwsze Sympozjum Artystów Plastyków i Naukowców w Puławach z 1966 roku. Specyficznie naukowy rys miały też realizacje z tego nurtu, można mówić o szczególnej „naukowej” estetyzacji projektów artystycznych – wypowiedzi poprzez wykres, diagram, zastosowanie nowych technologii w sztuce, postawę analityczną. Wystawa przypomina twórczość artystów-naukowców, ich realizacje płynnie łączące naukę ze sztuką, jak Krzysztofa Wodiczkę i dokumentację jego *Instrumentu osobistego* z 1969 roku czy realizację ściśle projektową – mikroskop „Biolar B”, zrealizowany dla Państwowych Zakładów Optycznych w Warszawie, Ryszarda Winiarskiego i czarno-białe obrazy inspirowane teorią gier „Obszary” z końca lat sześćdziesiątych i początku siedemdziesiątych. Badawcze nastawienie sztuki reprezentowali także Jan Chwałczyk, Jerzy Rosołowicz, Zdzisław Jurkiewicz i Andrzej Pawłowski.

Lata sześćdziesiątek to jednak nie tylko czas kontynuacji awangardowej wiary w możliwości technologii i jej znaczenia dla sztuki, to także okres, kiedy pojawiają się wobec niej postawy krytyczne. Wyrazem tego mogą być ironiczne „Artony” Włodzimierza Borowskiego, organiczno-technologiczne obiekty, podejmujące ideę rozpadu, entropii. Podobnie dwuznaczny wyraz wobec dominującej fascynacji technologią reprezentują obrazy Benona Liberskiego (*Dyspozytor*, ok. 1972):

Pracom „czysto artystycznym” na wystawie towarzyszą realizacje z dziedziny wzornictwa, odzwierciedlające ówczesne zainteresowania ergonomią i poszukiwaniem nowoczesnych rozwiązań technologicznych i form, jak projekt magnetofonu reporterskiego Andrzeja Sadowskiego z 1970 roku oraz architektury i urbanistyki, by chociażby wspomnieć futurystyczny projekt rozbudowy gmachu Zachęty autorstwa Oskara Hansena. By pomieścić tę mnogość propozycji, przestrzeń ekspozycyjną powiększyła, zbudowana specjalnie dla jej potrzeb, metalowa antresola, nadająca ekspozycji wygląd futurystyczny w duchu estetyki lat 60.

Problematyka drugiej sali wystawy koncentruje się wokół fascynacji kosmosem w filmie, projektowaniu, związana z podbojem przestrzeni kosmicznej, a także, o czym nie należy zapominać, z technologicznym wyścigiem pomiędzy ówczesnymi mocarstwami. Obok projektów scenografii do filmu *Milcząca gwiazda* z 1959 roku, zrealizowanego na podstawie opowiadania Stanisława Lema z 1951 roku *Astronauta* (sam film także możemy obejrzeć na wystawie), zgromadzono ówczesne czasopisma „Nowa Fantastyka” czy „Młody Technik”. Towarzyszą im projekty „kosmicznych” kuchni i domów



1

tyku Grzegorza Kowalskiego, dyplomowe environment z 1965 roku, pozwalające na sensoryczne doświadczenie możliwości ciała, jedna z ważniejszych realizacji reprezentujących nurt performatywnego testowania cielesności w sztuce.

„Kosmos wzywa! Sztuka i nauka w długich latach sześćdziesiątych” reprezentuje spojrzenie na sztukę w perspektywie jej relacji wobec nauki, ukazując wzajemne wpływy i fascynacje, ukazuje moc, z jaką cybernetyka i kosmonautyka przenikała wszystkie dziedziny życia, kształtując estetykę oraz stając się swego rodzaju fantazmatem epoki. Wystawa pokazuje tło epoki szalonych lat sześćdziesiątych

1. **Stanisław Zagórski**, *Kosmos wzywa*, plakat filmowy, 1959, dzięki uprzejmości Muzeum Narodowego w Poznaniu
2. **Emil Cieślak, Andrzej Wróblewski, Olgierd Rutkowski, Stanisław Siemek**, *Projekt obudowy maszyny analogowej AKAT- 1*, 1959, ze zbiorów Zakładu Dokumentacji Wydziału Wzornictwa Przemysłowego ASP w Warszawie



2

Evwy Bończy – Tomaszewskiej czy Teresy Józefowicz, powstające jako realizacje dyplomowe studentów szkół artystycznych. Futurystycznego smaku dodają utopijne projekty związane z wrocławską wystawą Architektury Intencjonalnej Terra 1 w 1975 – Stefana Müllera i Jadwigi Grabowskiej-Hawrylak.

Ostatnia przestrzeń wystawy wydawać się może najbardziej „fantastyczna” – wprowadza element oniryzmu i magii związanej z fascynacjami naukowymi. Porusza także zagadnienia testowania możliwości ludzkiego ciała i reakcji na bodźce zewnętrzne, niemal naukowe zainteresowanie sensoryką ciała. Język ówczesnej nauki nie zostaje potraktowany wprost, lecz jest pewną metaforą, jest wieloznaczny i poetycki. Obok realizacji Zdzisława Jurkiewicza *Od Łabędzia do Herkulesa* i obrazów Wojciecha Fangora, oglądamy oniryczne – humorystyczne kolaże czeskiego artysty Stano Finko czy cykl fotografii „Lustra” Romualda Kutery, realizujących utopijną ideę „trop-artu”, inspirowaną realizowanymi przez NASA eksploracjami troposfery. W tej sali zaprezentowana została również rekonstrukcja *Studium przestrzeni percypowanych przez zmysły równowagi i do-*

tyku Grzegorza Kowalskiego, dyplomowe environment z 1965 roku, pozwalające na sensoryczne doświadczenie możliwości ciała, jedna z ważniejszych realizacji reprezentujących nurt performatywnego testowania cielesności w sztuce.

„Kosmos wzywa! Sztuka i nauka w długich latach sześćdziesiątych” reprezentuje spojrzenie na sztukę w perspektywie jej relacji wobec nauki, ukazując wzajemne wpływy i fascynacje, ukazuje moc, z jaką cybernetyka i kosmonautyka przenikała wszystkie dziedziny życia, kształtując estetykę oraz stając się swego rodzaju fantazmatem epoki. Wystawa pokazuje tło epoki szalonych lat sześćdziesiątych z krytycznego dystansu, lecz także z nutą pewnej idealizacji, ukazuje ich specyfikę i koloryt, poszukuje, niemalże z ikonologicznej perspektywy, idei danej epoki, „klucza” do jej odczytania, i czyniąc im wszechobecne uwielbienie dla nauki. Zawarte w podtytule wystawy „długie lata sześćdziesiąte”, będąc czytelnym nawiązaniem do „długich lat dziewięćdziesiątych” z projektu „British British Polish Polish”, wskazuje na proces trwania zjawiska naukowej fascynacji w sztuce, którego nie sposób zamknąć sztywnymi ramami dekady. Chronologia wystawy rozpoczyna się odwilżą 1956 roku i wprowadzeniem rewolucji naukowo-technicznej w krajach bloku wschodniego, zaś zamknięcia epoki kuratorzy upatrują symbolicznie w 1978 roku, roku pierwszej i jedynej polskiej wyprawy kosmicznej generała Mirosława Hermaszewskiego.

Dopełnieniem i rozwinięciem problematyki wystawy jest książka pod tym samym tytułem, zbiór kilkunastu tekstów różnych autorów, obok kuratorów, Joanny Kordjak-Piotrowskiej i Stanisława Welbela, między innymi także Gabrieli Świtek, Jana Verwoerta, Davisa Crowley’a, Andrzeja Szcerskiego czy Aleksandry Jatczak. Teksty dotyczą zagadnień wzajemnego wpływu na sztukę wizualne, muzykę, film, wzornictwo, architekturę i urbanistykę idei płynących ze strony technologii, szczególnie cybernetyki i kosmonautyki, a towarzyszą im reprodukcje większości prac prezentowanych na wystawie w Zachęcie. ■

„Kosmos wzywa! Sztuka i nauka w długich latach sześćdziesiątych”
Kuratorzy: Joanna Kordjak-Piotrowska i Stanisław Welbel
Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki
1 lipca – 28 września 2014

Artyści i kuratorzy coraz częściej proponują „terapię dla miast”, która niekiedy okazuje się skuteczną, innym razem przynosi odwrotne skutki.



ANNA STEC

12. Przegląd sztuki Survival: Miasto – stan zapalny

W czerwcu tego roku odbyła się we Wrocławiu 12. edycja Przeglądu Sztuki Survival.

Niegdyś znany jako Przegląd Młodej Sztuki w Ekstremalnych Warunkach, dziś Survival łączy w swej formule zarówno prezentację prac młodych artystów, jak i projekty uznanych twórców. Nie zmieniło się jedno – Survival za każdym razem odkrywa na nowo inną przestrzeń miasta Wrocławia. W tym roku był to dawny Instytut Farmacji Akademii Medycznej przy ulicy Grodzkiej – gmach, który jeszcze do niedawna tętnił życiem, dziś pomału popada w ruinę. Lokalizacja 12. edycji Survivalu stała się inspiracją dla tegorocznej tematyki Przeglądu. Hasło: „Miasto – stan zapalny” posłużyło do opracowania dwóch opozycyjnych wątków: procesów choroby i uzdrawiania, zarówno w odniesieniu do człowieka i jego ciała, jak i w odniesieniu do miasta rozumianego jako żywy organizm.

W tym roku, prócz prac wyłonionych w trybie konkursowym, w budynku Farmacji oglądać było można także mniejsze wystawy przygotowane przez specjalnie zaproszonych kuratorów zewnętrznych (Magdalena Popławska, Magdalena Zięba, Antoni Burzyński, Szymon Kobylarz oraz Daniel Brożek).

Artyści podeszli do tematu tegorocznej edycji w dwojaki sposób. Jedni podjęli próbę zlokalizowania i zbadania stanów zapalnych współczesnych aglomeracji, inni pogłębili temat jednostki – zdrowia i choroby ludzkiej duszy i ciała.

Piotr Kmita bezbłędnie zlokalizował stan zapalny współczesnych miast w swojej instalacji dźwiękowej pt. *Co tam słychać*. Gdy przemierzamy jeden z licznych korytarzy Instytutu Farmacji, nagle dobiegają nas głosy zza ściany. Instynktownie przykładamy ucho do mijanych drzwi, by podsłuchać „co tam słychać”. Słyszymy kłótnie, ożywione dyskusje naszych sąsiadów – odgłosy życia codziennego, jakie dochodzą do nas w mieszkaniach czy na korytarzach wielkich blokowisk. Jak dobrze znamy naszych sąsiadów? Jak i czy w ogóle reagujemy na ich problemy?

Karolina Brzuzan w swej pracy pt. *Pondus* (kurator: Antoni Burzyński) także uderza w czuły punkt współczesnych miast – problem bezdomności. Stawia przy tym na użyteczność sztuki współczesnej. Proponuje minimalistyczny obiekt – rzeźbę z materiałów takich jak stal, miedź i aluminium. Celowo umieszcza go w pobliżu miejsca zamieszkania bezdomnego (który zajmuje fragment działki Instytutu Farmacji), by ten po zakończeniu wydarzenia mógł zrobić ze sztuki użytek – sprzedać pracę na złom. Z kolei Joanna Pawlik w filmie i performansie pt. *Schody* ukazuje nam przeszkody, jakie muszą pokonywać codziennie osoby niepełnosprawne, uświadamiając nam jednocześnie, jak wiele pozostaje jeszcze do zrobienia w temacie osób niepełnosprawnych i ich funkcjonowania w mieście. >

Powyżej:
Marcin Łuczowski,
Obłąd, 2014, rzeźba,
Fot. Krzysztof Saj



1

W jednej z laboratoryjnych sal z kranów zamiast czystej wody sączy się pomału gęsta, czarna ciecz. Karolina Szymanowska i Damian Maciejewski w instalacji pt. *Woda* zwracają uwagę na problem z zanieczyszczeniem oraz dostępnością zasobów wodnych.

Natomiast wątki dotyczące zdrowia o charakterze duchowo-zmysłowym najwyraźniej przemawiały z projektu kuratorskiego Magdy Popławskiej pt. *Widzę wszystko*. Agnieszka Bar, opierając się na książce *Zmysłowe życie roślin*, buduje szklane obiekty – ażurowe kapsuły dla roślin, które pozwalają odbiorcy stanąć w otoczeniu zielonych pnączy i poczuć wpływającą z nich energię. Z kolei Kosmos Project odwołują się do ludowych wierzeń, czynności łączących medycynę naturalną i szamańskie obrzędy. W swej pracy wykorzystują materiały organiczne (drewno, węgiel, wosk), które w praktykach znaczkowych mają pomóc uzdrowić duszę i ciało.

Rozpatrując treść i znaczenie tegorocznego Survivalu warto przyrzeć się raz jeszcze wyrażeniu „stan zapalny”. Nacechowane równocześnie negatywnymi, jak i pozytywnymi konotacjami, z jednej strony może być oznaką wyniszczenia organizmu przez chorobę, z drugiej – objawem walki organizmu, mającej na celu usunięcie i naprawę uszkodzenia. W odniesieniu do miasta „stan zapalny” może sugerować szereg problemów natury formalnej, związanych z architekturą i urbanistyką, jak i tych, dotyczących społeczeństwa (przestępczość, wandalizm, alkoholizm itp.) Może też oznaczać „pozytywny ferment”, związany z aktywnością obywateli w wyniku chęci zmiany na lepsze.

Mnogość artystycznych działań w otwartych przestrzeniach współczesnych miast, jaką możemy obserwować w ostatnich latach, każe zastanowić się nad tą problematyką w odniesieniu do sztuki w przestrzeni publicznej. Artyści i kuratorzy coraz częściej proponują „terapię dla miast”, która niekiedy okazuje się skuteczna, innym razem przynosi odwrotne skutki. Problem rozminięcia się artystycznych „kuracji” z potrzebami i usatysfakcjonowaniem odbiorców, świetnie obrazuje pewna sytuacja, jaka miała miejsce podczas jednego polskich festiwali sztuki w przestrzeni publicznej. Na owym, obfitującym w nazwiska znanych artystów, wydarzeniu nie zabrakło oczywiście miejsca na debatę – debatę otwartą na lokalną społeczność. Jak wprowadzić do miast sztukę na stałe, nie tylko od święta? Jak ożywić miasto, sprawić, by stało się centrum polskiej sceny artystycznej? Na te i inne pytania staraliśmy się odpowiedzieć w gronie tzw. ludzi z branży: kuratorów, animatorów, menadżerów kultury. Lokalnych mieszkańców na sali brak. Aż tu nagle zjawia się jeden. Bez pretensji ale w błagalnym tonie zabiera głos: *Proszę państwa, z ulic tego miasta miga do mnie codziennie co raz więcej reklam. Jeśli z tych ulic zaczną jeszcze migać do mnie sztuka współczesna – będę musiał się wyprowadzić*.

Gdzie więc leży złoty środek, między sztuką zamkniętą w galeriach, niedostępną dla przeciętnego odbiorcy, a sztuką w sposób nachalny obecną w miejskiej przestrzeni? Jaką formułę powinna przyjąć prezentacja sztuki w otwartej przestrzeni miasta, by móc faktycznie leczyć „stany zapalne”?

Przegląd Sztuki Survival co roku poszukuje odpowiedzi na tego typu pytania. I choć bijąca w tym roku rekordy frekwencja mogłaby świadczyć o tym, że formuła Survivalu broni się sama, pytania o sposoby prezentacji oraz zasadność wprowadzania sztuki w przestrzeń miasta należy zadawać sobie nieustannie. W innym wypadku to właśnie sztuka w przestrzeni publicznej może stać się „stanem zapalnym” współczesnych miast. ■

2





3

1. **Martyna Izabela Woźnica**, *Zieleń miejska*, 2014, instalacja
 2. **Grzegorz Kożera**, *Inflammiasto*, 2014, instalacja
 3. **Anna Kołodziejczyk**, *Medycyna niekonwencjonalna*, 2014, wydruk cyfrowy
 4. **Bartek Buczek, Natalia Bażowska, Michał Gayer, Agnieszka Piotrowska, Dawid Czycz, Maciej Cholewa, Miłosz Wnukowski, Grzegorz Mart**, *Przedświt*, 2014, kurator: **Szymon Kobylarz**
- Fot. 1–4 Krzysztof Saj



4



1

LENA WICHERKIEWICZ

Subtelne oblicze ekstremy

Czy cokolwiek może być jeszcze uznane za ekstremalne we współczesnym świecie, we współczesnej sztuce? Zapewne niewiele zjawisk, rzeczy i postaw. Prowokacyjność nam spowszedniała. Dlatego z nieukrywaną ciekawością, a także z pewnym niepokojem, jechałam pod koniec czerwca na szczecińskie inSPIRACJE. Nie ukrywam, że skrajności mnie nie pociągają, odstręcza mnie łatwość wywoływania intensywnych emocji i burzenia kruchej równowagi. Okazało się jednak, że moje obawy nie ziściły się, że to nie potocznie rozumiana ekstremalność była tematem i siłą tegorocznej, jubileuszowej edycji inSPIRACJI, o przewodnim hasle „Xtreme”. Wśród prezentowanych realizacji niewiele dotyczyło krańcowości, intensywnych doznań i nadmiernej stymulacji, nieliczne prace podejmowały temat kontrowersyjnych wyborów (bądź same takimi były), mówiły o radykalizmie poglądów, naruszaniu granic etycznych, artystycznych i norm społecznych. Zaprezentowane podczas festiwalu artystyczne propozycje w znacznej większości podjęły temat ekstremów z nieoczywistej perspektywy – dominowały prace polemiczne, nie wprost i nierzadko dowcipnie odnosząc się do skrajnego charakteru współczesnej rzeczywistości.

Kolejną cechą tegorocznych inSPIRACJI, od razu odczuwalną, była ich kameralność i swego rodzaju skromność, która wraz ze wspomnianym powyżej polemicznym charakterem festiwalu, budowała jego atmosferę. Nie są to w tym wypadku zarzuty. Widzę w tym raczej wskazanie kierunku, w którym ewoluuje festiwal, a do takich prób podsumowań naturalnie inspirowane jubileusz: powściągliwość, głębsza refleksja, problematyzacja, nieoczywistość.

Program festiwalu, trwającego zaledwie trzy dni – od 27 do 29 czerwca, same wystawy znacznie dłużej – przez cały okres wakacyjny, podobnie, jak w poprzednich edycjach, był rozbudowany.

Obejmował wystawę pokonkursową „Extrema”, zbudowaną z prac wybranych spośród najlepszych prac zgłoszonych do konkursu dla młodych artystów, „Perfidia perfarence IV” – autorski projekt Przemysława Kwieka, „Kim jesteś” – prezentację projektu kuratorskiego oraz wystawę sztuki tajskiej zatytułowaną „Bliskość” ekspozycją w Muzeum Sztuki Współczesnej, oddziale Muzeum Narodowego w Szczecinie, przygotowaną we współpracy z Centrum Sztuki i Kultury w Bangkoku (BACC). Integralną częścią inSPIRACJI był także program dla dzieci „Ekstremalny plac zabaw”.

Jak zostało już wspomniane, temat ekstremum potraktowany został z nietypowej perspektywy, bardzo indywidualnie i subiektywnie. Jednym z zakresów była kwestia tożsamości, jej z płynności, zmienności, możliwościom kształtowania. Temu zagadnieniu w całości poświęcono wystawę przygotowaną przez Agnieszkę Mori i Mateusza Bieczyńskiego, nagrodzony projekt w konkursie kuratorskim, prezentowany w Trafo, w nowej, „ekstremalnej” przestrzeni ekspozycyjnej Szczecina, zaadaptowanej na cele wystawowe sztuki współczesnej przestrzeni dawnej trafostacji. Wśród realizacji, które zapewne najbardziej przyciągały uwagę, wymienić można efektowne, stylizowane autoportrety mieszkającej we Francji Japonki Kimiko Yoshidy, podejmującej zagadnienie wielości „ja”, charakterystyczne dla tradycji Japonii

i mające odzwierciedlenie w jej języku. Podobnie intrygujący był autobiograficzny projekt Maksa Skorwidera *Dres kod*, trzyczęściowy, obejmujący wideo, rysunki i rejestrację dźwiękową, zapis fizycznej przemiany autora w „chłopaka z dzielni”, zrealizowany z dystansem i humorem. Zupełnie inną aurę mają ekspresyjne, pogłębione, fotograficzne portretowe studia Anny Tomczyńskiej, rozważającej problematykę tożsamości i płci kulturowej w perspektywie psychoanalizy (*Anima – portret kobiety w psychice mężczyzny*).

1. **Damian Reniszyn**, *Formy Użytkowe*
2. **Justyna Olszewska**, *Opancerzenie druga skóra*

Odmienne odcienie ekstremy zarysowały się w pracach tworzących wystawę konkursową, w prezentowaną w 13 muzach oraz na skwerze przed galerią. Ge sty w stronę polityki i religii, próby przedstawienia zachowań kompulsywnych i uzależnień, takie były dominujące rysy problematyki wystawy prezentowane w kolejnych jej sekcjach w 13 muzach. Wystawa konkursowa stanowiła, moim zdaniem, zdecydowanie mocny punkt festiwalu. Tegoroczna prezentacja była także, w porównaniu z poprzednimi edycjami, wyjątkowa również z powodu rozmachu: jury wyróżniło bowiem aż trzydziestu finalistów i zrealizowanych przez nich dwadzieścia siedem prac konkursowych, wszystkie one zostały zaprezentowane na wystawie.

Ekstremalność jurorskiej decyzji pozwoliła Kedowi Olszewskiemu, przewodniczącemu i kuratorowi, zbudować tematyczną ekspozycję, a nie tylko konkursowy przegląd, prezentację spójną i o uporządkowanej geografii. Ta ostatnia była możliwa dzięki wyodrębnieniu obszarów, w których ujawniać się mogą ekstrema, a które zarysowały się w konkursowych realizacjach: polityki i dyktatury, religii i sekty uzależnień, chorób i dysfunkcji. Ze względu na fakt, że konkurs jest skierowany przede wszystkim do najmłodszego pokolenia artystów, ekspozycja była w pewnym sensie także przeglądem tego, co w sztuce świeże, a także obszarów i zagadnień, które nurtują młodych.

Laureatką nagrody głównej 10. inSPIRACJI została Urszula Kozak, której film *Elektrownia w Żarnowcu – re-eksploracja*, jest rejestracją, prowadzoną w niespiesznym rytmie, industrialnego krajobrazu opuszczonej, niedokończzonej elektrowni atomowej. Artystka przemierza puste przestrzenie, w pewien sposób doświadczając ich i mierząc swoim ciałem, konstruując osobistą opowieść, niepokojącą i fascynującą zarazem.

Drugie miejsce przyznane zostało Karolinie Szymanowskiej i jej pracy *Raj duszny*, inspirowanej XV-wiecznym modlitewnikiem Biernata z Lublina. Interpretacja staropolskiego tekstu została dokonana w formie biżuteryjno-rysunkowej instalacji, której głównym motywem tematycznym był bolesny proces dostosowywania się do wymagań odgórnego kanonu.

Wyróżniono także, przyznając III miejsce, pracę *Huśtawka*, w pewnym zakresie najbardziej ekstremalną z nagrodzonych, gdańskiego tria artystycznego, które tworzą Justyna Machnio, Piotr Paluch i Maciej Pytlak. Wykonany przez nich obiekt, prezentowany na skwerze przed 13 muzami, wywołuje skojarzenia dwuznaczne i radykalnie od siebie odległe. Jego kształt przywołuje zarówno przyrząd z placu zabaw, jak i narzędzie wykonywania wyroku śmierci – szafot. Wśród pokonkursowych prac najintensywniej eksplorowany był temat z obszaru osobistych doświadczeń, młodzi artyści szczególnie chętnie podejmowali zagadnienia choroby, dysfunkcji i uzależnień. Tutaj także pojawiły się najciekawsze propozycje.

Szczególnie zapadły mi w pamięć realizacje dwojga artystów: Justyny Olszewskiej i Damiana Reniszyna, tegorocznych absolwentów Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu. Gdy interpretować ich prace w perspektywie ekstremów, należałoby wskazać na rolę działań, aktywności ciała, co wpisywałoby je także w „podskórny” temat tegorocznych inSPIRACJI, jakim była wielorako rozumiana performatywność. *Opancerzenie/Druka skóra* Justyny Olszewskiej, performance i jego zapis, oraz *Formy użytkowe* Damiana Reniszyna eksplorują obszar cielesności, receptywności ciała oraz jego reakcji z otoczeniem. Realizacja Justyny Olszewskiej dotyczy skóry, rozumiana zaś metaforycznie, zgłębia proces naszego cielesnego opancerzania. W trakcie performance'u, który odbył się podczas wernisażu wystawy i został udokumentowany, artystka pokryła swoje ciało ciastem

drożdżowym, które rosnęło na jej skórze. Nie wiemy, czy uznać je można bardziej za uczestnika obopólnej wymiany, czy bezkompromisowego pasożyta. Skóra – procesy tężenia, zastygania, nakładanie masek i budowanie granic – to tylko niektóre wątki interpretacyjne pracy Justyny Olszewskiej. Wykonane z drewna obiekty Damiana Reniszyna przy pierwszym kontakcie kojarzyć się mogą z surowym designem i organiczną rzeźbą, jednak głębszy namysł i zapoznanie się z towarzyszącym im materiałem wideo, ukazuje ich funkcjonalność w innej perspektywie. Prace te jawią się jako zaproszenie do interaktywności i do cielesnego współuczestnictwa. *Formy użytkowe* nawiązują komunikację z naszym ciałem na sensualnym poziomie, odwołują się do zmysłów dotyku i równowagi, inspirują do wymiany swoją haptyczną fakturą i cielesnolubną formą.

Najradykałniejszą, najbardziej ekstremalną propozycją festiwalu była przygotowana przez Przemysława Kwieka „Perfidia Peareance IV”, koncentrującą się na działaniach performatywnych, często efemerycznych, a niemal zawsze – zaangażowanych społecznie i politycznie, których autorami są artyści bardzo często funkcjonujący na obrzeżach polskiego art establishmentu. Praktyki Jacka Adamasa, Jana Rylke, Jacka Lilpopy, a także performerów młodego pokolenia – Justyny Górskiej, Oskara Chmióła czy Ignacego Skwarcana, rysują się naprawdę ekstremalnie w kontekście rynku sztuki i polskiego życia artystycznego. Przemysław Kwiek, nestor polskiej neoawangardy, zgromadził wokół siebie grono polskich performerów, reprezentantów różnych pokoleń, zarówno swoich rówieśników, jak i młodych, a prezentując ich działania wydobyl intrygujące napięcia i podkreślił wspólnotowość. Zaprezentował wiele bezkompromisowych propozycji i postaw, niektóre posługujące się strategiami zaangażowanego społecznie performance (Jacek Adamas) czy będących efemerycznymi wystąpieniami (Oskar Chmióła) bądź dotykającymi cielesnych ingerencji (Justyna Górńska).

Były też propozycje zjawiskowe, z pogranicza działań i muzyki, jak improwizacja na gongi i misy tybetańskie *Pieśń Sedny, Wędrowca ciemności* Pawła Ługowskiego w kościele św. Jana Ewangelisty. W przypadku „Perfidii” trudno jest w zasadzie mówić o wystawie, o trwałej prezentacji, choć jej elementy też się zaznaczyły, a raczej o działaniach efemerycznych, improwizacyjnych, dokumentacjach, o spotkaniach, przedstawianiu koncepcji twórczych. Ideę projektu Przemysława Kwieka można też ujmować jako dialog z konwencją festiwalowego pokazu i jego kontestację. „Perfidia” nawiązuje do spotkań artystycznych, plenerów czy sympozjów, oddolnych inicjatyw podejmowanych przez samych artystów w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, jest swego rodzaju ekstremum wobec tradycyjnych reguł życia artystycznego. Dodatkowo performatywny rys „Perfidii Peareance IV” zdefiniował charakter całego szczecińskiego festiwalu. Do tego stopnia, iż jeśli rozpatrywać jego ekstremalne hasło, to właśnie najpełniej ujawnia się ono w perspektywie aktywizmu: najciekawsze propozycje dotyczyły bowiem różnych form sztuki działań, wideo i fotoperformance'ów, dokumentacji, szeroko rozumianej procesualności.

Jubileuszowa edycja inSPIRACJI skłania do pytań o jego przyszłość. Czy jego kameralność wskazuje na dalszą drogę, jest pewnym zamknięciem i wyznacza nowy kierunek? Może jest znakiem wyczerpania, bo cóż może się wydarzyć po edycjach tak intensywnych, energetyzujących, jak „Glamour”, „Apocalypse”, „Genesis” czy tegorocznym „Xtreme”? Może w perspektywie kryzysu i zmęczenia nadmiarem wrażeń organizatorzy sięgną po tematy subtelniejsze, jak intymność, melancholia czy minimalizm, podejmując je w tak refleksyjny i w nieoczywisty sposób jak ostatnie ekstrema? Mam taką nadzieję i życzę tego na dziesiąte urodziny. ■





1

EWELINA KWIATKOWSKA

Made in Wrocław – polskie szkło w Alter Hof Herding

Zu Gast: Polen – Glass made in Wrocław” to tytuł wystawy, która od 25 października jest dostępna w Muzeum Sztuki Alter Hof Herding Fundacji Ernsting w Coesfeld (Niemcy). Ekspozycja stanowi prezentację dokonań twórczych pracowników i wybranych studentów Katedry Sztuki Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu, jak również niezależnych artystów środowiska wrocławskiego. Wystawa ma na celu wizualizację aktualnych tendencji w polskim szkłem artystycznym, pokazania jego złożonego charakteru conceptualnego oraz formalnego. Artyści biorący w niej udział, wywodzą się z jednego kręgu artystycznego, lecz reprezentują odmienną myśl twórczą przy wykorzystaniu rozbudowanych technik obróbki masy szklanej.

Fundacja Ernsting została założona w 1995 roku przez parę przedsiębiorców Kurta oraz Lilly Ernsting – miłośników i kolekcjonerów szkła. W Coesfeld, na terenie dawnych zabudowań gospodarczych z XVIII wieku, powstało Muzeum Sztuki Alter Hof Herding, które dziś jest oficjalną siedzibą fundacji oraz miejscem ekspozycji sztuki szkła. Początkowo obiekt prezentował kolekcję

o charakterze użytkowym, którą Lilly Ernsting zgromadziła w ciągu czterdziestu lat. Obecnie zbiór jest poszerzany o kolejne eksponaty europejskiej sztuki szkła, zarówno tej noszącej znamiona funkcjonalności, jak również abstrakcyjnie pojmowanej formy. W muzeum organizowane są także wystawy czasowe, mające na celu prezentację aktualnych zjawisk i zmian zachodzących w sztuce szkła na arenie międzynarodowej. Jedną z nich jest wystawa „Zu Gast: Polen – Glass made in Wrocław”, która stanowi przegląd polskiego współczesnego szkła unikatowego.

Polskie szkło artystyczne, ze względu na historię i hegemonię wrocławskiej Akademii Sztuk Pięknych, przez szereg lat nie było zróżnicowane. W latach 70. wyróżniało się jednorodnością formy, w 80. i 90. rzeźbiarskimi pracami ze szkła optycznego. Powoli odchodzono od dekoracyjno-użytkowego charakteru obiektów na rzecz formy rzeźbiarskiej, często o abstrakcyjnym charakterze. Prace powstałe w tym czasie nie odznaczały się bogactwem formalnym, co najpewniej spowodowane było ograniczonymi możliwościami technologicznymi. Obecnie



2

1. **Marzena Krzemińska-Baluch**,
Fold
 2. **Małgorzata Dajewska**,
The Reverse Hatifnat
 3. **Antonina Joszczuk**,
o2 from TRANSFER
 4. **Mariusz Łabiński**,
Pictures of artwork 2
- Fotografie: Archiwum
ASP Wrocław



dzięki większej dostępności do pieców szklarskich, tańszej eksploatacji oraz rozwojowi technologicznemu powstały w Polsce indywidualne pracownie, które zapewniły artystom szkła niemal pełną niezależność.

Współczesne szkło polskie jest trudne do klasyfikacji, nie ogranicza się bowiem do prac wykonywanych „na gorąco” lub „na zimno”, co nie ma tu pejoratywnego znaczenia. Dziś unikaty prezentują całe spektrum wykorzystania materii szklanej, co udowadniają artyści biorący udział w wystawie „Zu Gast: Polen – Glass made in Wrocław”. Twórcy nie podporządkowują się ani nie są determinowani przez masę szklaną – szkło stało się nośnikiem myśli, a nie warsztatowym pokazem. Artyści prezentują swoją indywidualność poprzez różne formy: łączą szkło i ceramikę lub styrodur, wykorzystują włókno szklane, szkło witrażowe, palnikowe, zatapiają grafikę we wnętrzu materii szklanej lub sięgają do kultury popularnej i stylistyki komiksu, tworząc własną parafrazę rzeczywistości. Niektóre prace mają konceptualno-instalacyjny charakter, inne odwołują się do natury lub stanowią ironiczny komentarz na temat ludzkiej codzienności. Ta wieloaspektowość wypowiedzi powoduje, że współczesne szkło polskie, będące kontaminacją formy, koloru oraz myśli, jest interesujące i niebanalne.

Akademia Sztuk Pięknych we Wrocławiu wciąż jest jedyną placówką w Polsce, w której strukturach funkcjonuje Wydział Ceramiki i Szkła, co uniemożliwia konfrontację z innymi ośrodkami akademickimi w Polsce. Fakt ten nie oznacza jednak stagnacji, lecz powoduje zwrócenie się w kierunku międzynarodowej wymiany myśli i doświadczeń. Dlatego też można pokusić się o stwierdzenie, że szkło polskie jest tożsame ze szkłem wrocławskim, tytuł wystawy jest tego odzwierciedleniem.

Artyści biorący udział w wystawie: Małgorzata Dajewska, Kazimierz Pawlak, Barbara Zworska-Raziuk, Wojciech Peszko, Stanisław Sobota, Beata Mak-Sobota, Ryszard Więckowski, Mariusz Łabiński, Antonina Joszczuk, Marzena Krzemińska-Baluch, Beata Damian-Speruda, Maciej Zaborski, Dagmara Bielecka, Kalina Bańka, Barbara Idzikowska, Monika Rubaniuk, Beata Stankiewicz-Szczerbik, Patrycja Dubiel, Czesław Roszkowski, Igor Wójcik. A także studenci ASP we Wrocławiu: Małgorzata Mitka, Joanna Kaspierkiewicz, Michał Źesławski, Teresa Cukier, Paweł Studzienny, Małgorzata Abramowicz, Kamila Mróz. ■

Kurator wystawy: Marzena Krzemińska-Baluch
Wystawa czynna: 25.10.2014-11.01.2015





1

KATARZYNA SZKLAREK

Katastrofa rozszerzona. Przypadki lotnicze Adoracja czy przekleństwo technologii?

W przestrzeni wystawienniczej łódzkiej Galerii Re:Medium przy ul. Piotrkowskiej 113 zaprezentowana została wystawa Marcelo Zammenhoffa „Katastrofa rozszerzona. Przypadki lotnicze”. Wernisaż nieprzypadkowo miał miejsce 11 września, w kolejną rocznicę zamachu na nowojorskie World Trade Center.

W dniu wernisażu porządek niewielkiej łódzkiej galerii został zburzony. Przestrzeń wypełniły krajobrazy z samolotem, fragmenty zniszczonej blachy, huk i dym. W centralnym punkcie sali znalazły się, przedstawione w układzie antagonistycznym, walczące ze sobą samoloty typu Tupolew TU-154. Kontrastująca czerń i biel – dwie przeciwstawne siły, a może – niczym jing-jang – także wzajemnie się dopełniające? Kuratorka wystawy, Anna N. Nawrot, pisze: *Dwa Tupolewy – czarny i biały, są tutaj upostaciowieniem odwiecznej rywalizacji dobra i zła. Laserowe promienie wyznaczające osie instalacji budzą skojarzenia z nowoczesną bronią. Płaty blachy towarzyszące Tupolewom uzupełniają katastroficzną scenerię jakby żywcem wziętą z kosmicznej apokalipsy.* Wystarczy percepcja tej pracy, aby dostrzec dwoistość artystycznej wypowiedzi Marcelo Zammenhoffa. Z jednej strony fascynacja postępowaniem, zachwyt estetyczny nad monumentalną formą

latających maszyn, z drugiej, zawodność rozwiązań technologicznych, które prowadzą do katastrofy. Dwie, nierozzerwalnie ze sobą związane strony rozwoju technologicznego. Pewną dwoistość można również zauważyć w serii fotografii „Krajobraz z samolotem”. To przedstawienia miast i natury, nad którymi króluje unoszący się w powietrzu samolot. Krajobrazy prezentują zestawienie dwóch światów – natury i techniki, które nie potrafią już bez siebie istnieć.

Za czarną kotarą odnajdziemy kolejny dowód tej dwoistości – miejsce okryte tajemnicą, izolujące odbiorcę od świata zewnętrznego. Czas zmierzania się z własnym strachem i chwila zachwyty nad potęgą rozwoju technologicznego. Wideoinstalacja z systemem basowym *Rezonator odrzutowy* – jak w romantycznej kategorii wzniosłości – budzi jednocześnie podziw i lęk. Sprawia, że pojawia się wahanie. To ten ułamek sekundy, kiedy odbiorca nie wie, czy zrobić krok w tył, czy w przód. Praca przedstawia start samolotu, a emitując niskie, basowe dźwięki, pozwala dosłownie na własnej skórze odczuć moment oderwania się od ziemi. *Rezonator odrzutowy* angażuje odbiorcę w pełni, oddziałując nie tylko na zmysł wzroku. Artysta zapewnia zwiedzającemu pełniejszy odbiór sztuki.

2



1-3. Wystawa
*Katastrofa rozszerzona.
Przypadki lotnicze,*
fot. Anna Nawrot

Wystawa prezentuje bardziej pojemne rozumienie pojęcia „katastrofy”. Najbardziej reprezentacyjnym przykładem katastrofy rozszerzonej jest wideo zatytułowane *Dane z czarnych skrzynek*. W 2008 r., przemierzając Bałkany, artysta odwiedził bośniackie miasto Mostar, którego najwyższym punktem był bank Osnova Banka Mostar. Zrujnowany wydarzeniami bałkańskiej wojny budynek przypominał wówczas monstrialny, modernistyczny szkielet. „Dane” wyświetlone na ekranie to w rzeczywistości odnalezione w zdevastowanej placówce dokumenty bankowe, takie jak: czek, dowody osobiste, książeczki bankowe i wiele innych. – *Musiłem stworzyć maszynę, która pozwoliłaby odtworzyć odnalezioną światłoczułą taśmę, na której zarejestrowane zostały te dane. Wykorzystałem w tym celu diaskop i w ten sposób powstał rodzaj projektora – tłumaczy artysta.*

Dane z czarnych skrzynek to zapis katastrofy na wielką skalę. Dowody wydobyte ze zgliszczy zniszczonego budynku, który stanowi w tej ekspozycji swoisty symbol wojny. Katastrofy lotnicze są punktem wyjścia do bardziej uniwersalnych rozważań nad katastrofami, którymi naznaczona jest historia ludzkości. Sednem tematyki wystawy staje się chaos i zniszczenie. – *Katastrofa rozszerza się na wszystkie dziedziny życia* – dodaje Zammenhoff. Prace prezentowane na wystawie „Katastrofa rozszerzona. Przypadki lotnicze” podkreślają ulotność i przemijanie. Dowodzą, że nowoczesne, często uważane za niemal niezawodne, technologie cyfrowe są nietrwałe i niedoskonałe. Bezskrytycznie im zawierając, nie ocalimy samych siebie od zapomnienia.

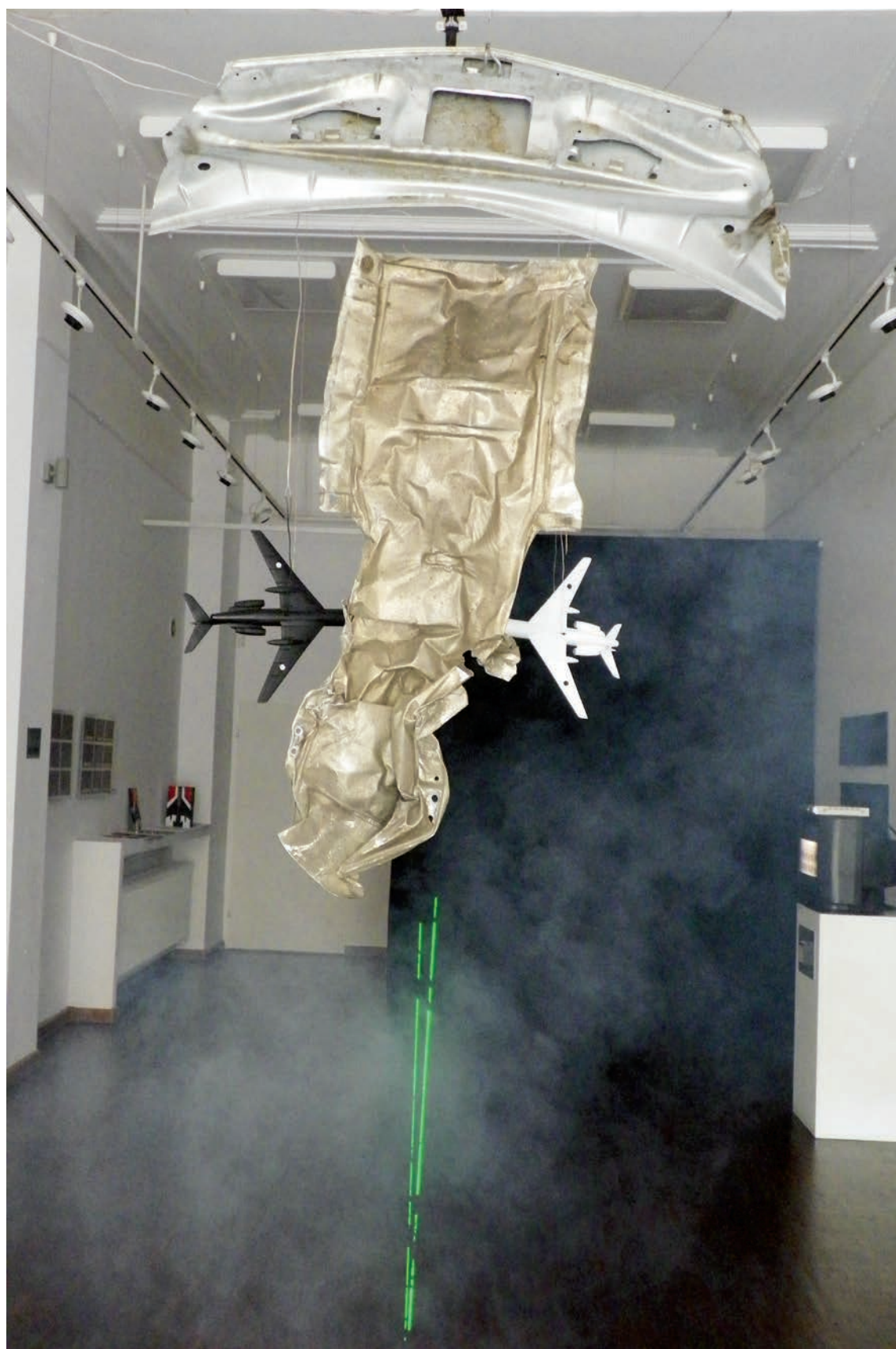
Wydaje się, że artysta pokłada ufność, nie w postępie cywilizacji, lecz w potęgę ludzkiego umysłu. Film *Dwie wieże* jest efektem dostrzeżenia podobieństwa pomiędzy łódzkimi wieżowcami Skórimpeksu i Textilimpexu, a nowojorskim World Trade Center. W tym przypadku jednak – w artystycznej realizacji Zammenhoffa – katastrofie udaje się zapobiec dzięki sile woli. Łódzkie WTC jest również kolejnym przykładem ulotności nowoczesnych form. Dziś, przebudowane wieżowce, nie rodzą już analogii do nowojorskich bliźniaczych wież.

Od strony formalnej prace łódzkiego artysty są bardzo zróżnicowane. Począwszy od instalacji, przez wideoprowokacje (jak sam artysta określa pracę zatytułowaną *Lotnisko w Egipcie*) do fotografii. Zabawy formą mogą budzić skojarzenia z Op-artem. Sprawiają, że takiego artystę, jak Marcello Zammenhoff, trudno jest „zaszufladkować”. Tej twórczości nie da zamknąć w jednej ramie. Stanowi ona pewne wyzwanie nie tylko dla odbiorców, ale również dla historyków i krytyków sztuki.

Marcelo Zammenhoff to artysta poszukujący, który stawia pytania, zamiast udzielać jednoznacznych odpowiedzi. Jego prace burzą spokój, wprowadzając element chaosu i nieładu.

Zammenhoff wyraża w nich obawę, że postęp cywilizacji może doprowadzić do katastrofy i do autozagłady. Rozwój technologiczny nie dowodzi jedynie wielkości ludzkich osiągnięć, ale paradoksalnie przyczynia się również do zacierania po nich śladów. Ten postęp – czego wyrazem jest wystawa „Katastrofa rozszerzona. Przypadki lotnicze” – wpływa na wszystkie dziedziny życia, także na sztukę. Determinuje ludzkość wprowadzając element niebezpieczeństwa. ■

Sednem tematyki wystawy staje się chaos i zniszczenie.



Sztuka latania

Pamiętam, że kiedy po raz pierwszy jako małe dziecko leciałem samolotem, doznałem tego specyficznego uczucia dziwności, swoistego wyobcowania. Uzyskałem po prostu nową perspektywę postrzegania rzeczywistości. Dzisiaj, kiedy podróżuję samolotem co najmniej kilka razy w roku, podczas każdego startu wspominam tamten moment. Będąc małym chłopem nie zdawałem sobie jeszcze sprawy, że perspektywa jest jednym z podstawowych kryteriów decydujących o ostatecznym kształcie artystycznego dzieła. Przecież każda nowa epoka opiera się na perspektywie będącej opozycyjną do poprzedniej.

Dlatego kiedy w Tygodniu Kulturalnym usłyszałem o zdjęciach Kacpra Kowalskiego, nie sądziłem, że jego prace mogą być w jakikolwiek sposób nowatorskie. Kowalski fotografuje bowiem świat z wysokości. Obraz tak dobrze nam znany, wydawałoby się temat wielokrotnie podejmowany, całkowicie wyczerpany. Jednak debiutancki album *Efekty uboczne*, przedstawiający zdjęcia wykonane z pokładu wiatrakowca, jest dla odbiorcy równie wstrząsający jak pierwszy rzut oka na świat z samolotowego okienka.

Już samo spojrzenie na okładkę albumu wiele mówi o jego specyfice. Szybko rozpoznajemy drogę i mknące przez nią pojazdy, jednak otoczenie jest już enigmatycznym zbiorem białych plam o ciekawej fakturze. Zdjęcia nie są podpisane, podana została jedynie lokalizacja GPS, więc „rozkodowanie” obrazu pozostaje wyłącznie w gestii patrzącego. Taki rodzaj wyobcowania rzeczywistości pozornie dobrze znanej, niby błahej, towarzyszy oglądającemu przez cały czas obcowania z *Efektami*. Album jest więc także pewną grą, w której pełne rozumienie obrazu jest możliwe jedynie dzięki wgłębieniu się w zdjęcie. Dzięki takiemu zabiegowi skupienie widza jest maksymalne i nierzadko trzeba się natrudzić, by dostrzec na zdjęciu przykład most przechodzący przez rzekę pełną lodowych kier.

Świeżość ujęcia jest głównym walorem pracy Kowalskiego, nie można tu mówić o monotonii, bowiem każde kolejne zdjęcie jest osobną jakością, posiada swój niepowtarzalny kod dostępu. W przypadku zdjęć natury rozszyfrowanie, o którym pisałem, nie zawsze jest konieczne. Trudno przecież mówić o konkretnie zaplanowanej estetyce w kontekście fotografowania przyrody, a jednak zdjęcia choćby łąk, przywodzą na myśl impresjonistyczne obrazy Moneta, wyspy wydają się być skrojone na miarę, a rzeki zdają się płynąć wzdłuż wyznaczonej linii.

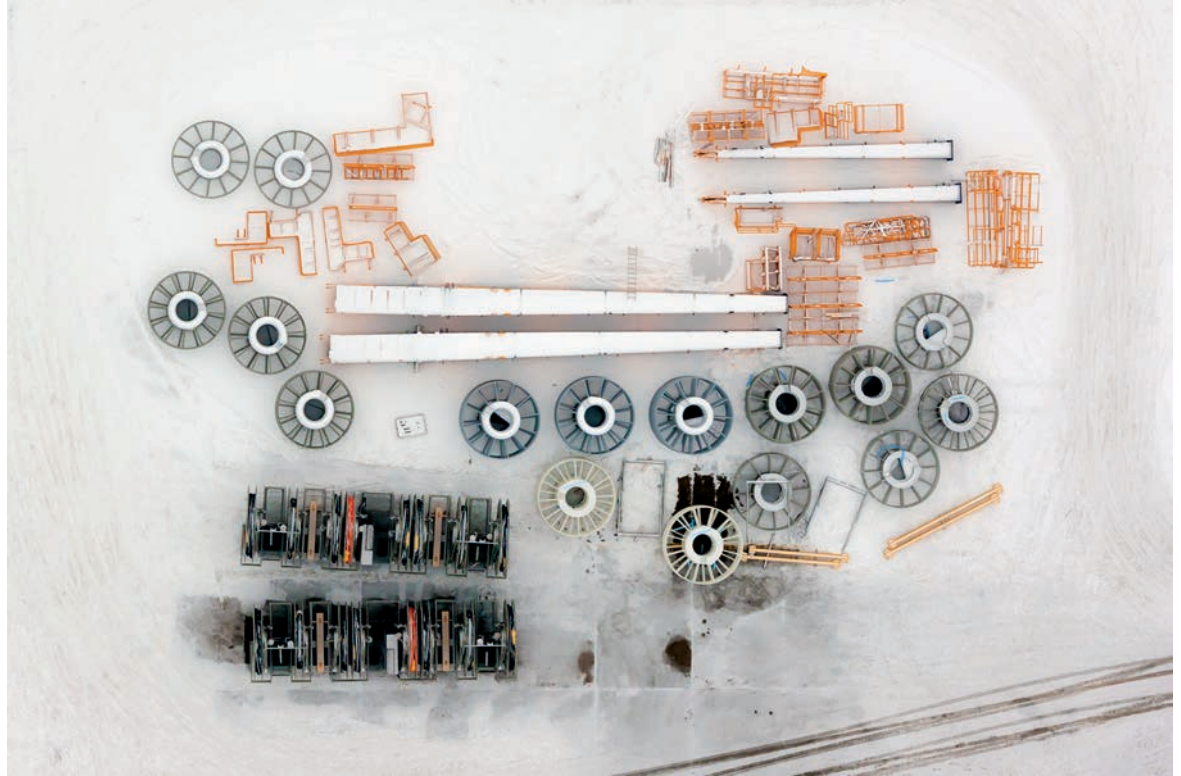
W doskonały świat naturalnych kształtów i najpełniej nasyconych kolorów wkrada się architektoniczny zamysł człowieka. Stąd najpewniej bierze się tytuł zbioru *Efekty Uboczne*. Jednak mimo zdawkowych informacji w rodzaju: *Budowa drogi to pierwszy krok do zmiany środowiska*, kwestia, czy uboczne znaczy tyle co szkodliwe i szpecące, pozostaje jak najbardziej otwarta. Tym bardziej że część albumu, która dotyka człowieczeństwa jest najbardziej poruszająca. Skrajny realizm czy wręcz brutalizm (mimo oderwania obrazu wizualnego od jego podstawowego kontekstu ikonograficznego) niektórych zdjęć jest zatrważający. Przedstawię tylko kilka wybranych fotografii urbanistyki, nie sposób niestety objąć wszystkich smaczków omawianego wydania. Szkoda, ponieważ można się tu doszukać przeróżnych, współczesnych tropów antropologicznych.

Nawet jeżeli pojawiają się na cmentarzu jedynie raz do roku jesteśmy z tym miejscem psychicznie oswojeni. Rozszyfrowanie zdjęcia $54^{\circ}28'17.83''N$ $18^{\circ}31'21.75''E$ przynosi prawdziwy „wstrząs dla systemu”. Miejsce pochówków przyprószone śniegiem, które wygląda jak symetrycznie skomponowana całość. Obcość cmentarza przywraca mu archetypiczną moc rozprzestrzeniania ludzkiej niemocy. Próba zamknięcia zjawiska śmierci w antropogeniczny zbiór prostokątów i ścieżek okazuje się daremny i osobiście odbieram to zdjęcie



Kacper Kowalski
1-3. *Efekty uboczne*,
Leica Gallery Warszawa

Ujawnia się kolejna cecha zdjęć Kowalskiego – mianowicie ich teatralność.



2



3

jako współczesne, głośne i wyraziste memento mori. Miałkość ludzkiego życia doskonale koresponduje z innymi fotografiami, które eksponują pozorny tryumf człowieka nad siłą natury. W opozycji do starości otrzymujemy obraz przedstawiający plac zabaw dla dzieci. Jest on swoistą ilustracją stanu ducha najmłodszych mieszkańców ziemi. Zdjęcie przywodzi na myśl obrazy Jeana Miro. Kolorowe kreski toną gdzieś w puchu. Po dokładnym wejrzeniu w zdjęcie jesteśmy w stanie zidentyfikować zjeżdżalnię, huśtawki, karuzelę. Jednak wszystkie sprzęty przypominają rozrzucone kolorowe patyczki. Czytam to jako kruchość dziecięcej, roześmianej rzeczywistości. Jako jedno z niewielu zdjęć ukazujących przestrzeń zagospodarowaną przez człowieka nie posiada tej natrętnej, charakterystycznej, zaplanowanej geometrii. Pozorny chaos jest jednak odbiciem bez troski dziecka i jego zdolności do szczerzej zabawy.

Trzymając się zimy jako klucza, proponuję poświęcić chwilę czasu na kontemplację zdjęcia narciarzy czekających w kolejce do wyciągu. Nie odnajduję w nim co prawda konkretnego tropu czy cechy społeczeństwa, ale jest to dla mnie dowód na istnienie swoistej „ludzkiej estetyki”, z której, będąc jej uczestnikiem, nie zdajemy

sobie sprawy. Wychodząc poza tę zbiorową scenę, można dostrzec jej wartość formalną. Tutaj ujawnia się kolejna cecha zdjęć Kowalskiego – mianowicie ich teatralność. Fotografie jawią się niczym fragmenty wyreżyserowanych spektakli zatrzymane w najbardziej interesującym momencie. Nie jestem pewny, czy można odnaleźć w nich spójną opowieść, jest natomiast wyraźnie akcentowany nastrój oraz zarys pewnego przekazu. W zależności kiedy spojrzę na narciarzy, widzę w nich rój owadów garnących się do kwiatu, wachlarz, wybuchający wulkan – całą paletę możliwości interpretacyjnych.

Album ma oczywiście swoją wymowę moralną zawartą w tekście, traktującym o człowieku przekształcającym przyrodę. Uważam jednak, że najbardziej trafnym moralizatorskim strzałem jest dyptyk zdjęć plaży i śmietniska. Kolorowe zbiorowisko plastikowego kiczu – tak pierwsze, jak i drugie. Okazuje się, że granica jest bardzo cienka. Na plaży często ustawione są tablice z napisem

„Nie śmiecić!”, zasadne jest pytanie: czy plaża w letni, słoneczny dzień naturalnie staje się rodzajem śmietniska, publicznym placem, gdzie estetycznie wszystko wolno?

Wiele jest w tym albumie rozterek i wątpliwości, nierzadko oglądający buntuje się przeciw fotografiom, a to właśnie z przyczyny odkrycia nieznanego dotąd perspektywy. *Efekte uboczne* są moim zdaniem albumem przełomowym i powinien zostać dokładnie przeanalizowany przez antropologów, socjologów. Niesie bowiem skarbnicę wiedzy o funkcjonowaniu społeczeństwa i współczesnych podświadomych ludzkich dążeniach. Ponadto jest dziełem o wysokich walorach artystycznych (zdjęcia przyrody, których nie omawiałem, są lakonicznie ujmując, piękne.) Kacper Kowalski pokazał nam po prostu nasz własny świat, którego nie jesteśmy w stanie rozpoznać. W moim przypadku jest tak z ostatnim zdjęciem. Do dziś nie mam pojęcia, co w istocie ono przedstawia. Nie wiem i nie chcę wiedzieć, cieszę się z tej zagadki i ze świadomości, że zostało nam jeszcze coś, co możemy odkryć intuicyjnie, na swój unikalny sposób. ■

Kacper Kowalski, *Efekte Uboczne*, Warszawa 2014 r.



Małgorzata Et Ber Warlikowska

1 *Wiszące Ogrody MM*
 (Jedząc Marilyn Monroe
 Galeria BWA Awangarda
 (24.01.2013– 02.03. 2014),
 fot. Lila Dmochowska

2 *Trofeum MM*, szamot
 z porcelitem serigrafia
 wypalana 860C, 2014,
 fot. ET BER

3 *Ostatnia Wieczerza MM*
 (Jedząc Marilyn Monroe
 Galeria BWA Awangarda
 (24.01.2013– 02.03. 2014),
 szamot z porcelitem stal
 drewno serigrafia wypalana
 860C, 2014, fot. Lila
 Dmochowska

LILA DMOCHOWSKA

Jedząc Marilyn Monroe

Mit MM skupia wszystko, co w powojennym świecie Zachodu było dla stylu życia, myślenia i egzystencji najważniejsze [1]

Sztuka nie zna granic, a my doczekaliśmy pięknych czasów, że bez paszportów możemy podróżować do krajów Unii Europejskiej, aby kontemlować arcydzieła, które kiedyś oglądaliśmy tylko w wersji albumowej. Często bywa tak, że prace wielkich artystów nie są ekspozowane w kraju, gdzie powstały. Do rozproszenia dzieł przyczyniły się wojny, grabieże, rynek kolekcjonerski i wiele innych czynników. Dziś nikogo nie dziwi, że we Florencji przyglądamy się malarzom holenderskim, w Wiedniu podziwiamy weneckich starych mistrzów, w Paryżu oglądamy grecką boginię *Wenus z Milo* i włoską *Giocondę*, w Berlinie zaś przyglądamy się ikonie starożytnego Egiptu – Nefretete i angielskim elegantkom Thomasa Gainsborough. Ta reguła dotyczy także Polski, gdzie w Krakowie szcycimy się słynną *Damą z łasiczką* Leonarda da Vinci, w Gdańsku z dumą pokazujemy *Sąd Ostateczny* Memlinga, a w Słupsku ekscytujemy się kolekcją prac Witkacego. Dlaczego zatem tak wiele złych emocji krąży wokół zakupu przez miasto Wrocław pięknej kolekcji zdjęć Marilyn Monroe autorstwa Miltona H. Greene'a?

W naszym kraju fotografia nie jest jeszcze postrzegana przez tzw. zwykłego zjadacza chleba, jako pełnowartościowa gałąź sztuki. Sam Milton H. Greene nie ma nawet polskiej wersji w Wikipedii. Amerykański fotograf pochodził z żydowskiej rodziny mieszkającej w Nowym Jorku. Był producentem filmowym i telewizyjnym, a także wziętym fotografem w świecie mody. Z czasem wyspecjalizował się w portretach znanych amerykańskich osobistości. Jego klientami były gwiazdy filmu i estrady: Elizabeth Taylor, Frank Sinatra, Audrey Hepburn, Grace Kelly, Ava Gardner, Sammy Davis Jr, Catherine Deneuve, Marlene Dietrich, Judy Garland. Z Marilyn Monroe Greene spotkał się w 1950 roku, szybko zyskał jej przyjaźń i zaufanie, dzięki temu przez siedem lat miał przywilej fotografowania jej w najróżniejszych okolicznościach, zarówno na estradzie, planie filmowym, jak też w życiu prywatnym. Plonem ich długoletniej współpracy jest kilka tysięcy fotografii. W ostatnich latach prace Greene'a – zdjęcia, grafiki i plakaty były wystawiane w najważniejszych muzeach i galeriach na całym świecie. Jego twórczość jest cenna, ponieważ po mistrzowsku utrwala legendę Marilyn i znakomicie odzwierciedla globalny sen o Ameryce lat 50., jako obiekcie marzeń o nowoczesności, bogactwie i szczęściu.

Historia tego imponującego zbioru zdjęć jest krótka. Po śmierci Miltona H. Greene'a



1 Marek Bieńczyk, *Dziewczyna na moście*, „Magazyn Świąteczny Gazety Wyborczej”, 20-21 września 2014, s. 32.

w 1985 roku kolekcja odbitek z MM przez niemal 30 lat była „zakładniczką” finansistów i bankierów, aż w końcu trafiła „pod młotek” warszawskiego domu aukcyjnego DESA Unicum. Warunki licytacji przewidywały, że nabyte fotografie będą przekazane wybranemu polskiemu muzeum. Wylicytował je dla Wrocławia Zarządca Hali Stulecia, za 6,4 mln zł. Wrocławski magistrat postanowił na ten cel przeznaczyć pieniądze (1,5 mln euro), jakie w formie nagrody im. Meliny Mercuri (pomysłodawczyni Europejskiej Stolicy Kultury) są przyznawane miastom, które otrzymują tytuł ESK. Ta nagroda – w swoim założeniu – ma pomóc wyróżnionemu miastu rozwinąć ofertę kulturalną i przyciągnąć zagraniczną publiczność.

Miliony wylicytowane za kolekcję papierowych odbitek są dla niektórych szokiem, jednak 6,4 mln zł w przeliczeniu na głowę statystycznego mieszkańca nadodrzańskiego grodu, to tylko 10 zł i 13 gr. (słownie: dziesięć złotych i trzyście groszy). Analizując finansowe zestawienia dotyczące kilku głośnych objazdowych wystaw sprowadzonych ostatnimi czasy do Wrocławia, szybko można się zorientować, że lepiej kolekcję kupić niż wypożyczać, gdyż sprowadzanie dzieł sztuki wiąże się z dużymi kosztami transportu, ubezpieczenia itp. Wydaje się więc, że uczyniono rozsądnie, nabywając dla wrocławian tak kosztowny prezent, którego wartość z latami będzie wzrastać. W tym miejscu należałoby przypomnieć, że 17 grudnia 2012 roku na aukcji fotografii MM autorstwa Milтона H. Greene’a z kolekcji FOZZ [2], jaką zorganizowała Desa Unicom, za papierowe odbitki płacono od 3000-40 000 tys. złotych, co średnio wynosiło mniej więcej 7000 tys. zł za sztukę. Łatwo zatem można policzyć, iż te fotografie (sprzedawane pojedynczo) mogłyby już dziś uzyskać łączną kwotę ok. 20 mln zł...

Wiele pośród 3 tysięcy ujęć z legendarną gwiazdą, nie ujrzało – jak dotąd – światła dziennego i opracowanie ich będzie stanowiło gratkę dla badaczy, a w późniejszym czasie prawdziwą ucztę dla miłośników sztuki i fanów Marilyn. Ekspozycja zagra zapewne mocnym akordem podczas celebrowania przez Wrocław zaszczytu bycia ESK 2016. Status kulturalnej stolicy Europy zobowiązuje i z pewnością takie „królowanie” nie powinno się ograniczać do hołubienia jedynie wrocławskich artystów, gdyż ESK w swoim statucie aspiruje do trzech wymiarów: europejskości, stolicy i kultury.

Marilyn Monroe to „życielka” setek twórców i „matka chrzestna” wielu współczesnych artystycznych poczynań. Blond ikona amerykańskiego show businessu „zapładnia” bowiem ich wyobraźnię od pół wieku. Należą do tej grupy również twórcy z Wrocławia. Za przykład niech posłuży choćby ostatnia głośna wystawa Małgorzaty ET BER Warlikowskiej we wrocławskim BWA przy Wita Stwosza pt. „Jedząc Marilyn Monroe”, gdzie legendarna MM wystąpiła w roli głównej i była pożywką dla wszystkich pokazywanych tam prac, łącznie z performance, jaki zafundowała widzom autorka wspólnie z Anką Mierzejewską, z którą od lat tworzą akcje pod szyldem „Starego Banana”. Uczestnicy wernisażu mieli okazję poleżeć z Marilyn Monroe, słuchając kultowego *Happy Birthday, Mr. President*,



3

mogli też stoczyć bitwę na poduszki z wizerunkiem Marilyn, by na koniec wrócić do domu z pełnymi kieszeniami mamony. Dlaczego zatem Mierzejewska XY, która tak pracowicie szyła owe poduszki i cierpliwie zmagiała się ze zrobieniem długiej pepowiny do instalacji MM, na swoim blogu [3] emocjonalnie chlapie słowami jak farbą i pisze, że władze Wrocławia kolejny raz *dały d...py*, niefrasobliwie wydając miliony z miejskiej kasy? Autorka bloga pisze: *Żydzi są genialni, ponieważ popierają siebie nawzajem. To cała tajemnica. Co robią Polacy? – dokładnie na odwrót. [...] Chcę się uczyć od Żydów [...]. Wrocław kupił za 6 milionów zł fotografie MM. Czy to jest popieranie swoich? [...] Bo miasto NASZE wyrzuciło w błoto pieniądze przeznaczone na NASZĄ kulturę. [...] Kiedy usłyszałam w RAME tą wiadomość, dostałam w pysk dwa razy [...].*

Ja – przeciętnie – uśmiechnęłam się na wiadomość, że tak wielką kolekcję zdjęć Marilyn zakupiono dla naszego miasta, ponieważ uważam, że to przede wszystkim fotografie stworzyły mit MM. Do filmów – jak wiadomo – nie miała szczęścia i choć tworzyli je słynni reżyserzy, to dziś mamy głównie przed oczami

jej zdjęcia utrwalone aparatem fotograficznym. Nie zgadzam się z argumentem, że nasze miasto ma promować przede wszystkim wrocławskich artystów, że miliony wydane na kolekcję zdjęć Marilyn Monroe, to zła decyzja. Dolnośląskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych utopiło przecież pokaźne sumy na zakupy dzieł miejscowych twórców, ale jakoś nie widziałam wielu chętnych, którzy chcieliby oglądać owe zbiory. Długie kolejki ustawiały się za to do mocno krytykowanej komercyjnej ekspozycji „Rodzina Brueghlów. Arcydzieła malarstwa flamandzkiego”, a także do kontrowersyjnej wystawy „Picasso Dali Goya. Tauromachia – walka byków”. Aby sale wystawiennicze przyciągnęły tłumy, potrzebna jest legenda artysty albo magia modela i autorytet kuratora. Świat sztuki jest okrutny jak prawo dżungli i nikt nie obiecywał artystom drogi usłanej różami – jak stwierdził pewien szanowany profesor historii sztuki, *artystów jest dziś stanowczo za dużo...*

Wierzę, że tak pokaźna wrocławska kolekcja zdjęć Marilyn Monroe przyczyni się do tego, że również do tej ekspozycji ustawi się kolejka miejscowych i gości, a niejeden wrocławski twórca wejdzie w dialog z „platynową blondynką” i odkryje tę wyświechtaną ikonę na nowo. Na kanwie owej kolekcji powstanie też zapewne niejedna magisterka i doktorat.

Mnie nikt o zdanie nie pytał, czy warto nabyć owe dzieła, jednak gdybym to ja miała podjąć decyzję o kupnie kolekcji zdjęć MM autorstwa Milтона H. Greene’a, to nie zastanawiałabym się zbyt długo. Umiejętność rządzenia, to między innymi sztuka podejmowania szybkich decyzji. Jestem za mądrą dyktaturą. To dobrze, że władze miasta nie zawsze muszą pytać o zdanie swoich obywateli. Żenujące wypowiedzi na portalach społecznościowych są tego najlepszym dowodem. Dziś decyzja o tym zakupie może się wydawać kontrowersyjna, ale być może kiedyś będziemy za nią wdzięczni. *Dama z łasiczką* Leonarda da Vinci, której nam zazdrości cały świat, znalazła się wszak w Polsce dzięki temu, że syn Izabeli Czartoryskiej miał kiedyś fantazję kupić to dzieło w Italii i przywieźć do pałacu w Puławach... ■

2 Zobacz: http://www.desa.pl/pl/Aukcje/28979_2-aukcja-fotografii-milтона-h.-greene-a-z-kolekcji-fozz-17-grudnia-2012-godz.-19.html (data dostępu: 10 sierpnia 2014).

3 *Jak być genialnym*, 1 lipca 2014, [http://www.artxy.eu/XY_blog/\(datadostepu: 7 lipca 2014\)](http://www.artxy.eu/XY_blog/(datadostepu: 7 lipca 2014)).



DOROTA KOCZANOWICZ

Zjeść design: Martí Guixé i Marije Vogelzang

Jedzenie w rękach designera zmienia się z daru natury w produkt, który jest ofertą dla branży spożywczej czy gastronomicznej. Najbardziej udane projekty designerskie to te, które łączą estetykę, funkcjonalność i ergonomię. To przedmioty piękne i przydatne. Jak te elementy funkcjonują w przypadku projektowania żywności? W znaczeniu podstawowym design to wygląd zaprojektowanego przedmiotu. O ile warstwa estetyczna nie budzi tu większego zdziwienia, bo wiadomo, że, na przykład, kompozycja dania na talerzu jest istotnym walorem *nouvelle cuisine*, a nawet najprostszy posiłek ładnie podany, smakuje lepiej. Bardziej ciekawa jest kwestia pracy w dziedzinie usprawnienia funkcjonalności jedzenia. Podstawową funkcją jedzenia jest zaspokajanie potrzeby głodu. Czy należy poprawiać naturę w tym względzie?

W szerszym znaczeniu *food design* może oznaczać projektowanie wszystkiego, co się łączy z wytwarzaniem i podawaniem jedzenia, w węższym dotyczy samego pożywienia [1]. Projektowanie żywności stało się niezbędne wraz z pojawieniem się masowej, przemysłowej produkcji żywności. Ręczną domowa robotę cechuje unikatowość, jak również nieprecyzyjność. Wprawiona gospodyni potrafi ulepić niemal jednakowe pierogi, ale nigdy nie będą one tak równe jak te, które wyszły spod przemysłowej sztancy. Tę sztancę musi ktoś zaprojektować. Nie wiemy, kto zaprojektował kształt i proporcję

1. Pomiedzy tym podziałem działa, na przykład, Qiyun Deng, projektując sztuce z bioplastiku pochodzenia roślinnego.



1

Marije Vogelzang

1. Smak Bejrutu
2. Positek do podziatu

- 2 Na przykład Philippe Starck na zlecenie francuskiej firmy Panzani zaprojektował nowy kształt makaronu, który nazwał Mandala. Niestety makaron ten nie cieszył się popularnością. Nie przeszedł testu funkcjonalności – były problemy z jego równomiernym gotowaniem.
- 3 Martí Guixé, *Food Designing*, Mantova 2010, Correini Edizioni, s. 174.
- 4 Tamże, s. 112.



2

paluszka rybnego, ale ten projekt był na tyle udany, że różne firmy nie odchodzą od jego klasycznej prostokątnej formy. W żywności, jak w całym designie, są tak zwane klasyki i pewnie paluszek rybnego można do nich zaliczyć, ale wciąż trwają też prace nad zwiększeniem, uatrakcyjnieniem oferty [2]. Wspominałam, że projektowanie jedzenia wiąże się z powstaniem przemysłu, jeśli jednak uznać, że *food design*, to coś więcej niż tylko rozwiązywanie problemów przemysłu żywnościowego, jeżeli cechą wyróżniającą ma być samo-refleksja i świadoma gra z innymi sferami designu, historia tej dziedziny zaczyna się w końcu XX wieku.

JEDZENIE NA CZASIE

Początki *food designu* łączy się z nazwiskiem hiszpańskiego projektanta Martí Guixé'a, który zajmuje się tym tematem od 1995 roku. Rozumie on tę dziedzinę projektowania jako działanie zmierzające do przewartościowania oraz zmiany relacji pomiędzy jedzeniem, przemysłem spożywczym i konsumentem. Jego projekty to obiekty, które negują jakiegokolwiek odniesienia do gotowania i gastronomii [3]. Guixé nie gotuje i uważa to za swoją zaletę,

która daje mu dystans do produktu, którym się zajmuje. Jak czytamy w książce poświęconej jego pracom:

Food design jest tak daleko, jak tylko się da, od gotowania, jak i od zagadnień odżywiania. Gotowanie skupia się na przyjemności, odżywianie kładzie nacisk na zdrowie. Food design ukazuje różne funkcje jedzenia we współczesnym społeczeństwie i plasuje się poza oboma: przyjemnością i zdrowiem. Jednak to nie znaczy, że nie jest komplementarny wobec nich. Dobrym sposobem zrozumienia tego jest wyobrażenie trójkąta z trzema wierzchołkami – gastronomią, odżywianiem i food designem [4].

Jego prace są nastawione na potrzeby żyjącego w ciągłym ruchu współczesnego człowieka. Stawia on sobie za cel projektowanie jedzenia, które nie wymaga wielkiej celebracji. Mniej znaczy lepiej. Najlepsze dania, to takie, do zjedzenia których nie potrzebujemy talerzy czy sztućców, które można zjeść nie odchodząc od klawiatury komputera. Jak mówi Guixé w jednym z wywiadów: *W dzisiejszych czasach jedzenie nie spełnia już tylko swojej podstawowej funkcji – zaspokajania głodu. Stało się częścią świata konsumpcji. Dlatego staram się tworzyć produkty spożywcze funkcjonalne i ergonomiczne, które przystają do swoich czasów [5].* W przeciwieństwie do członków ruchu slow food, którzy występują przeciwko tempu życia, jakie narzuca nam nasza cywilizacja, hiszpański projektant chce nadać z tymi zmianami i projektować żywność adekwatną do współczesnego stylu życia. Tradycyjne przekąski mogą być niewygodne jak krzesło sprzed 100 lat. Trzeba podkreślić, że nie chodzi tu o zwalczanie tradycji, znanych dań i smaków, ale o wykorzystanie jej bogactwa w nowoczesnej formie. Jak podkreśla hiszpański projektant: *Zależy mi, by jedzenie dostosować do współczesnych warunków pracy. Dużo czasu spędzamy, siedząc przy komputerze. Często nie mamy czasu na śniadaniową przerwę, więc jemy, pracując. Funkcjonalne produkty spożywcze powinny być niewielkie, by na raz zmieścić je w ustach [6].* Pracując w tym duchu, zaprojektował on system, który pozwala serwować makaron w stylu tapas.

Guixé stara się również, aby jego prace były komunikatywne, interaktywne, wizjonerskie i „radikalnie współczesne” [7]. W jednej z restauracji w Barcelonie zorganizował karaoke food. Goście restauracji dostają produkty, z których mają przygotować danie. Wskazówki znajdują w filmie instruktażowym, który jest wyświetlany na blacie stołu. Proponowane menu składa się z „odświeżonych” wersji tradycyjnych hiszpańskich specjałów. Znajduje się tam również przepis na zbudowanie za pomocą oliwek i wykałaczek modelu atomu. To jedna z wersji jego słynnych przekąsek 3D. Zaprojektował on również znaczki z produktami żywnościowymi z jednej strony, a ze smakiem tych produktów na rewersie. Funkcja komunikatu w najbardziej oczywisty sposób pojawia się w projekcie *I-Cakes* z 2001 roku. Okrągłe torty pokryte zostały lukrem, który przyjął formę wykresu kołowego, w którym każdy z kolorowych trójkątów zdradzał zawartość i proporcję poszczególnych składników deseru [8]. >

- 5 Rzeczpospolita, <http://ekonomia.rp.pl/artykul/543235.html?print=tak>
- 6 Rzeczpospolita, <http://ekonomia.rp.pl/artykul/543235.html?p=1>
- 7 Martí Guixé, *Food Designing*, s. 174.
- 8 Podobny charakter ma polski projekt czekolady, o zróżnicowanej wielkości kostek, z informacją o zawartości kalorii, umieszczoną na każdej z nich: *Czekolada Fitless* (2006) – duet projektancki Lapolka.



Z lewej: **Marije Vogelzang**, *Posiłek do podziału*

spokoić podstawowe potrzeby biologiczne, ale jedzenie to również kultura, emocje, wspomnienia, relacje z innymi ludźmi, dzielenie się, dbanie o innych i środowisko, jednym słowem to troska i miłość. Jej projekty uwzględniają wszystkie te elementy.

Holenderska designerka chętnie spogląda w przeszłość. Odniesienie do niej odnajdziemy zarówno w chęci przywrócenia zapomnianych odmian warzyw korzeniowych, jak i w lunchu zorganizowanym na otwarcie Muzeum II Wojny Światowej w Rotterdamie. Doświadczenie wojenne przywołała projektantka dzięki prostym, skromnym posiłkom przygotowanym zgodnie z zachowanymi przepisami i wojennymi wspomnieniami. Jedzenie jako rezerwar wspomnień i środek mediacji był natomiast osią projektu *Smak Bejrutu*, zrealizowanego na jednym z bazarów. Efektem warsztatu były zabarwione na zielono soki z pietruszki, misy z ciasta chlebowego. Ustawione w rzędzie stały się symbolicznym odpowiednikiem zielonej granicy dzielącej przez lata miasto. Wspólne zjedzenie chlebowych mis prowadziło do zniknięcia zielonej linii, symbolu podziałów. Innym miastem, w którym dzięki jedzeniu Vogelzang próbowała zbudować pozytywne relacje międzyludzkie był Budapeszt. Tam kobiety romskie opowiadały swoje historie innym mieszkańcom miasta. Jednocześnie karmiły swoje rozmówczynie poprzez bawełnianą przesłonę, która je oddzielała.

Jedzenie dla Vogelzang to przede wszystkim dzielenie się. Przy wspólnym stole dzielimy się dostojnie jedzeniem, ale dzielimy się również czasem, przestrzenią i rozmowami. Na specjalnie zaprojektowanym talerzu składającym się z dwóch osobnych połówek, projektantka serwowała znane zestawy typu mozzarella i pomidory, albo śledź i ziemniak. Podstęp, który stawał się zachętą do interakcji z sąsiadem, polegał na tym, że część osób dostawała tylko, na przykład śledzie, a inni tylko ziemniaki. Nie było wyjścia, trzeba było wymienić się z sąsiadem. Życie w dużych miastach coraz częściej oznacza życie w pojedynkę. Tak podana przystawka pomagała w nawiązaniu rozmowy, może nowej znajomości pomiędzy obcymi sobie ludźmi, którzy spotykali się przy wspólnym stole w restauracji Proef, którą kilka lat temu Vogelzang prowadziła w Amsterdamie.

Zmiana kontekstu doświadczenia była natomiast celem projektu, zrealizowanego na zamówienie nowojorskiego szpitala leczącego dziecięcą otyłość. Chodziło o zatarcie przytłaczającego podziału na to, co zdrowe, dietetyczne i niezdrowe, tuczące. Wiadomo, że ten podział odpowiada relacji pomiędzy tym, co nudne, a tym co zakazane i pociągające. Pomysł polegał na tym, aby przekąski ułożyć w kolorowa tęczę i skojarzyć z kolorami pewne cechy. Na przykład czerwone jedzenie miało oznaczać pewność siebie, zielone zdrowie, czarne dyscyplinę, podczas gdy żółte było kojarzone z zawieraniem przyjaźni. I tak, dzięki pozbawieniu jedzenia negatywnej aury, następować cudowna przemiana nieprzyjemnego w przyjazne [11].

TO SAMO I INNE

Hiszpański designer, proponując takie produkty jak techno snaki, bierze w nawias tradycję, historię i kontekst lokalny. Vogelzang podziela opinię Guixé o radykalnej zmianie sposobu życia współczesnego człowieka, ale nie afirmuje ona nowoczesności, która prowadzi do atomizacji społeczeństwa i izolacji jednostek. O ile Guixé dostosowuje swoje projekty do nowej sytuacji życiowej współczesnego człowieka, Vogelzang ma ambicje wpływu na kulturę i społeczeństwo, chce je aktywnie kreować. ■

Fuji omlęt z cebulą, cK omlęt ziemniaczany, fasola IBM – to produkty z jadalnym logo firmowym. Świadczą one o wrażliwości społecznej Guixéa, gdyż jest to pomysł na sponsorowane produkty spożywcze, które miałyby posłużyć do walki z głodem.

ZJEŚĆ MIŁOŚĆ

Inną, światowej sławy projektantką kojarzoną z food designem jest Marije Vogelzang, która żywnością i związanymi z nią rytuałami interesuje się od 1999 roku. W przeciwieństwie do swego hiszpańskiego kolegi, holenderka projektuje, gotuje i teoretyzuje na temat jedzenia i jego projektowania. W jej przypadku mniej chodzi o projektowanie jedzenia, ale raczej o projektowanie sytuacji, w której ludzie, najchętniej wspólnie, coś jedzą. Vogelzang uważa, że jedzenia nie należy projektować, bo jest ono doskonałym wytworem samej natury, dopracowania wymagają czynności związane z zaspokajaniem głodu, interesuje ją więc performatywny aspekt sprawy i dlatego swoją pracę nazywa, w odróżnieniu od *food designu*, *eating designem* [9]. Jej zamiarem jest projektowanie złożonego doświadczenia. Jak zauważa Ilse Crawford: *Jedzenie nieuchronnie wpływa na nasze kubki smakowe. Jednak projekty żywnościowe Marije pobudzają całą naszą istotę, nawet na poziomie podprogowym. Tworzy ona totalne doświadczenia* [10]. Według Vogelzang jemy nie tylko, żeby za-

9 W języku polskim słowo „jedzenie” odnosi się zarówno do produktów spożywczych (*food* – jedzenie), jak i czynności spożywania pokarmów (*eating* – jedzenie).

10 Marije Vogelzang, *Eat Love. Food concepts by eating-designer*, BIS Publishers, Amsterdam 2008, s. 73.

11 Por. inne projekty opisane: jw.



ALEXANDRA HOŁOWNIA

Berliński Tydzień Artystyczny 2014

Rokrocznie organizatorzy Berliner Art Week zaskakują publiczność ciekawym i bogatym programem imprez. W tym roku nawet powołano jurorów, którzy spośród pięćdziesięciu zgłoszeń wybrali najbardziej interesujące propozycje ofowe przedstawione oczywiście podczas Berlińskiego Tygodnia Artystycznego.

Od szesnastego do dwudziestego pierwszego września w różnych przestrzeniach i galeriach miasta można było oglądać wydarzenia w postaci wystaw, spotkań z artystami, konferencji, performansów, emisji filmowych i oczywiście targów sztuki. Celebrację rozpoczęto już trzynastego września w Instytucie Sztuki Współczesnej Kunst Werke, gdzie miał miejsce wernisaż trzech artystów: Ilit Azoulay, Cate Cooper, Ryana Trecartin. Czternastego września założyciel Kunst Werke, obecnie kurator PS1 MoMa w Nowym Jorku, Klaus Biesenbach prowadził publiczną rozmowę z po raz pierwszy wystawiającym w Niemczech nowojorczykiem Ryanem Trecartinem.

Oficjalnie Tydzień Artystyczny zainaugurowano szesnastego września prezentacją „Schwindel der Wirklichkeit” (Szachrajstwo Rzeczywistości) w Akademii Sztuki (Akademie der Künste). W pokazie tym wzięli udział nobilitowani artyści, między innymi: Marina Abramović, Thomas Demand, Olafur Eliasson, Valie Export, Harun Farocki, Hamish Fluton, Jochen Gerz, Dan Graham, Magdalena Jetelová, Bruce Nauman, Nam June Paik, Michelangelo Pistoletto, Ulrike Rosenbach, Tino Sehgal, Bill Viola, Gina Vos, Thomas Wrede.

Natomiast dwudziestego pierwszego września brytyjski twórca Hamish Fluton zrobił publiczny spacer artystyczny po ulicy 17 Juni z udziałem ośmiuset dobrowolnych uczestników. Prowadzeni przez Flutona ochotnicy poruszali się po chodniku żółtym krokiem z szybkością stu metrów na godzinę.

Swym wyglądem przypominali raczej nudną kolejkę osób czekających na jakiś atrakcyjny towar.

Siedemnastego września odbyła się pierwszy raz w Berlinie konferencja na temat sztuk pięknych i finansów (Artfi – The Fine Art & Finance Conference). Artyści, szefowie galerii, kolekcjonerzy, dyrektorzy muzeów, przedsiębiorcy otrzymali możliwość wglądu w aktualną sytuację globalnego rynku sztuki oraz jego najnowszą analizę. Omówiono rekordowe sprzedaże, prognozy, przyszłe trendy, nowoczesne sposoby inwestycji w sztukę. Poza tym w Nowej Galerii Narodowej otwarto retrospektywę nestora izraelskiego malarstwa, Moshe Gershuniego. A w Muzeum Sztuki Współczesnej Hamburger Bahnhof wernisaż Mariany Castillo Deball, laureatki nagrody młodych artystów z 2013 roku.

Do ciekawszych należały targi sztuki ABC. W 2011 roku, po upadku Art Forum targi ABC awansowały do miana berlińskiej wiodącej imprezy handlowej. Niestety, Berlin nie stanowi żadnej lukratywnej siedziby dla dealerów sztuki. Odwrotnie, w tym zadłużonym mieście targi sztuki od lat likwidują się same. Zamknięto Art Forum, Berliński Salon Artystyczny, Preview i inne.

Dziś rodzice trzymają swoje dzieci z daleka od dwóch rzeczy: narkotyków i sztuki, mówił w wywiadzie dla pisma „Spiegel” szef jednej z najlepiej prosperującej berlińskiej galerii Eigen + Art, Gerd Harry Lybke. Na ABC galeria ta oferowała malarstwo Martina Edera za siedemdziesiąt pięć tysięcy euro od jednego obrazu. W Londynie Lybke dwukrotnie podwyższa ceny na prace swych artystów.

Choć wiele znaczących berlińskich galerii pominięto w tym roku ABC, to jednak nie zabrakło tych dobrze prosperujących, jak: Mehdi Chouakri, Buchholz, Guido Baudach, Georg Kargl Fine Arts, Johann König, Galerie

Krinzinger, Lisson, Thomas Schulte, Sprüth Magers, Jocelyn Wolf. Ogółem w targach ABC uczestniczyło sto jedenaście galerii. Połowa pochodziła z Niemiec, pięć z Polski, cztery z Austrii, trzy z Holandii i Szwecji, dwie z Argentyny, jedna z Anglii, Brazylii, Chin, Czech, Danii, Hiszpanii, Irlandii, Kanady, Kosowa, Meksyku, USA, Peru, Szwajcarii, Węgier, Włoch. Polskę reprezentowały cztery galerie warszawskie: Leto (Angelika Markul), Lokal 30 (Natalia LL, Zuzanna Janin) Stereo (Wojciech Bąkowski), Piktogram (Cezary Poniatowski), oraz galeria z Krakowa/Berlina Zak/Branicka (Vlaska Horwat).

Zainteresowanie wzbudzała instalacja czarnych, organicznych obiektów Angeliki Merkul prezentowanych przez galerię Leto. Małe obiekty Merkul były do nabycia za cztery i pół tysiąca euro, duże – osiem i pół tysiąca euro. Walkę z czasem wygrały również, wielkoformatowe, czarno-białe fotografie Natalii LL, „Body Topology” (1967) wystawione przez galerię Lokal 30, cena: dziesięć tysięcy euro. W latach 60. Natalia LL podjęła fotograficzny dialog z naturalnym pejzażem ciała. W podobnej konwencji, tylko znacznie później, działali Abramović/Ulay. Do innych porywających prac należała nowatorska i bardzo organiczna instalacja filipińskiego malarza Jiggera Cruza, kosztowała od czternastu do osiemnastu tysięcy euro w zależności od formatu pracy.

Targi ABC zajmowały całe przestrzenie hal, bez podziału na boksy, i sprawiały wrażenie ogromnej ekspozycji sztuki nowoczesnej. W ciągu czterech dni odwiedziło je dwadzieścia osiem tysięcy osób. Mimo poważnej regresji, zarówno targi ABC, jak i Tydzień Artystyczny mógł się poszczycić spora liczbą fanów. Jednym z nich był kolekcjoner Christian Boros, który w tym czasie udostępnił publiczności swoje prywatne zbiory sztuki współczesnej zlokalizowane w byłym bunkrze w dzielnicy śródmieście. ■

Powyżej: **Cezary Poniatowski**, Galeria Piktogram, ABC Berlin, fot. Alexandra Hołownia



1

ALEXANDRA HOŁOWNIA

Spór wokół 8. Berlin Biennale

Kuratorem tegorocznego 8. Berlin Biennale został urodzony w 1973 roku w Toronto, wykształcony w University of British Columbia i Emily Car Institute of Art and Design w Vancouver, Kanadyjczyk Juan A. Gaitan. Rodzice Juana A. Gaitana emigrowali z Kolumbii do Kanady. Z tego właśnie powodu konserwatywna niemiecka prasa nazywa go Kolumbijczykiem. Moim zdaniem jednak powoływanie się na przodków kuratora świadczy nie tylko o problematycznej relacji Niemców do migrantów, ale również o małym przystosowaniu niemieckiej inteligencji do zmian związanych z przemianami wniesionymi przez globalizację.

Zainaugurowane dwudziestego dziewiątego maja tegoroczne 8. Berlin Biennale jest absolutnym przeciwieństwem spektaklu politycznego sprzed dwóch lat. W tym roku nie mamy do czynienia z żadnymi akcjami ruchu Occupy, lecz z etnograficzną wycieczką do pejzaży byłej epoki kolonialnej oraz z poznaniem różnych form migracji. Juan A. Gaitan zaprosił do udziału w biennale pięćdziesięciu trzech uczestników, głównie z Anglii, Australii, Chin, Grecji, Indii, Kolumbii, Meksyku, Pakistanu, Portugalii, USA, Szwecji, także kilku Niemców, między

innymi Olafa Nicolai, zamieszkałego w Sztokholmie Carstena Höllera oraz zamieszkałego w Londynie Wolfganga Tillmansa. Oprócz mieszkającej i wykształconej w Londynie rodowitej Polki Goshki Macugi, nikogo z Polski.

Większość wystawionych na 8. Berlin Biennale prac została stworzona i wyprodukowana na zamówienie. Poza tym Gaitan świadomie przeniósł główny pokaz z leżącego w centrum miasta Instytutu Sztuki Współczesnej KW do położonego w peryferyjnej dzielnicy Muzeum Etnograficznego (Museum Dahlem). W ten sposób postawił pod znakiem zapytania plany Humbolt-Forum, związane z przeprowadzką Muzeum Etnograficznego z Dahlem na wyspę muzeów. Zamanifestował postawę krytyczną wobec kulturalno-politycznych tendencji skupiania berlińskich muzeów w śródmieściu. Skrytykował również zdominowaną przez pruskie budowle architekturę stolicy Niemiec, podtrzymującej tradycje budowy osiemnastego i dziewiętnastego wieku. Pogrążony w nostalgii za cesarstwem Berlin mitologizuje idee czasu romantyzmu pomijając zupełnie dokonania dwudziestego wieku. Odważny kurator naraził się swymi opiniami lokalnym berlińskim politykom oraz pracownikom



2

kultury. Nikt nie lubi być krytykowany. Zagrzała niemiecka prasa. Jedni chwalili, biennale inni ganili.

„Süddeutsche Zeitung” nazwało 8. Berlin Biennale *nudnym naukowym folklorem...*, zarzucano, że rozmieszczone pomiędzy eksponatami etnograficznymi artystyczne prace gubią swoją wymowę. Tak jakby nie chciano zrozumieć intencji kuratora, któremu zależało na zatarciu różnic pomiędzy sztuką współczesną a rękodziełem pozaeuropejskich kultur. Na pokazaniu negatywnych skutków kolonizacji oraz procesów społecznych ery postkolonialnej. Podobne problemy poruszali przecież na Documenta XI (2002) w Kassel Okwui Enwezor czy na Documenta XIII (2012) Carolyn Christov-Bakargiev. Tylko Juan A. Gaitan w swoim biennale zrealizował ten temat bardziej przejrzyście.

Podobała mi się zaaranżowana w jednym z pomieszczeń Muzeum Dahlem instalacja Wolfganga Tillmansa. Dotyczyła ona przemian kulturowych Indian Ameryki Północnej powstałych pod wpływem pierwszych kontaktów z Europejczykami. Twórca wystawił w szklanej witrynie sportowy but, w kolejnych gablotach usytuował zdjęcia z kontroli paszportów na granicy z Meksykiem oraz reklamówki markowej, sportowej odzieży symbolizującej wolność i ruch. Zbiory Muzeum Etnograficznego są mało ważnymi przedmiotami codziennego użytku. Z perspektywy

historycznej nabierają one jednak wartości, gdyż informują nas o sposobach życia różnych odległych kultur.

Cieszę się, że dostrzegłem wartościowy potencjał muzealnych zbiorów i mogę zaprojektować w Muzeum Dahlem własną przestrzeń, mówił nobilitowany fotograf, Wolfgang Tillmans.

Do interesujących należała także instalacja Goshki Macugi służąca również za scenografię napisanej przez artystkę wspólnie z Dieterem Roelstraete sztuki *Preparatory Notes for a Chicago Comedy*. Szkoda tylko, że nieudolna reżyseria położyła dobrze zapowiadający się spektakl, tematycznie ironizujący anglo-amerykańskie środowisko kolekcjonerów i artystów. Tegoroczne 8. Berlin Biennale prezentowało różnorodne gatunki sztuki: modny minimal art, instalacje, wideo, obiekty, rysunek, fotografię i mimo kontrowersji było udanym wydarzeniem przyciągającym już w pierwszych dniach trwania ponad sto dwadzieścia tysięcy odwiedzających. ■

Więcej informacji pod adresem: www.berlinbiennale.de

3



1. **Bani Abdidi**, *Karachi Series II*, Wideo
2. **Goshka Macuga**, Scenografia spektaklu-*Preparatory Notes for a Chicago Comedy*, 2014
3. *Kunst Werke*, przestrzeń wystawy-8.bb
Fot. 1-3 Alexandra Hołownia

Dean E-Mei – artysta wielu dewiz

Rok temu Dean E-Mei opublikował zeszyt będący zbiorem jego powiedzeń (mott). Książeczka w paszportowym formacie łączy ze sobą reprodukcje jego prac i jednozdaniowe komentarze o ogólnym charakterze – po jednym na każdej ze stu stron. Wypowiedzi artysty umieszczone w zeszycie wyrażają jego stosunek do sztuki i świata. W jednej z nich E-Mei stwierdził, że *nieszczególnie lubi realizm, zwłaszcza, jeżeli służy on krytykowaniu czegoś*. Sens przytoczonego zdania nie opiera się na tym, co zostało w nim wyrażone wprost, ale raczej na tym, czego artysta za jego pośrednictwem nie wypowiedział. Nie oznacza ono, że Tajwańczyk całkowicie odrzuca realizm, jak również nie świadczy o tym, że we własnej twórczości nie czyni on bezpośrednich odwołań do otaczającej go rzeczywistości. Za jego pośrednictwem artysta nie zanegował również idei sztuki krytycznej, ale zasugerował, że idea ta wymaga czegoś więcej niż jedynie przedstawienia fragmentu życia codziennego; że sztuka aktywna społecznie i politycznie nie może być jedynie ilustracją do komentowanego tematu. Przywołana wypowiedź w świetle działań E-Mei może być postrzegana jako jego najważniejsze motto, choć nie oznacza to, że artysta w swoich działaniach ogranicza się wyłącznie do niej.

się być doświadczeniem artysty o podstawowym znaczeniu dla wczesnego etapu jego twórczości. Opozycja ta znalazła swój wyraz zwłaszcza w dziełach tworzonych podczas studiów w Nowym Yorku. Nieracjonalność tworzonych przez niego przedmiotów, których kształt sugerował funkcję użytkową, jednak zaprzeczała temu ich forma, zbliża je do dzieł surrealistów i reprezentantów pop-artu z Meret Oppenheim na czele. Spośród ogromnej liczby obiektów z tzw. okresu nowojorskiego (1977-1985) na osobną wzmiankę zasługuje z całą pewnością wiatrak domowy z piłą tarczową zamiast śmigła (*Bez tytułu*, 1987), okulary z okrągłymi oprawkami, w których znalazły się monety zamiast soczewek (*Everybody Loves Money*, 1981), popielniczka z formaliny z zatopionymi w jej wnętrzu niedopałkami papierosów (*Bez tytułu*, 1981), jak również figura Buddy utworzona z wosku po spalonych świecach (*Budda*, 1980). Większość z nich wytworzona została z przedmiotów znalezionych lub zakupionych na nowojorskich pchlich targach.

Upodobanie artysty do staroci tłumaczy inna z jego barwnych wypowiedzi: *zawsze byłem nostalgiczny, nawet jako małe dziecko, tak jakbym miał kiedyś inne życie...* Sens tego zdania wydaje się nabierać szczególnego znaczenia w kontekście

historii Tajwanu. Kraina ta – oficjalnie nieuznawana za państwo w rozumieniu prawa międzynarodowego przez większą część Zgromadzenia Narodowego ONZ – jako formacja niezależna od Chin kontynentalnych ma stosunkowo krótką historię. W roku 1949 Czang Kaj-Szek, ówczesny przewodniczący Rządu Narodowego Republiki Chińskiej, musiał opuścić kontynentalne Chiny wobec przegranej w walce o władzę z przybierającym na sile ruchem komunistycznym pod wodzą Mao Zedonga. Rok później objął stanowisko prezydenta Tajwanu, nowego państwa roszczonego sobie prawo do zwierzchnictwa nad całym narodem chińskim – stąd nazwa: Republika Chińska. Była to zatem nowa formacja polityczno-społeczna ukształtowana w wyraźnej opozycji do Chińskiej Republiki Ludowej. Efektem następujących później przemian społeczno-politycznych utwierdzających tę odmienną jest dzisiejszy Tajwan – państwo o niejasnym statusie międzynarodowym z zaledwie sześćdziesięcioletnim stażem, którego obywatele starają się dookreślić własną tożsamość w sposób niezależny od historii narodu chińskiego. Brak jednoznacznych i nieobarczonych kontekstowo referencji historyczno-kulturowych

powoduje, że wielu Tajwańczyków z dużym upodobaniem kolekcjonuje stare przedmioty, chcąc wypełnić lukę powstałą wskutek braku historycznego zaplecza. Nostalgia Dean E-Mei wydaje się być częścią tajwańskiej charakterystyki narodowej.

FILOZOFIA W SŁUŻBIE KRYTYKI SPOŁECZNEJ

Powyższe wprowadzenie może wydawać się zawiłe. Przypomina dialektyczną zabawę nauczyciela filozofii, który próbuje udowodnić swoim uczniom, że prawdziwa wiedza polega na umiejętności nieudzielania odpowiedzi. Postawa „intelektualnych uników” jako metoda wykazywania niespójności logicznych w powszednim sposobie postrzegania rzeczywistości jest znana co najmniej od czasów Sokratesa i bywa irytująca dla osób lubiących klarowne sytuacje. Klarowność jednak nie pobudza wyobraźni tak bardzo jak intelektualne rebusy. Podążając za tą dewizą, artysta stwierdził w jednym z haseł zamieszczonych w zeszycie, że *natura sztuki interdyscyplinarnej bazuje na intelektualnej przemocy*. Opierając się na zasadzie logicznych paradoksów, którą można wyrazić za pomocą formuły: „pozornie tak, ale nie tak”, Mei stworzył własny język wizualny i styl artystyczny.

Artysta w prosty sposób ustanowił własną hierarchę pojęć w motcie na stronie 96 swojego notatnika: *Rozum tworzy technologię. Technologia oddala uczucia. Uczucia tworzą sztukę*. Przekonanie o opozycji rozumowości i uczuciowości wydaje



1

KRYTYKA POLITYCZNA

Relacja Tajwanu i Chin jako temat twórczości Dean E-Mei nie ogranicza się wyłącznie do tęsknoty za tym, co przeszłe. Wręcz przeciwnie. W dziełach tworzonych od drugiej połowy lat 80. artysta przybrał postawę aktywnego komentatora aktualnych wydarzeń w polityce regionu południowopacyficznego. Wielokrotnie czynił bezpośrednie nawiązania do polityki, wykorzystując w swoich realizacjach motywy państwowe takie jak flagi czy godła. Dla przykładu, w pracy z roku 1990 posłużył się mapą ukazującą Tajwan i Chiny. Izolacja wyspy przez Wielkiego Brata z kontynentu została symbolicznie wyobrażona przez przytwierdzoną do niej zasuwkę z łańcuszkiem, którego drugi koniec wskazuje geograficzną lokalizację Pekinu. Artysta świadomy kłopotów, jakie mogą go spotkać w konsekwencji publicznej



prezentacji tej i innych podobnych prac jednoznacznie krytykujących narastające napięcie pomiędzy Tajwanem i Chińską Republiką Ludową stwierdził: *sklapanąm muchę na tygrysie*.

Podobne refleksje artysta zawarł w serii obiektów wykonanych z delikatnej chińskiej porcelany, które wyobrażały chińskie czołgi, rakiety i inne symbole militarnej opresji. W dziele zatytułowanym *Państwo Środka* (tak Chińczycy nazywają swój kraj) Dean E-Mei posłużył się mapą rozpiętą na ścianie i przedstawiającą Chiny kontynentalne. W sam ich środek artysta wbił złoty tasak. Gest ten z ogólnej perspektywy wydaje się trywialny, jednak zyskuje głębsze znaczenie w kontekście historii do której się odwołuje. Inskrypcja na tasaku ujawnia jego pochodzenie – został wytworzony na należących do Tajwanu wyspach Kinmen, na które w latach 1958-1978 spadło łącznie ponad 450 tysięcy pocisków rakietowych wystrzelonych z komunistycznych Chin. W latach osiemdziesiątych wyspa zaśnęła z produkcji noży kuchennych o wysokiej trwałości, które produkowane były ze stali odzyskanej z chińskich bomb. Wbicie tasaka w mapę regionu stanowi ciąg dalszy tej historii – głównym odbiorcą kinmeńskiej produkcji jest właśnie Chińska Republika Ludowa. Można powiedzieć, że jej własność wraca do niej w silnie zmienionej formie.

Rozważania artysty prowadzone w dziełach wytwarzanych z tzw. obiektów gotowych często mają ogólniejszą naturę i odnoszą się do zagadnień związanych z wpływem ideologii na tożsamość człowieka. W jednej z instalacji z drugiej połowy lat 90. Tajwańczyk powiesił obok siebie dwa obrazy w ramach o identycznym kształcie. Pierwszy, pomalowany w całości na czerwono, nosił tytuł „Komunizm”, drugi, cały złoty zatytułowany był *Kapitalizm*. Dzięki prostemu zabiegowi formalnemu obie formacje polityczno-społeczne zostały sprowadzone do wspólnego mianownika. Artysta zasugerował, że komunizm i kapitalizm różni zasadniczo jedynie zewnętrzną „formą podania”.

Duża doza ironii cechuje również dzieło zatytułowane *Komunizm po chińsku* przedstawiające skrzyżowane ze sobą narzędzia – sierp i młot – symbol komunistyczny, popularyzowany na świecie po rewolucji październikowej. W zestawieniu tym artysta posłużył się jednak tradycyjnym chińskim młotem kowalskim, który jako narzędzie oburęczne ma niezwykle wydłużony trzonek. Brak równowagi w proporcjach obu przyrządów prowadzi do efektu groteski. Symbol komunizmu „po chińsku” w redakcji Dean E-Mei jest parodią oryginału i jednocześnie odwołaniem do retoryki Komunistycznej Partii Chin, która od lat 90. odchodzi od ideałów III Międzynarodówki, postulując „socjalizm z chińską twarzą”.

Od dzieł podsumowujących trudne i poważne tematy

za pomocą humorystycznych konkluzji wyraźnie odróżnia się instalacja zatytułowana *Swinging Memorandum* z 1999 roku. Artysta został wówczas poproszony o zorganizowanie wydarzenia dla uhonorowania dwudziestej rocznicy tzw. wypadków w Kaohsiung. 10 grudnia 1979 roku zorganizowane zostały publiczne manifestacje prodemokratyczne. Tajwan był wówczas politycznym systemem jednopartyjnym. Wydarzenia te sprowokowały rząd do masowych aresztowań działaczy opozycyjnych. Artysta zbudował ogromny kontener, w którego wnętrzu umieścił instalację złożoną z kilkudziesięciu naturalnej wielkości figur tajwańskich policjantów w strojach sprzed 20 lat. Widzowie mogli oglądać wnętrze kontenera wyłącznie przez okrągły otwór w ścianie o średnicy 10 cm umiejscowiony metr nad ziemią. Niewygodna pozycja, jaką należało przyjąć w celu zajrzenia do wnętrza konstrukcji, symbolizuje fakt, że w debacie publicznej „wypadki z Kaoshiang” w dalszym ciągu budzą silne emocje, a debata na ich temat nigdy nie została przeprowadzona do końca. Tajwański rząd nigdy również nie przeprosił rodzin poszkodowanych za działania służb porządkowych w tamtym okresie.

TOŻSAMOŚĆ ARTYSTY TOŻSAMOŚCIĄ TAJWANU

Retrospektywna wystawa zatytułowana „Wanted: Dean E-Mei” zaprezentowana w Taipei Fine Arts Museum (17.05.-17.08.2014) nawiązuje do dialektycznych poszukiwań indywidualnej tożsamości poprzez praktykę artystyczną. Artysta urodzony w 1954 roku porzucił tradycyjne malarstwo na rzecz poetyki obiektów znalezionych. Wraz z medium artystycznym przejął dadaistyczną skłonność do społecznej rebelii, w wielu pracach wzbogacając ją o nawiązania do kultury popularnej, wpisując się tym samym także w tradycję amerykańskiego pop-artu. Jednym z najbardziej wyrazistych przykładów tych tendencji jest wykonany przez niego biały garnitur pokryty pstrokatym wzorem utworzonym z mozaiki flag narodowych różnych państw. Najbardziej charakterystycznym, a zarazem centralnym elementem ubioru, jest muszka z flagą Tajwanu. Dzieło to można odczytywać jako „programowe” okrycie wierzchnie artysty, który wielokrotnie podkreślał, że jego tajwańska tożsamość została trwale złączona z silnymi wpływami tradycji kulturowej wielu innych państw. Jak stwierdził we wprowadzeniu do katalogu towarzyszącego wystawie: *krzyżowanie się aborygeńskiej tradycji Takasago wraz z impulsami płynącymi z Chin, Japonii, Stanów Zjednoczonych oraz wpływami europejskimi sprawiają, że tożsamość Tajwanu okazuje się niezwykle złożona*. Przez kilka dziesięcioleci artysta nieprzerwanie przyglądał się kompleksowym związkom pomiędzy jednostką i społeczeństwem poddanym politycznym i kulturowym przemianom. Jego zdaniem jest to nieskończony i nieustanny proces dialektyczny, w którym niczego nie można przewidzieć do końca. ■

„Rozum tworzy technologię. Technologia oddala uczucia. Uczucia tworzą sztukę”.

1-2. WANTED DEAN E-MEI: A Retrospective, zdjęcie z wystawy, dzięki uprzejmości Taipei Fine Arts Museum

(Czy) Ai Wei Wei wie, co robi? (!)

Ai Wei Wei jest prawdopodobnie najślawniejszym chińskim artystą współczesnym.

Jego nazwisko stało się powszechnie znane – także poza światem sztuki – gdy w roku 2008 zaprojektował Ptasie Gniazdo – stadion olimpijski w Pekinie. Trzy lata później brytyjski magazyn o sztuce „ArtReview” uznał go za najbardziej wpływowego artystę na świecie [1]. Jeżeli dodamy do tego fakt, że jego ojciec stał w jednym szeregu z Mao Zedongiem w chwili tworzenia Komunistycznej Partii Chin można by wysnuć wniosek, że twórczość Ai Wei Wei’a jest towarem eksportowym otwierającego się Państwa Środka... Jednak nic bardziej mylnego. Gdy prześledzimy historię jego dotychczasowej twórczości, okaże się, że nie można do końca określić jego osobistych motywacji...

U ŹRÓDEŁ

Ojciec Ai Wei Wei’a, chiński poeta Ai Qing był jednym z liderów rewolucji kulturalnej przeprowadzonej w Chinach przez Mao Zedonga. W wyniku donosu popadł jednak w niełaskę i wraz z rodziną został zesłany do obozu pracy. Ai Wei Wei spędził tam pięć pierwszych lat swojego życia. Dzięki politycznej rehabilitacji ojca w roku 1978 rozpoczął studia na Pekinńskiej Akademii Filmowej. Był jednym z członków grupy artystycznej Xingxing (Gwiazdy). Po jej rozpadzie wyjechał do Nowego Yorku. W Stanach Zjednoczonych przebywał w latach 1981-1993. Kontynuował studia artystyczne na Parsons School of Design. Mieszkał wówczas w New York’s East Village i uczestniczył w życiu artystycznej bohemy. Podczas pobytu w USA intensywnie fotografował (wykonał kilka tysięcy zdjęć). Po raz pierwszy selekcja 226 zdjęć została zaprezentowana w roku 2010 w Three Shadows Art Centre w Pekinie. Fotografie ukazują zróżnicowanie społeczeństwa i różne oblicza mitu amerykańskiej wolności – obok zdjęć znajomych artystów Ai uwieczniał bezdomnych, transwestytów, członków subkultur młodzieżowych. Zdjęcia są świadectwem fascynacji młodego artysty zupełnie inną rzeczywistością niż ta, którą znał z Chin. Niektórzy krytycy właśnie w tym młodzieńczym doświadczeniu upatrują źródeł późniejszego aktywizmu politycznego Ai Wei Wei’a i zdecydowanej krytyki władz Chińskiej Republiki Ludowej nie przestrzegających podstawowych praw człowieka.

W roku 1993 artysta powrócił do Chin ze względu na chorobę ojca. Zamieszkał w Pekinie, gdzie zaangażował się w tworzenie infrastruktury umożliwiającej prowadzenie działalności artystycznej w jednej z ubogich robotniczych dzielnic miasta (Pekinskie East Village). Z dzisiejszej perspektywy wydaje się, że w tym momencie artysta miał wszelkie predyspozycje, aby rozwijać swoje koncepcje socjalizacji poprzez sztukę bez konieczności wchodzenia w konflikt z władzą.

AI WEI WEI – ARTYSTA PAŃSTWA ŚRODKA

W roku 1995 artysta w jednym ze swoich performance’ów stłukł wazę wykonaną przez 2 tysiącami lat starając się uzmysłwić czym była rewolucja kulturalna w Chinach – przekreśleniem wielowiekowej historii i kultury tego kraju. Opisane działanie

– z perspektywy kultury zachodniej ma w sobie coś z obrazoburstwa i świętokradztwa. Artyście zarzucono, że jego gest niczym nie różni się od krytykowanych działań komunistycznego reżimu. W lutym 2014 roku podczas prezentacji wystawy Ai Wei Wei’a „According to What?” w Perez Art Museum w Miami lokalny artysta Maximo Caminero celowo stłukł wazę wykonaną przez chińskiego artystę. Został zatrzymany przez policję. Tłumaczył, że dokonał zniszczenia wazy w akcie protestu przeciwko wydawaniu ogromnych pieniędzy na pokazywanie międzynarodowego artysty, który nie szanuje artefaktów przeszłości. Przekonywał również, że do zniszczenia wazy Ai Wei Wei’a zainspirowało go wcześniej opisane działanie Chińczyka. Ai nie wstawił się za artystą, który zniszczył jego dzieło. Sprawę tą różnie komentowano. Z jednej strony wskazywano, że być może Caminero miał rację i ostatecznie jego gest jest bardziej wartościowy, bowiem pokazuje, jak płytkim gestem było działanie Ai Wei Wei’a. Z drugiej strony pojawiły się sugestie, że nie wiadomo, czy Ai Wei Wei rzeczywiście stłukł wiekową wazę, podobnie jak nie wiadomo czy niegdyś Manconi rzeczywiście zamknął własne odchody w metalowej puszcze wystawionej na

swojej wystawie retrospektywnej. Być może gest zbitcia wazy Ai Wei Wei’a należy włożyć pomiędzy inne artystyczne legendy ubarwiające historię sztuki współczesnej... Być może sens jego gestu wynika nie z rzeczywistego zniszczenia artefaktu, ale sugestii stworzonej przez opis kontekstu tego działania... Osobistej ocenie odbiorcy należy pozostawić, czy warto w imię społecznego komentarza poświęcić zabytkowe dzieło i czy takie działanie oparte na prostym paralelizmie semantycznym – niszczenie starej kultury w prostacki sposób – nie jest zbyt banalne, aby rozwodzić się na jego artystyczną wartość...

Rozbicie starodawnej

chińskiej wazy – mimo że wzbudziło silne emocje – jest jedną z mniej spektakularnych realizacji. Wiele działań artysty charakteryzuje się dużym rozmachem, przede wszystkim jeżeli chodzi o liczbę wykorzystywanych w nich przedmiotów. W 2007 roku w ramach akcji artystycznej podczas Documenta w Kassel zaprosił do niemieckiego miasta 1001 rodaków umożliwiając im pierwszą zagraniczną wycieczkę i udział w artystycznym festiwalu. Działanie to kosztowało 3,1 mln euro, co czyni z niego najdroższą pracę wyprodukowaną z budżetu imprezy w jego całej historii.

O ile rozbicie wazy oraz zaproszenie tysiąca rodaków do Kassel mogły sugerować, że działa on w granicach nadanego mu artystycznego immunitetu, to jego zaangażowanie w ujawnienie nieprawidłowości towarzyszących procesowi wytoczonemu lokalnemu chińskiemu aktywistom upominającym się o odszkodowania dla rodziców dzieci, które zginęły w trzęsieniu ziemi w Syczuanie w 2008 r. w tandetnie zbudowanych szkołach, radykalnie zmieniły ten obraz, stawiając Ai Wei Wei’a w roli opozycjonisty. Artysta został pobity przez policję w Chenhdzu i życie uratowała mu błyskawiczna operacja w Monachium (usunięto mu krwiniak mózgu). Nie uległ presji – w blogu publikował nazwiska zabitych dzieci, a w 2010 r. w Monachium zbudował ścianę z setek kolorowych tornistrów odnalezionych wśród gruzów. Za sprawą tego działania na stałe zyskał przychylność zachodnich mediów, ale jednocześnie trwale skonfliktował się z chińską władzą.



1 Zob.: http://wyborcza.pl/1,76842,10462950,Ai_Weiwei_najbardziej_wplywowym_artysta_swiate_Chiny.html

Multiplikacja i powielenie w jego pracach wydają się bezpośrednio nawiązywać do gigantyzmu współczesnych Chin. Najliczniejsze państwo na Ziemi boryka się z tymi samymi problemami co reszta świata, jednak w odpowiedniej dla siebie skali. W roku 2010 artysta zaprezentował w wielkiej hali londyńskiej galerii Tate Modern pracę zatytułowaną *Pestki słonecznika*. Rozsypał ponad 100 mln malowanych porcelanowych ziaren, ręcznie wytworzonych przez 1,6 tys. mieszkańców słynącego z produkcji porcelany miasta Jingdezhen. Spacer po nich miał oddawać istotę dzisiejszych Chin – połączenia masowej konsumpcji, wielkiego przemysłu i taniej, pozbawionej głosu siły roboczej.



AI WEI WEI – ARTYSTA, KTÓREGO NIE BYŁO...

W roku 2011 artysta zaginął. *Obrońcy praw człowieka wyrazili opinię, że Chiny boją się u siebie powtórki z rewolucji arabskich i przykręcają śrubę krytykom [2]*. Z całą pewnością takie wypowiedzi przyczyniły się do wypromowania przez zachodnie media historii o Ai Wei Wei’u – uciśnionym opozycjonście. W licznych artykułach, jakie mu wówczas poświęcono, trudno znaleźć pytanie, czy artysta kiedykolwiek zasłużył na to miano...

Chińczyk został zatrzymany na lotnisku w Pekinie, w drodze na Tajwan. Zmierzał na otwarcie wystawy w Muzeum Sztuki Współczesnej TFAM. Wystawa na Tajwanie została otwarta bez niego. Jej tytuł brzmiał „Ai Wei Wei – artysta nieobecny...”. Tajwańskie władze musiały się tłumaczyć przed Pekinem, że nie chodziło o prowokację, a tytuł był planowany już dużo wcześniej... Gdyby nie świadkowie aresztowania na pekińskim lotnisku, można by gratulować artyście wspaniałego chwytu marketingowego...

AI WEI WEI – ARTYSTA, KTÓRY TAŃCZYŁ Z KURATOREM...

Zamknięty w domowym areszcie Ai Wei Wei nakręcił i opublikował w internecie parodię świętującego wówczas triumfy utworu koreańskiego artysty PSI. Układ choreograficzny wykonywanego przez niego tańca w wideoklipie do utworu *Gangam Style* z jednej strony przypominał jazdę na koniu, jednak skrzyżowane z przodu ręce tańczącego mogły sugerować, że jest on związany lub skuty kajdankami. Czy był to gest artysty-populisty, czy uwięzionego intelektualisty używającego współczesnych metod informowania szerokich mas społecznych o ważnych i nośnych zdarzeniach? Trudno jednoznacznie zawyrokować. Działanie to wpisuje się jednak w wyraźną tendencję w postępowaniu artysty do nadawania spektakularnego charakteru podejmowanym przez siebie akcjom. Dzięki takiej strategii przyciąga on uwagę publiczności – również tej niezainteresowanej na co dzień twórczością artystyczną.

Nagranie alternatywnej wersji utworu *Gangam Style*, który można określić co najwyżej jako popularną piosenkę jednego sezonu, wzbudziło w zachodniej prasie różne reakcje. Bardziej ambitni dziennikarze krytykowali Ai Wei Wei’a za to, że swoim działaniem zaprzeczył intelektualnym roszczeniom stojącym za jego akcjami i wykorzystał mechanizmy populistycznej promocji. Przypomniano wówczas, że już wcześniej przejawiał skłonności do łatwego szokowania i ucieczki w bierny

nihilizm, jak w przypadku serii zdjęć, na których widać jego środkowy palec („Fuck you”) wymierzony ku autorytetom świata sztuki. Gdy opuszczał Kassel, na swoim blogu zamieścił zdjęcie z „brzydkim gestem” skierowanym ku Museum Fridericianum – głównej przestrzeni słynnego festiwalu. Co miał na celu? Nie wiadomo. Zdjęciu nie towarzyszył żaden komentarz artysty. W kontekście ogromnych nakładów, jakie poniesiono na realizację jego prac, i przychylności, z jaką się spotkał, jego gest wydaje się co najmniej dwuznaczny. Dla jego wytłumaczenia nie wystarczy fakt, że wcześniej wykonywał podobne zdjęcia w innych miejscach ważnych dla świata sztuki, które motywował ogólnym sprzeciwem wobec niepodważalności artystycznych i instytucjonalnych autorytetów.

1. Portret Ai Weiwei 2012, © Gao Yuan, Materiały prasowe Martin Gropius Bau
2. *Stołki* 2014 © Ai WeiWei, Materiały prasowe Martin Gropius Bau Berlin

AI WEI WEI ZMIERZA, ALE DOKĄD?

Zasugerowana w tytule niniejszego artykułu dwuznaczność postawy chińskiego artysty jest bezpośrednim odbiciem ambiwalencji opisanych powyżej zachowań. Ai Wei Wei działa w sposób zdecydowany, trudno powiedzieć jednak, jakie jest jego ostateczne przesłanie. Jakkolwiek sam brak konsekwencji w po-

dejmowanych działaniach nie jest wystarczający dla odmówienia mu pozytywnych intencji i ważnej roli w skomplikowanym procesie przemian społecznych w Chińskiej Republice Ludowej, to – spoglądając z perspektywy kultury zachodniej – można mieć pewne wątpliwości, czy jego działania nie przyczyniają się do utrwalania postaw, które – jak deklaruje – pragnie zwalczać. Brak respektu dla autorytetów – jakkolwiek głęboko wpisany w tradycję artystycznej awangardy – łatwo może być opacznie zrozumiany, zwłaszcza w krajach azjatyckich, gdzie agresywny konsumeryzm silnie ogranicza myślenie krytyczne. Można zatem powiedzieć, że artysta jest zdecydowany, ale nie wiadomo na co. Mocno krytykuje władze w Pekinie, zyskując wielu silnych sojuszników na Zachodzie i stając się bohaterem mediów, jednocześnie jednak nonszalancko podchodzi do publiczności, niejednokrotnie traktując ich jak „stado kretynów”, którzy „tykną wszystko”, zwłaszcza jeżeli będzie to odpowiednio podane.

Poszukując odpowiedzi na pytanie o kryteria oceny działań podejmowanych przez chińskiego artystę, należałoby w pierwszej kolejności zapytać, czy kultura zachodnia jest dla nich właściwym punktem odniesienia. Do kogo bowiem adresowane są formułowane przez niego komunikaty?

Spoglądając na działania Ai Wei Wei’a z perspektywy Azji, w szczególności zaś z perspektywy ChRL, można by dojść do wniosku, że artysta sięgający po populistyczne środki w przewrotny sposób osiąga swój cel – wzbudza zainteresowanie szerokich mas społecznych na co dzień nie poświęcających uwagi sztuce współczesnej i skłania ich do podejmowania refleksji na trudne i nieobecne w masowych mediach tematy. Usprawiedliwieniem dla opisanej powyżej nikomu i niczemu „nie pochlebnej” postawy byłaby intencja przebicia się przez mur codziennej ignorancji, jaka cechuje wschodni styl życia. Być może obawa umacniania postaw obojętności i niewrażliwości nie znajduje zastosowania, gdy uznamy, że adresatem jego przekazów są Chińczycy, a nie Europejczycy czy Amerykanie... W każdej interpretacji jest zapewne ziarno prawdy. >

2 http://wyborcza.pl/1,75248,9377670,Chiny_zniknelny_artyste.html#ixzz1ldSmIIBB

Może się jednak okazać, że nie o ratowanie dawnych wartości w sztuce Ai Wei Wei'a chodzi, a „walenie po głowie” jest metodą wynikającą ze świadomości artysty, że dawanie dobrego przykładu nic nie da i jedynie właściwie lawirując pomiędzy mechanizmami wolności i opresji współczesny artysta jest w stanie obronić własną niezależność zarówno od świata polityki, jak również od rynku sztuki...?

ESKALACJA.

Konflikt między Ai Weiweiem a chińskim reżimem zdaje się nie mieć końca. Jego aresztowanie w roku 2010 zbiegło się z tzw. kontrowersją wokół jego nowego studia w Shanghaiu. Budynek, w którym miało się ono mieścić, został zaprojektowany i wybudowany w wyniku zaproszenia, jakie artysta otrzymał od „wysokiego stopniem urzędnika państwowego”. Otwarcie jego studia miało być jednym z działań mających na celu utworzenie współfinansowanej przez chińskie władze dzielnicy kulturalno-artystycznej. W utworzonej szkole artystycznej Ai miał nauczać architektury. W wyniku przeprowadzonego dochodzenia Ai został oskarżony o wzniesienie budowli bez stosownych zezwoleń. Nakazano mu jego rozbiórkę. Zanim do tego doszło, artysta zorganizował huczne otwarcie studia. Zaproszonym gościom podano kraba wełnistoszczypcego, którego chińska nazwa *héxiè* jest homofonem słowa „harmonia” *héxié*, stosowanego w oficjalnej propagandzie władz w Pekinie na określenie prowadzonej przez siebie polityki. Studio zostało zburzone 11 stycznia 2011 roku.

Kilka miesięcy później doszło jednak do ponownego aresztowania artysty. Został on oskarżony o przestępstwa gospodarcze. Ai Wei Wei, który naraził się komunistycznym władzom, nazywając chińskich przywódców „gangsterami” i działając na rzecz praw człowieka, jest wg informacji, podanych przez dziennik „Wen Wei Po”, niepotwierdzonych przez chińskie władze, oskarżany o unikanie podatków, niszczenie dokumentów księgowych itp. 22 czerwca 2011, po rzekomym przyznaniu się do winy, Ai został zwolniony z więzienia za kaucją na okres jednego roku, pod warunkiem powstrzymania się od udzielania wypowiedzi publicznych. Nałożono na niego również zakaz opuszczania Pekinu.

Ostatnią odsłoną sporu pomiędzy chińskimi władzami a artystą jest kolejne wystosowane przez państwo oskarżenie o pornografię. Odnosi się ono do opublikowanego w internecie zdjęcia *One Tiger, Eight Breasts* (Jeden tygrys, osiem piersi), na którym pozuje nago w otoczeniu czterech rozebranych kobiet.

Symbolizuje ono blokady w rozwoju chińskiego społeczeństwa: siedzący na krześle uradowany Weiwei to władza centralna, a gołe panie symbolizują różne warstwy społeczne. Wiosną chiński artysta był przez trzy miesiące trzymany w izolacji. Po tem ukarano go za uchylanie się od płacenia podatków, ale dzięki ofiarności swoich zwolenników zebrał wymaganą kwotę 15 mln juanów (1,7 mln euro).

AI WEI WEI NA ROZDROŻU KULTUR

Sztuka w rękach artysty staje się narzędziem do komentowania rzeczywistości życia społecznego z polityką włącznie. Kiedy ma ona wartość uniwersalną, a kiedy jest jedynie próbą uniwersalizacji subiektywnych punktów widzenia, trudno jednoznacznie rozstrzygnąć. Ten dylemat towarzyszy twórczości artystycznej od samych jej początków. Historia Ai Wei Wei'a uzmysławia, jak ważną z punktu widzenia życia społecznego sferą działania jest sztuka, która umożliwia komentowanie aktualnych

zdarzeń politycznych. Pokazuje również, jak daleko ewoluowała twórczość artystyczna od pierwotnych ideałów służby wobec piękna i dobra. Nie jest ona już ulgą dla duszy i umysłu, lecz kolejnym dla nich wyzwaniem – kolejnym niepokojem. Bazuje na kontrowersji i krytyce. Woła o postawy aktywne.

Twórczości chińskiego artysty nie można jednak odmówić walorów estetycznych oraz spektakularnej kreatywności. Multiplikacje tysięcy przedmiotów oraz operowanie ogromną skalą tworzonych instalacji odczytywane jest jako odpowiadające gustom masowego chińskiego odbiorcy. Kilka tysięcy krzesel w jednym miejscu robi przecież wrażenie, nawet jeżeli nie zostało zgromadzone pod szyldem sztuki.

Wpisana w jego działania ambiwalencja nie pozwala na pełną identyfikację z nimi. Z jednej strony jest on lansowany jako polityczny aktywista prowadzący batalię o prawa człowieka w Chinach, z drugiej jednak w pełni wykorzystuje uzyskaną pozycję do komercjalizacji własnej twórczości. Związków z rynkiem sztuki wprawdzie jawnie nie afirmuje, ale również ich nie neguje. Wręcz przeciwnie – niektórymi gestami wydaje się wpisywać w jego mechanizmy i czerpać z tego wpisywania się wyraźne profity. Przykładem może być wydanie limitowanej edycji podpisanych przez niego własnoręcznie książek w wydawnictwie Taschen, w których prezentowane są jego dzieła zebrane. Z postawą egalitarną nie ma to wiele wspólnego. Być może Ai Wei Wei, podobnie jak współczesne Chiny po prostu zmierza swoją własną drogą... ■

Multiplikacja i powielenie w pracach Ai Wei Wei wydają się bezpośrednio nawiązywać do gigantyzmu współczesnych Chin.

Poniżej: *Study of Perspective* (Studia z Perspektywy), 1995 – 2011, detal, fot. Alexandra Holownia





ALEXANDRA HOŁOWNIA

Ai Wei Wei – Dowód – wystawa w Martin Gropius Bau

W grudniu 2011 roku, będąc w Pekinie, odwiedziłam zaprojektowane przez Ai Wei Wei Centrum Fotografii (Three Shadows Photography Art Centre) w dzielnicy Caochangdi. Chciałam pójść do położonej nieopodal pracowni artysty. Przyjaciele odradzili mi jednak: *Tam nie jest bezpiecznie. Studia pilnuje policja. Dokoła znajdują się zamontowane kamery wideo. Poza tym telefony oraz wszelkie rozmowy są na podsłuchu, możesz mieć kłopoty...* – mówili.

Przed laty Ai Wei Wei miał w Chinach wielkie przywileje i korzystał ze statusu gwiazdora. Był między innymi współtwórcą narodowego stadionu w Pekinie (Ptasiego Gniazda), zbudowanego z okazji letnich Igrzysk Olimpijskich 2008. Zostawił jednak ów projekt i zupełnie nieoczekiwanie nawoływał do bojkotu olimpiady. Zbulwersowany panującą w Chinach przemocą, korupcją, aresztowaniami, wybrał walkę o prawa człowieka, wolność słowa oraz demokrację. *To obrzydliwe. Nie szanuję nikogo, kto bez wstydu nadużywa swojej pozycji, przytykając oko na kwestie etyczne...*, mówił artysta.

Międzynarodową karierę zaczął od udziału w Documenta 12 (2007). W Chinach jest nadal bardzo znany, ale w 2011 roku otrzymał zakaz wystawiania w chińskich muzeach. Poza tym stałe monitorowanie jego studia utrudnia mu życie i tworzenie. Będąc pod całkowitym nadzorem, dokumentuje permanentną kontrolę swojej osoby. Do siódmego lipca 2014 roku trwa w Martin-Gropius-Bau największa dotychczas prezentacja dorobku

Ai Wei Wei w Berlinie. Pokaz zatytułowany „Evidence” (Dowód) omawia czas spędzony przez twórcę w więzieniu. Rząd chiński zezwolił na wywóz tych prac do Niemiec. Ai Wei Wei aresztowany w kwietniu 2011 roku na lotnisku w Pekinie przebywał w więzieniu 81 dni. Władze skonfiskowały jego paszport, do dziś nie może on opuszczać kraju. Dlatego nie był obecny na swoim berlińskim wernisażu. Nigdy też nie widział sal Martin Gropius Bau. Projekt rozmieszczenia eksponatów zrobił wyłącznie według planów pomieszczeń. Wykonał to zresztą znakomicie, gdyż jako architekt ma ogromne wyczucie przestrzeni. Berlińska wystawa Ai Wei Wei cieszy się ogromną popularnością. Codziennie przyciąga ogromne ilości odwiedzających. Artysta przedstawił powstałe pod wpływem osobistych przeżyć instalacje, obiekty, fotografie oraz filmy wideo. Krytycznie ustosunkował się w nich do bogatej historii swego kraju.

Prezentacja ma bardzo spójny charakter i jest pokazana w modnej, pozbawionej aury, suchej konwencji minimalnego artu. Najbardziej zainteresowała mnie cykl kolorowych fotografii „Study of Perspective” (Studia z Perspektywy) z lat 1995-2011. Wszystkie zdjęcia tej serii łączy prosty, obraźliwy gest wyciągniętego lewego przedramienia ze skierowanym w górę palcem środkowym, widniejącym na tle światowych pomników kultury. W ten sposób Ai Wei Wei wyraził swą niechęć do autorytetów ugruntowanych przez władze, obojętnie, czy chodzi o Biały Dom w Waszyngtonie, Reichstag w Berlinie, czy Plac Tiananmen w Pekinie. Wywiera wrażenie maska gazowa z kamienia grobowego >

Powyżej: wideo *Beijing The Second Ring*, 2005, 66 minut, Fot. A. Hołownia

i marmuru. Autor nawiązuje tu do zanieczyszczenia środowiska w Chinach. Zakłady przemysłowe powodują skażenie powietrza nie licząc się wcale z chorobami i umieralnością okolicznych mieszkańców.

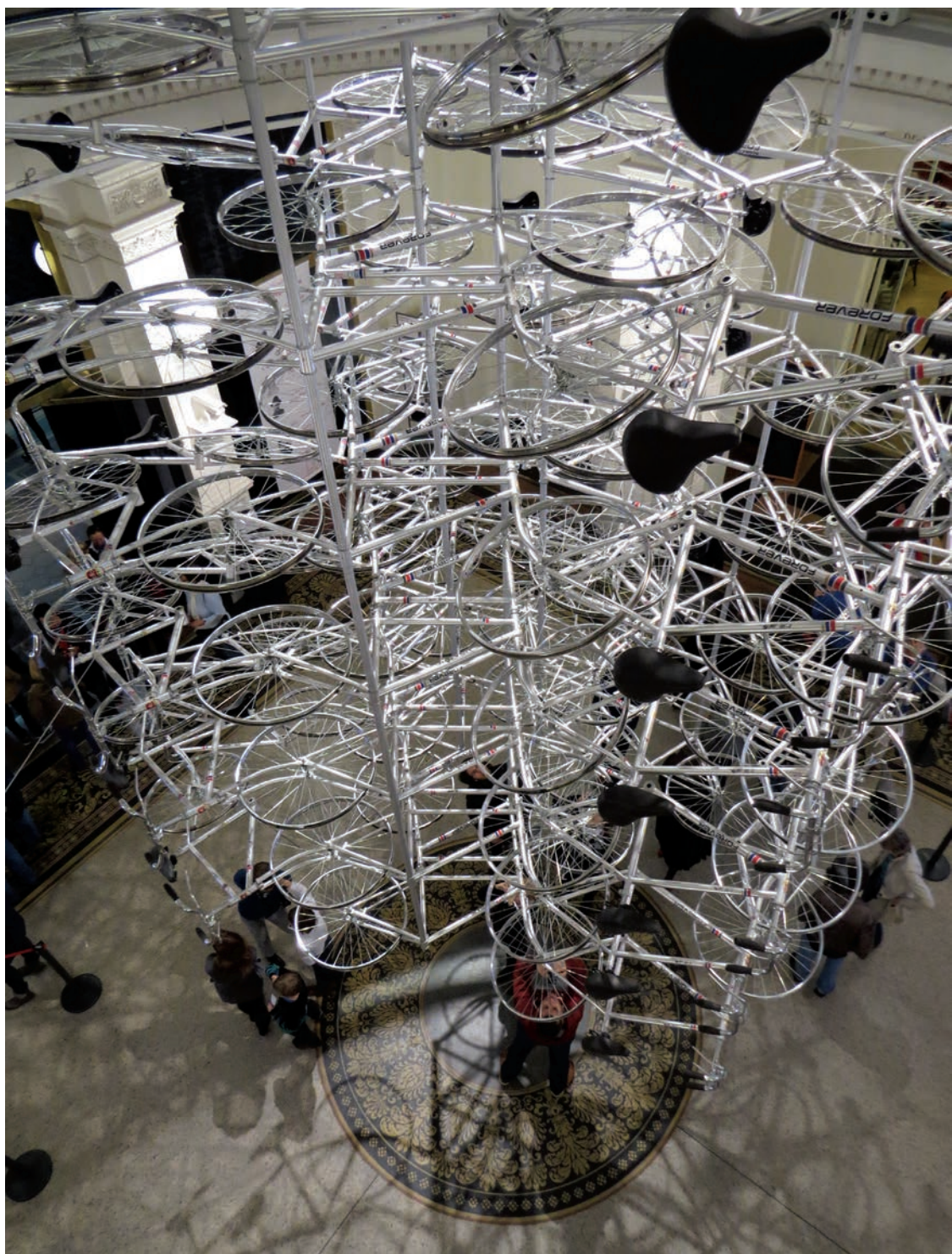
W ostatnich latach chińska propaganda rządowa w celu opisania idealnego społeczeństwa wylansowała pojęcie *Héxié* (harmonizować). Internetowi aktywiści dostrzegli w tym słowie zagrożenie dla indywidualizmu oraz wolności wypowiedzi. Dlatego *Héxié* przeciwstawiono słowu *Xié* (rak wodny), które zdaniem aktywistów lepiej obrazuje lud chiński. W Martin-Gropius-Bau widniejąca imponująca porcelanowa instalacja raków wodnych, zatytułowana *He Xié*. Praca ta przypominała wydarzenie z dnia piętego listopada 2010 roku. Wtedy właśnie władze postanowiły zburzyć nowo wybudowane studio Ai Wei Wei w Szanghaju. Mimo że artysta odbywał w tym czasie areszt domowy w Pekinie, udało mu się zorganizować w szanghajskim atelier pożegnalną manifestację pod nazwą *Xié* (Raki wodne). Na rozesłane mailowe zaproszenia zareagowało ponad osiemset osób. W ten sposób Ai Wei Wei udowodnił, że w internetowej sieci dysponuje potencjałem niekontrolowanym przez państwo.

W Martin-Gropius-Bau oglądamy również kajdanki z nefrytu, w jakich wieszono twórcę na przesłuchaniu, także wykonany z kryształu oraz szlachetnej stali wieszak, służący w celi do przechowywania ubrania. Na monitorach komputerów ustawionych w przestrzeni jednej z sal dostrzegamy nazwiska zmarłych tragicznie uczniów. W 2008 roku Ai Wei Wei przeprowadził prywatne dochodzenie w celu ustalenia liczby ofiar trzęsienia ziemi w Syczuanie. Do 2009 roku rząd chiński zupełnie nie informował o zaginionych. Dwunastego maja 2009 roku, dokładnie w rocznicę wydarzeń, Ai Wei Wei wraz z pracownikami opublikował w internecie pięć tysięcy dwieście nazwisk nieżyjących uczniów. Opinia publiczna uznała państwo za mordercę. A o zatuszowanej przez rząd prawdzie dowiedział się cały świat. Władza nie pozostała dłużna, krótko potem artysta został pobity przez policję w miejscowości Chengdu, gdzie pojechał, by zeznawać w sprawie wyjaśnienia kwestii nieodpornych na wstrząsy, felernych budynków szkolnych w Syczuanie. Natomiast czternastego września 2009, podczas pobytu w Niemczech, w szpitalu w Monachium stwierdzono, że prawdopodobnie wskutek owego pobicia doszło do krwawienia wewnętrznego, lekarz zlecił natychmiastowe wykonanie operacji mózgu.

Podczas kilkuletniego pobytu w USA (1981-1993) Ai Wei Wei poznał minimal art oraz ideę gotowych obiektów, Marcela Duchampa. Wtedy właśnie postanowił zostać minimalistą. Użycie tego globalnego języka sztuki uczyniło go uciążliwym dla chińskich władz, ale jednocześnie zrozumiałym i atrakcyjnym dla zagranicy. W kwietniu 2011 roku berliński Uniwersytet Sztuki (UdK) powołał Ai Wei Wei na stanowisko profesora sztuki współczesnej. Niestety, twórca nie dotarł jeszcze do Berlina. Przed swoją pracownią w Pekinie postawił rower, a w rowerowym koszyku na znak protestu przeciw decyzji o wstrzymaniu wydania paszportu kładł zawsze świeże kwiaty. Rower ten jako akt solidarności z artystą przywieziono do Berlina i usytuowano przed Martin-Gropius-Bau. Tysiące fanów czeka na Ai Wei Wei w Berlinie. ■



1. *Pamiętka z Szanghaju* 2012, © Ai Weiwei. Materiały prasowe Martin Gropius Bau Berlin
2. *Very Yao* 2009 © Ai Weiwei. Materiały prasowe Martin Gropius Bau Berlin



Marcowa Muzyka, czyli berliński festiwal przekraczania granic w sztuce

Od lat stolica Niemiec przyciąga artystyczną emigrację z całego świata. Przykładowo, odbywający się rok rocznie w Berlinie międzynarodowy festiwal „März Musik” (Marcowa Muzyka) jest znany jako miejsce spotkań twórców z pogranicza muzyki i sztuk wizualnych, a także eksperymentalnych reżyserów, kompozytorów, artystów fluksusu, rzeźbiarzy, malarzy. Festiwal ten realizuje program bazujący na doświadczeniach wizualnych i akustycznych. Udostępnia wyjątkowe prace muzyczne przeznaczone nie do słuchania lecz do oglądania, prezentuje utwory przekraczające granice w sztuce.

W tym roku Marcowa Muzyka trwała od 14 do 23 marca. W klubach, takich jak: Radialsystem, Bergheim, w kościele w dzielnicy Schöneberg, w Filharmonii Berlińskiej, w Muzeum Etnograficznym, w teatrze Volksbühne, w Muzeum Sztuki Współczesnej Hamburger Bahnhof, oprócz koncertów można było oglądać inspirowane muzyką wystawy plastyczne, performance i przedstawienia teatralne.

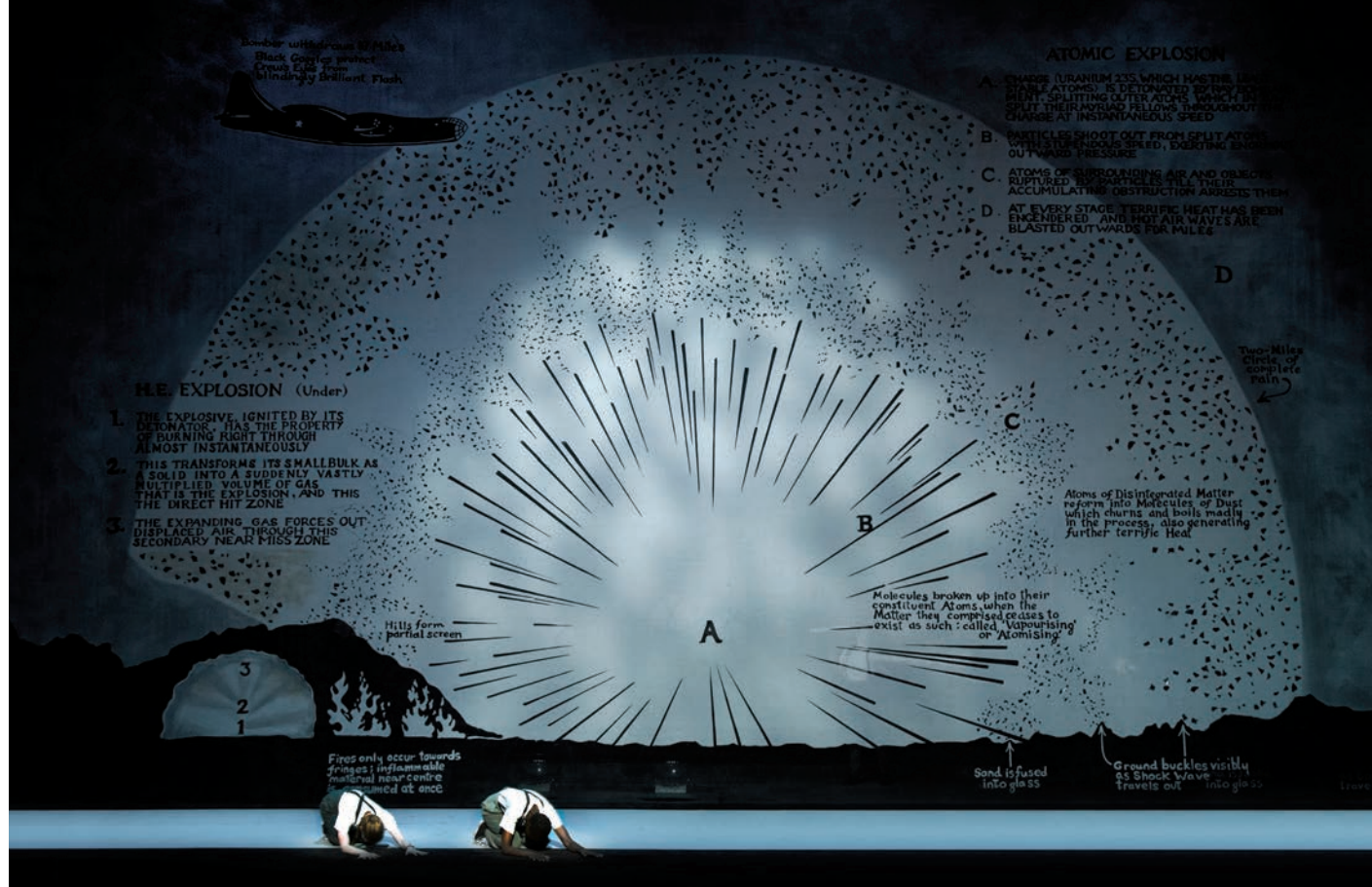
Tak też w foyer gmachu „Berliner Festspiele” zainstalowano okazałą, dźwiękową rzeźbę zatytułowaną *Gateway* (Przejście) autorstwa mieszkającego w Berlinie amerykańskiego artysty Bentoita Maubreya. Interaktywna instalacja zbudowana z siedmiuset zużytych głośników, przestarzałych odbiorników radiowych, elektroakustycznych wzmacniaczy, wydawała różne dźwięki w zależności od pozycji, w jakiej znajdował się odbiorca. Widzowie mogli nawet połączyć się z nią telefonicznie i przez trzy minuty przesyłać swoje komentarze lub nagrania. *Gateway* rejestrowała

i odtwarzała głosy wszystkich dzwoniących. Stanowiła frapującą, monumentalną budowlę.

Natomiast Muzeum Sztuki Współczesnej Hamburger Bahnhof pokazało dźwiękowe grafiki, pt. *Part File Score* (Część Pliku Partytury) mieszkającej od 2001 roku w Berlinie szkockiej artystki Susan Philipsz (uczestniczki Documenta 13 w Kassel). Urodzona w 1965 roku w Glasgow artystka otrzymała w 2010 roku w Londynie renomowaną nagrodę Turner. Jej prace dotyczą rozprawy z muzycznymi protagonistami. Zainspirowana ogromną halą Hamburger Bahnhof (dworca hamburskiego) należącą w przeszłości do dworca kolejowego, będącego miejscem przyjazdów, odjazdów, rozstań i powrotów, wykonała na zamówienie festiwalu instalację nawiązującą do bogatego życia mieszkającego w Berlinie do 1933 roku i od 1949 roku żydowskiego kompozytora Hannsa Eislera. Eisler, emigrujący przed hitlerowcami do Hollywood, został w 1948 roku wydalony z USA z powodu prokomunistycznych upodobań. Po powrocie do Europy zamieszkał najpierw w Wiedniu, a potem w Berlinie Wschodnim. Pisał pieśni dla chóru robotników, dla Bertolda Brechta i wytwórni filmowej DEFA. Stworzył między innymi hymn NRD. W 1952 roku po opublikowaniu opery *Johann Faustus* popadł w konflikt z wydziałem kultury NRD. Philipsz tematyzowała dokonania kompozytora, uciekającego przed nazistami, przed FBI, a w końcu przed komunistycznym reżimem. Każda dyktatura potrafiła dostrzec w jego muzyce politycznie wrogie elementy. Grafiki Philipsz ukazywały partytury Eislera zestawione z aktami FBI, urywkami >

Z prawej: Einstein on the Beach





1. Einstein on the Beach

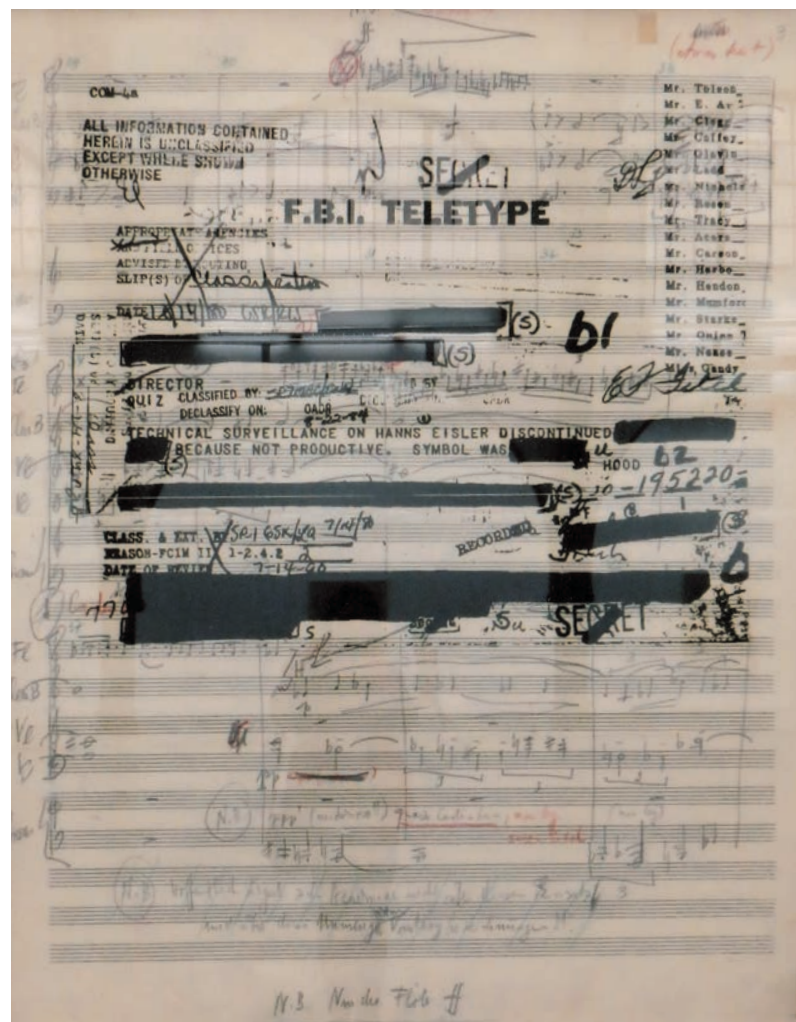
2. März Musik, 2014, Susan Philipsz Part File Score 3, fot. A. Hołownia

listów oraz tekstami opisującymi codzienną egzystencję artysty. Przeintelektualizowana, konceptualna wystawa stawiała pod znakiem zapytania przesłania polityczne za pomocą muzyki. Niestety, nudne, monotonne obrazy nie potrafiły, moim zdaniem, wystarczająco zainteresować odbiorców twórczością Eislera.

Znacznie ciekawiej wypadł koncert *Broken Music* (Złamana Muzyka) czeskiego performera i artysty fluksusu, Milana Knížáka. W latach 60. Milan Knížák eksperymentował w dziedzinie sztuki dźwiękowej uznając, że dźwięk może być również materiałem używanym w sztukach plastycznych. Wykreował kolaże z płyt gramofonowych. W 1964 roku wpadłem na pomysł tworzenia destruktywnej muzyki. Modyfikowałem płyty, malowałem na nich, kolażowałem. W celu uzyskania maksymalnego, kontrastowego brzmienia kleiłem kawałki różnych płyt, łącząc ze sobą obce, odrębne części. Powstawała nieoczekiwana, agresywna, zabawna muzyka..., opowiadał artysta (<http://tzberlin.de/?p=4922>).

Do najważniejszych wydarzeń festiwalu należało niewątpliwie wznowienie legendarnej opery Roberta Wilsona z muzyką Philipa Glassa *Einstein on the Beach* (Einstein na plaży). W moim przedstawieniu wykorzystałem taniec bez narracji. Podobnie jak w malarstwie Jacksona Pollocka, ważna była dla mnie abstrakcja ruchu i gestu. Nie używałem żadnego scenariusza. Andy Warhol ukazujący w filmie „Sleep” śpiącą osobę spowodował moje fascynacje aspektem czasu. Dlatego spektakl „Einstein on the Beach” rozciągał się w czasie, trwał od siedmiu do dwunastu godzin. Lubię mocno oddziaływać. Podobała mi się Marina Abramović, która grając z czasem, siedziała trzy miesiące w muzeum MoMa. Wcześniejsze prace Abramović nie miały tak mocnej wymowy..., opowiadał Robert Wilson podczas spotkania w Akademii der Künste.

Generalnie März Musik należy do moich ulubionych berlińskich imprez, gdyż będąc jedynym w swoim rodzaju festiwalem propaguje dokonania muzyczne artystów plastyków. ■



Ile kosztuje performance? Czyli o problemach handlu sztuką

Na tegorocznych Art Brussels 2014 (targach sztuki w Brukseli) znany belgijski mecenas sztuki współczesnej, a także dyrektor Muzeum Dhondt-Dhaenens, Joost Declercq, rozmawiając z dziennikarzami, uwypuklił różnice pomiędzy kolekcjonerami prywatnymi i państwowymi. Prywatnie mamy większą możliwość kolekcjonowania tego, co chcemy. Natomiast pracując dla instytucji publicznych trzeba się tłumaczyć z każdej inwestycji i można być posądzonym o zmarnowanie pieniędzy. Muzea mają ograniczenia finansowe. Poza tym często ludzie zatrudnieni w instytucjach państwowych nie zbyt dokładnie prowadzą research. Prywatni kolekcjonerzy, poświęcają sztuce zdecydowanie więcej czasu i energii, ale też szukają okazji do zrobienia tanich zakupów. Dlatego wielu

z nich bardzo chętnie inwestuje w niedrogie prace młodych, mało znanych artystów. Niestety, gdy twórcy ci na rynku się nie sprawdzą ich pozbawione wartości obrazy zostają zredukowane wyłącznie do rzeczy ładnych. Kolekcjoner to podejmujący ryzyko gracz, który powinien wiedzieć, że walcząca o swoją pozycję sztuka współczesna nie jest pewną lokatą kapitału. W państwowej kolekcji siłą nabywczą wcale nie musi być pieniądź, lecz polityczne zaangażowanie artysty. *Podróżując po Europie, zauważyłem, że kolekcje często odzwierciedlają historię swych krajów. Każda dobra kolekcja odgrywa więc ważną rolę socjalną, kulturalną oraz polityczną. Idee połączenia kolekcji prywatnej z publiczną uważam za nietrafną. Dla mnie najważniejsze są założenia kolekcji. Osobiście lubię otaczać się pięknymi rzeczami. Moje mieszkanie jest pełne obrazów. Chcę, by zakupione przeze mnie dzieła oglądali inni ludzie...*, mówił Declercq.

Od lat rokrocznie wraz z projektem Alexandra Fly odwiedzam europejskie targi sztuki w Bazylei, Berlinie, Brukseli, Londynie, Paryżu. Głównie handluje się tam malarstwem, grafikami, rysunkami mniej rzeźbami, obiektami, instalacjami albo fotografią. Rozwój sztuki współczesnej związany z wykreowaniem nowych kierunków, jak: performance, happening, akcje artystyczne, street art, video art, stworzył kolekcjonerom wielki problem. W postindustrialnym społeczeństwie istnieje rynek zbytu na wszystko. Powstaje jednak pytanie: jak kolekcjonować sztukę niematerialną? Ile kosztuje performance, traktujący ciało artysty jako główną formę ekspresji? Tylko trzy światowe instytucje: Muzeum Tate w Londynie, Centre Pompidou w Paryżu i Museum of Modern Art w Nowym Jorku, kolekcjonują performance, najczęściej w postaci opracowanego konceptualnie scenariusza albo zestawu logicznych instrukcji. W 2014 roku Art Basel uświetniły ofertę handlową, zwiększając propozycje z dziedziny performance. Z tej okazji Klaus Biesenbach, dyrektor nowojorskiego muzeum MoMA PS1 wraz z Hansem Ulrichem Obristem, współdyrektorem galerii Serpentine w Londynie zaprezentowali poświęcony performance projekt „14 Rooms”. Do udziału zaprosili renomowanych twórców, takich jak: Ed Atkins, Dominique



Powyżej:
Steling Ruby, *Unlimited*,
Galeria Xavier Hufkens,
Unlimited, 2014,
Fot. A. Hołownia

Gonzales-Foerster, Otobong Nikanga, Bruce Nauman, Yoko Ono, Roman Odnak, Jennifer Allora, Guillermo Calzadilla, Damien Hirst, Joan Jonas, Marina Abramović, Xu Zhen, Jordan Wolfson, Laura Lima, Santiago Sierra, John Baldessari. Każdy z tych artystów otrzymał jedno pomieszczenie, w którym podczas trwania targów przedstawiał na żywo swoje działanie. Idea odegrania cyklu performance'ów w białych, całkowicie pustych, niezbyt wielkich salach przypominała muzealny skansen, ale także w jakiś szczególny sposób pozbawiała widzów charakterystycznej dla performance'u przypadkowości wynikającej ze zderzenia z autentycznym pejzażem przestrzeni publicznej. Projekt „14 Rooms” niezaprzeczalnie zwrócił jednak uwagę kolekcjonerów na performance oraz podniósł jego wartość handlową. Na Art Basel sprzedawano scenariusze, najczęściej jednak fotograficzne albo wideo dokumentacje performance'u. Przykładowo, Galeria Sean Kelly z Nowego Jorku odstąpiła za 80 tysięcy euro, kilkanaście edycji fotografii pochodzących z performance Mariny Abramović, *Places of Power, Waterfall* z 2013 roku. Galeria Helga de Alvear z Madrytu znalazła nabywcę fotografii z performance'u Santiago Sierry za 6 tysięcy Euro. *Inwestując w performance, nie trzeba organizować transportu ani posiadać magazynu na przechowanie prac...*, stwierdziła założycielka Biennale Performance'u, Performa RoseLee Goldberg. Zdecydowanie bardziej skomplikowane i trudniejsze jest kolekcjonowanie video artu. Nielicznych nabywców odstrasza możliwość wyświetlania limitowanych edycji w kilku miejscach jednocześnie. Czasami prywatni kolekcjonerzy zapominają o autorach, a zakupione filmy poka-

zują w celu wylansowania swojej osoby albo własnej kolekcji. Instytucje państwowe lepiej dbają o przyszłość zebranego wideo artu, gdyż pomagając twórcom, organizują projekcje oraz spotkania z publicznością albo wysyłają filmy na różnego rodzaju profesjonalne festiwale. Na tegorocznym Art Brussels zapytałam kuratorkę Ann Manubens o reguły jakimi kierują się kolekcjonerzy budujący kolekcję wideo artu. *Jasne, że liczy się ile artysta miał wystaw i czy jest znany*, odpowiedziała Hiszpanka. ■

Niebo przedmiotów



Inspiracje techniką w sztuce są powszechnie znane; historycznie zweryfikowane i potwierdzone w wielu przykładach prac – szczególnie tych wyznaczających zmiany w konwencjach sztuki, zainicjowane w początkach XX wieku. Jeśli więc dzisiaj artysta próbuje eksploatować te, z pozoru rozbieżne wobec siebie, obszary aktywności (wspartej narzędziami) – to podejmuje się zadania o tyle trudnego i oczywistego jednocześnie, że po pierwsze, trudno jest obecnie o oryginalność inspiracji wobec wielu znanych już dokonań artystycznych – eksploatujących związki i zależności między techniką a sztuką – szczególnie w pracach znamienych dla sztuki modernizmu kiedy, począwszy od postimpresjonizmu, rozpoczęła swój „marsz” awangarda z jej sztandarowymi nurtami: kubizmem, futuryzmem, konstruktywizmem, op-artem, minimalizmem itd. I po drugie – oczywistość zaangażowania dzisiaj nowych narzędzi technicznych i naukowo-technicznej myśli w praktyce postmodernizmu sprzyja eksperymentom w zakresie poszerzania „reguł” nowego widzenia i nowego obrazowania. Możliwości wykorzystania w sztuce złożonych zestawów nowych mediów i technicznych środków wspomagających owe media stworzyły warunki dla eksperymentów w tej mierze oraz pozwoliły mówić o transmedialności i multimedialności wytworów aktualnej sztuki.

W strukturze technicznego „obramowania” współczesnej twórczości są obecne także (i są wykorzystywane) metody projektowania przedmiotów, należące raczej do kompetencji wzornictwa (designu) czy architektury. Również postmodernizm – w swych propozycjach, choćby zaliczanych do tzw. form rzeźbiarskich i realizacji przestrzennych (asamblage i environment) – wykorzystuje materiały i przedmioty „gotowe”, włączając je w tzw. instalacje – zestawy nierzadko grupujące obiekty będące efektem indywidualnej ekspresji autora czy realizacje spełniające wymogi czystej artystycznej wypowiedzi (np. intencjonalnie zamierzone obrazy malarskie i inne) łączone z wytworami

Carmen Pfanner
1,2. *Kraftwerk*
3,4. *Corps plastique*
Fotografie: wł. Artystki

praktycznego projektowania, np. przedmiotami codziennego użytku (produkowanymi w efekcie zamierzeń wzornictwa przemysłowego, prospołecznego czy szerzej – kulturowego). Atrakcyjność wyrobów designerskich (począwszy od lat 70. XX w.) spowodowała ich włączenie w wystawy sztuki i zbiory muzeów oraz galerii sztuki. Tym samym zaczęły zacierać się różnice między obiektami traktowanymi w kategoriach sztuki a przedmiotami (obiektemi) zaprojektowanymi w celach funkcjonalnych. Tym bardziej że już od czasów postmodernistycznych – obiekty designerskie bywały niejednokrotnie bardziej atrakcyjne estetycznie niż prace z założenia artystyczne. W każdym razie, począwszy od lat 80., różnice między wytworami designu a sztuki okazały się niekiedy nierozróżnialne, a wzajemne inspiracje dość częste (np. w praktyce włoskich grup z kręgu „Alchemii”, „Mephis” czy Atelier Mendini).

Nie dziwią zatem aktualne przykłady wyraźnych inspiracji w twórczości artystycznej designem. Takiego dowodu dostarczają m.in. prace Carmen Pfanner – austriackiej artystki mieszkającej w Dorbin. (Volarberg). Tworzy ona wieloelementowe, rozbudowane instalacje składające się z obłych form i przedmiotów o przeznaczeniu jakoby użytkowym (choć ta użyteczność powinna być rozumiana „w nawiasie”, tylko jako potencjalna), połączonych rodzajem „zasilających” przewodów; całość skomponowana przestrzennie w pewnego rodzaju energetyczne agregaty, jakby „emitujące” swoje treści w pola nowych kontekstów i znaczeń. Używając w swych pracach niewyszukanych materiałów (naturalnych i sztucznych tworzyw) Carmen Pfanner tworzy instalacje, w których zderza się niejako obraz codzienności, wyrażony przez nadmiar nagromadzenia przydatnych i powiązanych ze sobą przedmiotów, ze swoiście wykreowaną i uporządkowaną przestrzenią, emanującą własną (energetyczną) aurę. Tę aurę osiąga artystka poprzez nawiązanie (i inspirację) do realizacji designerskich o minimalistycznym rodowodzie.



3

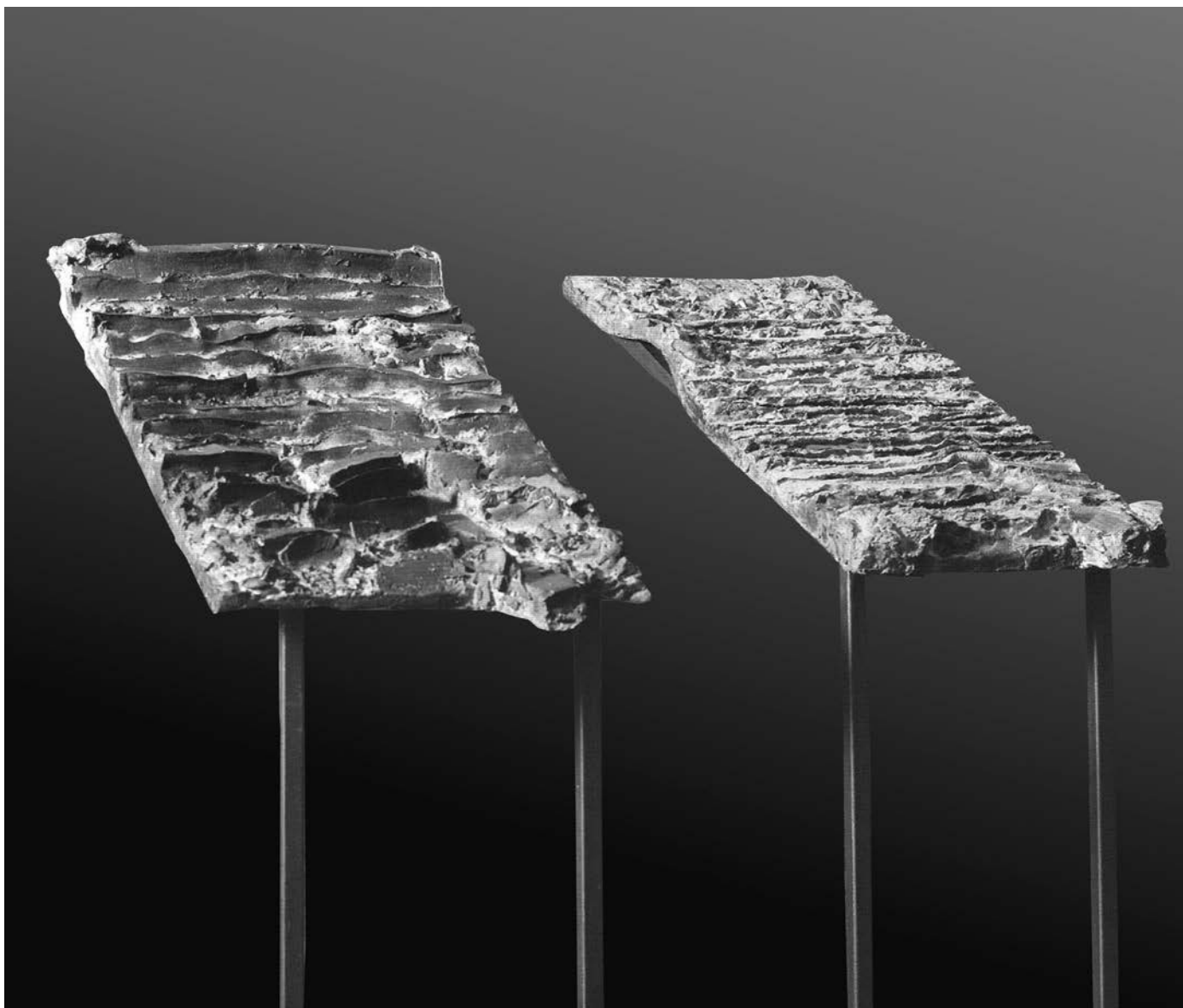
4

Osiąga ona również w ten sposób w swoich instalacjach zamierzony ład i porządek przedmiotów, wykorzystywanych z intencją podkreślenia jej indywidualnych doświadczeń i będących jakby ekwiwalentem jej osobistego życiowego zaangażowania (osobistej energetyczności). Tę zasadę Pfanner przenosi również na prace rysunkowo-graficzne, na te w pewnym sensie „plany” przestrzeni, zagospodarowywanych przedmiotów z życia i przeżycia, w istocie przedstawieniami rozbudowanych jakby schematów instalacji technicznych (elektrycznych, grzewczych?), służących – niewątpliwie – tylko stymulowaniu wyobraźni. Prace artystki są więc osadzone w owej pośredniej strefie związków między zaprojektowanymi – design – przedmiotami a obiektami o intencjach artystycznych. Buduje ona zestawy, którymi pragnie szczególnie zwrócić uwagę na owe nowe sytuacje i formy, jakie tworzą się w efekcie zestawień tych znaczących dla niej przedmiotów.

Swą twórczością Carmen Pfanner pragnie przekonać odbiorcę do nowego i indywidualnie zintensyfikowanego spojrzenia na otaczającą go rzeczywistość i współtworzące ją przedmioty, chce także zachęcić go do pozytywnego reagowania na to otoczenie, na włączenie się w wymianę pozytywnej energii generowanej intencją dzieła artystycznego. Jest to cenny przykład uwrażliwienia potoczności (dowolnej przestrzeni) poprzez dobór właściwych środków formalnych i emocjonalne zaangażowanie artysty. Te zestawy rzeczy (instalacje C. Pfanner) wpływają jednocześnie u widza na poczucie dystansu, w tym dystansu do siebie i oczywiście do prezentowanych prac i ich znaczeń. A dystans – jak twierdziła Simone Weil – jest duszą piękną. Piękno przedmiotów „zaprojektowanych” przez artystkę odsyła jakby do innej przestrzeni – trochę niesamowitej, jakby nie z tej ziemi – gdzie może kiedyś spotkać się wszystkie przedmioty tego świata i ich twórcy. Choć to spotkanie w pewnej skali zdarzyło się także tu, w ramach wystawy zorganizowanej przez Galerię Sztuki Najnowszej w Gorzowie Wlkp. ■



Rzeźby ceramiczne Elżbiety Grossovej



1

118

Elżbieta Grossova nie jest artystką nieznaną. Posiada bowiem utrwaloną pozycję na rynku sztuki zarówno w Czechach, gdzie aktualnie mieszka i pełni zresztą prestiżową funkcję zastępcy prezesa Czeskiego Związku Artystów Ceramików, jak i w Polsce, uczestnicząc aktywnie w warsztatach-plenerach ceramicznych w Wałbrzychu oraz Bolesławcu. Wielokrotnie brała udział w wystawach zbiorowych, zaś w 1997 roku miała wystawę indywidualną w Muzeum Narodowym we Wrocławiu.

Prezentując jej twórczość, nie sposób nie wspomnieć o pewnym epizodzie z dzieciństwa, niezwykle traumatycznym, który miał wpływ na późniejsze wybory artystyczne – tym bardziej iż sama do niego często wraca w swoich wywiadach. Dotyczy on wędrówki po płonącej popowstańczej Warszawie, w której artystka spędziła dzieciństwo. To dramatyczne przeżycie zaciążyło na całej

późniejszej twórczości pełnej z jednej strony moralnych przesłań, z drugiej zaś ekspresyjnego charakteru rzeźb.

Najbardziej znaczącą wystawą artystki w Polsce była ekspozycja w 2010 roku w Wałbrzyskiej Galerii Sztuki BWA „Zamek Książ”. Prezentacja ta ukazała dorobek twórczy artystki ostatnich dwudziestu lat. Ekspozowane w przestronnych zamkowych komnatach, które nadały im dodatkowego waloru i atrakcji, prace te uporządkowane w wieloelementowe kompozycje utworzyły narracyjne ciągi znaczeniowe. Jak mi nie wiadomo, stanowiły przesłanie ideowe artystki mocno przejętej powagą swojego powołania. Intencją Elżbiety Grossovej jest obrona życia przed cierpieniem i przełamywanie wszystkich, które zwykle wyrastają, *niby grzyby trujące z bólu rozczarowania, wstrętu, osamotnienia i innych mokradeł...*, powtórzę za Nietzszem i Szestowem. To jest

Elżbieta Grossova

1. *Partytury*, brąz, 125 x 49 cm (2 obiekty), 2007
 2. *Równowaga*, masa szamotowa, h 120 x 170 cm (3 obiekty), 1999–2007
- Fotografie dzięki uprzejmości BWA Wałbrzych „Zamek Książ”

poszukiwanie prawdy rozpiętej między biegunem rozpacz i nadziei.

Charakterystyczny dla tej twórczości jest cykl prac składający się z dziewięciu pionowych elementów zatytułowany „Drzewa”. Wykonane z szamotu, zwieńczone na górze kapitelem-koroną zawierają wszystkie typowe cechy: upodobanie do cylindrycznych kształtów, szorstkość powierzchni, pewną kontrastowość. Cykl ten inspirowany jest sztuką Alejandro Casona pt. *Drzewa umierają stojąc*. Artystka często zestawia element gładki rzeźby z ostrością krawędzi, płynną linię – np. w *Tsunami*, z ekspresyjnymi, poszarpanymi fragmentami. Inny cykl, „Sceneria”, składający się z 12 okrągłych „zwiniętych” w rulon form, tworzy coś na kształt instalacji. Rozłożona w poprzek sali symbolizuje swoją materią i grafitowo-zielonym kolorystem owoce ziemi, może odwieczny cykl rodzenia się i umierania, może prace te sugerują potrzebę istnienia czegoś stałego, niezmiennego?

Wreszcie jedna z najbardziej efektownych kompozycji, a mianowicie *Krater*, zwane czasem Balansami. Pozornie niestabilne, wysmukłe, nieco stożkowate, wąskie u dołu o rozszerzających się ku górze kielichach symbolizują los człowieka niepewnego swej przyszłości, pełnego wahań jak „trzcina” Pascala. Podobnie jak inne prace, także te mają powierzchnie szorstką lub silnie zrytmizowaną. Upodobanie autorki do ekspresyjnych a zarazem zrytmizowanych powierzchni najbardziej uwidacznia się w pracy wykonanej w masie szamotowej pod tytułem *Krokodyl*, liczącej 160 cm. Właściwie jest to nieomal wiernie odtworzony ogon krokodyla, urozmaicony charakterystycznym dla tego gada wypustkami, rytmicznie umieszczonymi płytkami i szarym kolorystem. Jest w tej formie twardość i niezmienność.

Już na koniec chciałbym wspomnieć o najbardziej chyba muzycznej – o rytmach wszak była już mowa – kompozycji, a mianowicie cyklu „Partytury”. Prostokątne, płaskie formy mają poziomo zapisany tekst nutowy. I jak to u artystki, w ów uporządkowany zapis wdziera się ostra forma interwencji, burząca wewnętrzny ład.

Te rzeźby ewokują dramatyzmem. Silnie nasycone emocjami, poruszają sprawy ostateczne i odwieczne. To nie jest sztuka składająca się z formalnych i jałowych igraszek z formą. Przeciwnie, poważna i na serio. Tak jak poważnie i na serio trzeba rozważać kondycję współczesnego człowieka, uwikłanego w dylematy „nowego wspaniałego świata” ■





KAMA WRÓBEL

Planety w mojej głowie

Basia Bańda i Ola Kubiak to artystki w Polsce znane i poważane. Związane na co dzień z innym typem ekspresji, postanowiły zaprezentować swoje prace w ramach jednej ekspozycji. Miejszem zderzenia się dwóch artystycznych wizji była wrocławska Galeria Arttrakt, w której do 30 maja można było oglądać wystawę pt. „Planety w mojej głowie”.

Tytuł ten nie należy jednak do żadnej z artystek – został bowiem zapożyczony od Yinki Shonibare, którego indywidualną wystawę można było niedawno oglądać w Muzeum Współczesnym Wrocław. I warto zaznaczyć, że tytuł ten nie jest oczywistym i bezpośrednim nawiązaniem do tematyki prezentowanej na opisywanej tu ekspozycji, będąc raczej punktem wyjścia do wielopoziomowych rozważań nad różnymi aspektami świata, tak zewnętrznego, jak i prywatnego. Jest swoistą propozycją do swobodnego rozwinięcia tematu, który ostatecznie został zaproponowany nie przez kurator wystawy Idę Smakosz-Hankiewicz, a przez same artystki.

Osią prezentacji stała się wobec tego sytuacja prywatna, jaką jest strata. Ale strata rozumiana wieloaspektowo, będąca echem niedawno przeżytych przez Olę Kubiak i Basię Bańdę doświadczeń. Utrata bliskiej osoby, utrata przestrzeni własnej, utrata stabilności, bezpieczeństwa i równowagi. I na wstępie już należy zaznaczyć, że ekspozycja ta nie była wystawą pogodną – nie przez temat, ale przez odczuwalną, emanującą z realizacji tych atmosferę, w których – paradoksalnie – większą rolę

odgrywał kontekst niż warstwa wizualna czy też zastosowane środki wyrazu. Nie była to też prezentacja duża i początkowo nie można było oprzeć się wrażeniu pustki i zbyt małej ilości obiektów, które ze sobą nie do końca współgrały. Przede wszystkim dlatego, że zaprezentowane realizacje w znaczny sposób różniły się od siebie pod względem formalno-stylistycznym. Drapieżne w swym minimalizmie obiekty Oli Kubiak nie pasowały do fantasmagorycznego, hybrydycznego świata Basi Bańdy, który, pomimo że również nie do końca radosny, dodawał niejako ekspozycji tej pozytywnego akcentu. Ujmujący był smutek, żal, trauma i rozpacz uderzające ze zdwojoną siłą – szczególnie, gdy odbiorca zdołał zagłębić się w szczegóły i w tło powstawania wyeksponowanych galerii prac. I być może właśnie bardziej obiekty Oli Kubiak niż metaforyczne obrazy Basi Bańdy w oczywisty i dosadny sposób podejmowały wątki związane z trudnymi emocjami i przeżyciami – momentami – niszczącymi także psychikę artysty. Mówiły o utracie znanego i lubianego gruntu, o konieczności zmiany dotychczasowego życia, o chorobie – nie tylko swojej. W końcu o stracie bezpiecznej przestrzeni, rodzinnego domu i o depresji. Obrazy Bańdy natomiast brzmiały znajomo, prawdopodobnie dlatego, że artystka przyzwyczała nas już niejako do poruszanych przez siebie zagadnień, jak również estetyki i prywatnego języka form i kształtów. Ola Kubiak z kolei – związana do tej pory ze sztuką performance'u – pokazała się zupełnie z innej strony, zaskakując odbiorcę nowym typem ekspresji.



2

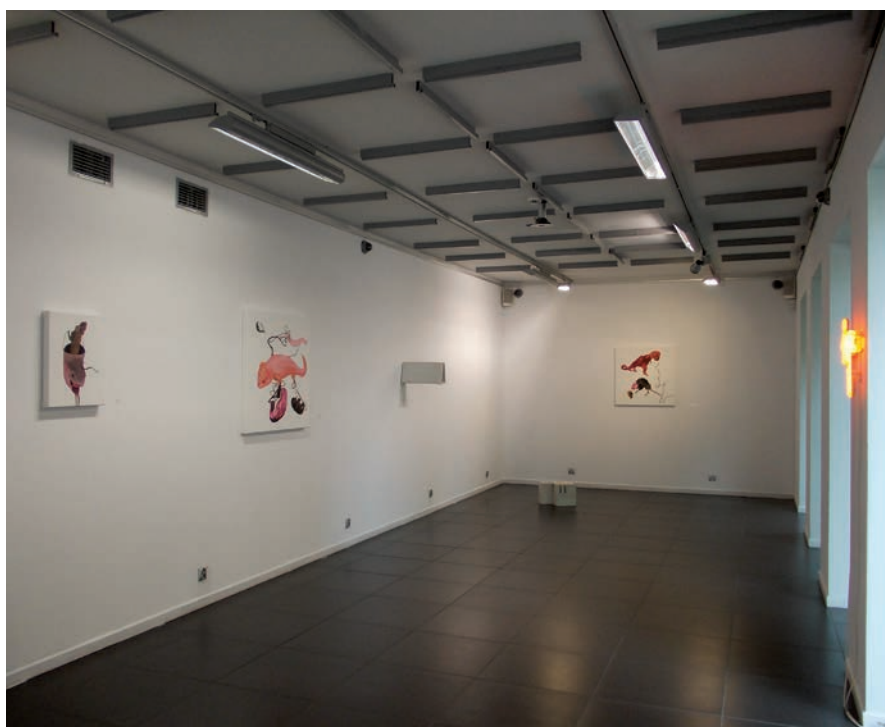
Współtworząc bowiem przez osiem lat grupę Sędzia Główny, artystka skoncentrowana była na działaniach odważnych, czasem radykalnych, opartych na cielesności i interakcji z odbiorcą – w tym momencie emocje zamknęła w prostych, minimalizujących – acz sugestywnych – formach wzbogaconych wielkoformatową fotografią i rejestracją wideo. Prace obydwu artystek wydzielały dla siebie indywidualną przestrzeń, nie chcąc niejako wchodzić w interakcję i w pewnym sensie konkurując ze sobą, co utrudniało nieco oglądanie wystawy. Odnoszę wrażenie, że efekt ten spowodowany był silnym nacechowaniem prac osobistym akcentem obydwu artystek, które reprezentują grupę twórców o wybitnie mocnej osobowości, jak i pełnej świadomości twórczej. Całkowicie zgodzę się więc ze słowami Wojciecha Kozłowskiego, który w tekście-wywiadzie do katalogu pisze, że *wspólna wystawa w galerii Artrakt stanowi dla nich [artystek, przyp. KW] interesujące wyzwanie odwołujące się do osobistych relacji. Zachowując autonomię, kontynuując dotychczasową drogę, patrzą na siebie nawzajem, znajdując wspólny obszar, porozumiewając się, także poza słownie, w poszukiwaniu sposobu zmaterializowania pamięci o traumach przeszłości* [1].

Pomimo jednak istniejących cech wspólnych, nie można było oprzeć się wrażeniu, że wystawie tej brak było wspólnego głosu, a także elementu ją zamykającego. W zamian zaś otrzymaliśmy stosunkowo eksperymentalny pokaz dwóch indywidualnych postaw, który nie będąc spójną pod względem wizualnym wystawą, stał się interesującym dwugłosem otwierającym i poszerzającym jednocześnie możliwości interpretacyjne wyeksponowanych prac. ■

1–3. **Aleksandra Kubiak, Basia Bańda**, *Planety w mojej głowie*.

Fotografie dzięki uprzejmości Galerii Artrakt

3



1 W. Kozłowski, *Bez tytułu*, [w:] *Planety w mojej głowie*, [katalog], wyd. Galeria Artrakt, 2014, str. 5.

Trzej cyberartyści

Żył sobie pewien wielki konstruktor-wynalazca, który nie ustając, wymyślał urządzenia niezwykle i najdziwniejsze stwarzał aparaty. [1]

Początek opowiadania *Trzej elektrycy* Stanisława Lema może stanowić trafny wstęp do opowieści zaserwowanej w trzech miejscach wystawieni-nych w Gdańsku: Łaźni 1, Łaźni 2 i Gdańskiej Galerii Miejskiej. Inicjatywa ta, zatytułowana „Art+Science Meeting 2014”, stanowi kolejną odsłonę projektu zainicjowanego w 2011 r. przez CSW Łaźnia, a obejmuje w tym roku prezentację prac: Stelarcza, Kena Feingolda i Billa Voma. Tematyka wszystkich wystaw roztacza się wokół zagadnienia transhumanizmu, współczesnej tendencji do łączenia biologicznej natury człowieka ze zdobyczami techniki. Tego swoistego rodzaju symbioza zarówno fascynuje, jak i przytłacza, a zagadnienie to coraz częściej stanowi inspirację dla najróżniejszych twórców, na przykład we współczesnych amerykańskich produkcjach filmowych, chociażby w dramatach science-fiction *Ona* i *Transcendencja*. Biologiczne ograniczenia człowieka w obliczu dzisiejszych dokonań wydają się być problemami tymczasowymi, poczynając od zawładniętej technologią komunikacji poprzez nieskończone wydłużanie życia. Transhumanizm stopniowo zwiększa swoją władzę nad naszym życiem. Teoria nadczłowieka – homo technologicus – będącego głównym celem tego założenia, jest często kwestionowana, gdyż rzekomo dokonuje uprzedmiotowienia człowieka.

Zamysł łączenia biologii i technologii został już wypunktowany w samym tytule wystawy Stelarcza: „Mięso, metal i kod: rozchwiane chimery”. Znany dobrze z wrocławskiego Wro Media Art Biennale w 2011 ten australijski performer i eksponent body art stał się również pionierem tzw. sztuki robotycznej. Jest pomysłodawcą oraz współtwórcą wystawionych prac konstruowanych wraz ze sztabem naukowców i specjalistów. W oparciu o swą teorię „ciała przestarzałego”, przekracza bariery behawioralne, korzystając z bogatych rozwiązań elektroniki i robotyki. Wystawa została wyposażona w maszyny i relacje wideo z jego performansów. Mamy więc na wystawie słynną „Third Hand”, niejednokrotnie

obecną w jego akcjach, a będącą w zamierzeniu integralnym, kolejnym członem ciała człowieka. Skądinąd wiadomo, że ze względu na reakcje alergiczne i wagę obiektu, łączność tę Stelarcz ograniczył wyłącznie do działań artystycznych. Podobnego rodzaju funkcję pełni *Extender Arm*, czyli mechaniczne, pięciopalcza-
ste przedłużenie ręki o rozbudowanych funkcjach kinetycznych, pozwalające na kontrolowane ruchy. Na wystawie udostępniono również projekt „negatywnego” oprogramowania o wymownym tytule *Parasite*, ingerującego w naturę człowieka: obrazy pobrane z internetu warunkują ruch ciała artysty, pozbawiają go kontroli. Kolejnym, niepokojącym zjawiskiem jest sześcionożny „Walking Head Robot” zwieńczony monitorem wyświetlającym głowę. Niejednego widza zaskoczyła gwałtowność ruchów maszyny, warunkowana obecnością drugiej osoby, wykrytą dzięki specjalistycznemu sensorowi ruchu. Agresywny taniec na owadzych nogach w obrębie specjalnej platformy współgra z nieprzyjazną mimiką i grymasami torsu ukazanego na ekranie. W ekspozycji skupia się również na ekscentrycznej manifestacji ideologii bio-artu. Stelarcz zaprezentował swoją największą instalację robotyczną *Exoskeleton*, również będącą sześcionożnym robotem, którym artysta poruszał się w czasie pokazów performance. Silne zintegrowanie ciała ludzkiego z maszyną pozwala na odtwarzanie układów ruchu w rytm intensywnych mechanicznych dźwięków. Na prawej ścianie wyświetlono dwa filmy rejestrujące działania brutalnie ingerujące w fizyczność performerów. Pierwszą jest relacja z operacji podskórnej wszczępienia w przedramię artysty protezy „Extra Ear” w kształcie ucha z 2006 roku, wyhodowanej laboratoryjnie. Pierwotna intencja tego zabiegu dotyczyła policzka, jednak liczne reakcje odrzucenia ciała obcego skłoniły do zmiany idei. W przyszłości do ucha zostanie podłączony mikrofon, dzięki któremu zarejestrowane dźwięki będą udostępnione na stronie internetowej. Kolejny film,

niełatwy w odbiorze u bardziej wrażliwych widzów, przedstawia dokumentację performansu zatytułowaną *Suspension*. Ciało Stelarcza, powieszony na hakach wbitych w skórę, unosi się nad rzeźbą odwzorowującą jego przedramię z zarysowanym kształtem przeszczepionego ucha. Artysta dokładnie 25 razy urzeczywistnił tę koncepcję w różnych częściach świata i w rozmaitych konstelacjach, zazwyczaj w zamkniętym pomieszczeniu.

Zdjęcia z wernisażu *Art+Science Meeting, 2014* w CSW Łaźni 2, B.Vorn "Histeryczne maszyny", foto K.Miękusa

1 Stanisław Lem, *Bajki robotów*, Warszawa 2008, s. 9.





2

Ten odpychający zabieg fascynuje swoją namacalnością i bolesną fizycznością. Cierpienie odbiera władzę umysłowi, po czym następuje jego dosłowne zawieszenie, blokada czynności racjonalnych. Ciało staje się zarazem rzeźbą, częścią układu, instalacji, a artysta w pełni spaja się ze swoim dziełem. Na wystawie można również zapoznać się z dokumentacją fotograficzną innych akcji Stelarca, m.in. z serią „zawieszień”. Uwagę przyciąga konstrukcja o nazwie *Blender*, która co pewien czas mierzy zawartość odessanego tłuszczu artysty i jego dziewczyny – Niny Sellars, uzyskanego w procesie żmudnego ubiegania się o prawa do tej substancji. W ostatnim pomieszczeniu ekspozycji widz ma okazję pogawędzić z prototypem sztucznej inteligencji, awatarem głowy przypominającej samego artystę, nazwanej *Prosthetic Head*. Jej mimika oraz ruchy zdają się być przekonywujące i być może odpowiadają manierze mówienia samego autora. Odpowiedni system pozwala na zaskakująco inteligentną konwersację, która prowadzona jest przez klawiaturę udostępnioną zwiedzającym. Bogata baza wiedzy na temat ludzkiej rzeczywistości i postaci samego twórcy pozwala w pewnej mierze na rozmowę z samym twórcą.

Skupiony na ciele Stelarc wypracował swoją intymną wersję sztuki partycypacyjnej opartej na indywidualnym systemie i tytułowym kodzie. Angażuje ona widza pośrednio lub bezpośrednio w akcje artysty. Ekspozowanie fizyczności i możliwość przekroczenia jej biologicznych ograniczeń skłoniły performera do działań budzących niejednokrotnie dyskomfort widzów. A wkraczając w sferę aktywności cyborgicznej, artysta rozszerza własne funkcje behawioralne. Wyłączając przy tym władzę swojej świadomości, oddaje się bolesnym bodźcom bądź interwencji osób z zewnątrz.

Sławny artysta medialny Ken Feingold, planując swoją wystawę „Figury mowy: skradzione głosy” dla Gdańskiej Galerii Miejskiej, został niefortunnie okradziony przez nieświadomych złodziei podczas transportu prac do Polski. Prawdopodobnie nie byli oni koneserami sztuki ani technicznych unikatów z przeszłości, a skradzione elementy pewnie zostały pozbawione swojego zastosowania na zawsze. Wystawę zatem nierozmyślnie opatrzyli wążkiem sensoryjnym. Artysta i organizatorzy trafnie wybrnęli z kłopotliwej sytuacji, poniekąd rekonstruując na terenie ekspozycji efekty kradzieży. Rozrzucone skrzynki i sprzęty uzupełniają wybrakowane dzieła opatrzone videodokumentacją. Założenie składa się z instalacji: *Animal, Vegetable and Mineralness of Everything, Hell i Interior*, w których artysta bawi się zagadnieniem interaktywności w sztuce. W pierwszym dziele widz ma okazję zapoznać się z „nieczynną” rzeźbą i jej intencjonalną funkcją zaprezentowaną na ekranie. Film przedstawia rozmowę trzech głów robotów, przypominających

Zamysł łączenia biologii i technologii został już wypunktowany w samym tytule wystawy...

samemu autorowi, odpowiadających zwierzęciu, warzywu i minerałowi. Podobne wykorzystanie sztucznej inteligencji charakteryzuje rozwiązanie Stelarca. Dzięki odpowiedniemu oprogramowaniu rozmówcy sprawnie konwersują, jednak (w założeniu) nie dochodzą do consensusu. Każdy twór ma indywidualne pojęcie rzeczywistości. Dialog nieustannie się zmienia, gdyż jest regularnie tworzony przez specjalne oprogramowanie. W instalacji *Hell* również podejmowana jest próba nawiązania cyberdialogu. W tym wypadku bohaterzy zamysłu, dwie kolejne androgyniczne głowy opatrzone „osobowością”, próbują wymienić się spostrzeżeniami na temat miłości. W trzeciej, kinetycznej pracy model ludzkiego torsu eksponuje jedynie odkryty kręgosłup, lecz w zamierzeniu autora miał reagować na obecność i dotyk widzów, by następnie koordynować wytwarzanie trójwymiarowych przedmiotów. Uczestnictwo i zaangażowanie widzów, zacierające podział artysta-odbiorca, wywierają na mechanizmie impulsy, które uruchamiają właściwe procesy. Ken Feingold pracuje obecnie nad odtworzeniem zniszczonych prac i być może w przyszłym roku uda się ponownie zorganizować wystawę.

W innej części miasta, w Centrum Edukacji Artystycznej Łaźnia 2, można zapoznać się z multimedialną instalacją kanadyjskiego artysty Billa Vorna „Historyczne maszyny”. Interaktywność założenia opiera się na relacji z widzem o znacznym zabarwieniu emocjonalnym. Ośmionożne, mechaniczne kreatury, przypominające swoją budową pająki, zwisają z sufitu i odtwarzają nietuzinkowe ruchy choreograficzne wraz z efektami świetlnymi i intensywnymi dźwiękami. Kurator wystawy, Ryszard W. Kluszczyński, zaznacza, że roboty wyposażone są w systemy: *sensoryczny, motoryczny i kontrolny*, które stanowią rodzaj układu nerwowego. Widz zdaje się być zagubiony pośród nieznanych bodźców wywołanych przez nieokreślone maszyny, przypominające stworzenia ze świata naturalnego.

Wystawa jest o tyle istotna, gdyż porusza dwie niebagatelne, wciąż rozszerzane kwestie: sztuka interaktywna i/a transhumanizm. Zderzenie tych dwóch tendencji jest nieprzypadkowe, ale również nieuniknione w wypadku działań skupionych wokół zagadnienia interfejsu. Technologia wkracza w nasze życie z impetem, podszywając się niekiedy pod naturalne zjawiska. Zarówno budzi groźbę, jak i nawiązuje bliską więź. Debataje nawet nad uczuciami. Z drugiej strony, człowiek przeobraża się w maszynę, wciąga się w proces dehumanizacji. Antropologia cyborgiczna [2] w ramach sztuki angażującej została w gdańskich przestrzeniach wystawienniczych kłopotliwie ludzko dopełniona. ■

Wystawa jest o tyle istotna, gdyż porusza dwie niebagatelne, wciąż rozszerzane kwestie: sztuka interaktywna i/a transhumanizm. Zderzenie tych dwóch tendencji jest nieprzypadkowe, ale również nieuniknione w wypadku działań skupionych wokół zagadnienia interfejsu. Technologia wkracza w nasze życie z impetem, podszywając się niekiedy pod naturalne zjawiska. Zarówno budzi groźbę, jak i nawiązuje bliską więź. Debataje nawet nad uczuciami. Z drugiej strony, człowiek przeobraża się w maszynę, wciąga się w proces dehumanizacji. Antropologia cyborgiczna [2] w ramach sztuki angażującej została w gdańskich przestrzeniach wystawienniczych kłopotliwie ludzko dopełniona. ■

2 Ryszard W. Kluszczyński, *Sztuka interaktywna. Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu*, Warszawa 2010, s. 166.

Konteksty 2014

Międzynarodowy Festiwal Sztuki Efemerycznej w Sokołowsku „Konteksty” to festiwal, w którym równie ważny jest „kontekst” miejsca, jak i „sztuka”, która w nim się odbywa. Przynajmniej teoretycznie. Czwarta edycja festiwalu upłynęła dla mnie jednak bardziej pod hasłem „Sokołowska” i „kontekstów”, niż „międzynarodowego festiwalu sztuki efemerycznej”. Stało się tak, ponieważ trudno się oprzeć urokowi Sokołowska i oderwać wzrok od zachodzącego tam zjawiska tworzenia się osady artystycznej.

SOKO – THE PLACE TO LIVE

Organizatorem festiwalu jest warszawska Fundacja Sztuki Współczesnej „In Situ”, która podjęła się godnego podziwu, choć dość karłowatego zadania – stworzenia w Sokołowsku międzynarodowego Laboratorium Kultury¹. Miejscem przeznaczonym na jego działalność ma być wspiana XIX-wieczny obiekt zabytkowy – sanatorium dr. Hermanna Brehmera, od kilku lat należący do Fundacji. In Situ dowodzone przez Bożennę Biskupską i Zuzannę Fogtt nabiera rozpędu – równoległe do prac rewitalizacyjnych sanatorium, fundacja realizuje szeroko zakrojone projekty: tylko w sezonie letnim odbyły się tu trzy festiwale – „Konteksty”, „Sanatorium Dźwięku” oraz „Hommage à Kiesłowski”.

1 M. Sady – opis idei festiwalu: www.thecontexts.pl/pl/idea/idea-2014 [dostęp 14.08.2014].

Pytanie o powodzenie misji In Situ jest oczywiście otwarte, ale mając na uwadze nakład pracy, który już został wykonany przez fundację oraz rosnące zainteresowanie Sokołowskiem – ma ona duże szanse powodzenia. Fundacja swoją działalnością w naturalny sposób przyciąga ludzi ze środowiska artystycznego. Co pewien czas któryś z przyjezdnych festiwalowiczów ulega urokom tego miejsca, gdzie wciąż wyczuwalny jest klimat XIX-wiecznego uzdrowiska ze szczęśliwie ocalałą ponemiecką architekturą – i postanawia tu zamieszkać. Sudety kuszą artystów i wolnych strzelców nie od dziś, a „Soko” jest coraz bardziej trendy, wypada tu przyjechać, spotkać się ze środowiskiem. Sprzyja temu strategicznie prowadzona promocja festiwalu, towarzyska, wręcz rodzinna atmosfera, wakacyjne okoliczności.

CO Z TĄ SZTUKĄ?

Festiwal Konteksty trwał 5 dni, udział w nim wzięło ponad 40 artystów. W ramach programu można było zobaczyć performances, instalacje, projekcje filmowe, prezentacje twórczości, wystawy, koncerty, warsztaty, uczestniczyć w rozmowach z artystami, dyskusjach. Wydarzenia odbywały się w kinie Zdrowie, Villi Rosa (domu-pracowni Bożenny Biskupskiej i Zygmunta Rytki), w przestrzeni Sokołowska. Małgorzata Sady w tekście kuratorskim pisała o postrzeganiu sztuki jako



zjawisku wszechogarniającym, niewymagającym klasyfikacji i podziałów [2] i o szerokiej perspektywie. Taka koncepcja pozwala na zamieszczenie w programie każdego rodzaju działania artystycznego – czy jest to projekt społeczny, warsztaty z budowania instrumentów muzycznych czy performance. Każde z nich będzie uzasadnione i tak samo ważne. Tylko w takiej sytuacji może jednak lepiej zrezygnować z określenia „efemeryczny” w tytule festiwalu? Wydaje mi się, że gdzieś w tej „zamierzonej” różnorodności i przeładowanym programie zagubiła się myśl przewodnia festiwalu, która była dla mnie bardziej czytelna podczas pierwszej edycji Kontekstów (kuratorem był wówczas Łukasz Guzek).

Ograniczając swoje wrażenia do minimum, przywołam tylko kilka wydarzeń festiwalu. Mieszankę skrajnych emocji: niepokoju, zgrozy i absurdu zapewnił publiczności Martin Zet działaniem *Mass Grave*. Artysta zaprowadził nas na łąkę, gdzie wykopana była dziura w ziemi. Następnie poinstruował jak należy się zachowywać i co robić: otóż należało zachować ciszę i skupienie, przed zejściem do „grobu” zdjąć buty (choć artysta rozważał opcję zdjęcia ubrań). Należało się kłaść się ściśle jeden obok drugiego tak, żeby wszyscy się zmieścili, a po wypełnieniu całej szerokości „grobu”, można było utworzyć drugą „warstwę” i kłaść się na osobach znajdujących się niżej. Chętnych do doświadczenia pobytu w grobie masowym nie brakowało, więc utworzyły się dwie „warstwy” ludzi.

Jednym z ciekawszych performance festiwalu był *Montaż ad hoc, mentalna nieodwołalność* Ewy Zarzyckiej. Artystka wystąpiła w holu kina Zdrowie i wykonała charakterystyczny dla niej performance mówiony, snując opowieść o życiu i sztuce w otoczeniu licznych przedmiotów, w towarzystwie dwóch pomocników. Artur Tajber wykonał performance *t'ABLE*, który rozpoczął w kinie sekwencją działań ze stołem, a zakończył w przestrzeni parku, wręczając publiczności pojedyncze kartki wyrwane z jego autorskiej książki *WALK'MAN – akcja uliczna*. Perfekcyjny warsztat artystyczny zaprezentowali Alastair MacLennan, który wykonał godzinny performance w potoku przepływającym przez Sokołowsko oraz Boris Nieslony: swoim działaniem zablokował główną drogę miasteczka. Spektakularne, ale pod zupełnie innymi względami były akcje Akademii Ruchu i Łodzi Kaliskiej. Pierwsza z nich odbyła się wieczorową porą na placu im. K. Kiesłowskiego. Dynamiczna akcja zakończyła się efektownym „pożarem lasu” kijów. Działanie – widowisko zaaranżowane przez Łódź Kaliską odbyło się w miejscu bardziej ustronnym. *Neoromantyczny happening „Niezbędność łańcucha we współczesnej Polsce,*



czyli szarża stojąca” zwieńczony był tytułową szarżą, którą tworzyły nagie kobiety siedzące na kozłach gimnastycznych, ubrane w czapki łańskie i wyposażone w szable. Obraz nagich kobiet rozkraczonych na kozłach na tle przyrody może i był spektakularny, ale poza prowokacyjnym efekciarstwem niewiele z tego działania wynikało. W programie festiwalu znalazło się też miejsce dla wydarzeń z pogranicza muzyki i sztuk wizualnych. Jednym z nich był nastrojowy *Nów* w wykonaniu grupy *Smutne kobiety* (Iza Robakowska i Joanna Szumacher), który odbył się późnym wieczorem, w lesie, w całkowitej ciemności. Wojtek Bąkowski zaprezentował swoje najnowsze utwory w ramach koncertu „Telegaz”, który był dawką znakomitej muzyki i tekstów artysty. Trzykrotnie zagrali – mniej lub bardziej dynamicznie – artyści zaangażowani w projekt Piotra Lutyńskiego KR 736 EJ, którzy mają wyjątkową zdolność integracji publiczności. Podobnie zresztą jak mieszkający w Sokołowsku Nut cane, który pozaprogramowo dwukrotnie zagrał w przestrzeni Sokołowska, ku uciesze jego mieszkańców.

Jednym z założeń tegorocznej edycji była próba zintegrowania mieszkańców z festiwalem, czemu służyć miały m.in. projekty Ani Włodarskiej i Marcina Polaka. Temat osadzenia festiwalu w lokalnym kontekście podjęła Magda Ujma, która poprowadziła dyskusję z udziałem wspomnianej dwójki artystów, Piotra Lutyńskiego oraz Krzysztofa Żwirblisa. Z dyskusji wynikało, że artyści i organizatorzy chcą się integrować, ale mieszkańcy jakoś nie za bardzo (mocno zarysował się podział „my” – „oni”). Zabrzmi to jak truizm, ale trzeba poczekać jeszcze kilka lat, bo zamierzonego efektu nie przyniosą jednorazowe akcje, tylko długofalowa, niewymuszona (współ)praca, wynikająca z obustronnego zainteresowania. ■

1. Jan Mioduszewski, *Barricade*, Konteksty 2014,
 2. Maria Pinińska-Bereś, *Punkt obserwacyjny zmian w sztuce*, rekonstrukcja (Bettina Bereś i Jerzy Hanusek)
 3. Alastair MacLennan, *SITH THIS*, Konteksty 2014,
- Fot. 1–3 Krzysztof Saj



Anty-biżuteria Katarzyny Gemborys



126

Potrzeba ozdabiania ciała pojawiła się prawdopodobnie u zarania ludzkich dziejów. Nie przeminęła również współcześnie, przybierając różne odmiany i nowe formy. Rolę taką nieodmiennie pełniła także biżuteria i jej „zaprzeczenia” w rodzaju anty-biżuterii.

Na potrzeby wyjaśnienia i interpretacji terminu anty-biżuteria można bez obaw posłużyć się założeniami preferowanymi przez propagatorów nurtów alternatywnych w tych dyscyplinach artystycznych, które korzystają z dobrodziejstwa natury w zakresie wszechstronnego eksplorowania ciała. Warto zaznaczyć, że jednym z dowodów, na to, że prapoczątków formy w sztuce należy szukać w ciele ludzkim, jest tatuaż. Unikatowość tej wypowiedzi artystycznej tkwi w absolutnej integracyjności z ludzką fizycznością i jak w żadnej ze sztuk, przemija wraz z jej posiadaczem, nosząc ślady wpływającego życia. Od kiedy się pojawił, wzbudzał ciekawość, zachwyt i lęk, często pogardę. Dzisiaj tatuaż posiadają miliony ludzi na całym świecie, niezależnie od płci i wieku, poziomu intelektualnego, statusu społecznego, preferencji kulturowych czy wyznawanych religii. Tatuaż stał się modny.

W tekście *Kontrkultura (a sztuka)*, Sławomir Fijałkowski – znawca tej problematyki – wyraża opinię na temat mody traktowanej w kategoriach medium informacyjnego, twierdząc, że była ona niewątpliwie jednym z najsilniejszych czynników kulturotwórczych w historii ludzkości.

Katarzyna Gemborys

1. Cincotta
Element: Cocoon (Safetyness)
fot. Salvatore Cincotta
Photography,
modelka Taylor Golden
2. Element: Veil,
fot. Michał Nowicki,
modelka Magdalena Serek,
make-up Barbara Jonecko
3. Cincotta
Element: Infanta Mask,
fot. Salvatore Cincotta
Photography,
modelka Taylor Golden

Pisze on: *Długo by można wyliczać narzędzia tortur, na które ludzkość dobrowolnie skazywała się w imię mody: ciężkie stroje, sztywne gorsety, wysokie koturny i obcasy, długie treny, kilkukilogramowe peruki, itp. Były one nie tylko przejawem zgodności z obowiązującym ideałem urody, ale w stopniu znacznie istotniejszym, informacją przesyłaną otoczeniu o przynależności do elit.*

Anty-biżuteria, podobnie jak inne związki wyrazowe z przedrostkiem anty, typu: anty-design, anty-teza, anty-sztuka z pewnością sugeruje konotacje opozycyjne, a w potocznym rozumieniu, reakcją na coś, protest przeciw czemuś, postawę wobec czegoś.

W przypadku Katarzyny Gemborys i proponowanej formuły anty-biżuterii, projektantka bawiąc się konwencjami i odbierając formom funkcjonalność, nadaje im nowe idee. Jest to efekt przeprojektowania biżuterii z pozycji przedmiotu do pozycji unikat lub dzieła, przy czym wypowiedź autorki nabiera innej wartości niż tylko wartość użytkowa przedmiotu. Konkretny obiekt w swojej materialności, często ze zniekształconą skalą i ryzykowną funkcjonalnością jest jej działaniom całkowicie podporządkowany.

Proces projektowania polega na badaniu współzależności i wyreżyserowanej interakcji obiektu oraz ciała. Szklane, biżuteryjne obiekty Gemborys zazwyczaj wychodząc poza ciało, nabierają symbolicznych znaczeń poprzez swoją inność, efemeryczność, subtelność i dzikość, drapieżność i przerysowania, często karykaturalność i żartobliwość.

Przedrostek „anty”, dodany do biżuterii, powoduje, że realny przedmiot, pozostając w sferze oddziaływania ciała lub nieznacznie odcinając się od niego, współdziała z innymi przedmiotami i przestrzeniami, stając się jednocześnie ich elementem lub zdarzeniem, choć z założenia, spełnia przypisane mu funkcje.



2

Unikatowe zestawy biżuterii artystycznej, lub raczej ich pojedyncze egzemplarze, są próbą prototypowania tezy o anty-biżuterii, w której autorka wizualnie przekonuje o odrzuceniu formalnego traktowania przedmiotu na korzyść podkreślenia dominującej roli projektanta. Zawołowane w biżuteryjnych obiektach odbicie osobowości permanentnie poszukującej, odsłania charakterystyczny i niekonwencjonalny język jej plastycznej wypowiedzi. Są to dążenia zbliżone do integracji działań w innych dziedzinach artystycznych, które prowadzą do poszukiwania własnej odrębności i indywidualności. Tworzenie delikatnych, migotliwych, szklanych, pajęcznych struktur staje się dla młodej artystki pretekstem do opowiedzenia o zmysłowości, seksualności, tajemniczości i emocjonalności w relacjach międzyludzkich z jednej strony, a nieodpartą chęcią kontynuacji oczywistego podejścia w zestawianiu z sobą w nowe zdarzenia kompozycyjne elementów biżuterii tradycyjnej i abstrakcyjnej, z drugiej.

Paradoksalnie, to ciało staje się punktem wyjścia dla projektantki i to ona decyduje, na ile obiekt będzie pełnić funkcje, a kiedy stanie się rzeźbą, instalacją lub artystycznym spektaklem.

Oplecione, spętane, uwięzione lub fragmentarycznie zamknięte w pancerzu dzieła ciała, zawsze pozostanie odzwierciedleniem myśli autora i niezaprzeczalnym atakiem na obowiązujące pojmowanie formy.

W anty-biżuterii Katarzyny Gemborys nadmiar, czyli dodatek do człowieka, który zazwyczaj ozdabia i nie przeszkadza, zostaje zaprogramowany na właściciela i zaczyna pełnić rolę dyktatora dla jego zachowań, a ciało, które stanowi kontekst dystansuje niejako użytkownika od rzeczywistości.

Pomimo chłodu, jaki wywołuje kojarzenie ze szkłem i kruchość, która emanuje z materiału, istnieje nieodparte pragnienie dotykania tych obiektów, choćby w celu sprawdzenia ich realności w zetknięciu z ciepłem ludzkiego ciała. ■

Bibliografia:

Biżuteria w Polsce, Wydawnictwo Muzeum Okręgowego w Toruniu, Toruń 2001



3



1

ANNA SZARY

Ecce Animalia

Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku to miejsce zamieszkałe przez żywe istoty. Rozległy teren parku stanowi enklawę nie tylko dla szukających odpoczynku ludzi, ale także dla innych, rozmaitych gatunków zwierząt. Ogrodzenie parku wyznacza teren na tyle przyjazny zwierzętom, że co roku ląduje w jego granicach kilka podrzuconych psów i kotów, którym pracownicy CRP znajdują dom. Można powiedzieć, że mur stanowi zatem umowną granicę mentalną. Poza nim rozciąga się pejzaż polskiej wsi, nadal jeszcze bardziej wrogiej zwierzętom niż otaczającej je opieką. Nie można wyobrazić sobie lepszego miejsca na wystawę „Ecce Animalia” niż galeria, po której swobodnie przechadza się miejscowy kot Czarek i w której progach (dosłownie) zimują jaszczurki zwinki. Jeden aspekt to przestrzeń, drugi – ważniejszy – stanowią osoby odpowiedzialne za jej kształt. Kuratorami wystawy byli Dorota Łagodźka i Leszek Golec, badaczka sztuki i artysta. Oboje pokazali, że są bardzo uważnymi obserwatorami i do udziału w wystawie zaprosili międzynarodowe grono twórców podejmujących problematykę związaną z relacjami pomiędzy ludźmi a pozostałymi gatunkami zwierząt. Wątki te często nie były zawarte wprost, a kuratorzy z dużą intuicją i wrażliwością zestawili prace wydobywając nowe znaczenia.

Galeria Monumentalna wypełniła się różnymi wizerunkami istot żywych, jednak dźwięk, który rozlegał się w pomieszczeniu, nie był przyjazny i w żaden sposób nie przypominał szczekania psa czy miauczenia kota. Był to miarowy i przesywający odgłos odliczania kolejnych elementów układanki z wideo *Optymalizacja* Małgorzaty Gurowskiej. Artystka wykorzystała w nim uproszczone, sprowadzone do znaku sylwety zwierząt. Każdy gatunek szczerze wypełniał przestrzeń 1 metra kwadratowego, został zoptymalizowany i jak najlepiej upchany w umownym kwadracie. Głośny dźwięk odliczania wprowadzał element czasu, co sekundę bowiem proces optymalizacji postępował i zwierzęta były coraz bardziej „upakowane”. Rytm ten artystka tłumaczyła faktem, że co sekundę zabija się na świecie na potrzeby konsumencie około 1775 zwierząt.

Pomimo tytułu, nawiązującego do ikonograficznego motywu umęczonego Chrystusa, na wystawie nie ma prac wprost pokazujących okrucieństwo czy przemoc wobec zwierząt. Kuratorzy celowo pominęli tego typu realizacje

i w większości skupili się na pracach, w których zwierzę współistnieje z człowiekiem. Wyjątek stanowi temat hodowli, konsumpcji zwierząt oraz polowań. Jednak także tutaj wybrane były takie obiekty, których warstwa wizualna poddana została wyszukanej estetyzacji. Szczególnie widać to na podstawie pracy Angeli Singer *Catch/Caught*. W brzuchu wypchanego, rozprutego królika artystka umieściła malowniczo wysypujące się czerwone guziki imitujące wnętrzności. Obok na wysokim postumencie wyeksponowany był niezwykle kunsztownie wykonany artefakt – zamknięta pod szklanym kloszem wypchana kacuszka i głowa jej matki wysadzana w miejscu cięcia rubinowymi kamieniami. Użycie wyjątkowych, szlachetnych materiałów i zestawienie ich z wypchanymi zwierzętami dodatkowo eksponowało okrucieństwo i wyrachowanie zabijania dla przyjemności. Na wystawie znalazł swoje miejsce haftowany obraz Basi Bańdy, przedstawiający tuszę świńską, oraz bardzo ciekawy obiekt Kuby Bąkowskiego *Dwanaście strzyków z Biblioteki Przysposobienia Rolniczego* – poradnik dotyczący chowu świń otwarty na stronie z przerobionym przez Bąkowskiego zdjęciem. W miejsce głów dwóch mężczyzn eksponujących prawidłowo zbudowane sutki świń, artysta nakleił dwa gumowe zawory, symbolicznie zamieniając ludzi w bezmózgie mutanty ovlądnięte przez teorię idealnego sutka. Naprzeciwko książki znajdował się obraz Jarosława Modzelewskiego w bezpośredni sposób podejmujący temat zabijania świń. Nie ma na nim jednak żadnych dosłowności, cały dramat sytuacji zawarty jest w poddańczej postawie zwierzęcia i złowrogim zarysie noża w ręku schematycznie potraktowanego człowieka.

Kuratorzy wystawy w umiejętny sposób posłużyli się rzeźbami z początku XX wieku (J.A. Biernacki, *Popiersie kobiety z kurczęciem*, S.K. Ostrowski, *Portret córki Haliny z kotkiem*) do obnażenia bardzo prymitywnych instynktów tkwiących w ludziach. Pozornie sielankowa scena zabawy z kotem czy puchatym kurczakiem odwraca uwagę od tego, że za chwilę to właśnie zwierzę trafi na stół i zostanie skonsumowane przez swoich niezwykle wrażliwych na sztukę właścicieli.

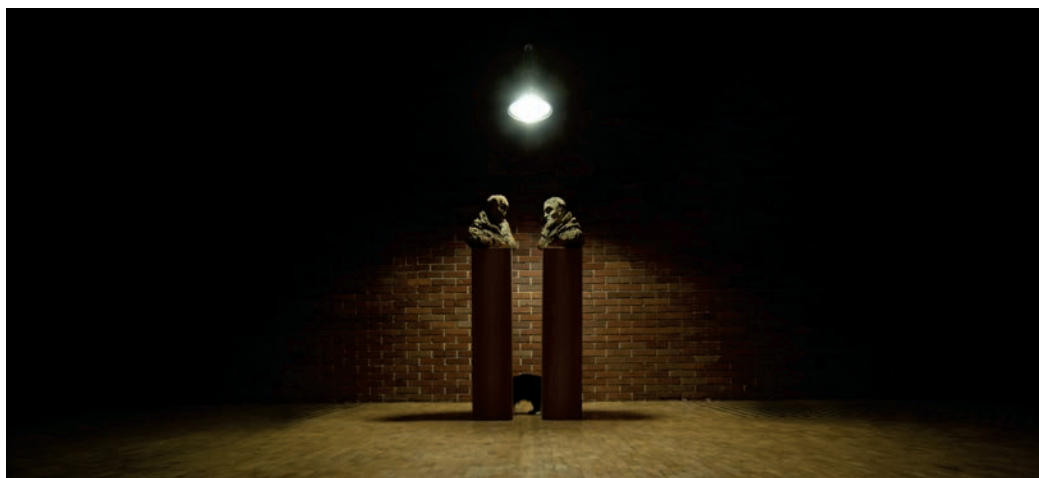
Wystawa pokazała, że zwierzęta nadal są bardzo pożądanym motywem rzeźbiarskim, będącym pretekstem do pokazania kunsztu artysty. Dzisiaj zmieniło się jednak to, że nie są to już realistyczne, skupiające się

na detalach kompozycji, ale realizacje minimalistyczne, uproszczone, dążące do jak największej syntezy. Mistrzem tych środków był Adam Procki, a jego *Piesek*, będący w zbiorach CRP za każdym razem zadziwia niezwykle oszczędną formą. Ciekawe, że część artystów w swoich realizacjach odwołuje się do konkretnego zwierzęcia, które odegrało w ich życiu ważną rolę i niesie za sobą własną historię. Tak było w przypadku Andrzeja Szarka i jego wieloletniego towarzysza, z którym pojawiał się na orońskich plenerach rzeźbiarskich. Dzisiaj pojawia się dalej, tyle że już jako *Pies Pana Boga* – wykonana w skali 1:1 rzeźba siedzącego kundla z długą, sięgającą nieba smyczą. Pies był najczęściej pojawiającym się na wystawie zwierzęciem. Kathy High uczyniła psa Lily nie tylko głównym bohaterem, ale i narratorem filmu *Lily Does Derrida: A Dog's Video Essay*. Widz towarzyszy mu w codziennych aktywnościach, jednocześnie cały czas słysząc przemyślenia inspirowane tekstem Derridy *Zwierzę, którym więc jestem*. Słowo „przemyślenia” jest tutaj ważne. Artystka udziela głosu Lily, która wchodzi w polemikę i odpowiada na niektóre z pytań stawianych przez filozofa.

Wystawa „*Ecce Animalia*” to ważny głos w pozaartystycznym dyskursie na temat miejsca zwierząt w dzisiejszym świecie. Kuratorzy pokazali prace, które konfrontowane ze sobą wywołują mieszane uczucia, stawiają niewygodne pytania i zmuszają do weryfikacji sądów, bo czy oczywiste byłoby dla nas rozkopywanie sporego terenu tylko po to, żeby spod ziemi wydobyć zagubionego w kanale szczeniaka czy też zakładanie ochronki dla kur? Każdy zapewne ma swoją odpowiedź, ważne jest, że zupełnie nie narzucają jej twórcy wystawy. Pokazali oni ciekawe artystyczne zjawiska bez kontekstu politycznego czy ideologicznego tak, aby na pierwszy plan wysunąć najważniejsze na wystawie istoty – zwierzęta. ■



2



3

1-4. *Ecce Animalia*

Fotografie dzięki uprzejmości Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku

8.03-15.06.2014, Muzeum Rzeźby Współczesnej, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku

Artyści: Magdalena Abakanowicz, Steve Baker, Basia Bańda, Kuba Bąkowski, Jan Antoni Biernacki, Mary Britton Clouse, Cheto Castellano, Beata Czapka, Tatiana Czekalska & Leszek Golec, Józef Gott, Wiktor Górka, Justyna Górowska, Małgorzata Gurowska, Kathy High, Antoni Kenar, Piotr Kurka, Czesław Makowski, Artur Malewski, Jarosław Modzelewski, Stanisław Kazimierz Ostrowski, Antoni Janusz Pastwa, Adam Procki, Józef Robakowski, Zygmunt Rytka, Filip Sadowski, Angela Singer, Tomasz Skórka, Andrzej Szarek, Marek Targoński, Tomasz Tatarczyk, Jerzy Truszkowski

4



1. Dom Towarzystwa Ubezpieczeniowego Feniks, Kraków, lipiec 1932, Narodowe Archiwum Cyfrowe
2. Dom im. Józefa Piłsudskiego w Krakowie, lata 1934–1936, Narodowe Archiwum Cyfrowe
3. Nowy Dom Zdrojowy w Żegiestowie-Zdroju, Żegiestów-Zdrój 1930, Narodowe Archiwum Cyfrowe
4. Makieta Domu im. Marszałka Józefa Piłsudskiego, ul. Oleandry 2, Kraków; Reakcja na modernizm. Architektura Adolfa Szyszko-Bohusza, 23 października 2013 – 23 lutego 2014, Muzeum Narodowe w Krakowie, fot: Karol Kowalik (MNK)



1

JULITA DELUGA

Modernizm Adolfa Szyszko-Bohusza

WMuzeum Narodowym w Krakowie od 23 października 2013 roku do 23 lutego 2014 roku można było oglądać wystawę „Reakcja na modernizm. Architektura Adolfa Szyszko-Bohusza”, przygotowaną przez Fundację Instytut Architektury. Była to pierwsza tak obszerna prezentacja twórczości architekta, znacznie przekraczająca granice typowe dla wystawy monograficznej.

Przemierzając salę ekspozycyjną, trudno było nie odnieść wrażenia sterylności. Dominowała biel i proste podziały. Porządek, jak w precyzyjnie kreślonych projektach czy szkicach architektonicznych. Bardzo ciekawe było

zestawienie unikatowych archiwalnych zdjęć oraz oryginalnych rysunków architekta z rzetelnie wykonanymi na potrzeby wystawy modelami. Makiety te miały istotne znaczenie, gdyż niejednokrotnie dawały jedyną możliwość zobaczenia, jak naprawdę miały wyglądać budynki, które albo nie zostały zrealizowane, albo ich projekty zmieniono. Tak jest na przykład z Domem im. Józefa Piłsudskiego w Krakowie. Ponieważ został on zrealizowany tylko częściowo, wystawa daje nam możliwość lepszego uzmysłwienia sobie, jak ogromnym założeniem architektonicznym miał być ów obiekt, kiedy powstawał w szkicach.



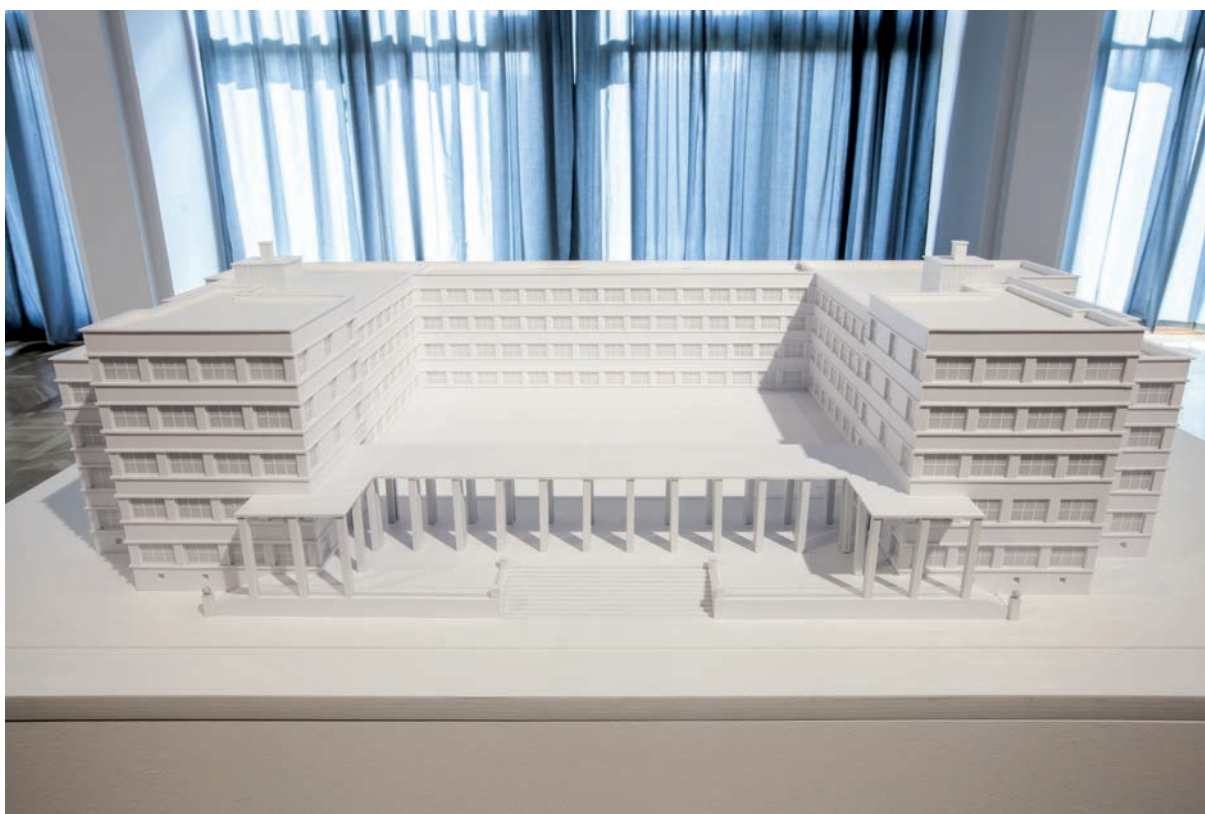
2



3

Wystawę trzeba zaliczyć do ważnych, gdyż skupiając się na twórczości jednego, ale za to czołowego krakowskiego architekta pierwszej połowy XX wieku, poruszyła bardzo szeroki i wielowątkowy problem pojmowania i rozumienia modernizmu w polskiej architekturze oraz jego recepcji przez społeczeństwo. Twórczość Szyszko-Bohusza została przeanalizowana zarówno w kontekście teoretycznym, jak i ideowym, a także historycznym oraz konserwatorskim. Aspekty te niepodzielnie wiążą się z jego, blisko pięćdziesięcioletnią, działalnością, która oscylowała pomiędzy potrzebą nowoczesności i modernizacji a koniecznością budowania własnej tożsamości narodowej, co w dużej mierze wynikało z sytuacji politycznej państwa polskiego, które po odzyskaniu niepodległości potrzebowało zmian.

jest willa własna artysty, którą zaprojektował dla siebie w podkrakowskich Przegorzalach: (...) ulokowana blisko Wisły, na skalnym urwisku, żelbetowa konstrukcja z obszernym tarasem skierowanym ku dolinie rzeki. Architekt ubrał tę nowoczesną formę w kamienny kostium i upodobił do średniowiecznej wieży mieszkalnej [1]. W tym też czasie otrzymał on propozycję projektu rezydencji Prezydenta RP w Wiśle. Powstał wtopiony w krajobraz „modernistyczny zamek”, który nacechowany był dużą dozą nowoczesności, przejawiającą się najpełniej w nowoczesnych wnętrzach, przeszkleniach oraz tarasach na dachu. Jednak najbardziej kontrowersyjnym projektem Szyszko-Bohusza była, według znawców, siedziba Towarzystwa Ubezpieczeniowego Feniks przy Rynku Głównym w Krakowie. Stanowiła ona najważniejszy przykład zastosowania



4

Początkowo w projektach architekta wyraźna była tendencja do interpretowania i przetwarzania rodzimych tradycji, która jednak niepozbawiona była celowości oraz znajomości ówczesnych tendencji w światowej architekturze.

Ważnym etapem w życiu Szyszko-Bohusza było objęcie stanowiska kierownika odbudowy zamku na Wawelu. Kwestia ta zaprzętnęła głowę architekta na wiele lat, zmuszając go do rozmaitych aktywności organizacyjnych, mających na celu zdobycie pieniędzy i przeforsowanie pomysłów służących reanimacji wzgórz wawelskiego, z uwzględnieniem istotnych kwestii konserwatorskich. Kwestii, które były problematyczne i często wiązały ręce kierownikowi odbudowy. Jednak wszechstronny i energiczny architekt nie poprzestawał na jednym zadaniu. W tym czasie brał też udział w konkursach na monumentalne budynki użyteczności publicznej. Zafascynowany motywem dworku szlacheckiego, niejednokrotnie inspirował się nim w swoich projektach. Chociaż ślady wpływów historycznych są widoczne w wielu pracach, to chyba najlepszym przykładem użycia historii jako kostiumu dla ciekawych i niekonwencjonalnych rozwiązań przestrzennych jest budynek Pocztovej Kasy Oszczędności w Krakowie. Lata 20. to również czas, kiedy Adolf Szyszko-Bohusz pracował nad projektami kilku uzdrowisk dla Krynicy i Żegiestowa. W tym okresie powstał nigdy niezrealizowany, bardzo ciekawy projekt Hotelu Bristol dla Krynicy. Twórcy wystawy uważają, że to właśnie te koncepcje najlepiej pokazują moment przełomu estetycznego w twórczości architekta. Pracujący równolegle nad wawelską „rekonstrukcją” Szyszko-Bohusz dokonywał w nich syntezy teoretycznie przeciwstawnych sobie tendencji: historycznej i modernistycznej. W podobnej poetyce utrzymana

estetyki modernizmu w samym centrum miasta (...). Przygotowując projekt Feniksa, architekt opracował kilka różnych wersji jego elewacji. Pokazują one całą paletę rozwiązań artystycznych: od rodzimego renesansu, poprzez neobarok po zrealizowaną formę bliską modernizmowi [2]. Zaprezentowane na wystawie wszystkie koncepcje rozwiązania elewacji Feniksa znakomicie pokazują proces poszukiwania prowadzony przez architekta. Ponadto świadczą o transformacji jego twórczości i ostatecznym porzuceniu estetyki historyzmu, a zwróceniu się ku formom już w pełni nowoczesnym.

Autorzy koncepcji wystawy postawili pytanie, w jaki sposób Szyszko-Bohusz, będąc jednocześnie architektem, konserwatorem i badaczem stylów historycznych asymilował modernizm dla swoich potrzeb. Jego postawa daleka była od skrajności. Nigdy jednoznacznie nie opowiedział się po stronie nowoczesności. Co ciekawe, jednak to on jako jeden z pierwszych projektował, a następnie wznosił nowoczesne budynki. Dlatego „rewitalizacja” jego osoby, aktualnie nieco zapomnianej, była znakomitym posunięciem, a szeroki i skrupulatny sposób prezentacji problemu sprawił, że bez patosu i zbędnych opowieści mogliśmy zobaczyć bardzo ciekawą prezentację. Jakość sama w sobie. ■

Tekst powstał w związku z wystawą: „Reakcja na modernizm. Architektura Adolfa Szyszko-Bohusza”, Muzeum Narodowe w Krakowie, Fundacja Instytut Architektury, 23 października 2013 – 23 lutego 2014 r.

1 M. Wiśniewski, *Adolf Szyszko-Bohusz. Reakcyjny modernizm?* [w:] *Reakcja na modernizm. Architektura Adolfa Szyszko-Bohusza*, Muzeum Narodowe w Krakowie, s. 49

2 Tamże, s. 51

Design w wersji oldschoolowej

Jan Szczepkowski (1878–1964) – niegdyś postać ważna i rozpoznawalna w świecie sztuki, jeden z twórców narodowej odmiany art déco, zdobywca Grand Prix na Międzynarodowej Wystawie Sztuki Dekoracyjnej i Przemysłu Nowoczesnego w Paryżu (1925), dzisiaj już trochę zapomniany, odsunięty od artystycznego panteonu, niedoceniony. Współczesną próbę zmierzenia się z dorobkiem rzeźbiarza podjęło Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku.

Szczepkowski związany początkowo z krakowską bohemą artystyczną, poprzez małżeństwo trafił do Milanówka i już do końca życia funkcjonował w środowisku warszawskim.

Twórcy wystawy, gromadząc w jednym miejscu rozproszone w zbiorach muzealnych prace artysty, postawili sobie za cel ukazanie go jako twórcy wszechstronnego, człowieka obdarzonego nieprzeciętnym talentem, który z powodzeniem realizował się niemal w każdej dziedzinie sztuk plastycznych. Szczepkowski był równie wybitnym rzeźbiarzem, co autorem dekoracji architektonicznej. Z identyczną swobodą projektował i wykonywał formy ceramiczne, meble czy inne elementy rzemiosła artystycznego. Wizjonerskie, monumentalne projekty urbanistyczne szły w parze z powstającą w zaciszu domowym rzeźbą kameralną. Dopiero w przestrzeni jednej galerii wszechstronność artysty zadziwia i staje w opozycji do często wąskich specjalizacji twórców współczesnych.

I co może nie było zbyt zaskakujące, to właśnie te obszary wystawy, gdzie pokazano wykraczające daleko poza tradycyjnie rozumianą rzeźbę prace Szczepkowskiego, wzbudzały największe zainteresowanie publiczności. Oryginalność i nowatorstwo projektów stanęły u podstaw dopatrywania się w twórczości mistrza pierwowzorów współczesnego designu.

Większość fachowców kojarzy Szczepkowskiego z *Kapliczką Bożego Narodzenia*. To ona przyniosła mu paryską nagrodę, sukces finansowy i popularność. Poszukując źródeł tej realizacji,

natknijemy się na cały szereg tropów. Najważniejsze są oczywiście kolejne etapy edukacji – nauka w Szkole Przemysłu Drzewnego w Zakopanem i studia w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych. W Zakopanem Szczepkowski do perfekcji opanował warsztat snycerski, wchłonął wartości góralskiej kultury ludowej, poznał pierwszych propagatorów stylu narodowego, zwłaszcza Stanisława Witkiewicza. Umiejętności warsztatowe zaowocują potem w perfekcyjnej obróbce drewna, zarówno w serii ołtarzy, jak i projektach mebli. Z kolei krakowska wszechnica, dźwigająca wtedy jeszcze matejkowskie piętno, ale powoli rewolucjonizowana przez nową kadrę pedagogiczną, inspirowała braci studentką powiewem wielkiego świata. Młodzi profesorowie, wśród nich Malczewski, Wyspiański czy Laszczka, znali i rozumieli kierunki rozwoju współczesnej sztuki i potrafili przekazać je młodszemu pokoleniu. Zwłaszcza Laszczka, propagator sztuki Rodina, ale także idei wyniesienia sztuk użytkowych do rangi dzieła artystycznego, stał się dla Szczepkowskiego wzorem do naśladowania. Zajęcia z technik ceramicznych wprowadzone przez profesora do gmachu Akademii, pierwsze opracowane przez niego podręczniki ceramiczne, zakup pieca do wypału – to wszystko zaważyło na decyzji wielu artystów o zajęciu się tą, dotychczas niżej ocenianą, dziedziną twórczą.

W ślad za Laszczką Szczepkowski podjął pracę w fabryce fajansu Józefa Niedźwiedźkiego w Dębniakach pod Krakowem, gdzie pełnił funkcję kierownika działu majoliki. Projekty wychodzące z warsztatu artysty były niezwykle oryginalnym połączeniem młodopolskiego symbolizmu, secesji i elementów folkloru. Oryginalne formy naczyń o obłych brzuścach i płynnych konturach, interesująco rozwiązanych uchwytach, stanowiły wzór, który fabryka powielala w większej ilości egzemplarzy. Jednakże wypalone czerepy naczyń artyści dekorowali ręcznie (najczęściej były

1. **Jan Szczepkowski** (1878–1964). *Wystawa jubileuszowa w 50. rocznicę śmierci artysty*, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, 2014, fot. Leszek Golec
2. **Jan Szczepkowski**, Zespół mebli drewnianych z jadalni willi *Waleria* w Milanówku, l. 30. XX w., fot. Jan Gaworski
3. **Jan Szczepkowski**, *Dziewki wiejskie*, 1903–1904, gips patynowany, 105 x 130 x 85 cm, wł. Muzeum Narodowe w Krakowie, fot. Pracownia Fotograficzna Muzeum Narodowego w Krakowie





2

3

malowane podszkliwnie), więc każdy z nich zyskiwał niepowtarzalny charakter. Wśród projektów Szczepkowskiego na wystawie znajdziemy głównie wazon, ale także serwis śniadaniowy i kawowy, szkatułki, medaliony czy nawet komplet toaletowy. Wprowadzone do nich ornamenty roślinne, motywy zwierzęce i figuralne, i to zarówno w warstwie plastycznej, jak i malarskiej, ujawniają obszary zupełnie nowych walorów dekoracyjnych. Słynny *Wazon z wieńcem figur* (1903 i później), wymodelowany i dekorowany przez artystę, jest do dzisiaj ozdobą wielu kolekcji muzealnych. Stał się w pewnym sensie symbolem epoki i można go znaleźć w wielu opracowaniach poświęconych sztuce tego okresu.

Innym źródłem inspiracji, które doprowadziło do powstania *Kapliczki Bożego Narodzenia* był podkrakowski folklor, wyniesiony przez Wyspiańskiego do rangi remedium na „chorą duszę” epoki. Klimat *Wesela* mocniej oddziaływał na wyobraźnię artysty niż dekadencja filozofia Przybyszewskiego. Słynna grupa *Dziewki* (1903-1904), o wielokierunkowej kompozycji, przywodzącej na myśl *Mieszczan z Calais* Rodina, to jeden z najlepszych przykładów fascynacji ludowością.

Kolejną szkołą życia były dla Szczepkowskiego podróże zagraniczne – dwuletnie stypendium paryskie (obowiązkowy element biografii artystów tej epoki) oraz kilkumiesięczna podróż poślubna do Włoch. To właściwie nie tyle rzeźba francuska, co architektura średniowiecznych katedr i współczesne malarstwo stały się dla artysty motorem zmian stylistycznych. Podobnie jak zaobserwowany we Włoszech ruch futurystów. Kubistyczne i futurystyczne koncepcje zaczęły wkrótce przenikać na grunt krajowy, manifestowane zwłaszcza w twórczości formistów. Wzajemna wymiana doświadczeń pomiędzy polskimi artystami odbywała się na gruncie wspólnych wystaw i pracy w stowarzyszeniach, takich jak „Polska Sztuka Stosowana” czy „Rytm”.

Ogromne znaczenie dla formalnej strony *Kapliczki* miała również praca w Miejskiej Szkole Sztuk Zdobniczych i Malarstwa w Warszawie, gdzie mając do czynienia z wybitnymi twórcami

i rzemieślnikami, artysta mógł projektować dzieła złożone, skomplikowane, sięgające do różnorodnych dziedzin sztuki, a jednocześnie o najwyższym poziomie warsztatowym.

Na wystawie doskonałym przykładem wykorzystania możliwości szkoły był komplet mebli zaprojektowany przez artystę do pokoju stołowego w apartamentach prezydenta na Zamku Królewskim w Warszawie. Ostatecznie nie udało się umieścić go w miejscu przeznaczenia, więc artysta przerobił niektóre elementy, dostosowując go do innego wnętrza – jadalni we własnej willi „Waleria” w Milanówku. W komplecie znalazły się m.in. stoły, krzesła, ławy, regały i kredens. Sufit dekorowały rzeźbione belki stropowe, ściany zaś scena główna z ołtarza *Wniebowzięcia Matki Boskiej* (1925). Towarzyszyły temu mniejsze elementy dekoracyjne, m.in. formy ceramiczne, lampy i świeczniki. Projekt unikatowy, solidny, mocno osadzony w charakterze rezydencji, jednocześnie wysmakowany estetycznie.

Cały ten konglomerat filozofii, inspiracji, osobowości i wpływów skumulował się w *Kapliczce Bożego Narodzenia*. Było to dzieło kompleksowe, które obok dominującego ołtarza ze sceną tytułową, zawierało także anielskie filary, rzeźbiarsko opracowane ściany kulisowe ze scenami *Hołdu Trzech Króli* i *Pokłonu Pasterzy*, drewniany strop, ławki i elementy wyposażenia, takie jak świeczniki, kobierce czy lampy. Każdy z tych składników był projektowany przez artystę i wykonany z pomocą rzemieślników w Miejskiej Szkole Sztuk Zdobniczych. Perfekcja warsztatu rzeźbiarskiego przywoływała zakopiańskie lekcje snycerstwa. Ludowe ujęcie tematu wywodziło się z fascynacji góralszczyzną i wyspiańszczyzną. Geometryzując ornamentykę wyznaczała sztuka awangardowa. Oryginalne układy kompozycyjne (np. anielskie filary) zapożyczono z portali gotyckich katedr. A spójność różnorodnych elementów dzieła odwoływała się do secesyjnej równości sztuk. Dzisiaj moglibyśmy rozpatrywać projekt Szczepkowskiego w kategoriach designerskich, ale niemal 100 lat temu mówiło się po prostu o odkrywczym podejściu do dzieła plastycznego.

Nie było niespodzianką, że tak niezwykłą i doskonale wykonaną pracę doceniła i publiczność, i krytyka artystyczna, choć głównej nagrody paryskiego jury nikt się chyba nie spodziewał. Sukces *Kapliczki* i jej twórcy (łącznie z jej zakupem przez rząd francuski i przyznaniem Szczepkowskiemu francuskiej Legii Honorowej) pociągnął za sobą kolejne zamówienia w kraju i za granicą. Powstały ołtarze dla szwajcarskiego kościoła w Echarlens i kościoła na Harendzie w Zakopanem. Szczepkowski stał się artystą promowanym i wykorzystywanym przez mecenat państwowy. Wykonał płaskorzeźby na rotundzie Sejmu RP, reliefowe okładziny na gmachu Banku Gospodarstwa Krajowego w Warszawie. Brał udział w wielu konkursach rzeźbiarskich, np. na sarkofag marszałka Józefa Piłsudskiego na Wawelu. Projektował pomniki i założenia architektoniczne. Z czasem jednak przestał być popularny, a jego specyficzna, dekoracyjna maniera stała się przedmiotem krytyki z głównym zarzutem przerostu formy nad treścią. Nikt jednak nie odbierze Szczepkowskiemu palmy pierwszeństwa w wypromowaniu na świecie jedynej w swoim rodzaju, polskiej wersji art déco.

Czy projektowa twórczość Szczepkowskiego dotrzymuje dziś kroku młodym twórcom designu? Są to raczej wartości trudne do porównania i oszacowania. W czasach mistrza pojęcie designu w ogóle nie istniało. Co najwyżej możemy mówić o prototypowym, ruskinowskim odrodzeniu rzemiosła. W imię tych idei odrzucano brzydkie, maszynowo produkowane przedmioty na rzecz projektów wykonywanych przez artystów, unikatowych, o wysokich walorach estetycznych. Sygnatury pozostawiane przez twórców na tych przedmiotach świadczą o rewolucji światopoglądowej, o zrównaniu sztuki użytkowej, wcześniej spychanej w tradycję cechowo-rzemieślniczą, z tzw. „sztuką wysoką”. Od tej pory sztuka projektowa przeszła szereg zmian, przyjaźniła się z przemysłem, wypracowała nawet pojęcie wzornictwa przemysłowego. Nie można jednak zaprzeczyć, że właśnie to przewartościowanie i tacy bezkompromisowi projektanci „starej szkoły” jak Szczepkowski, doprowadzili do współczesnej, wycenionej odmiany designu. ■



1. Aleksander Rodcenko, plakat *Pancernik Potiomkin*. Wkrótce w najlepszych kinach Moskwy, 1926. Rosyjska Biblioteka Narodowa, Sankt Petersburg 2. Biuletyn DADA, 6, 1920. Red. Tristan Tzara. Marzona Archive

KRZYSZTOF JURECKI

Zmiana pola widzenia w druku funkcjonalnym

Ogromna wystawa w Muzeum Sztuki w Łodzi pt. „Zmiana pola widzenia. Druk nowoczesny i awangarda” (13.06-12.10.14), której kuratorem była Paulina Kurc-Maj, w udany sposób pokazała w nowym rysie historycznym zmianę, jaka nastąpiła w modernistycznym projektowaniu w latach 20. XX wieku, do czego wcześniej walenie przyczynił się także futurizm i dadaizm. Najważniejsze programy teoretyczne oraz osiągnięcia w tej nieuznawanej wówczas za sztukę dziedzinie projektowej łączyły się z konstruktywizmem – rosyjskim oraz niemieckim z Bauhausu. Należy przy tym pamiętać, że ważną rolę w tym procesie odegrali artyści polscy, przede wszystkim, jako teoretyk i praktyk – Władysław Strzemiński. Dziś jest to pełnoprawna dziedzina artystyczna, określona trochę inaczej jako komunikacja wizualna.

Awangarda klasyczna pragnęła za pomocą idei druku funkcjonalnego, związanego także z reklamą, dotrzeć do szerokiego kręgu publiczności, co było utopią. Zasada tworzenia nowoczesnego druku była podobna do idei, które pojawiały się w architekturze secesyjnej w Wiedniu ok. 1900 roku, kiedy Adolf Loos przedstawił słynne hasło „ornament to zbrodnia”, ukierunkowując się, podobnie jak w tym samym czasie inżynier Eiffel, na myślenie technologiczne i strukturalne. Później było jednym z kierunków w konstruktywizmie, który podążając za ideami Władimira Tatlina dążył do maszynowości sztuki i badania jej medium. W zakresie projektowania graficznego przeciwstawiano się przede wszystkim secesyjnemu zdobnictwu.

Ekspozycja w Łodzi ideowo, w ciekawy sposób, podzielona została na cztery części, które niestety zaznaczone były tylko na ulotkach wydanych do ekspozycji, ale nie na samej wystawie. Poprzez takie działanie po raz kolejny na wystawie MS stworzono wrażenie płynności i zacierania granic, które zazwyczaj, choć nie zawsze, pozostają w niezgodzie z ideami i założeniami awangardy (np. poglądy i praxis Władysława

Strzemińskiego), z jej precyzją i określaniem artystycznych granic. Trudna do prezentacji ekspozycja mogłaby być ożywiona np. ówczesnymi filmami czy kronikami filmowymi. Aranżacja wystawy pomyślana została jako projekt artystyczny Marleny Kudlickiej pt. *a divided dot*, która jako idea (dla mnie przede wszystkim konceptualna, nawiązująca do idei druku funkcjonalnego) bardziej zacieśniała podziały niż je uwidaczniała, bardziej ukrywała, niż ujawniała. Ale należy pamiętać, że w trudnej przestrzeni scenograficzne pomysły nie mogły się do końca sprawdzić, choć liczy się także ambitny pomysł.

Pierwsza część: „System kontrastów. Druk funkcjonalny i awangarda w Polsce” przedstawiała m.in. dokonania Henryka Berlewiego, Karola Hillera, Henryka Stażewskiego, Samuela Szczekacza, który w latach 30. w tym zakresie był najwybitniejszym kontynuatorem myśli Strzemińskiego. Aspekt ten ujawniła niedawna wystawa w łódzkim Atlasie Sztuki, choć jeszcze jest to bardziej postulat niż udowodniony fakt twórczy [1]. Szczekacz, kontynuując doświadczenia swego mentora, potrafił jak nikt inny dokonać syntezy awangardowych kierunków, w m.in. *Studium typograficznym*. Należy także podkreślić oryginalne dokonania Hillera, który ideę heliografii potrafił przenieść do projektowania książek. Podobnie jak Szczekacz, próbował w bardziej eklektyczny sposób łączyć różne awangardowe tendencje lat 30., a także, w przeciwieństwie do Strzemińskiego i Szczekacza, w jego twórczości zaznaczyły się wpływy „nowego klasycyzmu”. Dominantą tej części są, jak najszlachetniej, projekty Strzemińskiego do tomików Juliana Przybosia i Tadeusza Peipera. Idee twórcy unizmu i nowego alfabetu najpełniej zostały zrealizowane w tomiku *Z ponad* (1930) i są zdecydowanie bardziej harmonijnie skomponowane niż futurystyczno-dadaistyczne *Śruby. Poezje* (1925). Odkryciem, oczywiście nie dla wszystkich, w tego rodzaju twórczości, są projekty Ludomira Mazurkiewicza z lat 30., które odwołują się, podobnie, jak Stażewskiego, do idei neoplastycyzmu.

Na wystawie oczywiście pokazano zarówno katalog Wystawy Nowej Sztuki (Wilno, 1923), czasopisma konstruktywistyczne „Blok”, „Zwrotnica”, jak i rzadko eksponowaną tablicę reklamową „Zwrotnicy” Strzeмиńskiego, która należy do unikatowych prac w tym zakresie. Natomiast realizacje Berlewiego sytuują się bliżej tradycji rosyjskiej (El Lisicki). Na uboczu wystawy i ówczesnego projektowania lokuje się twórczość Aleksandra Krzywobłockiego z grupy artes, ponieważ była ona związana z oddziaływaniem surrealizmu, którego pewne wpływy były także widoczne u Hillera. Pokazano również wczesną fazę sztuki, zdecydowanie bardziej zaangażowanej, w postaci druków Mieczysława Szczuki i Teresy Żarnower. Warto zwrócić uwagę na rzadkie prace Hansa Arpa i Fernanda Légera (okładka do *Na katodzie* Jana Brzękowskiego), którzy pozostali w kontakcie z kręgiem Strzeмиńskiego. Słusznie, że przedstawiono prace Maxa Ernsta reprezentujące myślenie surrealistyczne, obce poglądom Strzeмиńskiego z lat 30. Ernst wykonał m.in. ilustracje do książki Brzękowskiego *Zaciśnięte dookoła usta* (ok. 1936). Zwraca uwagę jedna z ilustracji – zarys torsu kobiety z metalowymi (?) piersiami, sytuująca się blisko realizacji Marcela Duchampa i Man Raya. Szkoda, że nie pokazano pierwszego polskiego fotomontażu, jaki wykonał Mieczysław Szczuka (*Dymy nad miastem*, ok. 1926), ze zbiorów MS, tylko jego uboższą kolorystycznie wersję w postaci wydrukowanej okładki. W tym konkretnym przypadku projekt/fotomontaż jest zdecydowanie ciekawszy.

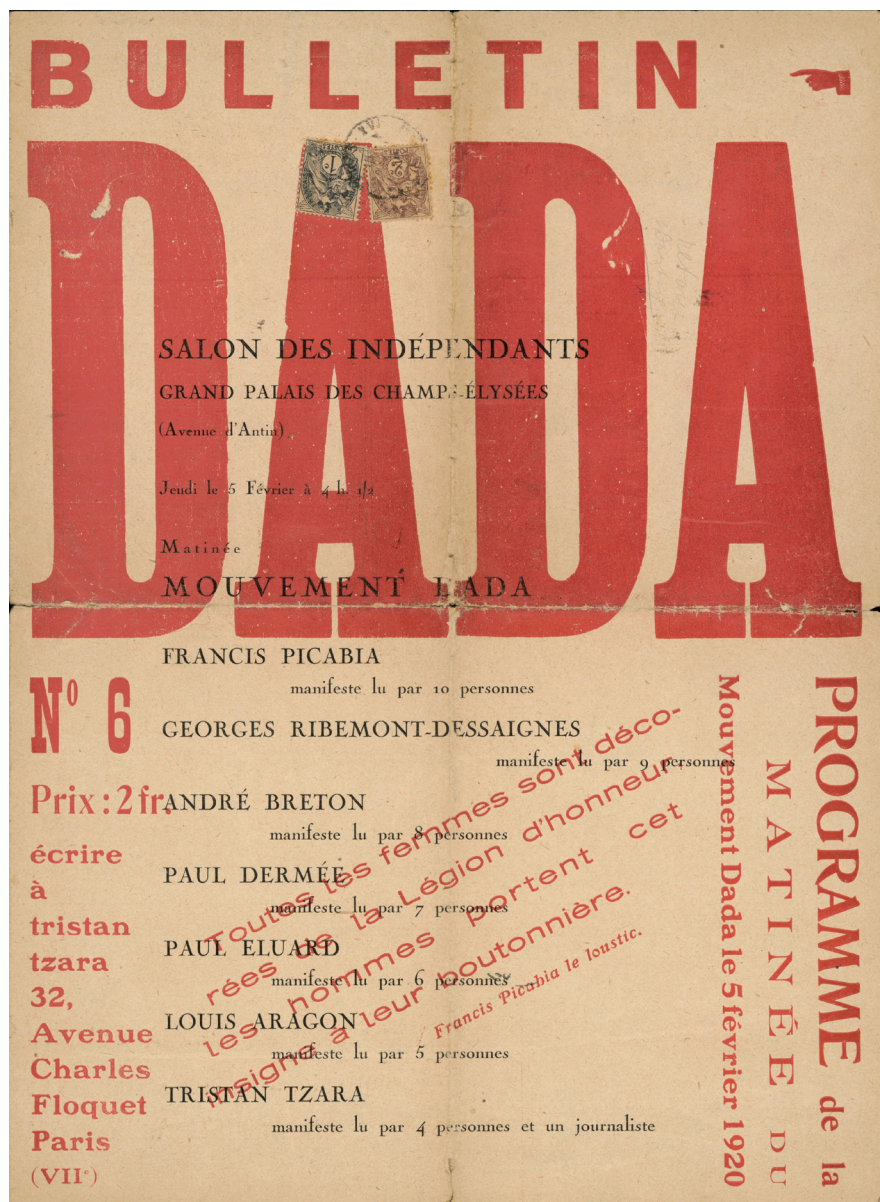
W zakresie projektowania graficznego w latach 30. zaznaczyły się i współistniały ze sobą trzy strategie: 1) purystyczna Nowej Typografii Jana Tschicholda, opierająca się na „złotym podziale” i poszukująca idealnej harmonii form; 2) redukcjonistycznej formy literackiej, od futuryzmu zaczynając, odwołującej się jednak do sztuki aktualnej, od futuryzmu, dadaizmu, poprzez konstruktywizm, neoplastycyzm i surrealizm, mająca swe radykalne rozwiązania w projektach Strzeмиńskiego, który dążył do podporządkowania prezentowanej treści (np. poezji), ale wykluczając zazwyczaj relacje z fotografią, jako zbyt literackie; 3) połączenie tekstu z „nową fotografią” oraz fotomontażem, co było tradycją dadaizmu, a potem konstruktywizmu. Najlepiej zostało opracowane jako program Typofoto przez Moholy-Nagy’a w Bauhausie. Była to koncepcja, która łączyła grafikę z modernistyczną fotografią.

Druga część ekspozycji „Obrazy i słowa wolności. Wokół wystawy drukarstwa nowoczesnego w Łodzi w 1932 roku” jest szczególnie istotna, ponieważ obecna wystawa jest kontynuacją ekspozycji z Łodzi z 1932. Jak najślusniej kuratorka pokazu Paulina Kurc-Maj zarysowała całe spectrum ówczesnej Nowej Typografii, poczynawszy od futuryzmu, dadaizmu (Kurt Schwitters, Francis Picabia), kręgu De Stijl, Bauhausu (Moholy-Nagy) oraz twórczości spod znaku Nowej Typografii Jana Tschicholda. Pokazała także bardzo ciekawe środowisko czeskie w kontekście futurystów polskich, którzy także zmiierzali do oszczędności stosowanych form (okładki Stanisława Młodożeńca *Kreski i futoreski*, 1921, i Bruno Jasieńskiego *Pieśni o głodzie* z 1922). Wyróżniały się tu zwłaszcza prace z Bauhausu: Herberta Bayera i Moholy-Nagy’a z powodu wyrafinowanego odwołania do malarstwa i „nowej fotografii”, ponieważ Moholy-Nagy miał, jak nikt inny w Europie, świadomość jej różnorodnych możliwości, w tym „kształtowania świetlnego”. W tym fragmencie ekspozycji można podziwiać wiele oryginalnych projektów, na podstawie których wykonywano druki, co sprawiło, że pokaz zyskał na znaczeniu, aby wymienić prace Fortunato Depero, Moholy-Nagya czy Xanti Schawinsky’ego.

Trzecia część wystawy nosiła tytuł „Na głos. Nowa typografia i propaganda”. Została ona za bardzo rozbudowana, ponieważ w dużym stopniu przedstawiono czasy stagnacji bądź kresu awangardy lub zgoła realizmu socjalistycznego (np. Dymitr Orłow Moor, Gustaw Klucis, który z awangardą ma niewiele wspólnego). Ale bardzo dobrze do dziś bronią się plakaty Aleksandra Rodcenki czy jego okładki z „Nowego Lefu”, które łączyły nowoczesną fotografią, o rodowodzie Bauhauskim, z purystycznie stosowaną czcionką.

Czwarta część, „Nowy świat. Nowa typografia i reklama” analizowała związki z kulturą popularną, ale tu również nie wszystkie wystawiane obiekty łączą się z pojęciem awangardy. Wyróżniają się okładki pisma „Dom, Osiedle, Mieszkanie”,

także z zamieszczonym w numerze 12. z 1933 roku zdjęciem André Kertésza *Widelec* (1928) oraz wciąż konsekwentne konstruktywistyczne projekty Stażewskiego, w tym unikat, jakim jest plakat *Ogród zoologiczny* (1933). Bardzo cenne są prace Janusza Marii Brzeskiego („Tajny Detektyw”, „AS” nr 31 z 1936 z zawołanym erotyzmem, który był podstawową strategią tego ważnego artysty). Ale najważniejsze prace, na światowym poziomie, wykonał jego kolega Kazimierz Podsadecki. Odwołują się do ówczesnej modernistycznej fotografii w celu ukazania krytyki społecznej za pomocą surrealistyczno-konstruktywistycznych środków z użyciem „nowej fotografii”, jako świadomie stosowanego cytatu. Idee konstruktywizmu łączone były w niezwy-



kły wprost sposób z literacką groteską i jawnym erotyzmem (*Dziwność istnienia*, 1931), co wyróżnia Podsadeckiego na tle polskim i przybliża do surrealizmu czeskiego.

Nie mniej ważnym osiągnięciem, a może bardziej konsekwentnym od samej wystawy, jest bardzo kompetentnie opracowany katalog m.in. z zamieszczonymi tekstami P. Kurc-Maj, Janusza Zagrodzkiego, Gerda Fleischmana. Oprócz wielu tekstów źródłowych np. Moholy-Nagy’a pt. *Typofoto* (1927) zawiera on po raz pierwszy opublikowaną korespondencję między Strzeмиńskim a Tschicholdem. To jedna z najważniejszych wystaw nie tylko w MS, ale dotycząca projektowania awangardowego w Polsce, konsekwentnie ukazana w kilku kontekstach artystyczno-kulturowych. Wystawa świetnie wpisała się w tradycję wystawienniczą istniejącą od powstania międzynarodowej kolekcji grupy a.r. ■

1 Por. K. Jurecki, *Szczekacz – najwybitniejszy uczeń Strzeмиńskiego?*, „O.pl” <http://magazyn.o.pl/2013/krzysztof-jurecki-szczekacz-najwybitniejszy-uczen-strzeminskiego/>



1

ANITA BIALIC

Otwieramy Wrocław dla Piękna Wypełniamy Wrocław Szklą!

Wybór Wrocławia na miejsce organizacji Europejskiego Festiwalu Szklą „Play with Glass” nie był przypadkowy. Historia szklą w Polsce wiąże się bowiem z obszarem Dolnego Śląska – huty szklą powstawały tu już w czasach średniowiecza. To także we wrocławskiej Akademii Sztuk Pięknych działa od 1946 roku jedyny w Polsce Wydział Ceramiki i Szklą. I to właśnie na Dolnym Śląsku: we Wrocławiu, w Jeleniej Górze i Kłodzku znajdują się muzealne kolekcje szklą historycznego i współczesnego, a zaledwie 100 km od Wrocławia mieści się znane na całym świecie Studio Borowski.

Wzrastające z roku na rok zainteresowanie Europejskim Festiwalem Szklą, w Polsce i zagranicą, oraz coraz liczniejszy udział w nim mieszkańców Wrocławia i innych miejscowości Dolnego Śląska, potwierdza słuszność zorganizowania tego na pozór niszowego wydarzenia, całkowicie odmiennego od dotychczas organizowanych festiwalowych imprez.

Wyjątkowość i unikatowość festiwalu wynika z tematu, którego dotyczy. W polskiej sztuce szklą jest bowiem całkowicie ignorowane. Obiekty ze szklą i z wykorzystaniem szklą nie trafiają na aukcje sztuki ani do kolekcji muzealnych czy prywatnych. Tymczasem w europejskiej i światowej sztuce szklą jest materiałem, po który sięgają wybitni artyści pracujący w różnych technikach artystycznych. Tworzą niezwykle prace: obrazy, rzeźby, instalacje i filmy wideo, obiekty architektoniczne, design. Właśnie takie prace są prezentowane na głównych wystawach festiwalu i na wystawach towarzyszących. W tym roku, w wystawie głównej festiwalu, „Animal Planet”, uczestniczy 18 artystów z 14 krajów Europy: Islandii, Wielkiej Brytanii, Irlandii, Belgii, Niemiec, Danii, Holandii, Francji, Estonii, Czech, Słowacji, Rumunii, Węgier i oczywiście Polski. Specjalnie na festiwal, przygotowali 35 prac, wykonanych w różnych technikach.



2



3

W ramach festiwalu organizowane jest także międzynarodowe seminarium poświęcone europejskiej sztuce szkła oraz wystawa „Debiut” – autor odbywającej się w czasie festiwalu wystawy indywidualnej wskazuje studenta lub młodego artystę, który jego zdaniem zasługuje na przedstawienie swoich prac szerzej publiczności. Realizowane są także liczne projekty, m.in.: „Szkłana Witryna”, „Dzień Otwartych Drzwi” w Katedrze Szkła wrocławskiej ASP, „Dzień Otwartych Pracowni” artystów szkła Dolnego Śląska, warsztaty szklarskie, spacer po Wrocławiu „szlakiem szklanej architektury”, „Szkłany Autobus”...

Europejski Festiwal Szkła to pierwsza w Polsce profesjonalnie przygotowana prezentacja europejskiej sztuki szkła. Jeśli otrzyma budżet, zadeklarowany w aplikacji Wrocławia do tytułu Europejskiej Stolicy Kultury, ma szansę stać się jedną z najważniejszych imprez związanych ze sztuką szkła w Europie. ■

www.europeanglassfestival.com; www.facebook.com/EuropeanGlassFestival

Autorami projektu Play with Glass – European Glass Festival in Wrocław są: Anita Bialic oraz prof. Kazimierz Pawlak. Projekt ten został włączony do aplikacji miasta Wrocław do tytułu Europejskiej Stolicy Kultury 2016.

Europejski Festiwal Szkła jest organizowany od 2012 roku, w październiku, przez Fundację Fly with Art i Galerię BB w ścisłej współpracy z Gminą Wrocław, Akademią Sztuk Pięknych im. E. Gepperta we Wrocławiu oraz Związkiem Polskich Artystów Plastyków – Okręg Wrocławski. Animal Planet” – wystawa główna festiwalu

Wrocław – Dworzec Główny – Sala Sesyjna – 13.10.2014 – 31.10.2014

Łódź – Miejska Galeria Sztuki – Galeria Re:Medium – ul. Piotrkowska – 15.11.2014 – 13.12.2014

Jelenia Góra – Muzeum Karkonoskie – 31.01.2015 – 29.03.2015

4

1. **Ned Cantrell** Wielka Brytania / Dania, *Uczta wron*, 2014, szkło dmuchane, nogi z metalu, 20 x 50 x 22 cm
 2. **Ivana Šrámková** Czechy, *Ptaki*, 2014, 13 x 3 x 5 cm, 20 x 10 x 4 cm, szkło topione w formach, drewno, kamień, metal
 3. **Jesse Günther** – Irlandia / Niemcy, *Gadziogłówka pospolita*, 2014, szkło dmuchane, kuta i spawana stal, 70 x 30 x 20 cm
 4. **Shige Fujishiro** – Japonia / Niemcy, *Kołnier z lisa*, 2014, technika własna z wykorzystaniem koralików szklanych i agrafek
- Fot. 1-4 Krzysztof Saj



Kiełkujące ziarno?

(O książce *Zaprojektowane. Polski dizajn 2000-2013*)

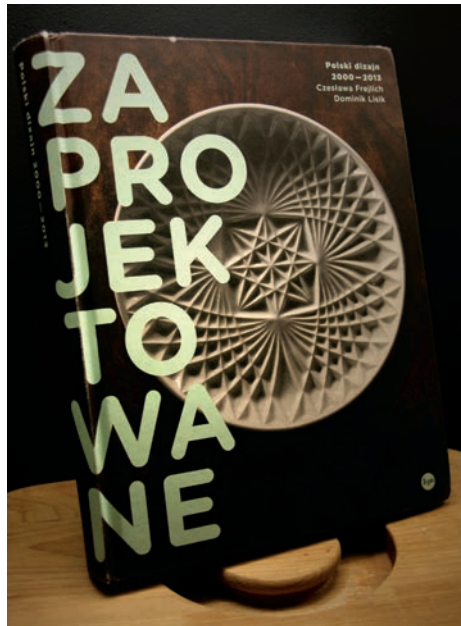
Publikacja pt. *Zaprojektowane. Polski dizajn 2000-2013*, wydana w czerwcu 2014 roku, autorstwa redaktor naczelnej Czesławy Frejlich i współpracownika Kwartalnika 2+3D Dominika Lisika, jest pierwszym tak obszernym opracowaniem dokonania współczesnego polskiego wzornictwa. Zaprezentowano w niej niemal 120 produktów autorstwa 90 dizajnerów, wzbogacając wywiadami z najważniejszymi z nich, m.in. Tomkiem Rygalikiem, Oskarem Ziętą, Bartoszem Piotrowskim, Renatą Kalarus i Michałem Łojewskim. W opracowaniu zdokumentowano zmiany, jakie zaszły w polskim wzornictwie na przestrzeni ostatnich 13 lat: pokazano sukces polskiego dizajnu za granicą i jednocześnie podkreślono rangę wzornictwa w świadomości Polaków. Warto przypomnieć, że ten rodzaj twórczej aktywności był zaliczany raczej do sfery użytkowej, wykorzystywanej w życiu codziennym. Podniesienie rangi tej działalności do poziomu sztuki wpłynęło na wzrost zainteresowania wzornictwem (designem). Niezrozumiałe wcześniej słowo dizajn (w spolszczeniu) zostało oswojone.

Autorzy publikacji zaznaczają, że zasadnicza zmiana w polskim dizajnie przyszła po 2000 roku. Złożyło się na to kilka przyczyn, a najważniejsza z nich to dobry stan polskiej gospodarki, manifestujący się wzrostem PKB. Piszą: *Nowe fabryki, technologie, nauka zarządzania, promowania i sprzedaży. W stosunkowo krótkim czasie wyrosły tak duże firmy jak meblowe Balma, Vox, autobusowa Solaris czy kolejowa Pesa, oraz wiele niewielkich wytwórców, często rodzinnych, którzy znaleźli swoje miejsce nie tylko na rynku krajowym.*

Drugą, równie ważną przyczyną, twierdzą autorzy, były działania, tym razem ze strony rządu, a mianowicie przyjęcie narodowej strategii rozwoju na lata 2007-2013, w której wzornictwo uznano za ważną dziedzinę wymagającą wsparcia. Plan ten zaowocował powstawaniem nowych instytucji promujących projektowanie, m.in. ośrodków dizajnu: Centrum Designu Gdynia, Concordia Design w Poznaniu, /design Centrum Kielce. Powołano także do życia prywatne szkoły wzornictwa, m.in. w Kielcach, Łodzi, Poznaniu, Szczecinie, oraz utworzono nowe kierunki nauczania ze specjalnością wzorniczą na uczelniach państwowych. Samorządy i instytucje państwowe, jak np. Instytut Adama Mickiewicza czy Ministerstwo Spraw Zagranicznych, organizują za granicą wiele wystaw i konferencji, na których dizajn prezentuje się jako dorobek zarówno kultury, jak i polskiej gospodarki. Do tego należy doliczyć zagraniczne pokazy będące rezultatem inicjatyw lokalnych, np. konkursy i wystawy „must have” organizowane w ramach Łódź Design Festival, a pokazywane również podczas targów w Mediolanie, czy przegląd Graduation Projects, organizowany przez Zamek Cieszyn oraz kwartalnik 2+3D i prezentowany na festiwalu dizajnu w Pradze (2012) czy Berlinie (2013).

W publikacji Czesława Frejlich zwraca uwagę na to, że do niedawna w Polsce odbiorcami dizajnu byli ludzie zamożni, kupujący produkty najwyższej jakości,

szczególnie zagraniczne. Sytuacja jednak powoli ulega zmianie, prawdopodobnie również za sprawą podnoszącego się poziomu życia obywateli. Badania wykonane w 2011 roku dla przemysłu meblowego ujawniły, że przeciętni Polacy są już skłonni zapłacić o 20 procent więcej za lepszy produkt. Jest to niewątpliwie odczuwalna zmiana dla polskich producentów. Jak podkreślają autorzy – *Jedną z przyczyn może być to, że wiele młodych osób w czasie studiów lub niedługo po ich ukończeniu kontynuuje naukę, przebywa na stażach*



lub pracuje za granicą i mimowolnie wchłania wyższe standardy, zwracając uwagę również na wzornictwo. Kiedy wracają do kraju w naturalny sposób poszukują lepszych produktów, potrafią o tym mówić, czytają poświęconą temu literaturę i prasę. Rośnie więc nowe pokolenie odbiorców. Autorzy zauważyli również nowy trend, mianowicie młodzi ludzie zaczęli doceniać przedmioty z lat sześćdziesiątych – kupują je lub odszukują u rodziny, a potem nadają im nowy wygląd i ponownie używają. *Ta nostalgia uwidacznia się również w niektórych współczesnych projektach, czy to jako inspiracja, czy jako cytat, albo wręcz w ponownym wdrażaniu starych wzorów do produkcji. Takie przykłady czytelnik znajdzie i w tej książce.* Paradoksalnie na korzyść wzornictwa działa kryzys, kiedy firmy muszą więcej wysiłku włożyć, aby sprzedać produkt. Zaczynają wtedy stawiać częściej na wzornictwo. Pozytywne jest to, że zamiast kopiowania zachodnich wzorów postawiły na dobrze opracowane własne wzory. Przyniosło to w konsekwencji nagrody w konkursach, również międzynarodowych.

Początek tej dekady zaowocował na tyle pozytywnymi zmianami we wzornictwie, piszą autorzy, że *zachęcił nas do odnotowania zjawiska.* Mają jednak świadomość, że przystępując do opracowania tego rodzaju

przełomu, trudno jest nie mieć pewnych wątpliwości. Najpoważniejsza z nich, twierdzą, to brak perspektywy czasu, która ułatwiłaby oddzielenie ziaren od plew i pozwoliła wychwycić ważne zjawiska, a pominąć mniej istotne. Pokazują więc to, co wydaje się ważne dzisiaj. *Jest i druga wątpliwość – poczucie, że pomimo usilnych starań zbiór ten nie jest pełny i zapewne zawiera luki. W Polsce nie ma instytucji prowadzącej rzetelne badania dotyczące wzornictwa.* Autorzy zaznaczają więc, że nie należy traktować tego opracowania jako materiału obiektywnie opisującego polskie wzornictwo po roku 2000: *Sądzą: Jest to wy-cinek wiedzy, jeszcze surowy, obarczony wątpliwościami, ale już uporządkowany i dający obraz stanu rzeczy. Może on służyć promocji, ale – co ważniejsze – może być przyczynkiem do refleksji i dyskusji o polskim wzornictwie.* Na pewno jest to dobry przewodnik, który pomoże w zdobyciu wiedzy na temat współczesnych zjawisk w rodzimym wzornictwie.

Książka dzieli się na siedem rozdziałów według branż – od najważniejszych dla polskiej gospodarki czyli meblarstwa i środków transportu, poprzez te, które rozwijają się powoli, lub wręcz dostrzega się ich regres – jak np. ceramika, tkanina czy szkło. Przegląd kończą prace eksperymentalne. *Choć balansują one na granicy sztuki i wzornictwa, a odbiorcami są amatorzy unikatów lub zwiedzający wystawy, to bez nich przegląd polskiego dizajnu byłby niekompletny.*

Na temat branży meblowej dowiadujemy się całkiem sporo, np. o tym, że firmy coraz częściej dostrzegają potrzebę zatrudniania projektantów i to, że wzornictwo może być istotnym czynnikiem sprzedaży. Producenci zaczynają dostrzegać potrzebę udziału projektanta w procesie powstawania nowego produktu. Również dla klientów *coraz ważniejsza staje się jakość i trwałość, walory estetyczne i „pomysłowość” mebli,* powiedział Piotr Kuchciński, i dodał, że *Polacy coraz częściej zwracają uwagę na dizajn nie jak na fanaberię lecz na prawdziwą wartość rzeczy dobrze zaprojektowanych i doceniają ich realny wpływ na nasze życie.* Z kolei Renata Kalarus dostrzega zmianę w podejściu Polaków do kupowania mebli: *dawniej musiała być rozkładana sofa z bardzo wysokim oparciem i obowiązkowo pokryta skórą, najlepiej czarną. Teraz można proponować wszelkie rozwiązania, nawet łóżka, zamiast wspomnianej kanapy. Największa zmiana dotyczy proporcji – meble są lżejsze i formalnie różnorodnie.*

Ciekawe wnioski wypływają z rozmów przeprowadzonych z projektantami, są one ważną częścią omawianej publikacji. Można się z nich dowiedzieć o problemach projektowania, twórcy omawiają sposoby swojej pracy, opowiadają o tym, jak działają na trudnym polskim i również międzynarodowym rynku, jak stworzyć własną markę – odnosząc się krytycznie, mówiąc, jakie wartości nimi przy tym kierują.

Mimo znaczących już zmian w polskiej rzeczywistości, projektanci narzekają, mówiąc, że *ciągle dominują u nas marki zagraniczne: Okazuje się, że oprócz Warszawy, Poznania i Wrocławia, nie ma miejsc, do*

1. Album *Zaprojektowane, Polski design 2000–2013* Czesława Frejlich, Dominik Lisik, fotografie: Przemek Szuba, fot.reprodukcja: K.Saj
2. Katarzyna Kędzior, projekt *RE-design*, zestaw mebli z materiałów odpadowych, Pracownia Projektowania Mebla, prowadzący prof. W. Kowalski, Dyplom licencjacki 2012. Praca nagrodzona na Festiwalu „Przetwory”
3. Anna Bartoszek, *Pulpit na nuty*, Pracownia Projektowania Mebla, prowadzący prof. W. Kowalski, Mateusz Mirowski, *Siedzisko*, Pracownia Projektowania Mebla, prowadzący prof. W. Kowalski Jakub Wiśniewski, Piotr Kuczkowski, *Wizja Wypoczynku* – nagroda w konkursie firmy KLER Pracownia Projektowania Mebla, prowadzący dr hab. S. Figiel
Fot.2,3 czytaj strony 40–43

których można wejść i kupić polski design – zaznają Agata Kulig Pomorska i Paweł Pomorski.

Drugim ważnym rozdziałem książki jest dotyczący dziedziny transportu, jako tej, która rozwija się bardzo dynamicznie. Pomimo jednak faktu, że producenci polscy są bardzo konkurencyjni na rynku (niskie koszty, dobre wzornictwo), a kilka rodzimych przedsiębiorstw doskonale sobie radzi, wytwarzając produkty własnych projektów, które spełniają wysokie wymagania klientów zagranicznych, to *przeciętny Polak nie korzysta z tych osiągnięć wzorniczych. Miejskie firmy transportowe i koleje pozostają w rękach państwowych. Rozpisując przetargi na nowe autobusy i pociągi, kierują się ich ceną, a nie jakością.* Bartosz Piotrowski dochodzi tu do niezbyt optymistycznych wniosków, mówiąc, że wytwórcy to firmy prywatne, a kolej – instytucja państwowa... *Będziemy jeździć jak najtańszymi i najprostszymi pojazdami, bo tylko takie mają szansę wygrać przetarg. Brakuje jednolitej i mądrej polityki transportu, nakierowanej nie na potrzeby administracji, a pasażera oraz dostosowanej ściśle do naszych, lokalnych warunków, potrzeb i możliwości finansowych.*

Pomimo licznych trudności i konkurencji ze strony zagranicznych firm, udaje się nam coraz częściej je eliminować, a firmy dostrzegają, że skutecznym narzędziem konkurencji może być wzornictwo. Przykładem, jeśli chodzi o rynek urządzeń domowych, jest firma Amica, która odkąd postawiła na dobre wzornictwo, zaczyna konkurować również na rynkach Europy Zachodniej. Również produkcja lamp rozwija się dynamicznie, w odróżnieniu od szkła i ceramiki, które od wielu lat przechodzą kryzys. *Szkło i ceramika, chętnie wykorzystywane przez projektantów znajdujących zatrudnienie w licznych hutach i fabrykach porcelany w dużych zakładach znajdujących się zwłaszcza na Dolnym Śląsku, nie wytrzymały zmian własnościowych po roku 1989.* Na ich kondycję wpłynęły również czynniki zewnętrzne, jak np. konkurencja ze strony bardzo tanich dalekowschodnich wyrobów. Z tego powodu absolwenci szkła i ceramiki częściej od innych projektantów poświęcają się działaniom artystycznym.

W kolejnym rozdziale zebrano razem tkaniny, odzież i zabawki. Są to branże, których rozwój w Polsce nie jest aż tak dynamiczny. Produkcja tkanin, niegdyś dobrze rozwinięta gałąź przemysłu, tak jak w przypadku szkła i ceramiki, zostaje często

zastępowana importem produktów z Dalekiego Wschodu. Brak zatrudnienia w przemyśle, gdzie pracuje zaledwie kilku projektantów, powoduje, że reszta samodzielnie wykonuje krótkie serie produktów lub większe linie produkcyjne. Z kolei nasza branża modowa opisana została nielicznymi przykładami, choć jej rozwój jest znacznie większy, niż wskazywałyby zaprezentowane w książce przykłady.

Michał Łojewski trafnie podsumował rynek polskiego wzornictwa: *Jesteśmy mocno upośledzeni po okresie PRL-u. Chyba to, co fascynuje cudzoziemców, to właśnie fakt, że jesteśmy ziarnem, które dopiero kiełkuje i rośnie. Jak zwykle ma to swoje plusy i minusy, ale raczej nie sposób mówić o wyjątkowości polskiego wzornictwa. Nie mamy takiej tradycji, jaką mają Włosi, którzy wysłali design z mlekiem matek. Świadomość potrzeby dobrego projektowania buduje się latami, tego nie da się szybko osiągnąć. Nasza siła zawiera się w niebywałej dynamice i chęci rozwoju. Polacy łakną nowości i innowacji.*

Ostatnią część albumu autorzy poświęcili eksperymentom, przedstawili obiekty, które powstały z myślą nie o użyteczności, sprzedaży, czy zarobku, ale w celu prezentowania ich w muzeach i galeriach... najczęściej wykonane w jednym egzemplarzu, jako wypowiedzi artystyczne. Pokazani tu twórcy uważają się za projektantów, pracują dla przemysłu lub wykonują w małych seriach wyroby własnego pomysłu, a informację o ich dokonaniach można znaleźć także w innych rozdziałach tej publikacji. Projektanci nie zawsze w ten sam sposób podchodzą do wykonywanego zawodu. Niektórzy, jak np. Andrzej Śmiałek, uważają wzornictwo za usługę jak każdą inną, są dalecy od traktowania projektowania jako rodzaju twórczości.

Ciekawe zarówno pod względem merytorycznym, ale też wizualnym wydawnictwo jest godnym polecenia podręcznikiem dokonań polskich designerów. Może nie zawsze optymistycznie brzmiące wypowiedzi projektantów świadczą jednak o skoku milowym na polskim rynku wzornictwa i w zmianach świadomości naszych rodaków, dokonanych od czasów przemian politycznych z 1989 roku. Widać, że działania i wysiłki w promowaniu polskiego wzornictwa nie idą na marne i jest ono potrzebne oraz coraz częściej dostrzegane przez „zwykłego człowieka”, który jest, lub powinien być, głównym odbiorcą efektów prac projektantów. ■





MENDINI

Maestro del Design

02.12.2014-15.03.2015

Organizatorzy:

Akademia Sztuk Pięknych
im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu
Muzeum Architektury
we Wrocławiu

Kurator:

Dorota Koziara

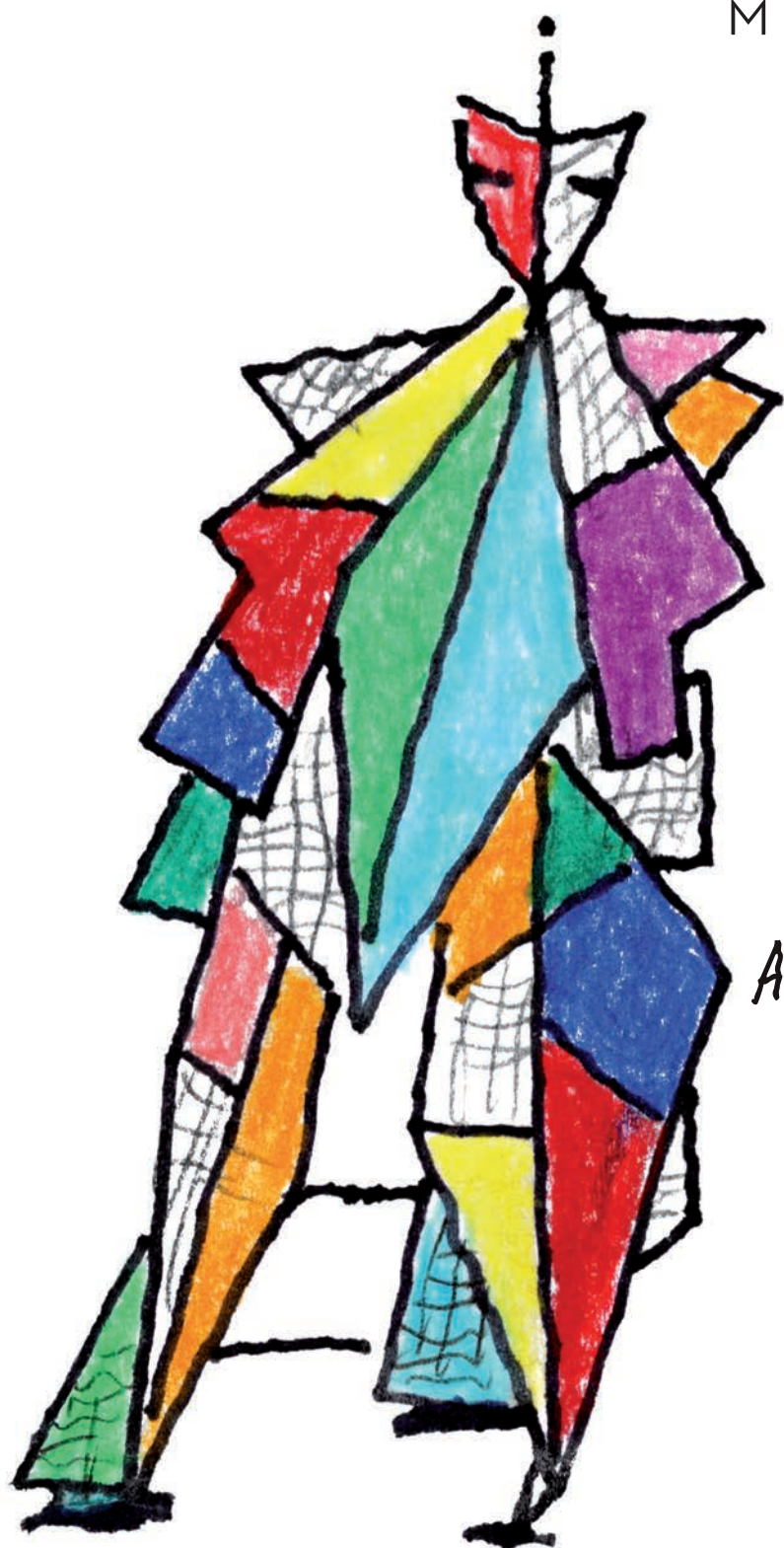
Miejsce:

Galeria NEON - CSUCI

Akademia Sztuk Pięknych
im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu
ul. Traugutta 21

Muzeum Architektury

we Wrocławiu
ul. Bernardyńska 5



A. mendini

ORGANIZATORZY



AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH
IM. EUGENIUSZA GEPPERTA
WE WROCŁAWIU



INTERNI60

PATRONATY HONOROWE

Minister Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

Prezydent
Miasta
Wrocławia

Ambasada
Włoch
w Warszawie



PARTNER



PATRONATY MEDIALNE



TVP2



TVP
KULTURA



GAZETA
WROCŁAW



ELLE



ELLE



fermat



RADIO
WROCŁAW

SPONSOR GŁÓWNY



KGHM
POLSKA MIĘDZ S.A.

SPONSORZY



ART HOTEL



GLASEN



IAM



FLASH+DQ



Flügger
farby



HASCO-LEK



HASTON



IMPEL



KEA



KRONO



LIBET



LUG



MasterCook



MOCHNIK



POLOMAX



SAMSUNG



Z&A



KAMIENIARSTWO
ZENON KOZŁOWSKI

Projekt dofinansowany ze środków Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego.



WROCŁAW 2016
Europejska Stolica Kultury

WOJCIECH WOJCIECHOWSKI

Te rzeczy

Nie sposób pominąć dziś wzornictwa – istotnego, namacalnego elementu kultury i życia codziennego. Jean Baudrillard napisał kiedyś, że to przedmiot, a nie podmiot stał się naszym lustrem. Mało tego, tylko nam się zdaje, że robimy przedmiotowi zdjęcie, podczas gdy to on pragnie być sfotografowany, a my jesteśmy jedynie figurantami, uzmysławia nam francuski filozof kultury. Tym bardziej istotna staje się w tym kontekście książka *Język rzeczy* Deyana Sudjica.

Dizajn ma znaczenie. Wyznacza role społeczne, uwypukla cechy narodowe, stwarza pozory, wciąga i wyklucza. Zawieramy wzornictwu, gdy określa płęć przedmiotu. Zatem nic dziwnego, że dizajn to kod, który powinniśmy zgłębiać, jeśli chcemy mieć szansę zrozumienia współczesnego świata, pisze autor. Sudjic nie nadaje jednak projektowaniu aury boskości. Przecież za każdym przedmiotem stoi człowiek – projektant, producent, pracownik fabryki, a wszyscy działają w ramach systemu opartego na konkretnych, często brutalnych mechanizmach rynkowych. Owszem, dizajn jest emanacją nowych idei i zdarza się, że ma istotny wpływ na ludzkość, ale zdaniem autora, jest także niekiedy cynicznym procesem zamiany poważnych przedmiotów w pretensjonalne gadżety dla dorosłych.

Sudjic, dyrektor Design Museum w Londynie, błyskotliwie i lekko, ale niezwykle kompetentnie ukazuje nam, czym jest dizajn. Poznajemy najważniejszych przedstawicieli wzornictwa – zaczynając od Williama Morrisa, kończąc na głównym projektancie produktów Apple'a, Jonathanie Ive. Otrzymamy się także o konfekcje Armaniego i Prady, poznajemy klimat pokazów mody i butików, by na końcu znaleźć się w nowojorskim MoMA.

Można powiedzieć, że autor *Języka rzeczy* staje się swego rodzaju egzorcystą, który kapitalnie odczarowuje wszelkie znaczenia, kształty, strategie i poczynania artystów. A wszystko składa się na bezustannie trwającą grę, w której stawką są zarówno emocje, jak i zawartość portfela. Dlatego *Język rzeczy* może okazać się nie tylko ważnym kompendium wiedzy o sztuce dizajnu, ale początkiem jakże bolesnej terapii wychodzenia z nałogu konsumpcji dla każdego homo consumens. ■

Deyan Sudjic

Język rzeczy. Dizajn i luksus, moda i sztuka. W jaki sposób przedmioty nas uwodzą?

Tłum.: Adam Puchejda

Wydawnictwo Karakter

Kraków 2013



WOJCIECH WOJCIECHOWSKI

Bałagan nasz powszechny

Żle ma się przestrzeń wokół nas. Najnowsza książka Filipa Springera *Wanna z kolumnadą. Reportaże o polskiej przestrzeni* uzmysławia, że w kwestii planowania przestrzennego spadliśmy na samo dno.

Normą w skali całego kraju stało się „lekarstwo na szarość”, czyli pomysł na dotychczasową kolorystykę blokowisk z epoki PRL, tęczowym koszmar, określany przez Springera jako „pastelozą”, którą ochlapano wieżowce z wielkiej płyty. Miało być lekarstwo, a został wyhodowany wirus. Zdumiewająco bezczel-

na dewastacja przestrzeni trwa jednak w najlepszej formie także wtedy, gdy całe kamienice są nielegalnie zasłaniane wielkoformatowymi siatkami reklamowymi. Na dzień dzisiejszy cała nadzieja tylko w ruchach miejskich lub aktywistach-partyzantach, walczących przy blasku księżyca z nielegalnie zawieszanymi ogłoszeniami i banerami reklamowymi. Tutaj książka Springera przeraża się niemal w wojenną opowieść i sami chcemy wyruszyć na taki front, aby zaważyć o estetykę miasta. Podobnie jest z górskim krajobrazem, zasłanianym nie tylko rekla-

mami, ale również takimi arcydziełkami, jak hotel Tadeusza Gołębiewskiego w Karpaczu, który ewidentnie szpeci.

Z książki Springera, w której autor na konkretnych przykładach opisuje dewastację naszej przestrzeni, wyłania się także niebywale prawdziwy obraz polskiego społeczeństwa, które w pewnym momencie pokochało płoty i zamknięte osiedla. Lista grzechów jest oczywiście dłuższa i tym samym gwałt na polskiej przestrzeni nie ma końca, ale jak stwierdza sam autor, *nikogo to nie obchodzi*.

Reportaże składające się na *Wannę z kolumnadą* są lekturą wstrząsającą, ponieważ jest to tak naprawdę opowieść o kraju, w którym przestrzeń publiczna została zwyczajnie sprzedana. Springer poprzez swoje reportaże pyta, kiedy dotrze do naszej świadomości, że przestrzeń wokół nas należy nie tylko do aparatu władzy, deweloperów i reklamodawców, dla których liczą się wyłącznie kryteria rynkowe, ale także do nas, zwykłych mieszkańców miast. Pytanie tylko, kiedy rewolucja stanie u bram naszych miast i sytuacja ulegnie zmianie. Kto wie, może nigdy? ■

Filip Springer

Wanna z kolumnadą. Reportaże o polskiej przestrzeni,

Wydawnictwo Czarne 2013



BOŻENA KOWALSKA

Jan Berdyszak 1934-2014

Był wielkim artystą. Był wybitnym, niezastąpionym pedagogiem. Był indywidualnością niezwyklej formatu i twórcą o niespotykanym potencjale energii kreatywnej i wynalazczości. Zawsze daleki od powszechnie przyjętych konwencji we wszystkie dziedziny, którymi się zajmował, wnosił nowe, odkrywcze propozycje.

Tak było ze scenografią i teatrem, z którymi wkrótce po studiach malarskich i rzeźbiarskich zetknął się po raz pierwszy w 1961 r. w poznańskim teatrze „Marcinek”. Teatr był zresztą jednym z problemów, z którymi z upodobaniem i sukcesami zmagał się potem do końca życia: od rozpoczętej w 1962 r. współpracy z „Teatrem 5” Stanisława Hebanowskiego, gdy w scenografię wprowadzał niestosowane przez innych, naturalne materiały jak słoma; poprzez szereg scenografii realizowanych w Poznaniu, Gdańsku, Wrocławiu, Ankarze etc. I potem, poprzez integrujące teatr i plastykę *Pytanie o teatr* – instalację z ziemi, szkła oraz czarnych i białych krzesel w 1986 r. w Katowicach w czasie I Spotkań Wizji i Plastyki, czy *Siedem pytań o teatr* dwa lata później na II Spotkaniach katowickich. Aż po realizację *Powłok* prezentowanych na XVIII Międzynarodowym Festiwalu Sztuki Lalkarskiej w Bielsku-Białej, gdzie pustymi, czerwonymi trykotami baletowymi, rozpiętymi w przestrzeni i swobodnie rzuconymi na podłogę, stawiał pytanie o problem nieobecności i wypełnienia, wnętrza i zewnątrz potencjalności i bezwładu.

Berdyszak nie tylko wpływał swoją sztuką na innych twórców, zwłaszcza młodego pokolenia, a szczególnie na studentów, w których procesie edukacji miał istotny udział, podobnie jak w funkcjonowaniu uczelni, gdzie był profesorem, prorektorem, a potem senatorem. Ale jego oddziaływanie miało szerszy zasięg. Przez wieloraką: organizacyjną i doradczą działalność w środowiskach plastycznych Polski uczestniczył bowiem w kształtowaniu życia artystycznego całego kraju.

Jednak najważniejsze z jego osiągnięć-odkryć dokonały się w sztuce. Jednym z nich było wprowadzenie w malarstwo, w sposób dotąd niespotykany, przestrzeni-pustki. Gest malarski ją tylko wyznaczał, wycofując się na plan drugi. Tak było we wczesnych pracach jak *Koła podwójne* czy *Aperio Tibi*, *Obrazach potencjalnych* i *Obrazach koncentrujących*, *Speculum* czy *Passe-par-tout*, czyli przez cały ciąg twórczości. Pisał artysta: *Spośród wszystkich bytów dwa są niezniszczalne, może dlatego, że egzystują wyłącznie jako procesy i względności, a są nimi czas i przestrzeń. Pustka przestrzeni posiada przewagę nad wszystkim. Skoro nie można jej zniszczyć, tak jak można zniszczyć życie, przedmioty czy formy* [1]

Także w pracach rzeźbiarskich kreował Berdyszak przestrzeń-pustkę, wytyczając ją rysunkiem metalowych prętów i taśm we wczesnych „Rysowanych” z lat sześćdziesiątych czy kształtek lub krawędzi szyb w późniejszych „Przezroczystych”. Sięgał po materiał szkła, bo jest przedmiotem, a jakby go nie było, bo niewidzialne, choć trwałe, nieprzeniknione, choć niewidoczne, przezroczyste, lecz w odbiciu zbierające wszystko wokół. Ale przede wszystkim otwiera pustkę przestrzeni nie grodząc jej oczom. Jak pisał: *Wyznaczone miejsce jako puste w kontekstach artystycznych i innych daje możliwość łączenia „teraz” z poczuciem pierwotności. Ta łączność jest szczególnie istotna w sztuce o problematyce wszechogarniającej, łączącej: wiem i nie wiem, jest i nie ma, tak i nie* [2]. A to była właśnie problematyka Jana Berdyszaka: stany i wartości pograniczne, to, co między materią a immaterialnością, co przeczone a nieosiągalne, mgnienia odczuć i myśli, które jeszcze nie zdążyły się sformułować a już znikły. Ten obszar problematyki mało uchwytnej, ale dojmująco obecnej w intelektualnym i duchowym życiu myślącego człowieka – choćby dlatego, że w znacznej mierze kształtował sztukę artysty – był nader istotny.



Jan Berdyszak w pracowni
fot. M. Sienkiewicz

On też prowadził do drugiego z jego najważniejszych osiągnięć-odkryć, nota bene z owym pierwszym, tu omówionym, integralnie związanego: do skoncentrowania uwagi na tym, co marginalne, o co nikt się nie upomina, bo obce powszechnie kulturowym zainteresowaniom. U Berdyszaka rozwijała się ta tendencja do szczególnego respektowania marginalności od *Kół podwójnych*, gdzie elementy namalowane były mniej ważne niż wycięta w obrazie pustka, przez *Fragmety jako całości radykalne* i wszystkie rodzaje „Passe-par-tout”, aż po „Reszty” i „Reszty reszt” z ostatnich lat życia artysty. *We wszelkich procesach mamy do czynienia z ciągłym powstawaniem reszt – pisał twórca w 2009 r. – a także z ciągłym tworzeniem*

się reszt i reszt z uprzednich reszt (...) Reszty istnieją pośród istnienia jak poznanie między poznaniem [3].

Istotnych osiągnięć-odkryć Berdyszaka, niezwykle ważnych – zwłaszcza w czasach zaniku wszelkich kryteriów wartości – było wiele. Dwa spośród nich, wymienione tu i opisane, w procesach ich rozwoju i przemian dają się śledzić przez całą pięćdziesięcioletnią twórczość artysty. Stąd ich szczególne wyakcentowanie. Ale Jan Berdyszak ze swą niestrudzoną i płodną wyobraźnią, a przy tym imponującą pracowitością stworzył nowatorskich, odkrywczych form realizacji tak wiele, że nawet próba ich podsumowania jest nieosiągalna. Stosował rozmaite materiały i sposoby ich zestawień: jak ciężka belka utrzymująca swoim naciskiem szklaną tafle przygożdżoną do ściany, jak belki okaleczone wbitymi w nie odłamkami szyb, jak instalacje z czarnej folii, siana i błękitnych diod albo z kamieni i szyb czy z darni, lin i szklanych rurek etc., etc.

Co wszakże najistotniejsze w twórczości artysty, co najdobitniej określa jego niepowtarzalną indywidualność i co go różni od znacznej większości kolegów – to stosunek do własnej twórczości. Nie była ona kontynuacją działalności poprzedników. Wywodziła się z odmiennych źródeł. Stanowiła wizualizację rozważań artysty dotyczących pojęć najbardziej ogólnych i wyabstrahowanych, zagadnień filozoficznych, choć także problemów sztuki. Fragmenty tych rozważań notował na kartach swoich szkicowników.

Największą zasługą Berdyszaka było, że każda z jego prac: obrazów, rzeźb, instalacji czy projektów – niezależnie od czynnika estetycznego, który negował – ma sens, zawiera określone przesłanie dla odbiorcy, jeśli nawet hermetyczne.

Zaskakująco oryginalnością i głębią refleksji myśliciel-intelektualista, w tym właśnie obszarze, co stanowi wyjątkową rzadkość, znajdował inspirację i powód twórczy. Zanotował kiedyś: *Istotne twórczo jest dopiero to myślenie, które znajduje się ponad przyczyną i skutkiem. To, co istotne twórczo jest wolne od deklaratywności. Istotne jest. Istotne jest i hermetyczne* [4].

Był filozofem. Interesowały go zagadnienia o charakterze uniwersalnym. Forma powstawała w jego sztuce jakby „po drodze”, podporządkowana całkowicie myśli. A że myśli odbiegały bardzo daleko od przeciętności i przyjętych schematów – także formy w jego sztuce nie miały sobie podobnych.

Mało kto dał sztuce tak wiele, jak to uczynił Jan Berdyszak. Przez wiele dziesięcioleci wydawało się nieprawdopodobne, by mógł kiedyś odejść. A teraz go zabrakło. ■

1 J. Berdyszak, *Szkicownik 1970*.

2 ten sam, *Szkicownik 1975*.

3 ten sam, *Szkicownik 2009*.

4 ten sam, *Szkicownik 1982*.

ELŻBIETA ŁUBOWICZ

Pamięci Jerzego Lewczyńskiego

2 lipca 2014 zmarł Jerzy Lewczyński. Bez wątpienia była to osobowość numer jeden dla polskiej fotografii. Wprowadzona przez Niego koncepcja „antyfotografii” (razem ze Zdzisławem Beksińskim i Bronisławem Schlabsem) oraz własna idea „archeologii fotografii” otworzyły przed obrazem fotograficznym nowe możliwości wyrazu, kierując język polskiej fotografii i jej estetykę na nowe drogi.

W chwili śmierci Jerzy Lewczyński miał 90 lat, przeżył więc wiele, a we własnych doświadczeniach od wczesnej młodości towarzyszyła Mu fotografia. Była

poddana autorskiej oryginalnej koncepcji. *Nysa – nasze powiększenie* z 1971 roku, oparta na cudzym zdjęciu dokumentującym podróż na Ziemię Zachodnie uchodźców z zagarniętych przez Sowiety Kresów, stała się najbardziej syntetycznym, jakie zaistniało w polskiej sztuce, ujęciem tamtego momentu w historii.

W „Negatywach znalezionych na strychu” Jerzy Lewczyński odkrywał niepowtarzalną wartość tego fotograficznego „półproduktu”, jakim jest negatywo-wa klisza. Pokazywał, że ten ukrywany zwykle nośnik zdjęcia jest bezcennym materialnym śladem światła,

które dociera do nas z innego czasu, przywołując nieistniejący już świat. W latach panowania sztuki konceptualnej, kiedy dominowało czysto użytkowe wykorzystanie fotografii jako dokumentu, a Włodzimierz Borowski przewiercał oczy swojego portretu wiertarką, ten niespełna pięćdziesięcioletni wówczas artysta podnosił z chodnika upuszczony negatyw pamiątkowego zdjęcia i prezentował go na powiększeniu jako unikatowy przedmiot-relikwię, wraz z rysami powstałymi pod nogami przechodniów.

Nigdy nie nazywał siebie artystą, choć był nim niewątpliwie. Gdyby miał określić siebie jako fotografa, podpisałby się pewnie pod zdaniem André Kertésza: *Jestem amatorem i zamierzam pozostać nim do końca mojego życia*. Obaj podobnie traktowali fotografię: jako sposób refleksji nad światem, życiem i sobą, dokonującej się poprzez obrazy. Nie narzędzie pracy, ale część własnego życia. Najszlachetniejszy rodzaj amatorstwa – którego to słowa źródłem jest łacińska nazwa miłości.

W tej postawie amatora Jerzy Lewczyński był prawdziwym, oryginalnym i nowatorskim artystą, „przy okazji” swoich obrazowych przemyśleń przecierającym nowe szlaki dla nowoczesnej fotografii. Poszukując najlepszej formy dla dokumentacji polskich i ludzkich losów, odkrywał nowe koncepcje estetyczne.

Był też mądrym, skromnym i serdecznym człowiekiem. Ze szczególną uwagą pochylał się nad fotografiami młodych adeptów tej dziedziny. Teraz już Jego osoba zostanie z nami tylko w opowieściach i w fotografiach. W przypadku Jego autorskiej fotografii to „tylko” oznacza bardzo wiele. Jest w nich zakłęte Jego uważne spojrzenie i głęboka empatia wobec przeżyć spotykanych ludzi. W jego obrazach stają się one przeżyciami każdego z nas, poruszając swoją prawdą do głębi.

Czujemy, że wciąż na nas, Jurku, patrzysz swoim pełnym spokojem i ciepłą wzrokiem, ze zrozumieniem i akceptacją dla tego, czym każdy z nas jest w swojej duszy. ■



dla Niego naturalnym narzędziem zapisywania własnych obserwacji, myśli

i uczuć. Zawsze dotyczyły one losów zwyczajnych ludzi, które, tak jak Jego własne życie, wpisane były w historię oraz zastaną sytuację społeczną i polityczną. W Jego oczach i dłoniach trzymających aparat banalne widoki codzienności przemieniały się w metaforyczny dokument ludzkich losów. Rosnący z czasem zbiór zdjęć utworzył epicką opowieść o ludziach żyjących w Polsce w drugiej połowie XX wieku.

W latach 50. uprawiał „fotografię człowieka bez człowieka” – znajdując wokół siebie obrazowe symbole wzięte z otaczającej go zwyczajnej rzeczywistości. *Ukrzyżowanie* i *Koszula*, z pozoru jedynie dokumenty okruczeństwa życia, stawały się wraz z upływem czasu coraz bardziej przejmującym świadectwem tamtej epoki. Dalekie metafory powstałe z zestawienia ze sobą surowych dokumentalnych kadrów na „Pokazie zamkniętym” w Gliwicach w 1959 roku uświadamiały siłę wyrazu zwykłej reprodukcji rzeczywistości, kiedy zostanie

Jerzy Lewczyński w trakcie wykładu

JEDNO PRZEZ DRUGIE

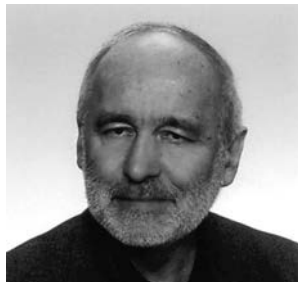
Śledząc przemienne dzieje sztuki, można bez trudu zauważyć w nich charakterystyczną dialektykę następstw: o b r a z ó w, r z e c z y, i d e i. Wystarczy na przykład spojrzeć bardzo ogólnie na historię malarstwa. Odnajdujemy w niej istotne życie obrazów tworzonych w kręgu oddziaływania określonych idei, a potem koncentrowanie się na samym obrazowaniu, już bez odwołań do zewnętrznych znaczeń. I jeszcze później widać, jak przebijają przez malarstwo przedmiotowość „malowideł” (termin z Romana Ingardena), co wyraźnie manifestują znane od wieków tzw. obrazy sztalugowe. W skrajnych XX-wiecznych formach mogły to być dzieła unistyczne, konkretyzyczne, zerowe, monochromatyczne czy strukturalne, programowo akcentujące to, że są obiektami sztuki pozbawionymi odniesień do tzw. przedstawiania czy abstrahowania. W przeciwieństwie do fresków lub graffiti (które w zasadzie bywają „uwięzione” w danych miejscach), obrazami sztalugowymi można manewrować jako (pomalowanymi) przedmiotami: wziąć pod pachę, przenosić, przewozić, (czasem wykradać, a często z pietyzmem przemieszczać w białych rękawiczkach), wystawiać na aukcjach, dodawać nowe ramy, umieszczać w coraz to innych kolekcjach itd. Także i rzeźby nieraz akcentowały swą przedmiotowość (zaznaczanie własnej realności – patrz *Manifest realistyczny* Nauma Gabo i Antoine Pevsnera z 1920 roku). Dość manifestacyjnie podkreślono w 2005 znaczenie podwójności wielu znaczących dzieł rzeźby jako part sculptures – part objects (Helen Molesworth).

Gdyby natomiast próbować opisu bezpośredniej obecności rzeczy w sztuce, można byłoby zauważyć m.in.:

- a) dzieła obejmujące p o j e d y n c z e przedmioty, albo też skupiające nas na tym, że same są przede wszystkim jednostkowymi obiektami,
- b) prace będące aglomeracjami k i l k u lub wielu rzeczy.

Ciekawą odmianą wersji b) byłyby przy tym propozycje sztuki nie tylko zestawiające pewną ilość (często np. jednorodnych) przedmiotów, ale i to, że one same sobą formują nowy przedmiot „definiowany” przez swe jednostkowe elementy. Byłyby więc niejednokrotnie już opisywane „obiekty obiektów” czytane niejako metonimicznie „jedne przez drugie”. W malarstwie, rysunku czy grafice mieliśmy przykłady odwzorowań wpisanych w siebie wyobrażeń układających się w nowe wyobrażenia. Już manieryzm (Giuseppe Arcimboldo) dostarczył jakichś wzorów. Natomiast w XX w. na uwagę zasługiwałyby m.in. paradoksalne grafiki Cornelisa Eschera, a w ostatnich latach np. rysunki Michała Jędrzejewskiego z ich wielopiętrowym często wpisywaniem wyobrażeń w siebie nawzajem.

Powszechnie znane dzieła wykorzystujące pojedyncze rzeczy mieszczą się w kręgu propozycji ready mades Marcela Duchampa czy obiektów-komentarzy baronowej Elsy von Loringhoven. Raz po raz wyróżniał je surrealizm jako objets trouvés. Do znalezienia byłyby w Arte Povera, a także na przykład w twórczości Zbigniewa Warpechowskiego (prasa introligatorska jako *Nic*, 1973), czy Jeffa Koonsa (dwa odkurzacze w New Shelton mokry/suchy piętrowo, 1981). I tu można powiedzieć, że prawdziwie u d a n y wybór pojedynczego obiektu i dokonanie radykalnej zmiany jego funkcji (np. poprzez charakterystyczne ustawienie, nową nazwę itd.) bywa czymś b a r d z o r z a d k i m i to mimo tego, że tak wielu artystów podejmuje tego typu próby. Nie bez powodu pisuar Duchampa przez dłuższy czas był na pierwszym miejscu najbardziej wyróżnianych dzieł XX wieku. Było tak, bo w swej prostocie i ironii przewyższał całe terytoria



uzurpacji i przeinterpretowań u wielu innych w ich pracy nad rzeczami. Pozorna łatwość użycia obiektu („każdy to może zrobić, proszę pana”, jak mówi tzw. szczerzy odbiorca) jest tu zmyłką. Bo istotnie, bardzo duże są możliwości atrakcyjnego użycia zaszuszonej paszczy rekina, starego szyldu, fragmentu „ciekawej” skały i pukla włosów. Ale w tysiącach takich przypadków więcej jest poczucia „osobliwości” w duchu pamiątkarstwa, turystyki czy kultu celebrytów niż tego co niesie istotność i ironia widoczne np. u Roberta Gobera czy Mony Hatoum.

Wielka rodzina assemblages będących nagromadzeniem i zestawieniem przedmiotów świadczy o trwałych zainteresowaniach artystów od XIX-wiecznych „sztuk niezbornych” poprzez działania dadaistów i neo-dadaistów, nowych realistów (tu Arman mógłby być uznany za „króla” akumulacji). W końcu na uwagę z tego punktu widzenia zasługują dzieła konceptualistów aż po współczesne nam rozwiązania instalacyjne, post-medialne czy partycypacyjne. W sztuce polskiej mieliśmy dominujące przedmioty takie jak np. „przeszkadzająca” *Maszyna aneantyzacyjna* Tadeusza Kantora, kpiarskie *Pojemniki pamięciowe* Zbigniewa Makarewicza, komasacje w serii „Zjednoczony świat” Jarosława Kozłowskiego czy zmistyfikowane gadżety u Jerzego Kosalki. Nie należałoby tu pomijać też znanych w sztuce światowej artystek „rzeczy” – takich jak mistrzyni obiektów przechodzonych Chohreh Feyzjdjou czy używająca tekstyliów Kim Sooja.

I tu dochodzimy do wspomnianych już powyżej „obektów w obiektach”. Przy jednej z ciekawszych odmian tych poczyniń (dziwnym trafem mocno obecnej u artystów w Azji) w grę wchodzi szczególnie przypadek kolekcji przedmiotów sycących się spiętrzoną ideą „jedno przez drugie”. Swym rozlicznym aglomeracjom utensyliów metalowych (najczęściej garnków) Suboth Gupta nadaje często charakter iluzyjnych gier. Poprzez zestawy pięknych, tradycyjnych obiektów pozostałych po lawinowo niszczonej starożytności, Ai Wei Wei zadaje władcom swojego kraju niezbyt przyjemne pytania o prymitywną modernizację. W podobnym sensie można zastanawiać się nad niepozbowionymi ważnymi pytaniami kolekcjami prawdziwych i spreparowanych obiektów niezawodnego instalatora – Roberta Kuśmirowskiego.

Przy posługiwaniu się realnymi rzeczami, dla formowania dzieł sztuki istnieje pewnego rodzaju kryterium „zgodności”, czyli materialnej spójności tych a nie innych przedmiotów. Ważne jest nadanie przedmiotom nowego statusu, ale przy założeniu ich binarnej percepcji ze strony odbiorców (1 – identyfikacja pierwotnej funkcji, 2 – odczytanie kontekstu dzieła). Z modernistycznego punktu widzenia, nawet jeśli przedmioty są z masowego obiegu, powinny być do pewnego stopnia „same sobą” tj. nie uderzać nas egzotycznością czy materiałowym „przekłamaniami” (np. zamianą aluminium na plastik itd.). Natomiast w postmodernizmie jest inaczej: tu mamy już swobodne „translacje”. Zarówno dzieła kolejnych mutacji pop artu, jak i np. wytwory drukarek 3D uruchamiają idiosynkrazję wykorzystania tworzyw. To na tej bazie materialowej wymienialności rozszerzają się gry określania obiektów „jednych przez drugie”. Gdyby nawiązać do semiotyki, można byłoby przypomnieć to, jak znaki generują znaczenia poprzez interakcje. Łańcuchy znaczonego i znaczącego tworzą się poprzez wielość elementów. To tak jak z obiektami w metonimicznych instalacjach. Zgodnie z zasugerowaną na wstępie dialektyką obrazów, rzeczy i idei, przez „przedmioty w przedmiotach” owych instalacji możemy otworzyć się na nowe pytania o terytoria idei. ■

p. 4 Bożena Kowalska

Sakralizacja i desakralizacja przedmiotu

w sztuce

Sacred and desecration of art objects

The shapes of birds' wings, leaves and other natural forms used to be considered as connected with transcendent power. Even now, there are different taboos and fetishes. They are believed to contain magical powers. 'Big stones' or menhirs are widely distributed across Europe, Africa and Asia and are most numerous in Western Europe. Some menhirs have been raised next to buildings that often have an early or current religious significance. These are sites of ancient religious ceremonies, sometimes containing burial chambers. 'Found objects' of strange shapes were slowly replaced by hand-made objects. Both found and hand-made objects were venerated as sacred objects. Today, many statues and paintings, shrines, churches and different objects are also considered as sacred. Aesthetics connected with the objects changed while the

p. 10 Sławomir Magala

Rzeczywistość permanentnie przeprojektowywana

Permanently over-designed reality or why we

should love industrial design

Industrial design play more and more important role in our everyday life. I believe that our environment is being constantly repaired and the sign 'under construction' appears more and more often on Internet pages. We endlessly remodel our institutions. However, we are still unable to deal with our moral obligations such as proper evaluation of genocide in the 20th century and other crimes by political regimes. Russian, Chinese and North Korean media which serve official propaganda should undergo moral disinfection. People in those countries should again feel as citizens. Also, they should be able to be the designers of their social environment. Industrial design should be considered as the language of social change. Crowd-sourcing and similar methods

p. 15

Kama Wróbel

O tzw. przedmiotach gotowych w sztuce

najnowszej

On so called every-day objects in modern art

Objects of everyday use are often re-used by contemporary artists. Many things that are considered as trash and thrown away by their owners, are picked up by artists and considered as valuable artistic material. Artists are eager to find meaningful contexts for things which lost it in the process of their normal exploitation. Re-used everyday objects play the same role in art as ready-made objects. Artists use them as parts of assemblages, installations, sculpture, trash art, etc. Such artists as Duchamp, Ernst, Dufrenoy, Schwitters, Rosenstein, Hasior and Kantor combined different media and different objects in order to form three-dimensional collages. At the 4th Biennial of Out-of-Site Art, the artists concentrated on the form of a bicycle. The exhibition was organized in Wrocław in cooperation with the French association ('Kraft'). The show might

p. 44 Beata Ludwiczak

Oryginalność i prostota rozwiązań

Originality and simplicity

In 1966, the Academy of Fine Arts in Wrocław opened the Workshop of Industrial Design, which a year later became the Institute of Industrial Design. Krzysztof Meisner, a renown designer from Warsaw, started cooperating with the academy and its institute. In 1972, they started cooperation with the Truck Factory in Starachowice and in Jelcz. Meisner initiated the project for urban development in Koszalin and the project was conducted by Włodzimierz Dolatowski, Waclaw Kowalski, Mieczysław Pirog and Paweł Szcęćka. Dolatowski and Jędrzejewski worked on several other projects including washing machines and refrigerators. The institute established many contacts with different companies. Currently, there are

fact that they were sacred did not change throughout the ages. There was a division between sacred and non-sacred objects. In the 16th century, some hobbyists started collecting 'curious objects' and they organized 'curiosity chambers'. Also, even today, there are objects which are considered as 'bringing luck' or 'bringing bad luck'. In the 20th century, artists started producing their own visual reality based on non-object-like forms. Kupka's 'Nocturne' was built of vertical, straight lines (1910). Kandinsky's first untitled watercolor (1910) was the first abstract painting. Lacasse produced a series of abstract pastels. In 1911 and 1912, many artists followed their example. In 1913, in his studio Duchamp mounted a bicycle wheel upside down onto a stool, spinning it occasionally just to watch it. It is often assumed that the Bicycle Wheel represents the first of Duchamp's "Readymades". He started social-artistic revolution which changed millennia-long art trends. He believed that by simply choosing the object (or objects) and repositioning or joining, titling and signing it, the object became art. He challenged conventional notions of what is, and what is not, art. In the 1960's, the phenomenon spread on the global scale. Pop-art, installations, happenings and conceptual art flourished in the 20th century. The trends were accompanied by disintegration of values and ideas.

include some potential for changes. Design plays crucial role in culture. Culture is neither an ideal, self-governing reality, and nor it is a kind of fiction. We must remember, however, that when we say 'culture', we should keep in mind its different aspects, for example, its connections with communication and symbolism. Different social groups should be able to communicate with each other while using understandable language. Based on dialogues, they should be able to cooperate even on the levels of competition and confrontation. There are symbols which 'speak' and 'mobilize', and there are symbols which do not play positive roles. The symbol of the Cross, for example, motivated people who demonstrated in Poland in different political situations. The symbol of pig's snout only reveals primitive thinking of its user. Politicians who use gimmick props face rejection of their ideologies. They cheat not only their audience but also themselves. Technological development based on adequate design might contribute to positive social development. Not all the revolutions and upheavals must end as the triumph of oligarchs and criminals. In order for that idea to succeed, we must re-design social, cultural and scientific communication.

be considered in terms of glorification of 'the bicycle culture'. Chris Gilmour showed a piece of sculpture made of cardboard. It was entitled 'Bike (motor assist)'. Gavin Turek showed a four-wheel vehicle entitled 'Hi 4'. Koebberling and Kaltwasser combined car parts. Dormeuil showed 'Centre Project Panopticon' and Minakawa a series of photographs. Jones showed 'Perfect Vehicle'. Sayaki Ganz uses plastic and metal objects as parts for her silhouettes of animals. Sewell, Corbett Schnidell and Beinart produce similar objects made of trash-toys. Bradford follows their example. Miłosz Flis represents young generation of Wrocław artists. He is interested in formal and technological experiments. Ha Schult is one of the most important trash-artists. He built installations entitled 'The Trash People', 'Beach Garbage Hotel', 'Broken Dreams', 'Real Tableau' and a 'Biokinetic' series. The LUXUS Group produced objects which included humorous elements. Kawamata showed his 'Chair for Abu Dhabi' in Dubai. Wynne, Weiwei, Danis and Emin build installations. Pras was inspired by popular images such as portraits of Mao and Louis the 14th. Antek Wajda believes he 'rehabilitates used objects'. Tim Noble and Sue Webster specialize in producing light-and-shadow effects: only the shadows of their installations reveal the images planned by the artists.

six workshops at the institute (product design, transportation, visual communication, tools, everyday-use objects and kinetic workshops). Teachers and their students receive awards for their projects from domestic and international competitions (Opel-Vauxhall Cardesigns Interactive Design Competition, Premio Lissone Design – Street Furniture, Design Concepts, Car Design Insight, etc). The group of designers who received recognitions includes the following artists: Marcin Usarek, Wiktoria Lenart, Justyna Szymczak, Mateusz Wowk, Kamil Laszuk, Justyna Antosik, Milena Włodarczyk, Jarosław Kowalczyk, Konrad Cholewka, Ewa Przybyła, Alicja Palczewska, Magdalena Jędrzejewski, Wiktoria Lenart, Maria Zając, Łukasz Muszyński, Katarzyna Matynia, Agata Danielak-Kujda, Włodzimierz Dolatowski, Jan Kukuła, Piotra Jędrzejewski, Piotra Stocki, Marek Antczak, Grzegorz Rozwadowski, Wojciech Wesolek, Krzysztof Kubasek, Adam Gacek, Marta Płonka and others.

Janusz Krupiński

Design dominantq kultury

Design as cultural dominant.

The case of post-mythological theory of design

Design includes broad meaning. I will use it in the context of artistic, cultural and humanitarian inspirations. I will try to answer the following question: Does myth and mythologies influence design?

More and more, art resembles design. The lower art gets, the more it reveals design-like qualities. The trends considered as 'postmodernist trends' include commercialization and popularization of art, the mélange of media, languages, images and forms. The postmodernist art is like design. However, not all the artists follow those trends. The artists who search for artistic truth are not enslaved by postmodernist trends. They are not contract such diseases as 'outrunning' and/or 'topicality'. They are not interested only in themselves and their art, but rather - they are interested in 'what comes through'. Without rules and principles – everything can be considered as art and everybody can be considered as artist. Freewheeling does not include principles. Especially, it is against the principle of 'By their fruits ye shall know them'. Project-making is connected with practical-and-useful arts. However, there are ill-designed objects. They are like Pandora's box. They are mercantile objects designed by industrious people who do not care about their true value. People who design them, follow the single idea that 'only the objects which can be sold include any value'. That myth is dangerous. Professing that kind of mythology contributes to forming the cult of objects. Art based only on mercantilism is not art; it is a form of design. It is a game deprived of any seriousness. It is a fallen art. This is a tragic theme of failed ambition which contains similarities to that of ancient myths.

Dorota Koziara

MENDINI – Maestro del Design

Mendini – Maestro del Design

Alessandro Mendini receives a degree honoris causa from the Academy of Fine Arts in Wrocław. The academy organizes an exhibition of the designs by Alessandro Mendini and Atelier Mendini, which he established together with his brother, Francesco. Alessandro Mendini is an Italian designer and architect. He is interested in graphic art, furniture and interior design, painting and architecture. He played an important role in the development of Italian postmodern design. He combines different cultures and different forms of expression. He wrote articles and books. He teaches at the University of Milan. Together with his brother, he worked on the design of the metro in Naples. In big underground hallways, they located art galleries. He invited many renown artists to participate in the project. Journalists from foreign television stations considered Naples metro project by the Mendini brothers as the most beautiful and the most thoughtful metro project in the world. An earlier big project by Atelier Mendini was connected with the Groninger Museum in Holland. Alessandro Mendini organizes many important events connected with global design. He is a curator of art and design exhibitions. For a number of years, he was a director of the Casabella, MODO and Domus magazine. He was a consultant for such companies as Alessi, Swatch, Bisazza. He believes that empathy is one of the most important factor in commercial design. Two of his basic ideas are essential for understanding of his work: design today must be aware of its position within a nexus of existing ideas and images and it can only be expressed externally and on the surface of things, if it is to convey its messages to a trivial, fast-moving world. One of his many projects, there is particularly beautiful a series entitled 'Mobili per Uomo – a set of golden ceramic furniture. Also, 'An Armchair for Proust' is one of the most important icons of modern design based on the idea of pointillism. He himself hand-painted forty pieces of furniture from that series. He covered the chair completely with a colorful swarm of dots which reproduced an enlarged section of a pointillist painting.

p. 6

p. 18

*Przemiany***Changes. On the Faculty of Industrial Forms at the Academy of Fine Arts in Kraków**

When Andrzej Pawłowski and Zbigniew Chudzikowski wrote the program for the Faculty of Industrial Design there were no other departments of that kind in Poland. Over the years, they introduced only minor changes to the program which was originally based on some ideas of the Bauhaus and the Hochschule fuer Gestaltung in Ulm. The faculty was established in 1964. It manages design, research, study and artistic works. It co-operates with different institutions in Poland and abroad. Educators pay a lot of attention to ergonomics and research. They remember that they design objects to be used by different groups of people and they consider their needs. The products designed in Kraków reveal high standards. Designers exhibit their products at international design fairs, for example in Poznań and Berlin. Both educators and their students work on unique designs which are often described on the pages of the 2+3D quarterly.

*Projektowanie w Poznaniu***Design in Poznań**

The Faculty of Architecture and Design at the University of Arts in Poznań is the inheritor of the Decorative Arts School established in 1919. The school changed its name several times: in 1950, 1971. Nevertheless, it continued its program and hired experienced educators. It followed the changes in artistic trends. Personalities of its teachers contributed to establishing the position of the university. Poznań has always been one of Poland's leading artistic centers attracting talented artists from all over the country. The history of the school is the history of development

*W duchu Władysława Wincze***In the spirit of Władysław Wincze (on interior design, stage design and exhibitions)**

The Department of Interior Architecture of the Academy of Fine Arts in Wrocław was established in 1950. Władysław Wincze was the dean of the department. He used to design interiors and furniture in the tradition of the "Ład" tradition which was connected with the Polish version of art-deco. Also, he was interested in other new trends in design. After political changes in 1956, educators and students could enjoy more freedom in crossing stylistic barriers. They were interested in innovative poster

ET BNER exhibited 'Washing Face' and 'Eating Marilyn Monroe' in two galleries in Wrocław. The show was accompanied by a catalogue. All art pieces by Warlikowska reveal murky aesthetics and emanate uncanny energy. She concentrates on objects for everyday use which she changes by adding different images to them. Her plexi-glass images can be used as stained glass windows. Seemingly useless pieces of sculpture can be used, in fact, as hangers, candlelight, small tables and/or bookshelves.

*Rafał Boettner-Łubowski***Sculpture: History and Destination.****On R. Boettner-Łubowski's artwork**

Collage is a multi-level trend. It is used because of its technical qualities, as book illustration, and as interdisciplinary and interactive form of art. Rafał Boettner-Łubowski combines 'found objects' and plaster-of-Paris forms in order to produce sculpted collages. He likes history and considers history as the basis of avant-garde art. Also, he likes symbols. He uses antique motifs in modern contexts. He leaves narration to on-lookers. In 2014, the black-and-white series of sculpted objects by Boettner-Łubowski was shown at the BWA Gallery in Jelenia Góra.

*W stronę przemysłu kreatywnego***Toward creative industry (on design and interior design at the Fine Arts Academy in Łódź)**

In 1972, the Fine Arts Academy started teaching industrial form design. In 1991, they established the Department of Industrial Forms. In 2007, they opened the Interior Design Institute. The academy cooperates with foundations, galler-

*Projektanci z Warszawy***Designers from Warsaw: their success in recent years**

Design Department at the Academy of Fine Arts in Warszawa was opened in 1979. It concentrated on ergonomics and functional forms. Students learn how to design objects of everyday use, especially furniture, clothing, small-size architecture. The educators change the process of teaching according to the need of

and expansion. It is the only institution in Poland which teaches students in four kinds of design: furniture design, landscape design, architecture/urban design and design. It provides a full range of media and facilities that reflect all the current trends in contemporary art and its artistic profile is well recognized all over the country. Furniture design is particularly interesting a program because it is developed in cooperation with industry. The Faculty of Architecture and Design conducts broad research and organizes a prestigious exhibition at the International Fair in Poznań. Students and educators of the Faculty of Architecture and Design receive prestigious awards from international competitions. In 2014, the University of Arts co-organized Design Days in Poznań.

art, graphic art, stage design, metal-art, weaving and painting for architecture. In the 1960's, they established the institute of Industrial Forms which was a part of the Department of Interior Architecture. Krzysztof Meissner was the director of the institute. The Institute of General Arts employed important artists, including Józef Halas, Władysław Hasior, Janusz Kaczmarski, Zofia Artymowska, Łucja Skomorowska. Tadeusz Broniewski, Wiktor Jackiewicz and Witold Moliński, architects, were employed at the Department. In the 1990, they started using three dimensional computer modeling as innovative educational tool. From 2001, students started receiving prestigious awards from domestic and international competitions, such as 'l'Europe s'affiche', 'Future Generation', 'Trimo Urban Crash'. They participated in an exhibition entitled 'Skyscrapers in Wrocław' and other exhibitions. The Institute of Stage Design was established in 2013. It is the department's newest educational unit.

*Nowe światy na Nowym Targu***New Worlds on New Market**

New Market is probably the best place to show new art. The market is a meeting place for visitors, students and shoppers. Anna Bujak and Karolina Krawczyk show their project entitled 'Young sculpture in urban space'. Bujak exhibits steel animals and Krawczyk exhibits three female silhouettes sitting on a bench. Bujak graduated from Christos Mandziros workshop and Krawczyk graduated from Grażyna Płocica's workshop. Bujak's animals seem to jump and go in order to disappear from the market. Women by Krawczyk seem to rest. They are accompanied by a cat, a dog and a pink bird. Bujak combined realistic and abstract forms, while Krawczyk followed illustrative style while using ceramic medium. Krawczyk likes magic and realistic narrative. Both artists show what is unexpected in urban space. They engage on-lookers in free dialogue with the sparkles of humor

*Jak to ze lnem było?***How was it with linen? Urszula Smaza-Gralak's****'Square' Project**

In her artistic design, Urszula Smaza-Gralak concentrates on the motifs of 'linen' and 'square'. They are connected with abstract

ies, government institutions, developers and social-industrial organizations. Students study and produce different projects based on commissions from industries. Polish and European industrial companies apply the projects according to their needs. The group of applied projects include such products as shoes, bath-tubs, bicycle, garden sprinkles, furniture, chairs for handicapped people, etc. Graduates find employment in Polish and foreign companies. The academy and its departments use up-to-date equipment at their Computer Centre. The academy organizes exhibitions which include projects by students entitled 'Design and Industry'. The shows are attended by manufacturers.

different industries and markets. Students receive domestic and foreign scholarships. In 2014, Czesława Frejlich and Dominik Lisik published a book entitled 'Polish Design from 200 to 2013'. The book includes artistic biographies of the graduates and their teachers. Jerzy Porębski and Grzegorz Niewiński designed different objects for public space. Magdalena Czapiewska, Karol Murlak and Zuzanna Lemieszek designed sets of inexpensive furniture. Jan Kochański designed a 'Swing' bench for the Delivie Company. Jan Lutyk's 'Ribbon' stool was awarded in Poland and Germany. Karolina Tarasiewicz's 'Magnet for Culture: I Return Here' is a urban information system. Paulina Marjan designed a series of lamps for children. The department organized an exhibition of recent designs entitled 'Coming out 2014'.

*Kantor, czyli jak przyspilić przedmiot***Kantor: how to nail an object**

'Tadeusz Kantor designed a chair made of concrete and we proved that permanent furniture can be made of wood' – this statement was used by one of the furniture stores in Wrocław as their advertisement. In fact, a concrete chair was manufactured and placed in Wrocław forty years ago. There is no doubt that it is a permanent piece of furniture. Kantor used several symbols as theatre props. Also, his own chair which he used when working at the Cricot 2 theatre as director, can be considered as playing similar role as Moliere's chair which is proudly displayed at the Comedie-Francaise on each January 15 in order to commemorate Moliere's birthday. Kantor said in 1974 that his most inspirational motif is 'to retrieve an object'. He was interested, for example, in ruined bridges and ship wreckages. He wasn't interested in objects 'enjoying their prosperity'. His goal was to form hybrid-like symbols. He used to take out objects from the reality and place them on theatre stage thus producing new contexts and meanings. He seemed to conduct a conversation with Duchamp, Surrealists and Constructivists. Kantor foreknew an aesthetic change which was clearly described by Baudrillard who said that modernity concentrated on subjects while post-modernity concentrated on objects. He used to place objects in the very center of theatrical performances. He used the category of 'poor things' in the context of his theatre. Contemporary artists follow Kantor's ideas. Robert Kuśmirowski's sculpture shown in his 'Telegraphon' (2013) resembles Kantor's machines. Gizela Mickiewicz's revealed 'the magic of an object' in her project entitled 'Not too far' (2012) which includes a stool, its top layer levered up by a tooth-pick. Following the subtle intervention, the object has acquired a surreal air. Deprived of its original function, it seems impaired and wounded. Monika Sosnowska showed 'a bar module' which she found at the post-industrial shipyard. Łukasz Surowiecki showed an installation entitled 'Trolleys' documented the fact that there is a connection between Kantor and Hasior's work.

fermat
Pismo Artystyczne

art and with biology, with order and organic things. She uses dry linen-plants, linen fabric and linen garments. She different form of linen as the material for her sculpted objects. She shows different pictures framed in square frames. Her blouses, jackets and coats seem to levitate in the centre of labyrinth. She concentrates on different textures of her objects. Some square frames are filled with 'woven windows'. She designs linen bags and shawls. She likes ecological effects, grey shades, beige and white colors. In the middle of her labyrinth, we may find a portrait of Smaza-Gralak entitled 'Ula with a square'. Also, the artist is interested in ceramics and photography.

p. 58 Anita Wincencjusz-Patyna

p. 62 *Konteksty (ceramiczne) Bożeny Sacharczuk*

Contexts (ceramic) of Bożena Sacharczuk

Bożena Sacharczuk showed ceramic objects at the exhibition entitled 'Contexts'. It was organized at the National Museum in Wrocław. The show can be considered as 'reflexive trip to art'. The artist likes art from historic periods and she was inspired by the collections of pictures and sculpture from Gothic, Baroque and other periods, which are on permanent display at the museum. She used elongated forms for her ceramic objects which resemble Gothic style. Round forms, golden and colorful accents of some other objects resemble the Baroque style. Also, she used simple forms and clear compositions for her more synthetic objects thus connecting them with the Classical period in art history. Pastel-like colors are connected with typical Polish art. In the atrium, she showed grayish, round objects which construct the context for other museum collections.

p. 69

p. 66 Paulina Grubiak

„Wolne” wizje scenograficzne Piotra Wiczorka

'Free' stage-design visions by Piotr Wiczorek

The City Museum in Wrocław organized an exhibition of never-written and street designs by Piotr Wiczorek. Wiczorek is a painter, a stage designer, an art historian – in general – a theatre personality. He is interested in art-narrative theatre. He participated in different theatre production, for example – for the Kalambur Theatre. Also, he produced street designs for international theatre festivals and he cooperated with the Pałac Studentów Club. 'Never-written texts' include his own 'free' designs which he placed in miniature 'boxes' which resemble stage in doll theatre. The 'boxes' were exhibited in a dark room in the Arsenal Museum. Each box was illuminated with bright light. The boxes were of different color and made of different kinds of material. The artist combines and confronts objects with each other. The objects seem to be playing roles designed by the artist. Andrzej Kostołowski considers Wiczorek's theatrical hybrids as 'ready-mades'. The boxes reveal complicated connotations. They come from imagined dramas, but on-lookers have to guess the dramas they come from. The artist is interested in humorous, grotesque and absurd-looking effects. He often uses popular symbols and metaphors.

p. 72 Justyna Teodorczyk

p. 78 *Bizuteria konceptualna – mała sztuka wielkich ambicji*

Conceptual jewelry: small art for big ambition

Applied art is a synonym of design. Both 'pure art' and design contribute to social and changes. They are considered as communication media and they are used as the methods of self-manifestation by artists. Although art and design are two different things, they form common platform for artists of different interests and backgrounds. The International Applied Arts Festival entitled 'Silver' is organized in Legnica. In 2014, they organized the 35th festival. At more than ten exhibitions, they showed over 1000 pieces of contemporary pieces of jewelry and designs by 500 artists from all over the world. Also, they organized meetings, film shows, concerts and different happenings. Silver schools exhibited designs by professors and students from Polish and foreign art and design academies. The festival is one of the biggest events of that kind in Europe. The participants to the shows included jewelry designers from goldsmith centers in Poland (Gdańsk and Łódź), the Netherlands, Spain, Italy, Germany, the Great Britain, Slovakia, Czech Republic, Lithuania, Colombia and Australia. Polish and European art galleries, jewelry and design-promoting institutions contributed to the success of the festival.

p. 84 Lena Wicherkiewicz

Dawno temu w odległej galaktyce...

A long time ago in a galaxy far, far away...

Cosmos is calling! Art and science in the long 1960's. The 'Zachęta' Gallery organized a show entitled 'Cosmos is calling'. Joanna Kordjak-Piotrowska and Stanisław Welbel were the curators of the show. They formed a futuristic-looking labyrinth which revealed the most important aspects of art-and-science connection in the 1960's. They showed the relationships between

Gabriel Palowski

Pośród „znaków i symboli”

Among 'signs and symbols' by Katarzyna

Koczyńska-Kielan

When Katarzyna Koczyńska-Kielan travelled to China, she took with her the book by Fabien Verdier entitled 'A passenger of silence: ten years in China'. Verdier went to China to study calligraphy and she learnt how to change her Eurocentric

Magdalena Chromik

Pati Dubiel

Pati Dubiel – a Trojan horse of the Wrocław glass and her (not-so)-serious art

Pati Dubiel is interested in comic art, colorful ferment, extravagancy and bold eroticism. She produced glass sculpture. She combines glass with painting, graphic art and even Xerox copies. She likes kitsch, consumptionism, materialism,

Kama Wróbel

Wrocław Design po raz drugi

The 2nd Wrocław Design

Design is getting more and more popular in Poland. There are many festivals and projects organized by different institutions and galleries. People like to come to exhibitions such as Wrocław Design, which is an international festival organized in Wrocław. In 2014, they showed many different projects and objects which revealed different trends. The festival was accompanied by workshops, panel discussions and lectures conducted by specialists from Poland and from abroad. The Main Railway Station was the centre of the festival. It included exhibitions of Polish and international designers and manufacturers. The Festival explored various aspects of design, its functionality and aesthetics. The group of participants included designers and design studios such as Alessi, EMO Design, Rosenthal and Kartell, Laufen Company, Hexart and Rutz, Kina Ceramics, Julia Crystal Glass Factory, Fera Bikes, Erboo Urban Bikes, Mobile Design, iWheel, A. Lubaś, M. Papiński,

Agnieszka Gniotek

Zmiany są dobre

Changes are good

The 24th International Poster Biennial in Warsaw was much awaited an event. From 1966, the rules and regulations for the biennial are the same. However, many people criticized the status quo and wanted changes. In the 21st century, there are new digital technologies and internet forms of advertising which greatly contribute to disappearance of traditional posters from the streets. Artists cannot keep their eyes closed to the

Krzysztof Bodanko

Zbiegną się wszystkie światła strony

The 4th Ars Polonia Biennial in Opole

'All the parts of the world will converge'

The fourth edition of the Ars Polonia Biennial was entitled 'All the parts of the world will converge'. The biennial included quasi-theatrical activities, music, workshops, choreography, animation, documentary and feature film, and literature.

Małgorzata Sady was a curator of the biennial. She concentrated on visual art by social-and-political immigrants from 1968 to 1980. In a foreword to the biennial, the curator wrote that she

art and sciences, the theory of games, the development of technology and fascination with machines and the conquest of the outer space. They concentrated on Polish art, but also they showed art-pieces by artists from Czechoslovakia and East Germany. Participants included eighty artists who represented different trends in art. It was a monumental exhibition.

vision of the world. Koczyńska-Kielan was deeply influenced by Verdier. She started producing art-pieces connected with Chinese ideograms. Koczyńska-Kielan exhibited her sculpted objects and porcelain reliefs at the Museum of Carriages in Galowice. She showed ceramic and porcelain pieces entitled 'Towers', 'Cathedral', 'Circles of Time', 'Landscape outer', 'Inner landscape' and a series entitled 'Space Physiognomy', 'Signs'. The artist used a variety of ceramic materials including rough, porous chamotte clay, soft and ductile clay pottery and fine porcelain mass. Also, she used different glazes and kilns – from traditional wood-fired kilns to gas-fired furnaces – in order to produce different results.

television pulp which are connected with American pop-art. Her objects resemble surrealist theater and contemporary Tower of Babel. They look light but they reveal strong message. Her 'Beautiful mind' can be considered in the context of oppression, de-humanization. Her 'Trojan Horse' is connected with erotic elements in contemporary pop-culture. Her 'Diary' speaks of mind-control. 'Open your mind' includes the elements of chaos and isolation. In her drawings entitled 'Life' and 'Turtle', she asks about the moments of popularity and artistic fulfillment. 'Cosmic Woman' looks like a robot. The artist promotes glass from Wrocław in Poland and abroad. She participates in European Glass Festival.

A. Lesiak and others. Dizen Creative Group designed a winning project entitled Ovo/Mala. Marta Jaworska received Visitors' Award for her Vege Table and Maciej Papiński received similar award for his KUBO Lamp. The manufacturer of multimedia DICE + was the winner of the iF Design Gold Award. Fresh Design Project included presentations by young artists from Germany, Ukraine, the Czech Republic, Slovakia, Hungary and Poland. The youngest visitors could enjoy Kids Design Zone where they were able to play and develop different skills. They read fairy tales, built robots and designed T-shirts while their parents read the issues of the Format magazine. The organizers followed the idea of openness. They organized guided tour for deaf people. The meetings and lectures were interpreted by sign language interpreters. Also, a wide range of products and materials were printed in Braille alphabet by the Altix Company. The organizers encouraged visitors to explore, touch, and ask questions while enjoying the shows.

The gallery on the first floor of the Main Railway Station became a meeting place where visitors could chat, read and listen to the music. The second Wrocław International Festival offered many innovative solutions connected with the art of design.

growing role of digital technologies. This year, the organizers of the biennial considered important changes. The changes included the method of selecting projects by the jurors who could pre-select the entries sent via the Internet. The two-day, second-level session was organized in order to select the laureates. There were no separate categories for the entries. As the result of the changes, jurors were able to review 3,814 entries and they decided to include to the show 500 pieces of art for the second round of the biennial. Wiesław Rosocha received the Gold Medal from the show and Andreas Golde received the Silver Medal. The second Silver Medal was given to Jakob Kirch and three Bronze Medals were given to Freeman Lau Siu Hong, Lech Majewski and Dimitri Mirilenko.

wanted to show the connections of all the parts of the world and the connection between all kinds of art. The participants of the biennial included the following artists: Miłosz Benedyktowicz, Zbigniew Benedyktowicz, Eva Benes, Ranat Kiss, Simon Brzóska, Andrzej Chrzanowski, Barbara Drajzkowska, Inga Fonar-Cocos, Barbara Goshu, Joanna Helander, Andrzej Klimowski, Tomasz Pobóg-Malinowski, Martin Lenarczyk, Krystyna Piotrowska, Izabela Plucińska, Joanna Rajkowska, Roxana Panufnik, Camilla Panufnik, Andrzej Panufnik, Eugeniusz Rudnik. Klimowski, for example, showed film and theatre posters. Camilla Panufnik showed a film about her husband, Andrzej, and their daughter, Roxana, presented her music to two films entitled 'Zen Love Song' and 'Love is the Master'. Goshu showed icons inspired by Ethiopian art. Benedyktowicz cooperated with Zbigniew Rybczyński, a film director.

format
Pismo Artystyczne

p. 74

p. 81

The 12th Survival Art: City – Inflammatory Condition

The 12th edition of the Survival Art Review was entitled 'City - Inflammatory State'. During five days the visitors could enter the presently closed building of the Faculty of Pharmacy at Grodzka Street in Wrocław. Several thousands of art enthusiasts visited the exhibition. The shows were based on two motifs: the process of being sick and the process of cure from sickness. The organizers referred to both the human body and the city as a living organism. The main show was accompanied by smaller shows organized by different curators. Piotr Kmita analyzed the 'inflammatory condition' of urban agglomerations. Karolina Burzan showed a project entitled 'Pondus'. Joanna Pawlik showed a movie entitled 'Staircase'. Karolina Szymanowska and Damian Maciejewski showed an installation entitled 'Water'. Magda Popławska showed a project entitled 'I can see everything'. Agnieszka Bar used a book entitled 'Sensual Life of Plants' as the motif for her glass objects. 'Cosmos Project' was connected with folk-medicine.

Disaster broadened: aerial cases. Adoration or curse of technology?

The Re-Medium Gallery in Łódź organized an exhibition entitled 'Disaster broadened: aerial cases'. The show included art-pieces by Marcello Zammenhoff. They showed landscapes with airplanes and parts of metal. They added acoustic effects and smoke. The series of landscapes with airplanes revealed the opposition of technology and nature. Video-installation with sound effects was entitled 'Jet oscillator'. A video entitled 'Two Towers' documented the similarity between two skyscrapers in Łódź and the World Trade Center. The artist uses installations, videos and photographs as his media. He likes such motifs as chaos, disorder and self-destruction.

Eating Marilyn Monroe

The Marilyn Monroe myth includes everything that was the most important in the Western World after WWII. Art has no borders. The city of Wrocław bought a collection of Marilyn Monroe's photographs by Milton H. Green. The purchase was criticized by some art reviewers. In 1985, it was auctioned in Warsaw. The city government decided that it would be an interesting exhibit for the forthcoming celebrations of the European City of Culture. Some artists in Wrocław already used the motifs for their own exhibitions. Małgorzata Werlikowska, for example, considered the American pop-culture icon as the subject of her exhibition at the BWA Gallery. I believe that Marilyn Monroe became an icon not because of her films but rather because of her photographs. I also believe that the exhibition of the photographs will be visited by many Wrocław dwellers and visitors.

To eat design: Marti Guixé and Marije Vogelzang

The best designs include aesthetic, functional and ergonomic elements. They are beautiful and functional. Food design includes all aspects of food production and distribution. Home-made food products are unique, but they are not precise. An experience cook may be able to produce a series of similar-looking raviolis, but the won't be identical. Somebody must design a ravioli-machine in order to start a production line. Marti Guixé is a pioneer food designer. He started his career in 1995. He does not cook and considers that fact as positive aspect of his career because he can maintain a distance toward his work. He designs such food as 'Fuji pancake with onions', cK potato pancake, IBM beans. For one of the restaurants in Barcelona, he designed 'karaoke food'. Marije Vogelzang follows his footsteps from 1999. She is a good cook. She is interested in performance aspects of eating design. She believes that eating is connected with culture, emotions, environment and love.

The subtle countenance of the extreme

There aren't many phenomena which can still be considered as 'extreme'. Provocative art does not look as provocative as it used to be some time ago. Fortunately, the recent edition of the 'inSPIRATIONS' which was organized in Szczecin, was not as 'extreme' as I was afraid of when going to Szczecin. The festival mostly included polemic projects. The festival was rather of humble proportions and concentrated on deeper-than-usual reflection. The best projects from the competition for young artists were showed at the exhibition entitled 'Extreme'. Przemysław Kwiek showed a project entitled 'Perfidia preference IV'. The Museum of Modern Art in Szczecin organized a show entitled 'Closeness' which included projects by Thai artists. Children could enjoy 'Extreme Playground'. Agnieszka Mori and Mateusz Bieczyński organized an exhibition which was awarded in curators' competition. Kimiko Ypshida showed stylish self-portraits and Max Skorwider organized a project which included video art, drawings and sound effects. Anna Tomczyńska's studies were entitled 'Anima – feminine portrait from male's perspective'. Thirteen museums organized separate shows.

The art of flying

Kacper Kowalski takes aerial photographs. He changes the perspective from which we usually see things. He published an album entitled 'Side-effects' which includes pictures he took while flying a gyroplane. The artist concentrates on natural environment and architecture. He reveals his humanitarian approach. His photographs of a cemetery looks like a series of small symmetric lots. The image can be considered as contemporary 'memento mori'. His photograph of children's playground looks like a colorful painting by Jean Miro. Skiers waiting in line for ski lift look as if they were a part of scene in a theatre. It is difficult to identify all the motifs in Kowalski's images. He uses different perspective in order to show the reality from a different angle. 'Side effects' can be used by sociologists and anthropologists as material for their research.

Art-week in Berlin, 2014

Berliner Art Week includes many interesting events. In 2014, the curators organized exhibitions, meetings with artists, conferences, performances, film shows and art fairs. The participants of the 'Artfi'-the Fine Art and Finance Conference included artists, gallery directors, museum directors, art-collectors and artists. The New National Gallery organized a show of art-pieces by Moshe Gershuni from Israel. Mariana Castillo Debal's show was organized at the Hamburger Bahnhof Modern Art Museum. The participants of the ABC art fair included one hundred and eleven art galleries from Germany, Poland, Austria, Holland, Sweden, Argentina, England, Brazil, China, the Czech Republic, Denmark, Spain, Ireland, Canada, Kosovo, Mexico, the USA, Peru, Switzerland, Hungary, Italy. There were four Polish galleries from Warsaw (Leto, Local 30, Stereo, Pictogram) and one from Kraków (Zak).

Daen E-Mei – an artist of many ideas

A year ago, Dean E-Mei published a collection of his aphorisms accompanied by copies of his art-work. The book was printed in a small, passport-like format. E-Mei doesn't like realism, especially when it criticizes some things. However, he doesn't completely disregard realism and he often refers to the reality. Also, he likes criticism in art. The Taiwanese artist formed his own artistic language based on the principle of logical paradox. On the 96'th page of his notebook, he wrote that 'brain creates technology, technology makes feelings distant and feelings form art'. He believes that mental and emotional reactions are in opposition to each other. He builds 'irrational objects' whose forms are similar to the forms of useful objects. He was influenced by pop-art and surrealist art. He often uses 'found objects'. He add commentary to current social and political events in the region of South Pacific. His retrospective exhibition was entitled 'Wanted: Dean E-Mei' (Taipei Art Museum, May-August 2014).

Made in Wrocław: Polish glass at Alter Hof Herding

The Alter Hof Herding Museum of Glass in Coesfeld organized an exhibition entitled 'Zu Gast: Polen – Glass mad in Wrocław'. The show included products by educators and their students from the Glass Institute of the Academy of Fine Arts in Wrocław and by independent artists from Wrocław. The founder, Lilly Ernsting, initially set up a private collection of glass objects over 30 years. The glassmuseum was opened in 1996. It shows in regularly changing exhibitions a selection of the collection which is continuously expanded focusing on contemporary European glass. Wrocław is a strong glass-producing center thanks to the Academy for Fine Arts, one of the most dynamic art academies of the country until this date. The only Faculty for Glass and Ceramics was founded here and quickly developed as a centre for new artistic and glass technical impulse. It offers a well-founded training at technical-industrial level to qualify the students for the artistic contact with conventional and new technologies of glass formation. New perspectives start developing inventively and discovering an own artistic expression. Participants to the show are partly international renowned teachers, graduates and students of the glass department. In the 1970's, Polish glass was rather uniform in its forms. In the 1980's and the 1990's, artists concentrated on sculptural effects made of optic glass. Currently, they enjoy great creative freedom because of technological development. They show about 60 designs and projects. They all have one thing in common: they perfectly master the handling of different glass technologies. Their works are abstract, sculptural, narrative, ironical or simply touching. Each work is unique in its character, statement, style and shape – an expression of the individual approach of an artist to glass medium.

The Dispute on the 8th Biennial in Berlin

Juan A. Gaitan was the curator of this year's Biennial in Berlin. At the biennial this time, there were no action of the 'Occupy' movement. The biennial can be considered as ethnographic excursion to former colonial countries organized in order to see different forms of migration. Gaitan invited 53 participants from England, Australia, China, Greece, India, Columbia, Mexico, Pakistan, Portugal, the U.S.A., Sweden and Germany. He revealed negative results of colonization and some negative aspects of post-colonial era. Goshka Macuga (together with Dieter Roelstraete) showed an installation which could also be considered as stage design for the show entitled 'Preparatory Notes for a Chicago Comedy'.

fermat
Pismo Artystyczne

Does Ai Wei Wei know what he is doing?

Ai Wei Wei is probably the most renown contemporary Chinese artist. In 2008, he designed an Olympic stadium in Beijing. Three years later, 'Art Review' considered him as the most influential artist in the world. His father, Ai Qing, was a poet and one of the leaders of the Cultural Revolution. However, he was sent to a labor camp and Ai Wei Wei grew up in that camp. In 1978, he started studying at the film academy. From 1981 to 1993, he lived in the United States of America. He continued education at the Parsons School of Design. He used to take many photographs in America. In 2010, a series of 226 photographs was exhibited at the Three Shadows Art Center in Beijing. In 2014, the Perez Art Museum in Miami organized yet another show of artwork by Ai Wei Wei. In 2007, he invited 1001 Chinese people to the Documenta Exhibition in Kassel. In 2010, he published a list of children who were killed as the result of badly designed and badly constructed schools in Sichuan. He became a dissident. As political prisoner confined to his apartment, he published in the Internet a parody of a popular video-clip. A horse-rider was shown with his hands crossed thus suggesting that he was wearing cuffs. He continues his confrontations with the Chinese regime.

p. 111 Aleksandra Hołownia

p. 113 *Ai Wei Wei – Dowód – wystawa w Martin Gropius Bau*

Ai Wei Wei – Evidence – the exhibition at the Martin Gropius Bau

Ai Wei Wei started his career in 2007. From 2011, he cannot show his art at Chinese museums because of the order by communist regime to boycott his art. In 2014, he the Martin-Gropius-Bau Gallery in Berlin organized a big show entitled 'Evidence' which included photographs, installations, videos and objects by the Chinese artist. The series entitled 'Study of Perspective' includes photographs from 1995 to 2011.

p. 116

p. 115 Aleksandra Hołownia

Ile kosztuje performance? Czyli o problemach handlu sztuką

What is the price of a performance?

On the problems of art trade

Joost Declercq, a patron of contemporary art, said at the Art Fair in Brussels that the basic difference between private and institutional art collectors is connected with the fact that museums and similar institutions might be accused of wasting their money and private collectors spend more time doing their research and trying to buy art for relatively less money. Collectors can be considered as cautious gamblers who know that not all their purchases are profitable from a longer perspective. There are only three global institutions (museums in London, Paris and New York) who buy different materials connected with performances, happenings, street art and video art.

p. 118

p. 122 Hanna Kostołowska

Trzej cyberartyści

Three cyber-artists

p. 124

'Łaźnia 1, 2' and Gdańsk City Gallery organized exhibitions entitled 'Art and Science Meeting 2014'. They showed cyber-art by Stelarc, Ken Feingold and Bill Vom. They concentrated on the idea of transhumanism which is the tendency to combine technology and human biology. Stelarc's projects are entitled 'Third Hand', 'Extended Arm', 'Parasite', 'Walking Head Robot', 'Exoskeleton', 'Extra Ear', 'Suspension', 'Blender', 'Prosthetic Head' and 'Meat, Metal and Code: Unstable Chimeras'. Feingold's exhibition was entitled 'The Figures of Speech: Stolen Voices'. He showed such installations as 'Animal, Vegetable and Mineralness of Everything', 'Hell', 'Interior'. Vom showed 'Historic Machines'.

p. 128 Anna Szary

Ecce Animalia

The Centre of Polish Sculpture in Orońsko organized a show which included art-pieces connected with animals. Małgorzata Gurowska, for example, showed silhouettes of animals accompanied by the sound of clock. She wanted to point out the fact that 1,775 animals are killed each second worldwide. Angela Singer showed stuffed animals. Her installation was entitled 'Catch-Caught'. Also, Jarosław Modzelewski, Basia Bańda and Kuba Bąkowski criticized killing animals. The curators of the show document the fact that artists are still interested in animals as minimalist, simplified forms, but they consider their art-pieces in different contexts than the art artists in the past.

p. 130

p. 136 Anita Bialic

Otwieramy Wrocław dla Piękna

We open Wrocław for Beauty

European Festival of Glass "Play with Glass" in Wrocław is the Poland's first professionally prepared presentation of European art glass. In the main exhibition of the festival, "Animal Planet", involved 18 artists from 14 European countries: Iceland, Great Britain, Ireland, Belgium, Germany, Denmark, the Netherlands, France, Estonia, the Czech Republic, Slovakia, Romania, Hungary and of course Polish. Especially for the festival, they prepared 35 works made in different techniques.

Aleksandra Hołownia

Marcowa Muzyka, czyli berliński festiwal przekraczania granic w sztuce

March Music and cross-border art festival in Berlin

March Music Festival brings to Berlin many artists interested in both music and visual art, directors and composers, sculptors and painters. March Music is organized by the Berliner Festspiele. It is a direct reaction to new relations between sound and society today. The festival for contemporary music tries to transcend the borders between tradition and innovation. A broad range of orchestral and chamber

Andrzej Saj

Niebo przedmiotów

Objects' Heaven

Technology influence art – this is an established fact. When contemporary artists apply technology to their art, they are not original; nevertheless, they contribute to the widening of the rules of image-making process. They use methods which are connected with

design and architecture rather than pure art. Post-modern artists are interested in sculpture, assemblage and environment art and they often use 'ready-made objects' in their installations. From the 1970's, the products by designers have been included in museum and gallery collections. Designed objects often look more attractive than purely artistic objects. From the 1980's, the differences between designed and artistic products have been less and less noticeable (for example, the products by the Alchimii

and Mephis groups). Therefore, it is not surprising that artists are often inspired by designers. Carmen Pfanner produces big installations based on many elements of round forms which can be considered as 'the objects of every-day use'. She reveals order in the abundance of properly arranged minimalist forms. In her drawings and graphic art, she uses such motifs as electric and heating installations. Her objects and images are beautiful. They include some elements from 'different reality'.

Ryszard Ratajczak

Rzeźby ceramiczne Elżbiety Grossevej

Ceramic sculpture by Elżbieta Gross

Elżbieta Gross lives in the Czech Republic. She produces ceramic sculpture. She participates in exhibitions, workshops and plain-air-meetings in Poland and other countries. In 2010, the BWA gallery 'Zamek Książ' in Wałbrzych organized her biggest exhibition in Poland. She often combines smooth surfaces and sharp edges. She uses such motifs as the motif of trees, craters and music scores.

Paulina Kempisty

Konteksty 2014

Contexts 2014

In Sokółowko, they organized the 4th International Ephemeral Art Festival. The context of the festival is as important as the event itself. They showed performances, installations, sound multimedia projects and they played music. They concentrated on such themes as inner space of an artist, art in museums and galleries, and in public space. The events were organized in public space which was accessible for visitors and local inhabitants including children. In addition, there were meetings of artists, art reviewers and art theoreticians. They wanted to illustrate the idea of openness in art. Forty odd artists participated in the five-day-long festival. Martin Zet organized a happening entitled 'Mass Grave'. Ewa Zarzycka showed a performance entitled 'Montage ad hoc: mental immutability'. Artur Tajber's performance was entitled 't'Able'. Boris Nieslony organized a blockade of the main street in Sokółowko. Wojtek Bąkowski organized a concert entitled 'Telegaz'. Alastair McLennan organized an hour-long performance based on perfect craftsmanship.

Julita Deluga

Modernizm Adolfa Szyszko-Bohusza

Modernism by Adolf Szyszko-Bohusz

In 2013 the National Museum in Kraków organized an exhibition entitled 'The Reaction to Modernism: Architecture by Adolf Szyszko-Bohusz'. It was the first such a big presentation of the architect's work and was even bigger than an average monographic show. The artist concentrated on white color, simple divisions and order. The curators showed archival photographs and models. Szyszko-Bohusz was an important architect of the between-the-wars period and he was the director of the Wawel reconstruction project. The architect did not like extreme tendencies in art and never accept all the ideas of modern art. He was a critical observer of modernism and used many modern ideas, but also he used traditional motifs from the Renaissance to neo-Baroque styles. He produced architectural projects for Kraków, Krynica and Żegiestów.

music, innovative musical theatre, experimental works and media art provide a rich panorama of contemporary music. The program of the festival is presented by established artists as well as young newcomers from all over the world. It includes world premières and new productions. Each year there are thematic focuses, and the festival concentrates on music from specific regions. Unusual formats, the newest trends in technical sound and image production are shown at different performances in Sonic Arts Lounge, Radialsystem, Berghein, Berliner Philharmonics, Ethnographic Museum and other places. March Music stands for openness – and this is the festival's recipe for success. Within just a few years March Music has gained an unusually large audience, keen to enter on a journey of musical discovery. 'Part File Score' by Susan Philipsz, for example was organized at the Museum of Contemporary Art.

Kama Wróbel

Planety w mojej głowie

Planet in my head

Objects of everyday use are often re-used by contemporary artists. Many things that are considered as trash and thrown away by their owners, are picked up by artists and considered as valuable artistic material. Artists are eager to find meaningful contexts for things which lost it in the process of their normal exploitation. Re-used everyday objects play the same role in art as ready-made objects. Artists use them as parts of assemblages, installations, sculpture, trash art, etc. Such artists as Duchamp, Ernst, Dubuffet, Schwitters, Rosenstein, Hasior and Kantor combined different media and different objects in order to form three-dimensional collages. At the 4th Biennial of Out-of-Sth Art, the artists concentrated on the form of a bicycle. The exhibition was organized in Wrocław in cooperation with the French association ('Kraft'). The show might be considered in terms of glorification of 'the bicycle culture'. Chris Gilmour showed a piece of sculpture made of cardboard. It was entitled 'Bike (motor assist)'. Gavin Turek showed a four-wheel vehicle entitled 'Hi 4'. Koebberling and Kaltwasser combined car parts. Dormeuil showed 'Centre Project Panopticon' and Minakawa a series of photographs. Jones showed 'Perfect Vehicle'. Sayaki Ganz uses plastic and metal objects as parts for her silhouettes of animals. Sewell, Corbett Schnidel and Beinart produce similar objects made of trash-toys. Bradford follows their example. Miłosz Flis represents young generation of Wrocław artists. He is interested in formal and technological experiments. Ha Schult is one of the most important trash-artists. He built installations entitled 'The Trash People', 'Beach Garbage Hotel', 'Broken Dreams', 'Real Tableau' and a 'Biokinetic' series. The LUXUS Group produced objects which included humorous elements. Kawamata showed his 'Chair for Abu Dhabi' in Dubai. Wynne, Wei Wei, Danis and Emin build installations. Pras was inspired by popular images such as portraits of Mao and Louis the 14th. Antek Wajda believes he 'rehabilitates used objects'. Tim Noble and Sue Webster specialize in producing light-and-shadow effects: only the shadows of their installations reveal the images planned by the artists.

Urszula Smaza-Gralak

Anty-bizuteria Katarzyny Gemborys

Anti-jewelry by Katarzyna Gemborys

Anti-jewelry can be considered in the context of anti-design. It is a protest against traditional role of jewelry. Katarzyna Gemborys designs glass objects which include symbols. They are ephemeral, caricature and therefore different from traditional jewelry. While designing her anti-jewelry, the artist concentrates on her own role as designer. She doesn't follow any formal rules connected with jewelry design. She tries to find her own way leading toward unique forms of her products. Her designs are delicate, glittery and they resemble glass spiders' webs. She likes abstract art. Nevertheless, the human body is the context of her designs, just as it is the context for traditional jewelry-designers.

p. 120

p. 126

p. 132 Monika Bartoszek

p. 134 *Design w wersji ołd-schoolowej*

Old-school's Design

Jan Szczepkowski (1878-1964) was considered as important and renown art-deco artist. He received the Grand Prix from the International Decorative Art and Industry Exhibition in Paris in 1925. Unfortunately, he is not as popular today as he was in the between-the-wars period. The Polish Sculpture Center in Orońsko organized a retrospective exhibition of Szczepkowski's sculpture. He followed the style of Laszczka who was an admirer of Rodin's sculpture. He worked at the Niedźwiecki's faience factory in Dębniaki near Kraków. He was interested in Polish folk art, Secession style and geometric art. In Orońsko, they showed Szczepkowski's furniture, different elements of interior designs, small ceramic objects, candleholders and lamps.

p. 138 Anna Kania

Kiełkujące ziarno?

p. 142

Sprouting grain? On the book entitled

'Designed. Polish design from 2000 to 2013

The book entitled 'Designed. Polish Design from 2000 to 2013' edited by Czesława Fejlich was published in June 2014. The book describes over 120 projects by 90 designers (Rygałik, Zieta, Piotrowski, Kalarus, Łojewski and other artists). After 2000, there was a major change in Polish design. New technologies used by manufacturers, modernized management and sale techniques contributed to the development of design. Private schools teaching design were established in Szczecin, Poznań, Kielce and Łódź. Government institutions started to promote Polish design in different countries.

p. 141 Wojciech Wojciechowski

p. 143 *Te rzeczy*

These things

Design is an important element in culture and everyday life. Deyan Sudjic analyzed the situation in his book entitled 'The Language of Things'. He wrote about design in the context of fashion, art and the idea of luxury. He believes that design plays important role in revealing national characteristics. Design contributes to forming the ideas of inclusion and exclusion. It is a code, which we should understand if we want to understand the reality. All objects are designed and manufactured by people whose actions are based on mercantile rules. In the process of designing, 'serious' objects become the gadgets whose role is to attract attention. Surdjic, the director of the Design Museum in London, is an exorcist of design. He shows how to disenchant objects. He reveals the strategies of designers.

p. 144

p. 141 Wojciech Wojciechowski

Bałagan nasz powszechny

Our everyday mess

Filip Springer Publisher a book entitled 'A bathtub with a colonnade: reports from Polish space'. He analyzed urban planning in Poland. His conclusion is very negative. He wrote that urban planning in Poland is at the lowest level. Grayish building blocks, for example, were re-painted in different colors. The action was meant as cure, but instead, it produced a dangerous virus. Big advertisements cover many buildings. Of course, there are many other examples of devastation of urban space. The list of designing and redesigning sins is very long. Possibly the worst thing is that authorities don't care about the devastation. Springer's book is a tale of a country where public space was sold to whoever paid more. He reminds his readers of the fact that urban space should not belong only to authorities, developers and companies which pay for ads. It belongs to people and should be reclaimed by them.

Ludwik Żelazniewicz, *Coexistence*, poster

Krzysztof Jurecki

Zmiana pola widzenia w druku

funkcjonalnym

Changing the field of view: modern printing and the avant-garde

The Art Museum in Łódź organized an exhibition entitled 'Changing the field of view: modern printing and the avant-garde'. Paulina Kurc-Maj was the curator of the show. They showed the changes in modernist design in the second decade of the 20th century which were influenced by futurist and da-da movements. Marlena Kudlicka arranged the show according to the idea of 'divided dot' (connected with typographic point) which defined spatial geometry. The exhibition included the prints by the following artists: Hans Arp, Herbert Bayer, Henryk Berlewi, Janusz Maria Brzeski, Cassandre, Tytus Czyżewski, Robert Delaunay, Sonia Delaunay, Fortunato Depero, Theo Van Doesburg, John Heart-

Bożena Kowalska

Jan Berdyszak 1934-2014

Jan Berdyszak was a great artist and educator. He was interested in painting, sculpture and theatre stage design. He cooperated with such theatres as 'Marcinek' (from 1961), 'Theatre 5' (from 1962) and other theaters in Poznań, Gdańsk, Wrocław and other cities in Poland and abroad. He had many followers among young artists. He organized and co-organized different artistic events throughout the country. In his sculpture, he used such materials as metal and glass, wood and hay, rocks and electric devices. He built installations and objects, painted pictures and produced pieces of sculpture. The interdisciplinary activity of the artist is accompanied with a detailed theoretical reflection. He adapted analytical approach and arranged his

Eżbieta Łubowicz

Pamięci Jerzego Lewczyńskiego

In memory of Jerzy Lewczyński

Jerzy Lewczyński died on the 2nd of July, 2014. He was 90 years old. He was considered as 'Number One' among Polish photographers. Together with Zdzisław Beksiński and Bronisław Schlabs, they formed a theory of 'anty-photography'. He himself formed a theory of 'the archeology of photography'. He was interested in the metaphors of the human fate, politics

Andrzej Kostołowski

Jedno przez drugie

One by the second: from the Decal series

Part-sculpture – part-objects reveal the combined nature of objects and pieces of art, such as sculpture. They are connected with the idea of ready-made objects transformed into art, but not quite. They always retain their original identity or function based on the acknowledgment that the work is part art, part not: for ex-

ample, Karol Hiller, Fernand Léger, El Lissitzky, Filippo Tommaso Marinetti, László Moholy-Nagy, Piet Mondrian, Bruno Munari, Otto Neurath, Kazimierz Podsadecki, Enrico Prampolini, Xanti Schawinsky, Joost Schmidt, Kurt Schwitters, Henryk Stażewski, Władysław Strzemiński, Ladislav Sutnar, Samuel Szcekać, Mieczysław Szczuka, Karel Teige, Jan Tschichold, Teresa Żarower and other designers. They documented the revolutionary changes connected with the avant-garde in the main stream of graphic art of the period. Polish projects were compared with the experiments of European artists who constructed modern forms for commercial advertising in magazines, books and posters which carried social messages and innovative informative graphics which became modern tools of communication. Their main goal was to make advertisement the most efficient and far-reaching means for popularization of ideas. Advertising became the strong element in commercial propaganda. Artists used functional graphics in order to produce economically targeted and universal visual messages. They concentrated on simple signs, often purely typographic arrangements containing geometric elements and photographic illustration material. The wanted to be seen rather than read.

projects in series. He produced variations of different artistic projects. Sometimes, he returned to already finished projects and continued them in yet another series. From 1962 till 1964, for example, the artist was working on a series entitled Double Circles, in which he tried to change the traditional way of constructing pictures. He continued his experiment in the series entitled Compositions of Circles. He was interested in space and void, darkness and transparency. Parallel to the series of paintings, he worked on sculpture projects and stage designs. In the 1970's, he worked on the series entitled Transparent, Silence, Infinity, Beams of the Cross. He was then interested in the problems of the sacred and infinity. In the 1980's, he produced such series as Fragments as Radical Wholes, States of Morality, At the Stone, Neither Necessity Nor Possibility, Beams. In the 1990, he worked on a series entitled Passe-pas-tout and Apres Passe-par-tout.

and social situation. He left a collection of images which can be considered as an epic of Polish people living in the second half of the 20th century. In the 1950's, he photographed 'people without people'. He concentrated on symbols which he found in the reality. His 'Crucifixion' and 'Shirt' became visual symbols of the 1950's. In 1971, he documented the migration of refugees from the Polish eastern territories occupied by the Soviets ('Nysa – our enlargement'). In 'Negatives found at the attic', Lewczyński concentrated on negatives. He considered himself as 'amateur photographer' thus following Andre Kertesz's idea. He revealed his deep empathy towards people. He was a humble and hearty person.

ample, part object, part sculpture. The ready-mades are different objects, with different sets of rules. Hence they behave differently in the gallery and ultimately mean different things. The genealogy of postwar sculpture challenges the minimalist/post-minimalist sequence maintained in most accounts of the period. Also, artists have been engaging in an enormous trans-border dialogue thus contributing to globalization of art. 'Classical' Duchamp's objects and Elsa von Freytag-Loringhoven's commentary-objects, for example, can be considered in the context of work by such Polish artists as Zbigniew Warpechowski, Zbigniew Makarewicz, Jarosław Kozłowski and Tadeusz Kantor.



Contemporary post-medial art, installations and conceptual art are connected with the idea of assemblage, an artistic process which consists of making three-dimensional or two-dimensional artistic compositions by putting together found objects. Assemblages are being made up of preformed natural or manufactured materials, objects, or fragments not intended as art materials. They are objects-in-objects which are combined based on the idea of 'certain compatibility/coherence'.

15.01. 2015
15.02. GALERIA SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ W OPOLU

MAREK SZYRYK

OPOLE, PL. TEATRALNY 12

www.galeriaopole.pl



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

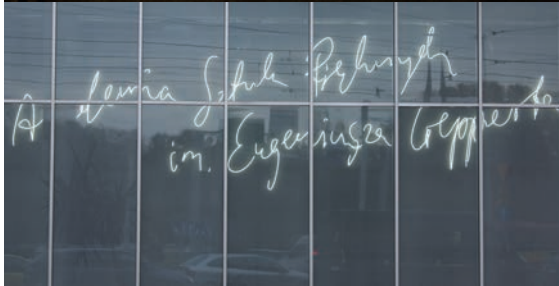
KURSY PRZYGOTOWAWCZE

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