

# format

PISMO ARTYSTYCZNE

NR  
71



Wolność w sztuce  
Biennale Sztuki Mediów WRO  
Fotofestiwal w Łodzi  
Miesiąc Fotografii w Krakowie  
Józefowicz  
Natalia LL  
Moskwa  
Rolke  
Wałaszek

Cena 16,00 zł (w cym 5% VAT)





Tomasz  
Mróz

# Défai- tisme

21.05.-21.06.2015

GALERIA SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ  
OPOLE, PL. TEATRALNY 12

DYREKTOR GSW  
ANNA POTOCKA

KURATOR WYSTAWY  
ŁUKASZ KROPIOWSKI

[WWW.GALERIAOPOLE.PL](http://WWW.GALERIAOPOLE.PL)

ORGANIZATOR:



PATRONI MEDIALNI:

**SZ U M**

**KULTURA**

**CBIEG**

**format**

**O.pl**

**Art&Business**

**TViP  
OPOLE**

**gazeta**

**RADIO  
OPOLE**

Dofinansowano ze środków  
Ministra Kultury  
i Dziedzictwa Narodowego

**Ministerstwo  
Kultury  
i Dziedzictwa  
Narodowego**

GALERIA JEST SAMORZĄDOWĄ INSTYTUCJĄ KULTURY MIASTA OPOLA





# BUNT

EKSPRESJONIZM  
TRANSGRANICZNA  
AWANGARDA

Prace z berlińskiej kolekcji  
prof. St. Karola Kubickiego

oraz prezentację projektów artystycznych:  
Refleks, Ulotka, Ich 7

Wernisaż w czwartek  
25 czerwca 2015  
godz. 18:00

Galeria Sztuki Nowoczesnej  
ul. Mennica 8  
Wyspa Młyńska

Wystawa czynna  
25.06 – 23.08.2015  
Kurator wystawy: Lidia Głuchowska

Wystawie towarzyszy konferencja naukowa  
Bunt o tradycje grafiki w Polsce i Niemczech  
26.06.2015

obłoki Anettej (Bobrowski), Portret podziwiny – transformacja 2015, linoryt  
(fragment pracy powstałej w oparciu o autoportret)  
Margarete i Stanisława Kubickich



## Artist Management

kompleksowa obsługa artystów

Artist Management to program wszechstronnego wsparcia managerskiego dla artystów, przygotowany przez Media&Work Agencję Komunikacji Medialnej. Wieloletnia działalność na rzecz promocji kultury – współpraca z czołowymi instytucjami kultury w Polsce oraz działalność wydawnicza na potrzeby rynku sztuki – pozwoliły połączyć nam potrzeby i aspiracje indywidualnych twórców z ich artystycznym oraz komercyjnym sukcesem. W pracy wykorzystujemy doświadczenie zdobyte przez naszych pracowników oraz współpracowników na polu krytyki artystycznej, psychologii, biznesu, dziennikarstwa, reklamy oraz nowych technologii. Pomagając zrozumieć zasady rządzące współczesnymi mediami, zapewniamy artystom niezależność oraz wysoki komfort pracy twórczej.



Opowiedz nam o sobie  
+48 717 156 310  
+48 609 614 359  
artysta@media-work.pl

[www.media-work.pl/promocja-artystow](http://www.media-work.pl/promocja-artystow)

**Media&Work**  
agencja komunikacji medialnej



Institut aktora  
teatr laboratorium  
diretto da Jerzy Grotowski  
wrocław • polonia

Dzikie pola. Historia awangardowego Wrocławia  
Zachęta  
19.06 – 13.09

19-21.VI.2015

SZKŁO CERAMIKA METAL

WIELKA SZTUKA  
WIELKA FIZIOLOGIA

VIII FESTIWAL  
WYSOKICH TEMPERATUR

WWW.FESTIWALWYSOKICHTEMPERATUR.PL

POKAZY / WARSZTATY / WYSTAWY / WYKŁADY / KONCERT / PIKNIK  
OTWARTE WARSZTATY DLA DZIECI

ORGANIZATOR:

Współorganizatorzy:

PROJEKT WSPÓRFINANSOWANY PRZEZ:





## Drodzy Czytelnicy!

Wolność wypowiedzi artystycznej (postmodernistyczne wszystko ujdzie) powiązana jest z ową wewnętrzną presją do formułowania własnego stosunku do świata, do twórczego, a więc oryginalnego spojrzenia na otaczającą rzeczywistość i oddania tegoż w obrazie, w filmie, w formie obiektu czy zestawu przedmiotów przedstawiających intencję artysty. Jako efekt imperatywu twórczego, uwznioślającego artystę albo zgubnego dla jego osobowości, dla potocznego życia. Nie przypadkowo wybraliśmy taki motyw przewodni dla bieżącego numeru pisma: presje zdarzeń zewnętrznych, zdegenerowanych ideologii o podłożu religijnym, terroryzm, agresja polityki i medialne manipulacje (źródła konfliktów wojennych) itd. – to symptomy zdarzeń zagrażające wolności obywatelskiej, a więc również odnoszące się do szeroko rozumianych wypowiedzi artystycznych. Nie ma wolności bez wolnej twórczości – co nie zawsze bywało tak oczywiste.

Wobec tak sformułowanego tematu wiodącego jego obrazowanie przykładami twórczości musiało być nader otwarte; prezentujemy więc szeroki wachlarz artystycznych propozycji: od rysunku poprzez grafikę, malarstwo i instalacje obiektowe, od interpretacji teorii poznawczych w sztuce po opisy niemal efraktyczne dzieł (ściśle opisy artefaktów). Natomiast to, co wyróżnia ten zeszyt – to obszerny blok materiałów powiązanych z wydarzeniem, jakim było WRO – Biennale Sztuki Medialnej we Wrocławiu. Te realizacje chyba nader celnie wyrażają postulat wolności wypowiedzi (wielomedialnych), jednocześnie gwarantując szerokie wejście w aktywność wynikającą ze związków nowoczesnych technologii z aspiracjami twórczymi jej użytkowników; dowodzą zależności uzależnień psycho-osobowych od maszyny właśnie – imperatywu twórczości od „imperatywu” technicznego (presji oprogramowania?). I choć jesteśmy niepozbowieni również w tym zakresie wielu wątpliwości, to mimo wszystko z takim właśnie przesłaniem (akceptujemy wolność!) polecamy lekturę tego zeszytu czasopisma.

Andrzej Saj

1. **Grzegorz Stachańczyk**, z cyklu *deliciae humani generis – młoda, mądra i gasnąca*, *Młoda I*, 2006, olej, płótno, 147 x 127 cm, sygnowany
2. **Justyna Orłowska**, *Postrzyżyny*, instalacja, fot. Krzysztof Saj, Biennale WRO2015
3. **Mário Macilau**, courtesy Ed Cross Fine Arts, Fotofestiwal Discovery Show
4. **Katarzyna Józefowicz**, *Miasta*, 1989–1992, technika własna, papier, tektura, wymiary zmienne, dzięki uprzejmości artystki, Fundacji Galerii Foksal oraz kolekcji prywatnej, fot. Katarzyna Józefowicz

#### REDAKTOR NACZELNY:

Andrzej Saj  
e-mail: asa@format-net.pl

#### ADRES REDAKCJI:

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

#### WSPÓŁPRACOWNICY KRAJOWI:

Andrzej P. Bator, Lila Dmochowska,  
Eulalia Domanowska, Grzegorz Dziamski,  
Piotr J. Fereński, Agnieszka Gniotek, Krzysztof Jurecki,  
Anna Kania, Dorota Koczanowicz, Andrzej Kostełowski,  
Bożena Kowalska, Paweł Lewandowski-Palle, Elżbieta Łubowicz,  
Dorota Miłkowska, Anita Wincencjusz-Patyna,  
Mirosław Rajkowski, Mirosław Ratajczak, Adam Sobota,  
Krzysztof Stanisławski, Grzegorz Sztabiński,  
Marek Śnieciński, Lena Wicherkiewicz, Kama Wróbel

#### WSPÓŁPRACOWNICY ZAGRANICZNI:

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

#### KOREKTA: Natalia Karnecka

#### LAYOUT I OPRACOWANIE GRAFICZNE:

Tomasz Pietrek, www.tomaszpietrek.com

#### REDAKCJA EDYTORSKO-TECHNICZNA:

Romuald Lazarowicz

DRUK: Jaks, Wrocław / www.jaks.net.pl

#### TŁUMACZENIE NA JĘZYK ANGLIJSKI:

Ryszard Sawicki

#### OKŁADKA:

Tomasz Pietrek, *Alegoria wolności*, 2015, technika własna  
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 O/Wrocław  
93 1050 1575 1000 0005 0269 6594  
Jednocześnie na blankiecie wpłaty zaznaczając –  
prenumerata „Formatu”. Zamówione egzemplarze  
wysyłamy na nasz koszt. Oferujemy także, za  
zaliczeniem pocztowym, wysyłkę archiwalnych  
numerów pisma. W prenumeracie zagranicznej cena  
1 egz. wynosi 10 dolarów USA, pozostałe warunki jw.

#### NUMER SFINANSOWANY ZE ŚRODKÓW:

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

Nakład: 1700 egz (DCI)

Copyright © 2015 by Redakcja „Format”

#### CENA 16,00 ZŁ

(w tym 5% VAT)

Numer jest indeksowany w bazie BazHum:

http://bazhum.pl/

(część drukowanych materiałów jest recenzowana)



80

## W numerze

### TEMA TY

4. **LESZEK KOCZANOWICZ**. *Sztuka i dylematy wolności*
6. **JANUSZ KRUPIŃSKI**. *Imperatyw wolności – twórczość*
9. **GRZEGORZ SZTABIŃSKI**. *Imperatyw tworzenia a wolność artystyczna*
14. **BOŻENA KOWALSKA**. *Imperatyw tworzenia*
17. **GRZEGORZ DZIAMSKI**. *Mediatyzacja sztuki*

### WYDARZENIA

20. **KRZYSZTOF DOBROWOLSKI / PIOTR JAKUB FEREŃSKI**. *Biennale WRO w Formacie*
21. **ALEKSANDRA ADAMSKA**. *Sen królowej – „Kochanka” Agaty Kus*
22. **ANNA MARIA MAŁECKA**. *Sztuka i nauka*
24. **ANNA NACHER**. *Alternatywne ekonomie ucieleśnionych opowieści*
26. **BARBARA KWAŚNY**. *Testowanie komunikacji*
28. **JACEK SCHODOWSKI**. *Poza kręgiem autoafektacji*
30. **ANNA SKOPICZ**. *Pomiędzy ruchem a statycznością – „Balance from Within”*
31. **JOANNA KOPYŁT**. *Czy jedzie z nami autor? O 16. edycji Biennale Sztuki WRO*
32. **OLGA DRENGA**. *Odsłona testowa*
33. **PIOTR ZAWOJSKI**. *Refleksy i po-widoki. WRO 2015*
34. **PAWEŁ LISEK**. *Pierwszy Konkurs Najlepszych Dyplomów Sztuki Mediów*
36. **PAWEŁ JAGIEŁŁO**. *Fotofestiwal 2015*
42. **ANNA BATKO**. *Rozdrapać konflikt – czyli o Miesiącu Fotografii 2015*
46. **LENA WICHERKIEWICZ**. *Sztuka inwokacji*
50. **LENA WICHERKIEWICZ**. *A jednak dotykać...*



Akademia  
Sztuk  
Pięknych  
im. Eugeniusza  
Gepperta  
we Wrocławiu

Wrocław miasto spotkań





5. Tomasz Broda, *Elgreko*, 2011, asamblaż, fotografia, 100 cm x 70 cm

6. Krzysztof Saj, *Bonifacio*, Korsyka, 2013

## POSTAWY

54. ALICJA KLIMCZAK-DOBRZANIECKA. *Życie artysty z drugiej połowy XX wieku.*

*Krzysztof Wałaszek*

57. LENA WICHERKIEWICZ. *Dłonie domu*

60. BOŻENA KOWALSKA. *Natalii saga o czasie i życiu*

64. LENA WICHERKIEWICZ. *Skórność*

68. JUSTYNA TEODORCZYK. *Anioly.net – pomiędzy słowami, pomiędzy barwami, pomiędzy udami*

70. ANITA WINCENCJUSZ-PATYNA. *Lekcja formy Doktora Brody*

*(spolszczone wersje arcydzieł światowej sztuki)*

72. JAN STANISŁAW WOJCIECHOWSKI. *Sławomir Marzec – malarz władz widzenia*

74. PAWEŁ JAGIEŁŁO. *Linearność i rozmach*

77. KATARZYNA SUCHARKIEWICZ. *Wizyjne obrazy Patrzyka*

80. ANNA OLEŃSKA. *Rozkosze rodzaju ludzkiego według Grzegorza Stachańczyka*

82. ANDRZEJ SAJ. *Życio-rysowanie*

84. KRZYSZTOF JURECKI. *Rysunek jako stabilność... świata*

86. KRZYSZTOF JURECKI. *Tylko w świetle księżycy*



34

36



57



70



90

## POSTAWY

88. TADEUSZ ROLKE W ROZMOWIE Z JOANNĄ BĄK. *Checkpoint Rolke*

90. PIOTR KOMOROWSKI. *Sceny ulicy Krzysztofa Saja*

93. ZUZANNA SOKOŁOWSKA. *Miejski przewodnik, czyli prywatna mitogeografia miasta*

94. KRZYSZTOF JURECKI. *Przypomnienie twórczości Anny Chojnackiej*

96. URSZULA BENKA. *Cisza i strach*

98. PIOTR KOMOROWSKI. *Autoportret holistyczny*

100. ANDRZEJ SAJ. *Z lekką przesadą*

## MOTYWY

102. MARLENA NIESTRÓJ. *Wspomnienie Metawerysty w pierwszą rocznicę śmierci*

*Piotra Szmítke*

104. TAMARA KSIĄŻEK. *Ogrody sztuki*

## KONTAKTY

107. ANITA WINCENCJUSZ-PATYNA. *Światłoczuły wędrowiec.*

*O grafikach Mikaela Kihlmana*

110. HANNA KOSTOŁOWSKA. *„Czyżby wszystko się poruszało razem z nami?”*

112. JOANNA BOJDA. *Le Bord des mondes w Palais de Tokyo w Paryżu*

114. ALEXANDRA HOŁOWNIA. *Save The Arctic – Akcja grupy Yes Men w Berlinie*

## REMINISCENCE

115. LILA DMOCHOWSKA. *Fotograf Siergiej Michajłowicz*

118. SŁAWOMIR MAGALA. *Jan Sawka (1946-2012) na tle epoki*

120. JULITA DELUGA. *Mikołaj Smoczyński. The Secret Performance*

## REFACTIO NOTIV

122. MANFRED BATOR. *Młodość? A cóż to takiego?*

125. PAWEŁ JAGIEŁŁO. *Inne pejzaże*

128. KAMA WRÓBEL. *Do Wrocławia Niemcy (nie) przyszli*

130. MARIA FRANECKA. *Dotyk*

132. ANNA BATKO. *Zatańcz jak im zagrasz, czyli o wystawie „Polska Izrael Niemcy.*

*Doświadczenie Auschwitz” w MOCAK-u*

134. MIECZYSLAW SZEWCZUK. *Trudny powrót. O historii radomskich Salonów Zimowych i 43. Salonie*

136. JUSTYNA TEODORCZYK. *Legnicki Festiwal SREBRO bez granic*

138. LILA DMOCHOWSKA. *Jan Mioduszewski | DRABINA | sytuacja malarstwa w roku 2015 |*

*– wykład dla początkujących i zaawansowanych*

139. NATALIA KARNECKA. *O sobie*

140. FOTOFORMACIK

142. MANFRED BATOR. *Fotografia i filozofia*

143. A.W.-P. *Do trzech razy... najmłodsza sztuka. 3. edycja konkursu Młodego Malarstwa „POSTAWY”*

143. RYSZARD RATAJCZAK. *freedom znaczy wolność...*

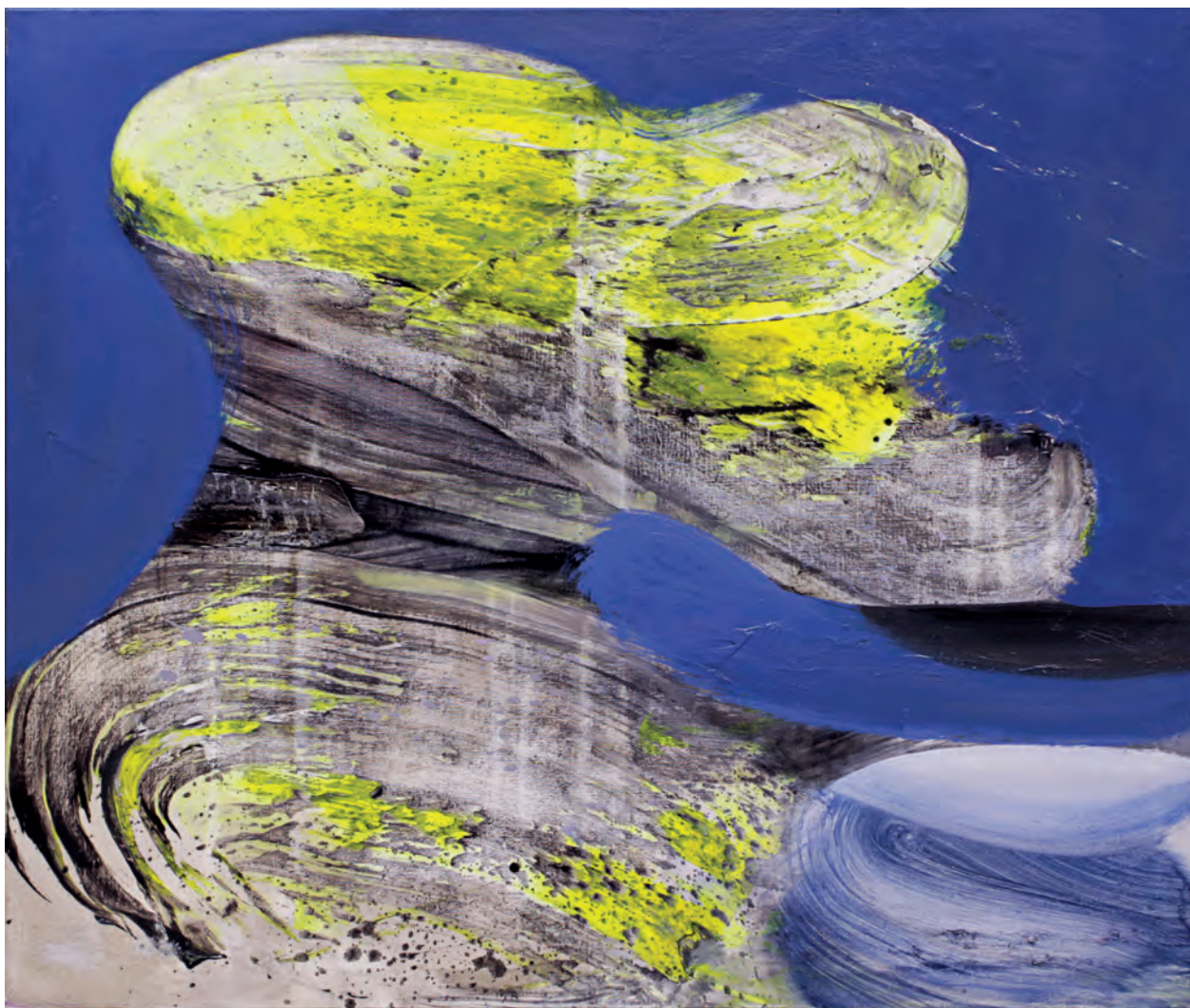
144. BEATA LUDWICZAK. *O gentlemanie designu*

Z cyklu *GOŁYM OKIEM. BOGUSŁAW JASIŃSKI. Odwrócone światło*



# Sztuka i dylematy wolności

Epoka współczesna, nowoczesność może być bez przesady nazwana epoką wolności.



**Piotr Butkiewicz**  
*Bez tytułu*, 2011,  
 olej na płótnie,  
 100 x 120 cm  
 Z wystawy:  
 „WOLNOŚĆ w mia ...,  
 mia” ART GALLERY,  
 czytaj: format-net.pl

**W**olność była chyba najbardziej nośnym hasłem, które stawało się sloganem bez mała wszystkich ruchów społecznych. W obu założycielskich wydarzeniach leżących u podstaw nowoczesności: Rewolucji Francuskiej i Rewolucji Amerykańskiej słowo „wolność” jest kluczowym wyrażeniem określającym nową przestrzeń polityczną i społeczną. We Francji właśnie wolność stanowi pierwszy człon słynnej trójcy *Liberté-Égalité-Fraternité*, a w Stanach Zjednoczonych w pierwszym kluczowym zdaniu Konstytucji mówi się, że wolność jest celem nowego państwa: *My, naród Stanów Zjednoczonych, pragnąc udoskonalić Unię, ustanowić sprawiedliwość, zabezpieczyć spokój w kraju, zapewnić wspólną obronę, podnieść ogólny dobrobyt oraz utrzymać dla nas samych i naszego potomstwa dobrodziejstwa wolności, wprowadzamy i ustanawiamy dla Stanów Zjednoczonych Ameryki niniejszą konstytucję*. Jednak zasadniczą kwestią pozostaje kwestia, czym jest wolność, albo mówiąc bardziej precyzyjnie, czym jest wolność w epoce nowoczesnej.

Pierwszą z odpowiedzi na to pytanie jest ta, którą podał Benjamin Constant – filozof, literat i zwolennik liberalizmu. W swym słynnym esej *O wolności starożytnych i nowożytnych* definiuje istotę wolności nowożytnej jako niezależności od ingerencji państwa nawet za cenę mniejszego wpływu na sprawy polityczne, który tak ważny był dla starożytnych. Píše wprost: ... *wolność, do której my jesteśmy przeznaczeni, tym bardziej będzie nam droga, im więcej*

*nasze życie polityczne pozostawi nam czasu na nasze prywatne interesy* [ 1 ]. Poszerzony zakres wolności indywidualnej, odciążenie od odpowiedzialności za większość spraw państwa ma oczywiście znaczące konsekwencje dla sztuki poprzez przededefiniowanie roli artysty. Zerwanie więzi między sferą publiczną a prywatną umożliwia sztuce coraz większą autonomię, a artyście przyjęcie postawy buntu i sprzeciwu wobec dominujących konwencji społecznych. Wolność artysty przybierać może różne formy od romantycznego „lęku przed wpływem”, żeby użyć wyrażenia Haralda Blooma, poprzez odrzucenie konwencji mieszczańskiej kultury przez bohémę drugiej połowy XIX wieku do eksperymentów awangardy lat dwudziestych XX wieku. Niezależnie jednak od takich czy innych inkarnacji wolności, sama figura artysty jest emblematem „wolności nowożytnych.” W swych działaniach artysta sublimuje wolność jako odcięcie się od spraw publicznych, jako ekspresję własnych, niepowtarzalnych cech charakteru, uczuć i emocji. Przecistawiając się nowoczesnemu społeczeństwu, wyraża jednocześnie w skondensowanej formie jego konstytutywną cechę, uchwyconą znakomicie przez Benjamina Constanta, tym więcej wolności, im mniej zewnętrznych regulacji godzących w nasze życie prywatne.

1 Benjamin Constant, *O wolności starożytnych i nowożytnych*, przełożyła Zuzanna Kosno, „Arka” 1992, nr 42 (listopad-grudzień).



Definicja wolności nowoczesnej podana przez Constanta powinna jednak być uzupełniona przez rozumienie wolności jako emancypacji. Oczywiście jest, że aby cieszyć się w pełni wolnością prywatną, trzeba mieć pełnię praw, które chronią jednostkę przed nadmierną ingerencją państwa. Społeczeństwa nowoczesne, w których wolność jednostki była najwyższą wartością, wartość tę realizowały za cenę wykluczenia ogromnych grup społecznych. W wielu przypadkach wykluczenie to było niezauważalne, bo dotyczyło grup, które definiowano jako niezastępowalne na pełnię praw obywatelskich. Zdudzenie takie nie ominęło i największych umysłów. Jeden z ojców współczesnego liberalizmu, wielki filozof Immanuel Kant wykluczał ze sfery publicznej kobiety, dzieci i chorych psychicznie, bo nie są oni w stanie kierować się światłem rozumu, co jest niezbędnym warunkiem prawdziwej wolności. Alexis de Tocqueville, niezwykle przenikliwy obserwator demokracji we Francji i Ameryce, wielki zwolennik liberalizmu, odmawiał jakichkolwiek praw ludom skolonizowanym, uważając że nie są one w stanie wykorzystać wolności, jaką takie prawa dają. Ta ciemna strona nowoczesności najbardziej dramatycznie ujawniła się w Stanach Zjednoczonych, „kraj wolności”, który przez dziesiątki lat akceptował zinstytucjonalizowane niewolnictwo. Zmiana tej sytuacji dokonała się w wyniku krwawej wojny, która powszechnie uważana jest za pierwszą wojnę totalną nowoczesnej ery.

Nic więc dziwnego, że narracje emancypacyjne zdominowały myślenie o polityce w XIX i XX wieku. Oba wielkie nurty w polityce nowoczesności liberalizm i socjalizm postawiły emancypację w centrum swych koncepcji. Łatwo jest dostrzec, że każdy z tych nurtów pojmował emancypację w inny sposób. Dla liberalizmu emancypacja znaczyła przede wszystkim przezwycięzenie politycznego zniewolenia i stworzenie społeczeństwa wolnych i autonomicznych jednostek, podczas gdy dla socjalizmu był to świat, w którym alienacja pracy zostaje zniesiona. Socjalizm i liberalizm były najważniejszymi w filozofii politycznej nowoczesności, ale też stały się podstawą znaczących ruchów społecznych wrogich wobec siebie. Nowoczesność z tej perspektywy może być postrzegana jako walka między dwiema koncepcjami, za którymi stały dwie odmienne wartości: wolność i równość. Jednak myślę, że taka wizja nowoczesności jest zbyt uproszczona. Należy ją raczej postrzegać jako mozaikę różnych prób emancypacyjnych, które oczywiście odwoływały się do wielkich narracji socjalizmu i liberalizmu, ale koncentrowały się na konkretnych sprawach. Klasycznym przykładem jest ruch feministyczny nakierowany na wyzwolenie kobiet, który odwoływał się zarówno do liberalizmu, jak też socjalizmu, dążąc do osiągnięcia konkretnego celu. Co więcej takie ruchy emancypacyjne uzasadniały swe cele nie tylko poprzez odwołanie się do socjalizmu czy liberalizmu, ale czerpały też z innych ideowych źródeł. Chrześcijaństwo, na przykład, z jego ideą równości wszystkich ludzi stanowiło inspirację wielu ruchów abolicjonistycznych w dużo większym stopniu niż liberalizm. Uważam więc, że w myśleniu o emancypacji nie powinniśmy ograniczać się do wielkich ideologii, lecz patrzeć przede wszystkim na konkretne działania, które pomagały osiągać emancypację w poszczególnych dziedzinach życia społecznego. Zwykle nie był to po prostu podział na zwolenników i przeciwników emancypacji, raczej krzyżowały się różne stanowiska od umiarkowanych do radykalnych, tworząc skomplikowaną tkaninę ludzkich postaw często trudną do rozplątania.

Sztuka oczywiście angażowała się w tę kwestię, wolność artysty w nowoczesności również często jest ucieczką od filisterskiego świata burżuazji, co ukazywaniem jego obłudy i walką z nią. Sztuka staje się sztuką zaangażowaną, walczącą o emancypację różnych grup społecznych, a w końcu, sprzymierzona z Marksowską wizją świata, o wyzwolenie całej ludzkości. Obraz przyszłego szczęśliwego świata zdawał się harmonizować znakomicie z koncepcją sztuki wyzwolającej się z wszelkich formalnych ograniczeń i artysty uwolnionego z okowów społecznych i etycznych norm burżuazyjnego społeczeństwa.

Wszyscy znamy już pułapki takiego sposobu myślenia. Wiemy, że utopia urzeczywistniona w reżimach totalitarnych żądała od sztuki posłuszeństwa nie tylko ideologicznego, ale też artystycznego. Awangarda sprzymierzona z początkami Związku Radzieckiego, w tym wybitne prace konstruktivistów, okazuje się niepotrzebna, w chwili, w której posłuszeństwo tyranii staje się najwyższą wartością. Nie sądzę jednak, żeby to tragiczne doświadczenie podważało samą ideę zaangażowania sztuki w emancypację. Wnioski, jakie się nasuwają, dotyczą przede wszystkim złożoności samego procesu emancypacji, w którym

## Wolność artysty przybierać może różne formy...

dzisiejsze zwycięstwo zapowiada przyszłą klęskę, a dzisiejsza klęska przekształca się w jutrzejsze zwycięstwo. Jednak sztuka walcząca o poszerzenie zakresu wolności, walczy też o siebie, o swą autonomię, która jest ciągle zagrożona przez siły, które chciałby artystów potraktować instrumentalnie, zmusić ich do służenia doraźnym interesom politycznym.

Angażując się w politykę, w zmianę społeczną, artyści muszą konfrontować się z kolejną charakterystyczną cechą nowoczesności – powstaniem społeczeństwa masowego. Wspomniany już Alexis de Tocqueville w swych słynnych rozważaniach o demokracji w Ameryce martwi się statusem sztuki w społeczeństwie demokratycznym. Francuski myśliciel pisze, że w starym systemie (*ancien régime*) artysta skłócony z władcą mógł oddać się pod opiekę ludu i odwrotnie, artysta skonfliktowany z ludem szukał oparcia w arystokracji. Artyści dzielili tę obawę, ale ich stosunek do mas w dużej mierze łączyła miłość i nienawiść. Wydaje się na pozór, że nie ma nic bardziej obcego nowoczesnemu artyście niż społeczeństwo masowe z jego tendencją do unifikacji. Stanowi ono zagrożenie dla wolności artysty, przez to choćby, że chciałoby go sprowadzić do swego poziomu, sprawić, by stał się tak samo konformistyczny i filisterski jak większość ludzi. Marginalizacja, osamotnienie artysty w nowoczesnym społeczeństwie „człowieka masowego” staje się jednym z lejtmotywów sztuki. Artyści jednak z coraz większą fascynacją obserwują to, co się wokół nich dzieje. Miasto, ta ikona nowoczesności, staje się coraz większym wyzwaniem dla sztuki, a sceny życia miejskiego stają się przedmiotem sztuki na równi z tradycyjnymi motywami malarstwa.

Inny jednak aspekt spotkania sztuki z masami wydaje się ważniejszy. Masy wywalczyły wolność, z której korzystają też artyści, ale jednocześnie, to właśnie masy wydają się tej wolności największym zagrożeniem. Stefan Jonsson, wybitny szwedzki badacz kultury, ujął bardzo dobrze ten paradoks we wstępie do książki o roli mas w nowoczesnej kulturze. *Wraz z Rewolucją Francuską i powstaniem demokracji nowy aktor wkroczył na scenę polityczną: lud. Prawie sto lat potem, dzięki konsolidacji ruchów robotniczych, czyli tak zwanego czwartego stanu, ta siła polityczna była w stanie wywalczyć uniwersalną emancypację, sprawiedliwość społeczną i ustanowić demokratyczną władzę ludu. Nie każdy jednak był zadowolony z tej transformacji politycznej. Wielu obawiało się, że cenny głos ludu zapowiada przerażającą władzę motłochu. Wraz z tym, jak zwykli ludzie powoli wkroczyli na scenę polityczną, elity twierdziły, że to stadium historii zostało zdominowane przez groźne masy [ 2 ].* Jonsson pokazuje w swych esejach, jak to podwójne odniesienie roli mas w historii wpływało na ambiwalencję ujęcia tłumu w sztuce od Davida *Przysięgi w sali do gry w piłkę* do pracy współczesnego artysty Alfredo Jaara *Tak bardzo ją kochali: rewolucję*. Tu chciałbym się zatrzymać nad jego interpelacją niezwykle obrazu Jamesa Ensora *Wjazd Chrystusa do Brukseli 1899*. Obraz ten, zdaniem Jonssona, *pobudza do myślenia o społeczeństwie, stanowiącym totalne przeciwieństwo koncepcji prezentujących niższe klasy społeczne jako jednorodną masę, która potrzebuje silnej władzy. Obraz ten wywraca hierarchię do góry nogami, rozpuszcza stałe tożsamości, zakłóca porządek, narusza moralność i gardzi dygnitarzami. Powoduje zwarcie w relacjach władzy i systemie reprezentacji w tamtym okresie – nie tylko w ramach tradycyjnej estetyki, która określa, jak powinno się przedstawić lud na obrazie, lecz również w ramach systemu politycznego, wskazującego, kto jest reprezentantem ludu [ 3 ].* Artysta przedstawił więc w swej wizji społeczeństwo tworzące się *in statu nascendi*, gdzie wszystko jeszcze jest możliwe.

Wychodząc poza rozważania Jonssona, można by zapytać o rolę artysty w takim społeczeństwie. Kim on może być: jednym z błaznów biorących udział w karawale, niezauważonym przez nikogo prorokiem (twarz Chrystusa na obrazie to twarz samego artysty), czy może jednym z tych, co gromadzą się pod transparentem „Vive la sociale”, co w tamtych czasach znaczyło wezwanie do rewolucji. Jakie by nie było miejsce wybrane przez artystę, czy wybrane dla niego przez społeczeństwo nowoczesne, jedno jest pewne, zawsze będzie się musiał zmagać z iluzjami wolności. ■

2 Stefan Jonsson, *Crowds and Democracy. The Idea and Image of the Masses from Revolution to Fascism*, Columbia University Press 2013.

3 Stefan Jonsson, *Dialog, walka, uniwersalność. Uwagi o historyczności demokracji [w:] Między rozumieniem a porozumieniem. Eseje o demokracji niekonsensualnej*, redakcja naukowa: L. Koczanowicz, K. Liszka, R. Włodarczyk, PWN 2015 s. 32.





# Imperatyw wolności – twórczość

Wolność artysty? Spełnia się w samym akcie twórczym.

Nie jest warunkiem twórczości, jak to podpowiadałyby formuły: „wolność od” czy „wolność do”, np. odnoszone do kontekstu społecznego, politycznego czy religijnego, do klimatu otwartości. W ten sposób postawione i rozumiane pytanie o wolność artysty jest źle postawione. Wikła we wtórną problematykę „świata sztuki” (A. Danto), „instytucji sztuki” (G. Dickie) itp. Dlaczego? Bowiem w gruncie duszy wolność jest wolnością wewnętrzną, a co więcej, jest przede wszystkim wolnością człowieka, artysty jako człowieka [ 1 ].

Jeśli artysta jest wolny, to jako człowiek. Problem wolności jest problemem człowieka.

## WOLNO PYTAĆ O WOLNOŚĆ?

Pytanie o wolność człowieka podejmowane, przeżywane! bywa przez samych artystów, w ich dziełach. Przeżywane jest wtedy przez nich osobiście, dotyczy również ich samych, zbiega się z pytaniem o człowieczeństwo człowieka, o absurd życia. W głębi duszy jest miejsce na wolność jako... pytanie o wolność.

Czy kategoria wolności nie jest pusta?

Czyż człowiek nie podlega bezwzględnie, bez reszty, konieczności praw przyrody, ślepego losowi przypadku, a wolność nie jest tylko złudzeniem, jakie wyłoniło się w toku ewolucji człowieka, i dotąd nie przeszkadza w trwaniu gatunku lub nawet mu sprzyja? Czyż świat i wszystko, co doń należy nie jest asensowne (ani sensowne, ani bezsensowne), a pojęcia dobra, zła oraz neutralności – puste? Tym samym wolność jest niemożliwa, gdyż jest

bezprzedmiotowa: pomiędzy tym, co pozytywne, a tym, co negatywne w istocie nie mamy wyboru, gdyż nic takiego jak pozytyw i negatyw nie ma. To puste kategorie. Czyż inaczej? Ostatnią iluzję wartości bezwiednie przynosi psychologia poza wolnością i godnością [ 2 ], a to wówczas, gdy w braku konsekwencji wobec siebie samej bodźcem „pozytywnym” nazywa bodziec faktycznie ni mniej ni więcej tylko przyciągający, zaś „negatywnym” nazywa bodziec odpychający. Jako takie popychadło sił człowieka rozpoznaje właśnie behawioryzm – chociaż nawet sam Skinner tego wprost nie mówi. Zgodnie z tym obrazem człowieka, powiedzmy sobie to wyraźnie, biegamy za przyjemnością, a uciekamy przed bólem, rządzą nami prawo marchewki i kija. Nie inaczej, gdy marchewką jest piękno [ 3 ].

Bez przestrzeni znaczeń i wartości wolność byłaby tylko grymasem, gestem, gustem. Frywolnym „widzi-mi-się”.

W ideę, w pojęcie wolności wpisana jest myśl o obiektywnym porządku wartości. Idea idea. Czy jednak wolność jest w ogóle możliwa?

## FUNKcjONALNOŚĆ ILUZJI WOLNOŚCI

Jeśli nawet pojęcie wolności jest puste, to znaczy, nic w rzeczywistości mu nie odpowiada, wszystko podlega konieczności, w tym wybory, które człowiek jak sądzi sam dokonuje – to jednak pojęcie wolności odnosi się do człowieka, a mianowicie co najmniej w tym względzie, że niewątpliwie ludzie miewają poczucie własnej wolności. Determinista wyjaśnić

może, że w toku ewolucji wyłonieni zostaliśmy (przecież to nie my wyłoniliśmy się) wraz z wyobrażeniem wolności własnej, zdolności do samokontroli, z wyobrażeniem posiadania swego ja. Determinista musi uznać je za złudzenie, odnotowując zarazem, że z tą iluzją człowiek trwa, nie wyginał jeszcze – antropomorficznie rzecz ujmując: złudzenie to jest życiowo użyteczne (inny przykład antropomorfizmu znajduję w zdaniu tego typu „Zwierzęta x dostosowały się do środowiska”).

Iluzja wolności pozwala nam znosić zniewolenie. Dzięki niej niewolnictwo jest tylko kryptozniewoleniem. To stan ukryty przed samym faktycznie zniewolonym. J. K. Galbraith, w *The Affluent Society*, z myślą o społecznych rolach kobiet zauważa, że z radością, w poczuciu spełnienia cnoty społecznej służą one interesom innych.

Z łatwością można zauważyć, jak wielu artystów odmalowuje role społeczne jako cnoty. „Autentyczni” sami czynią to w poczuciu swej cnotliwości, z dumą.

Zapewne kwestia wolności pozostaje nierozstrzygalna. Zawsze można sobie wyobrazić i twierdzić, że kto wybiera życie, w przekonaniu, że jest wolny, czyni to pchnięty ku temu przez geny i relacje, w które jest uwikłany. Obojętne, czy są to relacje z przyrodą (światem materialnym, naturalnym), ze sobą oraz innymi ludźmi (przy założeniu, że ludzie nie są po prostu szczególnymi twórcami materialnymi, przyrodniczymi), czy z ideami (np. pojmowanym zgodnie z wykładnią Poppera: „świat 3”, zgodnie z wykładnią Junga: „archetypy”, „nieświadomość zbiorowa” itp.).

Kto sobie uświadamia nierozstrzygalność kwestii wolności, ten dopiero jest wolny. Podstawowy wybór: żyję, jak gdyby wolność była niemożliwa, lub przeciwnie. Żyję, jak gdyby jedynym prawem było prawo siły, lub przeciwnie... W tej mierze jestem wolny?

1 Podobnie w przypadku filozofa (to oni, artysta i filozof najbliżsi są idei wolności, najlepiej realizują ideał wolności). Dzieje się tak w przypadku każdego artysty, każdego filozofa? Powtórzę: w ich akcie twórczym (pustą jest odpowiedź: wielkiego, autentycznego artysty, filozofa).

2 Programowe dzieło pierwszej psychologii naukowej, wolnej od metafizycznych spekulacji, twardo opartej na prawach fizycznych, dzieło Skinnera nosi właśnie tytuł *Beyond Freedom and Dignity*. To manifest behawioryzmu.

3 Nieprzypadkowo nie brak „definicji” piękna, które pojmują je jako to, co podoba się lub stanowi źródło „szczególnej” przyjemności.





1. **Małgorzata Kosiec**, Scena z wernisazu „Abstract” w ramach Andles Art. Fot. Adam Kruczek, na zdjęciu obraz *Spin*, 2015, akryl na płótnie, 150 x 200 cm (czytaj: s. 74)
2. **Grzegorz Stachańczyk**, z cyklu „deliciae humani generis – młoda, mądra i gasnąca”, *Mądra III*, 2010, olej, płótno, 147 x 127 cm (czytaj: s. 80)
3. **Łukasz Rudecki**, *Portret szaro-żółty*, 2014, olej na tekturze, 40 x 40 cm (czytaj: s. 134)

## IDEA PRAWDY

Pytania, pytania! O to co, jak i jakie jest. Kto stawia pytanie, szuka odpowiedzi, ten przyjął ideę prawdy. Ta mówi właśnie tyle: jest co jest, niezależnie od moich („naszych”) mniemań, od mojego wydaje się, od moich sądów o tym (nie wyklucza to przypadku tego, że wbrew moim odczuciom coś nie jest realne, przeciwnie jest tylko moją projekcją, pochodną moich mniemań (innych mniemań niż te, jakie mam o tym; sprojektowane leżą na poziomie podstawowym, te o tym, na metapoziomie).

Idea prawdy: jest co jest, jest jak jest, jest jakie jest, niezależnie od tego, co się nam wydaje (rozwijając „jest jak jest”: istnieje na sobie właściwy sposób, jest na sposób, w jaki jest).

Wolność polega na możliwości dokonania wyboru? Spośród? To wymaga znajomości, poznania „alternatyw”, ich własności, różnic pomiędzy nimi. Skoro warunkiem wyboru jest poznanie, to warunkiem wolności jako wyboru jest idea prawdy. Jej przyjęcie czyni możliwym poznanie, ona wyznacza kierunek, cel tym wysiłkom. Cel: czy jest, jak jest i jakie jest to, co jawi nam się, co poznać chcemy. Nawet jeśli ostatecznie nigdy cel ten nie zostanie osiągnięty – a to właśnie dlatego, że jest co jest niezależnie od tego, co się nam wydaje – to poszukiwanie o tyle ma sens, a poznawać jest co, jeśli jest jak jest, niezależnie od tego, co mniemamy, co się na ukazuje, widzi...

Nietzsche: *Nitimur in vetitum: pod tym znakiem zwycięży moja filozofia, bo zakazywano dotąd zasadniczo zawsze tylko prawdy (Ecce homo, przeł. L. Staff) [ 4 ]*.

4 Słowa *nitimur in vetitum* pochodzą z Amores Owidiusza (III. IV. 7.). Znaczą: „dążymy do tego, co jest nam zakazane”. Zadziwiające, jak wielu czytelników Nietzschego przeocza to, że rdzeniem jego filozofii jest idea prawdy (nawet u Jaspersa i Heideggera, w ich kilkusetstronicowych dziełach, pt. *Nietzsche*, nie

## WYBÓR

Wolność wyboru nie polega na dowolności, na widzi-mi-się. Problemem nie jest wybranie czegokolwiek, choć czego, tej czy siamtej rzeczy. Twórczość nie polega na kapryśnym wskazaniu na coś. To głupie, niestety powszechne, gadanie, że przez sam swój gest artysta czyni coś dziełem sztuki, podnosi do rangi sztuki... Ready-made? Nawet Duchamp podkreśla stanowczo, że „WYBRAŁ...”. Wybór odnosi się do zakresu, porządku, spośród którego elementów zostanie dokonany. Po drugie, zakłada poznanie wchodzących w grę przedmiotów oraz różnic zachodzących między nimi. Wybór nie stanowi wyrazu samej woli wybierającego, to nie samowola. Podyktowany jest „naturą” wchodzących w grę przedmiotów,

To prawda, ujmowane są z tego, czy innego punktu widzenia. W akcie twórczym kluczowe jest tutaj przyjęcie w stosunku do przedmiotu „nowego punktu widzenia” – przez to „stworzenie nowej myśli dla tego przedmiotu” (Duchamp, z myślą o pisuarze/Fontannie pisze o „przypadku R. Mutta, a faktycznie o sobie: *He CHOSE it. He took an article of life, placed it so that its useful significance disappeared under the new title and point of view – created a new thought for that object*). To warunek przemiany.

Wybór nie dokonuje się między czymkolwiek, bądź czym. Losowo. Porusza się w trójkącie tego, co obojętne, co złe i co dobre. Oznacza to, że kategoria wartości jest uprzednia w stosunku do wolności. Przyjęcie jej

znajduję zaznaczenia tego). Sam Nietzsche programowo unikał takiej deklaracji. *Niesmacznem wydaje im się grać rolę męczennika: „dla prawdy cierpieć”. Pozostawiają to ambitnym i teatralnym bohaterom duchowym ... (– oni sami, filozofowie, mają coś dla prawdy uczynić). Oszczędnie używają wielkich słów (Z genealogii moralności, przeł. L. Staff).*

stanowi warunek wolności: wraz z pytaniem o to, co dobre, co złe... Wolność spełnia się w podjęciu tego pytania, na próbach odpowiedzi na nie.

Nawet ktoś, kto tylko losuje, ten zdecydował się na wybór losowy, wybrał zbiór, „wór”, w którego ciemność gotów będzie włożyć rękę. Wybór spośród przedmiotów o tyle jest wyborem, o ile zwraca się uwagę na własności przedmiotów, na różnice pomiędzy nimi. Wybiera je ze względu na własne kryterium wyboru? Dość, że własne? Dość, że aktualnie jest jego? A może to ono nim kieruje, a on nawet nie jest świadom, że to się dzieje. Podobnie jak wybiera spośród tego, co widzi, a nie zdaje sobie sprawy, że widzi z jakiegoś punktu widzenia, a widzi to, co ten punkt dopuszcza, co wydobycza, wynajduje swym światłem, na pierwszy plan, a nawet nie zauważa mroku, ciemnych miejsc, których światło to nie sięga.

Faktycznie zazwyczaj przywiązani jesteśmy do swoich punktów widzenia w tym sensie: na ich uwięzi...

## PUNKT WIDZENIA

Punkt widzenia nie jest samowolny. Każdy określają wpisane weń wartości. Jakże inaczej pozwałyby na wybór, na wyróżnienia? Twórcza postawa polega na zdolności odniesienia się do wartości wpisanych w punkt widzenia przyjmowany przez samego siebie, na zdolności postawienia ich pod znakiem zapytania, na zdystansowaniu się wobec nich...

W ten sposób człowiek dystansuje się wobec samego siebie, wobec swej tożsamości: przestaje być tożsamy ze sobą. Rozszczepia się.

Dzieło sztuki niesie ze sobą rozszczepienie, każdemu „odbiorcy”, przede wszystkim temu pierwszemu, artyście. Twórca jest pierwszym odbiorcą dzieła, w ten sposób ono tworzy jego, on istni się wraz z nim – nie inaczej w każdym innym akcie „odbioru” tego dzieła. >



## WOLNOŚĆ, CZYLI WOLNOŚĆ WEWNĘTRZNA

Wolność jest przede wszystkim wolnością wewnętrzną.

Człowiek, dopóki jest przytomny, zawsze jest wolny. Nawet w największej opresji, w obliczu śmierci może pomyśleć to lub co innego. Nie chodzi jednak o wybór pomiędzy tą lub ową myślą, szerzej: przed tym lub owym. Nie stoi tylko wobec zastanej alternatywy, przed danymi mu możliwościami. Jakkolwiek nawet wówczas, gdy ograniczy się do nich, ważne jest to, jak je ujmie i pojmie, ważny jest sposób, w jako odniesie się do nich. Co jednak więcej, może nie tylko wynaleźć kolejną możliwość w tym porządku, w tym schemacie myślowym lecz może wykroczyć poza ów zastany porządek, ku nowemu... To twórczy poryw w samym sposobie myślenia: pojmowania, rozumienia, oceniania.

Nowy punkt widzenia – to nowy sposób myślenia. Twórczym nie jest jednak po prostu nowość. Twórczy ruch to poszukiwanie prawdy. Oddalanie się od iluzji, idoli... Te niosą destrukcję, upadek, zniszczenie, śmierć...

### NIKT ZA MNIE

Wolność to nie stan, to ruch, poza aktualny stan... Stan, w jakim jestem, w jakim się znajduję, który znosi, z którym się zmagam, który przekształca moja dusza? Cóż tam okoliczności! Wolność wydarza się w ruchu duszy poza swój własny stan. To proces, w którym człowiek zmagają się sam ze sobą.

W tym jedna wolność, że nic i nikt za mnie nie przejdzie tego, nie dokona...

To wewnętrzna walka człowieka. Okoliczności, zdarzenia, spotkania, głosy innych, mogą dać jej impuls i treść. Jeśli on podejmie je jako wyzwanie. Kto bierze je za konieczność, nieuchronność losu, rozkaz, pouczenie... ten przepadł. Obojętne, czy oddał czy poddał się im... Podobnie ten, kogo ogarnia i porywa natchnienie, iluminacja, rewelacja, Głos Boży...

### MYŚLENIE, CZYLI DISKUSJA WEWNĘTRZNA

Diskusja to nie dialog, to nie rozmowa... Nie każda rozmowa, nie każdy dialog jest dyskusją. To celem dyskusji jest poszukiwanie prawdy. Jakkolwiek nigdy jej nie poznamy.

Słyszę głos drugiego. Nasza rozmowa nie będzie potakiwaniem, gdy różnią nas punkty widzenia, schematy myślowe (Popper: frameworks, „zbiory podstawowych założeń”). Myli się Ingarden, gdy twierdzi, że warunkiem dyskusji jest uprzednie poznanie poglądu drugiego człowieka (*O dyskusji...*). Trud dyskusji polega na tym, że nie rozumiem stanowiska drugiego, ani on mojego, dzieli nas różnica naszych schematów myślowych. W samej dyskusji w gruncie rzeczy próbuję poznać, zrozumieć obcy mi punkt widzenia (schemat myślowy). Niemniej to Ingarden wskazuje na podstawowe znaczenie dla możliwości wejścia w dyskusję: „swoboda wewnętrzna”.

W znanych mi teoriach dyskusji nie spotkałem natomiast tej kluczowej myśli: w istocie dyskusja toczy się we wnętrzu osoby. W samotności głębi duszy. Jedynie u Kanta (Religia w obrębie samego rozumu), znajduję wskazówkę dla tej tezy: nawet gdyby sam Bóg mówił do mnie, sam muszę w sobie rozstrzygnąć, że to Bóg (gdybym tego nie mógł, doświadczałbym tylko przemocy – chociażby miała postać cudu). W ten sposób Kant najmocniej zaświadcza sformułowanej

przez siebie zasadzie „myślenia samemu” (*Selbstdenken*), myślenia bez podległości wobec „zewnątrznego kierownictwa” czy „zabobonu” (*Krytyka władzy sądzienia*).

Gdy ktoś wchodzi w dyskusję z obcym mu zdaniem, z niezrozumiałymi dla niego pytaniami, tezami zmagają się ze sobą samym, w wewnętrznym sporze. Przy tym nawet nie jest konieczne, by autor tych zdań sam chciał dyskutować czy dyskutował, on nawet nie musi być przy nas, może nie żyć – w ogóle nie chodzi o autora, lecz o jego myśl, o jego dzieło. Próba rozumienia, interpretacja polega na takim dyskutującym myśleniu.

Gdy szukam prawdy sam w sobie muszę zmierzyć się z treścią, z obcą mi myślą ... Dzieje się to wówczas, gdy wchodzę w wewnętrzny spór ze swoim dotąd własnym stanowiskiem. To rozszczępienie. rozdarcie wewnętrzne.

Owocna dyskusja? Nie jest nią ani poznanie i zrozumienie drugiego stanowiska (jeśli nawet byłoby to możliwe), ani kompromis, ani konsensus, ani deal. Dyskusja może być owocną już w porzuceniu swego dotychczasowego stanowiska, nawet jeśli ten owoc zawieszam w próżni, w pustce, we mgle... *Możliwość przyznania racji przeciwnikowi* (Camus, *Notatniki 1935-1959*)? Zatrzymuje przy jego racji: co najmniej dla niego nie jest owocna.

Namysł, twórcza myśl polega na dyskusji – toczącej się?, pulsującej, tętniącej, oscylującej w samej duszy...

Twórczy charakter spotkania z dziełem polega na wejściu w taki ruch myśli.

### WOBEC INNYCH?

W dyskusji... cóż tam ton głosu, sposób mówienia kogoś, z kim rozmawiam, cóż tam pozycja, jaką posiada, autorytet jakim się cieszy, jego charyzma, sława... Nawet jego osoba, tym bardziej to, kim jest dla mnie osobiście, nie może tu znaczyć i ważyć. Nawet gdyby to był sam Bóg... W gruncie rzeczy nie dyskutuje się z drugą osobą, z autorem, lecz z myślą, którą przenosi jego zdanie, dzieło (dzieło skądinąd jego autorstwa). Podobnie, cóż tam styl, ornamentyka, siła ekspresji tekstu, dzieła?

I odwrotnie, myśląc myślący wobec innych nie występuje, nie przemawia, nie peroruje, obca jest mu erystyka, retoryka, gra wizerunkiem... Z duchem wolności sprzeczne jest stosowanie chwytów, pochwytywanie...

Nietzsche: w przeciwieństwie do „myśliciela”, to mówca *myśli nie o rzeczach, nie rzeczowo ... myśli właściwie o sobie i o swoich słuchaczach*, mówi w *narzucający się sposób*, nawet wówczas, gdy *przez książkę mówi do nas* (*Z genealogii moralności*, przeł. L. Staff). [ 5 ]

### KICZ, ZNIEWALAJĄCE DZIEŁO

Nie brak dzieł sztuki, które mówią „w narzucający się sposób”. W szczególności, szok, obraza, gwałt uchodzą za sedno twórczości. Negacja dla negacji, anarchia

dla anarchii – zniewala autorów takich dzieł [ 6 ]. Faktycznie kończą na destrukcji.

Nie inaczej w przypadku tworzenia dzieła z intencją, by spotkało się z upodobaniem. Intencja ta tyle warta, co kicz. Przez samego autora pozostaje nierozpoznana w swej naturze, podobnie jak faktyczny kicz dzieła dopóty, dopóki nie jest rozpoznany jako taki, jako kicz.

Dzieło, które spotyka się z najwyższymi superlatywami westchnień, zachwytów „Och” i „Ach”, które zachwyca – tym samym chwytą. Dzieło, które bierze za serce, bierze, które porywa, porywa... W ten zniewalający sposób dzieła, i takie, zwykło się nazywać „pięknym”.

Ogólniej: artysta, autor, który poddaje się reakcji odbiorców, poddaje się... Dla niego miarą działania i dzieła jest powodzenie, sukces – własne imię wypisane na niebie lub w piekle.

### IDEA PRAWDY – WOLNOŚĆ – TWÓRCZOŚĆ

W najgłębszym punkcie duszy, który stanowi warunek możliwości pytania, wątpienia, namysłu, dyskusji, krytyki, refleksji leży idea prawdy. Kto odrzuca ideę prawdy, ten nie zostawia miejsca na wolność, wybiera prawo siły.

Wolność to zdolność pytania, wątpienia, krytyki... Przede wszystkim spełnia się jako jako refleksja, jako samokrytycyzm w pytaniu o samego siebie: gdy padam przed pytaniem, które mnie dotyczy, które mnie samego „stawia pod znakiem zapytania”. W jaki inny sposób mógłbym nie być przywiązany do swej tożsamości, do swego ja, do bycia sobą? W przeciwnym razie pozostanę na uwięzi, na smyczy swego ja, nigdy się nie zerwę... (do lotu). Toteż idea prawdy, wolność, niosą ze sobą rozerwanie, rozłam, rozszczępienie [ 7 ]. Homo schistos – oto człowiek!

Idea prawdy – pochodną wobec niej wolność – z kolei, blisko: twórczość.

Idea prawdy, wolność, oraz akt twórczy wiążą się istotowo: w chwili twórczej człowiek walczy ze sobą, przekracza siebie. Twórczym nie jest przecież dzieło, które wypływa z artysty, stanowi jego wyraz, jest jego projektem, jest na jego miarę. W ten sposób artysta tylko powiela siebie. Tworzy w granicach swej mentalności, w polu, jakie wyznaczają „jego” schematy myślowe („jego”, a w gruncie społecznym, te jakie wpojono mu, jaki wypił z „mlekiem matki”).

Margines wolności poszerza się, gdy ktoś przedmiotem wyboru czyni kryteria oceny, punkty widzenia... To znaczy: toczy wewnętrzną walkę ze samym sobą, o siebie – nie jest ofiarą swej tożsamości. Gotów jest ją przekroczyć, porzucić. Jako taka walka stanowi elementarny akt twórczości. Kto tworzy, ten otwiera się na Inne. Nie powiela, nie wyraża, nie znajduje siebie, jakim jest – a istni się wobec Innego.

Akt twórczy: w dziele i dzięki dziełu dla artysty (a w bezwzględnie twórczym dziele: także dla każdego innego „odbiorcy”) ujawnia się coś, co dotąd „w ogóle nie mieściło mu się w głowie” – Inne. Teraz? Wobec Niego zmagają się on ze sobą. Sam ze sobą? Sam w sobie z wyzwaniem Innego. ■

5 Myśleniu Nietzsche przeciwstawia mówienie. Zdaje się tym samym podzielać przekonanie o dychotomii formy i treści, niezależności „jak” od „co” (to przekonanie sofistów, estetykę redukujących do owego jak, jak ktoś mówi, jak coś brzmi). Sądzę, że myśląc zdanie wypowiadam je w sobie, jakkolwiek dzieje się to bez poruszenia ust. To dlatego głos wewnętrzny jest głosem. Akcentacja, przerwy, rytm itp. składają się na moje rozumienie zdania, jeśli nawet nie na jego sens. To jedność formy i treści. W szczególności treść jest immanentna formie (Kandinsky, w Punkt, linia a płaszczyzna, pisze o „wewnętrznej treści formy”).

6 Artyści tego po-kroju Nietzschego mają za swego prekursora i mistrza. Ślepi na jego wyznaczenie: „Nie obalam ideałów, wkładam jeno rękawiczki przed nimi ...” (Ecce homo, przeł. L. Staff).

7 Zaprzeczeniem ducha twórczości jest ideologia kultu ja, bycia sobą, samorealizacji („Be yourself”), podobnie koncepcja sztuki jako wyrazu duszy, osobowości, ja artysty. Marne to czasy, marne do dusze, gdy taka ideologia, taka koncepcja „przyswieca”. Co za mrok!



# Imperatyw tworzenia a wolność artystyczna



**T**ermin „imperatyw” oznacza nakaz i odsyła do sfery zobowiązań etycznych. Filozofowie poszukiwali jednak takiego sformułowania jego założeń, żeby uwolnić go od charakteru normatywnego i uczynić postępowanie ludzkie moralnie słusznym, a jednocześnie wolnym wyborem. Słowo imperatyw czasami kojarzone bywa też z impulsem, koniecznością uwarunkowaną głębokimi, poza świadomymi sferami naszej psychiki. Impuls może mieć charakter moralny. Polega wówczas na czynieniu dobra bez zastanawiania się. Podobny charakter, nie uwarunkowany konkretnymi celami praktycznymi lub innymi uzasadnieniami, mogą mieć działania twórcze. Coś, jakiś nakaz wewnętrzny lub nieświadoma przyczyna powoduje, że uprawiamy sztukę nawet wówczas, gdy nie przynosi to żadnych wymiernych korzyści, a często naraża na kłopoty lub straty. Czy realizujemy wówczas naszą wolność rozumianą w najgłębszym sensie, czy ulegamy zniewoleniu?

W dziejach refleksji nad sztuką spotkać można kilka rodzajów sugestii odnoszących się do wewnętrznej konieczności, jako jej podstawy. W czasach starożytnych najważniejszą z nich była Platowska koncepcja „boskiego szaleństwa”. W *Fajdrosie* filozof wyróżnił cztery rodzaje psychoz czy szałów, jakie mogą ogarniać ludzi. Niektóre z nich uznał za szkodliwe z punktu widzenia indywidualnego lub społecznego. Jednak dwie odmiany spotkały się z wysoką oceną, jako przynoszące wiele dobrego. Jedna to szal związany z wieszczaniem, przepowiadaniem przyszłości, druga to szal poetycki, zsyłany przez Muzy. W obu przypadkach dochodzi do przekroczenia zwykłego stanu umysłu ludzkiego. Człowiek mówi wówczas, czy robi, nie to, co chciałby, a działa pod wpływem przymusu. Platon przymus ten traktował jako nie pochodzący od działającej osoby. Szal twórczy zesłany jest przez Muzy. Stanowi natchnienie *co młodą, świeżą, czystą duszę porywa, a ona się budzi i wybucha w pieśniach i w innej twórczości* [ 1 ].

Powyżej: **Adam Patrzyk**, *Bez tytułu*, 2014, olej, płótno, 90 x 160 cm, fot. Jacenty Dędek ( czytaj s. 77 )

Starożytni Grecy cenili głównie sztukę opartą na wiedzy i umiejętnościach. Dlatego badacze zastanawiali się, jak należy pojmować Platowską pochwałę działań niekontrolowanych, wywodzących się z tajemniczej konieczności. Grecki filozof pisał przecież, że „największe dobra” zawdzięczamy szaleństwu. Podkreślał nawet, że *kto bez tego szału Muz do wrót poezji przystępuje, przekonany, że dzięki samej technice będzie wielkim artystą, ten nie ma święceń potrzebnych i twórczość szaleńców zaćmi jego sztukę z rozsądku zrodzoną* [ 2 ]. Niektórzy interpretatorzy próbując wyjaśnić ten dylemat przyjmowali, że poezja jest wyjątkową dziedziną,

w której liczy się nie rozsądek i przewidywane korzyści materialne, a działanie pod wpływem szczególnego przymusu i ewentualne zdobycie sławy. W pierwszym z przytoczonych wcześniej cytatów wyraźnie zaznaczone jest jednak, że sytuacja taka odnosi się nie tylko do „pieśni”, a również do „innej twórczości”. Można więc uznać, że Platon uwzględnił występowanie „boskiego szaleństwa” w wielu dziedzinach sztuki. Sądził nawet, że najwyższe dokonania w każdej z nich powstają nie dzięki nabytej wiedzy i umiejętnościom, a poddaniu się konieczności twórczej.

W związku z tą sytuacją pojawia się jednak pytanie: czy wyuczona i opanowana technika artystyczna ulega w tej sytuacji unieważnieniu? Czy działania takie przebiegają w sposób niekontrolowany? Gdyby tak było „szał twórczy” zbliżałby się do działań wykonywanych w niektórych odmianach psychoz. Platon „boskie szaleństwo” od nich oddzielał, określając je jako rodzaj szaleństwa szkodliwego. >

1 Platon, *Fajdros*, XXII, 245, przeł. W. Witwicki, Warszawa 1958, s. 68

2 Tamże, XXII, 245, s. 68



## Siergiej Michajłowicz Prokudin Gorski

1. W górach Tian-Shan, 1907

2. Sprzedawca kebabu w Samarkandzie, 1905-1915

(fot. 1-2 czytaj s. 115)

*jakiejś sprawy, znalezienie wyjaśnienia zajmuje miejsce zaspokojenia seksualnego [ 4 ]. Trzecia możliwość polega na tym, że występujące stłumienie seksualne nie prowadzi do zepchnięcia w nieświadomość popędu rozkoszy seksualnej, w związku z czym libido sublimuje się w żądzę wiedzy i wzmacnia popęd badawczy. Również tutaj – pisał Freud – badanie staje się poniekąd przymusem i środkiem zastępującym aktywność seksualną, ale wskutek całkowitej odmienności wchodzących tu w grę procesów psychicznych (sublimacja zamiast przebiccia się treści z nieświadomości) nie dochodzi tu do powstania nerwicy, przywiązania do pierwotnych kompleksów dziecięcych badań seksualnych, a popęd może swobodnie służyć zainteresowaniom intelektualnym [ 5 ].*

Podczas czytania tych uwag może powstać wrażenie, że w koncepcji Freudowskiej działania twórcze są zdeterminowane i w związku z tym niewiele jest miejsca w tej teorii na wolność. Autor wskazuje przecież na sytuację zahamowania (występującą w pierwszym ze scharakteryzowanych przypadków), nerwicy przymusu wykonywania (w drugim) oraz przymus i zastępczy charakter, połączony jednak z pewną możliwością kierowania się zainteresowaniami (w trze-

cim). Wiedeński psychoanalityk najwyżej ocenia oczywiście ostatnią sytuację. Sądzi, że wystąpiła ona w postaci wzorcowej w przypadku twórczości Leonarda da Vinci. Za „tajemnicę jego osobowości” uważa to, że *po zaangażowaniu żądz poznania w służbie zainteresowań seksualnych w okresie dzieciństwa, udało mu się później wysublimować większą część libido w popęd badawczy [ 6 ].* Twórczość rozważana z tej perspektywy nie jest więc swobodnym wyborem życiowym, a stanowi sposób kompromisowego rozwiązania napięć psychicznych. Dlaczego więc teoria Freudowska dla niektórych artystów i badaczy sztuki stanowi punkt wyjścia do podjęcia kwestii wolności artystycznej?

W przedstawionych przed chwilą refleksjach akcentowane było zagadnienie sublimacji. Na teorię Freuda można jednak także spojrzeć podkreślając znaczenie procesu psychoanalitycznego, w którym terapeuta korzysta z metody swobodnych skojarzeń umożliwiającej pacjentowi *wprawienie się w stan spokojnej samoobserwacji bez rozmyślania [ 7 ].* Ostrzega się go przy tym, *by nie kierował się jakimkolwiek motywem, który by mógł spowodować wybór lub wykluczenie skojarzeń, choćby motyw ten głosił, że jedno jest zbyt nieprzyjemne lub zbyt niedyskretne, by je wypowiedzieć, inne znów jest zbyt mało ważne, nie należy do rzeczy lub jest bezsensowne, nie musi zostać wypowiedziane [ 8 ].* Metodę tę można uznać za model wolnej twórczości w sztuce, a także wzorzec swobodnego działania w innych dziedzinach życia. Podkreśla to szwedzki psychoanalityk Andrzej Werbart, pisząc: *Twórczość w sztuce i w leczeniu psychoanalitycznym zakłada, iż jesteśmy w stanie uwolnić się od zahamowań i względów wynikających z ograniczeń kulturowych, wychowania i z nas samych – i otworzyć wewnętrzną przestrzeń na typową dla zabawy spontaniczność i badanie własnych*

Koncepcja jego różniła się więc od teorii Freudowskiej, w której artysta umieszczony jest w sąsiedztwie neurotyka lub wprost uważany za potencjalnego neurotyka. Podkreślał to Arnold Hauser, pisząc, że tak istotna w refleksjach nad sztuką prowadzonych przez twórcę psychoanalizy „zdolność sublimacji” jest rodzajem mechanizmu obronnego, który twórcę sztuki chroni *od kary czy choroby, ale więzi w świecie fikcji, w którym „niewiele mu brakuje do neurozy” i w którym w istocie często odcięty jest od rzeczywistości równie niebezpiecznie jak ludzie cierpiący na zaburzenia nerwowe lub umysłowe [ 3 ].* Różnica polega jednak na tym, że artysta nie jest zamknięty całkowicie w świecie nieustępliwej fikcji i odnajduje drogę do rzeczywistości zachowując giętkość pozwalającą mu odstępować od świata faktów i powtórnie nawiązywać z nim kontakt. Przy takiej interpretacji twórczość artystyczna, podobnie jak twórcza działalność naukowa, jest rodzajem przymusu, który stanowić może także szczęśliwe rozwiązanie konfliktów wewnętrznych człowieka. Zygmunta Freud analizował to zagadnienie w oparciu o działalność Leonarda da Vinci stwierdzając, że gdy okres dziecięcych badań seksualnych zostaje zakończony energicznym stłumieniem, w rezultacie wczesnego powiązania popędu badawczego z zainteresowaniami seksualnymi otworzyć się może droga do sublimacji. Nie zawsze jednak zostaje ona odnaleziona. W wielu przypadkach popęd badawczy dzieli los płciowości i ulega zahamowaniu. Swobodne twórcze działanie zostaje ograniczone, często na całe życie. W innym przypadku, gdy rozwój intelektualny jest dostatecznie silny, żeby przeciwstawić się szkodliwemu stłumieniu seksualnemu, następuje obejście stłumienia i badania seksualne powracają w nieświadomości w postaci „wewnętrznego przymusu powątpiewań”. Są one, jak pisze Freud, *zniekształcone i pozbawione wolności, niemniej jednak wystarczająco silne, ażeby samemu myśleniu nadać charakter seksualny i wzmocnić operacje intelektualne przesycając je rozkoszą i lękiem cechującymi właściwe procesy seksualne. Badanie staje się tu aktywnością seksualną, często mającą charakter wyłączny; poczucie „załatwienia” intelektualnego*

3 A. Hauser, *Filozofia historii sztuki*, przeł. D. Danek i J. Kamionkova, Warszawa 1970, s. 53.

4 Z. Freud, *Leonarda da Vinci wspomnienie z dzieciństwa*, [w:] *idem, Poza zasadą przyjemności*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1975, s. 379-380.

5 *Ibidem*, s. 380.

6 *Ibidem*, s. 381.

7 Z. Freud, *Wstęp do psychoanalizy*, przeł. S. Kempnerówna i W. Zaniewicki, Warszawa 1982, s. 290.

8 *Ibidem*.



uczuc i przeżyć [ 9 ]. Koncepcja tak pojętej twórczości i wolności stała się punktem wyjścia rewolucyjnych programów i działań podejmowanych w XX wieku w różnych obszarach sztuki i kultury. W aktywności artystycznej praktyki takie zainicjowali surrealiści, którzy chcieli uwolnić nas od ograniczającej tradycji kultury europejskiej, związanych z nią zasad etyczno-wychowawczych i od naszego ego, które jest ograniczające, gdyż nie pozwala otworzyć się na nadrzeczywistość, czyli przekroczyć opozycji zakładanych w myśleniu logicznym, kulturowo normowanym. W innych dwudziestowiecznych programach wyzwolicielskich podobne hasła formułowano stosując odmienną terminologię, jednak sens programu był zbliżony. Chodziło o to, żeby metodą Freuda, służącą pierwotnie celom diagnostyki psychiatrycznej, przekształcić z jednej strony w uniwersalną koncepcję pozwalającą na uwzględnienie nieświadomych motywacji, a z drugiej w rozpoznanie sposobów tłumienia, wypierania, autorepresji oraz ukrytych, zamaskowanych form, w jakich pragnienia mogą manifestować się w zmienionej postaci. Twórczość połączona została ściśle z dążeniem do wolności. Uznano, że wyzwolenie z ograniczeń stanowi jej podstawowy i najlepszy stymulator. O ile jednak Freud przyjmował, że napięcia między wolnością a ograniczeniami, jakie stwarza kultura, są nieodłącznym elementem psychoanalitycznej refleksji nad człowiekiem, w rewolucyjnych programach artystycznych, a także niektórych społecznych, zaczęto dążyć do zniesienia drugiego z tych składników. Dążenie do wolności skierowane zostało przeciw wymaganiom kulturalnym lub przeciw samej kulturze, która uznana została za czynnik ograniczający swobodę twórczej ekspresji.

Niektórzy psychoanalitycy zwracają uwagę na „ironię metody” wolnych skojarzeń. Stephen Frosh pisze: *Pacjentowi mówi się, by „swobodnie skojarzył”, wiedząc, że podstawę psychoanalizy tworzy właśnie niemożność posłuchania tej instrukcji („bądź spontaniczny – teraz!”). Gdyby możliwe były swobodne skojarzenia, gdyby jedno znaczenie naprawdę mogło przepływać za drugim, bez ustanku, bez cenzury, za to z przyjemnością i w poczuciu spełnienia – analiza nie byłaby potrzebna, bowiem zajmuje się ona właśnie blokadami w zakresie tak rozumianej wolności, jednak psychoanaliza odnosi się do tych blokad ze świadomością, że są sednem sprawy: Swobodne skojarzenia są niemożliwe, bo nie istnieje wolność od nieświadomych ograniczeń [ 10 ].* Owe nieświadome ograniczenia to czynniki obce, zewnętrzne, które napłynęły do naszej nieświadomości. Wydaje się, że stanowią one to „co nasze”, pochodzą od nas, a w istocie są uwewnętrznionymi pragnieniami osób, od których jesteśmy zależni. Spostrzeżenie to jest istotne z punktu widzenia polityki psychoanalizy. Okazuje się, że *to, co wydaje się najbardziej wewnętrzne i „osobiste”, zostało wcześniej sformułowane pod wpływem „obiektywnego” i „zewnętrznego” [ 11 ].* Nie można więc ostro odróżniać tego, co własne, od tego, co zostało przejęte, gdyż już na poziomie nieświadomości granica ta nie tyle zaciera się, ile ulega przemienności. Podział załamuje się, a dobre odzwierciedlenie tego procesu stanowi wstęga Moebiusa, o której w związku z psychoanalizą pisał Jacques Lacan. Wnętrze i zewnętrżność ulegają w niej płynnej zmienności, zastępują się miejscami na powierzchni. Podobnie imperatywu twórczego nie można uznać za wyzwalające ujawnienie tego, co wewnętrzne, gdyż nie istnieje ono w postaci czystej. Frosh przestrzega, żeby wyrażając chęć wolności *nie przeoczyć sił wewnętrzno-zewnętrznych, które konstruują nasze położenie, a więc także nasze pragnienie [ 12 ].*

Przekonanie o istnieniu pierwotnego bodźca umożliwiającego wielką twórczość stanowiło trwałe motyw w dziejach kultury europejskiej. Od platońskiego „boskiego szaleństwa”, poprzez opowieści o dziełach zasugerowanych artyście we śnie, albo w szczególnych stanach widzeń na jawie, aż po twierdzenia, że jakaś ukryta siła prowadzi rękę twórcy, wyrażano wiarę w istnienie pozaświadomego czynnika warunkującego najważniejsze procesy artystyczne. Zagadnieniom tym wiele uwagi poświęcił Carl Gustaw Jung, który wyróżniał odmienną wizjonerską sztukę, w przypadku której świadomość i wola podporządkowane



2

są „podziemnemu nurtowi”, który dominuje nad racjonalnymi wyborami. Wydaje się artyście, że tworzy w sposób wolny i spontaniczny, mocą własnej intencjonalności i świadomej celowości, a naprawdę kierowany jest przez zewnętrzny wobec własnego ego, nieświadomiony czynnik psychiczny. Jung pisał, że przekonanie artysty o absolutnej wolności tworzenia byłoby złudzeniem jego świadomości; *sądzi on, że płynie, podczas gdy niewidzialny nurt unosi go naprzód [ 13 ].* W odniesieniu do tego typu działalności Jung używał określenia „impuls twórczy”, podkreślając, że jest ona rezultatem wrodzonego popędu, który chwytą osobę i czyni z niej swój instrument. Umysł artysty odbiera wówczas własne rzeczy napisane lub namalowane ze zdziwieniem, jako obce.

Radykalizm właściwy dla Junga zdarzał się jednak wyjątkowo w dziejach refleksji nad twórczością. Zwykle brano pod uwagę, choć w różnym stopniu i w zmiennych zakresach, występowanie czynników irracjonalnych i racjonalnych, między którymi mogło dochodzić do konfliktu, ale które również mogły wspierać się wzajemnie. W takim duchu współdziałania próbował zinterpretować koncepcję platońską Jacques Maritain. Podkreślał, że Muza jest w niej wyraźnie odróżniana od namiętności, ludzkiego szaleństwa, głupoty, dziecinnych gier i nieświadomości w sensie freudowskim. Starożytny filozof nigdy nie uważał zniesienia refleksji i logicznej myśli za najlepszy dar od bogów dla istot śmiertelnych. W związku z tym Maritain oddzielał nieświadomość, którą zajmował się Freud, od przedświadomości występującej w koncepcji Platona. Pierwsza ma źródła biologiczne, związana jest z potrzebami ciała, instynktami, kompleksami, zrepresjonowanymi obrazami pragnień, traumatycznymi wspomnieniami i stanowi autonomiczną, dynamiczną całość. Działa ona poza intelektem, dążąc do ujawnienia swych treści w świadomości. Druga ma charakter duchowy i pochodzi „z góry”, od bogów i muz, a nie „z dołu”, od potrzeb ciała. Nie pozostaje ona w opozycji do intelektu, a stanowi źródło jego największych wzlotów. Jej działanie jest niezrozumiałe, rodzi się w ciemnościach duszy, ale prowadząc do jasnych stanów umysłu, *świata pojęć, logicznych związków, racjonalnych dyskursów i racjonalnych rozważań, w których działalność intelektu przybiera ostatecznie formę i kształt [ 14 ].* Lekceważenie w modernizmie owej przedświadomości na rzecz nieświadomości uważa Maritain za *znak tępoty naszych czasów [ 15 ].* >

9 A. Werbart, *Sztuka wolności. Siedem psychoanalitycznych tez na temat twórczości*, przeł. L. Kalita, [w:]

*Sztuka i wolność. Psychoanalityczna refleksja nad znaczeniem twórczości*, red. E. Sala, Kraków 2014, s. 93.

10 S. Frosh, *Pragnienie wolności?*, [w:] *ibidem*, s. 34.

11 *Ibidem*, s. 34.

12 *Ibidem*, s.35

13 C. G. Jung, *O stosunku psychologii analitycznej do dzieła poetyckiego*, [w:] *idem, Archetypy i symbole*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1976, s. 366.

14 J. Maritain, *Creative Intuition in Art and Poetry*, Cleveland-New York 1955, s. 68.

15 *Ibidem*, s. 67.



W prezentowanych tu rozważaniach nie różnicowałem dotąd wyraźnie pojęć „imperatyw” i „impuls”. Powodem tego była trudność rozstrzygnięcia w wielu branych pod uwagę przypadkach, który z tych terminów będzie odpowiedniejszy. Jedynie w odniesieniu do Jungowskiej koncepcji sztuki wizjonerskiej z całą pewnością można było stwierdzić, iż chodzi w niej o działanie twórcze zachodzące pod wpływem impulsu, a więc spontanicznego bodźca, determinującego do wykonywania aktów, którym nie można się przeciwstawić i nad którymi nie mamy kontroli. W innych przypadkach w mniejszym lub większym stopniu, na określonym poziomie, albo w pewnej fazie działania twórczego włączały się czynniki świadome. Ich rola była różnie określana i w różny sposób odnosiły się one do problemu przymusu i wolności. Zwykle jednak samo poczucie przymusu twórczenia wymykało się racjonalizacji [ 16 ]. Pojęcie imperatywu w wersji dosłownej i precyzyjnie określonej związane jest natomiast z działaniem rozumu. Imperatyw to forma nakazu, który umysł daje sobie samemu [ 17 ]. Z tak pojętym imperatywem mamy do czynienia przede wszystkim na gruncie etyki, gdzie Kant sformułował podstawowy i jego zdaniem jedyny postulat moralny. Nakazywał on postępować zawsze według tylko takiej zasady, co do której człowiek mógłby chcieć, aby stała się prawem powszechnym. Imperatyw kategoryczny Kanta miał charakter racjonalny i autonomiczny. Rozum przemawiał poprzez niego sam do siebie, nie działając przy tym pod wpływem czynników zewnętrznych [ 18 ]. Uwzględnienie ich byłoby oparte na czynnikach obcych wobec rozumu, heteronomicznych, a więc rozum nie kierowałby, a byłby kierowany. Nasuwa się więc pytanie, czy można imperatyw twórczości potraktować w podobny sposób [ 19 ]? Jako podstawę twórczości artystycznej przyjmujemy wówczas nie czynniki zewnętrzne wobec rozumu, które uzyskują nad nim dominację, albo prowadzą z nim grę opartą na zwodzeniu i maskowaniu, a przyjmujemy, że działalność nasza jest wyrazem sposobu, w jaki świadomość przemawia do siebie.

Należy od razu zaznaczyć, że tego typu koncepcje imperatywu twórczego rzadko występowały w dziejach tradycji europejskiej. Dominowały zwykle teorie albo upatrujące źródła twórczości w natchnieniu, intuicji, łasce bożej, wrodzonym talentie, albo w ukrytych źródłach nieświadomości. Jeśli zaś uwzględniano dążenie, żeby rozum przemówił w sztuce, pojawiała się twórczość heteronomiczna i „hipotetyczna”. Przykładem jej mogą być działania artystyczne podporządkowujące się różnym celom i ideom zewnętrznym, jakie przed twórcami były stawiane, albo jakie sami przyjmowali w dziejach sztuki, uwzględniając zewnętrzne wymagania. W czasach nowoczesnych istotnym źródłem heteronomizacji twórczości, uczynienia

### Siergiej Michajłowicz Prokudin Gorski

1. *Mężczyźni przed jurta*, 1905–1915.
  2. *Czas żniw*, 1909.
  3. *Kobiety z Armenii w odświętnych strojach*, 1905–1915.
  4. *W Italii*, 1905–1915.
- (fot. 1–4 czytaj s. 115)

z niej nie sposobu realizacji imperatywu, a reagowania na różnorodne pojawiające się wyzwania, stał się bunt artysty. Kierowany był on przeciw różnym instytucjom, nadużyciom władzy, przeciwko określonym grupom społecznym czy ruchom politycznym. Od okresu romantyzmu pojawiła się jednak jego szczególna odmiana polegająca na *proteście przeciwko rzeczywistości społecznej jako całości, oskarżeniu społeczeństwa jako takiego* [ 20 ]. Tendencja ta znalazła kontynuację i szerokie rozwinięcie w twórczości awangardowej. Tak pojęty bunt stał się nowoczesnym imperatywem twórczym. Z jednej strony więc liczni artyści od XIX wieku znajdowali, a także znajdują obecnie, podstawę do działania w rzucaniu wyzwań wobec różnych obszarów życia społecznego. Zastępuje to dominujące wcześniej uwzględnianie zleceń i nakazów różnych instytucji społecznych (dworu, Kościoła, państwa itp.). Artysta buntujący się uzależniony jest od dziedziny życia społecznego, do której się odnosi. Wprawdzie twórcy uważają się za ludzi wolnych, a w rzeczywistości ich działalność uzależniona jest od obszaru idei i zjawisk, wobec których rzucane są wyzwania [ 21 ].

Niektóre dylematy związane z buntem i krytyką, jako podstawami imperatywu twórczego współczesnego artysty, ciekawie podjął Artur Żmijewski w artykule *Stosowane sztuki społeczne*. Rozważa on w nim dialektykę sprzeciwu i zaangażowania. Problem ten staje, jak twierdzi, przed artystą, który pragnie być *aktywnym podmiotem kreującym świat społeczny i polityczny* [ 22 ]. Może on zaangażować swą twórczość w służbę określonej idei, jednak najczęściej przynosi to przykre skutki, o czym przekonują losy twórców wspierających różne reżimy totalitarne. Działalność taka wywołuje ostatecznie poczucie winy i wstydu. Dlatego nie chcąc uprawiać twórczości autonomicznej, a jednocześnie mając w pamięci niebezpieczne konsekwencje buntu przybierającego postać zaangażowania politycznego po stronie określonej partii, wielu współczesnych artystów wybiera drogę krytyki. Polega ona na zaistnieniu w debacie publicznej poprzez podejmowanie określonych tematów na drodze skandali oraz uwzględnianie treści życia społecznego przy zastosowaniu strategii subwersywnych [ 23 ]. Twórczość ta umożliwia z jednej strony znajdowanie nieustannego źródła inspiracji w otaczającej rzeczywistości, a z drugiej pozwala zachować poczucie wolności, chroni przed niebezpieczeństwem „bycia użytym” przez instytucje społeczne. *Wina i wstyd zostały zaszyfrowane w sztuce jako „ucieczka*

16 Czasami, np. w koncepcji Freudowskiej, racjonalizacja była traktowana jako tworzenie fałszywej interpretacji danej sytuacji.  
 17 Por. A. Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris 1976, s. 478.  
 18 Od imperatywu kategorycznego odróżniał Kant imperatyw hipotetyczny, który związany jest z realizacją określonych celów zewnętrznych i odwołuje się do rozkazów Boskich, wymagań społecznych, czy jednostkowych pragnień.  
 19 Kant zagadnienia sztuki rozważał nie tyle z perspektywy twórczości, co odbioru. Zajmował się zagadnieniami smaku i oceny estetycznej, pytając o ich powszechny i konieczny charakter.

20 A. Hauser, *op. cit.*, s. 69  
 21 Przykładem odróżnienia buntu jako składnika imperatywu twórczego od buntu heteronomicznego może być praca Henryka Stażewskiego. Na obrazie (znajdującym się obecnie w zbiorach Muzeum Sztuki w Łodzi) umieścił po francusku napis: *Kto nie walczy w swojej sztuce, walczy przeciw sztuce*. Hasło to, przypominające swą formą imperatyw kategoryczny Kanta, może być odnoszone do konkretnych obszarów protestu, ale zasadniczo wyraża twórczy nakaz o charakterze ogólnym, w którym zawarte jest roszczenie do stania się prawem powszechnym.  
 22 A. Żmijewski, *Stosowane sztuki społeczne*, „Krytyka polityczna” 2007, nr 11/12, s. 15.  
 23 Strategie subwersywne, w których ma miejsce wykorzystanie „cudzych” reprezentacji czy materiałów w ramach własnych realizacji (*ibidem*, s. 16) są dobitnym przykładem heteronomicznego i „hipotetycznego” charakteru twórczości krytycznej.







3

przed”, jako nieustannie aktywna wewnętrzna negocjacja [ 24 ] – pisze Żmijewski. Prowadzi to jednak, co podkreśla autor, do pęknięcia, które z jednej strony pozwala sztuce być pracobiorcą państwa i całego aparatu gospodarczego, pełnić rolę służebną społecznie – producenta otoczenia wizualnego, systemów informacji wizualnej, architektury wnętrz, wzornictwa przemysłowego, a z drugiej chroni ją przed stanieniem się klientem władzy poprzez bunt, kontestację, weryfikację tabu, przechowywanie marzeń, dystrybucję wolności [ 25 ]. Obie te strony współczesnego twórczego imperatywu „hipotetycznego” dialektycznie się łączą. *Sztuka nieustannie godzi się i nieustannie odmawia władzy swoich usług* [ 26 ] – pisze Żmijewski. Można to uznać za sytuację patową, albo za wyraz roztropnej swobody polegającej na czerpaniu impulsów twórczych z rzeczywistości społecznej i nie dopuszczającej do nadmiernej identyfikacji artysty z tym, co zewnętrzne.

Zastosowane w moim artykule zbliżenie sensu pojęć „impuls” i „imperatyw” nie miało na celu ich utożsamienia, a tylko odkrycie ich zbliżonej roli w sztuce. Zarówno w jednym, jak drugim przypadku chodzi o twórczość, która nie jest działaniem doraźnym. Poszukiwanie jej źródeł w impulsach, bodźcach spoza świadomości, ogranicza możliwość podejmowania przez artystę okazjonalnych decyzji dyktowanych przez aktualną koniunkturę panującą na rynku sztuki. Może też, na co zwracałem uwagę, prowadzić do pewnych rodzajów wyzwolenia. Uznanie twórczości za wynik imperatywu związane jest z akcentowaniem świadomości wewnętrznego nakazu. Może on prowadzić do pragnienia uniezależnienia sztuki od wpływów zewnętrznej rzeczywistości i realizowania autonomicznych działań artystycznych, albo znajdować przejawy w postaci buntu wiążącego twórczość z reagowaniem na konkretne rodzaje pojawiających się w świecie zagrożeń. Konceptcja imperatywu twórczego polega więc na dokonywaniu wyborów i świadomym realizowaniu artystycznego etosu. Wolność staje się w takiej sytuacji przeciwieństwem dowolności, a także uzależnienia od podświadomych przymusów. Staje się dobrowolnym przyjęciem zasady, która powinna być uwzględniana. Czy współczesna twórczość posiada tak pojęty imperatywny charakter? Uważam, że zanika on, natomiast pojawiają się zastępcze, pozornie zbliżone do niego formy działań. Nieświadome impulsy twórcze stały się treścią warsztatów organizowanych dla osób w różnym wieku (od dzieci do seniorów), podczas których uczy się technik wyzwalań swych możliwości kreatywnych. Wewnętrzny nakaz twórczy sprowadzony został do wytwarzania wystawianych w galeriach przedmiotów o rozpoznawalnych, właściwych dla danego autora cechach stylistycznych. Imperatyw buntu zamieniony został w praktykę opartą na wyborze chwytliwych, publicystycznych tematów prac i wywoływaniu skandali.

Problemy, którymi zajmuję się tu w odniesieniu do zagadnień artystycznych są przedmiotem refleksji filozoficznej podjętej przez Petera Sloterdijka w wydanej w 2009 roku książce *Musisz życie swe odmienić*. Powołując się na poglądy Wittgensteina, głosi w niej odmowę wobec kiczu przeznaczenia i przypadkowości

24 Ibidem, s. 16

25 Ibidem, s. 16-17

26 Ibidem, s. 17



4

utożsamianej z wolnością. Twierdzi, że należy wynaleźć „błąd” [ 27 ], którego istnienie było skutecznie zamazywane przez ideologie egalitarystyczne i relatywistyczne. Łączy z tym powrót do idei „szkoły”, której nie należy wykpiwać jako „fabryki” totalitarnego ładu. Analizując Wittgensteinowską koncepcję „gier językowych” niemiecki filozof stwierdza, że nie mają one być akceptacją bylejakości, a stać się tym, czym są w rzeczywistości: *ascezami, albo lepiej: przedstawiają sobą mikro-ascetyczne moduły, to znaczą artykułowane językowo ćwiczenia praktyczne [...] – bez uwzględniania tego, czy ich wykonywanie jest opłacalne lub warte zachodu* [ 28 ]. Idea „gier językowych” wykorzystywana była w rozważaniach nad sztuką postmodernistyczną dla uzasadnienia wielości i różnorodności jako jej podstawowych wartości. Sloterdijk stwierdza, że Wittgensteina w zwykłym życiu nie interesowało to, co zwykłe. W związku z tym gra w jego koncepcji służyć ma odkryciu oczyszczonej formy życia.

Innym filozofem, którego poglądy można tu przywołać, jest Michel Foucault. Książki jego poświęcone ukrytym systemom nadzorowania i karania stanowiły główny teoretyczny punkt odniesienia dla artystów i teoretyków związanych ze sztuką krytyczną. Sam Foucault w późnych pracach i wywiadach podkreślał natomiast swą *nieufność wobec ogólnej tematyki wyzwolenia*. Pisał, że *ryzykownie odsyła ona do idei, że istnieje jakaś natura lub głębia ludzka, która wskutek procesów historycznych, ekonomicznych i społecznych została stłumiona, wyalienowana czy skrępowana poprzez mechanizmy represji* [ 29 ]. Wydaje się wówczas, że wystarczy usunąć represyjne przeszkody, żeby człowiek odbudował pełną, pozytywną relację z samym sobą. Tymczasem pojawiło się nowe, nawet trudniejsze zadanie. Francuski filozof nazwał je *praktyką ascetyczną*, co należy rozumieć nie tyle jako wyrzeczenie, ile jako *pracę nad sobą, dzięki której usiłujemy siebie kształtować, zmieniać i osiągać pewien sposób bycia* [ 30 ].

Przywołałem te poglądy, gdyż wyłania się z nich sens imperatywu tworzenia nawiązujący pod pewnymi względami do Kantowskiego imperatywu kategorycznego. Artysta przemawia tu od siebie, a nie działa pod wpływem czynników obcych. On sam zdając sobie sprawę ze swej wolności, chce ją ukierunkować. W przeciwieństwie jednak do formalistycznej etyki Kantowskiej, opartej na podporządkowaniu się uniwersalnemu prawu, pragnie odnaleźć własny kształt życia. Nie godzi się na *anarcho-krytyczny kicz, lenistwo, które chciałoby wierzyć, że jest subwersywną siłą* [ 31 ]. Pragnie samotransformacji. ■

27 P. Sloterdijk, *Musisz życie swe odmienić. O antropotechnice*, przeł. J. Janiszewski, Warszawa 2014, s. 196.

28 Ibidem, s. 197.

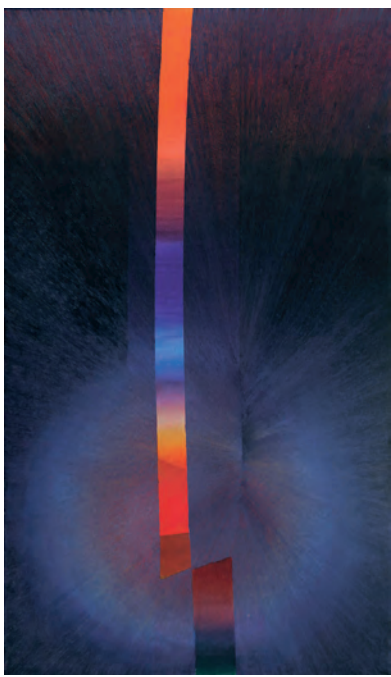
29 M. Foucault, *Etyka troski o siebie jako praktyka wolności*, [w:] idem, *Kim pan jest, profesorze Foucault?*

*Debaty, rozmowy, polemiki*, wybór i tłum. K. M. Jaksender, Kraków 2013, s. 212-213.

30 Ibidem, s. 212.

31 P. Sloterdijk, *op. cit.*, s. 216





1

BOŻENA KOWALSKA

## Imperatyw tworzenia

Czym jest imperatyw tworzenia? Czy wywodzi się z instynktu przedłużania gatunku, stając się jego sublimacją w postaci potrzeby pozostawienia po sobie czegoś więcej niż tylko potomstwo? Czy też zakorzeniony jest w człowieku dlatego, że według Pisma stworzony on został na podobieństwo Boga i w pewnym sensie kontynuuje jego dzieło? Wadząc się ze Stwórcą o brak uzasadnienia i niesprawiedliwość powołania człowieka do życia, zarzuca Mu George Steiner, że u Niego *poza dobro i zło, poza rozum, poza społeczno-etyczną dorzeczną sięga pęd tworzenia, sprawiania form (...)* *To eksploduje w Księdze Hioba. Bóg-artysta nawet w swej bezgraniczności nie mógł powstrzymać parcia ku stworzeniu. Jest coś, bardziej niż nic, ponieważ On przelewa się poza swe samotne bycie* [1].

O ile akt tworzenia życia, które raczej jest cierpieniem niż radością, można potępiać, jak czyni to Steiner, pytając: *Jakim prawem płodzimy, jakim prawem skazujemy na życie pełne bólu i upokorzenia istoty, które o to nie proszą?* [2], o tyle akty twórcze w dziedzinie sztuki czy szerszej kultury wypada pochwalać. Często bowiem niosą one treści i formy bogacące odbiorców

myślowo i estetycznie, odgrywają rolę kompensacyjną i tonującą emocje. Czynią życie mądrzejszym i lepszym.

Sam jednak problem przymusu czy potrzeby tworzenia pozostaje nie w pełni wyjaśniony. Przez psychologów zjawisko twórczości pojmowane jest bardzo rozmaicie. Wedle jednej z hipotez (T.E. Heinzen) twórczość miałaby wynikać z zablokowania możliwości osiągnięcia ważnego dla człowieka celu. Według innej koncepcji – Zygmunta Freuda – stanowi ona sublimację energii seksualnej, czyli przekształcenie jej w inną, wyższą jakość. Z kolei teoria inkubacji kładzie nacisk na fakt, że proces twórczy dokonuje się najprzód poprzez etap przygotowawczy zbierania doświadczeń i danych, przez fazy świadome, ale też poza świadomością, prowadzące ku efektowi nagłego olśnienia czyli twórczego odkrycia. Najmniej wątpliwości budzi i najszerzej przyjęta jest wspólnie teoria o motywacji samoistnej w twórczości (T. Amabile), przy czym jako prototyp tak motywowanej aktywności traktuje się zabawę. *Najprościej byłoby powiedzieć, że człowiek jest zaprogramowany do wykonywania czynności, które nie mają żadnego uzasadnienia poza przyjemnością czerpaną z ich wykonywania* [3]

1. **Anna Trochim**, *Wspomnienie*, 2013, olej, płótno, 125 x 69 cm
2. **Anders Liden**, *Bez tytułu*, 2014, akryl, płótno, 65 x 53 cm
3. **Jerzy Kałucki**, *Przebiegi XXVIII*, 2013, akryl, płótno, 120 x 90 cm
4. **Jan Pamuła**, *Image 15 b*, 2011, grafika cyfrowa, 73 x 90 cm

A. Liden

2



– pisze w swej książce Edward Nęcka. Wszakże, o ile można się zgodzić z tezą o zaprogramowaniu określonych osobowości do pracy twórczej, o tyle kontrowersyjne wydaje się tę działalność, obok zabawy, zaliczać do czynności, które „nie mają żadnego uzasadnienia”. Dla każdego wszak twórcy, przynajmniej w dziedzinie artystycznej, muzycznej, czy literackiej uzasadnieniem działania jest przekaz odbiorcom swojej odrębnej wizji świata, własnego modelu myślenia, własnego modelu odczuwania i własnego modelu estetycznego. Im bardziej i pod każdym względem odrębność artysty odbiega od tego, co już znane – tym element twórczy i odkrywczy w jego sztuce jest cenniejszy społecznie, bowiem w wymiarze jednostkowym satysfakcjonuje i porusza wyobraźnię widzów, a w sensie globalnym poszerza dorobek artystyczny ludzkości.

Czym jest imperatyw tworzenia? Jest wolą? Przymusem? Nawykiem? Czy występuje jako stały stan potrzeby i gotowości, czy też sporadycznie jako chwile olśnienia? Gdy o tych momentach twórczej odkrywczosci mówi Steiner, stwierdza, że *Chodzi o ekstazę – wyjście „poza siebie” czy trwanie poza sobą, o przekroczenie siebie, o stanięcie poza granicami empiryczności* [4]. Pisząc o poezji, autor *Gramatyki tworzenia* przypomina nie bez ironii sugestię Sokratesa: *To Bóg sam wypowiada ich słowa* [5]. W nagłym, olśniewającym akcie twórczym można dopatrywać się ingerencji z zewnątrz, siły nadprzyrodzonej. Jeśli by przyjąć taką hipotezę, nasuwa się jednak kolejne pytanie: A kiedy nie jest to chwila iluminacji, ale ciągła, trwała wewnętrzna konieczność? Czy też jest darem spoza ziemskiego obszaru? Bo przecież w doświadczeniu artystycznym istnieją dwa te różne rodzaje imperatywu twórczego – rozróżnialne i rozróżniane choć występujące niekiedy, a może nawet często w połączeniu. Może jest właśnie tak, że u twórców prawdziwie nawiedzonych przymus tworzenia trwa jako stan niezbywalnej, aktywnej działalności, jakby nagradzanej niekiedy nagłym olśnieniem? I wtedy powstaje dzieło zbliżające się do poszukiwanej, a nieosiągalnej doskonałości?

„Imperatyw tworzenia” był hasłem 32. Pleneru dla Artystów Posługujących się Językiem Geometrii i jak już wielokrotnie to praktykowałam, trzydziestu sześciu uczestników tego międzynarodowego spotkania zobowiązałam do odpowiedzi na zadane im pytanie. Tym razem brzmiało ono: *Jaki jest Twój imperatyw tworzenia?*

Odpowiedzi były bardzo zróżnicowane i wnosiły do podjętego zagadnienia nieoczekiwane, nowe aspekty. Można w przypadku tego zespołu twórców powiedzieć, że w znakomitej większości potwierdzają oni najszerzej przyjętą przez psychologów teorię motywacji samoistnej. Mam świadomość, że szersze uogólnienie o kierowaniu się tą motywacją w odniesieniu do – młodych zwłaszcza – artystów współczesnych, byłoby nadmiernym optymizmem. Jest bowiem wielu, którzy swoją działalność w sztuce traktują jako drogę do zdobycia popularności i sławy, albo czy może przede wszystkim – do kariery finansowej. I to wszelkimi środkami i jak najszybciej. Grono twórców, o których tu mowa, nie kieruje się żadną z tych dwóch motywacji. Gdyby im chodziło o popularność, nie wybieraliby sobie jako środka wypowiedzi języka geometrii, który nie cieszy się szczególnym społecznym zainteresowaniem i uznaniem, zaś co do pojmowania sztuki jako towaru – wszyscy oni są zdania Steinera, że *Komercjalizacja estetyki, jej redukcja do kiczu – to główne cechy kultur spod znaku pieniądza* [6]. Dla nich, niemal wszystkich, potrzeba tworzenia sztuki jest po prostu czymś oczywistym, tak naturalnym i niezbywalnym jak myślenie czy sen.

W odczuwaniu wszakże i ocenie tej potrzeby są między nimi znaczne różnice. Niektóre wypowiedzi są zaskakujące i budzą respekt dla głębi refleksji. *Tworzenie jest cechą natury i nie wyróżnia człowieka spośród innych istot. Śpiew, taniec, wrażliwość na kolor, budowanie skomplikowanych struktur przestrzennych – tym zajmują się także owady* – pisze jeden z twórców i zadaje pytanie – *Czy cząsteczkami, które stworzyły we wnętrzu ziemi diament, kierował jakiś imperatyw?* (Leszek Oprządek). Problem imperatywu tworzenia

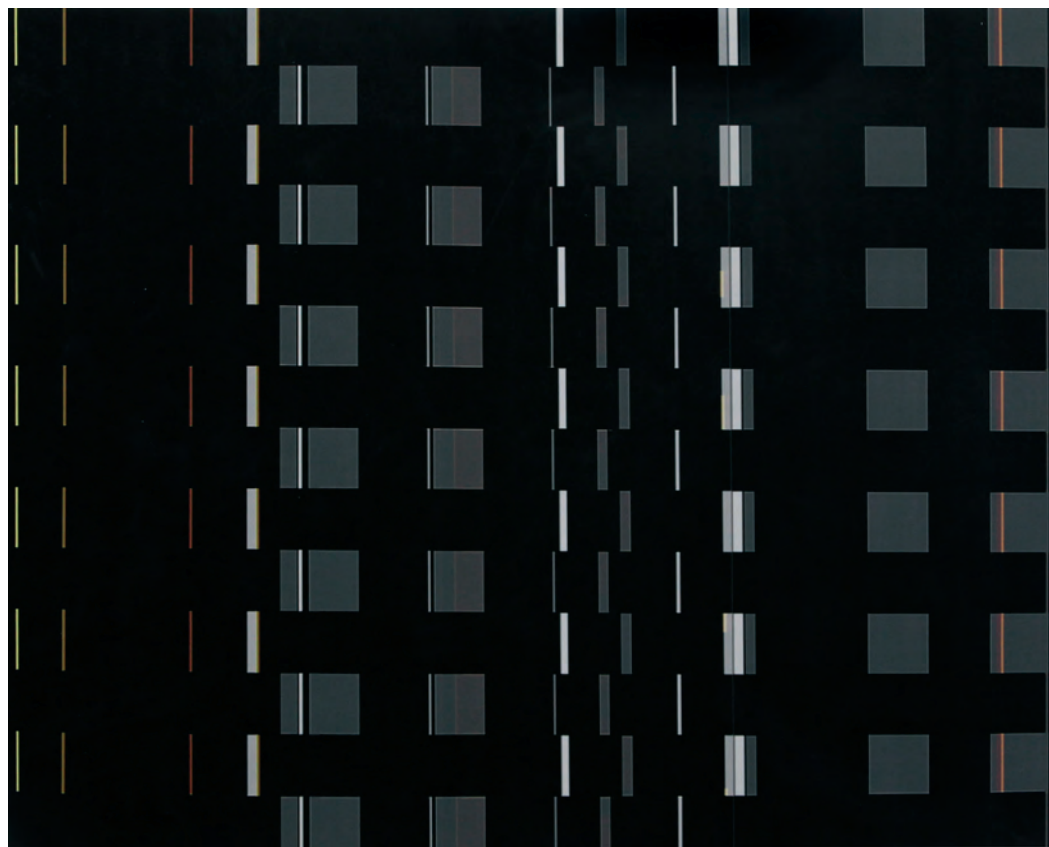
poza sztuką porusza także inny artysta, rozważając: *Imperatyw tworzenia sztuki? Myślę, że coś takiego nie istnieje (...) Imperatyw tworzenia? Na to się zgadzam. Każdy organizuje swoje otoczenie* (Paweł Mostowski). Z kolei inny z artystów stwierdza, że postrzega swoją twórczość w kategoriach oddechu, odnosząc się do hinduistycznych wierzeń, gdzie oddychającym jest Brahma, a „oddychanym” wszechświat. *W taki sposób powstają moje instalacje z użyciem wełny: wypełniają na pewien czas całą przestrzeń galerii (...), by w końcu na powrót zostać zwiniętymi w kłębek. Wdech i wydech (...) Nie da się żyć bez oddychania, dlatego w sztuce działam zgodnie z takim (...) imperatywem* (Sławomir Brzoska).

Niektórzy autorzy utożsamiają imperatywy tworzenia z imperatywem poznania. *Sztuka – pisze jeden z nich – w moim przekonaniu stanowi konieczność egzystencjalną – dopełniania, kompensowania etc. Wobec niemożliwości osiągnięcia pełnej wiedzy* (Sławomir Marzec). W pewnym sensie potwierdza to inny artysta, szukając uzasadnienia dla pytania o przyczynę wyboru takiej, a nie innej aktywności. *Imperatyw twórczy – powiada – byłby w tym wypadku przyczyną jakby drugiego wyboru – nie tylko wyboru twórczości artystycznej jako aktywności per se, ale tego, czego się w aktywności twórczej szuka. Dla mnie – rozumiejąc rzecz w taki sposób – imperatywy tworzenia jest tożsame z imperatywem poznania, a przez poznanie z dochodzeniem do osiągnięcia ładu duchowego, wewnętrznej równowagi i pokoju wynikającego z rozumienia i głębokiego odczucia harmonii rzeczywistości* (Jan Pamuła). *Imperatyw tworzenia wyrasta z ducha psychicznego dramatu – utrzymuje natomiast szwedzki malarz (Anders Liden), a Hiszpan (Julian Gil) zastanawia się, czy brak wyjaśnienia dla faktu, że ktoś trzyma się usilnie, przez ponad 45 lat, kierunku swojej pracy (...) z nadzieją na jedyną prawdziwą satysfakcję: osiągnięcia dzieła doskonałego oznacza, że to działanie imperatywu twórczego?*

Są także artyści, którzy przez imperatyw twórczy rozumieją poszukiwanie, tego, co jeszcze nie odkryte. *Mój imperatyw twórczy – radość znajdowania* >

3

4





Nowego – pisze Jerzy Kałucki. Podobnie formułuje swoje odczucia niemiecki malarz Gerhard Hotter: *Nieustanne poszukiwanie nowych rozwiązań. Nieukończona radość tworzenia*. Część ankietowanych odnosi się do postawionego zagadnienia z rozbrajającą prostotą: za Kartezjuszem: *Tworzę, więc jestem* (Jerzy Treliński), *za Skaldami: Śpiewam, bo muszę* (Józef Hałas) albo *Imperatyw tworzenia po prostu jest* (Karolina Jaklewicz).

Inni twórcy swój przymus tworzenia opisują jako osobiste doznania. *Imperatywem twórczym u mnie jest potrzeba uzewnętrzniania i nadania formy obrazom, które jawią się w moim umyśle. Żeby się od nich uwolnić i zdystansować – maluję* (Tamara Berdowska) albo: *Odnoszę wrażenie, iż jestem w środku cyklonu, który całkowicie (...) mną zawładnął z którego nie mogę się wydostać, ale też tego nie pragnę (...)* *Proces nie mający końca, wciągający, dręczący i uszczęśliwiający zarazem* (Andrzej Gierga), a ktoś inny: *Nie potrafię stwierdzić, czym jest imperatyw tworzenia w moim przypadku. Mogę jedynie powiedzieć, że nie wyobrażam sobie, bym mógł nie pracować twórczo. Istnieje coś, co każe mi codziennie wstawać i kontynuować moją pracę, coś, co każe mi wszelkie życiowe wybory podporządkowywać tej*

*pracy...* (Michał Misiak). I jeszcze: *Czym jest imperatyw tworzenia, najbardziej odczuwam, gdy nie mogę być w pracowni. Wtedy świat się kurczy, dni są puste, wszystko traci sens* (Olga Zabroń)

Podsumowując wszystkie zebrane wypowiedzi, najogólniej podzielić je można na wspomniane tu już wcześniej dwa rodzaje oceny omawianego zjawiska. Większa część artystów pojmuje nakaz tworzenia jako nie w pełni wyjaśnioną, ale dobitnie odczuwaną potrzebę codziennej, ciągłej pracy w sztuce; inna, nieco mniejsza część traktuje imperatyw twórczy jako sporadyczne, szczęśliwe momenty olśnienia. Niezależnie od tego, jak się to zjawisko przejawia, bez obawy, pomyłki można wyrazić pewność, że choć nie zawsze imperatyw twórczy prowadzi do osiągnięcia dzieł sztuki najwyższego jakości – to jest on równocześnie warunkiem *sine qua non* ich powstania. ■

## Przypisy

- 1 G. Steiner, *Gramatyki tworzenia*. Wyd. Zysk i S-ka, Poznań 2004, s. 48.
- 2 *ditto*, s. 48.
- 3 E. Nęcka, *Psychologia twórczości*, Sopot 2012, s. 96.
- 4 G. Steiner, *iw.*, s. 51.
- 5 *ditto*, s. 51.
- 6 *ditto*, s. 42.



# Mediatyzacje sztuki

**Kiedyś melomani chodzili na koncerty, a cała reszta słuchała muzyki z radia i płyt gramofonowych.**

Złote lata radia przypadły na lata trzydzieste XX wieku. Później pojawiły się szafy grające, częsty rekwizyt amerykańskich filmów lat pięćdziesiątych, jeszcze później płyty długogrające, tzw. longplay'e, przenośne radioodbiorniki, które wyprowadziły muzykę na ulice, skwery i plaże, magnetofony pozwalające nagrywać muzykę z radia, pocztówki dźwiękowe opatrzone dedykacjami, kasety, wideoklipy, płyty kompaktowe (CD), walkmany, MP 3. Te różne nośniki zmieniające nasz sposób obcowania z muzyką, nie były czymś zewnętrznym wobec muzyki, jak zwykło się myśleć, lecz mediatyzacjami stanowiącymi integralną część realnego funkcjonowania muzyki. Pojęcie mediatyzacji, czyli medialnego zapośredniczenia biorę od Georginy Born, która wyróżnia trzy mediatyzacje: techniczną, społeczną i dyskursywną [ 1 ].

## 1.

Mediatyzacja techniczna. *Ze wszystkich praktyk artystycznych muzyka jest prawdopodobnie tą, która w minionym stuleciu podlegała najbardziej znaczącym transformacjom technicznym, zarówno z perspektywy jej własnych środków i materiałów, jak i z perspektywy środków reprodukcji i rozpowszechniania muzyki, a wszystko to za sprawą środków elektronicznej kreacji, dla których słowo „syntezator” zdaje się mieć znaczenie emblematyczne (...) społeczne i kulturowe warunki muzyczności uległy całkowitej przemianie – pisze Jean-Luc Nancy. [ 2 ].*

Trudno się nie zgodzić z francuskim filozofem, to, co mówi, wydaje się bowiem oczywiste, a mimo to wielu melomanów tęskni za „autentyczną” muzyką z epoki przed-elektronicznej. Techniczne mediacje traktowane są przez nich jako coś zewnętrznego, co zawsze, w mniejszym lub większym stopniu wypacza prawdziwe brzmienie muzyki. Dowodzą tego dyskusje na temat nagrań płytowych; czy są one wierne wobec oryginału? Wobec oryginału, czyli wobec czego? Wykonania koncertowego? Nagrania studyjne? Wierność taka jest niemożliwa, ponieważ każda elektroniczna reprodukcja w nieuchronny sposób zmienia brzmienie muzyki. Płyta kompaktowa nie jest wierniejsza wobec oryginału niż płyta analogowa, daje po prostu inną jakość dźwięku. *Radio, kasetta, płyta analogowa, kompaktowa, wideoklip wszystko to są estetycznie różne formy reprodukcji muzyki, jednakowo „sztuczne” i „autentyczne”, potwierdzające nieobecność „naturalnego” i „oryginalnego” dźwięku [ 3 ].*

Muzyka istnieje dzisiaj w wielu formach elektronicznych, które nie posiadają żadnego oryginału. Od czasu kiedy możliwe stało się rejestrowanie wykonania utworu muzycznego, zmieniło się też pojęcie oryginału – oryginałem nie jest zapis nutowy, lecz premierowe wykonanie utworu. Wykonanie nabrało samoistnego znaczenia, przynajmniej w muzyce popularnej. Wielkie rockowe przeboje mogą być wykonywane przez zaczynających karierę piosenkarzy i piosenkarki, i bywają, ale są to zazwyczaj nędzne imitacje oryginalnych wykonawców. W ten sposób dochodzimy do drugiej mediatyzacji.

Mediatyzacja społeczna dotyczy relacji między kompozytorami, wykonawcami i publicznością, a dokładniej zatarcia granic między nimi i podważenia autorskiej pozycji kompozytora. Free jazz, improwizacje, pozostawienie wykonawcom całkowitej swobody, podporządkowanie muzyki wybranym procesom losowym, wszystko to podważa autorską pozycję kompozytora, ale >

1 G. Born, *Music, Modernism and Signification*, [w:] *Thinking Art: Beyond Traditional Aesthetics* (eds. A. Benjamin, P. Osborne), London 1991.

2 J.-L. Nancy, *Ascoltando* (2001). Cyt. za Ch.von Assche, *Sonic Process. A New Geography of Sounds*, [w:] *Sonic Process*, Barcelona 2002, s. 6.

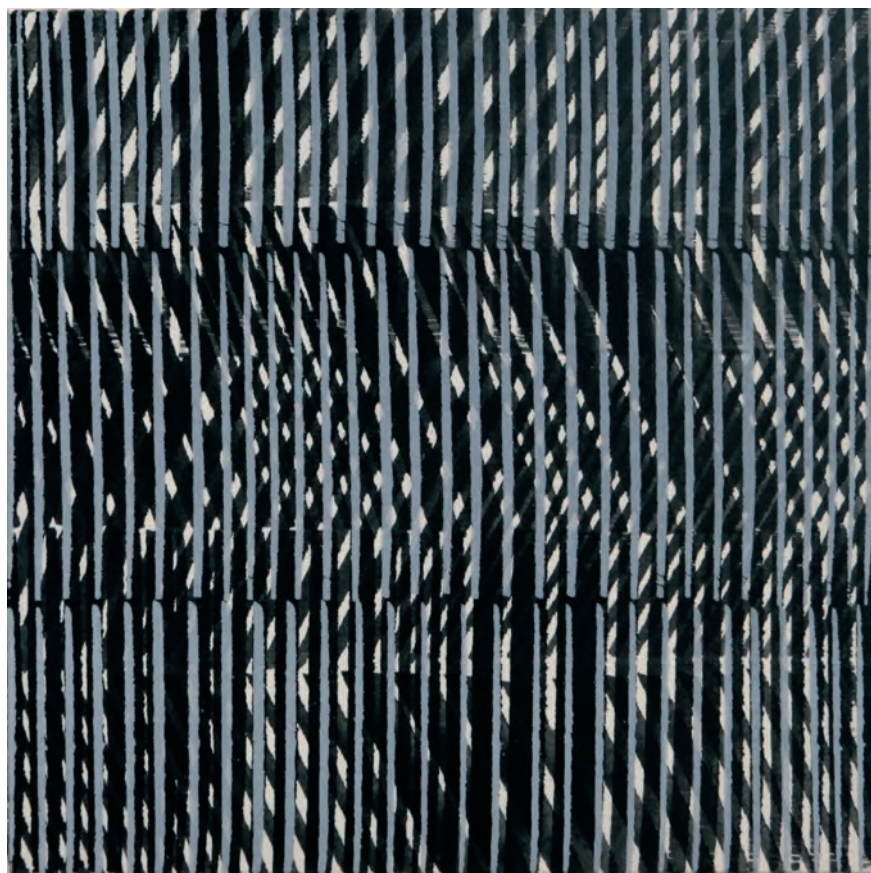
3 G. Born, *Music, Modernism and Signification...*, s. 160.



3

1. Michał Misiak, *S-60*, 2014, olej, płótno, 70 x 50 cm
2. Dorota Grynczel, *Kompozycja 6/14*, 2014, olej, płótno, 116 x 81 cm
3. Julian Gil, *Cuaderno de Polonia 154*, 2014, akryl, płótno, 100 x 100 cm
4. Nikola Dimitrov, *Aria improvisation III/XV*, 2012, technika własna, płótno, 40 x 40 cm

4







1-2. **Irina Rusicka**, *Heterotopie*,  
działanie w przestrzeni podczas  
WRO 2015, GG-SUW  
Fot. 1-2 Krzysztof Saj  
Fot. 1-2 czytaj s. 20-35

a konotacje zaczynają się jawić jako coś naturalnego i uniwersalnego podczas gdy w rzeczywistości mają kulturowy i historyczny charakter. Tworzą otaczające muzykę wypowiedzi, teksty i teorie – metaforyczne i retoryczne sposoby konstruowania i wyjaśniania znaczeń muzycznych – które mogą być poddawane ideologicznej analizie [ 7 ].

Postmodernizm dekonstruuje czystość muzycznego języka i monotekstowość dzieła muzycznego, umieszczając praktykę muzyczną

z powrotem w kontekście społecznym i kulturowym, a więc tam, gdzie Adorno lokował muzykę popularną, ale nie chciał umieścić muzyki poważnej – ta ostatnia miała bowiem pozostać autonomiczna dzięki negowaniu tego, co społeczne.

## 2.

Przykład muzyki, niezbyt często przywoływany, dobrze pokazuje, jak zmieniła się praktyka artystyczna w wyniku kontaktu z nowymi mediami. Zmiany dotyczą trzech kluczowych spraw: oryginału, autorstwa i monotekstowości dzieła.

Świat sztuki broni oryginału w sztukach plastycznych, jak melomani oryginalnego brzmienia. O ile jednak meloman wierzy w zmysł słuchu, w to, że wyrobiony słuch pozwala odróżnić oryginał od rozmaitych medialnych zapośredniczeń, to znawcy sztuk zwanych plastycznymi wiedzą, że rozróżnienie to ma czysto conceptualny, a nie fenomenalny charakter. Dwie rzeczy mogą wyglądać podobnie, a tylko jedna z nich będzie dziełem sztuki i odwrotnie – dwie rzeczy mogą wyglądać odmiennie i obie być dziełami sztuki. Weźmy pracę klasyka sztuki conceptualnej Lawrence'a Weinerja – napis na ścianie szarego budynku gdzieś na nadbrzeżu Norwegii *Water made it wet* (1998). Napis taki może wykonać każdy na dowolnie wybranym budynku i będzie to, jak twierdzi artysta, jego praca, a ściślej – reprodukcja jego pracy. Weiner stwierdza: *Każdy, kto reprodukuje moją sztukę, tworzy sztukę tak samo ważną jak ta, którą sam tworzę* [ 8 ]. Dobra reprodukcja może być równie wartościowa, w sensie estetycznym, czyli zmysłowym, co oryginał, ale pozostaje reprodukcją. W rozmowie z Patrycją Norwell artysta precyzyjnie odróżnia dzieło od reprodukcji – *jeżeli jakaś moja praca zostanie wykonana bez mojej zgody i akceptacji, to będzie co najwyżej reprodukcją, kopią, pirackim egzemplarzem, a nie oryginalnym dziełem sztuki* [ 9 ].

7 G. Born, *Music, Modernism and Signification*..., s. 167.

8 L. Weiner, *October 12, 1969*, [w:] *Conceptual Art* (ed. U. Meyer), New York 1972, s. 217.

9 *Recording Conceptual Art* (eds. A. Alberro, P. Norwell), Berkeley 2001, s. 102.

najbardziej wymownych przykładów dostarcza ewolucja roli disc jockey'a. Didżej (DJ) pojawił się w złotej epoce dyskotek, dyskotekowym glamour lat siedemdziesiątych, wypierając małe, kameralne zespoły przygrywające wcześniej do tańca. Zadaniem didżeja było zapewnienie atrakcyjnej muzyki tanecznej. Didżej prezentował publiczności swoją kolekcję płyt, które odtwarzał w wybranym przez siebie porządku, dostosowując się do nastroju sali. Jego rola ograniczała się w zasadzie do odtwarzania płyt. Było to więc nie tyle tworzenie, co konsumowanie muzyki. Jednak pozycja i znaczenie didżejów ciągle rosło. Ich nazwiska, a częściej pseudonimy, stawały się znakiem firmowym konkretnych dyskotek, ściągając żądną zabawy publiczność. Pod koniec lat siedemdziesiątych coraz trudniej było o płyty z atrakcyjną muzyką dyskotekową, didżeje zaczęli więc tworzyć własną muzykę, wykorzystując posiadane płyty; rozciągać lub skracać utwory, zmieniać prędkość odtwarzania, miksować różne nagrania, dodawać pogłos i inne efekty dźwiękowe. Tak rodziła się muzyka house, muzyka didżejów, w której można widzieć szczególnego rodzaju sprzeciw wobec komercyjnej produkcji muzycznej traktowanej przez didżeje jako surowy materiał dźwiękowy, wymagający dopiero twórczej obróbki [ 4 ]. W tej zmianie pozycji didżeja, który stawał się teraz twórcą muzyki, przebijającym w muzycznym śmietniku, mają swoje źródła dwa najważniejsze dla lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych style muzyczne – techno i hip hop. Oba usankcjonowały autorską pozycję didżejów (w kulturze hipopowej nazywanych „mistrzami ceremonii”, Masters of Ceremonies, w skrócie MC), ale był to nowy rodzaj autorstwa, nieznan wcześniej ani muzyce poważnej, ani popularnej. W przeciwieństwie do kompozytora czy wykonawcy, didżej nie tworzył dzieł o określonym znaczeniu, a jedynie autoryzował pewien sposób używania, słuchania muzyki [ 5 ].

4 Muzyka house narodziła się w latach 1979-1983 w gejowskich klubach Chicago, Nowego Jorku i Detroit. Zob. S. Reynolds, *A Tale of Three Cities*, [w:] *Sonic Process*..., s. 84-85.

5 E. During, *Deaths of the Author in Electronic Music*, [w:] *Sonic Process*..., s. 42.

Techno i hip hop zostały szybko docenione i wchłonięte przez komercyjny obieg muzyczny (MTV). W 1998 roku rozpoczęła działalność największa w Polsce techno-dyskoteka w Manieczkach pod Poznaniem. Świat sztuki zainteresował się tymi zjawiskami trochę później, pod koniec lat dziewięćdziesiątych francuskie czasopismo „Art Press” przygotowało specjalny numer poświęcony techno – *Techno, anatomia elektronicznej kultury* (1998) oraz hip hopowi – *Terytorium hip hopu* (2000).

Trzecia mediatyzacja – dyskursywna ma związek z multitekstualnością muzyki. Dave Laing, analizując muzykę punk, podkreśla znaczenie takich pozamuzycznych wydałoby się elementów jak nazwa zespołu (kapeli), propagowana przez zespół filozofia życia, wygląd członków zespołu i ich sympatyków, formy organizacyjne, firmy fonograficzne, z którymi zespół współpracuje lub które kontestuje, rytuały publiczności, wspólne tańce, okrzyki itd. Wszystko to tworzy rozmyślnie wystylizowany, a zarazem pełen sprzeczności przekaz odbierany, a właściwie współtworzony przez słuchaczy tej muzyki, w tym przypadku muzyki punkowej [ 6 ]. Jeżeli w muzyce punk, techno czy hip hopie łatwo potrafimy wskazać multitekstowość, ponieważ łączymy te zjawiska z określonymi subkulturami, jeżeli multitekstowość bez problemu odnajdziemy w jazzie, bluesie czy reggae ze względu na związki tej muzyki z określonymi tradycjami etnicznymi, to muzyka poważna, przez całą nowoczesność dążyła do stworzenia własnego, autonomicznego dyskursu, ściśle muzycznego, a może metamuzycznego, mającego skutecznie wyeliminować wszelką multitekstowość muzyki. Tymczasem ten czysto muzyczny dyskurs jest także wytworem kultury i historii. Pewne praktyki i konwencje postrzegamy jako „właściwe”, „immanentne” dla muzyki, inne uznajemy za pozamuzyczne. Georgina Born nazywa to *projektowaniem pozamuzycznych konotacji na przedmiot muzyczny. Proces projekcji wytwarza naturalizujący efekt*,

6 D. Laing, *One Chord Wonders: Power and Meaning in Punk Rock*, 1985. Cyt. za G. Born, *Music, Modernism and Significant*..., s. 164-165.



Przywołajmy teraz klasyczną definicję sztuki konceptualnej autorstwa Weinerja zamieszczoną w katalogu nowojorskiej wystawy „5 – 31 January” (1969): *Artysta może wykonać pracę. Praca może zostać wykonana [przez kogoś innego]. Praca nie musi być wykonana. Wszystkie te stany są równorzędne i odpowiadają intencji artysty, a to, który z nich zostanie zrealizowany, zależy od odbiorcy i warunków odbioru* [ 10 ]. Zdanie *Water made it wet* zapisane na ścianie budynku będzie sztuką i zanotowane w notesie artysty też będzie sztuką. Sztuką czy dokumentacją sztuki? Dokumentacją, bo sztuką jest idea zawarta w zdaniu *Water made it wet*. Możemy zatem powiedzieć, że wszystkie materializacje czy wizualizacje tej idei są mediatyzacjami.

Weiner mówi o odbiorcy (*receiver*) i warunkach odbioru (*occasion of receivership*), o tym, że to odbiorca decyduje, jak będzie wyglądała praca artysty. Czy praca *An amount of bleach poured into rug and allowed to bleach* (1968) zostanie tylko zapisana czy też odrobinę rzeczywiście wyblelaczca wylejemy na dywanik, by pozostał na nim trwały ślad. Praca Weinerja może przybrać obie formy i obie będą równorzędne. Co więcej, artysta wyjaśnia, że jeżeli komuś spodobała się jakaś jego praca, powiedzmy w 1968 roku i postanowił ją zbudować, a w 1975 przestała mu się podobać, a poza tym potrzebuje miejsce na nowy telewizor, to może pracę zdemontować, a po latach do niej wrócić i powtórnie zamontować, używając nowszych materiałów [ 11 ].

Weiner mówił o odbiorcach, bo nie znalazł albo nie doceniał roli kuratorów, chociaż blisko współpracował z Sethem Siegelauhem, który jest jednym z pierwowzórów dzisiejszych kuratorów. Nowoczesny kurator jest tym, kto materializuje idee artysty. Artysta jest twórcą idei. Dopóki idea artysty przebywa w świecie idei, może być wypowiedzią o sztuce, czyli tautologią, jak chciał Joseph Kosuth. Kurator ma odmienny stosunek do idea artysty. Dla niego jest ona projektem, który sam lub wspólnie z artystą realizuje, czyli wprowadza w realny świat, uruchamiając kontekstualne znaczenia pracy, co nadaje jej multitekstualny charakter. Kiedy pracę Weinerja *A translation from one language to another* (1969) umieścimy na ulicach Amsterdamu, na trzech wykonanych z brązu kamieniach w kształcie rozwartej książki, na których wryjemy tytułowy napis przełożony na trzy języki, holenderski, arabski i surinamski (1996), to praca amerykańskiego artysty nabierze nowych sensów; ważny stanie się wybór miejsca ulokowania rzeźby, wybór tych, a nie innych języków i pytanie, co właściwie chcemy przetłumaczyć z angielskiego na inne języki?



Sztuka konceptualna nie tylko nie odrzuciła, ale pogłębiła nasze rozumienie dzieła sztuki. Pokazała, że dzieło sztuki jest ideą, bytem intencjonalnym (*intent of the artist*, jak ujmują to Weiner), który może się materializować (być mediatyzowany) na różne sposoby. Tak rozumiane dzieło jest lepiej dopasowane do dzisiejszej medialnej struktury, może być bowiem przenoszone za pomocą różnych mediów, a tym samym docierać do większej liczby widzów. Nadaje to sztuce antyformalny i postmedialny charakter, niezależniacząc ją od konkretnych form i mediów. Punktem wyjścia jest tu zawsze idea, a wszystkie materializacje jedynie tę ideę dokumentują, pokazując, jak dzieło może wyglądać. Pracę Weinerja *Earth to Earth, Ashes to Ashes, Dust to Dust* (1970) każdy z widzów musi sam zwizualizować, ale wystarczy ją umieścić w konkretnej przestrzeni, żeby otrzymała nowe, kontekstualne znaczenia. Nie musi to być zresztą przestrzeń fizyczna, może być przestrzeń czysto dyskursywna.

### 3.

Pod koniec lat 80. wróciło zainteresowanie sztuką konceptualną. Benjamin Buchloh opublikował głośny i kontrowersyjny tekst *Conceptual Art 1962-1969. From the Aesthetics of Administration to the Critique of Institutions* [ 12 ], w którym postawił tezę, że artyści

konceptualni chcieli być menedżerami (*white collar professionals*), a nie robotnikami, zamiast produkować sztukę, woleli zarządzać produkcją sztuki. Odnosiło się to w większym stopniu do neo-konceptualnych kontynuatorów sztuki konceptualnej niż do jej pionierów, Sol LeWitta, Lawrence'a Weinerja, Roberta Barry'ego, Douglasa Hubble'a czy Josepha Kosutha. Ci ostatni zaprzestali przeciwko tezie Buchloha, twierdząc, że to dzisiejsi neo-konceptualiści, ściśle współpracując z ambitnymi kuratorami, zmieniają idee artystów w przedmioty, uprzedmiotawiają sztukę konceptualną, wypełniają przedmiotami o niejasnym statusie sale galeryjne i muzealne, a jednocześnie wprowadzają tę sztukę do obrotu rynkowego i muzealnych kolekcji. Nie przesądając, kto miał większy udział w tej zmianie myślenia o sztuce konceptualnej – dawni konceptualiści czy młodzi neo-konceptualiści (Jeff Koons, Haim Steinbach, Damien Hirst, Felix Gonzalez-Torres, Sophie Calle, Tracey Emin, Sarah Lucas, Gavin Turk), przyznać trzeba, że skorzystały na tym obie grupy. Wielu dawnych konceptualistów weszło do pierwszej setki najlepiej funkcjonujących artystów (Bruce Nauman, Sol LeWitt, Daniel Buren, Richard Long, Joseph Kosuth, Hans Haacke, Lawrence Weiner, Dan Graham, John Baldessari, On Kawara – lista „Capitalu” za rok 1992 [ 13 ]), ich wystawy zaczęły być coraz bardziej spektakularne, bogate i atrakcyjne wizualnie, a stare prace odtwarzane za pomocą nowych środków i materiałów – zgodnie z przywołaną wcześniej radą Weinerja – stały się ozdobami publicznych i prywatnych kolekcji. Największy jednak udział w tej zmianie mieli niewątpliwie kuratorzy.

Viktor Misiano pisał jakiś czas temu, że figura kuratora jest produktem dzisiejszego systemu artystycznego, dodajmy od razu: zachodniego systemu. *Brak współczesnego systemu artystycznego prowadzi nieuchronnie do braku sztuki we współczesnym tego słowa znaczeniu* [ 14 ]. Twórcami dzisiejszej sztuki są bowiem tyleż artyści, co kuratorzy; od artystów wychodzą idee, te pozostają ciągle najważniejsze, natomiast wizualny kształt wystawy jest coraz częściej tworem kuratora. To on doradza artyście, jak wizualizować, jak mediatyzować idee. To on pozyskuje sponsora i środki finansowe, od których zależy, na co będzie mógł sobie pozwolić artysta. To wreszcie kurator zamienia wystawę w *event*, wydarzenie, które odbije się mniejszym lub większym echem w świecie sztuki, a może i poza nim. Estetyka *eventu* (*event aesthetics*) zastępuje dziś estetykę dzieła. ■

13 T. Godfrey, *Conceptual Art*, London – New York 1998, s. 391.  
14 V. Misiano, *Curator without a System* (1998), [w:] *After the Wall. Art and Culture in Post-Communist Europe* (eds. B. Pejić, D. Elliott), Stockholm 1999, s. 137.

10 L. Weiner, *October 12, 1969 ...*, s. 118.

11 *Ibidem*, s. 217.

12 B. Buchloh, *Conceptual Art 1962-1969. From the Aesthetics of Administration to the Critique of Institution*, „October”, 1990, Winter.





1

KRZYSZTOF DOBROWOLSKI  
PIOTR JAKUB FERENSKI

## BIENNALE WRO w Formacie

13 maja br. we Wrocławiu zostało otwarte 16. BIENNALE SZTUKI MEDIÓW WRO 2015.

Impreza ta stanowi forum sztuki mediów i jest jednym z najważniejszych wydarzeń artystycznych tego typu nie tylko w Polsce, ale i Europie Środkowej. Prezentuje sztukę tworzoną przy pomocy technik elektronicznych czy cyfrowych i odwołującą się do zachodzących aktualnie przemian w obszarze komunikacji. Artystów biorących udział w tegorocznej edycji Biennale, podobnie jak w to miało miejsce w przypadku poprzednich edycji WRO, łączy refleksja nad kluczowymi problemami współczesnej sztuki, zarówno w odniesieniu do rozwoju technologicznego, jak też do najistotniejszych zagadnień społeczno-kulturowych (w tym politycznych, ekonomicznych, etycznych, estetycznych). Najnowsza edycja przyniosła pytania o relacje między sztuką a nauką oraz o zaangażowany, aktywistyczny wymiar działań artystycznych z użyciem nowych technologii. Od swego powstania w roku w 1989, ekspozycje umieszczane są w interesujących obiektach architektonicznych miasta. Tym razem główną przestrzenią wystawową stał się wzniesiony przed kilku laty, jednak wciąż nie oddany w całości do użytku, nowy gmach Biblioteki Uniwersyteckiej we Wrocławiu. W niniejszym numerze „Formatu” prezentujemy artykuły omawiające wystawy zaprezentowane podczas trwającego przez półtora miesiąca wydarzenia, jak również komentujące problematykę poruszaną podczas zorganizowanych w ramach WRO 2015 konferencji. ■

Wystawa WRO Résumé

17 lipca – 30 września 2015

Centrum Sztuki WRO, Widok 7, Wrocław

Wybrane prace z programu Biennale oraz bogata dokumentacja prezentowana w innowacyjnej formie „WRO on Tour”

Projekcje i pokazy – przekrojowy wybór najlepszych prac z programu Biennale WRO 2015 Test Exposure

Szczegółowy program i informacje o zasadach udostępniania: od 15 lipca na wro2015.wrocenter.pl



2



ALEKSANDRA ADAMSKA

## Sen królowej – „Kochanka” Agaty Kus

**W**zburzenie przemieszane z zaciekawieniem, jakieś niewypowiedziane napięcie czające się pod powierzchnią, ale też całość stworzonej kreacji i realizacja instalacji Agaty Kus sprawiły, że praca artystki fascynuje, pozostawiając w odbiorcy zasiane ziarno niepokoju, które kiełkuje i co jakiś czas przypomina o sobie w postaci powracających przed oczy obrazów.

Już sama kwestia żon, towarzyszek życia nazistowskich zbrodniarzy poruszana przez Kus wydaje się być ciekawą i pełną kolejnych kontekstów wobec wydanej w tym roku pozycji amerykańskiej historyczki Wendy Lower – *Furie Hitlera. Niemki na froncie wschodnim*. Wspomniana monografia zmienia dotychczasowy sposób postrzegania roli niemieckich kobiet w Holokauście, przede wszystkim wskazując na ich równorzędną odpowiedzialność i świadomość zbrodniczych czynów. Według pewnych narracji historycznych, niemieckie kobiety doby nazizmu często nie zdawały sobie sprawy z okrucieństwa którego dokonywali ich partnerzy, a także jako istoty z natury wrażliwe nie plamiły sobie rąk zbrodnią. Wendy Lower rozwiewa jednak ten pogląd, wskazując nie tylko na bestialstwo dorównujące męskiemu, wypieranie zła ze świadomości, niedostrzeganie go w codziennym życiu, ale i na szukanie w wojnie okazji do zrobienia zawrotnej kariery czy też intratnego wyjścia za mąż za mundurowego.

W ten drugi tok wydaje się wpisywać postać przywołana i niejako odkurzona przez Agatę Kus – Ruth Irene Kalder, sekretarka i niedoszła aktorka, kochanka Amona Götha – sadystycznego komendanta obozu koncentracyjnego w Płaszowie k. Krakowa. Ruth zakochuje się w Amonie od pierwszego wejrzenia i szybko przeprowadza się do jego posiadłości na terenie obozu, tzw. czerwonego domu. Według zachowanych relacji, Kalder początkowo sprawia wrażenie, jakby nie była do końca świadoma,

że mieszka na terenie obozu pracy przymusowej, w którym śmierć i tortury są na porządku dziennym [ 1 ]. Jej życie z komendantem polega na spełnianiu zachcianek, oddawaniu się przyjemnościom i rozrywkom. Całą sobą jest zapatrzona w Götha.

Agata Kus w swojej pracy stwarza bardzo złowieszczą kreację, która polega na fotograficznym odtworzeniu scen z zachowanych prywatnych zdjęć Ruth Kalder tak, aby wyglądały jak oryginały z lat 40. Dbą o inscenizację i scenografię miejsc oraz rekwizyty, rekonstruuje beztroskie ujęcia, a co chyba najbardziej znamienne, na fotografiach wciela się w postać Kalder, odnosząc się w tym działaniu do jej marzeń i aspiracji aktorskich, które nigdy nie zostały spełnione. Kus jest więc w swojej pracy nie tylko kreatorką, ale i poniekąd swoistym obiektem; przez fakt odgrywania scen wywołuje iluzję lalki o charakterze niemal artefaktowym, co nadaje jej pracy kolejną warstwę kontekstową i okazję do rozważań o podmiotowości i kobiecości w ogóle.

Wieloekranowa instalacja niepokoi, zastanawia, wprawia w drganie zarówno obrazem (za pośrednictwem efektów wizualnych i wprawionych w ruch fotografii), lecz przede wszystkim osnową, gdy uświadomimy sobie w jakich okolicznościach historycznych i społecznych tytułowa kochanka stworzyła swój beztroski, bajkowy świat.

W samym centrum kataklizmu jakim był Holokaust, Ruth była królową.

*Chętnie spędzaliśmy wspólne chwile. Mój Göth był królem, a ja byłam królową. Któżby z tego nie skorzystał?* [ 2 ] ■

1 [http://www.mietek-pemper.de/wiki/Rozdzia%C5%82\\_10\\_-\\_Ruth\\_Kalder\\_-\\_przyjaci%C3%B3%C5%82ka\\_G%C3%B6tha](http://www.mietek-pemper.de/wiki/Rozdzia%C5%82_10_-_Ruth_Kalder_-_przyjaci%C3%B3%C5%82ka_G%C3%B6tha)

2 Ruth Kalder w rozmowie z Tomem Segevem, cytata wg Johanna Schenlehenera, *Der Tod ist ein Meister aus Wien*; Wien -Graz-Klagenfurt, 2008, s.171. Źródło jak w przypisie nr 1.

1. Nowy gmach Biblioteki Uniwersyteckiej we Wrocławiu – główna przestrzeń Biennale WRO 2015

2. **Anna Kosarewska**, *Zagadaj*, performans w ramach projektu **Kamili Wolszczak** GG-SUW (Samonośne Uniwersalne Wystawy)

3. **Karolina Balcer i Kinga Krzymowska**, *Pranie brudów. Welcome*, działanie w przestrzeni w ramach GG-SUW

Fot. 1-3 Krzysztof Saj







1. Patrick Tresset,  
5 Robots Named Paul,  
instalacja interaktywna
2. Działanie w ramach  
wystawy PDP – Pracowni  
Działań Przestrzennych  
**Mirosława Bałki**
3. Samuel St-Aubin,  
Tablespoons, instalacja  
Fot. 1-3 Krzysztof Saj

ANNA MARIA MAŁECKA

# Sztuka i nauka

„Co sztuka może dać nauce?”

to temat jednej z dwóch konferencji w ramach 16. edycji BIENNALE SZTUKI MEDIÓW WRO.

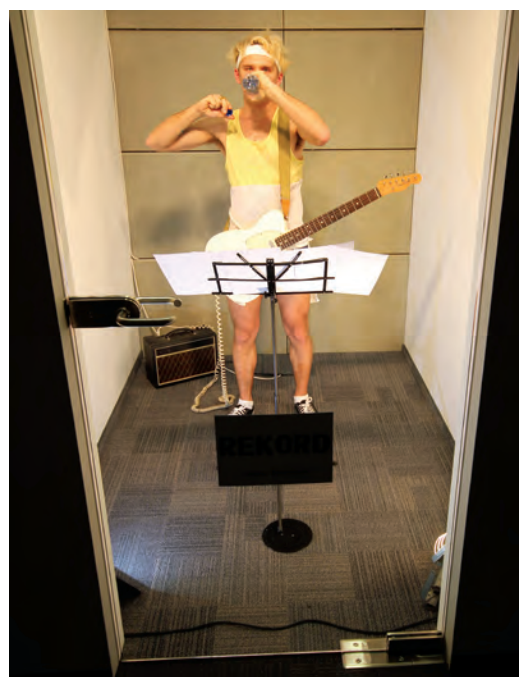
Kuratorem spotkania był medioznawca Ryszard W. Kluszczyński, który zaprosił do debaty zarówno badaczy, jak i praktyków. Tytułowe pytanie stało się punktem wyjścia dla wielu interesujących referatów i dyskusji, choć ze względu na wieloaspektowość zagadnienia zyskaliśmy jedynie inspirujący wstęp do dalszych rozważań. Przez pryzmat tego pytania i tematu przewodniego całego Biennale, czyli *Test Exposure*, można jednak wnikliwie przyjrzeć się wybranym pracom prezentowanym w tegorocznych przestrzeniach ekspozycyjnych. W szerszym kontekście pytanie o relacje między sztuką i nauką stanowi wyzwanie dla naszego rozumienia sztuki i jej roli w kształtowaniu oglądu współczesnego świata.

Czy w aspekcie dynamicznie zmieniających się technologii i sposobów komunikacji zachodzi konieczność wypracowania nowej definicji sztuki? Być może wystarczy przyjąć, że mamy do czynienia z praktykami artystycznymi, których zadaniem jest testowanie i eksperymentowanie zjawisk z otaczającego nas świata. Wiele mówi się o tym, że „sztuka po końcu sztuki” zrezygnowała z potocznie rozumianej estetyczności na rzecz interwencyjności oraz subwersji i stała się bardziej procesem, procedurą, a nawet „mutagenem społeczno-kulturowych praktyk”. We wstępie do książki *Sztuka i technologia w Polsce*, Agnieszka Jelewska pisze, że: [n]owe praktyki artystyczne są jednocześnie jedną z konsekwencji zwrotu posttechnologicznego. Wspomina również o publikacjach, które zainicjowały, rozwijają i rekonstruują badania

związane z pogłębioną analizą relacji, w jakie wchodzi najnowsza sztuka z eksperymentami laboratoryjnymi oraz osiągnięciami technologicznymi. Publikacje te prowadzą do zasadniczej rekonfiguracji sposobu myślenia o sztuce, nauce, technologii i napięciach, które występują między nimi a społecznymi oczekiwaniami. Te społeczne oczekiwania są kluczowe w sytuacji wątpliwości w sens i kompetencje artystów, którzy zajmują się nauką. Kiedy artysta wciela się w rolę naukowca następuje spotkanie dwóch światów, jest to dla niektórych inspirujące, ale dla innych wręcz irytujące i niezrozumiałe. Nie możemy zapominać, że głos publiczności jest tutaj istotny. Wszelkie kontrowersje, wątpliwości etyczne (nierzadkie przy chociażby wystawach bio-artu), są niejako częścią tego rodzaju sztuki i decydują o jej performatywnym aspekcie.

Coraz częściej następuje poszerzenie spektrum oddziaływania sztuki, która staje się swoistym mostem pomiędzy nauką i szerszą publicznością. Jednocześnie jej rola nie ogranicza się tylko do „popularyzacji”, ilustracji czy wizualizacji badań, ale ma

za zadanie również rozszerzenie ludzkiego poznania i dostarczenie narzędzi do śledzenia procesów zachodzących w samej nauce. Stephen Wilson zauważa, że znajdujemy się w interesującym momencie historii, w którym czasami trudno jest wprowadzać różniczenia pomiędzy badaniami techno-naukowymi a sztuką – jest to znakiem tego, że na naszych oczach tworzą się szersze, zintegrowane perspektywy poznawcze sztuki i nauki. [...] Nasza kultura desperacko potrzebuje szerokiego zaangażowania w tworzenie definicji procedur badań, w aktualne procesy doświadczalne [...]. Artyści mogą mieć znaczący wpływ na ten dyskurs poprzez rozwijanie nowych modeli pracy. Staje się szczególnie istotne, jeżeli uznamy, że żyjemy w świecie ciągłego eksperymentu i niestających praktyk badawczych w świecie, który możemy wręcz nazwać „globalnym laboratorium”. Przewrotna gra słowna z tematem konferencji, którą zaproponował R. Malina nabiera głębszego znaczenia: *Być może powinniśmy zadać pytanie, jak nauka może się zmienić przez sztukę, a nie, co sztuka może dać nauce.*







Podczas swojego wystąpienia Ingebord Reiche odniosła się do problemu, że wielu ludzi nie wie, co oznacza żyć w teraźniejszości – mylnie sądząc, że wiele już istniejących zjawisk będzie aktualnych dopiero w odległej przyszłości, zaś sama przyszłość jawi się im jak science-fiction. Jednak sytuacja jest bardziej skomplikowana – już w tej chwili stoimy przed legislacyjnymi wyzwaniami dotyczącymi tak ważkich kwestii jak status prawny komórek ludzkich, zasady ich replikacji czy prawo ich własności. Tworzone przez artystów *semi-living objects/sculptures* – np. słynne projekty kolektywu SymbioticA, skłaniają do refleksji nad tym, jak powinniśmy traktować tkanki i je wykorzystywać, aż wreszcie „uśmiercać” czy utylizować. O tym, jak wiele danych można pozyskać z DNA, przekonali się ostatnio mieszkańcy Hong Kongu, których portrety zostały zrekonstruowane na podstawie fragmentów skóry czy śliny pozostawionej na porzuconych niedbale przez nich na ulicy kubkach po kawie czy innych śmieciach.

Odślanianie i czynienie widzialnym przez użycie odpowiedniego instrumentarium jest przedmiotem jednej z prac prezentowanych w nowym

budynku Biblioteki Uniwersyteckiej. Mowa oczywiście o *Simulacra* Kariny Smigła-Bobinskiej, która poprzez swoją instalację zaprasza odbiorcę do fascynującej interaktywnej gry i testuje granice ludzkiej percepcji. Widzimy instalację składającą się z pustych, białych ekranów i wielu zawieszonych na łańcuszkach lup. Jednak kiedy odważymy się podnieść jedno z tych szkielec i skierować na ekran zyskujemy wgląd do zupełnie innego świata. Dla mnie ta praca jest doskonałą metaforą tego, w jaki sposób postrzegamy świat i jak bardzo potrzebujemy odpowiedniej „skrzynki narzędziowej”, żeby dostrzec więcej. Czasami nie musi to być obiekt fizyczny, ale idea, czy szerzej, wiedza o pewnych zjawiskach.

Szczególne wymiar zyskała przestrzeń wystawiennicza WRO Art Center, która zamieniła się w laboratorium, albo raczej gości u siebie kilka mini-laboratoriów, w tym dwie zwycięskie prace – *B-612* Natalii Balskiej (Nagroda w Pierwszym Konkursie Najlepszych Dyplomów Sztuki Mediów) oraz projekt *Symbiotyczność tworzenia* Jarosława Czarneckiego. Pierwsza z prac, *B-612* bada zależności i interakcje, które pojawiają się pomiędzy tym, co realne (roślina) i wirtualne.

Z kolei *Symbiotyczność tworzenia* to wynik „współpracy” artysty z mrówkami stolarkami żyjącymi wewnątrz inkubatorów i zajmującymi swoją codziennością, zmagając się z budowaniem mrowiska i inną „mrówczą pracą”. Po raz pierwszy publiczność zyskała dostęp do tego fascynującego świata bez zapośredniczenia w postaci transmisji internetowych, jak to miało miejsce podczas innych prezentacji tego projektu, który notabene, według zapewnień artysty ma trwać do 2034 roku. Wyraźnie widać, że często wartością sztuki staje się to, że wykorzystując strategię naukowego poznania tak naprawdę eksploruje systemy konstruowania wiedzy i teorii naukowych, stając się pewną formą metajęzyka. Jeden z prelegentów, Roger Malina, przywołał podczas konferencji słowa Daniela Boorstina: *We have gone from a world is meaning rich and data poor to one that is data rich and meaning poor*. Zdanie to głęboko zapada w pamięć i jednocześnie może prowokować do zastanowienia się, czy sztuka nie ma potencjału, aby posługując się danymi, ocalić znaczenie. Prawdopodobnie byłoby to największą wartością płynącą ze spotkania nauki ze sztuką. ■



# Alternatywne ekonomie ucieleśnionych opowieści



1

Jeden z sześciu programów wideo zaproponowanych podczas tegorocznego WRO MEDIA ART BIENNALE gromadził siedem filmów pod dosyć lakonicznym szyldem „Ciało i ekonomia” (*That Has Been Bothering Me The Wole Time* Arasha T. Riahi, *Młodzi obleşni* Agaty Kus i Marcina Świetlickiego, *The Visible and The Invisible* Olivera Resslerera, *B1* Seoungcho Cho, *As to Posterity* Mariny Gioti, *The Junicho Video-Renku Book* Eve Luckering oraz *Bioplastic Fantastic – Between Products and Organisms* Johannya Schmeer). Już samo tytułowe zestawienie pojęć – pozornie tylko oczywiste – intryguje i każe zastanowić się nad możliwymi kluczami odczytania. Nasuwają się, rzecz jasna, tropy dosyć mocno eksplorowane przy innych okazjach, takie choćby jak rama biopolityki czy narracje emancypacyjne odsłaniające mechanizmy kontroli i wyzysku, które pchają rzesze emigrantów z Południa ku bogatym wybrzeżom Północy. Obrazy wybrane przez kuratora bloku, Piotra Choromańskiego, jawią mi się jednak w odmiennej perspektywie, nieco mniej jawnej, ale przecież nie pozostającej zupełnie bez związku z tymi wymienionymi. Przywołują one także intrygujące pytania o związki między ucieleśnieniem, dyskursami kontroli i ekonomią reprezentacji.

Inspiracją do takiej refleksji było dla mnie zwłaszcza specyficzne napięcie między obrazami pozostającymi na przeciwstawnych biegunach, jeśli idzie o pewną dosłowność przekazu. O ile *The Visible and The Invisible* Olivera Resslerera nie pozostawia odbiorcy niemal żadnych wątpliwości co do interpretacji (nie licząc może sekwencji początkowej, z interesującym kontrapunktem między nieoczywistością obrazu a narracją utrzymaną w publicystycznym i mocno perswazyjnym tonie), to Marina Gioti w *As to Posterity* opowiada wyłącznie pozbawionymi komentarza obrazami: widokami Aten opuszczonych przez ludzi. Obraz Resslerera – poświęcony związkowi między firmami prowadzącymi globalny handel surowcami ulokowanymi w Szwajcarii

i ich zawrotnymi zyskami a skrajną biedą i wyzyskiem w krajach, gdzie usytuowane są kopalnie rud metali czy szyby naftowe – jest interwencją o charakterze politycznym, odsłaniającą kulisy i mechanizmy globalnego handlu surowcami, którego efektem jest wyzysk wielu krajów Afryki dysponujących zasobami naturalnymi. Co ciekawe, nawiązuje tytułem do wydanego pośmiertnie zbioru Maurice’a Merleau-Ponty [ 1 ], w którym filozof rozpatruje sfery widzialnego i niewidzialnego nie tyle jako sobie przeciwstawione, ile jako wzajemnie się współkonstituujące. Jest to gest ze strony Resslerera raczej zaskakujący, zważywszy na fakt, że propozycja znanego francuskiego fenomenologa przybiera w tym późnym dziele charakter wypowiedzi metafizycznej, ontologicznej – *The Invisible and The Invisible* zaś jest wyrazistą krytyką społeczną i polityczną. U Resslerera jednak – w pewnym sensie podobnie, jak u Merleau-Ponty’ego – widzialne i niewidzialne splecione są nierozzerwalnie, ale na zasadzie uzupełnienia, nie przeciwstawienia. „Niewidzialność” podmiotów zarządzających intensywnymi, elektronicznymi przepływami finansowymi przybiera czasem dosyć wymowny charakter: nazwy firm z tego sektora nic nie mówią przeciętnemu mieszkańcowi zachodniej metropolii, a ich siedziby często nie są nawet opatrzone szyldem. To podmioty bardzo oszczędne w warstwie wizualnej, jakby starały się wtopić w tło i skryć w sferze szarości (której odcień zresztą nasyca obrazy Resslerera zaburzając wyrazistość reprezentacji). Film austriackiego artysty, znanego z prac o politycznym wydzwisku, może być postrzegany jako

## 1. Marina Gioti,

*As to Posterity*, wideo, mat. artystki

## 2. Ralph Kistler,

*Social Netwalks*, wideo  
Fot. 2 Krzysztof Saj

1 M. Merleau-Ponty, *Widzialne i niewidzialne*, Fundacja Aletheia, Warszawa 1996.



projekt tropiący relacje między niewidzialnym (korporacjami zarządzającymi surowcami naturalnymi) a widzialnym (krajami, środowiskami społecznymi i miejscami zdegradowani na skutek gospodarki o niemal rabunkowym charakterze) – i jak się wydaje, niewidzialność rozkłada się tutaj w intrygujący sposób i na wielu poziomach. Niewidzialne są tutaj, jak się rzekło, same podmioty zglobalizowanego kapitalizmu opartego na przepływach elektronicznych, ale z pola widzenia znika także wyzysk i praca w nie-ludzkich warunkach wykonywana przez robotników (choć jest przecież nadzwyczaj materialna). Dlaczego tak się dzieje? Język wizualny filmu oraz prowadzona narracja zdają się sugerować, że przyczyna tkwi także w reżimach reprezentacji, w tym, że są to sfery niemal idealnie od siebie oddzielone i rzadko prezentowane we wzajemnej bliskości czy wręcz w nierozdzielalnym związku. Miejscami jest ona może zbyt wyrazista, sytuując widza w przestrzeni nieco klaustrofobicznej, w której żaden retorycznie nacechowany gest nie został mu/jej oszczędzony i gdzie cała historia zostaje wypowiedziana przez narratora, choć często wystarczyłoby przywołanie nagich faktów.

Zupełnie odmienną strategię przyjmuje Marina Gioti. *As to Posterity* oferuje serię obrazów miejsc opuszczonych. Fakt, że są to Ateny, budzi oczywiście oczywiste dzisiaj skojarzenia i ewokuje dodatkowy kontekst. Wrażenia wzmacnia zabieg, który można chyba uznać za grę słów – dla każdego, kto choćby pobieżnie śledzi serwisy informacyjne, Ateny w złożeniu ze słowem „posterity” muszą rymować się z „austerity”, czyli słowem wywołującym cały szereg polityk oszczędnościowych polegających na ograniczaniu finansowej odpowiedzialności sektora państwowego, których negatywne skutki ponoszą najczęściej zwykli ludzie. Artystka uzyskała za pomocą tego prostego zabiegu obraz niezwykle wymowny, ale zarazem niejednoznaczny; opuszczone i zaniedbane miejsca (przynależące nie tylko do sfery publicznej, jak ulice, targowiska czy niesławne obiekty sportowe budowane z okazji igrzysk olimpijskich w Atenach w 2004 roku, ale także prywatnej, jak przydomowe ogródki czy tarasy) każą pytać nie tylko o aktualny kontekst polityczny, ale o naturę i źródła kryzysu w ogóle. Podobnie jak u Resslera, kontekst ekonomiczno-polityczny (uruchamiany niemal wyłącznie w umyśle widza) zostaje ostatecznie zabarwiony metafizyką – nie bez znaczenia jest miejsce w Europie mające swoją starożytną historię, która pozostawiła po sobie tylko ślady. Artystka wydaje się zatem pytać, czy te zaniedbane, opuszczone miejsca są wszystkim, co po nas zostanie? Rytm dnia wyznaczanego aktywnością w innym tempie niż ludzkie (rytm

## Podczas Biennale zaprezentowanych zostało ponad 70 prac wideo.

dynamiki światła słonecznego) wydaje się sugerować niepokojącą i niewygodną odpowiedź.

Jeszcze jeden z prezentowanych w bloku filmów przynosi rodzaj niewygodnej odpowiedzi, która jednak pojawia się w zderzeniu kilku elementów. *That Has Been Bothering Me The Whole Time* Arasha T. Riahi, mieszkającego w Wiedniu irańskiego artysty jest uwodzącą wizualnie specyficzną filmową choreografią: tańczą kobieta zakryta tradycyjną muzułmańską burką. Choć nie widzimy jej ciała, ruch jest nadzwyczaj zmysłowy, podobnie jak ścieżka dźwiękowa, na którą składa się szelest tkaniny, uderzenia stóp i dłoni czy wreszcie intensywny oddech kobiety. Zasłonięta postać wykonuje szereg ewolucji w powietrzu, podwieszona za pomocą lin cyrkowych. To bardzo wyrazista metafora – ponownie odległa jednak od oczywistości, bo zasłona jest tu także bardzo szczególnym środkiem ekspresji – która otrzymuje jednak niezwykłą kodę. To, jak kończy się sekwencja taneczna, każe bowiem zapytać o status zasłony, o formę prowadzonej krytyki, o to, kto mówi i w czym imieniu. Na myśl przychodzi opinia wietnamskiej reżyserki, pisarki i teoretyczki, Trinh T. Minha, która wywołuje ożywczy dyskomfort intelektualny, podobnie jak wiele dzisiejszych gorących dyskusji poddających dekonstrukcji tropy myślenia w kategoriach zachodniocentrycznych i kolonialnych obecne nawet w dyskursach emancypacyjnych, w niełatwym do rozwikłania splocie władzy, wyzysku i dyskryminacji: *Różnica nie powinna być definiowana przez dominującą płęć czy kulturę. Kiedy więc kobiety decydują się podnieść zasłonę, można powiedzieć, że odrzucają w ten sposób opresywny charakter praw mężczyzn do ich ciał. Kiedy jednak ją akceptują lub powracają do nakrycia, które już odrzuciły, mogły to też zrobić dla odzyskania własnej przestrzeni lub nowej różnicy, odrzucając bezpłciową, hegemoniczną, scentralizowaną standardyzację* [ 2 ].

Obrazy pokazane w bloku pokazują wagę nie tylko budowania form prowadzenia opowieści odmiennych w stosunku do tych proponowanych w głównym nurcie kultury (funkcja, którą sztuką wideo ma od swoich początków) – najciekawszym przykładem zestawu jest *The Junicho Video-Renku Book Eve Luckring*, będąca intrygującą, poetycko-filmową wersją tradycyjnej japońskiej poezji wiązanej, renku – ale mogą także być szczególną formą prowadzenia badań nad ekonomią reprezentacji uobecnianą w wielopostaciowym ciele obrazu wideo. ■

2 T.T. Min-ha, *Not You/Like You: Post-Colonial Women and the Interlocking Questions of Identity and Difference*, *Inscriptions*, vol. 3-4, University of Santa Cruz, wersja online: [http://culturalstudies.ucsc.edu/PUBS/Inscriptions/vol\\_3-4/minh-ha.html](http://culturalstudies.ucsc.edu/PUBS/Inscriptions/vol_3-4/minh-ha.html) (dostęp: 4.06.2015).







7

BARBARA KWAŚNY

## Testowanie komunikacji

*Sztuka jest stanem spotkania*  
(Nicolas Bourriaud)

W tegorocznej edycji Międzynarodowego BIENNALE SZTUKI WRO wykorzystano różnorodne przestrzenie wystawiennicze: galerie sztuki, muzeum, centrum handlowe a także bibliotekę i dworzec. Pod względem wyboru lokalizacji najbardziej interesujące zdaje się być umiejscowienie jednego z wydarzeń w mieszkaniu na wrocławskim Śródmieściu. Pod adresem Górnickiego 4/11 w ramach projektu SUW (Samonośne Uniwersalne Wystawy) dwunastu artystów przygotowało dziesięć prac, których przewodnim tematem był popularny na początku lat dwutysięcznych komunikator internetowy Gadu-Gadu. Podobnie jak w poprzednich edycjach SUW-u, założenia ideowe tegorocznej wystawy opierały się na poszukiwaniu dialogu i kompromisów, a także na

docenieniu indywidualnych interpretacji i kompetencji. Wydaje się jednak, że intencje przyświecające wydarzeniu mogą być właściwie odczytane tylko poprzez Miejsce – mieszkanie, stanowiące klucz do interpretacji projektu.

Wyjście artystów poza przestrzeń galeryjną i muzealną, zapoczątkowane w latach 50. XX w., przewartościowało tradycyjny porządek sztuki i wytworzyło nowy paradygmat twórczości artystycznej. Instalacje i działania lokowane w zróżnicowanych przestrzeniach objęto wspólną nazwą „sztuki publicznej”, choć jak twierdzi Grant Kester, całą sztukę nowoczesną konwencjonalnie definiuje się poprzez przemieszczenie przestrzenne i odejście od izolowania dzieła w ochronnej sferze. Na skutek szerokiej debaty

teoretyczno-krytycznej, jaka towarzyszyła pojawieniu się *public art*, zaczęto zastanawiać się nad rolą Miejsca prezentacji, a także nad wyzwaniem jakie stoją przed artystą decydującym się na wyjście poza tradycyjne instytucje. Suzanne Lacy zaproponowała określenie „nowa sztuka publiczna”, której wyznacznikiem ma być wejście w dialog z otoczeniem i odbiorcami. Według Grzegorza Dziamskiego *new public art* zasadza się przede wszystkim na demokratycznym modelu komunikacji, czy wręcz na radykalizowaniu demokracji. Wciąż kontrowersyjną kwestią pozostaje jednak zasadnicze kryterium sztuki publicznej: to czy jest nim specyficzne umiejscowienie, czy raczej odniesienie do debaty publicznej. Co ciekawe, warto zaznaczyć, że według Chantal Mouffe to raczej konserwatywne





instytucje, takie jak galerie czy muzea mają prawdziwy potencjał agonistyczny i to wewnątrz nich powinna odbywać się kontrhegemoniczna walka. Bez względu na te kontrowersje wyjście poza bezpieczne tradycyjne przestrzenie wciąż oznacza dla artysty ogromne wyzwanie, związane z odbiorem i rozumieniem sztuki, a także z przymocowaniem symboliczną, legitymizacją dominujących polityk (miejscowych), żeby wspomnieć chociażby gentryfikację.

Kwestie te zdają się być istotne również w odniesieniu do GG-SUW. Choć trudno jednoznacznie uznać, czy projekt ten można przyporządkować do sztuki publicznej, to założenia, jakie mu przyświecają: mediacja między artystą a odbiorcą, integralność z otoczeniem czy negocjacja znaczeń są z pewnością zbieżne z tymi, jakie próbuje realizować *new public art*. Szczególnie interesujące jest, że na przestrzeń wystawy wybrano mieszkanie – obszar kojarzony z prywatnością czy nawet intymnością. Fakt ten można potraktować jako próbę przeniesienia „tradycyjnej metodologii” sztuki publicznej do rzeczywistego środowiska społecznego. Najśłynniejszym chyba przykładem adaptacji przestrzeni mieszkalnej na „galerię” jest Projekt Unite realizowany pod przewodnictwem Yvesa Aupetitallota w corbusierskim Unité d’Habitation we francuskim miasteczku Firminy. W ramach przedsięwzięcia twórcy zostali poproszeni o przyjęcie roli mieszkańców w częściowo opustoszałym bloku, po to aby podjąć refleksję nad zbiorowym życiem w modernistycznej jednostce mieszkaniowej. Budynek stał się swoistym laboratorium sztuki, gdzie tymczasowa społeczność artystów funkcjonowała równolegle do

## Forma jest tu tylko nośnikiem, a nie ostatecznym czy jedynym celem.

1. **Aleksandra Wałaszek**, *Na żywo*, działanie
  2. **Justyna Misiuk**, *Aktorzy*, instalacja wideo
  3. **Marek Wasilewski**, *Zatoka martwych hoteli*, instalacja wideo
- Fot. 1–3 Krzysztof Saj

się być najbardziej interesującymi aspektami dzieła czy działania artystycznego. Sytuację tę można porównać do spotkania etnograficznego, gdy badacz wchodzi w nieznaną bliżej sferę z określonym zasobem wiedzy i przekonani. Według Clifforda Geertz towarzyszy temu „obustronne wytwarzanie fikcji”: badacz i badany komunikują się ze sobą, czy nawet próbują osiągnąć pewien rodzaj zażyłości, jednak mają poczucie, że są sobie obcy i nie łączą ich wspólne interesy. Współczesna antropologia na różne sposoby próbuje przepracować relację badacz-badany, tak by była ona możliwie najbardziej etyczna i symetryczna. Z refleksji tej chętnie korzystają artyści i krytycy sztuki, dla których antropologia staje się językiem wykorzystywanym równie chętnie co psychoanaliza. Hal Foster w tekście *The Artist as Ethnographer?* pisze o analogicznych mechanizmach konstruowania „Innego” na polu sztuki i etnografii. Antropologia krytyczna miałaby pomóc zmierzyć się z „romantyczną” wizją zmarginalizowanego „Innego”, do którego artysta wyciąga rękę. Według Clarie Bishop sztuka partycypacyjna często zasadza się na aktywizowaniu przeciwstawianemu mitycznej bierności. Język aktywizacji jest przy tym o tyle ryzykowny, że towarzyszą mu określone mechanizmy dyskursywne odnoszące się do efektywności czy przedsiębiorczości. W takiej sytuacji działanie artystyczne często staje się narzędziem służącym propagowaniu wartości dominującego porządku (społeczno-politycznego), a z pola widzenia znika cała lokalna aktywność i umiejętności nie wpisujące się w paradygmat kreatywności i opłacalności.



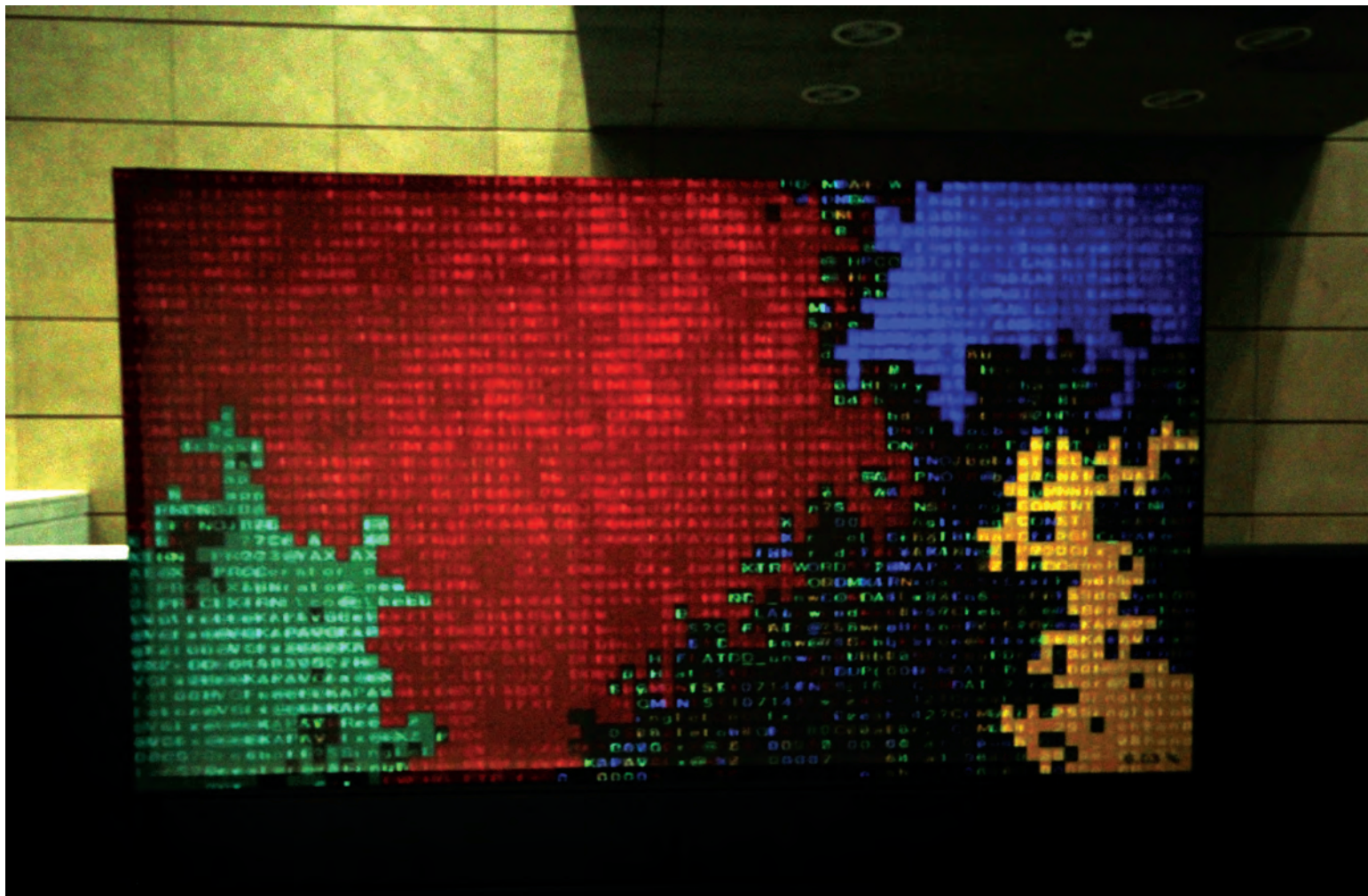
mikrosoczeńności mieszkańców. Europejscy i amerykańscy przedstawiciele świata sztuki próbowali przełożyć na działania artystyczne własne wyobrażenia o społecznym/wspólnotowym życiu w pomnikowym założeniu Le Corbusiera. Joshua Decker i Olivier Zahm analizując pracę Aupetitallota pisali o wrażeniu autonomiczności wystawy względem części mieszkalnej budynku. Świadczyć to może o powszechnym przekonaniu dotyczącym sztuki publicznej, czy w ogóle pozainstytucjonalnej, która ma z założenia korespondować z przestrzenią, a także z jej użytkownikami. Wydaje się, że w przypadku projektu GG-SUW udało się uniknąć odseparowania sfery sztuki od sfery życia, przynajmniej na poziomie czysto fizycznym, przestrzennym. Do kamienicy, w której miała miejsce wystawa wchodziło się od strony podwórka, gdzie odbywały się performansy, co pozwoliło zwiedzającym lepiej zapoznać się z okolicą. Ponadto, choć większość prac została umieszczona w mieszkaniu na drugim piętrze, to w zasadzie cały budynek naznaczony był działaniami artystycznymi, jednak w taki sposób, by nie naruszyć prywatności jego mieszkańców. Chcąc odpowiedzieć na pytanie, w jakim stopniu na poziomie formalnym (estetycznym i symbolicznym) udało się twórcom nawiązać do kontekstu społecznego czy raczej wyobrażeń o nim, posłużę się bardziej niż obiektywnymi kryteriami z zakresu wiedzy o sztuce intuicją antropologiczną czy dokładniej etnograficzną.

Przyjęcie takiej perspektywy wiąże się z założeniem, że nowa sztuka publiczna nie powinna być oceniana przede wszystkim w kategoriach estetycznych. Forma jest tu tylko nośnikiem, a nie ostatecznym czy jedynym celem. Charakteryzuje ją zmienność i otwartość na przypadek, wynikające z relacji z odbiorcą i przestrzenią. Wyobrażenia o tych ostatnich, a także ich konfrontacja z rzeczywistością zdają

Artystom pracującym nad projektem GG-SUW udało się uniknąć protekcyjnego nastawienia i demagogii. Dzięki temu całe wydarzenie usytuowało się na przecięciu działań artystycznych i codziennego życia mieszkańców. Warto na koniec przyrzeć się wybranym środkom, jakie wykorzystali twórcy w celu przełożenia na język sztuki własnych wizji tego, jak wygląda życie w śródmiejskiej, „zapomnianej przez Boga” kamienicy. Zadanie to było o tyle trudne, że artyści chcieli uczynić swój przekaz czytelnym zarówno dla widzów Biennale, jak i lokatorów. Tego swoistego wyzwania komunikacyjnego podjęli się korzystając bardziej z „low-tech” niż „high-tech”. W jednym z performansów wykorzystano auto, które stało się dla artystów rodzajem instrumentu (w nawiązaniu do „śródmiejskiego” zwyczaju puszczania muzyki z samochodów?). Inny projekt – *Pranie brudów* – zasadzał się na rozmowach z mieszkańcami, których narzekania zostały wydziergane na wycieraczkach (hand-made jako cechy kultury obocznej). Można widzieć w tym działaniu próbę etnograficznego wywiadu, choć zastanawiające jest, że przekaz lokatorów został sprowadzony do „biadolenia” – języka typowo ludowego. „Inność” względem współczesnego, cyfrowego świata przebrzmiewała także przez performans polegający na skomunikowaniu publiczności tradycyjną metodą wypisywania pocztówek.

Choć wizja artystów mogła wydać się nieco esencjalistyczna, to przewodni temat „Gadu-Gadu” wskazuje na próbę zdystansowania się wobec kategorijskich podziałów na to, co nowoczesne i anachroniczne. Zgodnie z zasadą *minimum risk* art istotniejsze było w tym wypadku pokojowe i empatyczne współuczestnictwo. Jednak czy spotkanie pozbawione agonizmu nie wydaje się nazbyt utopijne? ■





JACEK SCHODOWSKI

## Poza kręgiem autoafektacji

BIENNALE SZTUKI WRO zaskoczyło po raz kolejny.

Zarówno przestrzeń wystawiennicza, jak i same „eksponaty” zasłużyły znów na specjalną uwagę widzów i krytyków. Interakcje sztuki propagowanej w ramach WRO z przestrzeniami wybranymi na ekspozycje, zawsze stanowiły mocny punkt Biennale i nie inaczej było w przypadku tegorocznej edycji. Poza miejscami czy instytucjami, które zwykły podejmować w swoich progach obiekty artystyczne eksplorujące nowe media, tj. siedziby WRO oraz pobliskiego domu handlowego Renoma, widzowie mogli doświadczyć przestrzeni wrocławskiego Muzeum Narodowego w nie-klasycznej aranżacji oraz, i tu po raz pierwszy, zapoznać się wnętrzami nowego budynku Biblioteki Uniwersyteckiej – w funkcji w zasadzie czysto wystawienniczej.

Biblioteka zachwycała po dwakroć. Jako budynek jeszcze nie wypełniony księgozbiorem i czytelniczymi stanowiskami, stanowi jedną z możliwie najbardziej efektownych przestrzeni ekspozycyjnych dla sztuki, która pragnie być w najwyższym stopniu aktualnym komentarzem do dynamicznie zmieniającej się rzeczywistości, a więc i do nas samych. Jak celnie zauważał

Marks, człowiek zmieniając rzeczywistość, zmienia siebie samego. Zdaje się, że właśnie owa Marksowska intuicja odnośnie do dynamicznego, czy też procesualnego rozumienia zagadnienia tożsamości jest echem pobrzmiewającym w znacznej części obiektów prezentowanych podczas Biennale.

Budynek Biblioteki UW r jest bez wątpienia jedną z ciekawszych realizacji architektonicznych ostatnich lat we Wrocławiu. Tym bardziej warto było doświadczyć tej przestrzeni w zupełnie innym charakterze, gdzie w fantastycznie wykadrowanych i jeszcze niezagospodarowanych salach i holach, widzowie zobaczyli naprawdę wiele interesujących prac. Począwszy od strefy wejściowej gmachu biblioteki, byliśmy skonfrontowani z intrygującą instalacją dźwiękową Gerarda Lebika – jedną z kilku prac podejmujących kwestię materialności samego dźwięku, rozpatrywanego na podobnej płaszczyźnie co obraz, ruch czy praca materii. Warto przy tym wymienić od razu instalację Modulator-Demodulator Bertranda Planesa i Arnaulda Colomba, gdzie portret jednego z najsłynniejszych breslauerów – Aloisa Alzheimerera (choć

z pewnych względów mógłby się tam znaleźć Henri Poincare) – jest kodowany i dekodowany za pomocą dźwięku. W konsekwencji samo medium, jak dźwięk i obraz, zostaje poddane konceptualizacji na wspólnym poziomie przekładalności, tym samym również problem tożsamości czy identyczności wysuwa się tu na pierwszy plan. Z kolei w instalacji *Radiography* Cécile Beau i Nicolasa Montgermont możemy doświadczyć obrazu generowanego na podstawie wszechobecnych fal elektromagnetycznych, gdzie znów kod w postaci fal znajduje swoją wizualną reprezentację. Intrygującą instalacją dźwiękowo-kinetyczną jest również *Sonic Explorer* Szymona Kaliskiego i Marka Straszaka, gdzie dźwięk jest skorelowany ze stopniem rozkładu platońskich brył, a zatem utratą ich formalnej doskonałości.

Podobne zagadnienia poruszają również dwie fantastyczne prace umieszczone w Centrum WRO – *Kwartet na pomidory* Macieja Markowskiego oraz *Whispers* – Katrin Caspar i Eeva-Liisa Puhakka. W przypadku *Kwartetu*, ostateczna struktura kompozycji muzycznej jest uzależniona od wskazań czujników aparatury dogląającej muzykalnych pomidorów – poziom wody,





temperatura, wilgotność wpływają na intensywność dźwięku, rozpiętość jego skali czy akcentowanie struktury rytmicznej. Z kolei instalacja *Whispers* w bardzo ciekawy sposób podejmuje nie tylko kwestię relacji dźwięku do ruchu, ale też stanowi ważny głos dotyczący relacji części i całości. Na poziomie molekularnym, zautonomizowane elementy nagrywająco-odtwarzające wchodzą z nami oraz z pozostałymi aktorami sieci w naśladowczo-przedrzeźniającą grę dźwiękową i kinetyczną. Z kolei na poziomie molarnym, mamy do czynienia z autonomiczną, ale także otwartą polifoniczną strukturą, która zaprasza nas do zabawy. Praca, choć „lekka” i prosta w odbiorze, nie traci nic na swym ciężarze problemowym, co tylko podnosi jej atrakcyjność artystyczną. Antonisz byłby zachwycony, a i Deleuze chętnie by zagwizdał.

Z podobną lekkością i prostotą formalną mamy do czynienia w przypadku obiektu Marka Deka *Nic dodać* czy instalacją *AC* Szymona Wojtyły. Idąc tropem autonomicznych układów, warto wspomnieć o instalacji ruchowej *Tablespoons* Samuela St-Aubin, zachwycającej rzeźbie kinetycznej Michaela Candy *Big Dipper* (Renoma), czy o bio-cyfrowych instalacjach – *Mowie ciała* Michała Brzezińskiego oraz *B-612* Natalii Balskiej (obydwie we WRO). Michał Brzeziński pochylił się na subtelnym językiem rośliny, włączając ją w ludzki (kulturowy) obieg znaków i języka – możemy śledzić na blogu aktywność dyskursywną drzewka za sprawą transferu afektów bioelektrycznych na dyskursywny kod. Natalia Balska, choć nie skupiła się na generowaniu efektów transferu kodów, jak w przypadku muzycznych pomidorów czy literackiego drzewka, to jednak równie wnikliwie i ciekawie postarała się wyeksplorować możliwości komunikacji zachodzące między poziomem cyfrowym, czy też układem binarnym, a poziomem materialnym oraz między materią aktywną, organiczną, a sztuczną, interaktywną siecią informatyczną. Ten sam problem, jakkolwiek w świecie pierwotniaków obserwowanych pod mikroskopem, podjęła Simona Halečková w instalacji *Transorg* (również we WroCenter). Zagadnienie relacji wirtualność/rzeczywistość stała się także przedmiotem pracy *Simulacra* Kariny Smigła-Bobinski, która za pomocą optycznej aranżacji konfrontuje nas z utartymi ścieżkami myślenia na temat materialności i realności samego przedmiotu.

## Widz jest konfrontowany z utartymi ścieżkami myślenia na temat materialności i realności przedmiotu.

1. **Olga Kisseleva**, *Power Struggle*, instalacja interaktywna na urządzenia mobilne
2. **Karina Smigła-Bobinski**, *Simulacra*, instalacja Fot. 1–2 Krzysztof Saj

Oczywiście nie sposób wspomnieć o wszystkich obiektach, choć doprawdy wiele z nich na to zasługuje. *Symbiotyczność tworzenia* Jarosława Czarnieckiego jest pracą niezwykle intrygującą, zarówno pod względem formalnym, jak i teoretycznym. Podobnie jak dzieła, które łączy szeroko rozumiana problematyka społeczna, tj. relacje jednostka-zbiorowość (doskonale zaaranżowana instalacja *Multitudes* Lucasa Bambozziego czy *Inwersja* Marty Mielcarek), przemocy współczesnej rzeczywistości obrazowej (Świetna kompozycja wideo i obiektów Macieja Olszewskiego *DIY (Destroy It Yourself)*, *Komunikaty (ide)* Małgorzaty Goliszewskiej, czy prace studentów Mirosława Bałki) po linię demarkacyjną oddzielającą podmiot od przedmiotu (*Wszystko co ludzkie, jest mi obce* Dobrosławy Nowak). To, co w moim przeświadczeniu łączy wszystkie prace zaprezentowane na tegorocznym biennale WRO jest myślenie, aktywne komentowanie otaczającej rzeczywistości, a przede wszystkim wyławianie tych intuicji i sygnałów przyszłości, które choć jeszcze nie zostały do końca wypowiedziane w skodyfikowanych dyskursach akademickich, już mogą być ujęte artystycznymi formami wyrazu. Jest to możliwe przede wszystkim ze względu na medium, którym posługują się prezentowani artyści. Z jednej strony tworzą swój własny kanon, oderwany od zagadnień czysto – „klasycznie” – estetycznych (afirmacji bądź negacji piękna), z drugiej zaś wychodzą poza nieznośny krąg autoafektacji artystycznej i przemieszczają się w stronę nauki czy też wnikliwych obserwacji społecznych, tworząc tym samym niezwykle ciekawą płaszczyznę do dialogu zarówno samych języków artystycznych, jak i sztuki z wiedzą badawczą. ■





ANNA SKOPICZ

## Pomiędzy ruchem a statycznością – „Balance from Within”

**T**a praca bez wątpienia jest niesamowita. Spektakularna. Niektórzy powiedzą nawet, że piękna. Ale te wszystkie uwagi są efektem jednego – zaskoczenia. Wyobraźmy sobie, że ktoś nie byłby zaskoczony sofą stojącą na jednej nodze, a właściwie kołyszącą się lekko, bezustannie chwytając pion. A więc mamy taką obeznaną z dziwami sztuki osobę. Co jednak taka osoba powie widząc mebel z lat 40 XIX wieku na wystawie sztuki nowych mediów? Prawdopodobnie coś w stylu: „O, coś nowego!”. W obu przypadkach czynnik zaskoczenia jest obecny.

Po nim naturalnie następuje ciekawość badawcza. O żadnych podpórkach czy linkach przytrzymujących sofę nie ma mowy; jest przytwierdzona do podłogi? Chwiejny sposób jej przebywania zdaje się temu zaprzeczać. Ciche buczenie i znajdujący się obok skrzynka wskazuje na istnienie urządzenia utrzymującego równowagę. Nie widać go, jest ukryte w środku mebla, zachowując tajemnicę i intrygujący charakter instalacji, zachęcający do zatrzymania się, kontemplacji. Z jednej strony mamy niecodzienną sytuację. Coś trwa, choć naprawdę nie powinno trwać w taki sposób. Z drugiej strony, to opowieść o znajdowaniu równowagi, nieustannym powracaniu do pionu.

I teraz należy postawić sobie zasadnicze pytanie. Po co kanapie równowaga? Tytuł nam mówi jedynie tyle, że kanapa bierze ją sama z siebie, z wewnątrz. Jednak, aby poznać znaczenie tej kinetycznej rzeźby, należy już sięgnąć po wypowiedź autora. Jacob Tonski wskazuje na zwyczajowe zastosowanie sofy – jest ona miejscem siedzenia więcej niż jednej osoby, a więc miejscem spotkania. Jego praca jest komentarzem do kruchości relacji pomiędzy ludźmi. I tak, możemy zatrzymać się i rozmyślać nad chwiejną stałością wszelkiego rodzaju związków do momentu, aż znajdzie się ktoś ciekawy na tyle, aby tą stałość przetestować. Dobrze by było, gdyby taka osoba pomyślała wcześniej o pytaniu: „czy mogę tego dotknąć?”. W przeciwnym przypadku, piękna i intrygująca sofa natychmiast rozpadnie się na kawałki.

W twórczości Jacoba Tonskiego ruch i balans są bardzo ważne. Artysta stworzył kilka prac wideo związanych z ruchem, np. *Different People, Same Dream, Balance Study* czy *Reel*. Wszystkie wykorzystują ruch kamery ingerując i zakłócając

Powyżej: **Jacob Tonski**, *Balance from Within*, rzeźba kinetyczna, fot. Mirosław Emil Koch

postrzeganie opozycji statyczne-ruchome. W kontekście samego *Balance from Within* artysta mówi: *To było zarówno egzystencjalne, jak i techniczne zagadnienie. Stoimy prosto na naszych nogach, jednak nigdy nie stoimy nieruchomo. Jak to działa?* [ 1]. Sofa na wzór człowieka nie pozostaje w spoczynku, lecz stoi na jednej nodze.

*Balance from Within* przez swoją subtelność, a jednocześnie duży rozmiar, wymaga odpowiedniego usytuowania. Potrzebuje ona przestrzeni, aby mogła wydawać się lekka i aby nie była przytłoczona innymi pracami. Bezczenna okazała się wysokość miejsca ekspozycji dzieła. Szary kolor surowych ścian jest niemal niezauważalny, a witryny, przez które widać drzewa, wraz ze swoimi drewnianymi ramami są doskonałym tłem dla tego typu rzeźby.

Usytuowanie pracy tworzy bardzo ciekawy efekt. Wygląda to mniej więcej tak: wchodzimy do Biblioteki Uniwersyteckiej we Wrocławiu, wita nas stary dobry przyjaciel *Pies*. Zatrzymujemy się przy *Iris*, bawimy się przy *Dancing Mirror* i *Echoooooo*, i we wspaniałych humorach wchodzimy po schodach aby obejrzeć dalszą część wystawy. Niemalże lewitująca sofa gwarantuje „efekt wow”. Wchodzimy, wkraczając w zupełnie inny klimat, ze świata ruchu i dźwięku do sytuacji jakby zatrzymanej w czasie. Słyszymy monotonne buczenie urządzenia i równie monotony dźwięk towarzyszący pobliskiej pracy Marty Węglińskiej *Ponowione sytuacje*.

Pozostaje jeszcze wspomnieć o wrażeniu delikatności i spokoju jakie towarzyszy tej pracy. Niewielki ruch sofy, ustawienie sugerujące jej lekkość, cichy dźwięk urządzenia. Sam wygląd wybranego mebla, beżowy kolor, delikatny wzór w kwiaty i piękne drewniane ornamenty sprzed 170 lat. Wszystko składa się na subtelny pomysł wcale nie drobnej rzeźby. ■

1 Cyt. za: *Watch A 170-Year-Old Sofa Balance On One Leg*, <http://www.fastcodesign.com/3016483/watch-a-170-year-old-sofa-balance-on-one-leg> [stan z 25. 05. 2015 r.]



# Czy jedzie z nami autor? O 16 edycji BIENNALE SZTUKI WRO

**W**RO 2015 zaskoczyło ilością prac i wystaw. Obszerna prezentacja stworzyła całą panoramę najnowszych (choć nie tylko) zjawisk w polu sztuki, w których wykorzystywane są m.in. zdobycze współczesnej nauki. Nie zabrakło także prac o bardziej klasycznym rozumieniu medium. Całość to prawdziwy ogrom, który ciężko objąć jednym spojrzeniem, dlatego z pewnością Biennale WRO to impreza dla wytrwałych i dociekliwych. Konkurs na najlepszy dyplom z pracowni medialnych oraz prezentacja prac studentów z pracowni Mirosława Bałki pozwoliły prześledzić kierunek zainteresowania i rozwoju młodych artystów kończących akademie. Prócz robiącej ogromne wrażenie, gigantycznej wystawy w nowym budynku Biblioteki Uniwersyteckiej i skoncentrowanej na fuzji biotechnologii i współczesnej sztuki wystawy w CENTRUM SZTUKI WRO, na uwagę zasługują kolejna odsłona projektu Kamili Wolszczak *Samośne Uniwersalne Wystawy* w prywatnym mieszkaniu przy ul. Górnickiego, które stanowią głos pokolenia młodych kuratorów.

Spośród 8 wystaw wyłania się obraz sztuki różnorodny i niejednoznaczny. Wyraźnie wybrzmiewają postawy artystyczne, którym warto poświęcić nieco więcej uwagi. Część prac w klasyczny niemal sposób odnosi się do eksperymentów w sferze medium – to próby przenoszenia dźwięku na obraz czy nośnika digitalnego na analogowy. Inne realizacje, takie jak choćby *5 Robots Named Paul*, koncentrują się na możliwościach, jakie niesie ze sobą robotyka. Duża część prac w metaforyczny sposób odnosi się do komunikacji i relacji międzyludzkich. Spora ich grupa natomiast z mniejszym bądź większym powodzeniem eksploruje interakcyjność i bezpośredni kontakt z odbiorcą, korzystając z aplikacji ściąganych na urządzenia mobilne lub bezpośredniego kontaktu poprzez dotyk i głos. Najbardziej interesujące jednak z perspektywy nowych zjawisk pozostają prace, które rozpraszają autorstwo. Takie znalazły się na wystawie „Kultury Kultywowane” w Centrum Sztuki WRO. *Kwartet na pomidory* Macieja Markowskiego czy *Symbiotyczność tworzenia* Jarosława Czarneckiego rozpraszają autorstwo, przenosząc je częściowo na organizmy pozaludzkie, ale także każą nam postrzegać prace artystyczne jako będące ciągle w procesie, niedomknięte i niedokończone, potencjalnie posiadające nieskończoną ilość scenariuszy. Punkt wyjścia może nie wydaje się najświeższym, znamy przecież zarówno koncepcje dzieła otwartego czy estetyki relacyjnej. Ich obecność na wystawie jednak każe nam zadać sobie pytanie nie tyle o to, czy odbiorca może być także twórcą, tylko o to, czy twórca w świecie sztuki jest w ogóle potrzebny? Tę konkluzję można zestawić z pracami, które nie skupiają się na akcie tworzenia, ale na akcie odbioru. Interakcyjnych prac pobudzających kreatywność, jak łatwo się domyślić, na Biennale nie brakowało, ale *Whispers*, praca Katrin



## Część prac w klasyczny niemal sposób odnosi się do eksperymentów w sferze medium...

Powyżej:  
**Bertrand Planes**  
**i Arnaud Colcomb,**  
*Modulator-Demodulator,*  
 instalacja,  
 fot. Krzysztof Saj

Caspar i Evvy-Liisy Puhakki oferuje coś więcej niż pozostałe. Instalacja dźwiękowa wykorzystuje mechanizmy pochodzące z zabawek dla dzieci, które naśladują głosy i melodie wydawane przez odwiedzających galerię ludzi. Swoim „zachowaniem” przypominają sympatyczne stworzenia, jak choćby gwarki. W powtórzeniach jednak nie są tak dokładne, przetwarzają i zmieniają zasłyszane tony. Obcowanie i zabawa

z pracą daje dużą przyjemność podsyętą lekkim niepokojem związanym z poczuciem, że mamy do czynienia jednak z czymś sztucznym. W przeciwieństwie do innych interaktywnych prac takich jak *Echoooooo* PanGeneratora, kontakt z *Whispers* nie jest tak monotony. Pracą w krytyczny sposób odnoszącą się do komunikacji na linii autor-dzieło-odbiorca jest instalacja Szymona Wojtyły *AC*. Stanowi także odniesienie do *low-costowej*, nieprzekombinowanej technologicznie estetyki. Dwie wtyczki wetknięte w gniazdko po przeciwnych stronach łączy kabel, który porusza się w sposób przypominający kręcenie skakanki. Ilustruje pozorny brak komunikacji. Kabel jednak obraca się, stanowiąc odwołanie do popularnej

podwórkowej zabawy. Wideo Kaya Walkowiaka także krytycznie ujmuje relację między obiektami i ludźmi w świecie sztuki. *Minimal vandalism* to zarejestrowane triki deskorolkowca nie w przestrzeni publicznej, ale w muzeum sztuki. Subtelne drażnienia na powierzchni minimalistycznych, modernistycznych rzeźb nie tylko podważają galerijne „nie dotykaj”, uświadamiają także symboliczną przemoc wywieraną na odbiorcach w świątyniach sztuki. Zupełnie inaczej temat relacji twórcy, dzieła i odbiorcy traktuje Maciej Olszewski w swoim projekcie „*D.I.Y (Destroy It Yourself)*” powołuje się na nieśmiertelną formułę „każdy człowiek jest artystą”, wykorzystuje także strategię „zrób to sam”. Niekoniecznie ma ona jednak pozytywny charakter, może stać się obosieczną bronią, dzięki której w łatwy sposób dokonamy aktu agresji na otoczeniu lub samym sobie. Sztuka – szczególnie ta interaktywna, nieposiadająca jednego autora, współtworzona i używana przez innych partycypantów może stać się niebezpiecznym narzędziem.

Nie sposób wymienić wszystkich prac i autorów zasługujących na uwagę. Trzeba za to dodać, że prócz ciekawych postaw artystycznych czy praktyk stosowanych przez współczesnych artystów – szczególnie tych młodego pokolenia, znajdziemy także prace, dla których nowe media stają się pretekstem do tworzenia pięknych obiektów służących estetycznej kontemplacji. Prace takie jak *Big Dipper* Michaela Candy czy *Simulacra* Kariny Smigła-Bobiński dzięki swojej niedostłowności i poetyckiej formie zostawiają wiele miejsca na dowolne i osobiste interpretacje. W czasach, w których sztuka musi mieć polityczną siłę oddziaływania, można zatęsknić za nieskrępowaną niczym przyjemnością odbioru. Biennale WRO dostarcza różnych wrażeń, zarówno ci, którzy poszukują nowych środków wyrazu, jak i społecznego aktywizmu, z pewnością znajdą to, czego szukają. ■



# Odsłona testowa

Hasło przewodnie tegorocznego BIENNALE WRO to *Test Exposure*, czyli „naświetlenie próbne” (jak w fotografii), czy „odsłona testowa” (jak w projektowaniu stron internetowych). Taki szyld pozostawia spore pole do interpretacji i nasuwa rozmaite skojarzenia: czy chodzi o ducha eksperymentu, czy może o sugestię niepewności, czegoś niegotowego, „wersji beta”? Sztuka mediów, czyli dziedzina, której dotyczy Biennale, wymusza jedno i drugie, bowiem na styku sztuki i technologii czas płynie szybko i bardzo łatwo o dzieło przedatowane już w chwili powstania. Kuratorzy postawili sobie za cel nie tylko komentowanie bieżącego stanu rzeczy, ale również artystyczną futurologię – antycypowanie przyszłych kierunków i wątków.

Być może dlatego zaskakująco oszczędnie potraktowano na Biennale tematy, które wydawały się przez pewien czas modne i dominujące w sztuce mediów: kwestie inwigilacji/prywatności i mediów społecznościowych. Rezygnacja z nich okazała się odświeżającym ruchem, który pozwolił uciec od niebezpieczeństwa przewidywalności i wyczerpanych formuł. Wątki te przewijają się w pewnych pracach, lecz dzieje się to w sposób nienachalny – temat social media pojawia się m.in. u Julii Taszyckiej, ale jej *A Very Sad Story* (praca składająca się z filmu i reakcji na niego na Facebooku) koresponduje w równym stopniu ze współczesnymi realiami internetu, jak i z pracą Bas Jan Adera z roku 1971; Maciej Olszewski w *DIY (Destroy It Yourself)* wykorzystuje medium fikcyjnego kanału Youtube, ale treściowo nawiązuje do wcześniejszych fenomenów – punkowego etosu zrób-to-sam czy niesławnej publikacji *The Anarchist Cookbook*. Na dalszy plan zeszyły również refleksje stawiające w centrum zainteresowania tożsamość (w dobie internetu, przemian globalnych), chyba że mowa o tożsamości artysty. Najlepszym przykładem jest tu chyba *Painter's Painting* Wojciecha Gilewicza: film ten prezentuje artystę przy sztalugach w nietypowych okolicznościach – w morzu, w muzeum, w sklepie. Jego obecność budzi zaciekawienie, staje się elementem egzotycznym, komicznym – można jednak zastanawiać się, czy słusznie, skoro inne metody rejestracji obrazu, jak fotografowanie telefonem komórkowym, nie zaskakują nikogo. Zamiast pogłębionych introspekcji, chętniej eksplorowane jest wykraczanie poza własną perspektywę i poszerzanie pola empatii, widoczne w ciekawych dziełach Dobrosławy Nowak (próba rejestracji percepcyjnego dysonansu w postaci nagrania wideo) czy Aleksandry Trojanowskiej, której osobista praca przybliżyła sposób odbierania świata przez osoby z autyzmem. Wskazują one na niezmiernie interesujący kierunek rozwoju sztuki mediów – fuzję z badaniami z zakresu kognitywistyki i neurokognitywistyki, co potencjalnie może okazać się twórcze i cenne dla obu dziedzin.

Choć tegoroczny temat przewodni Biennale to przede wszystkim diagnozy i wyzwania, niektórzy artyści postanowili poradzić sobie z tym w sposób paradoksalny, podejmując na różny sposób korespondencję z przeszłością własną lub zapośredniczoną. W „duchologicznej” instalacji 8 Igora Krenza przyjmuje ona postać hołdu dla ojca artysty, niedostownego, bo wyrażonego przez urywki filmów na taśmie 8 mm, zarejestrowanych przez Jana Krenza podczas jego tras koncertowych. *Take Me To Your Dealer* Marii Toboły przywołuje widma polskiej rzeczywistości lat 90.: monotonię blokowisk, popkulturową fascynację kosmitami, opustoszałe sceny porzuconych budynków. Efektowna instalacja wieloekranowa *Kochanka* Agaty Kus z kolei ożywia upiory, uwspółcześniając archiwalne zdjęcia z czasów II wojny światowej; Kus wciela się w rolę tytułowej kochanki komendanta obozu koncentracyjnego w Płaszowie k. Krakowa, ilustrując dobitnie tezę o banalności zła. Widmowa archeologia może wyrażać się również poprzez rekwizyt – Cesar Escudero Andaluz i Paweł Stasiewicz wykorzystują tu kasetę, symbol nostalgicznych wędrówek popkultury drugiej dekady XXI wieku. Symptomatyczne, że charakterystyczną cechą współczesności i być może przyszłości jest stan nawiedzenia przez różnego rodzaju duchy (nawet jeśli jest to duch czasów).

Nośny od pewnego czasu temat biosztuki rozwija ekspozycja w Centrum Sztuki WRO, „Kultury Kulturowane”. Wystawa gromadzi przykłady instalacji opartych na różnego

typu współzależnościach organizmów żywych i rozwiązań technologicznych (szczególnie ciekawie wyeksponowany w *Kwartecie na pomidory* Macieja Markowskiego, gdzie środowisko wzrastania pomidorów wpływa na dźwięk, natomiast odwrotnie – przez jej [kompozycji] *istnienie pomidory stanowią obiekt intensywniejszej obserwacji oraz wzmożonej dbałości opiekunów*). Centralnym punktem tej części BIENNALE jest imponująca instalacja Elvina Flamingo, przewidziana na 20 lat (!) – wielka kolonia mrówek. Widz ma możliwość nie tylko podglądać życie owadów, ale również podsłuchiwać ich komunikację. Dalsze obserwacje ujawniają głębsze zależności: okazuje się, że wbrew powierzchownym refleksjom, to nie artysta narzuca kształt i bieg wydarzeń, ale raczej wciąga się w skomplikowany system, w którym to on staje się zależny od swoich podopiecznych (zaniedbanie mrówek grozi zniszczeniem przez nie całej konstrukcji). Instalacja Flamingo jest jednym z możliwie najdobitniejszych przykładów biosztuki, w którym artysta świadomie staje się elementem ekosystemu.

Dość paradoksalnie, chyba najciekawszą pracą całego Biennale okazało się jednak dzieło... analogowe – *Hexen 2.0* Suzanne Treister, monumentalny almanach współczesnej „wiedzy tajemnej”: kronikę ruchów kontrkulturowych, teorii spiskowych, wyrotowych nurtów nauki, plemion epoki nowoczesnych technologii, wizji utopii i antyutopii. Ta kronika alternatywnej historii XX wieku, przedstawiona w ezoterycznym sztafażu (karty Tarota!), przywodzi na myśl koncepcje wskazujące na punkty wspólne mistycyzmu z rozwojem technologicznym (*Technoza* Erika Davisa), ale również idealistyczne próby stworzenia Teorii Wszystkiego, których należy szukać w nurcie outsider artu (np. u Paula Laffoley'a).

Liczne eksponaty rozwijają formułę sztuki „przyjaznej użytkownikowi”, pozostając w formule twórczości interaktywnej, eksperymentalnej, a jednocześnie przystępnej i „fajnej” (co może kojarzyć się z wystawą Centrum Sztuki WRO „Interaktywny Plac Zabaw” – w wersji również dla dorosłego użytkownika). Mogą być to gry z percepcją (jak *Echooooo* PanGeneratora), dzieła angażujące użytkownika bezpośrednio – *Dancing Mirror* Seiichiro Matsumury dosłownie zaprasza do tańca, a *5 Robotów o Imieniu Paul* Patricka Tresseta rysują portrety gości. Wymienione dzieła budziły spore zainteresowanie odwiedzających, którzy podchodzili do nich ze swobodą. Być może to ogólna ewolucja muzeów w kierunku interaktywności i czynnego uczestnictwa w wystawach sprawiła przy okazji, że sztuka współczesna przestała onieśmielać? Istotną cechą Biennale jest jednak stawianie na wszechobecność sztuki: wychodzi z przestrzeni galerii, trafiając do centrum handlowego, biblioteki uniwersyteckiej, a w tym roku również do prywatnego mieszkania.

Obserwacje te podsuwają kolejne możliwości odczytania hasła *Test Exposure*: jako poszukiwania perspektyw, sondowania terenu nie tylko jeśli chodzi o kreatywność samych twórców, stosowane media i strategie kuratorskie, ale także o to, skąd i w jaki sposób sztuka może przemawiać na nowe sposoby do odbiorcy. ■

Poniżej:

**Suzanne Treister,**  
*Hexen 2.0*, instalacja,  
fot. Marcin Maziej







1



2

PIOTR ZAWOJSKI

## Refleksy i po-widoki. WRO 2015

33

Przełądam właśnie imponująco wydane katalogi dwóch poprzednich edycji BIENNALE SZTUKI MEDIÓW – czternastej („Alternative Now”, 2011) i piętnastej („Pioneering Values”, 2013) oraz trzeci tom Widoku. WRO Media Art Reader poświęcony Istvanowi Kantorowi. Odzywają wspomnienia, nasuwają się rozmaite refleksje dotyczące oglądanych w minionych latach wystaw, performansów, projekcji, koncertów. Refleksy tamtych zdarzeń skłaniają do zadawania pytań o edycję tegoroczną („Test Exposure”) – co pozostanie w pamięci w długiej perspektywie wyznaczanej nie przez ciągle jeszcze tkwiące pod powiekami po-widoki prac prezentowanych w tym roku. To także pytanie o to, które z dzieł w tym roku prezentowanych przez artystów mają szansę na wpisanie się w kolekcję wybitnych osiągnięć sztuki nowych mediów, przez lata budowanego kanonu przez takich twórców obecnych na historycznych edycjach festiwalu WRO jak Roy Ascott, Bill Viola, Lynn Herschman Leeson, Christa Sommerer i Laurent Mignonneau, Critical Art Ensemble, Masaki Fujihata, David Rokeby, Blast Theory, Eduardo Kac...

Przypomnijmy, że wrocławski festiwal wystartował w roku 1989, a zatem tylko dwa lata po premierze Prix Ars Electronica i jest niewątpliwie jednym z najdłuższych, nieprzerwanie działających festiwali nie tylko w Europie. Zapewne nie może się równać z Ars Electronica, ale znając podobne imprezy z autopsji mogę z przekonaniem powiedzieć, że wpisuje się w listę ważnych tego typu przedsięwzięć, takich jak berlińskie transmediale, DEAF (Rotterdam), Sonic Acts (Amsterdam), STRP (Eindhoven), Artfutura (Barcelona), European Media Arts Festival (Osnabrück), onedotzero (Londyn), FutureEverything (Manchester).

Wspomniane okazały katalogi (papierowe książki! – ciągle niezastąpiony nośnik wielokrotnie skazywany na śmierć w dobie powszechnej digitalizacji danych) są impulsem do hipermedialnej podróży po własnej pamięci sprzężonej z możliwością natychmiastowej weryfikacji informacji poprzez mobilne interfejsy przenoszące mnie do sieciowego panarchiwum, które działa jak zwielokrotniony Warburgowski *Mnemosyne Atlas*. Przy okazji dodajmy, że właśnie ukazała się w polskim tłumaczeniu znakomita praca Karla Sierka *Fotografia, kino i komputer. Aby Warburg jako teoretyk mediów* godna polecenia każdemu czytelnikowi zainteresowanemu teorią mediów. Ten rodzaj *visual clusters*, zapoczątkowany przez Warburga, dziś także napędza moją pamięć o przeszłości przecież tak nieodległej, a jednak domagającej się uporządkowania, systematyzacji, kategoryzacji. Festiwale nowych mediów, w tym także WRO, są takim rodzajem porządkowania dynamicznie rozwijającej się sztuki nowych mediów, choć sama ta kategoria, w dobie proklamowanej przez wielu badaczy epoki postmediów, domaga się ponownego przemyślenia. Czas nadmiaru (Big Data) wymaga nieustannej redukcji i selekcji, tą rolę przyjmują organizatorzy festiwalu, starając się każdorazowo kreslić swoistą mapę tego, co warto poznać, zobaczyć, przeżyć.

1. **Michael Candy**, *Big Dipper* – nagroda WRO 2015 (*ex aequo*), rzeźba kinetyczno-światlna, fot. Marcin Maziej
2. **Katsuki Nogami**, *Yamadataroproject*, performans partycypacyjny
3. **Quayola**, *Captives*, rzeźby

Fot. 2, 3 Krzysztof Saj

Tegoroczną edycję wrocławskiego festiwalu zapamiętam jako manifestację potencjału, jaki drzemie wśród polskich artystów. Doliczyłem się około 90 polskich prezentacji, wśród których moją szczególną uwagę zwróciły prace takich artystów jak: Natalia Balska, Jarosław Czarnecki (aka Elvin Flamingo), Lena Dobrowolska, Wojciech Gilewicz, Aleksander Janicki, Igor Krenz, Agata Kus, Gerard Lebiak, Maciej Markowski, Przemek Olszewski (aka Osmo Nadir). To, rzecz jasna, bardzo subiektywny wybór, świadczący jednak o dużej różnorodności form i mediów wykorzystywanych przez (często bardzo młodych) artystów. Instalacje wideo, prace bioartowskie, dzieła hybrydyczne, performanse muzyczne, sound art, wideo art, prace interaktywne, wielokanałowe instalacje wideo, interaktywne instalacje dźwiękowe... Warto też podkreślić, że w tym roku po raz pierwszy zorganizowano w ramach WRO konkurs na najlepszy dyplom zrealizowany w polskich uczelniach publicznych w zakresie szeroko rozumianej sztuki mediów. Nagrody zdobyły (*ex aequo*) wspomniana już Natalia Balska i Marta Mielcarek. To bardzo cenna inicjatywa, potwierdzająca jednocześnie, że sztuka (nowych) mediów stała się istotnym elementem kształcenia w polskich uczelniach artystycznych.

W zestawie prac artystów z różnych stron świata być może zabrakło nieco powszechnie rozpoznawalnych „gwiazd”, które mogłyby stać się rodzajem magnesów, zwłaszcza dla polskiej publiczności, która nieczęsto ma okazję podziwiać twórców tej miary co Stelarc, Istvan Kantor czy Robert Cahen (obecnych we Wrocławiu w roku 2011) albo Steina i Woody Vasulkowie czy Mirosław Bałka (2013). Brakowało mi też takich realizacji, o których mógłbym powiedzieć już dziś, że w szczególny sposób zwróciły moją uwagę odkrywczością formalną, kwestiami konceptualnymi, siłą natychmiastowego oddziaływania, choć refleksy i po-widoki prac takich artystów, jak Michael Candy, Thierry De Mey, Olga Kisseleva, Joachim Montessus, Kaspar T. Toeplitz, Jacob Tonski, Patrick Tresset, prezentowanych w Muzeum Narodowym, gmachu Biblioteki Uniwersyteckiej (który, nota bene, znakomicie sprawdził się jako przestrzeń wystawiennicza), Centrum Sztuki WRO, Renomie – zapewne zostaną w mojej pamięci na długo. ■



3



## Pierwszy Konkurs Najlepszych Dyplomów Sztuki Mediów

W ramach 16. edycji BIENNALE SZTUKI MEDIÓW WRO 2015 Test Exposure zaprezentowano prace konkursowe NAJLEPSZE DYPLOMY SZTUKI MEDIÓW 2015. Idea pokazania tak szerokiego gronu widzów dyplomów zrealizowanych przez studentów opuszczających akademickie progi swoich uczelni lub kończących pierwszy etap studiów, czyli studia licencjackie, zrodziła się w czasie kilku sesji Ogólnopolskiej Konferencji Kierunków i Specjalności Medialnych. Inicjatorem tych spotkań był prof. Wiktor Jędrzejec – Dyrektor Departamentu Szkolnictwa Artystycznego i Edukacji Kulturalnej w Ministerstwie Kultury i Dziedzictwa Narodowego, które to finansowało całe przedsięwzięcie. Konkurs podzielony był na dwa etapy. Preselekcji prac dokonało osiem niezależnych komisji złożonych z dwóch przedstawicieli WRO ART CENTER, dwóch osób związanych lokalnie ze środowiskiem artystycznym oraz jeden przedstawiciel ośrodka akademickiego nominującego do konkursu.

Kolejnym etapem konkursu było przyznanie nagród przez jury w składzie: Joanna M. Krysa, Kunsthal Aarhus; Alexandra Waligorski, NODE – Forum for Digital Arts; Michał Woliński, Piktogram. Nagrody *ex aequo* otrzymała praca **Marty Mielcarek**, której opieką: dr Prot Jarnuszkiwicz (aneks do dyplomu pod opieką prof. Mirosława Bałki, Pracownia Działań Przestrzennych) Wydział Sztuki Mediów Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie o tytule *Inwersja*. Ta dwukanałowa instalacja wideo ma bogate podłoże ideowe i kontekst historyczny. Jest zrealizowana na stadionie Słubickiego Ośrodka Sportu i Rekreacji w Słubicach pamiętającego jeszcze przemawiającego tam w 1932 roku Adolfa Hitlera. Inspiracją *Inwersji*, jak mówi sama artystka, jest *moje wewnętrzne rozdarcie między chęcią przynależności do masy a byciem jednostką manifestującą swoją odrębność. Myślę, że jest to jeden z dylematów, który dotyka każdego młodego człowieka i każdego początkującego artystę. Mnie osobiście w odbiorze tej pracy uderzyło coś innego, czego autorka jest pewnie świadoma, a mianowicie decyzja rozbicia tej pracy na dwie przeciwległe projekcje, w których widzimy grupy tej samej postaci, gdzie rolę pierwszej jest dyrygowanie drugą, co sugeruje wiele interpretacji. Możemy przenieść zrozumienie dzieła na bardziej osobisty, prozaiczny wręcz poziom. To ja – indywiduum – sama sobie wydaję polecenia i realizuję zamierzony plan – opartego o normy społeczne – pozbawiając się tym samym indywidualizmu, co w przypadku artysty jest doznaniem bardzo nieprzyjemnym.*

Możemy również odczytać w kontekście historycznym, jako wypowiedź – zawsze możemy stanąć po drugiej stronie w relacji jednostka a społeczność. Możemy zatem stać się jednostką-dyktatorem lub euforycznie oszalałym zmanipulowanym tłumem-masą, wykonującym polecenia. Należy wspomnieć również, że praca została już nagrodzona w ramach „Najlepsze dyplomy Akademii Sztuk Pięknych 2014” w Gdańsku.

Druga nagrodzona praca to instalacja z obszaru tzw. mokrych mediów, a wykorzystująca żywe organizmy, w tym wypadku roślinę oraz sieci neuronowe zaprogramowane na jej „obsługę”. Praca **Natalii Balskiej** pod opieką prof. Artura Tajbera (Pracownia Sztuki Performansu, Katedra Metod Sztuki) oraz dr hab. Grzegorza Bilińskiego, prof. Marka Chołoniewskiego (Katedra Obszarów Sztuki) Wydział Intermediów Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie swoim tytułem *B-612* może sugerować nawiązanie do relacji Małego Księcia i róży, którą się opiekuje na asteroidzie o tej samej nazwie, co tytuł pracy autorki. Instalacja jest o tyle ciekawa, że w jej tle rzutowana jest zależność układów i schemat jej działania. Sieć neuronowa obsługuje roślinę, pobierając kilka podstawowych parametrów z niezależnego układu pomiarowego: wilgotność, temperatura i światło, i na tej podstawie dozjuje nawadnianie i przepływ wody pomiędzy oboma obiektami, czyniąc ich przetrwanie wzajemnie powiązane.

Wydział Grafiki i Sztuki Mediów Akademia Sztuk Pięknych we Wrocławiu reprezentowała bardzo osobista praca **Aleksandry Trojanowskiej**, zrealizowana pod opieką prof. Wiesława Gołucha (ad. Mai Wolińskiej, as. Jakuba Jernajczyka) w Pracowni Persewacji Medialnej (aneks: Pracownia Foto-mediów pod opieką prof. Andrzeja Batora). Instalacja ma kilka wątków będących próbą przedstawienia bogatej osobowości brata artystki mającego zaburzenia autystyczne. Jak pisze autorka, *Piotr jest świetnym słowotwórcą, przełamuje wszelkie zasady językowe, m.in. stopniuje czasowniki. Jego kreatywność w określaniu rzeczy zdaje się być nieokiełznana.* Ta część pracy przedstawiona została w formie książeczki pod tytułem *Pytania na wszystkie odpowiedzi*, w której umieszczone są frazy wypowiedziane przez chłopca. Dopełnieniem jest zestaw telewizorów zamkniętych w trójkątną formę, skierowanych do wewnątrz, a mających swoim subtelnym obrazem przedstawiającym delikatnie poruszające się cienie, jak pisze autorka, *symbolizować trudność w rozpoznawaniu, określaniu świata.*

Kolejną zaprezentowaną pracą jest realizacja na trzy ekrany dopełniona

1. **Alicja Boncel**, *WiktorJa*, instalacja
2. **Tomasz Koszewnik**, *Lucid Dream*, instalacja
3. **Karina Madej**, *Sztuka Życia*, instalacja
4. **Marta Mielcarek**, *Inwersja*
5. **Natalia Balska**, *B-612*
6. **Aleksandra Trojanowska**, *Pytania na wszystkie odpowiedzi*, instalacja
7. **Rafał Żarski**, instalacja wideo  
Fot. 1,2,3,6,7 Marcin Maziej  
Fot. 4,5 ME Koch







fotografiami **Kariny Madej** o tytule *Sztuka życia*, której opiekunem artystycznym był dr Artur Chrzanowcki (Pracownia Fotografii) oraz prof. Wiesław Karolak (pracownia Intermediów) z Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi, jest swoistym zapisem monotonnej, wyobcowanej codzienności życia wujka artystki okaleczonego w wypadku samochodowym.

Urzekła mnie swoją estetyką i koniecznością osobistego wejścia w świat stworzony przez **Alicję Boncel** dyplomantkę prof. Grzegorza Hańderka z Pracowni Interpretacji Literatury na Wydziale Artystycznym Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach. Tytułowa WiktrorJa odnosi się do swoistego postrzegania i udziału dziecka w otaczającej ją magicznej przestrzeni, tylko czy ta magia nie jest tylko w głowie dziecka?

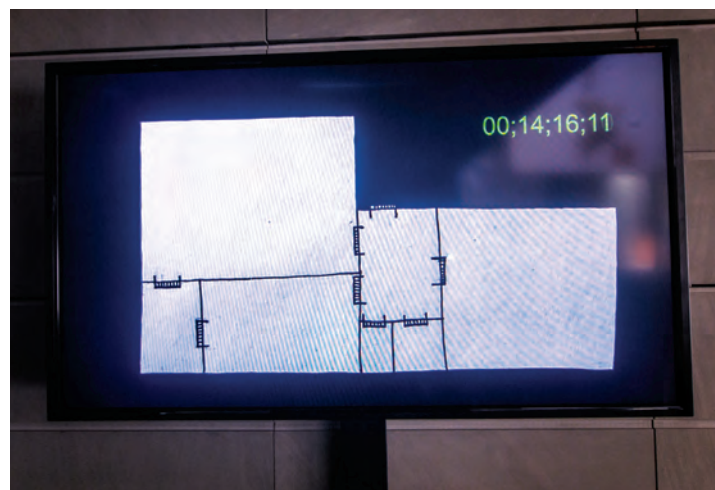
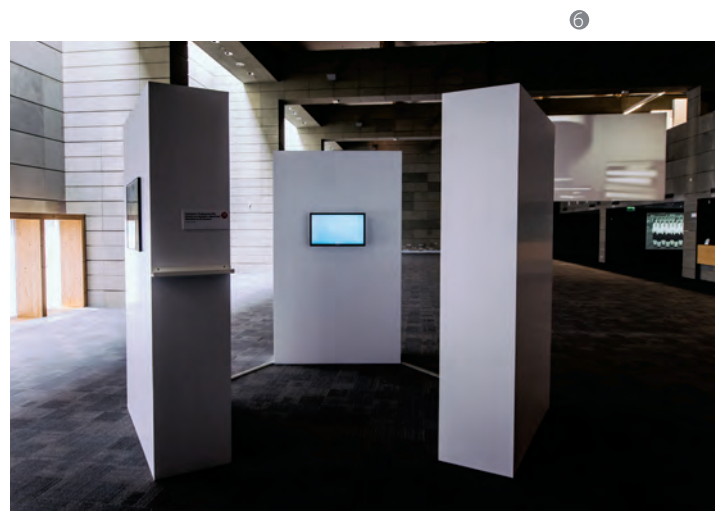
Praca Tomasza Koszewnika *Lucid Dream* jest swoistą prowokacją i pytaniem, czym sztuka jeszcze jest (???). Dyplomant prof. dr. hab. Leszka Knaflewskiego prowadzącego Pracownię Audiosfery na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu, zaproponował nam możliwość udziału w spektaklu jako widzom i uczestnikom. Wystarczyło powiesić kiczowatą panoramę z palmami, ustawić prowizoryczne oświetlenie studyjne, by odbiorcy zostali zachęcani do zrobienia sobie zdjęcia. Ja zostałem po stronie widza, patrząc na osobliwe zachowania zwiedzających.

Dyplom **Justyny Orłowskiej** jest odwołaniem do własnych przeżyć: odchodzenia spod opieki rodziców, odchodzenia z uczelni,

która dla studenta tworzy ochronną bezpieczną przestrzeń, w której wszystko wolno i wszystkie poszukiwania są dozwolone. Realny świat i rynek sztuki już nie jest tak bezpieczny dla młodego artysty. Opiekunem pracy był prof. Grzegorz Kłaman z Pracowni Działań Transdyscyplinarnych Wydziału Rzeźby i Intermediów Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku. Artystka prezentuje nagranie wideo z symbolicznego wydobywania, wyszarpywania z ziemi długich włosów artystki oraz obiekt składający się z masy splecionych włosów, zapewne niejednej osoby, odwołując się dosłownie do tytułu *Postrzyżyny*, symbolizując stan przejścia z bezpieczeństwa w niepewne.

**Rafał Żarski** przedstawił nam dwuelementową instalację, jak pisze artysta, *mając na celu zbadanie krajobrazu dźwiękowego swojego mieszkania*. Prosta animacja pozwala nam prześledzić położenie artysty, a projektowane video zobaczyć otoczenie i usłyszeć jego charakterystyczne dźwięki. Dyplom prowadziła prof. Agata Michałowska oraz prof. Łazarczyk z Pracowni Działań Multimedialnych Akademii Sztuki w Szczecinie.

Dyplomy, które pokazano na tegorocznej edycji WRO w dniu otwarcia BIENNALE, nie miały opisów mówiących, że są częścią Pierwszego Konkursu Najlepszych Dyplomów Sztuki Mediów, co postawiło je na równi z artystami już uznanymi, zaproszonymi przez WRO, oraz pracami zgłoszonymi na BIENNALE i zdały „test exposure” w tym zestawieniu. ■







1

PAWEŁ JAGIEŁŁO

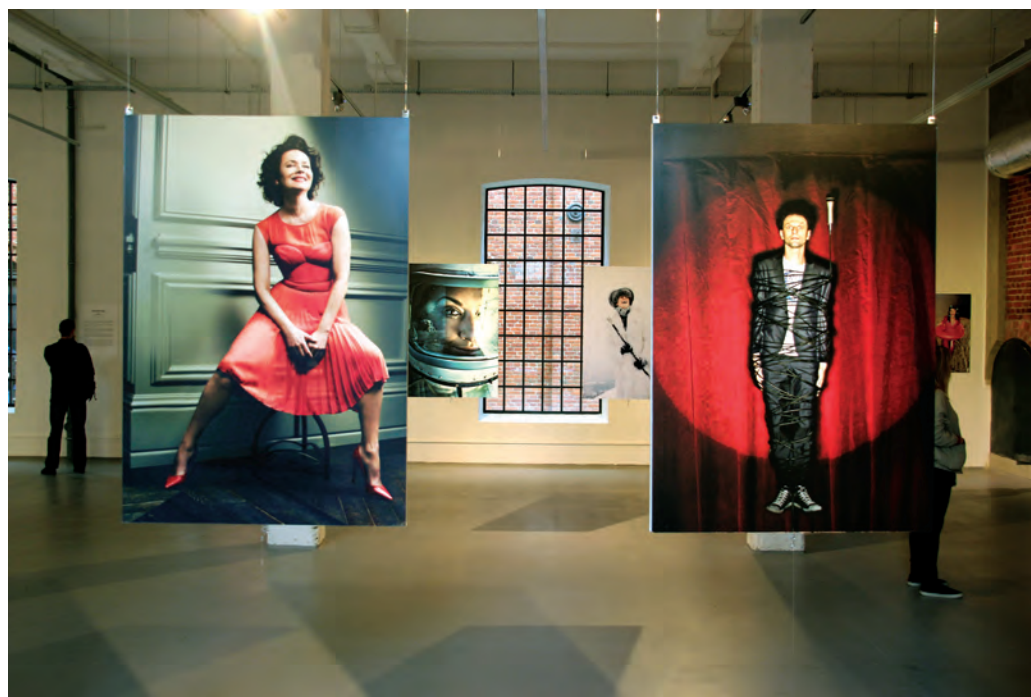
## Fotofestiwal 2015

W dniach 28.05. – 07.06.2015 Łódź celebrowała coroczne święto miłośników kultury wizualnej, jakim jest Międzynarodowy Festiwal Fotografii.

Zgodnie z tradycją, powierzchnie ekspozycyjne wypełniono pracami przedstawicieli medium fotograficznego zarówno z kraju, jak i z zagranicy – tych znamienitych i tych, którzy dopiero są na początku swojej drogi twórczej. Program wypełniły jak zwykle wystawy specjalne i prezentacje finalistów konkursu Grand Prix w centrach festiwalowych (Art Inkubator na ul. Tymienieckiego i OFF Piotrkowska) oraz wystawy towarzyszące, które można było oglądać w wielu przestrzeniach oficjalnych i alternatywnych na terenie Łodzi.

Finałową dziesiątkę tegorocznego Grand Prix Fotofestiwalu zdominowały projekty przepełnione melancholią – zorientowane na wspomnienia, powrót do źródeł, opisujące w jakimś stopniu cykliczność, a także przemiany pokoleniowe. W takim tonie Ksenia Yurkova zaprezentowała *Listy do dwojga i nikogo więcej*, w której to serii odkrywanie źródeł własnej tożsamości artystki splotło się z lekturą listów miłosnych z archiwum jej nieżyjącej już matki. Podobnie osobistą historię o potrzebie przynależności i powrocie do korzeni poprzez subiektywne odtwarzanie wizji

Finałową  
dziesiątkę  
tegorocznego  
Grand Prix  
Fotofestiwal  
zdominowały  
projekty  
przepełnione  
melancholią...



2







1. **Sonja Orlewicz-Zakrzewska**, *Bajabongo* (neon), 2014
2. – *Niepowtarzalne* – kolekcja fotografii magazynu „Twój Styl”, kurator wystawy **Grażyna Saniuk**
3. **Piotr Zbierski**, *Projekt trwa od 2012*  
Fot. 1–3 Krzysztof Saj

ojczyzny opowiadały fotografie Jiehao Su. Z kolei nostalgię za czasami dzieciństwa wyczytać można było w projekcie Szwajcarki Delphine Schacher, która jednakowoż wplotła w ten wątek obserwację przemian społeczno-ekonomicznych Rumunii. Bolesna opowieść o rozstaniu stała się mimowolnie częścią projektu Mateusza Sarełto, zaś Portugalczyk Tito Mouraz uraczył nas historią z dreszczykiem *Dom siedmiu kobiet*, w której próba udokumentowania zmian zachodzących w rodzinnych stronach sprawiła, że ożyły tamtejsze podania i legendy.

Pod względem atmosfery i siły wyrazu najbardziej chyba przemówił do mnie Cyril Costilhes i jego niepokojąca opowieść o Zatoce Diego Suarez na północy Madagaskaru, *nota bene* również związana z wydarzeniami z przeszłości – wypadkiem motocyklowym jego ojca. Powrót do Diego Suarez, który pierwotnie miał służyć twórczości o charakterze dokumentalnym, dla autora zmienił się w egzorcyzmowanie traumy sprzed ponad 10 lat. Jury przyznało jednak nagrodę Patrickowi Willocqowi za projekt *Jestem WALE, szanuj mnie* zrealizowany

na terytorium Demokratycznej Republiki Konga. Na szczęście nie był to kolejny reportaż z toczących się tam konfliktów, lecz atrakcyjna wizualnie próba zilustrowania jednego z najważniejszych rytuałów plemienia Ekonda – inicjacji młodych matek zwanych tam *Walé* (*ta, która rodzi po raz pierwszy*). Zrealizowany z ogromnym rozmachem i wycuciem kolorystycznym projekt zwracał na siebie uwagę i przyciągał zwiedzających, co stanowiło niejako potwierdzenie trafności wyboru dokonanego przez jury. >





1. **Mário Macilau**, *Moments of transition*, fot. Krzysztof Saj
2. **Mário Macilau**, *The price of cement*, courtesy Ed Cross Fine Arts, Fotofestiwal Discovery Show
3. **Mateusz Sarello**, *swell*, Fotofestiwal 2015 Grand Prix
4. **Calogero Cammalleri**, *Lipadusa*, FABRICA exhibition at OFF Piotrkowska
5. **Klaudia Kaczmarczyk**, z cyklu *Dziennik*, projekt trwa od 2012, fot. Krzysztof Saj

Bez wątpienia jedne z najlepszych ekspozycji można było zobaczyć w centrum festiwalowym na ul. Tymienieckiego. Mówiąc to, mam na myśli w szczególności wystawę prac Mario Macilau – młodego fotografa z Mozambiku, który w swojej twórczości skupia się na aktualnych zagadnieniach społeczno-politycznych krajów afrykańskich. W ramach nowego bloku wystaw – Discovery Show – zaprezentowano cztery projekty, z których każdy zgłębiał inną problematykę związaną ze współczesnym życiem tamtejszych społeczeństw. Właściwie każdej z tych serii można by poświęcić osobny esej, wszystkie one bowiem oddziałują na widza z dużą siłą, zmuszając jednocześnie do analizy poruszanego tematu. „The Price of Cement” składa się z poruszających portretów – skąpanych w mroku dziecięcych sylwetek zbieraczy odpadów cementu, których wizerunki nabierają niepokojącego charakteru za sprawą oblepiającego ich ciała, białego pyłu cementowego. Macilau portretuje tych młodzieńców w taki sposób, że oddaje ich wewnętrzną siłę i poczucie godności. Ich twarze mogą budzić zarazem empatię, ale i strach – wszystko to za sprawą determinacji, która wraz ze zniekształcającym rysy pyłem nadaje im surowego wyrazu. Dużą siłą oddziaływania ma też „Growing on Darkness”, w którym Macilau, za pomocą sugestywnych kadrów oddających bezwzględność i niebezpieczeństwa ulicznego życia przedstawia

bezdomne dzieci z Maputo, a więc środowisko szczególnie mu bliskie, którego częścią do pewnego stopnia sam był. Z kolei „Outown” opisuje codzienne życie mieszkańców Kenii, Burundi i Mozambiku. Najlżejszy tematycznie i najmniej obciążający emocjonalnie, choć niemniej ciekawy jest cykl „Moments of Transition”, w którym fotograf dokumentuje poszukiwanie tożsamości współczesnej młodzieży z Mozambiku, która opiera indywidualne środki wyrazu na łączeniu tradycyjnych strojów z modą europejską.

Ciężką atmosferę zdjęć Macilau równoważy pełna absurdu humor ekspozycja fotografii Dougie Wallace’a, w Centrum OFF Piotrkowska. Zaprezentowane tam projekty „Wild Life” oraz „Stags, Hens and Bunnies, A Balckpool Stories”, to niezwykle opowieści o przestrzeniach tętniących życiem, których atmosfera zapładnia ekscentryzmem wyobraźnię człowieka i prowokuje kuriozalne sytuacje. Pierwsze ze wspomnianych wyżej miejsc, to londyńska dzielnica Shoreditch, której uliczne życie dokumentował Wallace, będąc jej mieszkańcem. Druga – tytułowe Blackpool – popularna lokacja wieczorów panieńskich czy też kawalerskich, ale również imprez rozwodowych, gdzie dzisiejsze rytuały przejścia uskutecznią się w najbardziej ekstrawagancki sposób, zapominając o wszelkich konwensacjach. Dla każdego, kto choć trochę otrząsał się z brytyjską mentalnością dodatkowym atutem tych zdjęć będzie







2



3



4

ich autentyczność i doskonałe oddanie tamtejszego stylu imprezowania.

Chyba najmniej efektowna pod względem wizualnym okazała się trzecia z wystaw specjalnych – „Moments Before the Flood” Carla de Keyzera, prezentowana w Atlasie Sztuki. Autor postanowił udokumentować wybrane punkty, będące częścią linii brzegowej kontynentu europejskiego i uchwycić je w perspektywie świadomości zapowiadanej na najbliższe lata wzrostu poziomu mórz. Dość szerokie potraktowanie tematu, w ramach którego artysta skupił się zarówno na formach ochrony wybrzeży, jak i zagrożonych zatopieniem miejscach, a także na próbie oddania atmosfery niepewności towarzyszącej katastrofalnym prognozom, skutkowało – moim skromnym zdaniem – rozmyciem (nomen omen) wymowy całego projektu. Chwilami miałem po prostu wrażenie, że zdjęcia nie do końca współgrają ze sobą, zaś ogólny koncept traci na spójności.

Zadowolająco wypadł blok Filmschool Imaginarium, czyli cykl wystaw studentów i absolwentów Katedry Fotografii Szkoły Filmowej w Łodzi, prezentowany zarówno w Art Inkubatorze, jak i w kilku galeriach poza głównym centrum festiwalowym. Główna wystawa, zatytułowana „Flow” skupiała się na szeroko pojętym procesie zmiany i możliwych sposobach reakcji na nią. Wpisywało się to zresztą w dominujący w tym roku temat drogi, zaakcentowany w wielu wystawach oraz w panelu dyskusyjnym „Hit the Road” Alison Nordström, Dyrektora Artystyczną Fotofestiwalu

2015-2016. Ze zgromadzonych tam prac, chyba najsilniej utkwił mi w pamięci mroczny i szalenie ekspresyjny cykl Igora Pisuka „Deceitful Reverence”, będący analizą relacji świata wewnętrznego i zewnętrznego w warunkach emigracji. Efektowną oprawą przyciągała widzów wystawa „Od gwiazdy do atomu” Agaty Opalińskiej i Martyny Strzelczyk, która składała się z serii barwnych lightboxów rozświetlających ciemne pomieszczenie Hotelu Stare Kino przy ul. Piotrkowskiej. Autorki w warstwie wizualnej snuły teorie dotyczące istnienia alternatywnych rzeczywistości i ich wyobrażeń – zasilane przez wielką fascynację tajemniczym wymiarem kosmosu, jako przestrzeni niezbadanej, gdzie zmieniają się prawa fizyki, a ogrom niewiedzy daje pole do popisu wyobraźni. Zdecydowanie przeestetyzowany i trochę jałowy wydał mi się „Exodus 2064” Tomasza Wysłockiego w Galerii Re:Medium – opowieść o wyśnionej przez autora dystopijnej przyszłości, której koszmar powiela dobrze już znane motywy rodem z *Nowego wschodzącego świata* Aldousa Huxleya i *Roku 1984* George’a Orwella, czy też filmów w rodzaju *THX 1138*. Porwanie się na ten temat wymaga dzisiaj o wiele więcej wyobraźni, gdy chce się uzyskać pożądany efekt futurystycznej grozy.

Jak zwykle, program Festiwalu Fotografii obfitował w dużą ilość wystaw towarzyszących, rozsianych praktycznie po całym mieście, pozwalających każdemu odbiorcy znaleźć coś dla siebie. Bardzo pozytywne wrażenie zrobił drugi już >



5





1

projekt kuratorski z cyklu „Spotkanie fotografii” (pod okiem Konrada Kuzyszyna) zrealizowany w Galerii Manhattan, którego założeniem była analiza sposobu oddziaływania zdjęć w sytuacji umyślnie zaaranżowanych zestawień (w tym przypadku dyptyków) w ramach jednej kolekcji. Metoda, jaką zastosowali autorzy kolekcji, Maria Stożek i Adrian Kolarczyk, przypominała dadaistyczne zabawy w łączenie odległych pojęć, mające wytworzyć w umyśle odbiorcy nowe niespodziewane i zaskakujące znaczenie. Z drugiej strony, nie wiem czy świadomie, odwoływała się do koncepcji mitycznego Atlasu Mnemosyne Abby'ego Warburga, gdzie wzajemne relacje obrazów, zderzenie dwóch form, nabiera mocy sensotwórczej.

Interesujące wystawy można było również zobaczyć w galeriach zajmujących pomieszczenia Łódzkiego Domu Kultury. „Rura” Krzysztofa Raconia, w starej Galerii FF, to ponura, ale też pełna nadziei, historia o hałaśliwym taśmociągu kilkukilometrowej długości, który do spółki z zakładami utylizacji odpadów komunalnych i spalarnią odpadów medycznych, zmienia ciche, urokliwe miejsce w niemal post-apokaliptyczną scenografię. Piętro niżej można było podziwiać prace nagrodzone w tegorocznym 11. konkursie BZ WBK Press Foto, m.in. kadry z kijowskiego Majdanu Agaty Grzybowskiej (Zdjęcie roku), Simony Supino (Nagroda „Rzeczpospolitej”) i 1. miejsce kategoria Wydarzenia, fotoreportaż) i Tomasza Adamowicza (2. miejsce w kategorii Wydarzenia). Jednak nie tylko – uwagę przyciągał też udokumentowany przez Arkadiusza Gołę krajobraz Górnego Śląska z ogromnymi hałdami w roli głównej – zupełnie nowe spojrzenie na ten region (1. miejsce w kategorii Przyroda, fotoreportaż), albo malarskie, niemal impresjonistyczne, bo wykonane przez zasłaniającą widok siatkę wielkoformatowej reklamy, ujęcia warszawskiej architektury Pawła Czarneckiego (1. miejsce, kategoria Życie codzienne, fotoreportaż) i wiele innych, których nie sposób tu wymienić. Trochę mniejsze wrażenie zrobiła na mnie usytuowana na najniższym piętrze Galerii FF wystawa „Dzieci Syberii” Tomasza Lazara. Składały się na nią portrety starszych ludzi, którzy w dzieciństwie przeżyli zsyłkę na Syberię w ramach represji wobec Polaków rozpoczętych w 1940 r. przez ZSRR. O ile umieszczone obok zdjęć historie z życia tych ludzi poruszały za sprawą opisanego w nich ogromu cierpienia i poniżenia, o tyle ich twarze – za każdym razem szczerlnie wypełniające kadry – po chwili zlewały się w jedno i zanim dotarło się do końca serii, traciły znaczenie jako nośnik emocji. Równie smutna, choć o wiele bardziej intrygująca okazała się ekspozycja w sąsiadującej Galerii Imaginarium, gdzie prezentowano projekt „Zaginieni” Karoliny Jonderko – zdjęcia pokojów, które pozostały po zaginionych osobach. Sfotografowane za zgodą rodzin przestrzenie, często oczekiwane na swoich właścicieli w niezmiennym stanie, stając się osobliwymi portretami tych, którzy tam zamieszkiwali, wyrażającymi jednocześnie uczucia rodziny – ból straty i nadzieję na odnalezienie.

Niedosyt pozostawiła druga edycja projektu DEBUTS, który prezentował utalentowanych debiutujących polskich fotografów w lobby Hotelu Andel's. Prace cieszyły wysokim poziomem, ale z uwagi na dużą liczbę uczestniczących w wystawie twórców, działalność każdego z nich reprezentowało tylko jedno lub dwa zdjęcia.

2







3

Niektóre fotografie ewidentnie wskazywały na szerzej zakrojony cykl, który aż chciało się zobaczyć w całości, czy też w odrobinę rozbudowanej wersji, jak choćby zdjęcia kloszardów autorstwa Dariusza Bareyi, także prace Katarzyny Mazur czy Weroniki Tyrpy. Może to jednak taki urok tego projektu, że skłania do poszukiwań pozostałych dzieł sygnowanych konkretnym nazwiskiem.

Oprócz niewątpliwej uczyty dla oka, jaką stanowiły wystawy, organizatorzy zapewnili atrakcje w postaci konkursów i programu edukacyjnego. 29 maja wyłoniono zwycięzcę trzeciej edycji konkursu na fotopublikację roku w postaci książki Justyny Mielnikiewicz *Woman with a Monkey – Caucasus in Short Notes and Photographs*. Członkowie jury, uzasadniając swój wybór, podkreślali, że „*Woman With a Monkey*” ma [...] przemyślny projekt, wyjątkowe zdjęcia, dopracowaną i odpowiadającą charakterowi publikacji grafikę, jest znakomicie wydrukowana i wreszcie – jest dziełem uniwersalnym, pełnym i bogatym. Jest to publikacja, do której się wraca po kolejną historię czy informację, nie mogąc znaleźć nasycenia. Jak co roku zadbano również o tę część bywalców Fotofestiwalu, którzy nie tylko oglądają, ale sami pociągają za spust migawki. Dużą popularnością cieszył się przegląd portfolio w kompleksie OFF Piotrkowska, podczas którego wyselekcjonowani na podstawie nadesłanych projektów fotograficznych uczestnicy mogli przeprowadzić indywidualne rozmowy z kuratorami, krytykami, wydawcami i właścicielami galerii. Okazją do twórczego wykorzystania bodźców wizualnych zaczerpniętych podczas wystaw był fotospacer – tym razem zorganizowany w postindustrialnej przestrzeni dopiero co zamkniętej elektrociepłowni EC2 na ul. Wróblewskiego. A zatem dla każdego coś miłego. Szkoda jedynie, że Fotofestiwal trwa tak krótko i na kolejną dawkę emocji trzeba będzie poczekać aż rok. ■

1. Delphine Schacher, *Eclipse Plumage*
  2. Sarker Protick, *Love Me or Kill Me*
  3. Patrick Willocq, *I am Walé Respect Me*
  4. Jiehao Su, *Borderland*
- 1–4 Grand Prix Fotofestiwal 2015

4







1

---

 ANNA BATKO

## *Rozdrapać konflikt – czyli o Miesiącu Fotografii 2015*

**M**iesiąc w Fotografii w Krakowie to duże wydarzenie kulturalne od lat przyciągające nie tylko ludzi ze środowiska artystycznego, ale również publiczność rzadko odwiedzającą muzea czy galerie sztuki współczesnej. Maj to w grodzie Kraka prawdziwe święto fotografii. Poza programem głównym i tradycyjnymi już Sekcjami Show OFF i Eksperymentalną, MF to również Kraków Photo Fringe z bogatym programem wystaw i warsztatów oraz kilkanaście wydarzeń towarzyszących. W tym roku, po Aaronie Schumanie, przygotowanie programu głównego powierzono wieloteniemu członkowi rady Fundacji Sztuk Wizualnych, Wojciechowi Nowickiemu, który tematem przewodnim miesiąca uczynił konflikt rozumiany jako *medytacja nad możliwościami i ograniczeniami medium*.

I rzeczywiście konflikt jako brak zgody połączony z agresją, zbrojnym ruszeniem właściwie nie jest reprezentowany na żadnej z ośmiu wystaw programu głównego. W tym sensie najbardziej dosłowną ekspozycją jest „Inwazja. Praga 68” w Galerii Starmach, na której zaprezentowano kanoniczny już fotoreportaż Josefa Koudelki poświęcony praskiej wiośnie. Na czarno-białych, wyselekcjonowanych przez artystkę fotografiach widzimy przede wszystkim codzienność zwykłych obywateli zderzoną z zagrożeniem, pustą ulicą, cieniem, czołgiem, żołnierzem. Temat bardziej oczywiście potraktowano też na wystawie prezentowanej w Galerii Bunkier Sztuki, „Track-22” przygotowanej w ramach sekcji eksperymentalnej, gdzie Markus Schaden, założyciel The PhotoBook-Museum w sposób przestrzenny zoobrazował kilkanaście publikacji





1. Fragment ekspozycji w krakowskim Bunkrze Sztuki, fot. Krzysztof Saj
2. Fragment ekspozycji **Josef Koudelka**, *Inwazja. Praga 68* (Galeria Starmach), fot. Krzysztof Saj
3. **Zhang Dali**, *Pierwszy mityng sportowy Armii Ludowo-Wyzwoleńczej* z cyklu *Inna historia*, 1952 © Zhang Dali, dzięki uprzejmości artysty

fotograficznych podejmujących problematykę związaną z konfliktem – społecznym, politycznym i egzystencjonalnym oraz na „Zhang Dali. Inna historia” w Mangha, ekspozycji mierzącej się z problemem fotografii propagandowej, manipulowanej i idealizowanej w Chinach czasów Mao. Co istotne, we wszystkich trzech przypadkach, poza dojmującą wizualnością, treścią wynikającą z samych reprezentacji, istotną rolę gra również kontekst ich powstania, biografia autora, historia danej fotografii oraz rozbieżności rodzące się między ich dawnym, a współczesnym odbiorem.

Podobną, acz doprowadzoną do ekstremum strategię zastosował zresztą Nowicki w kuratorowanej przez siebie wystawie w Muzeum Etnograficznym. „Tuż obok” to prezentacja fotografii ze zbiorów przekazanych Muzeum przez Deutsches Ausland-Institut w Stuttgarcie. Ta etnograficzna dokumentacja ziem polskich powstała w okresie I wojny światowej została niemal zupełnie wyrugowana z jakichkolwiek odniesień do wojny. Fotografia oczyszczona i pozbawiona emocji, całkowicie obojętna wobec nieszczęść i cierpienia, a nawet kreująca idylliczny obraz świata, stoi w uderzającej sprzeczności, z tym, co wiemy o historii tego czasu. Pozostaje ślepa, mimo że nie sposób zarzucić jej kłamstwa, nie jest też żadnym dowodem. Trochę tak jak książki fotograficzne zebrane przez Łukasza Gorczycę i Adama Mazura na wystawie „Wisła. Z nurtem i pod prąd propagandy”, które choć poświęcone topografii i historii najważniejszej polskiej rzeki, >



2

3





1. **Josef Koudelka**, *Inwazja wojsk Układu Warszawskiego. Przed główną siedzibą radia. Praga, Czechosłowacja. Sierpień 1968* © Josef Koudelka / Magnum Photos
2. **Wojciech Nowicki**, *Tuż obok* Fotograf nieznan, *Kobiety w strojach ludowych, Łowicz*, Ze zbiorów Muzeum Etnograficznego im. Seweryna Udzieli w Krakowie
3. **Sophie Ristelhueber**, *Każdy #3*, 1994 © Sophie Ristelhueber, dzięki uprzejmości artystki

zaprezentowane w bogatym wyborze od 1945 roku, przez cały okres PRL do czasów współczesnych, w rzeczywistości są przekrojem przez propagandę i politykę kulturalną, prezentacją sposobów, w jakie władza kreuje oficjalne wizje rzeczywistości, nawet tak niepozorne jak te dotyczące rzeki.

To „ramowanie”, specyficzny kontekst widziany przez pryzmat wyestetyzowanej fotografii widoczny jest również na plenerowej wystawie Sophie Ristelhueber, która zaprezentowała cykl „Każdy”, zdjęcia blizn po ranach, będących efektem bratobójczych walk w Jugosławii. Sfotografowane w sterylnym wnętrzu francuskiego szpitala, są nie tylko żywym ornamentem wyrytym na ludzkim ciele, ale też namacalnym przypomnieniem, odsyłającym nas do zarzewia bałkańskiego konfliktu. Inaczej do ramy odnieść można wystawę Indrę Śerpytę „1944-1991”, za sprawą malowniczych modeli domków oraz romantycznej scenarii lasu ciąży ku idylliczności, chociaż tak naprawdę odnosi się do tajnych budynków, gdzie sowieckie służby torturowały wrogów systemu i miejsca, gdzie ci sami dysydenci znajdowali schronienie.

Najciekawsze są jednak te wystawy, które traktują konflikt mniej oczywiście, jak chociażby świetna ekspozycja prac Joanny Piotrowskiej „Frowst” prezentowana w Muzeum Etnograficznym, czy postkolonialne show przygotowane przez Piotra Szypulskiego, „Obce ciało” w Galerii Bunkier Sztuki. Na wystawie Joanny Piotrowskiej widzimy płataninę ludzkich ciał, ilustrację pewnego procesu społecznego zachodzącego między jednostkami, związane, po którym następuje rozstanie, bliskość, która przechodzi w opresję, obcość, która miesza się z czułością i niepewnością, która przeradza się w obsesję. Uderza przede wszystkim autentyczność, nawet nie tyle realacji, co uchwyconych zachowań, rzucanych spojrzeń, uśmiechów i półuśmiechów, grymasów wykrzywiających twarze, ocierających się momentami o sztuczność. O sztuczność paradoksalnie wpisaną we wszystkie związki i rozwiązania.

Z kolei „Obce ciało” podnosi konflikt jako swego rodzaju sprzeczność rodzącą się na styku kultur, na gruzach cywilizacji kolonialnej, będącą dręczącym przecuciem, podskórnym dyskomfortem, który na drodze prostych skojarzeń wizualizuje heterogeniczne wyobrażenie. Figurę czarnoskórej kobiety. *Co widzę kiedy patrzę na Nicki Minaj?* – pyta Szypulski w tekście towarzyszącym wystawie, i choć to od niej rozpoczyna on swój wywód, to podstawowym odniesieniem jest tutaj postać Saartjie Baartman, hotentockiej Wenus, która dzięki pośladowcom o niecodziennych rozmiarach stała się obwoźną atrakcją erotyczną dziewiętnastowiecznej Europy. I tak, obok

Nicki Minaj czy Kim Karadshian bez końca powtarzających pełne erotyzmu ruchy oglądać możemy fotografie Leni Riefenstahl, a obok prac – książek fotograficznych, pozbawionych z jakiegokolwiek narracji o kobietach-fotografkach, rozkładówkę „Playboya”. Różnorodność zaprezentowanych obiektów i ciekawie rozegrana scenografia, dodatkowo uwydatniająca niejednoznaczność, wielość przecinających się trajektorii dyskursów, składa się na niezwykle interesujący, przede wszystkim z punktu widzenia szeroko rozumianej kultury wizualnej, esej, nienową, aczkolwiek zdumiewająco nośną, opowieść o uprzedmiotowieniu kobiety przez białego mężczyznę.

Większość wystaw zaprezentowanych na Miesiącu Fotografii nie rozczarowuje. Choć program główny ma w tym roku mocno polityczny wydźwięk, to daleko mu do taniej publicystki, a bliżej do egzystencjonalnej refleksji, która na płaszczyźnie teoretycznej spotyka się z tym co społeczne, tym, co przynależy do tego samego pola znaczeniowego i działa na gruncie tej samej reprezentacji. Bo nie tylko estetyka jest polityczna, a również każdemu działaniu politycznemu przyporządkowana jest jego własna wizualność. Im więcej komunikacji, tym więcej konfliktu, pisał swego czasu Sloterdijk. Nowicki pokazuje jednak, że konflikt to nie tylko bezpośrednia konfrontacja, ale też niewidoczna na pierwszy rzut oka, utajniona tkanka, pulsująca i czekająca na moment, w którym dane jej będzie się ujawnić i opowiedzieć swoją własną historię. ■











1. **Ai Weiwei**, *Fontanna światła*, 2007, instalacja; „Kanibalizm. O zawłaszczeniach w sztuce”, Zachęta 2015, widok wystawy  
2. „Kanibalizm. O zawłaszczeniach w sztuce”, Zachęta 2015, widok wystawy;  
po prawej – **Piotr Ukleński**, z serii *Polska neoawangarda*, 2015, instalacja;  
po lewej – **Jonathan Monk**, *The Follower*, 2008, technika mieszana  
Fot. 1–2 Marek Krzyżanek

(...) wielu  
przyciągnie,  
błyskotliwa  
interpretacja  
projektu  
„Pomnika III  
Międzynarodówki”  
(1919) Władimira  
Tatlina autorstwa  
Ai Weiweia.

LENA WICHERKIEWICZ

## Sztuka inwokacji

„Kanibalizm? O zawłaszczeniach w sztuce” w Zachęcie  
7 marca – 31 maja 2015

Żyjemy w świecie odniesień, remake’ów, odtworzeń, powtórzeń, cytatów, coverów i remiksów. W kulturze remiksu, by powtórzyć za Lawrence’em Lessigiem, który wprowadził ten termin na określenie strategii łączenia istniejących utworów w nowy, charakterystyczny dla kultury przełomu XX i XXI w. sposób. Tradycyjnie związane ze sztuką kategorie nowatorstwa, oryginalności, autorstwa odchodzą w przeszłość bądź zostają poddane rewizji, ujawniając nowe znaczenia. Jarosław Lubiak w swoim eseju towarzyszącym omawianej wystawie, „Kanibalizm? O zawłaszczeniach w sztuce” w Zachęcie, powołując się na poglądy Jana Verwoerta, zwraca uwagę, że żyjemy w kulturze inwokacji, która „wywołuje widma”, w której

nawiedzają nas „nierozwiązane historie” kształtujące naszą rzeczywistość. Nie jesteśmy w stanie uciec od pastiszów, remake’ów i coraz częściej także – jednoznacznie uchwycić ich aluzyjnej natury. Tym tkwi jednak ich nieodparty urok. Podobnie jak „kanibalistycznej” sztuki, realizującej się w „łańcuchu pokarmowym” nieustannych nawiązań, cytatów, kolejnych powtórzeń. To artystyczne środowisko naturalne, takim też ukazuje je wystawa w Zachęcie, przygotowana przez Marię Brewińską.

Zapewne wielu wchodzących do sal Zachęty przyciągnie najpierw efektowna, błyskotliwa interpretacja projektu *Pomnika III Międzynarodówki* (1919) Władimira Tatlina autorstwa Ai Weiweia. Monument ku

czci komunistycznej idei to w interpretacji chińskiego artysty nie tylko obiekt czysto dekoracyjny, kryształowa rzeźba, błyskotliwa „kradzież” formy. Bardzo szybko odkrywamy bowiem jego „drugie dno” – kryształy, z których został wykonany „żyrandol”, produkowane masowo w chińskich fabrykach odsyłają do społecznej i politycznej sytuacji dzisiejszych Chin. Niejednoznaczność, niejasność, aluzyjność – to istotne właściwości tej realizacji, podobnie jak wszystkich artystycznych zawłaszczeń. „Kanibalistyczny” projekt w Zachęcie to wystawa o dużym walorze poznawczym, opowiadająca, w sposób swobodny, wolny i otwarty, historię artystycznych przejęć, kradzieży, fuzji i cytatów we współczesnej sztuce ostatnich kilkudziesięciu



lat. Układ wystawy nie jest jednak chronologiczny. To raczej kolaż, „montaż artystycznych atrakcji”, bowiem ekspozycja prezentuje gwiazdorskie realizacje z przestrzeni sztuki światowej: poza wspomnianym Ai Weiweiem, prace Douglasa Gordona, Barbary Kruger, Sherrie Levine, Richarda Prince’a, Cindy Sherman, Rosemarie Trockel oraz wybrane propozycje ze sztuki polskiej. Trudnością w odbiorze tej ekscytującej mieszanki może być brak w przestrzeni wystawy syntetycznej informacji o sposobach, formach strategii *appropriation art* i historycznego przedstawienia zjawiska. Niezbędne jest przygotowanie: choćby lektura tekstów zawartych w magazynie Zachęty – kuratorskiego eseju Marii Brewińskiej, jak i bardziej naukowego, wspomnianego już tekstu Jarosława Lubiaka, a także słowniczka pojęć związanych ze sztuką zawłaszczania. Poszczególne formy, obszary i strategie artystycznych zawłaszczeń przenikają się w przestrzeni wystawy, nierzadko ujawniając zwania i intrygujące konteksty. Tak jest w przypadku bliskiego sąsiedztwa prac Piotra Ukleńskiego *Polska neoawangarda*, Jonathana Monka *The Follower* (2008) i Louise Lowler *Życie po 1945 roku* (2006-2007). Przeciwną strategią ekspozycyjną, akcentującą bezpośrednie nawiązania jest umieszczenie tuż obok siebie kanonicznej realizacji Cindy Sherman i bezpośrednio się do niej odwołującego projektu Anety Grzeszykowskiej czy też *homage'u à Bitwa pod Grunwaldem* Edwarda Krasińskiego i fotografii Karola Radziszewskiego.

Termin „appropriation art” pojawił się w krytyce artystycznej w latach 80. na fali postmodernizmu, sama zaś praktyka – nieco wcześniej, w ramach działalności artystów tzw. the Picture Generation, jak Sherrie Levine, Barbara Kruger, Louise Lawler, Richard Prince czy Cindy Sherman. To właśnie ich prace stanowią ważną część wystawy. Artyści ci, począwszy od połowy lat 70. ubiegłego wieku, dokonywali w swych działaniach radykalnych aktów aneksji zdjęć, wizerunków z obszaru kultury masowej, a także przejęć znanych dzieł artystycznych. Celem tych praktyk było symboliczne ujawnienie zjawiska utowarowienia i fetyszyzacji stosunków społecznych w społeczeństwie konsumpcyjnym. W zawłaszczających działaniach PG zawarty jest znaczny potencjał krytyczny, subwersywny. Wystawa prezentuje kanoniczne już fotografie Sherrie Levine z początku lat 80. XX w.: reprodukcje, prze-fotografowania prac Man Raya i Walkera Evansa. Interwencja tyleż subtelna, co agresywna, aluzyjny „atak” na ikony amerykańskiej fotografii. Tuż obok – najbardziej znaną serię prac Richarda Prince’a z kolei „Bez tytułu (Kowboje)”, w której, posiłkując się znanymi reklamami i wycinkami z gazet, tropi źródła zachowań społecznych: kreowanie wzorców męskości, tworzenie się subkultur, przejawy amerykańskiego materializmu.

„Artystyczne zawłaszczanie” nie jest jednak niczym nowym w sztuce, jako praktyka pojawiło się u początków XX wieku, w kubizmie, w kolażach Pabla Picassa i Georges’a Braque’a, technice/strategii kontynuowanej następnie przez surrealistów.

Nawiązania do tej ostatniej tradycji są zaznaczone na wystawie. To przede wszystkim fotokolaże Johna Stezakera, wykorzystujące stare fotografie, hollywoodzkie fotosy, bardzo „czyste” w swoim nawiązaniu do surrealistycznych praktyk, podobnie jak niewielkie fotograficzne obiekty Johna Bocka – zbiór kolaży z 2014 roku, wykorzystujących przedmioty znalezione, zaskakujące, przypadkowe spotkania obrazu fotograficznego i przedmiotu. Surrealistyczne korzenie ma także praca Henrika Olesena *Imitator/Enigma (2)*, wyraźnie odwołująca się do *Zagadki Isidore’a Ducasse’a* Man Raya.

Źródeł artystycznego zawłaszczania, czynionego jednak z zupełnie innych pobudek, szukać można nawet jeszcze dawniej, w praktykach takich jak *hommage*, czy w licznych dziełach powstających „według” wcześniejszych wielkich realizacji. Jednak świadomie praktykowaną strategią artystyczną zawłaszczenie stało się w dadaizmie, w twórczości Marcela Duchampa, w idei *ready mades*, w transgresji codzienności do obszaru sztuki, w kwestionowaniu autorstwa, autentyczności i oryginału. Duch autora *Wielkiej szyby* najintensywniej zaznacza swoją obecność na wystawie już na samym początku. Na schodach Zachęty Cezary Bodzianowski, przypięty do balustrady... replikę *Koła rowerowego*. Jego *Giro d'Italia* (2007) to kanibalistyczna gra, radosny, inteligentny, na wskroś współczesny, parodystyczny remastering ikonicznej pracy Duchampa. Nie jedyny zresztą na wystawie. Chociaż w przypadku *Bicykle Wheel 1913-64/2013* Richarda Pettibone’a powinniśmy raczej mówić o odtworzeniu, remake’u, replice. Kontynuatorem Duchampowskiej tradycji, z właściwym sobie humorem, jest także Adam Rzepecki, prezentujący na wystawie prace z serii „Żywe obrazy” (powstałe jeszcze przed okresem współpracy z Łodzią Kaliską), w których bezpośrednio odnosi się do twórczości swego mentora, jak *Nos rozplaszczony na wielkiej szybie* czy *Matka Boska z wąsem* z 1982 roku.

Drugim artystą, który wywarł znaczący wpływ na strategię zawłaszczeniową najnowszej sztuki jest Andy Warhol. Odniesienia do jego twórczości stanowią ważną grupę prac prezentowanych na warszawskiej wystawie, szczególnie nawiązań do serigraficznych multiplikacji jest na wystawie wiele. Deborah Kass *16 portretów Barbary (Seria Żydowska Jackie)* z 1992 roku oraz *Najbardziej poszukiwani przestępcy Ameryki* z 1998 roku to część realizowanego przez artystkę większego przedsięwzięcia „Projekt Warhol”. Kass sięga jednak nie tylko do tradycji pop-artu i przekształca ją, ale czerpie także ze współczesnej kultury masowej. Wspomniany już Richard Pettibone znany jest przede wszystkim z kopii prac Warhola i innych popartystów, wykonywanych zazwyczaj w zmienionej, zmniejszonej wobec oryginału skali. Wystawa prezentuje serię jego zminiaturyzowanych kopii realizacji Warhola i Roya Lichtensteina. W duchu Warholowskich multipli Karol Radziszewski wykonał prace poświęcone legendarnemu aktorowi teatru Jerzemu Grotowskiemu, Ryszardowi Cieślakowi. Znana fotografia Cieślaka jako Księcia Niezłomnego stała się dla Radziszewskiego >







przedmiotem refleksji nad etosem aktora teatru niezależnego i fenomenem popularności. Zderzenie idealizmu, krańcowego aktorskiego poświęcenia i popkulturowej popularności, którą reprezentuje zaczerpnięta od Warhola technika, tworzą niejednoznaczne napięcie. Dodajmy, że omawiana praca wpisuje się w problematykę realizowanego przez artystę projektu „America Is Not Ready For This”, w którym analizuje związki polskiej sztuki neoawangardowej z amerykańską. Również inne prace z tego cyklu rozproszone są na wystawie, jak *Spróbuj tego* (2006) czy wspólna fotografia artysty i Natalii LL (2011).

Pastisze, improwizacje, imitacje, parafrazy, rewizje, reprodukcje, parodie, homage, found footage, sample i remiksy – formy artystycznego zawłaszczania to szczególnego rodzaju recykling idei, motywów, schematów wizualnych, nawiązań i odniesień. Do sztuk wizualnych wiele strategii zostało przeszczepionych z muzyki popularnej i filmu, jak sample, remiks, remake. Również moc zawłaszczeniowej praktyki objawia się z różną intensywnością: od subtelnych interwencji, poprzez aluzyjne odniesienia, dosłowne i jawne cytowanie, przekształcanie form i pasożytniczą zmianę znaczeń, otwarte, dosłowne „przejęcie”. Element gry, ludzkiej zabawy, żartu czy polemiki to kolejne ważne rysy apropryjacyjnej praktyki. Klasyką artystycznego pastiszu jest na pewno Cindy Sherman, a jej prezentowana na wystawie seria czarno-białych fotografii z 1978 roku „Untitled Film Still” – za ikoniczną realizację i manifest tego gatunku. Realizacja Sherman to specyficzny fotoperformance, w którym artystka wcieliła się w potencjalną bohaterkę amerykańskich filmów klasy B, powielając propagowane w nich stypizowane przedstawienia kobiet i kobiecych ról. Fotografie Sherman to przykład specyficznie pastiszowego zagęszczenia, przesady i niejednoznaczności. Ten ostatni rys, aluzyjny, pełen

niedomówień styl jej fotografii, decyduje o istotności „Untitled Film Stills” dla współczesnej sztuki.

Z kolei parodystyczne aspekty ujawniają prace Sandro Millera, amerykańskiego artysty znanego z fotograficznych zawłaszczeń znanych dzieł, w których sam wciela się w ich bohaterów. Wystawa prezentuje parodię, ironiczne powtórzenie emblematycznej fotografii Dorothei Lange *Matka tułaczka, Nipomo California* z 1936 roku, w którym bohaterka ma zdecydowanie męskie rysy (swojej twarzy użył tu John Malkovich). Elementy parodystyczne zawierają także dwie wideoinstalacje Douglasa Gordona, filmowe *ready-mades*: epicka *24-godzinna Psychoza* (1993), spowolniona tak, że staje się filmem „niemożliwym” czy *Po drugiej stronie lustra* z 1999 roku, dwuekranowa, „lustrzana” projekcja, powtarzająca słynną scenę z *Taksówkarza* Martina Scorsese z 1976 roku. Robert Longo w cyklu „Według/After”, przerysowuje węglem znane z historii sztuki dzieła od malarzy z Lascaux po obrazy Edwarda Hoppera, zmieniając skalę, kadrując wybrane motywy, tym samym modyfikując pierwotne przesłanie. Z kolei *Obiekt w posiadaniu* (2012) Aleksandry Ska, odnoszący się do ikonicznego dzieła klasycznej awangardy, *Niekończącej się kolumny* Constantina Brâncușiego, przeniknięty jest dozą „kanibalistycznego”, niejednoznacznego humoru. Aleksandra Ska, zmieniając materię pierwowzoru na miękką piankę, z której wykonuje się materace, polemizuje z muzealnym zakazem dotykania rzeźby, zachęcając do taktylnego obcowania z obiektem: ugniatania, głaskania, przytulania się i wskazując na zmysłowe obszary życia i sztuki.

„Kanibalizm?...” przybliżyła liczne realizacje oparte na odtwarzaniu, to także ważna strategia kanibalistyczna. Podobnie jak czyniła to Sherie Levine w przypadku fotografii, Goshka Macuga dokonuje w obszarze minimalistycznej rzeźby. Z iluzyjną

1–3. „Kanibalizm. O zawłaszczeniach w sztuce”, Zachęta 2015, widok wystawy

1. Po prawej – **Barbara Kruger**, *Untitled (How Can I Be a Better Person)*, *Untitled (When Was the Last Time When You Laughed?)*, 2011, po lewej – zdjęcie projekcji **Douglasa Gordona**,

*Po drugiej stronie lustra*, 1999, wideoinstalacja, dźwięk

2. Na pierwszym planie **Goshka Macuga**, *Jestem, staję się śmiercią*, 2009, instalacja; w głębi – **Edward Krasiński**, *Instalacja*, 1997, wł. Kolekcja Zachęty Narodowej Galerii Sztuki

3. Na pierwszym planie – **Jonathan Monk**, *Remake of the Weekend*, 2010, instalacja; z tyłu – **Richard Pettibone**, *Bicycle Wheel*, 1913–64, 2013, instalacja; w głębi po lewej – **Henrik Olsen**, *Imitator/Enigma (2)*, 2007, instalacja  
Fot. 1–3 Marek Krzyżanek





2

49



3

dokładnością odtwarza realizacje Roberta Morrisa *Bodyspacemotionthings*, odnoszące się do wojny w Wietnamie, zaprezentowane w 1971 roku w brytyjskiej Tate Modern. Znacznych rozmiarów rzeźby Morrisa zachęcały do interakcji, jednak okazały się niebezpieczne – kilku zwiedzających doznało obrażeń i wystawę zamknięto. Goshka Macuga wykonała remake prac Morrisa w 2009 roku i pokazała w Kunsthalte w Bazylei, tytułując je znacząco: *Jestem stałą się śmiercią*. Remake znanej pracy Jeffa Koonsa *Two balls 50/50 Tank (Two Dr. J. Silver Series, One Willson Supershot)*, zrealizowany przez Jonathana Monka to działanie z materiałowym, żartobliwym „przesunięciem”: Monk dokonuje „podmiany” piłek (z koszykowych na nożne) i zmienia położenie jednej z nich. Jednak niewątpliwie jeden z najbardziej wymownych remake’ów na kanibalistycznej wystawie to Anety Grzeszykowskiej – *Untitled Film Stills* (2006). Polska artystka „przefotografowała” słynny cykl Cindy Sherman, przenosząc aurę prac Amerykanki w realia współczesnej Warszawy: powtarzając pozy i ujęcia, dodała kolor, nowoczesne akcesoria, plenery i wnętrza, te ostatnie pozwalające na jednoznaczny identyfikację miejsca i czasu. W strategiach zawłaszczeniowych nowa rola przypadła także malarstwu – to za jego pomocą wielu współczesnych artystów odtwarza obrazy zaczerpnięte z mediów, tak czynią między innymi Gerhard Richter, Luc Tuymans, czy Wilhelm Sasnal. Na wystawie „malarską strategię” zadaptował między innymi Johannes Kahrs (*bez tytułu (pocątnek)*, 2004, *Dziewczyna z pistoletem*, 2002). Z kolei Radek Szłaga, nawiązując do obrazów Wilhelma Sasnala „Shoah” z 2003 roku, maluje swoje, podobne, wzbogacając o nowe elementy, wiernie jednak odtwarzając charakterystyczne tło i ślad pędzla pierwowzoru.

W polskiej sztuce ostatnich lat, w praktykach artystów średniego pokolenia, ujawnia się wyraźny nurt odwołań do tradycji neoawangardowej, do heroicznego okresu polskiej sztuki II połowy XX wieku. To „pozostawanie pod urokiem” jest niejednoznaczne: uwielbienie, będące jednocześnie próbą zawłaszczenia, oddanie hołdu i zarazem dążenie do zdjęcia z ramion ciężaru sztuki mentorów i mistrzów, karkołomna, choć i niepozobawiona dystansu próba podkreślenia własnej indywidualności. Karol Radziszewski swoimi realizacjami odwołuje się twórczości Natalii LL i Edwarda Krasińskiego. W tym drugim przypadku możemy mówić nawet o podwójnym o łańcuchu zawłaszczeń, cesze charakterystycznej dla współczesnych

praktyk kanibalistycznych. Czyniąc hołd Edwardowi Krasińskiemu i jego *Instalacji* z 1997, znacząco zmniejsza format pracy i oznacza ją paskiem różowej taśmy klejącej. Tym samym jawnie odwołuje się do działania, którego dokonał Krasiński – symbolicznego zawłaszczenia obrazu Jana Matejki *Bitwa pod Grunwaldem* poprzez fotografowanie i oznakowanie niebieskim scotchem. Kolejne wieloznaczne „przejęcie” Radziszewskiego to wspólna fotografia z Natalią LL podczas jedzenia bananów. Swobodne, przyjacielskie zdjęcie przywołuje zarówno kontekst *Sztuki konsumpcyjnej* Natalii LL, jaki i praktykę Andy’ego Warhola oraz podkreśla kanibalistyczny apetyt współczesnych praktyk artystycznych. W podobnym duchu, choć bardziej spektakularnie działa Piotr Uklański, „pożerając” realizacje tytanów polskiej neoawangardy. Jego *Polska neoawangarda* to specyficzny asamblaż: tłem jest praca *Naziści*, której zaszczerpił reprodukcje *Sztuki konsumpcyjnej* Natalii LL, *Działania z Dobromierzem* duetu Kwiekulik, *Ręki* Jana St. Wojciechowskiego, prace Pawła Kwieka i Zbigniewa Warpechowskiego. Jeszcze inną formą artystycznego kanibalizmu jest album *Love Book* Anety Grzeszykowskiej, (2010), w którym, poprzez kolażowe zabiegi, oddaje hołd znanym artystkom. Metoda działania jest bliska praktyce Uklańskiego, jednak bardziej subtelna i „kobieca”: Grzeszykowska dokonuje przejścia wizerunków swoich poprzedniczek Any Mendiety, Brigit Jürgensen, Franceski Woodman, Hannah Wilke, Helen Chadwick, Theresy Hak Kyung Cha, splatając, sklejając je ze swoimi zdjęciami, sugerując elektryzującą, miłosno-pożerającą relację.

„Kanibalizm? O zawłaszczeniach w sztuce” to wystawa skłaniająca do refleksji, nie tylko nad niejasną naturą zawłaszczeniowych procesów. Dwuznaczność, także etyczna, dotycząca własności i oryginalności w „sztuce kanibalistycznej”, to jej istotny rys. Warto dodać, że wiele działań z tego obszaru sztuki kończyło się na sali sądowej, jak przegrany przez Jeffa Koonsa w 1992 roku proces z Artem Rogersem o naruszenie praw autorskich (użycie zdjęcia Rogersa w pracy *String o Puppies*), czy wygrane procesy Barbary Kruger i Richarda Prince’a.

Wystawa, choć ekscytująca, pozostawia pewien niedosyt. Podczas gdy część międzynarodowa projektu zdaje się być w reprezentatywna, dotkliwie wyjądkami w sekcji polskiej. Prac polskich artystów jest na wystawie relatywnie dużo, jednak właściwie reprezentowany jest jeden nurt – zawłaszczeń wobec neoawangardy. Brak jest na przykład prac z kręgu fotograficznej grupy ZERO-61, zapewne jednych z pierwszych, które podejmowały relację „przejęć”, w dadaistycznym duchu, w obręb sztuki elementów codzienności, a także realizacji Łodzi Kaliskiej, które były najbardziej wyrazistymi przykładami zawłaszczeń w sztuce polskiej lat 80. i początku 90. Nie są reprezentowani również artyści średniego pokolenia, w których działaniach i realizacjach recykling, cytat, aluzja i remake zajmują miejsce istotne: nie ma Artura Malewskiego (jedna z jego ostatnich prac *Back to Menu*, dotycząca zjawiska kanibalizmu gładko wpisująłaby się w problematykę wystawy), Olafa Brzeskiego, Agnieszki Polskiej, Pauliny Ołowskiej, Agaty Zbylut, Kamila Kusowskiego, Ewy Błom... Czyżby potrzebny był ekspozycyjny remake lub aneks? ■





LENA WICHERKIEWICZ

# A jednak dotykać...

(Nie) dotykaj! Haptyczne aspekty sztuki polskiej po 1945 roku  
11 kwietnia – 17 maja 2015

artyści: Basia Bańda, Marcin Berdyszak, Beata Ewa Białecka, Tomasz Ciecierski, Dawid Czycz, Iwona Demko, Barbara Falender, Krzysztof Gliszczynski, Martyna Grzeszczak, Małgorzata Kalinowska, Bartosz Kokosiński, Maciej Kurak & Max Skorwider, Kamil Kuskowski, Paweł Łubowski, Karina Marusińska, Paweł Matyszewski, Magda Moskwa, Justyna Olszewska, Ewa Partum, Włodzimierz Pawlak, Andrzej Pawłowski, Maria Pinińska-Bereś, Krystyna Piotrowska, Damian Reniszyn, Erna Rosenstein, Aleksandra Ska, Marian Stępak, Alina Szapocznikow, Beata Szczepaniak, Grzegorz Sztwiertnia  
kuratorka: dr hab. Marta Smolińska, prof. UAP

## WYSTAWA DLA DOTYKOWCÓW I KINESTETYKÓW

Jestem dotykwcem, podobnie jako około 15 % populacji. To pewnie my byliśmy najbardziej wrażliwymi odbiorcami projektu Marty Smolińskiej „(Nie) dotykaj! Haptyczne aspekty sztuki polskiej po 1945 roku” przygotowanego dla Centrum Sztuki Współczesnej Znak Czasu w Toruniu. O wystawie dowiedziałam się od jednej z uczestniczek, Justyny Olszewskiej, jednej z najbardziej haptycznych młodych artystek. Do Torunia jechałam z wielką nadzieją i przyjemnym mrowieniem dłoni.

Dotyk... Jeden z niższych zmysłów, „podejrzany”, nazbyt niewyszukany w porównaniu z najbardziej wysublimowanymi – wzrokiem i słuchem. Zdegradowany do zmysłów „niższych” wspólnie z węchem. To paradoks kultury, bo przecież od niego zaczyna się nasza sensoryczna wrażliwość. Dotyk pierwszy kształtuje się z jednego z płatków zarodkowych u ciemnego źródła naszego życia. Jest też pierwszym naszym doświadczeniem, zupełnie elementarnym, w pierwszych tygodniach jest naszym przewodnikiem, jednak szybko oddaje pola pozostałym zmysłom. Przynajmniej u większości z nas.

Dotyk – obustronny, zmysł najbardziej bezpośredniej wymiany. Świat dotyka mnie i ja dotykam świata. Tu nie ma wątpliwości, pośredników i wahań. Najbardziej zmysłowy ze zmysłów (przecież seks karmi się z ręki), jest też znakiem bliskości i wzajemnej wymiany. Bezpośredniość i faktyczność dotyku nie

pozostawia wątpliwości. Może z powodu braku zapośredniczenia nie wykształcił sobie właściwej sztuki, choć rzeźba i instalacja wyraźnie ciąży w jego stronę. Nie lubi metafor, stawia nas zawsze na ziemi. To prawda. Ale może też być wysublimowany, bo skala wrażeń z domeny dotyku jest przecież ogromna – delikatnego przyłgnięcia, muskania i gładzenia, poprzez szorstkie pocieranie, ugniatanie, poszczypywanie, po gwałtowne drapanie i zdawanie ran... Czy możemy kształcić dotyk, podobnie jak słuch i wzrok, lub choćby jak węch, tajemniczą sferę perfumiarzy, czy smak – dziedzinę rozwijaną przez kucharzy i somelierów, czy wreszcie – równowagę – tak ważną w sporcie i akrobacji? Nie ma nauki dotyku, w jego przypadku zdani jesteśmy na intuicję i własne doświadczenia. W tej subtelnej i jakże pierwotnej, w dobrym tego słowa znaczeniu, nauczycielami mogą być najwyższej masażystki i ... kochankowie.

Żyjemy jednak w okulocentrycznej kulturze. Przekonanie o wyższości doznań wzrokowych nad pochodzącymi od pozostałych zmysłów, zdaje się podzielać także sztuka, wyraźnie preferując wizualność. Używamy przecież terminu „sztuki wizualne”, by określić te posługujące się obrazem, pozostając przy nim nawet wówczas, gdy odwołanie się do jakości wzrokowych nie jest jedyne, a czasem nawet nie jest najważniejsze. Coraz częściej bowiem działania w obszarze najnowszej sztuki odwołują się do właściwości innych zmysłów – słuchu i dotyku,



1–2 „(Nie) dotykaj”, CSW Znaki Czasu Toruń 2015, widok wystawy

1. Na pierwszym planie: po lewej – **Ewa Partum**, *Mój dotyk jest dotykiem kobiety*, 1971, poezja wizualna, pośrodku – **Martyna Grzeszczak**, *Candy Shop IV*, 2014, malarstwo; w głębi – po lewej: **Bartosz Kokosiński**, *Obraz pożerający scenę batalistyczną*, malarstwo, po prawej – **Marcin Berdyszak**, *Poręczenie*, instalacja

2. Na pierwszym planie po lewej – **Małgorzata Kalinowska**, z cyklu *Przekleństwa cielesności*, 2014, cykl malarstwo/obiekt; w głębi – **Maria Pinińska-Bereś**, *Magiel i Ona z chmurami*, 1992, obiekty; **Bartosz Kokosiński**, z cyklu *Skóry*, 2010, malarstwo  
Fot. 1–2 Justyna Olszewska



51

a także – do działania, do sfery kinestetyki. Na szczęście artyści coraz odważniej uwzględniają sensorykę i badają percepcyjne właściwości ciała, widząc w tych jakościach artystyczny potencjał. Coraz więcej współczesnych realizacji eksploruje przestrzenie międzymysłowe, proponując nam doświadczenie pełnego, cieleśnie zintegrowanego uczestnictwa. Dotyk związany jest ze skórą, to w niej znajduje się najwięcej zakończeń nerwowych, czuciowych macek dotykowych reakcji. Skórny wątek jest wyraźnie zaznaczony na wystawie, w pracach Marii Pinińskiej-Bereś, Magdy Moskwy, Małgorzaty Kalinowskiej, Pawła Matyszewskiego, Aleksandry Ska, Justyny Olszewskiej.

Na wystawie w Toruniu znajdujemy się w domenie dotyku, jednak nie w przypadku wszystkich prezentowanych prac możemy jego bezpośrednio doświadczyć. W znakomitej większości haptyczność jest jedynie sugerowana, „dotykamy” jej pośrednio: za pomocą... wzroku i wyobraźni. Szkoda. Materia wrażeń haptycznych niełatwo poddaje się translacji na słowa. Podobnie wydaje się być z próbą przełożenia dotykowych odczuć na jakości wzrokowe. Wszystko to są próby niepewne i niepełne. Toruńska wystawa zdaje się z tym ostatnim polemizować, podejmując próbę refleksji nad dotykiem poprzez pryzmat wzroku. Niedotykalna część wystawy, choć pozostawia w nas frustrację braku zaspokojenia dotykowych wrażeń, wskazuje też na ważny wątek, jakim jest możliwość integracji oka i dłoni, ich wzajemne uzupełnienie się w przestrzeni sensorycznych doświadczeń. Czasem możemy jedynie „dotykać okiem” i mogą to być intensywne doznania.

„(Nie) dotykaj!...” śledzi taktylny wątek naszej najnowszej sztuki w sposób swobodny, w formie otwartego eseju. Początek haptycznej opowieści stanowią prace, z którymi widzowie, a raczej – „dotykający uczestnicy” – mogą wchodzić w bezpośredni kontakt. Narracja prowadzona jest niejako „wgląd” – od przestrzeni lekkości, zabawy, gry i interakcji, od otwartości i jasności, poprzez obszar prac wizualnych z sugestią dotyku, ku sferze intymnej związanej z erotyką, opowiadanej w półmroku buduaru. Zwiększanie intymności sugeruje też aranżacja wystawy – od otwartości, dziennego światła ku sferze zamkniętej,

ciaśniejszej, bardziej mrocznej i skupionej. Oglądając wystawę nasuwa się konstatacja, że w ostatnim dziesięcioleciu nastąpił wyraźny wzrost zainteresowania haptycznością w przestrzeni sztuki, pozwoliło to także wydobyć taktylne aspekty w twórczości artystów poprzednich dekad.

### BAW SIĘ MNA/ZE MNA

Ważną część wystawy stanowi swoisty „plac zabaw” – pole do swobodnej aktywności, nie poddanej galeryjnemu zakazowi dotykania. Nieco dwuznaczny powrót do bez troski dzieciństwa. Bynajmniej nie niewinny. Pluszowe zabawki Iwony Demko, jej różowe „Przytulanki”, współczesne „nany” i „Uwikłane”, obłe, cieleśne, miękkie, wśród nich zwraca uwagę – olbrzymia *Sheela na-gig* (2004), w której miękkie zakamarki możemy zagłębić nasze dłonie, z humorem odwołująca się do znanych z dawnej sztuki przedstawień kobiecych genitaliów, do ich mocy ochronnej oraz kobiecej, seksualnej energii. Nieco inne obszary dotykowości eksplorujemy podejmując działania z „Protezami” Damiana Reniszyna. Marta Lisok w recenzji wystawy napisanej dla „Dwutygodnika” porównuje te obiekty do *Bodyspacemotional things* Roberta Morrisa. Owszem, obydwie propozycje odnoszą się do sfery kinestetycznej, jednak prace Reniszyna są zdecydowanie bardziej haptyczne, bardziej odpowiadające dotykowi: ich powierzchnia – naturalne, surowe drewno i organiczne, opływowe kształty nie mają nic z minimalistycznej „bezosobowości”. Wręcz przeciwnie – dostosowują się do naszych ciał, stając się rzeczywistością jego „przedłużeniami”. W tej części wystawy ujawniają się też inne odniesienia do historii sztuki współczesnej. Aleksandra Ska i jej *Object in possession* będący artystyczną, kanibalistyczną „kradzieżą” idei Brancusiego. Wyrafinowane „kolumny” stają się w interpretacji Aleksandry Ska przedmiotami „do przytulania”, niezwykle miękkimi i sensualnymi. Z kolei Max Skorwider i Maciej Kurak w swojej instalacji *Toy story* w humorystyczny sposób odwołują się do akcji Mariny Abramovič i Ulaya. Musimy przejść przez „wąskie gardło” tej instalacji z pluszowych maskotek, opierając się o nie, by przejść do dalszej części wystawy. >



Nie tylko jednak nad „placem zabaw” unosi się duch ludycznej aktywności, zdaje się on przenikać całą ekspozycję. Wiele prac odnosi się do zabawy, swobody, przyjemności – dużo zabawek „dorosłych”, także o erotycznym zabarwieniu, okazji do brudzenia palców, obiektów do manipulacji, choć ta ostatnia jakość rysuje się często potencjalnie. Czyżby dotyk był przede wszystkim zmysłem zabawy, czy może – manifestacją czystej radości?

### DOTKNIJ MNIE

Paradoksalnie – większości prac na wystawie nie można dotknąć, choć pokusa jest ogromna. Pozostaje więc poruszyć wyobraźnię, zdolność odczytywania aluzji i sugestii oraz... zmysł wzroku, który w tym wypadku może pomóc zrekompensować sensoryczne niedostatki. Tak jest w przypadku instalacji Marcina Berdyszaka *Poręczenie*, która w sposób metaforyczny odwołuje się do czynności dotykania. Inny aspekt dotyku ujawnia malarstwo: przestrzenne, trójwymiarowe, „instalacyjne”, kwestionujące płaskość obrazu, jak „Pożerające martwe natury” – obrazy/asamblaże Bartosza Kokosińskiego. Haptyczność wynika po prostu z realnie obecnych na płaszczyźnie elementów, przyczepionych do „zamykającego się” niczym paszcza, blejtramu. „Pożerający” aspekt dotyku obrazy Kokosińskiego dzielą z *Torebką* Erny Rosenstein. Przykładem malarstwa manualnych działań na płaszczyźnie obrazu jest natomiast prezentowany na wystawie fragment realizowanego od ponad dziesięciu lat projektu Krzysztofa Gliszczyńskiego „Autoportret à retour”. To malarstwo bardzo namacalne, zapis bliskiego kontaktu z materią malarską, budowaną poprzez pieczołowite przylepianie odłamków pigmentu do płaszczyzny płótna za pomocą wosku, szczególnie przypadek enkaustyki, odzwierciedlający haptyczną naturę malarskiego gestu. W przestrzeni wystawy projekt Gliszczyńskiego „rozmawia” z malarstwem Włodzimierza Pawłaka, z jego „Notatkami o sztuce” z lat 90. oraz z bardzo dosłowną interpretacją malarskiego dotyku u Dawida Czycza („Ślady”). Metaforycznie zasugerowana domena dotyku obecna jest w pracach abstrakcyjnych, przestrzennych lub sugerujące trójwymiarowość. Specyficzne „reliefy” Andrzeja Pawłowskiego – *Szkielet biały* i *Szkielet czarny* (1971) powstały poprzez wypełnienie płóciennych „kieszoni” sypekim gipsem. Tuż obok – realizacje uwodzące dotyk, kierujące ku doznaniom wypukłości, wklęsłości, gładkości – prace Bartosza Kokosińskiego i Pawła Matyszewskiego. Te ostatnie, mimo daleko posuniętej abstrakcyjności,

czynią wyraźne aluzje do ciała, cielesnej materii. Jego obrazy *Bez wyjścia*, *Komplikacje*, *Agorafobia* (wszystkie z 2010 roku), niosą w sobie coś bolesnego, trudnego, cięń niejasnego uwikłania, które wręcz wywołuje lęk przed dotknięciem.

### „MÓJ DOTYK JEST DOTYKIEM KOBIETY”

Trzecia część wystawy dotyczy przede wszystkim erotycznego wymiaru dotyku, a co więcej – z znacznej mierze prezentuje go w perspektywie kobiecej. Jest to też chyba najbardziej intrygująca część wystawy, nie tylko ze względu na temat. To spotkanie artystek różnych pokoleń, w wielu przypadkach mające miejsce po raz pierwszy i które wskażą może nowe wątki artystycznych pokrewieństw.

Kobietą intymną przestrzeń otwiera praca Ewy Partum. *Mój dotyk jest dotykem kobiety* – znak ust, czuły, poetycki stempel ciała, który pierwotnie był delikatnym policzkiem wymierzonym męskiej dominacji konceptualnej awangardy, tu, na wystawie, zdaje się bojkotować nazbyt oczywiste erotyczne nastroje. Jest radosną manifestacją zmysłowości, niepoddającą się tyranii intelektualnych założeń. Zmysłowość, zadziorność i żartobliwość tej pracy broni się wobec niektórych, nazbyt prostych, propozycji najmłodszego pokolenia polskich artystek.

Kolorem końcowej, intymnej części wystawy jest róż, choć nie zawsze w słodkim odcieniu. Ten cielisty kolor mieści w sobie zarówno odcień infantylnego kiczu, jak i miękką uległość ciała, intensywność otwartej rany i ból narośli, aż po odcisk pierwszych i drugich ust, niepokój i pożądanie. Przewodniczką po „różowej krainie” jest Maria Pinińska-Bereś, której miękkie, lecz nie znaczy to bynajmniej jednoznacznej przyjemności dotyku, „rzeźby” organizują przestrzeń i ideowy punkt odniesienia dla kobiecej części wystawy. *Ona i demony*, *De-konstrukcja krzywej wieży II* czy *Partytury* – siła różowej dwuznaczności i refleksja nad miejscem kobiety bez popadania w moralizatorstwo. Prace Marii Pinińskiej stanowią ciekawy kontekst dla obrazów/obiektów Małgorzaty Kalinowskiej. Nieco staroświecka sensualność jej dyplomowego cyklu prac „Przekleństwa cielesności”, przestrzennych korporalnych pejzaży, ściskanych bielizną i rozbieranych, starających się ukryć, a jednocześnie – zmanifestować swoją zaróżowioną materię i jej zagrożenie chorobą, destrukcją. To spojrzenie na cielesność, podszyte niepokojem i fascynacją łączy też wiele z twórczością Magdy Moskwy.







53

Uwodzące zmysł dotyku: powierzchnie, struktury, faktury, otwory... Waginalne rzeźby Barbary Falender: *Poduszki erotyczne* rozkwitłe jak kwiaty czy *Sen*, którego gładki marmur sugeruje delikatność młodego ciała. Tuż obok równie namacalne Aliny Szapocznikow *Jeu de galetes* (1967). *Gra otoczakami* mówi o gładkości, dopasowywaniu, interakcji. Patrząc, możemy sobie jedynie wyobrazić chłód i idealnie dopasowaną do kształtu dłoni powierzchnię metalowych „kamieni”. Ciekawą perspektywę dotykową prezentują realizacje Beaty Szczepaniak. Młoda artystka przepracowuje haptyczne czynności: ugniatań (wideo *Cisnę*), nabrzmiewania (*Pękło*), odciskania (*oKażda inna*, 2013), próbuje określić miejsce rzeźby między „kształtem znalezionym”, przypadkowym a świadomym kształtowaniem materii. W tle pobrzmiewa sensualna wrażliwość i humor „duchowej nauczycielki”, Aliny Szapocznikow.

W subtelniejszej przestrzeni cielesnej bliskości stawiają nas realizacje Magdy Moskwy i działania Justyny Olszewskiej. Tej pierwszej – skórne malarskie obiekty, reliefowo, czy wręcz rzeźbiarsko ukształtowane, iluzje cielesnej powłoki, czujące, kruche i poranione. Justyna Olszewska również fantazjuje o skórze. Jej performance i wideo *Opancerzenie*, mieszczący się w obszarze „kulinarnych” poszukiwań (działanie wykonywane jest z użyciem masy drożdżowego ciasta), dotyka relacji naszej skórnej granicy i świata zewnętrznego, bezpośrednich kontaktów, zamknięcia, ukrycia, unieruchomienia, zastygnięcia, psychicznych pancerzy, które usztywniają ciało.

Prace „ręczne” Basi Bańdy, od jednej z nich zresztą zaczerpnięty został tytuł wystawy, nie wytrzymują konfrontacji z realizacjami innych artystek. Jej niby-dziewczęca erotyka okazuje się „płaska” w towarzystwie prac Aleksandry Ska (intrygująca, niejednoznaczna aura wideo *Postulate*) czy Małgorzaty Kalinowskiej. Dość męczący jest kontekst erotycznych lub na poły erotycznych zabawek czy słodczy

prezentowanych na wystawie, a idąc dalej – utożsamiania dotyku jedynie z zabawowo-dziecięcym kontekstem. Czy dotyk nie dorasta wraz z nami? A może smutna konstatacja jest taka, że dla większości z nas ten zmysł pozostaje na bardzo pierwotnym, podstawowym poziomie?

„(Nie) dotykaj!...” pozostawia w poczuciu dotkliwej frustracji. Czujemy się uwiedzeni przez sugestie dotykowych przyjemności, bujamy w obłokach taktylnych fantazji, jednak haptyczne spełnienie jest nieosiągalne. Pozostaliśmy w kręgu wzrokowo-intelektualnym, w oddzieleniu od obustronnych doznań i bezpośredniej wymiany. Nasze dłonie, najbardziej dotykowo wrażliwe, pozostały prawie beczynne.

Mimo niedosytu, odczuwanego po obejrzeniu wystawy, ciszę się, że taktylny temat został podjęty przez teoretyczkę i kuratorkę, która od lat zgłębia temat cielesności we współczesnej sztuce. Nadzieje wiąże też z publikacją teoretyczną na ten temat, nad którą pracuje Marta Smolińska. Na pewno aspekty teoretyczne, których nie można było przedstawić w przestrzeni ekspozycyjnej, znajdą tam swój pełny wyraz. „Nie dotykaj...” otwiera drogę do kolejnych prób zmierzenia się z obszarami dotyku. Liczę, że zainspiruje również do podjęcia refleksji (i interakcji) nad mniej oczywistymi, bardziej subtelными i głębszymi taktylnymi doznaniem i wrażeniami. Tym bardziej, że toruńska wystawa wskazała, że jest grono artystów, którzy te obszary konsekwentnie odczuwają, przemierzają, wyrażają. Trzymam kciuki (dosłownie, dotykowo) za kolejne haptyczne prezentacje. Toruńska wystawa jest także ważną próbą innego spojrzenia na polską sztukę powojennych dekad i nie chodzi tu jedynie o nowy klucz porządkujący. Zmiana dotyka głębiej. Odejście od hegemonii oka, od ego wykluczającej natury, a przynajmniej próby złagodzenia go, poprzez spojrzenie ku „miękkiej”, integrującej domenie dotyku, jest bardzo wyzwalające. ■

## Dotyk... Świat dotyka mnie i ja dotykam świata.

1–2 “(Nie) dotykaj”, CSW Znaki Czasu Toruń 2015, widok wystawy  
1. Na pierwszym planie – w centrum: **Krzysztof Gliszczyński**, z cyklu *Autoportret á retour*, 2005–2007, malarstwo, wideo, obiekt; **Aleksandra Ska**, *Chudo*, 2009, instalacja, po prawej – **Paweł Łubowski**, z cyklu *Posąg*, 1989–1990, malarstwo; w głębi po lewej – **Tomasz Ciecierski**, *bez tytułu*, obiekt  
2. Od lewej: **Krystyna Piotrowska**, *Poduszka*, 2014, instalacja; **Bartosz Kokosiński**, *bez tytułu*, 2011, malarstwo; **Paweł Matyszewski**, *Separacje VI*, 2014, malarstwo; **Andrzej Pawłowski**, *Szkielet biały*, *Szkielet czarny*, 1971, malarstwo/ obiekt; **Aleksandra Ska**, *Chudo*, 2009, instalacja  
Fot. 1–2 Justyna Olszewska





1

ALICJA KLIMCZAK-DOBRZANIECKA

## Życie artysty z drugiej połowy XX wieku. Krzysztof Wałaszek

Ktoś ponoć powiedział, że Krzysztof Wałaszek jest za młody na wystawę retrospektywną. Oczywiście uwaga ta była żartobliwa i sprzeczna z aktualnymi obyczajami. Można przecież pokusić się o uogólnienie, że klasyczna kariera artystyczna wygląda w dzisiejszych czasach inaczej – często młodzi twórcy inicjują ją właśnie indywidualnym pokazem w galerii. Moja refleksja o twórczości Wałaszka prezentowanej przez galerię Awangarda jest następująca: „czas najwyższy”.

Pomysł na narrację wystawy autorstwa kuratorki Anny Markowskiej to interesujące odwołanie

się do powszechnego (tu pozwolę sobie na nieco archaiczne określenie) mieszczańskiego sposobu postrzegania artysty-malarza, który jawi się jako nieco opętany twórca z misją wieszczania narodowi prawd. Wałaszek w istocie jest artystą dramatycznym: jego młodość (rozumiana jako okres twórczości najważniejszy dla kariery, bo definiujący jej przyszły kształt) przypadła na lata 80. i 90., a więc na czas przemijania poprzedniego ustroju oraz transformacji życia Polski we wszystkich wymiarach, otwarcia nowych możliwości, a także pojawiania się absurdów nie mniej cudacznym niż rodem

z PRL-u. Obecność artysty w świecie raczkującego kapitalizmu, pierwszych hipermarketów, prowizorek, bujnego pluralizmu politycznego i tworzenia się nowego porządku to w istocie opowieść o historii kraju z perspektywy, której jeszcze dobrze nie znamy. Wałaszek okazał się świadomym uczestnikiem tych wydarzeń, uważnym obserwatorem, nie stroniącym ani od filozofowania, ani od realnej artystycznej „roboty”. Pokaz obejmował wszelkie przejawy twórczości wrocławskiego artysty, a więc malarstwo, instalacje, ceramikę, ready-mades, asamblaż, happeningi.





### Krzysztof Wałaszek

1. *Jest taki piękny słoneczny dzień*, 2011, akryl na płótnie
  2. *Służyć dobru wspólnemu*, 2015, malarstwo, ceramika, kredens
  3. *Jaws*, zestaw 30 obrazów, 1998/2013, akryl na płótnie
- Każda zbrodnia zostawia ślad*, 2009, akryl na płótnie  
Fot. 1–3 Alicja Kielan



Tytuł wystawy „Życie artysty z drugiej połowy XX wieku” zgrabnie wprowadza widza w rzeczoną grę z konwencjonalnym obrazem twórcy. Otwiera przy tym kolejny rozdział w dziejach sztuki, pt. „druga połowa XX wieku” – nie tak odległy przecież, niemalże niebędący w stosownym dystansie wobec dnia dzisiejszego. Jednocześnie jest w tej nazwie coś odległego, co przywołuje na myśl określenia historyczne, umiejscawiające kogoś lub coś w półwieczu, względnie

ćwierćwieczu. Wydźwięk tej frazy jest trochę przedawniony, niecodzienny, szczególnie w kontekście nowoczesnej i awangardowej instytucji.

Żywot Wałaszka został podzielony na części: „Hall główny”, „Vanitas”, „Gardero-ba”, „Sala Wielkich Mistrzów”, „Warsztat samochodowy”, „Multiple choice”, „Malarstwo, malarstwo”, „Życie przedmiotów domowych”, „Piwnica”, „Kino”. To opowieść o sztuce pozostającej ciągle w bliskiej relacji z codziennością. Taka linia narracyjna zdaje się być wcieleniem w życie zasady, mówiącej iż twórczość bezwzględnie powinniśmy rozpatrywać w odniesieniu do życiorysu artysty, bowiem bez wiadomości o jego życiu prywatnym interpretacja może być niepełna. Należy zaznaczyć, że Anna Markowska nie obawiała się zestawienia wczesnych prac twórcy z czasów, kiedy jeszcze był poszukującym malarzem, a potem „młodym dzikiem”, z twórczością, którą można określić jako „klasyczny Wałaszek”. Chronologia nie jest tu więc kategorią najistotniejszą.

Na wstępie do wystawy zaprezentowano wczesny monumentalny obraz pt. *Siostra* – melancholijny, odwołujący się do malarstwa barokowego. Inicjuje to wątek wani-tatywny w twórczości Wałaszka, objawiający się następnie w dwóch cyklach: „Pamiętnik” i „Jest taki piękny słoneczny dzień”, na które składają się dziesiątki małych obrazów, powielone motywy uśmiechu oraz trumny. Z jednej strony humorystyczna multiplikacja jest zabiegiem pomagającym oswoić artyście to, co w życiu nieuniknione, a nawet zaślonić to wszechobecnym „będzie dobrze”. Jednocześnie widoczna jest pewna nerwowość czy wręcz natręctwo, na które pomoc mogą tylko zioła przysłane artyście z Ameryki przez córkę, pokazywane na wystawie jako eksponat.

Zazwyczaj ukojenie przynosi odwoływanie się do rzeczy ponadczasowych, klasycznych, trwających wiecznie. W przypadku Wałaszka jest to odniesienie do starszych „kolegów”, Leonarda da Vinci oraz Marcela Duchampa, jako tych, którzy wyprzedzili swoje czasy oraz są symbolami ważnych przełomów w sztuce. Naśladować wielkich mistrzów, Wałaszek nie stara się ich kontestować, prześcignąć czy zdetronizować. On po prostu na moment chce nimi być. Sorry, Leonardo i Duchamp.

Bardziej subtelnym odniesieniem do tego, co było kiedyś, jest rekonstrukcja wystawy Wałaszka w warsztacie samochodowym Jerzego Chudyka w 2003 roku. Pudełkowa kompozycja (ekspozycja na ekspozycji) to próba odtworzenia ważnego momentu dla artysty, jakim jest wystawa, ze swej natury trwająca krótko, funkcjonująca potem co najwyżej jako dokumentacja. Jest również hołdem dla polskiej awangardy, nawiązuje bowiem wyraźnie do ekspozycji prac Henryka Berliewego w salonie Austro-Daimlera w 1924 roku. Warsztat samochodowy to także efekt zdolności Krzysztofa Wałaszka do uzyskania określonego efektu za pomocą wszystkiego i niczego. Artysta tym samym wpisuje się w model człowieka okresu transformacji, korzystając z przeróżnych, niekiedy przypadkowych, elementów i bez kompleksów łącząc materiały dedykowane twórcom (płótno, farby) z tym, co jest pod ręką – gazety, pocztówki czy fragmenty stałego wystroju warsztatu, stające się rodzajem asamblażu. >





1

### Krzysztof Wałaszek

1. *Autoportret* z cyklu „Artysta poszalał”, 2011, akryl na płótnie
  2. *Warsztat samochodowy*, 1992/2015, instalacja (ready-mades, malarstwo, ceramika, technika własna)
  3. *Czarne Grzyby*, 2005, ceramika szklowana
- Fot. 1–3 Alicja Kielan



3



2

Lata 90. były okresem, kiedy to wiele osób łączyło różne funkcje, starając się odnaleźć w nowej rzeczywistości kapitalistycznej, a niekiedy nawet zrobić na tym pieniądze. Jak w lustrzanym odbiciu, Krzysztof Wałaszek również wciełał się w różne role. Jego słynne kinkiety ceramiczne to stop-klatki z różnych happeningów i wydarzeń w życiu artysty. Gitarzysta, sprzedawca, malarz... Możliwości adaptacyjne objawiały się także wspomnianą wcześniej umiejętnością wykorzystywania różnych przedmiotów do celów twórczych. Eksplozja wielości oraz charakterystycznego dizajnu lat okresu transformacji, powielone gazetki reklamowe, w których treść artysta zaingerował, zgrzewki produktów spożywczych symbolizujące rosnący konsumpcjonizm i zbliżające Polskę do zachodnich krajów dobrobytu nośniki agresywnego marketingu stały się pełnoprawnym materiałem w rękach artysty, który zmienił ich znaczenie, ironizując na temat ówczesnej rzeczywistości.

Ostatnia dekada zdaje się być czasem spokoju. Artysta powrócił do misji, do której został powołany, a więc do klasycznego malarstwa. Ironizowanie na tematy społeczne i polityczne pozostają, jednak szlachetne medium, jakim jest przede wszystkim akryl (choćby zdarzały się i farby przemysłowe) na płótnie (niekiedy też i na innych podkładach) emanuje pewną godnością i stabilizacją. W wieku męskim zdarzają się także charakterystyczne dla twórców wspomniane na początku stany uniesienia, udokumentowane cyklem „Artysta poszalał”.

Zaaranżowane na potrzeby wystawy kino, w którym można było zobaczyć serię wywiadów z Krzysztofem Wałaszkiem nakręconych w mniej lub bardziej profesjonalny sposób, to przypieczętowanie statusu artysty w Polsce – niby dziwaka, ale jednak „kogoś”, kto pojawia się w telewizji.

Niejakim podsumowaniem całej opowieści jest instalacja *Służyć dobru wspólnemu* złożona z kredensu i jego zawartości oraz ceramicznych rzeźb, dosłownie przeniesiona z domu artysty. Tchnąca nostalgią i pustką po czymś, co minęło, stojąca na tle pustej ściany i przez to nasuwająca skojarzenia z melancholijnym, historycznym polskim malarstwem, a więc i z równie smutnymi dziejami Polaków.

Finałny obraz wystawy jest efektem poprowadzenia przez autorkę śmiałej, wielopłaszczyznowej narracji, jednocześnie traktującej o historii Polski, życiu oraz twórczości Krzysztofa Wałaszka. Historia życia artysty nie jest pars pro toto w odniesieniu do pozostałej sfery artystycznej, nie jest opowieścią o dziejach sztuki w Polsce, a raczej zdaje się być jeszcze jednym obiektywem, przez który można zobaczyć zwykłe życie. Być może w ten sposób realizuje się przypisane niegdyś artystom zadanie „otwierania oczu widzom”, „ukazywania” rzeczywistości oraz jej „diagnozowania”. Wystawa jednocześnie jest kolejnym potwierdzeniem przedawnienia się wielkich narracji, linearnych opowieści, składających się z serii anonimowych zdarzeń. „Życie artysty z drugiej połowy XX wieku” to, pomimo górnolotnego tytułu, mała narracja, historia życia prywatnego. To także bardzo szczere i, w gruncie rzeczy, odważne odsłonięcie warsztatu artysty, ukazanie momentów zwątpienia, chwilowej skłonności do artystycznej megalomanii czy zdolności do radzenia sobie w sytuacjach niedoboru. ■



# Dłonie domu

O wystawie Katarzyny Józefowicz „habitat” w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie



57

To pierwsza wystawa Katarzyny Józefowicz o przekrojowym charakterze, wyjątkowe przedsięwzięcie zważywszy na charakter prac artystki – te, często znacznych rozmiarów, wykonane są z nietrwałego materiału – przede wszystkim z papieru.

Dla mnie „habitat” w Zamku Ujazdowskim w Warszawie pozostanie jedną z ważniejszych, bardziej przejmujących, ale też nie pozbawionych estetycznego uroku wystaw ostatniego czasu. Oglądałam ją kilkakrotnie w trakcie ponad trzymiesięcznego jej trwania, za każdym razem odnajdując w niej nowe ścieżki i tropy. Niezwykłość warszawskiej ekspozycji nie polega na zaskakującej aranżacji czy interpretacji sztuki artystki. To nie było potrzebne. Prostota ekspozycyjnej formy układa się w idealne tło dla kruchych, jednocześnie tak silnie zaznaczających swoją obecność, realizacji. Na tę ekspozycję wracałam nie tylko ja. Takich pasjonatów było więcej, podobnie, jak uczestników warsztatów i spotkań z artystką, których w trakcie trwania wystawy odbyło się kilka. Co tak przyciągało do kilku sal na piętrze Zamku Ujazdowskiego, w których przez kilka miesięcy żyły kruche i misterne obiekty z papieru, wyciszone, subtelne, niemal zespolone z materią podłóg i ścian?

Powyżej:

**Katarzyna Józefowicz**

*Obrus*, 2012, technika własna, papier gazetowy, klej, wymiary zmienne, dzięki uprzejmości autorki

fot. Sylwia Jakubowska

Artystyczna droga Katarzyny Józefowicz jest osobna i własna, przebiega spokojnie i niespiesznie, niczym odwrotny wpływ wobec wartkiego nurtu skierowanego na szybki i spektakularny sukces, dominującego przecież nie tylko w świecie sztuki. Dość późno zdobyte szersze uznanie – w wieku ponad 40 lat, wystawą w Galerii Foksal w roku 2000, lecz niemalże od razu zauważone, docenione i uhonorowane Paszportem Polityki rok później. Artystka nieczęsto wystawia,

a w ostatnim czasie jeszcze rzadziej, tym bardziej ciesząc się wystawą podsumowującą jej dotychczasową twórczość, przygotowana pod kuratorską opieką Marka Goździewskiego. Ekspozycja prezentuje wszystkie ważniejsze realizacje artystki: *miasta* (1989-1992), *habitat* (1992-1996), *dywan* (czarno-biały, 1997-2000), *gry* (2001-2003), *bez tytułu/zwoje* (2004), *pokój* (2006-2007), *po słowie* (2008-2010), *miłość* (2011), *obrus* (2012) i *teren prywatny* (2012-2014).

Kruche meblościanki, dywany pieczołowicie wplecione ze ścinków kolorowej prasy, ażurowe pismo osobistych ogrodzeń, obrus utkany z gazetowych liter, delikatny jak pajęczna sieć zapis uczucia – wśród kolekcji tych nietrwałych akumulacji wrastających w ekspozycyjne sale Zamku, możemy poczuć dobrostan odzyskanej, udomowionej, oswojonej przestrzeni oraz szacunek dla drobiazgowej, >





benedyktyńskiej pracy. Konstellacje drobnych elementów: starannie wyciętych fragmentów papieru gazetowego, czy samych jedynie liter i zdjęć, zestawy tekturowych mebelków i meblościanek, drobnych form z papieropodobnej materii. Zagęszczenia, akumulacje w zwarte, uporządkowane struktury i formy, dające wyraz głębokiej pokory i cierpliwości wobec nietrwałości materii i upływu czasu. Te jakości ulotnej i, z pozoru błahej, materii są świadomie przyjęte i zaakceptowane. Są też, obok nagromadzenia, ważną zasadą estetyczną tej sztuki. Dla nas, oglądających, mogą być inspiracją do refleksji nad ulotnością wszystkiego i przeciwstawiającą się mu ludzką potrzebą zakotwiczenia, zakorzenienia, bezpiecznego wrośnięcia. Tę ostatnią możemy wszakże zaspokoić bez wznoszenia ogrodzeń i wyznaczania granic o twardych konturach, o czym zdają się mówić zarówno Katarzyny Józefowicz *miasta i habitat*, ale przede wszystkim – *teren prywatny*.

Projekt artystki jest totalny, lecz o ulotnej naturze, łączący delikatność z potencjałem nieskończoności, nieograniczonego trwania w czasie i przestrzeni, efekt wieloletniej, wytrwałej, skrupulatnej pracy, której sensem jest oswojenie materii i miejsca, rozumianych jako świadome i osobiste zamieszkiwanie. Krucha natura jej instalacji, immanentnie zawarta w nich ich skończoność i entropia, podąża za przekonaniem o nietrwałości wszystkiego. (...) *artystka przypomina tybetańskich mnichów usypujących miesiącami mandałę z kolorowego piasku, by zniszczyć ją, gdy będzie gotowa* – napisała w katalogu wystawy artystki w Gdańskiej Galerii Miejskiej w 2010 roku Grażyna Tomaszewska [ 1 ]. Jednak proces skupionej pracy, koncentracja, jest nie do przecenienia – to nasza uważność, ślad świadomej obecności. Zachwycający jest spokój, pogoda ducha i naturalność autorki, odzwierciedlające się w charakterze jej prac: nieagresywnie zaznaczających nowe terytoria, osuwających, co obce i nadmiarowe; łagodnie, lecz stanowczo ujawniających swoją obecność i zakreślających przestrzeń własną.

W twórczości Katarzyny Józefowicz dostrzegano związki z koncepcją rzeźby i przestrzeni Kurta Schwittersa, co znalazło także potwierdzenie wystawowe – w projekcie *Secret Service: Art, Compulsion, Concealment* w prezentowanym w De La Warr Pavillion w Bexhill on Sea (styczeń kwiecień 2007) oraz interpretacyjno-krytyczne

## Artystyczna droga Katarzyny Józefowicz jest osobna i własna.

– w eseju „Podskórne wody” Jolanty Brach-Czajny [ 2 ]. Jednak mimo zewnętrznej, czysto formalnej bliskości – obsesyjne anektowanie przestrzeni, wypięmianie jej elementami – między koncepcjami artystów jest różnica zasadnicza. Podczas gdy celem pracy niemieckiego dadaisty było zasłonięcie, zabudowanie czy też ukrycie sekretu, jeden z jego ostatnich *Merzbau* zawierał intymny zapis – kiczowaty, kobiecy akt na tle bukolicznego pejzażu, działanie Katarzyny Józefowicz ma naturę zdecydowanie otwierającą, łączącą, integrującą. Artystka uchyla drzwi pokoju, byśmy mogli do niego wejść, ujawnia gęstwinę tkanki miast, odkrywa konstelacje korytarzy i klatek schodowych, otwiera na tajniki szuflady i zakamarki meblościanek, wyłuskuje istotne słowa ukryte w gąszczu gazetowych informacji ... Zaprasza do wnętrza, byśmy mogli się w nim poczuć „u siebie”, bezpiecznie. Nagromadzenie elementów i drobiazgowych, kruchych fragmentów daje poczucie bezpiecznego zamieszkiwania, będąc jednocześnie śladem czułego osuwania przestrzeni. To pracowite, pracochłonne przerabianie tkanki świata na własną. Ekologiczne, etyczne przetwarzanie.

Materiałem większości realizacji Katarzyny Józefowicz jest papier, papier „odzyskany” – z gazet, kolorowych czasopism, ulotek reklamowych. Ten artystyczny recykling ujawnia nowy sens istnienia „materii odrzuconej”. Pracę *bez tytułu/zwoje* można czytać jako gest „ukrycia” nadmiaru informacji docierającej do nas zewsząd, jako złagodzenie jej, ukojenie zmysłów, a może przede wszystkim jako nadanie temu, co przypadkowe uporządkowanej, estetycznej struktury. W tym działaniu wyraźnie rysuje się pewien aspekt bliski pracy terapeutycznej. Natomiast proces „odzyskiwania” w instalacjach *po słowie* czy *obrus* odbywa się w materii języka: dotyczy wyłuskiwania własnych znaczeń, destylacji esencji, czy snucia osobistych poezji. W pracy *po słowie* istotne znaczenie ma także kolorystyczny porządek, jaki nadany został materii wyciętych z codziennego papieru słów. Warto podkreślić także pewien paradoks materialnej natury, bowiem kruchy materiał, jakim jest papier, łączony, sklejonny, ujawnia moc asocjacji, wchodzenia w relacje, a dzięki temu – trwałość i energię procesu.

W skupionej, drobiazgowej pracy Katarzyny Józefowicz odczytywalne jest odwołanie do kobiecych zajęć, a pośrednio być może również do kobiecości i kobiecego języka – tkania i „wicia gniazd”, do tworzenia dywanowych kompozycji, powtarzania

1 Grażyna Tomaszewska, b.t., tekst w katalogu [w:] Katarzyna Józefowicz, *Postowie/Epilogue*, Gdańska Galeria Miejska, Gdańsk 2010, s. 13.

2 Jolanta Brach-Czajna, *Podskórne wody*, [w:] *Błoty umysłu*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2003, s. 99.



drobiazgowych, pracochłonnych wzorów, do filigranowej natury koronek i frywolitek. Żeńskiemu aspektowi towarzyszy jednak odrzucenie, często łączonej z dziedzinami „kobiecego” rękodzieła, banalnej dekoracyjności i koncentracja na tym, co surowe, proste i esencjonalne. Nie przeszkadza to jednak ornamentalności, którą instalacje artystki także zawierają, a którą wyraża nasz zmysł porządku. „Aspekt kobiecy”, nie przeszkadza artystce w formułowaniu odniesień, komentarzy, podejmowania dyskusji z bardziej „męskim” obszarem działalności, jaką jest benedyktyńskie pisanie i architektura. W pracach Katarzyny Józefowicz to ostatnie odniesienie jest szczególnie wyraźne i dokonywane niejako à rebours – poprzez kruche i wykonywane w mikroskali budowle i – przede wszystkim – wnętrza. Jej artystyczna propozycja to zarazem subtelna i silna odpowiedź ekspansywności i monumentalności tradycyjnej zachodnioeuropejskiej architektury oraz upomnienie się o indywidualny wyraz, zaspokojenie potrzeby bezpieczeństwa, ciszy, intymności. To także wyzwanie rzucone odhumanizowanej, zestandaryzowanej wizji modernistycznych sposobów zamieszkiwania.

Twórczość Katarzyny Józefowicz dotyczy jednak przede wszystkim rzeźby – przestrzennej obecności, ciężaru (lub kruchości), lecz jest także refleksją o rysunku, piśmie i pisaniu, o kształtowaniu formy artystycznej, która asymiluje wszystkie wymienione powyżej dziedziny, jednocześnie wykraczając poza nie. To przede wszystkim sztuka, której tematem jest przestrzeń, jej określanie i nazywanie, wytyczanie i kreślenie, nasze gesty wobec niej – znaki pisma, ściegi, ślady sklejanía, w pewien sposób jednak zawsze jakby urwane, zatrzymane w pół słowa, z potencjałem kontynuacji. Próby subtelnych, lecz jasnych przymknąć, zaznaczyć, tak, by mogła brzmieć natura przestrzeni – wolna, nieograniczona.

Ujmując jej twórczość w tym kontekście, możemy odczuwać pewien brak na wystawie: pominięcie wczesnych prac artystki, jej rysunków, czarnych i białych, i prac na papierze z wykorzystaniem niewielkich zwiniętych z papieru elementów. To w nich właśnie po raz pierwszy Katarzyna Józefowicz wykorzystowała metodę pracy polegającą na asocjacji drobnych elementów z papieru, a także wytyczyła kierunek wyjścia ku przestrzeni, subtelnego oznaczania jej i zagarniania. Ujawnił się w nich także, obecny do dziś, rys obsesyjnej, pochłaniającej, przetwarzającej, przekształcającej, skupionej pracy.

Ekspansywności codzienności, dążeniu do spektakularnego efektu, twórczość Katarzyny Józefowicz przeciwstawia powolność, pokorę i pracowitość – *pracę godzinami, dniami, miesiącami i latami* – jak mówi – nad uporządkowaniem ulotnej, odrzuconej materii. Wobec zgiełku miast i chaosu blokowisk, wobec dynamizmu dzisiejszej sztuki przyjmuje postawę wytrwałości, skupienia,



2

konsekwencji. Jej wystawa przynieść może ukojenie i zatrzymanie. „habitat” ochrania od nadmiaru uciążliwych bodźców, odsłania głębszy sens benedyktyńskiej i pozornie szaleńczej pracy – oswoić rzeczywistość, utkać własną drogę, nadać osobisty rytm, stworzyć bezpieczne siedlisko... To pewnie dlatego tak wielu oglądających powracało na tę wystawę.

W tym miejscu można by przytoczyć słowa fińskiego architekta Juhani Pallasmy, dotyczące najważniejszego zadania architektury. Choć Katarzyna Józefowicz niejako pośrednio do tej dziedziny się odnosi, pracując w mniejszej skali i z bardziej kruchą materią, jednak odczuwanie, myślenie o zamieszkiwaniu, budowaniu własnej przestrzeni jest zaskakująco pokrewne. W swej niewielkiej książeczce *Oczy skóry* Juhani Pallasmaa pisze: *Budynki i miasta pozwalają nam uporządkować, zrozumieć i zapamiętać bezkształtny przepływ rzeczywistości i – w konsekwencji – poznać i zapamiętać, kim jesteśmy. Architektura umożliwia nam dostrzeżenie i zrozumienie dialektyki trwania i zmiany, osiedlenie się w świecie i umiejscowienie w kontinuum kultury i czasu. (...) Architektura jest sztuką godzenia nas ze światem (...)* [ 3 ]. „Habitaty” Katarzyny Józefowicz w podobny sposób dokonują tego pojednania. Jej prace są jak dłonie domu – czule nas obejmują i chronią. ■

Katarzyna Józefowicz „habitat”  
16 stycznia – 29 marca 2015 r.  
Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie  
Kurator: Marek Goździewski

3 Juhani Pallasmaa, *Oczy skóry. Architektura i zmysły*, tłum. Michał Choptiany, Instytut Architektury, Kraków 2012 s. 83.



3

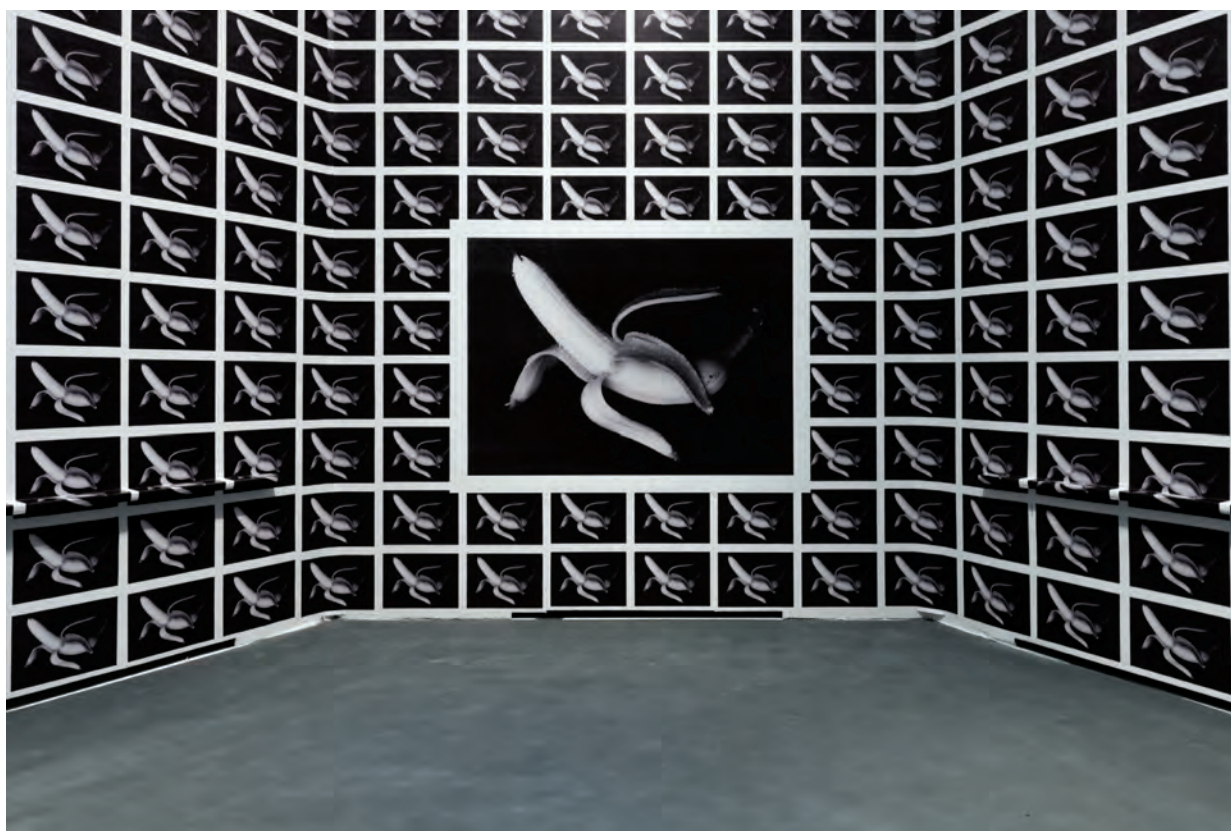
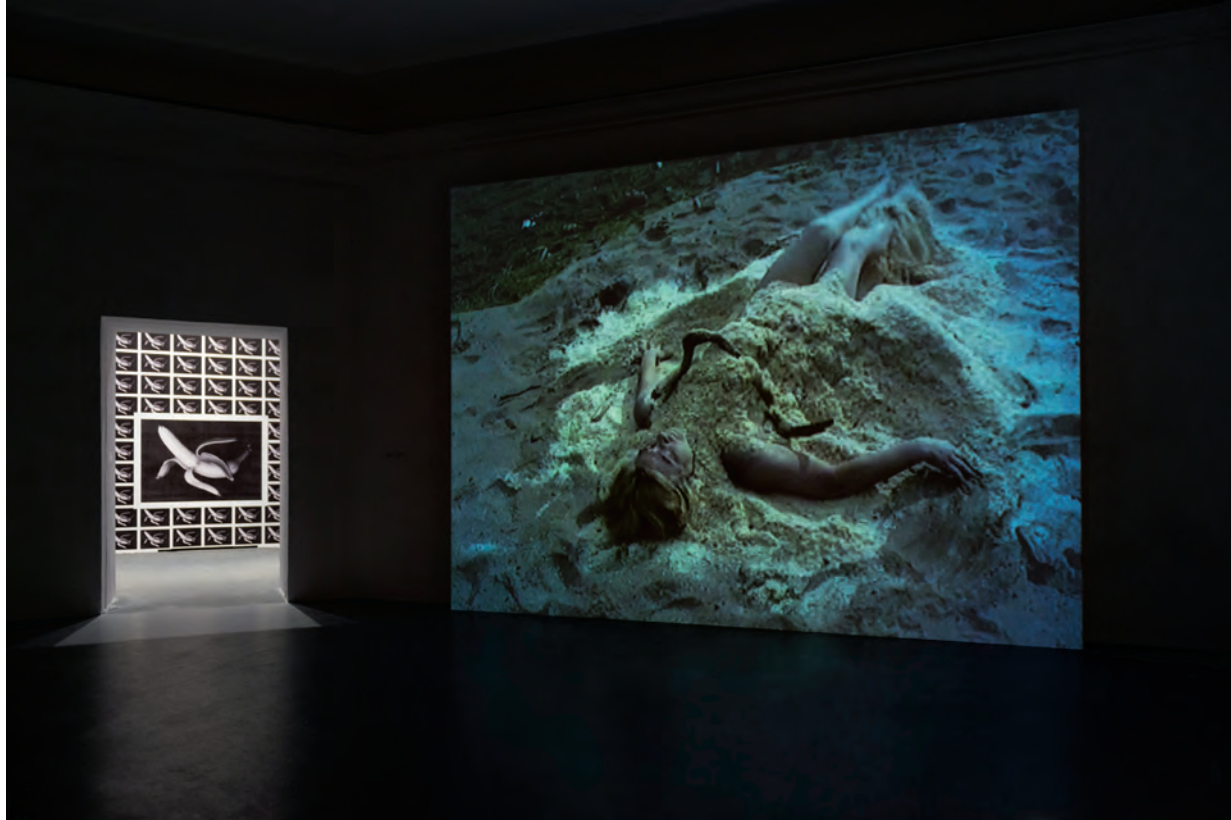
### Katarzyna Józefowicz

1. *Bez tytułu* (zwoje), 2004, technika własna, papier gazetowy, klej, wymiary zmienne, dzięki uprzejmości kolekcji La Gaia, Busca, Włochy, fot. Katarzyna Józefowicz

2. *Pokój*, 2006 – 2007, papier gazetowy, 270 cm x 24 m, 27 elementów o wymiarach 270 x ok. 80 (max. 100) cm, dzięki uprzejmości Muzeum Współczesnego Wrocław, fot. Sylwia Jakubowska

3. *Habitat*, 1992 – 1996, technika własna, papier, wymiary zmienne, dzięki uprzejmości Galerii Arsenał w Białymstoku, fot. Krzysztof Zieliński





**Natalia LL**

1. *Menego*, 1997, wideo performans;
  - Banan*, 2014, wydruk czarno-biały, instalacja
  2. *Banan*, 2014, wydruk czarno-biały, instalacja
  3. *Ptaki wolności – głowa podwójna*, 2002; Natalia LL, *Topologia ciała*, 1967/2014
  4. Widok wystawy
  5. *Sztuka konsumpcyjna*, 1972; fotografia analogowa, czarno-biała (20 fotografii)
  6. *Kruk (Kruk Odyna)*, 2009, fotografia barwna, druk pigmentowy, 300×300 cm (9 elementów 100×100 cm)
- Fot. 1–6 Bartosz Górka  
Dzięki uprzejmości Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski

BOŻENA KOWALSKA

## *Natalii saga o czasie i życiu*

**P**roblem czasu – kategorii rozważanej przez nauki ścisłe i filozofię – nie jest dla Natalii LL pierwszoplanowy, ale to on w istocie stanowi lejtmotyw jej całej twórczości. Nie wysublimował się i nie zsyntezował w psychogramy jak u Romana Opałki czy On Kawary, ale za pomocą środków całkowicie odmiennych, bo biologiczno-cieleśnych, zintegrowanych z kanwą życia, jest głównym wątkiem i motywem sztuki Natalii. Była tego, przynajmniej w pewnej mierze świadoma, skoro już w 1972 r., gdy powstawały jej serie „Sztuki konsumpcyjnej” pisała: *Sztuka realizuje się w każdym momencie rzeczywistości, każdy fakt, każda sekunda jest dla człowieka jedyna i nigdy*

*niewpowtarzalna* [1]. Wtedy jeszcze istota czasu – jego przemijalność – była dla niej tylko zauważalna, ale nie dramatyczna. Staje się taka po 2000 r., gdy autorka notuje: *Stwierdzenie: było – jest – będzie zamyka słowo „jest” w niewyobraźalnie krótkim momencie. To „jest” nadchodzi z tego, co będzie, by przejść do obszaru tego, co było. Ograniczenie ludzkiej egzystencji w tym jednokierunkowym procesie czasowym jest szczególnie dotkliwe i bolesne* [2].

Natalia wybrała ciało i codzienność ludzkiego bytowania jako temat swojej twórczości. *Zapisuję wydarzenia zwykłe i trywialne – pisała – jak jedzenie, sen, kopulację, odpoczynek itp.* [3]. Niemało artystów, już od czasów



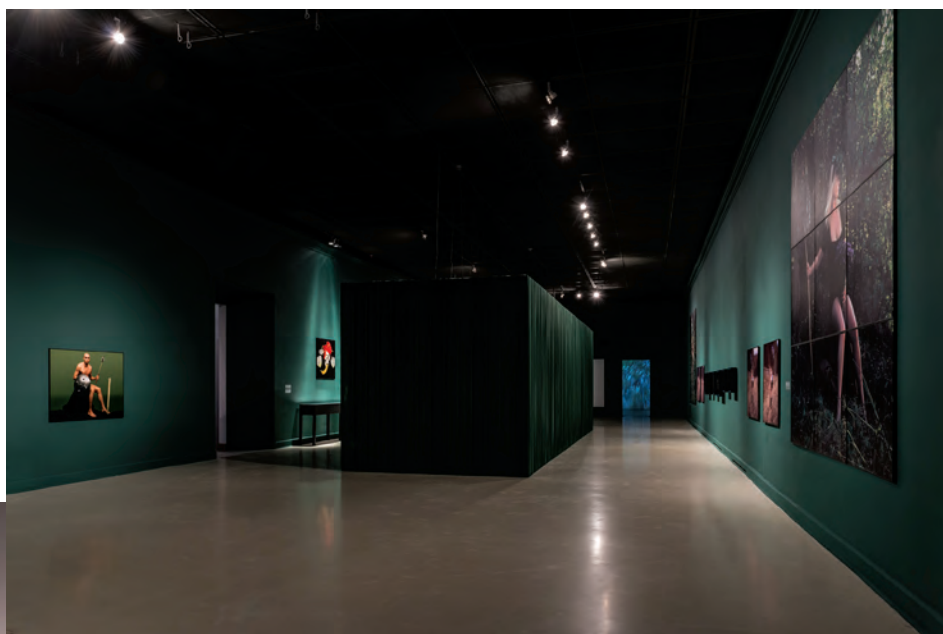
Duchampa i dadaistów, a szczególnie wielu w latach sześćdziesiątych ub. wieku głosiło utożsamianie sztuki z życiem i uprawiało taki rodzaj twórczości. Ale Natalia była i jest inna. Natalia jest odważna, bezkompromisowa, bezlitosna i bezwstydną. Prawdziwa w każdym calu. Taka była, gdy młoda i piękna, spełniona w miłości i seksie, manifestowała radość i powab tych uszczęśliwiających ekscytacji i doznań. Pokazywała je w pełnym wymiarze lub przez jednoznacznie czytelne aluzje i bezżenady. Z bezgrzeszną satysfakcją artystki-feministki obalała pięknem swoich wizji obrazowych, zwłaszcza w Polsce obowiązujące, pruderyjne tabu.

Tak wówczas, jak i potem, kiedy zjawiskowa, w białej szacie do ziemi, śniła w piramidzie swoje tajemne, profetyczne sny, operowała symbolicznie traktowanym ciałem jako obiektem eksperymentalnym. Od początku w swoich działaniach twórczych uważała element refleksji za ważny, a nawet niezbędny. *Doświadczenia rzeczywistości potrzebne są jedynie* – pisała w 1974 r. – *do formułowania morfologii znaków* [4] – i jakby uzupełniając: *Nie treść i wygląd formalny znaku jest ważny, a skutek, tj. znaczenie* [5]. Później, dojrzała od 20 lat, wyraziła tę myśl w sposób bardziej oczywisty: *Jeśli sztuka jest związana z umysłowością człowieka, właśnie mózg musi wynaleźć samomotywację (!), aby sztuka nie była pustą zabawą albo gumą do żucia dla oczu* [6].

Kiedy młoda, urodziwa i kusząca pokazywała siebie na fotografiach, często w wyzywających pozach, można się było zastanawiać, co będzie, gdy upływ czasu zacznie odbierać jej urodę. Ale przeciwnie, niż można było przypuszczać, Natalia nie zrezygnowała z autoportretowych ujęć, lecz właśnie wtedy dopiero własną twarz i własne ciało uczyniła w dwójnasób obiektem i jednocześnie znakiem swojej sztuki. Gdy ślady przemijania



3



4



5



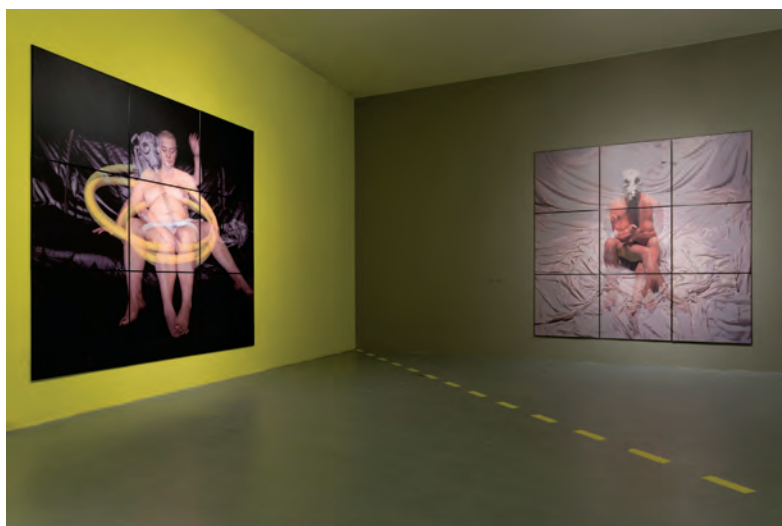
6

młodości zaczynały dawać o sobie znać, nastąpił przełom klimatu prac artystki z manifestacji radości życia w *pełną* – jak to określiła – *świadomość trwogi i eschatologicznego końca człowieka* [7]. Zaczęła tworzyć swoje portrety jako „Destrukty”, rozplywające się, spękane, jakby dotknięte rozpadem, albo w cyklach „Portrety metafizyczne” czy „Trwoga paniczna” – siekane kreskami gęstymi, przekreślającymi twarz zmienioną grymasem bólu lub śmierci. Jakby znęcała się i drwiła z brzydoty oszpecającej mimiki swoich rysów, wykrzywionych spazmem krzyku i cierpienia, a w instalacji *Sfera paniczna* swoje zdeformowane portrety na wiotkim płótnie narzucała na krzesła, co nie tylko wzmagało efekty odkształceń, ale jakby demonstrowało lekceważenie i brak poszanowania zarówno dla fotografowanego modela jak dla autorki fotografii. Był to ten fragment jej życia, kiedy Natalia poświęcała wiele czasu na lekturę Biblii i pism chrześcijańskich mistyków, jak św. Jan od Krzyża ze szczególną uwagą i atencją dla jego *Drogi na Górę Karmel* czy jak św. Teresa od Dzieciątka Jezus. W lekturach tych, jak pisze, *ze zgrozą odkrywałam niemal identyczność doznań mistycznych i erotycznych* [8]. Wedle filozofii obrazów Natalii ciało może być w jednakim stopniu narzędziem i wyrazem upojenia spazmem rozkoszy i szczęścia, co też cierpienia, bólu, poniżenia. Jedno i drugie stoi w niepokojącej bliskości. Dramat przemijania fizycznego łączy się z dramatem psychicznym Niewiadomego w zbliżającej się śmierci. Może więc w sztuce Natalii demonstrowane upokorzenie deformacją, okaleczeniem, destrukcją i szpetotą zawiera nie tylko bunt i żalobę po utracie piękna młodości, ale też znamiona pokuty i zadośćuczynienia? Tak czy inaczej, w sposobie myślenia Natalii i w jej sztuce lat osiemdziesiątych, na pograniczu jeszcze trwającej młodości i jej zagasania dokonana się istotna przemiana. Dlatego pisząc >





1



2



3

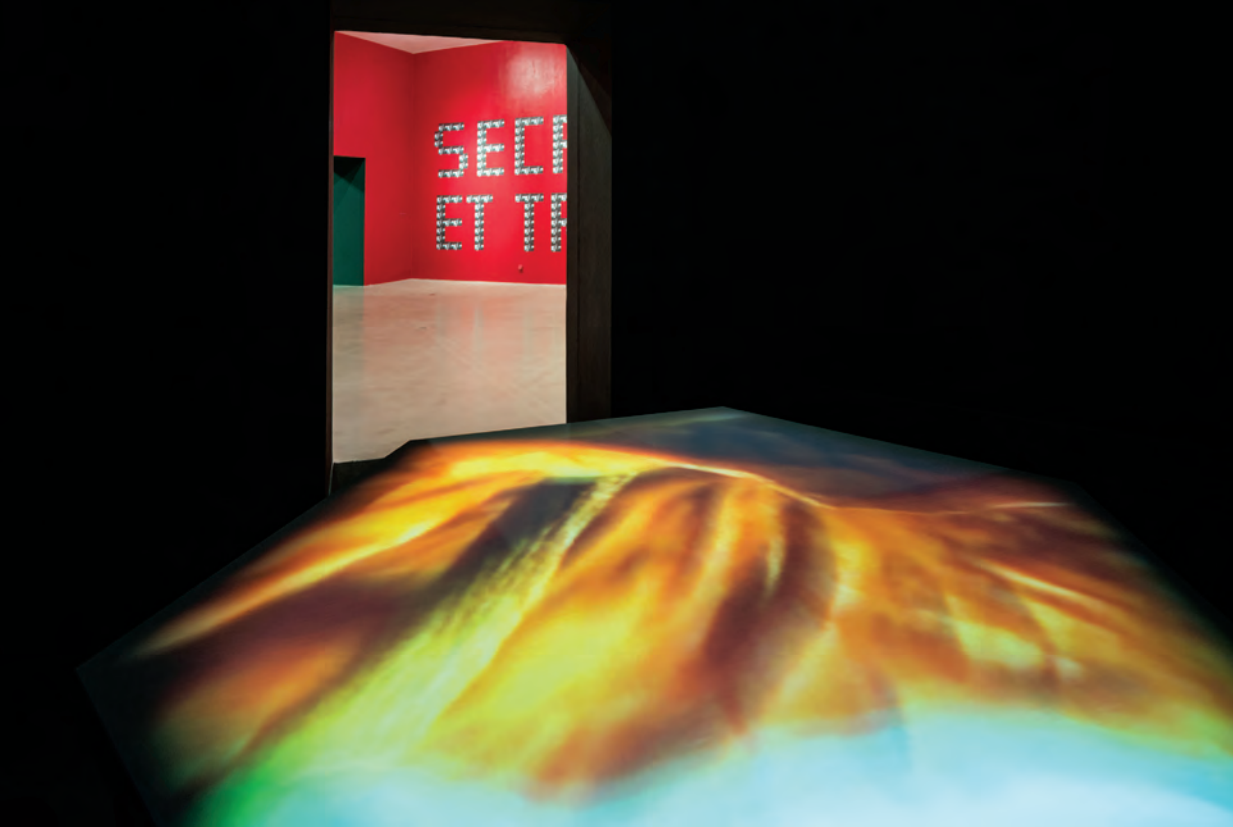
o fotografii zapyta: *Czy jest tylko obrazem widzialnego swiata czy tez staje sie ona rewelatorem przeżyć mistycznych?* [9]. Albo: *Tajemnica wcielenia pokazuje prawdziwą istotę ciała (...)* *W ulotnej materii artystycznej ciało staje się sferą, w której dotykamy tajemnicy istnienia* [10]. I konstatuje: *Przeżycie duchowe jest sublimacją przemyśleń i doświadczeń, które osadzone są w cielesności (...)* *przykładem są praktyki mistyków, w których cielesne cierpienia były drogą do rozwoju duchowego* [11].

Serie prac i instalacje pełne ekspresji lęku i samoudręczenia – „Sfery panicznej”, „Trwogi panicznej”, „Destruktów”, „Puszystej tragedii”, „Głów mistycznych”, „wizyjnych” i „metafizycznych” zamknęła Natalia ostatnimi dwiema, poruszającymi tragizmem kreacjami z maskami pośmiertnymi, już nie storturowanej, ale prawdziwej swojej twarzy: *Narodziny według ciała* i *Narodziny według ducha* (2000). Być może były one wyrazem odnalezienia przez autorkę równowagi dwóch tych czynników, co pozwala jej na pełny, a chwilami nawet ironiczny dystans wobec nieuchronnego procesu przemijania ku śmierci. *Mysząc i mówiąc o ciele* – powiada Natalia – *dotykamy największej tajemnicy istnienia: paradoksu bytu i ducha* [12].

Biała czaszka – symbol śmierci i modna w baroku przestroga: „memento mori” pojawiać się w pracach artystki zaczyna już prawie od początku lat dziewięćdziesiątych, jak przykładowo w instalacji *Rzeczy ostateczne* (1995), gdzie dominuje, wyniesiona na postumencie nad dywanową multiplikacją erotycznego znaku banana. Ta symboliczna czaszka staje się nieodstępnym niemal atrybutem w jej twórczości. Ale równocześnie przyjmuje Natalia rycerską symbolikę z mitologii skandynawsko-germańskiej. Trudno ocenić, czy przejęcie się nią pochodziło z lektur autorki, czy z upodobania do muzyki Wagnera i jego oper. Niezależnie od źródła pochodzenia jednoznaczna wymowa ma przywdzianie przez artystkę kostiumu Brunhildy – najpiękniejszej z 19-u Walkirii – wojowniczek walczących wspólnie z Odynem na polach bitew. Hieratyczne upozowanie siebie w pozycji czy to stojącej, czy siedzącej wraz z otoczeniem atrybutami, towarzyszącymi zarówno wizerunkom Natalii, jak Andrzeja Lachowicza jako Odyna, należą do nowego etapu jej twórczej działalności. Te wciąż powracające atrybuty – to tarcza, miecz, kijki bukowe, lichtarz ze świecą, trupa czaszka i kwiaty: teraz już częściej lilie niż anturium.

Nie atrybuty jednak, lecz ciało, jak od początku, tak nadal i do końca pozostaje w twórczości artystki wybranym medium; ale opresyjna, pełna





4

trwogi i podsyta mistycyzmem jego ekspresjonistyczna deformacja z lat osiemdziesiątych, w ciągu kolejnego dziesięciolecia powoli ustępuje miejsca odmiennej postawie autorki i nowej fazie jej twórczości. Z właściwą jej, niezłomną odwagą wkracza Natalia w ten okres nowej transformacji przedstawianego ciała i metamorfozę własnej psyche. Przez całe jednak lata dziewięćdziesiąte dwa te: dawny i nowy rodzaj nadawaniu kształtu artystycznego i wymowy stworzonego dzieła przeplatają się jeszcze, by dopiero po 2000 roku odmieniony sposób myślenia i działania twórczego zastąpił w pełni ów poprzedni.

To już w duchu tej nowej fazy napisze artystka: *Śmierć, która zdaje się być wyzwoleniem z trwogi i zgrozy teraźniejszości, owocuje nicością. I to jest chyba klucz do istoty eschatologii. Nicość jest bowiem fundamentem i zaczynem Nowego Życia* [13]. Albo gdzie indziej: *Sztuka jest jak miłość, tylko ona przetrwa, tylko ona ma znaczenie* [14]. Na tym, odmienionym etapie działalności Natalia znów jest bojowa i zwycięska, choć jej realizacje nie są wyzbyte podtekstu szyderstwa. Tym razem przedstawia ciała dotknięte naturalnymi odkształceniami, zdeklasowane zbliżającą się lub już obecną starością. Nie do zapomnienia jest bezsilnie pochylona postać Odyna z „Transfiguracji II” i jego twarz z wyrazem nieuleczalnego zmęczenia, goryczy bezradności, poczucia bezpowrotnej utraty, klęski i beznadziei.

Z taką samą zuchwałą odwagą bezwstydu, z jaką w siedemdziesiątych latach manifestowała Natalia upojne piękno młodości z należnym jej szczęściem doznań i przeżyć seksualnych – dziś demonstruje brzydotę i dramat starzenia się. Fotografuje siebie rejestrując w ujawnianej nagości zmiany, jakie przynosi wiek. Ale ani w *Erotyzmie trwogi*, *Transfiguracji Odyna* czy w *Ptakach wolności* nie uwidacznia swojej twarzy. Zastępują ją wieńce z białych anturium lub maski przeciwgazowe z ich wieloznacznie aluzyjnymi, choć dekoracyjnie żółtymi rurami. Natalia ubolewa nad tym, co nieuchronnie przynosi czas, notowany poprzez przemiany starzejącego się ciała. Wyostrza ten kontrast rzekomo optymistyczną *Transfiguracją Odyna*, który mocarny jako król bogów Walhalli, może przekształcać się także odwrotnie, przywracając starczej postaci kształt i siły młodości. Spotykamy tu ten sam moment sarkazmu, co w poetyckim

*Chichocie Odyna* z otyłym ciałem, spoczywającym na białym foteliku wśród zieleni, otaczanym co chwila nadlatującym rojem różowo uskrzydłych młodych Natalii.

Imponująca jest odwaga artystki w demonstrowaniu tego, co czysto osobiste, intymne i piękne albo równie osobiste, ale nieestetyczne, a nawet odrażające, więc z lekkim, wstydliwie ukrywane. U kogoś innego byłaby to może nawet trywialność i bliskość pornografii, a przede wszystkim ekshibicjonizm. Ale nie u Natalii. U niej wszystko zamienia się w sztukę. Może to na tym właśnie polega twórczość wysokiej rangi, że każdy jej obiekt nabiera cech i wartości uniwersalnych i że urzeka magicznym klimatem, niespotykanym nigdzie indziej, przykuwającym myśl i nie dającym się zapomnieć.

To, że Natalia wybrała ciało jako medium swojej sztuki, jest dość symptomatyczne dla epoki, w której przyszło jej żyć i tworzyć, ale że potraktowała cielesność jako miernik czasu stanowi niezwykłą osobliwość. To zaś, co temu zjawisku nadała niepowtarzalnego i zdawać by się mogło niewyraźnego, czyni ją wielką artystką. ■

#### Przypisy

- 1 Natalia LL, *Texty*. Galeria Bielska BWA, Bielsko-Biała 2004, s. 13.
- 2 Tamże, s. 226.
- 3 Tamże, s. 13.
- 4 Tamże, s. 19.
- 5 Tamże, s. 13.
- 6 Tamże, s. 120-121.
- 7 Tamże, s. 122.
- 8 Tamże, s. 244.
- 9 Tamże, s. 190.
- 10 Tamże, s. 215.
- 11 Tamże, s. 214.
- 12 Tamże.
- 13 Tamże, s. 199.
- 14 Tamże, s. 197.

#### Natalia LL

1. Widok wystawy
  2. *Erotyzm trwogi*, 2006, fotografia barwna, 300×300 cm (9 elementów 100×100 cm); Natalia LL, *Ptaki wolności – zjawą podwójna*, 2001, fotografia barwna, 300×300 cm (9 elementów 100×100 cm)
  3. *Tęcza-Europa*, 2007; dwie fotografie barwne (dyptyk) c-print, na płycie dibond, 120×120 cm, edycja: 1/1
  4. *Ruchliwy kwiat*, 1994, wideo
  5. *Transfiguracja Odyna II*, 2009, tryptyk fotograficzny, 100 x 133 cm, dzięki uprzejmości Artystki
- Fot. 1-4 Bartosz Górka  
Dzięki uprzejmości Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski

63

**Zapisuj  
wydarzenia  
zwykłe i trywialne  
jak jedzenie,  
sen, kopulację,  
odpoczynek itp.**



5





1



2

LENA WICHERKIEWICZ

# Skórność

Magda Moskwa. Nomana

ms2, Łódź  
6 marca – 17 maja 2015  
Kuratorka: Maria  
Morzuch

„Magda Moskwa. Nomana” – retrospektywna wystawa w ms2 w Łodzi, przygotowana przez Marię Morzuch, podsumowywała ponad dwudziestoletnią drogę twórczą artystki. W tym wypadku udało się jednak uniknąć retrospektywnego patosu – wystawa powściągliwa, skupiona, minimalistyczna, niemal sterylna, miękko oświetlona, o głęboko przemyślanym wyborze i układzie prac – oddająca charakter i ducha sztuki Magdy. Chronologia prezentacji – nieco złamana: układ następstwa czasowego przenika się ze znaczeniowym, tym wyraźniej jednak czytelny jest kierunek artystycznej myśli, wynikanie form i znaczeń, konsekwencja w materializowaniu idei. Nie do pominięcia jest też „ekspozycyjna pętla”, w której pierwsze prace dotyczą ostatnich, wskazując na wzajemną ideową bliskość i dopełnienie. Ekspresyjne, malarskie sceny i portrety tuż obok „cielesnych rzeźb” – szeroka perspektywa przy „wielkim zbliżeniu”, płaszczyzna w bliskości z przestrzennością; różne, choć dopowiadające siebie, formy cielesnej, pulsującej obecności. Pracom malarskim i ostatnim, reliefowym, towarzyszą realizacje z obszaru ubioru, specyficznie ujmowanej „tkaniny artystycznej”. Podobnie w sferze techniki, w sposobie malowania: emocjonalny gest i drobiazgowość, skupione cyzelowanie współistnieją ze sobą na równych prawach, uzupełniając obszary swoich oddziaływań. Takie łączące ujęcie tym wyraziściej rysuje ważne dla sztuki Magdy relacje: skóry i ubrania, ornamentu i rany, spojrzenia i dotyku, płaszczyzny i rozerwania, ekscytującej fascynacji ciałem i obawy przed zbytnim zbliżeniem się do niego.

#### Magda Moskwa

1. *Bez tytułu*, 2001
2. *Portret ojca*, 2003
3. *Bez tytułu*, nr 53, 2009

Magda Moskwa ukończyła Państwową Wyższą Szkołę Sztuk Plastycznych (obecnie Akademia Sztuk Pięknych) w Łodzi w 1996 roku, uzyskując dyplom w dziedzinie malarstwa i tkaniny drukowanej. Te dwa obszary będą się w jej twórczości przenikać, prowadząc do wzajemnych inspiracji. To zapewne w związku z doświadczeniem tkaniny, z pracą nad obiektem/ubiozem pojawiała się tendencja do przestrzennego traktowania obrazu malarskiego. W końcu lat 90. i na początku kolejnej dekady Magda Moskwa uczestniczyła w ważnych wystawach, zarówno środowiska łódzkiego, jak i ogólnopolskiego: w 1998 roku w projekcie „Kobiety i mężczyźni” w Galerii Manhattan w Łodzi (wspólnie z Tatianą Czekalską, Sławomirem Kubalą i Piotrem Płonką), w 2000 roku w wystawie „Najgroźniejsze pędzle”, rok później była „Kobieta o kobiecie” w galerii BWA w Bielsku-Białej. W 2004 roku odbyła się pierwsza indywidualna wystawa artystki w galerii Opus w Łodzi, którą zatytułowała „Nomana I”, odtąd jej indywidualne pokazy będą tak nazywane. W 2013 roku miała miejsce jedna z jej najważniejszych do tej pory indywidualnych prezentacji artystki – „Cieleśność obrazu” w Wozowni w Toruniu, przygotowana przez Martę Smolińską. Kolejny rok przyniósł udział w istotnych zbiorowych projektach: „Co widać. Polska sztuka dzisiaj” w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie oraz w międzynarodowym „Corpusie” w Zachęcie.

Artystyczna droga Magdy Moskwy jest konsekwentna, lecz w dużej mierze realizowana intuicyjnie. Początki – lata 90. – ekspresyjne obrazy przedstawiające enigmatyczne, bolesne >









i mroczne sytuacje, „opowiadające” przedstawienia-wota z historiami o trudnych relacjach, z napisami, z często pojawiającą się postacią anioła, jak w *Białej sukience*). Ten obraz jest szczególnie ważny, bo w nim pojawiło się określenie „nomana”, które odtąd stanie się artystycznym imieniem artystki, a także – bohaterką jej obrazów. Potem, z nadejściem lat dwutysięcznych, przychodzi zmiana: więcej urody i bujności, psychologiczna wiwerek kobiecych wizerunków, przedstawienia lewitujących, uśpionych postaci, potencjalnych portretów (nie są to obrazy realnie istniejących osób) i towarzyszące im często roślinne tła, jako swoisty „komentarz”. Do niedawna twórczość artystki identyfikowana była z właśnie z tymi ekspresyjnymi obrazami, pod względem formalnym nawiązującymi do sztuki dawnej, szczególnie północnej Europy oraz religijnej – obrazów wotywnych i relikwiarzy. Z czasem portretowe ujęcia zaczynają ustępować haptycznie, cieleśnie kształtowanej płaszczyźnie; postać ludzka, fragmentaryczna, lecz wciąż obecna, staje się zaledwie jednym z elementów przedstawienia obok „cielesnych” emblematów, „relikwiarzowych” detali: paznokci, przestrzennie przedstawionych zwojów jelit, krągłości nerek, wątroby. Ciało staje się fragmentaryczne, drobiazgowo, metaforyczne. Równocześnie obserwujemy coraz większą haptyczność, dotykalność, „rzeźbiarskość” płaszczyzny obrazów. Tej malarskiej „skórce” poświęcana jest coraz większa uwaga, staje się ona umożliwiającą obustronny przepływ membraną, czułym ekranem, na którym wyświetla się to, co wewnętrzne. Stąd już tylko krok do obrazów-reliefów, a w zasadzie – pełnoplastycznych obiektów rzeźbiarskich, ostatnich prac, które powstają od 2011 roku. To niemalże odtworzone werystyczne fragmenty ciała, znika metaforyczna aura. Lecz, podobnie jak w przypadku portretów, także tutaj iluzyjność nie wiąże się

### Magda Moskwa

1. Ogólny widok ekspozycji
2. *Bez tytułu*, nr 81, 2014
3. *Bez tytułu*, 2003

z wiernym odtworzeniem konkretnego fragmentu rzeczywistości, żywej tkanki ciała. To „prawdziwa fantazja”, „prawdopodobna cielesność” przedstawiona niezwykle wiernie, ludzko naturalistycznie. Równoległe z malarstwem Magda Moskwa prowadzi prace nad emocjonalno-psychicznym wyrazem ubrania, co stanowi ważną przestrzeń jej twórczej refleksji. To zapewne ze strony artystycznego ubioru/obiektu, indywidualnego stroju wyrażającego stany psychiczne, indywidualność ciała, jego jednostkowy kształt, blokady, emocje przyszło zainteresowanie haptycznością i przestrzennością w malarstwie. Doprowadzona do granic iluzja realności, trójwymiarowość i taktynność formy ostatnich prac, konkret, namacalna faktyczność obiektu oraz metaforyczne znaczenia i silny rezonans emocjonalny – to wszystko jawi się jako spójne, głębokie doświadczenie. Jest wyrazem ukształtowanego, sugestywnego malarsko-rzeźbiarskiego języka, który wyraża, przekazuje doświadczenie egzystencji.

\*\*\*

Sztuka Magdy Moskwy ma transgresyjny charakter, jest sztuką przekroczenia. Jest rozwarciem, rozerwaniem, zdecydowanym i nieznającym kompromisów dążeniem, by ujawnić to, co ukryte pod powierzchnią rzeczy. Pod powierzchnią skóry. W ciele. Nieznane, nieoswojone, wypierane wydobyte zostaje na powierzchnię – nigdy nieujawnione tajemnice ciała, skrzętnie chowane i przemilczane. W kontekście cielesności przedstawia jej sztukę także obecna retrospektywna wystawa. Sama artystka dystansuje się jednak od prostych interpretacji. Zawsze przekonana, że przedstawia to, co duchowe za pomocą tego, co materialne. Ujawnia, poprzez wygląd ciała, potencjalny dodajmy, treści wewnętrzne – psychiczne, duchowe, odzwierciedla,

jak lustro, nasze głębokie „ja”. Jej sztukę porównać można do stopniowego oswojanie z ciałem: od pełnopostaciowych przedstawień i portretów, po fragmenty, poprzez ubrania po gorsety, aż do „wielkiego zbliżenia” cielesnych preparatów i zagłądanie przez otwory/rany do wnętrza. Cierpliwe, niestrudzone eksploracje zakamarków i skórnych pejzaży. To wszystko dzieje się w skupieniu, w malarskim cyzelowaniu, w cichym rytuale. Jednak to jedna część prawdy, bowiem o ciele niemożliwe jest mówić jedynie medytacyjnym językiem. W sztuce Magdy Moskwy wyraźnie obecny jest także element ekstatyczny, szczególnie rodzaj drżenia, niepokoju, gwałtowności. Ten aspekt „wewnętrznej sprzeczności” ujawnia się również w poprzez formę: gładkości i aksamitności malarskiej skóry obrazu ostatnich prac przeciwstawione jest pulsujące, otwarte wnętrze, podobnie wcześniej, w pierwszych obrazach, gdy gwałtowności emocji towarzyszyła cienka, delikatna tkanka malarska.





Fascynujące piękno i obcość ciała. To, co przeraża i hipnotyzuje: połączenie przerażenia i fascynacji; drżenie, niepokój i sensualnie odczuwane piękno i doskonałość. Realizacje Magdy to obrazy – pułapki: chwytają nas, by zatrzymać. Ich nieodparcie magiczny urok, wspierają malarskie zabiegi i „zaklęcia” oraz teurgiczne przedmioty – kępkę włosów, sztuczne paznokcie, klejnoty, zadrapania i rany. Wszystko to, mające posmak „malarskiej magii”, służy wzmocnieniu działania jej malarstwa. Wydaje się, że Magda Moskwa, intuicyjnie, choć głęboko świadomie, wykorzystwała zarówno dostępne środki malarskiego warsztatu, doprowadzając do wirtuozerii technikę, jak i niektóre, znane z historii sztuki metody intensyfikacji oddziaływania wizerunków, które opisał w swojej pracy *Potęga wizerunków* David Freedberg. Moc jej obrazów i obiektów malarskich ma swoje źródło przede wszystkim w iluzyjności przedstawień, w ich skrajnym naturalizmie, który pozwala na emocjonalną i odwołującą się do cielesnych reakcji identyfikację z przedstawionym i nawiązanie empatii. Ponadto konsekracyjna, niemal religijna aura jej obrazów, czytelna poprzez odwołania do dawnej sztuki religijnej, to kolejny węzeł ich psychologicznej siły oddziaływania. Do tego dochodzi specyficzna, wspomniana powyżej „malarska magia” – naznaczona energią materia, malarskie intencje złożone w obrazie oraz moc intensywnej, skupionej pracy nad powstaniem obrazu. Wizerunek jest więc w koncepcji sztuki Magdy szczególną koncentracją cielesności, materii, odniesień, duchowości i energii. Jest schronieniem, malarską pułapką treści niematerialnych, „połączeniem ciała i ducha”, zresztą tak samo określa dla swojej sztuki cielesność. Ciało to nie tylko materia – to także ożywiająca ją energia, emocje, duchowość.

W perspektywie tak rozumianej cielesności, ważny aspekt sztuki Magdy Moskwy stanowi motyw-trop skóry, ujawniający się w jej pracach na różne sposoby. Skóra: pancerz i membrana. Gorset i osłona. Koperta naszego ciała/życia. Czująca pułapka/ Schronienie. Skóra, jej metafory – koloryt, powierzchnia obrazu oraz bezpośrednie, iluzyjne odtworzenia jest ekranem, miejscem szczególnych epifanii: ujawnienia wewnętrznego – życia psychicznego, duchowego. Skórny motyw zaznacza się z początku w przenośni – poprzez szczególne, dominujące koloryty obrazów – cielisty, skórny, lekko szarawy, spłowiały, „karnacyjny”. Następnie – bardziej dosłownie, „przylegając do ciała”: poprzez tworzenie okryć, ubrań, gorsetów, skórnych metonimii, specyficznych „odcisków skóry” i „drugich skór”, a w domenie malarstwa – jako akcentowanie malarskiego podłoża: użycie deski pokrytej zaprawą kredową, pozwalającej kształtować skórną materię, iluzyjnie odtwarzać naturę naszej zewnętrznej powłoki, uczynić z niej „unerwione płótno”, czujące, wyrażające medium. Odniesienie do skóry wiąże się także z przywołaniem zmysłu dotyku, z wzrastającą haptycznością sztuki Magdy. Obserwując jej twórczość na przestrzeni lat, zauważyć można coraz większe zainteresowanie dotyknością, koncentrację na jakościach taktylnych: powierzchnia obrazów staje się coraz bardziej plastyczna, aż do ukształtowania trójwymiarowych form rzeźbiarskich, jakimi są jej ostatnie realizacje. Równolegle Magda Moskwa pogłębia swoje poszukiwania w obszarze ubioru, interpretując go już nie jako specyficzną „dekorację” ciała, ale jako jego odcisk, obrys zawierający nasze doznania, domena cielesnej pamięci, odbicie życia psychicznego i emocji. Jej „ubrania” to „mentalne kombinezony”, „skorupy”, „pancerze”, „kokony”, jednocześnie chroniące przed zewnętrżnością, dając poczucie bezpiecznego zamknięcia, jak i zastygające na ciele niczym introwertyczne maski uniemożliwiające głęboki, spontaniczny kontakt. Ubranie jest dla Magdy Moskwy „zastępnikiem” skóry; przylegając do niej i rysując jej kształt kopertą. Pierwsze ubranie, które wykonała, powstało z wywinętego na drugą stronę starego płaszcza, co było jak akt wejścia pod skórę, akt przenicowania, przekroczenia, ujawnienia. Podobny gest zastosowała później wobec malarstwa – nakładając powierzchnię otworami, by ukazać, co jest pod spodem. Co kryje skóra... Myślę, że aspekt twórczości Magdy związany z projektowaniem ubrań, zwykle traktowany marginalnie w interpretacjach jej sztuki, pełni w niej istotną rolę, naturalnie przenikając się z malarstwem.

W skórnej refleksji nie chodzi jednak jedynie o iluzyjne jej przedstawienie w obszarze malarstwa czy metaforyczne w ubiorze, jedynie o pracę nad powierzchnią, liczy się dotknięcie głębiej. Najważniejsze jest to, jak poprzez skórę ujawnia się. Liczy się jej wrażliwość i receptywność, rysowanie emocji, przeżyć, wewnętrzności. Przez powłokę obrazu, pancerz gorsetu mamy dotknąć, zobaczyć i uwierzyć tętniącej, wewnętrznej intencji.



3

Interesującą perspektywą interpretacyjną dla skórnej refleksji sztuki Magdy Moskwy może być uwzględnienie psychologicznego aspektu skóry. Taki pogląd, obejmujący rysowanie poprzez skórę własnego psychicznego „ja”, kształtowanie indywidualności, wyrażanie siebie – został sformułowany przez francuskiego psychoanalityka Didiera Anzieu w koncepcji *Le Moi-peau* („ja skóra”, „skórnego ja”, „skórnego ego”) w 1974 roku. Według tego autora nasza skórną powłoką jest metaforą psychicznego okrycia, jest kopertą/powłoką psychiczną, która pod względem fenomenologicznym pełni trzy podstawowe funkcje: zawiera, pomieszcza, następnie – ochrania oraz umożliwia komunikację i reprezentację. Poziomom skórnemu okryciu w planie fizycznym i fizjologicznym, a także rozwojowym (skórne ego rozwija się od naszych narodzin) odpowiadają odpowiednie warstwy w psychice, a między fizjologicznym organicznym i psychicznym następuje nieustanna, obustronna wymiana. Skóra jest więc lustrem naszego życia psychicznego, a to, co dzieje się na skórze komunikowane jest psychice, naszej wewnętrzności. Sądzę, że Magdzie Moskwie o podobną zależność chodzi – o komunikowanie wewnętrzności poprzez materialną, malarską „skórę”. Być może nawet o pójście o krok dalej – zniesienie granicy między tym, co fizyczne, a tym, co duchowe, a przynajmniej – o sugerowanie takiej możliwości. W intensywnym, niemalże ekstazy, miłosnym dążeniu do poznania natury obrazu, utożsamienie takie rysuje się jako realne, dotykalne... ■





**Iwona Demko**

1. Wernisaż wystawy „Anioly.net” Iwony Demko w Galerii Sztuki w Legnicy, marzec 2015, fot. Anna Pietrakowska
2. Para na pieska, 2015, instalacja, 150 cm
3. Para 69, 2015, instalacja, 190 cm
4. Element ekspozycji – prezenty wykonane przez prostytutki dla uczestników wernisażu, 2015, fot. Anna Pietrakowska

JUSTYNA TEODORCZYK

## *Anioly.net* – pomiędzy słowami, pomiędzy barwami, pomiędzy udami

**W**ystawa „anioly.net” [ 1 ], którą Iwona Demko zaprezentowała w marcu br. w legnickiej galerii sztuki, to złożony projekt artystyczny poświęcony prostytutce i zarazem odważny eksperyment społeczny. Ekspozycja była częścią szerszego przedsięwzięcia badawczego i stanowiła swego rodzaju wykładnię stanu badań nad tym zjawiskiem, prowadzonych przez artystkę w ramach postępowania habilitacyjnego na Wydziale Rzeźby krakowskiej ASP.

Iwona Demko od lat inspiracji szuka w przestrzeni społecznej konstytuującej się na styku świat kobiecego i męskiego, nie stroniąc od tematów trudnych, uwierających i stawiających widza w opresji. Autorka prądu propagującego nieskrępowaną kobiecość, wolność społeczną, artystyczną oraz seksualną kobiet, po okresie afirmacji pozytywnego waginatyizmu i szeregu poświęconych tej tematyce projektów artystycznych (jak np. *Kaplica Waginy, Procesja Wilgotnej Pani*) zabrnęła w ciemny zaułek, który sama określa jako *ciemną stronę mocy waginy*. W najnowszym, choć nie pierwszym projekcie

dotyczącym prostytutki, artystkę interesowały odczucia, emocje, tożsamość, świadomość kobiet, których to zjawisko dotyka, a także mechanizmy kulturowe, które je konstytuują. Demko nie ocenia, ale próbuje zrozumieć, nie wybiela, ale stara się wczuć, nie oskarża, ale demaskuje. Dla niej prostytutka to kolejny pretekst, by krzyczeć o nierówności w traktowaniu płci. Ale nie tylko mężczyźni oskarżają i nie tylko do nich się zwraca. Stygmatyzacja prostytutek jest w dużej mierze udziałem kobiet, które powinny wg autorki być empatyczne, wyrozumiałe i odczuwać emocjonalną i intuicyjną więź. Tymczasem męski świat osadził kobiety w takich rolach, które z góry zakładają konflikt. *Prostytucja dotyczy każdej jednej kobiety (...)* – pisze Demko w katalogu – *jest to bowiem wynikiem podziału na kobiety porządne i rozpustne. Jest metodą, która ma na celu sterowanie kobiecą seksualnością. Dopóki będzie istniał ten podział, według którego jest nadawana wartość kobiety, nie można mówić o wolnej seksualności kobiecej [a jedynie o] seksualności kobiet w kategoriach zniewolenia [ 2 ].*



1 Wystawa Iwony Demko prezentowana była w legnickiej Galerii Sztuki w dn. 6.03-5.04.2015.

2 Tekst autorski [w:] *Anioly*, katalog towarzyszący wystawie Anioly.net, Kraków 2015.





Legnicka ekspozycja składała się z kilku założeń i dwóch biegunów, symbolizowanych innymi barwami. Wystawa oraz towarzyszący jej katalog zostały symbolicznie podzielone na część różową i czarną. Te kolory imitowały odrębne przestrzenie znaczeń i przeciwstawne perspektywy opisywanego zjawiska prostytucji. Różowa odsłona ukazywać miała lukrowany, sztuczny, nieprawdziwy wizerunek prostytucji kreowany na potrzeby potencjalnych odbiorców tego typu usług i branży, całkowicie podporządkowujący kobiety jako narzędzia komercyjnego obrotu. Część czarna natomiast pokazywała autentyczne oblicze prostytucji, społecznie nieakceptowanej, często pokątnej i przypadkowej, a prawie zawsze niebezpiecznej, pełnej przemocy i uprzedmiotowienia, zwykle kończącej się niezmywalnym i traumatycznym piętnem w świadomości ofiar tego bezprawnego procederu.

W galerii sztuki rzeźbiarka zainstalowała cztery fantomy – różowe uszyte „rzeźby” naturalnej wielkości przedstawiające pozycje najczęściej zamawiane przez klientów. Dwie z par zajmowały materace na środku sali, trzecia spoczywała na podłodze, a ostatnia – oparta o ścianę. Nad każdą z ich unosiła się dwustronna, różowo-czarna narzuta z wyszytymi frazami, podwieszona w ten sposób, by oglądający mogli samodzielnie przeczytać oba napisy. Te po stronie erotycznego różu wyrażały to, co chcą słyszeć i słyszą klienci prostytutek, te po stronie czarnej – realistyczne i nigdy niewypowiedzane na głos myśli oddających się za pieniądze kobiet.

Dysonans widza, spowodowany odbiorem dwóch sprzecznych komunikatów potęguje układ katalogu wystawy. Podzielony na różowo-czarne rozkładówki prezentuje kompletnie przeciwstawne oblicza

prostytucji. Strony różowe zapełniają erotyczne anonsy z branżowych stron internetowych ilustrowane zdjęciami zwykłych kobiet, które w odpowiedzi na apel artystki samodzielnie wykonały i udostępniły swe stylizowane na „prostytucyjne” autoportrety. Strony czarne przytaczają z kolei prawdziwe i dramatyczne zwierzenia parających się nierządem dziewczyn, kobiet, które odważyły się podzielić w Internecie trudną prawdą o sobie. Ta część publikacji (w przeciwieństwie do pierwszej, epatującej perwersją, kiczem, niestosownością) poraża nagromadzeniem poczucia winy, zagubienia, lęku, upokorzenia i przemocy, które wyznaczają mentalny horyzont i świadomość prostitutek.

Wystawa, która miała premierę w Legnicy, miała być wg konceptu autorki efektem jej współpracy z prostytutkami, nie-prostytutkami oraz z mężczyznami. Pierwsza grupa miała wprowadzić ją w arkany nieznaną dla niej rzeczywistości, odsłonić przed nią niezafalszowany obraz tego, co czują, sądzą i myślą kobiety, które decydują się na ten ryzykowny krok. Jedynie, co Iwona Demko założyła na tym etapie, to całkowita otwartość i nastawienie na interakcyjny oraz procesualny charakter tej relacji. Jej efektem była np. wydzielona część ekspozycji, gdzie eksponatami były wyprodukowane przez prostytutki prezenty dla publiczności, rozdane na koniec wernisażu. Druga grupa to kobiety, które nie mając incydentów prostytucji w życiu miały dokonać symbolicznego pojednania, solidaryzacji poprzez utożsamienie się z kobietami zdegradowanymi społecznie poprzez wykonanie sobie zdjęcia ukazującego je w roli tych drugich. Grupa trzecia to mężczyźni, którzy nagrali dla celów ekspozycji własne filmy imitujące stosunek seksualny widziany z perspektywy usługodawczynie.

Sądzę, że Iwona Demko należy pogratulować tego pomysłu, pomimo trudnego tematu, karkołomnego zamierzenia i różnorodnych komentarzy, jakie wywołała legnicka instalacja. Ukazała bowiem to złożone zagadnienie bardzo szeroko, problematycznie, z właściwą sobie wnikliwością, wrażliwością i bogactwem przesłań wypowiedzianych między słowami. Słowa natomiast to bardzo ważny element tego projektu, zarówno te, które autorka wypowiedziała podczas wernisażu, w trakcie wieńczącego go spotkania autorskiego, czy te, które spisała na kilkudziesięciu stronach i zawarła w katalogu. Dzięki nim emocjonalny i impresyjny wydzźwięk sztuki dopełniony został pierwiastkiem antropologicznym i pogłębiony refleksją naukową, kulturową, dzięki czemu wystawa nie tylko opowiada parę historii, ale konstruuje psychospołeczny krajobraz zjawiska prostytucji. ■





# Lekcja formy Doktora Brody (spolszczone wersje arcydzieł światowej sztuki)

**D**oktor Tomasz Broda jest adiunktem w Katedrze Projektowania Graficznego wrocławskiej Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta. W pracowni dyplomującej uczy studentów, jak pokonać drogę od uważnej analizy do celnej syntezy; uczy więc głęboko świadomej percepcji, błyskotliwego skrótu myślowego, zachęca do dążenia w kierunku jak najtrafniejszego efektu wizualnego, nie zapominając o ważnej dla odbiorców gotowych projektów ingrediencji – humorze. W procesie dydaktycznym jest niewątpliwie przekonujący, bowiem sam podąża wedle tych wytycznych we własnej twórczości artystycznej.

Najnowszym dowodem stosowania tych „dobrych praktyk” jest wystawa prac Brody w Muzeum Współczesnym Wrocławia krotocwilnie zatytułowana „Od Rubęsa do Pikasa czyli zrób sobie arcydzieło” (kurator: Anna Borowiec). To kolejna odsłona autorskiego poradnika, którym Tomasz Broda zachęca nas do obudzenia w sobie twórcy, nie piętnując, a wręcz zalecając wzorowanie się na najlepszych, ba!, arcymistrzach po prostu. Te kilkanaście trójwymiarowych karykatur spodobać się może wszystkim. Znawcy sztuki będą prawdopodobnie chichotać, rozpoznając dominujące na wystawie ilościowo portrety (wśród nich *Dama w błękicie* Thomasa Gainsborough, *Henryk VIII* Hansa Holbeina Młodsze, *Papież Innocenty X* Diego Velázquez czy *Marilyn Monroe* Andy’ego Warhola) i autoportrety (Fridy Kahlo, Pabla

Picassa, Vincenta van Gogha); mniej wyrobieni merytorycznie i tak będą mieli satysfakcję, bo większość pierwowzorów jest już na dobre zakorzeniona w powszechnie rozpoznawalnej ikonosferze kultury (jak choćby portret Dziennikarki Sylvii von Harden – bardziej znany przeciętnemu odbiorcy niż nazwisko jego autora Ottona Dix’a, czy portret Kondotiera Federica da Montefeltro – wizerunek niemal emblematyczny dla epoki renesansu, a pochodzący z dyptyku namalowanego przez Piera della Francesca). Dla początkujących koneserów to propozycja fantastycznej zabawy w błyskawiczne skojarzenia i rozpoznawanie stylów sparodiowanych przez Brodę artystów (Amadeo Modigliani, Pablo Picasso, Frida Kahlo), a dzieci będą się przekrzykiwać i radośnie parskać śmiechem, wytykając z łatwością dostrzeżone w pracach wrocławskiego artysty:

nosy z gąbki lub nienadmuchanych balonów, oczy z zakrętek do słoików czy agrafek z guzikowymi tęczęwkami, ręce z grabek do piasku lub plastikowych widelców, włosy z kabli telefonicznych, głowy z pojemników po detergentach, kołnierze z tekturowych talerzyków i cały bogaty arsenał artykułów pierwszej potrzeby i codziennego użytku.

Tomasz Broda od czasu studiów (dyplom w 1992 r.) uprawia rozmaite pola twórczości, wykorzystując rysunek satyryczny, ilustrację książkową i prasową czy plakat, czasem tylko wypowiadając się w ulubionej dużej skali (przemierzająca miasto szata graficzna wrocławskiego tramwaju, a ostatnio – w 2014 r. – mural dla Księgarni Hiszpańskiej do zobaczenia w zaułku między pl. Solnym a ul. Szajnochów we Wrocławiu). Przyglądając się jego dorobkowi z ponad 20-letniej działalności, łatwo zauważyć, że to właśnie forma jest punktem wyjścia, ale też celem artysty. Tropienie właściwości obiektów, cech charakterystycznych portretowanych osób, ujęcie ich w specyficznie dekoracyjny sposób przynoszą nieomylnie rozpoznawalny styl Brody.

Zaprezentowana na omawianej wystawie strategia twórcza wrocławskiego artysty znana jest już dobrze od wielu lat. Broda bawi szeroką publiczność swoim niesłychanym wyczuciem formy, które w zestawieniu z jego nieszablonową wyobraźnią i ujmującą banalnością materiałów użytych do kreacji tych asamblaży, zapewniają nieodparcie komiczny, ale też wyraźnie kunsztowny efekt. Zdumienie i niekłamany podziw budziła szybkość, z jaką nasz bohater wykonywał w telewizyjnym studio karykatury znanych postaci ze świata polityki i kultury, nawet jeśli założy się, że koncepcja została w szczegółach i, zapewne po niejednej próbie, opracowana przed nagraniem audycji. Te majstersztyki realizacji przestrzennych podobizn można było śledzić jako „work in process” w programach Telewizji Polskiej *Magazynio* (1994-95) i *Wieczór* z Jagielskim (1999-2000), a także w cyklu wystaw pod znanym tytułem „Zrób sobie Gębę” (Centrum Sztuki – Teatr Dramatyczny, Legnica; Galeria „Na Odwachu”, Wrocław; BWA Zamość, BWA Kalisz; Muzeum Karykatury, Warszawa; Galeria pod Atlantami, Wałbrzych, w latach 1997-2001). Ta iście prestidigitatorska umiejętność wyczarowywania rozpoznawalnych wizerunków z absurdalnych niejednokrotnie zestawów obiektów była też podstawą koncepcji opracowania graficznego książki z tekstem Mariusza Urbanka *Zrób sobie Wrocław* (1997, wyd. 2 – 2009) i kalendarza na 2006 rok z dolnośląskimi



1



2



## Tomasz Broda

1. *Frida Kalo*, 2011, asamblaż, fotografia, 100 x 70 cm
2. *Pikaso – portret Marii Teresy Walter*, 2011, asamblaż, fotografia, 100 x 70 cm
3. *Łorhol*, 2011, asamblaż, fotografia, 100 x 70 cm
4. *Pikaso – Gernika (fragment)*, 2011, asamblaż, fotografia, 100 x 70 cm

motywami-symbolami kulturowymi (Góra Śnieżka, sanktuarium w Krzeszowie, karp milicki itd.). Koncepcja obecnej wystawy zrodziła się już w 2010 r., kiedy powstały pierwsze arcydzieła według Brody, początkowo zamierzone jako ilustracje do kalendarza pod hasłem *Zrób sobie sztukę*. Śladem po tej pierwszej wersji są wydruki cyfrowe współtworzące ekspozycję, które jednocześnie pozwalają podjąć grę typu „znajdź różnice” w porównaniu z trójwymiarowymi kompozycjami. Artysta zdaje się też mrugać do nas porozumiewawczo okiem, kiedy nieznacznie, ale znacząco ingeruje w układ oryginału, jak w przypadku obnażonej lewej piersi Gainsboroughskiej *Błękitnej Damy*.

Prace Brody dają wgląd w komiczny koncept współczesny, choć przecież mający rodowód manierystyczny. Nie sposób bowiem nie wymienić w tym miejscu nazwiska nadwornego malarza cesarza Rudolfa II, Włocha Giuseppe Arcimbolda, który w pierwszej odsłonie zadziwił Pragę, w następnych – Europę, a dziś znany jest dobrze na całym świecie. Jego alegoryczne kompozycje, stanowiące wyrafinowane, tematyczne „portrety” (wizerunki pór roku, żywiołów, profesji itd.), których ikonografię współtworzył ponoć sam szalony Habsburg, choć dwuwymiarowe, są wszak przede wszystkim mistrzowskim popisem formalnym. Wolumen pojawił się w pracach podążającego tropem XVI-wiecznych concetti, francuskiego artysty Bernarda Pras, który zasłynął swoimi instalacjami wykonywanymi od 1994 roku. A w środkowej Europie, niedaleko od Pragi, Tomasz Broda przygląda się arcydziełom, drażni budujące je formy, dekonstruuje pierwowzory i równolegle plądruje swoje domostwo w poszukiwaniu obiektów z potencjałem, pochyla się nad popsutymi przedmiotami, niepotrzebnymi już nikomu elementami garderoby, zabawkami, opatrzonymi dywanikami łazienkowymi (dzięki szerokiej gamie barw stały się idealnymi tłami w jego kompozycjach), skrawkami i detalami; wyrusza wreszcie na inspirujące łowy do sklepów niegdyś wdzięcznie i niemal baśniowo określanych „1001 drobiazgow”. Jak sam twierdzi, historie jego autorskich wersji arcydzieł bywają różne – jedne zaczynają się od wybranego przedstawienia, koniecznie z serii „100 obrazów, które musisz poznać zanim umrzesz” lub przynajmniej pędzła artysty wyrazistego stylowo (Picasso, Modigliani, Van Gogh), inne swój początek mają w... kratce do zlewku, która stała się swoistym powidokiem rytmicznego ornamentu bogatego stroju króla z najbardziej znanego portretu Henryka VIII Tudora. Broda puszcza do widza oko już w samym tytule wystawy. Spolszczone wersje zapisu obcych nazwisk malarzy pozwalają pokonać pierwszą barierę percepcji. No bo jeśli widzimy „Wangoga” lub „Łorola”, to już łatwiej oddać się sprawnej, o mało co profesjonalnej analizie, zwłaszcza że formy budujące dzieła, uwypuklone atrybutami



3

codziennosci, stają się bez wątpienia czytelniejsze, a z nas czynią deserowego nesesera, przepraszam, wytrawnego konesera sztuki.

Wystawa „Od Rubęsa do Pikasa” niesie ze sobą różne wątki. Mamy po trosze do czynienia ze sztuką krytyczną. Tytuł nawiązuje wszak do serii głośnych i nośnych medialnie wystaw, jakie zorganizowano ostatnio także w stolicy Dolnego Śląska. Ekspozycja wpisuje się też w nurt *sustainable art* – sztuki zrównoważonego rozwoju wykorzystującej m.in. recykling i refleksję w duchu ekologii. Czyż wykorzystywanie pozornie beużytecznych już materiałów, tworzenie z odpadków, nietrafionych prezentów czy podniszczonych przedmiotów nie jest ukłonem w stronę naszej niewyobrażalnie zaśmieconej planety? Wybierając kanoniczne dla historii sztuki obrazy (są wśród nich również *Słoneczniki* Van Gogha, nieskromna *Leda z łabędziem* Rubensa i fragment *Panien z Awinionu* Picassa), skupiając się na portretowanych postaciach, Broda włącza się także w dyskurs dotyczący piękna – ważkości tej kategorii w czasach współczesnych, ale i jej podejrzanego statusu w aktualnej sztuce. Prezentacja w Muzeum Współczesnym Wrocławia jest zarazem jedną z naprawdę nielicznych propozycji wystawienniczych stosownych także dla najmłodszego odbiorcy. Dzieci, które z pewnością nie rozpoznają większości arcydzieł, choć może to być dla nich świetna pierwsza lekcja historii sztuki, nie tylko mogą się na niej przednio zabawić, ale otrzymają bezcenny impuls do twórczego działania w duchu hasła przewodniego wystawy: „Zrób sobie arcydzieło”. ■

4







1

---

JAN STANISŁAW WOJCIECHOWSKI

## *Sławomir Marzec – malarz władz widzenia*

**W**Lubelskiej Galerii Labirynt zrealizowana została instalacja i performance (a właściwie „wykład”) Sławomira Marca o ulotności tych instancji, które zawiadują naszym człowieczeństwem. Tak, człowieczeństwem, bo to one ślą „impulsy” na miarę owego kulturowego nadmiaru pozwalającego człowiekowi, od czasu do czasu, wychynąć ze świata przyrody, w którym tkwimy po czubek głowy. Status tych „instancji” jest problematyczny i uchwytne może być w trybie dojrzałej, pogłębionej refleksji estetycznej, etycznej lub teologicznej. Zdarza się bowiem, że goszczą one w nas siłą, która ignoruje nasze osobowe motywacje i pozwala doznawać ich rozstrzygającego wpływu wprost i niejako „z góry”. Marzec jest malarzem władz widzenia. Maluje, a może raczej wizualizuje owe „instancje”, „impulsy” konstytuujące sens postrzeganych przez nas obrazów, dzieląc się z nami przy okazji swoją teorią widzenia.

Spróbujmy podążać tropem galeryjnego wykładu owej teorii.

*Walka dobra ze złem w każdej epoce przybiera odmienną postać. Jak dzisiaj dostrzec ją w zgiełku radykalnych przemian, gdy wszystko zmienia się radykalnie we wszystkim? Czy jest ona jedynie mitem, czy trwa, choć często niedostrzegana? Czy współczesną jej wersją są tylko hasła higieny czy fitness? Dla tych pytań tworzę miejsce i czas w ogromnej przestrzeni Galerii Labirynt. Na pierwszy rzut oka wydaje się ona pusta. Później dostrzegamy pojedyncze przedmioty, a przy nich narysowane tabliczki z autentycznymi, internetowymi newsami. I sylwety postaci „uwikłanych” w te sytuacje szkicowane przezroczystą taśmą; na pograniczu graffiti, komiksu i instrukcji obsługi. Tuż przed otwarciem rysuję wodą na podłodze ogromne na miarę galerii, postaci anioła i diabła zapamiętane z drzeworytu traktatu Savonaroli *Prediche dell'arte del ben morire* wydane w Florencji w roku 1496. Skala i użyty*

*materiał właściwie uniemożliwiają ich rozpoznanie. Rysując je, mogę mieć jedynie nadzieję, że swoimi krokami właściwie odliczam ich proporcje.*

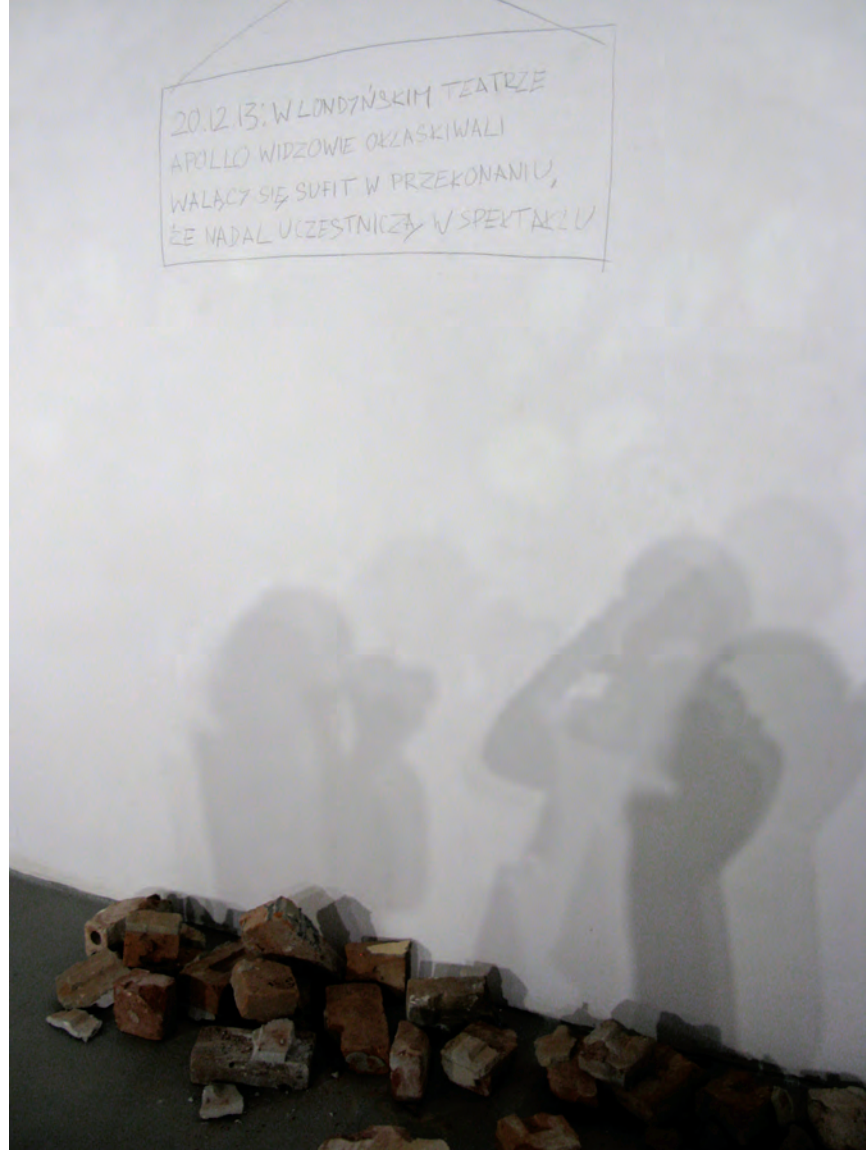
Taki napis kredą na czarnym kwadracie (malewiczowskim) umieszczony był na wprost wejścia do galerii. Postaci wielkości naturalnej narysowane były na ścianach. Towarzyszyły im napisy i przedmioty. Był to, między innymi, rysunek dziewczyniny z warkoczem i napis: *Siedem dziewczynek z Bośni w wieku lat 13 jest w ciąży po szkolnej wycieczce do Sarajewa*. Pod ścianą siedem plecaków i toreb. Rysunek leżącej postaci i napis: *Pogrzeby w W. Brytanii są tak drogie, że część rodzin spala ciała bliskich w ogrodzie. Prawo na to pozwala*. Obok stał grill. Rysunek klaszczących ludzi i napis: *W londyńskim teatrze Apollo widzowie oklaskiwali walący się dach, w przekonaniu, że to część spektaklu*. Pod ścianą galerii leżały cegły i tynk.

Zacznijmy od konstatacji, która może się wydawać dziwaczna w środowisku ludzi sztuk wizualnych, choć jest nie nowa. Relacja pomiędzy tym, co sobie uświadamiamy jako widziane a samym przedmiotem, na który skierowujemy wzrok, jest bardziej złożona niż to się potocznie wydaje – przedmiot, na który patrzymy nie musi być tym, co „widzimy”. Na ekran naszej percepcji składający się z fizjologicznie traktowanej siatkówki oka, rzutuje także mózg z jego „pokretną” procedurą uświadamiania postrzeganej rzeczywistości i „dokłada” co mu się żywnie podoba. Nie stwierdzam tu nic nowego, przyzwyczailiśmy się, w naszej modernistycznej cywilizacji sądzić, że tak właśnie jest, tyle że na ogół nie wychodzimy poza nadzieję, że nasz aparat percepcji dokłada jedynie swoją „naturalną” procedurę, opartą na założeniu o celowo/racjonalnym porządku materialnego świata i że ten przylega ściśle do naszej „siatkówkowej” recepcji. Rozczarujmy zatem nieco depozytariuszy tego pocziwego, „naukowego” światopoglądu mówiąc, że tak nie jest. Można



stwierdzić, może nawet z pewną przesadą, że racjonalno/siatkówkowy obraz swoje, a „inne instancje”, odpowiedzialne za miejsce i sens postrzeganych rzeczy, swoje. Jakie to siły sprzeciwiają się racjonalnemu oglądowi rzeczy w ich materialnej i po prostu rzeczowej postaci? Ano właśnie. Czemu świat, w postaci, w jakiej jest, rozchodzi się z obrazem, jaki „odciska” w naszej świadomości? Jak obrazy stanowiące jednostki rozpoznawalne w naszym ludzkim doświadczeniu (i komunikacji) „zahaczają” świat? *How do words hook on to the world*, pyta Hilary Putnam m.in w swej kanonicznej rozprawie *Representation and Reality* (MIT Press 1988). To pytanie wydaje się także kluczowe w poglądowej lekcji Marca udzielanej nam w Galerii Labirynt. Marzec zdaje się pytać, w sposób bardziej uogólniony, jak człowiek, w zintegrowanym akcie słownym rysunkowym i materialnym, „zahacza” świat. Teksty, rysunki na ścianach i trójwymiarowe przedmioty na podłodze są przykładami paradoksów, a może starej, poczciwej paralaksy, jakże dobrze znanej znawcom dawnych technik fotograficznych, a zwłaszcza lustrzanki dwuobiektywowej. „Scenki” przedstawione przez Marca znakomicie pokazują sytuację rozchodzenia się logiczno/pragmatycznej sztancy modernistycznej percepcji świata z „rzeczywistością”, rządzoną, jak się okazuje, przez inne jeszcze siły. Skoro nie logiczno/pragmatyczny porządek, fizykalistycznie obecnych rzeczy, apelujących wiązkami światła przez siatkówkę do mózgu, to co odpowiada za konstytuowanie się sensu? Chaos?

Sławomir Marzec przywołuje kanoniczną odpowiedź na to pytanie: percypowanie świata i układanie jego obrazu w naszej świadomości, budowanie jego sensu, nie jest procedurą przesądzoną z góry i klarowną. Logiczno/pragmatyczna racjonalność doznaje ciągle nowych konfuzji, których ślady artysta rejestruje wybranymi słowno/rysunkowo/obiektywowymi „scenkami”. Fizyczny obraz rzeczywistości z jego ludzkim, sensownym znaczeniem sklepany jest w akcie kapryśnym i trwale niedokończonym, bo będącym rezultatem nierozstrzygniętej walki dobra i zła. Nadawanie sensu światu odbywa się na mocy aktu etycznego, a ten jest enigmatyczny, prawie niedostrzegalny i ulotny. Marzec maluje wodą walczące postaci anioła i diabła tak, że ich skala i materiał właściwie uniemożliwiają ich rozpoznanie. Symboliczne postaci wyłaniają się z rytmu kroków i ruchów ciała performerera i wkrótce wysychają. ■



2

**Sławomir Marzec**

1-3. Fragment wystawy „Walka dobra ze złem”, fot. Dorota Andrzejewska

3








---

 PAWEŁ JAGIEŁŁO

## *Linearność i rozmach*

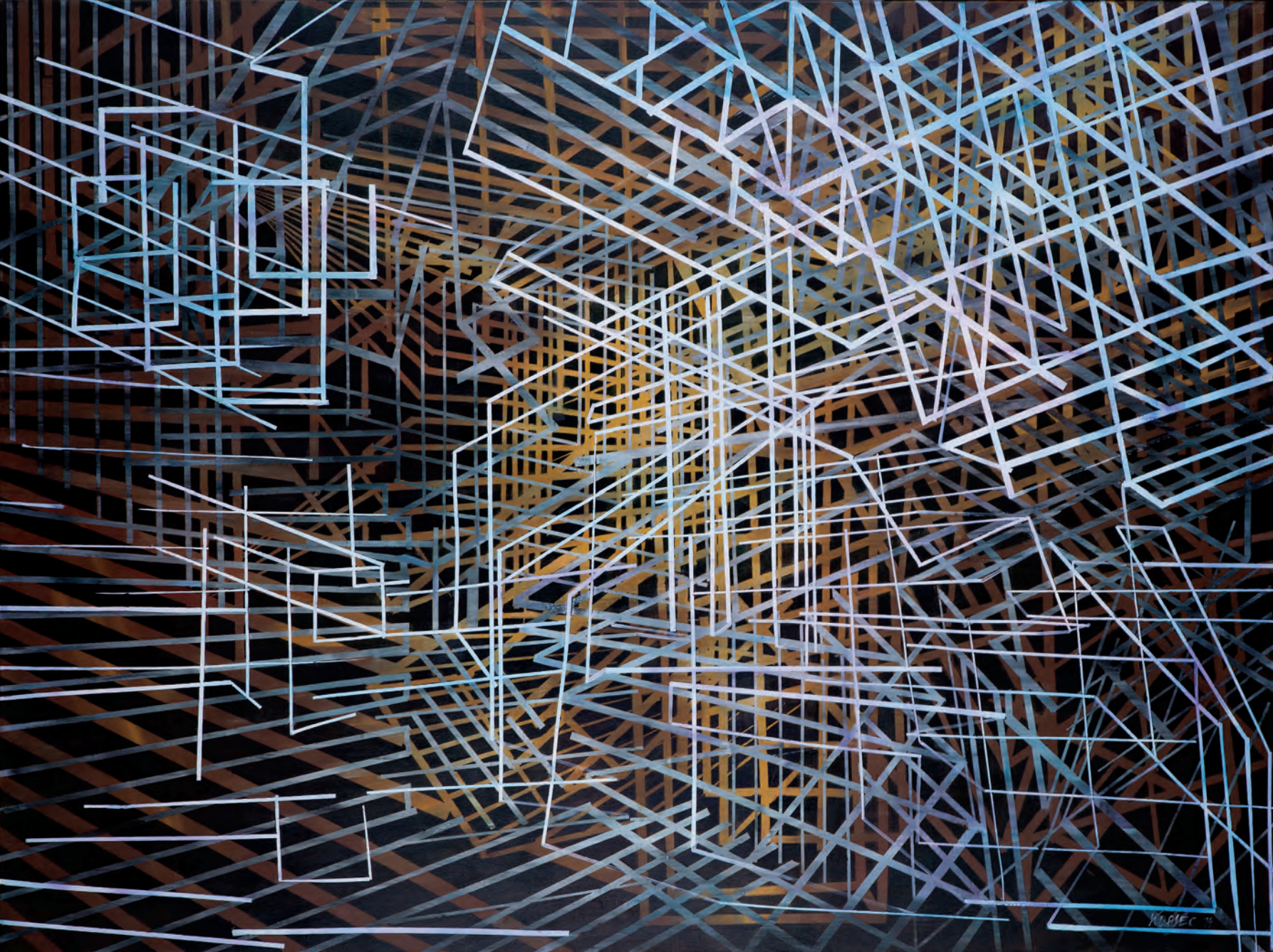
Osoby, które z jakiegoś powodu nie miały przez ostatnie cztery lata kontaktu z malarstwem Małgorzaty Kosiec, mogły zareagować zdziwieniem na wystawę pt. „Abstract”, której wernisaż odbył się 16 kwietnia w łódzkim Hotelu Andel’s. Przede wszystkim dlatego, że – zgodnie z tytułem – artystka oraz kurator wystawy Agnieszka Gniotek zaprezentowały obrazy wyłącznie abstrakcyjne, natomiast wielu obserwatorów sceny artystycznej mogło malarzkę dotychczas kojarzyć z wielkoformatowymi wizerunkami ciała ludzkiego i twarzy (głównie kobiecych), których zresztą – dodajmy dla uspokojenia – Kosiec nie porzuciła. Niezależnie od tego, czy mamy do czynienia z wątkiem figuratywnym, czy nie, rzeczą, która z pewnością się nie zmieniła, jest zarówno technika wykonania, jak i łatwo rozpoznawalny styl artystki. Tak jak twarze i sylwetki zwykły przeplatać się z kolorową mozaiką liter czy też cyfr, na zasadzie subtelnych przejść kolorystycznych, tak i wystawiane tym razem „neonowe” konstrukcje wyrastają z zagmatwanej sieci przecinających się prostych o delikatnych różnicach tonalnych.

Pierwsze abstrakcje zaczęły pojawiać się w roku 2010. Były to pełne energii przedstawienia „wirujących” kształtów, balansujące na granicy porządku i chaosu

– jedne barwne, inne niemal monochromatyczne. Ukoronowaniem tego okresu była wystawa z 2012 r. „Tensions” w Galerii Strefa A w Krakowie, gdzie do spółki z pracami niefiguratywnymi zaprezentowano również portrety typograficzne. Mocniejsze przesunięcie twórczości w kierunku obecnie wystawianych abstrakcji nastąpiło ok. dwóch lat temu, gdy Małgorzata Kosiec natrafiła na szkice Constanta Nieuwenhuysa i innych holenderskich architektów utopijnych, tworzących w drugiej połowie XX w. Linearność i rozmach tych idealistycznych projektów zainspirowały do pewnego stopnia cykl „Pasaży”, użyczając im konstruktywistycznego sznytu oraz systemowego rygoru i precyzji, które skądinąd zawsze były bliskie artystce, ale przejawiały się głównie w sposobie tworzenia.

To właśnie w technice, jaką posługuje się Małgorzata Kosiec, odnaleźć można wspomniane zamiłowanie do precyzji. Obrazy nie powstają li tylko poprzez swobodne zapełnianie płaskiej powierzchni płótna, lecz są „budowane” z kolejnych warstw linii czy jakichkolwiek innych elementów, które artystka uzna za stosowne. Przysłaniając część płaszczyzny elementami maskującymi, tworzy substytut szablonu, który pozwala na zamalowanie jedynie wybranych fragmentów – w ten





2

sposób powstają poszczególne warstwy, które w miarę powtarzania czynności (i modyfikowania jej) zaczynają się zązębiać i tworzą ażurową konstrukcję nadającą obrazowi sugestywną głębię – wrażenie bliskie trójwymiarowości. W powstającej systematycznie „koronkowej” strukturze zarówno sposób przenikania się elementów, jak i wszelkie ubytki są równie ważne. Artystka podkreśla, że decydując się na wejście w ten skomplikowany proces, wyraża jednocześnie zgodę na element zaskoczenia. Przy tych gabarytach prac i tak skomplikowanej procedurze, pozostaje otwarcie się na pewną dozę przypadku, która jest z góry założona – można to określić mianem przypadku kontrolowanego, będącego immanentną cechą obranej metody.

Technika wykonania jest więc dla artystki kwestią kluczową – składnikiem malarstwa równowartościowym z przekazem czy wręcz jego częścią. To ona tworzy ekspresję obrazu. Małgorzata Kosiec malując, nakłada farbę metodą laserunkową, aby zachować niuanse kolorystyczne wynikające z przeżyć tonalnych. Przy całej swej nowoczesności obrazowania, hołduje więc tradycyjnemu warsztatowi malarskiemu. Dzięki tej technice płótna uzyskują wewnętrzne światło, a ostatecznie uzyskany efekt hologramu jest nieodłącznym składnikiem przedstawień, bez którego nie

## To malarstwo „metropolitalne”, przekładające na język plastyczny elementy szumu codzienności.

### Małgorzata Kosiec

1. *Tremor*, 2015, akryl na płótnie, 150 x 200 cm
2. *Torn*, 2014, akryl na płótnie, 150 x 200 cm

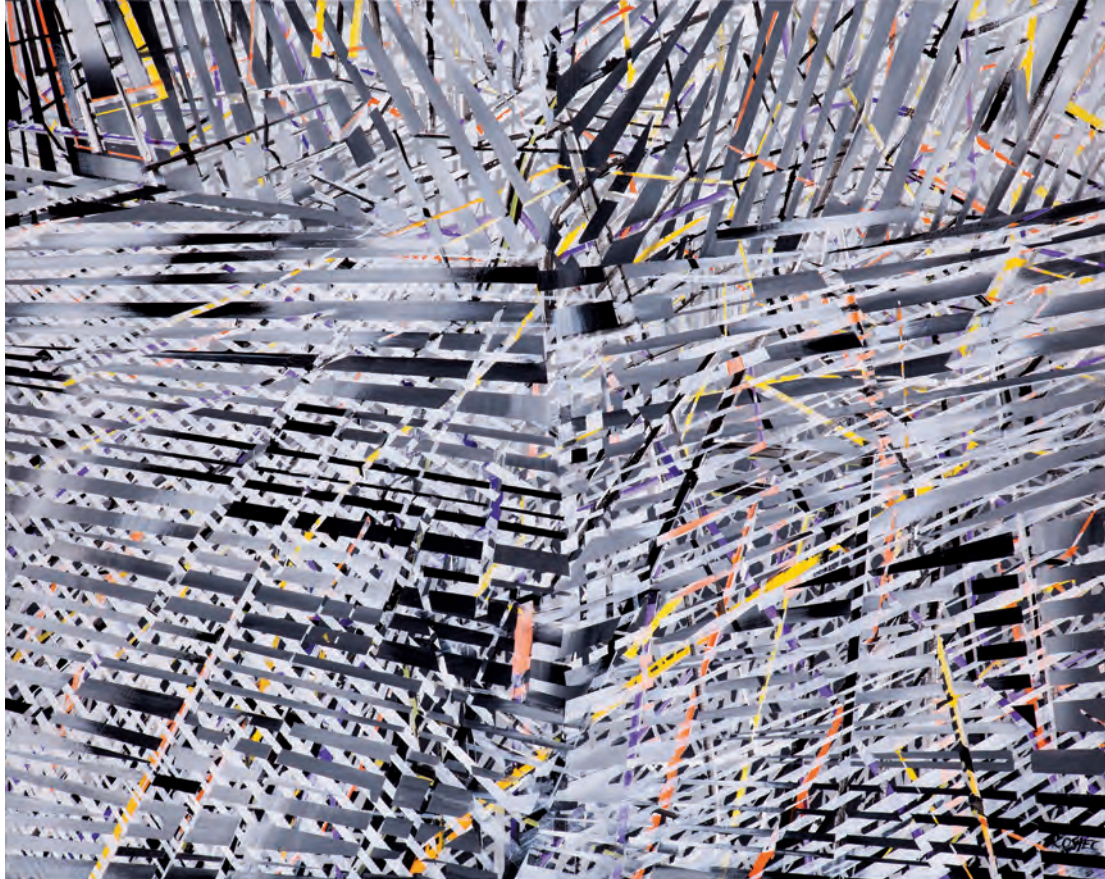
miałyby one należytej siły oddziaływania. Przede wszystkim w zależności od miejsca, w którym widz stoi, obrazy te wyglądają nieco inaczej. Zresztą artystka często deklaruje, że lubi bawić się z odbiorcą, wciągając go w przestrzeń obrazu, skłonić do zastanowienia nad sposobem wykonania, wymusić „wydłużoną percepcję” – jak sama to określa. Dlatego nie ukrywa drobnych niekonsekwencji, np. w zakresie perspektywy, uznając je za składnik wzbogacający kontakt z jej pracami. Z zadowoleniem stwierdza też, że „Pasaże”, dzięki zastosowaniu wspomnianej wcześniej techniki konstrukcyjnej, uzyskują intrygujący element przesunięcia, oddalający groźbę ześlizgnięcia się obrazu w nudny rysunek techniczny.

W malarstwie Małgorzaty Kosiec gąszcz przenikających się linii sugeruje tumult współczesności, wszechogarniający *horror vacui*, zarówno materialny (budynki, ulice), jak i wrażliwość (dźwięki, światła, informacje). Niektóre obrazy zdają się opisywać natłok bodźców, któremu jesteśmy zmuszeni sprostać od świtu do nocy, żyjąc w dużych skupiskach miejskich, w których stale coś się dzieje. To malarstwo „metropolitalne”, przekładające na język plastyczny elementy szumu codzienności. Obrazy wręcz produkują hałas, linie sugerują dynamiczny ruch. Artystka nie odznętuje się od tego typu skojarzeń, co potwierdzają tytuły niektórych prac, np. *Momentum* czy >



*Impact*. Niekiedy ustrukturyzowanie form przywodzi na myśl izometryczne rzuty rodem z komputerowego programu architektonicznego, innym razem odsyła do wyobrażeń wirtualnej rzeczywistości. Kosiec podkreśla zresztą, że jej prace odzwierciedlają to, czym ona sama nasiąka, żyjąc tu i teraz. Jej zamiarem nie jest odwoływanie się do historii, lecz oddanie ducha naszych czasów.

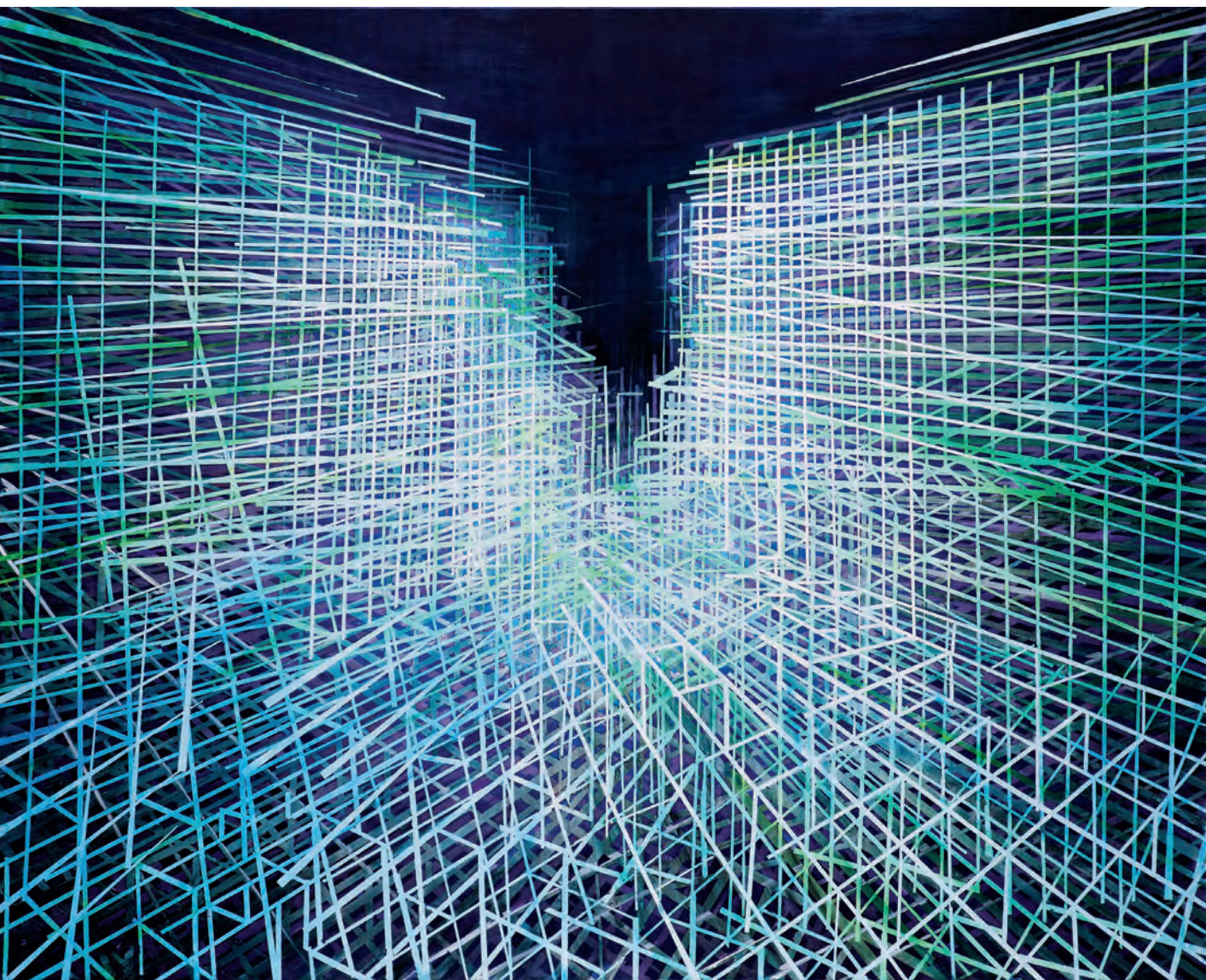
Zaprezentowane w lobby głównym Hotelu Andel's obrazy ujawniły przy okazji inną swoją ważną cechę – dekoracyjność. Ze względu na żywą kolorystykę, charakterystyczną świetlistość płócien i zawsze obecną pop-artowską komunikatywność doskonale nadają się nie tylko na ściany galerii, ale również do ekskluzywnych wnętrz w różnych instytucjach. Wystawy autorskie, takie jak ta, są już pewną tradycją Hotelu, od pięciu lat realizującego projekt Andel's Art, w ramach którego prezentowana jest sztuka współczesna. Siłę działania prac Małgorzaty Kosiec będzie można przetestować jeszcze w innych przestrzeniach, bowiem powyższa wystawa zagości wkrótce w Sanockiej Galerii BWA (19 czerwca – 21 sierpnia 2015 r.). Zanim jednak to nastąpi, dwa płótna spośród „Pasaży” będzie można zobaczyć na zbiorowej wystawie abstrakcji „Bez recepty” w Galerii Socato we Wrocławiu (17 maja – 6 czerwca 2015 r.). Poza tymi wydarzeniami wypada czekać na kolejną odsłonę twórczości Małgorzaty Kosiec. Artystka bowiem udowadnia, że nie zamierza się zatrzymać, a jej niespokojna natura, sprzyjająca poszukiwaniu kolejnych form i środków wyrazu, z całą pewnością przyniesie jeszcze interesujące zmiany w prezentowanym przez nią malarstwie. ■



1

#### Małgorzata Kosiec

1. *Impact*, 2015, akryl na płótnie, 120 x 150 cm
2. *Momentum*, 2015, akryl na płótnie, 120 x 150 cm



2



KATARZYNA SUCHARKIEWICZ

# Wizyjne obrazy Patrzyka

Od kilku lat śledzę rozwój twórczości Adama Patrzyka. Czy znam to malarstwo? Czy potrafię wskazać jego najistotniejsze elementy i wartości? Artysta od lat kreuje swój niezwykły świat. Krajobrazy z imponującymi, nowoczesnymi drapaczami chmur. Skromniejsze widoki miejskie, z jezdniami i chodnikami przecinającymi diagonalnie pola obrazowe, z pierzejami bloków i kamienic, splotami torów tramwajowych. Zabudowania: architektura dawna i modernistyczna. W obszarze zainteresowań twórcy są również wnętrza, sale teatralne i kinowe oraz biblioteki z regałami wypełnionymi rzędami ciągnących się „w nieskończoność” książek. Pokoje, mieszkania. Miejsca puste, niepokojąco wyludnione. Miasta bez mieszkańców? Niezupełnie: bez ludzi, ale z wyczuwalnym śladem ich obecności. Wszak ktoś podróżuje tramwajem, ktoś inny musiał zapalić światło w mieszkaniu, uchylić okno, zostawić niedomknięte drzwi, odbywać próby na teatralnej scenie... Krajobrazy Adama Patrzyka są wyciszone. Naturalną cechą aglomeracji miejskiej jest ruch, dynamizm. Współczesne miasta pulsują życiem, energią. Są hałaśliwe, dynamiczne, męczące swą zmiennością. Malarz tworzy wizje jakże odmiennej przestrzeni – spokojnej i refleksyjnej.

Pod względem zakresu tematycznego malarstwo Patrzyka ewoluuje. Artysta w ostatnim czasie wzbogacił repertuar ujęć o przedstawienia terenów przemysłowych, wielkich zakładów z wysokimi kominami i skomplikowaną pajęczyną rur. Rozwija nowe wątki. Maluje akweny: rzeki, zatoki. Po raz pierwszy w krajobrazach malarza tak istotną rolę zaczęła odgrywać przyroda ożywiona. Jest więcej zieleni, rozległych trawników, pojawiają się sylwetki drzew, alejki parkowe.

To malarstwo eksponuje przede wszystkim przestrzeń. Głębia pojawia się dzięki diagonalnie prowadzonym liniom i podporządkowanym im motywom. Torowiska i jezdnie tną ukośnie pole obrazowe. Elewacje ustawione skosem wyznaczają kierunek, prowadząc wzrok ku odległym punktom na linii horyzontu. Niezwykle wrażenie przestrzeni osiągnięte zostaje także dzięki kompilacji widoków perspektywicznych. Twórca posługuje się perspektywą w sposób intuicyjny. Niektóre kompozycje budowane są w oparciu o zasady ścisłej symetrii, równowagi elementów, porządku. Ujawnia się w nich pozorna sprzeczność: bazując na niemalże matematycznych kalkulacjach, Patrzyk potrafi stworzyć niezwykły – nierealny, zmysłowy – klimat przedstawić. Nastrój harmonii i uczucie intymności. Artysta czasami łączy kilka rodzajów ujęć w jednym dziele. Ta gra wizualna przynosi wspaniałe, zaskakujące efekty. Fragmenty architektury i elementy krajobrazowe przedstawiane są w różnych, wykluczających się systemach przestrzennych: w perspektywie żabiej, z lotu ptaka – czy też poddawane rygorowi klasycznych wykresów geometrycznych. W twórczości Adama Patrzyka można wyczuć kontynuację surrealistycznych prób modyfikacji układów przestrzennych i, co za tym

idzie, typową dla ich obrazów nieziemską aurę, poetykę, fantasmagorię. Malarz otwiera ponadto przestrzeń, wykorzystując liczne prześwitki, arkady, okna. Przywołuje tym samym skojarzenia – choć odległe – z iluzjonistycznym malarstwem pompejańskim czy holenderskimi scenami rodzajowymi tworzonymi w okresie baroku. Ściany antycznych rzymskich domów dekorowane były obrazami z ogromnymi prześwitami, w których >

Poniżej: **Adam Patrzyk**,  
*Bez tytułu*, 2015, olej,  
płótno, 70 x 120 cm,  
fot. Jacenty Dędek







1

### Adam Patrzyk

1. *Bez tytułu*, 2014, olej, płótno, 70x 120 cm
  2. *Bez tytułu*, 2015, olej, płótno, 50 x 60 cm
  3. *Bez tytułu*, 2014, olej, płótno, 130 x 160 cm
- Fot. 1-3 Jacenty Dędek

odślaniały się kolejne pomieszczenia, sale o otwartych oknach, fantastycznych tarasach, balkonach. Owa nierealna architektura i multiplikowanie planów miały na celu wyłącznie stworzenie iluzji głębi. Nie były to bowiem krajobrazy rzeczywiste. XVII-wieczni mali mistrzowie holenderscy, np. malarz wnętrz, Pieter de Hooch, otwierali przestrzeń mieszkań licznymi prześwitami do sąsiednich pomieszczeń. Patrzyk także kieruje nasze spojrzenie w głąb, przez niedomknięte drzwi i okna. Głębię wzmacnia i potęguje stosowany przez malarza zabieg rozjaśniania obszaru na dalekim planie. W wielu kompozycjach

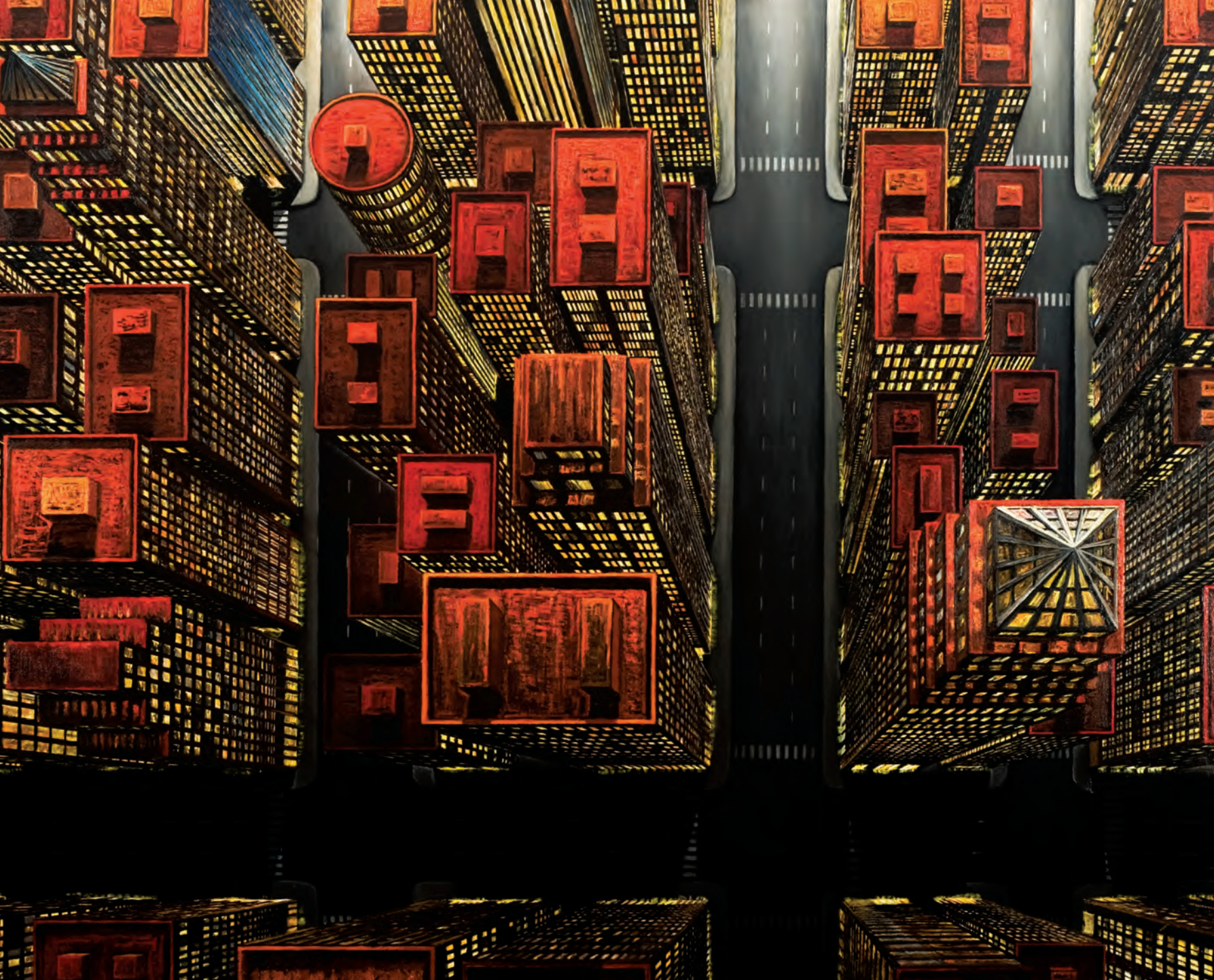
najbardziej świetlistym elementem jest przedstawione w oddali niebo, zabarwione jasnymi odcieniami żółcieni i bladego błękitu czy różu.

Ogromne znaczenie w warstwie wizualnej odgrywają u niego także koloryt i światło. Artysta operuje szeroką gamą barw. Ulubioną farbą jest brąz Van Dycka. Nawet jeżeli kolorystykę obrazu zdominowały ciepłe odcienie żółcieni, oranżu i czerwieni, pojawiają się akcenty chłodnego, dość intensywnego błękitu, ultramaryny. W najnowszych obrazach występuje więcej tonów zieleni. Po raz pierwszy paletę wzbogaciła neutralna biel. W interpretacji artysty



2





jest ona wielowymiarowa, wieloodcieniowa, wibrująca. Patrzyk był bowiem uczniem Stefana Gierowskiego, twórcy o wyjątkowej wrażliwości kolorystycznej.

Jednym z głównych środków ekspresji w jego pracach wydaje się światłościę. Obrazy malarza można nazwać wizjami usytuowanymi na granicy światła i cienia. Patrzyk śmiało zestawia obszary rozświetlone z miejscami zacienionymi, zaznaczając dość wyraźnie ich brzeg, punkt styku. Występują duże kontrasty walorowe. Mrok jest intrygujący.

W cieniu gubią się kontury, zacierają kształty. Światło jest ciepłe, tajemnicze. Pada niejednokrotnie z boku, spoza obrazu, z nieokreślonego bliżej źródła. Blask słońca czy księżycy miesza się ze sztucznym światłem lamp ulicznych, poświata z mieszkań, neonów reklamowych, sklepowych witryn, wagonów tramwajowych. Nie zawsze jednoznacznie potrafimy sprecyzować porę dnia; nie wiemy, czy to nokturn, krajobraz wieczorny, czy może wczesny poranek. To czas przełomu między dniem a nocą. Miasta budzące się ze snu, czy

## Obrazy malarza można nazwać wizjami usytuowanymi na granicy światła i cienia.

zasypiające? Atmosfera przedwieczornego spokoju, z gasnącymi promieniami słonecznymi i stłumionymi dźwiękami, wydaje się szczególnie inspirować malarza. Fascynują go noc oraz pory przejściowe z charakterystycznym dla nich rozproszonym światłem, spowolnionym upływem czasu, łagodnością i spokojem. Buduje on intymność wizji za pomocą subtelnych zmian natężenia tonów walorowych. Do wnętrz bibliotek, sal, pokojów światło wślizguje się z zewnątrz – przez okna, oculusy. Znaczą ciekawe wzory, pozostawia opalizujące smugi na posadzkach i ścianach. Jest metafizyczne, zagadkowe. Prowadzone ukośnie jasne strumienie, miejscami dość agresywne, w wyraźny sposób dynamizują kompozycje.

Malarstwo Patrzyka jest haptyczne, szorstkie. Farba kładzona grubo, faktura niespokojna. Charakterystyczne impasty wzmacniają wyraz dzieła. Pobudzają nie tylko bodźce wzroku, ale też zmysł dotyku. Chcemy poczuć materię obrazu, przejechać dłonią po nierównej, ostrej płaszczyźnie.

Wystawa w Muzeum Częstochowskim prezentowała najnowsze prace Adama Patrzyka. Była pierwszym od pięciu lat pokazem indywidualnych prac tego artysty. ■

\* „Adam Patrzyk. Obrazy”, Muzeum Częstochowskie, Galeria Dobrej Sztuki, 7.05.2015-31.05.2015 r.



# Rozkosze rodzaju ludzkiego według Grzegorza Stachańczyka

„Portret, inaczej wizerunek, staropolski konterfekt, dzieło sztuk plastycznych, przedstawiające pewną określoną, rzeczywistą jednostkę, przeważnie ludzką (...) Model przedstawiany jest często w pewnym typowym dla swego stanowiska lub zawodu stroju i z pewnymi typowymi przedmiotami, czyli atrybutami”.

*Słownik terminologiczny sztuk plastycznych*

W dobie mnożącej nowe media obrazowe próba posłużenia się tradycyjnym portretem jako pewnego rodzaju językiem zdaje się anachroniczna i ryzykowna. Po co dziś komu malarskie, wielkoformatowe, hieratyczne portrety nikomu nieznanym osób? Grzegorz Stachańczyk nie po raz pierwszy, z zacięciem, występuje w roli kolekcjonera tematów i gatunków demodé. W cyklu nazwanym „*Deliciae humani generis*” malarz, intrygujący ostentacyjnym hołdem dla figuracji oraz wystudiowanego, nowożytnego warsztatu, ukazuje swoje bohaterki podczas najbardziej „kobiecych”, intymnych czynności – toalety i upiększania. Siedem portretów, trzy kobiety. Trzy etapy życia, Młoda, Mądra i Gasnąca.

Wizualna koncepcja cyklu bazuje na prostym i czytelnym skojarzeniu – kobieta przed lustrem. Obrazy, ujęte w szlachetnie ozdobne ramy same nieodparcie kojarzą się z lustrem, szczególnie z tym XIX-wiecznym, nazywanym psyche. Wysokie, przechylne zwierciadło dawało możliwość oglądania całej postaci pod różnym kątem, a zarazem jakby poprzez ciało zaglądania w duszę, psyche. W dawnej pracowni malarskiej lustro było nieodzownym rekwizytem. Leonardo zalecał porównanie namalowanego obrazu rzeczy z jej odbiciem, błędy rysunku występują bowiem znacznie wyraźniej w widoku odwróconym. Czy takich „błędów” szukają kobiety na obrazach Stachańczyka? W klasycznym teatrze zwierciadło pozostawało niezbędnym przyborem pomagającym aktorowi w charakteryzacji i opracowywaniu roli. Tak samo przed lustrem „charakteryzuje się” Młoda i Mądra.

Nie ulega kwestii, że Stachańczyk patrzy na „swoje” kobiety okiem mężczyzny. Czy mamy tu do czynienia z apologią płci pięknej czy też jej uprzedmiotowieniem, (literalnym) wtłoczeniem w ramę? Mamy wrażenie, jakby podglądał je podczas intymnych działań, jednak robi to z respektem, niby z ukrytej kamery czy też poprzez lustro fenickie, zza którego nie można dojrzeć dyskretnego obserwatora. Obrazy Stachańczyka skłaniają do antynomicznych odczytań. Niewątpliwie, fascynacja aurą kobiecości jest stałym odniesieniem powracającym w dziełach artysty. We wcześniejszych pracach krążył wokół tematu matki – archetypicznego

ucieleśnienia mitu dzieciństwa, by potem przenieść się ku nieokiełznanej potędze seksualności. Odwiecznemu sprzężeniu piękna, namiętności i śmierci poświęcił cykl pod znamionym tytułem „*Azyle niepewnego życia*”. Uniwersalny temat znalazł tu inspirację w starotestamentowych przypowieściach o kobietach fatalnych. Również „*Deliciae*” w pierwotnym zamierzeniu malarza miały odnosić się do alegorycznych motywów z tego samego kręgu zapoznanych historii biblijnych, kontynuując refleksję nad nieprzewidywalnością Przeznaczenia, nad chwiejną równowagą koegzystencji kobiety i mężczyzny oraz kondycją człowieka w machinie świata. W pierwszej części (*Młoda I*) pojawiła się Jael z Księgi Sędziów, personifikująca Moc Boga, nieuchronnie karzącą okrutnego agresora. W zemście za gwałty i ucisk dokonywane na pobratymcach, zabiła ona śpiącego w jej łóżu Sisere, wbijając mu młotkiem w głowę palik od namiotu. Ostatecznie w obrazie Stachańczyka z opowieści biblijnej pozostały tylko atrybuty, przedmioty, które stały się narzędziem Przeznaczenia, a i z nich malarz chciał zrezygnować w trakcie pracy nad płótnem. Artysta całkowicie zmienił perspektywę, rezygnując z zawitych podtekstów. Pozostał przy wirtuozerzko perfekcyjnym realizmie strony formalnej, jednak odszedł od umowności alegorii, a w zamian skupił się na oddaniu aury trzech dobrze znanych mu osób. Cykl ewoluował w subtelny wizerunek trzech faz kobiecej samoświadomości. Obraz Jael zamienił się w portret współczesnej, młodzieńczej, rozkwitającej dziewczyny, niepewnej jeszcze siły swej kobiecości, a atrybuty – w rekwizyty jednoznacznie związane z wizualnym eksponowaniem tej kobiecości. Są nimi kosmetyki czy też zalotki, których już sama nazwa wiele mówi o intencji przyświecającej ich zastosowaniu. Tę upiększającą się dziewczynę, wypróbującą różne sztuczki, acz niepewną jeszcze ich efektu, ukazują trzy pierwsze obrazy (*Młoda*). Trzy kolejne portretują kobietę w rozkwicie i harmonii, świadomą swego ciała i potrzeb, pewną wrażenia, jakie może wywierać na płci przeciwnej (*Mądra*). Ostatni – kobietę dojrzałą, pogodzoną z nieuchronnym wpływem czasu i przemijaniem (*Gasnąca*). W zamysłu ta część cyklu również miała się składać z trzech wizerunków, powstał



1



2



3





4

#### Grzegorz Stachańczyk

1. *Młoda II*, 2010, olej, płótno, 127,5 x 108,5 cm, sygnowany
  2. *Młoda III*, 2010, olej, płótno, 147 x 127 cm, sygnowany
  3. *Mądra I*, 2009, olej, płótno, 147 x 127 cm, sygnowany
  4. *Mądra II*, 2009, olej, płótno, 147 x 127 cm, sygnowany
  5. *Gasnąca*, 2010, olej, płótno, 147 x 127 cm, sygnowany
- 1–5. Z cyklu *deliciae humani generis – młoda, mądra i gasnąca*

jednak zaledwie jeden. Rzeczywistość dopisała przejmujące zakończenie. Osoba zaproszona przez malarza jako modelka pozowała do obrazu ze świadomością bliskiej śmierci, beznadziejnie chora na raka. Jej portret jest utrzymany w jaśniejszych i zarazem bardziej kontrastujących barwach, inaczej niż wizerunki z części *Młoda* i *Mądra*, wypełnione zmysłowym kolorem, żywe. Obraz ten jest też znacznie słabiej nasycony charakterystyczną dla malarza techniczną perfekcją, jakby w pół słowa – pół ruchu pędzlem zatrzymał on kreśloną charakterystykę modelki. Kompozycja jest rezultatem dalszego redukcjonowania aktorów swych scen przez malarza, który dawno odszedł od patetycznych, wielopostaciowych „Nocy siły” i skoncentrował się na indywidualnych postaciach. Figura kobieca, ukazana do pasa, tworzy plan absolutnie pierwszy, który uzupełniają oszczędne, drobne rekwizyty.

Obrazami rządzi jednak tylko pozorna harmonia, do której urody trzeba chcieć dotrzeć. Aluzję do umowności przedstawień uważne oko dostrzeże w ich tle. Po cóż bowiem umieszczają w nim odwzorowaną do najdrobniejszego szczegółu mapę, wzorzyste tureckie tkaniny, okładkę albumu Natalii LL czy choćby roślinę w doniczce. Zazwyczaj kobieta, przeglądając się w lustrze, raduje się własną urodą i próbuje uczynić się jeszcze piękniejszą, by przyciągać płęć przeciwną. Tymczasem malarz nie przedstawił toalety jako aktu pięknego, nie ukazał też oszałamiającego efektu, osiągniętego poprzez ulepszenie urody; byłoby to zbyt banalnie oczywiste. Natomiast wybrał intymne, nieco wstydlive i niekoniecznie erotycznie pociągające zabiegi depilacji, przyklejania sztucznych rzęs, kładzenia maseczki kosmetycznej, przysłaniania włosów peruką. Oddał też z naturalistycznym zacięciem niedoskonałości skóry.

Twórczość Stachańczyka od ponad dwóch dekad wymyka się jednoznacznym ocenom. Uznawany jest przez jednych za staromodnego apostoła tradycji, przez drugich – za radykalnego postmodernistę, gracza i manipulatora, żonglującego konwencjami, jeszcze przez innych – za programowego outsidera. Dziedzictwo sztuki europejskiej Stachańczyk ma we krwi. Czuje kolor, akt, znakomicie radzi sobie z modelunkiem postaci. Po prostu, bez tradycji nie ma malarstwa, choćby dla czystej prowokacji. Pozornej oczywistości i wyzynom *mimesis* służy realistyczny, naturalistyczny czy wręcz hiperrealistyczny sposób przedstawienia, który swą porażającą doskonałością doprowadza aż do estetycznego bólu, jak i starannie dobrana, wręcz hieratyczna kompozycja. W „Deliciach” pobrzmiwają wysublimowane,



5

chłodne, połyskliwe kolory włoskich manierystów, światło, tonalne brązy i ugry carravagionistów, dziewiętnastowieczny akademizm i realizm. Zawsze fascynowała go sztuka wzniosła, ta kategorii „B”, która zapowiadała się doskonale, a czegoś po drodze jej zabrakło. Stąd też zapewne wybór formy, precyzyjnie i perfekcyjnie „ostatecznej”. Staranne, zwielokrotnione laserunki dają efekt doskonałej materialności skóry, włosów, głębi spojrzenia – wręcz trójwymiarowość płótna. Tych obrazów chce się dotknąć.

Czy w XXI wieku, w czasach „po-nowoczesnych”, możliwe jest w ogóle tradycyjne, przedstawiające malarstwo? Czy to, definiowane w dawnych traktatach, z respektem pisane przez wielkie M, z Warsztatem, Tematem i Regułami Kompozycji, zachowało jakikolwiek sens? Stachańczyk spokojnie mówi, że znajdujemy się ciągle na etapie poszukiwania, a każdy prowadzi je po swojemu. Niektórzy przez rewolucję, inni ewolucję; jedni za wszelką cenę łamiąc reguły, formy, tabu, wynajdując techniki i środki, drudzy cierpliwie i ze znanstwem wykorzystując i kontynuując to, co się sprawdziło w cyklu dziejów. Żyjemy tu i teraz, każdy po swojemu realizuje wolność. Na pierwszy rzut oka nic w malarstwie Stachańczyka nie jest adekwatne do dzisiejszej rzeczywistości. Ani perfekcyjny warsztat akademika, sama gładka forma, w powszechnym odbiorze wzbudzająca czysto estetyczny zachwyt, ani zawoalowany sensualizm nie zdają się dziś do zaakceptowania. Nie sprawdza się ono w realiach kultury masowej, ale też artysta nie zabiega o popularność, nie ulega modom. Rodzi sztukę manifestacyjnie tematyczną, silnie angażującą własne ego, pełną niejednokrotnie niełatwych, hermetycznych tropów i znaczeń. Proces powstawania obrazów jest długotrwałą czynnością intelektualną. Długo nasycza formą treść, którą wybrał, ubiera ją w kunszt, cyzeluje, chciałoby się rzec – wykuwa – swoje obrazy, aby naraz jednym podpisem przypieczętować finito. Właśnie ów czas zaklęty w obrazach stanowi ich esencję. Ostentacyjne trwanie, tysiące przemyślanych pociągnięć pędzla, lata (nawet nie miesiące) poświęcone jednemu obrazowi (tak też było w przypadku omawianego cyklu), perwersyjna ekscytacja kolejnymi muśnięciami farbą, nie do odczytania dla laików. Praca nad płótnem jest żmudna jak dawniej. Gdy świat wokół zawrotnie się śpieszy, w pracowni zastyga świat własny. Stachańczyk maluje tak, „jakby czynność malowania była najważniejsza w życiu”. Teraz maluje sceny bitewne, obśmiewając tradycję za pomocą jej własnego języka artystycznego, co robi z lubością i premedytacją. Dobrze, że z wiekiem nabiera coraz więcej dystansu. ■





ANDRZEJ SAJ

# Życio-rysowanie

Wyrazem indywidualnej ekspresji artystycznej zawsze był – i bywa dzisiaj – rysunek.

**T**a notacja osobistych wrażeń i doznań może także służyć projekcji zamysłów interpretacyjnych; być szczególną formą twórczości. Dla artysty, który chce wypowiadać się o sobie i świecie go otaczającym, rysunek jest czymś tak oczywistym jak oddychanie i życiodajny pokarm, ale bywa także sposobem wejścia za „zasłonę” rzeczywistości, sięgania ku nierozpoznanym rejonom psychiki i jej badaniu. Rysunek okazuje się więc być specyficznym narzędziem uzewnętrznienia osobowej spontaniczności, ale także służącym jej kontrolowaniu. Rysowanie może zatem być traktowane – w wielu zamierzonych aktach twórczości – jako swoiste

życio-pisanie. Tak bywają interpretowane przez krytykę teksty niektórych pisarzy (np. Stachury czy Białoszewskiego).

Czy można stąd mówić także o życiu – rysowaniu? O przekładaniu myśli, wrażeń, odczuć i interpretacji na „język” kreski, na gest odręcznego zapisu; tego niemal automatycznego kreślenia pod wpływem wewnętrznych (psycho – zmysłowych) oraz zewnętrznych (z widzenia) impulsów. Rysunek może także wspomagać wypowiedź werbalną; wiemy, że niektórzy mistrzowie słowa – poeci i pisarze – wspomagają się rysunkowymi szkicami w ich artystycznych interpretacjach świata i własnych doznań.

## Damian Pietrek

1. Z cyklu *Płasczyny i rzeczywistości równoległe* Nr 10, 2015, rysunek na płótnie, 140 x 95 cm
2. Z cyklu *Płasczyny i rzeczywistości równoległe* Nr 9, 2015, rysunek na płótnie, 140 x 95 cm
3. Z cyklu *Płasczyny i rzeczywistości równoległe* Nr 12, 2015, rysunek na płótnie, 140 x 95 cm
4. Z cyklu *Płasczyny i rzeczywistości równoległe* Nr 4, 2015, rysunek na płótnie, 140 x 95 cm







3

Rysunek odręczny, spontaniczny jest najcelniejszym sposobem wnika-  
nia we własną tożsamość, wspomaga w drażeniu jej jawnych bądź skrytych  
przejawów, jest pomocny w docieraniu do głębi własnych odczuć i przeżyć.  
Rysunek okazuje się być rodzajem skalpela docierającego do nerwu, jedno-  
cześnie środkiem pobudzającym pamięć i tej pamięci skutkiem.

Damian Pietrek łączy w swych pracach twórcze intencje (w duchu  
postmodernistycznym) z tradycyjnym warszatem; łączy spontanicz-  
ny wgląd we własną duchowość (i pamięć o niej) z precyzją przedstawi-  
ania. Świetną, opanowaną po akademicku techniką rysunku, świadomie  
zakłócaną „błędami” czy wtrąceniami (cytaty z innych dzieł), stawia na  
przypadek w odtwarzaniu gestów rysunkowego penetrowania widzial-  
nej rzeczywistości.

W zasadzie twórczość Pietrka sy-  
tuuje się w hipotetycznej przestrze-  
ni między pamięcią indywidualną  
(artysty) a pamięcią zbiorową, czyli  
pamięcią kulturową, odnoszącą się  
do faktów i zdarzeń z naszej rzeczy-  
wistości. Stąd w jego pracach obok  
zapisów osobistych przeżyć przywo-  
łanych poprzez ekspresyjny rysunek  
pojawiają się odniesienia do postaci  
i form będących właśnie znakami pa-  
mięci kulturowej, tu chodzi o te cytaty  
z twórczości mistrzów sztuki, przypo-  
mnienia znaczące dla samego artysty.  
To w takim zderzeniu – obu tych ob-  
szarów pamięci – chce on określić  
i dookreślić swoją tożsamość.

Tożsamość to świadomość sie-  
bie, to samoświadomość swego  
miejsca i roli w tym świecie. Ar-  
tysta ma szczególne powody, by  
dociekać tejże tożsamości, by środ-  
kami artystycznymi wyrażać jej  
„parametry” w obrębie kontekstu

kulturowego i życiowego. Artysta żyje tu i teraz, tworzy jednak teraz, choć  
sięga poza tu, sięga (pamięcią i wyobraźnią) poza tu i teraz; musi tak działać,  
by w tej „archeologii” własnych przeżyć, doświadczeń i wrażeń – doko-  
pać się właśnie tego, co określa jego teraz, w sensie twórczego docierania  
i przekazywania swojego wyobrażenia o świecie i o sobie w tym świecie  
zamieszkałym – fizycznie i duchowo.

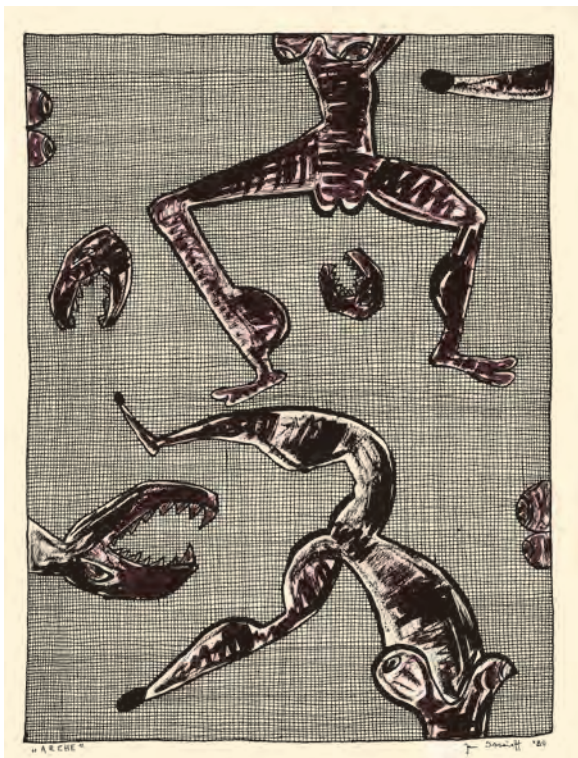
I temu może służyć sztuka w jej malarskiej czy rysunkowej odsonie.  
Pietrek łączy te dwa media ; maluje rysunkiem i rysuje, malując tropy swej  
tożsamości. ■

„Płaszczyzny i rzeczywistości równoległe”, Damian Pietrek  
15.06-31.07.2015, Galeria ZPAP „Art Nova 2” Katowice

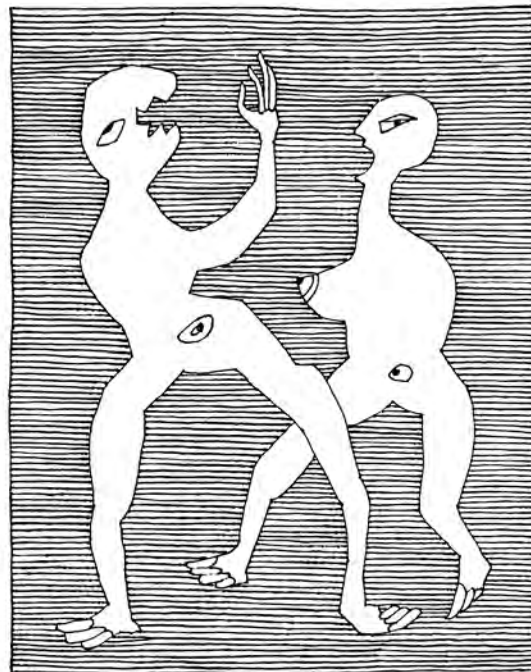


4





1



2

KRZYSZTOF JURECKI

## Rysunek jako stabilność... świata

Wystawa pt. „Jan G. Issaieff. Kim jest człowiek?” zorganizowana w galerii Re:medium (16.04.-6.05.2015), należącej do MGS w Łodzi, była rzadką możliwością zapoznania się z twórczością rysunkową i malarską artysty, który nieczęsto pokazuje swe prace.

### Z DUCHA POEZJI

W latach 70. i 80. XX wieku Issaieff interesował się poezją. Publikował w łódzkich i ogólnopolskich tygodnikach (np. „Odgłosy”, „Osnowa”, „Radar”). Jego twórczość cenił prof. UŁ Jerzy Poradeccki (1942-2008). Ale, według artysty, poezja straciła już swą moc i znaczenie. W latach 70. tworzył ikony, co stworzyło go na jej znaczenie i przekaz. Od początku lat 80. rozpoczął doświadczenia z rysunkiem i niedługo potem z ekspresyjnym malarstwem.

Dla pobieżnego obserwatora Issaieff był wówczas spóźnionym „nowym dzikiem” (malarstwo), a w rysunku kontynuatorem tradycji Jana Dobkowskiego, co jest nieporozumieniem, ponieważ twórczość warszawskiego artysty miała zupełnie inne przesłanie i styl. Issaieff jest przede wszystkim niezwykle konsekwentnym malarzem i rysownikiem, w twórczości którego skrywa się wiele intrygujących problemów począwszy od liryzmu, a kończąc na drapieżnej, surrealistycznej grotesce, przypominającej niektóre dokonania Victora Braunera.

(...) prace  
Issaieffa są  
zdecydowa-  
nie figura-  
tywne  
i groteskowe,  
a także  
kaligraficzne

### NIE TYLKO GROTESKA

Issaieff operując groteską, do odtwarzanego ze swej psychiki świata pochodzi w sposób zaangażowany i poważny uważając, że wobec każdego rodzaju sztuki artysta musi być pokorny. Jego rysunki przedstawiają zracjonalizowane, uabstrakcyjnione zazwyczaj tło, przypominające pewne doświadczenia konstrukttywizmu (Stanisław Fijałkowski), który poszukiwał także duchowego wyciszenia przy odrzuceniu literackiej symboliki. Czasem pojawia się także idea pisma, niestającego ornamentu-słowa, rzadziej ekspresyjnego, ale równie wyrafinowanego zderzenia czerni i bieli. Świat „A.R.C.H.E.” jest pozornie nieskomplikowany – kobieta i mężczyzna w obliczu pierwotnych bóstw i demonów toczą ze sobą niustającą walkę o dominację. Jedno bez drugiego nie potrafi istnieć i żyć. Potrzebują się wzajemnie, ponieważ według pierwotnych mitów pochodzą z tej samej prastarej istoty (mit androgyn). Kobiety-stwory mogą być groźne, zaopatrzone w drapieżne szczęki i haczyki. Mężczyzna zaś naznaczony jest seksualną mocą.

Artysta od lat umiejętnie umyka sprzecznościom ideowym i formalnym, pragnąc pozostawać na gruncie sztuki w jej odwiecznym i dla niego jedynym znaczeniu. Przyglądając się rozwojowi sztuki Jana G. Issaieffa, dostrzegamy rzadko spotykaną konsekwencję, polegającą na metodycznej analizie istoty malarstwa. Dosłownie w każdym obrazie osiąga on nowe efekty formalne. Są one bardzo





3



5

istotne, wyrażając także, na ile jest to możliwe, przesłanie filozoficzne artysty polegające na przedstawianiu egzystencjalnego dialogu, jaki odnalazł w pismach Martina Bubera zawartych w *Problemie człowieka* (Warszawa 1993).

Rysunek w tradycyjnym sensie jest, obok malarstwa, podstawową formą wypowiedzi łódzkiego artysty. Na początku lat 80. tworzył w niewielkim formacie: około 15 cm x 15 cm czy 26 cm x 21 cm. Z biegiem lat powiększył go do 76 cm x 56 cm (lata 90.), choć najczęściej tworzy w średnim, około 47 cm x 36 cm i mniejszym. Taki mały format służy zarówno celom ściśle artystycznym, jak i pozwala jednocześnie artyście kontrolować misterne linie wykonywane tuszem, które w jego wydaniu tworzą szereg precyzyjnych kresków rysowanych bardzo blisko siebie. W ostatecznym rezultacie powstaje wyjątkowy układ kompozycyjny, bardzo trudny do wykonania, gdyż jeden niewłaściwy ruch powoduje zniweczenie całości.

Ewolucja formy w zakresie tej techniki w latach 80. przeszła z ekspresji i deformacji z elementami malarskiego traktowania faktury w stronę efektu graficznego, polegającego na zapewnieniu całego pola obrazowego

### Jan Grzegorz Issaieff

1. *A.R.C.H.E.*, AD 1980, tusz, papier, 47 x 36 cm
  2. *A.R.C.H.E.*, AD 1989, tusz, papier, 26 x 21 cm
  3. *A.R.C.H.E.*, AD 1989, tusz, papier, 26 x 21 cm
  4. *A.R.C.H.E.*, AD 1980, tusz, papier, 21 x 26 cm
  5. *A.R.C.H.E.*, AD 2014, tusz, papier, 76 x 56 cm
- Fot. 1–5 Jan Świdorski



4

spokojnie kreślonymi liniami, bez tła z „pustym polem” obrazowym, co czasami można odnieść także do prac rysunkowych i graficznych (litografii) Pabla Picassa, a także kontynuatorów stylu Stanisława Fijałkowskiego. Ale prace Issaieffa są zdecydowanie bardziej figuratywne i groteskowe, a także kaligraficzne w sensie panowania nad istotą idei.

Artysta cały czas, aż do chwili obecnej, zgłębia temat nieokreślonego czasowo początku czyli a.r.c.h.e. – człowieczeństwa, cywilizacji, kultury, a może wszystkiego razem? Ale jego wymiar jest uniwersalny i ponadczasowy, dotyczy zarówno prehistorii, jak i czasów nam współczesnych. Aktualny jest do czasu, do kiedy będziemy traktować „homo sapiens” jako „homo religiosus”.

Issaieff – artysta narodowości rosyjskiej, wykazuje bardzo duże przywiązanie do tradycji ikony, która właśnie w rysunku próbuje poszukiwać nowych rozwiązań. Prace te wymagają ogromnego skupienia i zaoptowania, czy wręcz utożsamienia się z tworzoną materią. Można je łączyć ze swoistym kanonem, polegającym na hieratyzmie formy, monumentalizacji i zawsze płaskim traktowaniu powierzchni prac. Tego rodzaju tradycja wynika też z teologicznego charakteru jego sztuki, który w określonym czasie historycznym znalazł swe potwierdzenie w malarstwie świeckim i przede wszystkim religijnym Jerzego Nowosielskiego, dla którego religijność z kręgu prawosławia stała się podstawą sztuki.

### RYSOWNIK CZY MALARZ?

Nie da się jednoznacznie odpowiedzieć na tak postawione pytanie. Ale należy zauważyć, że niektóre rysunki zostały następnie przeniesione do malarstwa, które w ostatnich pracach stało się bardziej figuralne niż abstrakcyjne. Issaieff od lat 90. należy od czołowych łódzkich i polskich artystów, choć praktycznie nieobecnych w ważnych państwowych galeriach [1]. W rysunku przedstawił, jak nikt inny, całą uniwersalną historię człowieczeństwa, a po części także swoją osobistą. ■

1 K. Jurecki, *Łódzkie malarstwo lat 90.*, „EXIT”, 1999 nr 1.



# Tylko w świetle księżyca

## NA POCZĄTKU BYŁ ADAM NA ASP I WSSIP....

W końcu lat 90. Lunariss (pseudonim) studiował na ASP w Gdańsku, gdzie na swoim roku był charyzmatycznym przywódcą braci studenckiej. Uważa, że był to ważny i twórczy dla niego czas, ale studiów fotograficznych nie ukończył. Przeniósł się do Wyższej Szkoły Sztuki i Projektowania w Łodzi. W 2002 roku obronił dyplom, który okazał się ciekawym, krytycznym połączeniem doświadczeń fotografii dokumentalnej i fotografii mody. Sam Lunariss chyba nie docenia tego okresu twórczości, a szkoda, ponieważ taki rodzaj fotografii z pogranicza stylistyk jest rzadko wykonywany.

W cyklu „Absurd” przedstawił realne postaci z Łodzi, mieszkające niedaleko Placu Niepodległości, które dzięki fotografowi odkrywają swoje oblicza. Ich konfrontowanie z autentyczną modelką jest nie tyle oryginalnym odkryciem, co ciekawym zderzeniem form i estetyki brzydoty i piękna. Oglądamy zaaranżowaną scenografię pomieszczeń wraz z religijnymi artefaktami, jak z „Zapisu socjologicznego” Zofii Rydet, ale w przypadku Lunarissa postaci odgrywają swoisty teatr. Ciekawe są zarówno zdjęcia kolorowe, jak i czarno-białe, przypominające tradycję kina satyrycznego. Gdzieś w tle ich wizualności przywołują *Rejs* Marka Piwowskiego czy *Pali się, moja panno* Miloša Formana. Prace te są ciekawym portretem z zarysowanym kontrastem „piękna” i „brzydoty” oraz realności i sztuczności świata. Trudno powiedzieć, gdzie przebiega granica między fikcją a prawdą zaistniałej sytuacji. Niezwykłość tej serii wynika właśnie z jej granicznego sytuowania i swobody, jakiej zazwyczaj brakuje w fotografii reklamowej, która najczęściej jest formułą „vanity”, czyli próżności...

## NARODZIŁ SIĘ LUNARIS

Artysta między 2003 a 2011 rokiem mieszkał w Londynie, gdzie także pracował w branży fotografii portretowej. Efekty tej pracy można zobaczyć na jego niezwykle ciekawie zaprojektowanej stronie <http://www.adamlunariss.com>. Ale ten rodzaj fotografii uważa za twórczość użytkową, nie artystyczną.

W 2005 roku rozpoczął, trwające do dziś, poszukiwania w zakresie zdjęć nocnych, wykonywanych przy pełni księżyca w Kambodży, Indiach, ale też w Polsce. W czasie pełni jest na tyle silne światło, że można robić zdjęcia przy dość długim czasie naświetlania (około 30 sekund przy przysłonie 2.8 i czułości 100 ISO). Jest to rodzaj fotografii do końca nieprzewidywalnej, wykonywanej cyfrowo, przypominającej foto-performance, w którym aktorzy/tancerze: Daniel Fricker i Celine Angele tańczą butoh, a czasami pojawiają się hinduscy Sadhu [1]. Powstaje ogólnie zaaranżowany układ teatralny i choreograficzny, często posługujący się nieostrością niematerialnego wizerunku skonstruowanego ze stałością „teatrum mundi”. Wybór pejzażu, ruin świątyni, wody, kamienia posiadających swą określoną moc, zawsze jest tu bardzo ważnym zagadnieniem. Istotne jest, że Lunariss interpretuje swoje dokonania jako malarstwo, twierdząc wprost, że „maluje”. Na pozór może wydawać się to absurdalne, ale zdarzało się już w historii, że niektórzy fotografowie, przede wszystkim ze środowiska piktorialnego, tak właśnie traktowali swe przesłanie. Spośród tego typu zamierzeń istotne są także doświadczenia fotograficzne, począwszy od czasu futurystów i Marcela Duchampa, a kończąc na twórczości Łodzi Kaliskiej z lat 90.

Lunariss odwołuje się do swej intuicji, polegającej na przewidywalności obrazu, jaki ma powstać i przede wszystkim ufa swej wyobraźni. W takim znaczeniu jego postawa odnosi się do podświadomości i przybliża się do filozofii Dalekiego Wschodu, która podobnie, jak jego zdaniem istniejący „bezczasowy świat”, jest mu bliska.

Ekspozycja w Leica Gallery w Warszawie pt. „Adam Lunariss. Narodziny nocnego motyla” (2014) była w bardzo ciekawy sposób pokazana. W zupełnej ciemności „świeciły” wielkoformatowe (140 cm x 209 cm) prace. Pokazano też jedenaście przyrządów optycznych typu camera obscura, wewnątrz których przez lupę można było zobaczyć zwielokrotnione i zdeformowane obrazy.

Bardzo ważnym aspektem jest zawarty w tych pracach problem filozoficzny, gdyż może mieć wpływ na to, jak długo ten rodzaj fotografii będzie tworzony i czy zyska jakiś adeptów. *Idea jest taka: obrazować podróż w pojedynczym „zamkniętym”*



1

## Lunariss

1. *Golden Dust* (*The Soul Always Travels*), Kambodża, 2009, fotografia, 97 x 140 cm / ed. 3 + 2 AP
2. *The Birth of God*, Indie, 2007, fotografia, 132 x 195 cm / ed. 1 + 2 AP
3. *Light of Hope*, Indie, 2007, fotografia, 148 x 217 cm / ed. 1 + 2 AP

obrazie. [...] nie ma celu, początku, ani końca... – napisał do mnie Lunariss – [mail 22.10.2014]. Osobiście nie zgadzam się z zakończeniem, gdyż zarówno fotografia, jak też fotografujący, niezależnie czy jest chrześcijaninem, buddystą czy marksistą, powinien mieć swój cel filozoficzno-artystyczny. Można wskazać przykłady Minora White’a z jego koncepcją otwierania „drzwi percepcji”, a w Polsce z ostatnich lat duchowe przesłanie twórczości Staszka Wosia, Zbigniewa Treppy, Janusza Leśniaka czy bardziej sarkastyczne Andrzeja Różyckiego.

Lunariss poszukuje odpowiedzi na pytanie „kim jest?”, jak modernisci z pod znaku surrealizmu. Na razie liczy się dla niego wędrówka, spotkanie z nieznanym, podróż do konkretnych skał w Indiach czy drzewa w Kambodży, ale na dłuższą metę może to nie wystarczyć. Potrzeba albo określonych idei artystycznych, albo praktyki medytacyjnej, jak u Andrzeja Dudka-Dürera.

Lunariss w 2014 roku odwiedził Państwowe Muzeum Auschwitz-Birkenau, gdzie wykonał pracę *Love*, którą także można było oglądać w Leica Gallery, jako obraz stereoskopowy, mający zwiększyć prawdziwość iluzji fotografii. Idea tej przejmującej pracy jest następująca: *między dżunglą a obozem śmierci może istnieć jedność „bycia” i można próbować utożsamić się nie tylko z miejscem, historią, a nawet ludźmi, którzy przeżyli tu piekło*, jak napisał do mnie w mailu z 22.10.2014.

Gdybym miał odnieść jego postawę, opartą na postulatcie „drogi i spotkania”, to sytuowałbym ją gdzieś w pobliżu twórczości Magdy Huecekl i jej „Autoportretów wyciszonych”, co prawda o zupełnie innej formie, ale z przewodnią ideą odkrywania duszy świata, przy znikomości i ulotności swego „ja”. Do tej pory nie powstało wiele lunagrafi, ale te, które znam warte są nie tylko analizy, ale wręcz namysłu medytacyjnego, zatopienia się w ich materii, tak aby się z nimi utożsamić. Jest w nich zawarta „odrobina” dawnej tajemnicy, powodująca, że fotografia staje się nie tylko formą odkrywania nieznanego. ■

1 Na temat swej twórczości, w tym współpracy z tancerzami, istocie „drzewa”, duchowości, metafizyce mówił w dobrze zrealizowanym filmie pt. *Adam Łach Lunariss*, real. Krystian Bielatowicz, grudzień 2014, <https://www.szerokikad.pl/fotograf-miesiaca/adam-lach-lunariss>





2



3





# Checkpoint Rolke

## Mówi Tadeusz Rolke w rozmowie z Joanną Bąk.

**Joanna Bąk:** „Checkpoint Rolke” to wystawa, której otwarcie miało miejsce 14 maja 2015 roku w warszawskiej Galerii Obserwacja. Jest to szczególny projekt, gdyż ukazuje reprodukcje pochodzące z paszportu umożliwiającego panu poruszanie się na terenie byłego DDR i RFN w latach 1972-75. Kontrapunktem są zdjęcia miejsc, w których kiedyś znajdowały się przejścia graniczne. Jak właściwie wyglądały prace związane z wystawą powstającą w kilku okresach czasowych?

**Tadeusz Rolke:** Tym razem nad tą wystawą nie pracowałem przed jej zaprezentowaniem, gdyż właściwie wszystko było gotowe. Tylko reprodukcje wiz zostały przygotowane tuż przed jej otwarciem, ale tym zajmował się pracownik galerii. Ja tylko przyszedłem na wernisaż. Pomimo tego, że zdjęcia berlińskie wykonane z myślą o wystawie również powstały chwilę wcześniej, to jednak są jak najbardziej współczesne. Całość udało się pokazać dopiero po paru latach. Rzeczywiście jest to unikalna ekspozycja, gdzie główną fotografią staje się zdjęcie paszportowe.

**JB:** To wspomniane zdjęcie paszportowe było zrobione w latach 70-tych w Fotomacie...

**TR:** Właśnie tak. Do tego mam na nim zamknięte oczy. To dodaje mu pewnej wyjątkowości. Okazuje się, że przez kilka lat korzystałem ze zdjęcia paszportowego wbrew wszelkim zasadom czytelności czy identyfikacji.

**JB:** W jaki sposób pana zdjęcie z zamkniętymi oczami znalazło się w paszporcie? Przecież oczy świadczą o naszej tożsamości, są jedną z możliwości jej weryfikacji.

**TR:** W urzędzie imigracyjnym, który dostał pasek moich zdjęć zrobionych w automacie, urzędnik wybrał akurat to. Wówczas tego nie skomentowałem, bo dostałem oficjalny dokument wydany przez władze spraw wewnętrznych w Hamburgu. Podpisałem ten paszport i miałem ważny dokument niejako podważający kompetencje władzy.

**JB:** Czy nie miał pan z tego powodu żadnych problemów?

**TR:** Jedyny urzędnik, który na to zwrócił uwagę, był włoskim funkcjonariuszem granicznym. Leciłem wtedy z Hamburga do Rzymu i musiałem pokazać paszport. On się do mnie uśmiechnął, sprawdzając mój zawód. Powiedział tylko, że fotograf ma zamknięte oczy.

**JB:** Prezentowana wystawa jest osadzona w fotografii dokumentalnej, ale sięga też po surrealizm.

**TR:** To rzeczywiście surrealizm, ale też można mówić tu o konceptualizmie.

**JB:** Ekspozycja oprócz reprodukcji wiz czy zdjęcia paszportowego, zawiera współczesne fotografie przejść granicznych, których już nie ma. Łączy przez to dwa światy – obecny z tym zanurzonym w totalitaryzmie. Jak właściwie zrodził się pomysł projektu?

**TR:** Wpadłem na ten pomysł wraz z Robertem Jaroszem, kiedy krążyliśmy myślami wokół mojego życiorysu i Berlina. Nie zrobiłem tych zdjęć w czasie, gdy były autentycznymi przejściami, mimo tego, że ich regularnie używałem. Niemniej jednak już od jakiegoś czasu chciałem sfotografować byłe przejścia berlińskie tak jak one dziś wyglądają. Tu ujawniają się moje trendy dokumentalisty.

Po wielu latach mogłem wrócić do tamtych miejsc, by przypomnieć, że kiedyś był tam ten straszny mur. Jednocześnie chciałem uszlachetnić przedmiot – stempel wizowy, który stracił swoją funkcję przynajmniej dla nas żyjących w Europie pomimo tego, że kiedyś od niego zależały ludzkie losy.

**JB:** Czyli już w samym założeniu wystawy leży koncepcja pokazująca zmiany zachodzące na przestrzeni lat?

**TR:** Tak. Te przejścia graniczne nie istnieją i są tylko wpisane w historię miasta. Wizy nie mają już swojej funkcji. Są bardzo ładnymi grafikami, na których jest jeszcze odręcznie wpisywane nazwisko, jest jakiś znaczek stemplowy, jakaś opłata. To pokazuje tamtejsze uzależnienia jednostki od systemów, a przede wszystkim od systemu totalitarnego. Przy tym dla mnie same stemple znajdujące się w wizach są ponadto ciekawą grafiką. Zarówno one, jak i sam paszport wyzwoliły się ze swojej funkcji i stały się przedmiotami sztuki. Zresztą wspomniane zdjęcie paszportowe zamierzam wykorzystać w swojej biografii, która właśnie powstaje.

**JB:** Wystawa jest także zapisem drogi odbytej przez pana w tamtym okresie, czego świadectwem są niejednokrotnie przekraczane granice.

**TR:** To dowód także na to, że wyjeżdżałem, mieszkalem za granicą i często przekraczałem przejścia graniczne. Szczególnie ważnym punktem jest Checkpoint



Charlie, który do dzisiaj funkcjonuje jako atrakcja Berlina. Tam znajduje się duże zdjęcie amerykańskiego żołnierza i rosyjskiego strażnika i to słynne zdanie – *Attention You are Leaving the American Sector*, które mówi wszystko.

**JB:** Różewicz w *Kartotece* komentuje gest zamkniętych oczu, mówiąc, że dzięki temu można zobaczyć więcej – (...) *Najwięcej widzę, kiedy zamknę oczy. Z zamkniętymi oczami widzę miłość, wiarę, prawdę...* W jaki sposób stara się pan uchwycić prawdę na swych fotografiach?

**TR:** Kiedy fotografuję, to przede wszystkim staram się mieć otwarte oczy. Fotograf musi być spostrzegawczy. Zaczynałem od fotografii prasowej, robiąc autentyczny fotoreportaż. Moją funkcją fotografa prasowego, agencyjnego jest przekazywanie informacji, którą należy zaprezentować w sposób jak najbardziej trafny i prawdziwy. Aby było to możliwe, potrzebna jest spostrzegawczość, refleks i trochę techniki.

**JB:** A wrażliwość?

**TR:** Również, ponieważ są sytuacje międzyludzkie, które można fotografować wówczas, gdy jest się uwrażliwionym na pewne sprawy – na gest, na dotyk, uśmiech, na smutny wyraz twarzy, na cały repertuar zachowań ludzkich, które wymagają od fotografa tego typu uwrażliwienia.

**JB:** Fotografia towarzyszy panu właściwie od zawsze. Jest Pan uważany za czołowego fotografa PRL-u, fotografa mody czy środowiska artystycznego. Czy któryś z obszarów, w jakich się pan porusza szczególnie panu odpowiada?

**TR:** Dostyc wcześnie zacząłem robić zdjęcia wykraczające poza fotografię prasową. Bardzo mi się podobała moda, portretowanie, fotografowałem bardzo dużo kobiet. Przeglądając moje archiwum można zobaczyć, jak niewiele zdjęć powstało wskutek czyjejs interwencji z zewnątrz. Jakies trzy lata temu miałem wystawę w MOCAK-u, na której zostało zaprezentowanych 21 zdjęć, w tym tylko 3 z nich były spowodowane interwencją z zewnątrz – to znaczy miałem zlecenie na te zdjęcia. Pozostałe można zaliczyć do kategorii nikomu niepotrzebnych.

**JB:** A jednak to one przechodzą do historii.

**TR:** To je wybrał kurator i to właśnie te fotografie stworzyły wystawę. Rzeczywiście robię masę niepotrzebnych zdjęć. Dopiero przy wybieraniu ich do albumu widać, jak z tych niepotrzebnych fotografii można zbudować konstrukcje redakcyjne. Uchwycione najprostsze, wręcz banalne sytuacje, takie jak na przykład ukazujące kogoś, kto siedzi i pije herbatę, w zestawieniu z drugim zdjęciem tworzą dwie doskonałe strony. Właśnie przygotowuję album,



który będzie oparty na dialogu par fotograficznych, podobnie zresztą jak mój pierwszy album wydany przez Fundację Galerii Foksal. Tam też znalazło się mnóstwo nikomu niepotrzebnych zdjęć.

**JB:** Jak udało się panu zachować balans między zdjęciami zrobionymi na zlecenie a tymi niepotrzebnymi?

**TR:** Wynika to z mojej osobistej potrzeby fotografowania. Mam kolegów, którzy przez wiele lat pracowali w agencji i w momencie przejścia na emeryturę schowali sprzęt do szafy. Ja nadal zawsze noszę z sobą aparat. Teraz też jest w torbie – właściwie się z nim nie rozstaję.

**JB:** Więc ta pałaca potrzeba przetrwała.

**TR:** To jest jakaś konieczność. Projekt „Tu byliśmy” robię od dwudziestu lat. Kiedy przez dłuższy czas go nie realizuję, to mi zaczyna go brakować. Jest wiele miejscowości, w których jeszcze nie byłem, a w których na pewno są obiekty przeze mnie poszukiwane. Tak na przykład dzisiaj napisałem do mojego przyjaciela i kuratora Marka Grygla, z którym odbyłem wiele podróży także dla projektu „Tu byliśmy” z pytaniem, czy gdzieś jutro pojedziemy, bo już nie mogę wytrzymać bez fotografowania. Najchętniej wyskoczyłbym na trzy dni, by fotografować wybrane obiekty związane z historią Żydów. Podczas takich podróży jednocześnie robię zdjęcia uliczne, jeśli tylko zobaczę jakąś interesującą sytuację.

**JB:** Funkcjonował pan w różnych okresach społecznych, gospodarczych, politycznych, przeżył pan wojnę i kolejne przemiany ustrojowe. Który z okresów był dla pana szczególnie interesujący?

**TR:** Rzeczywiście interesującymi okresami w historii Europy były te, kiedy następowały zmiany; na przykład to, co się stało na przełomie lat 80. i 90. Wówczas również Polska i kraje tzw. bloku wschodniego miały swoje pięć minut. Pracowałem wtedy dla niemieckich gazet i periodyków. Parę lat temu miałem wystawę w warszawskiej galerii Le Guern pt. „Jutro będzie lepiej” ukazującą okres tego właśnie przełomu w Europie. To były nieduże zdjęcia kolorowe bez żadnych udziwnień i pretensji

artystycznych. Wystawa cieszyła się ogromnym powodzeniem – pojawiło się na niej mnóstwo publiczności, a w prasie opublikowano wiele wzmianek. Okazało się, że dokument jest siłą, której nie można przewidzieć. Zaskoczyło mnie też to, że wiele z tych fotografii zostało sprzedanych. Ktoś chciał mieć na ścianie zdjęcie informujące o tym, że mięso było sprzedawane na ulicy, że tapczan też można było kupić na ulicy. Niedawno kolejna osoba zakupiła fotografię prezentowaną na tej wystawie, a więc ten cykl dalej żyje. To jest bardzo ciekawe zjawisko, bo to, co niepotrzebne, prędzej czy później staje się potrzebne.

**JB:** Niewątpliwie jest pan mistrzem, którego zdjęciami inspirują się kolejne pokolenia fotografów. A jacy byli pana mistrzowie?

**TR:** Nie mogę powiedzieć, że miałem jednego mistrza. Na pewno sugerowałem się fotografią uliczną. Wtedy „Life” było wielonakładowym tygodnikiem pokazującym fotografię humanistyczną, uliczną. Potem był „Paris Match” – bogato ilustrowany fotografią. W Niemczech wychodził „Stern” i to była absolutna elita, której się mocno przyglądałem. Kiedy porównuję moje zdjęcia z lat 50. czy zdjęcia różnych moich kolegów, na przykład z Litwy i przypominam sobie fotografię z tygodników ilustrowanych, to okazuje się, że wszyscy robiliśmy bardzo podobną fotografię, tylko że żyliśmy w różnych szerokościach geograficznych czy politycznych. Jest to szczególnie widoczne, gdy ogląda się albumy fotografów z mojej generacji. Okazuje się, że ta fotografia niosła i niesie z sobą uniwersalne wartości, które w naszym kręgu kulturowym są podobne.

**JB:** Czy fotografia powinna koncentrować się na próbie pokazania świata wartości?

**TR:** Przede wszystkim chodzi o to, aby pokazywać los człowieka – w ogóle i w szczególności. I dzisiaj w szkołach fotograficznych to się nadal kultywuje – fotografię uliczną, humanistyczną, czarno-białą, analogową. Warto dodać, że fotografia humanistyczna do tej pory nie ma konkurencji. Żaden kierunek fotografii w ostatnich dwóch czy trzech dziesięcioleciach nie stworzył czegoś tak silnego, jak ta fotografia. Nadal patrzymy na zdjęcia klasyków i one dalej nas inspirują. ■



**Krzysztof Saj**

1. Wrocław, Wrocławski tramwaj, 2003
2. Wrocław, Przystanek Hala Targowa 2, 2007
3. Ferrara (Włochy), Galleria Del Tasso 37-39, 2004
4. Wrocław, Znowu będzie czerwony! 2003

---

 PIOTR KOMOROWSKI

## Sceny ulicy Krzysztofa Saja

Przy rozmaitych próbach systematyzacji fotografii najbardziej porządkującym i celnym wydaje się rozdział teże na kategorie świadectwa i kreacji.

**P**ogląd, iż dokumentalny charakter fotografii jest zgodny z ideą wiernego odwzorowania rzeczywistości, a nawet utożsamienia z nią, jest mocno zakorzeniony w powszechnej świadomości i potwierdzony stosownymi pracami badawczymi. Na drugim biegunie znajduje się tzw. kreacja, a więc wszystko to, co stanowi ilustrację powziętej wcześniej idei, efekt działań inscenizacyjnych, a także wszelkie para-plastyczne manipulacje dokonywane na gotowych, często stricte dokumentalnych obrazach.

W prezentowanych przez Krzysztofa Saja w czerwcu 2014 roku w Muzeum Miejskim Wrocławia oraz latem

2015 roku w galerii Szewska Pasja „Scenach ulicy” bez trudu rozpoznajemy kanon fotografii ulicznej. Od Eugene Atgeta, Henri Cartier Breessona, Roberta Franka, Garry’ego Winogranda, Vivian Maier, poprzez Joela Meyerowitza, Martina Parra, i wielu innych, w tym także polskich utalentowanych artystów, nurt ten ciągle się rozwija, stanowiąc atrakcyjne źródło inspiracji dla kolejnych pokoleń fotografów. Jest wiele tego powodów, wśród których najistotniejszym wydaje się być nieskrępowana i powszechna dostępność do przestrzeni publicznej, dająca możliwość komentowania tego, co jest udziałem i poniekąd własnością wszystkich, stanowiąc

tym samym najbardziej demokratyczną, praktycznie nieograniczoną płaszczyzną komunikacji. W twórczości Krzysztofa Saja zwraca uwagę konsekwencja, z jaką podejmuje on próby odnalezienia wspólnego mianownika dla wspomnianych dwóch odmiennych strategii fotograficznych. To te poszukiwania w efekcie końcowym przesądzają o oryginalności jego artystycznej propozycji.

Dokumentalny charakter pokazanych w „Scenach ulicy” zdjęć jest bezsporny: wszak to, co sfotografowane, pozostaje zapisane już na zawsze w fotograficznej notatce, pomnażając swoje znaczenie proporcjonalnie do upływu czasu. Za lat kilkadziesiąt fotografie te skutecznie przejdą na stronę zapisu historycznego, ale w jakimś sensie także metafizycznego, jednym odświeżając pamięć, dla innych zaś będąc pierwotnym objawieniem. Ale, choć pokazane na wystawie obrazy są obiektywnym, niezmanipulowanym zapisem rzeczywistości, to łączy je przecież klamra autorskiej, subiektywnej wizji, stanowiąc katalizator dla pełniejszego ich odczytania.







3

Istotnym, sytuującym się jeszcze po stronie czystego dokumentu, autorskim zabiegiem Saja jest celowe połączenie obrazów różnych miast z ujęciami rodzinnego Wrocławia. Taka metoda porządkuje zestaw nie według różnic, a według podobieństw. Tym zaś, co autor świadomie akcentuje, jest uniwersalny wymiar miejskiej specyfiki, oryginalnej, wyłowionej spośród mnogości widoków, ale też, co istotne, nie epatującej marketingowo-propagandową, oficjalną reprezentacyjnością.

Krzysztof Saj dokumentuje niezwykle sytuacje wizualne, tym bardziej intrygujące, im bardziej zdajemy sobie sprawę z jednej strony z ich powszechnej dostępności, a jednocześnie ulotności i interpretacyjnej wieloznaczności. W oczywisty sposób znajduje tu potwierdzenie teza, iż patrzeć, nie znaczy widzieć, zgodnie z którą to uposażenie kulturowe odbiorcy decyduje o symbolicznym, często wielowymiarowym zrozumieniu obrazowego komunikatu. Niekiedy – coraz częściej – służą temu odautorskie komentarze do fotografii, która samą tylko strukturą obrazową nie zawsze potrafi sprowokować właściwe odczytanie przesłania.

Tropem, który prowadzi w kierunku zasadniczego namysłu nad fotografiami Saja jest tytuł omawianego cyklu: „Sceny ulicy”. Według Słownika języka polskiego słowo „scena” oznacza *część budowli teatralnej będącej miejscem gry aktorów, składającej się z przestrzeni widocznej dla publiczności i z ukrytych urządzeń teatralnych* [ 1 ]. Można więc założyć, że przestrzeń uliczna to ważna składowa *theatrum mundi*, miejsce, w którym świat i życie ludzkie pojmowane są jak przedstawienie. Każde zdarzenie

i każda sytuacja mogą być tu postrzegane jako odmiana inscenizacji, w której prawda wymieszana jest z fikcją w proporcji zależnej od intencji autora. Wielorakie odcienie owego *theatrum* przenikają się i warunkują wzajemnie na wielu płaszczyznach. Nie sposób je ogarnąć, można jednakże, nieco idealistycznie przyjąć, że scenografia, aktorzy, jak i role przez nich odgrywane są w tym przypadku wykreowane przez nieokreślonego, zewnętrznego Autora, Scenografa i Reżysera w jednej osobie. Metodyczne wnikanie w rzeczywistość, >

**Krzysztof Saj  
dokumentuje  
niezwykłe sytu-  
acje wizualne.**

4



1 Słownik języka polskiego, PWN, Warszawa 1996, Tom 3, s. 173.





1

## „Sceny ulicy” Krzysztofa Saja stanowią lustro o co najmniej podwójnym odbiciu.

podskórny zawartość poszczególnych fotografii jest procesem tak poznawczym jak i emocjonalnym, dającym przeświadczenie, że oto odkrywamy coś, co przecież doskonale znamy, ale świadomie nie obcujemy z tym na co dzień. To szczególnie stan uwagi, dzięki któremu potoczna rzeczywistość staje się zwierciadłem dla wyrafinowanej, opartej o wieloraką metaforę, refleksji. W takim podejściu odnajduję zasadniczy sens uprawiania tego typu fotografii. Dla pełniejszego zilustrowania opisywanej metody przyjrzyjmy się typowej metaforze proponowanej przez Saja. Oto praca zatytułowana *Wrocławski tramwaj*, której główną osią jest liczba 22, zainstalowana jako numer linii na boku przepełnionego pasażerami wagonu. To zdjęcie dowodnie wskazuje, jak niezwykle sytuacje może zaoferować ulica ze swym dynamicznym, nieokiełznanym zwrotem sytuacji. Już nie tylko sam wagon i pasażerów postrzegamy, ale taki przekaz, który treść zdjęcia sytuuje w przestrzeni odniesień niejednoznacznych, bowiem owo tajemnicze 22 przywołuje na myśl skopjarzenia natury quasi-numerologicznej, wskazując na znaczenie, które – choć hermetyczne i ostatecznie niedookreślone – to przecież podświadomie sytuuje sens całego obrazu się w polu znaków istotnych. Równie zagadkowe są na tej fotografii postacie pasażerów tramwaju, których nie-obecność w fotografowanej rzeczywistości oszukane oko odbiorcy dostrzega dopiero po pewnym czasie. Naklejone na wagon wizerunki są bowiem swoistą grą fotografii w fotografii, co zapewne w pierwotnym zamierzeniu służyło jakiejś akcji reklamowej. Fotograficzna interpretacja Saja wskazuje na zaistnienie w przestrzeni publicznej w sposób chwilowy, efemeryczny, pewnego rodzaju instalacji artystycznej, która, choć przezroczysta w pierwotnej percepcji, na

fotografii przybiera postać istotową, autonomiczną. Przesuwa to jej znaczenie w okolicie dokumentu subiektywnego, który – poza oczywistym zdaniem relacji z wyglądu świata – bardziej jednak prezentuje wgląd w naturę znaczeń symbolicznych, opartych o subiektywne ich rozpoznanie przez uważnego obserwatora. Innym przykładem takiego myślenia jest zdjęcie pt. *Przystanek hala*, ukazujące wiatę przystanku autobusowego, opatrzonego afiszami z trywialnymi napisami komentującymi uwikłanie człowieka w rozmaite relacje z czasem, jak np.: Czas ucieka. Ale na pewno zdązysz. W końcu każdy gdzieś zdąży. W takiej oto scenarii w sposób wyjątkowo uporządkowany egzystują przypadkowe osoby, swoją bierną obecnością potwierdzające czytelną adekwatność (już nie trywialność) towarzyszących im słownych sentencji. Wzajemna przystawalność elementów tej konstrukcji, rodzaj synchronii, na której oparte jest całe zdarzenie, a wszystko to wzmocnione poprzez porządkujący kształt kadru, stanowi celny komentarz do egzystencjalnej kondycji każdego z nas. Owo surrealne w swojej istocie zestawienie w efekcie końcowym kojarzy się z nienagannie zaprojektowaną, teatralną inscenizacją, której wydźwięk jest w tym samym stopniu celowy i czytelny, co przypadkowy.

„Sceny ulicy” Krzysztofa Saja stanowią lustro o co najmniej podwójnym odbiciu. Wieloznaczność, którą w tym odbiciu jest nam dane niekiedy zauważyć, w pewnym sensie nawiązuje do holograficznego przenikania się aspektów rzeczywistości, generując tym samym mnogość jej interpretacji. To zaś pozwala nam zobaczyć więcej i... nieco inaczej. Służy to głębszemu poznaniu i zrozumieniu świata, który choć dostępny jest każdemu, to dla każdego jednak nieco inaczej. ■

### Krzysztof Saja

1. *Wenecja, Cannaregio*, 2014
2. *Berlin, Ostry zakręt*, 2007



2



1-3. Mateusz Palka, *Obsesja*

ZUZANNA SOKOŁOWSKA

## *Miejski przewodnik, czyli prywatna mitogeografia miasta*

Sky Tower to nowoczesny i najwyższy budynek w Polsce, który wyrósł w samym centrum Wrocławia. Kiedy przejeżdża się przez wiecznie zakorkowane ulice miasta, wyrasta on zniemacka na oczach mieszkańców i turystów, wzbudzając ambiwalentne uczucia: od zachwyty, nieskrywanej fascynacji przez podskórne poczucie przynależności do wielkiego świata, aż po wizualne odrzucenie związane z niedopasowaniem do architektury przestrzeni. Sky Tower oferuje wiele rozrywek – taras widokowy, z którego można spoglądać na panoramę Wrocławia, galerię handlową, gdzie można dać upust swoim konsumpcyjnym pragnieniom, biurowce do wynajęcia oraz ekskluzywne apartamenty. Innymi słowy, ten strzelisty budynek jest spuchnięty od pożądanego władzy, stając się synonimem statusu społecznego i chęci dominacji, wzbudzając konieczny, podniecający dystans, jaki wywołuje luksus.

Mateusz Palka przemierza miejskie przestrzenie uzbrojony w swój aparat, próbując stworzyć prywatny przewodnik po Wrocławiu, którego punktem wyjścia staje się Sky Tower. Jego monochromatyczne fotografie dalekie są od nadmiernej estetyzacji rzeczywistości. Zamknięte w wyciszonych, kontrastowych kadrach przestrzenie budują zupełnie nową, miejską narrację. Palka stworzył osobistą mitogeografię, oznaczającą w jego przypadku jednostkowe doświadczenie przestrzeni, składające się z intymnych wyobrażeń oraz wspomnień [ 1 ]. Artysta próbuje odnaleźć się w zupełnie nowej dla siebie relacji ja–miasto, starając się wynegocjować za pomocą swoich zdjęć definicję tożsamości. Krzysztof Giedroyc w swojej książce *Listy z dolnego miasta* pisał, że miasto można podzielić na dwie strefy – dolną i górną, którego newralgicznym punktem jest przejście między tymi obszarami. Dolną strefę interpretuje Giedroyc jako miejsce codziennej, ludzkiej egzystencji, zbudowanej wokół architektoniczno-urbanistycznej przestrzeni, górna tymczasem widzialna jest tylko wtedy, kiedy historia staje się jednym z głosów czasu [ 2 ]. Ten podział widoczny jest na fotografiach Palki, który kontrastuje nowoczesny dźwięk współczesnej historii z przeszłością miasta, skonstruowaną z nadgryzionych zębem czasu budynków, wielorodzinnych blokowisk czy opustoszałych, przygnębiających ulic z niedbale i na szybko naprawianą kostką brukową. Sky Tower na zdjęciach Palki prezentuje się jak złowrogi nowotwór, górna, niepokojąca strefa, którą obserwuje z daleka. Artysta nie przekracza cienkiej granicy pomiędzy bezpieczną oswojoną



przestrzenią a miejscem niczym, pozbawionym określonego znaczenia, jakim jest zrealizowana z wielkim rozmachem inwestycja w postaci wieżowca. Wnikliwie obserwuje jego powolne wtłaczanie w miejską tkankę, która krztusząc się i dławiąc obłąkawia niechciany byt, pozbawiony jakiegokolwiek historii. Palka poprzez swoją fotograficzną narrację, pyta o tożsamość człowieka. Czy będą ją kształtować nie-miej-sca, posługując się terminologią stworzoną przez antropologa kulturowego Marca Augé, na których nie następuje emocjonalny związek ludzi z danym obszarem? Kadry artysty mimowolnie sugerują tę niepokojącą możliwość. Na oczach widzów dokonuje się wnikliwy, fotograficzny spektakl, podkreślający nieuporządkowanie, architektoniczną niezgodność i nieustającą procesualność miejskiej przestrzeni, w której coraz trudniej można się zdomowić. ■

1 E. Rewers, *Sztuka miasta-miasto w sztuce*, Kraków 2010, s.250.2 Cyt. za T. Sławek, *Miasto. Próba zrozumienia*, [w:] E. Rewers, *Sztuka miasta-miasto w sztuce*, Kraków 2010, s. 24.





Anna Chojnacka

1. Kult ciała, 1962
2. Katowice I. 60. XX w.
3. Czas upłynął, 1961
4. Ostatni autobus, 1973

KRZYSZTOF JURECKI

## Przypomnienie twórczości Anny Chojnackiej

Muzealnictwo w zakresie fotografii polskiej w ciągu ostatnich dziesięciu lat zatrzymało się w rozwoju.

Zlikwidowano działy fotografii w Muzeum Sztuki w Łodzi, CSW Warszawie, a jeszcze wcześniej w Muzeum Narodowym w Poznaniu. Nikt nie prowadzi skoordynowanych badań, brakuje ośrodka w MKiDN albo IS PAN czy odpowiedniej sekcji w ZPAF-ie w Warszawie, który organizowałby sesje czy wydawał naukowe publikacje. Powstaje pytanie, kto ma się tym zająć tak, aby nie przepaść czy nie popaść w niepamięć dorobek polskiej fotografii wieku XIX czy XX-tego. Nic w tej kwestii nie czyni także ZPAF, choć próbował w latach 70. i 80. Może takie badania mogłoby skoordynować Muzeum Historii Fotografii w Krakowie, oczywiście przy pomocy MKiDN, które interesowało się fotografią polską w latach... 50. XX wieku, kiedy istniał w ministerstwie specjalny departament kierowany przez Mariana Szulca. Tę lukę zastępują częściowo festiwale fotografii, ale tu niestety ilość nie przechodzi w jakość.

W Muzeum Historii Katowic odbyła się monograficzna ekspozycja prac Anny Chojnackiej (1914-2007), której kuratorem była Zofia Szota z Działu Fotografii. Na początku 2015 wydano album będący pokłosiem wystawy ekspozycji „Czas u-płynął” Anna Chojnacka – Fotografia (Muzeum Historii Katowic, 2015), także w opracowaniu Szoty. Takich monograficznych wystaw nie znajdziemy na polskich festiwalach, gdyż ich organizacja wymaga wiele badań i przygotowań.

### WYSTAWA

Ekspozycja została starannie zaaranżowana scenograficznie. Pokazano materiały filmowe Janusza Musiała dotyczące życia artystki. Na całej ekspozycji pojawiała się niebieska linia w formie dopełniającego ornamentu, która była czasami zbyt mocnym motywem, przypominającym słynną ideę Edwarda Krasieńskiego i jego konceptualny pomysł na sztukę i życie. Ale nie miał tu swego uzasadnienia. Okazało się, że niewiele oryginalnych fotografii pozostało po Chojnackiej – artystce, którą bardzo ceni Waldemar Jama – jeden z najważniejszych fotografów na Śląsku. Jednak nie jest do końca artystką zapomnianą, gdyż brała udział w prestiżowej ekspozycji w Zachęcie „Dokumentalistki – polskie fotografi XX wieku” pokazanej w 2008 roku, choć pojęcie dokumentu w bezpodstawny sposób rozszerzono tutaj do nieuzasadnionych granic.





Wystawa podzielona została na kilka działów: Miasto. Jest to oczywiście jedna z najstarszych tradycji obrazu fotograficznego, zarówno w aspekcie dziewiętnastowiecznym, jak też, w tym przypadku, koncepcji piktorialnej z okresu międzywojennego i powojennego, kiedy kontynuowano tego typu tradycję. Warte uwagi są widoki Katowic z lat 60. i 70. Ujęcia z góry są daleką, choć typową wypadkową widzenia konstruktywistycznego, z interesującą topografią pejzażu, z widokami przemysłowych przedmieść zmieniających się w nowe centrum Katowic (m.in. słynny Spodek). Chojnacka umiejętnie operowała kontrastowaniem „starego” (budynek Teatru im. Wyspiańskiego) z „nowym”, z formalnym wykorzystaniem geometrycznego układu śniegu w coraz bardziej uabstrakcyjnione obrazy. Wpływ malarstwa abstrakcyjnego od końca lat 50. był przemożny. Dlatego tacy fotografowie jak Jerzy Lewczyński, Zofia Rydet czy wcześniej Zdzisław Beksiński, w różnym natężeniu mu ulegali. Jakże inaczej wygląda życie miasta widziane z góry przez teleobiektyw, który skraca perspektywę. O tych pracach należy pamiętać także w kontekście wystawy prac Elżbiety Janickiej i Wojciecha Wilczyka „Inne Miasto” (2013) próbujących patrzeć na Warszawę z „ptasiej perspektywy” w ten sposób odczytując jej historię. Ale miasto Chojnackiej to też bezkrytyczny modernizm w wersji socjalistycznej, będący propagandową wersją nowoczesnego widzenia, w którym zniknął wcześniejszy piktorializm i jego atrybuty: romantyzm i nostalgia.

Kolejną częścią ekspozycji był Przemysł. Oglądaliśmy dużą ilość zdjęć nocnych, z fabryk, w tym wytopy surówki. Było to jeszcze bardziej namacalne zaangażowanie w tradycję realizmu socjalistycznego, która była powszechna w polskiej fotografii i chętnie popierana przez aparat propagandy. Ale czasami pojawiał się także rys krytyczny w postaci zdjęć ukazujących zniszczenie przyrody przez przemysł. Mają one jednak formę mocno odrealnioną ostatecznie przypominając kompozycję graficzną. Artystka w przemyśle poszukiwała form abstrakcyjnych w wersji konstruktywistycznej, podobnie jak miało to miejsce w ówczesnej koncepcji malarstwa. W tym zestawie jest jedna dziwna fotografia, która przynależy także do następnej kategorii, wyodrębnionej przez kuratorkę pokazu, zatytułowanej Człowiek. Wspomniana fotografia umiejscowiona jest w albumie w kategorii Przemysł, ale jest to ostatnie zdjęcie w tej części wydawnictwa [1]. To akt kobiecy pokazany na tle trzech szybów górniczych. Przypomina sen czy też może kojarzyć się z czymś nieokreślonym, ale tragicznym. Prawdopodobnie autorka chciała przeciwstawić nieskazitelność natury i jej niewinność brutalności czy degradacji przemysłu. W każdym razie jest to wyjątkowa praca, szkoda, że ten pomysł nie został rozwinięty.

Człowiek jest anonimową masą, co kojarzy się z wizją państwa socjalistycznego, w tym pompacyjnych uroczystości górniczych, jakie Chojnacka fotografowała. Ciekawe jest skontrastowanie ludzi na ulicy z plakatami filmowymi z *Popiołów* czy z *Faraona*. Inne prace z tego zakresu, jak chłopiec niosący książki, przypominają o wpływie „Małego człowieka” – słynnego cyklu Zofii Rydet. Ale w tym zestawie po raz kolejny pojawiają się fotografie z socrealistycznym rysem, co świadczy o tym, że artystka, podobnie jak np. Paweł Pierściński z Kieleckiej Szkoły Fotografii, bardzo długo realizowała zdjęcia propagandowe (np. dwaj chłopcy z modelem rakiety), choć zdarzały się jej zupełnie inne, zdecydowanie bardziej dokumentalne ujęcia, jak starszego mężczyzny przy straganie z gazetami.

Jednym z najciekawszych dokonań, świadomie rozwiniętych w cykl, jest *Złom* z początku lat 60. Wykonamy, jak pisała Szota [...] *podczas fotografowania przemysłowych hałd, wysypisk śmieci i składnic złomu. Ze względu na różny dobór zdjęć autorka nazywała go również „Nowy, wspaniały świat”. Te niezwykle, surrealistyczne kompozycje zaistniały dzięki umiejętności syntetycznego spojrzenia artystki na rozrzucone w nieładzie przedmioty zbędne, odrzucone, a niegdyś bliskie konkretnemu człowiekowi, towarzyszące mu w codziennym życiu* [2]. Może jest to nawet najważniejsze dokonanie, jeśli oceniać je poprzez zastosowaną metaforę ujęcia życia ludzkiego. Pomysł polegał m.in. na portretowaniu i ukazywaniu postaci w zniszczonym autobusie, w muzeum wobec rzeźb, trzymającej zniszczoną



4

figurkę czy zegar. Osoby te uśmiechają się lub są odwrócone, co można określić mianem nowoczesnego portretu.

Kolejnym, równie udanym cyklem, jest zestaw portretów „Wśród plastików śląskich”, który w większości powstał w określonym czasie na konkurs zorganizowany w 1962 roku i potem był pokazany na wystawie w 1964 roku. Chojnacka przedstawiła artystów w niejednolity sposób w różnych kontekstach, także przy pracy twórczej czy wyjątkowo w przestrzeni miejskiej (Rafał Pomorski). Interesował ją psychologizm sytuacji, nie tylko twarzy. Zwraca uwagę zdjęcie Igora Neubauera na cmentarzu żydowskim. Z pewnością Chojnacka była jedną z ważniejszych polskich portrecistek dekady lat 60. Kontynuacją tego myślenia był bardziej baśniowy cykl „Teofil Ociepka”, poświęcony popularnemu malarzowi.

Twórczość Chojnackiej dzięki wystawie i albumowi stała się bardziej rozpoznawalna w kontekście fotografii polskiej lat 60.-80., kiedy artystka działała i wystawiała. W 1963 roku Chojnacka wykonała swoją najsłynniejszą fotografię *Kult ciała*, wielokrotnie nagradzaną na konkursach, która przyjęta została jako dar artystki do zbiorów MoMA w Nowym Jorku. Jest ona nadal niesłychanie aktualna. Przedstawia stojących i siedzących ludzi w strugach wody padającej z ulicznej fontanny. Ale odpowiednie kadrowanie ukryło całość banalnego zdarzenia. Zdjęcie poprzez odpowiedni kadr stało się, czego nie spodziewała się autorka, uniwersalnym ostrzeżeniem... przed konsumpcyjnością świata czy też ponowoczesnym czyścem.

Z wielu powodów trzeba przygotowywać takie monograficzne wystawy, ponieważ są one niezbędne dla poznania polskiej historii fotografii XX wieku. Nie można poprzestać na ciągłym pokazywaniu wystaw Rydet i Lewczyńskiego w najróżniejszych konfiguracjach, ponieważ nic poznawczego z tego nie wynika. ■

1 Na wystawie omawiana praca umiejscowiona była w kategorii Człowiek, inaczej niż w albumie.

2 Z. Szota, [wstęp], *Anna Chojnacka. Fotografia*, Muzeum Miasta Katowic, Katowice 2015, s. nlb. Należałoby tylko sprostować określenie „surrealistyczne kompozycje” na „metaforyczne”.



# Cisza i strach

Patrycja Dołowy znów przedstawiła swoją fotofilozofię, jako syntezę fotografii (grafiki świetlnej) ze steatralizowaną formą literatury.



1



2

**W**synagodze wrocławskiej był więc koncert-performance zespołu neTheatre, będący prologiem do spektaklu „Kryjówka” w reżyserii Pawła Passiniego. Opowieść snuta wraz z Marią Porzyc odnosi się do własnych poszarpanych Holocaustem korzeni. Bowiem być polskim Żydem dzisiaj, to być potomkiem kogoś, kto Zagładę przetrwał, czyli samemu istnieć wbrew wyczuwalnej ścianie Zagłady.

Pokazany jest stan tego, kto sprawił, że istniejemy. Cudem. Kosztem życia w piwnicy lub komórce. Albo w norze, czym Dołowy zasugerowała swoją zwierzęcość, a przynajmniej dziecięcość, do jakiej redukuje się człowiek zdany na łaskę i niełaskę innych oraz przypadku. W „Kryjówce” chodzi o percepcję zamknięcia, ciemności, osaczenia, szeptu. Dołowy chce to uchwycić od środka, od psychiki.

Otóż mówi o doświadczeniu bliskim w swej istocie temu, co antropolog kultury zowie *rythes de passage*, psycholog zaś zaliczy do głębokich traum. Ryty takie pieczętowały opuszczenie znanej kondycji członka grupy społecznej. Wprowadzały do następnego kręgu. Wcześniej sama chęć naruszenia owej linii stanowiła profanację, wiązała się z karami, „teraz” jednak, po drugiej już stronie, mającej od tysiącleci swoje hebrajskie określenie – Sitra Achra – zostawało się wtajemniczonym. Słyszało się tajone dotąd wersje mitów i wiedzę rezerwowaną dla dorosłości, dla funkcji przywódczych, a wreszcie dla kapłana i uzdrowiciela. Ciało adepta otrzymywało odpowiedni temu styl. Malunki, tatuaże, strzyżenie włosów, zapuszczenie brody, golenie, nacięcia skóry, w niektórych wypadkach

także uszkodzenia ciała. W dawnym Izraelu był zwyczaj koronacyjnego wywichnięcia stawu biodrowego, ponieważ tylko kulawy mężczyzna stawał się podobny do kulawego patriarchy Jakuba; uczestnictwo w boleści i kalectwie nabytym wskutek walki na schodach do nieba, predysponowało do objęcia „Jakubowej” władzy. Możliższowi z kolei wyrosły rogi mądrości.

Zmiany te pieczętowało nowe imię. Patriarcha Jakub usłyszał: „Odtąd zwiesz się Izrael”. W gruncie rzeczy ratowana na „aryjskich papierach”, wykluczony ze znanej sobie przestrzeni. Żyd pozbywał się fryzury, nakrycia głowy, ubrania – i przyjmował nowe imię. Mniej świadomość, że zarówno gojowskie imię, jak chrzest i pozbycie się talisu w tym kontekście oznacza wykroczenie poza bycie sprawiedliwym wobec Boga, w rozumieniu tego w judaizmie. Aby przeżyć, człowiek musiał jeść to, co goje. Musiał się strefić.

Z takiego punktu kryjówka Żyda okazuje się miejscem analogicznym do grotu, grobowca, labiryntu czy podziemi, gdzie dokonywano rytów przejścia. To w warstwie zewnętrznej. W wymiarze ducha ukrywający się człowiek doznaje własnej nieczystości i występku: swoiście gnije. Z całą tego konsekwencją dla psychiki. Lęk, nuda, niepewność, zagubienie w czasie, omamy zmysłowe, nawet szaleństwo.

Patrycja Dołowy od samego początku penetruje rejony tak lub inaczej słabo obecne we współczesnej refleksji. Motyw Lilith, pierwszej żony Adama, jest praktycznie nieznanym Polakom. Lilith uosabia zaś mroczne i mordercze

## Patrycja Dołowy

1. *Widoczek: Most Uniwersytecki*, Wrocław, z serii „Widoczki”, 2014, obiekt: odlew gipsowy, fotografia czarno-biała analogowa naświetlana na emulsji światłoczułej, barwiona, ok. 5/7 cm; dokumentacja obiektu: fotografia kolorowa, wydruk wymiary w cm, 15/15 cm
2. *Widoczek: Wyspa Piaskowa*, Wrocław, z serii „Widoczki”, 2014, obiekt: odlew gipsowy, fotografia czarno-biała analogowa naświetlana na emulsji światłoczułej, barwiona, ok. 7/7 cm; dokumentacja obiektu: fotografia kolorowa, wydruk wymiary w cm, 15/15 cm
3. *...belle...*, *Artefakt 5*, z serii „Widoczki”, 2012, odlew gipsowy, fotografia czarno-biała analogowa naświetlana na emulsji światłoczułej, barwiona, wymiary ok. 23/36/3 cm, Galeria Fundacji Sztuki Współczesnej Program w Warszawie
4. *Paweł Passini i neTheater*, koncert-performance *Songs of My Neighbours* w Synagodze pod Białym Bocianem, 2014, fotografia kolorowa, fot. Kuba Wójtowicz
5. *...i była moda w getcie...*, *Artefakt 7*, z serii „Widoczki”, 2012, odlew gipsowy, fotografia czarno-biała analogowa naświetlana na emulsji światłoczułej, barwiona, wymiary 23/26/26/36/3 cm, Galeria Fundacji Sztuki Współczesnej Program w Warszawie





aspekty kobiecości a także wolności. Fascynacja macierzyństwem, jaka niedługo potem ogarnęła artystkę, owocowała szeregiem nieporozumień. Projekt pt. *Sztuka matek* w cenionych galeriach, był z miejsca atakowany albo upupiany jako amatorszczyzna gospodyń domowych bądź prowokacja na fali kultury gender [1]. Akceptujemy bowiem macierzyństwo, ale tylko do punktu, gdy zaczyna stwarzać problemy. Matka obca rasowo, kulturowo, niepełnosprawna, immoralna, matka dzieci szczególnej troski, nie mieści się w widnokregu przeciętnego Polaka. Dołowy zaciekał naruszanie stereotypu macierzyństwa.

Etap trzeci, *Widoczki*, był już wyjściem poza klasyczną wystawieniową fotografię; jest trwającym wiele dni performansem, powtórzonym tego lata we Wrocławiu, a na koniec jako film pokazanym w synagodze Pod Bocianem. W planie pokazy berlińskie, nowojorskie i w Tel Awiwie. Pisałam o tym pomysle w „Ricie Baum”, przypomnę więc tylko: artystka zakopuje małe ceramiczne skorupki z odbitymi na nich zdjęciami ludzi (najczęściej kobiet), w miejscach, gdzie żyli przez Zagładę. Teraz znajdują się tam parkingi, skwery. Cóż, i Warszawa, i Wrocław zmieniły się od przedwojennych czasów nie do poznania. W performansie gra rolę sam fakt zdmuchnięcia wiatrem dziejów pewnych miejsc: fakt zastąpienia elegancji secesyjnej architekturą późniejszą tandetą, podkreślający wyrwanie z korzeniami. Dodam, że kobiety ze zdjęć odbitych na skorupkach są zwykle ładne, atrakcyjne.

Takim oto sposobem Dołowy przeprowadza ponowny pochówek. Nie oznacza płyciutkich, wykopanych dzieciną łopatką „grobow”. Przykrywa natomiast gliniane zdjęcia inaczej niż obserwujemy na pogrzebach. Współczesny rytuał grzebalny zasadza się na dystansie pomiędzy zmarłym a żałobnikiem. Ziemia jest ciskana na wieko trumny albo urny, ale nie na „żywą” twarz. Toteż ciskanie bywa energiczne, mając w sobie coś z „a kysz!”. Dołowy jednak delikatnymi ruchami rozkłada ziemię tak, aby jak najdłużej twarz ze zdjęcia pozostawała widoczna. Jej ruchy są pieściwe. Wyciąga z mieszka nieregularne bryłki, obraca w palcach, jakby się upewniając, że „pasują”. Ma jaskrawie polakierowane paznokcie, czerwień lakieru podkreśla erotyczny wymiar wydarzenia.

Swoje działanie nazwała *zapładnianiem miasta pamięcią*. I chodzi jej o erotykę, która jest po prostu wpisana w zagłębienie się łonie – łonie ziemi. Rys ten czyni z pochówku akt poczęcia nowego życia. Pamiętajmy, żadne narzędzie nie odgradza ręki „masującej” zegnanej twarz. Wszystko to na granicy zabawy dziecięcej i jakiegoś prastarego obrzędu właśnie, zasadzającego się na wierze, iż ciało nadal żyje, a bynajmniej nie tylko dusza. Ciało żyje, ponieważ „staje się” grobem, ponieważ kurhan, dolmen, urna lub sarkofag są teraz dla uwolnionego ducha trwalszym ciałem



– opuszczenie go może być tylko już przeciwieństwem śmierci – jakąś formą zmartwychwstania. Narzuca się hebrajskie, radosne *Allelujah* jak w songu Leonarda Cohena, porającego się z analogicznym wyzwaniem powojennego, czyli dekodowanego przez ścianę Zagłady, żydostwa.

Skoro powrót na miejsce „pierwotne”, to zmiany w wyglądzie miasta okażą się ledwie powierzchowną uzurpacją historii. Sam pogrzeb jako zabawa! Grzebany ma w niej swój udział – na przykład uśmiecha się do końca z fotografii.

Łopatka leży odłożona. Ziemia jest brana i kładzona własnoręcznie. Ruchy palców, przegubów dłoni, sposób, jaki porusza się artystka, owszem, są uwodzicielskie, ale gesty i poruszenia są tu

naturalne. Artystka-celebrantka pamięta, iż jej gra ze śmiercią ma kontekst i jest nim w spektaklu zamknięcie, zduszenie, co czyni z *Kryjówek* także akt funeralny jako unieruchomienie. W ciasnym ukryciu.

Film z *Widoczków* jest dopowiedzeniem performansu. Gdy najpierw stymulowana muzyką uwaga skupia się na tańcu rąk nad pustymi karteczkami. Ręce w abstrakcyjny deseń. Kolorowe. Krwawo czerwone paznokcie. Kartki białe, pergaminowe, półprzezroczyste. Na nich pojawiają się pisane zamazywane słowa: NIGDY, NIKT, NIE i NIC., śpiewane na melodii tyleż mistyczną, co dziecinną, łatwo pochwycić rytm. *Songs of My Neighbours* skomponowane są na motywach muzyki Żydów wschodniej Europy. Wyczuwalna lekkość. Zaledwie cztery instrumenty kwartetu, śpiew przechodzi w recytację. Obie autorki recytują. Układają na kartkach pestki wiśni. To nasienie. Nasienie bez gleby. Nasienie rzucone na papier.

Świetliste konfiguracje NIE z NIKT i NIC, z wyrazem CISZA, z wyrazem-uwerturą ZDRĘTWIENIE i kilkoma jeszcze słowami-kluczami, okazały się artystycznie kongenialne. To właśnie tutaj mamy owo prastare *regressus ad uterum*, podkreślone już konwencją zdjęć nawiązujących do czarno-białej fotografii. Zstąpienie do łona. W grób, w jaskinię, kryjówek – miejsce będące jednocześnie labiryntem psychiki i kruchutką namiastką bezpieczeństwa. Ileż razy zawodną? Gdy wywlekano Żyda, było to jak wyrwanie perły z muszli. Spójrzmy na jeden z powszechnie znanych biblijnych motywów: człowiek-skarb, człowiek-tajemnica ukryty w brzuchu wielkiej ryby, czyli Jonasz prefigurujący Chrystusa. Człowiek-skarb w żłóbku betlejemskiej stajenki. Każdy człowiek, mówi Talmud, jest Kosmosem. Tutaj twórcy z net-Theatre dotykają zimnej prawdy. Tym milionom, które zginęły, NIKT nie pomógł. NIGDZIE nie dano im azylu. NIC nas nie obchodził ich los. Słyszeli NIE. Za murem Getta kręci się karuzela. *Po co ty, dziecko o to pytasz, po co ci to, dziecko, wiedzieć?* – brzmi w spektaklu wręcz przejmująco. Tak, artyści jest świadoma, że styka się – przez ścianę jeszcze – z naszym już doświadczeniem, mianowicie ludzi (normalnych, przyzwoitych) mówiących owo NIE. ■

1 Por. P. Dołowy, *Sztuka niepoważna. O projekcie „Sztuka matek” i wykluczeniu macierzyństwa ze sfery sztuki wysokiej*, „Metafora” nr 12/93, s. 199 i nast.





PIOTR KOMOROWSKI

## Autoportret holistyczny

„Alegorie Tożsamości” – tak zatytułowana jest, zrealizowana w formie dyptyków, najnowsza seria fotograficznych prac Doroty Sitnik, których prezentacja miała miejsce w styczniu 2015 roku w Łódzkiej Galerii FF, następnie zaś w lipcu i sierpniu w Muzeum Współczesnym we Wrocławiu. Prace wrocławskiej artystki stanowią ciekawy przykład wykorzystania autoportretu, którego uzupełnieniem są starannie dobrane fragmenty pejzażu, nawiązujące

do emocjonalnego wyrazu samych portretów. W swoim odautorskim credo autorka wyznaje: *W pewnym sensie utożsamiam się z naturą, odgrywając rolę, przybierając pozy, upodabnam się do krajobrazu. Strojem, fryzurą czy kolorem naśladuję jego elementy, ale – z drugiej strony – także natura nabiera cech ludzkich, odzwierciedlając emocjonalne stany mojego umysłu. W zasadzie nic w tym dziwnego, przecież jesteśmy częścią natury, ona zaś spogląda na siebie naszymi oczami. Jestem sobą, ale jestem też drzewem, jestem rzeką, górą, jestem deszczem. Chcę też opowiedzieć o jedności i przenikaniu się tego co zmysłowe, z tym co duchowe. Sens powyższej deklaracji wskazuje na bardzo świadome utożsamienie się autorki z ekostrukturą planety. Istotą tego doświadczenia jest sięganie ku głębszym pokładom własnego ja, poszukującego uniwersalnego spełnienia, niezbędnego do pełnego urzeczywistnienia osoby ludzkiej.*

W *Fenomenologii percepcji* Marice Merlau-Ponty zauważa, iż *spoistość ciała bynajmniej nie rywalizuje z gąszczem świata, ale jest, przeciwnie, jedynym sposobem przenikania do serca rzeczy, przekształcania mnie w świat, a rzeczy – w tkankę cielesności* [1]. Z tego punktu widzenia ciało ludzkie jest przygodnością, która zdarzyła się materii, stanowiąc jednocześnie dla nadbudowanej nad nim jaźni zasadniczy, porządkujący, personalizujący punkt odniesienia, akcentujący niepowtarzalność każdego istnienia. Autoportret stanowi rodzaj katalizatora tak sformułowanej tezy. To dzięki niemu możemy zobaczyć siebie pod postacią bytu nie tylko współistniejącego, ale przenikającego się harmonijnie z otoczeniem. Jest autoportret komunikatem wysyłanym ku innym, ale



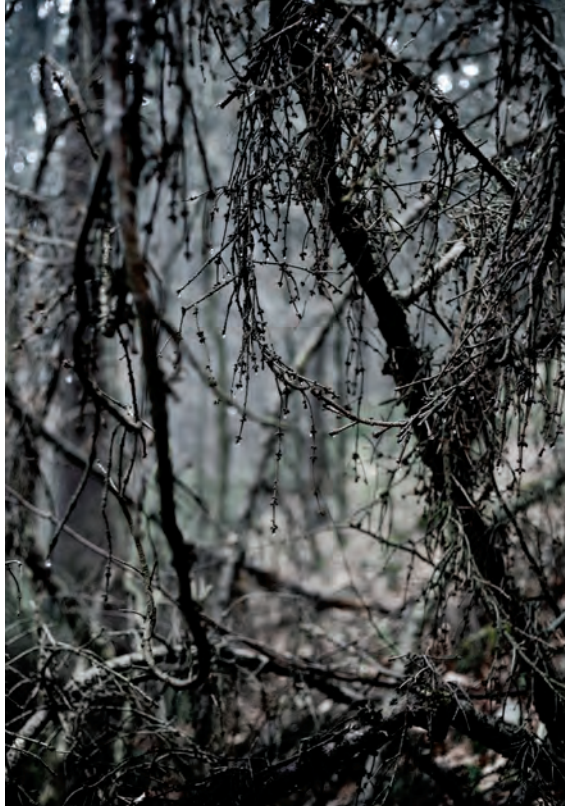
1 M. Merlau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, przeł. M.Kowalska i J.Migasiński, Warszawa 2001, s.140.



siła jego oddziaływania dotyka przede wszystkim samego autora, generując imperatyw pełniejszego samopoznania. Jakże znaczące w tym kontekście wydają się słowa Urszuli Czartoryskiej: *Autoportret, z cechującym go nieodłącznym drażnieniem granic intymności oraz – jednak – przestrzeganiem reguł zapisu na kliszy, może być rozumiany jako metafora twórczości w ogóle* [ 2 ].

Fotograficzne prace Doroty Sitnik reprezentują koncepcje personifikacji oraz animizacji, co stanowi dyskursywny sposób ujęcia owej postulowanej przez nią jedności. Łatwo porównywać cechy natury z kolejnymi przedstawieniami osoby autorki, doszukując się podobieństw i wzajemnych implikacji. Trudniejszym, ale przecież bogatszym sposobem rozumienia owych podwójnych prac jest traktowanie ich w kategoriach bardziej holistycznych. Natura, jak i przeglądający się w niej człowiek, są przejawem tej samej zasady, której istotę ledwie przeczuwamy, ale jesteśmy w niej zanurzeni z całym dobrodziejstwem naszego bycia. Pogłębiona analiza omawianych prac powoduje swego rodzaju nałożenie na siebie obrazów lewej i prawej strony dyptyków. Rodzaj syntezy, która wówczas zachodzi, przekracza znaczenie nadbudowane jedynie nad sprawozdawczym przekazem płynącym ze zdjęć. Fotografia – poprzez autoinscenizację – pozwala zobaczyć własną osobę w ekstremalnym przedstawieniu, umożliwiając artystce swoistą, kontrolowaną reinkarnację. Tak pojmowany autoportret jest odmianą autoanalizy, która daje szansę na odkrycie przynajmniej części zasłony na co dzień szczerze okrywającej prawdę o skomplikowanej naturze własnej podmiotowości.

Utożsamianie człowieka z naturą, mające swoje źródła już w kulturach pierwotnych, miało zazwyczaj podłoże religijne, określało światopogląd, two-



3

#### Doroty Sitnik

1. *Alegorie tożsamości*, 2014, fotografia cyfrowa, 140 x 100 cm
2. *Alegorie tożsamości*, 2013, fotografia cyfrowa, 140 x 100 cm
3. *Alegorie tożsamości*, 2014, fotografia cyfrowa, 140 x 100 cm
4. *Alegorie tożsamości*, 2013, fotografia cyfrowa, 140 x 100cm

kategoriom ontologicznym. Taką intencją wydają się emanować „Alegorie Tożsamości”, uzmysławiając nam wspomnianą już prawdę, że pomiędzy człowiekiem a planetą można postawić znak równości, co w dalszym rozważaniu można rozszerzyć na cały kosmos z jego już rozpoznany, jak i wciąż jeszcze ukrytym sensem. Ogromnie spełniające jest więc takie działanie, w którym artysta poprzez rozmaite metody wglądu w tajemnice niedualności, rozpoznaje swoją tożsamość w zgodzie z otaczającym go światem. Tym sposobem odnajduje też odniesienia do wszelkiej pozytywnej transcendencji.

„Alegorie Tożsamości” unifikują istnienie do jakiejś pra-zasady, poprzez co wyzwalają sposób rozumienia i rozpoznania odrębnej, niepowtarzalnej, ale także ciągle nierozpoznanej natury człowieka. Stanowią odmianę autoreferencji, będącej odkrywaniem siebie w aktach kolejnych przybliżeń realizowanych w fotograficznym zapisie.

Nieco inną w charakterze interpretacją „Alegorii” jest czytelna manifestacja kobiecości jako takiej, która w obrazach Doroty Sitnik przyjmuje charakter ikoniczny, stając się opowieścią o naturze kobiety, o jej wewnętrznej konstytucji. Wszystkie bez wyjątku przedstawione na fotografiach wcielenia autorki wyrażają ideę yin, oznaczającą bierność, uległość, smutek, chłód, introwersję, które to cechy w kontekście odpowiadających im obrazów natury nabierają znaczenia monumentalnego. Powaga, jaką emanują kolejne dyptyki jest powagą stałości, ale i majestatu. W konsekwencji Ziemia w sposób oczywisty jawi się jako ona, wyrażając tym samym żeński aspekt istnienia. Takie myślenie koresponduje ze sformułowaną przed laty ideą Jamesa E. Lovelocka, według którego *wszystkie organizmy żywe czy tego chcą, czy nie, tworzą część ogromnego organizmu o rozmiarach naszej planety. Nieświadomie, ale wszyscy należymy do Gai, tego jedyne go organizmu żywego, który nie zmienia się i nigdy nie umiera* [ 3 ].

Zainicjowane przez Dorotę Sitnik poszukiwanie własnej tożsamości będzie dla niej niekończącym się procesem, taka bowiem jest natura rozwoju i poszerzania granic poznania. Trudno tu oczekiwać ostatecznych rozwiązań w kategoriach empirycznego, jak i czysto dedukcyjnego poznania. Znaczące przesłanie do kontynuacji owych poszukiwań odnajduję w sformułowaniu współczesnego gnostycznego myśliciela, Hansa Jonas: *Znalezienie trzeciej drogi – na której można by uniknąć dualistycznego rozdarcia, a jednocześnie zachować dualistyczny punkt widzenia na tyle, by utrzymać człowieczeństwo człowieka – jest zadaniem, które stoi przed filozofią* [ 4 ].

Wydaje się, iż sztuka jest co najmniej w tym samym stopniu, co filozofia, predestynowana do tej roli. Twórcza, poszukująca fotografia może mieć w tym procesie znaczący udział. ■



4

rzyło podstawy kosmogonii. Zależność od przyrody zawsze była interpretowana jako wiodący aspekt egzystencji. Człowiek ze swoją jaźnią i zewnętrzną, otaczający go świat dość powszechnie są ujmowane jako oddzielne elementy dualistycznej układanki, w której – *nota bene* – to człowiek uzurpuje dla siebie rolę podmiotu. Jednakże w niektórych praktykach duchowych, ale także we współczesnej ekofilozofii, daje się zauważyć skłonność do niedualnego traktowania tych dwóch

2 Urszula Czartoryska, *Fotografia – mowa ludzka. Perspektywy teoretyczne*, Tom 2, słowo/obraz terytoria, Gdańsk, 2005, s.166-168.

3 <http://www.eioba.pl/a/1wps/hipoteza-gai> (dostęp 01.01.2015r.)

4 Hans Jonas, *Religia Gnozy*, Kraków 1994.





ANDRZEJ SAJ

## Z lekką przesadą

Wybierając się na wystawę fotografii Waldemara Grzelaka w jeleniogórskim BWA (marzec 2015 r.), byłem przekonany, że oto będę miał okazję przekonać się o pięknie w fotograficznym obrazowaniu – bo znane mi prace tego autora nie rezygnowały z ekspozycji walorów estetycznych rejestrowanej rzeczywistości, a nawet wręcz je podkreślały. Jest to postawa godna zauważenia, bowiem praktyka współczesnej fotografii (szczególnie w młodych środowiskach) jest diametralnie inna. A także – odnosząc tę uwagę do aktualnej krytyki fotografii – kto dzisiaj pisze o pięknie w fotografii? Zwykle bowiem podkreśla się w niej wartości dokumentalne, treści neokonceptualne, inscenizacyjne, interwencje prospołeczne fotografii itd. Ale czy mówi się o jej pięknie, o jej walorach czysto estetycznych? Te ostatnie bywały wszak zauważane tylko w odniesieniu do fotografii zaliczanej do tak zwanej twórczości fotogenicznej, której przykładów – niestety w coraz skromniejszym wymiarze – dostarczało głównie właśnie środowisko jeleniogórskich twórców, preferujących fotografię czystą czy wcześniej zwaną elementarną. Upominając się bowiem o piękno w fotografii, mam na uwadze jej źródłowe rozumienie, które pojawiło się już u podstaw wynalazku kalotypii, metody wywoływania utajonego

obrazu, ogłoszonej przez W.H.F. Talbota w 1841 r., i umożliwiającej pozyskiwanie tzw. *photogenic drawing* (jak w cyklu zdjęć Talbota w jego albumie: *The Pencil of Nature*). Kalotypia (od *kalos* – greckie: piękny), odnosząc się do estetyki malarstwa, zapoczątkowała bogate dzieje tzw. obrazowania piktorialnego. Czy zatem dzisiaj nawiązania do estetyki piktorializmu mogą być jeszcze owocne, czy są twórcze? I jest to okazja by właśnie dostrzegać autorów, którzy się tej tradycyjnej estetyce poświęcają, obecność zaś fotografii neopiktorialnej w dzisiejszej postmodernistycznej twórczości jest zupełnie usprawiedliwiona, czemu zresztą sprzyjają aktualne cyfrowe techniki rejestracji i obróbki zdjęć.

Można więc przyjąć, że piktorializm – jak mówi A. Sobota (por. jego *Szlachetność techniki*, Warszawa 2001) – jest od początku istnienia fotografii, stałą strategią budowy fotograficznego obrazu, dzisiaj zaś stanowi kontynuację: *...rozważań nad zasadnością funkcjonowania fotografii jako obrazu*. Jeśli artyści zwykle (a jest to ciągle aktualne) odnosili swoją twórczość do wzorca natury, to czynili to z przekonaniem o głębokim związku natury i piękna – co podkreśla Sobota – i co okazało się podstawą piktorialnego ideału w nowej metodzie obrazowania, jaką onegdaj umożliwiła technika fotograficzna. A więc piktorializm fotograficzny – jak mówi – oparł się na *...teorii emocjonalnego przeżycia natury przez jednostkę, która wyposażona jest w rejestrującą aparaturę i świadomość kulturowych wzorów obrazowania*. Autor *Szlachetności techniki* na licznych przykładach, potwierdzających przenikanie się tradycji piktorialnej z awangardową, dowodził, że w istocie szukali oni kompromisu między tradycją a nowoczesnością obrazowania, i – dodajmy – tę zasadę można odnieść również do współczesnej twórczości.

W każdym bądź razie fotografia piktorialna (i neopiktorialna) w doświadczeniu piękna natury stawia na intensywność odczuć, a czyni to z pewnym nadmiarem. Fotografia – jak określił to J. Szarkowski – ze swej natury pielęgnuje *rozpustną formę widzenia*, właśnie widzenia – jak to nazwałem, powołując się na eseje







3

A. Zagajewskiego – z *lekką przesadą*. To właściwie można odnieść do wszelkiej fotografii, nie tylko tej poddanej piktorialnej presji. No bo dlaczego np. zdjęcia Anselma Adamsa chwytają i oddają sens natury wyraźniej i celniej, niż gdybyśmy odbierali ją wprost – patrząc bez aparatu. Bo ona (fotografia) zapośrednicza nasze patrzenie o tę właściwość, którą tylko ona umożliwia; właśnie o tę „lekką przesadę” w widzeniu. Ta „przesada” wobec rzeczywistości to coś, co wyraża poezja; a w fotografii – fotogenia; owa epifania piękna promieniującego z obrazu: emanacja światła, tam, w niej, uchwyconego i „zamrożonego” w obrazie na zawsze.

Pojęcie „lekkiej przesady” wprowadził w interpretacji poezji (jeśli w ogóle jest możliwa taka interpretacja) Adam Zagajewski w swojej książce *Lekka przesada* (wyd. a 5. Kraków 2011). Posłużył się tu odczytaniem jego poezji przez ojca inżyniera, który spytany o jej odbiór określił ją w kontekście racjonalnej wymowy właśnie jako „lekką przesadę”. Czyż taką przesadą, owym nadmiarem w odbiorze rzeczywistości świata nie posługuje się fotografia, a w tym – piktorialna?

Fotografie W. Grzelaka prezentują właśnie tę „lekką przesadę” w chwytaniu i rejestracji przejawów natury; odwołuje się on bezpośrednio do percepcji odbiorcy, zwracając uwagę na to, co może ją uwrażliwić, co może zintensyfikować odczytanie treści. Grzelak swymi obrazami buduje specyficzny nastrój; rejestruje aurę i piękno form naturalnych, pokazuje ich estetyczną wartość w sztafażu rzeczywistości. Odbiór tych prac musi być zgodny z intencją autora eksponującego przede wszystkim piękno obrazowania, co zawsze było troską fotografów piktorialistów. Cykl prac „morskich” („Opowieść w skali minor”), prezentowanych na jeleniogórskiej wystawie, odsyła wprawdzie do nastroju przygnębienia, skończoności czy pewnej bezradności człowieka wobec żywiołu natury, to jednak w ich zestawieniu, totalności ujęcia tematu, zderzającego w „treści” to, co płynne, nieuchronne, z tym, co trwałe, skończone...udaje się odczytać nowe znaczenia. Są to treści nadbudowane nad konkretem ujęcia; w tym sens tej fotografii – odsyłającej do źródeł fotogenii, w wymowie zaś – do języka poezji. Sens wyrażony z „lekką przesadą”. ■



4

**Waldemar Grzelak**

- 1–2 *Opowieść w skali minor*, z cyklu *Obrazy morza w fotografii*, BWA Jelenia Góra, wiosna 2015
- 3. *Oddech morza*
- 4. *Mój niemy zachwyty*





MARLENA NIESTRÓJ

## Wspomnienie Metawerysty w pierwszą rocznicę śmierci Piotra Szmitke

Piotr Szmitke (1955-2013) artysta wszechstronny, uparcie rozpychający przestrzenie ekspresji artystycznej. Studiował malarstwo na krakowskiej ASP. Po studiach przez ponad 10 lat mieszkał i tworzył we Francji. W 1988 roku w Paryżu ogłosił I Manifest Metaweryzmu, doktryny artystycznej, która stanowiła metodę systematyzującą jego potrzebę penetrowania równocześnie różnych obszarów sztuki. W ramach tej doktryny pod własnym nazwiskiem oraz pod kilkunastoma pseudonimami Szmitke był malarzem, rysownikiem, rzeźbiarzem, reżyserem, dramaturgiem, performerem, autorem opery, słuchowisk, realizacji wideo, animacji i filmów. Sztuka rzadko była dla niego miejscem spokoju i ukojenia, znacznie częściej stanowiła przestrzeń niepokoju, poszukiwań, wyzwań, walki ze światem oraz zmagania z samym sobą.

Piotr Szmitke przez większość swojej twórczości artysta-metawerysta pracował nad rozproszeniem swojego istnienia. Tworzył fikcyjne postacie, którym przypisywał własne prace. Nadawał im wiarygodność poprzez umiejscowienie ich w kontekstach społeczno-kulturowych. Sam twierdził, iż nie ma zjawiska bez faktu jego percepcji a zatem: „tworzyć dzieło” (przedmiot) to postrzegać nie przedmiot, lecz jego tworzenie, a więc autora i genezę twórczego procesu.

Obecność Piotra Szmitke w ostatnich tygodniach w katowickich instytucjach kultury była bardzo odczuwalna dzięki Metawera Art Festival (trwającego od 10 października do 6 listopada 2014) poświęconego upamiętnieniu sylwetki tego wybitnego śląskiego artysty.

Jako artysta biegle poruszający się w różnych przestrzeniach i dyscyplinach sztuki Szmitke był twórcą spektakularnych i interdyscyplinarnych realizacji artystycznych. Metawera Art Festival zorganizowany w Katowicach przez Fundację Parzyż pozwolił na przedstawienie tej wielowątkowej osobowości twórczej. Stworzono

przestrzeń na prezentację rysunku, malarstwa, rzeźby, muzyki, filmu, teatru, performansu oraz teorii.

Podążając za stwierdzeniem Szmitkego, że *rysunek to prenatalna forma rzeczywistości*, oś festiwalu stanowiła wystawa rysunków, wcześniej nigdzie nie ekspozowanych, z ostatniego okresu życia artysty. Wystawa „Piotr Szmitke. Ostatnie rysunki”, która miała miejsce w Centrum Kultury Katowice była pierwszą pośmiertną prezentacją prac artysty. Po wielu latach poszukiwań twórczych to właśnie rysowanie stało się dla niego przestrzenią wolności, azylem w trakcie wielomiesięcznej walki ze śmiertelną chorobą. W ostatnich miesiącach życia artysta zapominał się w rysowaniu. Nie rozstawał się ze szkicownikami, tworzył dzieła, które same go zaskakiwały. W *Antologii Sztuki Osobistej* z 2010 roku Szmitke zaznaczył, iż obserwacja rysunku pozwala wyrzeć poza granicę własnej świadomości i asystować narodzinom pomysłu, kreski, znaku, wyobrażenia, konfrontacji z materią, wreszcie momentowi przerwania procesu lub jego przekazu dalej.

Podczas finału wystawy zaprezentowany został ostatni zapis wideo z udziałem Piotra Szmitke, uchwyconego podczas prezentacji tzw. *Kontemplatora Sztuki* – ostatniego ze swoich obiektów. Film został nagrany w Wenecji w czerwcu 2013 roku.

W Wyższej Szkole Technicznej w Katowicach, gdzie w ostatnich latach życia Piotr Szmitke był wykładowcą, odbyła się konferencja naukowo-artystyczna „Paradygmat rzeczywistości – między prawdą a fikcją. II Konferencja Metawerystycka”. Punktem wyjścia dla konferencji były założenia metaweryzmu – autorskiej doktryny artystycznej Piotra Szmitke, a temat potraktowany został jako hasło wywoławcze w spotkaniu prelegentów i przyjaciół artysty (dr hab. Army Koziny, dr Małgorzaty Stępnik, prof. Romana Maciuszkiewicza). W ramach konferencji Jerzy Kosałka, Henryk Waniek oraz Mieczysław Litwiński zaprezentowali wykład-koncert *Auditio*. Tego





Doktryna metawerystyczna powstała jako lustro otaczającej nas rzeczywistości. Z jej nawarstwionymi symulacjami siebie samej z mechanizmami produkującymi fikcje, służącymi transferom nieistniejących zasobów, z jej golemami sztucznie stworzonych idoli i autorytetów staje się portretem wygenerowanych cyfrowo ocen i wartości.

To obraz świata pozoru, nad krawędzią którego pochylamy się, nierzadko tracąc równowagę, co grozi zapadnięciem w ostateczny już niebyt.

[Piotr Szmítke]



## Piotr Szmítke

1. *Kurtyna w Teatrze Śląskim*, 2007
2. *Alegoria Metawery*, 2013, 35 x 29 cm, ogólny widok ekspozycji
3. *Przekaz 14*, 2010, akryl, tusz, tektura, 100 x 70 cm, inspiracja do realizacji pomnika nagrobnego wykonanego przez rzeźbiarza Wiesława Młaka

dnia można było również zdobyć obywatelstwo i paszport Państwa Metawery. Konferencji towarzyszyła emisja metawerystycznego performansu *Kryzys rzeczywistości*, zrealizowanego przez Szmítke w Wyższej Szkole Technicznej w 2012 roku w ramach „TEDx Rawa River”.

W Radiu Katowice wyemitowano autorskie słuchowisko zatytułowane *Beczka zawistnego losu* z 1989 roku. Szmítke – artysta totalny – jest tutaj zarówno autorem dramatu, jak i reżyserem, aktorem wcielającym się w każdą z postaci, a także autorem muzyki i oprawy dźwiękowej.

W Teatrze Śląskim w Katowicach została zaprezentowana multimedialna kurtyna teatralna, a wraz z nią odtworzona została animacja rysunkowa stanowiąca dopełnienie i integralną część tego dzieła (animacja i muzyka: Piotr Szmítke, wokół: Joanna Kściuczyk-Jędrusik).

W Kinoteatrze Rialto w Katowicach został zaprezentowany blok filmów związanych z postacią Piotra Szmítke. Wieczór rozpoczął biograficzny dokument *Hodowca symulaków* w reżyserii Leszka Ptasińskiego, ukazujący artystę w trakcie procesu twórczego. Wyświetlony został również film *Zbrodnia Ikara* w reż. Piotra Szmítke. Jest to osobista artystyczna interpretacja wydarzeń historycznych związanych z osobą Wojciecha Korfańtego. Wieczór zakończyła, po raz pierwszy pokazana na wielkim ekranie, rejestracja opery *Muzeum historyczne Mme Eurozy* Piotra Szmítke (reż. Ingmar Villqist). Opera powstała w 2005 roku jako autorskie interdyscyplinarne dzieło muzyczno-wizualne zrealizowane na podstawie 140-metrowej partytury rysunkowej.

Koncert wspomnieniowy z udziałem Bogdana Mizerskiego (kontrabas), Bronisława Dużego (puzon) oraz Marty Pagacz (wokół) nawiązywał do benefisu zorganizowanego z okazji 30-lecia pracy twórczej Piotra Szmítke w 2010 roku, podczas którego artyści improwizowali wspólnie na scenie. Tym razem artyści grali wraz



z Piotrem, improwizującym na fortepianie z nagrania archiwalnego.

W Teatrze Korez w Katowicach odbyło się pierwsze publiczne czytanie dramatu *Donna wśród skał* Piotra Szmítke w oprawie reżyserskiej Ingmara Villqista z udziałem aktorów: Mirosława Neinerta oraz Barbary Lubos. Jednoaktówka napisana została w 2004 roku i zawiera wątki autobiograficzne.

Na cmentarzu przy ul. Francuskiej w Katowicach odsłonięto pomnik nagrobny Piotra Szmítke według jego własnego projektu. Zrealizowany został ze sztucznego kamienia przez Wiesława Młaka na podstawie jednego z rysunków Piotra Szmítke z cyklu „Przekazy”.

Na zakończenie Metawera Art Festival zaprezentowany został spektakl *Klepsydra*

Teatru A Part w reżyserii Marcina Hericha i wykonaniu Moniki Wachowicz. Przedstawienie jest swoistym rytuałem żałobnym. Tytuł spektaklu, a także jego koncepcja sceniczna i zarysowana w nim opowieść odnoszą się do dwoistości znaczenia słowa „klepsydra”, oznaczającego z jednej strony zegar piaskowy, jak również ogłoszenie żałobne.

Doktryna metawerystyczna powstała jako lustro otaczającej nas rzeczywistości. Z jej nawarstwionymi symulacjami siebie samej, z mechanizmami produkującymi fikcje, służącymi transferom nieistniejących zasobów, z jej golemami sztucznie stworzonych idoli i autorytetów staje się portretem wygenerowanych cyfrowo ocen i wartości. To obraz świata pozoru, nad krawędzią którego pochylamy się, nierzadko tracąc równowagę, co grozi zapadnięciem w ostateczny już niebyt – tak Piotr Szmítke pisał w tekście z 2011 roku pt. „Sztuka inaczej”, będącym uzupełnieniem jego pracy doktorskiej. ■



# Ogrody sztuki

**T**ransgraniczny Park Krajobrazowy Bad Muskau/ Park Mużakowski to miejsce szczególne – miejsce, w którym historia, przyroda i nauka stale koegzystuje ze sztuką, a nawarstwione w nim treści duchowe tworzą istotny znaczeniowo kontekst dla propozycji artystycznej prof. Aleksandry Mańczak (bo to jej twórczości poświęcone są niniejsze rozważania), która niezależnie od medium – odnosi się do Przyrody.

Krajobrazowy Park Bad Muskau założył w I połowie XIX wieku Książę Herman von Pückler – Muskau. Jest to jedno z największych historycznych założeń parkowych Europy, w którym zrealizowano program kompozycyjny parku angielskiego.

Ekscentryczny pruski arystokrata był tego parku pomysłodawcą i autorem jego koncepcji. Do realizacji tego przedsięwzięcia zaprosił angielskiego specjalistę od ogrodów krajobrazowych Humphrey'a Reptona, ogrodnika Jacoba Heinricha Rehdera i architekta Karla Friedricha Schinkla.

Zawarte w *Szkicach o ogrodnictwie krajobrazowym* (1834 r.) poglądy Księcia Pückler – Muskau na ogrodnictwo krajobrazowe stały się ideą przewodnią kompozycji parku. Wykorzystanie do jego organizacji naturalnie ukształtowanego terenu (dolina Nysy Łużyckiej), sieć zaplanowanych widoków, wytyczone osie, rozległe trawniki z kępami drzew tworzącymi wyizolowane masywy – stworzyły w dolinie rzeki krajobraz, który nie tylko z założenia wyglądał na naturalny. Zaproszony do współpracy Humphrey Repton w kompozycji pejzażu dawał pierwszeństwo rozwiązaniom kolorystycznym, uzyskując te wrażenia za pomocą gry światła i cienia. Wykorzystywał też efekty perspektywy i prawa optyki dla uzyskania wrażenia naturalnej wspaniałości krajobrazu. Rozciągający się po dwu stronach Nysy Łużyckiej park i elementy architektoniczne w jego centrum, przenikają się wzajemnie, tak że całość sprawia wrażenie starannie skomponowanej galerii obrazów, którą oglądamy zgodnie z opracowanym scenariuszem.

Zakończenie II Wojny Światowej, ustalenie granicy na Nysie Łużyckiej, podzieliły park na dwie części: Muskauer Park po stronie niemieckiej i Park Mużakowski po polskiej.

W latach 80. XX wieku niemieccy i polscy historycy, konserwatorzy i leśnicy podjęli pracę nad przywróceniem mu dawnej świetności po

*Śpiewaj ogrody, których nie znasz, serce moje  
jak w szklane naczynia wlane ogrody, jasne, nieosiągalne  
(...) śpiewaj je błogo, sław je, nieporównywalne.....*

Reiner Maria Rilke, *Sonet do Orfeusza, XXI*

zniszczeniach wojennych i powojennym zaniedbaniu.

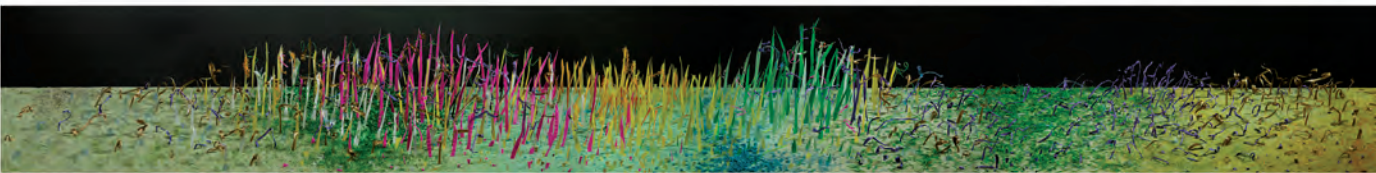
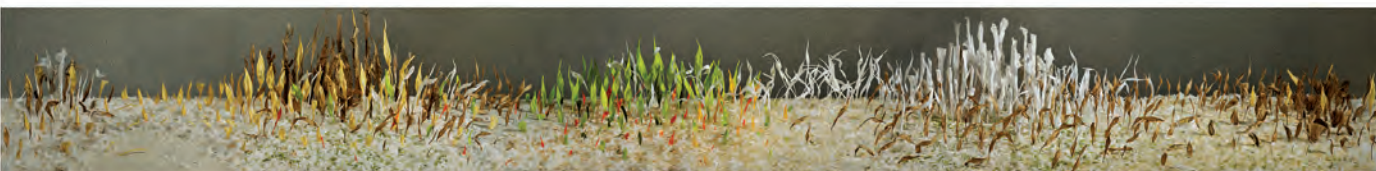
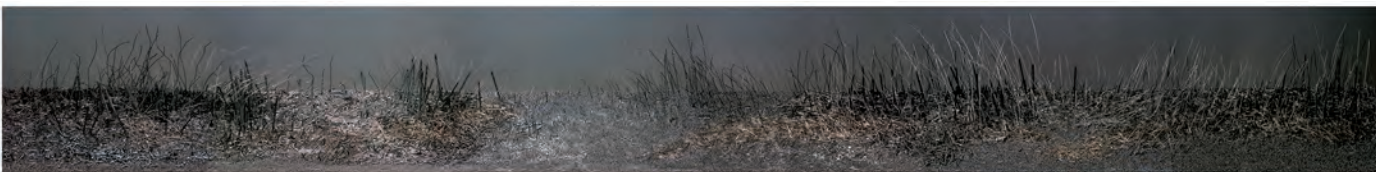
W 2004 roku park został wpisany na listę światowego dziedzictwa kulturalnego i przyrodniczego UNESCO. W uzasadnieniu decyzji napisano: stanowi wybitne dzieło geniuszu człowieka, jest wyjątkowym przykładem parku krajobrazowego, który ilustruje znaczący etap w historii ludzkości, wywarł ogromny wpływ na europejską sztukę ogrodową i wyznaczył nowe tendencje rozwoju architektury krajobrazu.

Programy parków i założeń ogrodowych w XIX wiecznej Europie, w tym parku w Bad Muskau kształtowane były w oparciu o teksty wielu humanistów, w klimacie gorących dyskusji nad propagowanymi w ich realizacji ideami. Można sądzić, iż wśród dyskutowanych pism i utworów literackich znajdowały się między innymi pisma żyjącego niemal przez cały wiek XIX Johna Ruskina. Poglądy tego artysty, wizjonera i krytyka sztuki cechowało nie tylko właściwe romantyzmowi umiłowanie przyrody. Przewidywał on też przyszłość w wyniku industrializacji zagrożenia obejmujące przyrodę, sztukę i moralne wartości człowieka. Poglądy Ruskina do dziś zachowują zdumiewającą aktualność.

John Ruskin naturę rozumiał jako siłę duchową, energię decydującą o pięknie życia. Obcowanie ze sztuką przekonywał – kształtuje szczególnie rodzaj wrażliwości na piękno, bowiem (...) *natura w najdrobniejszych swoich przejawach jest równoznaczna z pięknem* [1]. Twierdził, że sztuka wyrasta z życia i życiu służy. Wskazując na jej związek z układem stosunków społecznych, stylem życia i pracy, postulował działania, które dziś nazywamy w duchu ekoestetyki – estetyzacją codziennego otoczenia człowieka, i które są wyrazem troski o to, by sztuka stawała się bezpośrednim kształtem jego życiowych doświadczeń.

Można zatem Johna Ruskina uznać za prekursora nowoczesnej ekologii rozumianej jako ochrona środowiska naturalnego i jej odmiany społecznej, która odbija się w świadomości i działaniach ludzi, a co za tym idzie w ich postawach artystycznej i estetycznej.

**...artysta  
tworzy dzieło  
sztuki, a  
dzieło tworzy  
artystę...  
Martin  
Heidegger**





Możemy też sądzić iż XIX-wieczny proces uhistoryczniania natury prowadził, do uświadomienia zagrożeń, jakie wiążą się z jej niepomahowana eksploatacją i z industrializacją. I nie chodzi tu jedynie o niszczenie środowiska przyrodniczego, niedysyjszej „czystej” natury, ale o ludzką kondycję określaną przez kulturę – ten jej aspekt, który współcześnie określamy jako kulturę ekologiczną. Jej charakterystyka i konsekwencje normatywne mają dziś bogatą literaturę, powstało wiele międzynarodowych organizacji, w których programach ochronę środowiska przyrodniczego wiąże się z ochroną zdrowia moralnego. Nie umieścimy wprawdzie poglądów Ruskina w kręgu postulatów współczesnej eko-estetyki, ale możemy uznać jego myślenie za pionierskie i bliskie dzisiejszemu myśleniu o zagrożeniach przyrodniczego środowiska człowieka i jego samego oraz o ocalającej wartości wielu działań artystycznych.

Tak więc most na Nysie Łużyckiej łączący dwie części parku mużakowskiego (polską i niemiecką) możemy uznać za most, który symbolicznie łączy myślenie o ochronie natury XIX wiecznych humanistów z dzisiejszymi badaniami ekologów i wspierającej te badania sztuce oraz z kulturą ekologiczną, którą dziś rozumiemy jako zespół wartości związanych z człowiekiem, jego miejscem i rolą w świecie i powinnościach, jakie z tego wynikają. Spotkanie ekologii z estetycznym ujmowaniem świata, ze sztuką – wzmacnia wartości, za którymi się ta pierwsza opowiada. Tematyka ekologiczna inspiruje sztukę, która opuszcza abstrakcyjną niszę antroposfery, poszukując związków z rzeczywistością. Proekologiczna funkcja sztuki powoduje, że staje się ona ważnym sojusznikiem ekologii, która znajduje różnorodne odbicia w postawach artystycznej i estetycznej. Jej wymiar etyczny związany jest z postulowaną przez Maxa Horkheimera i rozwijaną przez Hansa Jonasa, Karla Otto-Apla, Dietera Birnbachera i innych – etyką odpowiedzialności. Związanie z etyką odpowiedzialności stwarza sztuce rozległe

pole działań. Mieszczą się w nim inicjatywy artystyczne z kręgu „sztuki ziemi”, „sztuki biednej”, „sztuki miejsca”, z których znakomita część propozycji wskazuje na zagrożenia związane z rozwojem techniki i możliwe sposoby ich przewycięzania. Różne konwencje i sposoby działań artystycznych nadają sens dzisiejszemu i przyszłemu zaangażowaniu sztuki.

Niniejsze rozważania poświęcone są twórczości Aleksandry Mańczak, w kontekście miejsca, jakim jest Park Mużakowski, który w tej relacji rozumiany jest nie tylko jako określone terytorium, ale jako pewien obszar ideowy – otwarty na intencje artystyczne różnej proweniencji, także te, które wynikają z inspiracji albo prób pojednania z tym szczególnym miejscem. W jednym z obiektów architektonicznych Parku Bad Muskau, który stanowi centrum jego niemieckiej części – w neorenesansowym Nowym Zamku, odbywają się konferencje i warsztaty poświęcone sztuce ogrodowej, a w salach wystawowych prezentuje się sztukę. Tym razem jest to propozycja nacechowana myśleniem ekologicznym – obiekty, instalacje i fotografie Aleksandry Mańczak. Mam na myśli te propozycje artystki z lat 2000. ekspozowane w Bad Muskau, w których relacja między człowiekiem a naturą, nosi pewne cechy relacji między tym, co ziemskie i tym co transcendentne, co w rozstrzygnięciach plastycznych staje się propozycją otoczenia natury opieką, tak jak otacza się opieką miejsca święte.

Taka propozycja jest głęboko zakorzeniona w najdawniejszej tradycji kultury basenu Morza Śródziemnego, (np. średniowieczne polipptyki i in.). Dopiero uznanie w XVIII wieku ludzkiej indywidualności za najważniejszy punkt odniesienia (romantyzm), oderwało sztukę od jej sakralnego źródła, co w efekcie doprowadziło głównie w awangardowych i neoawangardowych nurtach XX wieku do sytuacji postrzeganej krytycznie przez wielu humanistów, żeby przypomnieć często cytowaną konstatację Ingmara Bergmana *„Sztuka utraciła swoją podstawową energię >*



2



3



4

#### Aleksandra Mańczak

1. *Rok 3006?*, 2006
2. *Przed zagłada.....*, 2014
3. Wystawa *Wobec natury*, Bad Muskau
4. *Sarkofag dla XXI wieku*, 2010



twórczą w momencie, gdy została oddzielona od kultu religijnego. Przerwało to pępowinę i teraz żyje ona swym sterylnym życiem, generując i degenerując siebie samą. Tendencja do weryfikacji scjentystycznego obiektywizmu moderny i relatywizmu postmoderny oraz dążenie do przewyższenia częstej jednostronności ujęć pojawia się dopiero na początku III tysiąclecia. Wśród wielu nowych propozycji teoretycznych w obszarze kultury w tym samym czasie krystalizuje się coraz wyraźniej postać kultury ekologicznej z właściwą jej tendencją do afirmowania wartości duchowych i wykraczanie ponad materialny wymiar rzeczywistości, równocześnie podkreślając ich ważność w ludzkiej egzystencji. Współczesne działania artystyczne, przekraczają horyzont indywidualnej subiektywności, coraz częściej wyrażając uznanie dla duchowej głębi świata i człowieka.

W tym kontekście sytuują się te dzieła Aleksandry Mańczak, o których możemy powiedzieć, że właściwie im symboliczne komponowanie – jest tworzeniem przestrzeni sakralnej. Takie są wczesne, realizowane tuż po dyplomie prace artystki, a mianowicie montaż fotograficzny z 1976 roku. Kilka zdjęć tego samego motywu przyrodniczego zestawia autorka w formie średniowiecznych poliptyków. Fotografie i tworzone na ich podstawie gobeliny o formie poliptyku, wskazują na dążenie autorki do sakralizacji natury, mówią o kruchości życia organicznego i konieczności jego ochrony. Wypracowany układ wykorzystuje później do tworzenia już w latach 80. fotograficznych ołtarzy. Zrealizowanej koncepcji towarzyszy zapis w notatniku artystki: *Chęć wywyższenia fragmentów przyrody naprowadziła mnie do skorzystania z form zarezerwowanych dawniej dla ołtarzy. Występujące w nich podziały, jak dyptyk, tryptyk czy poliptyk, wydały mi się najlepszym rozwiązaniem do zaprezentowania wielu motywów równocześnie. W serii moich gobelinów biblijny raj, ogród zobaczony na własne oczy, utrwalaony we fragmentach okiem aparatu, otrzymał formę ołtarza, kiedyś centrum sacrum, najważniejszego miejsca w świątyni.*

W 1988 roku realizuje Aleksandra Mańczak serię prac z ręcznie czerpanego papieru i zatopionych w nim roślin i zbóż – „Tryptyk dla XXI wieku”, a od 1991 roku serię prac z cyklu „Arboretum”. Te ostatnie tworzą odpady ogrodnicze drzew owocowych zamknięte w rodzaju „futurałów” z tektury falistej. Różnie komponowane układy „futurałów” to elementy instalacji prezentowanych w wielu galeriach Polski i Europy – jako *Arboretum I*, *Arboretum II* oraz *Arboretum III* z 1992 z drzew owocowych i lnianych woreczków i zmieniony układ tych elementów jako *Arboretum VII*, z 1997 r. Cykl ma kolejne różniące się układy elementów odsłony, z których każdą tworzą odpady hodowlane drzew owocowych, a kończy: *Wspomnienie o Arboretum* z 2000, w którym drzewa owocowe zawinięte w folię zawieszają nad dywanem z uschniętych liści i poświęcone jednemu drzewu *Arboretum dla buku*, z 1997. Na tę ostatnią składa się 13 elementów wykonanych z czerpanego papieru (12 białych i 1 czarny) przypominające kształtem liście buku. Monumentalne „liście” niekiedy eksponuje w układzie przypominającym Apostołów za stołem ze znanych malarskich przedstawień Ostatniej Wieczerzy i taki też nosi tytuł instalacja datowana 2009/2011. Instalacja ta kieruje naszą uwagę poza horyzont ekologiczny, w stronę rozważań na temat dobra i zła. Podobną zasadę komponowania (tj. ujęcie elementów wziętych z natury w rodzaj obramienia) zastosowała autorka w ostatnich instalacjach wykonanych z zasuszonych liści kasztanowca – *Epitafium dla kasztanów* i *Przed zagładą Cameraria ohridella* z 2014 roku.

W wymienionych przykładach prac artystka stosuje pewien powtarzalny zabieg kompozycyjny polegający na separacji, oddzieleniu elementów roślinnych przez zwielokrotnienie i zatopienie ich w masie papierowej (*Tryptyk dla XXI wieku*, *Zielnik I, II*, *Przed zagładą Cameraria ohridella*); zamknięcie roślin, liści w futerałach (cykl „Arboretum, Epitafium dla kasztanów”).

Jaka jest natura tej separacji?

Oddzielenie, wyrwanie z poprzedniego kontekstu może znaczyć, że autorce chodzi o przeobrażenie elementu przyrodniczego w artefakt.

Wyizolowanie może także wskazywać na sakralizację za sprawą określenia granicy między tym, co świeckie, a tym co święte. Tę metodę stosowała autorka, jak pamiętamy, we wcześniejszych realizacjach poczynając od pierwszych kompozycji fotograficznych i tkanin, w których fragmenty widoków natury ujęte w ramy składają się na formę tryptyku ołtarzowego.

A zatem, drzewa, liście, przez ujęcie w ramy, zamknięcie w „futurałach”/ gablotkach – wyznaczają drogę od fragmentu natury, który przez wyjęcie z rzeczywistości staje się dziełem sztuki i zarazem przez związanie ze sferą sacrum – symbolem świętości. Przez tę podwójną izolację, autorka jeszcze dobitniej zwraca nam uwagę na myśl przewodnią uprawianej twórczości: natura jest zagrożona, trzeba ją chronić i otaczać opieką, tak jak chronimy cenne lub święte przedmioty.

Słowo *cultura, colere* – pierwotnie znaczyło opieka. Dziś słowo kultywować rozumiemy jako troskę o rozwój, pieczę. Takie rozumienie słowa *cultura* – pozwala nam projekty artystyczne Aleksandry Mańczak sytuować w szerszym

kontekście kultury ekologicznej. W pracach artystki wyodrębniony element przyrody przez fakt izolacji może pełniej zmanifestować swoje istnienie, a działania artystyczne dodatkowo wydobywają tkwiącą w nim potencję.

W wielu kompozycjach fotograficznych cykli „Wycieraczki”, 2006-2010, „Kody natury – alfabet nr 1, 2, 3...”, 2007-2009, i ich kontynuacji z 2013 roku „Drewniany chodnik”, „Piramida ...” – Aleksandra Mańczak wskazuje, jak wielką siłę odradzania ma natura. Bo oto w szparach asfaltu, betonowych płyt, otworach po wycieraczkach, zaniechanych budowach – zielenią się i zakwitają trawy i chwasty. Prace te – wyrastające z natury miejsca, promieniują szczególnego rodzaju energią i spr-

wiają, że te obszary stają się skłonne do przemiany własnych jakości, przyciągają naszą uwagę, mnożąc pytania o własną tożsamość i zasadność pojęcia obecności.

W propozycji autorki takie miejsca odchodzą od fizyczności – w stronę refleksji i przywracają nam dobrą nadzieję, nawet jeśli w surowej formie innej realizacji: (*Rok 3006?*) z 2006-2010, która jest inscenizowanym w studio metalowym, plastikowym i drewnianym pejzażem przyszłości, zawiera się przypomnienie, jak wielkie zagrożenie stwarza człowiek otoczeniu przyrodniczemu oraz że ekologiczność życia na ziemi jest warunkiem przetrwania i rozwoju gatunku Człowiek. Uwewnętrznienie tego postulatu – oznacza uczynienie propagowanych wartości, poglądów i zasad społecznych aktywnym składnikiem osobowości coraz większej ilości mieszkańców planety Ziemia i bardzo wielu twórców.

W słowie *tworzyć* (jak wiemy) zawiera się intencja by to, czemu poświęcamy uwagę, rozwijało się i osiągało pełnię.

Znany aforyzm Martina Heideggera *...artysta tworzy dzieło sztuki, a dzieło tworzy artystę...* – godzi idee tworzenia i czerpania z tworzonego obiektu.

Taka relacja wydaje się być szczególnie ważna w wieku techniki i jest zaprzeczeniem wywiedzionej ze starotestamentowej Księgi Rodzaju idei Człowieka: Pana i Początku Wszelchrzeczy. Wskazuje raczej na sytuację, w której mamy do czynienia z daniem i przyjmowaniem, pomiędzy człowiekiem i innymi mieszkańcami świata, pomiędzy artystą i dziełem. ■

Powyższy tekst jest skróconą wersją opracowania przygotowanego do publikacji w wewnętrznym Roczniku Wydziału Sztuki „Arteria” Uniwersytetu Humanistyczno-Technologicznego w Radomiu.

1. Cyt. za: Irena Wojnar, *John Ruskin, prekursor eko-estetyki* [w:] *Estetyka a ekologia*, UJ Kraków, 1992, s. 49.
2. Cyt. za: M. Fox, *Pierwotne błogosławieństwo*, Poznań 1995, s.246



Powyżej: **Aleksandra Mańczak**, *Obraz białozielony*, 2012



# Światłoczuły wędrowiec.

## O grafikach Mikaela Kihlmana

30 marca 2015 r. Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu nadała Mikaelowi Kihlmanowi tytuł Doktora Honoris Causa.



4/25 217. "Eva skriver" Singsjö, angaż 1988, "Till Maria för Mikael Kihlman - 88

To wystarczająca rekomendacja, by dorobkowi świetnego grafika szwedzkiego przyjrzeć się z należytą uwagą, podziwiając dukt suchej igły, którą artysta włada zaiste mistrzowsko.

Urodzony w 1953 r. w Uppsali Kihlman oprócz grafiki zajmował się także malarstwem, ale to ta pierwsza dyscyplina przyniosła mu szereg nagród w ramach niezliczonych krajowych i międzynarodowych konfrontacji, by wymienić tylko Kanadę, Hiszpanię i Japonię z różnych stron świata i rozmaitych kręgów kulturowych, z jakże odmienną tradycją na polu grafiki warsztatowej. Wszędzie doceniany, co ważne też dla samego artysty na branżowych przeglądach konkursowych – Narodowych Biennale i Triennale Grafiki w Szwecji oraz podobnych imprezach w innych krajach, w tym krakowskim Triennale Grafiki. Efekty jego cierpliwiej i kunsztownej

### O charakterze dorobku Kihlmana decyduje niewątpliwie gen podróżnika.

Powyżej:

**Mikael Kihlman,**  
*Eva writing*, 1998, sucha igła, 20 x 25 cm

twórczości wzbogacają ważne kolekcje sztuki w ojczyźnie Kihlmana (sztokholmskie Muzeum Narodowe oraz Muzeum Sztuki Nowoczesnej i Współczesnej, Muzea Sztuki w Malmö, Börs, Norrköping czy Karlstad) i za granicą (m.in. w British Museum w Londynie).

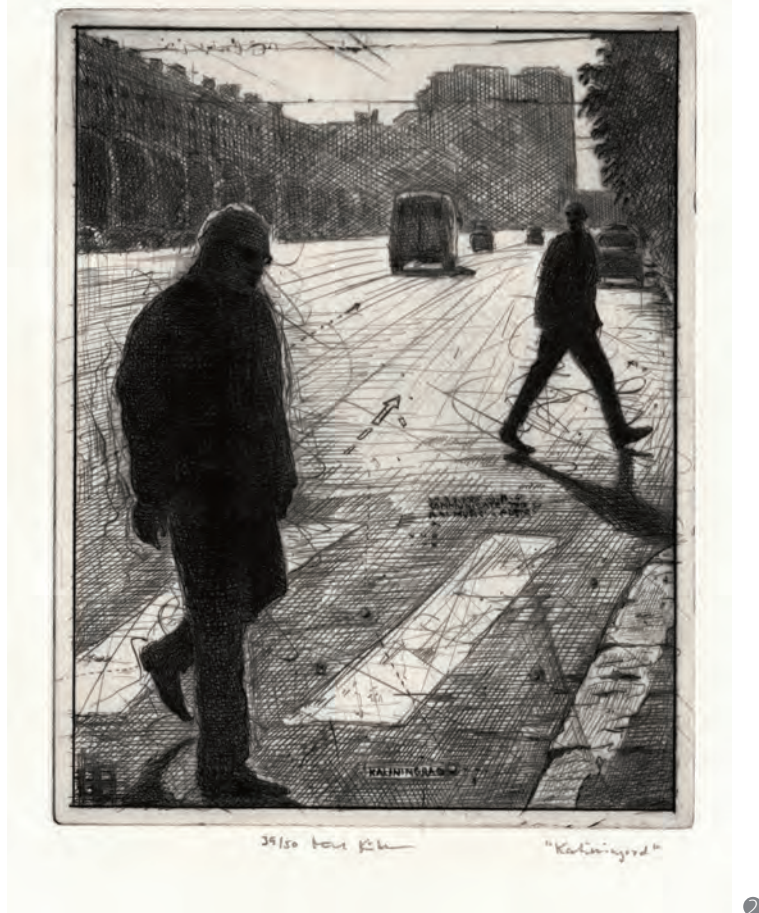
Kihlman jest zaprzyjaźniony z Polską od czasu swojej pierwszej podróży w 1989 r., z naszym krajem łączą go silne więzy tak zawodowe, jak i prywatne. Pierwszą tutejszą wystawę grafik artysty można było obejrzeć we Wrocławiu już ponad 20 lat temu. Z czasem, nawiązywane w Polsce przyjaźnie i kontakty profesjonalne przerodziły się nie tylko w szereg prezentacji i udział w licznych ekspozycjach zbiorowych, ale także uczestnictwo w gremiach jurorskich ważnych konkursów graficznych (Kraków, Warszawa, Wrocław, Lublin) oraz kuratorowanie i organizację wystaw promujących twórczość polskich artystów grafików w Szwecji. Przepięknym, owocem-delicją jego zaangażowania w kontakty kulturalne między >





### Mikael Kihlman

1. *Blue IV*, 2010, sucha igła, 60 x 45 cm
2. *Kaliningrad*, 2009, sucha igła, 15 x 12,5 cm
3. *At the trafficligh*t, 1998, sucha igła, 79 x 69,5 cm
4. *Payne & Cadmium*, 1989, sucha igła, 26 x 29,8 cm
5. *Jozefa Street*, 1996, sucha igła, 83,5 x 69 cm

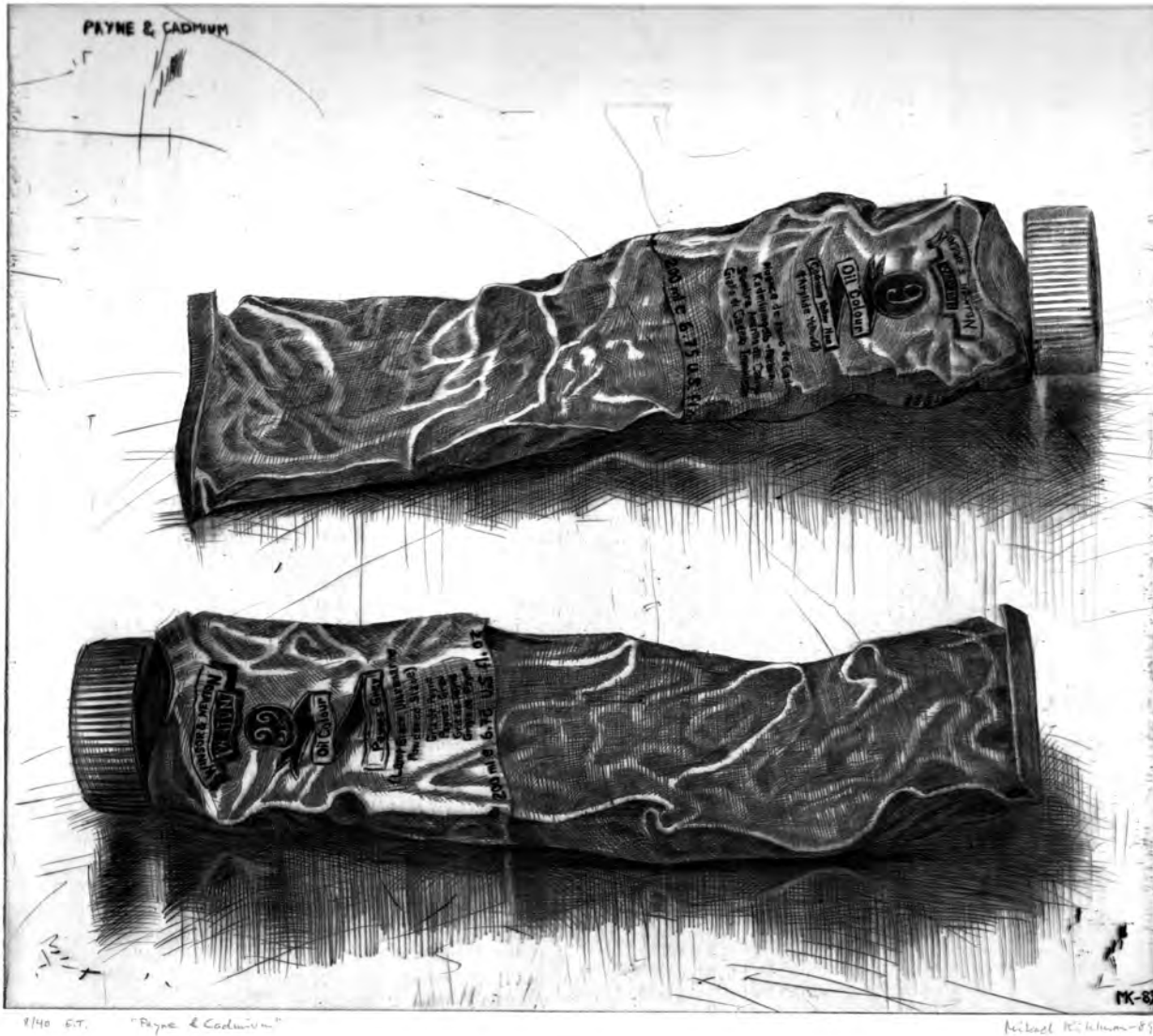


obu krajami była opublikowana w 2000 r. książka *Ślady czasu* [*Spår av tid*, Almlöfs Förlag] zawierająca poezje Czesława Miłosza i Adama Zagajewskiego oraz teksty Pawła Huelle i Joanny Helander z wizualnym akompaniamentem grafik tej ostatniej, Örjana Wikströma, Jacka Szewczyka i naszego bohatera. Za swoją wielowątkową działalność został odznaczony w 2012 r. Krzyżem Kawalerskim Orderu Zasługi Rzeczypospolitej Polskiej.

O charakterze dorobku Kihlmana i treści bardzo wielu z jego prac decyduje niewątpliwie gen podróżnika, a raczej niespiesznego, uważnego wędrowca. Już w dzieciństwie czas dzielił między Szwecję a – w okresie wakacji – kraj swoich dziadków, Finlandię. Dwukrotnie spędził z rodziną dłuższy czas w Stanach Zjednoczonych, gdzie chodził najpierw do przedszkola, potem do szkoły. Jako muzyk z kolei, w latach 60. i 70. XX wieku, dużo podróżował po Europie. Wielojęzyczność i bliski kontakt z odmiennymi kulturami ukształtowały osobowość Kihlmana – od samego początku otwartego na różnorodność.

Artystycznie kształcił się w Uppsali i norweskim Fredrikstad. Szkoлиł rysunek, akwarelę, litografię, od której rozpoczęła się w 1979 r. jego przygoda z grafiką. Parę lat później zapoznał się z możliwościami mającej w Szwecji piękną, bo bez mała 200-letnią tradycję, suchej igły. Obecnie skupia się na niej oraz na mezzotincie – z jednej strony zdumiewających precyzją, a z drugiej przynoszących najbardziej malarskie efekty spośród wszystkich technik graficznych. Na swój sposób są one zbliżone do czarno-białej fotografii, ale przecież budzą znacznie większy podziw wynikający z ich silnie stwórczego (w kontrze do odtwórczego) charakteru. Pierwiastek odręcznej kreacji, który pozwala zbliżyć się do piktoralnych niuansów jest tym, co zachwyca najbardziej. Dzięki niewielkim rozmiarom grafikom stajemy się świadkami wyciszonych scen z życia ośrodków miejskich mających swój długi,





4

często pogmatwany rodowód, a zatem bogate pokłady historii. Jak w niemym kinie albo w iluzjonie przesuwały nam się przed oczyma ujęcia z ulic polskich miast: Wrocławia, Łodzi, Krakowa, Gdańska, Kalisza; są też widoki z Belgradu i Nowego Sadu, Lizbony, Berlina i Kiszyniowa. Nie mają one nic z pocztówkowego blichtru kuszącego odwiedzających reprodukowanymi na nich atrakcjami turystycznymi. To raczej dobrze znane z historii sztuki „stimmungi”, a na nich zaułki dające się rozpoznać często tylko mieszkańcom konkretnej okolicy, jakby nieco zagubieni przechodnie, i zaparkowane samochody – jedyni strażnicy codzienności tych miejsc. Na większości prac znajduje się (najczęściej pojedyncza) sylwetka ludzka, samochód i/lub tramwaj oraz rekwizyty zurbanizowanej przestrzeni: sygnalizatory świetlne, szyny, kostka brukowa, płyty chodnikowe, przejścia dla pieszych, znaki drogowe, które czasami podszeptają też tytuł (*Zakaz skrętu w lewo*), ale

przede wszystkim światło. Ono wydaje się być u Kihlmana protagonistą zapamiętanych z podróży scen. To przecież ono w największym stopniu decyduje o klimacie poszczególnych ujęć. A grafik, uważny spacerowicz, jest na nie niezwykle wyczulony. Obserwując długość cienia, widz może próbować określić porę dnia, ale właściwie nie jest to konieczne. Kihlman wybrane przez siebie sceny umieszcza w swoistym międzyczasie, tak jak w międzyczasie tkwią przedstawiane przez niego miasta ze swoimi palimpsestowymi dziejami. Na pozór współczesne, a przecież często z wypukłymi rysami historii – artysta nie stroni od ujęć ruder, opuszczonych budynków i podwórek. Czerń i biel stosowanej techniki dodatkowo „postarzają” te jego kartki z podróży. Na niektórych swoich grafikach Kihlman umieszcza różne wykresy, wektory i linie przypominające siatki kartograficzne. Starannie mapuje swoje wspomnienia, a potem zaprasza nas do cichej podróży. ■



5





1-3. **Dong Yoon Kim**,  
*Bieg Królowej*,  
Galeria Łaźnia  
w Gdańsku,  
fot. Adam Bogdan

HANNA KOSTOŁOWSKA

## „Czyżby wszystko się poruszało razem z nami?”

Od pewnego już czasu Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia w Gdańsku prowadzi współpracę z artystami koreańskimi.

**K**olejnym etapem tego dialogu jest zorganizowanie wystawy twórcy z Seulu, Dong Yoon Kima, którą można było podziwiać w drugiej siedzibie placówki w Nowym Porcie (w okresie 13.02-8.03.2015 r.). Jest to pierwszy projekt tego twórcy w Polsce i z pewnością nie ostatni. Jako absolwent uczelni w Seulu i Londynie (w tym Goldsmith College of Arts) ma on na koncie szereg wystaw międzynarodowych. Podczas realizacji tego projektu Łaźnia skupiła się przede wszystkim na dialogu z artystą, który stopniowo „przyswajał” przestrzeń Gdańska podczas 3-miesięcznego pobytu w tym mieście. W trakcie swojej wizyty najbardziej zainteresował się tematyką pamięci i miejsc publicznych. Jest ona zrozumiała, jeśli weźmie się pod uwagę jego artystyczny nomadizm i życie z dala od rodzinnych stron. Dong był w stanie uwrażliwić się więc na to, co oferuje przestrzeń starego, choć poharatanego wojną, portowego Gdańska, a także zauważyć obecne w nim ślady historii i szukanie nowej tożsamości.

Nowy Port jako szczególna, trochę eteryczna dzielnica Trójmiasta, jakby zatrzymał się w czasie na pograniczu opuszczenia, przemieszczenia i oswolenia. Ma on zarówno bardzo ciekawe i często zaniedbane kamienice przedwojenne, jak i zabudowania wielkopłytowe, np. tzw. Falowiec. Dzięki inicjatywom CSW obszar ten stał się również polem działań artystów zagranicznych, między innymi meksykańskiej artystki – Tani Candiani, która reprezentuje swój kraj na

tegorocznym Biennale w Wenecji. Na terenie Nowego Portu zainicjowała projekt z lokalną społecznością, z którą wykonała serię wywiadów. Obecnie w niektórych miejscach można jeszcze odnaleźć plakaty informujące przechodniów o miejscach niegdyś znajdujących się w danej lokalizacji lub odwołujące się do jej specyfiki, chociażby w takim cytacie: *Młodzież wyjechała, zostali starsi, a port umarł. Nie ma statków, marynarzy, restauracji, kawiarni...nie raz by ktoś chciał sobie posiedzieć*. Na terenie Nowego Portu działała również duńska artystka Grete Agaard, która wspólnie z lokalną społecznością opublikowała bezpłatną gazetę. Stała się ona również pretekstem do wyłonienia problemów zaistniałych w dzielnicy. Nietypowość tego obszaru musiała wywrzeć duże wrażenie na samym Dong Yoon Kimie i innych koreańskich artystach goszczonych przez CSW Łaźnia.





Sam tytuł wystawy – „Bieg Królowej” – odwoływał się do książki Lewisa Carrolla *Po drugiej stronie lustra* z 1871 roku, a także do nierozzerwalnie związanej z nią hipotezy Czerwonej Królowej, stworzonej w 1973 r. przez Leigh Van Valena, amerykańskiego paleontologa. Uczony nawiązywał do kontynuacji przygód Alicji, która, biegnąc przed Królową, wracała nieustannie do tej samej lokalizacji, mimo że *otaczające je przedmioty nie ruszały się z miejsca: choćby najszybciej biegnęły, nie miały niczego*. A Królowa tłumaczyła bohaterce: „Bo widzisz, u nas trzeba biec z całą szybkością, na jaką ty w ogóle możesz się zdobyć, ażeby pozostać w tym samym miejscu. A gdybyś się chciała gdzie indziej dostać, musisz biec przynajmniej dwa razy szybciej”. Według Valena, w ewolucyjnym pędzie gatunki „prześcigają się” i w związku z tym udoskonalają, niczym miasta podlegające nieustannej modernizacji.

Repertuar nawiązań artysty znalazł też swoje rozszerzenie w rozprawie Marca Auge *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności* (1992). Jest to teoria miejsc pozbawionych indywidualności, tożsamości, duszy. Autor zwraca uwagę na postępujący rozwój hiper-rzeczywistości, objawiającej się oderwaniem od jej kulturowych i geograficznych specyfikacji. W tym jednorodnym świecie człowiek gubi się, kłucząc i nie znajdując punktu zaczepienia. Dong przywołał taką ideę „beziemnych” przestrzeni już w samej koncepcji układu wystawy jako labiryntu wyposażonego w konteksty, będące zróżnicowanymi odniesieniami do tzw. Biegu królowej. Wystawiając prace wideo i fotografie, nawiązał do miejsc, które mogą znajdować się „wszędzie” jako sztucznie wykreowane przestrzenie, w obrębie których poruszamy się bezrefleksyjnie, tak jak na lotniskach, dworcach i w innych „przejściowych” obszarach użyteczności publicznej. Sam labirynt został zaś zaprojektowany przez artystę z umyślnie stworzonymi barierami utrudniającymi poruszanie się w jego obrębie, np. poprzez wąskie przejścia. Z drugiej strony widzowie mogli dostrzec pewne ułatwienia komunikacji, np. w formie drabiny, która pozwalała na zmianę perspektywy i spojrzenie na całość założenia „z góry”, jakoby z dystansem. Taki labirynt z przeszkodami i ułatwieniami warunkował zróżnicowane tempo oraz dynamikę zwiedzania, tak jakby były to metafory przemieszczeń i zmian tożsamości.

Artysta pozostawił widzom dosyć dużą swobodę interpretacji, nie podpisując swoich prac (tytuły zostały podane na osobnej kartce). W jednym sektorze, na wystawionych zdjęciach ukazane zostały kompilacje „nie-miejsc”, ukazujące nierozpoznawalne obrazy widoków leśnych lub ulicy. Zastosowana technika opierała się na połączeniu kilkuset ujęć sceny, które następnie zostały na siebie drobniawczo nałożone. W kolejnym fragmencie labiryntu prezentowane było wideo zatytułowane *Na północ, na południe*, będące prostą rejestracją przejazdu przez najdłuższą autostradę w Wielkiej Brytanii. Pozbawiona jakiegokolwiek indywidualności droga, stanowiłaby kolejny przykład nie-miejsca, którego przebycie pochłania dużą ilość czasu. W labiryncie były również elementy „udomowienia”, np. w postaci lampy zawieszanej na ścianie, która była zarazem pozbawiona swojej funkcji – oświetlając bezcelowo „pusty punkt”. Inne zdjęcia stanowiły czystą dokumentację z podróży lub z miejsc, w których artysta niegdyś mieszkał. W całości mieliśmy rytm pochłaniania przestrzeni, przemierzania jej, z punktami prób oswojenia nie-miejsc.

Interaktywność pracy, włączająca widza we współtworzenie wystawy, nie objawiała się tylko w samej idei labiryntu. Artysta poniekąd skłaniał widza do przyłożenia białej kartki (np. tej z tytułami prac) do szklanego monitora, którego niejednorodna powierzchnia znacznie utrudniała ogląd wyświetlanego na niej filmu. Zabieg ten znacznie umożliwiał przyjrzenie się opowiadanej historii, czy raczej scenom odnoszącym się do wybranej przez artystę nieokreślonej rzeczywistości. Tytuł pracy *Czas terażniejszy dokonany* można skojarzyć z podręcznikowym present perfect (z którym z pewnością borykał się sam artysta będąc na emigracji), ale również z obecnością wydarzeń zdawkowo zarejestrowanych, niewyraźnych, zapisanych warstwowo w pamięci. W obrębie tej samej przestrzeni wyświetlona została mapa Google poddana zabiegom przesuwania, zbliżania i oddalania, jak na komputerze. Zabieg ten dawał poczucie obecności osoby sterującej przestrzenią, a przy tym manipulującej



3

ję odbiorem. Na siatkę ulic i połączeń zostały nałożone fragmenty nagrań wideo będących zapisem tras. Widz był skonfrontowany z natłokiem informacji oraz danych dotyczących milionów miejsc umieszczonych w internetowej rzeczywistości. Stawały się one rodzajem odbicia tych prawdziwych lokalizacji, a poniekąd je zastępowały.

Wyraźne nawiązania do Carrolla i Auge, kontrastujące ze specyfiką Nowego Portu, w głębszej interpretacji łączyły się u koreańskiego artysty. Alicja i Królowa, pomimo wariackiego biegu, znajdowały się ciągle w tym samym miejscu. Dong zdawał się potwierdzać, że nieustanny postęp cywilizacyjny warunkuje powstawanie obszarów pozbawionych pamięci. Natomiast społeczeństwo w nieustannym pędzie nie jest w stanie nawiązywać relacji, zapamiętywać scen z życia. W takich okolicznościach jesteśmy pozbawieni docieklivej postawy oraz świadomości, która skłaniałaby do refleksji i poszukiwań tożsamości. Nasza emocjonalność i percepcja zostają zaburzone, generują w dalszej kolejności apatię. Z drugiej strony, jak twierdzi wspomniany biolog ewolucyjny Valen, aby zachować swoją pozycję w ekosystemie, należy podlegać nieustannym modyfikacjom, ulepszać swoje otoczenie. Zmiany te determinują postęp niezbędny w procesie przetrwania.

Egzystowanie w gęstwinie powierzchniowych nie-miejsz oraz model życia w pośpiechu warunkuje z jednej strony postępująca urbanizacja, wprowadzająca w naszą przestrzeń obszary beztreściowe, przelotne, a także sam proces migracji, coraz bardziej intensywny i niekorzystny dla poczucia przynależności kulturowej. Ewa Rewers w swojej rozprawie poświęconej miastu ponowoczesnemu wskazała na fakt, iż *postawą myślenia o architekturze nie jest teraz ani forma, ani styl, lecz zdarzenie. To zdarzenia produkują miejsca, a nie miejsca wykorzystuje się jako pojemniki, jako neutralne tło zdarzeń*. Przytoczona neutralność staje się tłem dla gorączkowo zmieniających się reprezentacji tworzących przypadkową sieć nie-powiązania. Dong Yoon Kim poprzez nachodzące na siebie obrazy i nagrania niezidentyfikowanych bliżej scen pokazuje nie tylko mozaikę zdarzeń, ale również odwołuje się do swojej pamięci zakłóconej szybkością zmieniającego się otoczenia. Zrozumienie tkanki miejskiej czy komunikacyjnej nie opiera się na analizowaniu poszczególnych jej części, lecz na poszukiwaniu zapomnianych relacji i zrozumieniu „nawarstwień”, które tak starannie artysta zbudował w swoich fotografiach.

Gdyby reasumować znaczenie wystawy w Łażni, można byłoby podkreślić zdarzenie ukazanej w niej idei białego, „bezdusznego” i pozbawionego indywidualności labiryntu z otoczeniem, w którym został usytuowany. Owo otoczenie to kontekst miejsca niebagatelnego i zakorzenionego w bogactwie migracji oraz szukania tożsamości. Chodzi oczywiście o gdański Nowy Port. *To jakiś powolny kraj!* – powiedziała Królowa, odnosząc się do „normalnego” świata Alicji, w którym można zwyczajnie przemieszczać się. Z pewnością miejsce ekspozycji określiłaby podobnie. ■

Bibliografia:

- Ewa Rewers, *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Kraków 2005
- Lewis Carroll, *Po drugiej stronie lustra*, przeł. Robert Stiller, Warszawa 1990





1. Widok ekspozycji „Le Bord des Mondes”, Palais de Tokyo, 2015. Fot. André Morin. (Charlie Le Mindu)
2. Widok ekspozycji „Le Bord des Mondes”, Palais de Tokyo, 2015. Fot. André Morin. Carlos Espinosa, Atrapanieblas Macro-diamante 781025, 2014, Courtesy of Carlos Espinosa
3. Widok ekspozycji „Le Bord des Mondes”, Palais de Tokyo, 2015. Fot. André Morin. (Hiroshi Ishiguro)
4. Widok ekspozycji „Le Bord des Mondes”, Palais de Tokyo, 2015. Fot. André Morin. Jerry Gretzinger, Jerry's Map, 1963–2014, Courtesy of Jerry Gretzinger

JOANNA BOJDA

## *Le Bord des mondes w Palais de Tokyo w Paryżu*

Motywy przewodnim zakończonej niedawno wystawy w Palais de Tokyo w Paryżu „Na krawędzi światów” jest pytanie zadane przez Marcela Duchampa w 1913 roku: *Czy możliwe jest tworzenie dzieł nie będących sztuką?* Jeżeli szukać odpowiedzi na to pytanie u samego artysty, to odpowiedź jest prosta: to instytucja sztuki, taka jak muzeum czy galeria, będąca częścią świata sztuki, legitymizuje obiekty i wywyższa je do rangi dzieła sztuki. Od 1913 roku artysta tworzył pierwsze *readymades* – *Koło rowerowe* oraz *Suszarkę do butelek*, to od tego momentu obiekty nie mające tradycyjnego charakteru dzieła sztuki, jak obraz czy rzeźba, trafiają w przestrzeń sztuki. Jednak prawdziwą rewolucją było wydarzenie z 1917 roku, kiedy to Duchamp pod pseudonimem R. Mutt zgłosił na wystawę Stowarzyszenia Niezależnych Artystów pisuar jako dzieło zatytułowane *Fontanna*. Wydaje się jednak, że motto wybrane przez kuratorkę Rebecce Lemarche Vadel jest tylko pretekstem, aby w przestrzeni galeryjnej jednej z najważniejszych instytucji sztuki współczesnej we Francji ukazać obiekty, przedmioty, idee, maszyny czy koncepty spoza środowiska artystycznego. Celem wystawy, jak tłumaczy kuratorka, jest raczej eksploracja kreatywności, wolności twórczej oraz badanie granicy między światem sztuki a fenomenami spoza jego terytorium.

Prace uwzględnione na wystawie przekraczają granicę sztuki oraz rozszerzają jej przestrzeń interpretacyjną. Jak sugeruje tytuł wystawy, to transgresja między światem sztuki a innymi światami, dziedzinami, dyscyplinami, przestrzeniami jest badana i drążona przez twórców. Eksperymenty kreatorów pokazują nam, że model świata i sztuki nie jest permanentny, jego granice są negocjowane, przesuwane czy naruszane. Oglądający wystawę zadają sobie pytanie, czy sztuka może być realizowana poza sferą dla

niej przeznaczoną, czy dzieło sztuki może być zrodzone gdzieś „pomiędzy”. Pomiędzy oficjalnymi instytucjami sztuki, jak akademie, muzea czy galerie. Prezentowani twórcy podważają utarte normy postrzegania i doświadczenia świata, jednocześnie proponując poszerzenie czy otwieranie definicji sztuki, nauki, percepcji oraz opisywania świata. Pokazują nam jak nieskrępowana i wolna może być ekspresja twórcza, niezależna od norm i zasad świata sztuki podporządkowanego rynkowi. Wychodzą poza znany nam i ustalony kanon dzieła sztuki poprzez łączenie kreacji artystycznej z realnym światem lub światami całkowicie przez nich wymyślonymi.







3

W ramach wystawy „Na krawędzi światów” zaprezentowano twórców nierozpoznanych przez środowisko artystyczne lub kreatorów działających na jego marginesie. Kuratorka zebrała prace inżynierów, architektów, biologów, matematyków, hakerów, poetów, wynalazców czy aktywistów. Zaproszono profesjonalistów, jak i amatorów w danych dziedzinach. Pomimo że są to osoby nieznanne w świecie sztuki, to uznane i cenione w innych dyscyplinach twórczych. Takim twórcą jest sławny fryzjer Charlie le Mindu, który wykonywał swoje fryzury-rzeźby m.in. dla Lady Gagi. Kryterium wyboru poszczególnych kreatorów była ich działalność w nieoczekiwanych dla widza przestrzeniach. Dla nas wydające się obce lub zakazane, jak więzienne wizerunki rzeźbione w mydle przez Jessiego Krimesa czy policyjna rzeczywistość fotografowana przez Arnolda Odermatta. Najbardziej oczekiwanym przez odbiorców twórcą był Theo Jansen, który podczas wernisażu wystawy zaprezentował swoją kreaturę-maszynę. Zbudowane z bambusa i płótna perpetuum mobile porusza się za pomocą energii wytworzonej przez powietrze.

Polskim akcentem na wystawie w Palais de Tokyo jest gra strategiczna zapoczątkowana przez Bohdana Slezkina i jego kolegów po drugiej wojnie światowej i obecnie kontynuowana oraz rozszerzana przez jego syna, Michała Slezkina. *Gra w państwa* to fikcyjna rozgrywka polityczna między Imperium Odrobini, Cesarstwem Niam-Niamu oraz innymi nie-miejsc wymyślonych w ramach gry. Do zadań uczestników należy m.in. utrzymywanie dyplomatycznych relacji między państwami czy snucie politycznych intryg. Na potrzeby gry stworzono setki drobnych elementów, jak postaci ludzkie, samochody czy samoloty, które Bohdan Slezkin rozkładał w swoim warszawskim mieszkaniu podczas partii gry, a które obecnie Michał Slezkin rozstawia w przestrzeniach galerijnych w Polsce i Europie. Ekspozycja elementów gry na wystawie „Na krawędzi światów” przypomina jej rozstaw w mieszkaniu, za pomocą luster, ław i gablot symbolicznie zaznaczono poszczególne pomieszczenia. Nowością na paryskiej wystawie jest film prezentujący zasady, rytuały i przebieg gry podczas partii rozegranej przez Michała Slezkina wraz z jego synem. „Gra w państwa” ukazuje, że wyobraźnia i kreatywność graczy nie zna granic, a sama gra może być aktualna i rozbudowywana na potrzeby zmieniającego się świata oraz bieżącej sceny politycznej.

Wystawa „Na krawędzi światów” proponuje widzowi spojrzenie na twórczość i ekspresję artystyczną jako przestrzeń przenikania się świata sztuki z innymi światami, światami nie-sztuki. Zatem przestrzeń dzieła sztuki staje się płynna, jest w ciągłym ruchu, a jego definicja nieustannie się zmienia. Twórcy przekraczają historyczne kategorie dzieła sztuki, bo istotnie w postmodernizmie wszystko może być sztuką, o ile zostanie uzasadnione przez instytucje sztuki. I tak właśnie dzieje się z pracami zebranymi przez kuratorkę w Palais de Tokyo. Pomimo dyskursywnego przywłaszczenia tych dzieł przez galerię, zaskakują one swoją różnorodnością, nieskończonością i mnogością wymyślonych terytoriów. ■

„Le Bord des mondes”, Palais de Tokyo w Paryżu, 18.02.2015-17.05.2015

Carlos Espinoza, Kenji Kawakami, Theo Jansen, Rose-Lynn Fisher, Game of States, Tomas Saraceno, Hiroshi Ishiguro, Jean Katambayi, S.A.P.E., Jesse Krimes, Bridget Polk, Charlie Le Mindu, Jerry Gretzinger, Laurent Derobert, Iris van Herpen, George Wiedener, Arnold Odermatt, Zdenek Kostek, Pierre Gagner, CKY, Le Prince Noir i inni

Kurator wystawy: Rebecca Lamarche Vadel

Strona internetowa: palaisdetokyo.com

4





# Save The Arctic – Akcja grupy Yes Men w Berlinie



114

**T**rzon amerykańskich guerilla aktywistów Yes Men stanowią Andy Bilchbaum (prawdziwe nazwisko Jacques Serwin), i Mike Bonanno czyli Igor Vamos. Andy Bilchbaum, jest artystą multimedialnym a Mike Bonanno wykładowcą z dziedziny sztuki mediów na Rensselaer Polytechnic Institute w Nowym Jorku. Akcje *Yes Men*, po polsku „potakiwaczy” ukazują niebezpieczeństwo świata rządzonego przez pieniądze. Spektakularnymi, odważnymi wystąpieniami przykuwają oni uwagę światowych mediów. Podszywając się pod rzeczników prasowych amerykańskiej Izby Handlowej albo przedstawicieli koncernu naftowego Shell lub urzędników państwowych, protestują przeciw nadużyciom, przestępstwom gospodarczym, łamaniem praw człowieka, korupcji polityków. Odziani w używane garnitury wkradają się raz na konferencje prasowe, to znowuż na zakrapiane imprezy biznesowe, gdzie z tupetem oznajmują nagłą zmianę kursu korporacji, które rzekomo dostrzegając swe niehumanitarne postępowanie, postanowiły zrezygnować z dotychczasowych praktyk. Główną bronią Yes Menów jest ironia i satyra. Aktywiści Yes Men odnoszą sukcesy. W USA niewielu ludzi odbiera ich retorykę w charakterze żartu. W tym roku Andy Bilchbaum i Mike Bonanno gościli w Berlinie. Na trwającym od piątego do piętnastego lutego 2015 festiwalu filmowym Berlinale prezentowali nowy film *Yes Men are Revolting* (*Rewolta Yes Menów*). Performerzy odbyli w Berlinie kilka spotkań z publicznością, między innymi w Kampusie Talentów Berlinale. *Czeka nas wielka rewolucja. Chodzi o to, by zmienić dotychczasowe przyzwyczajenia...*, nawoływali działacze grupy Yes Men zwracając szczególną uwagę na problem zmian klimatycznych, zagrażający ich zdaniem życiu na Ziemi. Globalne ocieplenie ma ogromny, długotrwały zasięg. Charakteryzuje się złożonymi współzależnościami między procesami klimatycznymi, przyrodniczymi, ekonomicznymi, politycznymi, społecznymi i technologicznymi. Nagrzewanie atmosfery i oceanów należy przypisać działalności człowieka. Jeśli temperatury nadal będą rosły, to do 2080 roku ponad połowa gatunków roślin oraz jedna trzecia zwierząt zniknie z obecnych terytoriów. Masowa zagłada fauny i flory może osiągnąć jeszcze większe rozmiary, jeśli weźmiemy pod uwagę ekstremalne zjawiska pogodowe oraz rozpowszechnianie się

1. The Yes Men Are Revolting, Country: USA/DEU/FRA/DNK/NLD 2014, Director: Laura Nix, Andy Bichlbaum, Mike Bonanno, Photo description: Andy Bichlbaum, Mike Bonanno, Section: Panorama
2. Yes Men, Akcja Cinema for Peace –Berlin 2015, fot. Alexandra Hołownia

chorób. W jednej ze scen przedstawionych na filmie *Yes Men are Revolting* oglądamy, jak działający w obronie naturalnego środowiska Yes Meni wtargnęli na zebranie lobbystów broni i ogłosili, że do 2030 roku USA przejdzie kompletnie na energię ekologiczną. A nadzór nad planowanymi zmianami przejmą amerykańscy Indianie w ramach rekompensaty i spóźnionego odszkodowania za przemysłowe wyniszczenie zabranych im w przeszłości terenów. Zgromadzeni na imprezie przedstawiciele przemysłu zbrojeniowego przyjęli ową zapowiedź spokojnie, bez protestów. Nikt niczego nie podejrzewał. Konserwatywni krawaciarze odtańczyli wspólnie z Yes Menami indiański taniec, grali na bębnach i śpiewali. Jednak nie wszystkie działania grupy Yes Men bywają udane. W Berlinie podczas gali Cinema for Peace Andy Bilchbaum i Mike Bonanno zrobili nieplanowaną akcję *Save The Arctic*. Pragnąc zwrócić uwagę niemieckiej finansjery na problem topnienia lodowców postanowili przypomnieć o skazanych na zagładę niedźwiedziach polarnych. Osoby przebrane w bardzo autentyczny kostium białego polarnego niedźwiedzia wraz z grupą Yes Menów weszły na niebieski dywan. Obecność Yes Menów z atrapą niedźwiedzia od samego początku niepokoiła stójkowych. PR-owcy byli także zakłopotani. Mike Bonanno poprosił Nastassję Kinski, by zarekomendowała działanie *Save The Arctic* i zapozowała z „polarnym niedźwiedziem” do wspólnego zdjęcia. Niestety, podczas ceremonii wręczenia nagród akcjonisci wbiegli na scenę w nieodpowiednim momencie. Spowodowali zamieszanie, nikt nie wiedział, o co chodzi przy czym „biały niedźwiedź polarny” nie pasował zupełnie do kontekstu. Ochroniarze siłą wyprowadzili stawiających opór, nie chcących opuścić sceny Yes Menów. Gdy weszłam do budynku, dostrzegłam gonionego przez porządkowych Mika Bonanno, który schronił się w garderobie rosyjskich muzyczek Pussy Riot. Nie zawsze wystąpienia Yes Menów kończą się więc sukcesem. To, co mogłoby się powieść w USA, w Berlinie było niemożliwe. Bywa, że błędy w organizacji, brak znajomości otoczenia, słabe reakcje prasy, małe zainteresowanie odbiorców powodują klępkę. Jednak mimo wielu niepowodzeń grupa Yes Men nadal działa. Ich protesty inspirują międzynarodowych artystów oraz aktywistów, gdyż zbyt mało jest ludzi pragnących naprawić świat. ■

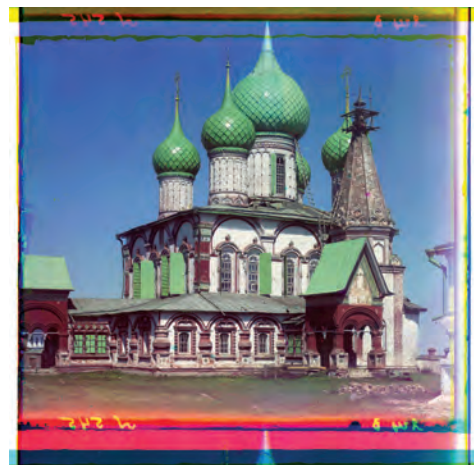


**Siergiej Michajłowicz Prokudin Gorski**

1. Kobieta z Samarkandy, 1905–1915
2. Cerkiew św. Jana Chrzciciela w Jarosławiu, 1911
3. Wiejskie dziewczęta, 1905–1915



1



2

LILA DMOCHOWSKA

## Fotograf Siergiej Michajłowicz Prokudin-Gorski i jego kolorowe Imperium, które kiedyś było rosyjskie

**A**rcheologia fotografii od swoich prapoczątków do kilku pierwszych dekad XX wieku kojarzy się nam z czarno-białymi odbitkami przedstawiającymi następujące po sobie zjawiska rozwoju tego medium. Utało się sądzić, że barwne zdjęcia i filmy zaistniały dopiero po II wojnie światowej. Były oczywiście już w połowie dziewiętnastego stulecia próby podjęte w laboratoriach (równoległe na kilku kontynentach), aby rozwinąć technikę fotograficzną utrwalającą barwne obrazy. Zdjęcie Louisa Ducosa du Haurona z 1861 roku pt. *Tartanowa wstążka* uważane jest za pierwszą w świecie fotografię barwną, ale to braciom Lumière historia fotografii oddaje palmę pierwszeństwa w tej kategorii, ponieważ w 1907 roku upowszechnili autochrom – światłoczułą płytkę do rejestrowania fotografowanego obrazu w barwach naturalnych. Od tego mniej więcej czasu w każdym państwie europejskim pojawiają się pionierzy adaptujący ich wynalazek.

Badacze historii fotografii co jakiś czas natrafiają jednak na nowe, z różnych powodów zatarte ślady, których odkrycie zmusza do korekty dziejów nawiązujących do tej dyscypliny. Niedawno do grona pionierów związanych z historią

barwnych fotografii i slajdów dołączył rosyjski chemik, artysta i nadworny fotograf cara Mikołaja II, Siergiej Michajłowicz Prokudin-Gorski (ros. Сергей Михайлович Прокудин-Горский). Urodzony w drugiej połowie XIX stulecia rosyjski fotograf światowy rozgłos zyskał dopiero na początku XXI wieku – o ironio – nie dzięki swoim rodakom, tylko Amerykanom, ponieważ w 1948 roku Biblioteka Kongresu Stanów Zjednoczonych odkupiła od spadkobierców Gorskiego

– swoistego „kota w worku” – kolekcję szklanych płytek, których nie można było odszyfrować przez niemal pół wieku. Gorski wymyślił bowiem własną technikę utrwalania kolorowych zdjęć na szklanych negatywach i skonstruował do tego celu nowatorski aparat fotograficzny. Idea polegała na tym, że urządzenie niemal jednocześnie wykonywało trzy zdjęcia monochromatyczne z trzema różnymi filtrami – niebieskim, zielonym i czerwonym. Pomysł był jak na owe czasy

genialny, jednak fotograf miał duże trudności z przeniesieniem tych zdjęć na papier, gdyż proces był bardzo skomplikowany i czasochłonny. Zapewne dlatego tak długo nie znaleźliśmy jego imponującego dorobku. Dopiero dokładna analiza pozostawionych przez Rosjanina naukowych publikacji na ten temat, a także zaawansowana cyfrowa technika komputerowa i żmudna praca, pozwoliły niemal po 100 latach na przywrócenie około tysiąca obrazów. Wynik tych zabiegów zaskoczył wszystkich. Obecnie na stronie internetowej udostępnionej bezpłatnie przez Bibliotekę Kongresu Stanów Zjednoczonych możemy podziwiać „kolekcję atrakcji” Imperium cara Mikołaja II. Wysoka jakość zdjęć, ostrość i intensywność kolorów sprawiają, że trudno jest nam

3





### Siergiej Michajłowicz Prokudin Gorski

1. *Kobiety z Dagestanu, 1905-1915*
2. *Dostojnik z Uzbekistanu, 1905-1915*
3. *Rosyjska arystokratka w Italii, 1905-1915*

odległym czasie. Fotografie Gorskiego są interesujące nie tylko dlatego, że był on pionierem i wynalazcą kolorowego obrazu. Jego zdjęcia imponują przedstawioną treścią związaną z wielokulturową, euroazjatycką mieszańką etniczną ludów będących pod panowaniem Rosyjskiego Imperium. Fotograf metodycznie rejestrował też dynamicznie rozwijający się w Rosji przemysł, architekturę, życie carskiej rodziny i poddanych. Te obrazy ogląda się dziś z prawdziwym zauroczeniem i zarazem nostalgią, ponieważ Imperium Romanowów zostało kilka lat później bezpowrotnie zmiecione przez burzę dziejową, jaką rozpętała bolszewicka rewolucja.

Prokudin-Gorski był wszechstronnie uzdolniony i bardzo pracowity. Studiował w Petersburgu w Wojskowej Akademii Medycznej, później chemię u Mendelejewa, spróbował też swoich sił w malarstwie na Akademii Sztuk Pięknych. Był członkiem Rosyjskiego Cesarskiego Towarzystwa Technicznego (Fotograficznego) Geograficznego. Ostatecznie jednak skupił się na fotografii. Jego prace brały udział w międzynarodowych pokazach. W 1900 roku czarno-białe zdjęcia Gorskiego zdobyły rosyjski pawilon na Wystawie Światowej w Paryżu. Dwa lata później Rosjanin zgłębiał tajniki fotomechaniki w Charlottenburgu pod Berlinem. Najprawdopodobniej pierwsze fotografie w kolorze wykonał w 1903 roku, ponieważ już wtedy opublikował serię artykułów dotyczących zasad reprodukcji technicznej w kolorze w „Amateur Photographer”. W 1904 Gorski robi kolorowe zdjęcia w Dagestanie, na wybrzeżu Morza Czarnego i w Petersburgu. W kolejnym roku spędza wiele miesięcy na fotografowaniu Kaukazu, Krymu i Ukrainy, skąd przywozi około 400 ujęć. Od kwietnia do września 1906 Gorski brał udział w kongresach naukowych i wystawach fotograficznych w Rzymie, Mediolanie, Paryżu i Berlinie. Otrzymał złoty medal na Międzynarodowej Wystawie w Antwerpii i medal dla „najlepszej pracy” w dziedzinie fotografii kolorowej od Klubu Fotograficznego w Nicei. Potem znowu wyruszył w podróż po Rosji, aby uwiecznić atrakcje Turkiestanu, Samarkandy i Buchary. Były plany, aby większość jego zdjęć reprodukować jako kartki pocztowe, ale konsekwencje rewolucji 1905 roku przeszkodziły w tym przedsięwzięciu. 30 maja 1908 w salach Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu odbył się pokaz kolorowych slajdów przedstawiających antyczne wazy, wykonanych przez Gorskiego w Ermitażu.

W maju 1909 podczas audiencji u cara Mikołaja II Gorski zaprezentował pokaz swoich kolorowych slajdów i przedstawił ambitny projekt utrwalenia w kolorze całego Imperium Rosyjskiego, obejmującego wszystkie aspekty życia jego



1

2





mieszkańców. Projekt wzbudził entuzjazm Romanowa, który poparł szalony pomysł wielkopańskim gestem. Udostępnił bowiem Gorskiemu doskonale zaopatrzone wagon-laboratorium i przydzielił własną lokomotywę, aby fotograf mógł komfortowo podróżować po Imperium, a także oddał do jego dyspozycji specjalny mały parowiec. Nadworny reporter otrzymał też stosowne glejty otwierające drzwi do wszystkich miejsc w Rosji, a urzędnicy całego cesarstwa otrzymali rozkaz, aby pomagać Gorskiemu w tym przedsięwzięciu. Przez trzy lata Prokudin-Gorski objechał niemal wszystkie prowincje Rosji, metodycznie utrwalając aparatem fotograficznym kraj i ludzi. Oficjalnie swoją misję zakończył w 1912 roku, a jego ostatnim zadaniem było uwiecznienie (w 100. rocznicę) wszystkich zwycięskich miejsc bitewnych podczas Wojny Ojczyźnianej z wojskami napoleońskimi. Większość utrwalonego przezeń materiału pozostała na szklanych płytkach, ponieważ okazało się, że proces przenoszenia zdjęć na papier jest dużo bardziej skomplikowany, niż samo fotografowanie. Kolorowe zdjęcia zrobione przez Gorskiego wkrótce przestały być ważne, gdyż rozpoczynała się wielka wojna.

Z początkiem I wojny światowej Gorski został zmuszony do rezygnacji z dalszych eksperymentów fotograficznych i zajął się szkoleniem załóg w dziedzinie fotografii lotniczej. W 1916 roku misja fotograficzna Gorskiego została wznowiona. Reporter zdążył jeszcze objechać okolice nowo wybudowanego odcinka kolejowego z Petersburga do Murmańska i Wyspy Sołowieckie. Jego ostatni zbiór slajdów został zaprezentowany w Rosji 19 marca 1918 roku w Pałacu Zimowym, zapewne w obecności nowych władz rewolucyjnych, gdyż car Mikołaj II Aleksandrowicz Romanow abdykował 15 marca 1917.

Prokudin Gorski wyjechał wraz z rodziną z sowieckiej Rosji około 1920 roku do Londynu i zabrał ze sobą część fotograficznego archiwum. Z tamtych lat zachowały się jego publikacje w „British Journal of Photography”, a także dokumenty patentowe na aparat do kolorowej kinematografii. W 1922 roku przybył do Nicei, gdzie współpracował z braćmi Lumière. Aż do połowy lat 30. był zaangażowany we Francji w edukację młodych adeptów fotografii. Miał plany zrobić serię zdjęć atrakcji i zabytków z Francji i jej kolonii, ale zabrakło energii i zdrowia, a pomysł został tylko częściowo zrealizowany przez jego syna Michaiła Gorskiego. Pionier fotografii kolorowej zmarł 27 września 1944 roku w Paryżu.

Sukcesy amerykańskie w dziedzinie odzyskiwania ze szklanych płytek barwnych fotografii zrobionych przez Gorskiego, zmobilizowały Rosjan, którzy również dysponują okazałym archiwum z jego negatywami. Przywrócenie kolorowych obrazów zachowanych z kolekcji carskiego fotografa przeprowadzono w cyfrowym laboratorium Rady Naukowej Cybernetyki Rosyjskiej Akademii Nauk. W tej dziedzinie Amerykanie i Rosjanie współpracują, aby unikatowa spuścizna po Imperium Rosyjskim nabrała rumieńców. Euroazjatycki zaginiony świat jest dziś bowiem dziedzictwem ogólnoswiatowym.

Odzyskiwanie obrazów z dorobku Gorskiego nie jest dziełem skończonym i zapewne długo jeszcze będzie on opracowywany. Dotychczasowy rezultat jednak bardzo cieszy. Kolorowy świat Wszechrosji był już kilkakrotnie prezentowany na wystawach. W 2001 roku Biblioteka Kongresu pierwszy raz udostępniła część swojego zbioru pt. „Imperium, które było rosyjskie”. Następnie, na przełomie 2003/2004 roku, swoimi zdjęciami pochwalili się Rosjanie. W Muzeum Architektury w Moskwie



zorganizowali wystawę pt. „Wspaniałości Rosji w naturalnych kolorach”. W 2012 roku Amerykanie udostępniili kolejne zdjęcia i ten cykl nazwali „Ludzie”.

Fotografie Prokudina-Gorskiego są prawdziwą skarbnicą wiedzy na temat rozległego Imperium Rosyjskiego i stanowią bezcenny materiał dla badaczy z wielu dziedzin. To olbrzymie archiwum nie zawiera li tylko bogatego źródła informacji o ludziach i czasach, w których żyli. Oglądając barwne sceny zatrzymane w kadrze aparatu Gorskiego, łatwo dojdziemy do wniosku, że są one dziełem artysty-geniusza. Wydaje się, że nieukończone studia malarskie na petersburskiej akademii nie poszły na marne. Rosyjski pionier barwnej fotografii miał znakomite wyczucie koloru i kompozycji.

Od czasu ujawnienia światu pierwszych barwnych odbitek autorstwa Siergieja Prokudina Gorskiego minęło już piętnaście lat i wydaje się, że historycy śledzący dzieje fotografii powinni już na stałe wpisać jego nazwisko do panteonu zasłużonych dla tej dziedziny. O jego osiągnięciach powinni się dziś uczyć studenci. Tak się jednak nie dzieje. W żadnej historii fotografii opracowanej i wydanej na początku XXI stulecia nie znajdziemy tego nazwiska. Pod koniec 2014 roku ukazała się na polskim rynku księgarskim kolejna pozycja traktująca o historii fotografii. Jej autorem jest współczesny niemiecki profesor historii sztuki, Wolfgang Kemp [ 1 ]. Niestety jego książka *Od Daguerre'a do Gursky'ego* również ignoruje nazwisko Gorskiego...

Od autorki

Dorobek twórczy Siergieja Michajłowicza Prokudina Gorskiego nie jest jeszcze podsumowany w żadnej monografii. Aby przybliżyć czytelnikom jego twórczość i biografię, korzystałam z wielu rosyjskich i amerykańskich stron internetowych. ■

1 Wolfgang Kemp, *Historia Fotografii. Od Daguerre'a do Gursky'ego*, Kraków 2014.



# Jan Sawka (1946-2012) na tle epoki

Dziewiątego sierpnia 2012 roku zmarł nagle w High Falls w stanie Nowy Jork Jan Sawka, z wykształcenia architekt i artysta plastyk. Obszerne nekrologi z wyczeniem zasług zmarłego w dziedzinie rozwoju wizualnej wyobraźni ludzkości pod wpływem malarstwa, grafiki, plakatu, projektowania przestrzennego, multimedialnych widowisk i interaktywnej architektury ukazały się m.in. w Los Angeles Times i w New York Times. A w Polsce? Krótkie, zdawkowe, urzędowe niemal wzmianki w nielicznych polskich mediach. Wspomnienie Jana Pieszcachowicza w miesięczniku społeczno-kulturalnym „Kraków”. Można było odnieść wrażenie, jak po śmierci Gombrowicza, że pozostaje mało znany, choć to on zorganizował słynną wystawę czterech młodych grafików (Aleksium, Czerniawski, Sawka, Stankiewicz) w muzeum plakatu w Wilanowie w 1976 roku. Jeffrey Goldfarb napisał wstęp do katalogu pośmiertnej wystawy Sawki w listopadzie 2013 roku w galerii „Aferro” w Newark pod tytułem *Jan Sawka: siła pozornie bezsilnych* i stwierdził, że plakaty Sawki w latach siedemdziesiątych *zapowiadały logikę ruchu „Solidarność” oraz upadek reżimu, zanim jeszcze było to do pomyślenia.*

Co więcej, o jego wielkich projektach dla budowli z tworzyw zawierających światłowodów (opracowywał je w tokijskim studio Sony), o jego projektach kompleksów architektonicznych z dachami-ekranami w Emiratach Arabskich, o jego projekcie pomnika wielkich religii monoteistycznych w Jerozolimie oraz o wielkich płachtach-chorągwiach w ramach psychodelicznych scenografii na stadionach, gdzie koncertował jego przyjaciel, Diego Garcia wraz ze swym zespołem Grateful Dead – o tym się nie mówi na co dzień w ojczyźnie Zmarłego. Przede wszystkim przemilcza się jego tryumf w Cagnes-sur-Mer z 1975 roku: otrzymał główną nagrodę zwaną Oscarem malarstwa oraz specjalną nagrodę prezydenta Francji za pracę *Z głowy*, wystawioną na Międzynarodowym Festiwalu Malarstwa Współczesnego.

Polski minister kultury i sztuki milczał, choć straciliśmy jednego z czołowych ambasadorów polskiej kultury na świecie. Trzeba to powiedzieć jasno. Jana Sawkę wypędził z kraju osobiście komunistyczny wiceminister kultury Władysław Loranc, mówiąc artyście, że jak sobie nie wyjedzie, to będzie malował wystawy sklepów mięsnych w Nowym Sączu, bo o tym, kto ma talent, decyduje on. Była to zemsta aparaczczyka za otuchę, której plakaty Jana Sawki do Jazzu nad Odrą dodawały przechodniom, wyrывая ich z szarej codzienności PRL-u, skłaniając ku marzeniom o... na przykład o solidarności. Wystawę w Wilanowie widzieć trzeba na tle śmiertelnych drgawek polskich komunistów, którzy jeszcze pobili robotników w Radomiu, ale już podwyżki cen na żywność musieli cofnąć. Biegu historii już nie zatrzymali, ale Gombrowicza albo Miłosza jeszcze usiłowali nie wydawać, a Sawkę i Grotowskiego skazali na niepamięć. Z powodzeniem: polską dziennikarkę telewizyjną o istnieniu Grotowskiego muszą w roku 2015 zawiadamiać amerykańskie aktorki z Hollywood, bo profesorowie od teatru zapomnieli jej o nim opowiedzieć na studiach.

Jan Sawka był moim przyjacielem. Przyjaźniłem się z nim nie tylko dlatego, że łączyła nas pogarda dla komunistycznej dyktatury i zniewolonych przez nią cenzorów umysłowych, ale i dlatego, że kontrkultura była dla nas naturalnym, pokoleniowym środowiskiem do wymyślania alternatyw w stosunku do biurokracji, technokracji i innych ślepych uliczek ewolucji. Spotykaliśmy się na festiwalach Teatru Otwartego we Wrocławiu, na spektaklach Teatru STU w Krakowie, na świnoujskiej FAM-ie, w poznańskich klubach studenckich, a po 1976 w Nowym Jorku i w High Falls. Był fascynującym multimedialnym artystą, wizjonerem, marzycielem, ale był też bardzo pracowitym oraz solidnym rzemieślnikiem



– i to zarówno jako plastyk, i jako architekt (we Wrocławiu zezwolono mu na indywidualny tok studiów obejmujący projektowanie przemysłowe, konserwację oraz historię sztuki, a więc połączenie, które dopiero teraz zaczynamy rozumieć, po emancypacji designu). Był też wybitnym polskim patriotą. Dowodem niechaj będą wściekłe protesty rosyjskiej ambasady w Waszyngtonie słane po jego rysunkach w „New York Timesie” i wieszane dumnie przez redakcję tego ostatniego na ścianie. Poczuję się zatem do obowiązku – skoro nie żyje już jego przyjaciel i bratnia dusza ze studiów, Eugeniusz Get-Stankiewicz – by oddać mu należną cześć. Kim był Jan Sawka i co nam pozostawił?

Sięgając po źródła drukowane, niewiele się dowiemy. Na przykład niejaka Wróblewska Danuta, autorka albumu *Polska grafika współczesna. Grafika warsztatowa, plakat, grafika książkowa, grafika prasowa* (Interpress, Warszawa, 1988) nie widziała potrzeby, aby choć raz wymienić Jana Sawkę lub pokazać jego plakat lub grafikę. To samo wydawnictwo Interpress wydało w tym samym czasie niejakiemu Andrzejowi K. Olszewskiemu *Dzieje sztuki polskiej 1890-1980* (Polish Art and

*Architecture 1890-1980*). Ten też nie dostrzega Jana Sawki, jakby polscy malarze co roku odbierali malarskie Oscary oraz nagrody specjalne prezydenta Francji albo urządzali przełomowe wystawy plakatu w Wilanowie.

Urzednicy państwowi do dziś starają się usuwać ślady Jana Sawki z pamięci zbiorowej, co świadczy o jakby mimowolnej, bezwładnej, bezmyślnej kontynuacji zaleceń komunistycznej cenzury. Napisałem niedawno do Ministerstwa Kultury z prośbą o przysłanie kopii najwyższych laurów, jakie ten polski artysta wizualny zdobył we Francji, a urzednicy ministerstwa najpierw nie wiedzieli, o co chodzi, a potem spokojnie odpowiedzieli, że o niczym nie wiedzą i wiedzieć nie chcą. Oto dowód, który otrzymałem na piśmie:

„Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego  
Jacek Olbrycht  
Dyrektor Generalny  
Warszawa, 24 października 2013 r  
BAB/1422/13

Szanowny Pan  
Prof. dr Sławek Magala  
(...)

Wielce Szanowny Panie Profesorze,

W odpowiedzi na Pańskie pismo z 14 sierpnia bieżącego roku, pragnąłbym uprzejmie Pana zawiadomić, iż – niestety – w archiwum resortu kultury, po starannej kwerendzie, nie odnaleziono dokumentów potwierdzających fakt przyznania i przesłania do naszego ministerstwa „Oskara Malarstwa” (Oscar de la Peinture) nadanego polskiemu artyście Panu Janowi Sawce przez rząd francuski w 1975 roku. Analiza zasobów archiwalnych potwierdziła także – co stwierdzam z ubolewaniem – iż nie jesteśmy w posiadaniu dokumentów odnoszących się do przyznanej Nagrody Specjalnej Prezydenta Francji Jacquesa Chiraca w roku 1976.

Niniejsza informacja została ustalona na podstawie przeprowadzonego badania posiadanych przez nas spisów akt, przekazanych przez ministerialne biura i dokumenty.

Z wyrazami szacunku,  
Jacek Olbrycht”



Wnioski na temat przydatności urzędników ministerstwa kultury dla ochrony dziedzictwa narodowego, zwłaszcza utrwalania pamięci o wybitnych polskich twórcach znanych na świecie, pozostawiam czytelnikom, z których podatków takich urzędników odpłacamy.

Lepiej wygląda to w przypadku źródeł internetowych. Żona z córką prowadzą oficjalną stronę internetową. Kliknąwszy zaś, powiedzmy, na <http://culture.pl> z 30 kwietnia 2014 roku, natrafimy na przykład na kompetentny tekst Sylwi Giżki. W innym tekście natkniemy się na ciekawe wspomnienie Szymona Bojko:

*Nie był lubiany przez starszych kolegów. Lenica, Tomaszewski byli wychowani jeszcze w mieście skromnego artysty, którego świat musi odkryć. Sawka był już inny. Ale szanowali go wszyscy, bo wiedzieli, że jest naprawdę dobry, choć nieco pogardliwie nazywano go ilustratorem – wspomina Szymon Bojko, przyjaciel, krytyk sztuki.*

Gwoli sprawiedliwości przynajmniej, że w krakowskim Muzeum Narodowym można było dzięki dziełnej Zofii Gołubiew w 2012 roku obejrzeć niewielką wystawę, na której chorągwiwana sztuka Sawki też była reprezentowana. Szkoda, że już bez światowego topu w muzyce młodzieżowej, bez żywego kontaktu z polskimi widowiskami, bez szansy na krzepienie korzystnego obrazu Polski w oczach wrażliwego na polityczną odwagę i artystyczną twórczość świata, bez szans na multimedialne iskrzenie w Internecie. Zasłużony dla Wrocławia, Polski oraz kultury narodowej Mariusz Hermansdorfer też zdołał zebrać kilka ważnych prac Sawki w Muzeum Narodowym we Wrocławiu [1]. Co mnie doprowadza do pierwszego wniosku na temat losów kultury w okresie pewnego konfliktu zwanego umownie zimną wojną. Gdyby kulturę widzieć jako parlament wyobraźni, należałoby w tym parlamencie powołać komisję do spraw artystów wyklętych oraz komisję do spraw ukrytych ran zimnej wojny. Komisja sejmowa do spraw wymazywania genialnego i multidyscyplinarnego artysty Jana Sawki z narodowej pamięci przez komunistycznych urzędników mogłaby wydobyć na światło dzienne, między innymi, jeszcze jeden argument za lustracją byłych aparatczyków oraz dzieci resortu (za to, że bezkarnie nadali ton dyskursowi urzędników oraz instytucjonalnej polityce urzędów państwowych) oraz byłych tajnych współpracowników tajnych służb, którzy pilnowali, by zabijać pamięć o wybitnych polskich twórcach i uklepywać ich groby naganem, łopatką oraz cenzurą przewencyjną. I pośmiertnym lekceważeniem (o Janie Sawce mówiono, że był właściwie ilustratorem, o Grotowskim, że to szaman i guru, który nie szanuje dykcji na scenie).

1 Jedyną poważną polską pracą, rekonstruującą dyktatury ekspertów wykorzystujących swoje instytucjonalne i polityczne aktywa dla autorytarnego oraz protekcyjnego traktowania artystów w polu sztuki, jest studium Anny Markowskiej *Dwa przełomy. Sztuka polska po 1955 i po 1989 roku*, (Toruń 2012), w którym mamy świetną analizę zgniętego kompromisu części artystów wizualnych z władzą po odwilżowym splukaniu socrealizmu na śmietnik historii (sztuki). Dwuznaczną rolę odegrała galeria Foksal w Warszawie i teatr Cricot w Krakowie. Pamiętam wizytę Kantora w starym klubie Od Nowa w Poznaniu, jeszcze na rogu ulic Wielkiej i Żydowskiej. Musiało to być w 1967 albo na początku 1968 roku, kiedy jeszcze byłem licealistą, ale już chadzałem do Teatru 8 Dnia, który właśnie objął Lech Raczak. Kantor wymachiwał złotym zegarkiem i opowiadał o awangardzie w Paryżu. Patrzyliśmy na niego sceptycznie. W porównaniu z Grotowskim był nieautentyczny, nieszczerzy. Nie muszę chyba dodawać, że wszystkie media poświęcone kulturze solidarnie przemilczały studium Anny Markowskiej. Jeśli trzeba coś powiedzieć o *gender* albo tęczy na placu Zbawiciela, to melduje się natychmiast cała plejada pośredników komunikacji kulturalnej. Ale jeśli trzeba coś powiedzieć o zgniętym kompromisie establishmentowej awangardy z listkiem figowym abstrakcji na kolaboracyjnym portrecie zbiorowym z decydentami od kultury po 1956 roku, to już wszyscy nabierają wody w usta. Tomaszewski albo Lenica może być, ale Sawka choć wybitniejszy, bardziej wszechstronny, nowatorski i globalniejszy od nich, już nie.



1-2 Jan Sawka,  
Muzeum Narodowe Kraków,  
fot. Janusz Lesniak

Kończąc: Jan Sawka był wybitnym polskim twórcą multimedialnym, był także pracowitym patriotą. Rozumiał Norwida: to nie miecz ani tarcza bronią polskości, lecz arcydzieła. Należy zachować we wdzięcznej pamięci uniwersalistycznego twórcę przeznaczzonego dla Jeruzolimy pomnika Pokoju, pomnika braterstwa Żydów, Chrześcijan oraz Muzułmanów. Projektując chorągwie powiewające za zespołem Grateful Dead koncertującym na stadionach Kalifornii, widział oczami swojej wyobraźni multimedialne szaleństwa oprawców graficznych późniejszych gwiazd muzyki popularnej – Madonny, Michaela Jacksona czy Beyonce, przewidywał, że będą mieli już do dyspozycji technologie, które on dopiero przeczuwał. W głębi jego artystycznej duszy tkwił głęboko kontrkulturowy ideał „całej władzy w ręce wyobraźni” niesłusznie wiązany tylko z buntami młodzieży studenckiej i tylko w 1968 roku. Kontestacja była o wiele szerszym ruchem kontrkultury, niż to się wydawało socjologom ruchów społecznych (którzy nie przewidzieli protestu przeciwko powszechnemu dostępowi do Internetu) oraz politykom (którzy nie przewidzieli, że powtórka z oligarchizacji doprowadzi do powtórki z radykalizacji). Widzimy już, że bez kontrkultury nie byłoby ani polskiej „Solidarności”, ani arabskiej wiosny ludów, ani ruchu Occupy Wall Street. Nie ma w tym ani cienia przesady. Dzisiaj, gdy padł zarówno komunizm (głównie dzięki polskiej „Solidarności” oraz gwiazdnym wojnom), jak i neoliberalizm (głównie dzięki przepakowywaniu nieświeżych hipotek przez twórczych ekspertów branży finansowej) można powiedzieć, że ideały, jakie przyświecały kontestacyjno-hippisowskiemu (już na pierwszy rzut oka) Sawce (którego plakaty były zradykalizowaną, subtelną wersją psychodelicznej *Żółtej łodzi podwodnej*) – ideały wolnej, twórczej, radosnej zbiorowości swobodnych jednostek, przeszły próbę czasu. Jego plakaty do spektakli teatralnych STU w Krakowie to nie są tylko wizualne popisy, jak u Starowiejskiego albo Tomaszewskiego – to coś znacznie więcej. Wernyhora w błazeńskim kostiumie hippisa. W plakatach Sawki odżywa historia, Polacy odzyskują głos, zabrany im w Jaćie. W jego projektach pomników żyje pragnienie przyszłości wolnych, wyzwolonych ludzi. Dostałem kiedyś od niego w prezencie niewielki rysunek; przedstawia fotel bujak z zamontowaną na nim mównicą z rzędem mikrofonów. Dedykacja brzmiała: *Towarzyszowi S.M. z lasu, major Sawka Iwan*. Był rok 1974. Po sześciu latach w stoczni gdańskiej powiedziano zdecydowanie „nie”. Reszta jest historią, a nie milczeniem. I Jana Sawki także przemilczeć nie sposób. ■





1



2

**Mikołaj Smoczyński**

1. *Dwa Cykle*
  2. *Dwa Cykle*
  3. *Przedmiot, przestrzeń, fotografia*
  4. *The Secret Performance II (Fields of Transition)*, 1992–1993, fotografia
  5. *Przedmiot, przestrzeń, fotografia*
- 1–3,5 Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie MOCAK  
Fot. 1–3,5 Rafał Sosin

120

JULITA DELUGA

## Mikołaj Smoczyński *The Secret Performance*

**D**wie niewielkie wystawy „Przedmiot, przestrzeń, fotografia” (18.10.2014–11.01.2015) oraz „Dwa cykle” (13.02 – 12.04.2015) odbyły się w Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie. MOCAK, który w swoich zbiorach posiada archiwum po Mikołaju Smoczyńskim, zaprezentował na nich wybrane fragmenty dorobku artysty.

Mikołaj Smoczyński był twórcą znanym z instalacji o charakterze *site specific* oraz czarno-białych „abstrakcyjnych” fotografii. Na potrzeby swoich działań wymyślał wyjątkowe konstrukcje, które przystosowane były do funkcjonowania w precyzyjnie określonym miejscu. W pracach tych skupiał się na charakterze użytego materiału oraz na miejscu i przestrzeni przeznaczenia. Koncepcje tego typu zaczął realizować w latach osiemdziesiątych. Polegały one głównie na interwencji przeprowadzonej w zastanej architekturze danego miejsca. W latach dziewięćdziesiątych zaczął stosować bardziej monumentalną skalę i architektoniczne formy. Często i chętnie w swych instalacjach używał supremy (płyta wiórowo-cementowa), a także innych materiałów o charakterze budowlanym. Większość tych działań miała charakter wybitnie ulotny i jednokrotny, dlatego też fotografował, które wykonywał i traktował jako autonomiczne dzieło sztuki, mają dużą wartość dokumentacyjną. Aktualnie są niejednokrotnie jedynym zapisem jego działań. Fotografia była

**Smoczyński odkrył dla siebie fotografię i chętnie się nią posługiwał.**

dla artysty narzędziem obserwacji, służyła jako element porządkujący, ale przede wszystkim jako forma przekazu osobistych emocji.

Mikołaj Smoczyński zmarł w 2009 roku. W ostatnich latach swego życia działał na „uboczu sztuki”, z dala od głównych nurtów, nie angażując się bezpośrednio w bieżące sprawy. Podążał sobie tylko znaną, swoją prywatną outsiderską ścieżką. Jego wszechstronna twórczość obejmowała takie obszary jak: fotografia, rysunek, malarstwo, obiekty, performance, ich dokumentacje. Smoczyński nie stronił od autorskich komentarzy do swoich prac i działań. Dzięki temu powstała obszerna publikacja zatytułowana *Czas przeszły*, składająca się z dokonanego przez artystę wyboru tekstów *Komentarze do prac zrealizowanych w latach 1980–1999* (autoreferat) i albumu fotograficznego *Zbiór*, które zostały wydane przez MOCAK w 2013 roku.

Wystawa „Przedmiot, przestrzeń, fotografia” pokazywała zdjęcia i przedmioty tworzące cykle: „Biblioteka”, „Przejście” i „Zmiana własności miejscowej”, które były realizacjami o charakterze *site specific*. Elementy rzeźbiarskie, przedmioty codziennego użytku, „kolekcjonerskie eksponaty” stanowiły element łączący, wnikały w architekturę, wybraną przez artystę do swych działań. Wszystkie te eksponaty zostały zestawione z artystycznymi i autonomicznymi, a jednocześnie dokumentującymi całość działań, fotografiami czarno-białymi. Sensem tych akcji było poszukiwanie i chęć uchwycenia momentu przemiany, zachodzącej w czasie ingerencji w zastaną przestrzeń. Próbując pokazać (uchwycić) moment Przejścia (*Przejście*, Galeria Foksal, Warszawa 1995). Wszystko, czego używa i co instaluje Mikołaj Smoczyński, jest





3

dotknięte procesem przemiany, znajduje się w stanie przejścia między jedną jakością a drugą, jest echem czegoś i zapowiedzią czegoś, czego nie możemy do końca zidentyfikować. Dotyczy to także obiektów, które artysta wprowadzał do swoich przestrzeni „z zewnątrz” [ 1 ].

*Biblioteka* stworzona w Krakowie w Galerii Krzysztofory w 1994 roku była pracą, która powstała z fragmentów wcześniejszej rzeźby-realizacji. Elementy biblioteki to betonowe pudełka, płyty chodnikowe ustawione w orientacji pionowej. Smoczyński twierdził, że ostateczny pomysł na *Bibliotekę* podsunęła mu sama sala wystawiennicza w Galerii Krzysztofory. Jest to obiekt, który powstał przez akumulację fragmentów stanowiących wcześniej inną rzeźbę. *Sądziłem – decydując się na ten krok – że podejmuję działanie uprawnione: wszak biblioteka jest zbiorem różnych myśli, a to, co ostatecznie sobą przedstawi, jest nową jakością. Zupełnie inną, jakkolwiek wynikającą ze znaczenia części, które tę jakość tworzą* [ 2 ].

Podobny charakter miała przeprowadzona w 2004 roku akcja *Zmiana właściwości miejscowej* w Galerii Labirynt 2, w BWA w Lublinie. Miejsce wymusiło na artyście pewne działania, ale też zmieniło swój charakter i znaczenie dzięki zabiegom aranżacyjnym wykonanym w jego wnętrzu.

Kolejna wystawa, która odbyła się w krakowskim muzeum, zatytułowana „Dwa cykle” prezentowała najwcześniejsze cykle fotograficzne Smoczyńskiego.

„Obiekt podwójny” to cykl, który powstał po krótkim okresie, w którym Smoczyński malował. W roku 1980 stworzył przedmioty, które powstały z resztek po obrazach. Płótna i ramy połączone ze sobą trwale stały się budulcem dwóch form, które artysta umieszczał w swojej pracowni w różnych konfiguracjach, a cały ten proces fotografował. Uświadomiło mu to szereg zmian, jakie zachodziły w ten sposób wokół niego. Próby z „Obiektem podwójnym” wyzwoliły – oczywiście w pewnej chwili – potrzebę, aby notować zmieniające się stany przestrzeni. *Początkowo próbowałem rysować, ale szybko porzuciłem to medium na rzecz fotografii. Była to decyzja bardzo znacząca, ponieważ zapoczątkowała długie – jak się później okazało – doświadczenie z tym medium* [ 3 ]. W 1984 roku obiekt podwójny zginął w transporcie i w ten sposób zakończyła się praca nad tym cyklem.

Można powiedzieć, że na bazie tych doświadczeń powstał inny, nieco późniejszy cykl. W pewnym momencie Smoczyński przestał wprowadzać przedmioty w swoją



4

przestrzeń. Stało się to w czasie powstawania prac z fotograficznego cyklu „The Secret Performance”. Fotografie zaczęły przypominać abstrakcyjne obrazy. Wykonywał je w nieomal pustej pracowni, a tematem stały się posadzka, podłoga, brud. W tym charakterze utrzymany jest prezentowany na wystawie cykl „The Secret Performance”, który systematycznie powstawał w latach 1983 – 1993. Wszystkie fotografie Smoczyński wykonywał w jednym pomieszczeniu, w Lublinie, na ulicy Zana 11. Artysta fotografował fragment podłogi: zniszczonej, zakurzonej, porysowanej, podlegającej procesowi powolnej destrukcji. Używał wyłącznie światła naturalnego, które sączyło się z dużych okien. Niepokojący klimat tych zdjęć potęguje specyficzne kadrowanie, kontrast, światłocienie, a także skala odbitek. Podobnie jak wcześniej, tak i tu początek fascynacji następuje w momencie zainteresowania się przestrzenią i zwróceniu się ku jej głębi i specyfice. Seria zakończyła się w 1993 roku, kiedy budynek, w którym powstawały zdjęcia, został zburzony.

Smoczyński odkrył dla siebie fotografię i chętnie się nią posługiwał. Wybiórczość i ułamkowość, które są cechą charakterystyczną tej techniki, pozwalały mu



5

na kreowanie fikcyjnych, bardzo osobistych przestrzeni. O sobie Smoczyński pisał: *Pomimo wszystkiego, co robię, zawsze czułem się związany z tradycją. Nigdy nie byłem performerem, a zwłaszcza teraz się nim nie czuję. Nigdy nie znajdowałem w sobie dostatecznej odwagi ani też owego specyficznego bezwstydu, które są niezbędne, aby wystąpić przed publicznością. (...) moje akcje były zawsze tylko dla fotografii. Były doświadczeniem jednego. A więc jedynym dowodem, że się odbywały, są obrazy fotograficzne* [ 4 ]. ■

1 Alicja Kępińska, *Tropy w ciszy*, [w:] *Mikołaj Smoczyński*, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa, 1995, s. 16

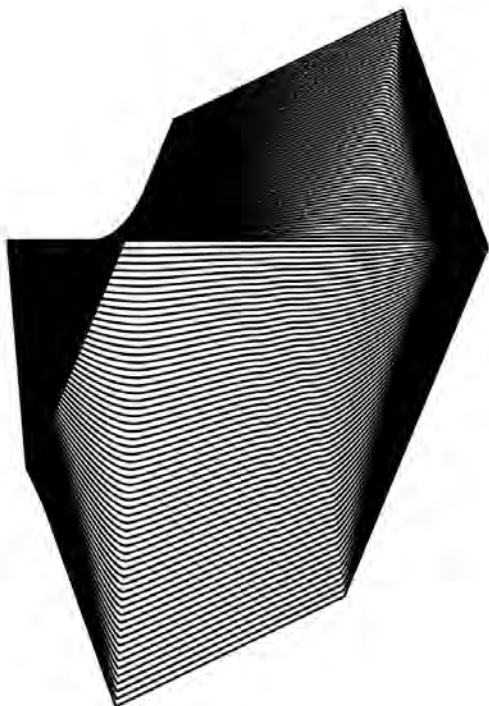
2 Mikołaj Smoczyński, *Czas przyszły. Komentarze do prac zrealizowanych w latach 1980-1999* (autoreferat), MOCAK, Kraków 2013, s. 32

3 *Ibidem*, s. 16

4 *Ibidem*, s. 20.



# Młodość? A cóż to takiego?



1



2

7 maja bieżącego roku w Galerii Miejskiej we Wrocławiu odbył się wernisaż wystawy zatytułowanej „Młoda Grafika”. Ekspozycja została przygotowana przez Galerię Miejską w kooperacji z warszawską galerią Stalowa, w której to wystawa była prezentowana w pierwszej kolejności, zaś pieczę kuratorską sprawowali nad nią dyrektor Galerii Miejskiej, Mirosław Jasiński oraz dyrektor artystyczny Galerii Stalowa, Krzysztof Stanisławski. W wystawie udział wzięli: Agata Gertchen, Marta Kubiak (ASP Wrocław), Iwona Cur, Piotr Jędruszczak, Michał Kochański (ASP Warszawa) oraz Aleksandra Prusinowska (ASP Gdańsk). Każdy z prezentowanych twórców, jak dowiadujemy się z katalogu wystawy, legitymuje się nietuzinkowym, a niekiedy znaczącym dorobkiem artystycznym, zaś, co kluczowe dla samej ekspozycji, w swojej twórczości realizuje się w sposób formalnie i anegdotycznie odrębny od wrażliwości pozostałych współuczestników wystawy. Kluczem dla doboru uczestników prezentacji było ukazanie niezależnych od siebie stylistycznie i ideowo artefaktów, które stały się efektem kreatywnej eksploracji możliwości technologicznych, jakie zawiera w sobie grafika warsztatowa.

Co ciekawe, jak do tej pory, być może wyłącznie dlatego, że wystawa ta trwa zaledwie od kilkunastu dni, nie spotkałem się z jej recenzjami. Wyjątek w tej materii stanowią teksty komentujące, a raczej odnotowujące to wydarzenie, na jakie natknąłem się w internetowych portalach branżowych, mających na celu służyć pozytywnemu wartościowaniu eksponowanych na wystawie prac. Zawarty w nich głos był zgodny – zwracał uwagę wyłącznie na skalę trudności i zaangażowanie osobiste autorów grafik, akcentując przy tym szczególnie wysiłek fizyczny, jakiego działalność ta wymaga od twórców wyrażających się przy użyciu którejś z tak zwanych szlachetnych technik graficznych. Gdy czytałem wyjaśnienia na temat tajników warsztatu, przyszły mi na myśl słowa wielkiego mistrza polskiej grafiki, Eugeniusza Geta Stankiewicza, który w wywiadzie („Format” nr 20/21/1995)

uzasadniał wybór techniki miedziorytu, będącej jedną z dominujących w jego twórczości, względami, jak to określił, „teatralnymi”. Miedzioryt, będąc techniką wymagającą od artysty szczególnego zaangażowania i warsztatowej biegłości, pozwalał w jeszcze okazalszy i budzący respekt sposób, rozbrzmieć prawdziwie wirtuozerskiej kresce Artysty. Przy całym szczerym podziwieniu i niekłamanej estymie, jaką darzę E. Geta Stankiewicza, u którego zaszczyt miałem się uczyć, muszę przyznać, że abstrahując od Jego artystycznego kunsztu, a więc poza umiejętnością opanowania przez Mistrza narzędzi graficznych, jak i zakorzenionym kulturowo szacunkiem dla ciężkiej pracy, ten wybitny Artysta nie tylko potrafił w medium graficznym się wypowiedzieć, ale co najważniejsze, miał jeszcze coś do powiedzenia. Znaczy to tyle i aż tyle, że nie mówił na próżno, a zawsze w jakiejś sprawie (najczęściej rozważał uwikłanie w świat własnej fizys). I jeszcze jedna uwaga – eksperymentując z narzędziem i materiałem odbitki graficznej, a także ze sposobami plastycznej narracji, do końca nie przestał być młody! Dobrze pamiętam przykład, do jakiego w tej kwestii się odwoływał – dla czarnej kropki na białym tle większego znaczenia nie będzie miało, czy

jest ona rezultatem pojedynczego nacisku na kartce papieru flamastra, naciśnięcia lewego kursora myszki, czy też wynikiem starannego odbicia na papierze graficznym, wcześniej przygotowanej przez zbolale rączki matrycy, a to dlatego, że dobór środków wyrazu plastycznego winien w pierwszej kolejności służyć materializacji obranej przez twórcę idei.

Zatem o wystawie „Młoda Grafika” należałoby wypowiadać się w co najmniej dwóch aspektach: narracyjnym i formalnym, oba zaś odnieść do pojęcia młodości, które tę ekspozycję definiują. Problem zatem odnosi się do doświadczenia warsztatu graficznego, wagi i sensu artystycznych decyzji, a w końcu wyglądu i znaczenia ich zobrazowanych stanów. Przyjmując zatem, że zaprezentowane dzieła, zgodnie z opiniami zawartymi w mediach elektronicznych, stanowią przykład warsztatowej biegłości (z czym się

1. **Michał Kochański**, *Abstrakcja 5*, 2014, druk UV na siatce i na papierze, 41 x 29 cm
2. **Aleksandra Prusinowska**, *Chaos*, 2015 linoryt, 35,5 x 25 cm
3. **Iwona Cur**, *Proces*, 2015, fotografiiura, 34 x 29 cm
4. **Piotr Jędruszczak**, *Rycerz*, 2015, linoryt, 27 x 18 cm



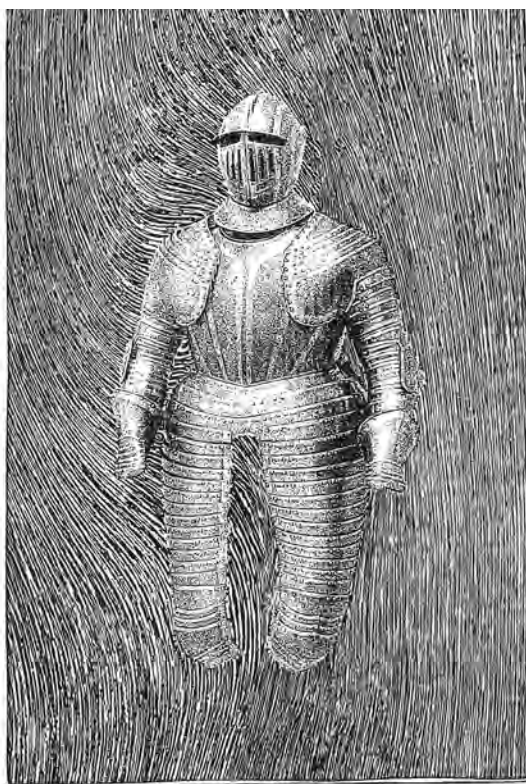
na ogół zgadzam), w kontekście powyższej uwagi należałoby uwzględnić jeszcze jedną istotną kwestię, a mianowicie fakt, że grafiki są obrazami, a tym samym coś przedstawiają (także te, które nie są figuratywne); podlegając percepcji, domagają się sądów o charakterze estetycznym i intelektualnym. Wybitny wrocławianin, Ernst Cassirer w *Eseju o człowieku* napisał, że *Człowiek nie potrafi się już bezpośrednio ustosunkować do rzeczywistości. Nie może jak gdyby stanąć twarzą w twarz. W miarę jak symboliczna działalność człowieka robi postępy, rzeczywistość fizyczna zdaje się cofać. [...] Tak bardzo owinął się w formy językowe, w obrazy artystyczne, w mityczne symbole lub religijne obrządkie, że nie potrafi już niczego zobaczyć ani poznać inaczej, jak za pośrednictwem tego sztucznego środka.* Świadom tej uwagi, a także rozstrzygnięć dokonanych na polu estetyki przez Romana Ingardena dotyczących konkretyzacji dzieła sztuki, mając spore wątpliwości co do własnych sądów, jakich dokonałem, oglądając wystawę „Młoda Grafika”, zwróciłem się do jej uczestników z prośbą o pomoc w zrozumieniu tego, co Ingarden nazywał miejscami niedookreślonymi; bo jak zauważył ten wybitny fenomenolog w dziele *O budowie obrazu* (w: *Studia estetyczne*, tom 2.), przeżycie estetyczne w swym przebiegu jest zróżnicowane, a proces ukonstytuowania jego ma szansę dokonać się w pełni jego wartości, jeśli dokona się właściwego wyboru konkretyzacji, a więc takiego, jaki zawiera optimum wartości estetycznych obrazu. Na moją prośbę odpowiedzieli wszyscy artyści, z wyjątkiem Iwony Cur (przynajmniej z prośbą swoją zwróciłem się raz jeden, a więc być może nie dość nachalnie i pokornie). Uzyskane wyjaśnienia, niestety, nie zawsze okazały się pomocne. I tak Agata Gertchen w objaśnieniu cyklu „Anatomia przedmiotu porzuconego” stwierdza: *Wyżęta, porzucona, beznadziejna w swym trwaniu ścierka czeka na nasze potknięcie. Dopiero gdy musimy usunąć skutki niezręczności, sięgamy po nią, aby powycierać, obmyć, usunąć plamy powstałe z naszej winy. Daje nadzieję oczyszczenia, jednocześnie budząc odrazę, gdyż cały brud bierze na siebie. Po raz kolejny zostaje porzucona – przesiąknięta brudem, śmierdząca i obrzydliwa. [...] Promieniuje i prowokuje mnie, aby zyskać status przedmiotu nieupodlonego, ofiarowuje się bezinteresownie. Jest to moim zdaniem paradoks, że codzienność – tak przecież konkretna i namacalna – jest jednocześnie niezauważalna. Staram się nie być wobec tego bezrefleksyjna i uczynić obiektem moich badań oraz graficznych rozważań niezauważalność, zawieszenie w codzienności rzeczy położonej bardzo nisko w hierarchii przedmiotów. Anatomia przedmiotu porzuconego to słowami jej autorki *poniekąd ilustracje do albumu anatomicznego, za pomocą których rozkładam dany przedmiot na czynniki pierwsze, badam go i buduję schematy.* Oglądając te grafiki, nie dostrzegłem klucza interpretacyjnego zgodnego z intencją Autorki. Muszę jednak podkreślić, że ogląd cyklu A. Gertchen dostarczył mi pełną satysfakcję estetyczną; ponadto prace zostały zrealizowane przy użyciu takich technik graficznych, jak m.in.: mezzotinta, akwaforta, sucha igła, akwatinta oraz chine-colle (takie zróżnicowanie technik zastosowanych w realizacji cyklu musi budzić uznanie, podobnie jak, a w istocie przede wszystkim, biegłość, z jaką się nimi posługuje i szeroka gama środków wyrazu, jakie stosuje młoda Artystka). Monochromatyczne grafiki Gertchen opierają się zarówno na*



3

szczególny i to pomimo faktu, że część z prezentowanych przez nią prac wydaje się mieć przejmująco gorzki wydźwięk. Są one, jak sama mówi, próbą zobrazowania tego, co należy do jej rzeczywistości, sumą wszystkich obecnych w jej życiu zdarzeń, zainteresowań, radości i lęków. Zróżnicowanie zawartych w nich inspiracji i związanych z nimi emocji przekłada się na ich niejednorodność, a ich bardzo osobisty wymiar sprawia, że całość zdaje się być niemożliwa do jednoznacznego ich odczytania. Przeplatają się w nich wizerunki filmowych, japońskich potworów, notacje rysunkowe, zapiski, wykresy, szlaczki i cała gama rozwiązań formalnych w swym charakterze bardziej przywodzących na myśl sztukę malarską, aniżeli kojarzących się z tradycyjną grafiką. Drugi z prezentowanych przez Kubiak zestawów prac jest diametralnie inny od jej dotychczasowych działań, co jest w głównej mierze wynikiem zastosowanej w niej techniki, tj. fotopolimeru. Jak pisze o nich Artystka, są one próbą zatrzymania tych wspomnień i obrazów, które są dla niej z pewnych względów istotne, a praca nad nimi pomaga jej zmierzyć się z niepokojem, obeszładniającym strachem przed pustką i skończonością, chorobą i śmiercią.

Inspiracje dla swych prac odnalazł w Nowym Jorku Michał Kochański, który za swój obroniony w minionym roku akademickim dyplom otrzymał wyróżnienie rektorskie. W czasie zwiedzania tego miasta poczuł on w sposób niezwykle wyraźny to, jak w dzisiejszym świecie, w sposób niezwykle intensywny, substancja organiczna (nasze ciała, umysły, emocje, drzewa, powietrze) przeplata się z tym, co jest naszym własnym wytworem (budynki, ulice, samochody). W czasie gdy przemieszczałem się między ulicami i przecznicami Manhattanu, moją głowę nieustannie męczyła myśl, w jaki sposób ukazać ten nowoczesny kontrast w sposób miniaturowy, mieszczący się między ścianami niewielkiej pracowni czy galerii. Jak wyabstrahować to niesamowite wrażenie i przełożyć na obraz, który będzie dawał widzowi smak tej energii. [...] To, co człowiek stwarza, musi współgrać z jego niezmienną naturą. Jego własne wytwory, produkty muszą być w harmonii z otoczeniem i nim samym. Uff. Nie wdając się w tym miejscu w dywagacje nad słusznością przedstawionych przez Autorkę sądów dotyczących niezmienności natury ludzkiej, klasyfikacji substancji ze względu na ich organiczność, powinności, jakie wskazuje >



4





on ludzkości oraz zasadnością założonych przez niego celów, należy stwierdzić, że prezentowane przez niego prace z cyklu „Intuicje” są propozycjami bardzo ciekawymi. Są to monumentalne w skali grafiki, z których każda składa się z dwóch ułożonych jedna na drugiej w odległości kilku milimetrów warstw, wykonanych w technice druku UV na siatce i na papierze. Zabieg ten, w połączeniu z przedstawionymi na nich abstrakcyjnymi bryłami, pozwolił Kochańskiemu stworzyć iluzję trójwymiarowości i w skali wystawy zaistnieć w sposób bardzo efektowny.

Piotr Jędruszcak to autor, którego prace z cyklu „Pozy” otwierają całą ekspozycję. Są to wykonane przy użyciu różnych technik, wielkoformatowe druki na płótnie, dla których bazą wyjściową są przygotowane wcześniej przez Artystę linoryty. Całość kończy on przy pomocy pigmentu lub farby olejnej, dzięki czemu udaje mu się uzyskać większą mięsistość czerni i tym samym uwydatnić elementy, które mają kluczowe znaczenie w odbiorze jego dzieł. Realizacje przedstawiają ubrania osadzone na bryłach ludzkich sylwetek; jednocześnie pozbawione są one jakichkolwiek elementów ludzkiej fizyczności. Pomijając cielesność, Jędruszcak eliminuje możliwość rozpoznania w jego pracach konkretnych osób, starając się przy tym wyrazić stany emocjonalne przedstawionych przez niego postaci poprzez przyjęte przez nie układy i ozdobiące je stroje. Jego intencją jest stworzenie autorskiego języka twórczego, dzięki któremu odbiorca prac *mógłby jednocześnie obserwować postać zawieszoną w abstrakcyjnym tle niczym eksponat w próżni, ale mógłby łatwo przybrać kostium i pozę obiektu, umiejscawiając się w danej sytuacji*, przyrównując ten akt z fotografowaniem się w wesołomiasteczkowym obrazie z wyciętą w nim elipsą na twarz czy możliwościami, jakie oferuje jej użytkownikom rzeczywistość wirtualna. Prace Jędruszcaka urzekają szerokim wachlarzem rysunkowych struktur, jakich używa przy ich konstruowaniu, a na szczególną uwagę, w moim odczuciu, zasługuje (największa gabarytowo z prezentowanych na całej wystawie prac – 210 x 300 cm) grafika pt. *Trzy gracje*, w której autor przy użyciu wymienionych wcześniej zabiegów stara się przedstawić decydujący moment konfliktu trzech kobiecych osobowości.

Osobowość kobiety jest głównym tematem twórczości wywodzącej się z Trójmiasta Aleksandry Prusinowskiej. Co ciekawe, Prusinowska odbywała studia na kierunku malarstwo, w czym upatruje ona swoje zamiłowanie do koloru, wskazując przy tym, że to właśnie dzięki używanym przez nią w pracy farbom offsetowym jest ona w stanie uzyskać satysfakcjonujące ją swoją intensywnością odcienie. Również w samym podejściu Artystki do komponowania płaszczyzny widoczny jest wpływ jej wykształcenia, mowa tu bowiem o grafikach, które powstają poprzez nałożenie na siebie kilkunastu warstw koloru. Jest to przedsięwzięcie imponujące ze względu na cały etap projektowy, jaki mu towarzyszy, jak również na faktycznie kolosalny nakład wysiłku, jakiego wymaga (jak udało mi się dowiedzieć, praca nad jedną, wielkoformatową grafiką zajmuje Artystce niekiedy nawet kilka miesięcy). Prusinowska na wystawie pokazuje dwa cykle prac; pierwszy, raczej typowo dekoracyjny, to przedstawienia planet, drugi, to realizacje tematycznie krążące wokół wspomnianego na początku wątku kobiety. Jak mówi o nich, są to

### 1. Agata Gertchen,

*Przedmiot 3 z cyklu*

„Anatomia przedmiotu porzuconego”, 2015, suchy tłok, 29 x 41 cm

### 2. Marta Kubiak,

*Punkt widzenia C*, 2015, serigrafia, 29 x 41 cm

jej osobiste przemyślenia, które ulegając procesowi plastycznej materializacji, w finalnym efekcie nie pozwalają się ująć nawet samej ich Autorce w jednoznaczny, werbalny komunikat. Niekiedy są to osadzone w abstrakcyjnym tle akty, z których to też można jednak wyodrębnić towarzyszące głównej bohaterce kompozycji elementy, takie jak np. czarny kruk, kwiaty czy formy geometryczne. Na wystawie prezentowane są również prace, w których naga

kobieta ukazana jest w kontekście hipotetycznej sytuacji towarzyskiej. Tak jest m.in. w pracach *Uczta*.

Ostatnią osobą pokazywaną na wystawie „Młoda Grafika” jest Pani Iwona Cur, z którą jaką jedyną na potrzeby pracy nad niniejszym tekstem nie udało mi się skontaktować. Żałuję tego tym bardziej, że zważywszy na mnogość występujących w jej pracach elementów figuratywnych i zastosowanie przez nią w ich realizacji bogatego repertuaru rysunkowego, grafiki tej Artystki wydały mi się pod względem wizualnym szczególnie atrakcyjne. W czterech wielkoformatowych, utrzymanych w skali szarości linorytach, głównym motywem jest postać ludzka, często poddana deformacji czy – jak w pracy *Surogaci* – stylizacji, w której ciało ludzkie swoją strukturą kojarzy się z korą drzewa. Podobny efekt, polegający na przenikaniu się materii ciała z tłem, występuje w innych pracach Cur – surrealistyczna roślinność zostaje w nich zastąpiona przez ornamenty, które jak w pracy pt. *Semper Fugitiosus* bazują na znanych efektach op-artowskich. Twórczość Iwony Cur wydaje się być rozważaniem na temat człowieka, świata natury i wzajemnych relacji, jakie pomiędzy nimi zachodzą, jednakowoż stosowana przez nią symbolika nie jest dla mnie wystarczająco czytelnym komunikatem, by na jego podstawie móc uchwycić diagnozę, jaką Artystka stawia w poruszanych przez siebie kwestiach.

Na koniec tej relacji należałoby stwierdzić, że przedmiotem powyższych uwag było niemal wszystko, co na co dzień w sztuce spotykane. Pozostaje żałować, że cechą definiującą zaprezentowane wyżej dokonania z całą pewnością nie była młodość, którą cechuje odwaga w zobrazowanych komunikatach, gotowość do podjęcia eksperymentów warsztatowych, przekraczanie schematów i granic ideowo-formalnych. Zatem dookreślenie ekspozycji słowem „młoda” wyłącznie ze względu na wiek ich uczestników wydaje się nieuzasadnione, podobnie jak nieuzasadnione jest określenie „wrocławska szkoła grafiki” z racji lokalacji zjawiska, na jakie owa szkoła się składa. Jednak z całą pewnością wystawa „Młoda Grafika” jest prezentacją godną polecenia każdemu zainteresowanemu sztuką. Siłą tej ekspozycji jest jej zróżnicowanie zarówno w warstwie narracyjnej, jak i ze względu na szerokie spektrum wykorzystanych w jej ramach technik graficznych, przy jednocześnie wysokim poziomie warsztatowym pokazywanych na niej eksponatów. Jak w przypadku każdej tego typu zbiorowej prezentacji, ze względu na ograniczone możliwości ekspozycyjne i konieczność selekcji, nie sposób byłoby ją uznać za przesłankę wystarczającą dla sformułowania rzetelnego sądu o kondycji i specyfice całego zjawiska, jakiemu jest poświęcona. Pozostaje żywić nadzieję, że zgodnie z zawartą w katalogu towarzyszącym wystawie informacją, przybierze ona formułę cykliczną, która na stałe, udanie wpisze się w kalendarium wydarzeń kulturalnych Wrocławia i Warszawy. ■





PAWEŁ JAGIEŁŁO

# Inne pejzaże

Tematem ósmej edycji wystawy kuratorskiej w cyklu „Bielska Jesień” organizowanej przez Galerię Bielską BWA jest współczesne malarstwo pejzażowe. Zaproszona do udziału w roli kuratora, pomysłodawczyni projektu Jolanta Ciesielska zaproponowała tytuł „Nie-widoki. O pejzażu współcześnie”. Już pierwszy jego człon zdradza pewne założenia, leżące u podstaw realizacji wystawy. „Nie-widoki”, czyli sposoby ujęcia tematu, które bliskie są malarstwu krajobrazowemu i właściwie do pewnego stopnia je przypominają, choć tak naprawdę natura stanowi dla nich najczęściej punkt zaczepienia i sposobność do mówienia o czymś więcej – czymś, co już trapi konkretnego artystę i jest kwestią indywidualnych przemyśleń. I rzeczywiście, takie ujęcie problemu rzuca się w oczy, gdy widz przechadza się, zwiedzając ekspozycję. Nie tylko zresztą wзира z obrazów, ale również z umieszczonych obok krótkich notek sporządzonych przez biorących udział w wydarzeniu malarzy.

Swoją decyzję odnośnie myśli przewodniej wystawy Jolanta Ciesielska tłumaczy między innymi, mówiąc: *zaczęłam potrzebować autentyczności podmiotu artystycznego, autentycznej obecności artysty i zaangażowania w temat, który prezentuje*. Nie jest do końca jasne, dlaczego właśnie malarstwo pejzażowe – i jakiegokolwiek inne – miałyby zaświadczać o autentycznej obecności artysty w dziele. Był przecież taki czas w historii sztuki, kiedy faktycznej obecności podmiotu artystycznego poszukiwano poza materią malarskiego dzieła, na przykład w ciele twórcy i podejmowanych przez niego działaniach, które nie skutkowały wyprodukowaniem estetycznego przedmiotu. Wówczas to właśnie akademickie tematy malarskie były zaprzeczeniem autentyczności. Oczywiście rozumiem, co pani kurator miała na myśli – czasy się zmieniły i niegdyś rewolucyjne sposoby uprawiania sztuki są dziś akademickimi formułami albo sprytnym patentem na zaistnienie, podczas gdy tematy niepopularne stają się nagle punktami oporu i wyznaczają drogę pod prąd głównego nurtu. Mimo wszystko nie daje mi to ani gwarancji „autentyczności”, ani pewności co do „zaangażowania”, a przynajmniej nie z definicji. Z drugiej strony, autentyczność nie gwarantuje dobrej sztuki.

Trzeba jednak uczciwie przyznać, że koncepcja ekspozycyjna zrealizowana została z ogólnie dobrym skutkiem, a zaproszeni przez Jolantę Ciesielską twórcy zapewniają dużą różnorodność w kwestii realizacji tematu i w wielu przypadkach dowodzą, że intelektualny potencjał wsparty dobrym warsztatem nadaje sens nawet najbardziej

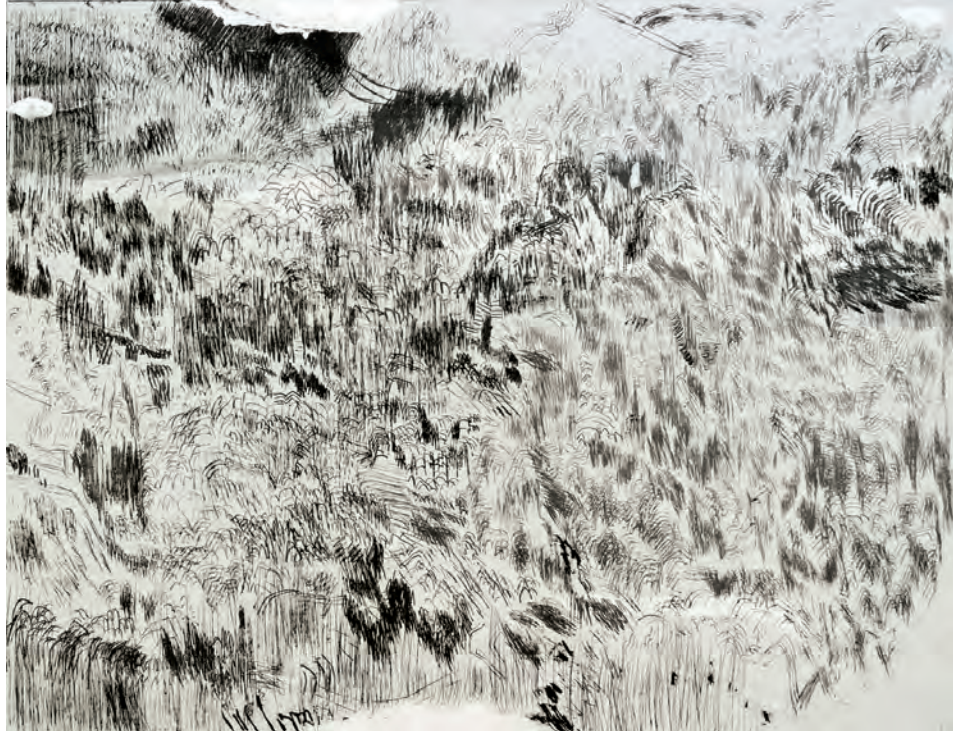
ogranemu motywowi. Zestawieni zostali ze sobą artyści czerpiący inspirację z natury i techniki, ze świata zewnętrznego i wewnętrznego, tacy, którzy skupiają się na obserwowanym obiekcie oraz tacy, dla których ważne są w pierwszej kolejności zagadnienia formalne tworzonego obrazu – oczywiście wszystko to osiągają z różnym skutkiem, ale dzięki temu wystawa nie nuży, zaś efekty zmagania z płaszczyzną malarską, jakie możemy oglądać, dają do myślenia i w większości napędzają odbiorcę satysfakcją.

Najlepszy efekt uzyskują artyści, których nie zdominował zachwyt nad naturą i którzy inspirację światem przyrody zechcieli połączyć z analitycznym podejściem do formy. Idealnym przykładem są dla mnie w tym przypadku prace Aleksandry Gieragi, która gęsto powtarzając, cienką linią o walorach graficznych odmalowuje duże połacie terenu, gdzie liczy się przestrzeń, niekiedy wręcz panoramiczna – ujęcie kadrujące całą topografię terenu, dające perspektywę niemal z lotu ptaka. Lekkość tych prac, skrótowość myślenia, ma w sobie coś z japońskiego malarstwa Suiboku-ga, z tą różnicą, że twórczość Gieragi w znacznie większym stopniu idzie w abstrakcję i cechuje ją większa swoboda ekspresji. Te obrazy natychmiast uruchamiają wyobraźnię widza – dają jej pole do popisu poprzez niedopowiedzenia, szkicowość i umowność. Równie frapujące, choć zupełnie inne myślowo, jest malarstwo Aleksandra Kozery, który odmalowuje naturę grubym pociągnięciem pędzla, z silnym ładunkiem ekspresji. Pozostawia na płótnie mięsistą fakturę, która – w miarę jak oddalamy się od obrazu – przybiera znane kształty, staje się gęstym ośnieżonym lasem, albo błotnistą, przeoraną ziemią z bryłami domów rozsianymi tu i ówdzie.

Doskonale syntetyzuje obraz natury Robert Motelski, który z kolei upraszcza zaobserwowane i wydobyte ze świata przyrody motywy i zjawiska – mogą to być pnie drzew, źdźbła traw, trzciny, gałęzie z liśćmi. Artysta przetwarza je wielokrotnie w pracowni, eksperymentuje, sprowadza do bliskiego abstrakcji płaskiego wzoru – przy czym duże znaczenie ma tu światło zmieniające ich barwę, tworzące określoną atmosferę wokół wybranego wycinka rzeczywistości. O syntezę, jednakże innego rodzaju, zabiega również Artur Trojanowski. Jego malarstwo podąża od szczegółu do ogółu i zamiast natłoku drobnych elementów akcentuje – jak mówi sam artysta – „aurę miejsca”, gdzie wrażenie zastępuje coraz bardziej rozplywające się kształty. Do przykładów twórczości, w której liczy się odejście od natury na rzecz >

Powyżej: Widok ogólny ekspozycji, fot. K. Morcinek





**Najlepszy efekt uzyskują artyści, którzy inspirację światem przyrody zechcieli połączyć z analitycznym podejściem do formy.**

konstruowania rzeczywistości malarskiej, zaliczyć można też prace Józefa Czerniawskiego. W tym przypadku owo „konstruowanie” ma sens jeszcze pełniejszy, ponieważ charakterystyczna dla pejzażu linia pozioma staje się w tym przypadku uproszczonym i powielanym wielokrotnie modułem, który wypełnia ramy obrazu i równie dobrze może obyć się bez innych elementów. Uzyskane w ten sposób „pasiaste” kompozycje – przeważnie złożone z naprzemiennie ułożonych czarno-białych lub czerwono-białych pasów – nagle uzyskują niespodziewaną dynamikę i jaskrawość barw, oddziałując na wzrok odbiorcy, na tej samej zasadzie, na jakiej działają dzieła sztuki optycznej.

Na przeciwnym biegunie widzę prace Mirosława Koprowskiego, które bezwzględnie skupiają się na obiekcie i powstają z minimalnym udziałem spekulacji formalnej. Koprowski, który przy okazji jest taternikiem, wydaje się bez reszty zapatrzony w majestat gór, i to jemu stara się oddać na płótnie pełną sprawiedliwość. Można odnieść wrażenie, że nie o farbę i płótno tu chodzi, tylko o oczarowanie portretowanym wycinkiem świata. Nie ma tu miejsca na analityczne zniekształcanie bryły czy ekspresjonistyczny rozmach – rozumiem, że nie zawsze musi być, są wszakże różne typy malarstwa – ale brakuje też zagwozдки intelektualnej, czegoś, co uwolni te prace od pocztówkowego charakteru. To dobry przykład sytuacji, w której wspomniany na początku „autentyzm” twórczości (a w zaangażowanie artysty w temat w tym przypadku nie wątpię) nie zawsze musi dać artystycznie doniosłe rezultaty. W jakimś sensie w podobnych rejonach porusza się Rafał Borcz, portretujący bliskie jego sercu zakątki, jak Olchowiec, Sokole i Zatoka Węża – ostatnie dzikie miejsca, gdzie można zaszyć się i побыć w ciszy, sam na sam z przyrodą. Przez te prace przebija wyraźnie silna więź artysty z przenoszonym na płótno kawałkiem ziemi. Typ twórczości niezwykle ryzykowny, grożący łatwym ześlizgnięciem się w kicz. Borcza ostatecznie ratuje, przede wszystkim, doskonały warsztat, który czyni podjęte przez niego wysiłki bardziej wiarygodnymi – nadaje im sens. Artysta wygrywa ponadto wyczuciem koloru, zdolnością stwarzania sugestywnej przestrzeni w obrazie, czyli aspektami, które przekładają się na atmosferę jego prac.

W realistycznych konwencjach – z dobrym skutkiem – poruszają się też przedstawiciele pejzażu miejskiego. Elżbietę Kozereę inspirują nieufadzone zakamarki małych miasteczek, których chaotyczną rzeczywistość oddaje w przekonujący sposób. Portretuje rewiry niekoniecznie reprezentacyjne – właśnie takie, których nie umieszcza się na folderach reklamujących okolice. Można powiedzieć, że obiektem zainteresowania Kozery jest ta brzydsza strona skupisk ludzkich, która jednak ma tę zaletę, że tętni życiem i chociażby z tego powodu jest ciekawa. Boczne uliczki, przydomowe ogródki, niezorganizowane podwórka – to część prowincji, nie poddająca się odgórnemu planowaniu, funkcjonująca na własnych zasadach, mieniąca się tysiącem szczegółów, wabiąca przypadkowym układem różnych elementów, na swój

sposób pstrokata, ale również zaskakująca. Taki pejzaż można kadrować na tysiące sposobów i artystka z tej wolności korzysta, co skutkuje ciekawym ujęciem tematu.

Zupełnie inną wizję miasta prezentuje Anna Reinert. Tym razem jest to krajobraz pełen potężnych konstrukcji, zorganizowanych według abstrakcyjnych zasad, niekiedy obcych przeciętnemu mieszkańcowi. Przestrzeń może nawet odhumanizowana, która wyalienowała się z pierwotnych założeń architektów – służąca określonym celom, a przy tym zimna i nieprzyjazna. Wieżowce i ich szklane fasady – struktura warunkująca, regulująca, ograniczająca, sugerująca. Pułapka funkcjonalizmu, która przeraża, ale i fascynuje – zwłaszcza że Reinert oddaje ją z dużą precyzją i realizmem, nie stroniąc od efektowych ujęć.

Jeszcze ciekawiej rozprawia się z aglomeracją miejską Piotr C. Kowalski, którego obrazy przypominają, że czasem warto spojrzeć pod nogi – są po prostu odbitymi na płótnie fragmentami ulic i deptaków z różnych stron świata (niekiedy ze studzienką kanalizacyjną pozwalającą zidentyfikować miejsce powstania). „Farbą” jest pył, brud, kurz, błoto – wszystko czym pokryty jest w danym momencie





3

asfalt lub chodnik. Malują chodzący po płótnie ludzie, przejeżdżające po nim samochody, autobusy – to inna strona realizmu, wręcz modelowe „działanie między sztuką a życiem”, dobrze uzupełniające koncepcję „Nie-widoków”.

Doskonałe dopełnienie tematu wystawy stanowią również obrazy Bartłomieja Otockiego, który w swoich pracach prezentuje pewnego rodzaju pejzaż metafizyczny, zwracający się ku tajemnicy ukrytej za oczywistymi składnikami rzeczywistości. Jego fotorealistyczne smugi światła wydostające się zza obłoków kierują nasze myśli ku niespodziewanym hierofaniom, których sens dopiero trzeba rozwikłać. Budzą niepokój, tym większy, im bardziej niewinnie zdają się wyglądać. To malarstwo, które odrywa od ziemi, każe spojrzeć do góry – dosłownie i w przenośni, ale też trochę do wewnątrz, w głąb zakamarków własnego umysłu.

Rys konceptualny objawia się jeszcze wyraźniej u Krzysztofa Gruse, którego praca *Widoczność nas zastoni* skupia się w dużej mierze na teoretycznych aspektach sfery wizualnej. Rozciągnięte na ścianie białe prześcieradło z ujętym w ramy tytułem oraz słończone obok malutkie obrazy z namalowaną pustą przestrzenią i ledwie zarysowaną linią horyzontu odwołują się (przez negację) do, charakterystycznego dla współczesnej kultury, nadmiaru widzialnego – natłoku obrazów, które wymywają z naszego umysłu pamięć zdarzeń minionych. Wyblakłe pejzaże, wypełniające ramy płócien, to ilustracja procesu zanikania, nieunikniona perspektywa dla widoków, które wciąż jeszcze nosimy w sobie, ale i dla nas samych.

Kwestii pamięci i upływu czasu dotyczą też obrazy Aleksandra Ryszki. Pejzaże górskie powstające w ramach cyklu „Ain't No Grave” artysta czerpie ze zdjęć z rodzinnego archiwum, pomijając przy tym sylwetki bliskich osób, które pierwotnie były fotografowane na tle tych widoków. Z pejzażu zostają więc usunięte elementy stosunkowo najszybciej przemijające, zostają zaś te, które będą dalej trwałe – jeśli nie wieczne, to przynajmniej bardzo długo. Same krajobrazy również zdają się zanikać przyćmione ekspresyjnymi chlapnięciami farby, co nadaje im aurę podobną do tej, jaką mają stare, niewyraźne już zdjęcia.

Z wystawami malarstwa pejzażowego oraz dotyczącymi innych uznanych tematów akademickich (np. martwa natura) wiąże się pewien problem. Otóż źle zrozumiane lub – co gorsza – źle zorganizowane, mogą wysyłać w eter przyzwolenie na miałki sentymentalizm lub bezduszne wyrobnicstwo. Kurator Jolanta Ciesielska oraz zaproszeni przez nią artyści zręcznie usuwają podstawy do tego typu oskarżeń i dowodzą wciąż dużego potencjału podjętego przez nich zagadnienia, które można traktować bardzo szeroko i unikać dosłowności. W większości też przypominają (o ile w ogóle można powiedzieć, że da się o tym zapomnieć), że malarstwo to praca nie tyle ręki, co raczej oka i umysłu. Najważniejsze jednak, że unikają nudy – wroga wszelkich wystaw. Bo to obecnie najgorsze, co może przytrafić się sztuce. Jolanta Ciesielska we wstępie do katalogu wymienia za Marią Poprzęcką rodzaje spojrzenia. Mówi, że *oko może być zachłanne, poządlliwe, zaskoczone, badawcze, obiektywne, chłodne, docieklive, analityczne, zaangażowane, oko uczuciowe, oko skierowane do wewnątrz, oko sentymentalne, melancholijne albo fantasmagoryczne, dostrzegające to, czego na pozór nie ma...* Dla mnie również ważne jest, że nie musiałem patrzeć na zgromadzone prace okiem znudzonego. ■

1. **Aleksandra Gieraga**, *Pole białe* z cyklu „Obrazy z podróży”, 2014, akryl, płótno, 155 x 200 cm
2. **Artur Trojanowski**, *Grotty*, 2014, akryl, płótno, 195 x 195 cm
3. Widok ogólny ekspozycji, fot. K. Morcinek
4. **Aleksander Ryszka**, *Tatry 1900*, 2013, olej, płótno, 40 x 30 cm



4



# Do Wrocławia Niemcy (nie) przyszli

Dokładnie 23 lutego w Muzeum Współczesnym Wrocław zakończyła się trwająca blisko dwa miesiące wystawa pt. „Niemcy nie przyszli”, która – ku miłemu zaskoczeniu – okazała się interesującym, bo skoncentrowanym na historii Wrocławia projektem. Całość zaprezentowana została pod wspólnym, stosunkowo intrygującym tytułem, który w bezpośredni sposób nawiązywał do znanego cyklu autorstwa Jerzego Kosalki pt. „Niemcy już przyszli”, w szczególności zaś do wyjątkowo lubianej pracy pt. *Demontaż*. Zagadnienie ciekawe, bo pozwalające – jak pisze Krzysztof Ruchniewicz – *inaczej spojrzeć na pamięć indywidualną i zbiorową, na obchodzenie się z nią współcześnie* [ 1 ]. Tematyczną osią opisywanej wystawy był zatem szeroko pojęty problem przesiedleńców oraz ich codziennego życia. Niewątpliwie też życia w permanentnym strachu przed powrotem Niemców oraz przed ponowną utratą zebranego dorobku i oswojonej już przestrzeni. Niemcy jednak nie powrócili, a przynajmniej nie w sposób, o jakim myśleli ówczesni mieszkańcy Wrocławia – miasta już polskiego, niezmiennie fascynującego, kuszącego niezgłębionymi do dziś tajemnicami oraz mitami i w końcu miasta będącego, w opinii wielu, jednym z ciekawszych pod względem historycznym obszarem urbanistycznym w Polsce.

Wystawa odbyła się w Muzeum Współczesnym Wrocław, które mieści się we wzniesionym w 1942 roku schronie przeciwlotniczym. Trudno więc wyobrazić sobie lepszą przestrzeń pod ekspozycję, której tematyka pośrednio związana była również z tym miejscem. Dlatego też ważnym stał się tu kontekst samego obiektu oraz emanująca z niego aura, które poprzez swój militarno-obronny charakter, doskonale wpisywały się w koncepcję całej wystawy. Niestety, specyfika obiektu i funkcja, którą kiedyś pełnił, nie zostały według mnie wykorzystane w pełni, co w rezultacie spowodowało, że zwiedzając wystawę, nie można było pozbyć się wrażenia, że – inaczej, niż w przypadku innych, odbywających się w miejscu tym ekspozycji – bunkier i jego architektoniczny charakter były niejako transparentne, nieobecne i – jakby – pominięte w procesie aranżowania wystawy. A szkoda.

Wracając jednak do tematu głównego. Zamyśłem kuratorskim ekspozycja poświęcona została tematyce, która w bezpośredni sposób nawiązywała do niezwykle ciekawej historii powojennego Wrocławia, a także do jego – głównie nowo przybyłych – mieszkańców. Ale – jak trafnie ujął to Krzysztof Ruchniewicz – [...] *tematem prac nie są Niemcy, a raczej nasze ich postrzeganie i reakcje, które przedstawiane są przez autorów prac (instalacji) w kontekście wojennych i powojennych losów Wrocławia. Wykorzystują opowieści swoich dziadków, różne zasłyszane w sąsiedztwie i na ulicy historie. Tematami zajmują się w różny sposób. Jedni próbują zmierzyć się z rodzinnymi traumami, tym samym ich opowieści nabierają charakteru osobistego, intymnego. Inni zajmują się śladami po starym, nieistniejącym już Wrocławiu* [ 2 ] – oraz nieliczni – co również należy zaznaczyć – Wrocławiem dzisiejszym. Można zatem napisać, że wyznacznikami omawianej tu ekspozycji były: trauma wojenna, zbiorowe doświadczenie, przesiedlenia, niepewność, strach i końcu kolektywna odbudowa miasta, w którym ostatecznie tysiące ludzi musiało ułożyć sobie życie na nowo. Dlatego też pewnym rozczarowaniem było dla mnie podejście samych artystów, którzy posiadając tak interesujący, wielowątkowy i bogaty w najróżniejsze historie temat, skupili się na zagadnieniach oczywistych, realizując w dużej mierze prace jednopoziomowe, zamykające się w maksymalnie trzech grupach tematycznych. Mowa tu o realizacjach skoncentrowanych na motywie przesiedleń, zasiedleń i powszechnie znanych wydarzeniach im towarzyszących, grupie prac opierających się na zagadnieniu związanym z odbudową miasta i nadawaniem mu cech piastowskiego grodu oraz tych, które odwołując się do Wystawy Ziemi Odzyskanych i tworzących wówczas artystów, wskazywały na aktualnie trwające miasto problemy oraz dzisiejsze pomniki architektury i władzy. Zatem mimo dostrzegalnej na pierwszy rzut oka wielowątkowości i różnorodności podjętych przez twórców narracji, wystawa ta w rzeczywistości ograniczała się do wąskiej grupy zagadnień, będąc zbiorem podobnych do siebie historii i głosów, które tak na dobrą sprawę – wbrew temu, co napisane było w tekście programowym – nie wyznaczały nowych tropów, a jedynie przetwarzały i ilustrowały już istniejące.

1 K. Ruchniewicz, *Niemcy nie przyszli* na [krzysztofruchniewicz.eu](http://krzysztofruchniewicz.eu) (dostęp z 01.03.2015)

2 *Ibidem*.



1



2

Należy oczywiście zaznaczyć, że wystawa ta była niezwykle rozbudowana, głośna i przepełniona momentami wirtuozerskimi realizacjami, które jednak początkowo, bardziej niż swoją wymową, zwracały uwagę krzykliwą formą. Nakładające się dźwięki sprawiały wrażenie wszechogarniającej kakofonii, co nie w każdym miejscu ekspozycji można było uznać za atut. To, co niemalże od razu rzucało się w oczy, to rozbudowane opisy prac, które nie pozostawiały odbiorcy ani odrobionym możliwości prowadzenia własnej interpretacji, co w moim odczuciu nie jest do końca dobrą praktyką. Dodatkowo wykonane w sposób perfekcyjny i wyczerpujący, odstawały



od opisywanych realizacji. Momentami miało się też wrażenie, że opis mówił więcej niż sama praca, która w jego kontekście nierzadko wypadła blado. Niezależnie jednak od tego można wyszczególnić grupę instalacji naprawdę dobrych, które również i w tym miejscu warto wymienić.

Bezsprzecznie najlepszą z nich była przejmująca i dojrzała praca Doroty Nieznalskiej pt. *Heimatvertriebene*, w której autorka w bardzo dosadny, acz symboliczny sposób zaprezentowała odbiorcy obraz wypędzenia z ziemi ojczystej. Co ciekawe, praca ta nie dotyczyła Polaków. Nieznalska, w symboliczny sposób złożyła w niej hołd wypędzonym 12-14 milionom Niemców, z których blisko 2,5 miliona zmarło w drodze na Zachód. Wykorzystując przejmujące, czarno-białe archiwalne nagrania obrazujące moment wygnania niemieckich cywili, stworzyła przejmującą, wyjątkową w formie, wykonaną ze starych ponemieckich drzwi instalację, obok której nie można było przejść obojętnie. Emanowała z niej bowiem ogromna, przepełniona smutkiem i żalem siła, która swym krytycznym, nieco piętnującym głosem uderzała niemalże w każdego. Również wielopoziomowa instalacja Tomasza Bajera była przykładem pracy, która zaciekała mnie swoją przemyślaną, choć prostą strukturą. Realizacja ta – nosząca tytuł *Breslau* – nie była dużych rozmiarów. Miała jednak dużą moc oddziaływania i interesujący przekaz, który poświęcony został przestrzeni miejskiej ponemieckiego Wrocławia, w szczególności zaś w dalszym ciągu obecnym w tym mieście, współtworzącym jego aktualną tożsamość, pamiątkom i pozostałościom po mieszkających tu kiedyś Niemcach. Warto pamiętać, że ówczesny system nie zdołał wymazać wszystkich śladów niemieckiej przeszłości, co w pewnym momencie stało się jednym z głównych założeń komunistycznej propagandy. Łącząc się z hasłem *We Wrocławiu każdy kamień mówi po polsku*, starano się na każdym kroku zaznaczać jego piastowski rodowód, do czego w ciekawy sposób nawiązała Dy Tagowska. Instalacja *Baking Pow(d)er* wyróżniała się na tle pozostałych przede wszystkim rozbudowaną i odmienną formą, wielopoziomową treścią, a także interesującymi założeniami koncepcyjnymi, które spotęgowane zostały wykorzystaną tu bogatą symboliką chleba. W pracy tej Tagowska odniosła się przede wszystkim do czasochłonnego procesu odbudowy Wrocławia, któremu ówczesna władza ogromnym kosztem starała się nadać polski czy też piastowski charakter nakładając tym samym – jak jak czytamy w opisie – groteskowy niejednokrotnie *kostium architektoniczny*, wymazując jednocześnie *ostatnie ślady niemieckiej historii*.

Niepośrednio do tematu tego odniósł się również Ludomir Franczak, który na omawianej wystawie zaprezentował instalację pt. *Szaberplac*. I o ile pod względem koncepcyjnym praca ta była rzeczywiście interesująca, o tyle jej wykonanie i ogólny wygląd pozostawiały wiele do życzenia. W tym miejscu należy zaznaczyć, że instalacja ta była rodzajem pracy, która wypadła zdecydowanie lepiej w tekście ją opisującym niż wyglądała w rzeczywistości. Takich realizacji było zresztą więcej. Wracając jednak do wspomnianej koncepcji i samego *Szaberplacu* – największego targowiska powojennego Wrocławia, który mieścił się na terenie dzisiejszego Placu Grunwaldzkiego. Według przekazów i opowieści, w miejscu tym można było kupić dosłownie wszystko. W 1947 roku targowisko zostało przeniesione na plac Strzelecki, przez co *Szaberplac* przestał istnieć. Praca Franczaka odnosiła się do powtarzającego się w licznych historiach oraz wspomnieniach motywu latającego pierza, które pochodziło z pozostawionych przez Niemców poduszek, kołder i pierzyn, pełniących wówczas niezwykle często funkcję pojemnych worków na łupy. Małgorzata Miśniakiewicz, pisząc o pracy tej, wspomina o bajkowym widoku [ 3 ] – przyznam,

### 1. Tomasz Opania,

*Tanz mit mir*, 2014,  
instalacja,

### 2. Ludomir Franczak,

*Szaberplac*, 2014,  
instalacja

### 3. Jerzy Kosalka,

*Demontaż* (z cyklu  
„Niemcy już przyszli”),  
2004, instalacja

Fot. 1–3 Małgorzata

Kujda, © Wrocław

Contemporary Museum



3

że ja bajkowości tej nie dostrzegłam. Widziałam jedynie napędzaną wiatrakami niewielką ilość latającego pierza na tle nieestetycznej, surowej ścianki działowej z odkrytymi profilami, na której w centralnym miejscu, dumnie prezentował się kod kreskowy. I jeśli był to efekt zamierzony – to niestety na taki nie wyglądał. Wszystko to, natomiast wzbogacone zostało nagraniem pt. *Nim wstanie dzień* z filmu *Prawo i pięść*, co tematycznie wpisywało się w sam kontekst szabru, jak i doskonale pasowało do miana Dzikiego Zachodu, jakim przesiedleńcy określali zajmowane wówczas tereny. Praca ta była wobec tego ciekawa, jednak zabrakło w niej lepszego wykonania.

Zdecydowanie lepiej wypadła natomiast realizacja pt. *Blichtr* autorstwa Łukasza Palucha i Daniela Brożka. Instalacja ta zainspirowana została fragmentem książki pt. *Życie codzienne we Wrocławiu 1945-1948*, gdzie w jednym z rozdziałów można odnaleźć informacje dotyczące ówczesnych kin, jak i ich repertuaru. Kino, potraktowane zostało tu jako figura symboliczna – ukazane zostało bowiem jako rodzaj upragnionego luksusu – miejsca, w którym zapomina się o troskach dnia codziennego i przenosi się do innego, lepszego świata. W zaaranżowanej, zaciemnionej salce kinowej mogliśmy usiąść na starych, kinowych siedzeniach i wypatrywać się w biały ekran, na którym jednak nie wyświetlano żadnego filmu. W zamian, do naszych uszu dochodziły różnorodne dźwięki, które zaczerpnięte zostały z oglądanych przez ówczesnych wrocławian produkcji filmowych i realizowanych wówczas kronik filmowych. Ładnie instalację tę podsumowuje pojawiające się w opisie jej zdanie, w którym mogliśmy przeczytać, że: *Powstaje w ten sposób słowno-dźwiękowy kolaż, synteza odgłosów powojennej rzeczywistości, amalgamat kultury Wschodu i Zachodu – dźwięk miasta, które dziś już nie istnieje*.

Dużą grupę prac stanowiły realizacje odnoszące się do wątków bardziej intymnych czy też wspomnień. Wystarczy wymienić tu m.in. pracę Miry Boczniewicz, w której poruszony został kontekst przesiedlanych w trakcie akcji „Wisła” Łemków czy też mówiącą o powojennej traumie głodu i wspomnień rodzinnych instalację Aleksandry Sojak-Borodo. Na ekspozycji pojawiły się również obiekty odnoszące się do wrocławskiej awangardy lat 60. i 70. XX wieku, symbolicznych na swój sposób pomników architektury, jak i znanych, wykonanych podczas Sympozjum Wrocław 70 prac (np. Zbigniew Makarewicz, Ernest Niemczyk, *Muzeum Archeologiczne*). I tak do projektu Oskara Hansena w realizacji pt. *Światowit* nawiązała Kama Sokolnicka, a do *Kompozycji Pionowej Nieograniczonej* Henryka Stażewskiego Dominika Łabądz, co trafnie interpretuje Małgorzata Miśniakiewicz, pisząc, że [...] *w kontekście historiografii opisującej niechęć wrocławskiej neo-awangardy do społecznego zaangażowania, nowe realizacje zdają się nakreślać współczesną hermetyczność sztuki wobec otwartości pierwowzorów. W obu pracach stworzonych na wystawę „Niemcy nie przyszli” konstatacja dotycząca wsobności współczesnej sztuki i jej instytucjonalnego uwięzienia podkreśla rozdźwięk pomiędzy deklaratywną otwartością Wrocławia na kulturę a jej faktyczną, marginalną rolę [ 4 ]*.

I na zakończenie należy dodać, że zaproponowana przez Michała Bieńka koncepcja wystawy miała szczególną wartość edukacyjną, dzięki czemu też została bardzo dobrze przyjęta. Jej specyficzny, w dużej mierze intymny charakter przyciągał nie tylko zainteresowane sztuką środowisko artystyczne, ale również przypadkowych przechodniów i ludzi, którzy omawiane na ekspozycji tej wydarzenia przeżyli osobiście. I myślę, że właściwie to było prawdziwą wartością tej wystawy, która – bardziej, niż inne dotychczas – dedykowana była mieszkańcom tego miasta i mocniej, niż zazwyczaj akcentowała ich przynależność i realny wkład w jego rozwój, dając jednocześnie możliwość ponownego przyjrzenia się i przeanalizowania historii, którą przecież współtworzymy. ■

3 Patrz: M. Miśniakiewicz, *Konflikt pamięci*, na <http://magazyn.o.pl/2015/malgorzata-misniakiewicz-konflikt-pamieci/> (dostęp: 18.03.2015).

4 *Ibidem*.





MARIA FRANECKA

## Dotyk

Maurice Merleau-Ponty podkreślał znaczenie ciała w badaniu świata. Funkcja ciała jest dwoista. Dzięki niemu mamy możliwość aktywnego doświadczania otoczenia. Równocześnie ciało jest dotykalnym obiektem. Wystawa, która odbyła się w Up Gallery tematyzuje problem dotyku omawiając powyższe zagadnienia [ 1 ].

Powstanie UP Gallery w Berlinie zainicjowały Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu i Fundacja tego Uniwersytetu. Galeria ma za zadanie promowanie sztuki polskiej w Berlinie. Odbywają się w niej również wystawy, które konfrontują prace polskich i zagranicznych artystów.

Ekspozycja pt. „Dotyk” została zorganizowana przez Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku. Pokazano na niej prace zarówno bardzo znanych, jak i młodych artystów – twórców z różnych okresów i reprezentujących rozmaite nurty artystyczne – od konceptualnych działań Jana Stanisława Wojciechowskiego, poprzez postmodernistyczne obiekty duetu Kijewski i Kocur, po poruszające zagadnienia etyczne prace Leszka Golca i Tatiany Czekalskiej. Kuratorka, Eulalia Domanowska, zwraca uwagę na haptyczne walory wystawianych prac. Wskazuje również na dotykowe odczucia ciała.

Merleau-Ponty wyróżnia trzy wymiary doświadczenia dotyku, które w jakimś stopniu pokrywają się, ale pozostają odrębne: dotykanie przedmiotów – badanie ich struktury, ciężaru; bierne doznawanie ciała w przestrzeni; jak również dotykanie dotyku – kiedy czujące ciało staje się też obiektem dotykania [ 2 ]

Fragment pracy Iwony Demko pt. *Dzielna Dziewica* przyciąga wzrok poprzez kontrastowe zestawienie materiałów o skrajnie różnych fakturach – stalowych drucików pomalowanych na złoto i poduszki, na której są one eksponowane. W pierwszym momencie uwagę przyciągają taktylne walory tej pracy. Jej warstwa znaczeniowa jest jednak równie interesująca. Iwona Demko nawiązuje do legendarnej opowieści o świętej Wilgefortis. Druciana plecionka przywodzi na myśl wyroby z biżuterii. Okazuje się jednak, że ten zagadkowy przedmiot nie przedstawia misternie zrobionej biżuterii, lecz brodę świętej, która urosła jej, by uchronić ją przed wolą ojca i poślubieniem poganina. Element na pierwszy rzut oka wydaje się pełnić funkcję ozdoby, jak się okazuje, miał uchronić kobietę przed męskim pożądaniem. Przy dokładniejszym obejrzeniu można zauważyć, że został wykonany ze stalowego druciaka kuchennego pomalowanego złotym kolorem. Artystka przewrotnie bawi się skojarzeniami. Gra z patosem i codziennością, dodaje instalacji ironicznego zabarwienia.

Kolejna praca Iwony Demko powstała w wyniku umieszczenia wielu piórek poфарbowanych na bardzo intensywny różowy kolor na białym tle. Faktura tej pracy powoduje, że trudno się powstrzymać przed jej dotknięciem. Artystka prowokując określone skojarzenia, uzmysławia automatyzm mimowolnego posługiwania się schematami myślowymi. Przewrotny tytuł: *Dla kobiet wrażliwych, które łatwo poruszyć*, przywodzi na myśl horoskopową retorykę pism dla pań i zwraca uwagę na stereotypy związane z kobiecością.

Z doświadczeniem ciała w przestrzeni związana jest praca Marii Pinińskiej-Bereś pt. *Pokrowiec dla mojego kochanka*. Człowiek ma zdolność postrzegania nie tylko tych przedmiotów, które znajdują się w zasięgu jego wzroku, lecz nabywa świadomość obecności niektórych obiektów w otoczeniu. Juhani Pallasmaa w książce pt *Oczy*

1 Maurice Merleau-Ponty, *Widzialne i niewidzialne*, wyd. Fundacja Aleitheia, Warszawa, 1996, str. 138.

2 Jw., str. 138.



skóry określa *zmysł dotyku jako podświadomość wzroku* [ 3 ]. Powołując się na George'a Berkeleya, pisze, że *wzrokowe ujmowanie materialności, odległości, przestrzennej głębi nie byłoby możliwe bez pamięci haptycznej* [ 4 ], a przywołując Edwarda S. Casey'a, podkreśla, że *nasza zdolność pamiętania nie byłaby możliwa bez pamięci ciała* [ 5 ]. Izolacja ogranicza postrzeganie. Dotyk jest również zmysłem bliskości – dlatego przygotowanie pokrowca dla kochanka staje się automatycznie końcem intymnej relacji, rezygnacją z bliskości.

Film Natalii Janus-Malewskiej pt. *Higiiena* – dokumentuje kobietę, która liże futro. Dla zwierząt takie zachowanie jest zupełnie naturalne i ma służyć zachowaniu higieny. Człowiek wykonujący takie gesty budzi obrzydzenie i niesmak. Takie przedstawienie nasuwa pytanie o standardy regulujące zachowania ludzi w różnych kulturach.

Film Teresy Murak przedstawia artystkę, która nakłada i rozprowadza gips, kształtując rzeźbę. Można odnieść wrażenie, że czerpie ona zmysłową przyjemność z kontaktu z tym materiałem. Nie myśli o efekcie końcowym, lecz celebrować sam proces jego doświadczania.

Pracą o najmniejszych wymiarach jest *Ręka* Magdaleny Abakanowicz. Została wykonana z grubo tkanego płótna. Dzięki użyciu tego materiału uwagę zwraca chropowata faktura obiektu, jego haptyczne walory. Kształt rzeźby wskazuje na fakt, że jest ona nie tylko dotykalnym obiektem, lecz również organem dotyku.

Pierwszym zmysłem człowieka jest dotyk. To dzięki jego rozwojowi miały szansę wykształcić się inne zmysły [ 6 ]. Jednak jest on zaniedbywany w naszej skupionej na poznaniu wzrokowym kulturze. Prowadzi to do zaburzenia integralności zmysłów i poczucia narastającej alienacji. Wystawa jest próbą zwrócenia uwagi na taktylne potrzeby i możliwości człowieka. ■



2

1. **Natalia Janus-Malewska**, *Hygiiena*, 2014, video 8'
2. **Maria Pinińska-Bereś**, *Cover for my Lover*, 1967, courtesy Monopol Gallery from Warsaw
3. **Teresa Murak**, *Without Title*, 2010, video 4' 12''

3

3 Juhani Pallasmaa, *Oczy skóry*, wyd. Instytut Architektury, Kraków, 2012, str. 53.

4 Jw. str. 52.

5 Jw. str. 55.

6 Jw. str.15.







ANNA BATKO

## ***Zatańczą, jak im zagrasz, czyli o wystawie „Polska – Izrael – Niemcy. Doświadczenie Auschiwtz” w MOCAK-u***

**P**rzygotowanie ekspozycji dotyczącej problematyki Holokaustu nigdy nie jest sprawą łatwą. Głównie dlatego, że tak kuratorzy, jak i odbiorcy siłą rzeczy wprężeni zostają w dialektyczną grę etyki i estetyki, tego, co wymyka się prostym i racjonalnym twierdzeniom, wychodzi poza prosty obiektywizm, zmuszając nas wszystkich nie tyle do stawiania pytań, co poszukiwania odpowiedzi, które wprost naznaczone są moralnym przymusem, koniecznością wydawania sądów. Najgorzej, że czasami, po prostu nie sposób odpowiedzieć, tak albo nie. Najgorzej, że każda wypowiedź, a nawet jej potencjalność jest od samego początku skażona, ideologiczna i ambiwalentna.

Wystawa w krakowskim MOCAK-u, kuratorowana przez Jürgena Kaumköttera i Delfinę Jałowik, zatytułowana „Polska – Izrael

– Niemcy. Doświadczenie Auschiwtz” podzielona została na trzy zasadnicze części. I tak, narrację historyczną zilustrowaną za pomocą pokoleniowego ciągu prac Petera Kiena, Yehudy Bacona i Sigalit Landau, na którą składają się również dzieła artystów polskich i niemieckich, dla których wydarzenia drugiej wojny światowej

były bezpośrednim odniesieniem, oglądać możemy w Galerii Alfa. Ten szczególnie ciekawy – ze względu na znikome walory esetyczne, jak pisała Doreet LeVitte Harten – *dając świadectwo swoich przeżyć, czynili z dokumentacji złą sztukę* – wątek twórczości obozowej rozwnięty został na wystawie „Śmierć nie ma ostatniego słowa” prezentowanej w niemieckim konsulacie oraz w publikacji autorstwa Kaumköttera o tym samym tytule, będącej podsumowaniem jego wieloletnich badań nad sztuką tworzoną w gettach i obozach.

1. **Sigalit Landau**, *Och, moi przyjaciele, nie ma przyjaciół*, 2011, instalacja
2. **Jane Korman**, *Tańcząc w Auschwitz*, 2010, wideo



Ten historyczny wykład jest może interesującym wtrętem z punktu widzenia socjologii, niepozabawionym wartości edukacyjnych czy informacyjnych, ale dla samej wystawy stanowi zaledwie ramę, zarys obszaru, wokół którego będziemy się poruszać idąc dalej.

Druga narracja eksponowana w przestrzeni kolekcyjnej, sąsiadująca zarówno z Galerią Alfa, jak i prezentacją prac Andy'ego Warhola „Dziesięć portretów Żydów XX wieku”, wkomponowana w zbiory Muzeum, w tym solne walce Mirosława Bałki, a więc czołowego przedstawiciela „Holocaustomanii”, jak ochrztili go swego czasu The Krasnals i słynny neon Grzegorza Klamana *Kunst macht frei*, jest refleksją nad współczesnością, pytaniem o to, jak pamiętamy i jak piszemy, czy raczej przepiszujemy, własną historię. Ta niewątpliwie najciekawsza część całej ekspozycji zbierająca prace artystów drugiego i trzeciego pokolenia, wśród nich m.in. słynny obóz koncentracyjny z klocków lego Zbigniewa Libery czy ocenizowany na wystawie w Martin-Gropius-Bau *Berek* Artura Żmijewskiego, została pomyślnie zintegrowana z pierwszą, dzięki pracy Agaty Siwek, która stworzyła kolekcję pamiątek z Auschwitz (szkoda tylko, że zaprezentowanych w gablocie, a nie jak to było pierwotnie, w formie instalacji), takich, jakie turyści mogliby znaleźć w przymuzealnym sklepiku: ceramiczne modele obozu, talerze z napisem *Arbeit macht frei*, pasiaki, czapki itp. oraz *Mojej kolekcji z eBaya #1* Ezeza Israeli, który w gablocie wystawił szereg „autentycznych” przedmiotów z aukcji internetowych wraz z opisem i historią ich zakupu. Wspomniane prace, działając na zasadzie „łącznika” pomiędzy poszczególnymi częściami ekspozycji, otwierając się na kontekst skomplikowanych związków pomiędzy pamięcią a historią, a zarazem wchodząc w obszar polityki historycznej, równocześnie nawiązują do paradygmatu doświadczenia, doświadczenia utowarowionego, co wiąże się też z trzecią narracją ilustrującą współczesny dyskurs kultury popularnej, która zaprezentowana została w Bibliotece. Tu oglądać możemy rysunki do pierwszego wydania komiksu Michela Kichki *Duxième génération, ce que je n'ai pas dit à mon père*, w którym główną osią narracji jest autentyczna relacja syna z ojcem, który wprawdzie przeżył obóz, ale w istocie, na poziomie mentalnym nigdy go nie opuścił. Forma komiksu jest symptomatyczna nie tylko dla współczesnej popkultury, ale jest również dla społeczeństwa kapitalistycznego i mimo że prace Kichki zaprezentowano pośród albumów i historyczno-sztucznych publikacji, to jednak intelektualny etos biblioteki, nie zmienia faktu, że komiks to nie tylko nowa forma ekspresji, ale również produkt, wspomnienia sprzedane masowemu odbiorcy. Podobnie jak wystawa, która nieuchronnie podlega biletowaniu.

Ekspozycja w Mocaku zbiera świetne prace i także nazwiska, dzieła często już niemal klasyczne w kontekście sztuki o Holokauście, co ważne nie ucieka ona również od prac, które wzbudzają kontrowersje, jak chociażby *Dancing Auschwitz* Jane Korman i prezentuje całe spektrum istotnych dla dyskursu Zagłady problemów, a jednak kuratorska strategia gdzieś się tutaj rozmywa, na co wpływ ma nie tylko „rozsypany” na kilka różnych przestrzeni układ, informujące, acz również wypaczające znaczenia prac, słynne „opisy pod obrazkami” i niewiele wnoszący tekst kuratorski. Relacja pomiędzy Polską, Izraelem i Niemcami jawi się gdzieś na marginesach, brakuje stosunkowo łatwego do przeprowadzania rozpoznania, podziału na świadków, ofiary i katów, rozpoznania, które należałoby potraktować jako punkt wyjścia do szukania, luk i pięknieć wewnątrz niego samego. Dziwi duża reprezentacja prac Sigalit Landau, której twórczość podobnie jak w przypadku Marcela Odenbacha, należałoby raczej określić, w myśl książki Eleonory Jedlińskiej, *sztuką po Holokauście*, a więc rozwijającą się w cieniu Zagłady, opowiadającą nie o katastrofie, ale o życiu po niej i obecność tradycyjnego w formie *Tryptyku oświęcimskiego* Otto Schuberta tuż obok zdjęć (sic!) reprodukujących *Obóz koncentracyjny* Libery. A jednak to właśnie w przestrzeni kolekcyjnej opowieść zdaje się nabierać rumieńców, a relacje między poszczególnymi pracami, skolażowanymi na ścianach, nabierają nowych znaczeń, jak w przypadku prac Vardi Kahany i Naomi Terezy Salmon dotyczących szeroko rozumianego świadectwa. Ciekawie również wypada dialog pomiędzy pracą Jane Korman – tańczącymi na terenie obozów koncentracyjnych w rytm piosenki *I will survive* Glorii Gaynor dziećmi i ojcem artystki, któremu cudem udało się przeżyć Zagładę, a przypominającym makabryczny *danse macabre* *Berkiem* Artura Żmijewskiego, w którym nagie postacie na przemian biegają po zwykłej piwnicy i autentycznej komorze gazowej, bawiąc się w tytułowego berka, co odnosi się nie tylko do *sacrum* miejsca pamięci, huizingowskiego *homo ludens*, ale również „szarej strefy” opisanej przez Primo Levięgo, a więc przestrzeni, gdzie kat spotyka się z ofiarą. To jednak jedno z niewielu, nie tyle nieudanych, co niesztampowych połączeń.

Prace na wystawie „tańczą” tak, jak im grają kuratorzy. A szkoda. Bo znakomita większość z nich nie jest, jak można przeczytać w tekście kuratorskim, odniesieniem się do *anus mundi*, a więc odbytnicy świata, pojęcia ukutego przez Wiesława Kilara, nie jest też opowieścią o „miejscu masowej zbrodni”, a nawet nie o Holokauście, ale o tym, co po nim pozostaje. Resztki i odpady. Nie disneyowski horror, ale właśnie historia. Odbita w krzywym zwierciadle, rozpleniająca się w nieskończoność. Bo jak na koniec oświadcza Oskar Dawicki: *Nigdy nie zrobiłem pracy o Holokauście*. ■



2





1



2

MIECZYŚLAW SZEWCZUK

# Trudny powrót

## O historii radomskich Salonów Zimowych i 43. Salonie

**14** grudnia 2014 w Muzeum Sztuki Współczesnej w Radomiu otwarto 43. Salon Zimowy – Ogólnopolską Wystawę Sztuki. Radomskie Salony Zimowe to najstarsza z ogólnopolskich wystaw plastyki. Przypomnę ich historię – także dlatego, że stan aktualny wciąż nie jest tak imponujący.

### Idea ogólnopolskich wystaw plastyki

W 1945 r. w Radomiu zrodziła się idea o znaczeniu ponadlokalnym. Po latach wojny i okupacji. Dzięki ludziom, którzy przybyli z różnych stron (Wacław Dobrowolski z Łodzi) i wsparli tych, którzy tu mieszkali. W atmosferze twórczego entuzjazmu. Ten czas w Radomiu Andrzej Wajda wspominał po latach jako najpiękniejszy okres w swoim życiu.

W czerwcu 1945 r. powstało Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Radomiu, już w grudniu zorganizowało w Muzeum Miejskim ogólnopolską wystawę malarstwa, Salon Zimowy. W wystawie wzięli udział artyści z kilku ośrodków, reprezentujący różne nurty, koloryzm: Rudzka-Cybisowa, Eibisch, Geppert, Rzepiński, Eustachy Wasilkowski, Jerzy Wolff, ale też związani z nurtem awangardy: Marczyński, Jonasz Stern i Bogusław Szwacz. Rok później, na II Salonie Tadeusz Kantor pokazał obraz *Gołębiarze*, a uczestniczyli znów Eibisch, Marczyński, Rzepiński, Szwacz, także Jerzy Krawczyk, Musiałowicz, Alfons Karny. Obok nich radomianie: Dobrowolski, Halina Hermanowicz, Halina i Jędrzej Krysińscy, Władysław Mikos. TPSP organizowało wystawy co roku aż do czasu stanu wojennego, kiedy zaczęły się trudności z organizacją wystawy na przyzwoitym poziomie. Ostatni, 41. Salon Zimowy Plastyki, pokazany został w r. 1988. W historii Salonów były okresy wystaw ważnych i wystaw bez znaczenia, lata kryzysu.

Najważniejsze były wystawy przełomu lat 50. i 60. W wystawie XV (1959/60) wzięli udział artyści dziś uznawani za najwybitniejszych: Abakanowicz, Brzozowski, Fijałkowski, Zbigniew Makowski, Nowosielski, Opałka, Tarasin, Rajmund Ziemiński (malarstwo), Józef Gliński i Jerzy Panek (grafika), Antoni Rząsa i Gustaw Zemła (rzeźba). Na wystawę nadesłano 1652 prace, komisja kwalifikacyjna wybrała 630 dzieł 375 artystów. W II połowie lat 60. proponowano hasła tematyczne:

### Łukasz Rudecki

1. *Portret czarno-różowy*, 2014, olej na tekturze, 40 x 40 cm
2. *Portret zielony*, 2013, olej na płótnie, 120 x 90 cm
3. *Wielka niekąpająca z fioletem*, 2013, olej na płótnie, 50 x 60 cm
4. *Niebieska*, 2013, olej na płótnie, 70 x 50 cm

„50-lecie Rewolucji Październikowej” (1967), „Partyzantka kielecka” (1968)... Salony stały się imprezą prowincjonalną.

O 1975 r. Radom był miastem wojewódzkim, zwiększyły się możliwości organizacyjne i finansowe. Władze sprzyjały sztuce; poziom Salonów podniósł się. W 1975 r., na XXX Salonie, jury po raz pierwszy przyznało Nagrodę im. Jacka Malczewskiego.

Największa wystawa lat 70. i 80. odbyła się w r. 1981. W 35. Salonie uczestniczyło wielu wybitnych: nestor Henryk Stażewski, Erna Rosenstein i Mieczysław Wejman, wielu malarzy, rysowników, rzeźbiarzy młodszych pokoleń: Szamborski, Dwurnik i Antoni Fałat, Bieniasz i Sobocki, Winiarski, Gieraga i Pamuła, Wsiołkowski, Barbara Falender, Izabella Gustowska... Wystawa prezentowała 393 prace malarskie, 237 rysunków i 88 rzeźb, autorstwa blisko 300 twórców. Wystawy roku 1983 i 1984, organizowane w czasie stanu wojennego, były więcej niż skromne. Uczestnicy i laureaci wystaw z lat 80. należą teraz do średniego pokolenia i są aktywni w swoich środowiskach.

### 42. Salon Zimowy. Trudny powrót

Z propozycją wznowienia Salonów w nowym stuleciu występowało kilka osób: m.in. prof. Aleksander Olszewski; inicjator i organizator studiów plastycznych na Politechnice Radomskiej, teraz dziekan Wydziału Sztuki na Uniwersytecie Technologiczno-Humanistycznym. Był jednym z komisarzy 35. Salonu w r. 1981. Zapewne pamięć o tamtej wystawie zdecydowała o jego dążeniu do wznowienia Salonów. Aby młodzi radomscy plastycy, także absolwenci radomskiej uczelni, mogli pokazywać prace obok prac nadsyłanych z innych ośrodków.

Historię wystaw przypomniano, prezentując w lutym 2009 r., w Muzeum Sztuki Współczesnej, „42. Salon Zimowy. Powrót”. Nie był jeszcze wystawą konkursową. Pokazano dzieła laureatów nagród i wyróżnień. Na apel organizatorów odpowiedzieli głównie uczestnicy ostatnich Salonów, przede wszystkim twórcy zaprzyjaźnieni z Wydziałem Sztuki i Muzeum Sztuki. Po 30 latach tworzenia zbiorów sztuki współczesnej, Muzeum prace zgłoszone przez autorów uzupełniło dziełami z własnej kolekcji. Następnym Salonem,



kraju (...) oraz powrót ekspozycji do tradycyjnego miejsca wystaw – Muzeum (...).

### Laureat Nagrody Formatu

Łukasz Rudecki (ur. 1979, Radom) jest absolwentem Katedry Sztuki Politechniki Radomskiej; dyplom z wyróżnieniem z malarstwa w pracowni prof. Aleksandra Olszewskiego, aneks z grafiki warsztatowej w pracowni prof. Krzysztofa Wyznera (2004 r.). Malarz. Obrazy prezentował na 6 wystawach indywidualnych (Kielce, Radom, Szczecin, Łódź). Uczestniczył w ok. 40 wystawach zbiorowych (m.in. Berlin, Częstochowa, Koszyce, Toruń, Rzeszów, Szczecin, Warszawa, Zakopane), na których był dwukrotnie nagradzany. W roku 2009 otrzymał tytuł doktora sztuk plastycznych. Obecnie adiunkt w Katedrze Malarstwa i Rysunku na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Technologiczno-Humanistycznego w Radomiu.

135

Jego malarstwo należy do nurtu sztuki figuratywnej, ale swoją indywidualną wystawę w Radomiu w 2010 r. zatytułował zagadkowo, zwracając uwagę, że to nie takie proste: *Figury, n-Figury, nie-Figury* (Wymienił po prostu tytuły trzech serii prac).

Łukasz Rudeckiego interesowała zawsze postać; na obrazach jest zwykle kobiety akt w przestrzeni koloru (rzadziej portret). Jego malarstwo to poszukiwanie – i odkrycie – własnej formuły aktu. Najbardziej zapadają w pamięć obrazy z serii „n-Figury”, gdzie widać niemal tylko zarys kobiecego ciała, ale miejscami – na kolano, ramię, dłoń, fragment twarzy – pada białawe, odrealnione światło. We wcześniejszej serii obrazów fragment, gdzie pada ostrzejsze światło i wszystko wyraźniejsze, widoczny jest tylko w małym prostokątnym kadrze. To okienko do świata widzianego z pełną ostrością. W późniejszej serii namalowany już akt malarz zakrywa kilkoma warstwami farby i widzimy tylko niewielkie fragmenty ciała, czasem tylko ślady.

To zmusza do zastanowienia. Modelką jest dziewczyna bliska autorowi – malowanie ma charakter czynności bardzo osobistej, intymnej. Odbija erotyzm, ale też wskazuje drogę. (Kiedyś powiedziano by: w metafizyce; przeżycie erotyczne staje się mistyczne...). Jak w sztuce Jerzego Nowosielskiego. Przeżyć wstrząs, zachwyt... Także osoby z portretów to jego bliscy.

Na obrazach mamy przed sobą „przestrzeń koloru” – kolor zdumiewający, trudny do nazwania; najczęściej w gamie chłodnych czerwieni; czasami gama błękitów; także trudne zestawienia czerwieni z błękitem, które u Rudeckiego zawsze są trafne. Zmieniający się w kolejnych obrazach wszechogarniający wszystko, niepowtarzalny, „zamglony” kolor to wciąż ponawiane doświadczenia malarza kolorysty, poszukującego harmonii, której odrębność kazałaby zastanowić się nad ideą tego malarstwa.

Tytuły, ze słowami „kąpiąca” czy „odaliska”, przywołują słynne obrazy przedstawiające akty, ale autor przytacza je z przekorą, zaprzeczając („nie-wielka kąpiąca”, „nie-wielka odaliska”); stwarza taką możliwość i wzniosłości zaprzecza. ■



3

zorganizowany w 2011 r., był znów wystawą konkursową; jej kurator, Andrzej Markiewicz, zdecydował, że będzie miał ten sam numer: „42. Salon Zimowy. Ciąg dalszy”. Wystawa czynna była w trzech małych galeriach należących do uczelni, co nie stworzyło korzystnej sytuacji.

### Salon 43

Wystawa otwarta w grudniu 2014 r. w Muzeum Sztuki Współczesnej, 43. Salon Zimowy, nie była tak wielka, jak bywały, mniejsza niż poprzednia (98 prac 45 autorów, wybranych przez jury spośród zgłoszonych 112 przez 48 autorów). A więc dla kuratora Andrzeja Markiewicza, który wraz z prof. Olszewskim konsekwentnie dąży do nadania rangi Salonom (i w tym celu powołał z grupą twórców pracujących na Wydziale Sztuki Towarzystwo „pARTja”; jak na początku, tak i teraz, Salony są organizowane w dużym stopniu siłami społecznymi) – te trzy wystawy to jeszcze nie jest cel, a tylko kolejny etap dążeń.

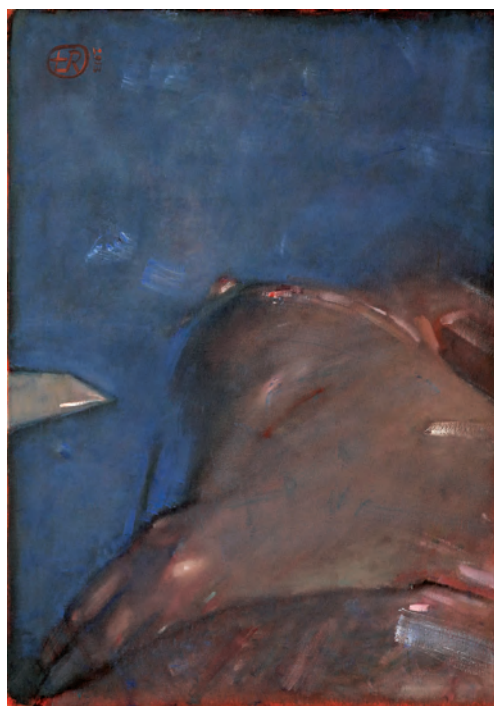
Choć udało się pozyskać wielu znakomitych fundatorów i najwyżej ocenieni przez jury uczestnicy otrzymali po kilka nagród (były Nagrody Marszałka Sejmu, Premier Rządu, Wojewody, Prezydenta Miasta, Rektora UT-H, Dziekana Wydziału, nagrody fundowane...) wciąż brak wysokich nagród pieniężnych. Najwyżej ocenili jurorzy obrazy ubiegłorocznej absolwentki wrocławskiej Akademii, Karoliny Balcer; kolejne nagrody otrzymali Łukasz Rudecki z Radomia (także nagrodę kwartalnika Format), za obrazy; – i Emilia Pitucha za rysunek.

Zwracały uwagę prace artystów związanych z radomską uczelnią; Nagrodę Rektora otrzymał Henryk Hoffman, a jedną z nagród fundowanych (za barwne akwaforty) Michał Kurkowski (absolwent Akademii wrocławskiej); wyróżnienia honorowe Katarzyna Pietrzak (absolwentka radomskiej uczelni, teraz pedagog), Adam Romaniuk i Jan Trojan. Uczestnicy reprezentowali różne nurty; przeważali artyści ze środkowo-wschodniej Polski oraz urodzeni w latach 70. i 80. – ja zwróciłem uwagę na dużych formatów druki

pigmentowe Natalii Romaniuk ze Śląska i zestaw obrazów pt. „Las”, absolwentki studiów w Olsztynie, Joanny Bentkowskiej-Hlebowicz. Kilkoro to twórcy, którzy osiągnęli dojrzałość, jak Jan Wojciech Malik z Poznania, od lat poszukujący własnej formuły realizmu i pokazane teraz w Radomiu obrazy są na tej drodze ważnym osiągnięciem (wyróżnienie honorowe); krakowska rzeźbiarka Ewa Janus, a także nieznanymi mi dotąd Stanisław Tomalak, z wykształcenia (jak przeczytałem) chemik, z wrażliwością na materię i barwę kontynuujący malarstwo materii.

Towarzyszył wystawie pokaz prac pięciu członków jury, po jednej, małej... – i wypadł zbyt skromnie. A duża wystawa towarzysząca na pewno podniosła by rangę imprezy.

We wstępie do katalogu 43. Salonu Andrzej Markiewicz, napisał: *Po ponad 25. latach nieobecności powroty bywają trudne, lecz czasami warto podjąć wysiłek, trud, warto walczyć z przeciwnościami, pokonać opór niepewności. Świadectwem tego, jak ważna i istotna jest idea kontynuacji Salonu, może być jego tegoroczna edycja i odpowiedź środowiska artystów plastyków z całego*



4





1



2

JUSTYNA TEODORCZYK

## Legnicki Festiwal SREBRO bez granic

Legnicki Festiwal SREBRO to bez wątpienia artystyczny ewenement w kraju, a także jedna z najbardziej liczących się niekomercyjnych imprez poświęconych biżuterii artystycznej w skali europejskiej. Źródłem festiwalu (którego załóżek powstał w 1979 r. w postaci I Ogólnopolskiego Przeglądu Form Złotniczych SREBRO, zorganizowanego przez tamtejszą galerię sztuki, a wówczas BWA) należy upatrywać w ścisłym związku z sytuacją geograficzno-przemysłową drugiej stolicy Dolnego Śląska. Miedziodajne złoża i prężny rozwój koncernu KGHM (jednego z głównych sponsorów festiwalu), sytuowanego dziś na pierwszym miejscu światowych producentów srebra, to wystarczający powód, by właśnie w Legnicy odbywało się coroczne święto tego kruszcu.

Zdecydowanie charakter święta przybiera kulminacja Festiwalu, czyli majowy weekend, w czasie którego odbywają się otwarcia wystaw oraz pozostałe wydarzenia, wśród których warto wspomnieć sesję popularnonaukową „Granice sztuki globalnej” od 16 lat nieprzerwanie towarzyszącą festiwalowi, projekcje z cyklu „Silver Screen” czy miejskie happeningi i akcje artystyczne.

Legnickie „SREBRO” to imponujące przedsięwzięcie nie tylko wystawiennicze, ale przede wszystkim organizacyjne – wysoko stawiana przez organizatorów poprzeczka od paru lat nie schodzi poniżej 20 wystaw awangardowej biżuterii, co pozwala na obejrzenie w Legnicy w jednym czasie ponad 1500 obiektów biżuterii artystycznej z ponad 50 krajów. Pośród propozycji są pokazy indywidualne i zbiorowe, retrospektywne oraz problemowe, debiuty i come backi uznanych gwiazd rodzimego i europejskiego „małego dizajnu”. Zróżnicowana oferta legnickich wystaw, będąca wynikiem m.in. współpracy ze znaczącymi ośrodkami akademickimi oraz wystawienniczymi krajowej i światowej biżuterii artystycznej, realnie odzwierciedla panujące trendy i najważniejsze zjawiska czy wydarzenia z tej dziedziny. Dzięki temu każdego roku można zobaczyć tu na własne oczy prace z najbardziej liczących się konkursów biżuterii (np. włoskiego „Preziosa Young” czy także: „Amberiff Design Award”, „Prezentacje”) czy te, które wystawiane są w prestiżowych galeriach Europy (jak Villa do Bondt w Gandawie czy La Basilica w Barcelonie). W temacie konkursów jest jednak Legnica marką samą w sobie, jako organizator jednej z największych w Europie areny

strac dla projektantów biżuterii pojmowanej na równi z innymi sztukami wizualnymi – Międzynarodowego Konkursu Sztuki Złotniczej. Ten tematyczny przegląd, który w tym roku doczekał się już 24 edycji, znany jest szeroko na świecie. Poświadcza to choćby sama statystyka frekwencyjna, która w ostatnich edycjach obejmowała ponad pół tysiąca prac nadesłanych z przeszło czterdziestu państw z pięciu kontynentów. Jego wartość tkwi jednak nie tylko w zasięgu, lecz nade wszystko – w potencjale artystycznym i kulturotwórczym. MKSZ to konkurs opatrzony co roku innym tematem (stanowiącym zarazem hasło przewodnie całego festiwalu), który prowokuje artystów projektantów z całego globu do zamknięcia w miniaturowym (choć nie zawsze) dziele sztuki uniwersalnego komunikatu i nadania mu cech politycznych. Ten programowy wyznacznik wartościujący również pozaestetyczny walor obiektów, weryfikowany przez międzynarodowe jury złożone ze znawców i praktyków, czyni Legnicę stolicą, a nawet kolebką biżuterii zaangażowanej, konceptualnej, stanowiącej rozwinięte i niezależne medium sztuki (obejmujące również takie realizacje jak instalacje, *ready mades* czy *video art*). Tegoroczny temat: GRANICE był ważnym pytaniem o wolność w czasach „braku granic w przekraczaniu granic” i jednoczesnej granicofobii, ale też o granice nie tylko artystyczne wewnątrz samej dziedziny. *Zapytajmy o tożsamość biżuterii* – piszą organizatorzy Międzynarodowego Konkursu Sztuki Złotniczej – *o to, jakie granice ją definiują? Estetyczne, funkcjonalne, materialne czy etyczne? Czy można je dowolnie przekraczać, przesuwać, niwelować? Czy wówczas biżuteria będzie biżuterią? Czy jednak istnieją granice, nie tylko w biżuterii, których przekroczyć nie wolno, których przekroczyć się nie da, których przekroczyć nie potrafimy? Zapytajmy także, czy biżuteria potrafi opowiedzieć swoim językiem o innych niż jej własne granicach? Czy może odnieść się do innych dziedzin ludzkiej egzystencji, jak: cielesność, moralność, religia, rzeczywistość społeczna, polityka, państwowość, biznes? (...) [1].*

Prócz wystawy głównej, konkursowej, ostatnia edycja LF SREBRO miała kilka innych ważnych pokazów. Aż w trzech różnych i międzynarodowych odsłonach artystycznych zaprezentowano bursztyn, nie tylko bałtycki

1 24. MKSZ GRANICE/BOUNDARIES, katalog wystawy, Legnica 2015.





1. Mireia Calaf Mensa, Hiszpania
2. Jing Yang, Chiny
3. Bogumiła i Andrzej Adamscy, Polska
4. Jarosław Westermark, Polska
5. Widok ogólny ekspozycji

(„Amber Chamber”, „Gdańsk Baltic Amber Biennale”, „Amberiff Design Award”). Niebanalną i ciekawie zideologizowaną propozycją okazała się wystawa 14 argentyńskich artystów-złotników, którzy kwintesencję latynoamerykańskiego „ducha” próbowali zawrzeć w biżuterii („Sur o no Sur”) czy pokazy indywidualne biżuteryjnych metafizyków: Holendra Ruudta Petersa („Dusza”) czy pochodzącą z Korei Płd. Eunmi Chun, której biżuteria sięga do świata zwierząt, zarówno w wymiarze tematycznym, jak i technicznym (by wzmocnić przekaz, artystka używa materiałów pochodzenia organicznego). W tym roku organizatorzy mocno pochylili się nad polską sztuką złotniczą, bo prócz kilkunastu wystaw zagranicznych zaprezentowali wyjątkowo obszerne retrospektywne pokazy, które pozwoliły prześledzić polską scenę biżuterii niezależnej od początków wolnej Polski („25 lat Stowarzyszenia Twórców Form Złotniczych”, „25 na 25. Biżuteria czasu wolności” oraz „Polskie grupy złotnicze”). Polski wątek dogłębnie poruszyła ekspozycja „Z Jedwabnego My...” dotycząca trudnego tematu ludobójstwa i wyróżniająca się jedną z najbardziej zaskakujących aranżacji w historii festiwalu. Skonstruowano ją na zasadzie interaktywnej przestrzeni, absorbującej wszystkie zmysły widza (wpuszczanego pojedynczo do zaciemnionego pomieszczenia, rozświetlanego jedynie płomieniem świecy, którą otrzymuje przy wejściu).

Wielkim atutem Legnickiego Festiwalu SREBRO jest jego wysoki poziom artystyczny ukazujący biżuterię artystyczną jako nośnik najwyższych artystycznych treści, a także międzynarodowy charakter oraz konsekwentnie utrzymywany przez gospodarzy imprezy szeroki dostęp do prezentacji. 23 ekspozycje światowej biżuterii (plus jedna konkursowa wystawa fotograficzna) skupione w 10 przestrzeniach wystawienniczych legnickiej starówki prezentowano bezpłatnie do 7 czerwca 2015. ■





## Jan Mioduszewski / DRABINA / sytuacja malarstwa w roku 2015 / - wykład dla początkujących i zaawansowanych

Jan Mioduszewski jest malarzem, który świadomie zrezygnował z malowania obrazów – jak sam je określił – *uwodzicielsko pokrytych farbami* i drastycznie ograniczył zakres własnego działania do przedstawiania na podobrazdach prostych mebli produkowanych w czasach polskiego socjalizmu, jakie zapamiętał z dzieciństwa. Przedmioty te przedstawia realistycznie w najrozmaitszych konfiguracjach i perspektywach. Jego artystyczną ideą jest *chęć sprowadzenia obrazu do mebla, do przedmiotu i pokazanie relacji człowieka z przedmiotem*. Od 2002 roku Mioduszewski wprowadził w życie autorski projekt „Fabryka mebli”. Zafascynowały go bowiem przedmioty z płyty pilśniowej i forniru znalezione na śmietniku, którym dawał drugie życie, przynosił je do pracowni i tak długo poddawał je manipulacjom perspektywicznym, aż powstawały figury niemal abstrakcyjne.

Aby jednak pokazać się we wrocławskiej Galerii Entropia, trzeba dać z siebie coś więcej niż tylko zawiesić własne obrazki na ścianie. To prawdziwe artystyczne wyzwanie. Należy bowiem przygotować performance – happening, gdzie uczestniczący w wydarzeniu widz mógłby wynieść jeszcze jakąś wartość dodatkową. Tak narodziła się idea graficznego wykładu z udziałem artysty, w którym za pomocą symbolicznej drabiny przedstawiliby on kondycję malarstwa w drugiej dekadzie XXI wieku. Aby nie wypaczyć owej idei, należy oddać głos samemu malarzowi, który wyjaśnia:

*Interesuje mnie sytuacja malarstwa; jego obecna kondycja. W Galerii Entropia zamierzam przedstawić próbę traktatu-performance będącego manifestacją intuicji na temat punktu, w jakim znajduje się ta dyscyplina w połowie drugiej dekady XXI wieku. Z czym konfrontujemy się obecnie? Jak widzimy horyzonty malarstwa po doświadczeniu karuzeli eksperymentów, przekroczenia i rewolucyjnych wstrząsów? Pokazywana w Galerii Entropia „Drabina” – sytuacja malarstwa w roku 2015 (wystawa i spotkanie autorskie) 13 stycznia 2015, będzie zarówno akcją, jak i pozostawi ślad na ścianie galerii w postaci obrazu-drabiny.*

W tym jakże oszczędnym w słowach wykładzie, Mioduszewski konstruował na ścianie galerii - szczebel po szczeblu – pnącą się w górę „teoretyczną drabinę” malarskiej ewolucji z udziałem najróżniejszych mediów biorących udział w jej rozwoju. Autor kilkakrotnie podkreślał, że pomimo pesymistycznych przepowiedni o rychłej śmierci malarstwa, wygłaszanych przez znawców sztuki na przestrzeni ubiegłych dekad, ono wciąż utrzymuje się w dobrej kondycji, sprytnie wykorzystując nowe media i awangardowe idee.

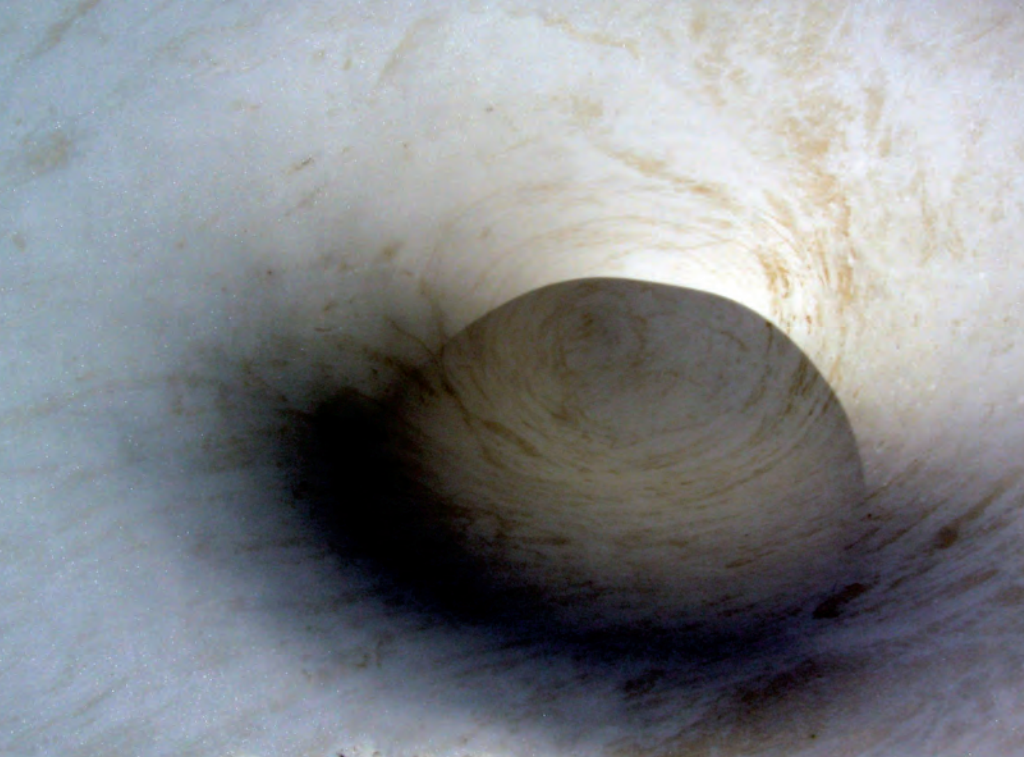
Malarstwo wiele razy umierało i rodziło się na nowo, to optymistyczny wniosek, jaki mógł wysnuć uczestnik owej artystycznej akcji. Mioduszewski znakomicie poradził sobie z trudnym problemem przedstawienia aktualnej sytuacji malarstwa, wytłumaczył jego niejednoznaczność i wieloaspektowość. Autor wyszedł z punktu widzenia badacza i przeprowadził obserwacje w kontekście historii sztuki, ale podkreślił, że to jego autorska, intuicyjna koncepcja, w której jest miejsce dla innych filozofów sztuki. W tym miejscu uczynił ukłon w stronę wrocławskiego malarza- teoretyka Marcina Harlendera (częstego gościa w Entropii) i zachęcił go do przybicia własnego szczebelka...

Drabinę Mioduszewskiego można będzie tylko przez pewien czas analizować w Galerii Entropia, ale na szczęście wykład zwiaczajem Alicji i Mariusza Jodko został utrwalony na zdjęciach i filmie, który będzie mógł posłużyć jako znakomity materiał dydaktyczny – choćby dla studentów historii sztuki, których na owym spotkaniu ze świecą byłoby szukać. Ten jakże malowniczy performance mógł zadowolić zarówno wybrednego teoretyka sztuki, jak również amatora, zagubionego we współczesnym świecie różnorodnych artystycznych propozycji. ■

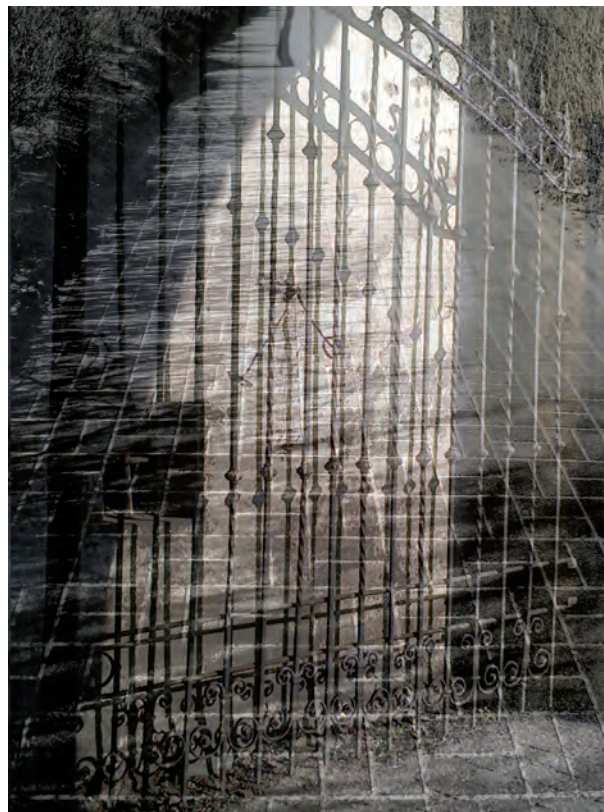
Jan Mioduszewski w Galerii Entropia  
„Drabina – sytuacja malarstwa w roku 2015”  
(wystawa i spotkanie autorskie)  
13 stycznia 2015, fot. Lila Dmochowska







1



2

NATALIA KARNECKA

# O sobie

Po latach zawodowego „dłubania” w tekstach (praca redaktorki i korektorki) okazało się, że nie słowo, lecz obraz, forma plastyczna, to, co nie intelektualnie przetworzone, ale intuicyjne, jest bliższą – ba, intrygującą dla mnie formą wyrazu.

Moje zdjęcia to nie tyle dokumentacja rzeczywistości, poszukiwania historii z puentą, co ukłon w stronę malarstwa i abstrakcji, próba wyłowienia pewnych kompozycji, struktur, porządków. Dostrzeżenie szczegółu, jego uniwersalizacja, a też czasem – odrealnienie. Staram się, by działało się to na poziomie spojrzenia, kadru, tak, by efekt końcowy osiągnąć w możliwie najprostszym sposobie, bez „technologicznego baroku”. Z kolei koleże to wynik poszukiwania metafory, przełożenia na obraz przestrzeni niemożliwych. ■

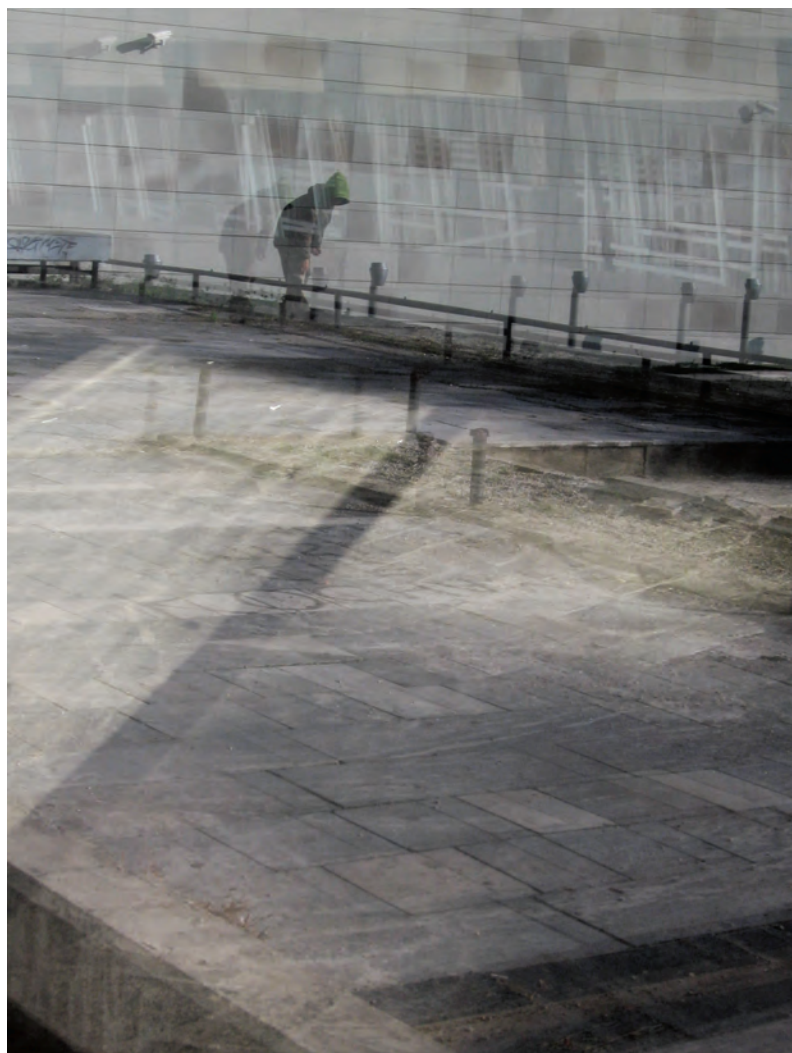
## Natalia Karnecka

1. *Bez tytułu*, 2013, fotografia
2. *Bez tytułu*, 2014, kolaż
3. *Bez tytułu*, 2014, fotografia

## SPROSTOWANIE:

W nr 70. „Formatu” został opublikowany tekst Anity Wincencjuszy-Patyny pt. *Szepty i Hałasy* pod nazwiskiem p. Dominiki Purchały. Błędem Redakcji była zamiana tekstów i pominięcie materiału przygotowanego przez panią Dominikę, a tym samym narażenie jej na zarzut przywłaszczenia cudzego artykułu. Za tę pomyłkę gorąco przepraszamy obie autorki, licząc na wyrozumiałość.

Z poważaniem: R e d a k c j a



3





*Uroczysta Promocja Doktorów i Doktorów  
Habilitowanych Sztuki Uczelni Artystycznych  
Wrocławia, połączona z nadaniem przez ASP tytułu  
Doktora Honoros Causa Mikaelowi Kihlmanowi.*



*Mikael Kihlman*



*Plener studentów ASP Warszawa  
w Bad Muskau, maj 2015, fot. ASP Warszawa*



**Görlitzer ART**

*Od lewej: Prof. Piotr Kielan, Rektor ASP Wrocław;  
Siegfried Deinege nadburmistrz miasta Görlitz (Oberbürgermeister);  
dr Rafał Dutkiewicz, prezydent miasta Wrocławia;  
dr Michael Wieler, burmistrz miasta Görlitz;  
fot. K. Koczyńska-Kielan*



**FIGURAMA 2015**

**Międzynarodowy Przegląd Figuralnego  
Rysunku Studenckiego**

*16.05 – 31.05.2015 ASP im. E. Gepperta we Wrocławiu  
Centrum Sztuk Użytkowych. Centrum Innowacyjności  
[www.figurama.cz](http://www.figurama.cz)*



*Grupa artystyczna František Lozinski (Petr Lysáček, František  
Kowolowski, Jiří Surůvka) na tle obrazu Krzysztofa Wałaszka  
Kto uczesze tego konia, Galeria Awangarda, 2015, fot. K. Wałaszek*



Fotografie Alek Figura (jeżeli nie zaznaczono inaczej)



**Festiwal Wysokich Temperatur**  
19.06-21.06.2015 Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu  
[www.festiwalwysokichtemperatur.pl](http://www.festiwalwysokichtemperatur.pl)

fotoFORMA-CIK fotoFORMA-CIK fotoFORMA-CIK fotoFORMA-CIK



# Fotografia i filozofia

W ostatnim czasie na rynku wydawniczym w Polsce za sprawą krakowskiego wydawnictwa Universitas ukazała się niezwykle istotna z perspektywy podjętego obszaru badawczego pozycja. Mowa o książce pt. *Fotografia i filozofia. Szkice o pędzlu natury*, która została przygotowana pod redakcją zamieszkałego w Nowym Jorku filozofa i fotografa Scotta Waldena. Warto w tym miejscu zauważyć, że pośród Autorów, których teksty krytyczne dotyczące medium fotografii zostały w *Fotografii i filozofii* umieszczone, Walden nie jest jedynym, którego aktywność twórcza obejmuje zarówno pracę naukową, jak i owocne działania artystyczne; wskazać można chociażby Barbarę Savedoff czy Patricka Maynarda. Poza wspomnianą dwójką Walden zaprosił jeszcze dziesięciu współautorów, wybitnych przedstawicieli współczesnej humanistyki. Ich zawarte w publikacji cele badawcze są ześrodkowane wokół idei ukazania postępu w rozumieniu znaczenia i roli obrazów i tekstów, których nośnikami są fotograficzne obrazy, a które do tej pory nie zostały uwzględnione przez najwybitniejszych myślicieli podejmujących te kwestie, jak np. Roland Barthes czy Allan Sekula. Jak twierdzi we wstępie Walden, debata dotycząca możliwości jakościowo bardziej adekwatnego steoretyzowania fenomenu obrazu fotograficznego weszła w nową fazę, domagającą się zarówno rewizji niektórych spośród powszechnie znanych konkluzji, jak i konieczności sformułowania w tym obszarze nowych zagadnień.

Autorem otwierającego książkę eseju jest Kendall L. Walton, który w swym tekście *Przezroczyście obrazy: o naturze realizmu fotograficznego* podejmuje tezę – wynikającą zarówno z racji techniki służebnej w powoływaniu obrazów fotograficznych do istnienia, jak i z powodu obiektywnego istnienia tego wszystkiego, co te obrazy przedstawiają – mówiącą o transparentności obrazu fotograficznego w odróżnieniu do wszystkich innych typów obrazów (np. malarskich, których tematem może być np. realistyczne ukazanie czystej iluzji). Zdaniem Waltona obrazy fotograficzne dzięki swej dosłownej przezroczystości rejestracji mają zdolność wywoływania u ich odbiorcy specyficznego kontaktu między nim a ukazywanymi na obrazie przedmiotami. W dalszej fazie tej relacji u preceptora ma miejsce wygenerowanie wartości wynikających z obiektywnego rozpoznania rzeczywistości. Autor zwraca uwagę na to, iż dzięki fotografiom mamy wgląd w przeszłość; również tę bezpośrednio z nami związaną, której poszczególne elementy mogą – ze względu na utratę o nich pamięci, czy też wcześniejsze złe ich zdiagnozowanie – dzięki fotografii objawić się nam w swej właściwej formie. Tak rozumianego „widzenia poprzez fotografię” i przysługujących mu atrybutów nie sposób zestawić z jakąkolwiek inną formą poznania opartego na percepcji obrazu wykonanego w innym medium artystycznej wypowiedzi.

Polemicznymi wobec też Kendalla L. Waltona są teksty Cyntii Freeland, Aarona Meskina i Jonathana Cohena. W moim odczuciu spośród nich na szczególną uwagę zasługuje esej tego ostatniego, pt. *Fotografia jako materiał dowodowy*, w którym autor, opierając logikę swojego wyводу na fundamentalnym różróżnieniu dwóch porządków, tj. v-informacji (o wizualnych właściwościach przedmiotu) oraz e-informacji (o reakcjach przestrzennych z natury rzeczy zachodzących między obserwatorem a będącym przedmiotem obserwacji obiektem), stawia tezę o możliwości zaistnienia zdefiniowanej przez Waltona przezroczystości tylko i wyłącznie w przypadku równoczesnego wystąpienia tych dwóch porządków.

Problemem szeroko komentowanym w omawianej przeze mnie lekturze jest również prawda w fotografii. W rozprawie o takim właśnie tytule głos zabrał redaktor całego tomu, Scott Walden. Autor podnosi tu w całej perspektywie historycznej kwestię wiarygodności fotograficznych widoków rzeczywistości i ciągle

aktualnej skłonności upatrywania w nich wartości obiektywnego przekazu. Zdaniem Waldena, biorąc pod uwagę rozróżnienie fenomenalnego i intencjonalnego aspektu procesów mentalnych, w celu możliwości próby wartościowania pod kątem prawdziwościowym należy zrezygnować z aspektu fenomenalnego, który nie daje takiej możliwości, skupiając się na odniesieniu do uczuć i doświadczeń realności. Według Waldena należy się koncentrować tylko na związku pomiędzy procesem postrzegania fotografii a powstałymi w wyniku tego procesu intencjonalnymi, mentalnymi stanami, będącymi zaangażowanymi w „mariaż z prawdą”.

Kolejnym podejmowanym przez Autora zagadnieniem jest wpływ percepcji wzrokowej na nasze przekonania, tworzące w akcie poznawczym reprezentacje fenomenu. Walden w swych rozważaniach dystansuje się od skrajnych stanowisk związanych z inferencyjnością w poznaniu wzrokowym, a wypracowane przez niego spojrzenie na te kwestie jest zbliżone do poglądu J. Fodora, który twierdził, że charakterystycznym dla percepcji wzrokowej jest dwuetapowy charakter. Na jej fazę pierwszą składają się uzyskane dzięki bodźcowi wzroku dane, związane z ograniczonymi w charakterze presupozycjami. Kolejną fazą jest tworzenie, dzięki uruchomieniu następczo mechanizmów inferencyjnych, wstępnych reprezentacji. Będące efektem tych faz „protoprzekonania” są tworzywem dla drugiego etapu percepcji wzrokowej, który zawsze dokonuje się zgodnie z kompetencjami podmiotu poznającego. Inną ważną kwestią podejmowaną przez Waldena jest próba określenia zależności zachodzących w relacji percepcja wzrokowa – obraz i zwrócenie przy tym uwagi na różnice między powstającymi na siatkówce obrazami w wyniku oglądania obrazów a tymi powstałymi w efekcie widzenia bezpośrednio. Kwestia ta związana jest z zagadnieniem możliwości orzekania o prawdziwości widoku rzeczywistości zarejestrowanego przy użyciu fotografii i konfrontowania go z wiarygodnością realistycznych ujęć malarskich. Au-

tor wzbrania się przed jednoznaczna oceną tego problemu i rekomenduje postawę agnostyczną, zwracając przy tym uwagę, powołując się na Platona, że czym innym są prawdziwe przekonania, a czym innym przekonania poparte uzasadnieniami potwierdzającymi ich prawdziwość.

Na kolejną, niezwykle interesującą część książki składają się: absolutnie już klasyczna rozprawa Rogera Scrutona pt. *Fotografia i reprezentacja* oraz będący wobec niej polemicznym tekst *O znaczeniu zdjęć: Cartier-Bresson „odpowiada” Scrutonowi* pióra Davida Daviesa. Scruton, wybitny brytyjski filozof w swym wielokrotnie publikowanym artykule, uznawanym za jedną z podstawowych lektur w ramach studiów z estetyki, stawia tezę mówiącą o rzekomym braku reprezentacji w fotografii, który w konsekwencji unieumożliwia traktowania dokonań fotograficznych jako dzieła sztuki. Scruton jest zdania, że o ile w konwencjonalnych technikach artystycznych narzędzia, którymi posługuje się artysta, wykorzystywane są w sposób spersonalizowany i są jedynie środkiem w procesie materializacji założonej przez niego idei, to fotograf w swych działaniach nie ma zarówno żadnej władzy nad szczegółami konstruującymi obraz, jak i jest w swych działaniach całkowicie uzależniony od obrazowanej rzeczywistości. A zatem zważywszy na to, że reprezentacje rozumiemy jako wypadkową wyrażonych przez Artystę uczuć podporządkowanych rygorom jego myślenia jako twórcy, nie możemy uznać, by realizacje fotograficzne spełniały kryteria dzieła sztuki przedstawieniowej, a jej wytwory porównać można do obrazów odbijanych przez lustro, które przedstawia nam konkretne przedłożone przed nie elementy, a nie ich reprezentacje. Ważkim głosem krytycznym wobec tej radykalnej, a w moim odczuciu nierespektującej obiektywnego stanu rzeczywistości, tezy jest ten, który został zaprezentowany przez Patricka Maynarda. Maynard w swym artykule pt. *Przestrzeń i czas w fotografii: „percepcja dzieła w dwie strony”* w oparciu





o swą wyjątkową wiedzę wynikającą z wieloletniego obcowania z tą konkretną materią plastyczną, jaką jest fotografia, w przekonujący sposób unaocznia możliwość podporządkowania kamery fotograficznej jej operatorowi.

Uważam, że *Fotografia i filozofia. Szkice o pędzlu natury* pod redakcją Scotta Waldena służy na szczególną uwagę. Niewątpliwym atutem tej pozycji jest obecność tak wielu wybitnych znawców tematu oraz – a może przede wszystkim – to, że zebrane przez Waldena teksty poprzez zróżnicowanie zawartych w nich stanowisk, niekiedy przedstawionych bezpośrednio w opozycji do innych, konstruują swoistą filozoficzną debatę, co daje czytelnikowi dogodną możliwość dla sformułowania własnych wniosków. W pierwszej kolejności książka ta adresowana jest przede wszystkim do ludzi bezpośrednio zainteresowanych pogłębieniem i systematyzowaniem swojej wiedzy dotyczącej fotografii i poświęconym jej refleksji natury estetycznej, wynikającym z racji specyfiki formalnej tego medium. Mogę jednakże z pełnym przekonaniem stwierdzić, że lektura ta może okazać się niezwykle inspirująca dla wszystkich, wyrażających zainteresowanie zagadnieniami szeroko pojętej kultury współczesnej, niezależnie od prywatnego ich stosunku wobec tego konkretnego medium. A warto w tym miejscu zauważyć, że ten żywo dziś dyskutowany – jak widać – problem jest tym bardziej ważny, że obrazy fotograficzne, których dotyczy, są nie tylko obecne powszechnie w sztuce współczesnej, ale również mają zasadniczy wpływ na wizualny obraz otaczającej nas rzeczywistości. ■

A.W.-P.

## Do trzech razy... najmłodsza sztuka. 3. edycja konkursu Młodego Malarstwa „POSTAWY”

Już po raz trzeci Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu zorganizowała Konkurs Malarski dla swoich studentów uczących się we wszystkich formach (stacjonarni, wieczorowi, zaocznicy) na kierunku malarstwo. Mając na uwadze hasło *Postawy 2015*, jury konkursu z entuzjazmem, acz rzetelnie przyjrzało się propozycjom zgłoszonym przez 25 autorów wytypowanych przez profesorów prowadzących pracownie malarskie. W skład komisji oceniającej pod przewodnictwem Wojciecha Pukocza (Dziekana Wydziału Malarstwa i Rzeźby) weszli także:

30 kwietnia br., już po raz drugi obchodzony był niezwykle uroczyste Międzynarodowy Dzień Jazzu. Uczczono go koncertem gwiazd w Stambule, w muzeum Hagia Irene, na terenie pałacu Topkapi. Patronem obchodów było UNESCO oraz T. Monk Institute of Jazz. Podczas transmisji bezpośredniej, którą oglądałem w kanale franc. MEZZO – żadna z polskich stacji TV, łącznie z tzw. Kulturą TVP, która niewiele ma wspólnego z kulturą wysoką, nie pokusiła się, by chociaż symbolicznie nawiązać do tych obchodów – stwierdziłem, że występujący artyści podkreślali, iż jazz równa się wolność. Słowo „freedom” było najczęściej używanym tak w kontekście wolności muzycznej, jak i społecznej. Wprawdzie polskie środki przekazu zignorowały ten dzień, na szczęście ukazują się – sporadycznie niestety – publikacje; w tym wymienione w tytule wydawnictwo – monografia wrocławskiego jazzu, autorstwa Bogusława Klimsy.

Jest to praca tyleż do czytania, co do oglądania... Już na wstępie czytelnik – nabywca, zwraca uwagę na efektowną okładkę. Po jej rozłożeniu szerokość wynosi dokładnie pół metra, wysokość 28 cm. Niezwykle barwna, przypominająca rysunki Heinza Edelmana składające się na *Żółtą łódź podwodną* Beatlesów lub rysunki Andrzeja Czeczota do muzyki Michała Urbaniaka. Autorzy tej okładki – a także opracowania graficznego całego wydawnictwa: Grzegorz Mieczkowski i Wojciech Miatkowski rewelacyjnie oddali charakter i specyfikę albumu. Powołując się na źródła inspiracji, bynajmniej nie chcę zrelatywizować ich intencji i efektu. Jest świetny. Skoro jestem przy wizualnej stronie publikacji, to winienem wymienić jeszcze z imienia i nazwiska Roberta Szecówkę, autora całostronicowych ilustracji wzbogacających stronę edytorską albumu i wążących na estetycznym wyglądzie całości.

Album złożony jest z 16 rozdziałów: pierwsze wprowadzają w początki jazzu w Polsce, informują o tradycyjnych nośnikach (czarne płyty, gramofony, taśma magnetyczna), kolejne – relacjonują ważniejsze koncerty, podają nazwiska muzyków, charakteryzują powojenne życie kulturalne we Wrocławiu. Następne

Alicja Klimczak-Dobrzaniecka (BWA Wrocław), Karolina Jaklewicz (Galeria Socato), Andrzej Saj (Pismo Artystyczne „Format”) i Anita Wincencjusz-Patyna (ASP Wrocław). Na posiedzeniu 7 maja Jury zdecydowało o zakwalifikowaniu na wystawę pokonkursową 16 młodych twórców, a siedmioro z nich zostało wyróżnionych. I tak, Grand Prix Konkursu (indywidualna wystawa w Galerii Socato we Wrocławiu) otrzymał Artur Wiernicki (z pracowni prof. Stanisława Korytki), Nagrodę Dziekana Paweł Baśnik (z pracowni profesorów Wojciecha Lupy i Łukasza Huculaka), Nagrodę



stanowią kronikę wydarzeń jazzowych, w tym „Jazzu nad Odrą”. Rozdział piętnasty zawiera Słownik Muzycznego Żargonu, zaś szesnasty – wyjątkowy w tym zestawieniu – wybraną dyskografię w formie reprodukowanych okładek płytowych. Równie istotnym elementem całości, obok błyskotliwego tekstu autora albumu, jest bogaty materiał ikonograficzny: zdjęcia archiwalne, plakaty, pocztówki, scenki rodzajowe itd. Dzięki temu publikacja ta jest nie tylko do czytania ale także do oglądania.

Już całkiem na koniec chciałbym przytoczyć mały fragment tekstu, w którym autor z właściwym sobie poczuciem humoru, recenzuje występ Rolanda Kirka w 1967 roku. *Po pierwszych dźwiękach nastąpiła konsternacja. Grał on na trzech saksofonach naraz! Akordami! Mało tego, grał jeszcze na flecie poprzecznym i jakimś innym, małym, w który dmuchał nosem. Mruczał przy tym i podśpiewywał. Widownię zamurowała, lecz po chwili nastąpił wybuch aplauzu. Keep Swinging!!!*

(Bogusław Klimsa, *Jazz we Wrocławiu 1945-2000*. Rysunki: Robert Szecówka; Wydawnictwo c2, Wrocław 2015.) ■

„Formatu” Ireneusz Ciskowski (ze studiów zaocznych, z pracowni Krzysztofa Wałaszka i Michała Sikorskiego); wyróżnienia honorowe przypadły w udziale Katarzynie Rutkowskiej (prof. Korytki), Kamilowi Pieczykolanowi (profesorowie Lupa i Huculak), Pawłowi Sobolewskiemu i Iwonie Ogrodzkiej (oboje z pracowni prof. Andrzeja Klimczaka-Dobrzanieckiego). Na otwarciu wystawy pokonkursowej w Browarze Mieszczańskim Jury podkreśliło zarówno swoją zgodność co do werdyktu, jak i wysoki poziom Konkursu, co niezmiernie cieszy. Gratulujemy! ■



# O gentlemanie designu

Z okazji jubileuszu 50-lecia Wydziału Form Przemysłowych w Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie, uczelnia zaplanowała serię publikacji dokumentujących historię jednostki, jak również prezentujących myśl teoretyczną stanowiącą podstawę działań projektowych, naukowych i edukacyjnych krakowskiego wzornictwa.

Nic zatem dziwnego, że jeden z jubileuszowych tytułów prezentuje myśl Andrzeja Pawłowskiego, projektanta, artysty, pisarza, profesora ASP w Krakowie. Nic też dziwnego, że jego autorem jest Janusz Krupiński, uczeń Pawłowskiego, projektant i filozof, który od lat studiuje teksty założyciela wydziału, wiele o nich pisał, a w najnowszym swoim dziele podjął się nakreślenia szerokiej refleksji opartej na dogłębnym przebadaniu spuścizny projektanta, jego książek, wykładów, przemówień, rękopisów, nagrań dźwiękowych. Dziwić może jedynie brak nazwiska autora i tytułu na okładce publikacji. W poszukiwaniu tychże szybko przekładamy kolejne kartki i dzięki temu niezwłocznie znajdujemy poszukiwane informacje, jak również spis treści, będący doskonałym odzwierciedleniem zainteresowań autora dzieła.

Książka jest mianowicie podzielona na dwie części: *Filozofia i Design*. W części pierwszej autor wprowadza czytelnika do świata refleksji filozoficznej, wyjaśnia pojęcia, takie jak *decorum*, *principium* czy relacja antropiczna, przedstawia przemyślenia z pogranicza filozofii i designu. W części dotyczącej designu rozważa problem definicji tego terminu, koncentruje się na pojęciach stosowanych przez Pawłowskiego, interesuje go relacja pomiędzy człowiekiem a przedmiotem, materia i obrazowość przedmiotu, akt twórczy, a przede wszystkim pytanie o sens.

We wstępie do swojej rozprawy Krupiński zastrzega: *Nie zatrzymuję się przy myśli, teorii AP, wchodzę w krąg, horyzont pytań, które ona niesie, narzuca lub skrywa* [ 1 ]. Ów krąg jest podkreślony graficznym zabiegiem – tytuły rozdziałów książki są poprowadzone po symbolicznym odcinku (o)kręgu – jeśli wolno mi sięgnąć po norwidowskie narzędzie językowe charakterystyczne dla autora omawianej publikacji.

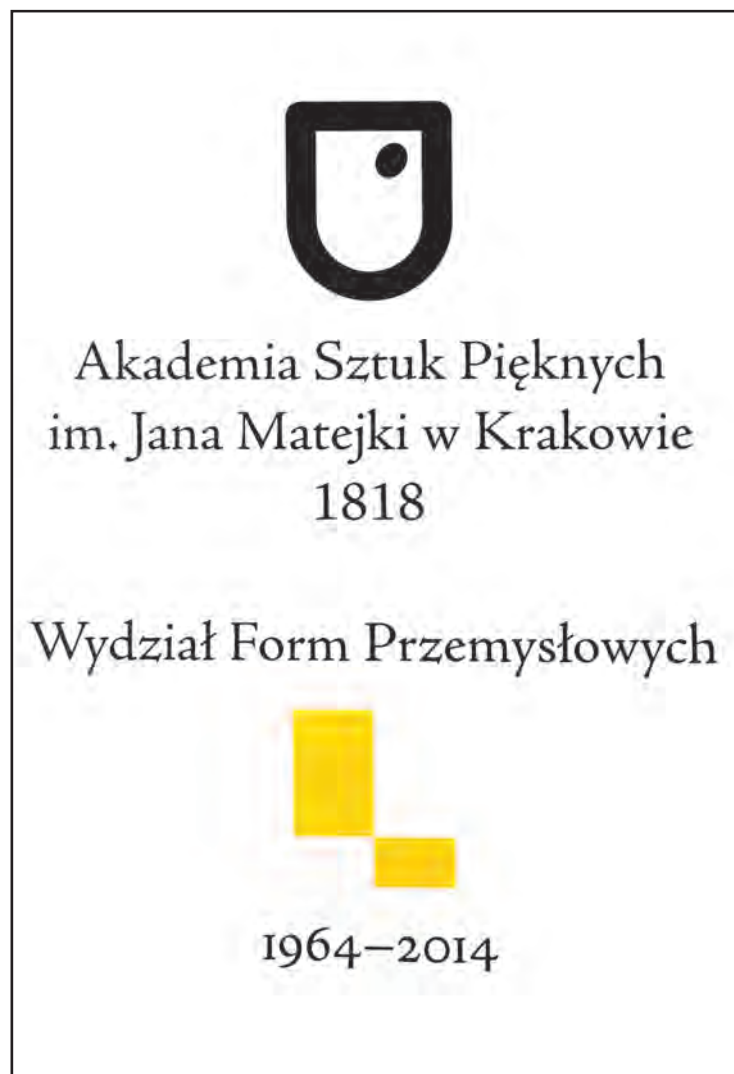
I choć zabieg ten może wydawać się zbyt oczywisty, dzieło nie podaje oczywistych odpowiedzi. Zgodnie z zapowiedzią autora, zostajemy wciągnięci w krąg pytań, od pytania stanowiącego motto książki ( *to jest zasadnicze pytanie, czy projektant jest w służbie produkcji, czy w służbie kultury* [ 2 ]), do pytań o estetyzację designu ( *czy postawa minimalistyczna dopuszcza piękno?* [ 3 ]).

Odpowiedzi warto szukać nie tylko na kartach publikacji, ale przede wszystkim w praktyce projektowania, w codziennych doświadczeniach i wyborach projektantów. Jak wspomina Krupiński, również Pawłowski nie był zawodowym filozofem, ale działania jego cechował namysł filozoficzny zrodzony z bezpośredniego doświadczenia, co być może zadecydowało o wartości i nowatorstwie jego spuścizny.

1 Krupiński J., *Filozofia kultury designu. W kręgu myśli Andrzeja Pawłowskiego*. Kraków, 2014, str. 21.

2 Pawłowski A. [w:] Krupiński J., *Filozofia*... str. 11.

3 Krupiński J., *Filozofia*..., str. 305.



Przypominanie i propagowanie dorobku Pawłowskiego jest istotne choćby ze względu na fakt, że kreślił [on] ideał projektanta, który potrafi przyjąć postawę filozoficzną, zna wagę pytania o źródła, o podstawy designu i swych projektów, a w konsekwencji nie zatrzymuje uwagi przy przedmiotach i ich życiu, ale przenosi ją na człowieka, jego życie i świat – kulturę [ 4 ].

Obszerna bibliografia dołączona do publikacji, ze szczególnym uwzględnieniem tekstów Pawłowskiego, dowodzi dociekliwości badawczej autora, a wspomniany charakterystyczny styl językowy nieodparcie wciąga czytelnika w świat rozważań i refleksji.

Kto chce się dowiedzieć, kim jest gentleman designu i dlaczego metoda kroków wstecz jest jednocześnie krokiem naprzód, powinien sięgnąć po jubileuszową publikację ASP z Krakowa. ■

Janusz Krupiński, *Filozofia kultury designu. W kręgu myśli Andrzeja Pawłowskiego*. Wydawnictwo Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Kraków, 2014.

4 *Ibidem*, str. 18.



## Odwrócone światło

To samo życie wymyśliło ów mit artysty wolnego, albowiem było to widocznie do czegoś potrzebne. Bez żadnych założeń wstępnych, tak po prostu gołym okiem to widać. Skoro bowiem wszyscy jesteśmy uwięzieni w świecie, który sami sobie stworzyliśmy, to w takim razie i samo pojęcie zarówno wolności, jak i artysty zostało wciągnięte w granice tego świata. Między innymi właśnie po to, aby je nie tylko oswoić tak, jak się oswaja jakieś dzikie zwierzę, ale i po to, aby je unieważnić i zneutralizować. Jednym słowem są to takie wygodne dla nas wszystkich wentyle bezpieczeństwa – pojęcia, które wbrew pozorom bynajmniej nie wywracają do góry nogami naszego świata, ale – wprost przeciwnie – czynią go bardziej stabilnym i bezpiecznym.

Ubočnym skutkiem takiego właśnie funkcjonowania owego mitu artysty jest to, że włożono mu na głowę czapkę błazna. Wprawdzie wolno mu więcej niż innym, ale jednak w granicach logiki życia.

Czym zatem jest taka wolność artysty? I nie chodzi o to, że jest ona inna od wolności kogokolwiek, ale raczej o to, że właśnie w tym potocznym zestawieniu gnieździ się szczególna forma życiowa, którą chciałbym teraz i tutaj zdemaskować. Najwyższy już czas, by właśnie gołym okiem i czystą świadomością wejść w erę podejrzeń wobec wszelkich form, które nam życie usłużnie podsuwa. Chodzi o to, by nie produkować kolejne mity i ideologie, ale – na odwrót – demistyfikować i obnażać wszelkie słowa i zdania zbyt ogólne i wzniosłe, bo te właśnie wydają się być szczególnie podejrzane. Wszystko to można jeszcze dobitniej powiedzieć: artysta musi w sposób szczególnie badać każdy nalot rdzy i korozji na konstrukcji całego naszego życia. Tymczasem okazało się, że samo życie jest rdzą i korozją porządku znacznie bardziej go przewyższającego, tj. samego istnienia. Dlatego i ten artysta wessany został w logikę i materię życia, pozbywając się swojej naturalnej misji i swego powołania, wkładając na głowę czapkę trefnisa. Miał odkrywać tajemnicę bytu, począł ją zakrywać, miał uczyć, zaczął bawić, wreszcie zaczął ozdabiać, a nie odkrywać świat. I już na koniec: myśleć zaczął formą, a nie przekazem nowej myśli. Jednym słowem myśleć przestał, albowiem jest już myślany przez samo życie. Na wszelki wypadek jednak położono przy nim słówko wolność po to, by legitymizować artystyczne działanie. Tak oto życie uzasadnia samo siebie, produkując nieustannie różne formy – nawet te, które, wydawać by się mogło, demaskują je same.

W sztuce wolnej nawet od wolności nie ma więc języka, jest wypowiedź. Nie ma też żadnego *la lanque*, bo pozostało tylko *la parole*, i nie ma też *signifie*, lecz tylko i wyłącznie krzyzące *signifiant*. A może też niczego już nie ma poza tym, co tylko i wyłącznie jest. I jak tu nie złapać się za głowę, by rzeczywiście nie zagubić tej podstawowej intuicji wolności? Taka jest cena wyzwolenia, którą płacić winien każdy artysta właśnie w imię wolności.

Czym zatem jest ta wolność artysty? I znowu wracam do samego początku, jak po spirali. Ale mam tu już na myśli tę wolność od samej wolności! Bo to w końcu tak trzeba sformułować, dokładnie tak, nie bacząc na żadne paradoksy i paralogizmy, albowiem demontujemy tu wszelką logikę życia. Czyli już poza jakąkolwiek formą, zwłaszcza

życiową! Jesteśmy zatem w Za. Otóż ni mniej ni więcej, tylko wychodzi na to, że taka właśnie wolność, zaiste wolna, staje się po prostu odsłonięciem i pokazaniem całej tej tymczasowości i całej tej pozorności wszelkich form życia. Tak naprawdę jest więc ona swoistym wzięciem tych form w cudzysłów i ukazaniem całego nowego pola istnienia poza nimi. Jest także nieustającą i pełną determinacji próbą postawienia pytania o wszystkie te formy, nie wyłączając w szczególności tych artystycznych. To jest również sposób i rodzaj ich weryfikacji, sprawdzenia i upuszczenia tej kropli na papierek lakmusowy – czy jeszcze jesteśmy? Oto moja metoda – fenomenologia w postaci czystej! Tylko gołym okiem do ogarnięcia. Takim tylko okiem widoczna.

Nie chciałbym za bardzo teoretyzować, bo nie jest to sprawa jakiegokolwiek teorii. Wprost przeciwnie – mówimy tu o szczególnym doświadczeniu, które zaprasza do uczestniczenia, a nie tylko zadowala się obserwowaniem. Jednym słowem pytam się, jak takie właśnie poczucie wolności manifestuje się w praktyce artystycznej? A pytanie szczegółowe w tym momencie brzmi: czy poprzez dzieła sztuki, czy też raczej poprzez działania artystyczne?

A zatem, czy tworząc przedmioty artystyczne rzeczywiście mimowolnie ulegamy jakiemuś zniewoleniu? Moja odpowiedź musi być twierdząca, albowiem tracimy tę wolność nie tylko wtedy, gdy powielamy znane skądinąd formy, ale także wtedy, kiedy w ogóle jakąkolwiek formą się posługujemy. Bo ta nieuchronnie zmierza ku stworzeniu jakiegoś przedmiotu. A ten wpisuje się w logikę i materię życia.

Taki sposób tworzenia niewątpliwie przekłada się również na jakość i znaczenie samego dzieła. Jeśli bowiem tworząc formę jestem jej świadom i jednocześnie kształtując ją odsłaniam i ujawniam cudzysłów innych form, to choć przez chwilę pozwalam rozjarzyć się tej jednej choćby iskrze prawdziwej metafizyki, która nakierowuje mnie ku samemu istnieniu. Oto bowiem właśnie jako „wolny” poruszam się pomiędzy formami i ujawniam to światło, które pomiędzy nimi świeci. Tropię je także w każdym najmniejszym pęknięciu formy, w każdej jej szczelinie i przerwie. W omyłkach dostrzegam wyższą konieczność, w przypadku prawo, które przerasta mój umysł. Nic innego zatem mi nie pozostaje, jak w imię tej wolności podporządkować mu się. Bo to prawo prze także przeze mnie samego – mnie tworzącego. Myślę, że i samo pojęcie wolności powoli staje się tu zbędne, albowiem zostaje po prostu urzeczywistnione. I słowo to pachnie już tylko życiem, ponieważ jestem już na drugim brzegu tej rzeki.

Całkowicie zatem inna perspektywa odsłania się wówczas, kiedy w swej artystycznej twórczości przede wszystkim kreuję działania i procesy, i nie dążę do arbitralnego ich zakończenia w postaci jakiegoś efektu, czyli po prostu przedmiotu. Tutaj niejako *ex definitione* wychodzę poza formy i przynajmniej na samym początku otwieram drogę ku istnieniu. Czy ta szansa tak właśnie dana może być naprawdę wykorzystana? I czy na pewno zdaje sobie sprawę z odpowiedzialności, która teraz na mnie spada? Nie ma już bowiem niczego, za czym mógłbym się skryć – czyli dzieła sztuki i przedmiotu artystycznego. Dalej idę sam,

bez asekuracji i bez podpierania się czymkolwiek. Odkrywam na nowo siebie samego, ponieważ odklejam się od roli artysty. Stąd ta odpowiedzialność i stąd to ryzyko, które się tu rodzą. Dotykam bowiem nagiego istnienia, sprzed jakiegokolwiek formy i przed jakąkolwiek techniką. Moje działanie musi zatem być organiczne i autentyczne. Co to jest? – To jest szczególnie performance, który sięga samych korzeni istnienia, odsłania tę fundamentalną metafizykę bytu.

Tu też widzę tę wyjątkową rolę teatru, który jednak został tak bardzo zmasakrowany życiem, że stoczył się do jakiejś farsy, wodewilu, opowiadacza historii – oczywiście tych życiowych. Tymczasem został on przecież u samego zarania powołany do odsłaniania tajemnicy istnienia i dlatego oddychał misteriami. Bo był – ze swej istoty – spotkaniem ludzi, a nie form i ról. Był jednym słowem działaniem prawdziwych indywidualności w spotkaniu twarzą w twarz. Udawanie i opowiadane historie były dopiero na drugim miejscu, będąc tylko pretekstem do owego spotkania. Jakie to przykre, jakie to naprawdę przykre, że tę szansę teatr zaprzepacił, uciekając po prostu w spektakle. A czynił to ku uciesze i zadowoleniu rzesz widzów. Dlaczego jednak nikt nie zauważył, że ta uciecha i to zadowolenie zawsze były oparte właśnie o formy życia – zawsze też tak właśnie rozpoznawalne, w ten właśnie sposób atrakcyjne, i zawsze też życie to potwierdzające. Oto jak ginął teatr! To, co było żywe, uśmiercano – bo zaiste teatr był dla życia niebezpieczny. A zatem teatr dziś, chcąc być autentycznym i organicznym, musi demistyfikować formy życiowe. Jednym słowem musi być okrutny i nie ma innego wyjścia. Taki teatr działa jak chirurg, który przeciwnie, by pacjent ozdrowiał.

Mówiąc o wolności artysty łączymy ją często z kwestią tzw. natchnienia. Ono to bowiem niejako miało tę wolność legitymizować, czyli życiowo uzasadniać i tłumaczyć. Inaczej jednak, zaprawdę inaczej spojrzeć należałoby i na tę kwestię. A mianowicie raczej realistycznie...

Otóż natchnienie to nie jest bynajmniej jakiś nadprzyrodzony dar uderzający z góry w głowę artysty, niczym ten przysłowiowy grom z jasnego nieba, lecz raczej odkrycie owej przestrzeni poza formami życia. I właśnie w tym „poza” spełnia się i realizuje prawdziwa wolność artysty. Przy czym nigdy też dość czasu i miejsca na to, by z całą mocą podkreślać, że zarówno tę wolność, jak i to natchnienie raczej odkrywamy niemalże pod własnymi stopami, a nie tworzymy, czy też otrzymujemy w jakimś właśnie nadprzyrodzonym darze. Ta droga do owej wolności wiedzie raczej poprzez usuwanie barier niż przez budowanie szczególnych technik i kreowanie sposobów. Przebijamy skały, by woda mogła swobodnie spływać w dół, a nie budujemy zapory i tamy, by ujarzmić jej nurt. A w praktyce artystycznej jest to zawsze dyskusja i spór z formami życia, a także ta szczególna umiejętność brania ich w cudzysłów.

Cóż zatem pozostaje? – Nie piękno sformułowań i artystyczny wyraz, lecz prawda. Oznacza to, że trzeba nieustannie przedzierać się przez formy życia, które szczególnie dziś – jak to wszelkie formy – uwodzą, czarują i mamia. ■



## p. 4 Leszek Koczanowicz

*Sztuka i dylematy wolności*

### Art and dilemmas of freedom

Freedom was probably the most bearing slogan of almost all social movements in modern history. It was the basis in both founding events at the root of modernity: the French Revolution and the American Revolution. The word "freedom" is a key term for a new political and social space. What freedom is, in fact, is still an open question.

Art, of course, engaged in the freedom of artists. It tried to escape from philistine-like bourgeoisie and its hypocrisy. Art became

art involved, fighting for the emancipation of various social groups. It even allied with Marx's vision of the world. The image of a happy future seemed to harmonize perfectly with the concept of liberated art: art without any formal restrictions. Artists were supposed to be liberated from the shackles of social and ethical standards of bourgeois society.

Individual freedom was the highest value but social reformers often implemented freedom for the price of exclusion of huge social groups. In many cases it was not noticeable because it was connected with groups that were defined as not-deserving full citizenship. Revolutions changed that attitude. It was clear that in order to enjoy full freedom, we must had full rights that protect the individual against undue state interference. The image of happy

future was built by modern thinkers. In their visions, the world seemed to harmonize perfectly with the concept of liberated art. They spoke of total freedom. Unfortunately, totalitarian ideas did not contribute to the welfare of people. Now, we all know already the trap of such thinking. We know that utopia realized in totalitarian regimes demanded ideological and artistic obedience. People and artists were liberated, but paradoxically, they did not enjoy freedom.

Regardless of different incarnations of freedom, modern artists are the emblem of modern freedom. They sublimate freedom as cutting off from public affairs. They concentrate on their own unique character, feelings and emotions. They believe in the idea that 'there is more freedom the less external regulations infringe in our private lives'.

## p. 6 Janusz Krupiński

*Imperatyw wolności – twórczość*

### Creativity – the imperative of freedom

Freedom artist? It materializes in the very creative act. It is not the prerequisite for creativity, as it is in such formulas as 'freedom from' and/or 'freedom to' which are connected with social, political or religious freedom and to the climate of openness. If the question is formed this way, it is a wrong question because it combines secondary issues such as 'art world' (A. Danto), 'institution of art' (G. Dickie), etc. Why? Indeed, the freedom of soul is the internal freedom and it is first and foremost the freedom a person, the artist as a person. If an artist is free, he or she is free as a person. The problem of freedom is the problem of a person. not ask c o prefer to wear

#### Can we ask questions about freedom?

The question of the freedom is asked by the artists themselves – in their works. Artists 'experience' the question because it is directly connected with them. It is the question of their humanity and about the absurd of existence. Deep in their souls, people ask about freedom because the proper place for freedom is in their souls. Is the category of freedom an empty category? Don't people have to obey the laws of nature? Aren't they subjected to blind fate? Isn't freedom just an illusion which emerged in the course of human evolution? Doesn't it interfere with persistence of the species? Isn't the reality neither sensible nor senseless? Isn't the world neither good nor bad? Is freedom possible?

#### Functionality of illusion and freedom

The illusion of freedom allows to endure slavery. Because of that illusion, slavery is only crypto-slavery. We can see how

many artists consider social roles as virtues. They do it with pride. do so with a sense of his chastity, with pride. Probably a matter of freedom remains undecidable. A person is free when he/she considers it as undecidable. 'I live as if freedom was impossible', or 'I live as if freedom was the prevailing law' – these are the dilemmas we have to consider before we decide 'which way to go' in order to be free.

#### The idea of the truth

There is what is. It is as it is. It is as it is regardless of what we think. Whoever asks question is seeking answers. Freedom is based on the possibility of making choices. We have to know what we choose from and we have to consider different alternatives. Even when the goal is beyond our reach, we have to proceed towards the goal. Our ultimate goal is the truth. We have to ask what is evil and what is good regardless of the fact that we are limited to our own vision of the reality.

#### The point of view

The point of view is not arbitrary or self-willed. All point of view are connected with values. The values are imbedded in points of view. Creative attitude is based on our ability to see the values and to examine them with the naked eye. We have to maintain the distance between ourselves and our points of view.

#### Freedom as innermost freedom

Freedom is basically our innermost freedom. For as long as we remain conscious, we should feel free. The most important imperative is our understanding of the reality which is connected with our attitude towards the truth. We should be able to distance ourselves from idols and illusion because they bring destruction and death.

#### No-one but myself

Freedom is the movement beyond what is now and here. Our souls want to reach what is beyond ourselves. Whoever considers the circumstances as final loses his/her freedom. We have to be ready for struggle. Nobody can do it but ourselves.

#### Thinking as innermost discourse

Not all conversations are discussions. The truth is the goal of discussion although mi might never see it. We must hear the voices of other people. We want to know what other people think. We must be aware of the fact that we do not understand our interlocutors unless we find out what they really think. When discussing things, we are looking for the truth. Nevertheless, the most important discussion is the discussion with ourselves. We must think independently in order to be free. When looping for the truth, we must consider alternatives. We have to learn how to use afterthoughts. Our creativity is based on that ability.

#### Kitsch as overwhelming piece of art

There are many pieces of art which impose themselves on us. They reveal the dichotomy of form and substance. The artists who produce themselves negate things for the sake of negation. They use the idea of anarchy for the sake of anarchy. They end up at destruction of things. The artists who produce art-pieces only in order to enjoy success give up art.

#### The idea of truth: freedom and creativity

Whoever disregards the idea of truth chooses the law of overwhelming force and not freedom. Freedom is based on self-reflection. While producing art and not kitsch, artists struggle with themselves in order to express their innermost truth and they consider differences. They expand their freedom when they open themselves to different ideas. They do not copy things and they do not copy themselves.

## p. 9 Grzegorz Sztabiński

p. 14 *Imperatyw tworzenia a wolność artystyczna*

### The imperative of creating in the context of artistic freedom

The term 'imperative means a warrant and it is connected with the sphere of ethical obligations. However, philosophers sought to formulate its objectives to

free it from its prescriptive character. Also, they wanted to make human behavior both morally legitimate and based on free choice. Sometimes the imperative is also associated with impulse, the necessity conditioned by subconscious realms of our psyche. The impulse may have moral character. It involves doing good without thinking. Creative activities reveal similar character, which is not determined by practical or concrete objectives and justifications. Some internal or subconscious imperative may contribute to the fact that we produce pieces of art, even if it does not bring any tangible benefits and often brings trouble or loss. Are we really free if we succumb to slavery? There are several types of suggestions relating to the internal necessity. Plato's idea of 'divine madness' was one of those imperatives. Surrealists wanted to make themselves free from the limitations of European art and ethical-educational principles which were associated with European values. They wanted to reveal artistic forms which they considered as hidden in our subconscious minds. They believed that culture was an obstacle in the process of artistic expression. Artists followed an illusion of free expression while in fact they were driven by external factors. The conviction of the existence of the original stimulus which influenced the existence of great art was a persistent theme in the history of European culture. From Plato's 'divine madness' through artistic dreams or special visions while awake to the assertion that some hidden force guides hands and minds of artists, artists accepted the determinant which worked as a sort of 'underground current of art' or 'artistic impulse'. Only in connection with the Jungian concept of visionary art we can say that creative

## Bożena Kowalska

*Imperatyw tworzenia*

### The imperative of creating

The 32nd plain-air of artists who use geometry as their artistic language was entitled: 'The imperative of creating'. There were 36 participants to the international meeting. They pledged to answer the following question: 'What is your imperative to create?' They gave many different answers. The vast majority of their answers

activity influenced by impulse is a spontaneous stimulus which determines artistic activity. It is beyond control. In other cases, to a lesser or greater extent, creative activity involves conscious factors. The problem is connected with freedom and coercion. The imperative is a form of order which the mind alone forms for its own sake. This definition of imperative is primarily connected with ethics. We may ask then the following question: Can we consider artistic imperatives from the same point of view? Kant considered art in the context of perception rather than creativity. Modern creative imperative is considered in the context of artistic rebellion against institutions, oppressive governments, political movements and some social groups. Artists who rebel – rebel against certain social issues, thus their actions are determined by pre-existing conditions. They do not want to be involved in political movements, therefore they act as social critics. They use subversive strategies and they often cause scandals. Some modern strategies for art resemble the Kantian categorical imperative. Their followers believe that artists should speak for themselves and they should not work under the influence of strangers. Artists enjoy freedom and they know how to use it. Unlike the believers in the formalist Kantian ethics based on the subordination to universal law, artists want to find their own way of living. They do not agree to neither 'anarcho-critical kitsch' nor 'laziness that pretends to be a subversive force'.

support the theory widely accepted by psychologists which is connected with the concept of intrinsic motivation. Many young contemporary artists do not accept that kind of motivation because they consider their art as a way to gain popularity and fame and above all – a financial career. The artists who are interested in geometric art do not belong to that group. Geometric art is not popular and it is not connected with the particular social interest and appreciation. They believe that commercialization of art is not a positive phenomenon and it greatly contributes to reducing art to kitsch. Almost all of them need to create art and that need is very obvious for them. Artistic creativity is as natural for them as their dreams.

## Paweł Lisek

*Pierwszy Konkurs Najlepszych Dyplomów Sztuki Mediów*

### The first competition for the best diplomas in media art.

The 16th edition of the WRO Media Art Biennale 2015, the Exposure Test Competition, included best diplomas for MEDIA ART. The idea of the show originated from several sessions of the National Conference on Directions and Specializations Media. The initiator of these meetings was Wiktor Jędrzejec, the director of the Department of Education at the Arts and Cultural Education at the Ministry of Culture and National Heritage, which funded the entire project. The competition was divided into two phases. Pre-selection of works by eight independent committees composed of two representatives of the WRO Art Center, two persons from the local artistic community and one representative from the academic center who nominated artists for the contest.



*Mediatyzacja sztuki***Mediatization of Art**

Once music lovers used to go to concerts and they rest listened to music on the radio and from phonograph records. The golden years of radio coincided with the nineteen thirties of the twentieth century. Later there were jukeboxes, American movies of the fifties, still later long playing records, portable radios, which popularized music on the streets, squares and beaches, tape recorders which were used to record music from the radio, audio postcards bearing dedications, cassettes, videos, compact discs, walkmans and mp3s. These various media changed our way of listening to music. The devices were could be considered as 'mediatizers' of music and an integral part of the music world. The concept of mediatization includes technical, social and discursive aspects of the perception of music.

Music exists today in many electronic forms which have no original versions. The concept of 'original' evolved in history. Musical notes are not original documents. The first performance of musical piece is considered now as the original. Implementation took intrinsic significance, at least in popular music. Big rock hits can be popularized by musicians who are about to start

their careers. Very often their performance is nothing else but bad imitation of the original.

Social mediatization is connected with the relationships between composers, performers and audience. Also, it is connected with the boundaries between them and undermined a position of authors of composers. Free jazz, improvisation, complete freedom of performers, the random choice influence the process of music-writing. The most important factor, however, is the role of disc jockeys. DJs started their careers in the golden era of disco, disco glamour of the seventies and they quickly displaced small chamber ensembles playing dance music. DJs were supposed to make dance music look attractive. They presented the audience with their collection of CDs and played music in their preferred order, adapting to the mood of the room. Their role was essentially limited to playing discs. It was not so much to create, but rather to consume music. The position and importance of DJs is still growing. Their names and nicknames often became trademarks.

The third mediatization is of discourse character and is connected with multimediality of music. Seemingly non-musical elements in musical compositions such as the names of bands which include philosophy of life, the appearance of team members and their sympathizers, organizational forms, record companies, with whom bands cooperate, public rituals, common dances, cheers etc. All of this forms a deliberately stylized message which is filled with contradictions. That context is formed by listeners who represent different sub-cultural

groups. The context contributes to formation of different music styles, such as punk, techno, hip hop.

The world of visual arts defends the original. While music lovers believe in the sense of hearing, in that a sophisticated hearing ability allows to distinguish the original from a variety of media mediations, it is the visual art experts who know that this distinction is purely conceptual, and not of phenomenal character. Two objects may look similar but only one of them will be a work of art, and vice versa – two things may look differently and both are works of art.

Conceptual art only did not reject, but deepened our understanding of art. Conceptual artists revealed the fact that the work of art is an intentional idea, which can materialize in different ways. This definition is better adapted to the today's media structure, it is capable of being transferred through various media, and thus to reach more viewers/listeners.

The creators of today's art are in fact artists as well as curators. Artists form ideas (they are still the most important elements of art), while the visual shape of the exhibition is more often a product of a superintendent, who advises the artist to visualize his/her ideas. It was he who acquires a sponsor and financial resources that determine what artists might afford. Curators often turns exhibition into event and that event will be echoed in the art world and perhaps beyond its boundaries. Aesthetics event (event aesthetics) replaces today aesthetics work.

*Biennale WRO w Formacie***WRO Biennale in the 'Format' magazine**

The 16th Media Art Biennale entitled 'WRO 2015' was organized in May 2015. This event provides a forum for media art and is one of the most important artistic events

of this kind not only in Poland but also in Central Europe. It presents art based on electronic or digital techniques and refers to the changes currently taking place in global communication. Artists participating in this year's Biennial, just as it was the case with previous WRO's, combine a reflection on the key issues of contemporary art with technological development and the most important socio-cultural issues (including political, economic, ethical, aesthetic). The latest edition of the WRO brought questions about

the relationship between art and science and the engaged, activist dimension of artistic activities based on new technologies. Since its inception in 1989, the exposures are placed in interesting architectural buildings across the city of Wrocław. This time, the main exhibition space was located in the new building of the University Library. In the current issue of the Format Magazine, different authors discuss the exhibition and comment on the issues addressed within the framework of the WRO 2015 conference.

*Sen królowej – „Kochanka” Agaty Kus***Queen's dream: 'Lover' by Agata Kus**

Excitement mingled with curiosity, some unspoken tension lurking beneath the surface are connected with an installation by Agata Kuś. The artist fascinates the on-lookers by planting a seed of anxiety, which germinates and reminds them about themselves when they see images. The artist revealed the secrets of the wife of one of the Nazi leaders. Kuś showed a photographic reconstruction of the surviving photographs of

Ruth Kaelber, the lover of Amon Goeth, a sadistic commandant at the Plaszów Concentration Camp. Her reconstruction looks like the originals from the 1940's. The artist carefully selected a set of photographs and props, reconstructs a carefree approach. The photographs portrayed Kaelber as an aspiring actress in the context of her illusions. Multi-layer installation brings worries and wondering. Visual effects are connected with photographs set in motion. Of course, the most important effect is based on historical context of the installation. In the very center of the Holocaust, Ruth Kaelber was the queen and she formed her carefree, fairy-tale world. 'We were happy when we spent time together. My Goeth was the king, and I was the queen. Who would not benefited from this?'

*Sztuka i nauka***Art and Science**

'What art can give science?' This was the title of one of the two conferences at the 16th edition of Media Art Biennale WRO. Ryszard W. Kluszczynski, a media expert, was the curator of the meeting. The participants included both researchers and practitioners. The title was the starting point for many interesting lectures and discussions, although due to the multifaceted issues, themes gained only inspiring introduction for further consideration. Through the prism of the focal question and theme of the whole Biennale, participants were able to have an in-depth look at selected works presented in this year's exhibition rooms. They discussed the relationship between art and science and different problems associated with our understanding of art's role in shaping the modern world overview.

There are many social expectations which are crucial especially when we have some doubts as to the influence of artists who deal with science. When an artist takes on the role of scientist, he/she inspires some people, but others might be annoyed. Here, the voice of the public is essential and issue. Any controversy, ethical concerns (not uncommon at even bio-art exhibitions) are somehow part of this kind of art and determine its aspects.

Two winning entries were presented by Natalia Balska (first award in the category of the Best Media Art Diploma) and by Jarosław Czarniecki. They greatly contributed to our understanding of the connections between science and art.

*Testowanie komunikacji***Testing trans communication systems**

Art is a state of meeting (Nicolas Bourriaud)  
This year's edition of the Wro International Biennial of Art used a variety of exhibition spaces art galleries, museum, shopping center as well as the library and the train station. An apartment in downtown Wrocław was probably the most interesting location. At Górnicka 4/11, they showed a project entitled SUW (self-supporting universal exhibitions) which was produced by the group twelve artists who showed ten

pieces of art connected with the Gadu-Gadu instant messenger. As in previous editions of the SUW, the organizers were interested in starting a dialogue based on compromise, as well as in different ways of interpretation and appreciation. It seems, however, that the intention of the event could only be connected with location – i.e. the apartment, which can be considered as the key to the interpretation of the project. While the vision of the artists is a little essentialist, the leading theme of Gadu-Gadu indicates an attempt by the artists to distance themselves from categorical divisions of what is modern and what is anachronistic. In accordance with the principle of minimum-risk-art, they concentrated on empathic participation. However, doesn't the meeting without 'agonism' seems too utopian?

*Poza kręgiem autoafektacji***Outside the circle self-affectation**

'Wro' art biennale surprised once again. Both the exhibition space and the exhibits themselves deserve special attention by the audience and critics. Interaction art promoted in the framework of the WRO have always been a strong point of the Biennale. In addition to different institutions, which used to take part in the Wro, audience could visit the National Museum in Wrocław the University Library.

University Library building is without a doubt one of the most interesting architectural projects of recent years in Wrocław. In its fantastically cropped and still undeveloped halls and lobbies, visitors saw a lot of interesting art-projects. Starting from the library entrance they were confronted with an intriguing sound installation by Gerard Lebek. He concentrated on the materiality of the sound itself, considered on a similar plane as the image, movement or matter. Sound and image were subjected to conceptualize a common level of translation. The installation entitled 'Radi-

ography' by Cécile Beau and Nicolas Montgermont included generated image based on the ubiquitous electromagnetic waves. Szymon Kaliski and Marek Straszak showed an intriguing sound-kinetic installation entitled 'Sonic Explorer' where sound was correlated with the degree of decomposition of the Platonic solids.

Similar issues were also explored by Maciej Markowski (Quartet for tomatoes), Katrin Caspar and Eeva-Liisa Puhakka (Whispers). In turn, the molar level, we are dealing with autonomous, but also open polyphonic structure that invites us to play. Work though "light" and easy to take, do not lose any weight on his problematic, which only increases its attractiveness art. Szymon Wojtyła's installation was entitled 'AC'. Marek Dek's object was entitled 'Nothing'. Michał Brzeziński concentrated on the subtle language of plants. Natalia Baska explored digital and binary systems. Jarosław Czarniecki was interested in formal and theoretical issues of symbiosis.

All projects exhibited at the WRO Biennial were connected with active commentary on the reality, intuition and signals from the future, which although not yet been fully codified in academic discourses, can already be considered as artistic forms of expression.

*Rozdrapać konflikt – czyli o Miesiącu Fotografii 2015***To scratch a conflict: on the Month of Photography in 2015**

The Month of Photography in Krakow is a major cultural event for years attracting not only people from artistic community, but also people who rarely visit museums and galleries of contemporary art. May is the month when Kraków celebrates the art of photography. In addition to the main program and traditional sections ('Show off' and 'Experimental' sections), they organized the Photo Fringe with a rich program of exhibitions, workshops and several accompanying events. This year, Wojciech Nowicki prepared the program. He is a member of the board of the Foundation for the Visual Arts. He concentrated on meditation on the possibilities and limitations of the photographic medium.



**Between movement and stasis: 'balance from within'**

This art-work undoubtedly is amazing. It is spectacular. Some even say that it is beauty. But all these observations are the result of one thing – surprise. Imagine that someone would not be surprised to see a bed standing on one leg, actually swaying slightly, constantly grabbing plummet. What such a person will say, seeing a piece of furniture from the 1840's at the 21<sup>st</sup> century exhibition? Probably something like: 'Oh, this is something new'. In both cases, the surprise factor is present. Curiosity follows surprise. We see no links which restraint sofa,

so we may ask yet another question: 'Is it fixed to the floor?'. Sofa's shaky appearances does not confirm that supposition. We hear quiet hum and we look around. We see the box which indicates the existence of the balance device. We can not see it, it's hidden inside the piece of furniture. The mystery is solved but we are still puzzled by alluring nature of the installation. We face uncommon situation. Something goes on, but it really should not go on that way. On the other hand, it is a story about finding a balance, constantly reverting to the vertical. Finally, we ask ourselves: 'Why sofa needs balance?'. Jacob Tonsky concentrates on balance and movement. He wants us to concentrate on that subject, too. He wants us to meditate on 'Balance from Within'. At the same exhibition organized in the university building in Wrocław, Marta Węglińska shows 'Repetitive Situations'. She even more strengthens our curiosity.

**Photofestival 2015**

The International Festival of Photography is organized in Łódź as the annual feast of visual culture. Exhibition spaces were filled with photography by both domestic and foreign artists, both renown and those who are just at the beginning of their artistic career. As usual, there were special exhibitions and presentations of the Grand Prix finalists organized at the Art Incubator and other places.

This year's ten final awards were given to artists who concentrated on memories, the return to sources, cyclical nature in the environment and generation changes. Their presentations were filled with melancholy.

Ksenia Yurkova showed 'Letters do Two and No-one Else' based on old pictures from her deceased mother's archive. Jiehao Su showed his subjective visions of fatherland. Delphine Schacher registered social and economic changes in Romania.

Mateusz Sarelló showed a sad story of separation and Tito Marez illustrated a thrilling story entitled 'The House of Seven Women'. Cyril Costilhes used images from Diego Suarez Bay as the background for the story of his father's bike accident. Patrick Willocq received an award for his project entitled 'I am WALE, respect me'. The Discovery Show included four projects connected with local communities. 'The Prince of Cement' included a series of portraits of children who gathered cement waste. Macilau's 'Growing on Darkness' showed homeless children in Maputo. 'Out-town' included scenes from Kenya, Burundi and Mozambique. The series entitled 'Moments of Transition' documented life of young people in Mozambique who try to combine traditional fashion with Western-style clothing. 'Wild Life', 'Stags, Hens and Bunnies; a Blackpool Stories' by Wallace included unusual, vibrant images from London. 'Filmschool Imaginarium' included photographs by students and graduates from Film School in Łódź. Their main exhibition was entitled 'Flow'. Interesting show was organized at the Łódź Cultural Center. Agata Grzybowska showed photographs from Kiev's Majdan. Tomasz Lazar showed a series of portraits of old people entitled 'Children of Siberia'.

**Is the author traveling with us? The 16th edition of the WRO Art Biennale**

WRO 2015 included a lot of art projects and exhibitions. A comprehensive presentation revealed a panorama of the newest trends in modern art connected with modern science. There were also more classical art-projects. The biennial is itself a big project and it is difficult to see everything it offers. It includes, among many other things, a competition for the best diploma art-work from media workshops and a presentation of works by students from the Baika Studio. The shows reveal the directions and development of young graduate artists from different art academies. The shows are very impressive-looking, and a giant exhibition in the new

building of the University Library is particularly impressive. It concentrates on biotechnology combined with contemporary art. Also, there is an important exhibition organized at a private apartment on Górnickiego Street.

The 8 art exhibitions show diverse and ambiguous picture of the world of art. Different artistic attitudes are clearly announced at shows. Part of their work is an almost classical and it refers to experiments in the sphere of different media. Other projects, such as, for example, '5 Robots Named Paul', focused on the opportunities posed by robotics. A large part of the work metaphorically refers to the communication and relationships. Other artists, with greater or lesser success, explore interactivity and direct contact with on-lookers. They use downloaded applications on mobile devices and they try to start direct contact through touch and voice. Most interesting, however, from the perspective of new phenomena are the projects that dissipate authorship.

**Art invocation**

"Cannibalism? About larceny in 'Zachęta' art gallery  
We live in a world of references, remakes, plays, repetitions, quotes, covers and remixes. We live in the 'remix culture'. The term 'remix' was first used by Lawrence Lessig in the context of the strategy to combine existing cultural trends into a new trend which would be dominant in the culture of the turn of the twentieth century. Traditional categories of innovation and originality are slowly becoming the categories of the past era. They are revised, revealing new meanings. In his essay accompanying the exhibition entitled 'Cannibalism? About theft in Art' ('Zachęta' Gallery), Jarosław Lubiak wrote about John Verwoert's ideas on invocation. He

wrote about 'art which evokes specters' and those specters haunt us. 'Unresolved stories' shape our reality. We are not able to escape from pastiches, remakes and increasingly which capture our imagination. Therein lies their irresistible charm. Art is a kind of 'cannibalistic art', implementing the 'food chain' of continuous repetitions, and quotes. This artistic environment is shown at the Zachęta exhibition prepared by Maria Brewińska.

'Cannibalism' is a thought-provoking exhibition. It is not just the vague nature of artistic larceny processes. The essential feature of 'the art of cannibal-artists' is ambiguity concerning ownership and originality. Many activities in this area of art ended up in courtrooms. The exhibition, though exciting, leaves some visitors unsatisfied. While the international part of the project seems to be well prepared, there are severe gaps in the Polish section. There are many art-pieces by Polish artists, but they are connected with only one trend: larceny of neo-avant-garde art.

**The lesson on form by Tomasz Broda (Polonized version of world art masterpieces).**

Tomasz Broda is an assistant professor at the Department of Graphic Design, Wrocław Academy of Fine Arts. He teaches students how to beat a path from a careful analysis to proper synthesis. He teaches conscious perception and mental shortcuts. He encourages his students

to strive towards the most relevant visual effects. Also, he teaches a humoristic approach. He leads his students along the paths traveled by himself, therefore he is considered by his student as trusted and persuasive guide.

The latest evidence of his using the best educational tactics is an exhibition of art-pieces by Broda which was organized at the Wrocław Contemporary Museum. It was facetiously titled 'From Rubens to Picasso or produce yourself a masterpiece'. Broda invites us to awaken artists in ourselves. At the show, we can see a dozen three-dimensional caricatures which resemble pictures by renown masters.

**Alternative economics embodied stories**

One of the six video programs which were shown at the WRO Media Art Biennale included seven films and was entitled 'Flesh and Economics'. The films were entitled 'That Has Been Me the Whole Time' by Arash T. Riahi, 'Young and Disgusting' by Agata Kuś and Marcin Świętlicki, 'The Visible and the Invisible' by Oliver Ressler, 'B1' by Seoungcho Cho, 'As to Posterity' by Marina Giotti, 'The Junicho Video-renku Book' by Eve Luckering and 'Bioplastic Fantastic – Between Products and Organisms' by Johann Schmeer. The very title juxtaposition of the concepts was only apparently obvious – it is an intriguing title and it makes us think about the possible keys to the subject. Of course, there are different leads discussed on different occasions. Biopolitics and its connection with such issues as the mechanisms of control and exploitation are one of the subjects. Also, there are the problems of immigration from poor southern countries to the rich North. Piotr Choroński selected images selected from various perspectives. Some of the perspectives are rather obscure. They evoke intriguing questions about the relationship between embodiment, the discourses of control and economy of representation.

**Reflections and after-views. WRO 2015**

I was browsing through impressive catalogs edited in addition to the 14th Biennial of Media Art (Alternative Now, 2011) and the 15th Biennial (Pioneering Values, 2013) and the third volume of 'the View: WRO Media Art Reader' dedicated to Istvan Kantor. I was able to revive my memories of exhibitions, performances, screenings and concerts. I asked myself several questions connected with this year's Biennial entitled 'Exposure Test'. I combine my memories with after-views of the artworks presented this year. I ask myself which of the works presented this year have a chance to be considered as the outstanding achievements of new media art. Over the years, I built for myself a canon of artworks by the participants in the historic editions of WRO festival, including such artists as Roy Ascott, Bill Viola, Lynn Hershtman Leeson, Christa Sommerer and Laurent Mignonneau, Critical Art Ensemble, Masaki Fujihata, David Rokeby, Eduardo Kac. This year's festival I remember as a manifestation of the potential that lies dormant among Polish artists. I counted about 90 Polish presentations. Among them my special attention was brought to the work by Natalia Balsa, Jarosław Czarniecki, Lena Dobrowolska, Wojciech Gilewicz, Aleksander Janicki, Igor Krenz, Agata Kus, Gerard Lebiak, Maciej Markowski, Przemek Olszewski. This, of course, is a very subjective selection of artists who showed a big variety of forms and media.

**Screen test**

The motto of this year's Biennale WRO was 'Exposure Test', meaning 'exposure test' (as in photography), or 'screen test' (as in web design). Such a signboard leaves a lot of room for interpretation and brings a variety of associations: is it the spirit of the experiment, or perhaps a suggestion of uncertainty, something unfinished? Media art, with which the Biennale is connected, includes both art and technology. The curators set themselves the goal of not only commenting on the current state of affairs, but they were also interested in artistic futurology. They anticipated future trends and themes.

Perhaps that is why they surprisingly sparingly treated the themes that seemed for a time fashionable and dominant in media art: surveillance / privacy and social media. As the result of that, they contributed to a refreshing movement that allowed to escape from the danger of predictability. Nevertheless, social media are the subject of 'A Very Sad Story' by Julia Tasyzcka. The issue of identity was discussed by Wojciech Gilewicz in his 'Painter's Painting'. Igor Krenz paid homage to his father in a film entitled '8'. Maria Toboła showed the ghosts of the 1990's in her project entitled 'Take Me To Your Dealer'. Elvin Flamingo's installation was at the center of the biennial. The most interesting piece of art was produced by Suzanne Treister. It was entitled 'Hexen 2.0'.



*A jednak dotykać...*

### Do touch – anyway!

'Do not touch!': Haptic aspects of Polish art after 1945.

Participating artists: Basia Bańda, Marcin Berdyszak, Beata Ewa Bialecka, Tomasz Ciecierski, Dawid Czycz, Iwona Demko, Barbara Falender, Krzysztof Gliszczynski, Martyna Grzeszczak, Małgorzata Kalinowska, Bartosz Kokosiński, Maciej Kurak & Max Skorwider, Kamil Kuskowski, Paweł Łubowski, Karina Marusińska, Paweł Matyszewski, Magda Moskwa, Justyna Olszewska, Ewa Partum, Włodzimierz Pawlak, Andrzej Pawłowski, Maria Pinińska-Bereś, Krystyna Piotrowska, Damian Reniszyn, Ema Rosenstein, Aleksandra Ska, Marian Stępek, Alina Szapocznikow, Beata Szczepaniak, Grzegorz Sztwiertnia. Curator: Marta Smolińska, Prof. UAP.

This exhibition was intended for people who understand haptics or kinesthetic communication. Paradoxically, the majority of exhibits cannot be touched. Haptic technology is based on tactile feedback which recreates the sense of touch by applying forces, vibrations, or motions to the user. This mechanical stimulation can be used to assist in the creation of virtual objects in a computer simulation, to control such

virtual objects, and to enhance the remote control of machines and devices (telerebotics). It has been described as 'doing for the sense of touch what computer graphics does for vision'. Haptic technology has made it possible to investigate how the human sense of touch works by allowing the creation of carefully controlled haptic virtual objects. These objects are used to systematically probe human haptic capabilities, which would otherwise be difficult to achieve. These research tools contribute to the understanding of how touch and its underlying brain functions work.

More and more modern artists experience with full, physically integrated participation. Touch is associated with the skin, then it is the most nerve endings, sensory tentacles touch response. Dermal thread is clearly marked on the show, in the work of Maria Pinińska – Beres, Magda Moscow, Małgorzata Kalinowska, Paweł Matyszewski, Aleksandra Ska and Justyna Olszewska.

On the show in Toruń we are in the domain of touch, but we cannot experience touch while dealing with all works on display. Haptic qualities are only suggested by the majority of exhibits and we can 'touch' the exhibits indirectly: through vision and imagination. Haptic experience isn't easily translated into words. It is like our attempt to translate the tactile sensations to visual quality. Our attempts seem uncertain

and incomplete. The exhibition in Toruń can be considered as the platform for discussion on the touch through the prism of vision. Untouchable part of the exhibition, although it leaves us frustrated in the lack of tactile sensations, also points to the important subject-matter, which is the ability to integrate the eye and the hand. Vision and touch complement each other in the sensory experience. Basia Bańda's art-pieces are good examples of the dilemmas we have to deal with Chile visiting the show. Her 'Handicrafts' can not withstand confrontation with implementations by other artists. Her quasi-girl eroticism turns out to be 'flat' when compared with Aleksandra Ska's intriguing, and ambiguous video entitled 'Postulate'. The erotic context of her work is rather tiring. Her toys and sweets cannot only be considered in the context of children's toys. When she says: 'Do not touch', we may ask yet another question: doesn't the sense of touch grow with us? Does she suggest that for most of us, this sense stays undeveloped on some very low level?

The exhibition entitled 'Do not touch!' leaves a sense of severe frustration. We are seduced by suggestions of tactile pleasure, we're rocking in the clouds fantasy, but fulfillment is impossible. We stay in visual-intellectual circle apart from mutual experiences and direct exchange. Our hands which usually are very sensitive, remain almost idle.

*Życie artysty z drugiej połowy XX wieku. Krzysztof Wałaszek*

### Krzysztof Wałaszek: the life of an artist in the second half of the 20th century

Chris Wałaszek is too young for a retrospective exhibition. Of course, this remark is not serious and contrary to current practices. We are still tempted to generalize and say that the classic artistic career nowadays looks different. Young artists often initiate their solo shows in galleries. The idea for the nar-

rative of the exhibition by curator Anna Markowska includes an interesting reference to 'bourgeois' perception of artist-painters, who is seen as somewhat obsessed with the mission of prophecy. Wałaszek, in fact, shows artistic drama: he was young in the 1980s and the 1990s – in the period of political and economic transformation in Poland. His life in the country of fledgling capitalism, the first supermarkets, lush political pluralism and the formation of a new order was the background of his artistic career. We still cannot clearly grasp the meaning of the changes. Wałaszek was a conscious participant in many historic events and a careful observer. The show includes all manifestations of the artist's oeuvre: his paintings, installations, ceramics, ready-mades, assemblage, and happenings.

*Natalii saga o czasie i życiu*

### Natalia's saga about time and life

The problem of time – the category under consideration by science and philosophy – isn't the most important theme but a leit-motiv in Natalia LL's oeuvre. It does not form any psycho-drama, like in Roman Opalka and/or On Kawara's oeuvre because it is based on different media. Her work can be considered as bio-corporal, integrated with a canvas of life. She has been aware of that fact from 1972, when she produced her series entitled 'Consumption Art'. She wrote: 'Art takes place in every moment of reality; every fact, every second is always unique'. The essence of time – its impermanence – was then barely noticeable for her and it was not a dramatic experience. It became dramatic after 2000. She wrote: 'Words 'was', 'is' and 'will be' ends on the word 'is'... and it is incredibly short moment in time'. The word 'is' comes out of what will be and goes to what was. Limitation of human existence in this one-way process and it is very painful'.

Natalia concentrates on the human body and the everyday human existence as a theme of her work. 'I am interested in registering ordinary and trivial events' – she wrote – 'like eating, sleeping, mating, resting etc. Ever since Duchamp and the Dadaists, many in the sixties were interested in similar subjects. They combined life with art. Nevertheless, Natalia was and is different. Natalia is a brave, uncompromising, ruthless and shameless artist. She is true in every way. When young and beautiful, she was satisfied with love and sex, manifested the joy and charm, excitement and sensations. She revealed her emotions in form of explicitly clear allusions and without embarrassment. From the pure satisfaction of the artist-feminists, she fought against prudish taboos using beautiful images.

Dressed in a white, long robe, she dreamed her secret, prophetic dreams and she used the body as the subject of her experiments. Since the beginning of her career, she considered creative thought as an important element of reflection. In 1972, she wrote that 'The artist only needs to formulate the morphology of character and no formal content and appearance of the sign is important but the result'. Twenty years later, she expressed this idea more clearly: 'If art is associated with the mentality of an artist, the brain only needs to invent self-motivation'.

Her courage is impressive. She showed what is purely personal, intimate and beautiful, but also unsightly and even repulsive. Even triviality and the proximity of pornography did not endanger her vision. Whatever she touched, it all turned into art. She never lost the status of high-ranking artist. She always kept in mind universal values and as the result of that she was able to form magical atmosphere, unparalleled with anything else.

The fact that Natalia has chosen the body as a medium of her art is quite symptomatic of the era in when she came to live and create, but that corporeality treated as a measure of time is a remarkable peculiarity. This quality makes her a great artist.

*Dłonie domu*

### Hands of Home: on Catherine Józefowicz's exhibition entitled 'Habitat' at the Centre for Contemporary Art – Ujazdowski Castle in Warsaw

This is the first cross-cutting exhibition of Catherine Józefowicz. It is a unique project given: it is a big show of big of big art objects made of paper. 'Habitat' at Ujazdowski Castle in Warsaw is one of the most important, more poignant, but not without aesthetic charm, exhibitions. I visited the Castle several times in last three months, each time finding in new paths and tracks. The uniqueness of the Warsaw exhibition is

not a surprising arrangement. Simplicity of exposition forms is revealed in a perfect backdrop for the fragile, yet strong material. I came back to the exhibition several times and so did other people. These enthusiasts were like the participants of workshops and meetings with the artist. What was so attractive in a few rooms on the first floor of the Ujazdowski Castle, where fragile and intricate objects of paper were shown? They looked muted, subtle, almost fused with the matter of floors and walls. Józefowicz's artistic career runs quietly and slowly, like a reverse flow towards the rapid and spectacular success. She gained wider recognition late – at the age of over 40 years. The exhibition at Galeria Foksal in 200 was the breakthrough. It was almost immediately noticed, appreciated and honored. The artist received 'the Policy Passport' year later.

*Sławomir Marzec – malarz władz widzenia*

### Sławomir Marzec – the painter of vision faculties

*Skórność*

### Dermal. Magda Moskwa. Nomana

Magda Moskwa's retrospective exhibition in Łódź was entitled 'Magda Moskwa: Nomana'. Maria Morzuch was the curator of the show. They showed the artist's oeuvre of 20 years. They managed to avoid retrospective pathos – the exhibition was focused, minimalist, almost sterile, with a deeply thought-out selection of the art-pieces. It conveyed the character and spirit of Moskwa's painting. Watching the exhibition might be considered as participation in the ritual because of several reasons. The show was separated from the outside world, it used unique soft light, and revealed the nuances of paintings. Chronology permeated the semantic system of presentation, and as the result of that, the direction of artistic thought was combined with forms and meanings. Visitors could not miss 'exhibition loop' in which the first piece of art was 'in touch' with the last piece of art thus pointing to the ideological closeness and mutual fulfillment. Expressive painting scenes and portraits were shown next to 'bodily sculptures' forming 'the big close-up'. The plane was in the 'vicinity of spaciousness'. Different, though complementary bodily forms revealed their pulsing presence. Paintings and relief pieces were accompanied by clothing designs. The artist uses different artistic methods and techniques. She likes emotional gesture and meticulous, focused carving. She combines the motifs of skin and clothes, ornament and wounds, seeing and touching. She is interested in carnal motifs and in the same time she seems to be afraid of being too close to carnal experience. Her artistic path is intuitive and consequent although some of her expressive pictures might be considered as enigmatic. She shows painful and murky situations, difficult and complicated contexts.

The Labyrinth Gallery in Lublin showed an installation and performance by Sławomir Marzec. The artist concentrated on the transience of regulatory forces which are connected with our humanity. Yes, humanity, because they are sending 'impulses' which influence our natural cultural environment. The status of these influences is problematic and it might only be palpable at the level of mature, deep aesthetic, ethical and/or theological reflection. It happens that they come to us with the strength that ignores our personal motivations and allows us to experience their decisive impact directly and in a way 'from above'. Marzec is a painter of the faculties of vision. He paints or rather visualizes these 'influences' and/or 'impulses' that constitute the meaning of the images perceived by us. He shares with us his theory of vision. He seems to believe that the battle between good and evil forces assumes different forms in different periods of time. How should we see the battle in the context of noisy metamorphoses when everything changes radically? Is it a myth that continues, but often remains unnoticed? Isn't it only connected with hygiene and fitness? The show at the Labyrinth Gallery offers some answers to the above questions. At first glance the gallery appears to be empty. After a while, however, we see the single objects and with written explanations quoted from the Internet. Also, we can see the silhouettes 'entangled' in different situations which resemble graffiti drawings, comics and manuals. On the gallery floor, there are the figures of an angel and a devil copied from a woodcut in the Treaty by Savonarola published in Florence in 1496. The scale and the material prevent us from seeing the details in the picture. When drawing them, the artist can only measure their proportions with his steps.

**format**  
Pismo Artystyczne



*Checkpoint Rolke*

Joanna Bąk: The exhibition entitled 'Checkpoint Rolke' at the Observation Gallery (Warsaw) was organized as a special project. It includes prints from your passport which you used when traveling to East and West Germany from 1972 to 1975. Also, there are photos of places where once there were border crossings. How was that exhibition organized?

Tadeusz Rolke: I did not work on that show – everything was ready before the show. The gallery employee took care of the copies of visas just before the opening. I only came to the opening. Berlin photos were taken 'a moment ago', they are the newest products. It is indeed a unique exhibition, where a passport photo is in the very center of the show.

JB: The passport photo was taken in the 1970s in 'a photo-mat'.

TR: That's right. I have closed my eyes while taking the picture. The image looks unique because of

*Przypomnienie twórczości Anny Chojnackiej***Remembering Anna Chojnacka**

In recent years, Polish museums did not expand their collections of photography. Several museums closed their departments of photography (for example, the Museum of Art in Łódź, Warsaw CCA, and even the National Museum in Poznań). Nobody conducts coordinated research on photographic collections, there is no center in the Ministry of Culture and IS PAN or the relevant section in ZPAF in Warsaw, who stimulate scientific publications. The question is: who is to take care of collections of photography before Polish photography falls into oblivion. Currently, even ZPAF does not do anything in that direction, though they tried to do something in the 1970s and the 1980s. Maybe the Museum of the History of Photography in Kraków could coordinate

*Linearność i rozmach***Linearity and momentum**

Those who for some reason did not have a chance to see in 4 years the paintings by Małgorzata Kosiec might be surprised seeing the at the exhibition entitled 'Abstract' organized at the Andel's Hotel in Łódź. Małgorzata Kosiec and Agnieszka Gniotek, the curator of the show, presented abstract paintings. Whoever might had previously seen large-format images of the human body and face of mostly women by the artist, and now wonders of the reason of change, should be assured that

*Wizyjne obrazy Patrzyka***Visionary images by Patrzyk**

I have been following the artistic Carter of Adam Patrzyk for several years. Do I know his paintings? Can I point out its essential elements and values? The artist builds his own unique world. He paints landscapes with modern skyscrapers, the views of cities with intersecting streets and footpaths, with frontages of the blocks and townhouses, strands of tram tracks. He likes modernist architecture, building interiors, theaters and cinema halls, and even libraries with shelves loaded with rows of books. Apartments are for rent. Space looks empty, disconcertingly deserted. Are these cities without inhabitants? Not exactly. There are palpable trace of people's presence. Someone is traveling by tram, someone else had to turn on the light in the apartment, left a window open, left the door ajar, rehearses on the stage. Landscapes by Patrzyk are muted. A natural feature of the urban area is in dynamic movements. Modern cities pulsate with life and energy. They are noisy, exhausting their volatility. The painter forms his visions of different atmosphere: quiet and reflective. Patrzyk's paintings evolve. The artist recently enriched the repertoire of themes to submit its industrial areas, large plants with high chimneys and intricate web of pipes. He develops new threads. He paints waters: rivers and bays. For the first time in the painter's landscapes lively nature plays important role. There is more greenery, vast lawns, there are silhouettes of trees and paths in parks. His paintings show the space. Depth appears through lines run diagonally. Tracks and roads cut different fields. Elevations determine the direction, leading the gaze to distant points on the horizon. The impression of space is based on perspective views.

that fact. It turns out that for several years I used the passport photo which should not be legally used in any n any document. Legibility or identification are impossible when someone uses such photos. JB: How was it possible that the picture was formally accepted by the authorities?

TR: : The immigration agent selected that particular photograph from a series of images which came produced by the machine. I not make any comment, because I received an official document from the authorities of internal affairs in Hamburg. I signed the passport and I had a valid document.

JB: The exhibition also includes contemporary photographs of border crossings, which no longer exists. It combines the two worlds – the modern and the one immersed in totalitarianism.

TR: I came up with this idea while talking with Robert Jarosz. Our thoughts circled around my CV and Berlin. I did not do these photos at a time when the crossings were officially used, however, for some time I wanted to photograph the former crossing to Berlin as they look today. The idea is connected with my vision as documentalist.

such project? Obviously, they would need assistance from the Ministry of Culture, which should be interested in preserving the history of photography in Poland. This gap is partly filled by the festivals of photography, but unfortunately the number of festivals does guarantee their quality.

The Museum of the History in Katowice held a monographic exhibition of photographs by Anna Chojnacka (1914-2007). Zofia Szota was the curator of the show. At the beginning of 2015 they published an album which included the photographs by Chojnacka. Unfortunately, such monographic exhibitions are not organized together with photo-festivals in Poland. Their organization requires a lot of research and preparation.

The exhibition in Katowice was carefully orchestrated. There was a blue line at the show which served as complementary ornament and a symbol of symbiosis of art and life. It turned out, however, that there was little left of the original photos by Chojnacka who was a highly regarded artist of Silesia. Nevertheless, she is

the artist did not abandon her previous subject. Regardless of whether we are dealing with figurative or not-figurative art, there is one thing that certainly has not changed: it is both technique and style of the artist. Like faces and silhouettes interspersed with colorful mosaic of letters and numbers, neon-like structures arise from confusing network of intersecting straight lines painted with delicate colors.

Kosiec likes precision. She builds images using layers of lines and other elements. As the result of that, her pictures resemble lace-like structures. Her method contributes to the expressive style and the strength of images. Depending on where on-lookers stand, they can see slightly different images. The differences are intriguing enough to draw our close attention to the details. She paints very decorative pictures which are saturated with inner light.

The artist uses perspective in intuitive ways. Some compositions are built based on the principle of strict symmetry and balance. Based on the almost mathematical calculations, Patrzyk forms unusual, unreal, sensual atmosphere in his pictures. They reveal the mood of harmony and a feeling of intimacy.

**Andrzej Saj***Życio-rysowanie***Life-drawing**

Drawing has always been considered as individual artistic expression. This notation of personal impressions and experiences can also serve as design-tool. For artists who want to speak out about themselves and the world around him, drawing is something so obvious as breathing and life-giving nourishment, but sometimes also a way of peeking beyond a veil of reality; the way of reaching toward the hidden regions of psyche. Drawing turns out to be a specific tool for personal manifestation of spontaneity and it also serves as the tool to control spontaneity. Drawing can therefore be treated – in many deliberate creative projects – as a kind of 'vital-writing'. Freehand, spontaneous drawing is the way to penetrate own identity. It assists in the excavation of artist's overt or covert manifestations and in reaching out to the depths of his/her feelings. Drawing turns out to be a kind of scalpel reaching to the nerve, while a stimulant of memory.

Damian Pietrek combines intentions expressed in postmodernist style, with traditional workshop; he com-

*Anioly.net – pomiędzy słowami, pomiędzy barwami, pomiędzy udami***Angels.net – between words, between colors, between the highs**

In March, the Legnica Art Gallery organized the exhibition entitled 'anioly.net' It was a complex art project and also brave social experiment dedicated to prostitution. It was a part of a wider research project and constituted a kind of interpretation of the state of research on this phenomenon, carried out by the artist.

Iwona Demko looks for inspiration in the social issues connected with the relations between the world of feminine and masculine. She is not shying from difficult topics. She promotes unfettered power of femininity, social, artistic and sexual freedom of women ('Vagina Chape', 'The Lady of Wet Procession'). She considers her projects in the context of 'a dark alley phenomenon' or 'the dark side of the force'. In her project on prostitution, she reveals the feelings and emotions connected with cultural mechanisms that support prostitution. Demko does not judge people, but tries to understand; she does not whitens, but tries to empathize; doesn't accuse, but exposes problems. She considers prostitution as yet another excuse to scream about gender inequality. She doesn't blame only men for the problem. Stigmatization of prostitutes is largely female idea. The artist wants women to be empathetic, forgiving and feel the emotional and intuitive bond. She believes that in the men's world women are assigned the roles, which presuppose a conflict. 'Prostitution applies to every woman' she wrote in the text of the catalogue which accompanied the exhibition. She believes that there is the division between women decent and licentious and the result is the control of female sexuality. As long as that division exists, there can be no free female sexuality; instead, there will be enslavement of women.

**Anna Oleńska***Rozkosze rodzaju ludzkiego według Grzegorza Stachańczyka***The pleasures of mankind by Grzegorz Stachańczyk**

'Portrait, otherwise the image, old Polish counterfeit, a work of fine arts showing mostly human models in an outfit typical for his position or profession together with typical objects or attributes' (*Glossary of fine arts*).

In the era of new media, the use of a traditional portrait as a kind of artistic language seems anachronistic and risky. Who needs today large format hieratic portraits of people unknown to anyone? Grzegorz Stachańczyk is a collector of demodé themes and genres. In a series entitled 'Deliciae humani generis', he pays intriguing and ostentatious tribute to figuration. He shows his heroine in the most feminine activities – toilets and beautification. Seven portraits of three women. Three stages of life: Young, Wise and Off.

The concept of the series is based on a simple and clear combination – a woman in front of a mirror. Images, captured in a noble ornate frame irresistibly associate themselves with mirror, especially the nineteenth-century mirror, called the psyche. High, tilting mirror enabled seeing the entire figure form at different angles. The word 'psyche' suggests that the mirror provided sitters with 'inside look' into the soul: the psyche. In old painting studios, mirrors were an essential prop. Leonardo advised painters to compare objects with their reflections because he believed that drawing errors could be more easily detected in inverted pictures. Do the women in Stachańczyk's paintings look for such 'errors'? In the classical theater mirrors remained an indispensable utensil to help the actor in characterization and preparation for acting. 'Young and wise women' play the same role in front of their mirrors shown in pictures by Stachańczyk.

**fermat**  
Pismo Artystyczne

bines spontaneous insight (and the memory of it) with the precision of presentation. He mastered the drawing technique and he deliberately uses 'errors' (quotations from other artists' pictures). His drawing gestures penetrate the visible reality.



*Tylko w świetle księżycy***Only in the moonlight**

At the beginning, there was Adam at ASP and WSSiP ....

At the end of the 1990s Lunariss (a pseudonym) studied at the Academy of Fine Arts in Gdansk, where he was a charismatic leader of the students' brotherhood. He believes that it was an important period in his life. However, he did not graduate from the academy. He moved to the College of Art and Design in Łódź. In 2002 he graduated from that school. In Łódź, he studied how to combine documentary photography and fashion photography. He did not enjoy that part of education.

*Rysunek jako stabilność... świata***Drawing as stability... of the world**

The Re:medium Gallery in Łódź organized the exhibition entitled 'John G. Issaieff. Who is the man?' It was rare occasion to get acquainted with drawings and paintings by the artist who rarely shows his art. In the 1970s and 1980s, Issaieff was interested in poetry. He published his texts in 'Odgłosy', 'Osnowa', 'Radar' and other magazines. He believed that poetry lost its power and importance. In the 1970s he painted icons. From the early 1980s, he began to experience with drawing and soon afterwards with expressive painting. He was considered as 'a new wild painter'. He developed his own style. He is extremely consistent painter and illustrator. He concentrates

**Silence and fear**

Patricia Dolowy again presented her photo-philosophy in form of a synthesis of photographs (light-graphic) combined with literature and theatre. In the synagogue in Wrocław, they organized vocal-and-instrumental concert. Along with music, they displayed a recited story, written jointly with Maria Porzyc, directed by Paweł Passini. The story was based on some motifs connected with the Holocaust and artist's own roots. Today, being a Polish Jew means being a descendant of someone who survived the Holocaust, therefore it means that a person exists as if in spite of death. The project shows the status of the person who contributed to the fact that we miraculously exist. We live because someone else lived in hiding, in a basement or even a den. Dolowy suggested that we humans burrowed deep. People who survived the Holocaust had to count on mercy of others. In her 'Hideout', she shows darkness, entrapment and associating whisper. Dolowy appeals to our psyche. She speaks of experiences which anthropologists consider as 'les rites de passage' and psychiatrists consider as deep trauma.

Such rites used to lead from known condition of a member of a social group to the reality beyond life among people. It was an introduction to a different circle of events. The crossing the circle was considered as desecration and was associated with penalties. People who crossed the line while performing rites where considered as 'initiated ones'. The body of an adept received adequate stigma in form of paintings, tattoos, cut hair, grown beards, skin incision and even ritual injury. Dolowy penetrates areas which today poorly understood. The motif of Lilith, the first wife of Adam, is virtually unknown to the Poles. Lilith embodies the dark and murderous aspects of femininity and freedom.

*Ogrody sztuki***Art Gardens**

Bad Muskau or Muskauer Park is a special cross-border nature park – a place where history, nature and science coexist with art. Cross-border nature park and its spiritual contents constitute a significant context for artistic proposals by Prof. Aleksandra Mańczak. The Bad Muskau Park was established in the 19th century by Prince Herman von Pückler – Muskau. Humphrey Repton, Jacob Heinrich Rehder and Karl Friedrich Schinkel cooperated with their sponsor on the design of the park. Repton concentrated on color-light-shadow effects.

Aleksandra Mańczak considers Muskauer Park as the source of artistic inspiration. Her ecological thinking materializes in form of objects, installations and photographs. In the 2000s, her projects were exhibited in Bad Muskau. She reveals the relationship between man and nature, the earthly and the transcendent.

In a series of photographs entitled 'Absurd', he showed real people from Łódź, who live near Independence Square. He combined the images of real people with stylized photographs of a female model. Their confrontation with the authentic model is not so much the original discovery, but it is an interesting confrontation of ugliness and beauty. The artist used different interiors which he filled with religious artifacts. Color and black-and-white photographs are reminiscent of satirical cinema images. His revealed an interesting contrast between the reality and artificiality of the world. It's hard to tell where the is the borderline between fiction and the reality. The uniqueness of this series stems precisely from advertising photography, which usually uses the formula of 'vanity'.

on lyricism and 'predatory', surrealist grotesque. Using grotesque effects. While playing with his psyche and the reality, Issaieff seriously believes that artists must be humble. In his drawings, he uses abstract background. He likes spiritual tranquility, but he rejects literary symbolism. Sometimes he uses perpetual ornament-words, which look less expressive but more sophisticated while showing strong collision of black and white. The reality in his 'Arch-e' is seemingly uncomplicated: a woman and a man facing deities and demons who are locked in perpetual battle with each other for supremacy. One without the other can not exist. Demons and deities need each other, because, according to the original myths, they both come from the same androgynous. Women-creatures can be dangerous, accompanied by a predatory jaws and hooks. Male creatures are show with the symbol of sexual power. The artist avoids ideologies and formal limitations. He likes different effects and existential dialogue.

*Przypomnienie twórczości Anny Chojnackiej***Remembering Anna Chojnacka**

In recent years, Polish museums did not expand their collections of photography. Several museums closed their departments of photography (for example, the Museum of Art in Łódź, Warsaw CCA, and even the National Museum in Poznań). Nobody conducts coordinated research on photographic collections, there is no center in the Ministry of Culture and IS PAN or the relevant section in ZPAF in Warsaw, who stimulate scientific publications. The question is: who is to take care of collections of photography before Polish photography falls into oblivion. Currently, even ZPAF does not do anything in that direction, though they tried to do something in the 1970s and the 1980s. Maybe the Museum of the History of Photography in Kraków could coordinate such project? Obviously, they would need assistance

*Miejski przewodnik, czyli prywatna mitogeografia miasta***City guide or a private urban mytho-geography**

Sky Tower is a modern and the highest building in Poland which was built in the heart of Wrocław. Passing through the ever-congested city streets, both local dwellers and tourists suddenly see it with ambivalent feelings that range from admiration to the visual rejection associated with the mismatch to the architecture of the space. Sky Tower offers a variety of entertainment: there are terraces from which we can look at the panorama of Wrocław, a shopping

She suggests that the environment should be considered in the context of holy places. Her projects include symbolic elements connected with sacred spaces. Her photographs are based on the form of polyptychs and tapestries. They indicate the desire of the artist to the sanctification of nature. She speaks of the fragility of organic life and the necessity of its protection. In the 1980's, she built photographic altars. In 1988, she used hand made paper, plants and grain as the material for 'the Tryptych for the 21st century'. In the 2000's, she concentrated on the projects entitled 'the Codes of Nature' and other environmental projects.

**fermat**  
Pismo Artystyczne

*Sceny ulicy Krzysztofa Saja***Street Scenes by Krzysztof Saj**

At various attempts to systematize the categories of photography, the most orderly is the system of evidence and creation. The idea that the documentary nature of photography is consistent with the idea of mapping reality is firmly rooted in the popular consciousness and confirmed by relevant research. At the other extreme there is creation which is illustration of ideas, staging, as well as all para-artistic manipulation of finished products (often purely documentary images).

In June 2015, the Urban Museum of Wrocław organized an exhibition of photographs by Krzysztof Saj. It was entitled 'Street Scenes'. That historic trend continues to grow, and is an attractive source of inspiration for future generations of photographers. There are many reasons for this, among which the most important seems to be unfettered accessibility to public spaces, which gives the opportunity to comment on what is shared and in a sense owned by all, thus providing the most democratic, unlimited level of communication.

Christopher Saj documents the remarkable visual situations, the more intriguing, the more we are aware of their general availability, their transience and interpretive ambiguity. He looks in order to see. He decides on a symbolic, often multi-dimensional understanding of figurative statement. He adds his comments to the photos when he wants to provoke a proper reading of the message. He leads us towards a fundamental reflection on the photographs from the 'Street Scenes' series.

from the Ministry of Culture, which should be interested in preserving the history of photography in Poland. This gap is partly filled by the festivals of photography, but unfortunately the number of festivals does guarantee their quality.

The Museum of the History in Katowice held a monographic exhibition of photographs by Anna Chojnacka (1914-2007). Zofia Szota was the curator of the show. At the beginning of 2015 they published an album which included the photographs by Chojnacka. Unfortunately, such monographic exhibitions are not organized together with photo-festivals in Poland. Their organization requires a lot of research and preparation.

The exhibition in Katowice was carefully orchestrated. There was a blue line at the show which served as complementary ornament and a symbol of symbiosis of art and life. It turned out, however, that there was little left of the original photos by Chojnacka who was a highly regarded artist of Silesia. Nevertheless, she is not the forgotten artist. Her photographs were included in a prestigious exhibition in Zachęta organized in 2008.

gallery where we can give vent to our consumerist desires. There are office rooms for rent and deluxe suites. In other words, the soaring building is swollen from lust of power, becoming synonymous with social status, arousing excitement.

Mateusz Pałka travels about urban spaces armed with his camera. He tries to 'write' a private guide to Wrocław, whose starting point becomes the Sky Tower. His monochrome photographs are far from over aestheticisation of the reality. Closed in muted, contrasting frames, their reveal entirely new urban narrative. Pałka has created a personal mytho-geography of the city which is connected with his individual experience, intimate perceptions and memories. The artist tries to find new relationship and new quality in the city. He forms original definition of identity.

*Wspomnienie Metawerysty w pierwszą rocznicę śmierci Piotra Szmítke***Metaverist's memories: the first anniversary of Piotr Szmítke's death**

Piotr Szmítke (1955-2013) was a versatile artist, stubbornly broadening the

spaces of artistic expression. He studied painting at the Academy of Fine Arts. After studying for more than 10 years, he lived and worked in France. In 1988 in Paris he announced the 1st Manifesto of Metaverism. He considered Metaverism as artistic doctrine, which he could use in order to consolidate his need to penetrate different areas of art. He himself, and with a dozen of enthusiasts

Szmítke was a painter, draftsman, sculptor, director, playwright, performer, author of operas, dramas, video,



*Autoportret holistyczny***Holistic self-portrait**

The newest series of photographs by Dorota Sitnik is entitled 'Allegories of identity'. It is organized in a form of diptychs at the FF Gallery in Łódź. Wrocław artist produces interesting example of the use of self-portraits, which are complemented by carefully selected fragments of the landscape, referring to the emotional expression of the portraits. In her authorial credo of the artist confesses: 'In some ways, I identify myself with nature; I play roles, assume poses as if I conformed to the landscape.'

*Światłoczuły wędrowiec. O grafikach Mikaela Kihlmana***Light-sensitive wanderer. The graphics by Mikael KIHLMAN**

In March 2015, Mikael Kihlman received Honoris Causa Doctorate from the Academy of Fine Arts in Wrocław. It is sufficient award for his achievements. Kihlman is the Swedish graphic artist and a master of dry point technique. His masterly

*'Le Bord des mondes' in the Palais de Tokyo in Paris*

The recent exhibition at the Palais de Tokyo in Paris was entitled 'On the edge of the Worlds'. Its leitmotiv was a question asked by Marcel Duchamp in 1913: 'Is it possible to produce art-pieces that are not art?'. The answer is simple: 'Art institutions, such as museums and galleries legitimize different objects and elevate them to the status art-work.' Since 1913 the artist produced the first readymades – bike wheel and a dryer for bottles. From that moment, the objects that did not

*Fotograf Siergiej Michajłowicz***Photographer Sergei Mikhailovich Prokudin Gorski and his colorful empire that was once Russian**

Archaeology of photography makes us think of black and white prints depicting the successive development of this media. It is common to believe that colorful photos and videos emerged only after World War II. However, in the mid-nineteenth century, there were attempts to expand the photographic technique to colorful prints. The photograph by Louis Ducos du Hauron from 1861 entitled 'Tartan ribbon' is considered the world's first color photograph, but that the Lumière brothers are still considered by historians as leaders in this category, because they produced light-sensitive color plate in 1907. From about that time in each European country

**Save The Arctic – Yes Men action group in Berlin**

Andy Bilchbaum (Jacque Servin) and Mike Bonnano (Igor Vamos) are the members of the Yes Men Group. Bilchbaum is a multimedia artist and Bonnano is a lecturer at the Rensselaer Polytechnic Institute in New York. They show the danger of the world ruled by money. They organize spectacular projects. Their main weapon is irony and satire. At the film festival in Berlin entitled 'Berlinale' they showed a film entitled 'Yes Men are Revolting'. Also in Berlin, they organized the 'Save the Arctic' action at the 'Cinema for Peace' festival.

animations and movies. Art has seldom been for him a place of peace and serenity, far more it was a space for energetic exploration, challenge, struggle with the world and struggles with himself as an artist.

He was competent in different areas and disciplines of art. He designed and conducted spectacular interdisciplinary projects. Metavera Art Festival in Katowice was organized by the Paris Foundation made it possible to present this multithreaded creative personality. At the festival, organizers showed drawings, paintings, sculpture, music, films, theater plays and performances by Sznitke.

Dress, hairstyle and their color imitate the environment. Also, I know that the environment I show gained some of my personal characteristics and reflects the emotional states of my mind. In principle we are part of nature, and we look at each other with our eyes. I am myself, but I'm also a tree, I am a river, a mountain, I am the rain. I also want to tell you about the unity and interpenetration of the sensuous with the spiritual'. The meaning of the above declaration shows that the metaphorical identification of the artist with the environment is an interesting experience. Sitnik goes beyond the tightly conceived attitude of egotism and ethnocentric attitudes. The essence of this experiment is based on reaching out to the deeper strata of self, seeking universal fulfillment, necessary for the full accomplishment of the human person.

images earned him a number of awards under countless national and international competitions and exhibitions including the shows in Canada, Spain and Japan. He participated in the National Graphics Biennial and Triennial in Sweden, and similar events in other countries, including Krakow Print Triennial. Effects of his patient and ingenious creativity enrich the important art collections in the Stockholm's National Museum, the Museum of Modern Art and Contemporary Art Museums in Malmö, Borås, Norrköping, Karlstad and abroad (including the British Museum in London). In addition to the graphics, he also is interested in painting.

have traditional character of a work of art, like a painting or sculpture, entered the space of art. He started real revolution in 1917, when he, using the pseudonym of R. Mutt, gave to the Association of Independent Artists exhibition his urinal entitled 'Fountain'. However, it seems that the motto chosen by Rebecca Lemarche Vadel was only a pretext to the gallery space, one of the most important institutions of contemporary art in France. She decided to show objects, ideas and machines and even concepts from outside of the artistic community. As she explained, the aim of the exhibition was rather the exploration of creativity, creative freedom and the frontier between the world of art and phenomena from outside its territory.

there are pioneers who furthered their invention. Siergiej Michajłowicz Prokudin Gorski, the court-photographer of tsar Nicolas the 2nd, only recently joined the ranks of the pioneer-photographers. In 1948, the Library of Congress bought a collection of artifacts from his family, but they did not initially know what was included in that collection. After one hundred years, librarians discovered that Górski invented his own method of producing color photographs. It was a complicated and time-consuming process, but he obtained magnificent results. In the American laboratories, researchers managed to re-produce about one thousand color photographs by Górski. He photographed different scenes and people in Dagestan, Caucasus, Crimea, Turkmenistan, Ukraine, Sankt Petersburg, Bokhara and Samarkand. He participated in different scientific symposiums and art exhibitions (Rome, Milano, Paris and Berlin). He received a gold medal from an exhibition in Antwerp. The artist left Russia in 1920 and settled down in London.

**Ślawomir Magala***Jan Sawka (1946-2012) na tle epoki***Jan Sawka (1946-2012) and the background of the era**

Jan Sawka died suddenly in 2012 in High Falls, New York. He was an architect and an artist. Long obituaries with describing the merits of the deceased artist who greatly contributed to the development of the visual imagination which influenced of paintings, prints, poster, spatial design, multimedia were published in different newspapers and magazines including such papers as the Los Angeles Times and The New York Times. In Poland, obituaries were fewer and shorter. Jan Pieszczachowicz published an article in the socio-cultural magazine "Krakow". Jeffrey Goldfarb wrote the introduction to the catalog published in addition to the posthumous exhibition in 2013. The exhibition was organized at the 'Aferro' Gallery in Newark. The article was entitled: 'Jan Sawka: the strength of the seemingly powerless'. He wrote that a series of posters by Sawka predicted the logic of in the seventies and it heralded the 'Solidarity' movement and the fall of the communist regime. Sawka's big projects included construction projects with fiber-containing materials (he worked on them in the Sony's Studio in Tokyo). He designed complex architectural projects with roofs-screens in the Emirates, and the monument of monotheistic religions in Jerusalem. He designed psychedelic scenery for stadiums, where Diego Garcia performed with his band, The Grateful Dead. Those details from Sawka's biography are rarely described in the

*Z lekką przesadą***With a slight exaggeration**

The exhibition of photographs by Waldemar Grzelak was organized at the BWA Gallery in Jelenia Góra in March 2015. The term 'slight exaggeration' was introduced by Adam Zagajewski in the context of poetry ('Light exaggeration', Kraków 2011). In fact it was author's father, an engineer, who first used the term when asked about his perception of poetry. The idea can be used in connection with other forms of art, including photography. Grzelak reveal the same quality in his photographs of nature. He directly refers to the perception by on-lookers who pay attention to what may be intensified by the context of what they see. Grzelak builds specific mood. He captures the aura and beauty of natural forms, demonstrates the aesthetic value of the trappings of reality. On-lookers perception must be consistent with the author's intention of exposing mainly the beauty of imagery, which has always been a concern of the pictorialist photographers. His series entitled 'A tale in scale minor' presented at the Jelenia Góra reveals the mood of despondency, finiteness or a certain helplessness of man against the elements of nature. The totality of treatment of the subject collides with the content of images. The artist compares what is transient but inevitable with what is permanent. These are the contents of superstructures located above the concrete structures. They include the very sense of photogenic photography which is combined with poetry. The artist uses the idea of 'slight exaggeration' in order to reveal that combination.

**Hanna Kostołowska***„Czyżby wszystko się poruszało razem z nami?”***Is everything moving together with us? On cooperation between Łaźnia Art Center in Gdańsk and Korean artists.**

The branch of the Łaźnia Art Center in Nowy Port organized an exhibition of Yoon Dong Kim's artwork. It was the first show by that artist in Poland. The artists graduated from the University in Seoul and from the Goldsmith College of Arts in London. He participated in other international exhibitions. Łaźnia concentrated on a dialogue with the artist, who gradually assimilated space in Gdansk during his 3-month stay in the city. He was interested in public areas. He follows an idea of artistic nomadism. Dong showed the space of the old city, the port in Gdansk in historic context and search new identity.

**Paweł Jagiełło***Inne pejzaże***Different landscapes**

Contemporary landscape painting is the theme of the eighth exhibition in a series 'Bielsko Fall'. The show is entitled 'Non Views: the Landscape Today'. It is organized by the BWA Gallery. Jolanta Ciesielska is the curator of the series. She invited artists whose intellectual potential supported by a good workshop gave meaning to even the most popular motif. The artists drew inspiration from nature and technology, the world of external and internal. They concentrate on observed objects and they consider as important the formal aspects of images. They achieve their objectives with varying degrees of success, but the exhibition does not tire, and the effects give food for thought and mostly fill the recipients' satisfaction. Artists obtain the best effect when they are inspired by the natural world and wish to keep analytical approach to form. For example, the densely repeated, thin lines of graphic images of the large tracts of land show panoramic topography of the land, giving the prospect almost from the air. These images immediately trigger the imagination of the viewer – they provide us with room to maneuver through sketchiness and conventionality. Equally fascinating, though quite formally different mentally, is a painting produced with thick brush stroke and with a strong load of expression. The texture takes on familiar shapes, it becomes dense snow-covered forest, or muddy ground with lumps of houses scattered here and there. Exhibitions of landscape painting and other academic subject, eg. still life, might be misunderstood or - even worse - badly organized. They can send into the ether sentimentality. Curator Jolanta Ciesielska and artists invited by her to the show deftly remove the basis for this type of accusations and prove the fact that there is still huge potential in landscape painting.

media in Poland who are also rather silent on all his triumph in Cagnes-sur-Mer in 1975 where he received the grand award and a special award from the President of France for his work entitled 'From the head' which was exhibited at the International Festival of Contemporary Painting.



*Młodość? A cóż to takiego?*

### Youth? What's that?

In May, the City Gallery in Wrocław in cooperation with the Stalowa Gallery in Warsaw organized an exhibition entitled 'Young Graphic Art'. Mirosław Jasinski and Krzysztof Stanisławski were the curators of the exhibition. The participants included the following artists: Agata Gertchen, Marta Kubiak (ASP Wrocław), Iwona Cur, Piotr Jędruszczak, Michał Kochański (ASP Warsaw) and Aleksandra Prusinowska (ASP Gdańsk). They hold extraordinary, and sometimes significant artistic achievements and each of them carries out art-work in a manner formally and anecdotally separate from the sensitivity of the other co-participants of the exhibition. The key for the selection

*Do Wrocławia Niemcy (nie) przyszli*

### Germans did (not) come to Wrocław

The Contemporary Museum in Wrocław organized an exhibition entitled 'the Germans did not come', which turned out to be an interesting event. It focused on the history of the city. The title of the show was relatively intriguing a title, which directly referred to the well known series by George Kosalka entitled 'Germans had already come'. The issue is interesting, because it allows - according to Christopher Ruchniewicz - 'look differently at the individual and collective

*Trudny powrót. O historii radomskich Salonów Zimowych i 43. Salonie*

### Difficult return: on the Winter Salons in Radom and on the 43 Salon

The Forty Third Salon in Radom was organized in December 2014 at the Museum of Modern Art. It was not as great as previous salons. It was smaller (98 works by 45 artists,

*Legnicki Festiwal SREBRO bez granic*

### Festival 'SILVER without borders' in Legnica

SILVER Festival in Legnica is undoubtedly a unique and one of the most important events devoted to non-commercial artistic jewelry in Europe. It started in 1979 as the First National Review of Silver Goldsmithing. It was organized by the local BWA gallery. Today, Legnica is considered as an important industrial center of Lower Silesia and one of the most important global silver producers.

The festival is organized in May and it includes exhibitions and other events, among which there is a research session

### Jan Mioduszewski | LADDER | situation of painting in 2015 | lecture for beginners and advanced artists

Jan Mioduszewski is a painter who knowingly gave up painting. As he himself described, he stopped covering canvasses with 'seductive paint' and drastically limited the scope of his interest to showing simple furniture manufactured communist Poland which he remembered from childhood. These objects are presented realistically in various configurations and prospects. His artistic idea is 'the desire to reducing the image to a piece of furniture and showing his relationship with the subject'. From 2002, Mioduszewski has been working on unique project entitled 'Furniture Factory'. He is interested in pieces of furniture made of fiberboard and veneer which he finds in the trash. He gives them second life in a lengthy process of restructuring them thus producing almost abstract objects. The Entropia Gallery in Wrocław organize an exhibition of his 'abstract furniture'. They organized a happening which included a lecture by the artist who spoke about the condition of painting in the second decade of the 21st century.

of participants was to show different style and ideological approach, which became the result of creative exploration of technological capabilities of graphic arts. There are two aspects of the show: narrative and formal, and both refer to the concept of youth that define the exposure. The problem therefore refers to the experience of the graphic workshop, weight and meaning in artistic decisions, and finally the appearance and meaning of images. Unfortunately, the defining feature of achievements presented above certainly was not the youth, which is marked by the bravery of viewable messages, willingness to experimenting, crossing formal and ideological patterns and borders. Thus, the word 'young' solely due to the age of the participants seem unreasonable, as unreasonable seems the term 'Wrocław graphic school'. Nevertheless, the exhibition included graphics recommendable to anyone interested in art. The strength of this exhibition is its diversity in the narrative and mastery in graphic techniques.

memory'. Thematic axis of the exhibition was connected with displaced persons and their daily lives. Of course, it is also connected with our permanent fear that Germans come and again contribute to our losses in the past. However, Germans did not come - at least not in the 'style' feared by the inhabitants of Wrocław. The exhibition was organized in the former military shelter and it was therefore an important context to the exhibition. Here, at the shelter, the aura emanating from its military-defensive character, perfectly attuned to the concept of the whole exhibition. Unfortunately, the specificity of the object and the function it once served, have not been used - the bunker and its architectural character were somewhat absent, and omitted in the process of arranging the exhibition. A pity.

selected by a jury from among 112 pieces of art submitted by 48 artists). Andrzej Markiewicz, the curators, together with Prof. Olszewski, consistently strives to give rank to salons. He has organized a group of artists working at the Faculty of Arts Association as 'The Party' who are supposed to contribute to the development of the salon. The highest award was given to Karolina Balcer, the graduate from the Academy of Fine Arts in Wrocław. Other awards were given to Łukasz Rudecki from Radom (also - an award from the Format Magazine), Emilia Pitucha, Henryk Hoffman, Michał Kurkowski, Katarzyna Pietrzak, Adam Romaniuk and Jan Trojan.

entitled 'The Limits of the Global Art', film screenings ('Silver Scree'), happenings and artistic actions.

'SILVER Festival' in Legnica is an impressive organizational project. There are at least 20 exhibitions of avant-garde jewelry by artists from over 50 countries. They are both debutants and established stars of the European 'small design'. As the result of meetings artists start collaboration with major academic institutions and national and international exhibitors of artistic jewelry. Each year we can see the art-pieces previously awarded at the most prestigious competitions of jewelry (eg. 'the Italian Young Preziosa', 'Amberiff Design Award', 'Presentations') and exhibited in prestigious galleries in Europe (Villa to Bondt Ghent and La Basilica in Barcelona).

*Fotografia i filozofia*

### Photography and philosophy

The Universitas publishing press published an important book on photography and philosophy by Scott Walden. His research focuses on the intersection between the philosophies of art, mind and language, especially in relation to photography. These philosophical interests inform his photographic practice, which is recognized by multiple grants from different sources. He has taught both theory and studio courses in photography, and is currently Associate Professor of Philosophy at Nassau Community College, Long Island, New York. Among the authors whose texts on photography were published in 'Photography and philosophy' Walden is not the only one who combines research with practice. For example, Barbara Savedov and Patrick Maynard also contributed their texts. Their research objectives are centered around the idea of progress and role of images and texts accompanied by photographic images. They took into account the ideas by greatest thinkers, such as Roland Barthes and Allan Sekula. In the foreword, Walden wrote that the debate on the qualitative analysis of the photographic image had entered a new phase which requires revision of the well-known conclusions.

*Mikołaj Smoczyński. The Secret Performance*

### Mikołaj Smoczyński. The Secret Performance

Two small exhibitions entitled 'Subject, space, photography' and 'Two cycles' were organized at the Museum of Contemporary Art in Krakow. MOCAK's exhibition was based on its archival collection of photographs by Mikołaj Smoczyński. The pictures were selected from the artist's oeuvre. Smoczyński produced installations which included black-and-white 'abstract' photographs. For the purpose of their exhibiting, he built unique constructions that were adapted to function in a precisely defined location. He paid special attention to the material and on the location of exhibitions. He was concerned with architecture and its environment of the 1980's. He designed his shows in form of 'interventions' into existing architecture. In the nineties, he began to apply a more monumental scale and architectural forms. He often used the Supra material (plate of chip-cement), and other construction materials. Most of his actions were of elusive nature, therefore the photographs of his installations have a high documentary value. Currently, they are often the only records of his actions. Photography was for the artist's tool of observation and registering of personal emotions.

*Dotyk*

### Touch

The function of the body is twofold. We have the opportunity to actively experience the environment. At the same time the body is a tangible object. Touch is our basic sense. The exhibition, which was held at the UP Gallery was connected with touch.

The University of Fine Arts in Poznań and its Foundation contributed to the establishing of the UP Gallery in Berlin. The gallery will promote Polish art in Berlin. The hall is used as exhibition space where Polish and foreign artists can meet. Their exhibition entitled 'Touch' was co-organized by the Polish Sculpture Centre in Orońsko. It included sculpture by renowned and young artists who follow different artistic trends - from conceptual art to postmodernist objects.

*Zatańcz jak im zagrasz, czyli o wystawie „Polska Izrael Niemcy. Doświadczenie Auschwitz” w MOCAK-u*

### 'Poland - Israel - Germany. Auschwitz experience' in MOCAK

The exhibition in Krakow's Museum of Contemporary Art entitled 'Poland - Israel - Germany. Auschwitz experience' was curated by Jürgen Kaumkötter and Delfina Jalowik. It concentrated on the Holocaust and its impact on contemporary art. It showed how artists from Poland, Israel and Germany interpreted the greatest catastrophe of the twentieth century. The exhibition was divided into three parts: historical narrative, contemporary narrative and narrative relating to visual culture. It included art-pieces by Yehuda Bacon, Mirosław Balka, Oskar Dawicki, Dani Gal, Mikołaj Grynberg, Erez Israeli, Rafał Jakubowicz, Vardi Kahana, Michel Kichka, Klamana, Jane Korman, Sigalit Landau, Zbigniew Libera, Marcel Odenbach, Naomi Tereza Salmon, Wilhelm Sasnal, Sarah Schönfeld, Agata Siwek, Luke Surowiec, Ernst Volland and Artur Zmijewski. The fundamental question posed by the curators was how we remember the Holocaust if we feel responsible for the memory of the Holocaust.

*O sobie*

### On herself

After years of 'gouging' in the texts as editor and proof-reader I decided that more attractive to me are not words but images. I concentrate not so much on registering reality but rather a nod to painting and abstraction. I show my attempt to find composition, structures and agendas. I try to see the details and what is not real. I am trying to see it at the level of gaze, the frame, so that the end result is possible in the simplest way, without 'Baroque technology'. The collages are the result of the search for metaphors to translate the impossible to images.





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

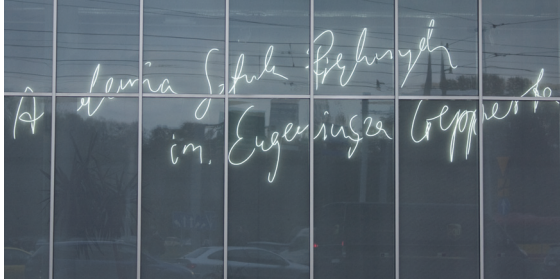
KURSY PRZYGOTOWAWCZE

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](http://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