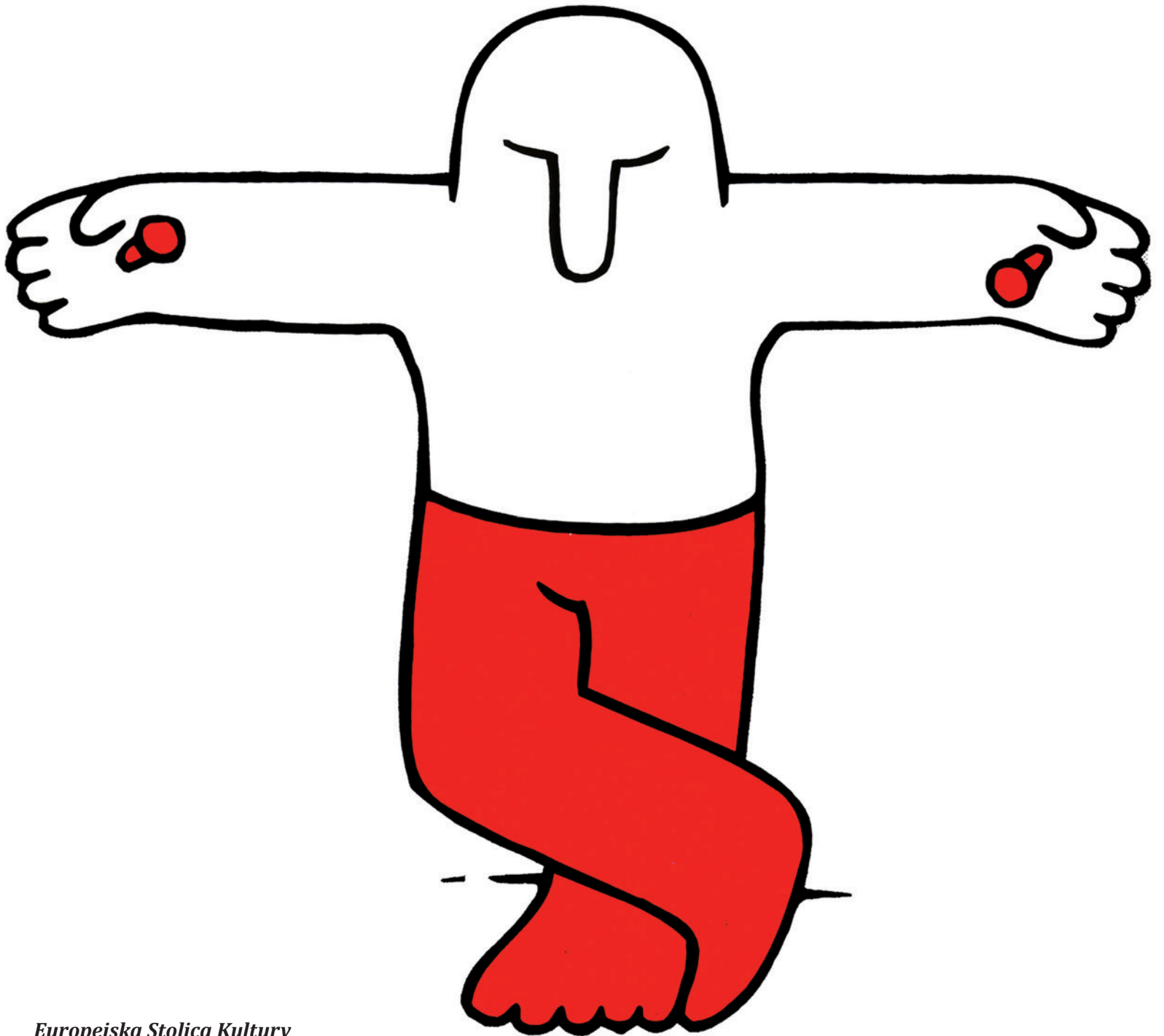


format

PISMO ARTYSTYCZNE

74-75



*Europejska Stolica Kultury
Silesia Art Biennale
Konkurs Gepperta
Festiwal Malarstwa Współczesnego
Anish Kapoor, Tony Cragg
Berlin Biennale
Art Basel/Miami 2016
Fotografia*



ISSN 0842-2555
9 770842 255501
Cena 20,00 zł (w tym 5% VAT)

W OGNIU SZTUKI


CERAMIKA / SZKŁO / METAL

X  FESTIWAL
WYSOKICH TEMPERATUR

23–25 CZERWCA 2017

Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta
we Wrocławiu, ul. Traugutta 21

www.festiwalwysokichtemperatur.pl | Fb/ *FestiwalWysokichTemperatur*

 AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH
IM. EUGENIUSZA GEPPERTA
WE WROCŁAWIU

fot. Małgorzata Kujda

17TH

MEDIA
ART
BIENNALE
WRO
DRAFT SYSTEMS
2017

znane, nieznanne
i (nie)odwracalne

NORIMICHI HIRAKAWA

31 03 -
04 06 2017

Centrum Sztuki WRO
Widok 7, Wrocław

wrocenter.pl
wstęp wolny



Wystawa, w ramach cyklu prezentacji sztuki japońskiej Reversible // Irreversible // Presence, zapowiadają Biennale Sztuki Mediów WRO 2017 Draft Systems - wydarzenia otwarcia 17 - 21.05.2017

Dofinansowano ze środków Gminy Wrocław oraz Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego | wrocław.pl oraz ze środków rządu japońskiego w ramach projektu Support the Nurturing of Media Arts Creators 2016



Paweł Żak

Ćwiczenia obowiązkowe i inne martwe natury



6x7 Leica Gallery Warszawa

Warszawa, ul. Mysia 3
od 1 kwietnia do 28 maja 2017

FOBER

r z e ź b a

s c u l p t u r e

do źródła...



Galeria Sztuki Współczesnej BWA SOKÓŁ w Nowym Sączu, 3 marca - 17 kwietnia 2017

SOKÓŁ
Małopolskie Centrum Kultury
INSTYTUCJA KULTURY
WOJEWÓDZTWA MAŁOPOLSKIEGO

33-300 Nowy Sącz, ul. Długosza 3
tel. +48 18 448 26 03
www.bwasokol.pl www.meksokol.pl

MAŁOPOLSKA

Patronat medialny
format

media
art
biennale

WRO 2017
DRAFT SYSTEMS

największy w Polsce międzynarodowy przegląd sztuki współczesnej

dla wszystkich wstęp wolny
wrocław
wro art center

wydarzenia otwarcia 17-21 maja 2017

wystawy do lipca 2017

rezerwuj czas

cały program wro2017.wrocenter.pl fb/wrobiennale



1. Chris Baldwin, Niebo, fot. Dunvael Photography

8

Drodzy Czytelnicy!



Oto ze względów formalno-technicznych (i opóźnienia w dotacji finansowej dla pisma) zmuszeni zostaliśmy do znacznego przesunięcia terminu wydania kolejnego numeru czasopisma. Wobec niemożności publikacji nr 74 w warunkach roku ubiegłego oferujemy Państwu numer podwójny (74-75), który ukazuje się dopiero

teraz, w maju 2017 roku. Za to opóźnienie przepraszamy i liczymy na zrozumienie tej – mamy nadzieję – wyjątkowej sytuacji.

Numer podwójny zbiera w treści obszerny cykl artykułów podsumowujących spektakularne wydarzenia artystyczne zrealizowane we Wrocławiu w ramach ubiegłorocznego programu Europejskiej Stolicy Kultury, a także odnosi się do ważniejszych innych wydarzeń konkursowych rozstrzygniętych w ubiegłym roku (np. Festiwal Współczesnego Malarstwa w Szczecinie, Konkurs im. E. Gepperta we Wrocławiu czy konkurs najlepszych dyplomów akademickich w kraju). Osobne miejsce przypada omówieniu wystaw fotografii zrealizowanych również w ramach ESK, oraz relacjom z ważniejszych wydarzeń zagranicznych (np. w Berlinie, Paryżu, Basel itd.)

Ponownie, a to już po raz drugi, dołączamy do obecnego wydania „Formatu”, obszerną wkładkę literacką, prezentującą utwory osób powiązanych z wrocławskim środowiskiem, a w tym z redakcją czasopisma. Mamy nadzieję, że dzięki temu udaje się nam wzbogacić treściowo kolejne zeszyty pisma integrującego twórców z różnych mediów.

Jeszcze raz przepraszając za opóźnienie i podyktowaną wzrostem objętości zeszytu podwyższoną cenę sprzedaży jednego egzemplarza – zapraszamy do lektury, licząc na zrozumienie ze strony naszych Czytelników. ■

Andrzej Saj

Dear readers!

Because of technical reasons (and our late receiving the financial grant for publication), the current Format Magazine is published with significant delay. We were unable to publish the 74th issue last year, therefore we are offering you the 74th and the 75th issues as one publication. We are sorry for the delay and we count on your kind understanding of the extraordinary situation. ■

Andrzej Saj

REDAKTOR NACZELNY / EDITOR-IN-CHIEF:

Andrzej Saj
e-mail: asa@asp.wroc.pl, tel. 604 657 458

ADRES REDAKCJI / CONTACT:

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

REDAKTOR GRAFICZNY, LAYOUT / ART EDITOR, LAYOUT:

Tomasz Pietrek, www.tomaszpietrek.com

WSPÓŁPRACOWNICY KRAJOWI / POLISH ASSOCIATES:

Andrzej P. Bator, Manfred Bator, Urszula M. Benka, Lila Dmochowska, Eulalia Domanowska, Grzegorz Dziamski, Piotr J. Fereński, Paweł Jagiełło, Krzysztof Jurecki, Anna Kania, Dorota Koczanowicz, Piotr Komorowski, Andrzej Kostolowski, Bożena Kowalska, Paweł Lewandowski-Palle, Elżbieta Lubowicz, Dorota Miłkowska, Mirosław Rajkowski, Adam Sobota, Krzysztof Stanisławski, Grzegorz Sztabiński, Marek Śnieciński, Lena Wicherkiewicz, Andrzej Więckowski, Kama Wróbel

WSPÓŁPRACOWNICY ZAGRANICZNI / FOREIGN ASSOCIATES:

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

KOREKTA / PROOFREADING:

Natalia Karnecka

REDAKCJA EDYtorsko-TECHNICZNA / TECHNICAL EDITING:

Romuald Lazarowicz

FOTOGRAFIA / PHOTO:

Czesław Chwiszczuk, Krzysztof Saj, Stanisław Sielicki

DRUK / PRINT: SYSTEM-GRAF

TŁUMACZENIE NA JĘZYK ANGIELSKI / ENGLISH SUMMARIES:

Ryszard Sawicki

OKŁADKA / COVER: Wiesław Gołuch, Bez tytułu, 2015, rysunek, 100 x 70 cm (czytaj s. 33)

LAMANIE I PRZYGOTOWANIE DO DRUKU / PAGE

MAKEUP AND PRINTOUT PREPARATION:
„Lena”, Wrocław (info@wydawnictwo-lena.pl)

WYDAWCA / PUBLISHER:

Akademia Sztuk Pięknych
im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu

WARUNKI PRENUMERATY / TERMS & CONDITIONS OF SUBSCRIPTION:

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 /

THIS ISSUE SPONSORED BY:

Akademia Sztuk Pięknych im. E. Gepperta we Wrocławiu, współfinansowanie ze środków Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego
Za finansowe wsparcie serdecznie dziękujemy.
Nakład: 1500 egz (DCJ)

Copyright © 2016/2017 by Redakcja „Format”

CENA 20,00 ZŁ / PRICE 20 PLN:

(w tym 5% VAT) / (including 5% VAT)
Numer jest indeksowany w bazie BazHum (http://bazhum.pl). Część drukowanych materiałów jest recenzowana.

W numerze

TEMA TY

4. **BARTEK LIS.** Sztuki wizualne w roku Europejskiej Stolicy Kultury. Subiektywnie o fragmencie
8. **MARIUSZ URBANEK.** Performance: niewykorzystana szansa
11. **RENATA BONTER-JĘDRZEJEWSKA.** Zmysłowy i kinestetyczny odbiór sztuki
14. **PIOTR J. FERENSKI.** Odsłanianie sztuki

WYDARZENIA

19. **KAMA WRÓBEL.** Ostrale weht Oder oraz (JCE) Biennale Młodej Sztuki, czyli europejska sztuka we Wrocławiu
22. **WALDEMAR OKOŃ.** O materialności ducha i o duchowości materii
26. **MONIKA BRAUN.** Język dotyku, język obrazu
30. **MAGDALENA MIELNICKA, NATALIA MYŚLICKA.** Medytacja i ekspresja
33. **NATALIA DOROČKA.** Artystyczny Wrocław w TEŚCIE
40. **MARIA ACHINGER.** Sztuka wciąż jest potrzebna! – promocja młodej rzeźby
42. **ANDRZEJ MAZUR.** Rytuał – substytut
44. **ELŻBIETA ŁUBOWICZ.** Dróżdż w przestrzeni Wrocławia
47. **MANFRED BATOR.** Cudowności – o zdarzeniach artystycznych w przestrzeni miejskiej Wrocławia
50. **DAGMARA DOMAGAŁA.** Eco Expanded City – Art Expanded Laboratory
54. **ANDRZEJ KOSTOŁOWSKI.** Wystawa sensualna
57. **MAŁGORZATA PISS.** „Dr Jekyll and Mrs Hyde”
60. **AGATA NARTOWSKA.** Festiwal Srebro w Legnicy

POSTAWY

62. **WALDEMAR OKOŃ.** Ubi sunt / Gdzie oni są? czyli kilka myśli o twórczości Krzysztofa M. Bednarskiego
66. **MIROSLAW JASIŃSKI.** Podróż za krawędź trójwymiaru-instalacja Lecha Twardowskiego w Muzeum Narodowym we Wrocławiu
70. **ANDRZEJ SAJ.** Światłoczułe malarstwo
74. **CEZARY DOBIES.** Czy malarz jest poetą?
77. **ROGER PIASKOWSKI.** Karpigrafia
80. **PIOTR GŁOWACKI.** Polskie granice
82. **ANNA KANIA SAJ.** Wobec „pastelozy” przestrzeni publicznej. Malarstwo i akcje Karoliny Balcer
84. **ROGER PIASKOWSKI.** Krok w stronę Banksy’ego
86. **MANFRED BATOR.** Etapy konieczności meta-pojęciowania



AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH
IM. EUGENIUSZA GEPPERTA
WE WROCŁAWIU



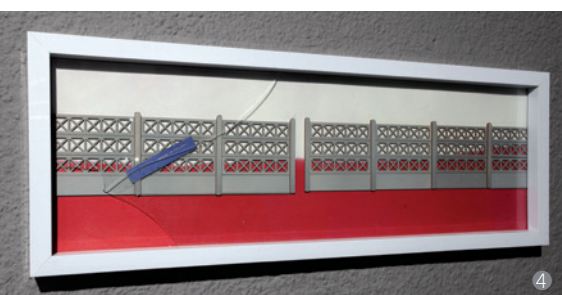
Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.



14



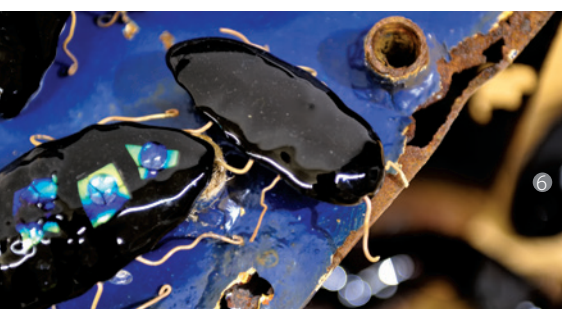
33



80



88



174

2. Sambor Dudziński, *Dźwiękowiążałka*, fot. Wacław Ropiecki
3. Zdzisław Nitka, *Melancholia*, 2016, technika olejna na płótnie bawełnianym, 150 × 120 cm
4. Janusz Knorowski, *Made in Poland*, 2015, makieta, tektura, akryl, 24 x 64 cm
5. Krzysztof Nowicki, *Zdjęcie z krzyża*, 2015, olej na płótnie, 150 x 150 cm, fot. Alicja Kielan
6. Kalina Bańka, *IN-SEKTY*, szkło, fot. Grzegorz Stadnik

ARENA SZTUKI

88. KATARZYNA ZAHORSKA. *Co krytyk sztuki robi dla malarstwa?*
92. JUSTYNA TEODORCZYK. *Status: młody artysta*
94. ROMAN CIEPLIŃSKI. *25. Festiwal Polskiego Malarstwa Współczesnego Szczecin 2016*
98. PAWEŁ LEWANDOWSKI-PALLE. *Dyplomy 2016. Co ze sztuką w Akademiach?*
101. A.W.-P. „*Postawy 2016*” – 4. edycja konkursu młodego malarstwa

REMINISCENCE

102. PAULINA GRUBIAK. „*Anish Kapoor. Archeologia: Biologia*”, czyli 562 tysięcy kilogramów sztuki
106. RENATA GŁOWACKA. *Cy Twombly*
108. HANNA KOSTOŁOWSKA. *Przed wszystkim materia*
111. MIECZYŚLAW SZEWCZUK. *WPROST 1966-1986*

KONTAKTY

114. ALEXANDRA HOŁOWNIA. *Berlin Biennale*
116. ALEKSANDRA WAŁASZEK. *Chinatown. Teksańska księga snów*
118. ALEXANDRA HOŁOWNIA. *William Kentridge w Berlinie*
120. ALEXANDRA HOŁOWNIA. *Art Basel/Miami 2016*
122. MIROŚLAW RAJKOWSKI. *Ars Electronica*

O FOTOGRAFII

126. MATEUSZ PÁLKA. *Photography Never Dies?*
128. JOANNA CHLEBOWSKA. *Fotografia nie umiera*
130. MATEUSZ PÁLKA. *TIFF „Rivers&Roads” 1-11.09.2016*
132. BARBARA SOLA. *Samotność na dworcu i w galerii*

MOTYWY

134. BARBARA ŁUSZCZYŃSKA. *Wszystko w ruchu*
140. LILA DMOCHOWSKA. *Marcin Harlender – przemiany i przekroczenia*
142. PIOTR GŁOWACKI. *Triennale Sztuki Sacrum*

INTERPRETACJE

146. KRZYSZTOF JURECKI. *Pamięć, trwanie obrazu. Rzeźba czy malarstwo?*
148. ZOFIA GEBHARD. *Obecności Wojciecha Kaniowskiego*
150. ANNA JUCHNOWICZ, RENATA BONTER-JĘDRZEJEWSKA. *Przestrzeń Heterogeniczna*
152. NATALIA DOROCKA. *RAPORT z Torunia*
154. MIECZYŚLAW SZEWCZUK. *Zbrodnia i kara*
156. LENA WICHERKIEWICZ. *Asamblaże pamięci*
158. MARLENA PROMNA. *Labirynt*
160. ALICJA JODKO. *Art'n'Scroll'n'Man'n'MovieCamera'n'Trans-Wrocław*
162. DOROTA MIŁKOWSKA. *O Eugeniuszu Gecie Stankiewiczuz raz jeszcze*

NOWY RECENZJE

164. KRZYSZTOF JURECKI. *The History of European Photography 1970-2000, vol. III*
166. ANDRZEJ MAZUR. „*Podróż nieskończona*” na scenie intermedialnej Podwodnego Wrocławia
168. *Polsko-hispańska wystawa sztuki papieru paperk w Muzeum Papiernictwa*
169. B.K. *34 plener dla artystów spod znaku geometrii*
170. BOŻENA KOWALSKA. *Moje wszystko*
170. A.M. *Przemysław Lasak*
171. SŁAWOMIR MARZEC. *Język geometrii*
172. TADEUSZ ZŁOTORZYCKI. *Twórcy na Dolnym Śląsku*
173. GRZEGORZ SZTABIŃSKI. *Spojrzenie na twórczość Jana Berdyszaka*
174. ALICJA KLIMCZAK-DOBRZANIECKA, PIOTR C. KOWALSKI. *Młodzi w Muzeum. POZIOM NAJWYŻSZY*

(z cyklu KALKO-MANIA) ANDRZEJ KOSTOŁOWSKI. „*Wszyscy jesteśmy niepełnosprawni*”

FORMAT LITERACKI (WKŁADKA)



1

BARTEK LIS

Sztuki wizualne w roku Europejskiej Stolicy Kultury. Subiektywnie o fragmencie

Mijają kolejne tygodnie od czasu, gdy Wrocław oficjalnie zamknął obchody roku 2016, kiedy to współdzielił z baskijskim San Sebastian tytuł Europejskiej Stolicy Kultury.

Przychodzi moment podsumowań, ewaluacji, wyciągania wniosków. Lata poprzedzające inaugurację święta wrocławskiej kultury poprzedzały gorące dyskusje i spory, w których – upraszczając – ścierały się głosy zwolenników (tutaj głównie reprezentowali ich urzędnicy i politycy) festiwalowego/huczego podejścia do roku 2016, oraz przeciwników pomysłu na uczynienie z projektu Europejskiej Stolicy Kultury tylko przepehnionego widowiskowymi wydarzeniami spektaklu (to głównie głosy miejskich aktywistów i osób związanych z profesorem Adamem Chmielewskim – głównym autorem zwycięskiej aplikacji, który z czasem zdystansował się wobec realizowanego programu). Nie miejsce tutaj jednak na przypomnianie tych sporów, lecz na subiektywne, bardzo ograniczone podsumowanie pewnego wycinka zrealizowanego programu. Interesować mnie będzie program sztuk wizualnych – jednej z kilkunastu „scen” autorsko zaprojektowanych przez jej kuratora – Michała Bieńka.

Bieńek, podobnie jak inni kuratorzy, część punktów, które zostały włączone do programu dobrał z istniejących już przed rokiem 2016 wydarzeń. Oczywiście edycje znanych festiwali czy przeglądów zostały namaszczone jako specjalne. Tak było choćby z Przeglądem

Sztuki SURVIVAL, którego współtwórcą jest Michał Bieńek czy festiwalem BASK. Większość jednak z zaprezentowanych publiczności inicjatyw było produkcjami nowymi, w tym takimi, które na tle bogatego kalendarza imprez, wyróżniały się istotnym potencjałem do kontynuacji w przyszłości. Mam tutaj konkretnie na myśli program rezydencji artystycznych „AiR Wro” oraz „Wrocław – wejście od podwórza”. Te dwa działania, obok programu „mikroGRANTÓW” uznaję zresztą za najciekawsze pomysły zainaugurowane i realizowane w kontekście obchodów ESK 2016. Może także dlatego, że ich idea była najbliższa oryginalnemu pomysłowi na „europejską stolicę” we Wrocławiu. Tej, która raczej mówiła o „pięknie” bez nadęcia, wielkoformatowych wydarzeń. To raczej stolica małych działań, sąsiedzkich kooperatyw, czynienia świata wokół ładniejszym, lepszym

po prostu. Bez fajerwerków, za to z nadzieją na długookresową zmianę. Oczywiście koncept „sztuki dla zmiany społecznej” ma tyle samo zwolenników co przeciwników, ale nic nie poradzę, że autor tego krótkiego tekstu – socjolog – taką utopię kupuje i jest gotów się jej poświęcać (skądinąd pamiętając, że realizacja utopii wcale nie należy do rzadkości).

Chris Baldwin

1. *Flow*, fot. Dunvael Photography
2. *Niebo*, fot. Filip Basara



„Wrocław – wejście od podwórza” polegał na przygotowaniu kilkunastu artystycznych projektów na mniej lub bardziej zapomnianych podwórkach położonych na Przedmieściu Oławskim, Ołbinie, Brochowie, Kleczkowie. Osoby zaproszone do współpracy miały spróbować obudzić mieszkańców do współdziałania, zaktywizować ich. Takie przynajmniej było wstępne założenie, wynikające również z wniosków przedstawionych w wyprzedzającym same projekty raporcie z diagnostycznych badań, które miałem przyjemność prowadzić wspólnie z Katarzyną Wałą na przełomie 2014 i 2015 roku. W praktyce było oczywiście różnie. Część artystów i artystek ze społecznikowską naturą faktycznie włączała „tubylców” do wspólnej pracy, dla innych niestety rola ta okazała się zbyt trudna i w efekcie mieliśmy do czynienia z różnie przyjętymi **interwencjami**. Słowo to oznacza wchodzenie pomiędzy, mieszanie się do czegoś celem osiągnięcia zamierzonych celów. No właśnie pytanie tylko, o realizację których celów mogło chodzić. Wśród przedstawionych projektów artystycznych, które zadziały się w stolicy Dolnego Śląska w minionym roku, były oczywiście inicjatywy chybione, ja jednak wolę wspomnieć

przykłady, które oceniam jako udane. Bez dialogu, rozmowy z „lokalsami” wysoko oceniane przez wrocławian i kuratorów projekty Cecylii Malik, Izy Rutkowskiej, Karoliny Breguły, Kamili Wolszczak i Krzysztofa Bryły nie miałyby szansy się powieść. *Jeż* (Rutkowska) czy *Pracownia – Komuny Paryskiej 45* (Wolszczak, Bryła) skutecznie animowały lokalne życie „Trójkąta”. Powstawały nie w zaciszu pracowni, lecz w dialogu z użytkownikami przestrzeni, z myślą o której były tworzone. O tych działaniach długo się mówiło i dowodziły absolutnej społecznej wrażliwości artystów. Dzisiaj dochodzą słuchy, że projekt ma być kontynuowany w roku 2017 i później, tym razem z większym naciskiem na włączanie mieszkańców, sąsiadów. W innym wypadku wzmacniała się będzie dychotomia pomiędzy „Artystami” i „Nimi” – tymi, którzy sztuki nie rozumieją, nie lubią, nie potrzebują.

Wysoko oceniam również program rezydencji artystycznych ciekawie „rozkrepany” na Dolnym Śląsku przez zespół Bereniki Nikodemskiej i Krzysztofa Bielaszki. Kilkadziesiąt zrealizowanych projektów, zakładało nie tylko pobyty zagranicznych artystów i artystek we Wrocławiu, ale także możliwość

odbycia rezydencji zagranicą przez polskich twórców (nie tylko artystów wizualnych, również literatów czy poetek). Każdy z pobytów kończył się prezentacją dla wrocławskiej publiczności. Czasami były to wystawy w miejscowych galeriach, muzeach, innym razem spotkania autorskie („artist talk”) czy performansy. Zapamiętałem szczególnie projekty Antaniny Slobodchikovej i Enrico Floriddii, dla których instytucją goszczącą było moje macierzyste Muzeum Współczesne Wrocław. Każda z tych sytuacji zakładała bardzo ciekawą pracę warsztatową, badawczą. Artyści nie mogli tworzyć w wyabstrachowanej z lokalnego kontekstu, sterylnej sytuacji laboratorium/pracowni. Ponownie, to poprzez rozmowy z mieszkańcami (jak to było w przypadku Floriddii) oraz miejscowym środowiskiem artystycznym, finalne projekty mogły uzyskać swój kształt, nabrać „uspołecznionego szlifu”. Floriddia skupił się na rzeczach, materialnych emblematkach „dolnośląskości”. Poprzez dzieła sztuki, artefakty czytał lokalną tożsamość, doszukiwał się jej aktów fundacyjnych, mając cały czas w pamięci skomplikowane losy tych ziem. Jego swoista wędrówka poprzez wizualne i werbalne narracje znalazła podsumowanie >



1

1-2. Wernisaż wystawy Eduardo Chillidy. *Brzmienia*, galeria Awangarda BWA Wrocław, fot. BTW Photographers
3-4. *Summer rental / Letnia rezydencja*, dzieła z kolekcji sztuki Ericha Marxa, Pawilon Czterech Kopuł Oddział Muzeum Narodowego we Wrocławiu, fot. Filip Basara

z publikacji książkowej. Antanina odsłoniła w MWW przejmującą wystawę („Czystość”, kuratorka: Magdalena Skowrońska) – liryczny fresk o przemijaniu, subiektywności oceny tego, co już zużyte, niepotrzebne, usuwalne. Przy okazji recenzowania programu „AiR Wro” warto wspomnieć pobyt artysty Klaasa Burgera, który w swoich działaniach odniósł się do wciąż aktualnego tematu (nie)obecności mniejszości rromskiej we wrocławskim pejzażu społecznym.

O wiele mniej swobodnie czuję się w omawianiu głównych punktów w programie sztuk wizualnych ESK 2016. Monumentalne wystawy „Summer Rental” (z kolekcji Ericha Marxa) czy odsłonięcie stałej ekspozycji w Pawilonie Czterech Kopuł (oddziale Muzeum Narodowego) z pewnością miały olbrzymi walor edukacyjny. Wrocławska publiczność mogła nierzadko po raz pierwszy zobaczyć wybrane dzieła największych europejskich i światowych artystów (Marx). Wizyta w „Kopułach” umożliwiła niezwykle doświadczenia, także za sprawą odświeżonej, przypomnianej architektury budynku. Do tej listy koniecznie musimy dopisać „Dzikie pola. Historię awangardowego Wrocławia” (komisarz wystawy: Dorota Monkiewicz), która triumfalnie wędrowała po najważniejszych środkowoeuropejskich galeriach i muzeach sztuki współczesnej. Prezentacja ta, podobnie jak „Summer Rental” miała przede wszystkim charakter edukacyjny, jednak kuratorom „Dzikich pól” łatwiej było spiąć narracyjnie tę opowieść. Polski widz (gdy mowa o inauguracyjnej tournée

2



„Dzikich pól” wystawie w Narodowej Galerii Sztuki – Zachęta), ale i publiczność z innych miast regionu, mogli odszukać swoje historie, czy to jako doświadczających określonych reprezentacji kultury popularnej czy urbanistyki. Niezwykle szkoda, że w roku Europejskiej Stolicy Kultury, wrocławianie nie mieli okazji obejrzeć tej wystawy w swoim mieście. Zabrakło przestrzeni ekspozycyjnej, która mogłaby pomieścić tak obszerną prezentację. Wrocławska awangarda, sukcesywnie odkrywana przez MWW, jest ważnym budulcem wrocławskiej tożsamości, o czym warto pamiętać.

Nie mogę nie wspomnieć dwóch innych wystaw. Tym razem indywidualnych. Jedna to wpisana w obchody otwarcia ESK wystawa baskijskiego artysty Eduardo Chillidy („Eduardo Chillida. Brzmienia”). Mało znanego w Polsce rzeźbiarza ciekawie zaprezentowanego we Wrocławiu w towarzystwie dźwiękowych instalacji Gorki Aldy. Doświadczenie sztuki Chillidy zyskało na tym sensorycznym zabiegu. Niemal na zamknięcie święta kultury we Wrocławiu mogliśmy natomiast obejrzeć bardziej kameralną ekspozycję prac, mniej znanego z rodziny Geppertów – Zbigniewa. Wystawa „Konstruktivism to problem, a nie estetyka” przedstawiała oryginalne prace twórcy koncepcji cub’artu – jego projekty graficzne.

Na koniec tego subiektywnego przeglądu wspomnę o najlepszej moim zdaniem wystawie, jaka dzięki Europejskiej Stolicy Kultury, trafiła do Wrocławia. Mowa o „Photography Never Dies” (kurator: Krzysztof Candrowicz), zainaugurowała nową przestrzeń ekspozycyjną na Dworcu Głównym. Pokaz był symboliczną opowieścią o narodzinach i rozwoju fotografii jako medium, które chyba najbardziej, obok filmu, stało się narzędziem opowiadania historii. Jego magii ulegają kolejne osoby mimo upływającego czasu i już 177 letniej historii. Jak zauważył kurator wystawy, *technologia będzie się zmieniać, ale fotografia nigdy nie umrze*. Co warto podkreślić, zaprezentowane projekty uznanych artystów i kuratorów (m.in. Catherine Balet, Volker Hinz, Erik Kessels, Tom Stayte) nie były prostą encyklopedyczną analizą, opowieścią o warsztacie dla adeptów fotografii. Poszczególne rozdziały były dlatego wciągające, że dotyczyły naszego życia oraz miejsca i roli w nim fotografii. Mimo ekspozycyjnych wpadek, scenariusz wystawy, dobór prac, jak i sam koncept spowodowały, że ekspozycja cieszyła się dużą popularnością wśród widzów.

Ogłoszony na początku roku program kontynuacji części projektów ESK zakłada także rozwijanie sprawdzonego formatu rezydencji artystycznych. Podobnie ma być z „podwórkowymi” realizacjami artystów/artystek. Co istotne, dostrzega się konieczność negocjowania obecności artystów w przestrzeni społecznej poprzez większe uwzględnianie odbiorców – mieszkańców Wrocławia. Dialog ze społecznością lokalną niesie ze sobą wartości, które dostrzegli między innymi uczestnicy zeszłorocznego Wrocławskiego Kongresu Kultury oraz autorzy konsultowanego obecnie dokumentu „Kultura – Obecna!” (dokument ma być mapą drogową dla Departamentu Spraw Społecznych oraz wydziału kultury na najbliższe trzy lata. Zakłada on podtrzymanie oraz rozwinięcie dotychczasowych działań, w tym realizowanych w roku Europejskiej Stolicy Kultury Wrocław 2016). Powstająca strategia może mieć również bardzo istotne znaczenie dla wrocławskich „sztuk wizualnych”. Przyglądamy się jej uważnie. ■

Bartek Lis socjolog, animator kultury, nauczyciel, kurator projektów społecznych w Muzeum Współczesnym Wrocław



3

Visual arts in the European Capital of Culture. Subjectively on a some aspects of visual arts



4

Consecutive weeks have passed since the Wrocław officially closed the celebrations of 2016, when the city shared with Basque San Sebastian the status of European Capital of Culture. There come summaries, evaluations and conclusions. The years before the inauguration of the festival in Wrocław had been preceded by heated discussions and disputes between – simplifying – supporters (here mainly represented by officials and politicians) and opponents of the idea to make the project of the European Capital of Culture only an overcrowded spectacular performance (mainly the voices of urban activists. The article is not a reminder of the disputes; it is an attempt to subjective, very limited summary of a certain segment of the program. I am interested in Michał Bieniek's curatorial project connected with the festival. Bieniek, like other curators, included to the project some elements existing before the 2016 events. I especially like the events connected with music, the SURVIVAL Art Review, whose Bieniek was a co-producer, and the BASK Festival, 'AiR Wro' and 'Wrocław – the entrance from the yard'. ■

Performance: niewykorzystana szansa



To miały być najważniejsze, a co najmniej najlepiej zapamiętane wydarzenia Europejskiej Stolicy Kultury 2016 w Wrocławiu.

Spektakularne, barwne, angażujące w działania artystyczne zwykłych ludzi, wchodzące w przestrzeń miasta najbardziej jak to tylko możliwe.

Cztery widowiska: *MOSTY*, *PRZEBUDZENIE*, *FLOW* i *NIEBO* miały stanowić ramę dla innych wydarzeń ESK. Realizować założenia aplikacji *Przestrzenie dla piękna*, która dała Wrocławowi tytuł Europejskiej Stolicy Kultury, opowiedzieć o przeszłości i teraźniejszości miasta. Po to zatrudniono jako kuratora ds. performance Chrise Baldwina, opromienionego sławą człowieka, który pracował przy inauguracji Olimpiady w Londynie, jedynego wśród ośmiu kuratorów odpowiedzialnych za ESK twórcę spoza Polski. To świadczy o wadze, jaką przywiązywano do zadań, które powierzono właśnie Baldwinowi. Okazało się jednak, że wiązało się z tym tyle samo zagrożeń, co szans na sukces, bo o Chrisie Baldwinie wiadomo było tyle, ile mówił o nim zwolniony dyrektor artystyczny ESK Krzysztof Czyżewski, który ściągnął go do Wrocławia.

Bilans firmowanych przez Baldwina wydarzeń jest ujemny. Pierwsze, owszem, napawało nadzieją, że może być dobrze, ale już drugie było organizacyjną klęską, w trzecim zabrakło marketingu i dobrego pomysłu na promocję, czwarte było belfersko oczywiste i zwyczajnie nudne.

Zaczął się 20 czerwca 2015 roku *MOSTAMI*, serią wydarzeń, które zawaładnęły miastem. Tysiąc młodych artystów po trwających pół roku przygotowaniach zmieniło dwadzieścia siedem wrocławskich mostów w teatralne sceny, galerie malarstwa, elementy instalacji. Pokazali energię, otwartość i gotowość do działania, wystarczyło tylko dać im szansę. Mieli za zadanie opowiedzieć o swoim Wrocławiu i opowiedzieli. O mostach istniejących

i nieistniejących, o wrocławskich legendach, o ratowaniu ksiązek podczas powodzi tysiąclecia w 1997 roku. Bez zadęcia, bez silenia się na wielkie metafory i apokaliptyczne wizje. Mówili swoim językiem, o sprawach, które ich interesowały.

Po kilkunastu miesiącach okazało się jednak, że *MOSTY* były najciekawszym z zaplanowanych przez kuratora wydarzeń, a w dodatku jedynym, które realizowało założenia aplikacji *Przestrzenie dla piękna*. Najmocniej weszły w przestrzeń miasta, zagarnęły najwięcej obszarów i w największym stopniu postawiły na energię samych wrocławian. Dalej było już tylko gorzej i coraz mniej zgodnie z aplikacją.

Przemarsz przez miasto na inaugurację ESK w styczniu 2016 r. Czterech Duchów Wrocławia: Odbudowy, Wielu Wyznań, Powodzi i Innowacji, nazwany przez Baldwina *PRZEBUDZENIEM*, miał potencjał, a został nieudolnie zorganizowany. W pochodach Duchów, zmierzających z czterech stron miasta na Rynek wzięły udział tysiące wrocławian, gotowych mimo mrozu do współdziałania i zabawy. Reżyser nie przewidział jednak takiego zainteresowania, bo występy artystów towarzyszących Duchom mogli zobaczyć tylko ludzie w bezpośredniej bliskości. Platform, na których występowali artyści nie można było podnieść, bo nikt nie uwzględnił wszechobecnych w mieście trakcji tramwajowych na trasach przemarszów. W efekcie występy można było docenić dopiero oglądając widowisko w Internecie. Na domiar złego jeden z Duchów na trasie się zepsuł, przez co dotarł na Rynek z blisko godzinnym opóźnieniem, a oczekujący na mrozie pod Ratuszem ludzie nie wiedzieli co się dzieje, bo... zabrakło prądu. Część widzów zrezygnowała i wróciła do domów, reszta usłyszała, że wszystko jest winą kuny, która przegryzła kable.



2



3

Chris Baldwin

Kolejnym wydarzeniem ESK z cyklu Performance był dwuczęściowy, poranny i wieczorny *FLOW* 11 czerwca. W ciągu dnia na Nowym Targu, w okolicach Uniwersytetu, w Hali Targowej, w Ogrodzie Botanicznym i na Barce Tumskiej młodzi artyści, amatorzy i zawodowcy, opowiadali historie odwołujące się do wielonarodowej przeszłości i wielokulturowej terażniejszości Wrocławia. Były historie polsko-ukraińskie (didżej, miksujący ukraińskie i polskie piosenki, łamiąc granicę dzielącą nie tylko narody, ale i mieszane rodziny, które nie chcą wybierać jednej tożsamości), polsko-niemieckie (smak dżemu jak proustowska magdalenka

1. *Mosty*, fot. Marcin Biodrowski
2-3. *Flow*, fot. BTW
Photographers Maziarz Rajter

przywołujący wspomnienia i otwierający drzwi do przeszłości) i polsko-żydowskie (powracająca trauma antysemitki nagonki i exodusu Żydów po marcu 1968 roku). I wszystko byłoby dobrze,

zabrakło tylko widzów, którzy zde gustowani *PRZEBUDZENIEM* po prostu nie przyszli. Medialne relacje też koncentrowały się na braku ludzi.

Kantata *FLOW*, stworzona specjalnie na ESK przez czterech kompozytorów: Jiříego Kabata z Czech, Udi Perlmana z Izraela, Adama Porębskiego z Polski oraz Amira Shpilmana z Niemiec (całość koordynował Adam Romańczuk z grupy Małe Instrumenty), wykonana wieczorem >



Chris Baldwin, *Przebudzenie*, fot. Marcin Oliva Soto

tego samego dnia przez trzysobową orkiestrę i chór pod dyktando Alana Urbanka, zrobiła wrażenie dużo lepsze. Godzinna opowieść o historii Wrocławia, zaklętej w dźwiękach i obrazach wyświetlanych na tle odrzańskich nabrzeży, na ścianach domów, dachach i wieżach kościołów Ostrowa Tumskiego sprawdziła się o wiele lepiej niż nieco nachalne próby wciągania wrocławian w działania artystyczne w ciągu dnia. Widzowie mogli obserwować, jak Wrocław, nazywany kiedyś Kwiatem Europy, podnosi się po kolejnych ciosach i zaczyna życie od nowa. Rozkwit miasta w latach dwudziestych i trzydziestych XX wieku, brutalnie przerwany przez wojnę, tragedia szaleńczej obrony Festung Breslau, odbudowa zniszczonego Wrocławia w cieniu komunizmu, powódź tysiąclecia w 1997 roku, która wreszcie tchnęła w mieszkańców poczucie bycia u siebie. Widowisko, stworzone przez profesjonalistów, którzy jednak potrafiliby pewnie zrobić coś równie efektownego na każdy zadany im temat. Środki wyrazu byłyby podobne, zmieniłyby się tylko przekaz. A widzowie, tak jak i we Wrocławiu, wróciliby do domu w poczuciu satysfakcji z udziału w akcie konsumpcji sztuki. Tylko, że nie o konsumpcję we wrocławskiej aplikacji chodziło, ale o współuczestnictwo w tworzeniu nowej kulturalnej tkanki miasta.

Akcentem zamykającym ESK 2016 było grudniowe widowisko *NIEBO*, także w reżyserii Chrisa Baldwina. Miało być pointą narracji kuratora ds. performance o Wrocławiu, odkryć niezwykle oblicze małej ojczyzny czterech (co najmniej) narodów i państw, opowiedzieć historię największego w dziejach

ludzkości miasta, w którym dokonano całkowitej wymiany ludności. Widowisko w Hali Stulecia było efektowne wizualnie (był videomapping, feria świateł, akrobaci, linoskoczkowie i oczywiście ulubione cztery Duchy Baldwina), ale przegadane, miało intelektualnie i złe scenariuszowo. Reżyser sprawiał wrażenie potomka molierowskiego pana Jourdain, który co prawda prozą już mówić potrafi, ale ze zdziwieniem odkrywa przeszłość Wrocławia i z entuzjazmem dzieli się zdobytą wiedzą z ludźmi... którzy od dawna ją mają. W sensacyjnym tonie opowiadał o szczęśliwym mieście, w którym bezkonfliktowo żyją Niemcy i Żydzi (a pewnie i przedstawiciele innych nacji), ale Hitler i zasłaniające niebo czarne samoloty (choć akurat Breslau bombardowali wyłącznie Rosjanie) niszczą sielankę. Mimo to wszystko kończy się dobrze. Na zgliszczach Breslau w bólach ale jednak rodzi się europejski Wrocław, otwarty, wielokulturowy, tolerancyjny. Mieszkaneczka miasta z dumą mówi: „Jestem Żydówką, jestem Niemką, jestem Ukrainką, jestem Polką. Jestem Europejką”. Reżyser chciał pewnie wrocławianom powiedzieć coś nowego, opowiedział historię znaną, a w dodatku opowiedział ją kiepsko.

Performance miały być najefektowniejszym elementem ESK, okazały się elementem najsłabszym. Nie zrealizowały założeń aplikacji *Przestrzeni dla piękna*, nie dały wrocławianom poczucia udziału ani w wyjątkowym karnawale, ani w wielkim wydarzeniu artystycznym. Jeśli zostaną zapamiętane, to jako wydarzenia, które miały szansę, ale jej nie wykorzystywały. ■

PERFORMANCE: missed opportunities

These were supposed to be the most important, or at least the most remembered events of the European Capital of Culture 2016 in Wrocław. Spectacular, colorful, engaging in artistic activities of ordinary people coming into the city.

Four performances entitled BRIDGES, AWAKENING, FLOW and SKY were to provide a framework for other ECC events. The organizers were supposed to pursue assumptions included in the application entitled 'Spaces for beauty', talk about the past and present of the city. Chris Baldwin, the curator for the performances, enjoyed reputation of a man who worked at the inauguration of the Olympic Games in London and was the only person from abroad among the eight curators from Poland. Baldwin was recommended by Krzysztof Czyżewski, an artistic director, who was fired from ECC. Baldwin's performance can mostly be considered in negative terms. His first event was hopeful, but the second was an organizational failure. The third event lacked promotion and advertising, and the fourth one was obvious and simply boring. The 'Sky' was supposed to be the concluding point of the festival but it was based on banal/bad script. ■



1

RENATA BONTER-JĘDRZEJEWSKA

Zmysłowy i kinestetyczny odbiór sztuki

Postępujący rozwój wielu dyscyplin, w dziedzinie sztuki, nauki i technologii, był impulsem do zaprezentowania powstających w XIX wieku nowatorskich idei.

Powszechne, czy inaczej uniwersalne wystawy epoki wiktoriańskiej, w 1851 w Londynie i w 1900 w Paryżu, znane były jako Wielkie Wystawy Przemysłu Wszystkich Narodów. Nieprzypadkowo pierwszą z nich zorganizowano w stolicy wielkiego imperium kolonialnego, to tu narodziła się rewolucja spod znaku przemysłu. Głównym założeniem ekspozycji było manifestowanie idei postępu i wiary w przyszłość narodów świata. Wystawiano wyjątkowe produkty, będące efektem poszukiwań znakomitych wynalazców, badaczy, eksperymentatorów.

Prawie 160 lat później w Londynie zorganizowano kolejną, zaskakującą ekspozycję. Tym razem zagospodarowaną przestrzeń udostępniono przede wszystkim twórcom idei, a nie jak poprzednio producentom i dystrybutorom.

Unikalna w skali Europy, a nawet świata, prezentacja artystycznych praktyk spoza głównych nurtów sztuki, odnosiła się nie tylko do stosowania najnowszych mediów technicznych, ale do sposobu napotykania i realizacji sztuki, która daleko odbiega od ogólnej normy. >



2

1. **Karina Śmigła-Bobiński**, ADA – analogowa instalacja interaktywna, 2013, 500 x 500 x 500 cm, fot. R. Bonter-Jędrzejewska
2. **Piotr Bożyk**, Władca traw, 2013, rzeźba kinetyczna, 60 x 40 x 60 cm, fot. Ula Tarasiewicz

Organizowane w latach 2009-2014 targi sztuki kinetycznej KINETICA ART FAIR w Londynie, stały się znakomitą platformą wymiany wiedzy i doświadczeń twórców korzystających z osiągnięć technologii, nauki i sztuki, umiejętności łączących obszary kreacji pozornie ze sobą niepowiązanych. Nowatorski sposób patrzenia na sztukę, pokazywania jej w kontekście rozwiązań inżynierskich, z zastosowaniem nowych mediów, technologii oraz nowych form przekazu, określił pozawerbalne możliwości komunikowania się z odbiorcą. Przepisano dziełom nowe identyfikatory. Zaprezentowano poruszające się obiekty, reagujące na widza, komunikujące się z nim, zachowujące się w sposób inteligentny, osławiające przestrzeń wokół siebie. Na wzór humanoida twórcy (w swoich dziełach) przekroczyli granicę pomiędzy ożywionym i nieożywionym, pozwolili widzowi w nowy sposób doświadczyć sztuki, można by powiedzieć „żywej sztuki”^[1].

Aby jednak doszło do takiej relacji, dzieło wymagało nie tylko wycyśnienia wyobraźni ze strony artystów, ale zgrania, czy raczej synchronizacji ich wiedzy technicznej, w obszarze nauk ścisłych i inżynierii. Nie jest to oczywiście zjawisko nowe w procesach twórczych. W minionych epokach artyści przejmowali najnowsze osiągnięcia ludzkiego umysłu w dążeniu do doskonałości rzemieślniczych, np. w epoce renesansu posługiwano się soczewką.

Tak więc twórcy poszukiwali i nadal poszukują nowych technik, praktyk i inspiracji. Niezwykle ważnym polem doświadczalnym dla współczesnego twórcy jest możliwość interakcji z widzem, osobiste zaangażowanie odbiorcy w obserwowany, eksplorowany projekt. Częstokroć może on brać bezpośredni udział w procesie, stając się tym samym czynnym uczestnikiem artystycznego wydarzenia. Może mieć wpływ na jego kształt, przebieg i tok narracji. Wszystkie te zabiegi mają wywołać efekt „dreszczu”, zarówno w odbiorze intelektualnym, jak i fizycznym dzieła. I ten rodzaj doświadczeń może być dla współczesnego człowieka warunkiem pełniejszego odbioru informacji o otaczających go zjawiskach. Wnikliwe badania i analizy neurologów zajmujących się dyscypliną stawiającą nadal wielkie wyzwanie współczesnej nauce, pokazują, jak daleko jesteśmy od rozwiązania największej zagadki funkcjonowania mózgu istoty rozumnej. Jak funkcjonują nasze zmysły i w jakim procencie jesteśmy w stanie je wykorzystać? Przed kilkoma laty zaskoczeniem były opublikowane wyniki badań, w których wykazano, że nasze zmysły nie są odrębne, ale głęboko zintegrowane. „Oglądanie” jest teraz traktowane jako proces ukrytego dotykania, dowiadujemy się jak zintegrować dotyk i wzrok w bardzo wczesnym stadium rozwoju dziecka. Ta integracja zmysłów obecnie objawiona w neurologii i filozofii ma implikacje kinestetyczne i głęboko przekształca nasze poczucie zrozumienia. Poznawanie i analiza fenomenów otaczającego nas świata nie odbywa się wyłącznie na poziomie intelektualnym, zmysłowym, ale jest uwarunkowane również doznaniem czysto fizycznym. Ta „ucieleśniona” perspektywa, szeroki zakres bodźców odbieranych sensorycznie, podkreśla nasz „kinestetyczny umysł”.

Dysponując takimi narzędziami, możemy w pełniejszy sposób odbierać informacje i tym samym efektywniej komunikować się z otaczającym nas światem. Ten komunikat nie musi być przekazem werbalnym. W tym przypadku zasób leksykalny nie warunkuje jakości przekazu, nie wymaga wysokich kompetencji kulturowych.

Artyści kinetyczni odzwierciedlają w swoich pracach coś z tej zmiany powszechnego myślenia na temat natury człowieka, gdzie wizja jest rozumiana jako ucieleśniony zmysł, w którym „zobaczyć” oznacza również reagować, czuć i doświadczać wrażeń psycho-fizycznych. Jak bardzo ten model odbioru dzieła odbiega od powszechnego sposobu oglądania, które dominowało w zachodniej sztuce, np. późnego średniowiecza? Właśnie wtedy powstałe utwory zachowywały swoisty kod przekazu, w oparciu o konkretny schemat, sceny alegoryczne i typ ikonograficzny.

Współczesna nauka otwiera przed twórcą szeroko drzwi, mami i zachęca do coraz to ciekawszych, szaleńczych eksperymentów. Bazę nadal stanowią umiejętności warsztatowe, ale często pozostają one w tyle, jako etap inicjujący, wstęp do podejmowanych w przyszłości licznych badań i eksperymentów. To jest wzajemne oczarowywanie się, twórca poskramia medium, medium uwodzi twórcę swoimi wyjątkowymi przymiotami.

Pomimo w pełni liberalnego podejścia do twórczości, rozłam pomiędzy rozumem a zmysłami stale się pogłębia, tak w swoich rozważaniach konstatuje Donald Kuspit. Czy aby na pewno? Sztuka intermedialna, do której należy zaliczyć również sztukę kinetyczną, może stać się pożądaną formą relacji i komunikacji pomiędzy tym, co zmysłowe, a tym, co racjonalne. Poprzez zaangażowanie wielu receptorów, powstaje konieczność odbioru wielopoziomowej rejestracji, właściwe rozkodowywania dzieła. Czytelność tego przekazu, zależy od przypisanych, indywidualnych cech widza, a nie wyłącznie od znajomości kontekstów i sensów znaczeniowych konkretnych komunikatów. Nie zawsze wystarcza intuicyjny odbiór, pozbawiony świadomej analizy dzieła, a dokładniej, nie zawsze w wystarczający sposób, widz ma wpływ na kształt końcowy utworu. W zależności od stopnia jego uległości, powstaje dzieło skierowane bardziej w stronę ekspresji artysty jako autora lub raczej w stronę aktywności i inwencji odbiorcy.

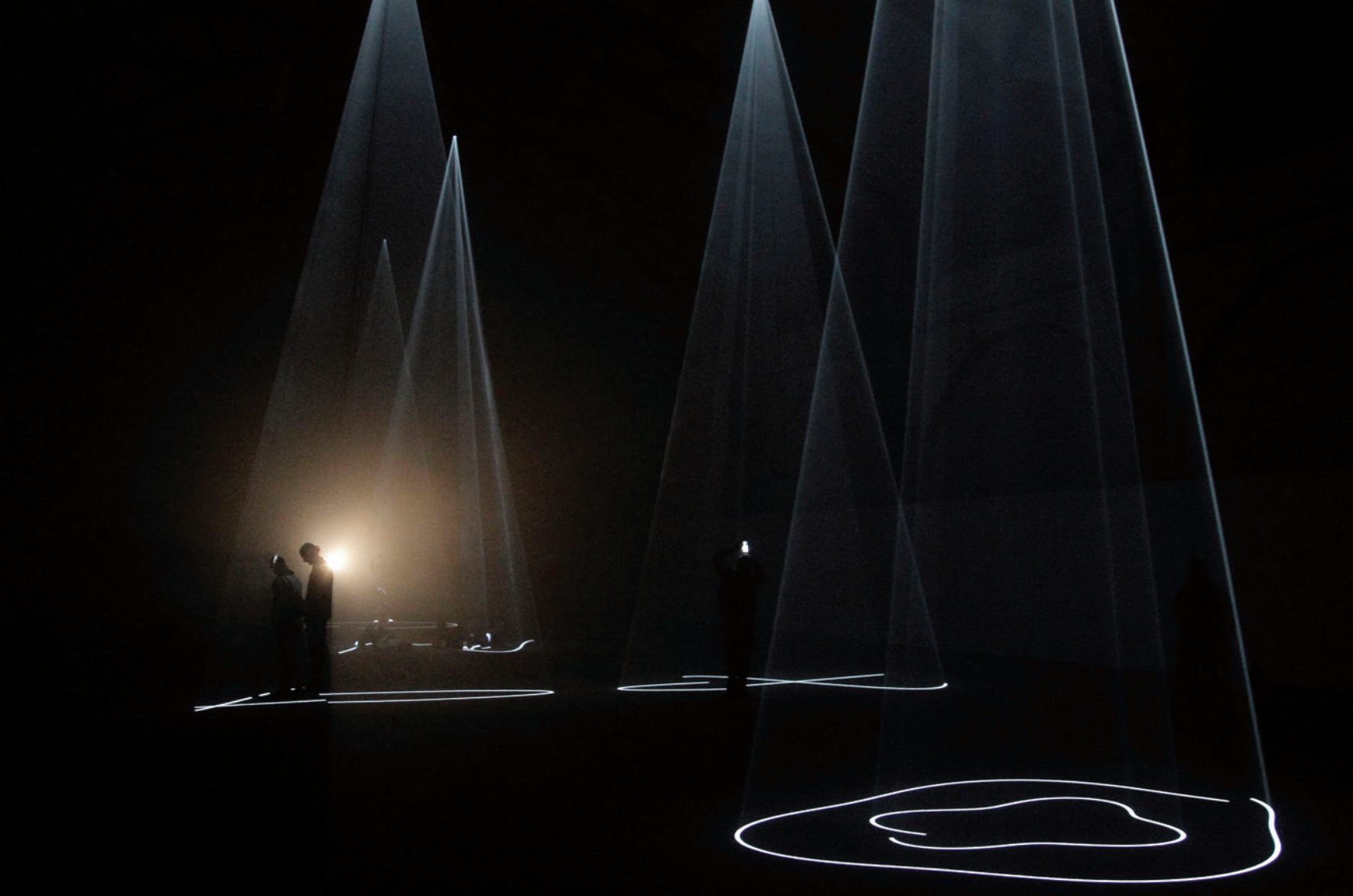
Niejednoznaczny przekaz, zarówno nadawcy, jak i odbiorcy, jest odbiciem chaotycznych sygnałów zderzających się w ogromie danych. Można by przypuszczać, że nadmiar sprzecznych komunikatów generuje zupełnie nowy, abstrakcyjny kod zaszyfrowany za pomocą nowych, czystych pojęć. Czy takie jednak jeszcze powstają?

Brak subtelności znaczeniowych w sztuce współczesnej idzie w parze z brakiem piękna. Ale to piękno może być wyabstrahowane poprzez nowe doświadczenia i konfrontację ze współczesnym porządkiem tworzonych iluzji. Doceniana w epoce rewolucji przemysłowej maszyna produkcyjna była praktycznym tworem technicznym, pozwalającym zaspokoić potrzeby rozwijającej się cywilizacji przemysłowej. Obecnie poza walorem estetycznym, bo taki niepodważalnie cechuje bezużyteczne urządzenia, zgromadzone w muzeach i instytucjach kultury materialnej, pozostawione obiekty są świadectwem nieograniczonej potrzeby udoskonalania technik i coraz to bardziej zaawansowanej technologii.

Donald Kuspit krytykuje totalny brak aspiracji i całkowitą bezstyłość współczesności, podkreślając jej skomercjalizowanie i podporządkowanie się dyktaturze gustu społecznego i pieniądza^[2]. Twórca nie jest jedynym kreatorem dzieła, w procesie powstawania artefaktu uczestniczy widz lub krytyk. Autor jest zwolennikiem idei głoszącej upadek mitu artysty demurga, naznaczonego piętnem kreacji i ponadprzeciętnej zmysłowości. Czy to czyni sztukę pospolitym zjawiskiem? Pojawiające się coraz to ciekawsze formy popularyzacji sztuki i nauki nie zawsze są odpowiedzią na aktualne potrzeby ucywilizowanego społeczeństwa. O ile nauka generuje i określa nowe zapotrzebowanie na kierunkowe badania i rozwiązywanie współczesnych problemów świata, o tyle sztuka nie jest w stanie wymusić na widzu konieczności obcowania z nią. Sztuka nie posiada narzędzi, które pozwoliłyby jej manipulować odbiorcą, wzbudzając w nim potrzeby konkretnych doznań. Taką potrzebę można wywołać, ale jest to proces długoterminowy i wymagający odpowiednich warunków kształcenia. To doświadczenie powinno odbywać się bezrepresyjnie, w przyjazny, naturalny sposób. Rozpowszechniane sztuki na poziomie totalnego przekazu masowemu odbiorcy, nie daje właściwych efektów. Dewaluuje wartości, o które zawsze zabiegali artyści. Doświadczenie estetyczne straciło racje bytu. Podział na odbiorcę sztuki masowej i wyższej jest tu z pewnością na miejscu, w odhumanizowanym świecie postmodernistycznym, w którym sztuka masowa czy też masowa rozrywka jest dla większości ludzi prawdopodobnie najbardziej powszechną formą doświadczenia estetycznego, obcowanie z tą ostatnią staje się czasami kłopotliwe, niekiedy wyrachowane. Trudno jednak w erze reprodukcji elektronicznej znaleźć ludzi, którzy nie mieliby żadnego kontaktu ze sztuką masową. Nic też nie wskazuje na to, aby kłopotliwa influencja miała w przyszłości słabnąć. Można jednak zrobić z niej odpowiedni użytek, pod warunkiem, że przekaz będzie bardziej wysublimowany, aspirujący do komunikacji na wyższym, abstrakcyjnym poziomie. Mnogość pojęć pierwotnych, abstraktów, dowolnie dobieranych i zestawianych w banalnych przekazach, w ogólnym szumie informacyjnym, niczego pozytywnego nie wygenerują. Niewłaściwe interpretacje, fałszywe odbiory, mogą jednak wynikać nie tylko z braku umiejętności budowania przekazu,

1 R. Pepperell, Art of Universal Knowledge, Kinetica Museum, 2009

2 D. Kuspit, Koniec Sztuki, tłum. J. Borowski, Muzeum Narodowe w Gdańsku 2004



Anthony McCall, *Five Minutes of Pure Sculpture*, 2012, projekcje, 1000 m2, fot. Tobias Schwarz/ REUTERS

People look at a light installation by British artist Anthony McCall during the exhibition *Five Minutes of Pure Sculpture* at the Hamburger Bahnhof museum in Berlin, April 20, 2012. The light and sound installation runs from today until August 12 in the German capital. CREDIT LINE: REUTERS/Tobias Schwarz

ale również mogą być efektem ograniczonej percepcji wzrokowej, słuchowej, taktylnej. Jest to osobny problem, wymagający absolutnie nowego otwarcia na umiejętne odbieranie bodźców, korzystając z pierwotnych odczuć zmysłowych, patrząc, wsłuchując się w dźwięki, badając struktury materii za pomocą dotyku, smaku, węchu. Tyle narzędzi do wykorzystania, a współczesny człowiek coraz bardziej ogranicza się do odbioru symulakrów, pozornie informujących go o świecie, wysyłających zubożony komunikat.

Obraz rzeczywistości może być kreowany bez znajomości znaków, sensów kontekstualnych, na podstawie czystej iluzji. Pełna swoboda interpretacji może być drogą do poznania, ale też może być właśnie czystym pozorem. Susan Sontag w swoim eseju *Przeciw interpretacji* uważa, że interpretacja jest zemstą nauki na sztuce^[3]. Dostępnym śmiało autorka lokuje naukę w opozycji do sztuki. Czy nie jest to jednak właściwie postawiona teza? Czy aksjomatem sztuki jest jej zrozumienie? Z pewnością nie. Doznanie sensualne jest raczej pierwotnym jej klasyfikatorem.

Jedyny świat, jaki istnieje, istnieje w umyśle indywidualnego człowieka to teza postawiona przez uczestników konferencji organizowanej wiele lat temu, na wydziale Fizyki Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, poświęconej kosmologii człowieka w ujęciu fizyki kwantowej^[4]. W odniesieniu do wiedzy, jaką dysponuje współczesna nauka jesteśmy w stanie opisać zaledwie 3% ogólnych danych dotyczących wszechświata, a i z tymi danymi nie wiemy do końca, co zrobić, nie potrafimy ich scalić. Jak więc możemy doprecyzować pojęcia dotyczące tworzenia, wartości sztuki i jej odbioru, nie mogąc dotrzeć do pozostałych aż 97% informacji o materii naszego świata, tym samym o istnieniu i funkcjonowaniu istoty ludzkiej w kosmosie? ■

Sensual and kinesthetic perception of art

The progressive development of many disciplines in arts, science and technology, was the an impulse to showcase innovative ideas emerging in the nineteenth century. In 1851, Widespread or otherwise universal exhibitions of art in the Victorian era were organized in London (1851) and in Paris (1900). They were known as *the Great Exhibitions of Industry of All Nations*. It is no coincidence that the first one was held in the capital of the great colonial empire, the place of birth of industrial revolution. The main assumption of exposure was the manifestation of the idea of progress and faith in the future of the peoples of the world. They exhibited exceptional products, which were the result of research by outstanding inventors and experimenters.

Almost 160 years later in London, they organized another surprising exhibition. This time, the exhibition space was available to creators of ideas, and not as previously – to producers and distributors. Unique in Europe and even the world, presentation of artistic practices outside the main currents of art refer not only to the use of the latest technical media, but also to the ways of encountering art, which are far from the general norm. *KINETICA ART FAIR* is a very useful platform for exchanging ideas and experience by artists who are interested in technology and science. ■

3 S. Sontag, *Przeciw interpretacji i inne eseje*, Karakter, 2012

4 J. Hoffman, *Interfejsy sztuki*, red. A. Porczak, Wydawnictwo ASP w Krakowie, 2008



1

PIOTR J. FEREŃSKI

Odślanianie sztuki

Czy rok Europejskiej Stolicy Kultury był dla Wrocławia udany? Trudno powiedzieć. Zależy oczywiście, jaką miarą określać sukces. Z pewnością dla wielu osób i instytucji zaangażowanych w organizację wydarzeń, przedsięwzięcie okazało się niezwykle sprzyjające pod względem artystycznym i finansowym. Ocena ulega komplikacji, gdy przyglądamy się wynikom ESK w skali makro. Jeśli – zgodnie z polityką władz stolicy Dolnego Śląska i jej hasłem promocyjnym „miasto spotkań” – przyjmiemy, że sukces mierzyć należy procentem zajętych łóżek hotelowych, wierząc przy tym, że owo obłożenie przekłada się na rozpoznawalność w Europie, to rzecz jasna ogłosić należy triumf. Jednak biorąc pod uwagę relację między nakładami finansowymi a bardziej bezpośrednimi zyskami dla miasta i jego mieszkańców, część imprez uznać wypada za przykład niegospodarności – wynikającej bądź z wizjonerskiego marketingu, bądź z nadmiernych ambicji. Odbywały się imprezy, których koszty w stosunku do czasu trwania i/lub atrakcyjności oraz trwałości efektów były (relatywnie) zbyt wysokie. Z kolei drogie ekspozycje w prestiżowych przestrzeniach oraz spektakularne występy rozpoznawalnych światowo twórców nie przyczyniły się raczej do wzmocnienia marki Wrocławia. Jednakże podstawowy problem lokowałbym gdzie indziej.

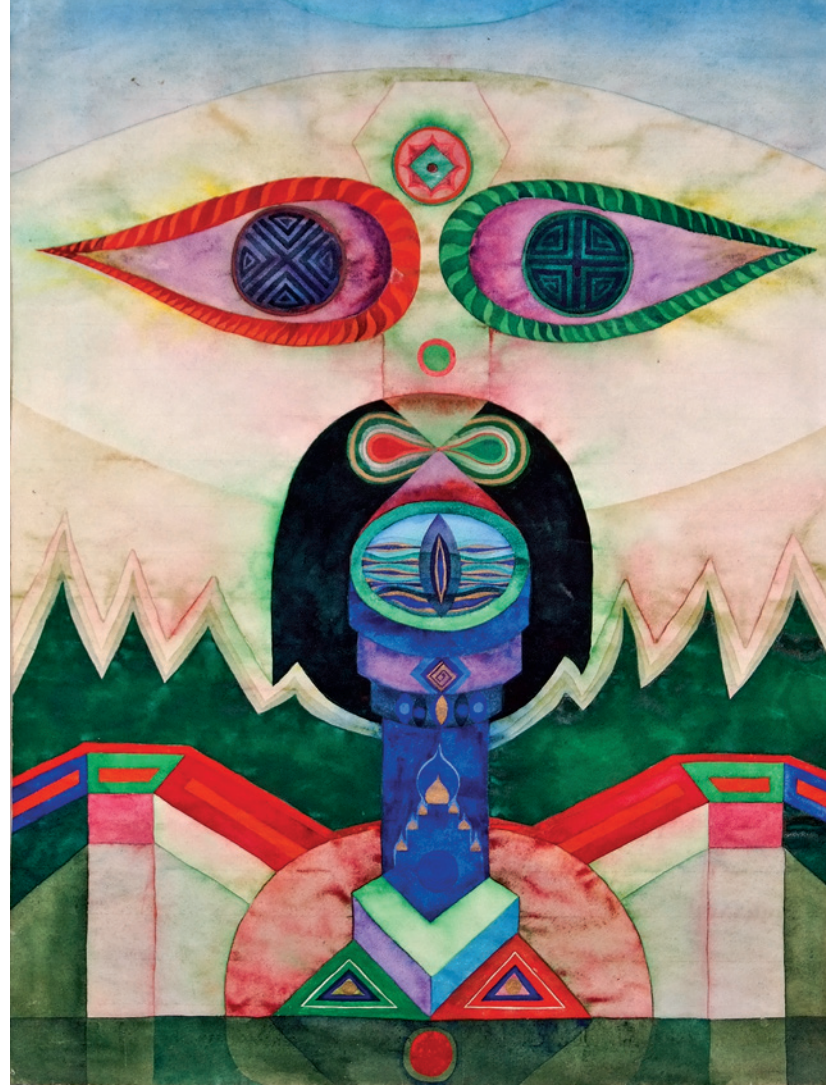
Otóż często zadawaliśmy sobie pytanie, „co po ESK?”. Obawialiśmy się między innymi o powstanie Europejskiej Pustyni Kultury. Nic takiego, na szczęście, się nie stało (póki co). Może dlatego, że większość imprez wpisywała się w kalendarz wydarzeń artystycznych organizowanych przez różne podmioty od kilku lub nawet kilkunastu lat. Późny start przygotowań oznaczał konieczność rozszerzania formuł dotychczas funkcjonujących imprez, zamiast budowania nowych elementów pejzażu kulturowego. Niestety, z tego samego powodu, niewiele się po ESK ostanie. Nie stworzyliśmy niczego instytucjonalnie trwałego, przynoszącego długofalowe efekty zarówno jeśli chodzi o sektor kultury, jak i o przemiany społeczne. W tym zakresie – paradoksalnie – najwięcej udało się zrobić wykonawcom „mikroGRANTÓW” oraz autorom kilku innych projektów interwencyjnych. Równocześnie mieliśmy jednak do czynienia z pozbawionymi głębszego wymiaru spektaklami, wśród których największe kontrowersje wzbudził pochód duchów, przerwany w finałowej scenie przez „niehumanoidalnego aktora” – kunę sabotażystkę. Niewiele przedsięwzięć cechowała wnikliwa refleksja nad złożoną historią i tożsamością miasta oraz nad jego miejscem w regionie i Europie. Także bardziej współczesne problemy społeczno-ekonomiczne czy kwestie związane z bieżącą sytuacją polityczną i przyszłością kontynentu zajęły

1. Wnętrze domu **Macieja Kazińskiego**, Proszowa, fot. Wacław Ropiecki
2. **Urszula Broll-Urbanowicz**, *Bez tytułu*, 1974, akwarela, 65 x 50 cm, fot. Andrzej Dudek-Dürer
3. **Stanisław Borowski**, Tomaszów Bolesławiecki, fot. Rafał Warzecha

zbyt mało miejsca w programie ESK 2016 i miały z reguły powierzchowny charakter (czy któryś ze spektakli spotkał się z szerszym oddźwiękiem w innych krajach lub choćby w Polsce?). Zatrzymywano się na granicy przedstawienia, nie chcąc pójść dalej w kierunku rozpoznania, za sprawą działań artystycznych, sygnalizowanych (jedyne) zjawisk.

Trudno powiedzieć, aby przez ten rok kultura, pozostając szczególnie wyróżniona, rzeczywiście cieszyła się jakąś specjalną autonomią. Otóż, o ile dla władz miasta miała ona głównie status towaru („business as usual” – czemu nie należy się dziwić), to dla artystów, animatorów, aktywistów stała się wielką szansą na poszerzenie pola działań. Te dwa podejścia spotkały się zaskakująco dobrze na poziomie języka, jak i praktyk. Podzielane przez przedstawicieli wielu magistratów idee miasta kreatywnego weszły w fuzję z „managementem” kultury, „kontraktami”, „umowami”, „produkcją” wydarzeń, „realizacją projektów” itp. Problem w tym, że mieliśmy tu do czynienia z fundamentalną sprzecznością. Mianowicie efekty tego typu mariaży są niestety zgubne dla wyjątkowości, oryginalności, autentyczności przedsięwzięć, które by zyskać znaczenie, skazane są na dążenie do możliwie największego nowatorstwa. „Uświatowienia” i „urynkownienia” łączą się z kulturalną unifikacją i są problematyczne dla lokalnych, oddolnych inicjatyw (i artystów). Sprzyjają natomiast festiwalowości. Ta z kolei niespecjalnie rozwija trwałą partycypację w kulturze. Zamiast konsolidować środowiska twórcze wzmaga rynkową konkurencję. Nie oznacza to, że nie powstają wspólne projekty, ale współpraca oparta jest często na innych „elementach” niż koncepcje artystyczne. Mariaż, o którym mowa, nie przyspiesza zatem przemian strukturalnych związanych między innymi z edukacją przez sztukę, która stanowi szansę na emancypację kulturowo-społeczną. Słowem, festyny i fajerwerki z różnych powodów nie kształtują gustów. Mieliśmy potencjał, by budować wspólny kapitał symboliczny poprzez trwałe interwencje w przestrzeni miejskiej i rozwijanie związków z lokalnym otoczeniem – próbując jednocześnie udzielić odpowiedzi na pytania o przeszłość, dziedzictwo kulturowe, tożsamość, współczesną podmiotowość i perspektywy na przyszłość. Nie wykorzystaliśmy owych szans, a przynajmniej mogliśmy w tym zakresie zrobić więcej.

Powiało pesymizmem? Tymczasem wszystko, o czym wspominałem wyżej, wygląda inaczej z perspektywy jednostkowego doświadczenia wynikającego



z uczestnictwa w realizacji konkretnego programu artystycznego. Chciałbym teraz opowiedzieć o jednej z inicjatyw, w których brałem udział podczas roku Europejskiej Stolicy Kultury. Myślę, że wiele osób mogłoby w analogiczny sposób przedstawić swoje odczucia i refleksje związane z przebiegiem poszczególnych przedsięwzięć, odsłaniając tym samym dobre strony ESK 2016.

Pamiętam, że kiedy przed ponad dwoma laty po raz pierwszy słyszałem od Andrzeja Saja o idei II Silesia Art Biennale, w myślach mnożyły mi się wątpliwości. Chodziło nie tylko o możliwość wykonania tak wykoncypowanego projektu, ale też o spodziewane rezultaty działań. Oto mieliśmy połączyć ze sobą, składający się z kilku wyjazdów, plener artystyczny i kulturoznawcze badania terenowe, a następnie zaprezentować wyniki tego eksperymentu podczas wystawy, sympozjum, a także w publikacji podsumowującej całość. Co należało udokumentować, ukazać, rozpoznać? Pomysłodawcę i głównego kuratora SAB interesował przede wszystkim fakt, że Dolny Śląsk jest przestrzenią, w której z przyczyn historycznych, jak też ze względu na współczesne poszukiwania tożsamościowe, splatają się ze sobą rozmaite narracje (mity, opowieści, przedstawienia). Obok zbiorowych pamięci i wyobrażeń, odnaleźć możemy indywidualne wizje i ekspresje podmiotowości. Wszystko to przejawia się w sztukach plastycznych, scenicznych, literaturze. W ciągu ostatnich kilkudziesięciu lat wiele miejscowości zmieniło się w przestrzenie o silnie kulturotwórczym charakterze. Skupiają one artystów, którzy w swych pracach oraz praktykach animacyjnych odwołują się do niezwykłego, unikalnego w wymiarze przyrodniczym, kulturowym i społecznym, dolnośląskiego krajobrazu. Eksperymentują z tradycją i otoczeniem zamieszkiwanych/zadomowionych przez siebie miejsc, nadając zastanym obiektom nowe własności, znaczenia, sensy (chodzi nie tylko o sam pejzaż, ale też o materialne i duchowe ślady niemieckiej przeszłości regionu oraz wszystko to, co przyniosła ze sobą powojenna emigracja ze wschodu).

Pomysł szczegółowego przyjrzenia się owemu fenomenowi kulturowemu, zaprezentowany przez A. Saja, rysował się oczywiście jako bardzo pociągający, niemniej wymagał umiejętnego połączenia praktyk w zakresie fotografii artystycznej, filmu i realizacji dźwięku – należy tu podkreślić: praktyk silnie naznaczonych piętnem autorskości (i indywidualności) – z akademickim >



„reżimem” terminów, pojęć, kategorii, metod i technik badawczych – też bynajmniej nie wolnym od partykularnych interesów poznawczych i „czynników osobowościowych”. Do udziału w II Silesia Art Biennale zaproszeni zostali przez kuratora tacy artyści wizualni, jak Andrzej Dudek-Dürer, Jacek Jaśko, Waław Ropiecki, Krzysztof Saj, Robert Warzecha, Igor Wójcik, Małgorzata Kazimierzczak i Mirosław Rajkowski oraz dźwiękowiec, dziennikarz radiowy, Mariusz Marks. Zespół ten uzupełniony został przeze mnie o grupę badaczy z Instytutu Kulturoznawstwa Uniwersytetu Wrocławskiego – Izoldę Topp, Magdalenę Barbaruk, Patrycję Franczyk.

Zdecydowaliśmy, że poprzez sztuki wizualne i audialność oraz narrację naukową spróbujemy ukazać proces tworzenia się dołnośląskich przestrzeni kultury (lub też w ujęciu geograficznym: „kultury na Dolnym Śląsku”). Wybór owych przestrzeni i związanych z nimi twórców dokonywał się w oparciu o gromadzone przez badaczy regionu dane na temat ośrodków sztuki, kolonii artystycznych, pracowni, a także na podstawie posiadanych przez kuratorów kontaktów środowiskowych. Już w trakcie plenerów wiedzę tę, jak i łączący się z nią wykaz miejscowości/rejonów objętych eksploracjami, systematycznie poszerzaliśmy, analizując pozyskiwane książki, katalogi, foldery – najważniejszym źródłem informacji były jednak wywiady z samymi artystami. Wiedzieliśmy, że podczas kilkutygodniowych działań w terenie nie uda nam się dotrzeć do wszystkich istotnych dla sztuk wizualnych i literatury miejsc. Sportretowaliśmy wszelako spory fragment życia artystycznego regionu. Odwiedziliśmy ponad setkę malarzy, fotografów, rzeźbiarzy, literatów, artystów dramatycznych, muzyków, animatorów kultury. Dokumentowaliśmy ich praktyki w Kotlinie Kłodzkiej, w rejonie Wałbrzyska, Świdnicy, Legnicy, w Kotlinie Jeleniogórskiej i na Pogórzu Izerskim, jak również w okolicach Lubiąży i Obornik Śląskich. Trafialiśmy oczywiście do znanych w świecie sztuki postaci, między innymi do Urszuli Broll, Tomasza Domańskiego, Pawła Trybalskiego, Krzysztofa Wałaszka, Urszuli Wilk czy też takich pisarzy jak Karol Maliszewski, Mirka Szychowiak, Henryk Waniek. Odwiedziliśmy Sokołowsko, gdzie Bożena Biskupska rokrocznie organizuje najbardziej interesujący w Polsce festiwal sztuki efemerycznej „Konteksty” (który w 2016 również odbywał się w ramach Europejskiej Stolicy Kultury), byliśmy w Kopańcu, Starej Morawie, Michałowicach, Wolimierzu itd. Wywiady z twórcami, podobnie jak prace dokumentacyjne prezentujące ich dzieła, przyczyniły się znacząco do rozpoznania/zrozumienia zjawisk artystycznych towarzyszących procesom wyłaniania się lokalnej tożsamości i przeobrażeniom zachodzącym w obrębie wspólnotowej świadomości, choć oczywiście nie wszyscy nasi rozmówcy w równym stopniu byli i są zaangażowani w produkcję specyficznych jakości, sensów, znaczeń przekształcających przestrzeń otaczającą. Tym, co dziś wydaje mi się również bardzo ważne w perspektywie próby mapowania sztuki, było ukazanie twórczości osób, o których bytności na Dolnym Śląsku mało kto wiedział. Wymieć tu można choćby znakomitego malarza, biegłego również w teoretyzowaniu o sztuce, Stanisława Sachę Stawiarskiego (dzielącego swój czas twórczy pomiędzy Kotlinę Kłodzką a Prowansję); mieszkającego w Tel Awiwie i wykładającego w tamtejszym Muzeum Sztuki Dawida Hadara, który letnie miesiące spędza w swej pracowni w Szczytnej czy też pomysłodawcę i organizatora festiwalu Pieśń Naszych Korzeni w Jarosławcu, mieszkańca Proszowej, muzyka i kompozytora Macieja Kazińskiego. Wreszcie przybliżyliśmy sobie twórczość takich

1

2

3

znakomitości jak – o międzynarodowej sławie, artysta szkła – Stanisław Borowski, a z drugiej strony – skromny, „kampowy” rzeźbiarz z Brzeźnicy Bogdan Ziętek. Lista znanych artystów jest oczywiście bardzo długa – wszyscy oni kształtowali nasze widzenie sztuki Dolnego Śląska.

Mówiąc o fenomenie „przestrzeni kulturalnych”, podkreślić trzeba, że nie chodziło nam o dowiedzenie istnienia *genius loci* bądź jakiegoś abstrakcyjnie pomyślanego potencjału twórczego drzemiącego w kotlinach, ale o rozpoznanie życia codziennego miejscowości czy kolonii wraz z ideami artystycznymi temu życiu towarzyszącymi. Interesowało nas zatem nie tyle panoptyczne spojrzenie kartografów, ile opis konkretnych praktyk, zachodzących w określonym krajobrazie kulturowym (i „naturalnym”, jeśli taki istnieje). Działania w ramach Silesia Art Biennale miały wymiar topograficzny, a mobilność miała dla całości projektu kluczowy charakter. Otóż przeglądając publikację podsumowującą nasze prace i mając w pamięci finałową wystawę, która nomen omen w dniu wernisażu cieszyła się większym powodzeniem niż otwierana równoległe na wrocławskim Dworcu Głównym doskonała ekspozycja „Photography never dies” (chyba najlepsza, obok inaugurującej ESK 2016 prezentacji rzeźb Chilidy), myślę, że udało się nam uzyskać nowe, szersze spojrzenie na podjętą problematykę.

Połączenie przedsięwzięcia artystycznego i badawczego było dla mnie pod jeszcze jednym względem ciekawym i pouczającym doświadczeniem. Dolny Śląsk w tworzeniu oznacza proces ciągłego negocjowania obecności i nieobecności, bycia u siebie i zarazem bycia obcym, nieustanniego poszukiwania tego, co własne, w tym, co nie do końca oswojone. To niekończący się akt kształtowania lokalnej tożsamości i wspólnotowej świadomości. By jednak odstąpić tę kulturową dynamikę, potrzebowaliśmy sztuki. Dzięki niej, dzięki nieskonwencjonalizowanym sposobom przedstawiania otrzymaliśmy głębszy wgląd w rzeczywistość. Za sprawą fotografii artystycznej my, badacze mogliśmy dostrzec i rozumieć więcej. Mam nadzieję, że dzięki temu, ale i wielu innym interesującym przedsięwzięciom realizowanym w ramach Europejskiej Stolicy Kultury Wrocław 2016, władze miejskie i lokalne, środowiska twórcze i naukowe, mogły się przekonać, że sztuka czy szerzej: działania artystyczne i animacyjne, to coś, co warto finansować, a co jest pozytywne dla wiedzy, edukacji i przemian społecznych. ■



4

1. Dawne sanatorium dr. Brehmera, Sokołowsko, fot. Waclaw Ropiecki
2. **Mariusz Mielęcki** we własnym domu, Popielówek, fot. Krzysztof Saj
3. **Dariusz Miliński**, *Arka Noego* (wnętrze), Pławna, fot. Waclaw Ropiecki
4. **Bogdan Ziętek** we wnętrzu własnego domu, Brzeźnica, fot. Waclaw Ropiecki
5. Zespół Silesia Art Biennale w ogrodzie rzeźb **Tomasza Domańskiego**, Komorowice, od lewej: M. Marks, A. Saj, A. Dudek-Dürer, P. Franczyk, J. Jaśko, M. Barbaruk, M. Bator, M. Przetakiewicz, M. Rajkowski, I. Topp, P.J. Fereński, fot. Waclaw Ropiecki



5



1



2



3

1. Kopaniec, Galeria fotografii na płocie, fot. Jacek Jaśko
2. W galerii „Szkłana Kuźnia” **Magdaleny Kuźniarz**, Wolimierz, fot. Krzysztof Saj
3. **Katarzyna Szumska**, fot. Krzysztof Saj
4. **Edyta i Mirosław Kulla**, Jelenia Góra, fot. Jacek Jaśko
5. **Jacek Jaśko i Henryk Waniek**, Szklarska Poręba, fot. Wacław Ropiecki

Revealing art

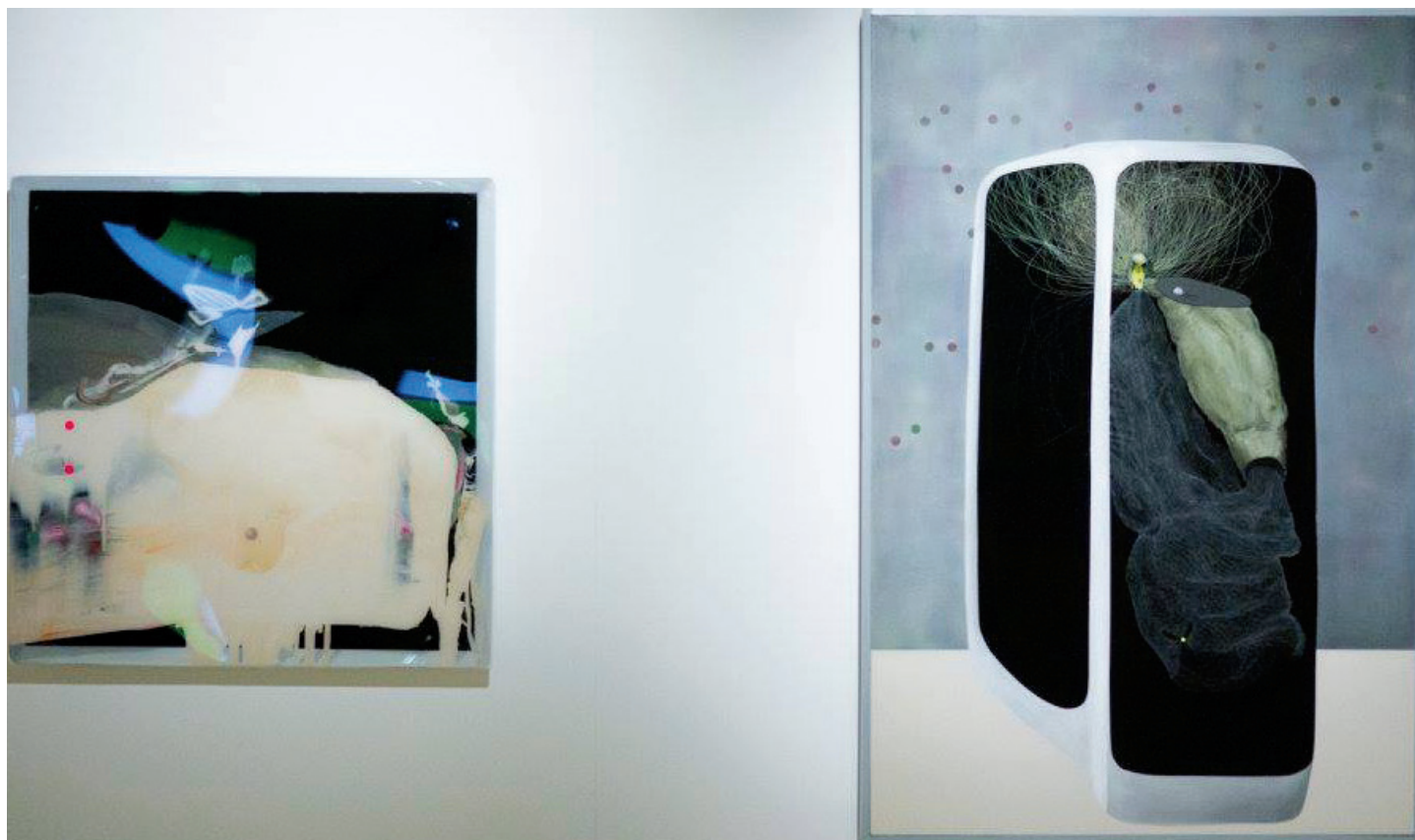
Was the European Capital of Culture in Wrocław a successful project? It is hard to say. Certainly for many people and institutions involved in organizing events, the venture proved to be extremely artistically and financially satisfying. The assessment becomes complicated when we look at macroeconomic results of the ECOC. If we consider the policy of the authorities of the capital of Lower Silesia and its promotional slogan ‘the city of meetings’, we should assume that success is measured by the percentage of hotel beds filled and that this factor translates into European recognition. However, taking into account the relationship between financial inputs and more direct profits for the city and its residents, we must also consider some mismanagement, which is connected with either bad visionary marketing or excessive ambition. Expensive expositions in prestigious spaces and spectacular performances by internationally recognized artists did not contribute to the strengthening of the Wrocław brand. However, the basic problem is connected with the fact that, most unfortunately, little is left after the ECC. We have not created anything sustainable, long lasting, both in the cultural and in social sectors. ■



4



5



KAMA WRÓBEL

Ostrale weht Oder oraz (JCE) Biennale Młodej Sztuki, czyli europejska sztuka we Wrocławiu

Podczas Europejskiej Stolicy Kultury Wrocław 2016 działo się wiele.

Być może nawet zbyt wiele, gdyż liczba organizowanych projektów artystycznych okazała się być tak duża, że nie sposób było uczestniczyć we wszystkich wydarzeniach odbywających się w tym okresie. Jak to bywa przy tak dużej imprezie, prezentowane przez organizatorów przedsięwzięcia nie zawsze były najwyższych lotów, jednak spora ich grupa z pewnością zasługiwała i w dalszym ciągu zasługuje na uwagę. W tekście tym skupię się na dwóch rozbudowanych wystawach „Ostrale weht Oder. Artyści z Drezna we Wrocławiu” oraz „Biennale Młodej Sztuki Europejskiej” (Jeune Création Européenne), które mimo pewnych niedociągnięć były w moim odczuciu ekspozycjami ważnymi dla całego programu sztuk wizualnych ESK Wrocław 2016.

Zacznę od wystawy pt. „Ostrale weht Oder. Artyści z Drezna we Wrocławiu”, która odbyła się pod hasłem error X, a usytuowana była w rozległych i industrialnych przestrzeniach Browaru Mieszczańskiego. Dzięki zaangażowaniu działu Sztuk Wizualnych ESK Wrocław 2016 surowa przestrzeń Browaru stała się tłem dla najnowszej sztuki niemieckiej, a dokładniej drezdeńskiej. Na wstępie już należy zaznaczyć, że koncepcja tegorocznej edycji Ostrale oparta została na problemie migracyjnym, chociaż nie zabrakło też działań podejmujących szeroko rozumiany wątek tożsamościowy. Artyści we wnikliwi, choć momentami zbyt dosłowny sposób, angażowali się w dialog i analizę zagadnień oscylujących wokół kwestii przynależnościowych, jedności Europy czy w końcu do niezwykle powtarzalnego motywu trudności ze znalezieniem celu i miejsca we współczesnym świecie. Ekspozycja ta w wymowie swej była bardzo aktualna, co czyniło ją pewnym artystycznym komentarzem do niekoniecznie dobrych wydarzeń, z któ-

rymi w dniu dzisiejszym musi borykać się Europa. Kuratorzy – Sybille Nütt, Andrea Hilger oraz Detlef Schweiger – w wyborze swym zaprezentowali szereg obiektów, które wyraźnie różniły się od siebie pod względem koncepcyjnym, jak i formalno-stylistycznym. Być może dlatego też, wystawa ta okazała się być na tyle interesująca, że niemalże każdy mógł odnaleźć w niej coś dla siebie.

Według mnie bezkonkurencyjną i fascynującą zarazem pracą była niezwykle ekspresyjna instalacja w typie site-specific autorstwa Nadine Baldow pt. *This is not a rosegarden* (2016). Wielobarwna, organiczna i zawłaszczająca przestrzeń realizacja sprawiała wrażenie żywego organizmu, który zdawał się pochłaniać wszystko, co napotkał na swojej drodze. W wyraźny sposób autorka inspirowała się tu formacjami świata morskiego, co zauważalne było przede wszystkim w strukturze poszczególnych elementów, które momentami przywodziły na myśl złowieszczą, choć urokliwą rafę koralową. *This is not a rosegarden* łączyła w sobie piękno i brzydotę, zachęcała i obrzydzała jednocześnie, będąc według mnie jedną z lepszych i bardziej działających na odbiorcę prac zgromadzonych na tej wystawie. Podobne, chociaż nie tak spektakularne wrażenie zrobiła na mnie instalacja przestrzenna pt. *x-reverse* autorstwa Levia Wolffe, która pod wieloma względami okazała się być pracą wysoce inspirującą. Abstrakcyjne, zawieszane w powietrzu twory wykonane zostały z przetworzonych pod wpływem wysokiej temperatury kaset wideo. Praca

ta miała w sobie dużo lekkości, a czarne formy nasza wyobraźnia kojarzyła z bliżej nieokreślonymi stworzeniami, które za moment mogą ożyć. Podobnie jak w przypadku obiektów Baldow, Levi Wolffe również postawił na organiczną formę wyrazu, co było zabiegiem trafionym. Oprócz warstwy stricte wizualnej, praca ta odwoływała >

Powyżej:

Adrian Espanios Rodrigalvarez,
Maniery, 2014, mezzotinty,
matryce, ręcznie robiony papier
bawełniany, 100 x 70 cm

się również do problematyki trash artowej, jak też do zagadnień związanych z archeologią mediów. Motyw ten posłużył również za inspirację Detlefowi Schweigerowi, który do budowy swojej instalacji pt. *DATA_SINK* (2016) użył ogromną ilość mieniących się płyt CD. Efekt rzeczywiście ciekawy, bo zbliżający instalację tę do obszaru op-artu, z którym jednak miała ona niewiele wspólnego. Bezpieczniej jest uznać, że realizacja ta była swoistym mariażem trash artu z recyklingiem, w którym wykorzystano gromadzone miesiącami, wyrzucone przez właścicieli i pełne osobistych danych nośniki. Można zatem powiedzieć, że w instalacji tej artysta ukrył więcej znaczeń, niż widać to na pierwszy rzut oka, co jest oczywiście warte odnotowania. W podobnej konwencji kompozycyjnej utrzymana została sąsiadująca z *DATA_SINK* praca Else Gold pt. *Scherbenfeld* (2010–2016), którą odróżniał jednak zastosowany materiał. Podłoga basenu została pokryta tu kompozycją w typie mozaiki, którą ułożono z potłuczonych fragmentów – zapewne – porcelany, mającej docelowo symbolizować zniszczenie, rozpad czy w pewnym sensie rozproszenie. Ta bardzo prosta, estetycznie wyważona i syntetyczna instalacja w bezpośredni sposób odnosiła nas do aktualnego problemu migracyjnego, do bezdomności czy też do szukania azylu i bezpieczeństwa na zgliszczach, zadając jednocześnie pytanie czy odnalezienie ich jest rzeczywiście możliwe. Do bieżącej tematyki w swojej pracy pt. *Guilty Saint 1*, odnieśli się również twórcy z grupy Lamettanest, którzy w fotografiach swych podjęli rozważania na temat bardzo rozbudowanej problematyki społecznej potępienia winnych lub wywyższenia świętych, niesprawiedliwego osądzania, wartościowania czy też masowego wręcz linczu, co ma szczególnie duże znaczenie we współczesnym podejściu do tych kwestii.

1. **Christine Overvard Hansen**, *Maszyna do kamieni*, 2011, kamienie, silnik, koło zębate, metal, technika mieszana
2. **Giovanni Longo**, *Dystans zero*, z serii *Kruche szkielety*, technika mieszana, 26 x 10 x 30 cm
3. **Tomasz Poznysz**, *Pies z perłą*, 2014, olej na płótnie, 100 x 90 cm

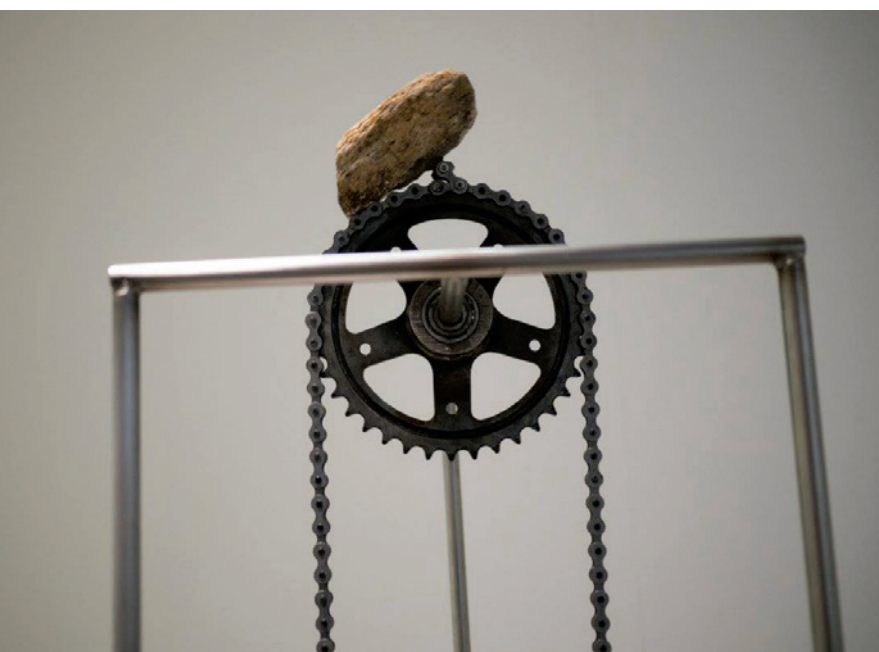
Odmianą w odbiorze instalacją był *Atlas* (2009) autorstwa Heinza Schmöllera, który zaprezentował wyróżniający się spośród pozostałych, zabawny, bo skonstruowany z ogromnej ilości pluszowych zabawek obiekt przestrzenny. Jak sam tytuł wskazuje, motywem głównym artysta uczynił mitologicznego tytana, który na swoich barkach dźwiga kulę ziemską. Problem w tym, że w pracy tej, w rolę Atlasa wcieliła się postać małej dziewczynki, która na plecach swych niosła niedojrzały jeszcze, a jakże przeładowany już świat. Czym jest przeładowany? Trudnościami czy marzeniami? Tego nie wiemy. Wiemy natomiast,

że z pewnością jest on ciężki. Matthias Lehmann natomiast w swojej realizacji pt. *Flut* postawił na typografię. W lekkim nieładzie, piętrowo, artysta ułożył na sobie wielkoformatowe, białe litery, które docelowo miały być metaforą komunikacji. Przesety czy też bełkot informacyjny dostrzegalny jest niemalże przez każdego i jak sugeruje artysta, drastycznie zmienia on nasze otoczenie. Praca ta dotyka rzeczywiście istotnych problemów, które jednak zostały przedstawione w dość infantylny, prosty i wielokrotnie już wykorzystywany przez twórców sposób. Oprócz mediów bardziej tradycyjnych na wystawie tej nie zabrakło również sztuki wideo, która wyraźnie skoncentrowana była na problematyce postępu i technologizacji współczesnego świata, co prezentowane było w sposób dość oczywisty i przez to nie do końca ciekawy. Odnoszę wrażenie, że od dłuższego już czasu sztuka wideo przeżywa spory kryzys, z którego nie do końca potrafi się wydostać. Powstające realizacje są bardzo często pozbawione są metaforyki i skrótów, a prezentowane w klipach treści, w swej dosłowności, problemowemu spłyceciu i filmowej narracyjności niewiele potrafią wnieść do aktualnego dyskursu o sztuce. Podobnie dzieje się z malarstwem, co zostało potwierdzone na omawianej tu wystawie. Realizacje przestrzenne – obiekty, rzeźby czy instalacje, były o wiele ciekawsze niż zaprezentowane malarstwo, które utrzymane było w duchu bardziej tradycyjnym, niż eksperymentalnym. I mimo, że niektóre prace rzeczywiście aspirowały do działań o charakterze awangardowym, o tyle niekoniecznie do siebie przekonywały jakością, tematem i estetyką.

W kontekście wystawy „Ostrale weht Oder. Artyści z Drezna we Wrocławiu”, druga interesująca mnie ekspozycja pt. „Biennale Młodej Sztuki Europejskiej” (Jeune Création Européenne) wypadła raczej słabo. Przedsięwzięcie to współorganizowane było przez wrocławską Galerię Miejską i odbyło się w niekoniecznie dobrym dla prezentacji sztuki Wrocławskim Centrum Kongresowym przy Hali Stulecia. Dla tych, którzy nie do końca wiedzą, czym jest JCE, przypomnę, że jest to Biennale Młodej Sztuki Europejskiej, które odbywa się cyklicznie od 2000 r. Formuła tego wydarzenia jest stosunkowo prosta, a mianowicie programowo sprowadzona jest do otwartego konkursu dla młodych (bo mających mniej niż trzydzieści pięć lat) twórców i jako wystawa objazdowa, podczas dwóch lat przerwy między kolejnymi edycjami, odwiedza poszczególne miasta Europy, prezentując wybrane przez jury realizacje młodych, europejskich artystów. Jest to zatem projekt szczytny pod względem ideowym i z tego też powodu warty uwagi.

Wrocławska odsłona JCE Biennale Młodej Sztuki Europejskiej odbyła się lipcu ubiegłego roku i była ekspozycją, na której zebrano prace pięćdziesięciu sześciu finalistów z roku 2015. Polskę reprezentowało aż ośmiu twórców: Miłosz Flis, Michał Frydrych, Marcelina Groń, Kornel Janczy, Berenika Kowalska, Izabela Łęska, Tomasz Poznysz i Magdalena Sawicka, która w październiku 2015 roku w podparyskim Montrouge została wyróżniona nagrodą Grand Prix. Otwarcie Biennale towarzyszyła nieszczęśliwa realizacja fotograficzna pt. *Euroarabia. Raj, Wygnanie, Inferno* autorstwa Julii Curyło, Lizy Sherzai i Katarzyny Górnej, podczas gdy kuratorką całości była Ewa Sułek.

Zacznę od tego, że wystawa ta zapowiadała się bardzo ciekawie. Z uwagi na jej rozmiar, międzynarodowy i konkursowy charakter, można było spodziewać się rzeczywiście interesujących rozwiązań, koncepcji, jak i czegoś bardziej spektakularnego, niż – jak się okazało – było w rzeczywistości. Przede wszystkim dlatego, że prezentowany na wystawie tej poziom artystyczny był bardzo nierówny, co w pewnym sensie jest wy tłumaczalne rodzajem tego typu prezentacji. Wystawy pokonkursowe cechuje zazwyczaj duże zróżnicowanie formalno-stylistyczne, tematyczne, jak poziom, który w tym przypadku – niestety – okazał się być raczej średni. Dodam jeszcze, że Wrocławskie Centrum Kongresowe pod względem przestrzeni ekspozycyjnej w zupełności nie pomagało. Scenograficznie było więc niezbyt dobrze – jakby bez konkretnego pomysłu i kierunkowego zaaranżowania przestrzeni. Średnio moim zdaniem wypadł też



pomysł rozmieszczenia prac według klucza narodowościowego, co sprawiło, że wiele z realizacji po prostu do siebie nie pasowało, momentami również zbyt mocno na siebie oddziałując i zabierając uwagę widza. Widoczny był tu również problem z odległościami między obiektami, w wyniku czego, niektóre prace były zduszone, podczas gdy inne miały dookoła siebie ogrom przestrzeni. Wracając jednak do najważniejszego, czyli do zaprezentowanych na wystawie tej obiektów – nie było rewelacji. W materiałach prasowych pisano, że [...] *Zaproszonych do projektu artystów cechuje różnorodność postaw artystycznych, indywidualizm oraz odwaga w podejściu do medium* – czego niestety w działaniach tych nie było widać.

Myślę, że najbardziej ciekawym i tym samym najmocniej wyróżniającym się pod względem wizualnym był wdzięczny obiekt autorstwa Tatiany Wolskiej, który został wykonany barwionych na czerwono zgrzanych butelek PET. Abstrakcyjna, ażurowa forma i jej przyjemny dla oka odcień sprawiały, że praca ta rzeczywiście bardziej niż wszystkie inne, przykuwała uwagę odbiorcy. Pod względem estetycznym całkiem ciekawym obiektem była też praca autorstwa Giulii Berry pt. *Flotylle snów* (2014), która była kreatywnym połączeniem plecionki i piór osadzonych na papierowym podłożu. Praca subtelna, wyważona pod względem napięć i po prostu ładna, ale zaprezentowana została w bardzo nieestetyczny sposób, co przeszkadzało. Problemu tego nie miała natomiast realizacja Jennifer Owens pt. *Rysunki włosami* (2015) i *Bez tytułu* (z cyklu „Czarna droga”, 2014), które razem tworzyły idealną, syntetyczną kompozycję. W pracy tej, ważną rolę odgrywały włosy, które postrzegane były przez artystkę jako symbol pamięci o zmarłej osobie i jako nośnik pamięci zawierający wspomnienia o niej. Problematyka śmierci poruszona została również przez Ines Schaikowski, która za pośrednictwem abstrakcyjnej formy przestrzennej postanowiła zgłębić obszar niebytu i poszukiwania wiary po głębokim kryzysie spowodowanym stratą. Obiekt ten z pewnością miał sporą wartość estetyczną, lecz trudno było w nim doszukać się treści, które chciała przekazać nam Schaikowski. Myślę, że warto w tym miejscu wymienić jeszcze Amalie Jakobsen, bardzo ciekawą młodą artystkę, która w twórczości swojej realizuje niezwykle interesujące formy przestrzenne. Żałuję, że na wrocławskiej wystawie nie udało się zaprezentować bardziej reprezentatywnej pracy jej autorstwa, gdyż ta, która została wyeksponowana, nawet w połowie nie zobrazowała tego, z jakim rozmachem pracuje na co dzień duńska artystka. Z kolei humorystyczna praca Juri Ceccotti pt. *CV* była włoskim odpowiednikiem przerabianego już wielokrotnie przez polskich artystów tematu zatrudnienia czy też aplikowania do pracy etatowej. Wystarczy przypomnieć tu kuratorowaną przez Ewę Toniak wystawę pt. „Wolny Strzelec”, w ramach której prezentowana była bardzo podobna, chociaż ciekawsza realizacja Julity Wójcik.

Jeśli chodzi zaś o polską reprezentację to można powiedzieć, że na tle zagranicznych kolegów wypadła całkiem nieźle, choć nie spektakularnie. Na uwagę zasługuje pomysł Michała Frydrycha, którego *W pośpiechu zamówiłem kawę w Starbucksie na Księżycu* był bardzo fajną, humorystyczną i wysublimowaną formą artystyczną. Ta miła dla oka, syntetyczna kompozycja, poprzez zastosowane znaki w nienachalny sposób odwoływała nas do problematyki nieustannego pośpiechu i szeroko pojętego konsumpcjonizmu. Dobre wrażenie sprawił również Kornel Janczy ze swoim *Pejzażem* oraz Miłosz Flis, który zaprezentował charakterystyczne dla siebie, opisywane już kiedyś przeze mnie *Kapsuły*. Nie rozumiem jednak decyzji jury, w ramach której nagrodą Grand Prix wyróżniono całkiem zwykłe i dość pospolite w charakterze rysunki Magdy Sawickiej – w moim odczuciu na wystawie tej było kilka znacznie wartościowszych prac wartych docenienia.

Wystawy te znacząco różniły się od siebie pod wieloma względami. Nie zmienia to jednak faktu, że obydwie były istotnymi wydarzeniami, podczas których można było skonfrontować charakter działań, sposób myślenia oraz podejmowaną problematykę polskich i zagranicznych artystów, co dla osoby interesującej się sztuką współczesną zawsze jest ciekawym i wartościowym doświadczeniem. ■



Ostrale weht Oder and (JCE) Young Art Biennial or European art in Wrocław

There were many different events included in the project entitled 'European Capital of Culture – Wrocław 2016' Maybe even too many, because the number of organized art projects turned out to be so large that it was impossible to attend all the events taking place during this period. As happens at such big projects, not all of its elements were top-flight, nevertheless a large group of them certainly deserved and still deserves attention.

In this article I will concentrate on 'Ostrale weht Oder – Artists from Dresden in Wrocław' and the European Biennale of Young Art (Jeune Création Européenne). Despite some shortcomings, they were important for the entire program of visual arts ECC Wrocław 2016. Ostrale weht Oder – Artists from Dresden in Wrocław' used a slogan 'Error X' and was located in a large industrial space of the Mieszkański Brewery. Thanks to the commitment of the department of Visual Arts, the raw space of the brewery became the backdrop for the most recent German art, and more specifically – from Dresden. The concept of this year's Ostrale was based on migration and social identity. Artists engaged in dialogues oscillating around the unity of Europe and difficulty finding purpose and place in the contemporary world. Curators – Sybille Nutt, Andrea Hilger and Detlef Schweiger – presented a series of objects that clearly differ from each other in concepts and forms. The exhibition turned out to be interesting enough that almost everyone could find something in it for themselves.

The Biennale of Young European Art (Jeune Création Européenne) looked rather poorly. The project was co-organized by the Wrocław City Gallery and was held at the Wrocław Congress Centre at Centennial Hall which is not necessarily good for the presentation of art. The format of this event was relatively simple: it is an open competition for young (less than thirty-five years old) artists. In previous years, their exhibitions were organized in different cities in Europe, presenting the objects selected by a jury. In general, it is therefore laudable and worthy of attention a project. ■



1

 WALDEMAR OKOŃ

O materialności ducha i o duchowości materii

Opowieść o twórczości Katarzyny Koczyńskiej-Kielan i Piotra Kielana

Gdy patrzymy na ukazane jednocześnie w Kulturhistorisches Museum w Görlitz dzieła sztuki autorstwa Katarzyny Koczyńskiej-Kielan i Piotra Kielana, w pierwszej chwili zauważamy ich materiałową i formalną odległość wynikającą z zawierzenia jakże odległym i pozornie nieprzystającym do siebie żywiołom. Ceramika to żywioł ognia i ciemności, malarstwo – powietrza i światła, które powinny mu towarzyszyć, aby przynieść czysto wizualną radość oczom patrzącego nań widza. Po stronie ceramiki jest ciężar i wolumen zmierzający ku ziemi, po stronie malarstwa lekkość barw i ukierunkowanie ku niebu. Jednak w tekstach dawnych mistyków te pozornie naturalne porządki rzeczy ulegały przemianie. Jak pisał, analizując pisma Jakuba Boehme, Adama Mickiewicz: *W każdym [...] świetle jest grunt mroczny, zimny wydzierający się ku światłu, pragnący, a więc nieszczęśliwy,*

po tym płomień, objawiający ten popęd, to pragnienie gorące, i wreszcie światło, roznoszące wszędzie uczucie radości i szczęścia, a żywiące się wszelako ciemnościami i zderzeniem pierwiastków, które jedność swą znajdują dopiero w świetle. Tajemnica transmutacji polegała na nieustannej wymianie sił działających w Naturze oraz na próbach wykorzystywania tych sił nie tylko dla odkrycia kamienia filozoficznego, ale też dla dotarcia do stanu, który śląski mistyk nazywał Wielkim Światem, a jego ośrodek *Duchem Wielkiego Świata [...] Spiritus Mundi.*

Piszę o tym, ponieważ wystawa wrocławskich artystów została zorganizowana blisko miejsca, w którym urodził się Boehme, a *genius loci*, jak wiemy, nieodmiennie i nieustannie oddziałuje na sztukę, nawet w czasach bliższych naszej współczesności. Tym bardziej że dawna mistyka przekształciła się w utworach romantyków w nową



1. Na pierwszym planie: **Katarzyna Koczyńska-Kielan**, *W kołysce widnokregu I*, 2013; w tle: **Piotr Kielan**, *Słoneczniki Monteriggioni*, 2007
 2. **Katarzyna Koczyńska-Kielan**, na pierwszym planie: *Pejzaż wewnętrzny II, III*, 2008
 3. Na pierwszym planie: **Katarzyna Koczyńska-Kielan**, *W kołysce widnokregu II, I*, 2013; w głębi (od lewej): **Piotr Kielan**, *Migdałowce*, 2007, z cyklu „Marokańskie klimaty”; *Pejzaż*, 2004, z cyklu „Kolory zimy”; *Moje Karkonosze*, 2011, z cyklu „Zapamiętane”
- Fot. 1-3 Grzegorz Stadnik

formę rozumienia idei korespondencji sztuk, według której sztuki „trzymają się za ręce” i wspólnie dążą, korzystając z zasobów świata widzialnego, w kierunku tego co jest niematerialne. Na wspólnej wystawie Kielanów jesteśmy jednak nieustannie zaskakiwani. „Pejzaże wewnętrzne” Katarzyny Koczyńskiej-Kielan, pomimo oparcia w surowej, pierwotnej materii – prace najczęściej wykonane są z masy szamotowej, zmierzają w stronę „pejzaży wyobraźni”, introwertycznych stanów, które nie podlegają przekładowi na to, co postrzegamy i co możemy odnaleźć w otaczającej nas codziennej rzeczywistości. Z kolei obrazy Piotra Kielana, ulotne i malowane delikatnymi pociągnięciami pędzla, noszą bardzo „konkretne” tytuły, takie jak *Kolory zimy*, *Słoneczniki Monteriggioni*, *Toskańskie cyprysy*, *Marokańskie klimaty*, *Pejzaż ślężański – Tąpadła*, *Prowansja – Lawendowe Luberon*, *Moje Karkonosze*, by wymienić jedynie niektóre z nich. Wiemy, że od czasu impresjonistów tytuły mogą mylić albo być jedynie próbą czynionego na użytek katalogów i wystaw uporządkowania *oeuvre’u* artysty, jednak w tym przypadku odniesienia pomiędzy znaczeniami słów

zawartymi w tytułach a obrazami są bardzo prawdziwe, wynikają bowiem z impresyjnych przeżyć malarza doznawanych w konkretnych miejscach i w konkretnych momentach jego życia. Czy jednak owo ukonkretnienie jest do końca prawdziwe i czy zmierza w stronę współczesnego malarstwa, ale jednak weryzmu? Gdyby tak było, to teza o połączeniu malarstwa z uduchowionym żywiołem powietrza mogłaby ulec zachwianiu, a sama sztuka zmierzałaby nieuchronnie w stronę jeszcze jednego, jak niegdyś pisano, „krajowidoku”, obrazu pisanej z małej litery natury, a nie owej symbolicznej i mistycznej Natury romantyków – siły sprawczej i jednocześnie celu, do którego winna dążyć każda wielka sztuka. Jak widzimy, oglądając prace Kielanów, nieustannie balansujemy pomiędzy tym, co jest materialne, i tym, co duchowe, racjonalne i poetyckie. W *Rozważaniach ogólnych nad geometrią* z 1658 roku Blaise Pascal pisał o dwóch nieskończonościach, które napotykamy we wszystkim: *nieskończoności wielkości i nieskończoności małości*. Ta pierwsza związana z jest z ogromem Wszechświata, druga z niemożnością dotarcia do atomistycznej istoty rzeczy oraz >





Na pierwszym planie (od lewej):

Katarzyna Koczyńska-Kielan, *Napięcie*, 2009; *Nadzieja*, 2009, z cyklu „Pejzaż wewnętrzny”, fot. Grzegorz Stadnik

introwertycznej, duchowej istoty umiejscowionej we Wszechświecie jednostki ludzkiej. Natura i indywidualizm, to, co jest zewnętrzne, i to, co jest wewnętrzne, owe dwie otchłanie, które w sztuce niekiedy się uzupełniają lub stykają w miejscu, w którym widzialne przenika się z niewidzialnym, stanowią oś sporu co do dualistycznych możliwości, jakie niesie ze sobą sztuka. Każdy artysta musi wybrać jedną z tych dróg, tym bardziej że obie mają rozległą, zaświadczoną setkami dzieł tradycję, która każe nam wskazywać na rozliczne możliwe analogie i wizualne oraz ideowe koincydencje.

W ceramice łatwiej jest sięgać do stanu określanego niegdyś nazwą *materia prima* i być może dlatego w analizach dzieł wykonanych tą techniką tak wiele mówi się o tworzywie, technologii wypalania, sposobach opracowania masy ceramicznej, szklkach itp. Dzieło ceramiczne nie tyle „mówi”, co „jest” fizycznie, zajmuje konkretne miejsce, ukazuje swoją, często wielokształtną, przestrzenną budowę, elementy konstrukcji, fakturę powierzchni, kolorystykę wynikającą najczęściej z pierwotnego koloru wykorzystywanego materiału. Katarzyna Koczyńska-Kielan nie chce jednak ulegać tyranii tworzywa, by nie powiedzieć materii, nieustannie przekraczając granice ustanawiane ceramice jako sztuce *stricte* użytkowej. Prowadzi nas bowiem, wykorzystując wielką maestrię warsztatową, do krainy opowieści o świecie określanym przez dawnych, jeszcze renesansowych teoretyków jako *natury naturans*, w którym możliwe są nowe alegorie i symbole, będące figuracją zarówno abstrakcyjnych pojęć, jak przede wszystkim stanu ludzkiego ducha, a właściwie pojmowanej personalnie, wrażliwej formy postrzegania świata. Wiemy, że duch wieje, dokąd chce, podczas gdy nasza własna duchowość bywa zmienna i podlegająca chwilowym nastrojom. Jednak to ona właśnie mieści w sobie prywatną oś świata, stały element tworzący indywidualną jaźń i wyobraźnię, bez której prawdziwa sztuka nie jest możliwa.

Prace Koczyńskiej-Kielan dzieją się bowiem niejako w dwóch wymiarach. Pierwszy z nich to reakcja na materialną urodę powierzchni i struktury rzeczy, owe jakże dotykalne w odbiorze „piaski”, „kompozycje reliefowe”, „fragmentaryzacje”, pozornie abstrakcyjne, wywiedzione z zachwyty nad możliwościami tworzywa ceramicznego, które jest jednocześnie podatne na zmiany w trakcie wstępnej obróbki i niezwykle trwałe w momencie ostatecznego wypalenia. Drugi, bardziej rozległy, to próba uchwycenia nie tylko nastrojów dnia i chwili, ale ukazania owych przytaczanych przeze mnie wcześniej „pejzaży wyobraźni”, które zachowując swoją materiałową sensualność, przenoszą nas na bezdroża, pomiędzy wyschnięte źródła i do gajów oliwnych, ponad którymi niekiedy zapada mrok, a niekiedy rozbłyska światło poranka. Minimalistyczne formy ulegają tu bowiem zachwianiu, znaczą na nowo dzięki rozlicznym cięciom, prześwitom, pofałdowanym jak w naturze kształtom i wprowadzanym do natury rzeczy i do natury sztuki przez człowieka obrysom i liniom, które ograniczając całość, jednocześnie mieszczą w sobie pierwiastek ekspresyjny i dynamiczny zarazem. Klasyczna „szlachetna prostota i spokojna wielkość” ulega u Koczyńskiej-Kielan destrukcji, powstają napięcia i rysy, pęka skorupa zamkniętych pejzaży, aby dać upust najczęściej skrywanym, wewnętrznym emocjom. Jakże ważny dla tradycyjnej sztuki rzeźbiarskiej motyw „spętanej siły” przenoszony jest tu na kompozycje będące iluzją pejzażu, który z definicji nie jest przecież nigdy do końca zamknięty. Pojawiają się, jak w czasie dalekich podróży, kolejne widnokreśli, które przenoszą nas w czasie i przestrzeni i do których w istocie nigdy ostatecznie nie dotrzemy. To fascynujące, jak przypisana z definicji żywiołowi ziemi sztuka stara się uwolnić z pęt materii i zyskać wymiar ponadmaterialny, podobnie interesujące jest, jak druga ukazana na wystawie, tym razem malarska podróż autorstwa Piotra



On the materiality of spirit and spirituality of matter. The story of Katarzyna Koczyńska-Kielan and Peter Kielan

Kielana, ulegająca ukonkretnieniu w duchu bliskim niekiedy twórczości dawnych modernistów polskich, dla których pejzaż i to pejzaż najczęściej bezładny i symboliczny, był figuracją poetyckich nastrojów i będąca wyprawą do krainy estetycznego piękna, powrotem do źródeł sztuki.

Pascal pisał w słynnych *Myślach*: *Niechaj tedy człowiek przyjrzy się naturze w jej wzniosłym i pełnym majestacie, niech oddali wzrok od niskich przedmiotów, które go otaczają. Niech spojrzy na to olśniewające światło, niby lampa wiekuista oświecająca wszechświat; niechaj ziemia zda mu się jako punkcik w stosunku do rozległego kręgu, jaki ta gwiazda opisuje: i niech się zdumieje, że ów rozległy krąg jest jeno drobnym punkcikiem w porównaniu z tym, jaki obejmują gwiazdy toczące się na firmamencie. Ale choć nas wzrok zatrzymuje się tutaj, niechaj wyobraźnia idzie dalej; wcześniej znuży się pojmowaniem niż natura dostarczaniem przedmiotów. Cały ten widzialny świat jest jeno niedostrzegalną drobiną na rozległym łonie natury [1].*

Sądzę, że wystawa prac dwojga wrocławskich artystów przybliży nas do takiego właśnie postrzegania naszego miejsca i naszej roli w Uniwersum, co w dzisiejszych, nadmierne przyziemnych czasach jest nam wręcz wszystkim niezbędne. Podobnie jak sztuka, która korzystając z zasobów Natury, potrafi ją nie tylko ukazać, ale też przekształcić w świadectwo tego, co ponadindywidualne i ponadczasowe. ■

Pierwodruk tekstu w: *Piotr Kielan Malerei/Malarstwo. Katarzyna Koczyńska-Kielan Keramik/ Ceramika. Durchdrungen/ Penetracje*. Katalog wystawy Kaiserstrutz, Kulturhistorisches Museum Görlitz, 20.02.2016 – 10.04.2016.

Cultural-and-Historic Museum in Görlitz organized an exhibition of the art-pieces by Katarzyna Koczyńska-Kielan and Piotr Kielan. The two artists are different: they use different materials and they concentrate on different elements. Ceramics is the element of fire and darkness, painting is connected with air and light bring pure visual joy to the eyes of the beholder. Pottery is connected with weight and volume and is tending toward the ground. On the side of painting, there is the lightness of color and orientation toward the sky. However, in the texts of ancient mystics these seemingly natural orders underwent transformation. In his analysis of Jacob Boehme's theories, Mickiewicz wrote: 'Dark and cold ground is trying to reach light [...]; the elements reach unity only in light'. The secret of transmutation was based on constant exchange between the forces of nature. We are trying to use these forces not only for the discovery of the philosopher's stone, but also to reach out to state that the Silesian mystic called the Great World, and 'the center of the Spirit of the Great World'.

Świata [...] Spiritus Mundi". The exhibition of art.-pieces by a group of artists from Wrocław was organized near the place where Boehme was born. 'Inner landscapes' by Katarzyna Koczyńskiej-Kielan are made of crude master and Picture by Piotr Kielan reveal delicate and fragile style. They remind us of the colors of winter, sun-flowers, cypress trees of Tuscany, Moroccan and Provence climate. ■

1 Ten i poprzedni cytat z pism Pascala w tłumaczeniu Tadeusza Boya-Żeleńskiego.



1

MONIKA BRAUN

Język dotyku, język obrazu

Co jest wymówione wzmacnia się.
 Co nie jest wymówione zmierz-
 za do nieistnienia.
 Język jest zaprzeczony zmysłowi dotyku.
 Czytając japońskiego poetę Issa
 (1762-1826), Czesław Miłosz

Ściana emanuje światłem. Kiedy przymrużam oczy, z perłowo-złotych płaszczyzn płyną słoneczne promienie, pomiędzy nimi przeblyskują tęcze i chmury, przymglone kształty i niespodziewanie wyraziste znaki. Kiedy mrużę oczy – widzę niebo i szeroki horyzont, a poniżej miniaturowy pejzaż. Przedemną rozciąga się świat. Coś pomiędzy renesansową ryciną, ilustrującą dostępną autorowi wiedzę o ziemi, a dziecięcym rysunkiem, gdzie odnaleźć można zarówno maleńkie figurki ludzi, zwierząt i owadów, jak i czające się w mroku oczy nieznanymi istot, które może podpatrują bogate życie tego dziwnego uniwersum. Pomiędzy jasnymi, pełnymi blasku przestrzeniami, migocą ostre plamy cyjanu i kobaltu, różu i cynobru, czerni i brązu, żółci i zieleni. Chcę ich dotknąć i wtedy otwieram oczy.

2



1. Fragment Muralu
Spotkajmy się/ Let's meet
Wrocław' 2016
 2. Widok, podziemne przejście
Słodowe,
pl. Dominikański, Wrocław
 3. Mijając mural...
- Fot. 1-3 Grzegorz Stadnik



27

Widzę Przejście Słodowe pod Placem Dominikańskim we Wrocławiu, ciemny tunel rozjaśniony teraz pięćset siedemdziesięcioma glinianymi płytkami, które artystki z Wydziału Ceramiki i Szklania Wrocławskiej Akademii Sztuk Pięknych, Katarzyna Koczyńska-Kielan i Joanna Teper połączyły w ścienny muralu. W obrazie, mającym trzydzieści dziewięć metrów kwadratowych, skomponowały szkliwa połyskliwe i matowe, faktury szorstkie i gładkie, kształty wypukłe i płaskie. Połączyły kolorowe, choć pozbawione blasku, jedwabiste angoby i popularne w XIX wieku przejrzyste, jakby wypłukane litofanie, oliwkowo-szare seladony z Chin z malarstwem podszkliwnym i naszkliwnym, zdobionym tradycyjnymi, orientalnymi motywami z Turcji i Iranu. Szarym cementem spoily realizacje wykonane techniką toczenia na kole garncarskim z rzeźbiarskimi działaniami reliefowymi i graficznymi kompozycjami z użyciem techniki sitodruku. Włączyły w kompozycję odkrycia autorskie, będące wynikiem indywidualnych poszukiwań artystów z różnych stron świata. Stworzyły jedną, spójną wizję z mnogości technik i tworzyw, stylów i tradycji, z dotknięciem dwustu sześćdziesięciu trzech indywidualności związanych z czterdziestoma czterema uczelniami świata, na których uprawia się ceramikę.

Przypominające lekko wilgotny naturalny kamień, ugrone powierzchnie z gliny wydobywanej w Jarosławiu, zaprojektowane i wykonane we Wrocławiu jako swoista rama dla dzieł nadesłanych z trzydziestu czterech krajów, zachęcają,

żeby spojrzeć, kuszą, żeby wyciągnąć do nich rękę, opuszką palca zbadać ich powierzchnię. Mówią – *spotkajmy się*. Wymalowane na nich napisy – *cześć, hola, salut...* – witają w różnych językach, namawiając przechodnia by podszedł. Słowem i barwą wzywają do uczestnictwa w tym zdarzeniu społecznym, jakim jest układanka z ceramicznych płytek. Bo zamierzenie dwóch kobiet z miasta, w którym na przestrzeni wieków spotykały się różne narodowości, religie i ludzkie pragnienia, to więcej niż dzieło sztuki. To rodzaj gry pomiędzy przeszłością i przyszłością, rodzaj logicznej łamigłówki opartej na pytaniach: *skąd jestem? dokąd idę? co łączy mnie z innymi, których spotkam na mojej drodze?* To projekt połączenia odmienności, uczynienia różnic wartością. Ceramiczne kwadraciki rozdziela szara fuga, starannie rozprowadzana w szparach przez twórców naściennego obrazu w zimne październikowe dni 2016 roku, rozdzielają je także granice krajów pochodzenia autorów, odmienność tworzyw i technik. Łączy – wspólny rzemieślniczy *background* i chęć uczestniczenia w zbiorowym akcie twórczym. Więc rzut oka przechodnia na barwną ścianę to przeżycie, a nie tylko obserwowanie artystycznej koncepcji. Już sam fakt, że mural zaistniał w ponurym niegdyś przejściu podziemnym, w miejscu, którego esencją był dotychczas wyłącznie pośpiech przechodniów, starających się jak najszybciej pokonać wielkie przestrzenie Placu Dominikańskiego w drodze od jednych niecierpiących zwłoki spraw do innych – jest rodzajem wyzwania rzuconego codzienności. >





1. Montaż na ścianie przejścia
2. Układanie kompozycji muralu w pracowni ASP w budynku Centrum Sztuk Użytkowych. Centrum Innowacyjności, ul. Traugutta 19/21, Wrocław
Fot. 1–2 Joanna Teper

Zresztą, do czego służą murale, jeśli nie do przykuwania uwagi zwykłych zjadaczy chleba, ostentacyjnego niemal wyrażania poglądów ich twórców, opowiadania o wielkich ideach i zdarzeniach, propagowania niepopularnych punktów widzenia i stawiania pytań trudnych? Od malowideł naściennych w egipskich grobowcach, poprzez średniowieczne i renesansowe freski, po wielkie polityczne manifesty Diego Rivery, José Orozco czy Davida Siqueiros, aż po graffiti i nie zawsze poprawny *street art* – zawsze dla artystów wszelkiego autoramentu ogromne powierzchnie ich malowideł i mozaik były szansą dotarcia do publiczności szerszej niż tylko wąskie grupy koneserów odwiedzających galerie sztuki, muzea czy prywatne rezydencje kolekcjonerów. Przestrzeń miejska i wnętrza budynków użyteczności publicznej czynią z murali znak dostępny wszystkim, ogromem i intensywnością obrazu zagarniający uwagę przechodnia. Murale nie pozwalają się ominąć. Unifikują sztukę wysoka i niską. Demokratyzują odbiorców. Są dla sztuk wizualnych tym, czym rzymskie igrzyska dla teatru, czym koncert na stadionie dla gwiazdy muzyki pop.

Ogromnego, ceramicznego prostokąta w Przejściu Słodowym o nie można ominąć ani pominąć. Już zwykły marsz z jednego końca tunelu pod Placem Dominikańskim na drugi sprawia, że kolory, faktury i ornamenty naściennego obrazu stają się na chwilę towarzyszami w drodze, każą na siebie patrzeć, budzą ciekawość. Idąc wzdłuż barwnego muru, nie można też pominąć wyłaniających się zeń tajemniczych liter i znaków, fragmentów dalekich pustyń i dzikich puszczy, ulic odległych miast, wież obcych budowli. Niezrozumiałe alfabety intrygują, ornamenty jak zaszyfrowane opowieści o nieodkrytych jeszcze systemach planetarnych proszą o rozszyfrowanie, kształty przypominające linie papilarne członków zaginionych cywilizacji, mapy ich krain i osiedli czekają na interpretację – uważnym okiem, czułym dotknięciem palców. Tak jakby mural integrował w sobie ukryty przekaz epok i kultur, jakby przesuwał

się przed oczami przechodnia turkusowe lśnienia i białe przebłyski, grafitowe cienie i rudawe wypukłości, granatowo-złote wagoniki kolejki linowej, pegaz z ochry i sieny, różowawo-błękitne słońce albo kobaltowe ptaki były liczmanami w grze pomiędzy *tam* i *tutaj*, *wtedy* i *teraz*, a ogromna układanka z kwadratów o wymiarach 25 na 25 centymetrów rodzajem łamigłówki, od której nie można się oderwać.

Wypalone z gliny pola kuszą, by ich dotknąć, palcami zbadać wklęsnięcia i szorstkości, pojąć znaczenia wzorów. Mówią do odbiorcy. Domagają się zrozumienia. Przez cząstki łamigłówki można wędrować po kolei albo – jak w grze planszowej – rzucać kostką i pod dyktando jej wskazań przeskakiwać na kolejne pola – szukając ukrytych symboli, wzruszając się pięknnością odnalezionych nagle twarzy czy kształtami roślin, śmiejąc się z zaskakujących rozwiązań twórców, koncentrując uwagę na ekscentrycznych detalach, podziwiając kontrasty. Można także dać się wciągnąć w drobne, a skomplikowane światki wielobarwnych kafelków i śledzić w wyobraźni dalsze losy dwóch dziewczynek w spodniczkach w paski, wielkiej ryby wyrzuconej na morski brzeg, albo psów – czerwonego i białego. Co się z nimi stanie później, gdy zapadnie wieczór, a obraz uwolni się od oczu przechodniów? Jakby imaginacja i ręce artystów, którzy powołali do istnienia wszystkie te gliniane losy, nadal były tu obecne i zapraszały do udziału w grze wyobraźni i formy, techniki i koloru, rzemiosła i sztuki.

Patrząc na mur, rozjarzony nie tylko feerią barw, ale przede wszystkim zaskakujących pomysłów, oryginalnych skojarzeń i osobliwych inspiracji, ma się wrażenie, że to raczej portal, przez który dostali się tu wszyscy – zarówno współcześni twórcy muralu z różnych stron świata, jak i niegdysiejsi wrocławscy rzemieślnicy, antenaci jego współczesnych twórców, którzy przez wieki w tym rejonie miasta doprowadzali do perfekcji swoje kunszty. Jakby przejście podziemne prowadziło do innej rzeczywistości, a spod betonu



i szkła, cegły i stali dzisiejszego placu Dominikańskiego, można było wydobyć nawarstwienia tradycji i kultur. Jak gdyby założone tu w XIV wieku osiedle tkaczy walońskich już wtedy tkąło kanwę dla sześćset lat późniejszego muralu, a dawna nazwa placu Katzerberg czyli Górka Kacerska (od dokonywanych tu egzekucji – nie darmo kat to też rzemieślnik) oraz Zaułki Koci i Niski o zabawnych nazwach, wraz z małymi domkami z muru pruskiego wśród miniaturowych ogródków, zamieszkiwane przez garncarzy, stolarzy i tych wszystkich, których trud rąk tworzy codzienne piękno – współhistniały z dzisiejszą pracą wrocławskich ceramików. No i oczywiście ulica Słodowa (Hummerrei), od której nazwę wzięło samo przejście, bo biegła dokładnie w tym miejscu – też zdaje się obecna (jak można świętować piękno sztuki bez aromatu i barwy słoju w piwie?). To nic, że potem wojna zmieniła to wszystko w pusty ugor, następnie splantowany i nazwany Placem Dzierżyńskiego. Plac w 1989 roku zmieniono na Dominikański, odpryski przeszłości, z pietyzmem wydobyte z ziemi podczas kolejnych etapów przebudowy placu, dziś znajdują się w muzeach Wrocławia, a ducha miejsca łączącego tak różne epoki i kultury oraz idee rzemiosła i sztuki dla ludzi – właśnie wcielono w życie muralem, największym tego rodzaju obiektem sztuki w przestrzeni miejskiej powojennej Polski.

Glina, chemiczne domieszki, ogień – ceramika. Najpiękniejsze może połączenie kunsztu rąk, technicznej sprawności oraz wiedzy o tworzywach i substancjach – w sztuce, dzięki której powstały połyskliwe, barwne cząstki muralu. Efekt skomplikowanego procesu modelowania, szklwienia i wypalania – umiejętności dziedziczonych i rozwijanych przez pokolenia. Dzięki nim powstają niewielkie przedmioty, tyleż piękne, co użyteczne, tyleż odporne, co kruche. Sceda po mieście rzemieślników oraz tradycjach innych, dalekich kultur, które dzięki Katarzynie Koczyńskiej-Kielan i Joannie Teper przywędrowały do Wrocławia i są pielęgnowane w pracowniach przy ulicy Traugutta. To tutaj też trafiły płytki przysłane z wielu krajów i kontynentów. Spotkały się mieście spotkań. Odbyły podróż przez przestrzeń. To, co zawierają – ich ukryte treści – wędrowało przez czas. Kwadraty z gliny wrocławskie artystki ułożyły w obraz, który teraz w Przejściu Słodowym opowiada swoją niezwykłą historię. ■

The language of touch, the language of image

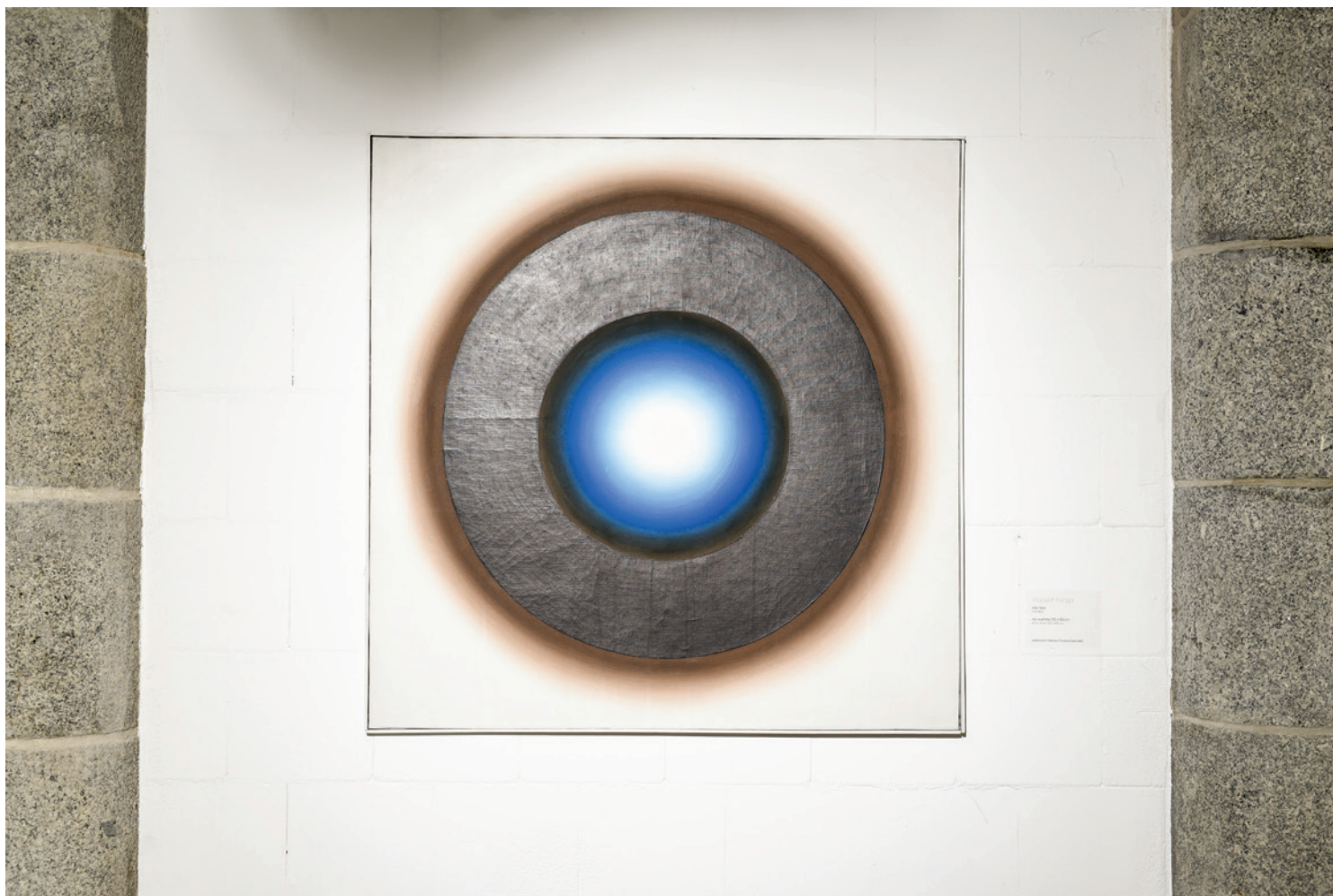
Wall radiates light. When I screwed up my eyes, solar rays float from pearl and gold planes, rainbows and clouds glimmer between them, together with hazy shapes and unexpectedly expressive characters. When squinting eyes – I can see the sky and the wide horizon, and below a miniature landscape. The world is stretched in front of me. Something between Renaissance footnotes illustrating knowledge of the soil available to me, and a child's drawing, where one can find both the tiny figures of people, animals and insects, and eyes of unknown creatures lurking in the dark who perhaps peep into rich life of this strange universe. Between the bright, full of luster spaces, twinkle sharp spots and cobalt cyan, pink and vermilion, black and brown, yellow and green. I want to touch them, and then I open my eyes.

Clay, chemical admixtures, fire – ceramics. Perhaps the most beautiful combination of craftsmanship, technical skills and knowledge of media through which arose shiny, colorful mural particles. The effect of complex modeling process, glazing and firing – skills inherited and developed by generations. They create small objects, as beautiful as useful. City craftsmen and traditions of other distant cultures emanate from Katarzyna Koczyńska-Kielan and Joanna Teper and other artists' art-pieces. They met in town meetings, traveled through space and time. Artists combined urban landscape of Wrocław with images, which now tell their extraordinary story. ■

MAGDALENA MIELNICKA
NATALIA MYŚLICKA

Medytacja i ekspresja

Galeria sztuki na dworcu kolejowym



1

Takie mezalianse zdarzają się od lat i to w najważniejszych kulturalnych miastach świata. Ich powołanie to zazwyczaj decyzje miejskich kapituł. Tylko czy którakolwiek z nich powstała z inicjatywy jednej pasjonatki? Kobiety, dla której niemożliwe nie istnieje, dla której „najgorszym grzechem jest grzech zaniechania”? Magdalena Mielnicka, właścicielka *mia* ART GALLERY, poruszyła „niebo i ziemię”, zainwestowała własne niemałe środki tylko dlatego, że była świadkiem pięknego spotkania artystów i kuratorów.

Jak to się zaczęło?

Był Józef Hałas. Opowiadając mi swoją historię, wprowadził w krąg osób całkowicie, jak on, oddanych sztuce. Tak poznałam całokształt zdarzeń Bożeny Kowalskiej, prowadzony i opisywany z żelazną

konsekwencją i czułą obserwacją, oraz skupiony, pełen uważnej narracji świat Mariusza Hermansdorfera, precyzyjnego w wyborach i odważnego w decyzjach – pisze Magdalena we wstępie do katalogu.

Spotkali się przy jednym stole. Hałas, Kowalska, Hermansdorfer, Gieraga. *Te rozmowy – pełne treści i wspomnień o mistrzach polskiej sztuki współczesnej – tutaj występujących w roli przyjaciół, zagubionych często artystów, potrzebujących wsparcia, mentorskiego czy krytycznego; każdego... Słuchałam o trudach poszukiwania i dochodzenia do idei, kuratorskiej opinii, często o potrzebie stania niemalże na barykadach sztuki – mówi Magdalena.*

Narodził się pomysł wystawy – spotkania gigantów. Już wtedy wiadomym było, że w grę wchodzi najważniejsze nazwiska polskiej sztuki współczesnej:

Magdalena Abakanowicz, Alina Szapocznikow, Wojciech Fangor, Władysław Hasior, Kajetan Sosnowski i Roman Opałka!

Wiadomym było, że prace takich artystów wymagają niezwyklej przestrzeni. Wnętrze na Dworcu nas oszołomiło – od razu wiedzieliśmy, że to jest TO. Niemal 400 metrów kwadratowych, świetliki, beton, klasa mistrzowskiej architektury, oraz dochodzący rytmiczny dźwięk dworca i kompletny brak jakiegokolwiek infrastruktury. Prawdziwym wyzwaniem okazało się jednak spotkanie z INSTYTUCJAMI. Wypożyczenia dzieł wskazanych przez kuratorów dotyczyły m.in. najważniejszych muzeów i galerii w Polsce (Instytucje wypożyczające to: Muzeum Narodowe w Warszawie, Muzeum Sztuki w Łodzi, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki,

Muzeum Architektury we Wrocławiu, Muzeum Ziemi Lubuskiej w Zielonej Górze, Galeria Labirynt w Lublinie, kolekcja rodziny Staraków, Jankilevitch Collection reprezentowana przez Fundację Zwierciadło).

Powstała ART MAIN STATION *by mia* – galeria stworzona po to, by wspólnie cieszyć się rokiem Europejskiej Stolicy Kultury we Wrocławiu, dedykowana wystawie, która okazała się być rogiem obfitości i credo krytycznym jej kuratorów: Bożeny Kowalskiej i Mariusza Hermansdorfera – tak narodziła się „Medytacja i ekspresja”.

Bożena Kowalska o wybranych na tę wystawę pracach pisze we wstępie do katalogu: *Mój wybór objął sztukę wypowiedaną językiem geometrii. Przede wszystkim dla charakteryzujących ją całą trzech cech – funkcji: 1) po pierwsze, ponieważ przeciwstawia się ona chaosowi ludzkiego świata, wnosząc ład spokoju i harmonię; 2) po drugie, ponieważ próbuje ocalić przez wielu dziś uznane za zdezaktualizowane, ale przecież wciąż ważne dla człowieka kategorie piękna; 3) i po trzecie, ponieważ jest to sztuka, która skłania do medytacji. I jeszcze jedno, a może nade wszystko dlatego ją wybrałam, że rozważania i pojęcie abstrakcji można wypowiadać tylko językiem równie wyabstrahowanym.*

Mariusz Hermansdorfer odpowiada: *Doceniając osiągnięcia artystów z nurtu racjonalnego, większą uwagę poświęciłem twórcom, którzy opowiadają się za ekspresją, nawiązując do nadrealizmu, sztuki wyrazowej. (...) Fascynowała i fascynuje mnie ich wizja człowieka, problemów egzystencjalnych i forma, w której wyrażają swoje koncepcje. Forma uniwersalna, ale i bardzo polska.*

1. **Wojciech Fangor**, *H14*, 100 x 100 cm, olej na płótnie, 1964

2. **Kajetan Sosnowski**, *Tryptyk podwójny barw dopełniających*, z cyklu *poliptyki*, akryl na płótnie, 90 x 80 cm, 155 x 115 cm, 90 x 110 cm

Wystawa została zaaranżowana tak, aby każdy z kuratorów miał odrębną przestrzeń do zaprezentowania swoich wyborów.

Samo zestawienie nazwisk oszałamiało! A zgromadzone w jednym miejscu zapierały dech! Inny wymiar. Na początku, tuż przy samym wejściu do galerii natrafiamy na Kajetana

Sosnowskiego i jedno z najważniejszych dzieł tego artysty (*Tryptyk podwójny barw dopełniających* z 1967 roku czy *Obraz chemiczny z plamami* z cyklu „Metlepseis” z 1973 roku). Gdy przyjechały potężne obrazy chemiczne – na naszych oczach ich kolor błękitny zamienił się w szaro-różowy. Żywy obraz. Obok wychodzące z podobrazia kolory tęczożo przenikają się aby dotrzeć do szytych, strzelistych medytacyjnych czerni. Cóż za pomysł. Uszyć obraz i naciągnąć na krosna. Czarny. *Aby szukał absolutu*, jak to określiła Kowalska. Opałka zaczyna się od fotografii – znacznie różniących się czasem powstania portretów, które artysta robił zawsze po kolejnym dniu, niezmiennie od lat, dokumentując upływ czasu i benedyktyńską pracę. Dwa detale (*Detal 3428323-3445207*, 1965, *Detal 2010496-2032877*, 1965) przy wtórującym im nagraniu – zmęczony głos artysty podejmuje próbę wytłumaczenia tego szaleństwa. Opałka kończy się *kartkami z podróży* – małymi zapiskami ciągu cyfr, które powstawały w momentach pracy poza pracownią. W końcu Fangor zaczyna swój taniec kołami (*B18*, 1964 r; *E16*, 1966 r; *B102*, 1966 r; *M88*, 1969 r; *H5*, 1964). Kosmos koloru i formy. Geniusz fantasmagorii. Oto Medytacja Bożeny Kowalskiej.

W głębi sali niespokojny tłum Abakanowicz. Dwanaście postaci *Ugłowionych* (1988) – w tym wnętrzu zdawały się mieć ogromną moc – uwikłane w przekleństwo czasów. Tuż obok *Oracz* (1996-1997) >





1

1. **Alina Szapocznikow**, *Popiersie bez głowy*, poliester, poliuretan, 46 x 64 x 43 cm, 1968 (w tle Ugłwione Magdaleny Abakanowicz)
2. **Magdalena Abakanowicz**, *Ugłwione* (fragment), juta i żywica, 170-175 x 40-45, 12 obiektów, 1998



2

– dramatycznie podświetlony, jakby za chwilę miał ruszyć. Najdalej od wejścia swój życiorys opowiada Szapocznikow (*Popiersie bez głowy*, 1968 r; *Modelka*, 1966 r; *Pierwsza Miłość*, 1954 r; *Błazen*, 1959-1960 r; *Trudny wiek*, 1956/1984 r; *Piękna kobieta* 1956 r.) Cóż za uroda, jaki wyrazisty talent!. Symbioza ze sztuką. Na koniec Hasior – buntownik, ostentacyjnie polski, prześmiewczy i krytyczny. Na wystawie daje się reprezentować przez: *W starym piecu diabeł pali* (ok. 1970 r.), *Szarańcza* (1960 r.), *Anioł Stróż* (1964 r.), *Próba walki z ciemnością* (1972 r.). Genialny śmieciarz. Ekspresja Mariusza Hermansdorfera.

To jest właśnie w sztuce niezwykle – jedna scena, a na niej różnorodność, pasja i indywidualne odczucie wolności, ale też konieczna potrzeba spotkania. Patrzenia w oczy odbiorcy, jak w lustro. Sztafeta kultury. ■

Meditation and expression

Art Gallery at the railway station. Such misalliances has been taking place for years in the most important cultural cities in the world. They are usually organized by municipal institutions. There is, however, one art gallery established t based on the initiative of one woman. She decided that 'nothing is impossible', and that the "worst sin is the sin of omission"? Magdalena Mielnicka, the owner of the 'Mia' art gallery, moved "heaven and earth" and she invested considerable funds in order to open the gallery.

How did it start?

"Joseph Hałas told me his story, introduced to people interested in arts. Bożena Kowalska and Mariusz Hermansdorfer were among those people", says Magdalena in the introduction to the catalog. Based on their experience, Mielnicka decided to organize an exhibition and to show art-pieces by such artists as Magdalena Abakanowicz, Alina Szapocznikow, Wojciech Fangor, Władysław Hasior, Kajetan Sosnowski i Roman Opałka. ■



1

NATALIA DOROČKA

Artystyczny Wrocław w TEŚCIE

2

„Gęstość” jest charakterystyczną cechą konstrukcji kuratorskich przedsięwzięć Lewandowskiego-Palle, który w kameralnych przestrzeniach stołecznej Galerii TEST gromadził przez niemal rok (październik 2015 – wrzesień 2016) czołówkę największych odrębności artystycznych znad Odry na wystawach z serii „Sztuka z wrocławskim aTESTem”.

Artystyczna oferta nadodrzańskiego miasta okazała się imponująca, zaprezentowano cykl sześciu kolejnych ekspozycji. Wrocław bowiem żyje emocjami, a jego artyści dzielą się z nami swoim zachwytem światem, oddając to w swych dziełach. Każda z wystaw cyklu była inna – o czym innym opowiadała i w inny sposób. Zaczęło się od Geppertowskiego romantycznego koloryzmu i jego współczesnej recepcji (drukowano relację w „Formacie” nr 73). Przybliżono (druga odsłona) niesamowitego Michała Kosmę Jędrzejewskiego, zwracając uwagę na wielostronność poszukiwań i prezentując różnorodność mediów. Trzecia, zbiorowa wystawa była w biało-czerwonych barwach, bo „Polska. Czwierćwiecze Wolności”

stanowiła komentarz do naszej polityczno-społecznej rzeczywistości i zmian zachodzących w ostatnim ćwierćwieczu. Po czwarte – Wrocławski Strukturalizm. Jedną z ważniejszych tendencji w naszej sztuce. Nurt poza strukturalizmem, choć w jakimś do niego odniesieniu; niepowtarzalny i żywy. >

1. **Zdzisław Nitka**, *Stanisławów*, 2016, technika olejna na płótnie bawełnianym, 100 × 160 cm
2. **Ludwik Kiczura**, *Formy dekoracyjne Trony*, 2002, szkło optyczne, zgrzewane, szlifowane



1. **Krzysztof Saj**, *Polska w miejscowości Lubska*, 2006–2015, fotografia cyfrowa, druk solwentowy
2. **Konrad Jarodzki**, *WTC transgresja (rozpad)*, 2012, technika olejna na płótnie lnianym, 100 × 160 cm
3. **Karol Babicz**, *Szyba 1*, 2016, technika olejna na płótnie bawełnianym, 160 × 130 cm
4. **Magdalena Durczak**, *Bóg, Honor, Ojczyzna*, 2016, enkaustyka na płycie HDF, 20 × 60 cm



1

Zgromadzenie w jednej przestrzeni artystów WS różnych pokoleń: Rosołowicza, Mazurkiewicza, Hałasa, Konrada Jarodzkiego, Błażejewskiego, Lewandowskiego-Palle, najmłodszego wśród nich Mariusza Panka, mącej w swoim dorobku epizod strukturalny Natalii Lach-Lachowicz i Andrzeja Kostołowskiego, spinającego całość wykresem *Spirala Malarstwa*, lokującym Wrocławski Strukturalizm wśród najważniejszych obszarów sztuki, było przedsięwzięciem unikalnym i wysmakowanym. WS to nie tylko malarstwo, ale także rysunek, ceramika, tkanina, instalacja czy film. Kolejna (piąta) wystawa

„Pomiędzy Czernią a Biłą” skupiała się na twórczości nestorów wrocławskiej szkoły szkła i ceramiki: Cybińskiej, Horbowym i Kiczurze – wyciszona, piękna, z dominującą bielą, szarością i czernią, której centrum wypełniał jednak kolor. Obraz sztuki z Dolnego Śląska dopełniła i zwińczyła krzykliwa, kolorowa, energetyczna i fragmentami humorystyczna prezentacja sztuki Nitki oraz artystów związanych od wielu lat z ekspresją i tych, którzy dopiero zaczynają ją penetrować – „Zdzisław Nitka i konteksty ekspresji”. Ten ruch znalazł miejsce na kartach historii pod hasłem „lata 80. XX wieku”. Debiutujący wtedy



2

młodzi-gniewni byli przekorni: tworzyli kolorowe i humorystyczne prace w szarej i poważnej rzeczywistości, nazwali grupę Luxus w czasie wszechobecnej niedostępności podstawowych produktów, tworzyli obrazy inspirowane Afryką mimo bardzo ograniczonej możliwości podróżowania. Polska była krajem absurdu, a ten trzeba było w jakiś sposób odreagować. Do tego nie nadawały się wyważone konceptualne gesty. Nowe, żywe i kolorowe malarstwo zarówno przyciągało publiczność, jak i budziło nieprzychylność. Największymi postaciami wrocławskiej i polskiej nowej ekspresji byli Ryszard Grzyb, Eugeniusz Minciel, Krzysztof Skarbek, Zdzisław Nitka czy funkcjonujący w formacji Luxus: Paweł Jarodzki, Bożena Grzyb-Jarodzka i Jerzy Kosałka, którzy wyrosli na znaczące osobowości artystyczne. Zebrano ich i pokazano nowe prace. Nie spokornieli. Tworzą dzieła o znacznej sile rażenia, często celnie uwidaczniające absurdy otaczającej nas, polskiej rzeczywistości.

Sam Nitka, debiutując, należał do najmłodszych ekspresjonistów. Początkowo jego twórczość, jak wcześniej Grzyba czy Skarbka, budziła niechęć części profesorów przywykłych do postkoloryzmu, abstrakcji i strukturalizmu. Zaczął zdobywać uznanie w kręgach otwartych na nową sztukę, a jego kariera nabrała rozpędu, m.in. dzięki słynnej wystawie „Ekspresja lat 80.” w sopockim BWA (1986) oraz indywidualnemu pokazowi jego prac w Te-



3

zbiory przetwarzanej rzeczywistości. Formalnie Nitka należy do szeroko pojętego ekspresjonizmu, jednak wykształcił swój oryginalny język artystyczny. Po pierwsze, wyczuwalna jest w kompozycjach artysty wrażliwość. Jego obrazy są często niewygodne – budzą strach, przypominają o okropieństwach świata. Z kolei Czułość przejawia się w pełnym empatii stosunku do zwierząt, częstych bohaterów jego płócien. Po drugie: godna podziwu konsekwencja artysty. Podczas gdy część jego kolegów z „Ekspresji lat 80.” zmieniła kierunek twórczości, on trwa w tym, co zafascynowało go na początku artystycznej drogi. Z Nitką jest raczej tak, że im więcej ogląda się jego prac, tym bardziej się je lubi. Tworzy rzeczywistość malarską, w którą zabiera konkretne postaci, dzieła jego mistrzów, zwierzęta, miejsca i sytuacje. Malarstwo Nitki zadziwia kolorem bez ustalonych funkcji. Często są one „p

odwracane” – żywe zielenie i czerwienie nadają się do wyrażania smutku tak samo jak czerń i fiolet, co widać szczególnie w pracy *Melancholia*. Ludzie mogą być pokryci czerwienią, żółcią, czernią – nic nie jest takie, jak świat do którego się przyzwyczailiśmy, co budzi szereg emocji, niepokojów. „Ja” to znakomity ekspresyjny autoportret, jeden z najlepszych w dorobku malarza, w którym widać inspirację technologicznym procesem powstawania drze-



4

ście (1988). Tak, w tym Teście. Historia zatoczyła koło, tym trudniej byłoby wybrać bardziej odpowiedniego lidera tej ekspresyjnej wystawy. Nie sposób nie wymienić jego artystycznych inspiracji, postaci przewijających się przez płótna artysty konsekwentnie niemal od lat 80., zaczynając od najbardziej wyraźnych – Kirchnera, Noldego, Müllera, poprzez van Gogha, Muncha, kończąc na Beuysie i Baselitzu. Czerpie on z tradycji pełnymi garściami i wcale się z tym nie kryje. Tworzy swoją mitologię, gdzie zamiast bogów i nimf występują kultowi artyści i ich dzieła. Tutaj van Gogh czy Baselitz pozują z obrazami Mondriana, Munch spotyka się z Noldem, a w lesie najwzyczajniej w świecie stoi autoportret Kirchnera. Te prace są rodzajem hołdu dla tych twórców. Na dwumetrowym płótnie dostrzeżemy jednego z wielkich mistrzów Nitki, Otto Müllera – członka Die Brücke, który mieszkał w Obornikach Śląskich (jak obecnie Nitka), co więcej, również wykładał we wrocławskiej uczelni. Mimo oczywistych inspiracji, daleko tu do naśladownictwa. Świat sztuki to po prostu

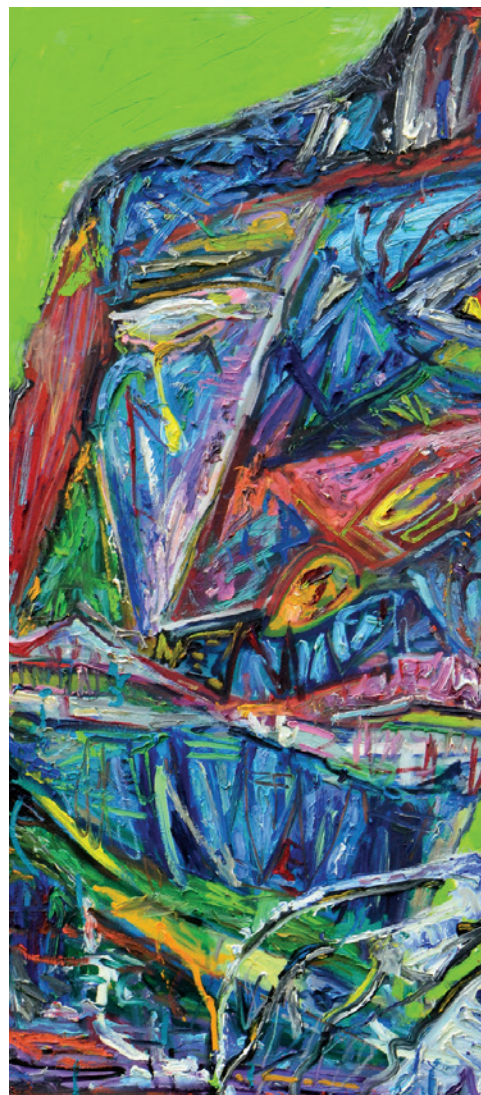
worytu. Ostre cięcia w sklejce, przy tworzeniu których odpadały mniejsze fragmenty drewna, tworzą pobrużdżoną, reliefową fakturę podkreślającą mocno ciosaną linię. Zielona twarz dominuje kompozycję, ale zmieścił się jeszcze pies (albo wilk) i czaszka. Obraz *Otto Müller* został namalowany na tak wielkim płótnie, że malarz jest właściwie naturalnych rozmiarów. Gdyby nie podpis, moglibyśmy myśleć, że to również autoportret. Poruszający *Mężczyzna z martwym orłem* jest jak scena z ponadczasowej, alegorycznej opowieści. Takie dzieła w naturalny sposób prowadzą do prób odtworzenia historii sprzed przedstawionej sceny i dopowiedzenia dalszego ciągu wydarzeń. Przede wszystkim przekazany jest ból portretowanego człowieka, ponadczasowa emocja i uczucie. Jest to jedna z tych prac, która po 28 latach zawisła ponownie w Teście. Kuratorski pomysł jest więc tu fenomenalny w swojej prostocie: obrazy najnowsze zestawiono z tymi sprzed lat, w tym dyplomowymi, dając szansę wielowątkowej opowieści o wspólnej osnowie. >



1. **Marian Poźniak**, *Kompozycja ziarnista (Rzut)*, 1988, technika olejna na płótnie lnianym, 61,6 × 46 cm, (kolekcja Piotra Błażejewskiego)
2. **Agata Żychlińska**, *Nadodrzański świt*, 2015/2016, technika mieszana na płótnie bawełnianym, 40 × 40 cm
3. **Krzysztof Witkowski**, *My*, 2016, technika akrylowa i olejna na płótnie bawełnianym, 140 × 120 cm
4. **Ryszard Grzyb**, *Pejzaż z Wrocławia dla Pawła*, 1979, technika temperowa na papierze, 49 × 49 cm, (kolekcja Pawła Lewandowskiego-Palle)

Bogate w znaczenia są także specjalnie na wystawę przygotowane dzieła artystów współtworzących ekspresję. Mocną reprezentację dawnych „nowych dzikich” otwiera Paweł Jarodzki. Od lat bierze on na warsztat popkulturowe postaci i slogany, przekształca i kompiluje różne odniesienia z dawką humoru i refleksji nad współczesną kulturą. Tytuł *Mighty Quinn* odnosi się prawdopodobnie do piosenki Boba Dylana, a ten należy

przecież do ukochanych twórców Nitki. Dziewczyna z płótna przypomina trochę Mię Wallace, trochę Matyldę z *Leona Zawodowca*. A może to jeszcze ktoś inny? „Love attack!” – głosi napis przy czarnych uszach pozostałych z disnejowskiej postaci. Brzmi jak slogan, chwytliwe połączenie wyrazów, ale ma też konotacje muzyczne – o ataku miłości śpiewała w 1979 roku grupa Ferrara. Z kolei – *XXX* Eugeniusza Minciela – to ekspresyjna





2

abstrakcja operująca zgeometryzowanymi liniami, gdzie dominują białe znaki przecinające obraz, jak symbole z tajemniczego alfabetu. Wszakże to wrocławski ekspresjonizm, nie zapominajmy o tym, dlatego też Wrocław pojawia się na płótnach w roli głównej. *Nadodrzański świt* to kompozycja Agaty Żychlińskiej. Łącznik między klasykami: Nitką, Grzybem, Mincielem i Skarbkiem. Skromnych rozmiarów, oddziałuje bardzo intensywnymi i neonowymi kolorami, oddając energię miasta, które nie zasypia. Sensacją na wystawie okazał się dotąd nieprezentowany publicznie, *Pejzaż z Wrocławia dla Pawła Ryszarda Grzyba* z 1978 roku, z czasów sprzed „Ekspresji lat 80.". Przesuwa granice narodzin tej tendencji na koniec lat 70. Na jego czerwieni ścierają się elementy zarówno wrocławskie, jak i Zagłębia, bowiem malarz pochodzi z Sosnowca. Zbliżone formatem obrazy Grzyba i Żychlińskiej łączy sumaryczne i humorystyczne podejście do obrazu miasta. Natomiast *Św. Sebastian we Wrocławiu* Krzysztofa Skarbka jest już rozbudowaną kompozycją z Ratuszem w tle. Artysta łączy realizm niektórych elementów z formami abstrakcyjnymi i surrealistycznymi; to *sacrum* i *profanum*. *Niewielki Ekspresyjny portret z nitki* Jerzego Kosałki zdaje się nie pasować do towarzystwa dużych płócien bohatera wystawy. Zapewne to przewrotny, celowy zabieg. Gra słowna i oryginalne medium, a przede wszystkim duża doza humoru tworzą portret bardzo celny, pokazujący niezwykłą skromność artysty z Obornik. Jeszcze Patrycja Mikołajczak, tegoroczna dyplomantka z pracowni Nitki i Lewandowskiego-Palle, wnosi swój głos do dyskusji o współczesnej wartości ekspresji. Konsekwentnie posługuje się bielą, czernią i czerwienią; podjęła dyskurs z obrazowaniem mistrza i zawarła go w enkaustyce. Czym innym jest sztuka tego nurtu stworzona dziś przez jej „starych wyjadaczy”, a czym innym >

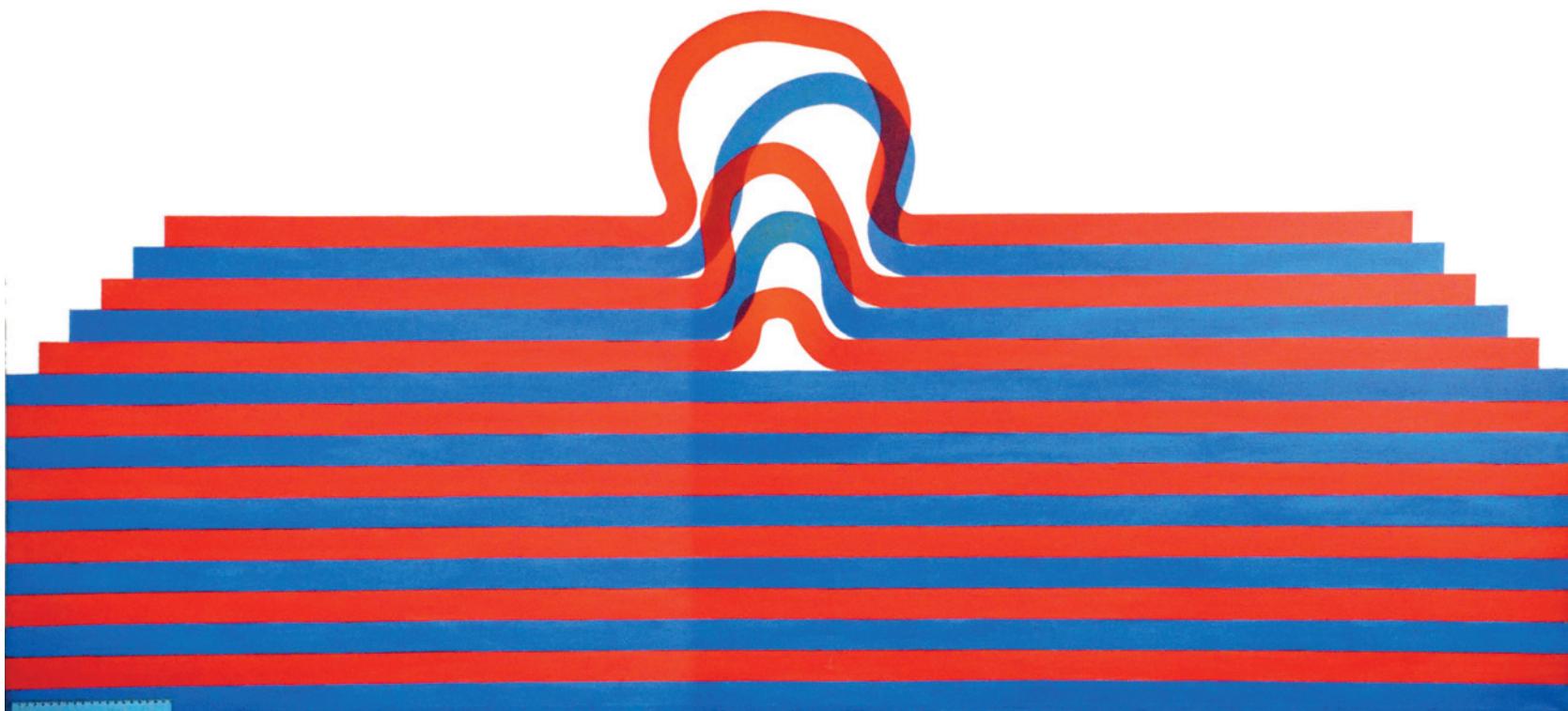
37



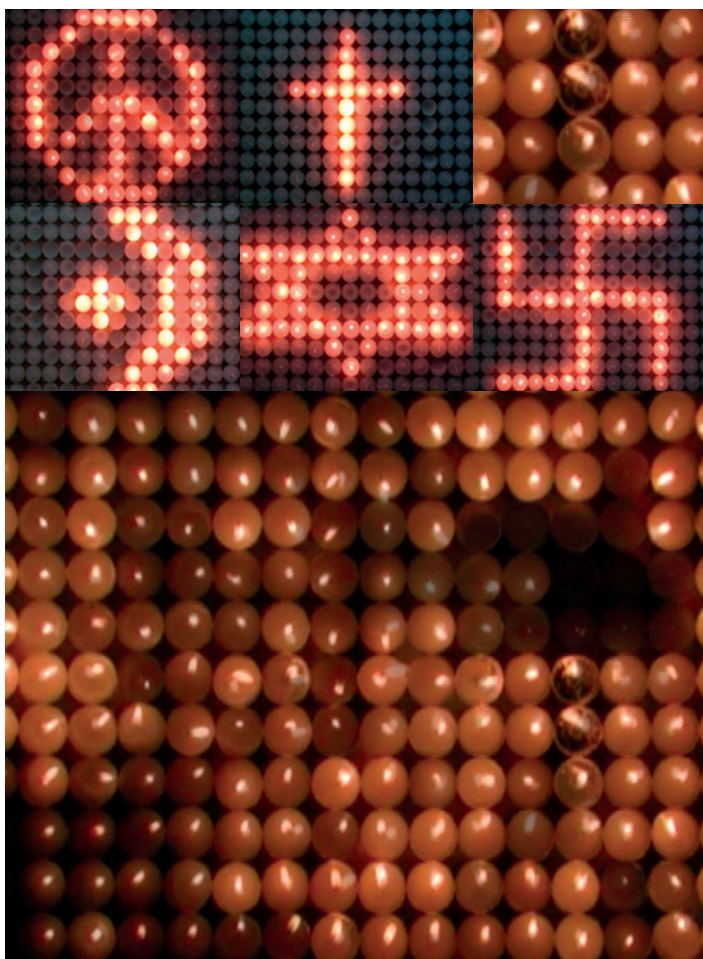
3



4



1

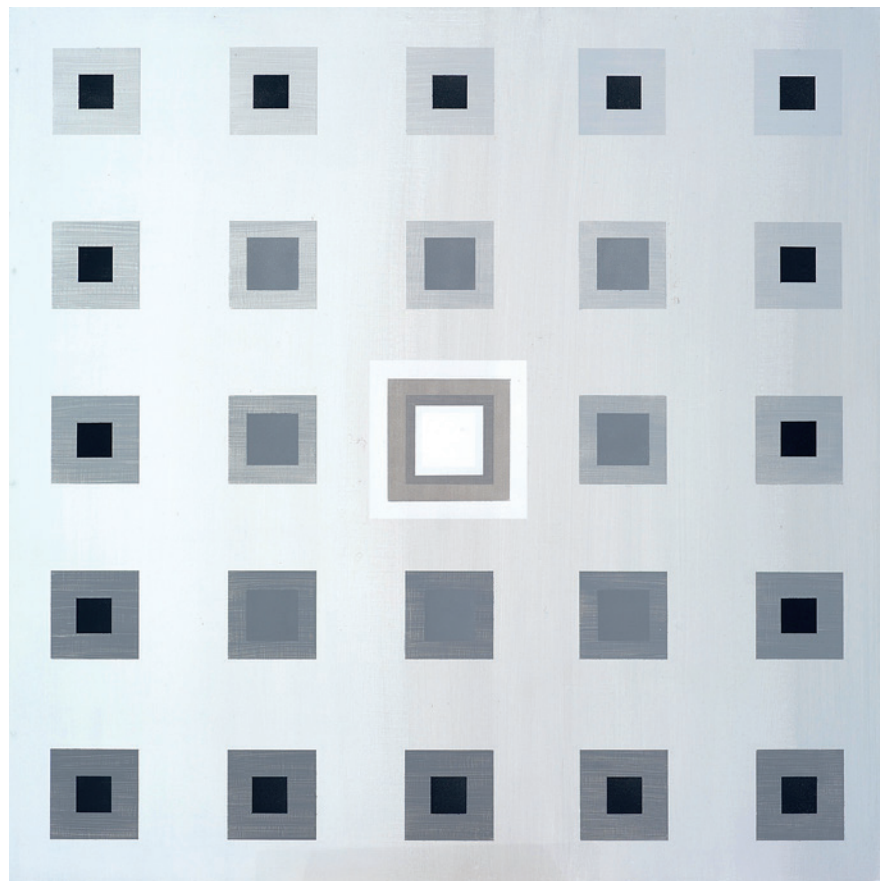


2

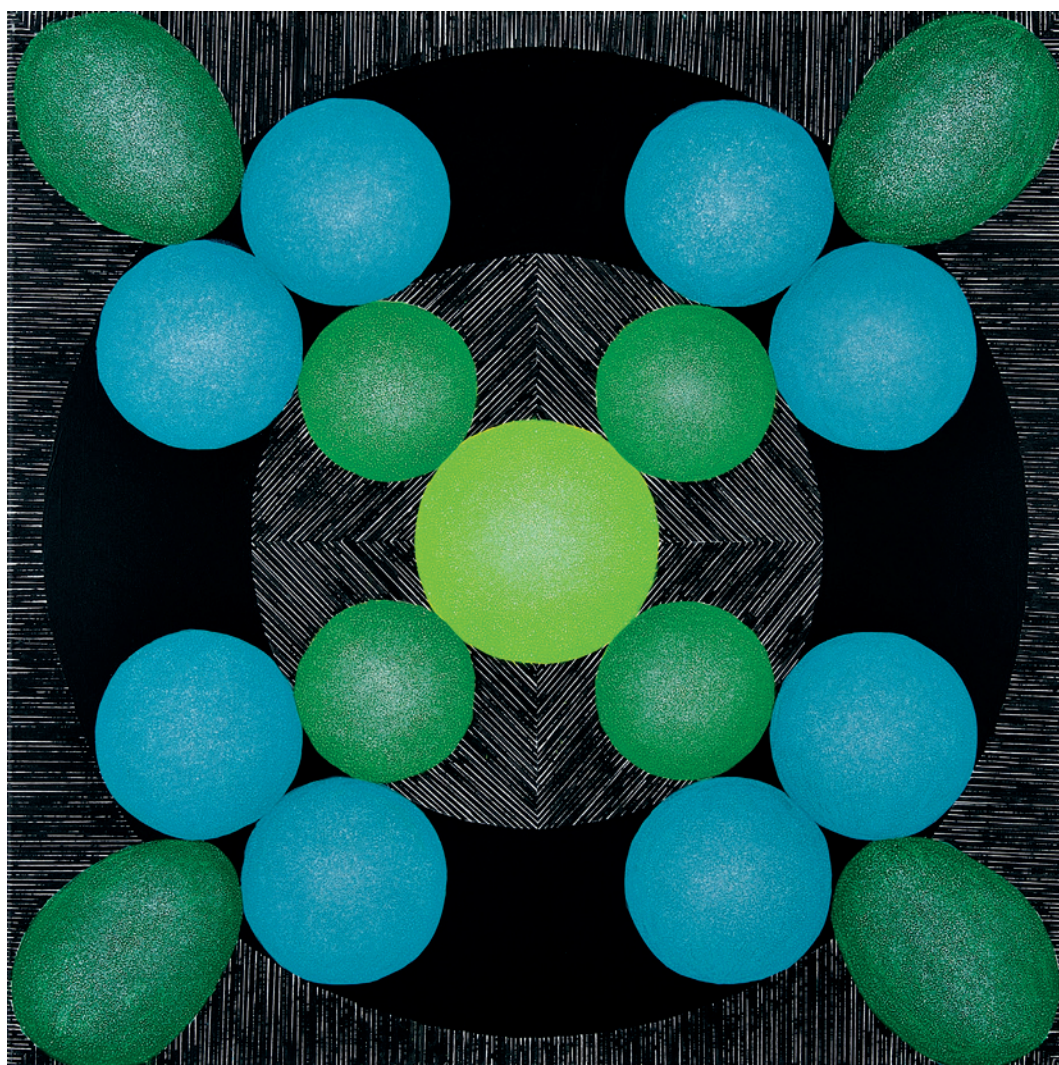
odkrywana przez młodych artystów. Kasper Minciel, inaczej niż pollockowsko rozkrzyczany Bogusław Story, pokazał, że kolor nie jest warunkiem koniecznym ekspresji. Z kolei *Historia Miasta* Marceliny Groń to fragment muru z piętrzącym się latami wielowarstwowym graffiti. Tajemnicze oczy i demoniczny uśmiech z obrazu Andrzeja Krzysztofa Wałaszka obserwują zwiedzających. Biało-czerwone pasy nie są przypadkowe, biorąc pod uwagę chociażby instalację artysty z wystawy „Polska. Czwierćwiecze Wolności”. Hołdem dla ekspresji i ekspresjonistów były także obrazy Witkowskiego i Agaty Czeremuszkin-Chrut. Choć trudno oprzeć się refleksji, że obrazy takie jak *Czerwona poduszka / różowe prześcieradło* (2013) z konstrukcjami czarnych linii byłyby tu bardziej nośne. Hipnotyzujący obraz Grzyb-Jarodzkiej jest jak psychodeliczna wizja – ogromne muchomory, promieniujące kolory i przekraczający wesołość, uderzający tytuł – *Chemioterapia*. Wrocław to przede wszystkim malarstwo. Nie należy do czołówki polskiej rzeźby ekspresjonistycznej, ale można rozważać celowość ekspozycji rzeźb Nitki czy pełnych intensywnej ekspresji formy i koloru szklanych obiektów Czesława Zuberka. Mimo to całość okazała się być wystawą gęstą od kontekstów, a jej szczególną wartością było wykazanie, że wrocławska ekspresja „is not dead” i ma się dobrze. ■

Artistic Wrocław in TEST

Density is a characteristic feature of Lewandowski-Palle's curatorial designs, which in the intimate spaces of the TEST Gallery gathered for almost a year (October 2015 – September 2016) the leading artists Wrocław at the series of exhibitions entitled 'Art with Wrocław aTEST'. The artistic offer of Wrocław turned out to be impressive cycle of six consecutive exhibitions. Wrocław is filled with emotions, and its artists share with worldly delight. Each exhibition in the series was different and told us something else different ways. It began with Gepert's romantic colorism and his contemporary reception (see: review in 'Format' no. 73). The second phase was connected with the amazing Michał Kosma Jędrzejewski and his multitude of and presenting the diversity of the media. The third collective exhibition was in red and white, the colors of the Polish banner: The Quarters of Freedom was a commentary on our political and social reality and changes taking place in the last quarter of a century. The fourth part of the review was connected with structuralism in Wrocław, one of the most important trends in Polish art. In one place, they showed artists of different generations: Rosołowicz, Mazurkiewicz, Hałas, Jarodzki, Błażejewski, Lewandowski-Palle, Mariusz Panek. ■



39



1. **Zdzisław Jurkiewicz**, *32 metry błękitu i czerwieni*, 1972, technika akrylowa na płótnie, 100 × 200 cm (Muzeum Architektury Wrocław)
2. **Wojciech Pukocz**, *Second Life*, 2009, film wideo PAL, 7 min 12 s
3. **Paweł Lewandowski-Palle**, *Obraz nr 151. 2 kwietnia 1982, pamięci Jerzego Rosołowicza*, z cyklu *Obrazy strukturalne*, 1982, technika akrylowa i polimerowa na płycie pilśniowej, 50 × 50 cm
4. **Marlena Promna**, *Ogród K1*, z cyklu *Ogrody*, 2015, technika akrylowa na płótnie, 100 × 100 cm, fot. Grzegorz Stadnik

Sztuka wciąż jest potrzebna! – promocja młodej rzeźby



1

Wrocław celebrował status Europejskiej Stolicy Kultury 2016. Miasto symbolicznie przejęło we władanie artyści, prezentujący światu zarówno lokalne poruszenie twórcze, jak i ogólnopolskie inspiracje. W gąszczu ciekawych propozycji odnaleźć można było także wrocławską rzeźbę, która po raz trzeci zagościła na Nowym Targu, w ramach projektu „Młoda rzeźba w przestrzeni miejskiej”¹. Ekspozycja, wykadrowana przez szklane witryny po dwóch stronach placu, ukazała dwie odsłony twórczości artystów związanych, dyplomowo i zawodowo, z wrocławską Akademią Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta. Promocją prac rzeźbiarskich kuratorzy (prof. Janusz Kucharski, kierownik Katedry Rzeźby i Działań Przestrzennych i ad. Bożena Sacharczuk, kierowniczka Katedry Ceramiki) objęli w 2016 r. Rolanda Grabkowskiego i Łukasza Rachwalaka.

Młodzi artyści zostali już dostrzeżeni i docenieni także poza stolicą Dolnego Śląska, są laureatami nagród i stypendiów Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Prezentują nieco odmienne podejście do artystycznej kreacji, tworzą także w różnych materiałach. Obaj jednak zgodziliby się, że podział sztuki na dziedziny wydaje się dziś sztucznym, formalnym zabiegiem. Rachwalak mówi o sobie: *Nie jestem ceramikiem*, a pracę z gliną przeplata realizacjami fotograficznymi i filmowymi. Grabkowski, choć wyszedł od rysunku, obecnie zajmuje się naprzemiennie rzeźbą i małym formatem malarskim – wciąż poszerza kolekcję niewielkich akrylowych obrazów, których osobną wystawę planuje w niedalekiej przyszłości.

Dokąd prowadzą nas tropy zaproponowane przez młodych wrocławian? Sztuka silnie nacechowana emocjonalnie spotyka się tu z kreacją o bogatym uniwersum symbolicznym. Powaga tematu Rachwalaka równoważona jest przez ironię realizacji

1. **Roland Grabkowski**, *Hybrydy*, 2016, technika mieszana (gips, pvc, poliester), fot. Grzegorz Stadnik
2. **Łukasz Rachwalak**, *Indygo*, 2016, porcelana, aluminium polerowane, fot. Łukasz Rachwalak
3. **Łukasz Rachwalak**, *Indygo* (2016) w kontekście mozaiki *Gold* (2013), rzeźby – porcelana, aluminium polerowane, mozaika ceramiczno-szklana, fot. Łukasz Rachwalak

Grabkowskiego. Prace wyselekcjonowane w tegorocznej edycji projektu ASP i Urzędu Miejskiego Wrocławia odwołują się z jednej strony do ontologicznych wyzwań, a z drugiej do szerokiej gamy (pop)kulturowych skojarzeń i problematyki psychologiczno-społecznej. Tworzywo sztuczne kontra porcelana i szkło, koncept otwarty naprzeciw konkretyzacji dosłownej, apologia życia wobec życiowej pustki, estetyka pop w relacji do naturalizmu – takie m.in. kontrasty zarysowują się w pierwszym kontakcie z dziełami prezentowanymi na Nowym Targu. Tropów interpretacyjnych jest znacznie więcej. Co łączy koncepty promowanych twórców? Zainteresowanie formą rzeźbiarską i swobodne podejście do doboru technik i materiałów. Metoda realizacji wynika

tu z natury opracowywanego tematu, nie stanowi kategorii nadrzędnie porządkującej twórczość. Jedyne ograniczenia narzuca sam warsztat, który dla obu artystów stanowi istotny punkt wyjścia dla sztuki.

Łukasz Rachwalak w dwóch odsłonach wystawy opowiada o kreacji najbardziej naturalnej, doniosłej, a jednak zwyczajnej, powszechnej, a jednocześnie zawsze wyjątkowej: o narodzinach człowieka. Prace z cyklu „Zrób to sam(a)” (2015)², a także cztery rzeźby o wspólnym tytule „Indygo” (2016) to wariacje wokół tematu ludzkiej formy w pierwszych etapach życia. To silnie oddziałujące na uczucia porcelanowe obiekty, których obecność w szklanej witrynie może – w zależności od płaszczyzny odbioru – drażnić, przerażać, wzbudzać refleksję, troskę albo gniew. Rzeźby Rachwalaka nie potrzebują żadnego eksplanacyjnego wsparcia, budzą natychmiastową, żywą reakcję. Nie da się zachować wobec nich dystansu, co potraktować można jako zwycięstwo artystycznego zamysłu ich twórcy.

Rachwalak sięga po bezkompromisowy realizm i w pełni wykorzystuje symboliczny potencjał porcelany i szkła. Jego bezbronne ludzkie figury, czy to zawieszane na ledwie dostrzegalnych linkach, czy wyeksponowane na aluminiowych kolumnach,

1 Przedsięwzięcie objęte było patronatem programu „Wrocław 2016 Europejska Stolica Kultury”; przestrzeń wystawienniczą zapewnił partnerzy: Immo Park Sp. z o.o. oraz Motaengil Central Europe SA; koordynatorami są ad. Bożena Sacharczuk – kierowniczka Katedry Ceramiki wrocławskiej ASP i Beata Urbanowicz – Koordynatorka Projektu Plastycznego Wystrój Miasta.

2 Będące kontynuacją dyplomu licencjackiego z 2012 r.



2

3

zostały niejako wydane na łaskę/niełaskę otoczenia. Ich witalny potencjał zagrożony jest przez kruchą naturę ich kształtów, rozmiarów i substancji, z której powstały. Trzeba w tym miejscu zauważyć, że w pierwotnej wizji Rachwalaka formy miały oddziaływać na odbiorcę bezpośrednio, a sposób ekspozycji na Nowym Targu uniemożliwia pogłębioną interakcję. Oryginalny zamysł zakładał możliwość pełnego kontaktu ze szklanymi kulami, które kryją we wnętrzu niewielkie figury – autor proponował zwiędzającym wejście w relację z delikatnymi formami, dotyk, zważenie w rękach nietrwałych przedmiotów (podmiotów?), a nawet własnoręczną destrukcję form, która w przypadku porcelany i szkła daje zawsze mocny, sugestywny efekt. Niedostępność rzeźb w szklanej witrynie ujmuje im nieco z siły oddziaływania. Niemniej jednak, mimo ujęcia w szklany nawias, dzieło młodego adepta zachowało cenną właściwość, która porusza i wybija z rytmu. Fakt ten przypisać należy bezbłędnemu warsztatowi ceramicznemu i wrażliwości twórcy.

Rzeźby Rachwalaka, w zamkniętych embrionalnych układach ciał, kryją tajemnicę życia, skoncentrowanej energii i zagęszczonej materii, której przeznaczeniem jest wieczne, reprodukowane trwanie. Figury otwarte, te z cyklu „Indygo”, wskazują na bezbronność nowego życia i jego zależność od okoliczności, które mu towarzyszą od pierwszych chwil istnienia. Autor, wbrew przekonaniu części odbiorców, nie używa sztuki w kontekście politycznym. Nie traktuje wypowiedzi artystycznej jako manifestu ideowego czy etycznego. Jego podejście do twórczości artystycznej wyraża się pragnieniem, by odbiorcę pochwycić, wyrwać z nurtu codzienności, zmusić do spowolnienia, a najlepiej zatrzymania życiowego pędu.

Współcześnie młodzi twórcy rzadko formułują swą wypowiedź artystyczną wokół kategorii prawdy. Z prawdą w sztuce, podobnie jak z pięknem, uchodzi mierzyć się tylko starym wyjadaczom, artystom z dorobkiem i siwym włosom. Jednak tegoroczni bohaterowie wystawy na Nowym Targu podejmują wyzwanie. Rachwalak deklaruje wręcz: *w życiu, tak jak w sztuce, szukam przede wszystkim prawdy*. A którą? *Nie przez schlebianie gustom* – mówi młody absolwent wrocławskiej ceramiki^[3]. Jego kolega z przeciwnej

strony Nowego Targu prawdę widzi w szczerości artystycznych zamierzeń, które, po pierwsze, muszą wynikać z autentycznej potrzeby, po drugie natomiast muszą być podparte warsztatową biegłością.

Roland Grabkowski pokazał w ramach miejskiej wystawy prace o odmiennym kalibrze emocjonalnym i polu kulturowych odniesień. Przez pół roku eksponował realizacje rzeźbiarskie z cyklu „Nadmiar” (2015): *Siłacz*, *Sześciopak* i *Spełnienie*, by w czerwcu zastąpić je dwiema nowszymi *Hybrydami* (2016). Te pierwsze ukazywały różne formy cielesnej obsesji, która jest jedną z ponowoczesnych recept na miłośność życia wewnętrznego i społecznego, te drugie – grają na mocno napiętej strunie konstrukcyjno-destrukcyjnej natury człowieka. Motywem spajającym jego dotychczasowe działania jest zjawisko fetyszyzacji wybranych fragmentów ludzkiej rzeczywistości.

Grabkowski udowadnia, iż swobodnie posługuje się różnorodnymi środkami wyrazu. Sięga po nie z dużą dozą dowolności, w zależności od nurtującego go problemu. Nieco w opozycji do twórczości Rachwalaka, inspiracji szuka raczej w refleksji niż w emocji. Przetwarza rzeczywistość z mocą krytycznej wyobraźni. Czerpie z repertuaru historycznych, jak i ponowoczesnych, i *stricte* współczesnych odniesień. Chwyta i komentuje trendy, sprawnie gra na kulturowych ikonach i schematach myślowych. Trudno jednak uciec od wrażenia, że więcej tu zabawy, niż poważnego komentarza: komiksowość kreowanego przez artystę świata w połączeniu z wyczuwalnym poczuciem humoru dają efekt raczej pogodnej kontemplacji niż problematyzującej rzeczywistość analizy.

Artysta nie ucieka od figuracji: podejmuje się trudnych zmagania z przedstawieniem ludzkiej sylwetki. Posługuje się – z przymrużeniem oka – hipertrofią i anomalią, by, meandrując wokół osiągnięć antyestetyzmu, wypracować swój własny sposób mówienia o człowieku. Bazując na brzydocie, poszukuje porządku wyczuwalnego w formach. Jego figury cechuje skondensowanie i maksymalne nasycenie formy. Powoływane do życia sylwety emanują skumulowaną w ich kształtach siłą. Grabkowski uznaje, że osiągnął zamierzony cel, gdy wzbudzi w odbiorcy chęć zbliżenia się do dzieła, muśnięcia jego powierzchni, objęcia dłońmi

krągłości i krzywizn – chęć taka oznacza, iż praca działa, że jej wizualny potencjał domaga się reakcji, zaprasza do kontaktu.

Wydaje się, że artyści, którzy zagościli w tym roku na Nowym Targu prezentują, dość rzadką współcześnie, wiarę w sens sztuki. W nadmiarze artystycznej produkcji, która przelała się przez demokratycznie uchylone wrota do świata nieskrępowanej twórczości, czują się swobodnie. Odważnie stawiają czoła wyzwaniom, dając pierwszeństwo sztuce i technicznej biegłości. Grabkowski i Rachwalak to twórcy młodzi, w których uderza zaskakująco „stare”, dojrzałe i odpowiedzialne podejście do pracy artystycznej. Sztuka wciąż jest potrzebna! – dają znać rozkojarzonym przechodniom. ■

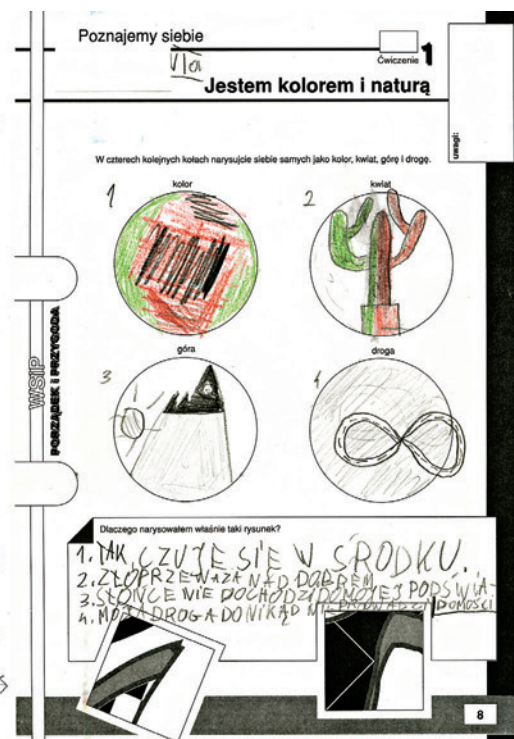
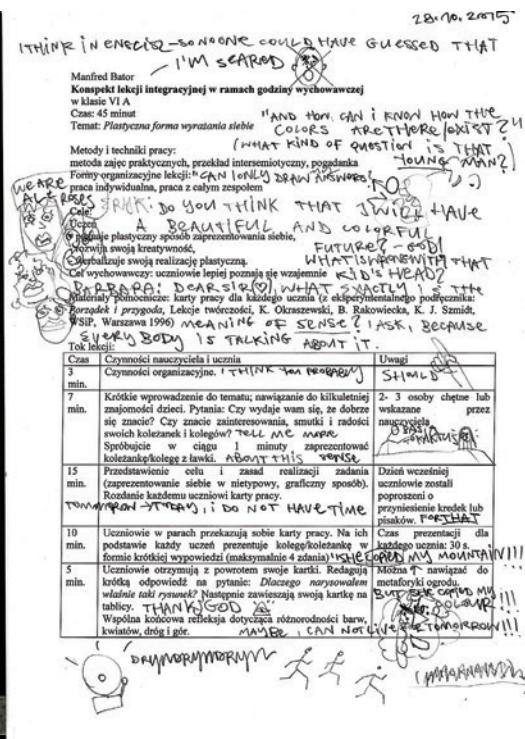
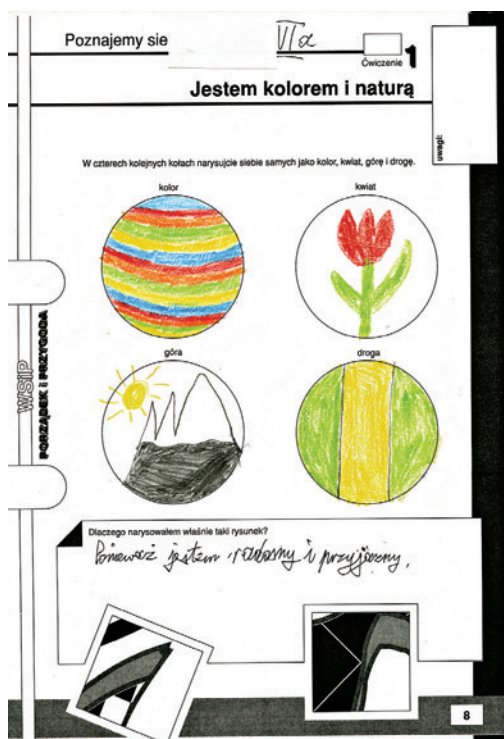
Art is still needed! – Promotion of young sculpture artists

In 2016, Wrocław was European Capital of Culture. The city was symbolically taken over by artists who showed the world both local creative movement and nationwide inspiration. In the maze of interesting proposals, sculptors played prominent role. At Nowy Targ, they organized a project entitled ‘Young sculpture in urban space’. The exhibition, cropped by the glass display on both sides of the square, shows two views by the artists from the Academy of Fine Arts in Wrocław. The promotion sculpture curators Prof. Janusz Kucharski, head of the Department of Sculpture and Spatial Action and Bożena Sacharczuk, head of the Department of Ceramics, the curators, showed the pieces of sculpture by Roland Grabkowski and Łukasz Rachwalak who had already been spotted and appreciated beyond the capital of Lower Silesia, had won awards and scholarships. They present a slightly different approach to artistic creation, formed in a variety of materials. They both would agree, however, that the divisions of art seem artificial. Rachwalak says of himself: ‘I am not a ceramicist’: he works with clay and photography and film. Grabkowski was interested in drawing, but he currently works with sculpture, sculpture and small-format paintings. He expands his collection of small acrylic paintings. ■

3 Rachwalak wraz z żoną, Olgą Dziąg, tworzą grupę artystyczną Gold,

która realizuje się twórczo w relacji do kategorii prawdy.

Rytuał - substytuty



Na przestrzeni szesnastu lat swojego trwania festiwal „Rytuał” zdążył się wpiąć w mapę artystycznych wydarzeń, jako przedsięwzięcie poruszające problemy ludzkiej kondycji na tle uwarunkowań społecznych, gdzie poszczególne edycje stanowiły ilustrację refleksji nad egzystencją w różnych wymiarach. Festiwal organizowany przez Industrial Art, czyli Arkadiusza Bagińskiego i Małką Fretta uczuła na zagrożenia, które często niedostrzeżone transparentnie anektują przestrzeń bycia człowieka w świecie. W ramach „Rytuału” podejmowane były problemy recesji, strachu, zdrowia czy zagłady. Znamiennym jest, że miejsca, w których odbywał się festiwal często korespondowały z tematami edycji, trzynasta edycja odbyła się w dawnym browarze, który dziś posiada funkcję użytkową innego rodzaju. Można twierdzić, że sam budynek poprzez zmianę swojej specyfiki stał się substytutem siebie, lecz to bardzo symboliczne odniesienie. Symboliczne tak samo jak plakat edycji „Substytuty”, na którym widnieje scena wypędzonej z rajy pary ludzi, gdzie zakamuflowane pikselami twarze ukrywają tożsamość pozornej oczywistości, z którą chcemy ich identyfikować. Znajdować to może odniesienie zarówno w sytuacji dokonywanego przez człowieka wyboru, mającego określić nową tożsamość, jak być ostrzeżeniem przed fałszywym charakterem określenia siebie samego i kreacji coraz powszechniej potrzebnego i niezbędnego wręcz awataru osobowości lub przekonań. W dzisiejszych czasach taką potrzebę dyktuje zarówno ideologia jak pragmatyczna rzeczywistość, wewnętrzna potrzeba i społeczny nacisk. W ramach wystawy ponad czterdziestu artystów podzieliło się swoimi propozycjami rozumienia tematu edycji w formie medium rzeźby, grafiki, malarstwa, instalacji i performance.

Substytuty rajy Jerzego Kosalki wydają się wyrazistą ilustracją ucieczki w inny wymiar. Mówiąc o tej pracy, można wskazać coś bardzo charakterystycznego dla samego substytutu. Z góry wiadomo, że gabłota z opakowaniami po dopalaczach nie jest ofertą prawdziwego szczęścia, lecz destrukcji, jednak pozór przeżycia nowej ekstazy i innego doznania kusi atrakcyjnością. Coraz powszechniej poszukuje się substytutu siebie za przyczyną potrzeby odnalezienia się w strukturze

społecznych przekonań. Jacek Zachodny zaprezentował pracę *Obóz białego uchodźcy*, której częścią był film *Wracajcie do Europy*. Posługując się świadomą mistyfikacją, artysta odzwierciedlił banalność zbiorowych przekonań, wskazując tym samym, że problem ksenofobii opiera się tak samo na strachu, jak solidarnej chęci wzajemnego zrozumienia. W tym przypadku substytutem indywidualności staje się konieczność myślenia tak jak inni, gdzie sama logika myślenia schodzi na drugi plan.

Anna Gałuszka stworzyła kopię znanego wrocławskiego muralu. Nie zmieniając treści i linii kompozycyjnej, posłużyła się odmienną techniką odwzorowania zadając pytanie, czy inaczej przedstawiona treść nie zmienia znaczenia? Podobne pytanie zadaje Dominik Podsiadły, który przedstawiając *Ikony Sztuki Internetowej*, posługuje się emocją. Odmiennie przedstawienie treści bez wątplenia może w percepcji odbiorcy zmieniać pierwotne znaczenia. Powstaje pytanie, na ile interpretacja sztuki jest substytutem wynikającym z subiektywnego doznania i rozumienia, a na ile odbiór pozostanie spójny z intencją bądź istotą odwzorowania?

Igor Wójcik w dobitny sposób ukazał rolę ideologii kształtującej często ludzką mentalność i sens samego życia. Na jego *Substytuty idei* składały się dwa rzędy szklanych kości, pod którymi umieścił wizerunki dyktatorów i zbrodniarzy. Alegoria ludzkiego szkieletu będącego budulcem mentalności podsyczona została przez ducha pozbawionej moralności ideologii. Jej radykalność zamyka człowieka w konieczności uczestnictwa w systemie będącego symbolem substytutu właściwej etyki życia. Michał Staszczak pracą *Social network* przypomniał, że wirtualna rzeczywistość przenika w każdą niemal warstwę życia ludzkiego. Serwisy społecznościowe wymagają wręcz określania osobowości w kategoriach awataru, większą zaś pełnię życia znajduje się coraz częściej w sieci. Pytanie, na ile pozwolimy multimediom stać się substytutem, traktujemy jednak banalnie, gdyż ciężko dopuścić do siebie przekonanie, że w gruncie rzeczy są one dla nas nałogiem, który oferuje życie lepsze, bezpieczniejsze, ciekawsze, nacechowane w istocie fałszywą świadomością. Witold Owczarek uświadomił, że przedmioty naszych pożądań znajdują ujście w sztucznych



2

1. **Manfred Bator**, *Substytut [szkoły prze-
-życia]*, 2016, Druk cyfrowy, 300 x 140 cm
2. **Jerzy Koszałka**, *Dopalamo!!!* z cyklu
Substyty Raju, 2016, fot. Maciej Myrdzio
3. **Maciej Albrzykowski**, *Gołębie myśli*,
fot. Maciej Myrdzio
4. **Igor Wójcik**, *Substytuty Idei*, 2016,
fot. Maciej Myrdzio

i nadmuchianych wyobrażeniach. Instalacja *Peace, love & happiness* ujmuje miłość i szczęście w ramach nierealnego kontrastu, który kusi swoją plastikowością i brakiem życia. Ucieczka do raju jest dmuchanym destruktem marzenia lub marzeniem bez możliwości realizacji.

Gołębie Myśli Macieja Albrzykowskiego to instalacja mózgów umieszczonych na gzymsie. Artysta utożsamiał tor ludzkiego myślenia z naturą gołębia, który obdarzony skrzydłami nie może oderwać się od miejskiej przestrzeni. Być może jest tak, że pragniemy wzlecieć, wiedząc, że nie możemy się oderwać a tworzenie sztucznych potrzeb jest ucieczką od konieczności. Na pracę Marka Grzyba zatytułowaną *Analizator* złożyły się fotografie, obiekty i inne przedmioty gromadzone przez niego przez lata. Z czasem artysta zapomniał, po co postanowił je przechować. To, co było dla niego niegdyś istotne, dziś trawi zapomnienie, świadomość tego skłoniła go zaś do stworzenia substytutu zapomnianych fragmentów sensów przeszłości. Substytut może być więc ucieczką, nałogiem, stanem chwilowego ukojenia, ale i powrotem do zapomnianej przeszłości – chęcią odbudowy pozostałej szczątkowości na kanwie braku satysfakcji terażniejszością. ■



3



4

Ritual – substitutes

Over the sixteen years of its duration, 'The Ritual' festival has entered the map of artistic events as a project which describes the human condition against the social phenomena and the human existence in different dimensions. The festival is organized by Arkadiusz Bagiński and Maciej Frett's Industrial Art. In the 'Ritual's' framework, they included recession, social fears and public health. It is significant that the places where the festival takes place, frequently correspond with the themes of festival. The thirteenth edition, for example, was held in a former brewery, which today has a different function. The places have symbolic meaning. The poster of the festival depicts a pair of people expelled from paradise. Their camouflaged faces conceal their identity. This may be in reference with both a person who does not want to be his/her identity and a warning against false determination of the identity. The exhibition of art-pieces by over forty artists reveals their understanding of the topic. They used different media to communicate with on-lookers including such media as sculpture, graphics, painting, installation and performance. ■



1

ELŻBIETA ŁUBOWICZ

Dróżdź w przestrzeni Wrocławia

Stanisław Dróżdź nie zobaczył już, niestety, swoich prac umieszczonych trwale w publicznej przestrzeni Wrocławia.

Zmarł 29 marca 2009 roku, a dopiero kilka miesięcy później na fasadzie Muzeum Współczesnego Wrocław, mieszczącego się kilkaset metrów od jego mieszkania, pojawił się mural z *Klepsydry*. W 2013 roku na Nowym Targu zrealizowane zostało w formie przestrzennej *koło*, a w ubiegłym roku, w ramach Europejskiej Stolicy Kultury Wrocław 2016 – jeszcze trzy prace na ścianach kamienic: *Zapominanie*, *Optimum* i *Czasoprze-strzennie* (OD-DO) jako element programu *Ścieżki tekstu*.

Poeta-konkretysta zawsze z wielkim zainteresowaniem przyjmował propozycje umieszczenia jego dzieł w wielkich formatach w przestrzeni publicznej. Ekscytowała go bardzo realizacja

lub na billboardach w 2001 roku oraz tej samej pracy na fasadzie Górnośląskiego Centrum Kultury w Katowicach (obecnie Centrum Kultury Katowice im. Krystyny Bochenek) w 2003 roku. Wbrew licznym opiniom o „hermetyczności” poezji konkretnej, Dróżdź od samego początku uprawiania tego rodzaju twórczości, czyli już od końca lat 60. ubiegłego wieku, traktował ją jako możliwość bardziej bezpośredniego kontaktu z odbiorcą, wyjścia mu naprzeciw z lakoniczną, dobrze zauważalną formą. Toteż umieszczenie jego utworów w przestrzeni miejskiej jest pomysłem naturalnym i szczęśliwym – sprawia też, że artysta tej miary stał się we Wrocławiu widoczny. Z całą pewnością warto docenić





2

twórczość tak oryginalną i bogatą w znaczenia, a także samego twórcę, który, jak dotąd, jest jedynym wrocławskim artystą prezentującym na weneckim Biennale swoją indywidualną wystawę jako oficjalny reprezentant Polski (2003, *Alea iacta est*).

Mimo czterech już w sumie murali oraz jednej pracy przestrzennej mam wrażenie, że Wrocław niedostatecznie jeszcze wykorzystał fakt, iż Stanisław Dróżdź przez 54 lata swojego życia mieszkał i tworzył w tym mieście. Mam tu na myśli narzucającą się wręcz konieczność zrealizowania najatrakcyjniejszej wizualnie



3

Stanisław Dróżdź

1. *Optimum*, 1967, Wrocław, ul. Hubska 35, fot. Małgorzata Kujda
2. *Czasoprzestrzenie*, 1969, Wrocław, ul. Legnicka 68–70, fot. Małgorzata Kujda
3. *Było Jest Będzie*, Wrocław, bunkier na pl. Strzegomskim – siedziba Muzeum Współczesnego Wrocław, fot. Krzysztof Saj

pracy Dróżdża: słynnego *między*, które pokazywane było na wszystkich już chyba kontynentach. Idealne miejsce dla tego dzieła widzę na Wzgórzu Polskim – mógłby tam powstać budynek, który na parterze byłby przestrzenią dla *między*, a na piętrze – kawiarnią z widokiem na Odrę i Ostrów Tumski. Byłoby to wspaniałe miejsce kulturalno-rekreacyjne, w którym obie te funkcje wzmacniałyby się wzajemnie. Czy znajdą się decydenci wśród władz miasta, którzy ten pomysł podchwycą i zrealizują?

W związku z umieszczeniem dzieł Dróżdża w przestrzeni publicznej pojawiają się jednak na nowo problemy, które od dawna już wpływały przy ich prezentacji. Mają one swoje źródło w błędnej kwalifikacji jego poezji konkretnej jako dzieł plastycznych. Tymczasem sam autor zawsze z naciskiem podkreślał, że uprawia poezję, nie plastykę i była to niezwykle konsekwentna postawa. Skutkiem traktowania jego utworów jako dzieł plastyki stał się swoisty kult pierwszych realizacji wystawowych, czyli plansz wykonywanych kilkadziesiąt

lat temu na różnych, dostępnych wówczas, dość prymitywnych technicznie materiałach, jak bryistol, płyta pilśniowa czy paździerzowa. Jest tendencja do uznawania ich za „oryginały”, tymczasem należy je traktować raczej tak, jak pierwodruki w literaturze, czyli jako „pamiętkę epoki” oraz materiał do badań nad twórczością.

Przy prezentacji na wystawach poeta-konkretysta zawsze starał się o wykonanie swoich prac w materiale możliwie najbardziej „czystym” technicznie, czyli takim, który jak najlepiej prezentowałby, w sposób neutralny, sam tekst pracy. Z biegiem czasu wykorzystywał coraz to lepsze możliwości techniczne, w końcu z wielkim zadowoleniem posługując się sterylnymi komputerowymi wydrukami. Im bardziej mechaniczne i obojętne od swojej materialnej strony było wykonanie dzieła, tym lepiej. Te ostatnie, komputerowe wersje prac uważał za najwłaściwsze. Można tu odnaleźć analogię z publikacją tomiku poetyckiego – im lepsza jakość papieru, druku i oprawy, skromniejszy projekt, tym bardziej czytelnik może skupić się na samym wierszu. >

Stanisław Dróżdź

1. *Zapominanie*, 1967, ul. Legnicka 68–70, fot. Małgorzata Kujda
2. *Transformacja czasu*, Wrocław, przystanek przy ul. Kazimierza Wielkiego, fot. Małgorzata Kujda

O ten właśnie efekt minimalizacji wizualnej formy wobec tekstu zawsze chodziło autorowi.

Dróżdź często powracał do swoich dawnych dzieł i cyzelował ich formę – tak, jak to dzieje się u poetów, opracowujących nowe, poprawione wydania swoich wierszy. Ich ostatnia postać była zawsze tą najwłaściwszą i to ją należy uważać za oryginał. Takie autorskie korekty utworów dokonane zostały np. w odniesieniu do *Klepsydry*, *koła*, *Optimum*. Jeśli porówna się dawniejsze ich wersje (których nie raz było kilka), to widać, że zmiany szły zawsze w kierunku redukcji formy do minimum, przy maksymalnej dobitności znaczenia. Całe szczęście, że dwie ze zrealizowanych jako murale prac – *Zapominanie* i *Czasoprzestrzenie* – nie zmieniły swojej formy z biegiem czasu, toteż ich realizacja na ścianach kamienicy przy ul. Legnickiej 68–70 wygląda znakomicie. Razem z pobliską *Klepsydram* tworzą świetny zestaw dzieł Dróżdźa w przestrzeni miejskiej. Inaczej jest, niestety, z *Optimum* przy ul. Hubskiej 35, które wykonane zostało w wersji „archiwalnej”, czyli zgodnie z pierwszym pomysłem autora z 1967 roku. Była to wersja nie do końca dopracowana jeszcze pod względem konsekwencji samej koncepcji. Pokazana w olbrzymim formacie na ścianie prezentuje przede wszystkim niezborność swojej formy. A przecież istnieje świetna, precyzyjna do bólu ostatnia jej wersja!

Przyjrzenie się pierwotnym wersjom prac Dróżdźa to niezwykle ciekawe przedsięwzięcie, ukazujące rozwój ich koncepcji. Rewelacyjną wystawę pokazującą archiwum poety i pozwalającą prześledzić powstawanie kolejnych wersji dzieł pokazała w 2014 roku Dorota Monkiewicz z Muzeum Współczesnym Wrocław, przy współpracy Małgorzaty Dawidek Gryglickiej i Ewy Trojanowskiej. Jednak na mural należało wybrać wersję ostateczną, która w pełni pokazuje ideę utworu, a także prezentuje Dróżdźa jako poetę na wskroś aktualnego, świetnie czującego się w nowych technologiach, nie zaś „archiwalnego”. Tą samą wadą obarczona była kapitalna w pomysłach realizacja wierszy „przed-konkretnych” Dróżdźa w postaci citylightów na przystankach tramwajowych – również w ramach *Ścieżek tekstu*. Reprodukcje maszynopisów wyglądały w zetknięciu z nowoczesną formą świetlnego kasetonu anachronicznie i były słabo zauważalne... Poezja Dróżdźa, i ta konkretna, i wcześniejsza, mocno inspirowana nurtem lingwistycznym, z całą pewnością anachroniczna nie jest! Jest jak najbardziej współczesna i aktualna. ■



1

DRÓŹDŹ in urban space of WROCLAW

Unfortunately, Stanisław Dróżdź cannot see his works permanently located in the public space of Wrocław. He died on March 29, 2009 and a few months later on the facade of the Contemporary Museum in Wrocław, located a few hundred meters from his house, the artists painted a mural of the *Hourglass*. In 2013, spatial circle was built at the New Market, and last year, as part of the European Capital of Culture – Wrocław 2016 – three more works entitled *Forgetfulness*, *Optimum*, and *Time-spaces (From-To)* designed by Dróżdź appeared on the walls of different buildings. Poet-concretist always welcomed with great interest the proposals to putting his works in large formats in the public space. In 2001, he was enthusiastic when he saw billboards with his art and the same work on the facade of the Upper Silesian Cultural Centre in Katowice (2003). Contrary to many opinions, about the tightness of concrete poetry, Dróżdź considered it as an opportunity for more direct contact with on-lookers by well noticeable form of creativity. Placing his works in urban space is a natural idea. It would make the artist happy. It is certainly great that we can appreciate the work of so original artist who – so far – is the only Wrocław artist who had his solo exhibition at the Venice Biennale as an official representative of Poland (2003, *Alea iacta est*). ■



2

Cudowności – o zdarzeniach artystycznych w przestrzeni miejskiej Wrocławia



Aplikacja Wrocławia, dzięki której miasto zwieńczyło sukcesem swoje starania o tytuł Europejskiej Stolicy Kultury 2016, została opatrzona znamienym tytułem *Przestrzenie dla piękna*. Najważniejsze dla idei zawartej w haśle propozycji Wrocławia miało znaczenie samego pojęcia piękna, rozumianego zgodnie z refleksją klasycznego okresu filozofii greckiej, a więc jako nierozdzielnie związane z prawdą i z dobrem; dodajmy, piękna, które z dobrem było utożsamiane. Tym samym nadrzędnym celem planowanych inicjatyw określono przywrócenie obecności piękna w życiu publicznym poprzez estetyzację miejskiej substancji, jak również wyzwalanie potrzeb estetycznych mieszkańców lokalnych środowisk. Służyć temu miało tworzenie powszechnie dostępnych, przyjaznych przestrzeni, sprzyjających sąsiedzkim spotkaniom i odbudowie bezpośrednich relacji międzyludzkich, do czego dobrą okazją miało być wspólne obcowanie z dziełami sztuki i kultury, ale także ponadstandardowa dbałość o miejsce zamieszkania. Główny akcent działań został postawiony na wygenerowanie i wdrożenie mechanizmów służących zwiększeniu uczestnictwa w kulturze wykluczonym grupom społecznym, które w wyniku rozmaitych deficytów pozbawione są możliwości uczestnictwa w kulturze, co w konsekwencji obniża jakość ich życia. Jak podkreślano, dostęp do sztuki stanowi niezbywalne prawo każdego człowieka, będące niezbędnym warunkiem budowania jego podmiotowości. Cele te mają oczywiście swe zakorzenienie w refleksji estetycznej dotyczącej misji integracyjnej i dezalienacyjnej artystów i sztuki, która swoje najpełniejsze praktyczne rozwinięcie, w tym konkretnym projekcie, znalazła na gruncie sztuk wizualnych. Nie może zatem dziwić, że to właśnie w tak przyjętym programie związani z nim artyści i animatorzy kultury położyli największy nacisk na realizację celów, które dotychczas zdawały się być utopijne, a w ramach ESK 2016 zostały zdefiniowane w projekcie *Wrocław – wejście od podwórza*. Idea tego zamysłu polegała na przeprowadzeniu interwencji

Cecylia Malik & kolektyw artystyczny Niedzielni, *Domek na jesionie*,
 fot. Alicja Kielan

artystycznych w przestrzeni publicznej, przede wszystkim na ujętych w tytule podwórkach; celem była aktywizacja mieszkańców do akceptacji oraz efektywnej współpracy z artystami. Współdziałanie to miało mieć miejsce na każdym etapie pracy, a więc począwszy od negocjacji i współdecydowania o obecności i kształcie w zamieszkiwanej przez nich przestrzeni działania, po współpracę przy jego powstaniu i/lub, w zależności od formy konkretnego działania, partycypacji w jego finalnym efekcie. Tym samym, intencją pomysłodawców projektu była nie tylko estetyzacja zastanej przestrzeni, ale przede wszystkim uzmysłowienie jej mieszkańcom odpowiedzialności za swoje środowisko, co więcej, wyzwolenie w nich potencjału do wprowadzenia pożądanых zmian.

Za modelową realizację wpisującą się w tak założoną strategię można uznać akcję Jacka Zachodnego pt. *Kamienica* przy ulicy Hubskiej. W trakcie kilkumiesięcznego działania artysta przeprowadził z mieszkańcami będącego miejscem akcji podwórka szereg konsultacji dotyczących wyobrażenia o jego możliwej rewitalizacji, a ich następstwem była wspólna praca na wdrożeniu ustalonych wcześniej rozwiązań. Na odgruzowanym terenie Zachodny wraz z mieszkańcami stworzył od podstaw ogród, w którym zostało posadzonych ponad 120 rozmaitych roślin, zaś ściany i podwórkowe garaże przyozdobiono wspólnie zaprojektowanymi muralami. Dodatkowo, w trakcie trwania tej artystycznej interwencji, Jacek Zachodny zorganizował dla lokatorów kamienicy szereg wystaw i warsztatów plastycznych przeprowadzonych przez zaproszonych artystów.

Innym przykładem akcji, która w najwyższym stopniu na każdym etapie procesu jego powstawania angażowała społeczność rejonu objętego jej działaniem, było działanie multimedialnej artystki Karoliny Breguły. Wspólnie z mieszkańcami podwórka przy ulicach Reja i Sienkiewicza zrealizowała pięcioczęściowy serial. Chętni do udziału w przedsięwzięciu artystki uczestniczyli w pracach nad >



1

1. Podwórko nasze atelier, fragment, realizacja: **Manfred Bator, Miłosz Flis, Łukasz Gierlak**, Mieszkańcy podwórka, fot. Manfred Bator
2. **Iza Rutkowska**, Jeż, fot. Maciej Landsberg
3. **Jacek Zachodny**, Kamienica, fot. Jacek Zachodny



2

scenariuszem, w samej produkcji filmowej oraz wcielił się w rolę bohaterów napisanej wspólnie historii.

O ile adresatami obydwu przytoczonych projektów były głównie osoby dorosłe, to wśród przeprowadzonych w trakcie programu akcji znaczna część była kierowana przede wszystkim do najmłodszych mieszkańców Wrocławia. Przykładem takich działań były realizacje *Jeż* Izy Rutkowskiej oraz *Domek na jesienie* Cecylii Malik i kolektywu artystycznego *Niedzieln*.

Spośród wszystkich projektów, zrealizowanych pod szyldem programu *Wrocław – wejście od podwórza*, akcją przeprowadzoną na największą skalę oraz pod wieloma względami, w kontekście założeń całego projektu wzorcową, było interdyscyplinarne wydarzenie artystyczne zatytułowane *Kozanów – w poszukiwaniu cudownego*. Za jego kształt odpowiedzialny był szwedzko-polski duet kuratorów – w polsku kształt odpowiadał Martin Schibli, teoretyk sztuki, nauczyciel akademicki, oraz Iwona Bigos, wrocławianka, teoretyczka i historyczka sztuki (kuratorka działająca głównie na rynku niemieckim), doceniana w Polsce przede wszystkim za wkład w rozwój Gdańskiej Galerii Miejskiej, której była założycielką i dyrektorką w latach 2009-2015. Na ich wspólny, trwający dwa miesiące projekt kuratorski złożyła się międzynarodowa grupowa wystawa (wśród zaproszonych artystów byli m.in. Andrzej Dudek-Dürer, Kristina Müntzing, Jörg Herold, Dominika Skutnik, Dietmar Schmale, Michał Węgrzyn, Krzysztof Żwirblis), składająca się w większości z prac o charakterze *site-specific* ulokowanych na terenie całego Kozanowa, ale również akcje interaktywne z mieszkańcami osiedla – program filmowy, cykl spotkań edukacyjnych w lokalnym domu kultury *Anima* oraz pokazy performance. Co najważniejsze, dla zapewnienia powodzenia całości projektu Iwona Bigos w trakcie trwania projektu przeprowadziła z mieszkańcami szereg konsultacji. Tematem tej niezwyklej serii debat była również dyskusja nad ewentualnością pozostawienia zaproponowanych realizacji na stałe w przestrzeni osiedla – niestety, propozycja ta nie spotkała się jednak w większości przypadków ze słusznym oczekiwanym entuzjazmem. Rezerwa mieszkańców Kozanowa dotyczyła przede wszystkim pracy Artura Żmijewskiego, którego zamysłem było zwrócenie uwagi na problem wypierania z pamięci, niepożądanych przez władze minionego ustroju, pozostałości przedwojennej historii miasta. W tym wypadku aprobatywnym przykładem dyskusji nad ofertą *poszukiwaniu cudownego*, a jednocześnie kończącym cykl inicjatyw na rzecz mieszkańców osiedla Kozanów, był performance czeskiego artysty, Jiříego Kovandy pt. *Complete Circle*, w trakcie którego namawiał on usadowioną w tytułowym kole publiczność do wzajemnego się poznania i podjęcia dialogu na nieustalone wcześniej tematy.

Za osobny rozdział w realizacji projektów rewitalizujących zaniedbane podwórza, jak również integrujących zamieszkałych wokół nich wrocławian, należy uznać akcję *Podwórko nasze atelier* zorganizowaną przez artystów skupionych wokół Ośrodka Kulturalnej Animacji Podwórkowej i Fundacji Ok, Art. Inicjatorami projektu była dwójka wrocławskich malarzy, Witold Liszkowski i Mariusz Mikołajek, którzy do jego realizacji zaprosili grono artystów młodego pokolenia (m.in. Miłosza Flisa, Manfreda Batora, Łukasza Gierlaka). Efektem kilkuletniej działalności ośrodka jest wielkoformatowe malowidło ściennie (1500 m²), okalające podwórko przy ulicach Jedności Narodowej/Roosevelta udekorowane elementami ceramicznymi powstałymi w trakcie odbywających się w OKAP warsztatów plastycznych. Mural składa się ze zróżnicowanych tematycznie sekwencji, z których wszystkie w mniejszym lub większym stopniu bazowały na projektach zaproponowanych przez samych mieszkańców. W proces powstania każdego z fragmentów zaangażowani byli mieszkańcy i o ile przy większości muralowych odcinków był to z ich strony współudział raczej symboliczny, to liczebność zaktywizowanych do wspólnych działań mieszkańców podwórka jest imponująca (około 200 osób). W chwili obecnej zmierzają ku końcowi prace nad malowaniem kolejnego, znajdującego się po drugiej stronie ulicy Roosevelta podwórka.

Placówką o podobnym do OKAP-u przeznaczeniu jest *Pracownia Komuny Paryskiej 45*. Również i jej atutem jest społeczne zaangażowanie prowadzących, a są nimi Krzysztof Bryła, tworzący głównie obrazy i instalacje malarskie, oraz Kamila Wolszczak, która choć wyraża się za pomocą różnych dyscyplin, to kojarzona jest głównie z performancem, uprawianym najczęściej w duecie artystycznym (*Paraperformance* współtworzony z Dominiką Borkowską). Na bogaty program pracowni składają się multimedialne warsztaty plastyczne, prowadzone niekiedy również przez zaproszonych do współpracy twórców, wystawy sztuki współczesnej, organizacje seansów filmowych czy spotkań tematycznych i dyskusji. Należy zauważyć, że wokół *Pracowni* zorganizowali się także lokalni aktywiści, którzy w ramach cotygodniowych spotkań międzypokoleniowych dyskutują na temat najważniejszych spraw dla Przedmieścia Oławskiego. Warto w tym miejscu przywołać również inną, organizowaną od kilku lat inicjatywę Wolszczak, tj. *Samonośne Uniwersalne Wystawy*, dla których przestrzenią wystawienniczą są prywatne i publiczne przestrzenie pozainstytucjonalne, zaś ich model, oparty na chęci mediacji pomiędzy artystą i odbiorcą, wyjątkowo bliski jest ideowo strategii projektu *Wrocław – wejście od podwórza*.

Rzecz jasna, nie sposób w ramach niniejszego tekstu wymienić wszystkich, czy nawet znaczącej części spośród zeszłorocznych akcji artystycznych rozgrywających się na wrocławskich podwórkach – tylko w ramach programu *Wejście od podwórza* przeprowadzono ich ponad trzydzieści, a należy pamiętać również o innych, licznych inicjatywach obejmujących swym

działaniem przestrzeń publiczną, jak np. utworzenie *Nadodrzańskiego Ogrodu Społecznego* u zbiegu ulic Paulińskiej i Rydygiera. Do pracy nad jego powstaniem animatorzy związani ze spółką *Wrocławska Rewitalizacja* zaangażowali dziesiątki mieszkańców, a powołany do istnienia ogród stał się miejscem relaksu, spotkań towarzyskich, a także licznych wydarzeń kulturalnych.

Reasumując, należy stwierdzić, że choć wskazane wyżej inicjatywy osiągnęły sukces, a więc rezonans społeczny i poprawę jakości życia poprzez estetyzację miejskiej przestrzeni, to nie wszystkie z akcji i projektów artystycznych spotkały się z podobną aprobatą (niestety, część z propozycji, głównie ze względu na walory estetyczne, nie wzbudziła sympatii mikrospołeczności, którym była dedykowana). Natomiast niewątpliwą wartością wszystkich bez wyjątku działań, które należałoby nazwać pozytywistycznymi, jest fakt, że potwierdzają one trafność diagnozy, która przypomina, że stałą ludzką dyspozycją jest dążność do piękna. ■

Miraculous aspects of artistic events in the urban space of Wrocław

The application of Wrocław, thanks to which the town enjoyed success in its efforts to receive the title of European Capital of Culture 2016, is entitled 'Spaces for beauty'. The idea of beauty was the most important slogan. It is considered in terms of the classical Greek philosophy and is connected with ideas of the truth and well-being (goodness). The main goal of the festival was to restore the presence of beauty in public space by aesthetisation of the city, as well as triggering aesthetic needs of the residents of local communities. The organizers built widely accessible, friendly urban space conducive to neighborly meetings and reconstruction of direct relationships in association with art and culture. The strongest emphasis was put on generating and implementation mechanisms to increase participation in the culture of excluded social groups deprived of opportunities to participate in culture, which in turn reduces their quality of life. The projects were included in the ECC 2016 as 'Wrocław – entrance from the courtyard'. Jacek Zachodny, for example, worked with local residents of the Hubska Street tenement on revitalization of the area. They built a garden and planted 120 different plants, while the walls and backyard garages were decorated with murals. In addition, during this artistic intervention, Zachodny arranged for tenants of the building a number of exhibitions and art workshops conducted by invited artists. Karolina Breguła, together with the residents of Reja and Sienkiewicza Streets produced a seven-part film series. An international exhibition was organized by a group of artists including such artists as Andrzej Dudek-Dürer, Kristina Müntzing, Jörg Herold, Dominika Skutnik, Dietmar Schmale, Michał Węgrzyn, Krzysztof Żwirblis. ■





DAGMARA DOMAGAŁA

Eco Expanded City – Art Expanded Laboratory

Eco Expanded City, czyli miasto rozwinięte, poszerzone, dokonujące ekspansji, rozciągającej się od społecznych nadziei zrównoważonego rozwoju po konstruowanie politycznych dystopii, przedstawiane było w gęstym od wydarzeń projekcie Centrum Sztuki WRO realizowanym jako część programu ESK 2016: Miasto Przyszłości / Laboratorium Wrocław. Przeglądowa forma nie ograniczała się jednak do prezentacji nowinek ekotechnologicznych, lecz stanowiła przejrzysty kuratorski koncept Violi Krajewskiej i zespołu kuratorów z Centrum Sztuki WRO. Od maja aż do grudnia pięć wystaw, konferencja naukowa, trzy performansy, pięć pokazów specjalnych, dziesięć warsztatów oraz jedenaście działań towarzyszących złożyło się na program, który podjął temat przemian pojęcia nowoczesności w XX i XXI wieku. W tekście kuratorskim czytamy: *W kilku lokalizacjach przedstawiamy prace i działania artystyczne, stanowiące interpretację wprowadzonych przez człowieka przekształceń świata i przekształceń człowieka jako podporządkowanej technologii informacji, podlegającej biotechnicznej zmianie istocie gatunkowej, współdzielącej zajmowane miejsce, poszukującej też przestrzeni do bycia w środowisku danych, płynących coraz gęściej* [1].

UTOPIE [2]

Zgoda na antropocen, jako epokę, w której człowiek staje się uznanym czynnikiem geologicznym, jest pierwszym podejściem do zrozumienia roli naszego postępu w kształtowaniu współczesnego obrazu świata. Według Lewisa Mumforda, energia umysłowa cywilizacji wyłania się *ze zwalów gruzów, popiołów, śmieci, kości, brudu i odchodów, które są świadectwem pracy i dni każdego pokolenia* [3].

Eco Expanded City, 500 lat po powstaniu Utopii Tomasza Morusa, nie kreśli wizji nowego wspaniałego świata, ale skupia się na przemianach zachodzących w zbiorowej wyobraźni globalnego społeczeństwa. Świat odkryć naukowych nie wyprzedza zbyt spektakularnie eksperymentów artystycznych. Struktura tej rewolucji zawiera dwie nawzajem inspirujące się dziedziny. Zarówno nauka daje sztuce nowe możliwości, jak i sztuka potrafi odnaleźć swoje stabilne miejsce w nauce.

Cloud Nine, angielski związek frazeologiczny, oznacza bycie w siódmym niebie, stan euforii i unoszenia się w chmurach. Stąd Richard Buckminster Fuller (1895-1983) zaczerpnął nazwę dla swojego utopijnego projektu architektonicznego. Fantastyczna propozycja miała zniwelować koszty ekonomiczne oraz te ponoszone

przez nasze środowisko, związane z rozbudowywaniem miast dla wciąż rosnącej populacji człowieka. Nawet nie domy, a całe miasta miały szybować w chmurach, ukryte pod kopułami geodezyjnymi dzięki zasadom fizyki, które dotychczas unosiły w powietrze potężne zeppelin. Obecne na wystawie prace z cyklu „Inventions: Twelve Around One” (1981) Fullera nakreślają oś współczesnej utopii. Oś świata, w którym człowiek uświadamia sobie, że jest jedynie współelementem ekosystemu, a przyroda to o wiele więcej, niż tylko zasób surowców. Fuller może w tym miejscu wystąpić jako znacząca postać w nowej przemysłowej rewolucji, która nie miała szansy odbyć się w jego czasach. Proponowanie zrównoważonego rozwoju technologicznego pozostało fantazją w erze podbojów kosmicznych i zimnej wojny.

Grupa Semiconductor kieruje wzrok jeszcze wyżej, powyżej chmur. *Wideoinstalacja 20 Hz* (2011) wizualizuje i sonifikuje dane pochodzące z magnetometru CARISMA. Burze magnetyczne w wyższych partiach atmosfery, niewidzialny fenomen, wyznaczają zupełnie nową formę estetycznej ekspresji. Nie gest człowieka, lecz niezależna siła jest tutaj nośnikiem znaczeń i zupełnie innowacyjną formą artystyczną. Animacja przybliża nieodległą – z perspektywy kosmicznej, rzecz jasna – barierę pomiędzy nami a tym, co nieznanne. Obierając perspektywę kosmiczną, należy wyzbyc się anachronicznej terminologii związanej z ziemiocentryzmem. Nie ma „góry” ani „dołu”, „Wschód” i „zachód” to pojęcia względne. Nawet czas przestaje być stabilnym punktem odniesienia. Naukowiec i artysta z Japonii Hajime Narukawa (*AutaGraph*, 1999) odrzuca punkt widzenia Merkatora. Flamandzki geograf przez blisko 500 lat narzucał ludzkości europocentryczny punkt widzenia. Mapa wydaje się obiektem dość odległym

1. *Eco Expanded City, Utopie*

Lynn Cazabon, *Uncultivated*, fotografie / strona internetowa / nośniki reklamowe / działania z publicznością, 2016, fot. Z. Kupisz, Centrum Sztuki WRO
Eco Expanded City, Syntetyczna Natura
Ai Hasegawa, *I Wanna Deliver a Dolphin*, wideo / plansze, 2011–2013, fot. Z. Kupisz, Centrum Sztuki WRO

artystycznie, ale jednocześnie łatwo wyobrazić sobie jej potencjał ideotwórczy. Mapa *AutaGraph* ukazuje świat pozbawiony centrów i peryferii, umożliwia płynne obrazowanie przemian geologicznych, historycznych, przemysłowych i ekonomicznych. Myśląc o świecie, rzadko widzimy glob zawieszony w kosmosie. Edukacyjne przyzwyczajenia łatwo nie odchodzą. Narukawa u schyłku XX wieku przybliżył się do fullerowskiej rewolucji, wyrwa percepcję z jej nabytych przyzwyczajęń.

PURYFIKACJE

O nieczystości podboju i technologicznym nadmiarze mówił zestaw prac prezentowanych w mykwie Synagogi pod Białym Bocianem, w historycznym miejscu rytualnego oczyszczenia. Lynn Cazabon w instalacji *Junkspace* (2012) dobitnie starała się rozszerzyć pole refleksji poza nasze podwórko, odwracając znów ziemiocentryczny wymiar skutków działania człowieka. Wyrzucamy tony jedzenia, wyrzucamy też tony elektroodpadów, również w przestrzeń kosmiczną. Cazabon pokazuje skalę zanieczyszczenia ponad ziemską atmosferą. Animacja projektowana na sferze i interaktywna aplikacja na iOS pozwala zlokalizować dokładnie każdy kawałek e-gruzu i określić, dzięki jakiej misji kosmicznej się tam znalazł. Z jednej strony mamy zakusy wobec Marsa, eksplorujemy Księżyc, z drugiej, wraz z kosmicznym podbojem, ciągnie się za nami kometa ze śmieci.

W robotycznej instalacji interaktywnej kanadyjskich artystów Simona Laroche'a i Davida Szanto Perpetual Demotion, również prezentowanej w Mykwie, występuje robot i jego pomocnik-człowiek („niewolnik”, jak określają go artyści), który podaje mu łyżeczki z jedzeniem. Robot karmi widzów. Jest wyposażony w kamerę, która przekazuje na żywo obraz z reakcją uczestników po spożyciu „tajemniczej, organicznej substancji”. >





1

Proces karmienia, jako symbol władzy i jej pozbawiania, wyśzości, wzrostu, ale też rozkładu i śmierci, obrazuje złożoność relacji między ludźmi a technologią, w której powoli i, zdawałoby się, nieodwołalnie, następuje odwracanie ról.

W ramach interdyscyplinarnych działań Eco Expanded City odbyły się jeszcze dwa inne wydarzenia związane bezpośrednio z pożywieniem. Warsztat Miejskie chwastozerstwo z Anną Rumińską i Lynn Cazabon (13.05.2016) oprócz odkrywania mitologii związanej z roślinami przełamywał tabu kapitalistycznej zależności od wytwórców jedzenia. Pokazywał wręcz antytechnologiczną praktykę pozyskiwania pożywienia i jego podstawowego przetwarzania. Psia pasza, babie kapsy, kapuśnica, jęczyczki polne, kraśka, panny, rdest i męska stałość zostały odkryte na nowo – choć nieprzerwanie obecne w naszym środowisku, to niejako niewidzialne w obfitości przemysłowego jedzenia – jako jadalne elementy każdego miasta.

Kuchnia Korzeń, czyli praktyka wrocławskiego Food Think Tanku, eksploruje pola tradycyjnych (czyt. starych) technik kulinarnych z pełną świadomością i wykorzystaniem nowych technologii i eksperymentów z jedzeniem, korzystaniem z nieprzetworzonych produktów i niekonwencjonalnych połączeń składników. *Zielono Mi* stało się hasłem miejskiego pikniku na skwerze przed Centrum Sztuki WRO. Co jest znamienne, rok wcześniej mieszkańcy okolicznych budynków walczyli o swobodny dostęp do rzeczonoego skweru z korporacją Grycana, która zamierzała zagospodarować teren zwartą zabudową. Społeczny charakter wydarzenia nie kończył się więc na zbiorowej konsumpcji – tak ważnej w naszej kulturze do umacniania więzi, a wręcz znacznie poza nią wykraczał. Spór zakończył się na korzyść mieszkańców, pokazując, że człowiek ma realny wpływ na praktyki nadprodukcji i zniszczenia.

SYNTETYCZNA NATURA

W bioelektronice i inżynierii biologicznej natura traktowana jest jak źródło osiągniętych już rozwiązań, które zostały odpowiednio zoptymalizowane w czasie ewolucji. Biomimetyka rozróżnia trzy podejścia do natury. Jako model, w którym natura staje się wzorem podsuwającym rozwiązania problemów technologicznych czy systemowych. Jako mentor, którego ludzkość obserwuje, nie myśląc o tym, co może od niego pozyskać, lecz ucząc się na podstawie jego osiągnięć. Oraz jako miara, w której ekologiczne standardy przesadzają o etycznej poprawności rozwoju technologicznego. W inżynierii bionicznej pojawia się refleksja. Jakby ludzkość nagle zdała sobie sprawę, że nie jest jedynym czynnikiem sprawczym na tej planecie.

Artyści naprzemiennie dokumentują lub kreują naturalne zjawiska. Rozpoznają procesy, ale również je kształtują. Artystyczna rewolucja zamienia stare narzędzia w zupełnie niespodziewane formy: od rycin, akwareli i zielników po projektowanie wspomaganie komputerowo, zapisy wideo, systemy komunikacyjne, bionaśladowcze symulacje, cyfrowe wizualizacje i systemowe analizy danych. Zupełnie nowa rzeczywistość wymaga nowego języka ekspresji. Ukazanie pewnych fenomenów wydaje się niewyobrażalne bez zastosowania najnowszych technologii. AKI INOMATA (*Why Not Hand Over a „Shelter” to Hermit Crabs?*, 2010-2016) pracuje z tomografem komputerowym, programem do modelowania przestrzennego oraz drukarką 3D z opcją stereolitografii w żywicy, dzięki czemu udaje jej się wiernie skopiować muszlę zasiedlaną przez kraba pustelnika. Nadaje jej jednak zupełnie inny status. INOMATA nie ogranicza się do mimesis umożliwionego przez inżynierię, ale kreuje kontekst do nadawania znaczeń swojemu wytworowi. Człowiek działa na tym polu dwojako. Nadprodukuje (o czym już była mowa), lecz ma również możliwość rekompensaty. Kraby pustelniki zasiedlają puste butelki, puszki, korki i rury PCV wyrzucone przez ocean. INOMATA, dając skorupiakom godne schronienie, podnosi kwestię prawa każdej żyjącej istoty, także migrującej, do życia w godności.

Syntetyczna biologia działa również w sferze artystycznego science-fiction. Ai Hasegawa w projekcie *I Wanna Deliver a Dolphin* (2011-2013) kreuje fantastyczną sytuację dylematu moralnego. Hasegawa zadaje pytania o współczesne macierzyństwo i jego naturalne potrzeby. Zaspokajanie instynktu w dobie globalnego przeludnienia i spełnianie społecznych oczekiwań. Poświęcenie własnego łona może przedłużyć linię gatunków zagrożonych wyginięciem. W projekcie, który bardzo dokładnie rozpracowuje biologiczne możliwości urodzenia delfina, pojawia się także ambiwalentny etycznie problem zjedania własnego potomstwa. Delfin z Maui jest rarytasem kulinarnym na wymarciu.

METABOLIZM ANTROPOCENU

Metabolizm to proces, przemiana, która dokonuje się dzięki współpracującym ze sobą elementom. Istotą sztuki jest stwarzanie świata, obrazowanie pojęć abstrakcyjnych, niedostępnych i nieistniejących. Choć Arystoteles twierdził, że nie jest to możliwe wyobrazić sobie coś, czego nie ma. Sztuka daje człowiekowi nie tyle narzędzia, co pozwala stworzyć język opisu świata. Podobnie jest



1. Eco Expanded City, *Metabolizm Antropocenu*
WROcenter Group, Tessell v. 2, instalacja, 2016, fot. Z. Kupisz, Centrum Sztuki WRO
2. Eco Expanded City, *Metabolizm Antropocenu*
Hajime Narukawa, projekt *Authagraph World Maps*, fot. Z. Kupisz, Centrum Sztuki WRO

z matematyką, z fizyką, z chemią. Kody i symbole stają się swoistym językiem obrazującym abstrakcyjne pojęcia. Akira Wakita, profesor Uniwersytetu Keio, łączy filozofię Zen z profesjonalnym oprogramowaniem do fizycznej symulacji (*Furnished Fluid*, 2014). Ukazuje nam projektowanie jako dynamiczny proces, uwzględniający wymiary dotychczas niewidoczne, a mające bezpośredni wpływ na nasze ciała. Ukazuje całe spektrum barwnych danych, składników naszej rzeczywistości. *Wtedy dostrzegłem, że ten niezwykle widok kryje się w każdym miejscu na świecie. Przestrzeń nie jest pustką. Jest pełna ruchu i mieści się w niej rodzaj ekosystemu fluidu. Prędkość, gęstość, ciśnienie, lepkość... Istnieje wiele aspektów tego zjawiska i jestem pewien, że wpływają one na nasze codzienne życie. (...) Piękno jest niezbędne, by dotrzeć do widza. Uważam, że rola sztuki ulega zmianie. (...) W obecnych czasach miliardy ludzi łączą się z internetem. Wiele osób ma dostęp do przełomowych badań naukowych. Wiele źródeł ma jednak charakter profesjonalny. Artykuły są rozpowszechniane, jednak większość osób nie potrafi zrozumieć skomplikowanych wzorów i tabel w nich zawartych. Sztuka może stanowić tu medium, katalizator. Dzięki niej każdy może uzmysłowić sobie treść doniosłych odkryć naukowych. A ja być może jestem posłańcem nauki służącym ludzkości. (...) Za pomocą technologii komputerowej możemy odnaleźć nowe wartości, z których nie zdawaliśmy sobie sprawy wcześniej [4].*

Osią programu Eco Expanded City i wszystkich wydarzeń w nim zawartych był cykl działań kon-

tekstowych, nacelowanych na kontakt i interakcję z publicznością. Przewagą sztuki mediów jest poszukiwanie sensualnych form kontaktu. W antropocenie człowiek jest czynnikiem sprawczym, więc należało oddać mu pole do obserwacji, krytyki, dyskusji, swobodnej eksploracji i współtworzenia projektów artystycznych. Mikrofragmenty naukowych publikacji, analizowane na nowo w układanych samodzielnie w instalacji ścieżkach cytowań i odniesień, spotkania z artystami czy kreatywne warsztaty rozszerzały zakresy obcowania i współudziału. *Subiektywny atlas ptaków, Rzeczy przydatne, Cloud 2016. Chmura społeczna, Miejskie dochodzenie, Naturalny rejestr, Dźwiękowy Wrocław, Blisko, Kontrola powietrzna, Grün*, te oraz inne działania nie znikną wraz z rokiem 2016, lecz pozostaną w doświadczeniu ich uczestników, mając być może kontynuację w ich osobistych przydomowych doświadczeniach. Eco Expanded City 2016 nie miało na celu rozliczać antropocenu. Jednak drzwi do laboratorium zostały otwarte. ■

Przypisy

- 1 Viola Krajewska, *Natura, utopie, puryfikacje*, Eco Expanded City 2016 – gazeta, Centrum Sztuki WRO, Wrocław 2016, s. 2.
- 2 Kolejne akapity powielają tytuły wystaw prezentowanych w ramach EEC, lecz w tekście odwołuje się do problematyki idącej za hasłem, niekoniecznie z zachowaniem porządku opisywania prac według miejsca ich ekspozycji.
- 3 Lewis Mumford, *Mit maszyny*, t. 2: *Pentagon władzy*, przekład: Michał Szczubiałka, PWN, Warszawa 2014, s. 626.
- 4 Akira Wakita, *Artist Talk* prezentowany jako część wystawy EEC Lab. *Metabolizm antropocenu*, tłum. B. Kregiel, M. Wiliczkiwicz, Centrum Sztuki WRO, Wrocław 2016.

Eco Expanded City – Art Expanded Laboratory

The Expanded City is a developed city. It is extended and further expanding based on social expectations of sustainable development and construction of political dystopia. The city of that kind was presented at the WRO Art Center as part of the ECC 2016 program entitled 'The City of the Future: Wrocław as Laboratory'. The review was not limited to the presentation of eco-innovations, but was a transparent curatorial concept by Viola Krajewska and a team of curators from the WRO Art Center. From May to December, five exhibitions, a scientific conference, three performances, five special shows, ten workshops and eleven accompanying events contributed to the program that has transformed the concept of modernity in the 20th and 21st centuries. In several locations, organizers present artistic projects that concentrate on interpretations of man-made transformations of the world and human transformations as subordinated to information technologies, biotechnological change and the idea of sharing space in the data environment. ■



1

ANDRZEJ KOSTOŁOWSKI

Wystawa sensualna



2

W przestrzeniach Arsenału mogliśmy oglądać w kwietniu 2016 roku dużą i starannie przygotowaną wystawę 81 artystów specjalizujących się w pracy nad ceramiką i szkłem. Ponieważ główną okazją było 70-lecie Wydziału Ceramiki i Szklania wrocławskiej ASP (dawniej PWSSP), zaproszono pracowników macierzystej instytucji, jej absolwentów i zaprzyjaźnionych twórców, zarówno z Wrocławia, Dolnego Śląska, całego kraju, jak i z zagranicy. Plon tak zebranych dzieł kuratorki ekspozycji: Małgorzata Dajewska i Bożena Sacharczuk zatytułowały: „Ceramika i szkło. Obszary sensualne”. W zgodzie z założoną ideą, z pełną wrażliwością, ale i z profesjonalną klasyfikacją wypełniły sale oraz dziedzińce bardzo zróżnicowanymi obiektami. Dały one na tej wystawie prawdziwie monumentalny przegląd postaw i idei skrótnie tylko w niniejszym tekście zasygnalizowanych. Interesujące było samo odniesienie do tego co sensualne. Jako słowo określające pojęcie bardzo

pojemne, ma ono w języku polskim ponad 20 synonimów. W dużej rozpiętości, odnoszą się one zarówno do tego co materialne, dotykalne oraz dostępne różnym zmysłom (panestetyczne), jak i np. tego, co „upojne” czy wręcz namiętne. Trafnie przystają te określenia do aktywności, która jak opisywała to Sacharczuk, zaczyna się od babrania w brudnej czy lepkiej masie gliny, albo pracy z twardym i martwym szkłem, a kończy „urzczywistnianiem wyobraźni” w pięknie formowanych i pełnych życia dziełach ceramiki i szkła.

Na wybranych subiektywnie przykładach, wyróżniłbym w tej wystawie obecność kilku strategii, w ramach których podkreślona została mniej lub bardziej idea sensualności. Byłyby to m.in. postawy artystów eksponujących: PROCES, KORPORALNOŚĆ, BIOMOFICZNOŚĆ, ARCHETYP NACZYŃ, ANIMALIZM, IDEALFORMY I STRUKTURY, INSTALACYJNOŚĆ. Stosunkowo mocno zaznaczone zostały obiekty mniej lub bardziej akcentujące bezpośredniość w kontakcie z twórczymi

1. **Elżbieta Grosseova**, *Krokodyl*, 2014, masa szamotowa, żeliwo, 200 x 200 cm; **Tomasz Niedziółka**, *5x Wyspa*, 2016, ceramika, metal, 41 x 11–34 x 38 cm
2. **Rytis Konstantinavicus**, *Dwa światy*, 2016, olej na płótnie, 110 x 110 cm; forma ceramiczna, 47 x 47 x 20 cm
3. **Przemysław Lasak**, *Pokój*, 2015, ceramika, metal, dziewięć obiektów o wymiarach 200 x 40 x 50cm
4. Fragment ekspozycji, autorzy: **Łukasz Karkoszka**, *Przesmyk*, 2016; **Bożena Sacharczuk**, z cyklu *Natura Naturans I–IV*; **Krystyna Cybińska**, *formy ogrodowe*
Fot. 1–4 Bożena Sacharczuk



3

jako przykłady procesu. Uwidaczniał się on w pracach akcentujących stopniowe kształtowanie form, jak w konceptualnych grach Kariny Marusińskiej, rozbudowanych haptycznie kompozycjach Tomasza Niedziółki czy Moniki Patuszyńskiej oraz w subtelnych „zadrapaniach” Stanisława Soboty. A u Adama Abła czy artystów z grupy JELOM’ art. drogę dochodzenia do form dokumentowały filmy wideo. Jakby w ścisłym odnoszeniu się do działań z tworzywami widzieć można było prace, w których nie bez podejścia szczególnie ideowego, a nawet uczuciowego dominował archetyp naczyń. Prastare, ale jednocześnie wciąż żywotne nawiązanie. Wyraźnie było ono akcentowane w haptyczności prac Grażyny Płocicy, Henryka Luli i Bożeny Sacharczuk, pewnej nawet mistyczności Young-Jae Lee, twórczym wykorzystaniu inspiracji Dalekiego Wschodu Katarzyny Koczyńskiej-Kielan czy subtelnościach szkliska Leri Papidze. Motywy animalistyczne ekspozycjonowali m.in.: Dawid Żynda, Elżbieta Grosseova czy

Marianne Wesołowska-Eggimann. Wielu artystów na tej wystawie skupionych było na różnym stopniu korporealności, czyli odniesieniach do postaci. Bezpośrednio ukazane figury lub ich części były u: Przemysława Lasaka, Łukasza Rachwalaka, Bożeny Czok, Michaela Flynna, Katarzyny Józwiak-Moskal, Kaspra Kuźnickiego. W niektórych pracach (Wojciecha Olecha, Pati Dubiel, Macieja Kasperskiego, Joanny Opalskiej, Janiny Myronowej) dominowały metafory figuralne. A jakieś do nich odniesienia odczytywać można było w trajektoriach topograficznych Joanny Teper czy kapitalnych naczyń rejestrujących odciski ciała kobiecego przez Agatę Marcinkowską. Niektóre dzieła można było określić jako biomorficzne, tj. ujawniające bardzo uogólnione nawiązania do żywych form. W sposób mistrzowski wydobywały je obte prace Krystyny Cybińskiej, a w różnych stadiach lśnienia były w dziełach Ludwika Kiczury. Emilia Krankowska pokazała ceramiczne poduchy, a Monika Rubaniuk szklane dmuchawce. Specjalne >

4





1. Fragment ekspozycji, autorzy: **Young-Jae Lee**, *49 Czarek*; **Barbara Zworska-Raziuk**, *Geoda brunatna*; **Katarzyna Józwiak-Moskal**, *Grządka*; **Grzegorz Staniszewski**, *Fala*; **Beata Stankiewicz-Szczerbik**, *Trzy Małpy mądre i jedna głupia*
 2. Fragment ekspozycji, autorzy: **Jana Mihulova**, *Obiekty Ofiarne*; **Zbigniew Horbowy**, *Gigant 1, Gigant 2*; **Patryk Illo**, *Big Liar (Obsession)*; **Mirośław Kociński**, *01/ 2016 AB*,
 Fot. 1-2 Bożena Sacharczuk



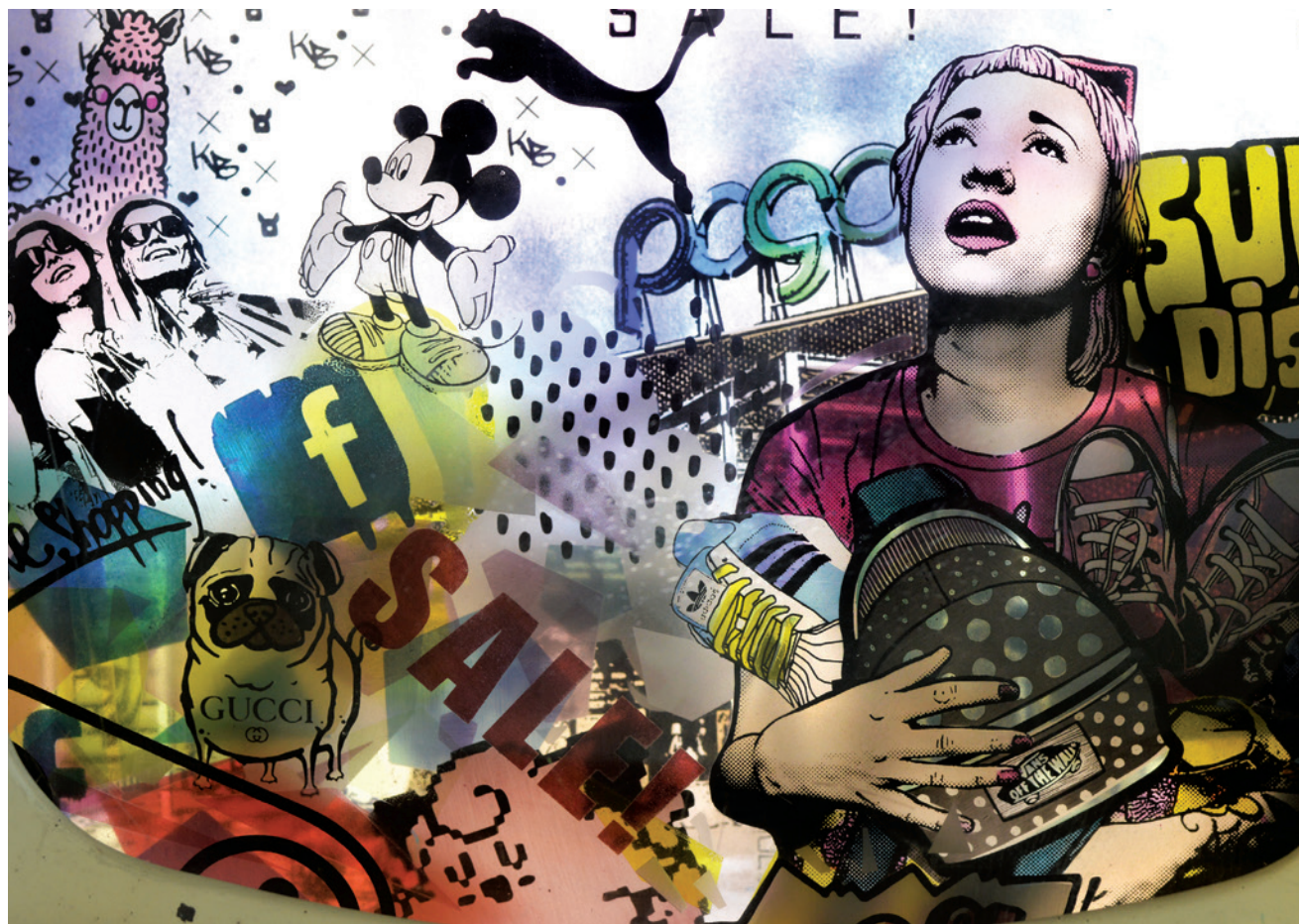
miejsce miałyby utrwalone już jako bardzo oryginalne dla sztuki Wrocławia, nastawienia abstrakcyjno-strukturalne. Tu zaistniały one z jednej strony jako splot niejednokrotnie rewelacyjnych efektów luministyczno-kolorystycznych, jak u Jerzego Chodurskiego, Małgorzaty Dajewskiej czy Zbigniewa Horbowego i jako gry przestrzenne Beaty Mak-Soboty, Mariusza Łabińskiego, Katarzyny Gemborys. A z drugiej, były wprowadzaniem całych konstelacji struktur (m.in.: u Jana Drzewieckiego, Mirosława Kocińskiego, Lidii Kupczyńskiej-Jankowiak, Krzysztofa Rozpondka, Justyny Żak, Ryszarda Więckowskiego, Barbary Zworskiej-Raziuk, Marka Jakuszewskiego, Rytisa Konstantinavičusa). Z dobrym wyczuciem dostosowując się do dziedzica i sal Arsenau, wystawa zaakcentowała też kilka większych lub mniejszych zestawów instalacyjnych. Było tam to, co „rozlane” Brenta Cole’a, czy „rozsypane” Antoniny Jaszczuk-Brzozowskiej. Specjalnie należałoby odnotować monumentalną szklaną *Wieżę* Kazimierza Pawlaka (dla piszącego te słowa kojarzącą się z baśniową „szklaną górą”).

Mocno nasuwająca się uwaga do tej ważnej ekspozycji jest taka, że przy nośnych eksperymentach i oddziaływaniach, wrocławski Wydział Ceramiki i Szkła ASP jest *g i g a n t e m* na międzynarodową skalę. A marzeniem byłoby to, aby ten stanowczo zbyt krótko otwarty pokaz stał się załóżkiem jakiegoś ośrodka specjalizującego się w szerszym kolekcjonowaniu i dokumentowaniu tej dziedziny. Bo mimo świetnej pracy Działów Ceramiki i Szkła Muzeum Narodowego we Wrocławiu jak i stałej rotacji wystaw w należącej do BWA Galerii SiC, bogate tradycje zarówno projektowania, jak i wykonawczej *praxis* dzieł ceramiki i szkła wciąż nie dość są utrwalane w dorobku i prestiżu miasta nad Odrą. ■

Sensual exhibition

In April 2016, the Arsenal organized a big exhibition of eighty one artists who used glass and ceramics as their media. The show was organized in order to commemorate the 70th anniversary of the Department of Ceramics and Glass at the Academy of Fine Arts in Wrocław (formerly the Academy of Fine Arts). The group of participants included employees of the parent institution, its graduates and befriended artists from Lower Silesia and other art centers in Poland and abroad. Małgorzata Dajewska and Bożena Sacharczuk were the curators of the show entitled ‘Ceramics and Glass Sensual: Sensual Areas’. In accordance with the established idea, with full sensitivity, they filled rooms and a courtyard with very different objects. They gave that show a truly monumental overview of attitudes and ideas only briefly herein signaled. The reference to ‘sensual’ aspects of glass and ceramics production was a central idea of the show. The word itself has over twenty synonyms in the Polish language which are connected with what is both material, tangible and accessible to different senses (pan-aesthetic) and even ‘intoxicating’. The terms are congruent to artistic practice which Sacharczuk described as ‘working with dirty or sticky mass of clay’ and ‘working with hard glass’. ■

"Dr Jekyll and Mrs Hyde"



57

W znanej na całym świecie noweli szkockiego pisarza Roberta Louisa Stevensona *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886) ceniony londyński lekarz dr Henry Jekyll zmienia się pod wpływem zażycia wynalezionej przez siebie eliksiru w okrutnego Edwarda Hyde'a. Jekyll, nie mogąc się pogodzić z czynami dokonywanymi pod postacią Hyde'a, popełnia samobójstwo.

Nowela Stevensona, portret psychopatologicznej podwójnej osobowości, wprowadziła na trwałe potocznego języka frazę *Jekyll i Hyde* jako określenie osoby o rozdwojonej osobowości.

Anita Bialic, kurator głównej wystawy 5. edycji Europejskiego Festiwalu Szkła „Play with Glass” pod prowokacyjnym tytułem *Dr Jekyll and Mrs Hyde*, świadomie zamienia doktora Hyde w panią Hyde. Wpisując się niejako w tak modną obecnie ideologię „gender”, zadaje jednak ważne pytania dotyczące kondycji społeczeństwa XXI wieku.

Samotność, wyizolowanie społeczne, podwójna osobowość – te ważne problemy współczesnego świata stały się tematem wystawy „zbudowanej” z obiektów wykonanych ze szkła i z wykorzystaniem szkła. Ten kruchy materiał, rzadko stosowany w polskiej sztuce współczesnej,

Kalina Bańka, *Przerwa na reklamy* (detal), 2016, szkło płaskie, ręcznie malowane, malatury witrażowe, sitodruk, podświetlenie LED, 52 x 50 x 52 cm, fotografia z archiwum artystki

okazał się interesującym medium artystycznym pozwalającym 18 artystom z 13 krajów Europy stworzyć niebanalne i ważne prace.

Zagadnienie transpłciowości i podwójnej osobowości było wielokrotnie

wybraną tematyką w sztuce aktualnej. Wystarczy przypomnieć video art *Onone* Alicji Żebrowskiej z 1995 roku czy wielkoformatowe fotografie cyfrowe Barbary Konopki. Jednak sposób podejścia do tej tematyki artystów biorących udział w wystawie „Dr Jekyll and Mrs Hyde” oraz wykorzystanie szkła w prezentowanych pracach czynią główną wystawę tegorocznej edycji Europejskiego Festiwalu Szkła ważną i innowacyjną.

Szkło jest w powszechnym rozumieniu materiałem niebezpiecznym, nietrwałym, łatwo niszczywalnym, co tylko wzmacnia wartość odbioru tak drażliwej tematyki, jaką reprezentuje problem rozdwojenia jaźni i transgenderyzmu. Zaproszeni artyści w bardzo indywidualny i osobisty sposób podeszli do tego tematu. Część z nich, jak chociażby Bernd Weinmayer z Austrii, ukazała różne etapy egzystencji życia, w tym przedstawienie śmierci i jej bezpłciowego charakteru. Krista >

1. **Jakub Berdych Karpelis**,
Všechno, co chceš / Wszystko, co chcesz, 2016, 170 x 200 x 35 cm, fotografia z archiwum artysty
2. **John Moran**, *Endless Night*, 2016, technika własna, 52 x 50 x 52 cm, fotografia z archiwum artysty
3. **Dana Zámečnicková**,
Nr 127, 2016, technika własna, 2 x szkło: 22 x 22 x 11 cm, 2 x postument: 74,5 x 25 x 25 cm, fotografia z archiwum artystki
4. **Krista Israel**, *Facing my addiction*, 2016, szkło topione plus technika palnikowa, 11 x 50 x 30 cm, fotografia z archiwum artystki



1

WŁODZIMIERZ ŚWIĄTEK

Israel z Holandii oraz Kalina Bańka z Polski skupiły się na zmanifestowaniu destrukcyjnego charakteru mediów społecznościowych. John Moran oraz Krzysztof Wałaszek skoncentrowali się na problemie moralnej destrukcji panującej obecnie w Europie.

Niezwykle bogate jest spektrum technik artystycznych stosowanych przez artystów zaproszonych do udziału w wystawie. Niektórzy z nich połączyli tradycyjne techniki szklarskie z innymi technikami artystycznymi: fotografią (Jana Hojstričová i Palo Macho ze Słowacji), projektowaniem 3D (Sini Majuri z Finlandii), wideo i instalacją (Esa Björk z Norwegii). Bernd Weimayer w szklanych czaszkach, wykonanych w technice palnikowej z użyciem szkła borokrzemowego, wykorzystał światło plazmy.

Każdy z zaproszonych do udziału w wystawie artystów w zróżnicowany sposób zwizualizował motyw psychopatologicznej podwójnej osobowości. Mimo tej różnorodności stylistycznej ogół ekspozycji składa się w jedną ideologiczną całość będącą uderzająco aktualną wizją współczesnego świata.

Anita Bialic, kurator wystawy „Dr Jekyll and Mrs Hyde”, stawia nam kluczowe pytanie: *Czy zamiana doktora Jekylla w panią Hyde zapobiegnie samobójstwu? Czy pani Hyde, podobnie jak pan Hyde, okaże się także potworem? A może będzie londyńską emancypantką, walczącą o prawa kobiet?...*

Odpowiedź psychologa i psychoterapeuty na to pytanie może być następująca: Istnieje wiele różnych wariantów i możliwości dotyczących skutków zamiany doktora Jekylla w panią Hyde. Może się, na przykład, okazać, że współczesna pani Hyde przyjmie skrajną postać dyktatorki żądnej totalnej władzy nad całym światem. Albo też pani Hyde stanie się skuteczną promotorką bardzo modnego dzisiaj „pluralizmu równoległego”, dzięki



2



3

59

“Dr Jekyll and Mrs Hyde”

któremu wiele współczesnych kobiet (i mężczyzn) porusza się płynnie w ponowoczesnym świecie.

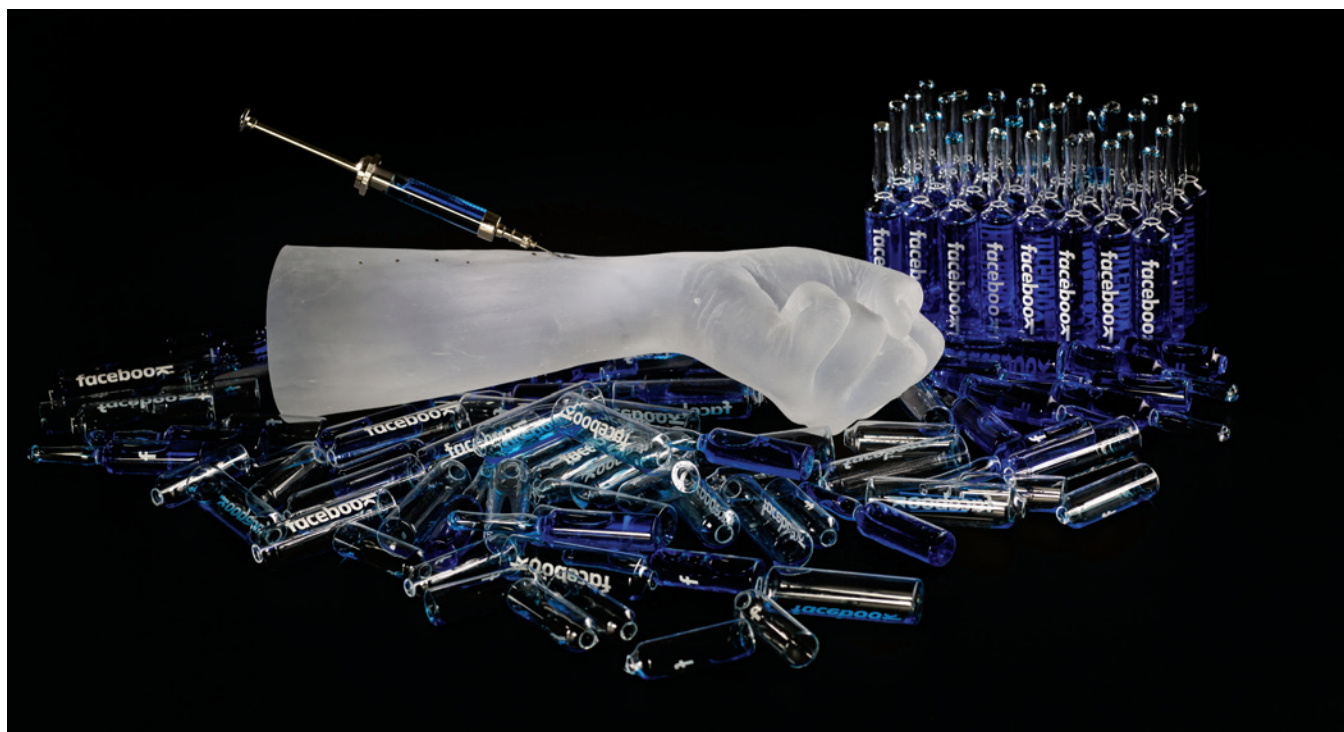
Istnieje także i trzecia możliwość, którą podsuwają nam artyści biorący udział w wystawie „Dr Jekyll and Mrs Hyde”: tylko dzięki sztuce możemy znaleźć realne możliwości połączenia tego, co zostało tak brutalnie rozbite i podzielone w naszej psychice. Może więc, oglądając te piękne dzieła sztuki, zdołamy w nich dostrzec odpowiedź na nasze pytania dotyczące zdezintegrowanej osobowości XXI wieku. ■

Uczestnicy wystawy:

Kalina Bańka – Polska; Jakub Berdych Karpelis – Czechy; Æsa Björk – Islandia/Norwegia; Javier Blanco – Hiszpania; Jana Hojstričová, Palo Macho – Słowacja; Krista Israel – Holandia; Maria Koshenkova – Rosja/Dania; Magdalena Kucharska – Polska; Sini Majuri – Finlandia; Mihály Melcher – Węgry; John Moran – USA/Belgia; Silvio Vigliaturo – Włochy; Janusz Walentynowicz – Dania/USA; Krzysztof Wałaszek – Polska; Bernd Weinmayer – Niemcy/Austria; Dana Zámečnicková – Czechy; Barbara Zworska-Raziuk – Polska
Legnica – 17.12.2016 – 29.01.2017 – Galeria Sztuki w Legnicy – Galeria RING
Wrocław – 17.10.2016 – 10.11.2016 – Dworzec Wrocław Główny – Sala Sesyjna
Łódź – 17.11.2016 – 10.12.2016 – Miejska Galeria Sztuki – Galeria Re:Medium

In his novel entitled ‘Doctor Jekyll and Mr Hyde’, Stevenson described a psychopathological dual personality. Now, the term ‘Jekyll and Hyde’ is used as a colloquial term describing a person with a double personality.

Anita Bialic, curator of the 5th edition of the European festival entitled ‘Play with Glass’ used the provocative title ‘Doctor Jekyll and Mrs Hyde’, consciously replacing Mr with Mrs thus entering into the sphere of a fashionable gender ideology. The exhibition raises important questions about the condition of 21st century society. Loneliness, social isolation, dual personality – these important issues of the contemporary world have been the subject of an exhibition ‘built’ of glass. This fragile material, rarely used in contemporary Polish art, has turned out to be an interesting artistic medium allowing 18 artists from 13 European countries to produce original and important art-pieces. The following artists participated in the show: Kalina Bańka – Poland, Jakub Berdych Karpelis – Czechia, Æsa Björk – Island and Norway; Javier Blanco – Spain, Jana Hojstričová, Palo Macho – Slovakia, Krista Israel – Holland, Maria Koshenkova – Russia/Denmark, Magdalena Kucharska – Poland, Sini Majuri – Finland, Mihály Melcher – Hungary, John Moran – USA/Belgia, Silvio Vigliaturo – Italy, Janusz Walentynowicz – Denmark / USA, Krzysztof Wałaszek – Poland; Bernd Weinmayer – Germany/Austria, Dana Zámečnicková – Czechia, Barbara Zworska-Raziuk – Poland. The show was organized in Legnica, Wrocław and Łódź. ■



4



1

1. **Mari Ishikawa** – Japonia, Brosza, srebro 925, częściowo oksydowane, 125 x 95 x 35 mm, fot. Jerzy Malinowski (GM Studio), z Archiwum GSz
2. **Alejandra Solar** – Meksyk / Hiszpania, *Aire negro* brosza, 2015, druk, onyks (błyszczący i matowy), srebro, 23 g, 50 x 65 x 3 mm, fot. Jerzy Malinowski (GM Studio), z Archiwum GSz
3. **Sham Patwardhan-Joshi** – Indie / Niemcy, Naszyjnik, 2016, znalezione zdjęcia, używane guziki, nylon, kawałek banknotu, sznurek na pranie, spinacze do prania, 800 g, 1200 mm, fot. Jerzy Malinowski (GM Studio), z Archiwum GSz

AGATA NARTOWSKA

Festiwal Srebro w Legnicy

Ubiegłoroczny festiwal w Legnicy to już 37. edycja spotkań poświęconych sztuce w kontekście biżuterii artystycznej.

Pięknie patrzeć na polski festiwal z tak długą tradycją, którego ranga ma wymiar międzynarodowy, a prestiż wydarzenia przyciąga rzesze zwiedzających.

Tematem przewodnim tej (2016 r.) edycji festiwalu było MIASTO. Poprzez realizacje artystyczne eksponowane podczas festiwalu, zarówno w formie, jak i w teorii poszukiwaliśmy odpowiedzi na pytanie o rolę, jaką odgrywa współcześnie MIASTO. W idei organizatorów festiwalu jak i konkursu SREBRO pojęcie miasta przybliżone było następującymi słowami:

Miasto jako autoteliczna struktura terytorialno-urbanistyczna i społeczna skupiająca wszelkie zalety i wady człowieka. To koncept intelektualny żyjący własnym życiem, a zarazem twór konkretny, praktyczny i samowystarczalny jak naturalny ekosystem.

Miasto to emanacja sprzeczności: dobra i zła, wolności i opresyjności, porządku i chaosu, wyrachowania i namiętności, potęgi i słabości, piękna i brzydoty, racjonalizmu i spontaniczności, wspólnoty i indywidualizmu, bezpieczeństwa i inwigilacji, bogactwa i nędzy, kreatywności i konsumpcji, miłości i nienawiści, radykalizmu i kompromisu, wygody i uciążliwości, elity i anonimowej masy.

Miasto to żywioł o kontrowersyjnej urodzie i narkotycznych skutkach działania. Przeciwnieństwo gnuśnego spokoju i zabójczej nudy.

Synonim pośpiechu i powierzchowności, niezliczonych wrażeń i iluzji na lepsze życie. Suma indywidualnych myśli, pragnień i namiętności jego mieszkańców, zamknięta w puszcze Pandory wielokrotnego użytku. Miasto – nasze Niebo i Piekło, zwykłe życie.

Szeroko rozumiany kontekst znaczeniowy tego terminu można było odnaleźć w przestawionych pracach biżuterii podczas festiwalu w Legnicy. Jak co roku obfity program spotkań obejmował wernisaże zarówno indywidualne, jak i zbiorowe, wykłady. Warto dodać, że festiwalowi już od 17 lat towarzyszy seminarium, którego tematem są *Granice Sztuki Globalnej: MIASTO – Mekka, Eldorado, Mordor*, czyli współczesne uniwersum, podczas którego z inspirującymi wykładami wystąpili teoretycy i praktycy wśród nich dr Piotr Jakub Fereński, Giedymin Jabłoński, Marta Andrzejczak, Jessica Kufa, Michał Kosior oraz Mari Ishikawa, Jorge Manilla.

Podczas wykładu Jorge Manilli poruszona była istotna wartość artystyczna dla biżuterii, jako formy mylnie kojarzonej tylko z decorum, jak mówi sam artysta: *Biżuteria to dla mnie coś więcej niż tylko tworzenie przedmiotów o wartości estetycznej...* To coś więcej, to forma wypowiedzi artystycznej urzeczywistnionej w małej formie jubilerskiej, często niedocenianej przez kręgi artystyczne. Medium artystyczne Jorge Manilli odnajdujemy w sile kontrastu, która jest

tak charakterystyczna dla jego prac, uzyskuje ją dzięki dominującej czerni eksponowanej w pracach, zmieniającej subtelnie swe walory z chwilą pojawienia się światła na powierzchni formy. Inspiracją dla Jorge Manilli jest jego rodzinne miasto Meksyk, które, jak sam mówi, jest tygłem kontrastów pełnym symboli emocjonalnych. Dla niego jako artysty ważne jest, aby w jego pracach odnaleźć właśnie głębię wewnętrzną.

Wśród wielu interesujących wydarzeń festiwalu znalazł się wernisaż Mari Ishikawy *Gdzie istnieje świat równoległy*, Mari Ishikawa inspiracje czerpie ze świata przyrody, artystka analizuje najdrobniejsze elementy, szczególnie obiektów odnalezionych w naturze, które to my z kolei możemy potem odnaleźć odlane w srebrze w jej pracach. Subtelne ażurowe formy, którym pośpiech jest obcy, a który coraz częściej towarzyszy światu współczesnemu przy blichtrze sensacji, zabijający piękno odnajdywania, poszukiwania natury, tak istotnej i ważnej w procesie twórczym. Ishikawa odnajduje świat natury poprzez swe szeroko otwarte oczy i serce, a my dzięki twórczości podziwiamy subtelność detalu w kompozycjach jej prac.

W ubiegłorocznej edycji festiwalu odbyło się 25 wernisaży – nie sposób przybliżyć ich wszystkich, lecz warto wspomnieć o „Znakach Obecności”, wystawie pedagogów z Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi, oraz o kulminacji konkursu SREBRO towarzyszącej festiwalowi. Prace laureatów konkursu mogliśmy oglądać na dwóch pokonkursowych wystawach, prace zakwalifikowane przez prestiżowe jury do konkursu w Galerii Sztuki w Legnicy oraz te niezakwalifikowane, prezentowane w Holowni. Laureatami konkursu SREBRO zostali:

Nagrodę Grand Prix Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego zdobyła szwedzka artystka Tove Knuts, I Nagrodę Marszałka Województwa Dolnośląskiego otrzymała Aleksandra Solar z Meksyku, II Nagroda Prezydenta Miasta Legnicy przypadła Shamowi Patwardhan z Indii. Wśród nagrodzonych Polaków znaleźli się: Magdalena Szadkowska – Nagroda Fundacji Polskiej Sztuki Nowoczesnej, Małgorzata Kalińska – Nagroda Targów Jubinale oraz Jarosław Westermark – Nagroda Targów Złoto Srebro Czas.

Festiwal dał nam możliwości do dyskusji, czym jest współczesne MIASTO, jaką rolę odgrywa w pędzącym, pełnym pobieżności świecie, ale też pokazał nowe odstony, możliwości, a wszystko to dzięki biżuterii artystycznej. ■



Silver Festival in Legnica

This year's silver festival in Legnica is already the 37th edition of the meetings devoted to the art in the context of artistic jewelry. It is nice to look at the Polish festival with such a long tradition and whose rank has an international dimension and prestige. It attracts many visitors.

In 2016, the festival concentrated on 'CITY'. Artists looked for answers on the role of art in today's urban space. As every year, ample program of meetings was devoted to both individual and collective shows and lectures. In seventeen years, the festival was accompanied by seminars on global boundaries of art in the context of such cultural and social phenomena as Mecca, Eldorado, Mordor, contemporary universe. The group of lecturers included such theoreticians and practitioners of art as Peter James Fereński, Giedymin Jablonski, Marta Andrzejczak, Jessica Kufa, Michał Kosior, Mari Ishikawa, Jorge Manilla. ■





1

Krzysztof M. Bednarski

1. *Moby Dick – Bianco*, 2010, alabaster, fot. Małgorzata Kujda
2. *Moby Dick, zima*, 1986/87, kadłub łodzi nad Wisłą w Warszawie, fot. KMB
3. *Moby Dick (wersja X)*, 1987–2008, Muzeum ms2, Łódź, fot. Piotr Tomczyk

WALDEMAR OKOŃ

Ubi sunt / Gdzie oni są? czyli kilka myśli o twórczości Krzysztofa M. Bednarskiego

*Płonąc nieustannie silnym płomieniem klejnotu,
przedłużać tę ekstazę, oto warunki udanego życia*

Walter Horatio Pater

Na wrocławskim Cmentarzu Osobowickim znajduje się nagrobek Ryszarda Cieślaka zaprojektowany przez Krzysztofa Bednarskiego. Na nagrobku tym umieszczono fragment utworu *Książę Niezłomny* (Calderon-Słowacki), w którym czytamy: *A kiedy przyjdą z okupem/ To znajdą mistrza martwego/ Pod zwykłą krzyżową szatą./ I powiozą gdzieś przez morza/ Do kraju garstką popiołów*. Forma rzeźbiarska umieszczona na granitowej płycie nagrobka powstała dzięki syntetycznemu „odczytaniu” przez Bednarskiego linii i konturów obecnych na kilku fotosach aktora ze słynnego spektaklu *Książę Niezłomny* w reżyserii Jerzego Grotowskiego. Zmarły w 1990 roku aktor – nie tylko *Książę Niezłomny*, ale i *Ciemny* z *Apocalypsis cum figuris*, to jeden z tych, którzy odeszli, pozostawiając po sobie zarejestrowane na taśmie filmowej fragmenty sztuk, niezbyt obfita dokumentacja fotograficzna, a przede wszystkim pamięć o niezwykłym scenicznym istnieniu, które było udziałem i innych współtwórców tego wyjątkowego teatru. W jednym z tekstów Jerzy Grotowski stwierdzał, że w spektaklu należy *Pracować sobą, to znaczy spowiedzią, ciałem, skokiem w życie, które jeszcze nie przyszło, strumieniem życiowych impulsów w łóżysku „partytury”*. *A cała reszta – przyjdzie jako dodatek*.

Chciałbym podkreślić ową „spowiedź ciałem”, ponieważ w tym momencie dotykamy jakże kruchego



2

pomostu pomiędzy tym, co jest najczęściej ulotne i nietrwałe – gestu aktora, i tego, co pozostaje utrwalone w formie bryły, masy, materialnego konkrety – rzeźby. Co ciekawe, twórca Teatru Laboratorium kilkakrotnie porównywał działania aktorskie do rzeźbienia, podkreślając, że gesty i intonacje odwołują się do skojarzeń w psychice widza i *przypomina to pracę rzeźbiarza, który obciosuje kamień, z pełną świadomością stosując młot i dłuto* oraz w innym miejscu: *Jest [...] punkt w grze aktorskiej, który spokrewnia ją raczej ze sztuką rzeźbiarza aniżeli z malarstwem. Malarstwo polega na gromadzeniu barw, podczas gdy rzeźbiarz zdiera nawarstwienia z formy, czekającej niejako od zarażenia w głębi kamienia, nie chodzi o to, by ją wymyślać, lecz by ją odnaleźć*.

Grotowski sięgnął tu, nie wiem na ile świadomie, do koncepcji bliskiej Michałowi Aniołowi i renesansowym neoplatonikom, zakładającej istnienie ideowych i artystycznych „praform”, które istnieją niezależnie od nas i należy je jedynie odkryć i ujawnić, poprzez ociosywanie zewnętrznej, jakże nieprawdziwej w swej istocie, ulotnej powłoki materialnej, zakłócającej ogląd idealnej prawdy i piękna. Jednocześnie podkreślał, że *Struktura może być zbudowana, ale proces nigdy. Nigdy Akt nie może być zamknięty, zakończony. Struktura – tak, organizacja dzieła – tak. Jeśli nie mamy tej zdolności koherencji, nie możemy tworzyć. To jest jedynie warunkiem jednak, nie – istotą. Istotny jest fakt spełnienia – danego dnia, każdego dnia, a nie wieczorne przygotowania do jakiegoś innego dnia*.



3

Wszyscy interpretatorzy twórczości Krzysztofa Bednarskiego podkreślają procesualność jego działań artystycznych, owe niekończące się powroty do kilku tematów, nieustanne modyfikacje i dekonstrukcje, które w istocie są tworzeniem na nowo i konstruowaniem owej wysnzionej, artystycznej struktury znajdującej się w nieustannym, dziejącym się na naszych oczach procesie. Kilkadziesiąt rzeźb staje się jedną, ponieważ *struktura może być zbudowana, ale proces nigdy*. Kosmos form wręcz „okrążający” widza na wystawach Jego sztuki, zaczyna wirować i mnożyć się w tajemniczym i nie do końca poznawalnym kręgu przypominającym nie tylko kolejne *Marxy* lub *Moby Dicki*, ale owo koło wiecznego powrotu, w którym sprzeczności ulegają zatarciu, a kolejne warianty dzieła przybliżają nas do idei reprezentowanych przez sztukę kojarzoną najczęściej raczej z czymś konkretnym i doraźnym. Rzeźba zawsze pełniła funkcje służebne, a jej abstrakcyjne wyzwolenie się spod presji Religii, Władzy, Polityki przyjęto w XX wieku jako prawdę objawioną, moment jakże pożądaną, artystycznej autonomii i furtkę do Sztuki Czystej. Jednak, jak pisał Norwid, owe *kilka prawd, co nie nowe* nie zaginęło, powstała jedynie potrzeba ukazania ich w odmienny sposób, wykorzystujący zdobywcę zarówno romantycznej ironii i dwudziestowiecznej, formalnej rewolucji, jak przede wszystkim Nowej Alegoryki, której potrzebę, pomimo pozornej „ponowoczesności”, odczuwamy. Umiejętność przemienienia abstrakcyjnych idei w rzeźbę jest

umiejętnością zanikającą i coraz rzadszą, podobnie jak coraz rzadsza jest prawdziwa poezja, a przede wszystkim umiejętność jej odczuwania i autentycznego przeżycia. „Pierwiastek poetycki”, nad którego istotą zastanawiano się przez całe wieki, niezbyt często powraca do nas w konkretnych dziełach sztuki zagubionych w wizualnym nadmiarze i nieustannej produkcji tak zwanych „artefaktów”. W tym sensie twórczość Bednarskiego jest niezwykle tradycyjna – powstają konkretne rzeźby, obrazy, instalacje, a sfera konceptualna wynika najczęściej z bardzo subiektywnego odczytywania, bądź konkretnych tekstów literackich (Ch. Baudelaire, D. Thomas, T.S. Eliot, H. Melville i wielu innych), co wśród znanych mi rzeźbiarzy nie jest praktyką zbyt częstą, albo z próby uchwycenia „pierwiastka poezji”, owego Szekspirowskiego *powietrznego nic*, z „chmury” zdarzeń dziejących się nieustannie w nas i ponad nami, na które nie zawsze mamy wpływ, ale wobec których zawsze powinniśmy się określić i próbować je nazwać.

Jeden z najbardziej prominentnych krytyków sztuki XX wieku, Achilles Bonito Oliva, pisząc o twórczości naszego Artysty, podkreśla, że w jego sztuce *miejsce posuniętych do ostateczności eksperymentów z nowymi technikami i materiałami zajął [...] proces odzyskiwania wartości pamięci* (podkreślenie moje, W.O.), *proces zdolny przywrócić szczególną tożsamość dziełu*” oraz w innym miejscu, że Krzysztof M. Bednarski „*jest artystą tworzącym sztukę totalną, artystą potrafiącym [...] >*

odcisnąć w materii swe formalne piętno, po to, by wykraczając poza jednostronny użytek, jaki z niej czyni – otworzyć ją na totalność antropologicznego obrazu, który nie zna granicy góra-dół, prawo-lewo, poziom-pion. Ustanawia on taką kolistość przestrzeni, która nie nakłada się na przestrzeń codzienną, co najwyżej przyjmuje ją w głębi dzieła, które nie pozostaje nieme, lecz dociera do granic spojrzenia, przenikając oko i zagłębiając się w psychikę. W tym miejscu dochodzi do krótkiego spięcia, do spotkania emocji i pamięci, intelektu i uczucia, rzeźby i natury. Jedynie tym sposobem rzeźba uzyskała przebaczenie, prawo do trwałego zamieszkiwania świata nie jako ornament, lecz jako to, czego obecność znalazło swe uzasadnienie.

Zastanawiając się nad tymi słowami, możemy zadać pytanie o sposób, w jaki „rzeźba uzyskała przebaczenie”, i czy sztuka takiego przebaczenia wymaga. Wydaje się, że chodzi tu o powrót do wyrażania przez sztukę kwestii istotnych, a nie bycie jednym z wielu „ornamentów” konsumpcyjnego świata. Jak jednak *Moby Dick*, romantyczna w swej istocie opowieść o Białym Wielorybie opublikowana po raz pierwszy w 1851 roku, może stanowić podstawę i źródło sztuki tak pozornie konkretnej, jak ucieleśniona w realnej materii rzeźba. Przypomnę tu dosyć dobrze znane fakty biograficzne – odnalezienie przez Bednarskiego na przełomie 1986/87 nad Wisłą pustego kadłuba jachtu przekształconego następnie w pierwszego „Moby Dicka”, pamięć o prawdziwym wielorybie pokazanym w czasach PRL-u na objazdowej wystawie, koncepcja Formy Otwartej Oskara Hansena, którego nasz Artysta był uczniem, pobyt w Afryce, w Togo i związane z nim, niemal Nietzscheańskie „przewartościowanie wszystkich wartości”, a motywy i źródła można by tu jeszcze mnożyć. Zupełnie na marginesie – piszący te słowa pamięta tę wystawę, która wzbudzała wówczas ogromne emocje, ponieważ spreparowany wieloryb noszący imię Goliat był pokazywany w cyrkowym namiocie na wrocławskim Placu Wolności. Podejrzenia budziła jedynie tylna płetwa owego wieloryba, przyczepiona do tułowia stalowymi zawiasami, a zachwyty, połączony z przeżeniem, jedno oko umieszczone przez organizatorów ekspozycji w osobnym, wypełnionym wodą słoju. Jednak w tym momencie interesuje nas przede wszystkim podkreślany przez Olivę proces odzyskiwania wartości pamięci i przekuwania jej w konkretną formę rzeźbiarską.

Nieprzypadkowo Muza Pamięci – Mnemosyne jest matką wszystkich Muz i jednocześnie od wieków patronką korespondencji sztuk. Intrygujące, że pośród znanych mi interpretacji *Moby Dicka*, który, podobnie jak głowa (głowy) Karola Marxa, wyznaczył (wyznaczyły) jeden z głównych nurtów twórczości Artysty, nie znalazłem bardziej szczegółowej analizy potencjalnych związków tego dzieła, które przekształciło się w kreowaną przez kilkadziesiąt lat, niezwykle różnorodną, tak wizualnie jak i analitycznie serię, z tekstem powieści Hermana Melville’a. Maryla Sitkowska pisze o związkach *czysto skojarzeniowych*, jakkolwiek, według niej, dopiero *ex post* artysta odnalazł dla swej pracy i jej literackiego odpowiednika wspólny mianownik w sferze mistyki. Tak jakby krytycy i historycy sztuki obawiali się oskarżeń o lansowanie tezy

„niezgodnej z duchem dwudziestowiecznych awangard „przyliterackości” prac Bednarskiego. Jest to w tym sensie interesujące, że nie znam współczesnego artysty-rzeźbiarza bardziej niż on „zanurzony” lekturowo i emocjonalnie w wybitnych tekstach literackich, stanowiących dla Niego, podobnie jak przez wiele lat dla Jerzego Grotowskiego, nieustanne źródło inspiracji i twórczej fascynacji. Rzecz jest również o tyle istotna, że autor *Moby Dicka* potrafi niejako „wzmocnić”, poprzez swoje pozornie tradycyjne w sensie materiałowym rzeźby, obrazy i instalacje, rozliczne znaczenia zawarte w dziełach słowa i stworzyć z nich wybitną, czysto rzeźbiarską, w dużej mierze autonomiczną kreację. Wielka Alegoryka, o której pisałem, zyskuje tutaj status symboliczny, wybiegając daleko poza zakres przydawany na co dzień sztuce rzeźbiarskiej.

Dla Hermana Melville’a Biały Wieloryb był ucieleśnieniem nie tylko biblijnego i mitycznego Lewiatana, ale też Przeznaczenia i potęgi Natury. Nieco egzaltowane, romantyczne w swej istocie słowa tej powieści wpisują się znakomicie w *timbre* i stopień wewnętrznego skupienia szeregu prezentowanych na naszej wystawie rzeźb. Jak pisał Melville: *O, Naturu, o, duszo ludzka! Jakże niewysłowione bywają łączące was analogie! Najmniejszy atom nie drgnie, nie zazna życia w materii, który by nie miał przemysłanego odpowiednika w ludzkiej duszy!* i w innym fragmencie: *Wszyscy śmiertelni rodzą się ze stryczkami na szyi, ale dopiero kiedy nagle ich porwie bystra pętla śmierci, zdają sobie sprawę z milczących, utajonych, wiecznie obecnych niebezpieczeństw życia.*

Dla Bednarskiego kolejne *Moby Dicki* przekształcały w „całą ławicę” dzieł ukazujących między innymi *Wycinki Nieskończoności, Duszę Świata, Maski, Powierzchnie całkowite*, nie tylko kontynuują wyrafinowany i podlegający rozlicznym mutacjom wizualnym cykl rzeźbiarski, ale przypominają, że Lewiatan – *Moby Dick* jest „wszechobecny”, a kontakt z nim może prowadzić, tak jak kapitana Ahaba, do szaleństwa, u którego kresu jest już tylko śmierć. Biały Wieloryb, jak o tym pisał Melville, płynął przed kapitanem Ahabem *jak myśl prześladowcza będąca wcieleniem wszystkich owych złych mocy, które zżerają niektórych ludzi głębokich, dopóki nie pozostawią ich przy życiu z połowa płuc i serca. Owe nieuchwytny, zły siły, która istniała od początku, o której nawet nowocześni chrześcijanie mniemają, iż panowaniem swoim obejmuje połowę świata.*

Czy sztuka może być formą ucieleśnionego szaleństwa, czy też mieści w sobie siły wyzwajające nas spod panowania złych mocy? Jak twierdzi Bednarski, *Moby Dick* był dla niego początkowo *pasażem kosmiczno-geometrycznym* lub *geometryczno-psychoanalitycznym*, aby następnie przekształcić się w *pasaż ciemny, uwalniający cień Lewiatana*. Ryszard Cieślak współkreował, bo słowo „grał” nie jest tu na miejscu, w *Apokalypsis cum figuris* postać Ciemnego, początkowo tajemniczą i niejednoznaczną, dopiero w trakcie spektaklu przekształcającą się stopniowo w uwspółcześnionego, Nowego Chrystusa, przepojonego, jak to określał Konstanty Puzyna, *naiwnością, czystością, pokorą i dobrocią*.





Krzysztof M. Bednarski

1. *Grób Ryszarda Cieślaka*, 2015, Cmentarz Osobowicki we Wrocławiu, fot. KMB
2. *Moby Dick* (wersja X, wnętrze), 1987–2008, Muzeum ms2, Łódź, fot. KMB

Poprzez sztukę zyskujemy możliwość niemal mistycznej transfiguracji, tak myślał Grotowski, tak dzieje się w szeregu prezentowanych na naszej wystawie dzieł Bednarskiego, które dzięki i jednocześnie pomimo swej maestrii technicznej zyskują wymiar ponad materialny, obecny w przestrzeni galerii pod postacią wypełniających ją ukonkretnionych w dziełach, wewnętrznych, dynamicznych napięć i energii. Jak twierdzi Bednarski: *Każdorazowa rekonstrukcja obiektu wiąże się z aktywizowaniem na nowo pola energetycznego instalacji, której ja nadaję jedynie impuls inicjacyjny. Potencjał pola zależy od stopnia gotowości ludzi do samoidentyfikacji z przestrzenią „Moby Dicka”.*

Kapitan Ahab *podporządkował wszystkie swe myśli i wyobrażenia jednemu najwyższemu celowi, ten cel dzięki prostemu uporowi woli skawał się wbrew bogom i szatanom czymś w rodzaju samozwańczego, od niczego niezależnego bytu.* Artysta powinien podporządkować wszystkie swoje myśli i wyobrażenia jednemu, najwyższemu celowi. Tak działo się w Teatrze Laboratorium, tak dzieje się w kolejnych odsłonach *oeuvre'u* twórcy nieustających filiacji, modyfikacji i aneksów do *Moby Dicka*. Białe Wieloryb i Kapitan Ahab jako figury, w dawnym tego słowa znaczeniu, Sztuki

i Artysty winny nam towarzyszyć również po opuszczeniu naszej wystawy, jak bowiem pisał w 1868 roku Walter H. Pater *W każdej chwili pewien kształt dłoni lub twarzy osiąga doskonałość, pewien odcień wzgórz lub morza okazuje się bardziej wyszukany od innych, pewien odcień namiętności, intuicja lub pewnego rodzaju intelektualne podniecenie stają się dla nas nieodparcie rzeczywiste i pociągające, jednak tylko w tej jednej chwili. Nie owoc doświadczenia, ale samo doświadczenie jest celem.* ■

Wrocław, 19.06.2016 r.

Tekst powstał w związku z wystawą prac Krzysztofa M. Bednarskiego „Ubi sunt? Gdzie oni są?”, zorganizowanej przez Galerię Art Main Station by Mia, Dworzec Główny PKP we Wrocławiu, 6 lipca – 31 sierpnia 2016, pierwodruk w „Gazecie Dworcowej” towarzyszącej tej wystawie. Cytaty za:

Jerzy Grotowski, *Teksty z lat 1965-1969. Wybór*, Wrocław 1989, ABO – KMB (*I arte è una forma di difesa. Sztuka jest formą obrony*), Łódź 2010,

teksty A.B.Olivy w tłumaczeniu Mateusza Salwy, H. Melville, *Moby Dick czyli biały wieloryb*, Warszawa 1985, przetoczył B. Zieliński, pierwszy polski przekład w roku 1954 (pierwodruk amerykański, 1851),

Krzysztof M. Bednarski, *Moby Dick. Rzeźba/Sculpture*, galeria aTAK, 30 XI 2012 – 2 II 2013, Warszawa 2012 (cytaty z artykułów autorstwa M. Sitkowskiej, W. Baraniewskiego. K. Lipki),

W. Pater, *Renesans. Rozważania o sztuce i poezji*, Warszawa 1998.

Ubi sunt / Where are they? a few thoughts about Krzysztof M. Bednarski

At the Osobowicki Cemetery in Wrocław, there is a gravestone of Ryszard Cieślak designed by Krzysztof Bednarski. On his gravestone, there is a fragment of the Calderon-Słowacki poem, which is connected with the sculpture by Bednarski who synthesized lines and contours from several photos of the actor from the play directed by Jerzy Grotowski. The actor died in 1990. His roles were documented on film and not so many photographs. In one of the texts Grotowski stated that in the spectacle one should ‘actors should work with their body; they should be able to start new life in form of a stream of vital impulses, and all the rest – will come as an addition’. Bednarski used to return to several themes which he modified and reconstructed thus forming ‘a stream of life’. As the result of that, a series of his sculpture can be considered as seemingly one piece of art. ■



1

MIROSLAW JASIŃSKI

Podróż za krawędź trójwymiaru-instalacja Lecha Twardowskiego w Muzeum Narodowym we Wrocławiu

Prezentowana w Muzeum Narodowym we Wrocławiu instalacja malarska Lecha Twardowskiego już przez sam tytuł *Krawędź* – odnosi nas do takich obszarów znaczeniowych, w których krążą wieloznaczne pojęcia szczytyny, sztolni, granicy, transgresji. Choć ujawniane, to jednak nie poddające się precyzyjnemu dookreśleniu.

Jak niemal we wszystkich ostatnich realizacjach instalacja „Krawędź” jest malarską dyskusją z przestrzenią. Bez uwzględnienia przestrzeni, w której się mieści, byłaby percepcyjnie i interpretacyjnie niepełna. Jest w tym połączenie instrumentarium malarstwa, tworzenia formy na płaszczyźnie z sytuacją. Sytuacją, z natury rzeczy rozgrywającą się w trójwymiarze. O ile w niektórych wcześniejszych realizacjach, jak np. *Opera przeniesiona* czy *Generator III* gest i zachowanie artysty stanowiły swoistego rodzaju wydarzenie parateatralne, wpisujące się logiką happeningu, o tyle w „Krawędzi” gra z przestrzenią jest znacznie bardziej złożona, wielowarstwowa i powiedziałbym w pewien sposób subtelna. Przy okazji wcześniejszej realizacji w Muzeum Narodowym *Zewnątrz-wewnątrz* w 2012 roku w jednym z wywiadów Lech

Twardowski mówił o holu Muzeum, że *jest to przestrzeń bardzo bogata i trudna jednocześnie. (...) Mam potrzebę, by całkowicie ją zmienić, wydobyć z niej nową energię, po to, by zabrzmiała zupełnie inaczej.*

W przypadku Twardowskiego to, co „Niewidzialne”, jest nie tylko tym, co ukryte, towarzyszące nam w podszewce naszego codziennego doświadczenia, w naszym Byciu. To przede wszystkim gra sił, energii, mechanizm, który przenika wszechświat głębiej niż oparta o zmysły lub pojęcia ludzka percepcja. Żeby nie było nieporozumień – nie jest to mechanizm „duchowy”, nie jest też materialny. Jest swoistym kolodionem, w którym nasza percepcja, materialność i świat duchowy rozpuszczone są w innym rodzaju skupienia. Tak jak w fizyce kolodion jest czwartym rodzajem skupienia, poza ciecżą, ciałem stałym i gazowym, w swej istocie rzeczywistość, a w niej człowiek zanurzony jest w czymś, co da się wyeksplikować w języku odległym od klatki trójwymiarowości, przez usilną praktykę, dzięki intuicji ujawnianym czasami przez sztukę i jej różne dziedziny. Ten wysiłek, a także świadomość efemeryczności ludzkiej egzystencji, a co za tym idzie efemeryczności

Lech Twardowski

1.3. *Krawędź / The Edge*, 2016, akryl na płótnie, 400 x 400 cm

2. Autor instalacji

Fot. 1–3 Andrzej Paluchewicz

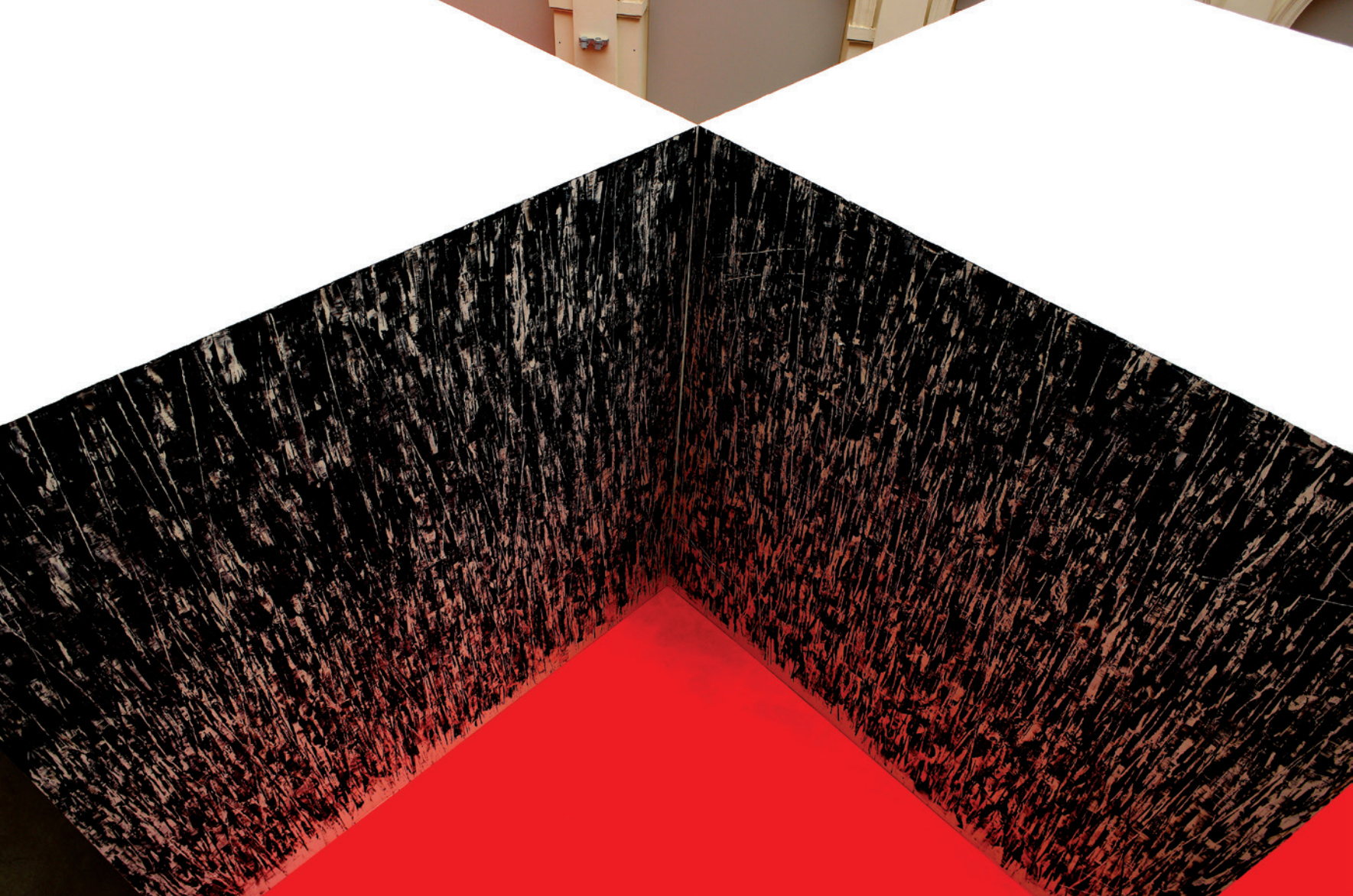
ludzkich doświadczeń substancjonalności świata przebijają z Twardowskiego interpretacji Kwadratu Malewicza: *Wiesz, że kwadrat Malewicza to dzieło mistyczne? To nie jest po prostu czarny kwadrat na białym tle. Malewicz w ten czarny kwadrat wpisywał krzyże, symbole cierpienia i odkupienia poprzez to cierpienie tak długo, aż stworzył dzieło skończone, prowadzące kontemplującego je człowieka do wieczności.*

W tym sensie cała twórczość Twardowskiego jest ciągłym zmaganiem się z danymi nam ramami przestrzeni i czasu, z naszą przedmiotowością i ulotnością. Jest to też pełna pasji fascynacja istotą alchemii sztuki, w której to, czym dysponuje malarz, zarówno w predyspozycjach duchowych, jak i środkach malarskich, transmutuje w obiekt malarski. Materialne unaocznienie owego nierozpoznawalnego „kolodionu”, którego fundamentem jest „ekspresja siły”, energia wypływająca z wzajemnych relacji – koloru, formy, światła, przestrzeni. W tym panenergetycznym kontekście energie duchowe malarza, energie zawarte w geście malarskim, który też jest fizycznym ruchem, energie przestrzeni wokół obiektu, energie koloru i form tworzy alembik oddziałujący na widza, który sam w sobie w percepcji dzieła dopełnia sytuację kontaktową własnymi energiami. Do pełni całego procesu zbliżyć się można uwzględniając jedynie uzupełnianie poszczególnych energii w czasie – w procesie tworzenia, w interakcjach widzów z dziełem. Tylko przez opis „całej sytuacji w pełni”. Rzecz jasna jest to „pełnia” niedoskonała, ograniczona możliwościami technologicznymi, naturalnym poszatkowaniem dokumentacji. Tak, jak nie jesteśmy w stanie percypować przestrzeni, widząc poszczególne płaszczyzny, jedynie się jej „domyślając”, tak nie jesteśmy w stanie percypować >



2
3





1

Lech Twardowski

1-3. *Krawędź / The Edge*, 2016, akryl na płótnie, 400 x 400 cm, fot. Andrzej Paluchiewicz

pełni czasu. Dokumentujemy jedynie ślady – energii, uczuć, wzajemnych relacji, działań, konstelacji, ruchu i nieruchomości. To jeden z powtarzających się motywów w kolejnych realizacjach Lecha Twardowskiego – paralelności dokumentacji, która moim zdaniem nie jest multimedializacją działań, a wpisanym immanentnie elementem holistycznego podejścia do swojej sztuki.

Całość, nie tylko trójwymiarowe sześciany, dominuje nad otaczającą przestrzeń. Poszczególne elementy nie służą do kontemplacji zewnętrznego obserwatora – one się nie prezentują. Te obiekty zawłaszczyły przestrzeń, one są w sposób agresywny rozparte niemal ponad miarę. Tu nie ma przestrzeni do odejścia – do zewnętrznej, niezobowiązującej kontemplacji. One są na krawędzi, napinając w zderzeniu swojej przestrzeni z przestrzenią widza. Są przestrzenią nieoswojoną. Niepokojąco nieoswojoną. W tej walce o supremację przestrzeni obiektów instalacji i przestrzeni zastanej tworzą się miejsca nieoczekiwane i niewiarygodne. Widz nie znajduje miejsca dla pełnej kontemplacji całości, jak w za ciasnym garniturze braku ujawniają

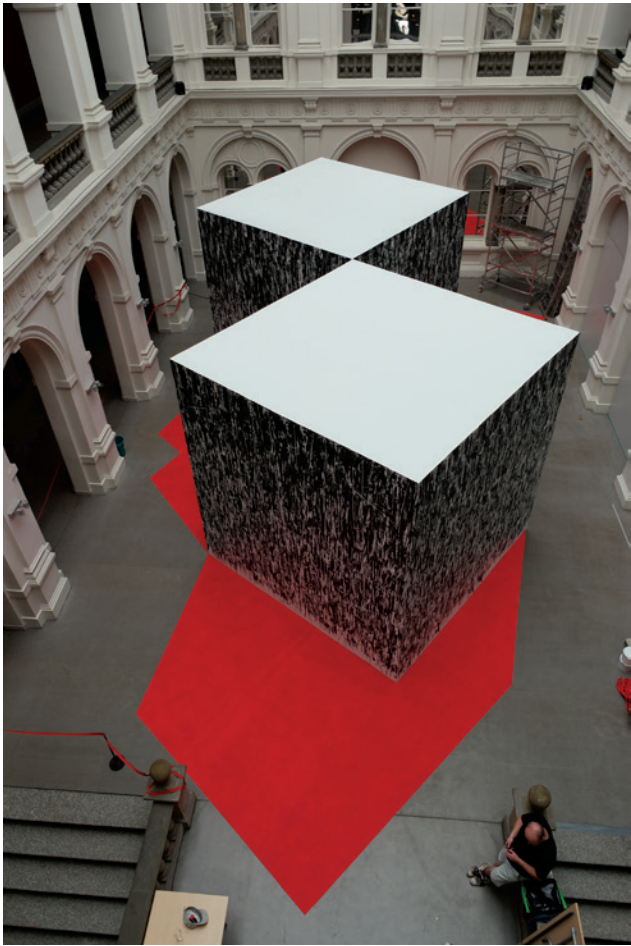
się w niedoskonałościach, przestrzeń zewnętrzna ulega pęknięciu. Ale też i z drugiej strony oddziałuje na umieszczony w niej obiekt. Produkuje ukryte, choć ujawnione wolą malarza cienie dodatkowe, poza regułami. W logice, w której poszczególne wymiary przestrzeni pełnią różne (nie tylko metryczne) funkcje to wymieszanie ról jest możliwe, być może, jak się bliżej przyjrzeć, stykamy się z nim codziennie, eliminując tego typu spostrzeżenia gilotyną rozumu. Być może te doznania nie są oczywiste na tyle, by przekroczyć krawędzie dostrzegalnej pewności. Bo może jednak rację miał uczeń Platona, Proklos, mówiąc, że *przestrzeń jest niczym innym niż najsubtelniejszym ze światel*.

W pewien sposób, pod względem ontologicznym wszystkie elementy instalacji są tożsame z innymi fragmentami otaczającego nas świata – są oczywiste, narzucające się oczywistością swojej egzystencji. Będąc jednak kreacją są idiomem, spełnioną pojedynczością. Zarówno jako obiekty, jak i efekt procesu twórczego.

W dzisiejszym dyskursie publicznym, *każdy*,

literalnie każdy i byle jaki „argument” emocjonalny okazuje się bowiem lepszy, niż najbardziej wyrafinowany i prawdziwy dowód logiczny (...). Nie ma wówczas szans na motywowanie się rozumem, na wykraczanie poza nasz egoizm i doraźną reaktywność. Tracimy w ten sposób szansę aby „być inaczej”, aby być pełniej¹. Problem polega na tym, że jak sądzę, dzieła Lecha Twardowskiego, zawierają w sobie głęboko przemyślane, racjonalne jądro, choć burzące potoczne wyobrażenia i schematy odbioru i interpretacji, a z drugiej strony ich precyzyjne konkretyzacje skazują nas na niepewność i poszukiwanie. Nie tylko są kreacją, ale też oczekują jej od odbiorcy. Ostatnią rzeczą, jaką mielibyśmy od nich oczekiwać, jest to, że są łamigłówką do rozszyfrowania. Trawestując R.M. Rilkego można powiedzieć, że *Krawędź*, podobnie jak inne dzieła Lecha Twardowskiego, jak *życie*, nie jest zagadką do rozwiązania, ale tajemnicą, którą musimy doświadczyć. ■

1 Sławomir Marzec, *Sztuka polska 1993-2014*. Ożarów Mazowiecki, s. 53.



2

Trip to the edge of three dimensions: installation by Lech Twardowski at the National Museum in Wrocław

Lech Twardowski showed his installation at the National Museum in Wrocław. It was entitled 'Edge'. The title refers to ambiguous concepts and transgression which escape precise definitions.

As in almost all the recent installations, "Edge" is a form of painterly on space. Excluding the space in which it is located, it would be perceptually and interpretatively incomplete. It is this combination of forms on the plane of situation and the nature of events taking place in three dimensional space. While in some earlier works, such as his 'Opera moved' or 'Generator III', Twardowski's artistic action is a kind of semi-theatrical arrangement which fits the logic of happenings, 'Edge' is much more complex, multi-layered and subtle. In 2012, for example, Twardowski showed a project entitled 'Outside-inside' and he said about it the museum lobby that 'the space is very rich and difficult at the same time (...) I need to completely change it; I approach it with new energy, so it could "sounds" completely different. ■

3





1

ANDRZEJ SAJ

Światłoczułe malarstwo

Józef Czapski w swej „Lekcji Cezanne’a” (Sic!, Warszawa 2015.) mówi o malarstwie, że jest *transponowaniem światła na kolor*.

Odnośli tę uwagę przede wszystkim do impresjonizmu, w którym „rozbicie plam barwnych” (dywizjonizm), malowanie czystymi kolorami (z tuby), nieliczenie się z kolorem lokalnym (naturalnym) – służyło przywołaniu takiej gamy kolorystycznej, która może konkurować z naturą, może być efekowniejsza w jej przedstawieniu. Liczył się więc tu efekt czysto wizualny, w mniejszym zaś stopniu znaczeniowy, tj. re-prezentacja namalowanego widoku. W takiej kolorystycznej interpretacji rzeczywistości – opartej na kanwie naturalnego pejzażu (lub scen rodzajowych) osobną uwagę przykładał Czapski do twórczości Paula Cezanne’a, artysty, który przekraczał impresjonizm w kierunku stworzenia własnego wyobrażenia (metody) interpretacji i syntetyzowania tematyki swych płócien. Cezanne od bezpośredniego doznania natury w wydaniu impresjonistycznym (w rozproszeniach światła, np. w pracach takich artystów jak Monet czy Pissaro) wytrwale zmierzał do uchwycenia fenomenu natury w jej „światłnej” materialności, jej kompletności wyrażania tego, co dla niej istotne i trwałe. Nie o ulotność widzeń mu chodziło, ale o takie operowanie barwną plamą i jej przekształcanie do właściwej formy – by

dotrzeć do zasady „konstruującej” dany widok czy zestaw przedmiotów itp. *Cezanne chciał łączyć bezpośrednie doznanie natury z geometryczną, abstrakcyjną konstrukcją płótna, złąć rysunek i kolor* – konkluduje Czapski. Nie do skopiowania natury on bowiem dążył, ale poprzez jej przetansponowanie w procesie kontemplacyjnego i całościowego odbioru, starał się ją ogarnąć i „malarzko” wydać w syntetycznym ujęciu. To stąd – dowodził – konieczność wnikliwego studiowania natury, jej swoistej adoracji, jednak realizowanej w granicach nakreślonych przez klasyczny zmysł kompozycji. On stwarzał – pisze Czapski – formę kolorem, wyprowadzał ją z plamy barwnej, ale też ją malarzko konstruował i „oczyszczał” – co stało się impulsem dla późniejszych dokonań kubizmu. Cezanne całą swoją wrażliwością tkwił w naturze i przeżywał ją na sposób malarzki: był wyczulony na światło i jego, w sobie, odbicie, a także – zewnętrznie „zapis”.

Malarstwo jako sztuka rozstrzygnięć kolorystycznych na płaskiej powierzchni płótna (choć niekoniecznie i nie jedynie), w swej warsztatowej potencjalności stosowanych gradacji i walorów barw kreuje przestrzeń, wprowadza figury, przedmioty

itp.. Innymi słowy wykorzystuje właściwe sobie środki formalne do budowania narracji, mniej lub bardziej odsyłającej do rzeczywistości (i do naturalności). Właśnie natura zawsze była istotnym wzorcem naśladowania dla malarstwa – bo i ono najczęściej stawiało się wobec tejże natury, tj. „przed” nią, lub „po”. Przed naturą, *sur le motif* – jak mówiono w kręgu impresjonistów. I „po” – kiedy w pracowni artysta utrwalone w swej pamięci wizualne doznania przekładał na płótno, albo... co wcześniej dominowało – wymyślał, wyobrażał sceny i fantazyjne widoki (w malarstwie religijnym, historycznym czy później – abstrakcji).

Na przedłużeniu tej drogi malarskiego doświadczenia i przekuwania natury na wizualne przedstawienia sytuuje się postawa Stanisława (Sacha) Stawiarskiego. Oczywiście trzeba uwzględnić tu prosty fakt przesunięcia czasowego, Sacha to „późny wnuk” tamtej, ciągle otwartej szkoły malowania z natury, a w zasadzie „przed” naturą, ewentualnie następnego jej dopowiadania już w pracowni, po jej wizualnym skonsumowaniu. To „przed” naturą oznacza niewątpliwie szacunek dla zastanego krajobrazu i jego aury, jego barw, które wibrują w przestrzeni i docierają do „światłoczułego” oka malarza. Malarz odbiera otaczający go sztafaż, to, co widzialne, i go przetwarza: wybiera stosowne do swego nastroju kolory, waloryzuje je, ocenia ich rozkład, ich harmonię. Patrzy – jak sam mówi – *całym obrazem* i niejako nakłada ten widziany *wewnętrznym wzrokiem* obraz na ten rzeczywisty. Zostaje – na

Stanisław Sacha Stawiarski

1. *Bez tytułu*, 2012, olej
2. *Bez tytułu*, 2016, olej, 70 x 50 cm

płótnie – namalowany widok fragmentu otoczenia, ujęty w jego świetlistej syntezie. Bo Sacha nadto impulsy wizualne rzeczywistości przetwarza w zręczne skróty: zgeometryzowane, uproszczone formy ujmowanych postaci, brył i obiektów. Te „syntezy” są oczywiście wzbogacane odpowiednio dobranym kolorem, zgodnie z harmonijną równowagą całego obrazu. Bo każdy obraz malarz ocenia (komponuje) niejako w całości, jakby go widział w jednym „cyklopowym” błysku odsłony, widzenia kompletnego. Kolor zaś jest tu właściwie „odbiciem” myślenia malarskiego; jak mawiał Cezanne, to *...barwa jest miejscem, w którym umysł spotyka świat*. W swym myśleniu – przywołując ponownie stwierdzenie Cezanne’a – malarz staje się ową *światłoczułą płytą*, czyli dysponuje zdolnością rejestracji (w akcie twórczym) tego, co oko wyłapuje z zewnątrz, ale co zostaje wzmocnione owym *wewnętrznym widzeniem* (jak mówił o warunku twórczości Z. Herbert).

Sacha Stawiarski wyróżnia w malarstwie trzy składniki decydujące o walorach obrazu: formę, treść i cel (czyli po co obraz jest malowany). I jak twierdzi: cel, którym jest *pocieszenie odbiorcy*, staje się tak samo ważny jak dwa poprzednio wyróżnione składniki. O sobie mówi, że jest *prawdziwką* – bo maluje to, co widzi, ale widzi to, co ujawnia w pejzażu Wszechmocny. Deklaracje te ze swadą ogłasza podczas wernisażu jego prac w salach Muzeum Powiatowego w Nysie (luty 2017.) Podkreśla, że najważniejsze jest u niego światło: on to światło >



2012 STAWIARSKI



1

odbiera walorowo. Trzeba – twierdzi – trzech akordów, by światło się harmonijnie (na obrazie) ujawniło. Stawiarski dzieli swoje bytowanie między południe Francji (okolice Saint Tropez) i zaciszne miejsce w Kotlinie Kłodzkiej, gdzie spędza jesień i zimę. Jego obrazy z południa Francji są właśnie nadmiernie skąpane w słońcu, są emanacją świetlistości oddanej poprzez waloryzację barw ciepłych (przewaga), kontrapunktowanych przez kolory zimne. W obrazach malowanych w Polsce te proporcje barw zdają się zmieniać, zmierzają w stronę barw „chłodniejszych”.

Sacha maluje jakby szkieletowo, są to zredukowane geometryczne postaci, bryły domów, ostre dachy odbijające światło....

tu jawią się jego jakby „kubistyczne” skłonności do syntetyzowania, lecz z kubizmem oczywiście to malarstwo nie ma bezpośredniej styczności: to raczej charakterystyczny rys twórczości, konsekwentny i zobowiązujący wobec tradycji polskiej (uczelnia krakowska i doświadczeń „rytmowców” z lat 20. i 30. XX w.), choć także nauk francuskiego postimpresjonizmu. Sztukę Stawiarskiego cechuje solidny warsztat, maluje realistycznie, ale także ćwiczy się w abstrakcjach, jest niejako po środku, wobec ascezy formalnej prac wzbogaca je bowiem barwą, doprawia „wystoncznieniem”. Jego pociągnięcia pędzla są „twarde”, kanciaste, choć w tle obrazy bywają wsparte niemal pointylistyczną „kaszka”, kolorystycznym



2

Stanisław Sacha Stawiarski

1. *Widok na Ramatuelle II*, 2002, olej, 146 x 114 cm
2. *Zielona dolina Vallée verte*, 2007, olej, 46 x 33 cm

drobieniem. Chodzi mu – jak twierdzi – o uchwycenie przejrzystości tego powietrza, prześwietlonej przestrzeni nieba, plaży, morza... Chodzi o homogeniczność owej materii malarskiej, która służy chwytaniu światła. Gdy waloryzacja świetlna jest wyczuła – obraz nie drażni, jest łagodny w swej formie i przekazie. I to jest jego głównym celem.

Ktoś na wernisażu o przedstawianych pracach powiedział: *Z oddali widać lepiej...* To jest prawda, z bliska widza wchłania forma wydana oświetleniem, z oddali – rysuje się czytelniej jednorodny przekaz treściowy danego obrazu. Plaża, figuracje (na plaży, ludzie wobec siebie), scenki obyczajowe z okolic Saint Tropez, ale ujęte we własnej – Sachy – specyficzności i maestrii. Z oddali widać „całość”, ale z bliska czujemy „ducha” tej ziemi, jej krajobrazy, efekty osłonecznienia i naświetlenia, z jakim natura u-stawia się przed malarzem. A on ją dopełnia, nasycy swoim widzeniem i kombinacją kolorów, które do rejestrowanych z zewnątrz dodają swoje, wewnętrzne, barwy – odczucia. ■

Light-sensitive painting

In his book entitled 'Cezanne's Lesson', Jozef Czapski speaks of painting as 'transposing light to color'. Czapski was particularly interested in Cezanne, an artist who transcended impressionism and formed his own artistic based on the idea of synthesizing objects. He was determined to capture the phenomena of nature and light 'materiality'. Sacha Stawiarski distinguishes three elements in paintings which determine the value of images: form, content and purpose. He paints what he sees but sees what he reveals in the God Almighty's landscape. These declarations he pronounced at the opening of his work at the District Museum in Nysa (February 2017). Light is most important to him. 'We need' – he says – 'three chords to light.'

Stawiarski lives in the south of France (near Saint Tropez) and in a secluded place in the Kłodzko Valley, where he spends fall and winter. His paintings from the south of France are overly bathed in the sunshine; they are emanations of luminosity rendered by the valorisation of warm colors (superiority) counterpointed by cold colors. In pictures painted in Poland, these proportions of colors seem to change: they are more cool. ■

Czy malarz jest poetą?

Ludzie potrafią milczeć, niektórzy są skazani na głuchotę i ślepotę, a mimo to sztuka jest ciągłą dyskusją. Paradoksalnie dzieje się tak (i było tak zawsze), że im artysta jest wybitniejszy, im więcej ma do powiedzenia, tym częściej spotyka się z głuchymi i niemyi. Natomiast osobom, które umieją patrzeć i sztukę odbierają swoją wrażliwością, niekiedy nasuwa się pytanie, czy artyści zawsze chcą opowiadać swoim dziełem? Czy zawsze potrafią? Brak sensownych odpowiedzi jest jedną z przyczyn kryzysu w obecnej sztuce i zapewne ten proces nieustannie potęguje. Dzisiejsze malarstwo zbyt często mówi wprost, jakby chciało się zrównać z plakatem, a nawet z symbolem widocznym przy przejściu dla pieszych, albo też w ogóle nie mówi, jak czarna kropka przypadkiem rzucona na jasne tło, którą krytycy rozdmuchują w różne strony, aby koniecznie coś znaczyła.

Artur Majka świadomie prowadzi rozmowę z drugim człowiekiem, z odbiorcą, a także ze sobą, bowiem artysta również jest widzem swojego spektaklu. I chociaż malarz nie używa w dialogu języka literackiego, nie korzysta z brzmienia słów, to niemniej w sferze uczuć i wyobraźni, czyli tam, gdzie obraz traci płaszczyznę i pozwala zanurzyć się w kreskach, barwach i wewnętrznemu oku otwiera horyzont, tam opisuje te same z wątpienia i odpowiedzi, co mowa poetycka. Malarstwo Majki dotyka sfer ducha i metafizyki, i w nich oglądający znajduje byty rzeczywiste, fizyczne. Malarz szuka miejsca dla bytu ziemskiego identycznie jak poeta.

W literaturze często posługujemy się epitetami malarskimi i mówimy, że książka jest malownicza, wiersze są białe, fabuła stanowi kontrast do czegoś lub wykracza poza ramy, zaś bohaterowie mają czarne charaktery albo są w tle. Skoro w krytyce literackiej korzystamy nierzadko z pojęć





2

malarskich, to nie będzie nadużyciem, jeśli w opisie rysunków i obrazów użyjemy terminu poezja.

Połączenie tekstu i sztuki plastycznej najbardziej dosłowne było w starożytnym Egipcie. Wówczas człowiek piszący musiał umieć rysować, w hieroglifach przedstawiał ibisa, sokoła, głowę byka, szakala, postać siedzącą, płynącą wodę, oko. Później słowa i obrazy oderwały się na długo, popłynęły innymi strumieniami, rozwinęły się osobno. Zaś ponowne połączenie malarstwa z pismem miało miejsce w Wiedniu podczas secesji, kiedy Gustaw Klimt wystawił obraz „Nuda veritas”, na którym dużymi literami umieścił cytaty Schillera („Prawdziwa sztuka tworzona jest przez niewielu i dla niewielu”). Zarówno u Klimta, jak i u jego późniejszych naśladowców mamy do czynienia z zespoleniem jednoznacznym, zbyt wyraźnym, a dosłowność zwykle osłabia sztukę, stawia ją w niewygodnej postawie, w której mamy wrażenie, że forma wspiera się o treść, jak kulawy chodzi o kulach. Podobnie jak literatura nie potrzebuje dosłownego obrazu, a zdjęcia z planu filmowego sprawiają, że trudniej nam wyobrazić sobie bohatera inaczej niż poprzez postać aktora, tak samo malarstwo nie musi posilkować się literami, które w plastyce są nazbyt naoczne.

Artur Majka unika dosłowności i banalności, brzydzi się tanią ideologią i prowokacją, daleki jest od jakiegokolwiek mody. Idzie swoją drogą i do odbiorcy stara

Artur Majka

1. M.K, 2016, technika mieszana na desce, 20 x 20 cm

2. C.Z, 2016, technika mieszana na desce, 20 x 20 cm

się dotrzeć poprzez wyobraźnię, a nie wykrzykniki. Nie jest kontynuatorem wczorajszego nurtu, ale też nie idzie w parze z obecnymi. Można powiedzieć, że współczesnym niewiele zawdzięcza. Przygląda się dawnym mistrzom, czyta starych myślicieli, pisarzy, zaczynając od Arystotelesa, poprzez św. Izydora, a skończywszy na Witkacym, Mannie, Gombrowiczu. Inspiruje się ogromnym kosmosem, miastem, domem, twarzą i najmniejszą strukturą organizmu, kanałami nano. Jego malarstwo jest ciągłym poszukiwaniem tego, co niewidoczne, nie tylko w świecie mikro i nano, ale także (a może przede wszystkim) w płaszczyźnie metafizycznej. Poezja Artura Majki polega na tym, że w jego obrazach znajdziemy to, czego w słowach nie można.

Dystans pomiędzy ogromnym układem, kosmosem a najmniejszym ustrojem jest przerażający, trudny do opisanego, obliczenia, ale da się go namalować, podobnie jak płótno jest niemożliwe do przejścia, ale dobre do nałożenia barw, dzięki którym człowiek wędruje w daleką głębię. Włosy pędzla przycina wiedza w ten sam sposób jak nożyczki. Ruch ręki jest przyzwyczajeniem mózgu. Technika u Artura Majki jest ściśle związana z umysłem. W pracach ogromną rolę odgrywa literatura, filozofia, teologia, astronomia, a także przestrzeń metafizyczna. Obrazy pozwalają osiągnąć refleksji albo wywołują napięcie, niekiedy wewnętrzny ból, który jest poza fizyką. Jeśli prawdą jest to, co powiedział C. Miłosz, że w XX wieku był całkowity >



Is the painter a poet?

Artur Majka avoids literalness and banality, abhors cheap ideology and provocation, stays far from any fashion. He goes his way, and wants to get to the recipients imagination without using exclamation points. He neither follows yesterday's trends nor goes hand in hand with the present. We can say that he does not owe much to his contemporaries. He looks at the old masters, he reads old thinkers, writers, such as Aristotle, St. Isidore, Witkacy, Mann, Gombrowicz. He finds inspiration in the Universe, town, home, face, and the smallest structures of the body. In his paintings, he constantly searches for what is invisible, not only in the world of micro and nano, but also (and perhaps especially) in the metaphysical reality. Majka believes that visual art reveals what cannot be expressed in words. ■



zanik wyobraźni metafizycznej, to dodać trzeba, że w XXI wieku metafizyka dla Artura Majki jest kluczowa.

Uczony fizyk powie, że czarny kolor nie istnieje, bowiem nie odpowiada mu żadna długość fali, natomiast malarz doda, że nie ma koloru białego, że to tylko niewypełnione tło. A skoro w uzasadniony sposób podważana jest czerń i biel, to skąd się biorą czarne i białe anioły? Gdzie szukać prawdy i jak dobro odróżnić od negatywu? Trudno połączyć dwa bieguny i wybrać wspólną drogę. Z jednej strony życie biegnie okrutnie, kto stoi w miejscu, ten umiera, a z drugiej strony człowiek potrzebuje stałości w uczuciu. Artysta zwykle jest bezradny i czuje swoją biologiczną niższość, gdy zmaga się ze światem. W dużej kosmicznej rozciągłości gubią się dobre byty, a złe stają się niewidoczne. I do tego czas zawsze stoi po stronie niesprawiedliwych, nie tylko niszczy niewinnych i chroni zbrodniarzy, ale sprawia, że odległych gwiazd nie widzimy takich, jakie są, tylko obserwujemy ich przeszłość. Majka stawia dużo pytań w swoich obrazach i szuka celowości. Nakłada kolory i światła używa w ten sposób, aby łatwo wnikać w przestrzeń obrazu jak w kosmos albo w żywy organizm, czyli w ulice, żyły i krople nano. Światło często nie posiada dominanty, przez co zwiędający ma wrażenie nierównej powierzchni i patrzy na płótno jak na żywe miasto. Niekiedy w obrazach przemawia spokój, bezpiecznie prowadzi po schodach niczym w domu rodzinnym, co ukoji i uwalnia napięcie, jednak zwykle jest to cisza przed burzą, w której barwy szykują się do walki, chcą zapłonąć jak Rzym i przetrwać, grać gorączką w otwarte karty. Każde artystyczne zajęcie może prowadzić do unicestwienia, wytwarza energię, która budzi po nocach, chce mieczem niszczyć złe byty, potwory, sen staje się potem, a krew kolorem. Dość często w jego obrazach z farby wyłania się walka i oglądającemu coś podpowiada, że artysta maluje, bo nie umie zabić.

Artur Majka żongluje barwami, skutecznie je rozpala albo maksymalnie schładza. Aby podwyższyć temperaturę, umieszcza kolor ciepły obok zimnego, jak na przykład w obrazie *Jeune arbre* żółte drzewo rośnie w otoczeniu szarym i niebieskim. Niekiedy temperaturę surowo obniża i wtedy przy zimnym kolorze wkłada linie, drobne elementy gorącego. Trudno, żeby artysta nie korzystał z barwy, aby ona nie miała znaczenia, skoro świat jest kolorowy. W 1886 roku Vincent van Gogh przybył do Paryża. Był zachwycony bielą miasta i w trakcie pobytu zaczął używać jaśniejszych kolorów. W podobny sposób rzeczywistość wpływa na twórczość Artura Majki. Istotne były jego liczne podróże po Europie, wyjazdy do Stanów Zjednoczonych, spędzone lata w studenckim Paryżu i Krakowie, a także tonacja gór i rodzinny Tarnów. Sztuka jest opisem, wyobraźnia nie rodzi się w głowie. Jednak kolor nie jest dla malarza najważniejszy. Barwa nie jest wymierną cechą fizyczną jak odległość czy waga. Mózg człowieka rejestruje odbite światło, które dochodzi do niego od oświetlonego przedmiotu. Nie każde stworzenie postrzega świat w ten sam sposób. Mózgi i oczy ludzkie różnią się od ptasich, zatem impulsy świetlne inaczej są odbierane i tym samym ptak inaczej widzi barwy niż człowiek. Ludzie dostrzegają trzy podstawowe kolory (żółty, czerwony i niebieski), zaś ptaki mają cztery barwniki w siatkówce, przez co ich otoczenie jest przypuszczalnie bardziej kolorowe, nawet jeśli przebywają w otoczeniu naszym. W 1839 roku Michel Eugène Chevreul, francuski chemik, odkrył prawo równoczesnego kontrastu. Udowodnił, że pojedynczy kolor nie jest przez człowieka do końca określony i ulega zmianom pod wpływem sąsiadujących barw. Jak zatem można zaufać kolorom? Eskimos wyróżnia kilkanaście odmian białego i tego nie zrozumie mieszkańiec słonecznej Afryki ani też Europejczyk. Barwa jest przypadłością, która się zmienia. Poprzez kolor nie można dotrzeć do substancji pierwszej, czyli tego, co w tradycji arystotelesowsko-tomistycznej sprawia, że Sokrates jest Sokratesem. Dlatego w sztuce Artura Majki częściej z kolorem wygrywa kontur.

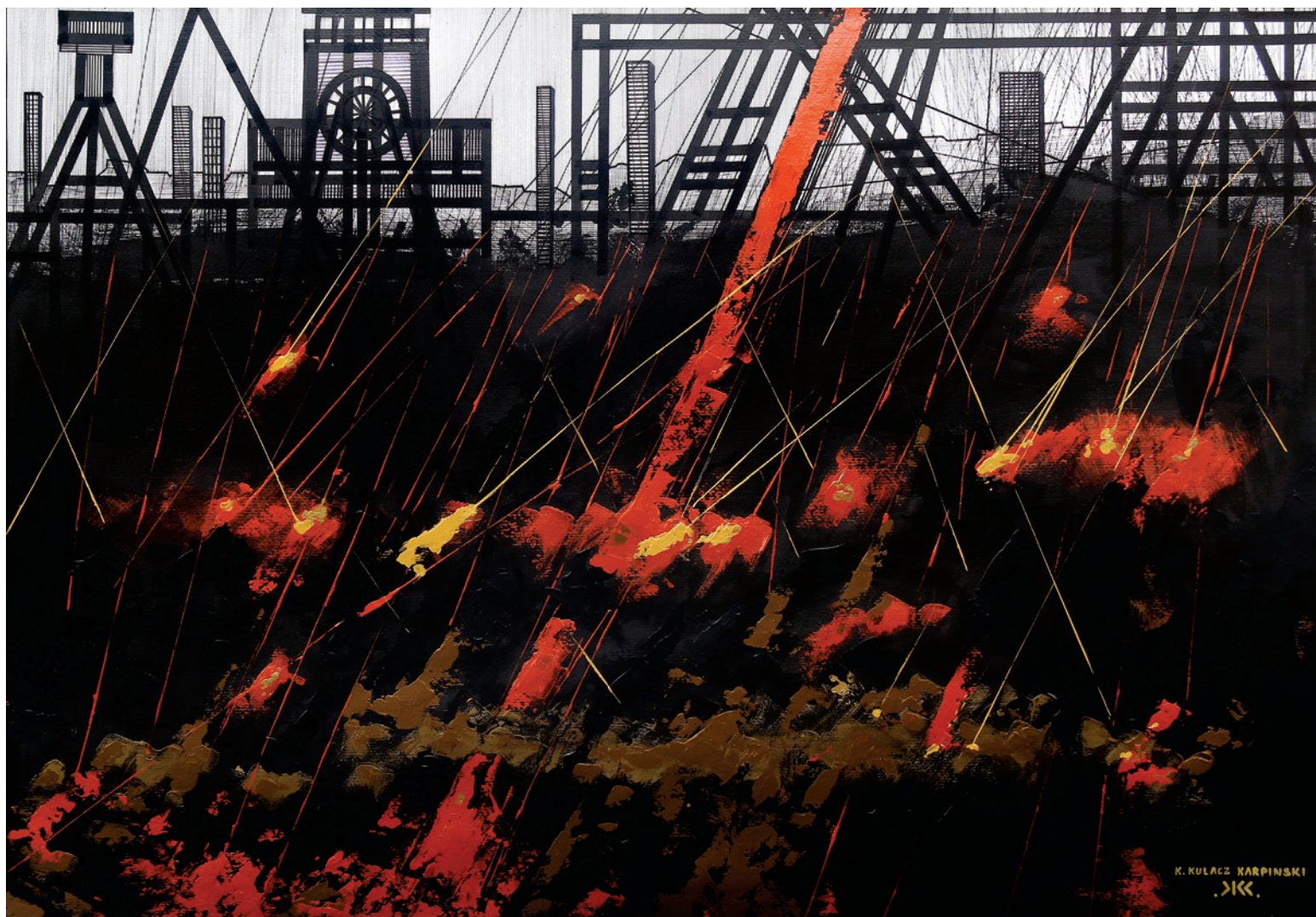
Artysta częściej szuka treści w kształcie, a nie w plamie. Zresztą, plama ma swój obrys, kraniec. Początkiem i końcem jest linia. Pomysł zaczyna się od kreski i szkicu, a kończy na ustalonej granicy. Krew płynie liniami, zwierzęta i ludzie wydeptują szlaki, pielgrzymi mają swoją drogę, a planety poruszają się na orbitach. Postać, przedmiot lub model musi mieć brzeg, aby posiadał wygląd. Wydaje się, że byt bez linii jest niemożliwy. Nierzadko tematem prac Artura Majki jest człowiek, twarz, sylwetka. W jednostce widzi on zamysł kosmologiczny, a także smutek i refleksję. Walczy o pojedynczą osobę i pokazuje jej zagubienie. Stąd też częstym motywem są miasta, ulice, a także domy, krzyże, schody, drzwi. Malarstwo odwołuje się do przedmiotów z czułością podobną do tej, o której pisał Z. Herbert, kiedy oswajał w esejach martwą naturę i chciał, aby wędzidło oznaczało powściągliwość, a kielich na stole – umiarkowanie. Rower Artura Majki jest cyklem zdarzeń, metodą pokazania tego wszystkiego, co kołem się toczy, sposobem przemieszczania się człowieka także w czasie, nawet do chwil dzieciństwa. Dlatego rower nie służy do jeżdżenia, nie wygląda tak jak powinien. Artysta nie kopiuje przedmiotów, tylko pokazuje ich istotę. Dom może nie mieć dachu ani wszystkich ścian i będzie domem, gdy mocno stoi na emocjach. Przedmioty nie muszą być identyczne, zbudowane ze wszystkich elementów, dokręcone do ostatniej śrubki, bo nie służą do analizy, rozkładania ich na części pierwsze, ale przeznaczone są do syntezy, czyli składania w całość. A w zwartym i ogólnym poznawaniu (a nie w szczegółowym i rozproszonym) łatwiej odnajdywać istnienie, czyli to, co było wcześniej i będzie jutro, jak pisał Rilke: *rzeczy trwają, a my szukamy trwania*. Byty, które pozostają na dłużej, są powiązane ze sobą. Domy skupiają w sobie energię, bo żyją w nich ludzie, kochają się, jedzą, kłócą, pracują. Nie ma krzyży bez treści, bez osobistego cierpienia i wyrazu cywilizacji. Drzwi nie istnieją bez nadziei i wyjścia, a rowery posiadają łańcuchy. Powiązanie zaczyna się od szkicu. ■

Artur Majka

1. *On i Ona II*, 2015, akryl na płótnie, 81 x 100 cm

2. *On i Ona I*, 2015, akryl na płótnie, 81 x 100 cm

Karpigrafia



77

Rzecz jest rodem z przejmująco zgeometryzowanej i zagęszczonej przestrzeni rysunku.

Od dawna wiadomo, że linie mogą wyrażać, symbolizować, komunikować. Krzysztof Kułacz Karpiński dociera do osobnej ekspresji, zajmując się rytmiką linii w poziomie, pionie, diagonalnie, w okręgu i łuku. Co dość nietypowe, to jego warsztat. Linie są rysowane pewnie, z precyzją technicznego rysunku, bez

przerywania ciągłości, bez nagle urwanego, nieregularnego intermezzo. Układy nie pozbawione aluzji do rzeczywistości, dążą do obrazu autonomicznego, pozwalającego na wyczerpanie motywu. W tym sensie Karpiński przedstawia pewien stan umysłu, a obrazowanie za pomocą linii, które nie są zapisem gestu, lecz odzwierciedlają życie psychiczne w zagęszczonej i opresyjnej rzeczywistości naszych dni. Wanda Gołkowska napisała jakiś czas temu o swojej linearnej abstrakcji, że: *Formy geometryczne są literami alfabetu, który pozwala na wpisanie świata w kształt wizualny* [1]. Odnajduję w tym wyznaniu koncept ostatnich prac Karpińskiego, z tą różnicą, że artysta osiąga trans twórczy, zagłębiając się w obserwowany wycinek świata

Krzysztof Kułacz Karpiński
Monoklina polimetaliczna
(Cykl: KGHM), 2016, akryl,
tusze, tektura, 100 x 70 cm

zewnętrznego. Nie jest w tym odosobniony, wystarczy przywołać linearne prace malarskie Małgorzaty Kosiec, na przykład *Momentum*, żeby w siatce nakładających się na siebie, zmierzających do punktu zbiegu perspektywicznego linii, nie znaleźć podobnego ładunku emocji [2]. Trzeba zauważyć,

że linia, jako obrys kształtu, jest wynalazkiem ludzkiego umysłu, instrumentem porządkującym wiedzę o kształtach, środkiem wyrazu niezbędnym do poznania i przedstawienia iluzji. Gdy obserwujemy twórczość obrazową legnickiego artysty (jest także autorem rzeźbiarskich kompozycji) i dążymy do ich stylowego uporządkowania, narzuca się stwierdzenie: transponowania rzeczywistości w sposób emocjonalny, ale z predylekcją do deformacji geometrycznej. Tak dużo się dzieje, tak silna jest potrzeba „zapisu” wielości bodźców. Karpińskiemu jest bliżej do ekspresjonizmu figuratywnego (na co zwróciłem uwagę już wcześniej) – znajdując w twardym, czarnym, geometrycznym obrysie kształtów stylistykę Bernarda >

1 Wanda Gołkowska, *Czy sztuka jest tylko przestrzenią intelektualną człowieka?*, Format, Nr 6-7, 1992, s.30.

2 Paweł Jagiello, *Linearność i rozmach*, Format, Nr 71, 2015, s. 74-76.



Krzysztof Kułacz Karpiński

1. Szyby wiertnicze (Cykl: KGHM), 2016, akryl, tusz, karton, 70 x 100 cm
2. Wieża triangulacyjna (Cykl: Machiny czasu), 2016, akryl, karton, 70 x 100 cm
3. Kopalnia IV (Cykl: KGHM), 2016, tusz, karton, 35 x 50 cm

Buffeta. A już zupełnie nie podobna znaleźć w tych pracach postawy eksperymentalnej, traktującej rysunek jako doświadczenie przestrzenne, prowokujące do wykonania obiektów wizualnych inspirowanych rysunkiem za pośrednictwem instalacji, jak to czyni z powodzeniem Monika Grzymała, która „rysuje” w przestrzeni galerii za pomocą taśm klejących. *Bardzo szybko moja linia opuściła kartkę i znalazła się na ścianach*, mówi artystka, komentując swoje instalacje z czarnej taśmy. Pokazane w lutym 2017 roku w Galerii Sztuki w Legnicy prace Krzysztofa Kułacza Karpińskiego w ramach projektu *Karpigrafia* manifestują wierność warsztatowi grafika

i rysownika, wyrażają wolę kontynuacji pracy na papierze za pomocą narzędzi z pracowni kreślarskiej: piórek, cyrkli, pisaków, tuszy, a także ryłców i płyt miedziorytniczych. Linearyzm, wyzwolony z funkcji technicznych, opisowych, projektowych, cechuje rzadko spotykana pasja transformacji rzeczywistości za pomocą linii o zmiennych wielkościach, zróżnicowanych walorowo i wielkościowo, głównie w czerni, ale także w bieli, czasami w połączeniu z barwą akrylową. W rezultacie, po kilku latach poszukiwań, artysta uznał, że jest to propozycja na tyle osobna, wykazująca zarówno stylowe, jak i koncepcyjne jakości spójne, że nazwał ją

Karpigrafia. Charakteryzuje ją dociekanie obrazu linearnego, zarówno rysowanego, jak i powielanego graficznie, w którym nie ma miejsca na harmonię, ład i symetrię, a jest *wielość w jedno*, jakby powiedział stary Heinrich Wölfflin. Elokwencja warsztatowa prowadzi do „rytuału linii”. W takich pracach jak *Stara grusza w Jastrowcu*, *Wieża triangulacyjna*, *Legnicki park* artysta, jak przystało na ekspresjonistę, deformuje kształty, wprowadza antyiluzyjność, lecz nie jest radykalny, zachowuje formę bezlistnego drzewa, bryłę szybu kopalni, działa – powiedzmy – w duchu Pieta Modriana, który u narodzin neoplastycyzmu, oparł się na analizach rytmów i kierunków drzew, przechodząc stopniowo do obrazu abstrakcyjnego. Rytuał linii zachwyca poprawnością i niepokoi. Atekonika i *horror vacui* nie były jeszcze kilka lat temu tak zdeterminowane. Kułacz obrazował pejzaż Zagłębia Miedziowego: szyby wiertnicze, industrialną infrastrukturę, wkomponowane w krajobraz – jak w cyklu „KHGM” z 2012 roku. Tego typu prace uczyniły go rozpoznawalnym i popularnym komentatorem kształtów miedziowego świata. W karpigrafii, zwycięża „kunstwollen”, która uwalnia go mocniej od świata zewnętrznego, artykułuje ideę linearyzmu wyzwolonego z potrzeby iluzji. Byt każdej z setek linii jest opanowany, wolny od gestu i jego nierówności, zawahań, krzywizn, czy przerw. Czasami wyłania się jakiś industrialny szkielet – konstrukcja, pozbawiona okrycia, naga i surowa, prowadząca w stronę odhumanizowanej przestrzeni, przekraczająca ramy papieru, niby wizja wielkiej szyby, pokrytej siatką splekań, oddzielająca artystę od rzeczywistości. Coraz bardziej enigmatyczny będzie proces zamykania kompozycji, zatrzymania mechanizmu karpigrafii na etapie świeżości. ■



Carpigraphy

Geometric and dense space of the drawing: It has long been known that lines can express, symbolize, communicate. Krzysztof Kułacz Karpiński combines horizontal, vertical and diagonal lines with circles and arcs. Lines, vertically, diagonally, in a circle and arc. His workshop is quite unusual: lines are drawn with technical precision, without interruptions, without sudden, irregular intermezzo. Layouts are not deprived of allusions to reality, they aspire to an autonomous image, allowing exhaustion of motives. In that sense, Karpinski reveals his state of mind by means of lines that are not a gesture but reflect the psychic life in the dense and oppressive reality of our days. He creatively transposes parts of the outside world into his visions. He is not the only artist who uses such methods. Małgorzata Kosiec, for example, concentrates on similar kind of painting. In a grid of overlapping lines directed towards the point of confluence of the perspective line, we can find a similar charge of emotions. Karpinski not only paints, but also produces sculpture. He uses different media in order to transpose reality in an emotional way but with predilection for geometric deformation. ■



1

PIOTR GŁOWACKI

Polskie granice

W interesujących nas tu polach ideowych i realizacyjnych sztuki współczesnej modne było do niedawna – w ramach poprawności politycznej – krytykowanie ksenofobii. Świat się zmienia. Ale pewne elementy polskiej zaściankowości – nie. W trakcie obserwowanego kryzysu związanego z niespotykaną falą imigrantów mogą pojawić się próby znalezienia dyskretnego wyjścia z doktryny multi-kulturowości, jeżeli nie w istocie rozpaczliwego szukania drogi ewakuacji z niebezpieczeństwa, którego hybrydowa natura, forma i skala nie były wcześniej znane. Artyści, mający aktualnie do dyspozycji poręczność nowych mediów i dyscyplin wizualnych, podejmowali na różne sposoby problem obecności Innego, obcości i społecznej wrogości (wykluczenia). Sens ich wypowiedzi i stanowisk właśnie podlega próbie.

Fenomen wystaw „Made in Poland” [1] Janusza Knorowskiego bierze się zasadniczo z dwóch odmiennych zagadnień wobec wzmiankowanych problemów. Raz – jest to wystawa głównie malarstwa, dwa – dotyczy obskurantyzmu i prywaty, a w mniejszym stopniu, chociaż także, izolacjonizmu. Rzecz dotyka relacji między sferą publiczną a prywatną, co w polskich realiach zawsze znaczy pełną arogancji dumę biorącą się z nonszalancji wobec tego co wspólne, co wyraża się także w kulturalnej i estetycznej ignorancji. Wystawa w Galerii Miejskiej jest całkowitą aranżacją przestrzenną, Knorowski zbudował ją na zasadzie potężnego environment, niczym labirynt, którego ścianami są betonowe wulgarnie, aestetyczne ogrodzenia. Spotykane bodajże jedynie w Polsce.

Takie relacyjne podejście naprowadza na dyskursy w ramach *spatial turn*, przestrzeni i geografii humanistycznej i obszarów liminalnych. A wszystko to w całej szczególnej polskiej specyfice groteski, szlacheckiego i jednocześnie

ćwierćinteligentnego *genre* i antyestetyki. To nurt analizy patologii i aberracji, zdiagnozowany i wstrząsająco opisany między innymi przez Witkacego, Gombrowicza i Mrożka, a w malarstwie bodajże najmocniej i nieco bardziej sarkastycznie przez chociażby Dudę-Gracza.

Wędrując po przygnębiających klaustrofobicznych przestrzeniach, moglibyśmy się pogubić i załamać, gdyby malarz nie wskazywał także na inne reprezentacje i znaki firmowe polskości, jak bociany i brzozy. Podejmuje także bardzo poetycką, nostalgiczną, niemal wizyjną narrację, kiedy zamieszcza powiększenia zdjęć bramki strzelonej przez Polaków na Wembley i papieża Polaka. Fotograficzne zapożyczenia mieszają się i nakładają z fotografią wykonaną osobiście, artysta kwalifikuje je jako obrazy oddalone. Co może odnosić się zarówno do czasu, jak i miejsca. Fotografia wielkoformatowa przeważała wśród artefaktów w Konduktorowni. Tam dominowały werystycznie ujęte płyty wyrastające zewsząd i ograniczające pole widzenia, niczym skazanym mury więzienne. Tak wygrodzony został nawet Wawel.

Nie sposób nie odczuć agresywnego charakteru betonowych o(d)grodzień tak w relacji do zawłaszczenia sfery przestrzeni publicznej, jak i poczucia grozy związanej z jednoznacznym odizolowaniem się od współobywatelskiej społeczności. Płyty betonowe urastają do metafory, znaku i pieczęci wrogości i samowoli, chorobliwej wręcz izolacji. Są wyrazem zadufania we własny pokrętny i boleśnie kiczowaty smak i chyba jednak nacisku ekonomicznego, jak również administracyjnego przyzwolenia. Dobitnie świadczą o braku umiejętności i chęci myślenia o estetyce sfery publicznej. Stąd też po przeciwnej stronie tych murów piętrzą się stery śmieci. Malarz wchodzi w dialog z estetyczno-symbolicznymi oprawcami pejzażu, naszego wspólnego dobra, tak hołubionego przez najwybitniejszych malarzy i pisarzy polskich. Którzy skorzy byli w nim widzieć elementy transcendencji i nośnika uczuć.

Artysta zabiera krytyczny głos, wszczynając debatę, na wystawie i w sieci można wypełnić ankietę o tym kuriozalnym wybryku kulturowym. Widać Polactwo

1 Janusz Knorowski, *Made in Poland*, Miejska Galeria Sztuki w Częstochowie, lipiec/sierpień 2016 i *Aneks Made in Poland* Konduktorownia, Częstochowa, sierpień 2016.



2



3

81

tworzy siermiężne granice na potęgę, są to cezury braku szacunku także dla innego zdania, dla standardów możliwych do przyjęcia dla wszystkich w drodze negocjacji. To ewidentne „nie” dla jakiegokolwiek formy dla obszarów liminalnych (pośrednich), przepaściste odcięcie się od kultury, w tym szczególnie od pietyzmu dla piękna pejzażu, tworzy paradygmat zagrożenia i niechęci oraz kult ignorancji. Chociaż i polskie elity takie mury grodzą, jak np. Penderecki... kwestię muru w zatargu sąsiedzkim podjął już Fredro.

Należy pytać o możliwości interwencji konserwatorów pejzażu, urzędników od estetyki i stanowisko – zdawałoby się tak spektakularnie wrażliwych – ekologów. Uświadamiamy sobie własną odległość od miejsc, w których niskie ogrodzenia w pełni harmonizują z otoczeniem i czerpią materiał z najbliższego środowiska, a dodatkowo szanują jego przez wieki kształtowaną fakturę i malarskość. Wpisują się w linie terenu i podkreślają jego rzeźbę, czynią, że pejzaż może być dalej urokliwy i co najważniejsze, widoczny, a to, jak się okazuje, oczywiście wcale nie jest.

Poza nerwem i warstwą polemicznej analizy, Knorowski jako malarz wykorzystuje te depresyjne motywy do estetycznej gry wizualnej i symbolicznej. Na wyższym planie artystycznego uogólnienia odczuwamy nastrój wyobcowania i samotności, antropologiczno-kulturowego katastrofizmu i egzystencjalnej niemożności porozumienia. W sferze malarskich wartości materii artysta wykorzystuje tak skrajny monochromatyczny przedmiot będący pomnikiem estetycznej szarości do gry jego niuansami, które orkiestruje i wydobywa ich zachwycające jakościami przebiegi chromatycznych pasaży. Jednocześnie czasami, jak w Konduktorowni, zderza te bezduszne i smutne obiekty z zanurzonym także w fikuśnej specyficznie polskiej samolubnej ludyczności pociągami do zdobienia w mdły lilaróż i równie przesłodzone błękity. Z drugiej strony tak wyglądają w tym kraju kafelkowe śliskie bunkry mieszkań i domków, elewacje ze spodków i przystrojone krasnalami działki. Betonowym, szorstkim

Janusz Knorowski

1. *Furmanka*, 1988, olej/plótno, 140 x 360 cm
2. *Ogrodzenie betonowe*, 2015, akryl/elewax/plótno, 205 x 340 cm
3. *Ogrodzenie betonowe – W Księżycową Noc*, 2016, olej/plótno, 160 x 225 cm
4. *Ogrodzenie betonowe – Demonstracja (fragment)*, 2016, akryl/olej/elewax/plótno, 205 x 470 cm

Fot. 1–4 Jacek Śliwczyński

i jednoznacznym w odbiorze przegrodom towarzyszą w centrach miast szachownice siatek ogrodzeniowych, żelazne bramki strzegące wjazdu na podwórko, wszędybolskie domofony i firmy ochroniarskie. Wszystko to daje pojęcie o społecznym schorzeniu zamykania do życia w panoptikonie, inaczej jeszcze postkomunistycznej degradacji umysłowej.

Wystawa jako starannie wyreżyserowana jednolita przestrzeń wizualna urasta do monumentalnej reprezentacji polskiej mentalności, staje się jej fasadą. Jak to w sztuce mamy także tutaj do czynienia

z zadziwiającym paradoksem idealizacji. Wizualizacja symuluje niekończącymi się szeregami tonów szarości, ohydne, depresyjne faktury, bezbrzeżny smutek i przynębianie i zamienia je w zastanawiające jakościami, pociągające sugestywnością efektów fenomeny estetyczne (sic!).

To wystawy w gruncie rzeczy bardzo poetyckie i symboliczne, w których piękno zwycięsko zwalcza brzydotę, nieprzewyciężone światło wygrywa z mrokami. Wszędzie dostrzegamy prześwity, przez które niczym przez złowrogie rzędy tarcz przedziera się rozpoznawalna jasna biała sylwetka, a wraz z nią wiązki blasku, sączącego nieco ciepła i optymizmu.

Piętnujący ton głosu realizacji Knorowskiego jest w pełni zrozumiały. Trudno bowiem zrozumieć zawłaszczanie publicznej przestrzeni betonowymi koszmarami, urastającymi do figury samowoli polskiej pyszałkowatości i ograniczenia. Dlatego, jakby pomniejszając ich monumentalną złowrobną materialność, pojawiły się na nich plakaty i slogany, wprowadzające historyczne bardziej swojskie i rodzime akcenty.

Najlepszym dopowiedzeniem byłoby zaproszenie przez malarza któregoś z rzeźbiarzy do rzeźbiarskiego wykonania elementu ogrodzenia... byłby to ofiarniczy i odkupieńczy gest, pełen przekornej pokory i masochizmu... jakże polskich.

Janusz Knorowski stał się uczestnikiem debaty, ukazuje relacje sfery publicznej i prywatnej, apeluje o dobre standardy i namysł, szacunek dla wspólnie odziedziczonych przestrzeni i krajobrazów. Dokonał wyłomu w murze dyktowanego nam milczenia, jako egzekwowanej normy i tabu. Być może trzeba zrobić kolejny krok, podejmujący problemy sytuacji galerii (Miejskiej i Konduktorowni), ich roli i perspektyw – wcale nietuzinkowych i nie zaściankowych, a tym bardziej nie tkwiących w opłotkach. ■

Made in Poland

The phenomenon of Janusz Knorowski's *Made in Poland* exhibition is connected with the fact that it is an exhibition of mainly paintings and is connected with both private and social spheres, which in Polish reality often includes cultural and aesthetic ignorance. The exhibition in the City Gallery is based on the principle of powerful environment, like a labyrinth. The show is surrounded by walls made of concrete, non-esthetic fences. The walls are decorated with posters and slogans. As a painter, Knorowski concentrates on polemic analysis. He uses depressive motifs for aesthetic visual and symbolic games. ■

4

Wobec „pastelozy” przestrzeni publicznej

Malarstwo i akcje Karoliny Balcer



Jednym z pierwszych sukcesów Karoliny Balcer był jej projekt dyplomowy pt. *Blok techniczny*. Został on uznany za Dyplom Roku Katedry Malarstwa w 2014, a potem wielokrotnie był nagradzany: przez Pismo Artystyczne „Format” podczas 24 przeglądu „Promocje” w Legnicy, Nagrodą Publiczności podczas 4. Przeglądu Młodej Sztuki „Świeża krew”, nagrodą Marszałka Województwa Dolnośląskiego, nagrodą Marszałka Sejmu RP i nagrodę Premier RP podczas 43. Salonu Zimowego w Radomiu. Głównym medium tej artystki jest wprawdzie malarstwo, ale zajmuje się ona również tworzeniem filmów krótkometrażowych, kolaży oraz obiektów malarskich.

Już od początku swojej kariery Karolina Balcer wyróżniała się dojrzałością twórczą. Posługując się bardzo starannym warszatem, tworzy nie tylko estetyczne obrazy, ale prace, które niosą w sobie dość czytelny, zarówno emocjonalny, jak i dający intelektualną satysfakcję ich przeżywania przekaz. Oszczędne w swej formie malarskiej, geometryczne kompozycje, kryją w sobie bogate treści, które stają się trafnym komentarzem do rzeczywistości i do spraw, które mają bezpośredni wpływ na nasze życie, choć niekoniecznie wszyscy zdajemy sobie z tego sprawę. Szczególnie jeśli chodzi o przestrzeń publiczną, której dotyczy większość projektów Balcer, a którą traktujemy nie jako wspólne dobro, a raczej jako miejsce, w którym każdy próbuje zagospodarować jakoś część dla siebie. Problem przestrzeni – wieloaspektowy – dotyczy szczególnie architektury, która stała się głównym

tematem artystycznych penetracji Karoliny Balcer. W swoich pracach artystka analizuje i artystycznie reinterpretuje, szczególnie popularną architekturę polskich osiedli, typowego blokowiska z czasów PRL, w którym mieszka przeciętny Polak. To, jak one wyglądają, jak człowiek w nich funkcjonuje. W jakim jest stanie – fakty te fascynują artystkę i inspirują do własnej twórczości. Już w komentarzu do projektu dyplomowego, Balcer podkreślała znaczenie „krzywych” blejtramów, których używa do malowania, jako ważnego i nieodłącznego elementu jej pracy. Konstruuje je osobiście, by potem naciągnięte na płótna, pokrywać warstwą akrylowej farby. Dzięki takiej formie odczuwa ona te prace jako nawiązanie do niespełnionej pasji, jaką jest architektura. Ponieważ nie rozwijała jej ze względu na braku predyspozycji do tego zawodu, postanowiła spełnić swoje ambicje na studiach malarskich [1]. Dzięki użyciu „krzywych” blejtramów, udało się artystce uzyskać w końcowym efekcie konstrukcyjnym i malarskim wrażenie przestrzeni. Patrząc na te prace, widzimy trójwymiarowe pastelowe bryły, które kojarzą się z geometrycznymi zespołami

budynków. Dodatkowo podkreślają ten efekt rozszczerzone piętra czy otwarte dachy, które pozwalają widzom zajrzeć w głąb, jakby w cudze mieszkania. Kompozycje z pozoru abstrakcyjne, niejako przenoszą w miejski krajobraz i wnętrza polskich blokowisk. Bywa, że te blokowiska, mające swoje „światłości” już za sobą, obecnie przechodzą drugą „młodość” poprzez przeprowadzane termoizolacje. Ten

Karolina Balcer

1. *Blok techniczny* [ulica Mickiewicza i Balkony], 2014
2. Z cyklu *Pastelozą, osiedle pastelowe*, 2015, akryl płótno, 110 x 280 cm
3. *Parawaning*, Artloop festiwal, Sopot 2016



temat nurtuje Karolinę Balcer, gdyż pastelowe kolory stosowane w malowaniu owych bloków są co najmniej dyskusyjne, a według niej, nawet „niebezpieczne” ze względu na swoją wartość estetyczną. Chodzi tutaj o zjawisko wszechobecnej „pastelozji” – jak zatytułowała ona jeden ze swoich cykli malarskich. Ogarnęła owa pastelozja nasz kraj wzdłuż i wszerz, rażąc wzrok i bezczeszcząc bezpowrotnie polski krajobraz miejski. Nie umknęło to również uwadze i krytyce artystów oraz niektórych reporterów. Właśnie Karolina Balcer problem funkcjonowania koloru w przestrzeni publicznej podejmuje jako jeden z najważniejszych aspektów swoich działań artystycznych. Kolor w architekturze stwarza bowiem swoisty klimat i również ją kształtuje. Wpływa to pośrednio na konkretne zachowania ludzi, tworząc tym samym pewne schematy myślowe i zachowania, co niekiedy jest przez ludzi zauważane, dzieje się to więc często na płaszczyźnie podświadomości.

Odwracając jednak tę sytuację, można zauważyć, że również człowiek prawdopodobnie sam intuicyjnie wpływa na wygląd tej architektury. Marcin Wicha pisał o tym, że to narzekania estetyków, pouczenia i skargi, dają rezultat odwrotny do zamierzonego. Powodują, że strach przed dokonaniem wyboru u inwestorów i społeczeństwa, przyczynia się do wybierania kolorów tynków w odcieniach pasteli, które są tak blade, że nikt się nie przyczepi [2].

Filip Springer z kolei w swoim projekcie fotograficznym „Pastelozja”, również podjął dyskusję na temat znaczenia koloru w architekturze [3]. Przywołuje nawet prawdopodobne źródło „epidemii”, z którego wywodzi się to zjawisko, a miał nim być hotel Jan III Sobieski w Warszawie [4].

Punkty widzenia mogą być odmienne, lecz nie da się ukryć, że dzięki takim i podobnym działaniom zwrócono uwagę na to, jak ważne jest kształtowane wspólnej przestrzeni w sposób estetyczny. Filip Springer przedstawił już w tym temacie optymistyczną prognozę, że pewne efekty już zaczęły się pojawiać i że nawyk „pastelozji” w polskich miastach powoli odchodzi do przeszłości, a zatem muszą też zachodzić jakieś zmiany w mentalności mieszkańców naszego kraju.

W innym projekcie, również dotyczącym architektury, pt. *Dom wzorcowy* (16.03.2015) Karolina Balcer ponownie podejmuje problemy społeczne, tj. sposób zachowania mieszkańców schematycznie zaprojektowanych mieszkań. W budynku (domu wzorcowym) nr 31 projektu Hansa Scharouna, wzniesionym we Wrocławiu w 1929 roku jako część wzorcowego osiedla wystawy mieszkaniowej WuWA, miała miejsce krótko trwająca, lecz bardzo ciekawa wystawa. Jak pisała: *Miejsce wystawy bezpośrednio nawiązuje do zagadnień podejmowanych w pracach, co daje im miano swego rodzaju kreacji site specific. Oscyluje wokół tematu architektury modernistycznej jako zapomnianej, niedocenianej, źle kojarzonej. Rezygnacja z działania i obojętność często prowadzą do degradacji otoczenia i destrukcji jego wartościowych elementów* [5]. Prace powstałe na tę wystawę nie są dokumentacją historyczną, choć mogą na taką wyglądać. Tak mogło jednak być w rzeczywistości, a prace Balcer są dla nich estetycznym remanentem. W takim zakresie artystka krytycznie odnosi się do idei modernizmu, nie negując jednocześnie jego spuścizny, a raczej analizując jego obecną percepcję i funkcjonowanie.

Karolina Balcer w swoich projektach perspektywicznie porusza ważne i specyficzne zagadnienia dotyczące zachowań ludzkich. Jednym z ostatnich i jakże aktualnych jest projekt *Parawaning*, poruszający problem grodzenia własnej przestrzeni na plażach, co jest charakterystyczne szczególnie na wybrzeżu naszego kraju. O tendencji do grodzenia własnego terenu, mówi również *Osada Cichago*, projekt, który porusza problem terytorialny, właśnie z próbą grodzenia.

Artystka skutecznie wykorzystuje internet, w tym media społecznościowe, w celu promocji i sprzedaży swoich dzieł. Projekt *Sejm dla każdego*, to z kolei komentarz artystki do sytuacji politycznej w kraju, gdzie społeczeństwo podzieliło się na tzw. gorszy i lepszy sort. Według uznania można było wybrać obraz w kształcie sejmu, pomalowany na odpowiedni kolor. Innym przykładem jest film pt. *Promocja świąteczna*, który można oglądać na youtube. „Namawia” w nim do zakupu swojego obrazu pt. *Wolny rynek*, dokładnie go opisując, jak gdyby był produktem do sprzedania w markecie, uwzględniając nawet rabat dla kupującego. Jest to nie tylko sposób na autopromocję i reklamę własnego malarstwa, ale również sam film jest osobnym dziełem artystycznym.

Takie odważne projekty, często z domieszką ukrytego sarkazmu, świadczą o dojrzałości działań Karoliny Balcer. Jest to twórczość bezkompromisowa, bo jej autorka odważnie zmierza własną drogą, o czym świadczą jej kolejne udane artystyczne projekty. ■

- 1 <http://dokis.pl/files/view/490>
- 2 Marcin Wicha, *Jak przestałem kochać design*, Wyd. Karakter, 2015
- 3 <http://filipspringer.com/blog/pastelozja-w-warszawie-3/>
- 4 <http://www.polityka.pl/galerie/1534911,1,pastelozja---galeria.read>
- 5 *Dom wzorcowy*, Karolina Balcer, katalog wystawy, Wrocław 2015

On 'pastelosis' in public space: paintings and actions by Karolina Balcer



One of the first successes of Carolina Balcer, was her graduation project entitled 'Technical Block'. It was considered as the Diploma of the Year at the Painting Department (2014) and then was repeatedly rewarded: by the Format Art Magazine, at the 24th Promotions Review in Legnica and at the 4th Young Artists Review entitled 'Fresh Blood' (Audience Award). Also, she received Lower Silesian Marshal's Award, the Marshal of the Congress Award and the Prime Minister's Award at the 43th Winter Salon in Radom. Painting is the most important medium used by the artist but she also likes short films, collages and art objects. Balcer raises important and specific issues related to human behavior. Two of her recent projects are connected with fencing space on the beaches, which people like doing especially along the Polish coast. ■

Krok w stronę Banksy'ego

W pracach malarskich Sebastiana Kroka zauważyłem objawy ukrytej fascynacji czymś, co można by nazwać gestem mistrza, a jeszcze lepiej „wirusem szczerości”, które doprowadziły młodego malarza do pozostania na warszawskiej ASP w pracowni Leona Tarasewicza. Na pierwszy rzut oka, trudno wykazać wspólnotę kompozycji Tarasewicza i Kroka. Dystans jest tu konieczny. Zwłaszcza, kiedy odwołam się do rozważań Mariusza Hermansdorfera, który z właściwą sobie erudycją pisał przed laty w „Odrze” o Tarasewiczu: *Zaklina naturę, aranżuje i przeprowadza misterium bliskie pierwotnym działaniom magicznym, dokonuje metamorfozy rzeczy po to, aby zbliżyć się do ich istoty*. Hermansdorfer podkreślał rzadki u Tarasewicza mariaż wiedzy fachowej z orientacją w najnowszych kierunkach w sztuce. Tamten Tarasewicz sprzed trzydziestu lat dzisiaj realizuje malarskie instalacje, organizuje przestrzeń, ale rytmika pasów barwnych jest zmonumentalizowaniem tamtych, wczesnych układów, sprowadzeniem malarstwa do funkcji żywiołu anektującego ściany, podłogi czy słupy. Idąc tropem tego spostrzeżenia, ruszyłem w poszukiwaniu czegoś, co mogłoby doprowadzić do ujawnienia w malarstwie Kroka tarasewiczowskich idei malarstwa totalnego, bezkompromisowego w zagarnianiu przestrzeni i obdarzaniu jej wspólnym rytmem serca człowieka i natury.

Z pewnością Krok opuścił klasę kolorystycznych akcji, rytmów obrazowania, dających malarstwu Tarasewicza świeżość i przychyłność żywiołów natury. Nie zabiega o gest, nie jest „pointylista”, a dukt pędzla jest mu obojętny. Owszem zachowuje sens formatu, eksperymentuje z podłożem, nadaje podobrazu symboliczną rangę, malując na zagruntowanych, pozszywanych brytach szpitalnych prześcieradeł. Podobrazie jest istotnym elementem „sakralizacji” obrazu, który nie jest tylko powierzchnią pokrytą farbami w określonym porządku, lecz świadczy o obrazie jako obiekcie immanentnie skażonym, niby *objet trouvé* wyjęty ze śmietnika, wybrany z pogorzeliśka, podniesiony z ziemi, ocalony i przemieniony w rzecz estetyczną. Powierzchnie z prześwitami starych podmalówek, odpryski farby, zagięcia, fałdy, wydarte, postrzępione krawędzie materiału, na którym maluje Krok, są częścią świata, w którego sprawy się angażuje, ale nie jest to obserwacja natury i żywiołów – przeciwnie – są to odciski, stygmaty anonimowej egzystencji. Nie spotkamy Kroka malującego graffiti, odbijającego na ścianie postaci z szablonu, przeciwnie, swoje prace ukazuje w świetle kamer i fleszy na wernisażowej gali. A jednak widziałbym go w działaniach *street artu*, w jakiejś nocnej akcji, podążającego tropem tajemniczego Banksy'ego, zostawiającego na murach zaskakujące komentarze. To trop, który ewidentnie oddziela estetykę Kroka od Tarasewicza, a jego wejście na ścieżki Banksy'ego jest rodzajem *signum temporis*. Od strony rozwiązań kompozycyjnych, sposobu włączania figury w płaszczyznę obrazu, Krok – podobnie jak Banksy – ogranicza, schematyzuje wolumen postaci, ale brakuje mu sloganu, komentarza tekstowego, tak istotnego w pracach Banksy'ego. Może to pewne uproszczenie, ale „Banksy style” to dzisiaj wizualny system, obejmujący setki murali na całym świecie i gromady naśladowców. Krok (zachowując koncept obrazu powstającego w pracowni) idzie w stronę adaptacji poetyki Banksy'ego, co oznacza przeniesienie efektu murali do wnętrza galerii. Świadczą o tym pewne cechy formatywne jego postaci: chropowate w rysunku, z ciemnym, zbrudzone światłocieniem, sztucznie porysowane i poszarpane obrysy figur, osadzonych na powierzchni udającej zniszczoną ścianę z efektami pękającego tynku, łuszczącego się papieru, ogólnie silnie doświadczonej przez czas i człowieka, zabarwionej agresywnie płaszczyźnie. Jeżeli dialoguje z „efektem Banksy'ego”, to przede wszystkim przez figuratywność natomiast pismo, slogan nie występuje – z pewnym dość zaskakującym wyjątkiem, o którym powiem za moment. Ludzka postać jest dla obrazów Kroka koniecznością w przeciwieństwie do malarskich akcji Leona Tarasewicza, który czyni zdarzenia będące w jakimś sensie dziedzictwem *drippingu* i *action painting*, instalując przekaz malarski i czyniąc z samej pracy pędzlem istotny element aranżacji przestrzennej bez

potrzeby komentarza za pomocą form antropomorficznych czy tekstu. O ile mistrz Tarasewicz jest kontemplacyjny i ekspresjonistyczny, to Krok wykazuje na początku drogi temperament rapera publicysty z dyplomem akademii.

Moje spostrzeżenia wynikają z wystawy „Eus Deus Kosmateus” pokazanej w Galerii Sztuki w Legnicy, która jest szczególnym wyróżnieniem dla Sebastiana Kroka jako Grand Prix Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego na Ogólnopolskim Przeglądzie Malarstwa Młodych w 2015 roku. Wystawa indywidualna jest konfrontacją werdyktu jury z praktyką działań malarskich Kroka, w które zainwestowano pewne nadzieje i państwowe fundusze. Przyjrzyjmy się wystawie. Na pierwszy rzut oka Krok (podobnie jak przed rokiem) wybiera jednolite kolorystycznie, niekonwencjonalne, specjalnie preparowane powierzchnie obrazowe, głównie znacznych rozmiarów, które potrafią momentami leżeć na podłodze, włączając w nie czytelne, jakby zawieszane w próżni, postacie ludzkie w różnych konfiguracjach (przed wszystkim samotne) na jednolitym barwnie, rozległym, kontrastowym tle. Ten ogólny nastrój bardzo szybko zostaje pogwałcony obiektem o zaskakującej narracji (przed wszystkim na wystawie obraz jest czerwony – jak litery tekstu na nim umieszczone – płachtą na widza, epatuje agresją, głównie za pomocą słów wulgarnych. Mimo oporu, przytaczam ten tekst w całości w oryginalnym zapisie stylistycznym: *Bóg napisał wstęp dobrych ludzi szanuj kurwy tęp. Niech każda kurwa stąd się domyśli że to o nią chodzi*. Jest to jedyna praca niefiguralna na wystawie. Trzeba ten komunikat przyjąć z troską o przedstawicielki najstarszego zawodu świata, ale także z niesmakiem, jaki towarzyszy ludziom kulturalnym w kontakcie z chamstwem i tak zwanym językiem ulicy. Nie bardzo chce mi się wierzyć, żeby Krok uznał cytowany slogan za motto wystawy. Z drugiej strony zauważyłem sferę, w której słowo, a właściwie tytuły prac Kroka jeszcze bardziej komplikują odbiór tej ekspozycji. Oto przykłady: *Got mit uns, Wodzu prowadź nas na Kowno, Curriculum Vitae, Dominus, Feminae, Virginis*, „Ordo”. Po przeczytaniu tytułów właściwie można sobie wyobrazić inną wystawę z nurtu krytycznego, jako przyczynek do analizy narodowych kompleksów. Rozdarcie emocjonalne Kroka jest raczej mało obiecujące, chociaż zapowiedź wizualnego hip-hopu i włączenie rapotwórczych emocji do malarskich poszukiwań może skłonić malarza do wyjścia na ulicę. Inna kwestia, czy Krok pójdzie dalej w kierunku postulatów zapisanych językiem publicznych wychodków. W każdym razie zbyt łatwo może się wciągnąć w publicystyczne linki, mieszające problemy artystyczne z egzystencją artysty we współczesnej Polsce. ■

Step towards Banksy

In the paintings by Sebastian Krok I noticed signs of latent fascination with what might be called a master of gesture, and even better the 'virus of sincerity' that led the young painter to stay at the Warsaw Academy of Fine Arts in Leon Tarasewicz's workshop. At first glance, it is difficult to find community between Tarasewicz and Krok. We need a distance, especially, when we refer to the considerations by Mariusz Hermansdorfer, who wrote many years ago (Odra Magazine) of Tarasewicz that he 'arranges and conducts mystery close to the primary magic, makes the metamorphosis of things in order to get closer to their essence'. Hermansdorfer stressed Tarasewicz's rare marriage of expertise and knowledge of the latest trends in art. That distant Tarasewicz of thirty years ago, today builds installations, organizes space, but the rhythm of strips of color is more monumental than in his earlier work. He seems to be using the elements in order to attack walls and pillars. I believe that Krok's paintings reveal Tarasewicz's influence. Krok follows the idea of a total, uncompromising possession of space and giving it the common rhythm of the heart of man and nature. ■



1-2. **Sebastian Krok**, malarstwo, z wystawy „Eus Deus Kosmateus”, 2016, Galeria Sztuki w Legnicy





1

MANFRED BATOR

Etapy konieczności meta-pojęciowania

Spośród zeszlatorocznych wystaw wrocławskich artystów na uwagę zasługuje prezentacja twórczości Igora Wójcika w warszawskiej Galerii Stalowa.

Wójcik jest postacią dobrze znaną we wrocławskim środowisku artystycznym. Przesądza o tym w równej mierze osobisty, nietuzinkowy dorobek, jakim się legitymuje, a więc szereg zrealizowanych cykli prac i udział w przeszło stu ekspozycjach o randze ogólnopolskiej i międzynarodowej, jak i jego aktywność społeczno-kulturalna.

Na warszawską ekspozycję twórczości Igora Wójcika złożyły się obrazy na płótnie z cyklu „Mechabiotyle” oraz rzeźby w szkle pochodzące z serii „Piszczele” i „Polisemie”. Pomiędzy prezentowanymi cyklami można wskazać wyraźne podobieństwo. Rzecz jasna, o wspólnocie, a nawet tożsamości ideowej dorobku malarskiego i szklarskiego twórcy, decyduje wyłącznie pokrewieństwo organicznych form,

które w szklanych obiektach, mimo ich niewątpliwej atrakcyjności, mają wymiar minimalistyczny, a nawet ascetyczny, w przeciwieństwie do „techno-organicznych” przedstawień malarskich, których prymarną cechą jest zdecydowane działanie kolorem. Inspiracją dla rozpoczętego w 1992 malarskiego cyklu były ówczesne odkrycia z obszaru mikro- i makroprzestrzeni oraz nowe technologie umożliwiające ogląd wcześniej niewidocznych dla ludzkiego oka struktur. Plastycznym efektem dokonań Wójcika są artefakty, zarówno malarskie, jak i przestrzenne, które sytuują się w tak zwanym surrealizmie abstrakcyjnym. Warto w tym miejscu podkreślić intermedialność dokonań artysty, który dla materializacji swoich idei z równą swobodą posługiwał się poza



Igor Wójcik

1. *Mechabiotyle CCCXXXIII*, 2016, olej, akryl, technika własna na płótnie 140 x 100 cm, fot. Konrad Kwas
2. Widok ekspozycji w Galerii Stalowa, fot. Krzysztof Saj
3. *Mechabiotyle CXXI*, 2011, olej, akryl na płótnie 150 x 150 cm, fot. Konrad Kwas
4. *Mechabiotyle CXV*, 2010, olej, akryl na płótnie 150 x 150 cm, fot. Konrad Kwas

Jednakże cherub nie miał wyłącznie epatować swoim wyglądem, jego zadaniem było głosić chwałę Boga na wysokościach niedostępnych człowiekowi.

A jakie sensy skrywają tworzone przez Wójcika – zamknięte w swej niezwyklej formie – mechabiotyle? Cóż, nie można na to pytanie sformułować jednoznacznej odpowiedzi, wiele zależy od wrażliwości (a także wyobraźni i erudycji) aktywnego perceptora jego dokonań. Sposoby przedstawienia „niezapisanego” nie pozwalają jednak odbiorcy na zdecydowane negowanie realności prezentowanych przez artystę bytów.

Myślę zatem, że wartością ideową dokonań Igora Wójcika, poza oczywistymi walorami plastycznymi, wokół których ześrodkowania została idea „mechabiotyki”, jest przyczynek do rozprawy o wiedzy i poznaniu. Bo to właśnie „Mechabiotyle” w dyskursie na temat możliwości poznania bytów i orzekania o ich istnieniu wytrącają potencjalnym dyskutantom takie argumenty, jak: tego nie ma, to nie istnieje, a tamto nie jest logiczne lub jest wewnętrznie sprzeczne. Wójcik sugeruje błędność kategoriycznych sądów, które polegają na argumentacji na rzecz jedyne go świata, jednego sposobu poznawania, jednej istniejącej treści. Jako argument przedstawia swoje dzieła, stanowiące realne widoki rzekomo nieistniejącej rzeczywistości. ■

Stages of meta-conceptual necessity

Igor Wójcik, an artist from Wrocław, showed his artworks at the Stalowa Gallery in Warsaw. He is a renowned person in the Wrocław artistic community. Because of his personal, unmatched legacy, which has resulted in a number of series and participation in over a hundred exhibitions nationwide and internationally as well as his socio-cultural activities. The exhibition included Wójcik's paintings on the canvases entitled 'Mechabiotyle', glass sculptures from the 'Tibia bones' and 'Polisemies' series. Between the presented cycles one can clearly identify a similarity. ■

2

malarstwem i szkłem artystycznym, również tak odmiennymi od nich formalnie dyscyplinami i przynależnymi im środkami wyrazu plastycznego, jak m.in. film, instalacja, performance, działania z pogranicza happeningu i muzyki. Ta postawa wynika z programowych dla niego badawczych skłonności oraz imperatywu permanentnego poszukiwania nowych artystycznych i estetycznych jakości.

Nie ulega dyskusji, że Wójcik mówiąc o świecie przybliżanym nam przez nanotechnologie, teleskop Hubble'a, makro- czy mikroobrazy świata i wskazując na nie jako komponenty swoich prac, nie dokonuje nadużycia. Wszak już Arystoteles zauważył, że nie ma w umyśle niczego takiego, co wcześniej nie byłoby poddane myślowi. I tak zarówno malarskie przedstawienia, jak i szklane artefakty sugerują odwzorowanie widoku realnie istniejącego, a podpatrzonego w mikro- czy w makrorzeczywistości, a więc przedstawienia tego, co umysłowi objawiły zmysły.

Z drugiej zaś strony, i w tym upatruję głębokiego sensu narracyjnego tych obrazów, istotna jest tu myśl, wyrażana przez niego w osobnym manifestie. Aktem twórczym – według artysty – jest kreowanie rzeczywistości, która nie tyle podpatrzona jest w świecie zmysłowym, co została objawiona sprawczej woli artysty. A trzeba dodać, że praktyka związana z ukazywaniem alternatywnej dla zmysłów rzeczywistości, która domaga się nazwania i przypisania jej sensu, ma bardzo odległą historię, bo odnoszącą się do czasów najstarszych znanych nam cywilizacji. Mam tu na myśli sumerskie androkefalizmy, a więc złożenia bytów i tworzenie nowych jakości, niewystępujących w naturze. I tak jak w sumerskim cherubie rozpoznać można wszystkie konstruujące go elementy, tak z łatwością jesteśmy w stanie zidentyfikować części składowe mechabiotyli, zarówno tych malarskich, jak i szklanych.

3



4





KATARZYNA ZAHORSKA

Co krytyk sztuki robi dla malarstwa?

Przy okazji 6. edycji Konkursu im. Gepperta Andrzej Jarosz na łamach „Formatu” wyraził ogromne zaniepokojenie przyszłością malarstwa. W jego odczuciu bowiem wydarzenie było raczej paradoksalnie świadectwem zupełnego odejścia od głównego hasła imprezy, aniżeli próbą przyjrzenia się obecnym wówczas w obrębie tej klasycznej formy artystycznej tendencjom estetycznym oraz założeniom ideologicznym. Od tego momentu mija obecnie już 13 lat. Z perspektywy czasu krytyczna ocena Jarosza wydaje się doskonale korespondować z tegoroczną nazwą pokonkursowego pokazu Gepperta pt. „A co Ty robisz dla malarstwa?”. Okazuje się bowiem, że radykalne w swej szczerości opinie krytyków sztuki mogą dla malarstwa uczynić bardzo wiele, na przykład przywrócić pierwotny sens formule wydarzenia.

Dowodem na to jest tegoroczna, 12. już, edycja Konkursu im. Gepperta, która konfrontuje odbiorcę

z mnogością postaw twórczych młodych artystów. W kategoriach prezentowanego na wystawie malarstwa przedstawiennego mieszczą się nie tylko kompozycje ujmujące swoim realizmem, ale też takie, które ze względu na celowe uproszczenie obrazowanych form balansują na granicy figuratywizmu i abstrakcji. Jeżeli chodzi o sztukę nieprzedstawiającą, pokaz eksponuje działania artystyczne z zakresu malarstwa materii, malarstwa barwnych płaszczyzn, ekspresjonizmu abstrakcyjnego czy abstrakcji geometrycznej. W kwestii poruszanej przez autorów problematyki wyodrębnić można cztery wyraźnie dominujące tendencje: cielesność, duchowość, wszechobecna cyfryzacja oraz dyktatura władzy. Wobec ogromnego bogactwa obecnych na wystawie postaw twórczych, na pytanie będące parafrazą jej tytułu o to, co młodzi artyści robią dla malarstwa, należałoby odpowiedzieć – po pierwsze eksperymentują.

Zdobywczynią głównej nagrody konkursu, ufundowanej przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, jest Kle Mens (Klementyna Stępniewska). Eksplorując obszar religijnej ikonografii, autorka rejestruje na płótnie osobiste traumy, związane z despotyzmem wiary, któremu w latach dzieciństwa była poddawana. Istotne znaczenie w obrazach, w których Kle Mens wciela się w chrześcijańskie święte, posiada motyw cielesności, tak nietypowy dla znanych z historii sztuki przedstawień mistyczek. Artystka bowiem na tyle silnie identyfikuje się z postaciami portretowanych męczennic, że oprócz przypisywania samej sobie ich wewnętrznych przeżyć, za jednoczącą ją z cierpiącymi świętymi uznaje również sferę bólu fizycznego. Patrząc na twórczość Kle Mens przez pryzmat prac pozostałych uczestników konkursu, chciałoby się polemizować z werdyktem jury. Atutem jej wizualnych opowieści, który prawdopodobnie wpłynął na decyzję



2

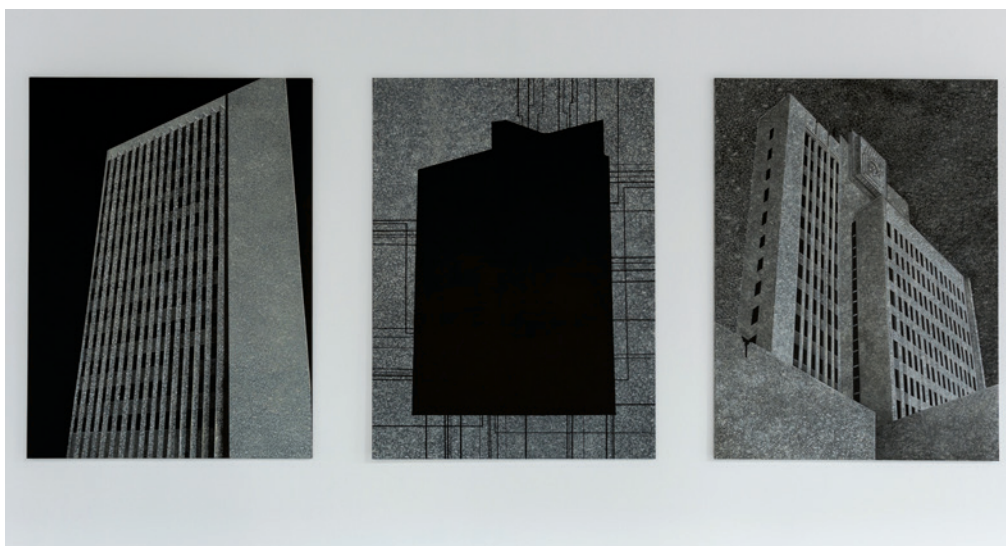
oceniających, okazało się być może bardzo intensywne oddziaływanie na wrażliwość widza. Wydaje się jednak, że jest to oddziaływanie wręcz nachalne, które w tym dialogu nie pozostawia miejsca na interakcję z widzem. Poza tym, tak natarczywa emanacja jednoznacznym przekazem samoistnie nasuwa pytanie o to, co stanowi właściwą wartość w sztuce: dobitne, pozadyskusyjne wypowiedzi, czy może subtelne aluzje pozostawiające odbiorcy dowolność interpretacji?

Z tematem cielesności zmagają się również Karolina Jabłońska, zdobywczyni nagrody Dolnośląskiego Klubu Kapitału. Obrazowana przez nią ludzka, nietrwała materia poddawana jest makabrycznym torturom oraz niezliczonym procesom rozpadu. Jednak prezentowane przez nią sceny rodem z horrorów zamiast przerażać, budzą rozbawienie. Utrzymane w estetyce art brut, pełne absurdu i groteski prace zapraszają bowiem widza do udziału w tej, czasami nieoczywistej tragikomedii po to, aby zniwelować jego codzienne frustracje. Równie wielkim poczuciem humoru wyróżnia się malarstwo Tomasza Kręcickiego. Obrazy prezentujące nienaturalnych rozmiarów części ciała bądź codzienne przedmioty o nietypowych kształtach nie roszczą sobie prawa do natrętnego pouczenia widza, wywołując w nim zarówno rozbawienie, jak i refleksję. >

1. **Kle Mens (Klementyna Stępniewska)**, *Kummernis*, 2016, olej na desce, 180 x 146 cm
 2. **Tomasz Kręcicki**, (od lewej): *Pralka*, 2015, olej na płótnie, 200 x 150 cm; *Małe i duże*, 2016, olej na płótnie, 200 x 200 cm
 3. **Anna Sudoł**, (od lewej): *Obraz bez znaczenia 1*, 2016, olej na płótnie, 50 x 30 cm; *Obraz bez znaczenia 2*, 2016, akryl, spray na płótnie, 50 x 30 cm; *Obraz bez znaczenia 3*, 2016, technika własna, olej na płótnie, 41 x 22 cm
- Fot. 1–3 Alicja Kielan



3



1



2

Zdobywczynią nagrody Prezydenta Miasta Wrocławia została, żyjąca w Poznaniu i Mińsku, Celina Kanunnikava, która w monochromatycznych pracach prezentuje opresyjną architekturę bądź dyscyplinującą instrumenty kontroli. Monumentalność obrazowanych budowli i bezpośredni wydzźwięk atrybutów władzy to dla artystki ujęte w wizualną formę odpowiedniki totalitarnego reżimu Łukaszenki. Podobnie bowiem jak w przypadku zimnych, surowych kształtów uderzających z płócien Kanunnikavy, z białoruską despotią nie można dyskutować, a jedynie milcząco przyjąć fakt jej dominacji jako oczywistość, do której należy przywyknąć. Również zorientowana na malarski gest kamuflażu twórczość wyróżnionej nagrodą ufundowaną przez Zachodnią Izbę Gospodarczą Olgi Dziubak podejmuje wątki polityczne. Czynnica symbolizująca bunt, walkę i poszukiwanie wolności barwę fioletową podstawowym elementem kompozycyjnym swoich realizacji, artystka konfrontuje się z niesprawiedliwościami i dramaturgią wojny.

Uzupełniając swoje płótna odcieniami szarości, nadaje im ona żałobny wyraz.

12. Konkurs Gepperta ujawnia silnie dostrzegalną obecnie w malarstwie młodych tendencję do sięgania po motywy związane z powszechną cyfryzacją oraz do budowania wokół nich – równie często krytycznej, jak afirmatywnej – refleksji. W ten właśnie sposób treść i formę swoich kompozycji realizuje Krzysztof Nowicki. Na nieostre, rozmywające się przedstawienia o charakterze religijnym, barokowe zdobienia kwiatowe czy renesansowe putta nanosi on wyrazistą siatkę linii i punktów, uformowaną w geometryczny, przestrzenny kształt. Łącząc na jednym płótnie odległą tradycję malarską z aktualnymi rozwiązaniami z zakresu grafiki komputerowej, artysta prowokuje relacje na linii przeszłość – teraźniejszość. Nadanie znanym z historii sztuki wątkom plastycznym charakteru tła nie wskazuje bynajmniej na chęć zdecydowanego zerwania twórcy z tradycją. Akcentuje ono raczej nieodzowność spuścizny



artystycznej dla dalszej ewolucji sztuki. W inny sposób z tematyką powszechnego stechnicyzowania rzeczywistości mierzy się Mariusz Wildeman, który na ascetyczne, jednobarwne powierzchnie nanosi maksymalnie uproszczone, rozpikselowane figury i kształty. Badając surowe, niewielkie formy umiejscowione na, wydawałoby się, nieograniczonej przestrzeni koloru, widz skonfrontowany zostaje z własnym poczuciem samotności i wyizolowania, a więc emocjami znamionującymi obecną epokę. Wątek alienacji w skomputeryzowanej teraźniejszości częściowo podejmuje również Edmund Okstom,



3

laureat nagrody Rektora Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu. Kreując przy pomocy odcieni szarości i błękitów osamotnione postaci w towarzystwie elektronicznych sprzętów, artysta snuje melancholijną refleksję na temat miejsca człowieka we współczesności. Z kolei Remigiusz Suda za punkt odniesienia obiera defekt i błąd obrazu elektronicznego. Rejestrując przy pomocy malarzkiego medium element posiadający z gruntu kondycję niechcianego naddatku i formy powstałej przypadkowo, w świecie zorientowanym na milionowe powielanie kopii utrwała pierwiastek unikatowości.

1. **Celina Kanunnikava**, *Dom Związków Zawodowych, Centrala, Dom Teczek Tryptyk*, 2015, akryl na płótnie, 3 x 120 cm x 160 cm
2. **Mariusz Wildeman**, Na pierwszym planie: obiekty Ready-made, OBIEKTY 3D autorstwa Mariusza Wildemanna, malowane wydruki 3D; (Od lewej): *Odrodzenie*, 2014, akryl, błyszcząca żywica, płótno, 70 x 100 cm; *Podążaj za linią*, 2014, akryl, błyszcząca żywica, płótno, 70 x 100 cm; *Czerwona przestrzeń*, 2016, akryl, błyszcząca żywica, płótno, 70 x 100 cm; *Tożsamość 3*, 2015, akryl, błyszcząca żywica, płótno, 70 x 50 cm; *Formowanie struktury*, 2014, akryl, błyszcząca żywica, płótno, 70 x 100 cm, *Nieustraszona generacja 2*, 2014, akryl, błyszcząca żywica, płótno, 70 x 100 cm; *Nieustraszona generacja*, 2014, akryl, błyszcząca żywica, płótno, 70 x 100 cm; *Na obrysie*, 2016, akryl, błyszcząca żywica, płótno, 70 x 100 cm; *Strażnik*, 2015, akryl, błyszcząca żywica, płótno, 70 x 50 cm
3. **Małgorzata Kalinowska**, 2016, *Bezimienna* z cyklu *Dotknięta*, technika mieszana
4. **Karolina Jabłońska**, (Od lewej): *Wściekłe koty*, 2015, olej na płótnie, 150 x 100 cm; *Ucho*, 2016, olej na płótnie, 140 x 190 cm; *Dżdżownice*, 2016, olej na płótnie, 140 x 200 cm

Fot. 1-4 Alicja Kielan



4

What art reviewers do for painting?

Thirteen years ago, Andrzej Jarosz wrote in context of the 6th Geppert Competition (article published in the Format Magazine) that he was concerned about the future of painting. In his opinion, the event was paradoxical testimony to the complete departure of the key idea from of the painting competition. His critical assessment perfectly corresponds with the motto of this year's post-competition show Geppert: 'And what you do for painting?'. It turns out that the radical in their sincerity opinions of art critics can contribute to restoration of the original formula of painting competitions. The 12th competition organized this year is the proof of that fact. o confronts the recipient with a multitude of creative attitudes of young artists. The show includes pictures painted in realist tradition, but also those which, due to deliberate simplification of their forms, teeter on the border of figurative, abstract expressionism and geometric abstraction. The dominant trends are connected with physicality, spirituality, ubiquitous digitization and the dictatorship of power and experimentation. ■



JUSTYNA TEODORCZYK

Status: młody artysta

Na coroczny legnicki konkurs malarski dla absolwentów uczelni artystycznych zgłosiło się pięćdziesięciu sześciu artystów z całego kraju.

Jury 26. Ogólnopolskiego Przeglądu Malarstwa Młodych PROMOCJE, w którego skład tradycyjnie weszli artyści malarze, pedagodzy, kuratorzy, krytycy i wystawcy (Ryszard Grzyb, Anna Kania-Saj, Dorota Monkiewicz, Wojciech Leder, Zbigniew Kraska) spośród 168 prac wyłoniło 32 autorów. Ich realizacje złożyły się na ostateczny kształt wystawy PROMOCJE 2016, prezentowanej w dwóch przestrzeniach ekspozycyjnych Galerii Sztuki w Legnicy (obu sytuowanych w ścisłym centrum miasta).

Ten wybrany procent młodych ludzi, którzy każdego roku opuszczają pracownie swoich mistrzów staje przed trudnym, nie tylko artystycznym, ale często również życiowym dylematem i – przypięczętowanym dyplomem i udziałem w wystawie – statusem „młodego malarza”. „Młodego” znaczy tyle, co wykształconego (choć niekoniecznie uformowanego), teoretycznie przygotowanego (co nie gwarantuje: ukonstytuowanego),

poszukującego (co niejako z założenia wyklucza dojrzałego). Na te bowiem pożądane przymioty młodzi adepci będą musieli zapracować, w czym z pewnością pomocne są podobne legnickim przeglądy i konkursy. Natomiast na pewno nie sprzyja temu trudna sytuacja powodowana przez m.in. niszowość samej profesji i konstytucji społecznej artysty (malarza), trudności we „wstrzeleniu się” w realia wystawiennicze i mechanizmy działania muzeów i galerii (nie wspominając o słabo rozwiniętym rynku sztuki), a także dość skomplikowaną i budzącą obawy o przyszłość, wolność i dobrostan sztuki (branżowy i ideologiczny) sytuacją społeczno-polityczną kraju.

O tej niełatwej konstelacji realiów rozmawiali w Legnicy jurorzy przeglądu podczas konferencji prasowej. Problem zgłębiali także uczestnicy zaaranżowanej w dniu wernisażu dyskusji pt. *Porozmawiajmy o malarstwie i malarzach*, do której



Ruy Golby

1. Klasa – bilbord, 2015, akryl, kreda, 600 x 275 cm

2. Przysposobienie obronne – bilbord, 2015, akryl, kreda, 1200 x 275 cm

Fot. 1–2 Dariusz Kawczyński

prócz młodych, eksponowanych w galerii twórców, zaproszono znawców praktycznych i teoretycznych aspektów tematu. O ile jednak „zaistniali już” twórcy i krytycy żywo rozprawiali, mocno skupiając się na najrozmaitszych kwestiach dotyczących malarzy czy artystów w ogóle, dotykając zagadnień organizacji systemu kształcenia, obrotu, ideologizacji, psychospołecznych mocowań kreatora i obiektu sztuki, to można odnieść wrażenie, że w tej meta-dyskusji najciszej brzmiał głos samych zainteresowanych. Rozmycie generacyjnej wypowiedzi, to ściszenie tonu widać przede wszystkim w twórczości. Jakby artyści „myśleli na głos” i z ekshibicjonistyczną satysfakcją pozwalali widzom podglądać te procesy, lecz nie mieli odwagi, by wykrzyzczyć hasła, sformułować dobitne komunikaty, by wziąć je na transparenty i wyruszyć z nimi na ulice.

Można spuentować ten stan przemysłem wieloletniego jurora „Promocji” Andrzeja Saja, który od pewnego czasu używa adekwatnej także do „Legnicy” teorii „rezerwizmu sztuki” czy raczej artystów. Projektuje nam wizję młodych malarzy jako swoistej „rezerwy” – szeregu jednostek dobrze przygotowanych, wyposażonych w arsenał narzędzi, środków i kompetencji pozwalających na podjęcie walki, wszczęcie konfliktu, buntu, liczące się wkroczenie w dyskurs czy choćby spektakularną zmianę warty, a jednak pozostających tylko w biernej gotowości, wynikającej z braku woli (?), desperacji (?), odwagi (?), pretekstu (?), by przekroczyć granicę milczenia. Brak wypowiedzi zaangażowanych,

konceptualnych, jako znaku pokolenia podkreślili też jurorzy, którzy obradowali w Legnicy. Wyjątek stanowi odosobniona (zresztą zwycięska) propozycja na tegorocznej wystawie. Dwa wielkoformatowe obrazy Rua Golby z warszawskiej ASP mówią wiele – jeśli nie wszystko – o tym, że najmłodsza twórczość powinna i potrafi dojrzałe wypowiadać się w sprawach najpoważniejszych i aktualnych, a otaczająca rzeczywistość (niestety) nie ustaje w dostarczaniu „malarskich” tematów. A skoro nie brakuje poglądów, że na świecie dzieje się coraz gorzej, pozostaje tylko liczyć, że desperacja w końcu dotknie też artystów. ■

Status: The young artist

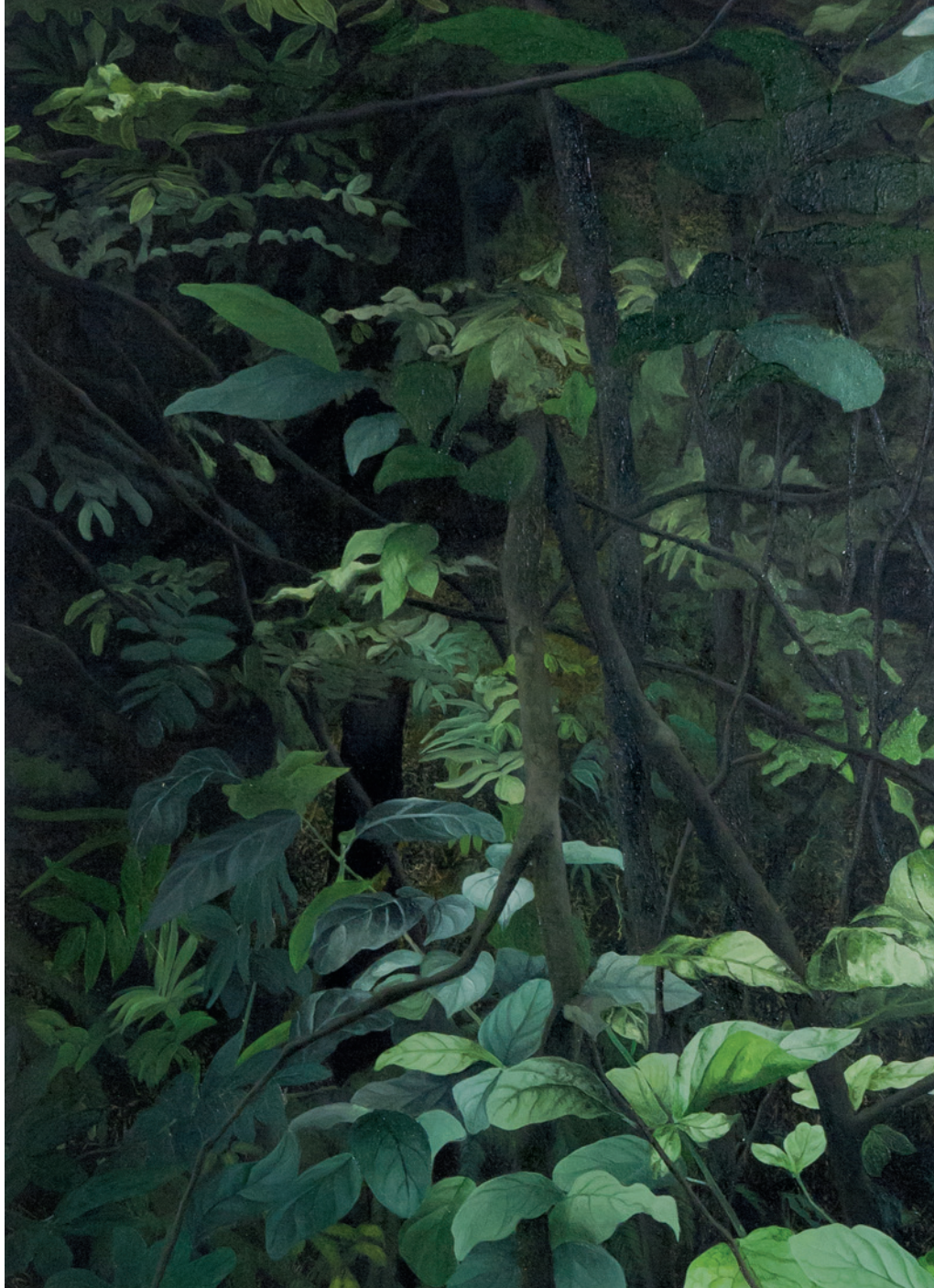
Fifty six artists submitted their artwork to the annual painting competition for graduates of art schools. The group of jurors of the 26th National Festival of Young Painters entitled 'PROMOTIONS' (painters, educators, curators, critics and gallery directors) included Ryszard Grzyb, Anna Kania-Saj, Dorota Monkiewicz, Wojciech Leder, Zbigniew Kraska. They selected art-pieces by 32 artists whose projects contributed to the final shape of the exhibition (PROMOTION 2016) organized at the Art Gallery in Legnica. The group of awarded artists included the following artists: Rua Golba, Iwona Ogrodzka, Maciej Nowacki, Marta Wawrzynowicz, Grażyna Danuta Daniel, Martyna Czop. ■



1. **Paulina Karpowicz**, *Pokój muzyczny*, 2016, olej płótno, 60 X 70 cm
2. **Natalia Rybka**, *Inherencja*, 2016, olej na płótnie, 110 x 140 cm
3. **Beata Cedrzyńska**, *Zderzenia...z samym sobą 1*, 2015, akryl, płótno, 140 x 140 cm
4. **Beata Cedrzyńska**, *Zderzenia...z samym sobą 2*, 2015, akryl, płótno, 140 x 140 cm



1



2

ROMAN CIEPLIŃSKI

25. Festiwal Polskiego Malarstwa Współczesnego Szczecin 2016

Malarstwo z perspektywy robaka

Jury 25. Festiwalu Polskiego Malarstwa Współczesnego spośród 1155 nadesłanych prac 295 autorów wybrało niespełna dwieście. W największym przeglądzie polskiego malarstwa współczesnego wzięło udział 108 autorów. Otwarta formuła Festiwalu organizowanego od niemal sześciu dekad przez szczeciński okręg ZPAP sprawia, że prezentacja ta staje się miejscem spotkań różnych form wypowiedzi, stylów, różnych poglądów na sztukę, twórców tak młodych, jak i dojrzałych.

Podobnie jak pierwszy FPMW w 1962 roku, kiedy to Grand Prix otrzymał Alfred Lenica, także ten ostatni jubileuszowy – 25. Festiwal był wyzwaniem dla jego organizatorów ze Związku Polskich Artystów Plastyków. Kurator Barbara Warzeńska ze szczecińskiego ZPAP po raz siódmy musiła udźwignąć ciężar organizacji tej największej prezentacji malarstwa w Polsce. Pomagał jej Maciej Mazurek z okręgu poznańskiego, były redaktor naczelny pisma „Arttak”. O tym jak było trudno spiąć imprezę i pogodzić piętrzące się

sprzeczności, wiedzą tylko oni. Można jednak śmiało powiedzieć: święto malarstwa znowu się udało.

Ten zbyt krótki, wybiórczy i jawnie subiektywny przegląd tak zwanych interesujących prac zaczne od obrazów nagrodzonych. Oczywiście jest, że w decyzjach o wyborze laureatów 25. FPMW w Szczecinie odbijają się preferencje jury konkursowego i fundatorów. Wystarczy dodać, że jury przewodniczył reżyser, malarz, krytyk sztuki Lech Majewski, znany między innymi z filmowych interpretacji klasyki malarstwa.

Nie zmienia to jednak faktu, że przyrodnicze fotomalarstwo Natalii Rybki (Grand Prix 25. FPMW), przy całym swoim konserwatywnym warsztatowym, robi jednak spore wrażenie w salach wystawowych zdominowanych przez sztukę „standardowo” współczesną. Pod tym względem przyrodniczy fotorealizm z „orgią zieleni” (jakby artystka zanurzała się, a wraz z nią również odbiorca, w bujnej roślinności wilgotnego lasu) nie jest „sztuką współczesną”, lecz jakimś echem minionego realizmu w wersji *à rebours* czy wręcz projektem fototapety. Pozornie. Jeśli bowiem potraktujemy obraz N. Rybki nie jak efekt prostego „malarzkiego zoomu”, powiększenia fragmentu przyrodniczego siedliska, zbliżenia na świeże liście prześwietlone wątlm światłem dna lasu, lecz jak – pejzaż, wówczas nasuwa się pytanie o graniczne kryteria gatunku. Co jest pejzażem, a co już nie.

Poza liśćmi, nielicznymi fragmentami konarów i prześwitami zamglonej nieokreślonej przestrzeni – nic innego nie widzimy. Można powiedzieć, że to anty-pejzaż. Pejzaż całkowicie zasłonięty przez agresywną i rozpasaną zielenią.

Pod tym względem podobne, tyle że „mineralne pejzaże” stworzyła inna uczestniczka Festiwalu – Izabela Kita (Z cyklu „Kamień na kamieniu”). To raczej powiększone fragmenty krajobrazu, rzecby można mikro-pejzaże. Chaszcze czyli coś, co zasłania krajobraz, wchodzi w obiektyw i przeszkadza dostrzec istotę rzeczy – stały się głównym tematem. Nie można więc traktować *Zanurzenia* jako czystej malarzkiej ekwilibrystyki i iluzjonizmu. Pejzażem może być świat widziany z perspektywy robaka siedzącego na liściu.

Swoją hipnotyczną mocą przykuwał uwagę publiczności obraz Agaty Wolniewicz pt. *Portret osobowości – Alicja* (nagroda kwartalnika artystycznego Format). To z pewnością jedna z ciekawszych prac Festiwalu. Zadziwiająca, że wyszła spod pędzla artystki, która malarstwem zajmuje się zaledwie od dwóch lat.

Wcześniej specjalizowała się głównie w grafice projektowej. Obraz ten zainteresowanie wręcz wymusza. To jedna z tych prac, przy której choć na chwilę zatrzymywali się nawet ci, którzy festiwalową prezentację w Zamku Książąt Pomorskich w Szczecinie oglądali z perspektywy spacerowicza.

Na szaro-beżowym tle widzimy portret kobiety w czarnym kapeluszu. Wyraźne są tylko ręce. Prawa dłoń spoczywa w lewej. To gest osoby zatroskanej, bezradnej, a być może nawet oczekującej wsparcia. Światło pada z góry, raczej z prawego górnego rogu płótna. Pod zacienionym wąskim rondem kapelusza bezskutecznie jednak poszukujemy rysów twarzy kobiety. Kontury nakrycia głowy, prawego ramienia, a zwłaszcza rysy twarzy są rozmazane, zupełnie nieczytelne. Jak na poruszanej fotografii, kiedy model niespodziewanie porusza głową w nie doświetlonym pomieszczeniu, w którym zdjęcia zrobić można jedynie stosując dłuższy czas ekspozycji.

„Portret osobowości” to obraz kobiety „bez twarzy”. Twarz – paradoksalnie – odbiera sobie sama, odwracając głowę do tyłu. (Ruch niszczy rysy, zaciera kontury, tworzy szarą plamę). Jakby odmawiała – niczym Indianie obawiający się utraty duszy w trakcie fotografowania – udziału w „byciu teraz i tu”, w trakcie procesu zapisywania, rejestrowania stanu rzeczy, a zwłaszcza – stanu ducha. Pojawia się oczywiście skojarzenie z portretami papieża Innocentego X – Francisca Bacona. Można chyba jednak powiedzieć, że Bacon nie malował jednak tak naprawdę tylko udręczonego papieża, lecz zmagał się z problemami czysto malarzskimi i egzystencjalnymi. W portrecie Velazqueza Innocenty X spogląda na nas wzrokiem osoby nieufnej i cierpiącej. Jego twarz mimo całego napięcia jest dowodem na to, że człowiek panuje nad sobą nawet w sytuacjach skrajnie trudnych. Bacon pokazuje tymczasem w swoich „metatekstowych” portretach dezintegrację. Czyni to tak za pomocą środków malarzskich (ekspresyjny sposób malowania, dezintegracja

obrazu, odejście od realizmu, zabiegi kompozycyjne), jak i ujęcia tematu, czyli „opowiedzianej historii”, malarzkiej „interpretacji” innego obrazu. A sprowadza się ona choćby do zdania, że Innocenty zamknięty w klatce krzyczy i niemal rozpada się.

Paradoksalnie metoda ukazania „psychologii” w portrecie A. Wolniewicz jest zaprzeczeniem tradycyjnego wyrażania stanów psychicznych przedstawianej osoby. O stanie ducha nie mówi u niej wyraz twarzy czy grymas ust (twarz jest nieczytelna). Nie mamy wiedzy o tożsamości bohaterki. Mamy za to swoistą „psychologię ucieczki”. Ucieka jednak ktoś o „tożsamości nieznannej”. Teoretycznie w miejscu rozmazanej – gwałtownym ruchem – twarzy możemy umieścić inne oblicze. Dowolnej kobiety.

O stanie psychicznym kobiety najwięcej mówi dłoń, ruch, który pozbawia nas wiedzy i plama w miejscu twarzy. Czy można zresztą poznać człowieka? Psychoanalitycznie rozłożyć go na czynniki pierwsze? Wolniewicz zdaje się mówić, że nie, że ani psycholog ani artysta nie dobije się do „dna” portretowanej osoby. Jak wyrazić psychologię postaci? Przed Baconem zmagał się z tym tematem między innymi Witkacy. Ekspresyjne portrety przekazują jednak więcej stanu ducha autora niż portretowanej osoby. Niezależnie więc od tego, kogo artysta portretuje, portretuje w jakimś też sensie samego siebie. Tytułowa Alicja zacierając swą twarz wymyka się interpretacji. Pozostawia nam jedynie swoje ciało, a właściwie tylko jego część. Agata Wolniewicz mówi, że stara się nie czerpać inspiracji z twórczości innych autorów. Przyznaje jednak, że duże wrażenie zrobiła na niej swego czasu twórczość Tima Eitela.

Czysto „cielesne” są natomiast „odaliski” Bogusława J. Jagiełły. Nieskazitelnie cieliste kobiece ciała, twarze bez emocji, z wyrazem nudy, jakby w półśnie. Niewiele mówią, jak twarze ludzi śpiących czy zahipnotyzowanych. Czy to na pewno żywe kobiety czy raczej manekiny, imitacja ciał z lateksu, a może >

3



4





1

balony wypełnione powietrzem? Lekkość tych postaci podkreśla mleczny róż skóry. To senna wizja raczej niż realne życie. W półśnie są też bohaterki tych scen uwiecznione w ruchu zastygłym, upozowanym. Zwolnione tempo charakteryzuje somnambulizm. Senny erotyzm ciał pozbawionych ducha. Jest w tych kompozycjach jakaś renesansowa nuta, przejrzystość i klarowność kompozycji i ciepłe rozlewające się wokół światło.

Malarstwo figuratywne uprawia także Dominika Kowynia. „Tahitańska” kolorystyka i charakterystyczny sposób malowania ludzkiej postaci od razu nasuwa skojarzenie z Gauguinem. Swobodne kompozycje, kadrowanie ukazujące fragment, beztrudnie używanie żywych kolorów, uproszczenie, pewna „naiwność” tych kompozycji cechująca postimpresjonistów tu są dowodem świadomej nieskrępowanej ekspresji i wolności pędzla, który ma być szybszy niż myśl i odbierająca artyzm – pokusa doskonałości czy nawet realizmu i chęci „podobania się”. Można powiedzieć – „meta-malarstwo”, ale w swobodnej, radosnej formie.

Kompozycją figuratywną jest także podwójna praca Daniela Krysty. Obrazy pt. *Grawitacja* i *Proces* intrygują. To jakby widziane zza brudnej, osmalonej sadzą i dymem szyby, pełnej – jakże malarskich – zacieków



2

postaci mężczyzny i kobiety wyłaniające się od dolnej krawędzi płótna ku górze. Czy ludzie ci podnoszą się, czy bronią przed osunięciem w dół – trudno rozstrzygnąć. A może owa „szyba” to bliżej nie określona powierzchnia, być może nawet samego malarskiego płótna, rodzaj ujawnienia samego aktu twórczego, dowodu, że te „ludzkie postaci” to tylko iluzja – wynik nałożenia farby w celu stworzenia „podobieństwa do istniejących realnie rzeczy”, „oszukująca”, imitująca realną rzeczywistość? Jest coś z magii Caravaggia w sposobie malowania ludzkiego ciała przez Krystę, w naprężonych mięśniach, napięciu ścięgien, wątlm światłem wydobywającym z półmroku nagość. Piękne mroczne kadry.

Szymon Kula jawnie nawiązuje do innego klasyka w pracy pt. *Kontemplacja (After Zurbaran)*. Autora zainspirował obraz Francisco de Zurbarana – *Ekstaza św. Franciszka z Asyżu*. To portret nałożony na pejzaż. Zamiast twarzy widzimy fragment krajobrazu. Znowu nawiązanie, reinterpretacja, intertekstualność – jakbyśmy powiedzieli, używając języka teorii literatury.

Podobnie można zinterpretować prace Marty Kunikowskiej-Mikulskiej – *Melodia* i *Żniwiarka*. Autorka wprost – można powiedzieć – „maluje Malczewskim”.

Sięganie do nieprzebranych zasobów europejskiego malarstwa, nie tylko do prądów, kierunków, ale konkretnych twórczości – co widać tak wyraźnie na 25. FWMP – to norma. Bynajmniej nie czujemy się z tego powodu zgorznięci czy zniesmaczeni. Traktujemy to jako oczywistość. Malarstwo, podobnie jak inne dyscypliny, zawsze żywiło się swoją tradycją, reinterpretowało ją, tworzyło alternatywy, odnosząc się do niej. Dużo lepsze – jak mi się wydaje – i zdrowsze jest to niż wpadanie w „indywidualny” manieryzm, powtarzanie samego siebie, powielanie sprawdzonych z sukcesem rozwiązań. Taki „sukces” zabija bowiem kreatywność, swobodę, zamyka na poszukiwania. A tymczasem sztuka jest przede wszystkim dialogiem, żywą reakcją na to, co wciąż budzi emocje i daje powody do stawiania pytań.

Osobną grupę stanowią autorzy uprawiający malarstwo abstrakcyjne, po macoszemu potraktowane tak przez jury, jak i część publiczności. A przecież na festiwalowej wystawie znalazło się co najmniej kilka naprawdę ciekawych prac. Przykład „osamotnionej” pracy Piotra Błażejewskiego, profesora Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu im. Eugeniusza Gepperta, pokazuje, że są artyści, których jedna, wyjęta z kontekstu praca, nie jest w stanie w pełni „reprezentować”. Ci, którzy zetknęli się z twórczością tego artysty, wiedzą, o co chodzi. Zabrakło „ciągu dalszego”, „anty-tezy” albo „powtórzenia”, cech jakże charakterystycznych tej twórczości. Szkoda, że zabrakło miejsca na drugi obraz Błażejewskiego. Moją uwagę przykuły także dwa „wibrujące” obrazy bez tytułów (8) i (9) Olgi Ząbroń. Te rysunkowo-malarskie abstrakcje stworzone za pomocą pastelowych delikatnych, przerywanych linii zbiegających się i rozchodzących ukazały niezwykłą przestrzeń. Malarstwo w czystej formie. Z treścią, którą wydobywa ich kontemplacja.

Surrealistyczną przestrzenią zaskoczył Tomasz Ryndak (uczeń prof. P. Błażejewskiego). Szare, „biurowe” podziały. Sterylnie czyste powierzchnie. Nad przepaścią nadrealnej sfery, która z zupełnie płaskiej powierzchni, chcąc nie chcąc, wydobywa umysł (lecz nie oczy) odbiorcy – stoi mężczyzna, nieproporcjonalnie mały. Zdaje się, że podobnie jak my (odbiorcy) zaskoczony kompozycją, której jest częścią. Senna wizja, a może humorystyczna wizja odbiorcy sztuki?

Beztrudnie, lekkie, „latawcowe” kompozycje Tomasza Rolniaka, pełne fascynacji rdzą, utlenione i malowane akrylem metalowe obrazy Katarzyny Słuchockiej czy obustronne, wiszące koła i kwadrat Aleksandra Pieńka zasługują na uznanie i uwagę. Temu ostatniemu artyście udało się stworzyć w swoim collage’u coś szczególnego. W kompozycji utrzymanej w ciepłej tonacji, pełnej „girland kolorów”, piętrzących się wątków, w pozornym chaosie malarskich wrętów, wklejanych jakoby na oślep, zapiskach, notatkach pędzlem, nagle dostrzegamy architektoniczną barokową przestrzeń. Stajemy oszołomieni – jak w kościele. Z niedowierzaniem patrzymy przekrzywiając głowę i dostrzegamy porządek w pozornym chaosie.

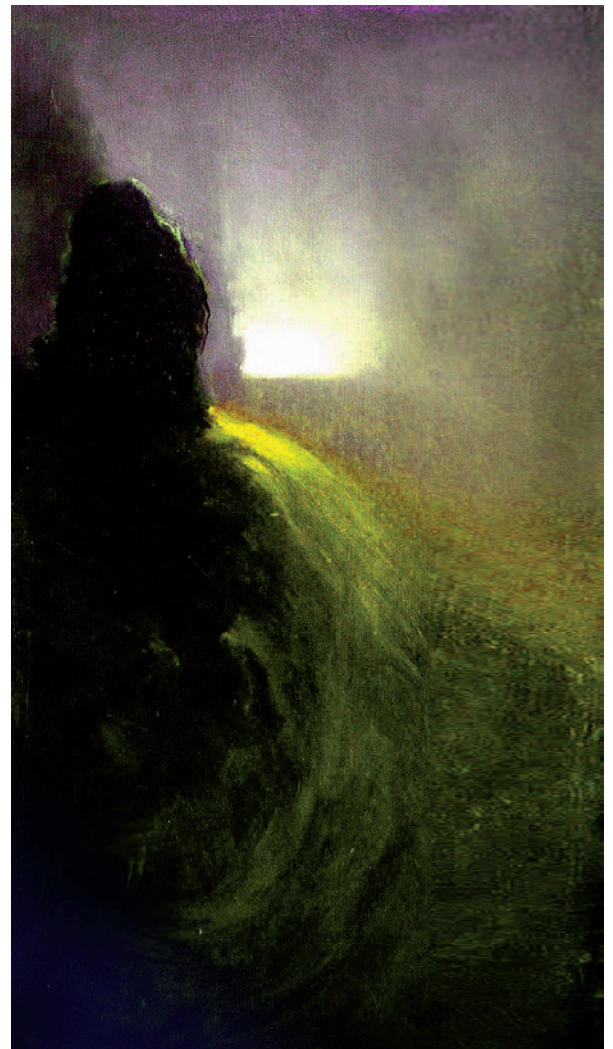
Malarstwo ma przyszłość. ■



1. **Agata Wolniewicz**, *Portret osobowości-Alicja*, 2015, olej, płótno, 110 x 100 cm
2. **Tomasz Ryndak**, *Mesmerize*, 2014, akryl, płótno, 140 x 140 cm
3. **Anna Taut**, *Gracze*, 2016, technika mieszana płótno, 90 x 60 cm
4. **Jacek Maślankiewicz**, *Mara*, 2016, olej płótno, 150 x 80 cm

25 Festival of Polish Contemporary Painting, Szczecin 2016 (painting from the perspective of the worm)

Jury of the 25th Festival of Polish Contemporary Painting Festival selected about two hundred art-pieces from the number of 1,155 submitted art-pieces by 295 artists. There were 108 artists who participated in the biggest review of contemporary Polish painting. The open format of the Festival organized for almost six decades by the Szczecin district of the ZPAP is based on the idea of open event therefore the festival becomes a meeting place for different forms of expression, styles and different views on art. Like the first FPMW in 1962, when the Grand Prix was given to Alfred Lenica, also the last jubilee festival was a challenge for organizers from the Association of Polish Artists. Barbara Warzeńska from Szczecin ZPAP was the curator of the festival. Maciej Mazurek from Poznań, former editor-in-chief of 'Arttak' was her assistant. The festival can be considered as their success. ■





1

PAWEŁ LEWANDOWSKI-PALLE

Dyplomy 2016. Co ze sztuką w Akademiach?

Izabela Kowalczyk, feministyczna badaczka sztuki współczesnej, głosi możliwość, a nawet potrzebę zwrotu *kolaboratywnego* na polskich uczelniach artystycznych. Mówi tak we wstępie do katalogu dorocznej wystawy *Najlepsze dyplomy 2016 Akademii Sztuk Pięknych*, powołując się przy tym na liczne zagraniczne autorytety propagujące obecnie koncepcję sztuki dialogicznej i kolaboratywnej, a przy okazji ostro krytykuje występujące (wg niej) w polskich uczelniach hierarchiczne relacje „mistrz-uczeń”, co przekłada się – powołuje się przy tym na podobne stwierdzenia M. Wasilewskiego – na niesamodzielność i kiepskie przygotowanie absolwentów do budowania swojej pozycji w świecie sztuki. No i tu pojawia się pierwsza niekonsekwencja: bo jeśli traktować poważnie to, co postulują teoretycy kolaboratywności – a mówią oni faktycznie o zwrocie sztuki w stronę codzienności, wspólnego świętowania i bycia razem, wreszcie doceniania ludzkiej pracy itp. – to przytoczony przez

autorkę w dalszej części artykułu przykład neokonceptualnej akcji angażowania się artysty (w ramach własnej pracy dyplomowej na uczelni ponaślskiej) w działania pomocnicze kolegom ze studiów w ich odrębnych zabiegach realizacyjnych i traktowania tej „pomocy” jako pracy dyplomowej, choćby wspartej rozbudowanym komentarzem odautorskim, wydaje się być nieporozumieniem. No, można i tak (w jednostkowym wypadku), ale co by było, gdyby większość dyplomantów zamiast solidnych dzieł zaczęła proponować akcje pomocnicze? Autorka podaje też inny przykład: wrocławskiej dyplomantki, na której prośbę jej portrety wykonali inni artyści, co anonsowano jako dowód tzw. rozproszonego autorstwa. Kolejna niekonsekwencja wiąże się z krytykowanym przez Kowalczyk problemem presji indywidualizmu w sztuce. Wszak – twierdzi ona – sztuka zawsze powstawała, onegdaj, w zbiorowym zaangażowaniu mistrzów, ich uczniów, pomocników pracownianych itd. Zatem te procesy były

jeszcze bardziej zhierarchizowane, aż do odrabiania przez uczniów części żmudnej roboty. No więc gdy na uczelni w pracowni mistrz-profesor udziela rad, korekty itp. – to o czym to świadczy? Jest to efekt współpracy czy tylko hierarchiczne podporządkowanie? A propos: kolaboracja zawsze kojarzyła się z akceptacją, acz powodowanej lękiem, współpracy z wrogiem.

Młodzi ludzie, adepci sztuki w ASP i PWSSP byli otwarci na świat w latach 60. czy późniejszych. Są otwarci i dzisiaj. Są otwarci, może nie tak, jak chce tego jakaś część krytyków sztuki, szczególnie tych o kategoriycznych sądach. Jeśli studenta nie będzie kształcić się warsztatowo, to szanse na przetrwanie artysty i sztuki stają się prawie żadne. Mądra relacja „mistrz–uczeń” polega właśnie na partnerstwie stron – w roli sojuszników we wspólnej sprawie uprawiania sztuki. Dla procesu twórczego, który jest bardzo złożoną strukturą, relacje kolektywne nie wydają się najważniejsze. Kształcenie artystyczne ma różne etapy. Jego największą troską ciągle wydaje się rozwój indywidualności. Działania „wspólnotowe” mogą temu towarzyszyć, ale zwykle służą wzmoczeniu indywidualnej kreatywności w sztuce. Dyplom powstaje POMIĘDZY, jest w istocie pracą zespołową studenta i kilku pedagogów, nie tylko profesora-promotora, biorących udział w kształceniu. Wydaje się jednak, że ostatecznie to artysta decyduje samodzielnie o własnej pracy, nawet jeśli występuje grupowo.

Osobne kontrowersje budzi również system wyłaniania tzw. Najlepszych Dyplomów, reprezentujących poszczególne Uczelnie. To w ogóle nie jest system. Uczelnie muszą wybrać swoje najlepsze czy raczej najbardziej dla nich reprezentatywne propozycje. Decyduje o tym jakaś część (raczej mniejsza niż większa) pedagogów: dziekani czy kierownicy katedr; bardzo rzadko Rady Wydziałów, najrzadziej członkowie wszystkich Dyplomowych Komisji Egzaminacyjnych. A czy nie powinno być tak, że wyboru dokonuje całość społeczności akademickiej, zarówno pedagodzy, jak i studenci poszczególnych kierunków studiów. Jak? To problem czysto techniczny.

Stają bolączką gdańskich wystaw jest brak kryterium zaliczania prac do „najlepszych”. Ile dyplomów na uczelni można kwalifikować jako najlepsze? Obecnie każda uczelnia ma możliwość eksponowania maksimum czterech dyplomów i mogą one pochodzić z jednej dyscypliny czy wręcz jednej pracowni.

Sytuacja byłaby klarowniejsza, gdyby każdy z kierunków studiów prezentował wyłącznie jeden, najlepszy dyplom.

1. **Natalia Rybka**, *Zanurzenie*, 2016, olej na płótnie, 110 x 140 cm
2. **Anita Welter**, 2014

Dostrzec też trzeba potrzebę zmian organizacyjnych w konkursie, co podkreślali niektórzy obserwatorzy, np. nowy rektor gdańskiej ASP Krzysztof Polkowski. Próba rozszerzenia wystawy o dyplomy przedstawicieli uczelni zagranicznych (dyplomowy cykl malarstwa ze Słowacji i jedna

praca z Litwy) nie jest trafna. Brakuje też czasu na rzetelną debatę konkursową, co tylko pogłębia kontrowersyjność niektórych wypowiedzi oceniających efekty konkursu.

Werdykty są zawsze dyskusyjne, wielu nie podzielałam, łącznie z tym kuriozalnym z 2013 roku, a i dzisiaj mam zdanie własne. Twierdzą, że sensowne byłoby przyznawanie nagród w poszczególnych dyscyplinach, a ponieważ postulowałam to nie tylko ja, musi pojawić się pytanie: czy organizatorzy wezmą to pod uwagę?

Podczas gdańskiej debaty zaproponowałam Honorową Nagrodę DEBATY, przyznawaną przez grono jej uczestników. Miałem dwie propozycje: Agatę Roguziak i Natalię Rybkę. Bogatszy o refleksję upływającego czasu dzisiaj optuję za Natalią Rybką, z cyklem malarstwa sztalugowego „O dążeniu do doskonałości”, zrealizowanym pod kierunkiem Andrzeja Tobisa w Katowicach. Nienagrodzona na tym przeglądzie jej propozycja przebojem wdarła się na artystyczne salony, zdobywając kilka miesięcy później Grand Prix Jubileuszowego 25. Festiwalu Polskiego Malarstwa Współczesnego w Szczecinie. W Gdańsku na to malarstwo zwróciliśmy uwagę właściwie tylko z redaktor naczelną „Arteonu” Karoliną Staszak. Czym przekonują „utopione w zieleni” malarskie obrazy Rybki? Zapewne dla części, przede wszystkim, jakością warsztatową. Daleki jestem od nagradzania tylko za warsztat, bo ten być musi! I rzeczywiście jej obrazy dążą do doskonałości warsztatowej. Nic w tym dziwnego, skoro młoda malarzka komunikuje: *Bóg jest nieodłącznym elementem mojej inspiracji i pasji* [1]. W dyplomowych, metaforycznych obrazach pejzaż wydaje się pretekstem do poszukiwania znaczeń. Pojawiają się w nich tajemnicze znaki i symbole innych przestrzeni, których niekiedy jednoznaczność wydaje się ograniczać odczytanie obrazu. Są to jednak prace, po przekroczeniu biegnącej warsztatowej, otwarte na interpretację, ale nie na wszelką interpretację. Jeśli przyjąć, że istnieje coś takiego jak nowy akademizm, to obrazy Rybki mogłyby być jego ilustracją. Trudno jednak nie zauważyć, że jej nagrodzone w Szczecinie obrazy czy przynajmniej ich część, >

1 Natalia Rybka, *Ciągła nauka*, ARTEON nr 10 (198) 2016, s. 28.





Ignacy Oboz, Z cyklu *Requiem*, 2015, olej na płótnie, 150 x 100 cm, fot. http://ignacyoboz.blogspot.com/p/malarstwo_3.html

Podobać się mógł także nagrodzony Nagrodą Marszałka Województwa Pomorskiego, dyplom z zakresu rzeźby Natali Jamróz, *Papierówki*, zrealizowany w Krakowie pod kierunkiem Józefa Murzyna.

Spośród wyróżnień najbardziej zadziwił dyplom Magdaleny Hoffy z poznańskiego Uniwersytetu Artystycznego zrealizowany pod kierunkiem Jarosława Kozłowskiego na kierunku malarstwo, będący właściwie dyplomem z rysunku. Zwoje z kreskami i obfity komentarz, którego jakość niestety nie przekonuje. Wszystko jest malarstwem? Malarstwem nie jest wszystko!

Moim zdaniem najlepszy dyplom z zakresu malarstwa wrocławskiej ASP, po raz kolejny, i to może być nużące, pozostał... we Wrocławiu. Wrocławskie dyplomy z malarstwa mają dwie obowiązkowe części: pierwszą, realizowaną w Pracowni Malarstwa Sztalugowego, i drugą, realizowaną w jednej z sześciu pracowni do wyboru. Istotnym elementem dyplomu jest aneks, który jest integralną częścią dyplomu. Jeśli w Gdańsku brakuje aneksów, to znaczy, że prezentuje się dyplomy niekompletne, z uciekającymi gdzieś refleksjami. To niedobra praktyka. Jeśli przywróci się sens prezentacji całości plastycznej wypowiedzi danego autora – to będzie to tylko z korzyścią dla niego. Trzy części dyplomu sprawiają trudność wyboru. Zbalansowanie tych części jest niełatwe. Najczęściej najciekawsze nie zdarzają się u jednego autora. I tak we Wrocławiu zaimponowały mi: malarstwo sztalugowe Alicji Jaworskiej, druga obowiązkowa część – multimedialna – Krzysztofa Witkowskiego pt. *Malarstwo którego nie ma*, natomiast aneks rysunkowy u Kamila Pieczykolana. Reasumując: najbardziej spójnym dyplomem wrocławskim wydała mi się propozycja Witkowskiego zrealizowana pod kierunkiem Krzysztofa Skarbka *Kształty i kolor w nadmiarze*, która wydaje się poważnym dyskursem z doświadczeniem wrocławskiej ekspresji lat 80.

Bezspornie gdańska wystawa dyplomów jest wystawą ludzi utalentowanych, tych nigdy nie mamy za dużo, dlatego nie stać nas chyba na marnowanie talentów. Wyróżnia się tu młodych, których promować warto. Sztuka zapewne nigdy nie spełniała nadziei wszystkich. I zapewne nie spełni. Jest nadal potrzebna jakiejś części z nas. Od sztuki oczekuję, by była refleksją uniwersalną, ponadczasową. Tego wśród dyplomów brakuje. Jeśli nie usankcjonuje się precyzyjnie – tak, by nie było wątpliwości interpretacyjnych – spraw regulaminowych, to przyszłość tej serii wystaw widzę jako jeden z licznych przeglądów sztuki.

Jeden z najśłynniejszych traktatów o malarstwie, suma wiedzy późnego średnio-wieczna, *Il Libro dell'Arte (Trattato Della Pittura)* Cennino Cenniniego, napisany po 1430 roku, w jednym z pierwszych rozdziałów donośnie zwraca się do artystów: *wy, co ze szlachetnego upodobania miłośnikami pełnymi cnoty jesteście i przede wszystkim ku sztuce dążycie, strójcie się przódy w szaty takowe, a mianowicie: miłość, pokorę, postuszeństwo i wytrwałość...*

Miłość, bo trzeba kochać to, co się robi.

Pokorę, czyli wiarę w wartości, i to, że nie jesteście aż tacy wyjątkowi.

Postuszeństwo, czyli wiarę w zasady (warsztatowe też).

Wytrwałość, czyli pracę i wiarę we własną ważność, dającą nadzieję na sukces.

Dobrze by było, by kształcenie prowadziło do opanowania i utrwalenia wiary w szczególne znaczenie rzetelności i uczciwości, to się zawsze, w długoterminowych procesach, sprawdza. ■

Diplomas 2016: What happens to art in academia?

Undoubtedly, the Gdansk diploma exhibition is an exhibition of talented people, who are never too many, because we can not afford to waste talent. There are young people out there who are worth promoting. Art probably never fulfilled the hopes of all. And probably will not fulfill in the future. I expect art to include a universal reflection which often is missing from 'diploma art'. If not sanctioned precisely – so that there is no doubt of interpretation – then the future of this series of exhibitions I see as not very bright. Young students at the Academies of Fine Arts used to be open to the world in the 1960s. They are open today. They are open-minded, perhaps not as much as want some critics (especially those with categorical judgments), but they do not close their eyes to the craft. If a student is not trained in the workshop, then the chances of survival of the artist and art become almost none. They simply need teachers as their partners. ■

pochodzą z dyplomu, a ten przecież ma promotora, przechodził korektę czy serię korekt. Obrazów dyplomowych nie należy więc rozumieć jako dzieł w pełni samodzielnych. Można mieć różne zdanie o kondycji szczecińskiego Festiwalu, ale skoro jego laureatką zostaje autorka obrazów dyplomowych, to znaczy, że nie jest chyba źle z kształceniem malarzy w akademiach. Na pytanie, czy Natalia Rybka jest rzeczywiście malarką wybitną – odpowiedź dadzą dopiero w pełni jej samodzielne obrazy. Tej bardzo młodej artystce, która u zarania swojej artystycznej drogi odniosła niekwestionowany sukces, kibicuję, zastanawiając się: co ona z tym malarstwem zrobi w przyszłości?

Spośród dwóch dyplomów z Pracowni Mariusza Białeckiego nie wybrałbym jednak laureata najwyższej nagrody konkursu, czyli prac Dmitrija Buławki-Fankidejskiego ale raczej postawiłbym na zdobywczynię Wyróżnienia Honorowego Agatę Roguziak, z zestawem kameralnych rzeźb *Czy lalki?* Bardziej przekonuje mnie zdecydowanie kruchość i delikatność jej rzeźb niż nachalność instalacyjnych obiektów Nagrody Rektorów. Roguziak wygrywa oszczędnością formy i trafnością zastosowanego materiału. Interesujące są wszystkie eksponowane na przeglądzie dyplomy z gdańskiej uczelni, także malarstwo Agnieszki Majewskiej i graficzna instalacja Adeli Rostek. Myślę, że gdańszczanie, obeznani z przestrzenią Zbrojowni, najtrafniej wybierają dyplomy mające szansę poważnie zaistnieć na tej wystawie. Znajomość miejsca ekspozycji jest tu istotna.

Uwagę zwracały dwa nagrodzone dyplomy warszawskie, zwłaszcza zestaw prac Wiktorii Wojciechowskiej (promotor Prot Jarnuszkiewicz) – nagrodzony Nagrodą Prezydenta Miasta Gdańsk. Zaskoczeniem natomiast była Nagroda Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego, która trafiła do Barbary Rej (promotor Jarosław Modzelewski). Przypadek Rej, funkcjonującej w wielu obszarach sztuki, rzeczywistości wyróżniającej się studentki warszawskiej ASP, skłania do refleksji jeszcze innej natury. Otóż jej pełny dyplom, eksponowany wraz z aneksem, byłby kompletny, byłby całością. Wielka szkoda, że regulamin konkursu wyeliminował z dyplomów aneksy.

„Postawy 2016” – 4. edycja konkursu młodego malarstwa



Paweł Baśnik

1. M.N. 1968–1992, 2016, akryl i olej na płótnie, 30 x 24 cm
2. J.K. '2 2113–2242, 2016, akryl i olej na płótnie, 25 x 25 cm

Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu po raz czwarty postanowiła przyrzeć się artystycznym postawom kształtującym się pod okiem profesorów na kierunku malarstwo w obrębie wszystkich form w naszej uczelni (kurs stacjonarny i zaoczny), przeglądowi temu nadając już tradycyjny poniekąd charakter konkursu. Do tej konfrontacji stanęło 18 studentów wytypowanych przez dziewięciu dydaktyków prowadzących pracownię, a właściwie 36 prac adeptów malarstwa wykonanych w różnych technikach. Z należytą starannością i uwagą zostały one obejrzone przez jury, w składzie którego w tym roku znaleźli się: Karolina Jaklewicz z Galerii Socato – fundatora głównej nagrody, Lech Twardowski – artysta malarz, performer i twórca instalacji, oraz Anita Wincencjusz-Patyna – Prodziekan Wydziału Malarstwa i Rzeźby jako przedstawiciel organizatora konkursu. Na posiedzeniu 23.11.2016 Jury, ciesząc się z wysokiego poziomu i różnorodności cechującej zestaw wybranych prac i ujawniające się w nich postawy studenckie wybrało siedmioro finalistów: Pawła Baśnika, Izabelę Kabzę, Agatę Lankamer, Krzysztofa Latarowskiego, Milenę Lubach, Izabelę Opiełkę oraz Monikę Polak i zdecydowało po długich i wnikliwych argumentacjach o przyznaniu nagród regulaminowych. Werdykt został ujawniony na uroczystym wernisażu wystawy pokonkursowej w Galerii BrowArt we wrocławskim Browarze Mieszczańskim 9 grudnia 2016 roku. Grand Prix Konkursu (katalog oraz wystawa indywidualna w Galerii Socato we Wrocławiu) otrzymał Paweł Baśnik (z pracowni prof. Łukasza Huculaka), II Nagrodę (1000 PLN) Monika Polak (pracownia prof. Stanisława Kortyki), a III Nagrodę (500 PLN) Krzysztof Latarowski (pracownia prof. Piotra Błażejewskiego). Serdecznie gratulujemy! ■

101

Attitudes 2016: the 4th young painting competition

The Academy of Fine Arts in Wrocław organized the 4th exhibition of paintings by young artists from our school who participated in this traditional sort of a competition. Nine educators selected a group of young artists interested in different painting techniques. With proper care and attention their art-pieces were evaluated by the jury (Karolina Jaklewicz Gallery Socato, Lech Twardowski Anita Wincencjusz-Patyna). They enjoying the high level and diversity characterized by a set of selected art-pieces which revealed the attitudes of students chose seven finalists: Paul Baśnika, Isabella Kabza, Agata Lankamer, Christopher Latarowskiego, Milena Lubach, Isabella Opiełka and Monika Polak. The final exhibition was organized at the BrowArt Gallery. The Grand Prix (including publication of catalogue and a solo exhibition at the Socato Galler in Wrocław) was given to Paweł Baśnik. The Second Award (1000 PLN) was given to Monika Polak, and the Third Award (500 PLN) was given to Krzysztof Latarowski. ■

„Anish Kapoor. Archeologia: Biologia”, czyli 562 tysiące kilogramów sztuki



1



2

Anish Kapoor – zwycięzca prestiżowej nagrody Turner Prize z 1982 roku, posiadający na wyłączność najczarniejszą z czerni „Vantablack” [1], artysta znany z tworzenia imponujących rozmiarów instalacji w przestrzeni publicznej, w Museo Universitario Arte Contemporáneo w Mexico City przedstawił prace stworzone na przestrzeni ostatnich 30 lat. Niech wystawa ta będzie pretekstem do uwag o roli marketingu w sztuce i przyciąganiu do sal wystawowych widzów.

BLOCKBUSTER WŚRÓD WYSTAW

Wystawa wzbudziła wiele emocji wśród zwiedzających, krytyków sztuki oraz mediów z całego świata. Po raz pierwszy bowiem w Ameryce Łacińskiej można było zobaczyć na żywo prace Kapoora. Sukces wystawy

przybliżają dane frekwencyjne. Przez pierwsze sześć lat istnienia MUAC gościło mniej więcej 2 miliony zwiedzających, czyli ok. 350 tysięcy zwiedzających co roku. Wystawa Anisha Kapoora przyciągnęła 21 tysięcy miłośników sztuki już w pierwszym tygodniu otwarcia. Liczby mówią same za siebie. Zaczęto zastanawiać się nad wpływem tego typu wystaw na funkcjonowanie placówki. MUAC będąc instytucją względnie nową, bowiem otwartą w 2008 roku, jest dopiero w trakcie tworzenia swojej kolekcji permanentnej. Wystawy typu blockbuster, jak „Anish Kapoor. Archeologia: Biologia”, z pewnością przyciągają tłumy do muzeum, możliwe, że pozwalają instytucji zarobić i uzyskać pieniądze na dalsze wzbogacanie swojej kolekcji, ale czy powodują większe zainteresowanie publiczności sztuką współczesną? Czy „tymczasowi miłośnicy sztuki” powrócą do muzeum, gdy zorganizowana będzie bardziej niszowa wystawa mniej znanego artysty?

Otóż według badań przeprowadzonych w pięciu amerykańskich muzeach, w których pomiędzy 2007 a 2011 rokiem zorganizowano wystawy typu blockbuster, okazało się że jedynie 21,8% zwiedzających zobaczyło całą kolekcję muzeum. Ponadto, posiadacze tzw. karty członkowskiej muzeum, na

1 Wynaleziona w 2014 roku „najczarniejsza z czerni”, nazwana Vantablack absorbuje niemal całkowicie światło (99,96%). Surrey NanoSystems, które jest w posiadaniu substancji, oddało prawo na wyłączność do używania jej w celu tworzenia sztuki Anishowi Kapoorowi, jako jednemu artyście na świecie. Źródło: [dostęp: 30 sierpnia 2016], <https://news.artnet.com/art-world/anish-kapoor-vantablack-exclusive-rights-436610>



3



4

Anish Kapoor

1. *Pamięć języka, Tongue memory*, 2016, silikon i pigment, 250 × 130 × 70 cm
2. *Trzy Dni..., 3 Days...*, 2016, technika mieszana, silikon, pigment, 250 × 120 × 70 cm
3. *Ga Gu Ma*, 2011–2012, beton; w tle: C-Curve, 2007, stal nierdzewna, 220 × 770 × 300 cm
4. *Ga Gu Ma*, 2011–2012, beton
5. *Untitled*, 1992, piaskowiec i pigment, 230 × 230 × 103 cm

pytanie o chęć odnowienia subskrypcji, odpowiedzieli że „odnowią subskrypcję przy następnej wizycie” (dokładnie 88,6% odpowiedzi). Spośród tych samych osób, 62,5% stwierdziło, że przyjdą ponownie do muzeum przy okazji kolejnej dużej wystawy. Okazuje się więc, że organizowanie blockbusterowych wystaw, jeśli nie jest jedynie marketingowym posunięciem i próbą skierowania uwagi mediów na instytucję, strategicznie jest wątpliwym krokiem, a wręcz ryzykownym. Ryzyko wiąże się z koniecznością ciągłego zadośćuczyniania rosnącemu oczekiwaniu publiczności. Muzeum, aby utrzymać poziom ekscytacji u zwiedzających, zostaje zmuszone do organizacji z coraz większym rozmachem wystaw sygnowanych wielkimi nazwiskami. Według tych samych badań, blockbusterowe wystawy przyciągają nowych zwiedzających jedynie w momencie trwania ekspozycji. Poza jej okresem, liczba zwiedzających pozostaje bez zmian, co dowodzi strategicznej słabości tego typu wydarzeń. Z pewnością nie jest to rozwiązanie mogące przynieść długotrwałe zmiany.

„NIE MOŻESZ TEGO PRZEGAPIĆ”

W czasach kulturalnej demokracji, upadku instytucji publicznych i braku dofinansowania ze środków państwowych, kuratorzy i dyrektorzy muzeów dokładają wszelkich starań w celu uatrakcyjnienia wizerunku sztuki, sięgając po bardziej marketingowe strategie, starając się włączyć swoje instytucje w miejsca, w których „trzeba być”.

MUAC również postawiło na strategię marketingową i kampanię reklamową rodem z Hollywoodu. W reklamie głoszącej: *Nie możesz tego przegapić*, widzimy przede wszystkim nazwisko autora pojawiające się niemal na każdym słupie ogłoszeniowym, w każdej gazecie, na znakach drogowych itd. Zaś w reklamie

filmowej tylko kilka sekund pokazano prace Kapoora. Po obejrzeniu tego wideoklipu filmu można odnieść wrażenie, że mamy tu do czynienia nie z wystawą sztuki, lecz z produktem komercyjnym sygnowanym nazwiskiem, które jest znane, bo jest znane, więc zasługuje na naszą uwagę.



5

MALARZ, KTÓRY JEST RZEźBIARZEM

Sama wystawa również przypomina scenografię z drogiego hollywoodzkiego filmu. W pierwszej sali wypełnionej lustrami, jak w wesołym miasteczku, zwiedzający mogli przegłądać się w zwierciadłach zniekształcających ich sylwetki. Jest śmiesznie, ludycznie, ale nie można pozbyć się wrażenia, że czegoś tutaj brakuje. Anish Kapoor używa luster w wielu swoich pracach artystycznych w przestrzeni miejskiej, jak np. *Sky Mirror* w Nowym Jorku. W tej pracy właśnie istotne jest odbicie otoczenia. Dzięki ustawieniu lustra w odpowiednim miejscu i pod odpowiednim kątem, artysta prowokuje wzrok odbiorcy do tego, czego na co dzień nie dostrzegamy, bądź co rzadko widzimy. Kapoor zmienia także swoimi rzeźbami naszą percepcję przestrzeni, która staje się ożywiona i ruchoma. Artysta niejako redefiniuje przestrzeń publiczną, skłaniając nas do refleksji nad koncepcją przestrzeni i pustki. Lustrzane instalacje Kapoora są jednak o wiele mniej intrygujące, gdy są pomieszczone w galeryjnej przestrzeni, a jedyne, co możemy w nich zobaczyć, to odbicia zwiedzających, robiących selfie.

Były na wystawie także jedne z pierwszych prac artysty, opartych na użyciu niezwykle >



1



2

intensywnych pigmentów (*To Reflect an Intimate Part of the Red*, 1981). Geometryczne, minimalistyczne formy obsypane kolorowym pudrem, kojarzone są z krajem pochodzenia artysty, gdzie różnobarwne pudry spełniają symboliczną rolę w indyjskiej kulturze i religii.

Uwagę zwracały również betonowe rzeźby (*Ga Gu Ma*, 2011–2012) odbijające się w zakrzywionym lustrze (*C-Curve*, 2007). Każda z rzeźb posiada inny, unikatowy kształt, dzięki swobodnemu użyciu mokrego betonu. Rzeźby sprawiają wrażenie delikatnych, topiących się i elastycznych, pomimo użycia materiału kojarzonego ze stabilnością, ciężkością i nieodwracalnością.

Z labiryntu betonowych rzeźb, ekspozycja prowadziła zwiedzających do ogromnej, czerwonej formy, zawieszanej pod sufitem, przypominającej dzwon lub hełm (*Na krawędzi świata II*, 1998). Ogromna bordowa powierzchnia rozpościerająca się nad głowami widzów budziła pewien niepokój. Artysta, tłumacząc ideę swoich dzieł, mówi o tworzeniu obiektów, które zatracając swoją fizyczność, stają się *nie-objektami* i *wytwarzają dziurę w przestrzeni, coś, co nie istnieje* [2], tym samym pozwalając odbiorcom doświadczyć uczucia nieskończoności, nawet w zamkniętej przestrzeni. Kapoor zdaje się pokazywać to co niewidzialne właśnie przy pomocy kolorów. W rzeźbie z 1992 roku, przedstawiającej skałę, w której wyżłobiona została prostokątna wnęka pomalowana na kolor indygo, artysta wytwarza wrażenie głębokości dzięki użyciu intensywnego, ciemnego koloru, co sprawia, że skała wygląda na grotę do której można wejść. Gra iluzji, zabawa osią głębokości i intensywnością koloru to najczęściej spotykane zabiegi Kapoora.

Niezwykle intensywnie natomiast oddziaływała instalacja *Moja Czerwona Ojczyzna* z 2003 roku, przedstawiająca ogromne czerwone woskowe koło, które jest rzeźbione



poprzez automatyczny mechanizm obracający nim. Użyte materiały i kolory sprawiają wrażenie organicznych i pierwotnych, a koło zdaje się być wykonane z ziemi. Zmiana jego wyglądu (ryte w kole coraz to głębsze bruzdy) poprzez ruch, w jaki jest wprawiane, symbolizuje upływający czas. Obok tego pomieszczono trzy rzeźby-obrazy stworzone przy pomocy silikonu i pigmentów, przypominające ogromne płaty mięsa zwisające ze ścian. Artysta niezwykle zręcznie łącząc malarstwo z rzeźbą stworzył mięsisto-krwiste dzieła, wprawiające widzów w rodzaj konfuzji. Artysta sam przyznaje, że jest „malarzem, który jest rzeźbiarzem”, dla którego *te dwie rzeczy idą ze sobą w parze, tworząc fizyczne obiekty, które koncentrują się na czymś zupełnie innym, na iluzorycznej przestrzeni* [3].

3 Anish Kapoor, wywiad w folderze prasowym *Anish Kapoor. Arqueología: Biología*, MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo. UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México 2016. s. 82.

Anish Kapoor

1. *To Reflect an Intimate Part of the Red*, 1981, technika mieszana i pigment, 200 × 800 × 800 cm
2. *Na krawędzi świata II, At the Edge of the World II*, 1998, włókno szklane i pigment, 800 cm ø
3. *Czerwona ojczyzna, Red Homeland*, 2003, wosk, stal i motor, 1200 cm ø

2 Anish Kapoor, cyt., [dostęp: 1 września 206], <http://www.axel-vervoordt.com/en/inside/our-story/history#!/anish-kapoor-at-the-edge-of-the-world>



3

Anish Kapoor: Archeology – Biology or 562 thousand kilograms of art

SZTUKA NA KILOGRAMY

Dzieła Anisha Kapoora, pomimo że nie możemy ich dotknąć, usłyszeć ani poczuć ich smaku, odwołują się właśnie do tych zmysłów. Głębokie, żywe kolory użyte w rzeźbach o geometrycznych i organicznych kształtach, dają nam mylne wrażenie odmiennej wymiarowości niż ta, w jakiej zostały zrobione. Jednak nie można oprzeć się wrażeniu, że sztuka Kapoora jest tworzona przede wszystkim po to aby wzbudzać zachwyty, że plasuje się gdzieś pomiędzy glamour a ludycznością. MUAC z dumą podkreśla, że do zorganizowania wystawy potrzeba było trzech statków ładunkowych wypełnionych 562500 kilogramami sztuki, które przebyły 8697 kilometrów oceanu z Southampton w Anglii, do Meksyku. A więc musi ta sztuka mieć swoją „wagę”. ■

Anish Kapoor – winner of the prestigious Turner Prize in 1982 – is known for building impressive big size installations in public space. At the Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC) in Mexico City he showed art-pieces from the period of 30 years. It was a blockbuster among exhibitions which attracted a lot of excitement among the visitors, art critics and media. It can be discussed as example of the role of marketing in contemporary art.

For the first time in Latin America, people could see Kapoor. The success of the exhibition closer frequency data. In the first six years of MUAC's existence, it was visited by 2 million visitors, ie approx. 350,000 visitors every year. Kapoor's exhibition attracted 21,000 art lovers in the first week. The numbers speak for themselves. They began to wonder about the impact of this type of exhibitions on the functioning of the institution. MUAC being a relatively new institution (opened in 2008), is still in the process of creating its permanent collection. The blockbuster shows such as 'Anish Kapoor. Archaeology – Biology', attract crowds of people. Of course, art institutions want to earn the money to further enrich their collection, but would it result in a greater public interest in contemporary art? Visitors to such shows can be considered as 'temporary art lovers' and they may not return to the museum when they organize more niche exhibition for less than well-known artist ■

RENATA GŁOWACKA

Cy Twombly

Na przełomie roku 2016/17, przed Centrum Pompidou stały długie kolejki.

106

Nasószym piątce, w osobnych galeriach zaprezentowano prace dwóch twórców – belgijskiego surrealisty René Magritte’a i Amerykanina Cy’a Twombly’ego, nawiązującego do szeroko pojętego ekspresjonizmu abstrakcyjnego. Publiczność obu wystaw była podzielona, tak jak odległa od siebie jest twórczość obu artystów. Magritte przyciągnął tłumy. Przed obrazami Twombly’ego trzeba zatrzymać się dłużej, żeby zrozumieć to malarstwo.

Twombly’emu obca jest tradycyjna narracja, anegdota, odwzorowanie formy. Odwołuje się do metafory. Determinujący jest gest malarski. Pędzlem przerzucał farbę na płótno, ale czasem do rozprowadzenia koloru wystarczyły palce. Wyrażenie ekspresji uzyskiwał też pryskaniem farby bezpośrednio z tuby na obraz. A jednak nie jest to *action painting*. Pod pozorem spontanicznego działania kryje się odwołanie do klasyki.

Jednocześnie emocja i intelektualizm przewodzą tej sztuce. Twombly sięgał do poezji. Safona, Goethe, Rilke, Keaton, Mallarmé – fragmenty ich dzieł wprowadzał do swoich prac. Jego intencją było przeniesienie tego, co stymuluje powstawanie sztuki – ukształtowanie własnego języka, sposobu wyrażania się, aby widz mógł docenić wielość znaczeń poszczególnych elementów obrazu.

Edwin Parker Twombly Jr (Cy Twombly) urodził się w 1928 r. w Lexington, w stanie Virginia. Studiował na tamtejszym uniwersytecie. W 1950 r. przeniósł się do Nowego Jorku. Tam spotkał twórców artystycznego klimatu epoki. Zaprzyjaźnił się z Robertem Rauschenbergiem, głęboko zainteresowały go eksperymenty Johna Cage’a, wciągnęła stylistyka prac Roberta Motherwella. Na początku lat 50. wyruszył w podróż po Europie i Afryce Centralnej. Do zdobytych doświadczeń wracał w ciągu całego życia.

Laureat Złotego Lwa na Biennale w Wenecji (2001 r.) uważany był za wielkiego erudyty. W 2010 r. zlecono mu ozdobienie plafonu w sali rzeźby antycznej Luwru. Sklepienie 400 m² pokrył „błękitem Giotta” (przed tym artystą niebo wyrażano kolorem złota), na

którym namalował siedem kaset z imionami najważniejszych rzeźbiarzy starożytnej Grecji.

Klasyką zainteresował się dużo wcześniej. Zawsze fascynował się antykiem. Z domu wyniósł znajomość łaciny. W 1957 r. opuścił Stany Zjednoczone i zamieszkał w Rzymie. Tam rozpoczął najintensywniejszy etap swojej pracy. Inspirowały go zabytki, resztki antyków, poznawał mitologię grecko-rzymską, czytał Homera, Pindara, Platona. Ulegał też urokowi przyrody śródziemnomorskiej. W rysunkach powracał do tematu morza, wyrażał je swoim językiem. Twombly chciał połączyć amerykańską tradycję ekspresjonizmu abstrakcyjnego z dziedzictwem malarstwa zachodnioeuropejskiego. Wyrażał to improwizowanym gestem i łagodnym pismem.

Tło wcześniejszych płócien zamalowane jest zwykle jasną farbą. Biel jest symbolem niewinności, kolor pokrywa lub zasłania znaki. Twombly maluje w sposób, który jest jednocześnie pismem i „bazgraniną”, słowa są często przekreślone, nie brak zadrapań. Trudno rozszyfrować znaki, różne formy pisma, symbole, ale też cyfry i figury geometryczne. Bo niekiedy numery stają się datami, słowa opowieścią o sentymentach, linie – zapisem dźwięków.

Skąd pojawiło się pismo na płótnach Twombly’ego? W 1953 r., w środku „zimnej wojny” został wezwany przez armię amerykańską, która przydzieliła go do serwisu tajnego pisania (kryptografia) w Waszyngtonie. Nocą, w ciemnym pokoju hotelowym, rozpoczął swoje eksperymenty artystyczne przy okazji pracy zakodowywania pisma, które zostanie odczytane w ciągu dnia. Tę szkołę wojskową natychmiast przystosował do swojej twórczości, gdzie podjął pismo automatyczne, które od 1955 r. stanie się podstawą jego stylu. Zapisany zostaje żywy gest. Sposób kładzenia koloru (a planeta barw jest szeroka) jest spontaniczny. Widać malowanie z pasją i energią.

Twombly używał wielu technik – obraz zapisuje ołówkiem, pastelą, farbą olejną. Podkładem dużych formatów jest płótno. Wiele obrazów malowanych jest na papierze. Wszędzie liczy się dotyk.



Cy Twombly, *Untitled (Bacchus)*, malarstwo



W promocji twórczości CT istotną rolę odegrał Yvon Lambert – galerzysta i marszand, jeden z najważniejszych we Francji promotorów sztuki współczesnej. Zauroczony tym malarstwem, pomógł w zorganizowaniu Twombly’emu jego pierwszej wystawy w Paryżu (1976), wydał katalog z tekstem Rolanda Barthesa, doprowadził do spotkania z Dominikiem Bozo, dyrektorem Centrum Pompidou, który uczynił możliwym powierzenie temu artyście realizacji projektu kurtyny w Operze Bastille.

Wystawa Cy Twombly’ego jest pierwszą wystawą we Francji po śmierci artysty w 2011 r. To bardzo obszerna ekspozycja od pierwszych, ale dojrzałych już form z 1951 r., do ostatnich, malowanych kilka miesięcy przed śmiercią. Wyraźnie widać odrębność kolejnych etapów twórczości, w cyklach i seriach korzystał na swój sposób z historii malarstwa. Wystawiono trzy

najważniejsze cykle: „Nine Discourses on Commodus (1963), „Fifty Days at Iliam” (1978) i „Coronation of Sesostris” (2000).

Ostatnie obrazy wypełniają wielobarwne, ekspresyjne spirale ze spływającą farbą. Malarstwo pokrywa całą powierzchnię płótna. Zniknęła niewinna biel tła.

Ikoną wystawy stały się, kładzione grubą warstwą czerwonej farby płyty kwiatów nawiązują do *Nenufarów* Moneta.

Oprócz obrazów, wystawa zawiera fotografie i rzeźby Cy Twombly’ego. Jego pierwsze rzeźby powstały z materiałów znalezionych na ulicy. „Farba wapienna jest moim marmurem” – powtarzał. W fotografii posługiwał się polaroidem.

Czy w Centrum Pompidou Cy Twombly przypadkowo pojawił się obok surrealisty? Jackson Pollock nie ukrywał wpływu na swoje malarstwo Maxa Ernsta. ■

Cy Twombly

At the turn of 2016/17, in front of the Centre Pompidou, people formed long lines: they wanted to see the exhibition in separate galleries on the 6th floor which included art-pieces by two artists – the Belgian surrealist René Magritte and American Cy Twombly, an abstract expressionist. Some visitors wanted to see the first artist and some other visitors preferred to see the second artist. Magritte attracted crowds, and Twombly’s work required more close attention.

Twombly does not follow traditional narrative, anecdote, mapping forms. He likes metaphors. He also likes flipping paint on canvas with his brush, but sometimes he distributes the color with fingers. He used to obtain a splash of paint directly from a tube. Nevertheless, he is not the action painter. Under the guise of spontaneous actions he hid references to classic painters. ■

Przed wszystkim materia

Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, usytuowane „na uboczu”, w małej mazowieckiej miejscowości, to miejsce szczególne dla sztuki.

Świetność całego kompleksu sięga XIX wieku, natomiast sama instytucja funkcjonuje od 1981 r. Urzekło ono onegdaj nie tylko Franciszka Ksawerego Christianiego czy Józefa Brandta, ale nieustannie przyciąga twórców współczesnych, zarówno salami muzealnymi, jak i Ośrodkiem Pracy Twórczej Rzeźbiarzy. Artyści mogą tu urzeczywistniać własne wizje we wnętrzach przystosowanych do ekspozycji oraz w parku krajobrazowym, będącym otwartą przestrzenią dla wystaw. CRP jest obecnie prężnie działającym ośrodkiem pokazującym dzieła uznanych mistrzów a jednocześnie promującym prace młodych rzeźbiarzy.

W ramach kontynuowanego tutaj nurtu prezentacji artystów indywidualnych w okresie od 11 czerwca do 30 października 2016 r. CRP prezentowało monograficzną wystawę słynnego brytyjskiego rzeźbiarza, Tony Cragga, której kuratorką była Eulalia Domanowska. Twórcą ten, wraz z takimi postaciami, jak między innymi Antony Gormley, Anish Kapoor czy Mark Wallinger, formował na terenie Wysp wyraźną grupę rzeźbiarzy, którzy w latach 80. XX w. odsunęli się od tendencji zmierzających w stronę sztuki konceptualnej i minimalizmu oraz otworzyli się na wielostronne eksperymenty z różnymi tworzywami i na korporalną narrację. W Orońsku polscy widzowie mogli zapoznać się z jego twórczością po 20-letniej przerwie (była to trzecia wystawa artysty w Polsce) w szerokim zakresie, obejmującym 39 prac z lat 1987-2015. Jak sam twierdził, *chęć, aby można było odczuć prawie 20 lat tworzenia rzeźby* [1]. Nobilitującym akcentem, towarzyszącym całemu wydarzeniu, było nadanie Craggowi dzień przed wernisażem tytułu szlacheckiego przez królową brytyjską Elżbietę II za zasługi w dziedzinie sztuk wizualnych.

Cragg, jako znany i ceniony artysta, laureat licznych nagród, w tym Nagrody Turnera, oraz zasłużony dydaktyk, należał do artystów promujących oderwanie się od wąskiego pojęcia gatunku rzeźby, w ramach którego samo jego medium miałoby wpływać na formę dzieła. Zamiast tego, szeroko bazując na twórczości natury i obiektach kultury materialnej wokół, Cragg rozwinął idee „rzeźby rozszerzonej” paralelne do tego, co przebiegało się w latach 80. także i w malarstwie. Dorota Monkiewicz w katalogu do wystawy przywołała wyjaśnienia Jamesa Halla, który stwierdził, że właśnie wtedy zachodziły przemiany w malarstwie w postaci nowej ekspresji (związanej ze słynną wystawą „A New Spirit in Painting”), które mogły stanowić analogię dla zrozumienia zamysłu Cragga [2].

Na początku drogi twórczej wykorzystywał on przedmioty gotowe, nadając im nowe znaczenie, a raczej przeznaczenie. Już w latach 70., nawiązując do działań pionierów ruchu *arte povera*, korzystał z takich materiałów jak papier, cegły czy kamienie. W okresie tym artysta, w ramach ukierunkowania twórczości w stronę industrialnej, „plastikowej” nowoczesności, komponował swoiste mozaiki, dwuwymiarowe realizacje ściennie, wyróżniające się barwną kolorystyką i wykorzystaniem odpadów. Zastosowania te widać w pracach (nieobecnych na wystawie): *Redskin* (1979), składającej się z czerwonych, znalezionych fragmentów, lub *Self Portrait with Sack* (1980), w której ironicznie zarysował swoją postać na ścianie, sięgającą po rzeczywisty worek, za pomocą wielobarwnej kompozycji utworzonej z przedmiotów znalezionych.



Z końca tego okresu pochodziły wystawione w Orońsku prace: *Forminifera* (1997), gipsowa grupa rzeźb przypominająca strukturę morskie skamieniałości, *Secretion* (1998) o pulsującej fakturze złożonej z plastikowych kostek do gry, a także *Congregation* (1999), składająca się z łodzi rybackiej, otoczonej i wypełnionej przedmiotami codziennego użytku, na którą artysta nabił tysiące haków mocno ingerujących w jej formę oraz nadających nieprzystępny, wręcz abstrakcyjny wymiar. W Oranżerii można było natomiast kontemplować pracę *Minster* (1988), złożoną ze stalowych obryśy formujących kościelne iglice, a także *Fields of Heaven* (1998) i *Clear Glass Stick* (2000), czyli piramidalne kompozycje zbudowane ze szklanych naczyń, sprawnie zintegrowane z intensywnie oświetloną oknami przestrzenią ekspozycji.

Obiekty tworzone od 2000 r., wystawione głównie w Muzeum Rzeźby Współczesnej i w parku, nastawione były na wykorzystanie potencjału materiału, który balansuje między abstrakcją a figuracją. Artysta w tym okresie zdecydowanie odszedł od wcześniejszej „dewaluacji” dzieł

1 *Pojęcia i uwarunkowania: wywiad z Tony Craggiem*, [w:] katalog do wystawy *Tony Cragg. Rzeźba* pod redakcją Eulalii Domanowskiej, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, 2016, s. 82.

2 Dorota Monkiewicz, *O kontekstach i historiach. W związku z wystawą Tony Cragga w Polsce*, [w:] katalog do wystawy *Tony Cragg. Rzeźba*, op. cit., s. 24.



Tony Cragg

1. *Minster*, 1988, fot. © Jan Gaworski, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku

2. Fragment wystawy Tony Cragg. Rzeźba w Muzeum Rzeźby Współczesnej w Orońsku, fot. © Jan Gaworski, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku

w postaci ready-mades w stronę afirmacji materiału. Często łączą się one w sekwencje, rzeźbiarskie narracje, które uwydatniają obrany kierunek działań. Ciekawe wykorzystanie drewna można odnaleźć w pracach o przewrotnych tytułach: *A Head, I Thought* (2011) i *Lost in Thought* (2012) przypominających organiczne, prymitywne wzorce. Ciekawym odniesieniem do zjawisk natury może być realizacja *Over the Earth* (2015), wykonana z włókna szklanego. Niepokojąca forma kojarzy się z wybuchem, odrodzeniem, ale również ingerencją człowieka. Zestawiona grupa rzeźb – *Helix Head* (2007), *Woman's Head* (2007), *Instant* (2011) i *Wild Relatives* (2012) – umieszczonych na postumentach i wykonanych w kamieniu lub brązie, rozedrganymi kształtami może przypominać ludzkie twarze, zwielokrotnione portrety. Odtwarzają one jakby elementy wyrwane z naszej pamięci nieustannie poddawanej destrukcyjnej próbie czasu.

Cragg zasłynął również jako twórca parku rzeźby – Skulpturenpark Waldfrieden w Wuppertalu – w którego obszar harmonijnie wkomponował swoje realizacje. Zabieg ten powtórzono w parku krajobrazowym w Orońsku, w obrębie którego widzowie odkrywać mogli „w ruchu” jego prace sprawnie zintegrowane z przestrzenią i nawiązujące z nią dialog. I tak odnajdywaliśmy między innymi poskręcane *Early Forms* (2001), kolejne, rozszerzone, falujące portrety w pracach *Luke* (2008) i *Good Face* (2007) czy w dynamicznej kolumnie ze stali nierdzewnej – *Elliptical Column* (2012). W tej ostatniej nieujarzmione fragmenty zdawały się odginać i przybliżać do osi obiektu, a dzięki swojej „lustrzanej” powierzchni praca zespałała się z naturalnym otoczeniem parkowym.

Integralną częścią wystawy był również zbiór rysunków i grafik, stanowiących swoiste dopełnienie dorobku artysty i jakby objaśnienie pewnych procesów twórczych. Szybkie szkice ołówkiem i akwaforty zdają się skupiać na wykorzystywanej materii oraz są preludium do organicznych, płynnych form urzeczywistnianych w namacalnych już projektach. Sam artysta przyznaje, że rysunki nie tylko dotyczą zagadnień technicznych, ale też problemów, których nie podjęła sama realizacja artystyczna. Stają się rzeźbami przedstawionymi na kartce lub „post-rysunkami”, które wskrzeszają dzieło po uprzednim jego wykonaniu [3]. Cragg wprowadzał również w latach 80. i 90. XX w. na powierzchni swoich obiektów rysunek, jako dopełnienie, oznaczenie, a nawet ingerencję w materiał, jak np. u *Mountain-Nature* lub *Evensong*.

W obliczu obecnej preferencji do wykorzystywania przedmiotów gotowych i nowych technologii, Tony Cragg pozostaje od początku tego wieku wierny klasycznemu pojmowaniu rzeźby, jednak nie w jej dosłownych, ograniczonych ramach. Nadaje tym kategoriom nową, złożoną wartość, a mianowicie eksperymentuje z materiałami szlachetnymi, a także tymi „nieklasycznymi” i industrialnymi, rehabilitując je zarazem. Wprawia swoje realizacje w ruch: migoczą, obracają się, pulsują, oszukując jednocześnie nasz zmysł wzroku. Poddawane są transformacji oraz zatrzymują w ramach własnych struktur dany etap przeistoczenia. Artysta często odwołuje się do organicznych form i naturalnych procesów przemian, płynności w przyrodzie oraz motywu morza lub rzeki. W pracach tych >

3 Pojęcia i uwarunkowania: wywiad z Tony Craggiem, op. cit., s. 70.



Tony Cragg, *Fields of Heaven*, 1998, fot. © Jan Gaworski, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku

można odnaleźć inspiracje abstrakcją organiczną, a w szczególności twórczością Jeana Arpa, Constantina Brâncușiego czy Henry’ego Moore’a. Ciekawym zabiegom podlega sam materiał jako czynnik wartościujący, poddany określonej obróbce wykorzystującej zróżnicowaną powierzchnię, ciężar lub złożoność struktury. Wykorzystując kamień, brąz, gips, glinę, drewno lub plastik podkreśla siłę materialności i jej wszechobecność w naszym życiu. Wyeksponowanie materiału decyduje o kształtach i nadaje haptyczność kompozycjom, w których forma jest jedynie nieuchronnym następstwem. Dlatego materialność rzeźb jest naturalna, wynika ze zmienności i odwiecznych praw przyrody, którym przecież podlegamy. Jak sam podkreśla – *materiał jest wszystkim* [4]. A wtedy rzeźbiarz staje się jakby ideowym „materialistą” i to takim, który zwykł swym kreacjom nadawać charakter transcendentalny.

Skomplikowanie zaprezentowanych realizacji wymusza na widzach bardziej zaangażowany proces oglądu, wymagający dokonania analizy obiektów „ze wszystkich stron”. Wyraźną wskazówką są same tytuły, które niekiedy zabarwione pewną dozą sarkazmu, stanowią trop w poszukiwaniu znaczeń w pozornie bezosobowych, abstrakcyjnych układach. Niejednoznaczne formy skłaniają do kontemplacji nad światem materialnym i do poszukiwań znajomych kształtów, niczym obserwowanie przepływających chmur na niebie. Cragg zauważa również potrzebę „generowania” prac, która warunkuje powtarzalność materii, a wraz z nią tworzenie grup i układów form obejmujących nierozdzielnie związane ze sobą procesy. Sama idea wystawienia obiektów wyselekcjonowanych

z 20-letniego dorobku również wskazuje na duże znaczenie ewolucji kształtów, „pączkowanie” idei czy stopniowe przeobrażenia. Jest to kolejny dowód na biologiczne postrzeganie aktu tworzenia i odejście od produkcji komercyjnej. Zabieg rozlokowania dzieł w obrębie urokliwego parku zmieniał kontekst oglądu rzeźb i, co za tym idzie, ich postrzeganie, gdyż w galerii mogłyby nabrać innego znaczenia. W kontekście przyrody, rzeźby z dzieł zamkniętych i wyizolowanych, przeistaczały się w wydarzenia przestrzenne zintegrowane z naturą i stawały się jej przedłużeniem czy objaśnieniem. Podobnie jak my sami. ■

„Tony Cragg – rzeźba”, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, 11.06-30.10.2016.

First of all: matter

The Center of Polish Sculpture (CPS) in Orońsko located ‘off the beaten path’ – in a small Mazovian village – is a special place for art. The whole complex dates back to the nineteenth century, while the institution itself has been in existence since 1981. Not only did Francis Ksawery Christiani and Józef Brandt were enchanted by the village, but it constantly attracts contemporary artists because of its Center. Artists can work here and exhibit their sculpture in landscape park and different interiors of the building. The CPS is now a thriving center featuring works by renowned masters while promoting the work of young sculptors. As part of the presentations of individual artists, the Center presented a monographic exhibition of Tony Cragg, the famous British sculptor. Eulalia Domanowska was the curator of the show. ■

4 Ibidem, s. 92.



MIECZYŚLAW SZEWCZUK

WPROST 1966-1986

WPROST to szczególny przypadek w sztuce polskiej XX wieku.

Trudno było pokazać znaczenie grupy; za odważni, swobodni, jak na tamte czasy, odrębni, kroczący własnymi drogami. Jako grupa nie mieszczą się w napisanej już historii. Z perspektywy Warszawy ich sztuka przez długi czas znajdowała się niemal na marginesie. W Krakowie przypomniano „fenomen WPROST” (tak to określiła Anna Król).

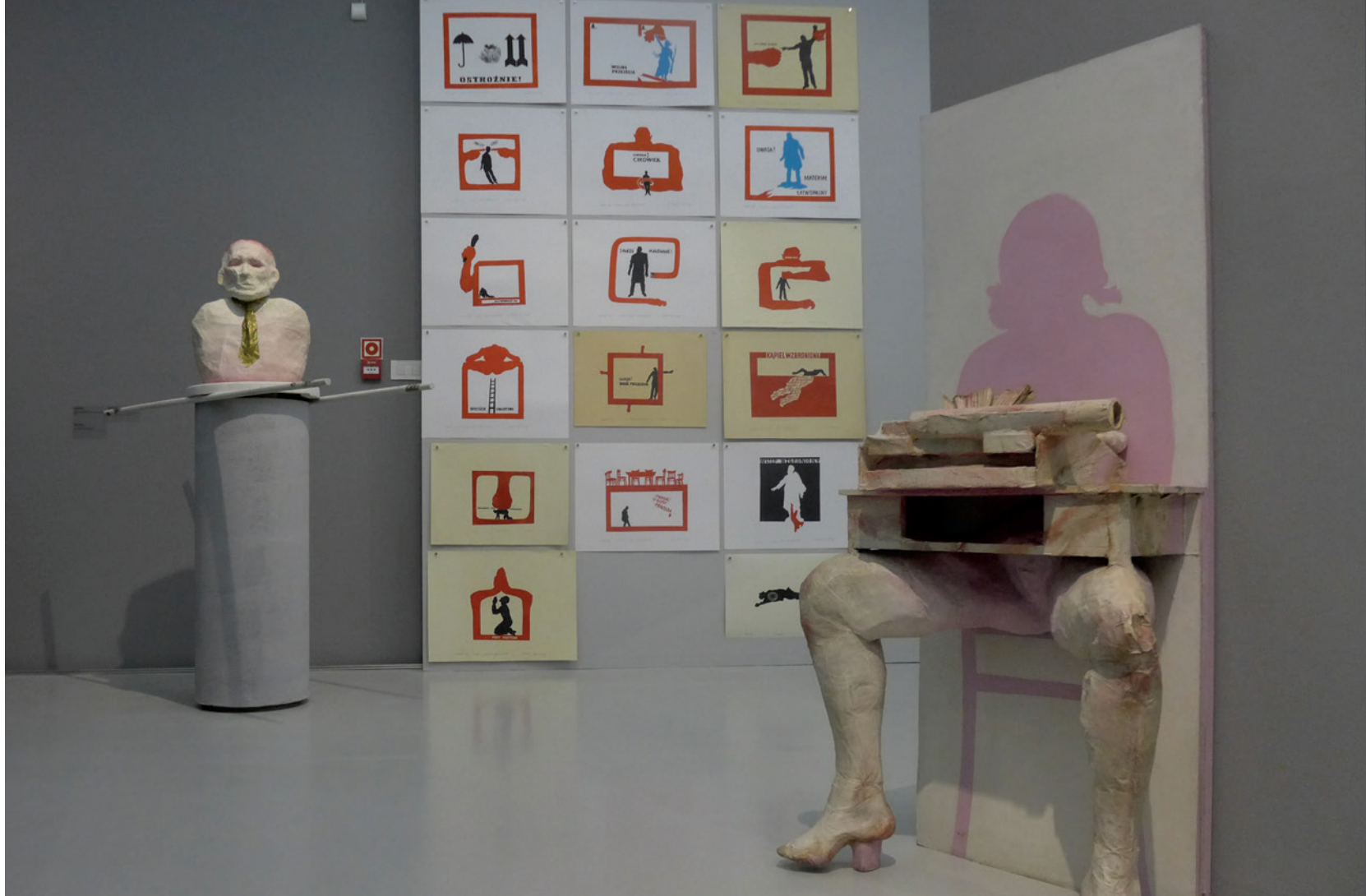
Wystawa „WPROST 1966-1986”, prezentowana w nowym pawilonie krakowskiego Muzeum Manggha, pokazała ważny obszar polskiej sztuki II połowy XX wieku. Pięciu artystów: Maciej Bieniasz, Zbylut Grzywacz, Leszek Sobocki i Jacek Waltoś, pokazało prace na wszystkich dwudziestu wystawach organizowanych pod hasłem WPROST; w pierwszej i ostatniej wystawie brała udział także Barbara Skąpska. Ważny obszar – nie tylko ze względu na wyraziste osobowości twórców, nieporównywalny z niczym innym w plastyce przenikliwy obraz Polski, problemów i dążeń Polaków, również dlatego, że

ich sprzeciw wobec dominujących: koloryzmu i abstrakcji – miał charakter manifestacji, a jednocześnie odważnie poszukiwali nowych sposobów wypowiedzi, eksperymentowali. Poszukiwania tylko czasami prowadziły do odkrycia własnej formy, ale nawet gdy były tylko autorskim eksperymentem – nie bali się pokazywać ich na wystawach. Ważniejsza była treść, a jednak zgodę na zorganizowanie pierwszej wystawy w Pałacu Sztuki w Krakowie uzyskali dzięki poparciu Jerzego Nowosielskiego – żarliwemu wystąpieniu na spotkaniu, na którym podjęto decyzję.

Twórcy rocznicowej wystawy (50-lecie pierwszej i 30-lecie ostatniej), Anna Król i Jacek Waltoś (aranżacja Adama Brinckena), nie wybrali drogi najprostszej. Świadomi, jak bardzo uproszczony, niepełny obraz ich sztuki utrwalają młodzi krytycy, historycy i kuratorzy, stworzyli wystawę ukazującą historię grupy i wystaw. Zgromadzili kilkaset prac autorstwa pięciorga artystów, z 20 wystaw >

1. Od lewej: obrazy **Leszka Sobockiego** oraz dwie rzeźby z cyklu *Twarz*; obraz **Jacka Waltosia**
 2. Instalacja **Leszka Sobockiego**, *Tramonto*, *Zachód słońca*
- Fot. 1-2. Stanisław Z. Kamieński





Dwa obiekty **Zbyluta Grzywacza** z cyklu *Człowiek bez jakości* i grafiki **Leszka Sobockiego**, fot. Stanisław Z. Kamieński

– w obszernej publikacji wydanej z okazji wystawy pokazano 422. Wystawa i książka wiele zawdzięczają pamięci i zaangażowaniu Jacka Waltosia. (Książka zawiera teksty Jacka Waltosia i Anny Król, krytyków towarzyszących grupie w tamtych latach, Andrzeja Osęki, Andrzeja Kostołowskiego i Tadeusza Nyczka, zaprzyjaźnionego poety Adama Zagajewskiego i historyka sztuki Marka Maksymczaka, który opracował też kalendarium).

POSTULATY ETYCZNE

W gazetce towarzyszącej pierwszej wystawie w 1966 r. (taką formę miały katalogi) czytamy manifest: *Chcemy wyrażać wprost, nie pomijać wielorakich możliwości w plastyce: tematów, symboliki, form znaczących, tworzywa stosownego dla treści. Każda użyteczna metoda i tworzywo służące ekspresji jest ważne dla wyobraźni – to znaczy ujawnienia kształtu przeżyć. Pokazujemy to, co robimy, swój warsztat, by ujawnić myśli i wyobrażenia w jej bezpośredniej, często pierwszej postaci.*

Na monograficznej wystawie rzuca się w oczy bunt artystów wobec kolejnych posunięć władzy, polityki państwa, PRL-u – chyba najbardziej, w obrazach Grzywacza z cykli „Domy” czy „Wołowy”, ukazujących świat, którego symbolem jest szara kolejka ludzi przed „sklepem mięsnym”. Artyści kpią z propagandy, ale podejmują nie tylko tematy aktualne, są świadomi, że to świat po wojnie. Mówią o sprawach osobistych. Sensem tej sztuki jest wezwanie do przyjęcia postawy etycznej, do refleksji.

Obrazy, rysunki, grafiki, rzeźby, „montaże” (jak nazywali wówczas montowane obiekty i *environments*), na dwóch poziomach budynku, dużej, ale jednak zbyt małej dla nich powierzchni; jest ciasno. Ponadto kolorem tła na parterze jest ciemna szarość, a na piętrze czerń, co spotęgowało wrażenie mroku (zapewne takie było dla wprostowców symboliczne tło ich obrazów w PRL-u).

TRADYCJA I NOWATORSTWO

Tworzyli prace tradycyjne, w konwencji XIX-wiecznej – i nowatorskie. Leszek Sobocki namalował serię autoportretów, nawiązujących do malarstwa Jacka Malczewskiego, ale tło gładkie, ciemne, jak w XIX-wieku. Jest też autorem prac

najbardziej odważnych, np. prymitywnych, amatorskich, lepionych z gipsu rzeźb, także *environments* o różnym charakterze. O wyborze konwencji decyduje możliwość wpisania w formę treści. Autoportrety odpowiadają na zadane samemu sobie – z patosem, ironią, drwiną – pytanie, kim jestem, mógłbym być (porównując się z innymi). Najważniejsze *environment*, zatytułowane *Tramonto albo zachód słońca, dedykowane żydowskim obywatelom państwa polskiego zmuszonym do opuszczenia swego kraju w r. 1968*, jest próbą ukazania ich dramatycznej sytuacji – wyrwania z domu. Mimo tandetnych materiałów, a może dzięki nim, dzieło jest przejmujące. Również w twórczości Zbyluta Grzywacza są prace o formie tradycyjnej i nowatorskiej, ale i tradycyjne występują w nowej roli – np. gdy obrazy olejne stawały się politycznymi plakatami (inspirowane malarstwem Bacona!). Do odkryć należą przestrzenne rysunki Jacka Waltosia, na kilku warstwach papieru, z wycięciami – jego „rzeźby zastępcze”. Tylko Maciej Bieniasz pozostał przy tradycyjnym warsztacie.

DOKONUJĄC WYBORU

Tę wystawę nazwałbym monografią. Zwiedzający staje przed zadaniem wyboru dzieł ważnych, które pozostaną w pamięci, nie tylko jako dokument, ale jako dzieła sztuki. Ważnych ze względu na oryginalność, czy siłę formy. Spróbuję takiego wyboru dokonać. Spośród prac Macieja Bieniasza – obrazy olejne ze śląskimi motywami oraz cykl rysunków „Mistrz i Małgorzata”, nawiązujący do powieści Michała Bułhakowa, a jednocześnie osobisty. Bieniasz odkrył podobieństwa między swoją sytuacją, w Katowicach, na Śląsku epoki Gierka, i Mistrza w Moskwie; obaj istnieją w dwóch światach, rzeczywistości komunistycznej (w powojennej Polsce celem był komunizm...) – i w przestrzeni wiary, sacrum. Mity, tradycja chrześcijaństwa wciąż ujawniają się w sztuce każdego z nich.

Z twórczości Leszka Sobockiego wybieram zawsze wiele prac (m.in. autoportrety), ale najważniejsza jest jego opowieść o sobie i Polsce, zapisana w lapidarnych linorytach z ironią, goryczą, drwiną, sarkazmem. Arcydzieła to plansze z *Biografii* i cykl „Przemienienie”, dla mnie odkryciem był cykl „43 lata osadnictwa w Polsce” (skrót historii – i znów jest marzec 68, jedna z najważniejszych dat).



Gwasze i obrazy **Macieja Bieniasza**, fot. Stanisław Z. Kamieński

Paradoksalnie, arcydziełem Zbyluta Grzywacza, przede wszystkim malarza i rysownika, (czasami tworzył „montaże”), jest cykl płaskorzeźb „Utrwalone”. Stworzył je po zwiedzeniu obozu w Oświęcimiu – to wynik przeżyć; wstrząs sprawił, że tak zmieniły się – i wcześniej drastyczne – figury z cyklu „Orantki”. Grzywacz i Sobocki intensywnie przeżywali sprawy społeczne i polityczne, także odmienną egzystencję i sytuację kobiet. (Podejmowali tematy późniejszej sztuki feministycznej!). Na uwagę zasługują akwaforty Grzywacza, w których powtarzał ważne motywy w swojej ikonografii.

O ile trzej wymienieni poszukiwali formy, która pozwoli im pokazać siebie i otaczający świat, ale też wyrazić emocje (i zbliżyć się do realizmu) – twórczość Jacka Waltośa jest wizyjna. Odczuwamy w niej klimat sztuki Młodej Polski (choć nie przypomina żadnego z artystów), ale też przywołuje Waltoś wiele dzieł sztuki i literatury z historii europejskiej kultury, ukazujących uczucia, emocje. Np. mit Erosa i Psyche, czy *Fedre*. Dla ukazania uczuć, miłości, miłości nieodwzajemnionej, empatii, poczucia wspólnoty, ale też samotności, stworzył własną metaforyczną ikonografię. W kolejnych cyklach pojawiają się – wśród wielu – jego dzieła najwybitniejsze. Mogą to być obrazy (olejne, pastele), rzeźby, grafiki, rysunki (też rysunki na kilku warstwach papieru) – należą do cykli „Eros i Psyche”, „Pieta w trójnasób”, „Płaszcz miłosiernego Samarytanina”.

LATA 80.

W latach 80. wszyscy czterej otrzymali nagrodę podziemnej Solidarności. W stanie wojennym wielu artystów tworzyło prace, które były manifestacją polityczną, pokazywali je na wystawach organizowanych w kościelnych wnętrzach – i w 1986 r. wprostowcy zdecydowali: czas kończyć (nigdy formalnie nie założyli grupy). Ostatni pokaz w Krakowie – znów z udziałem Barbary Skąpskiej – miał podtytuł „Retrospektywa”.

*

Także dziś tworzą sztukę młodzi artyści, dla których ważna jest treść, ale też estetyka dzieła – wprostowcy manifestowali antyestetyzm. W ich sztuce, na wystawach i teraz monograficznej – był dramatyzm i siła uderzenia. ■

WPROST 1966–1986. Maciej Bieniasz, Zbylut Grzywacz, Barbara Skąpska, Leszek Sobocki, Jacek Waltoś, Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, Kraków, 9.09. – 31.12.2016 r.

WPROST (Straight) 1966-1986

The WPROST exhibition was a special phenomenon in Polish art of the twentieth century. In those difficult years, courageous artists were able to ‘walk their own ways’. As a group, they did not fit in the written story. From the perspective of Warsaw, their art was for a long period of time almost at the margins of Polish art. The retrospective exhibition in Kraków entitled ‘WPROST 1966-1986’ was organized at the Manggha Museum in Kraków. The show included art-pieces by five artists: Maciej Bieniasz, Zbylut Grzywacz, Leszek Sobocki and Jacek Waltoś. They were the artists who participated in all twenty exhibitions organized under the banner of WPROST from 1966 to 1986. Barbara Skąpska participated in the first and last exhibitions. The group revealed their expressive personalities. They concentrated on opposition to the dominant trends (colorism and abstraction) which is incomparable to anything else in Polish art. At the same time they boldly searched for new ways of expression. Anna Król and Jacek Waltoś were the curators of the fiftieth anniversary of the first exhibition and the thirtieth anniversary of the last exhibition. They showed several hundred pieces of art by five artists. An album which accompanied the show included 422 copies of the art-pieces and texts by Jacek Waltoś, Anna Król, Andrzej Osęka, Andrzej Kostołowski, Tadeusz Nyczek, Adam Zagajewski and Marek Maksymczak. ■



1

1. **Simon Fujiwara**, Instalacja na żywo *Body Paint – The Happy Museum*, detal w mundurze pilota Lufthansy – Foto Alexandra Hołownia
 2. **Timur Si-Qin**, *A Reflected Landscape*
 3. **Debora Delmar**
 4. **Susan Cianciolo** w kolaboracji z Centre for Style
- Fot. 1–4 Alexandra Hołownia



2

ALEXANDRA HOŁOWNIA

Berlin Biennale

Od czwartego czerwca do osiemnastego września 2016 roku trwało 9. Berlin Biennale.

Kierownictwo kuratorskie objął zespół artystyczny DIM z Nowego Jorku w śladzie: Lauren Boyle, Solomon Chase, Marco Roso, David Toro. DIM to wielodyscyplinarny kolektyw czterech projektantów pełniących funkcję krytyków sztuki, redaktorów, wydawców, stylistów, artystów, dizajnerów, przedsiębiorców, a obecnie kuratorów. Powstali w czasie nowojorskiego kryzysu finansowego Ugruntowali własny internetowy magazyn mody, agencję obrazów oraz sklep z zaprojektowanymi artystycznie produktami życia codziennego. Obecnie egzystują jako spółka z ograniczoną odpowiedzialnością. *Chcieliśmy rozkręcić interes. Potrzebowaliśmy platformy dla prezentacji naszych wyrobów. Wtedy nie mieliśmy jeszcze żadnej publiczności, a z punktu widzenia ekonomicznego nie wszystko funkcjonowało źle.* [1] – mówili członkowie DIM na konferencji prasowej. Dotychczas kuratorzy kolejnych berlińskich biennale rozprawiali się z historią miasta. Natomiast zespół DIS obchodziła teraźniejszość. Dlatego dla zaprezentowania swego Biennale, oprócz stałej siedziby Kunst Werke wybrali miejsca wpływające na rozwój handlu związanego z turystyką, kulturą i sztuką. *W Berlinie punktem wyjścia był dla nas Plac Paryski. Potraktowaliśmy go niczym ikonę pułapki turystycznej. Tu przed laty, ku uciechu fanów, Michael Jackson wymachiwał swoim dzieckiem z balkonu hotelu Adlon. Na Placu Paryskim znajdują się nie tylko ambasady USA i Francji ale również prestiżowe budynki Deutsche Bank oraz Allianz Stiftung...* [2] 9. Berlin Biennale odbywało się w położonej na Placu Paryskim Akademii der Künste (Akademii Sztuki) i w pomieszczeniach Deutsche Bank. Poza tym również w usytuowanym nieopodal wyspy muzeów budynku byłej rady miejskiej Berlina Wschodniego, obecnie Europejskiej Szkoły Managementu i Technologii ESMT, jak i w bunkrze kolekcji Feuerle znajdującym się przy kanale Landwehr w dzielnicy Kreuzberg, a także na łodzi pływającej po rzece Szprewie. Zaproszono projekty artystyczne wykreowane przez twórców badających wpływ kultury popularnej na kształtowanie wyglądu współczesnego społeczeństwa. *Kiedy mamy do czynienia z przyszłością? Co to jest przyszłość?* [3] – pytali kuratorzy, dla których sztuka w kapitalizmie wynika z dyktatury biznesu. Mamy tu do czynienia z estetyką obrazów postrzeganych z punktu widzenia komercji i konsumpcji. Z wizualizacji trendów marketingowych związanych z dążeniami do realizowania modnych wzorców doskonałości, piękna i szczęścia. Optycznie wystawa 9. berlińskiego Biennale przypominała dom towarowy, biura reklamowe albo wnętrza banków czy urzędów. Pokazane tam prace odzwierciedlały dostatnią rzeczywistość Zachodu. Wideo *Homeland* tureckiego artysty, Halil Altindere przedstawiało obecny kryzys migracji zarobkowej odczuwalny w Berlinie i Instambule. Film *What the Heart Wants*, Cecile B. Evans podkreślał rosnący wpływ nowych technologii na to na wzrost gospodarki i na samopoczucie człowieka. W Akademii Sztuki zainteresowała mnie instalacja *The Happy Museum* autorstwa zamieszkałego w Berlinie Simona Fujiwara (Anglik polskiego pochodzenia). Chodziło w niej o zbiór przedmiotów życia codziennego, wycinki z gazet, ubrania, dokumentacje filmów wideo wyrażające szczęście niemieckiego odbiorcy dwudziestego pierwszego wieku. Ducha czasu znakomicie przybliżyła też zaprezentowana w Kunst Werke praca *Office of Unreplied Emails* (Biuro e-maili bez odpowiedzi) stworzona przez Camille Henrot.

Powiększone i wydrukowane na długich papierach listy facebookowych aktywistów ochrony środowiska, apelowały o pomaganie zwierzętom. Aranżacja obejmująca całą przestrzeń trzeciego piętra Kunst Werke uwypuklała globalną modę internetowych wezwań, dotyczących zbiórek pieniędzy na ratowanie życia bezdomnych psów, kotów, umęczonych, maltretowanych koni, niedźwiedzi, delfinów, lwów, szimpansów. Od artystyki żądano natychmiastowego zwalczania cierpienia świata jak i zajęcia pozycji wobec istniejącego bólu naszej planety. Londyńską grupę architektoniczną Āyr zainspirowała idea ekonomii podziału (*Sharing Economy*) praktykowana przez popularny portal Air B&B. Wynajem domowej sfery prywatnej anonimowym, nieznanym gościom stał się ostatnio metodą szybkiego zarobku. Grupa Āyr zaprojektowała publiczne sfery relaksu umieszczone między innymi na pierwszym piętrze Kunst Werke. Odwiedzających zachęcały do odpoczynku nisze z poduszkami posiadającymi także nadruk tekstu wiersza *Das Ideal* (Ideal) Kurta Tucholskiego: *Oto, co mieć pragnę: willę otoczoną zielenią z dużym tarasem. Z przodu widać Bałtyk, z tyłu ulicę Friedrichstrasse...* [4] Swoje uzasadnienie miało wiszące nieopodal malowidło stojącej na głowie dziewczyny uprawiającej jogę „Everything needs its own absence” (Wszystko potrzebuje własnej nieobecności), pędzla Nicolasa Fernandez. Artysta odtwarzając wycięty z internetowej gazety motyw ukazał tęsknotę człowieka za perfekcyjnym bytem. *Potrzebowałam czasu, by zrozumieć, że poszukiwania rozprężenia w zachodnim świecie nie mają do czynienia tylko ze światem pracy i społecznymi strukturami kapitalizmu produkującego strach, lecz stanowią między innymi alternatywę stawiającą po znakiem zapytania psychoanalizę...* – pisała we wstępie do katalogu 9. Berlin Biennale Chus Martinez [5]. Czytając tę wypowiedź, pomyślałam o płatnych kursach jogi i doszłam do wniosku, że pieniądź może być wiarygodnym środkiem umożliwiającym redukcję stresu.

Berlińskie Biennale słyną z kuratorskich eksperymentów i poszukiwań nieznanymi metodami wystawienniczymi. Dla mnie 9. Berlin Biennale formalnie przypominało 7. Biennale Artura Żmijewskiego. Oba stanowiły manifestacje artystyczne oraz preferowały dokonania artystów mniej znanych. Kuratorzy DIM dysponowali jednak inną estetyką niż Żmijewski, traktujący sztukę niczym efektywny środek ilustrowania przemian politycznych. Zespół DIM przybliżył projekty zmuszające odbiorców do przemyśleń nad kompleksowymi problemami komercyjno społeczny. Prawie wszystkie wypowiedzi były nowymi produkcjami, wykonanymi specjalnie na zlecenie. Od 2004 roku fundacja Kulturstiftung des Bundes każdorazowo wspomaga kolejne berlińskie Biennale sumą dwóch i pół miliona euro.

9. Berlin Biennale otrzymało dobre recenzje, może dlatego, że rozważyło tęsknoty i zmagania się z rzeczywistością bogatego, postindustrialnego społeczeństwa, za jakie chętnie uważają siebie Niemcy. Oglądałam wszystkie berlińskie Biennale i przyznaję, że oprócz niezapomnianego 4.BB, kuratorowanego przez Maurizio Cattelana, Massimiliano Gioni i Ali Subotnick oraz 8. BB kuratorowanego przez Juana A.Gitana, obecne, 9. BB należy do najciekawszych. ■

Przypisy:

1, 2, 3. Kulturstiftung des Bundes, wydanie Frühling/Sommer 2016, s. 25, 26.

4. Kurt Tucholski *Das Ideal*, tłumaczenie Alexandra Hołownia, dla porównania *Das Ideal* w tłumaczeniu: <http://www.poezja.org/wiersz,60,97460.html>

5. *The Present in Dark*, Katalog 9. Berlin Biennale, s. 75.

The 9th Biennial in Berlin

The 9th Biennial in Berlin lasted from the fourth of June to the eighteenth of September 2016. The DIM organizers' group included Lauren Boyle, Solomon Chase, Marco Roso, David Toro. DIM from New York is a multidisciplinary collective of art critics, editors, publishers, designers, artists, designers, entrepreneurs and now curators. They publish their own fashion magazine. Currently they exist as a limited liability company. 'We needed a platform for the presentation of our products', said members of DIM at a press conference. Previously, the curators of the Berlin Biennials concentrated on the history of the city. The DIM curators are interested in current life, therefore, for the biennial, in addition to a permanent Kunst Werke, they chose the place affecting the development of trade linked to tourism, culture and art. The starting point for them was the Paris Square in Berlin. ■



3



4

Chinatown. Teksaska księga snów

O tym jak Gene Watson zaprojektował przyszłość



1

Sobota. Chung King Road w historycznym Chinatown, gdzieś pomiędzy autostradą a Olvera Street – meksykańskim sercem Los Angeles – „LaLa Landu”. Mieście uważanym przez niektórych za nie-realne, zbudowane z wydumanych i kartonowych domów. Mieście, które właśnie przygotowuje artystyczny odwet na świat sztuki, rehabilitując kolejne zapomniane horyzonty. Chung King Road od jakiś dwóch lat jest istną konstelacją skupiającą liczne galerie. Od Coaguli, poprzez Automatę do Gregorio Escalante Gallery. Spójnie działające instytucje, (zarówno te non-profit, jak i te wysoce skomercjalizowane) otwarte są często do późna w nocy, przyciągając tłumy miłośników sztuki oraz głośnej muzyki.

Wąska alejka w Chinatown, schowana za plecami monumentalnego Bruca Lee, naturalnie zacieśnia relacje. Zapach wontonów unosi się w chłodniejszym już wieczornym powietrzu. Ludzie błądzą pomiędzy wydrukami Sheparda Fairiego, Portretami Ice Cuba i świętymi stalagmitami. Na końcu alejki, jak na końcu tunelu, światło. Gregorio Escalante Gallery serwuje tam podróż w czasie. Menu na czerwiec to staranne „faux-naïf” z domieszką new romantic, gdzie zamiast syntezatorów pojawiają się latające spodki. Świat należy tu do Gene’a Watsona, ojca Esther Pearl Watson. Głównego bohatera obrazów i obiektów, które na pierwszy rzut oka wydają się być ilustracjami bajek o księżniczkach i pastelowych koniach. Prace Watson zgrupowane pod hasłem: „Galactic

Plains” to nostalgia bogata w wizualne efekty – sceny z życia samej autorki, opatrzone krótkimi wpisami.

Esther Pearl Watson urodziła się w 1973 r. we Frankfurcie, wychowała się w Teksasie, a studiowała w Kalifornii, gdzie w 2012 otrzymała tytuł magistra sztuki na renomowanej CALART. Jej prace to studium rodziny. Przyzwyczajęń, zachowań oraz wspólnych przeżyć. Narratorka-dziecko zabiera nas na wycieczkę po teksaskich polach z brokatu. Razem z nią przyglądamy się konkretnym wydarzeniom, których prowodyrem jest zazwyczaj ekscentryczny ojciec, konstruktor latających spodków. Na pracy pt: *Z Teksasu na Florydę*”, autorka umieszcza następujący opis: *mój ojciec pożyczył rower, który znalazł za stacją benzynową. Potem jechał nim z Teksasu na Florydę tak długo, aż w końcu policja przywiozła go z powrotem do domu (Sachse, Texas, 1989. Our Dad borrowed a bike he found behind the gas station. Then he rode from Texas to Florida until the cops brought him home). Z kolei obraz Mr. Stone’s Farmhouse opatrzone jest komentarzem: Wynajęliśmy dom od Pana Stone, ale latający spodek spowodował pożar i musieliśmy się wyprowadzić (Sachs, Texas, 1982. We rented Mr. Stone’s farmhouse but the saucer caught the field on fire and we had to move away. 2015). W obydwu powyższych pracach (i nie tylko) wirujący spodek jest swoistym leitmotivem. Obły, dominujący nad całą resztą, nadaje realizacjom artystki groteskowego charakteru.*



Esther Pearl Watson

1. *Krowy przcinające potok Indiana*, 2015, wydruk upiękaszony ręcznie na papierze bezkwasowym, 35.56 x 53.34 cm
2. *Pomiędzy Grandbury i Fort Worth*, 2016, akryl, folia na panelu, 60.96 x 91.44 cm

Zupełnie jakby za chwilę z sufitu miał zstąpić latający cyrk Monty Pythona i wykrzyknąć swoje nieśmiertelne: *Always Look On The Bright Side Of Life*. Autorka wydaje się pogwizdywać tę właśnie melodię, oczekując trochę niecierpliwie na nową wymarzoną przyszłość (*One day the future will sparkle and shine up the night / the future is going to be great / Pewnego dnia przyszłość zablęśnie i rozświetli noc / Przyszłość będzie super*). Jej wizje kosmicznego świata do mitologia dzieciństwa na pustyni, gdzie stacja benzynowa znajduje się w nie tylko w centrum miasteczka, ale też w centrum uwagi. Ponadto sfeminizowane kształty powtarzającego się wielokrotnie latającego spodka w odcieniach różu lub błyszczącego srebra brzmią jak refren: uwaga dziewczynka! To niewypowiedziane hasło ostentacyjnie otagowuje świat ojca, w którym znalazła się ona – córka. Jej przedstawienia rzeczywistości są jak wyrwane z pamięci zdania lub całkowicie zmyślone przysłowia, intymne pragnienia wymieszane z faktami. Dziwactwa, które w małomiasteczkowych szkołach rezerwują Ci samotne miejsce w ławce i dużo czasu na „magiczne” podróże po zmyślonych krainach. ■

„GALACTIC PLAINS”, Los Angeles – indywidualna wystawa Esther Pearl Watson w Gregorio Escalante Gallery (28 maja – 26 czerwca, 2016).

Chinatown: the Texan Book of Dreams (how Gene Watson designed the future)

Saturday. Chung King Road in historic Chinatown, somewhere between the motorway and Olvera Street – Mexican heart of Los Angeles – the ‘LaLa Land’. Some people consider the town as ‘unreal’: built as the settlement of blown-egg-shell-and-cardboard houses. The city seems to be preparing artistic revenge on the world of art, rehabilitating forgotten horizons. Chung King Road is filled with a variety of galleries, from Coagula to Automatic and Gregorio Escalante galleries. Consistent operating institutions (both non-profit and highly commercialized) are open often until late at night, attracting crowds of art lovers. A narrow alley in Chinatown, hidden behind a monumental Bruce Lee, naturally strengthens the relationship. The smell of wontons floats in cool evening air. People wander between Shepard Fairie’s prints, portraits of Ice Cub and holly stalagmites. At the end of the alley – the light as if at the end of tunnel. Gregorio Escalante Gallery’s offers a trip in time. Menu for June includes ‘faux-naïf’ with a touch of new romantic, where instead of synthesizers – there are flying saucers. The world here belongs to Gene Watson, the father of Esther Pearl Watson. Gene is the main character in images and objects which resemble illustrations of fairy tales about princesses and pastel horses. Watson’s art-work was gathered under the slogan: ‘Galactic Plains’. It is a nostalgia-rich visual realm filled with scenes by one author, accompanied by short entries. Esther Pearl was born in Frakfurt and grew up in Texas. She studied in California. In her art, she concentrates on her family. She plays the role of a child. ■



1

ALEXANDRA HOŁOWNIA

William Kentridge w Berlinie

W dniach od piątego do trzynastego czerwca 2016 w ramach festiwalu Foreign Affairs zaprezentowano w Berlinie twórczość teatralną i filmową oraz cykl performansów „Drawing Lessons” autorstwa Williama Kentridge’a. Do dwudziestego pierwszego sierpnia trwa także w berlińskim Martin-Gropius-Bau wystawa prac artysty zatytułowana „NO IT IS!”. William Kentridge urodził się w 1955 roku w Johannesburgu jako potomek wschodnioeuropejskich Żydów. Dziadkowie, uciekając przed II wojną światową, wyemigrowali z Litwy do Afryki Południowej. Matka ma pochodzenie żydowsko-polskie. Kentridge, po polsku Kantrowicz, dorastał na marginesie afrykańskiego społeczeństwa. Rodzice byli renomowanymi prawnikami i bronili czarnych w czasach apartheidu. W dzieciństwie odkrył na biurku ojca zdjęcia grupy rozszereżanych czarnych osób. Wstydził się za te fotografie. Wtedy stwierdził, że osobisty wstyd powinien być wstydem dla świata. Wspomnienia związane z tymi zdjęciami do dziś powtarza w swoich filmach. Nie uważa się jednak za artystę politycznego. Odwrotnie, twierdzi, że nie kreuje żadnych politycznych przesłań. *Sztuka to dla mnie forma wiedzy, która uzupełnia realny świat i nie może być rozumiana poprzez racjonalne pojęcia, wynikające z tradycyjnych akademickich dyscyplin...* [1].

William Kentridge jest artystą multimedialnym. Rysuje, robi performensy, filmy animowane, reżyseruje spektakle, pisze. Warsztatu nauczył się między innymi w latach 1981/82 w szkole cyrkowo teatralnej Jacquesa Lecoq w Paryżu, gdyż w 1981 wyjechał z małżonką lekarką do Paryża, gdzie przebywał kilka lat. *Spotkanie z Lecoqiem dało mi więcej niż osiem semestrów w Fundacji Sztuki w Johannesburgu. Nauczyłem się zwracania uwagi na mowę ciała, siłę gestu, improwizację, a przede wszystkim uwierzyłem w samego siebie. Zrozumiałem, że świat rysunku, teatru i filmu wpływają na siebie wzajemnie...* [2] W dorobku Kentridge’a znalazłam zamiast prowokacji bunt.

Zamiłowanie do klasyki połączone z obrazami afrykańskiego społeczeństwa oraz brakiem wiary w ugruntowane autorytety uczyniło go wyjątkowo ciekawym. Choć nie lubię jego nudnych, realistycznych wizji oraz oper, które chętnie inscenizuje, to jednak podziwiam tego południowoamerykańskiego artystę za czarno-białe kino cienia, ukazujące procesje ludności afrykańskiej z egzotycznymi rekwizytami oraz charakterystycznym sposobem poruszania się. Sławę zdobył właśnie dzięki tym czarno-białym animacjom oraz mocnym, ekspresjonistycznym rysunkom wykonanym węglem

na gazetach lub przypadkowo znalezionych papierach. *Praca nad filmem animowanym trwa długo. Najpierw rysuję, potem fotografuję i wracam do rysunku ze świeżym spojrzeniem na obraz. Sztuka to także umiejętność postrzegania rzeczy od nowa...* [3] Elementy takie jak: tuba, kino cienia, maszynka do robienia kawy espresso, okrutne ujęcia z okresu apartheidu, gra z czasem – powtarzają się w jego wszystkich utworach. William Kentridge, reżyserując spektakle teatralne, chętnie współpracuje z zespołem lalkarzy Handspring Puppet Company z Kapstadtu [4]. W Berlinie podczas festiwalu Foreign Affairs obejrzałam performansy *Drawing Lessons*, a także dwie sztuki sceniczne w jego reżyserii: *Refuse the Hour* oraz *Ubu and the Truth, Commission*. Kentridge był zawsze osobiście obecny na scenie. Ubrany poprawnie w białą koszulę i czarne spodnie sprawiał wrażenie sympatycznego, łagodnego nauczyciela przybliżającego publiczności tajemnice swego warsztatu. W obu spektaklach reflektował na temat terroru, tyranów, wyzysku, niewolnictwa, zbrodni, żałoby i pamięci. W *Ubu and the Truth, Commission* ze znakomitą grą aktorską Dawida Minnaara zaprezentował historię ugruntowanej po czasach apartheidu Komisji Pojednania. Pojęcie niepewności stanowiło motto tego przedstawienia. Niepewność kształtowała nie tylko proces artystyczny tego spektaklu, lecz także stała się politycznym hasłem berlińskiego festiwalu. Trudno uwierzyć, że ten odnoszący dziś światowe sukcesy artysta w przeszłości uchodził za nieudacznika.

Byłem niespełniony. W młodości nie udało mi się zostać aktorem ani reżyserem filmowym. A moje próby malowania obrazów olejnych także nie wypaliły. Pewnego razu, siedząc w mojej pracowni, stwierdziłem, że mogę profitować z ruchu DaDa. Ta przestrzeń antysztuki dała mi możliwości tworzenia we wszystkich kierunkach. Nagle uwierzyłem, że nic mnie nie hamuje i mogę bez przeszkód malować, grać, robić filmy. Jako dziecko chciałem być dyrygentem, ale nie znałem nut. Obecnie reżyseruję opery, to tak jakbym dyrygował, choć nadal nie znam nut... [5] ■

Przypisy:

1. 3. *Sechs Zeichenstunden*, William Kentridge, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 20162. <http://www.kultur-port.de/index.php/kunst-kultur-blog/theater-tanz/8738-william-kentridge-schluesselbilder-im-kopf-gesamtkunstwerk-auf-der-buehne.html>4. (www.quaternaire.org)5. <http://www.tagesspiegel.de/kultur/william-kentridge-im-interview-erfolg-ist-immer-ein-desaster/13570998.html>

Daher ergehen drei verschiedene Urteile.



2

3

William Kentridge in Berlin

In June 2016, as part of the Foreign Affairs Festival in Berlin they showed theater plays, films and a series of performances entitled 'Drawing Lessons' by William Kentridge. Also in Berlin, Martin-Gropius-Bau exhibition includes 'NO IT IS!' his art-pieces. Kentridge was born in 1955 in Johannesburg. He was a descendant of the East European Jews. His grandparents emigrated from Lithuania to South Africa. His mother was of Jewish-Polish origin. Kentridge's original Lithuanian name was Kantrowicz. His parents were lawyers and defended blacks in the days of apartheid. He does not consider himself as political artist. He does not produce any political messages. He believes that artists should contribute to complementing knowledge which does not come from traditional academic disciplines. Kentridge is a multimedia artist. He is interested in drawing, performances, animated films and even literature. He pays attention to body language, the power of gesture, improvisation. He believes that drawing, theater and film affect each other. He prefers rebellion rather than provocation. ■





1

ALEXANDRA HOŁOWNIA

Art Basel/Miami 2016

W 1968 roku szwajcarscy handlarze sztuki Trudi Bruckner, Ballz Hilt, Ernst Beyeler ugruntowali targi sztuk pięknych w Bazylei.

W pierwszych trwających od jedenastego do szesnastego czerwca 1970 roku, uczestniczyło dziewięćdziesiąt międzynarodowych galerii. Targi sztuki w Bazylei cieszyły się wielką popularnością i z roku na rok zwiększały obroty. Postępująca globalizacja wywoliła u organizatorów chęci zjednoczenia rynku sztuki. Postanowiono dotrzeć nie tylko do europejskich ale również do amerykańskich kolekcjonerów. Dlatego też w 2001 roku założono filię na Florydzie, efektem czego w grudniu 2002 roku zainaugurowano szwajcarskie targi Art Basel w Miami Beach. Z biegiem lat zainteresowano się również kolektorami z Azji, głównie z Chin, Japonii i Bliskiego Wschodu. Dlatego w 2013 roku zorganizowano Art Basel w Hong Kongu [1]. Od 2008 roku systematycznie jeżdżę do Bazylei na największe na świecie targi sztuki. W 2016 roku natomiast, w związku z prezentacją moich instalacji na targach Miami Spektrum i Fridge Art Fair w Miami Beach, po raz pierwszy odwiedziłam jubileuszowe piętnaste wydanie Art Basel Miami w USA. W odbywających się od trzydziestego listopada do czwartego grudnia gigantycznych targach partycypowało dwieście osiemdziesiąt galerii z trzydziestu krajów. Cztery tysiące artystów przedstawiło tu swoją twórczość. W ogromnych przestrzeniach hal Conventions Center stały ustawione gęsto obok siebie stanowiska najdroższych światowych galerii, jak: Leo Castelli, Larry Gagosian, Gladstone, Gmurzynska, Marian Goodman, Karsten Greve, Marlborough, Pace, Thaddaeus Ropac, David Zwirner. Polska Fundacja Galerii Foksal wystawiała między innymi prace: Pawła

Althamera, Edwarda Krasińskiego, Wilhelma Sasnala, Jakuba Juliana Ziółkowskiego. Bogate i ciekawe propozycje artystyczne przyciągały publiczność. Na otwarciu oprócz kuratorów, krytyków, szefów muzeów i fundacji nie zabrakło prominentów amerykańskiego świata mody, sportu, filmu i show biznesu. Do gości Art Basel Miami należeli między innymi: Adrien Brody, Paris Hilton, Katie Holmes, Bon Jovi, Lenny Kravitz, Calvin Klein, Heidi Klum, Karolina Kurkova, Madonna, Sarah Jessica Parker, Lionel Richie, Susan Sarandon, Hilary Swank, Serena Williams. Ceny eksponatów były wysokie. Przykładowo, galeria Larry Gagosian proponowała rzeźbę Jeffa Koonsa w postaci niebieskiego diamentu, pochodzącą z serii „Celebration” za piętnaście milionów dolarów. Nowojorska galeria Paul Kasmin sprzedała malarstwo *Another Storm* (1963) Lee Krasner za sześć milionów dolarów. Galeria Bergamin & Gomide z Sao Paulo wyceniła czarny kwadrat autorstwa Lygii Clark na milion dwieście tysięcy dolarów. Nowojorska galeria Van de Weghe oferowała obrazy motyli Damiena Hirsta za milion dolarów. Galeria Lisson dostała siedemset tysięcy dolarów za rzeźbę Anisha Kapoor. Natomiast za obrazy *Untitled Estructura* (1966/2015) oraz *Ave Maria* (2011) stworzone przez stotrzyletnią nowojorską artystkę Carmen Herrera, Lisson otrzymała czterysta pięćdziesiąt tysięcy dolarów. Do tańszych należały kompozycje Joela Shapiro, które londyńska galeria Pace oszacowała na sto dwadzieścia tysięcy dolarów. Szwajcarska galeria Gmurzynska wystawiła homage poświęcony sztuce z okresu rewolucji rosyjskiej, zaprojektowany przez syna Pabla Picasso, Claude’a. Już

pierwszego dnia wszystkie grafiki Warwary Stepanowej (żony Aleksandra Rodczeni) w cenie od stu do trzystu tysięcy dolarów za jeden egzemplarz nabyli kolekcjonerzy z Europy. *Nie oczekiwaliśmy europejskich kupców w Miami* powiedział Mathias Rastorfer, współzałożyciel galerii Gmurzynska. W ramach Art Basel Miami, Muzeum Sztuki The Bass (The Bass Museum of Art) zrealizowało projekt „Ground Control” kuratora Nicholasa Baume. W przestrzeni publicznej parku Collins postawiono frapujące rzeźby opiewające relacje pomiędzy człowiekiem a postępem technologicznym autorstwa jedenastu artystów: Magdaleny Abakanowicz, Jeana Marie Apprioussa, Humy Bhabha, Camille Henrot, Roba Pruittsa, Ugo Rondinonea, Alicji Kwade, Glena Kaino i innych. Rok rocznie podczas trwania Art Basel Miami wzrasta liczba paralelnych targów sztuki. W 2016 roku w Miami odwiedzający mogli obejrzeć dodatkowo aż dwadzieścia pięć konkurencyjnych pokazów handlowych. Dziesięć w Miami Beach: Design Miami, Scope, Nada, Untitled, Pulse, X Contemporary, Satellite Art Show, Aqua Art Miami, INK Miami Art Fair, Fridge Art Fair. Natomiast w dolnym Miami odbyło się kolejnych piętnaście imprez, jak: Spectrum Miami, Art Miami, Pinta, The New Red Dot Art Fair, Miami River, Art Concept, Prizm Art Fair, Conception Art Fair, Technique Art Fair, Art Beat Miami, Miami Project, Superfine, The Fairest Fair, Context Art Miami [1, 2]. Tak więc na początku grudnia 2016 roku hucznie celebrowano w Miami artystyczny weekend. Ulice rożyły się od artystów, fanów, prominentów, krytyków. Panowała wspaniała atmosfera. *Art Basel są lepsze niż Documenta i Biennale...*, stwierdził przed laty Andrzej Starmach, szef krakowskiej galerii Starmach. W 2015 roku kurator Okwui Enwezor w jednym z wywiadów wspominał, że era biennale dobiegła końca ponieważ obecnie nastał czas targów sztuki [3, 4] Uważam, że Art Basel Miami były bardziej autentyczne i ciekawsze niż dotychczas oglądane Biennale, a nawet Documenta. Nie stanowiły żadnej kulturalnej ani politycznej manifestacji. Nie chodziło w nich o demonstrację kuratorskich idei, tylko o uwypuklenie najnowszych kierunków w sztuce i wyrafinowany handel. ■

Przypisy:

1. <https://www.artbasel.com/>
2. <https://news.artnet.com/market/art-basel-in-miami-beach-best-booths-2015-383522>
3. news.artnet.com/market/miami-art-fairs-2016-guide-713720
4. <http://db-artmag.de/en/87/feature/the-will-to-protest-okwui-enwezors-vision-for-the-venice-biennale/>
5. <http://www.dw.com/de/okwui-enwezor-die-%C3%A4ra-der-biennale-ist-vorbei/a-18309395>



121



1. **Joel Shapiro**, Art Basel Miami 2016
 2. **Camille Henrot-Contrology**, Art Basel Miami 2016
 3. **Glen Keino**, *Invisible Man*, Art Basel Miami 2016
- Fot. 1–3 Alexandra Hołownia

Art Basel / Miami 2016

In 1968, three Swiss art dealers (Trudi Bruckner, Ballz Hilt, Ernst Beyeler) consolidated the fair of fine arts in Basel. Art fairs in Basel were very popular. Due to increasing globalization, organizers decided to unite art market. They reached out not only to Europe but also to American collectors. In 2001, they established a branch in Florida (Swiss Art Fair Basel and Miami Beach). Over the years, the fair attracted also collectors from Asia (mainly from China), Japan and the Middle East. That is why in 2013 they organized Art Basel Fair in Hong Kong. Two hundred and eighty galleries from thirty countries participated in the fair in November and December. Four thousand artists presented their art-works. The vast spaces of Conventions Center became densely arranged by world's biggest galleries like Leo Castelli, Larry Gagosian, Gladstone, Gmurzynska, Goodman, Karsten Greve, Marlborough, Pace, Thaddaeus Ropac, David Zwirner. Polish Foksal Gallery Foundation exhibited art-pieces by Pawel Althamer, Edward Krasinski, Wilhelm Sasnal, Jakub Julian Ziolkowski and other artists. ■



1

MIROSŁAW RAJKOWSKI

Ars Electronica

3 159 prac z 85 krajów zostało zgłoszonych na konkurs; 85 000 widzów odwiedziło; festiwal zarobił na biletach ponad 3 000 000 EU...

Prix Ars Electronica RADICAL ATOMS and Alchemists of Our Time, czyli międzynarodowe zawody sztuki cybernetycznej, zachwyliły niezwykłymi pracami z całego świata. Nieokiełznana wyobraźnia wsparta najnowszą technologią i osiągnięciami nauki wytrysnęła elektrycznym pięknem z centryfugi cyberpsychodelicznych digitalnych dzieł. Wywrotowy charakter prac manifestował się w totalnej zmianie paradygmatu tego, co tradycyjnie nazywamy nawozem i surowcem sztuki. Konkurs Prix rozgrywany jest w czterech zasadniczych kategoriach.

ANIMACJA KOMPUTEROWA/FILM/EFEKTY SPECJALNE

Rhizome Boris Labbe

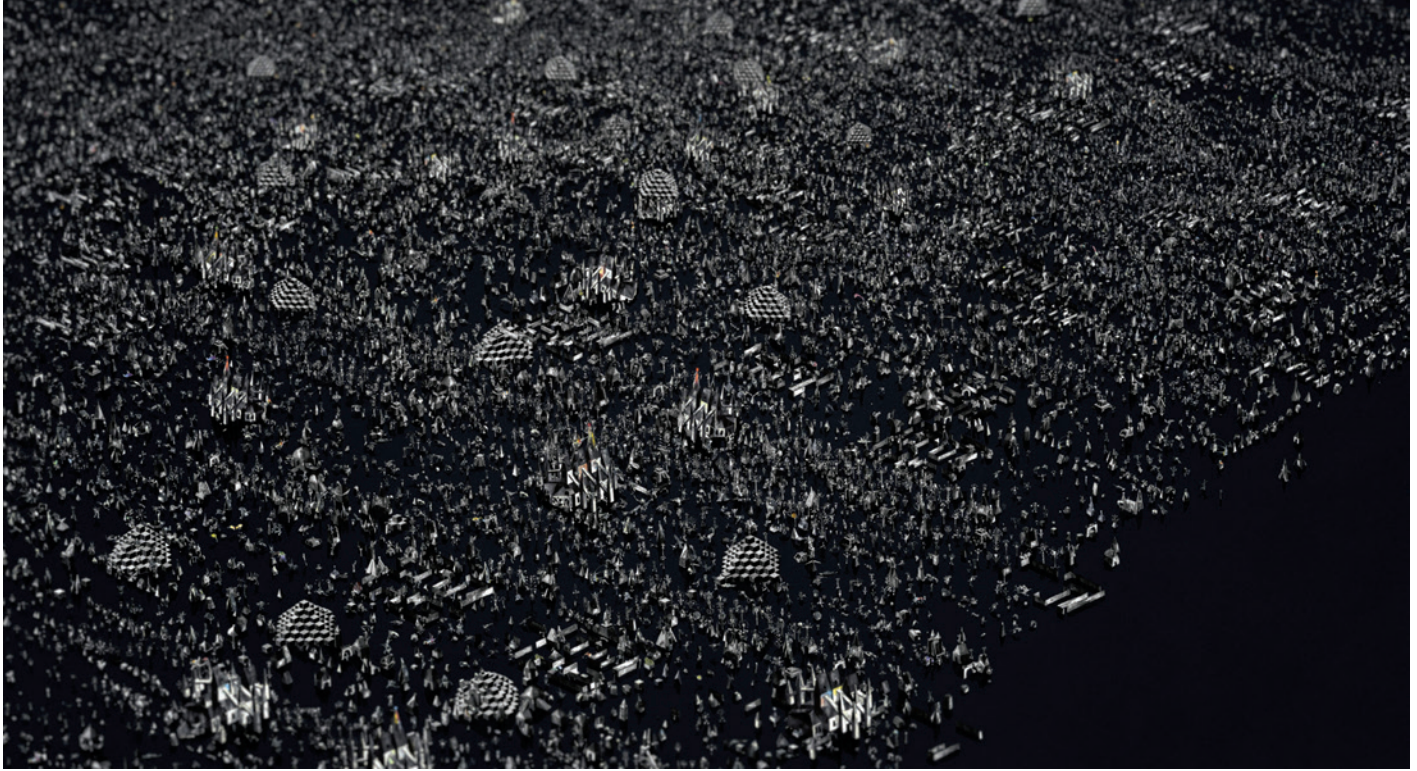
Golden Nica została przyznana filmowi madrytczanina Borisa Labbe'a pt. *Rhizome* (Kłącze). Ten krótki film animowany zakorzenił swoje fundamenty w metametrii homonomicznej narracji rozwijanej przez Gilles'a Deleuze'a i Felixa Gattariego. W abstrakcyjnej fabule widać fascynacje *Tangiem Z.* Rybczyńskiego, jak również muzyką repetatywną Steve'a Reicha, matematycznymi obrazami Eschera, malarstwem Bosch'a i Breughla i różnymi teoriami naukowymi o rozwoju życia, genetyce, matematycznych wielkości nieskończenie małych i wielkich. Film jest kompleksową animacją, do stworzenia której Labbe wykorzystał 2 300 swoich akwareli i rysunków. Artysta spoił je razem, używając komplementarnych technik, np. montażu poklatkowego i programu After Effects do wyprodukowania postcyfrowego malarstwa o klimacie poematu wizualnego. *Rhizome* wciąga widza do zagubienia

się w mikroskopowo małym świecie, który jest w ciągłej zmianie, permanentnie re-dystrybuującym się w oszałamiającej umysł metaforze ewolucji, urbanizacji, migracji i mutacji społeczeństwa. Ścieżka dźwiękowa tej animacji to kompozycja stworzona przez Brazylijczyka Aurelio Edler-Copes'a, formułuje przykuwającą uwagę bazę rytmiczną, ostrą, repetatywną, która artykułuje słowo „rhizome” w kodzie Morse'a.

INSTALACJA INTERAKTYWNA

Can You Hear Me Christoph Wachter i Mathias Jud

Na dachach Akademii Sztuk Pięknych i Ambasady Szwajcarskiej w Berlinie – dokładnie w obszarze słyszalności ambasad UK i USA – szwajcarscy artyści Christoph Wachter i Mathias Jud ustawili zaimprovizowane anteny i ustalili niezależną siatkę komunikacji WiFi, której zasięg obejmował Reichstag, biuro kanclerza i Ambasadę Szwajcarii – instalacja interaktywna *Can You Hear Me*. Ktokolwiek wyposażony w urządzenie z WiFi mógł podłączyć się do sieci i czatować, wysłać, sms-y i pliki. Personel okolicznych ambasad i rząd niemiecki zostały zaproszone do udziału w projekcie. Dodatkowo każdy, kto tylko chciał, mógł wysłać anonimowo informacje na częstotliwościach, na których pracują codziennie Amerykanie i Brytyjczycy w swoich berlińskich ambasadach. Praca rozpracowywała temat wolności człowieka i obywatela zamkniętego w ścisłe reguły prawne, polityczne i technologiczne. Wolność i ograniczenia, eksploracja sytuacji podsłuchiwanie. Potencjał i korzyści komunikowania się. Walka o idee równego i globalnego świata.



123

2



3

Open Surgery Frank Kolkmann

Jedną z wyróżnionych w tej kategorii pracę *Open Surgery* (Otwarta Chirurgia) Holendra Franka Kolkmana spekuluje o współczesnym potencjale hasła „zrób to sam”, a co tu konkretnie dotyczy wykonania narzędzi chirurgicznych w celu samodzielne przeprowadzenia na sobie operacji chirurgicznej. Opierając się na fenomenie sieciowego doradztwa *Open Surgery* proponuje robotyczny system wspomagający działania inwazyjnego samoleczenia. Przez połączenie drukarki 3D i wycinarki laserowej ze zhakowanymi aplikacjami i komponentami robot może wykonać każdy element ciała w cenie ułamka obecnych kosztów komercyjnych. Udowadnia to potencjał dostępności i taniości ewentualnych autooperacji chirurgicznych w przyszłości.

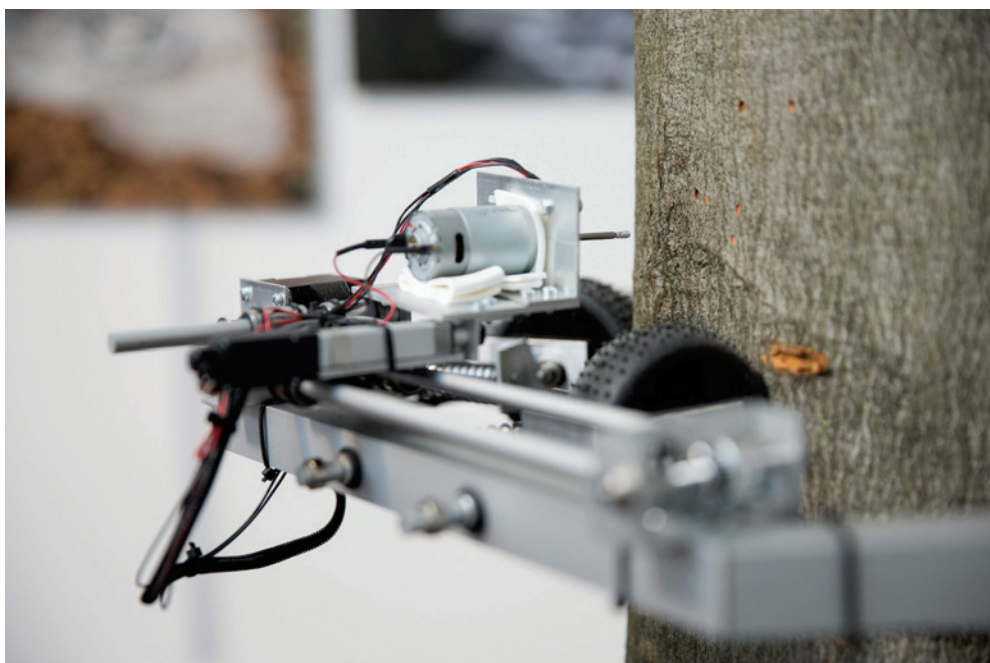
Relacja pomiędzy człowiekiem a przyrodą została zaburzona. Ludzie, będąc istotami określanymi przez technologię, niszczą swoje otoczenie i naturę, od której zależy jednakże ich istnienie. W projekcie Niemki Ann-Katrin Krenz *Parasitic /Symbiotic* ten obszar napięcia pomiędzy naturą i technologią jest eksplorowany. Stworzono robotycznego pasożyta na drzewie mającego wiertareczkę, która wywierca na korze drzewa zakodowany tekst *Romanticism* Josepha von Eichendorfa, wyrażający myśli o jedności i zjednoczeniu i ustala relacje na polu kultury i natury.

1. **Luis Philippe Demers, Bill Vorn**, *Inferno*
 2. **Boris Labbe**, *Rhizome*
 3. **Robertina Sebjenic**, *aurelia 1+Hz*
- Fot. 1-3 Mirosław Rajkowski

Parasitic /Symbiotic Ann-Katrin Krenz

Projekt krytycznie bada napięcia w tym polu, ponieważ akt wyrzynania na korze jest paradoksalny na różnych poziomach: drzewo jest czystym obiektem natury; stworzony przez człowieka pasożyt/robot oddziałuje na tę sytuację i wycinając na korze zakodowany tekst, rani naturę; to stoi w sprzeczności z treścią romantycznej myśli o byciu jednością z naturą i tęsknotą za nią. Rezultatem jest realizacja tych myśli w zakodowanej formie poematu, która wprost odnosi się do digitalnej etyki i w tym samym czasie staje się częścią żywego drzewa.

Jennifer Lyn Morone TM Inc. (założone w 2014 r.) jest dziełem sztuki, które istnieje jako korporacja, osoba i protest. Projekt eksponuje kłamstwa i mitomanie kapitalizmu przez pracę z konkretnymi strukturami układu, które same tworzą sub-system, odzwierciedlając wiele aspektów naszego społeczeństwa, kultury, polityki i ekonomii. Jednym z tematów, które projekt bada jest szybki wzrost, do liczby multibilionowej, zasobów przemysłu przetwarzania danych osobowych, który powstał po 10 latach istnienia World Wide Web. Wartość tego rynku jest całkowicie zależna od uczestnictwa ludzi w internecie – konsumentów, użytkowników, pacjentów, obywateli etc. Ta kolekcja i ten towar informacji na sprzedaż stał się dodatkowym strumieniem dochodów dla korporacji w ich dominującym modelu biznesowym, rozwijającym technologie, atomizującym wszelkie doświadczenie w proces zamiany tego, co JEST, w informację – transformując istotę bytu w coś, co może być kupione lub sprzedane. W odpowiedzi na ten *status quo* Morone zaprotestowała i sprzeciwiła się eksploatacji danych osobistych. Ta próba wynika z chęci rekultywacji jej JA, jej tożsamości i jej życia ściągniętego jak dane, w rezultacie również ustanawia jej życie na ścieżce nieustannego poszukiwania źródeł dla jego udziałowców, ponieważ jest prymarnym celem istnienia korporacji. Podczas gdy projekt powoli rozwija się, to pokazuje nienaturalny i bezsensowny model biznesu i stylu życia nakierowanego na kolekcję, analizę, i komercjalizację danych. Przez pokazania kapitalistycznej metody i mentalności Morone satyrycznie podświetla prawne i techniczne granice naszych wykreowanych systemów. >



Aurelia 1+Hz Robertina Sebjanic

Na uwagę i podziw zasługuje audiowizualny performance *Aurelia 1+Hz (proto viva sonification)* Robertina Sebjanic (SI), eksploruje fenomen międzygatunkowej komunikacji, sonifikacji otaczającego środowiska, podwodnej akustyki i bioakustyki oraz performance ruchowy *Inferno* Luisa Demers'a i Billa Vorna, w którym czterech tancerzy wykonywało ruchy wymuszane przez przywiązane do nich roboty, w rytm i błyski stroboskopu. Pieczętem stało się tu realne podporządkowanie człowiekowi maszynie sterowanej komputerowym rytmem muzycznym.

Inferno Luis Demers i Bill Vorn

SPOŁECZNOŚCI DIGITALNE

P2P Foundation jest nową generacją aplikacji, która pomaga budować społeczności internetowe. Jest przeznaczona do obrony i badania *peer to peer* dynamiki w społeczeństwie. Utworzona 10 lat temu przez Michela Bauwensa ewoluowała do rangi głównego narzędzia do rozwoju potencjału społecznego. Jako zdecentralizowana i samoorganizująca się nieprofitorowa organizacja, P2P Foundation, analizuje, dokumentuje i promuje strategie *peer to peer*, które wydają się być odpowiednio wydajne, aby stanąć naprzeciw wyzwaniom i problemom naszych czasów, które stwarzają duże i nęcące obietnice dobrych zmian w istnieniu społeczeństw na przyszłość. Platforma koncentruje się na trzech kluczowych tematach: utrzymaniu, otwartości i solidarności. Od początku działania ta społeczność zarejestrowała 30 000 zgłoszeń dokumentujących działalność *peer-to-peer*. Jeden z pierwszych artykułów został poświęcony kryptowalucie Bitcoin. Od powstania P2P Foundation Wiki została odwiedzona przez 22 miliony razy i ma największą kolekcję wiadomości o P2P. <https://blog.p2pfoundation.net/>

U19 – CZYLI PRACE ARTYSTÓW AUSTRIACKICH PONIŻEJ 19. ROKU ŻYCIA

Die Entscheidung Jonas Bodingbauer

Jonas Bodingbauer, siedemnastolatek z Linzu stworzył grę komputerową *Die Entscheidung* (Decyzja) dla dwóch zawodników: pierwszy gra osobę, która właśnie dowiedziała się, że ma raka, druga odgrywa z kolei złośliwego raka i musi zadbać, aby „wykarmić” jego wzrost. Ona też w końcówce gry podejmuje ostateczną decyzję o śmierci lub życiu osoby chorej. Koncepcja gry jest oparta na tzw. Eksperymentcie Milgrama, w którym osoba działająca przejmowała etyczną odpowiedzialność za ból osoby testowanej impulsami prądowymi.

Kierunki rozwoju sztuki digitalnej od lat 60. zostały przypomniane na wystawie honorującej działalność pionierki w upowszechnianiu sztuki komputerowej, Polki mieszkającej w Londynie Jasi Reichardt, która jako pierwsza promowała m.in. Nam June Paika. Uznanie jej jako wpływowego wizjonera sztuki medialnej w pewnym stopniu honoruje również wkład polskich artystów w ten nowy gatunek sztuki. ■

Digital Nature Yoichi Ochiai

Digital Nature Yoichi Ochiai to sekwencja digitalnych projektów, w których badane są sposoby manifestowania się naszej wyobraźni. Od początków ludzkości nasza wyobraźnia manifestuje się w postaci malarskich obrazów lub rzeźby. W *Projects on the Materialization of Holography* badane są różne metody do wyrażenia naszej wyobraźni, np. przez holograficzną syntezę na polach światła. Pola światła zostały użyte jako komponenty ruchomych obrazów w TV, CG i w filmach. Partycypujący są zmuszeni do uaktualnienia tych pól o jakości na poziomie 3-wymiarowej komputerowo kontrolowanej materii. Kompozycje są tworzone w technologii pola światła, które używa laserowo indukowanej plazmy 3D femtosekundowej ultrakrótkiego impulsu laserowego. Inny projekt, *Human Coded Orchestra*, jest nowym podejściem do problemu umożliwienia grupie indywidualów śpiewania w harmonii przez użycie komputerowo sterowanych głośników. Uczestnicy stają się świadkami procesu, w którym komputery mogą wykorzystywać ludzki głos jak muzyczne instrumenty.

1. Ann-Katrin Krenz, *Parasitic Symbiotc*
 2. Jonas Bodingbauer, *Die Entscheidung*
 3. Frank Kolkman, *Open surgery*
 4. Arotin Serghei, *White Point*
- Fot. 1–3 Mirosław Rajkowski





Ars Electronica

3159 works from 85 countries were submitted for the contest; 85 000 spectators visited the festival which made over 3 000 000 EU from ticket sales. Prix Ars Electronica: RADICALATOMS and *Alchemists of Our Time* – international competitions in cybernetic art delighted visitors from around the world. Unbridled imagination supported by the latest technology and scientific achievements flourished with electric beauty of centrifuge of digital works. Subversive character of different projects manifested itself in a total paradigm shift to what we traditionally call the fertilizer and raw material of art. Awards were given in several categories. The festival is considered as a comprehensive showcase of excellence and leading indicator of what's happening in digital art. The exhibitions brought together a wide array of artistic approaches designed to open up diverse perspectives from which to consider this year's festival theme. The Ars Electronica Center (with extended opening hours throughout the Festival) provided 3,000 square meters of space hosting multiple exhibitions. Linz Art University's annual Campus Show spotlighting outstanding work being done at a selected guest university rounded out the lineup of exhibitions during the Festival. ■



Photography Never Dies?



1

W listopadzie 2016 r. w ramach Europejskiej Stolicy Kultury w przestrzeniach Dworca Głównego otwarta została wystawa *Photography Never Dies*. Złożona była z ośmiu rozdziałów przygotowanych przez międzynarodowy zespół artystów, kuratorów, kolekcjonerów i pasjonatów fotografii.

Z kuratorem wystawy, Krzysztofem Candrowiczem, rozmawia Mateusz Palka.

„Photography never dies” – to pewnie prawda, ale coś się jednak zmieniło w fotografii na przestrzeni lat, prawda?

Tytuł jest metaforyczny i dość prowokacyjny. Głównym zadaniem wystawy było pokazanie fotografii od momentu jej wynalezienia po stan dzisiejszy. Zasadnicze pytanie wybiega w przyszłość, stąd jej ostatni rozdział zinterpretowany przez Erika Kesselsa – „Nieśmiertelność fotografii”. Na przestrzeni swej 177-letniej, oficjalnej historii fotografia zdawała nam się raz pozornie obiektywna, następnie ultrasubiektywna, święta i nienaruszalna, a wreszcie banalna. Moim osobistym celem jest pogłębienie refleksji nad obrazem fotograficznym oraz świadomości tego medium wśród ludzi, którzy tę wystawę zobaczą.

Podobna myśl przyświecała Francesce Seravelle, do której zaraz przejdziemy. Mam wrażenie, że wraca zintensyfikowana autorefleksyjność w fotografii.

Myślę, że masa krytyczna została osiągnięta i że miliardy obrazów, które powstają co roku na świecie, spowodowały, że nastał przesyt. Mam nadzieję, że ta nadprodukcja nas aż tak zmęczyła, że wywołała w nas autorefleksję. Fotografując wszystko i upubliczniając to masowo, tracimy bowiem umiejętność wartościowania. Skrajnym przykładem jest dla mnie najnowszy, bardzo popularny wynalazek, Narrative Clip – mały aparat fotograficzny, umieszczany na garderobie, który automatycznie fotografuje co kilka sekund, dokumentując całe nasze życie. To taka cyfrowa pamięć ludzka, dzięki której można sobie odtworzyć, co robiłem np. trzy dni temu o godzinie 15.00 – enter!

Wasza wystawa wynika zatem z potrzeby podsumowania tego, co zaszło w fotografii, czy wręcz przepracowania tych zmian?

Jedno i drugie – dla mnie osobiście jest to podsumowanie moich piętnastu lat pracy zarówno od strony merytorycznej jako socjologa obrazu na uniwersytecie, jak również jako kuratora, organizatora wystaw fotograficznych. Projekt ten stanowi efekt moich myśli i idei, dlatego jest to chyba najważniejsza wystawa, jaką zrealizowałem w życiu. Z drugiej strony jest to podsumowanie pewnego wątku fotograficznego. Wydaje mi się mianowicie, że bardzo często świat fotograficzny zamyka się w hermetycznym kręgu twórców i kuratorów, a ja chciałem tę opowieść otworzyć i spojrzeć na to medium z zupełnie innej perspektywy. Wydaje mi się, że wystawa jest przygotowana w prosty, czytelny sposób i pokazuje zupełnie innym językiem to, czym jest fotografia, dlatego naszym mottem jest „wystawa fotografii o fotografii”.

Wróćmy do Seravelle, która podjęła się dość karkołomnego zadania odnalezienia zdjęć, które przedstawiają po raz pierwszy pewne zjawiska czy przedmioty. Pierwsza fotografia słońca, pierwszy wizerunek człowieka, pocałunek, pierwsze zdjęcie cyfrowe. Mówi, że chciałaby uwolnić fotografię z historii i tekstu. Jaką w zamian inną narrację proponuje?

Seravelle spojrzała na fotografię z punktu widzenia Marsjanina, przybysza z innej planety, który ląduje na ziemi i zaczyna badać pewne obrazy, które pojawiły się w naszej ikonosferze, i to jest niesamowite studium, filozoficzne bardziej niż estetyczne. Dlatego jest to wstęp i początek całej wystawy, który stawia pytania – po co nam te wszystkie obrazy i skąd wzięły się na naszej planecie.

Obrazy, które nie miały często wcześniej miejsca w oficjalnym katalogu historii fotografii i inaczej mogłyby zostać zapomniane.

Nie są to typowo ikoniczne fotografie, które można znaleźć chociażby w projekcie Catherine Balet, czy w cyklu szwajcarskiego duetu Jojakima Cortisa & Adriana Sondereggera, którzy przezfotografowali najgłośniejsze zdjęcia, także z obszaru reportażu i fotografii prasowej. Natomiast Francesca zagłębiła się w ten temat

1,2. **Artur Urbański,**
Live View

przede wszystkim od strony filozoficznej, zadając pytanie o to, dlaczego ten pierwszy obraz powstał i jaka była jego potrzeba.

W jednej z rozmów przyznaje, że „pierwszy” obraz stał się jej obsesją. Stanowi to wyraźne odwołanie do mitologii nowoczesności. Mój pierwszy raz też jest bardzo mitologizowany! Oczywiście, że istnieje mityczność pierwszych razów, ale dzięki nim możemy przestudiować pewne ważne, a nieznanne czy zapomniane fotografie. Za nimi kryją się pewne znaczenia i potrzeby. Dla mnie kluczowym pytaniem, które kryje się za większością tych projektów brzmi: dlaczego? Dlaczego fotografujemy?



Seravelle pokazuje zdjęcia w nietypowych kontekstach – przestrzeni publicznej, ulicy. Jak zobaczymy je na Twojej wystawie?

Jest ona tak skonstruowana, że wychodzi poza tradycyjną przestrzeń galerijną. Pracując nad nią, zaproponowałem, aby wybrać przestrzeń, która nie jest tradycyjnym white cubem i wpisuje się w kontekst życia miejskiego. Myśleliśmy o dworcu, kamienicy w Rynku, zajezdni tramwajowej. Wybraliśmy dworzec, który jest najbliższy codziennemu życiu. Wśród prac, które zaprezentujemy jest też bardzo dużo kontekstów dotyczących fotografii amatorskiej i fotografii w użyciu codziennym.

Widziałeś jej wystawę na brytyjskim festiwalu FORMAT?

Tak, to była bardzo mała prezentacja jej koncepcji. Poprosiłem ją wtedy, żeby kontynuowała swoje badania i zaprosiłem do Wrocławia. Zaprezentowaliśmy tu trzykrotnie większy wybór fotografii od tego na FORMAT Festival.

Mam wrażenie, że po okresie, kiedy fotografię próbowano zintegrować z różnymi większymi systemami, czy to nawiązując estetycznie do malarstwa, czy próbując włączyć ją w ramy sztuki, teraz pojawiają się tendencje próbujące fotografię wyłączać – przykładem jest projekt Seravelle uwalniający ją z tekstu i historii. Czy myślisz, że przyszłość fotografii wyznaczona będzie przez próby jej autonomizowania w oparciu o niezależności od większych systemów?

Można popatrzeć na to zupełnie odwrotnie. Fotografia była odrębnym światem ze względu na fakt, że w jej historii niezbędny był kontakt z technologią, fotografowie musieli wiedzieć, jak sobie z nią radzić. Ta nuta technologiczna oddziaływała od nurtu historii sztuki. Od ostatnich kilkunastu lat w muzeach fotografii na świecie likwiduje się działy fotografii i przyłącza do działów sztuki współczesnej, ponadto często festiwale fotografii zamieniają się w festiwale sztuk wizualnych. Samo medium przestaje być kryterium. Dlatego wydaje mi się, że to jest raczej odwrotna tendencja.

A przekładając te tendencje na lokalny kontekst – w Polsce nie bardzo jest co likwidować, brakuje bowiem klasycznych instytucji poświęconych fotografii. Właśnie, Polska jest przykładem zupełnie odwrotnym w stosunku do tego, co dzieje się w innych europejskich krajach, gdzie są takie miejsca jak muzea historii fotografii czy centra fotografii współczesnej. U nas ich rolę przejęły festiwale, które są zarówno miejscami spotkań, jak i prezentacji fotografii współczesnej i historycznej. To tam koncentruje się refleksja na temat fotografii. Od kilku lat obserwuję powrót do rozmów o tym, że Polska potrzebuje stałego miejsca do prezentacji fotografii. Trzy lata temu rozpoczęliśmy takie rozmowy, dyskusja wciąż jest żywa. Moim osobistym życzeniem jest, aby przestrzeń na Dworcu Głównym po tej wystawie została później zaadoptowana do takiego celu. Myślę, że Wrocław tego potrzebuje.

Zaciekawiła mnie twórczość Catherine Balet, zajmującej się zagadnieniami tożsamości, symbolu, ikony. Jak na nią trafieś?

Poznaliśmy się trzy lata temu na festiwalu w Arles, pokazał mi wtedy trzy projekty, których nigdy nie wystawiała. Pierwszy, *Strangers in the light*, zaprezentowałem rok temu jako jedną z dwóch głównych wystaw dotyczących przyszłości fotografii na Triennale Fotografii w Hamburgu. Drugi to *Looking for the Masters*, który pokażemy we Wrocławiu. Odtwarza w nim najważniejsze i najbardziej znane fotografie. Bodźcem było przypadkowe spotkanie na ulicy nieznannej jej wcześniej osoby – Ricarda, o wyjątkowo plastycznej twarzy, który przypominał jej Picassa. Postanowiła z jego pomocą zrekonstruować ikoniczny portret artysty, który wykonał mu Robert Doisneau. Zdjęcia odtwarzała z taką precyzją, że wracała dokładnie do tych samych miejsc, w których były zrobione. Nad cyklem pracuję już czwarty rok, to będzie jej pierwsza tak obszerna wystawa. Poprosiłem ją też o zrefotografowanie polskich ikon fotografii – Natalii LL, Robakowskiego, Witkacego, Rolkego, Dłubaka.

Wystawę zamyka emocjonalny rozdział Erika Kesselsa.

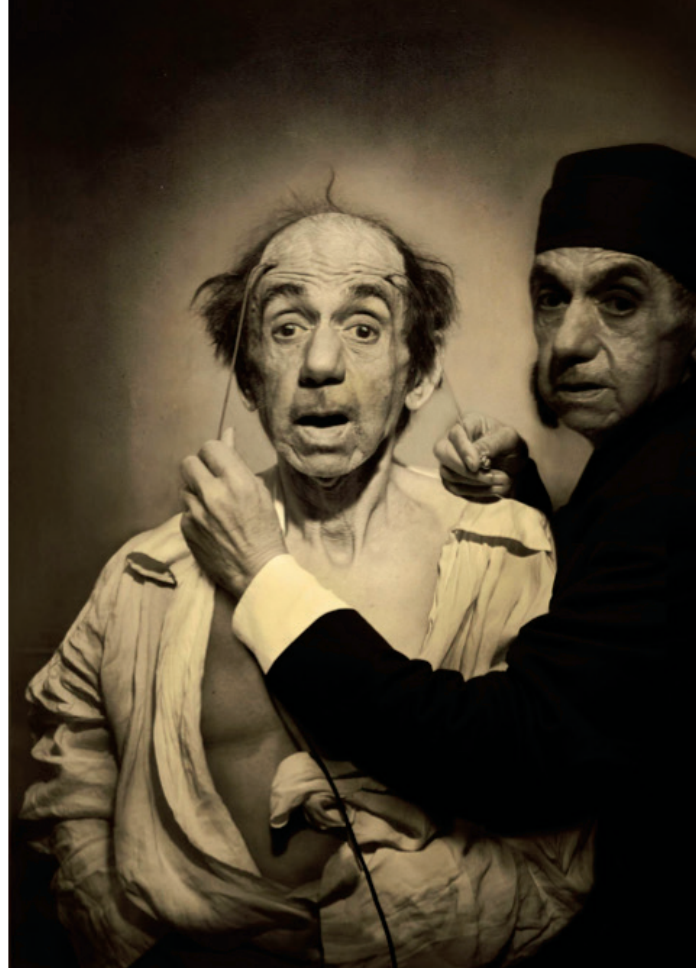
I puentuje. A jest to dla mnie najważniejszy projekt. On również nie był nigdy wcześniej pokazywany. Najważniejszy jest tu jego osobisty wymiar. Dotyczy śmierci jego 9-letniej siostry. Dałem mu absolutnie wolną rękę, ale to, co zobaczyłem, było dla mnie sporym zaskoczeniem. Przedstawiłem mu koncepcję wystawy, a on zaproponował mi zakończenie całej narracji. Za każdym razem, gdy to komuś pokazuję, to kończy się ciszą. Zapiera dech w piersiach. ■

Photography never dies

In November 2016, Krzysztof Cendrowicz, the curator, organized photography show at the main railroad station in Wrocław entitled 'Photography Never Dies'. The show was prepared by an international team of artists, curators, collectors and photography enthusiasts. It is probably true that the medium 'never dies', but it changes over the years. The title has a metaphorical context and is provocative. The essential question is connected with the future of the medium. Erik Kessels believes in immortality of photography'. Throughout its 177-year-old tradition, the official history of photography seemed to us once objective, then non-subjective, almost sacred and inviolable, and finally trivial. The participants to the show want to deepen reflection on photographic image and awareness of this medium among people who see the exhibition. ■



1



2

JOANNA CHLEBOWSKA

Fotografia nie umiera

Wszystko od czego się zaczyna. Ktoś wykonał pierwszy autoportret fotograficzny, a ktoś wrzucił pierwsze zdjęcie do sieci. Można powiedzieć, że historia fotografii mieści w sobie wiele punktów startowych, momentów zarysowujących początek pewnych tendencji czy postępów technicznych. Pojawia się natomiast pytanie: czy istnieje fotograficzny koniec? Może właśnie ku niemu zmierza forma współczesnej fotografii? Może jest to medium, które nie umrze nigdy, a słuszniej byłoby pytać o jego jakość i granice?

Wystawa „Photography never dies”, prezentowana w przestrzeni wystawienniczej Dworca Głównego we Wrocławiu, jest zarówno bodźcem do zadania sobie wielu pytań, jak i impulsem nasuwającym gotowe odpowiedzi. Jest jak dobrze skonstruowana fabuła z wyraźnym wprowadzeniem, wielowątkowym rozwinięciem i zaskakującym zakończeniem. To niekonwencjonalna, kompletna opowieść o fotografii, o sposobach jej postrzegania, wpływu na rozwój kultury, a ostatecznie o formach, jakie przybiera współcześnie. Składająca się z ośmiu rozdziałów ekspozycja rozpoczyna się w sposób pozornie oczywisty. Później, gdy

pierwsza część nosząca tytuł „Narodziny fotografii”, nie obrazuje korzeni fotografii w tradycyjnej formie. Autorka zaprezentowanego projektu – Francesca Seravalle przedstawia zbiór około 160 pierwszych fotografii, znanych z historii tego medium. Znalazły się tu między innymi także pierwsze zdjęcia wykonane telefonem komórkowym, pierwsze fetyszystyczne zdjęcie stóp, pierwszy fotomontaż, pierwsza fotografia przedstawiająca pocałunek oraz wiele obrazów świadczących o postępie technicznym, jak np. pierwszy zrzut ekranu. Zestaw ten otwiera wystawę, jednocześnie przygotowując widza na szerokie i niecodzienne postrzeganie historii fotografii, która nieustannie się rozwija. Zwraca uwagę na wielowymiarowość tego medium obrazowania, tym też charakteryzuje się cała ekspozycja, wprowadza w nowe dziedziny, pokazuje różne punkty widzenia oraz transformacje tego, co nam doskonale znane.

Kolejna część wystawy składała się z serii fotografii inscenizowanych. Catherine Balet przy współpracy z Ricardo Martinezem Pazem stworzyli pastisze obrazów, będących flagowymi dziełami fotograficznymi. W sposób niezwykle nadali im nowy wymiar.



3

Dużą w tym zasługą „modela”, którego plastyczność pozwala na wcielenie się w wiele różnorodnych ról i oddanie ich niepowtarzalnego charakteru. Wybór zdjęć będących bazą projektu „Looking for the Masters in Ricardo's Golden Shoes” jest skrupulatny. Balet w jednym projekcie skupia dzieła na stałe wpisane w kulturę obrazu, będące podstawą zbiorowej świadomości wizualnej. Znajdziemy tu między innymi interpretacje fotografii Diane Arbus, Roberta Mapplethorpe'a, Sebastiano Salgado, Cindy Sherman, Natalii LL oraz Witkacego. Każda praca to hołd złożony wybitnym twórcom, a zarazem artystyczna wariacja, będąca składową niezwykle dopracowanym projektem.

Trzecia część wystawy nosząca tytuł „Ikony fotografii” była efektem rozważań nad problemem wiarygodności fotografii. Autorzy wybrali grupę zdjęć, będących dokumentacją najważniejszych wydarzeń

i zjawisk od roku 1827 do 2001, przez co same stały się ikonami oraz punktami odniesień historycznych. Fotografia śladu stopy postawionej na księżycu przez Edwina Aldrin'a, płonące wieże World Trade Center, ostatnie zdjęcie Titanica na oceanie, takie obrazy zostały poddane dekonstrukcji. Cortis i Sonderegger rozłożyli każdą z fotografii na czynniki pierwsze, konstruując makiety i ponownie zamykając je w obrazie fotograficznym, wraz z całym otoczeniem, przedmiotami wprowadzającymi zamieszanie, bałagan kompozycyjny. Misterne konstrukcje obserwujemy w towarzystwie skrzynek, narzędzi i ścinków materiałów. Każda z nich wydaje się być profanacją zarówno dzieł fotograficznych, jak i zdarzeń, sytuacji, które dotąd od widza wymagały zadumy. Tutaj wprowadzają w zakłopotanie, niejednokrotnie irytują nadmiarem przedmiotów, ponieważ ktoś wprowadził chaos, zakłócił odbiór; do jakiego przez lata przywykliśmy. Konstrukcja zdjęć składających się na projekt, zmusza do zastanowienia się nad wiarygodnością medium fotografii i słuszością wyobrażeń wykreowanych dzięki znanym nam obrazom. Autorzy z każdego wybranego zdjęcia stworzyli przedstawienie, inscenizację, mikrowersję rzeczywistości, tym samym udowadniając, że fotografią można doskonale manipulować, wpajając postrzeganie tego, co było, jest i będzie.

„Prywatność fotografii” to kolejny rozdział wystawy, zawierał trzy serie z kolekcji 10 000 zdjęć, zebranych przez kolekcjonera Jeana-Marie Donat. Zestawy fotografii charakteryzowały się powtarzalnością pewnego szczegółu, który wprowadza uczucie zakłopotania i dziwności. Najciekawszym wydaje się być ten, w przypadku którego elementem powtarzalnym jest cień fotografującego noszącego kapelusz, powielenie tak unikatowego elementu stwarza wrażenie, iż każde ze zdjęć zostało wykonane przez tę samą osobę. Jak gdyby tajemniczy mężczyzna pojawiał się, niezależnie od czasu i miejsca, w jakim została wykonana fotografia. Źródłem tych odczuć jest zarówno skrupulatna praca Donata, przy selekcji obrazów, jak i przypadek, dzięki któremu znalazły się one w jego kolekcji. Przypadkowość to jedna z najczęściej powracających cech fotografii, niejednokrotnie pozwalająca na uchwycenie chwil niepowtarzalnych. Unikatowego charakteru z pewnością nie można odmówić pracom Volkera Hinza. Autor nietuzinkowych portretów artystów, których dzieła są powszechnie znane, lecz niejednokrotnie nieujawniających własnego wizerunku. Hinz jest krok za każdym z nich, śledzi ich pracę, podąża za nimi i chwytą momenty które ukazują ich wizerunek jak najbardziej wiarygodnie. Zdjęcia prawie zawsze były dla portretowanych zaskoczeniem. Sam autor nazywa efekty swojej pracy „kradzionymi chwilami”, podkreśla, że fotografuje wyłącznie osoby, których pracę podziwia. Są to między innymi: Annie Leibovitz, Duane Michals, Elliott Erwitt, Robert Mapplethorpe czy Cindy Sherman. Te niezwykle trafione i intymne, pozbawione kreacji obrazy, będące kwintesencją ich prac i osobowości, Hinz zawarł w książce pod tytułem *In Love with Photography*. Część z nich została zaprezentowana w rozdziale wystawy noszącym tytuł „Człowiek fotografii”.

„Photography never dies” to zarówno przekrój historii fotografii, jak i miejsce konfrontacji najbardziej aktualnych problemów związanych z tym medium. W ostatnich latach niewątpliwie internet zdominował sposób prezentowania i odbioru fotografii, wraz z powszechnością i łatwością dostępu, pojawiła się banalność i nałogowa powtarzalność. Projekt Toma Stayte'a składa się z dwóch części i jest odpowiedzią na to, w jakim kierunku podąża fotografia doby internetu. Pierwszy z nich nosi tytuł *#selfie*, autor do jego powstania zlecił stworzenie programu, który poprzez dostęp do interfejsu Instagrama wybiera obrazy oznaczone tagiem *#selfie*. Następnie poprzez algorytm dokonuje selekcji tych wykonanych w najbardziej popularny sposób i drukuje je co 12 sekund przez cały czas trwania wystawy. Tysiące wydrukowanych fotografii opadają na podłogę i tworzą sterty papierów, deptanych, rozrzuconych, niszczone. Zdjęcia regularnie nawarstwiają się, kolejne przykrywają poprzednie, nie dając szansy skupienia nawet na niewielkim ułamku z nich. Być może znalazły się tam fotografie znacznej części osób zwiedzających wystawę lub ich bliskich, lecz nie sposób je dostrzec, wyróżnić z natłoku ludzko podobnych obrazów. Widok tak ogromnej ilości wciąż przybywających zdjęć każe zastanowić się gdzie podziła się unikatowość? Jak łatwo jest nam rozpowszechnić swój wizerunek, wpiśwać się w określoną konwencję, tym samym wyrzucając własne twarze na

- 1, 2. **Catherine Balet**, *A Homage to Robert Cornelius / Self-Portrait*, 1839; *A Homage to Guillaume-Benjamin Duchenne de Boulogne / Duchenne and his patient*, 1862
3. Catherine Balet, *A Homage to Andy Warhol / Self-Portrait in Drag*, Polaroid, 1981

górze śmieci. Na której każdy jest taki sam, równie mało rozpoznawalny, wydrukowany w czerni i bieli na słabej jakości papierze, przypominającym ten, na którym drukowane są sklepowe paragony. Jakość przestała być najwyższą wartością obrazowania, a natychmiastowość charakterystyczna dla życia w sieci sprawia, że na portalach społecznościowych wciąż przewijamy fotografie podobne do setek tysięcy innych, nie zwracając na nie szczególnej uwagi.

Druga część projektu Stayte'a dotyczy prywatności w sieci, a raczej jej braku. *Face Book* to zbiór zdjęć profilowych i nazwisk pierwszych 500 tysięcy użytkowników Facebooka, ułożonych w kolejności chronologicznej i rozmieszczonych na ścianie w znacznym pomniejszeniu. Do stworzenia tej pracy zainspirowały autora przypadki kradzieży wizerunków i wykorzystywanie ich do celów reklamowych. Nie ulega wątpliwości, że każda osoba posiadająca konto na choćby jednym z portali społecznościowych, umieszczając na nim własne fotografie, traci kontrolę nad swoim wizerunkiem w sieci. Mimo tego, że jesteśmy coraz bardziej świadomi konsekwencji rozpowszechniania prywatnych treści w internecie, niewielu z nas z tego rezygnuje. Publikowanie zdjęć z życia codziennego stało się integralną częścią współczesności, z całym bagażem wynikających z tego konsekwencji.

Ostatni rozdział wystawy jest równie trafny, co zaskakujący, w towarzystwie poprzedniej części, staje się najbardziej wymownym sobie wymarzyć. Erik Kessels w zaciemnionym pomieszczeniu umieścił tylko jedno zdjęcie. Jest nim fragment fotografii rodzinnej, na którym widzimy portret jego tragicznie zmarłej siostry. To jej ostatnie zdjęcie, znalezione przez rodziców, następnie wykadrowane i powiększone w ten sposób, by cała uwaga skupiała się na dziewczynce. Nie jest to obraz dobrej jakości, nie reprezentuje też nadmiernych walorów estetycznych. Lecz niewątpliwie jest najbardziej znaczącym obrazem, jaki znalazł się na wystawie „Photography never dies”. Jest zwieńczeniem idei fotografii, wizualizacją celu, jakim powinniśmy się kierować, wykonując i odczytując obrazy fotograficzne. Przez to, że każdy z nas wykonuje tysiące zdjęć, ogląda ich setki każdego dnia, nie jesteśmy w stanie poświęcić pełnej uwagi zaledwie jednemu. W zestawieniu tego osobno wyeksponowanego obrazu z poprzedzającym go projektem, w którym zasypiani zostaliśmy niezliczoną ilością portretów fotograficznych, najbardziej uderzająca jest różnica odbioru emocjonalnego. Z chaosu namnażających się papierów i dźwięku ciągle pracującej drukarki, trafiamy do pomieszczenia cichego i ciemnego. Gdzie mimowolnie koncentrujemy się na jedynym oświetlonym punkcie, jakim jest zdjęcie ośmioletniej dziewczynki. W tym miejscu największa fascynacja techniką fotografii, jej historią czy estetyką, przestaje mieć znaczenie. Ponieważ to nie ilość ani jakość mają znaczenie, a wartość problematyczna i emocjonalna, jaką możemy przekazywać i odczytywać poprzez medium fotografii. ■

Photography never dies

The exhibition entitled 'Photography never dies' organized at the main railway station in Wrocław makes us ask the many questions and give some answers. It is like a well-constructed story with a clear introduction of multi-threaded and surprising ending. It is unconventional and complete story about photography, about how it is perceived. It reveals the impact on the development of culture, and ultimately on the forms taken today by photography. It is divided into eight chapters. The first part is entitled 'The Birth of Photography' but it does not show the roots of photography in the traditional form. Francesca Seravelle presents a collection of about 160 of the first photographs of the known history of the medium. So it includes, among other things, also the first pictures made with mobile phone, the first photomontage, the first photograph of the kiss and many images showing technical progress. Visitors are offered a broad and unusual perception of the history of photography, which is constantly evolving. The exhibition draws attention to the multidimensionality of the medium, it also introduces new areas, shows the different points of view and transformation of what we well know. ■



1

MATEUSZ PALKA

TIFF „Rivers&Roads“ 1-11.09.2016

Tegoroczny wrocławski festiwal fotografii TIFF wyraźnie zmienił formułę. Organizatorzy odeszli od zbiorowych wystaw problemowych, przygotowywanych przez kilku kuratorów, na rzecz większej ilości prezentacji indywidualnych. Zrezygnowano z tradycyjnej formy wernisażu, a w jego miejsce organizowano oprowadzania i spotkania autorskie. Zmodyfikowano także sekcję „Debiuty”, w jej miejsce proponując wystawy przygotowane przez młodych fotografów we współpracy z czteroosobowym jury konkursu. Wszystko to skutkowało wyraźnym podniesieniem poziomu tegorocznego festiwalu. Jego hasłem było *Rivers&Roads* – zagadnienie dość pojemne i budzące skojarzenia z czerwcową edycją łódzkiego Fotofestiwalu („Hit the Road”). O ile jednak tam fotografia miała wymiar raczej dokumentalny i socjologiczny, to Wrocław skupił się bardziej bądź na metaforycznym rozumieniu podróży, bądź odnosił się do fotografii kreatywnej, impresyjnej, często formalnie i przedmiotowo nieoczywistej.

TRZY RODZAJE PODRÓŻOWANIA

W ramach inauguracyjnego festiwalu cyklu wydarzeń PreTIFF w Galerii Miejsce Przy Miejsku można było zobaczyć między innymi nową wystawę Oiko Petersena „Ukryte”, wraz z prezentacją dwóch jego książek *Hiddensee* oraz *Hidden*.

Na program główny składały się trzy moduły. Pierwszy – „Wyprawy wyobrażone” to dwie bardzo poruszające wystawy odwołujące się do problematyki fotograficznych archiwów oraz zagadnień związanych z pamięcią. „Found Photos in Detroit” to opowieść o odnalezionych setkach prywatnych i pochodzących z kartotek policyjnych zdjęć na ulicach amerykańskiego miasta. Układają się one w dość mroczną historię zapomnianego życia. Natomiast „Lost & Found” to wstrząsająca wystawa o tysiącach zdjęć uratowanych z tajfunu, który nawiedził Japonię. Te, których stan na to pozwalał, zostały oddane ich właścicielom. Na ekspozycji trafiły fotografie, na których obraz uległ tak znacznemu zatarciu, że stały się nieidentyfikowalne, a przez to nikomu niepotrzebne. Prezentacje w przestrzeniach Muzeum Współczesnego Wrocław robiły bardzo mocne wrażenie. Co ważne, obie ekspozycje powstały na bazie fotografii mającej swe podłoże w materialnej odbitce. Zupełnie inne problemy, zagrożenia, ale i nadzieje na ocalenie stoją bowiem przed światem zapisanym na nośnikach papierowych i fizycznych, a inne w przypadku archiwów cyfrowych.

Kolejnym modułem programu głównego były trzy wystawy zebrane wokół tematu „Imigracje/emigracje”. Na uwagę zasługiwała głównie ekspozycja prywatnych zdjęć Stanisława Cata-Mackiewicza „Teraz jestem tutaj.

Albo może raczej nigdzie”. Emigracyjne fotografie wzbogaciła ciekawa aranżacja wystawy. Na ścianach galerii znalazły się cytaty z emigracyjnego słownika polsko-angielskiego, z niezwykle barwnymi i nierzadko zabawnymi wypowiedziami sugerowanymi nowo przybyłym do Anglii Polakom.

Trzecią część programu głównego stanowiły wystawy pod hasłem „W drodze”. Ciekawy był m.in. projekt „Wędrownego Zakładu Fotograficznego na Dolnym Śląsku” Agnieszki Pajączkowskiej, która od kilku lat jeździ po polskich wsiach, robiąc zdjęcia ich mieszkańców, otrzymując w zamian ciekawe historie portretowanych. Jednak najmocniejszym punktem tej części była wystawa dwóch fotografów: Jona Cazenave’a i Łukasza Rusznicy (kuratorka: Mikiko Kikuta), którzy w ramach fotograficznej rezydencji „European Eyes on Japan” wyjechali do Japonii. Pokazali zróżnicowany zestaw prac – od mrocznych, wykonywanych w nocy, portretów, po wielkoformatowe zdjęcia tworzące wizualne metafory oraz nieoczywiste obrazy odwołujące się do japońskiej duchowości. Również forma wystawionych zdjęć i ich ekspozycja była ciekawa i różnorodna. Jedyne, do czego można mieć zastrzeżenia, to przestrzeń wystawiennicza – duże i ciemne prace Rusznicy bardzo trudno było oglądać, walcząc z uciążliwymi odbiciami światła, nad którymi galeria nie zapanowała.



1. Łukasz Rusznica, *Czasem granica jest cienka*, fot. Mateusz Palka
2. Found Photos in Detroit, fot. Mateusz Palka
3. Zines of the World, fot. Mateusz Palka

FOTO KSIĄŻKI, ZINY...

Coroczna prezentacja książek fotograficznych została tym razem poszerzona o ciekawą wystawę „Zines of the World” – prezentację ponad 300 fotograficznych ziów DIY z całego świata. Co ciekawe, w trakcie TIFF-u trwał dalszy nabór do prezentowanej kolekcji. Jak zawsze wartościowe były spotkania z wydawcami w ramach cyklu wydarzeń „Meet the Publisher”. Jednym z kilku pism, które objęły TIFF w tym roku patronatem medialnym, był magazyn „Obiektyw”. To dopiero drugi numer pisma, któremu warto będzie przyjrzeć się bliżej. Miedzy innymi z tego powodu, że ukazuje się w tradycyjnej formie papierowej, co jest jak na dzisiejsze realia wydawnicze odważne, trochę intrygujące, a na pewno bardzo pocieszające. Znajdziemy w nim m.in. długą rozmowę z Lucjanem Demidowskim oraz przekłady dwóch ciekawych esejów Sadakichi Hartmanna (z 1900 i 1904 roku).

POLISH PARADISE

Cieszy współpraca trzech polskich festiwalu: TIFF-u, Fotofestiwalu oraz Miesiąca Fotografii w ramach akcji Polish Paradise. Po wspólnej prezentacji na francuskich Spotkaniach Fotograficznych w Arles, kolejnym przystankiem (wrzesień 2016) jest gruziński Tbilisi Photo Festival. ■

TIFF ‘Rivers & Roads’

This year's TIFF Photography Festival in Wrocław had clearly changed the formula. Organizers did not consider group exhibition model favored by several curators; instead, they concentrated on individual presentations. The traditional form of vernissage was abandoned, tours and meetings were organized in its place. The section entitled ‘Debuts’ has also been modified and included exhibitions prepared by young photographers in cooperation with the four-person jury of the competition. As the result of that, they managed to increase the quality of this year's festival. Its motto was ‘Rivers and Roads’, which was in connection with the event in Łódź entitled ‘Hit the Road’, whereas it was of a documentary and sociological event, and in Wrocław they focused more on the metaphorical meaning of journey and referred to creative, impressionistic, often formally and objectively non-obvious photography. ■



2
3

BARBARA SOLA

Samotność na dworcu i w galerii

Wczesne niedzielne popołudnie. Upał. Przez szklany dach holu wrocławskiego Dworca Głównego wchodzą promienie słońca i odciskają się świetlistymi pręgami na posadzce. W środku umiarkowany tłum podróżnych. Wnętrze dworca jest jasne, przestronne, prawie szklane, prawie przejrzyste i wszystko by grało, gdyby nie wspomnienie „starego” dworca. może brudnego, ale będącego azylem dla bezdomnych. Obecne wnętrze dworca jest „wyczyszczone” z bezdomnych. Na kamiennych, zimnych stolcach pośrodku siedzą nieliczni podróżni.

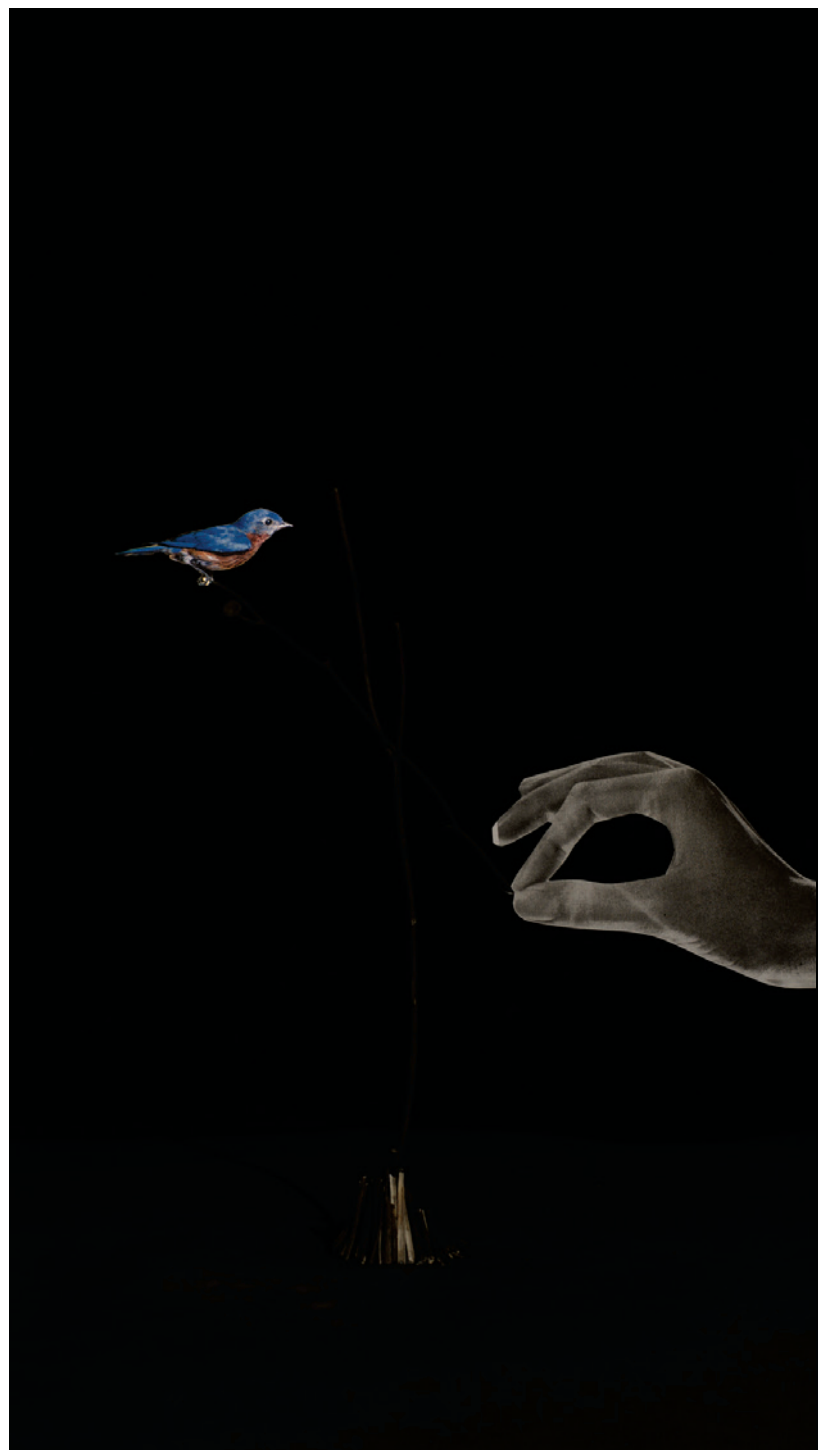
Przez ogromne szklane drzwi wchodzę do galerii, która znajduje się w kącie holu. Galeria i dworzec mają wiele wspólnego. I tu, i tu słychać szmer zapowiedzi przyjazdów i odjazdów pociągów, i tu, i tu widać osiągnięty efekt starannej, zimnej szklistości. Poza tym dzisiejszego niedzielnego popołudnia mają jeszcze jedną rzecz wspólną: dojmujący klimat samotności.

W galerii na Dworcu Głównym trwała od 1.09 do 11.09.2016 roku wystawa fotografii „Territorium novum” studentów i absolwentów Katedry Fotografii Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu. Spośród kilkunastu autorów prace trzech artystek (Anna Cywińska, Violetta Łuba, Aurelia Frydrych-Zdanowska) wbiły mi się w pamięć właśnie przez przekazanie intensywnego odczucia samotności.

Anna Cywińska tworzy wysmakowane kolorystycznie kolaże; na nich przedstawione są zarysy brązowych lub szarych gór, z których spływają strumienie w postaci białej farby. Na jednej pracy u stóp góry stoi stary, drewniany dom. Gdyby Góry Skaliste były na Marsie, to powiedziałabym, że właśnie ich wizerunek uwiecznia na swoich fotogramach Cywińska. Góry te są groźne, niedostępne, obce. Cywińska unaocznia w swoich pracach samotność człowieka wobec natury. Z tych marsjańskich Gór Skalistych za chwilę może zejść błotna lawina, za chwilę stary drewniany dom może zatrzęść się od drzeń ponurych wzniesień. Białe strumyki, które spływają ze sfotografowanych gór wyglądają na przewrotne znaki ironii.

Innym fenomenem samotności zajmuje się w swoich fotografiach z cyklu „Nigdzie śladu życia” Violetta Łuba. Artystka mówi o samotności kultury wobec natury. Starannie, na ascetyczny sposób, skomponowane kadry, na których elementy architektury (np. wieże kościołów, dzwonnica) sąsiadują z fragmentami natury, ale specyficznymi – melancholią rysunku gałęzi, smutkiem kikutów drzew przeszywa jedno uczucie – brak. Czegoś na tych subtelnych zdjęciach brakuje. Nieraz wydaje się, że artystka specjalnie kadrowała fotografie tak, żeby ten brak domagał się wypełnienia. Na tych zdjęciach brak obecności człowieka, sylwetek żywych ludzi. Samotność wyrażona przez Violetę Łubę sięga granic żałoby.

Spośród trzech wymienionych wyżej artystek najbardziej wyrafinowaną grę z widzem prowadzi Aurelia Frydrych-Zdanowska, pokazując cykl prac „Emergencja. Jest drzewko jest ładnie”. Jej fotogramy przedstawiają mikrodrzewka na tle prostokątnych szarych szmatek. Sfotografowane drzewko jest małe, pojedyncze. Prace wyrażają swoistą alienację



drzewka, samotność drzewka wobec człowieka. Jest w tych fotografiach zabawa kolorem (przeciwstawienie szarości i zieleni), zabawa znakami, aż po ostatni, najbardziej perwersyjny dowcip: fotogramy te trochę przypominają nekrologi, gdyby ukazywały się takie po śmierci drzew w gazetach.

Zupełnie innym fenomenem niż wymienione wyżej prace jest ruchomy, mechaniczny ptak Bartosza Partyki. Jest jedyną pracą artysty na tej wystawie, a wyróżnia się oryginalnością i pomysłowością w skontrastowaniu elementu przyrody (ptak) z nieuchronną mechanicznością jego ruchu. Właściwie miotający się w pułapce mechaniki ptak mógłby być też bohaterem jednego z fotogramów o samotności. ■

„Territorium novum”, Art Main Station, Dworzec Główny PKP Wrocław. 1-11.09.2016



Bartosz Partyka, *Songbirds for food*

Loneliness at the railroad station and in the gallery

Early Sunday afternoon. Heat. Sun rays penetrate the glass roof of the lobby in the main railroad station in Wrocław and form an imprint of luminous stripes on the floor. There is a moderate crowd of travelers. The interior of the station is bright, spacious, almost transparent and all would be ok if not for the memory of the 'old' station: dirty, but a refuge for the homeless. The current interior of the station is 'cleared' of the homeless. There are a few travelers sitting on cold stools made of stone.

I enter the gallery in the hall through big glass door. I want to see a photo exhibition entitled 'Territory novelty'. The shows includes the photographs by the students and graduates from the Department of Photography at the University of Arts in Poznań. Among ten participants, there are the following artists: Anna Cywińska, Violetta Łuba, Aurelia Frydrych-Zdanowska. Their images fit the atmosphere in the gallery and the station: both emanate intense feeling of loneliness. ■

Wszystko w ruchu

Subiektywna impresja o scenicznych obrazach z lat 2003-2010 Wrocławskiego Teatru Pantomimy im. H. Tomaszewskiego

Henryk Tomaszewski, twórca światowej rangi teatru pantomimy zmarł 23 września 2001 w pełni sił twórczych, w pracy nad nową premierą. Pozostawił po sobie 45 lat wrażeń utkanych z niezwykłych, żywych obrazów. Ruchem ludzkim malował kondycję człowieka. Czerpał przy tym garściami z całego dorobku sztuk plastycznych, literatury, antropologii, socjologii, psychologii, wiedzy kulturoznawczej, religioznawczej, teatralnej i muzycznej. Lecz nie wskazał następcy. Władze Wrocławia chciały nawet Teatr rozwiązać i zamienić w placówkę muzealną. Aktorzy byli jednak zdeterminowani i z ogromnym potencjałem twórczym. Pod żadnym względem nie było zgody na artystyczną śmierć Teatru! Dyrektor naczelny Kazimierz Janusz Doniec powołał na dyrektora artystycznego jednego z najbardziej utalentowanych, doświadczonego także w scenariuszach i reżyserii mima Aleksandra Sobiszewskiego. Tylko jemu z całego zespołu Tomaszewski oficjalnie pozwolił na wykreowanie dwóch własnych premier na scenie alternatywnej Wallium.

Sobiszewski wystartował w czerwcu 2003 w Teatrze Polskim (scena Na Świebodzkim) *Małpami*. Zaskoczył wszystkich. Scenariusz napisał wspólnie z żoną, Katarzyną Sobiszewską, wieloletnią aktorką WTP. Zabierał zespół do ZOO, by patrzeć godzinami na zachowanie małp. Na premierze *Małp* publiczność ujrzała klatkę z podestem, rurą i jabłónką. Klatka z wolna wypełniała się „małpami”: widok tak zaskakiwał perfekcją, że przez widownię przetaczały się salwy śmiechu. Przy minimalistycznej scenografii zbiorowe sceny oddawały jakąś esencję hierarchii zamkniętej zbiorowości, władzy, agresji, imitując rytuały, jakie tworzy taka izolowana grupa. Aktorzy zwinnie przeskakiwali ze ściany na ścianę, z pręta na pręt. Stado liczyło 5 samic i 6 samców, w tym samca alfa. Scenograf Leszek Frydryszak zaprojektował też

kostiumy: obłókł ludzi w szare trykoty z wymalowanymi białymi i czarnymi blikami, które grały w świetle reflektorów. Długie sprężyste ogony dynamizowały ruch. Każda twarz okolona, jak w czapce-pilotce, futerkiem. Włosy pozostawiono własne. Samiec alfa nosił trykot biały i dwie zamienne białe peruki, na znak podeszłego wieku. Aktor, Marek Oleksy, użył szkieł kontaktowych, imitujących bielmo. Frydryszak do szarości dołączał czerwień i róż. W finale małpy w postawie ludzkiej tańczą z hawajskimi wieńcami na piersiach. Spektakl zgarnął Nagrodę Specjalną za wizję plastyczną i choreografię oraz nagrodę publiczności na VII Ogólnopolskim Festiwalu Komедии TALIA w Tarnowie.

Rok później Sobiszewscy wystawili *Science fiction*, znów ze scenografią Frydryszaka. Tu na scenie królowały karne roboty jak z wczesnych *Gwiezdnych wojen*. Przy kostiumach z plastiku odlanego w styropianowych formach współpracował Dariusz Orwat. Chodziło o mechaniczną sztywność ruchów. Nagolenniki, hełmofony, srebrzyste kosmofony. Postać robota-Lokaja głównego bohatera, Konstruktora, prezentowała się w zbroi stylizowanej na samurajską. Sam Konstruktor był natomiast człowiekiem: starcem w ściągającej się po podłodze białej szacie, w białym czepcu. Po czym zmienił osobowość i strój na kiczowatą suknię z falbanami, wystającą spod króliczego futerka z wielkimi błyszczącymi pająkami, w dziecinnej białej czapeczce, co śmieszyło i przerażało. Elementy scenografii to kolorowe blachy z wymalowanymi abstrakcjami Frydryszaka. W przestrzeni metalowo-gumowe konstrukcje maszyn-dziwadeł, pełne śrubek, werków, sprężyn, kół zębatach, nowych i pordzewiałych, jak z planu filmowego *Mad Maxa*. Frydryszak tworzył je różnymi technikami, tak aby każdy element był samoistny. Tłem scenografii były zmieniające się fotografie, plansze i obrazy. Konstruktor jeździł





2

1. Spektakl *Mikrokosmos*, fot. Bartek Sowa, archiwum WTP
2. Spektakl *Osąd*, fot. Bartek Sowa, archiwum WTP

papamobile, płyty CD funkcjonowały jak opłatki. Na tle zdjęć Tatr do Konstruktora przybywa na audyencję robot-Żółw, robot-Jeleń, robot Góral, tańcząca para robotów-Górali. Kiedy Konstruktor niedomagał już, spoczął na reanimacyjnym łożu. Podłączony do aparatury, umiera. Jego osobisty robot-Lokaj popełnia sepuku – spod zbroi wyrwijąc sobie kłęb czerwonych kabli. Likwidator jest ucharakteryzowany na Einsteina. Reżyser dał popis groteski i sarkazmu, stworzył spektakl bardziej filmowy niż malarski: świat techno z butaforiami jak choinka, głowa jelenia, góralska gunia. Świat zabawek, gdzie człowiek to robot, manipulowany przez wariata.

Mroczny natomiast był *Dusioł* na podstawie misterium poetycko-baletowego Grzegorza Walczaka, wystawiony w Teatrze Polskim (Scena Kameralna) w 2006, w reżyserii wybitnego Stefana Niedziałkowskiego, dawniej też świetnego mima WTP. To archetypalna wizja samotności. Tym razem Frydryszak inspirował się kulturą Słowian, wyobrażeniami ich tkactwa i siedzib. Odziewek mieli więc ubłocony, jakby sztyty kościaną igłą. Surowe linie sukien, bluz, portek, podkreślały dramaturgię ruchu. Wyrafinowana monochromatyczność lycry pokrytej plastikiem. Tkanina ta, gdy chwyciła światło, za sprawą ruchu ciała wydobywała laserunki. Ziemisto-różowy kostium Dusioła dopełniała masko-czapka z dyni. Pomimo użycia lycry ubrania wydawały się stworzone z ziemi, jak organiczne, jak wyrwane ze starej baśni plemienia, które żyło zapomniane w czasoprzestrzeni. Współgrała z tym cała scenografia. Nosidla niby z kości, niby z korzeni, konstrukcje jak szkielety wymarłych zwierząt. Wielka dzieża-samotnia ni to ze skały, ni to z pnia, niepokojąca połyskami macicy perłowej muszla-pramatka. Elementy te przypominały do złudzenia malarstwo Hansa Rudolfa Gigera, cytaty z mrocznych surrealistycznych pejzaży Beksińskiego. A w tle sphywiała mata z lakierowanych sznurków. Światło boczne lub wycinające uplastyczniało dynamikę scen zbiorowych.

W grudniu 2007 Sobiszewski wystawił Na Świebodzkim *Galapagos*. „Galapagos” oznacza skorupę żółwia, a przenieś – wycofanie w skorupę, ucieczkę od świata i zła. Stawik i Dracz ukazali: księżyc ponad skałą, chłopca i wielkie białe jajo, z którego wykluje się jaszczur. Skała Chłopca to samotna rafa. Na rodzinnej jego wyspie rodzice są rzeźnikami. Hodują jaszczury na mięso. Mamy tu hiperrealistyczne sceny z toporami rzeźnickimi, nożami, ćwiartowanie, krojenie i krew. Sobiszewski w skórzanym fartuchu (Tatuś) razem z Mamusią byli brawurowymi rzeźnikami. W tle Chłopiec ze swoją miłością do wszystkiego, co żyje. I nagle zjawiły się dwie pływaczki. Uwodzą go. Kosmiczna ekstaza. Ich gibkie, gotyckie wręcz ciała pokrywały lateksowe kombinezony. On miał na sobie uniform więźnia. Powstało skojarzenie z dalekim planem ekskluzywnego porno w konwencji sado-maso. Dziewczyny znikają równie nagle, jak się pojawiły, na „wyspie życia” zaś widać pijące puszkowe piwo, leniwie rozwalone jaszczury z ludzkimi głowami, zapewne trzymane przy życiu do zapłodnienia samic. Zestawienie surrealizmu z hiperrealizmem oraz symbolami księżycy, samotnika i skały na pustkowiu lub wręcz kamienia, było nośne. Wszystko też zostało w spektaklu osiągnięte kostiumami. W wypadku Jaszczurów każdy detal uzmysławiał ich ohydę, otyłość, barwa zaś odchodów stworzyła metaforę moralnej degrengolady. Świat miłości pozostaje jednak rafą, kamieniem, samotnością ekstazy.

Po roku Sobiszewski zafundował horror „kategorii D”, czyli dno, jak określił, wystawiając *Gastronomię*. Także z własnym udziałem – jako głównym Gastronome. Sprawdzone duet Stawik i Dracz wykreował na scenie lokal gastronomiczny, zarazem salę dla gości i kuchnię. Na drugim planie, za brudną zapluta szybą wygrzebują jedzenie kłozardzi, Lumpenmiśki, ale również i Gastronom, jakby wyszukiwał ziemniaki jeszcze zdatne dla gości. Po scenie miota się ekipa kuchenna, w tym niedorozwinięty alkoholik i zadowolony z siebie kibol. Szukają sensu życia! Jak >



1

1. Spektakl *Szatnia*, fot. Bartek Sowa, archiwum WTP
2. Spektakl *Stazione Termini*, fot. Bartek Sowa, archiwum WTP
3. Marek Oleksy, spektakl *Stazione Termini*, fot. Bartek Sowa, archiwum WTP



2

z wizji Topora pomieszanego z Dudą-Graczem. Ponieważ jedna z kucharek zaczyna rodzić, zostaje wywleczonej z brudnej wanny za kulisę. To pantomimiczny koncert, połączenie stylistyki Monty Pythona z przygodami Flipa i Flapa. I wreszcie wjeżdża ogromny kebab. Obcinany płat po płacie przez Gastronoma, zamienia się w kobietę, rubensowską, z futerkiem tkliwie przezeń doklejonym w miejscu intymnym. Gastronom się w niej zakochuje. Wokół mimowicie wirowali w tańcu śmierci, szarpiąc ścierwo. Tak więc kuchnia-inferno, obraz dzisiejszego świata. I, dla urozmaicenia, rozbawione modelki w ciuchach z lat 70, 80 i 90, prezentujące różne odmiany ograniczenia intelektualnego. Wątek babskiej zabawy w lokalu kończą strzały z rewolweru. Jedna z dziewczyn chce zabić Gastronoma, a ponieważ niedowidzi, zamiast niego zabija wszystkie swoje koleżanki. Gastronom wcześniej zagazował szczura wraz z całym personelem. Na zasadzie kontry reżyser, jak przy zmianie kanału TV, przeniósł publiczność na plan filmu w Bollywood. Modelki tańczą w discopolowej hinduskiej choreografii. A między nimi z nagim pępkiem, w turbanie z cekinami, rozbijając głupawy Hindus chory na lordozę kręgosłupa. Mistrzostwo kiczu, bo kolejne obrazy to: Gastronom wraz z kebapoukochałą w romantycznej sekwencji na tle

slajdów pokazuje w rozmarzeniu boskie piękno planety Ziemia. Jesteśmy w raju. Zero przemocy. Kadry jak z „National Geographic” – po czym zjawiają się Lumpenmiśki, stado rozjuszonych, głodnych cieni i pożerają żywy kebab. Najgorsze nieme filmy nie miały chyba tyle tandetnego infantylizmu. Przesłanie proste: ci sami, którzy na początku spektaklu grzebali w kuchennym śmietniku, teraz dorwali się do koryta władzy. Żrą i zabijają, historia się powtarza. Ale Sobiszewski na tym nie poprzestał. Uwielbiający absurd i przerysowanie, zaserwował na koniec obrazek śpiewającej Marleny Dietrich w długiej sukni, o lasce, na trzęsących się nogach; umalowana jak kobieta nie godząca się ze starością, przypominała, że bez względu na status i rodzaj śmierci, wszyscy i tak zgnijemy w grobie. Brr.

W 2009 Sobiszewski zrezygnował z działalności artystycznej w WTP. Stanowisko po nim objął Zbigniew Szymczyk, mim, choreograf, reżyser, także wychowanek Tomaszewskiego. Od 1984 grał we wszystkich spektaklach Mistrza. Jego zastępcą ds. artystycznych został jeden z ulubieńców scenicznych Tomaszewskiego, wybitny mim Marek Oleksy. Oleksy w 2010 zaprezentował na Świebodzkim spektakl autorski – z własnym scenariuszem, choreografią i reżyserią *Stazione Termini*. Scenografię powierzył Janowi Polivce, absolwentowi wydziału

Scenografii Alternatywnej i Lalkowej na praskiej Akademii Sztuk Dramatycznych, autorowi ponad czterdziestu projektów dla teatrów w Polsce i Czechach. Kostiumy zaprojektowała Elżbieta Terlikowska. Dzięki ikonograficznemu podejściu do kostiumu jako znaku, można było rozszyfrować bohaterów kulturowo i psychicznie. W tej opowieści o przeważnie marnej kondycji człowieka, istoty ułomnej, chybliwej, mimowie odgrywali kaliki zachowań przypisanych określonym przez kostium typom. W przestrzeni peronu kolejowego pojawiły się postacie z ulicy, baru, szpitala, starego filmu, podwórka, koszar, popu, telewizji. Puenty zaś zaskakiwały. Kostiumy łączyły schematyczność z wyrafinowanymi detalami. Niektóre powstały z cytatów: Ochroniarz milionerów nosił garnitur, okulary Ray Ban oraz metalową walizkę na łańcuchu u przegubu ręki. Weteran miał drelichy w kolorze khaki i wojskowy worek, a nadto na czole przepaskę komandosa à la Rambo. Z kolei duet Ojca z Córką – jego Terlikowska ubrała jak na pogrzeb, ją jak pensjonarkę, z kokardami, do tego płaskie buciki-sierotki, skarpetki. Widać było, że Ojciec samotnie ją wychowuje, w surowości zielonoświątkowca. Dziewczynka prawie przez cały spektakl trzymała w ręku zabawkę i kwiecistą walizeczkę. Ksiądz natomiast był w stosownym garniturze z koloratką. Sprzątaacz biegał ze szczotką; miał na sobie czarny skórzany fartuch i getry; sprzątał rzygowiny i krew. Blokery w dresach rozrabiali, a parka Rockendrolowców w havymetalowych skórach kisiła się w swoim świecie. Gitarzysta szalał, przeskakiwał z rozwianymi włosami i sprzętem przez ławkę i miał wszystko gdzieś. Na peronie pokazywała swoje sztuczki para mimów, takich

jak z rynków wielkich miast, z boku przysiadła się Ćma Barowa w emanującej zimnym seksem skórzano-tiułowej sukience, wykończona glanami, z futrzaną torebką i wyzywającym rock-gotyckim makijażem. W rockowych klubach taki widok to normalka. Postać sprawiała wrażenie lekko naćpanej, przyszła na dworzec poszukać towarzystwa do dalszej balangi.

Na peron weszli Milioner i jego Żona. Ubrani jak z filmów z lat 60. On – intensywnie różowy garnitur, taki sam kapelusz; w ciemny krawat wpięta była brylantowa broszka. Ona – w sukni w kolorze garnituru męża, atłasowo-tiułowej z wielowarstwową spódnicą, na gósecie ozdobionej mnóstwem róż. Włoską dekadencję podkreślały różowy kapelusz z olbrzymim rondem, różowe rękawiczki, brokatowa wrzosowa torebka, także same czótenka-prunele i brylantowa biżuteria: naszyjnik, bransoletka, kolczyki. Dama dźrzyła w dwóch paluszkach pudła na kapelusze. Ponieważ Terlikowska jest perfekcjonistką, nawet koszula i oprawki okularów Ochroniarza były różowe. Był to na monochromatycznym tle najintensywniejszy motyw. Intrygujące były kostiumy pielęgniarek. Łączyły zakonno szpitalny habit z kosmiczno-dyskotekową letnią modą, eksponując brzuch, ramiona i nogi w białych szpilkach. Krzyże na czepkach, czerwona szminka na ustach. W efekcie panie wyglądały jak członkinie podejrzanej sekty lub jak wzięte z ekskluzywnego pornosu. Opiekowały się mimem Inwalidą-Łazarzem, przykutym do wózka inwalidzkiego. Owinięty bandażami jak po ciężkim oparzeniu, miał widoczną tylko twarz i jedno nagie ramię. Nogi schowane pod pokrowcem. W trakcie akcji pielęgniarce odwijają bandażę, >



1. Spektakl *MAŁPY*, fot. Bartek Sowa, archiwum WTP
2. Spektakl *MAŁPY*, fot. Bartek Sowa, archiwum WTP
3. Spektakl *SCIENCE FICTION*, fot. Marek Grotowski, archiwum WTP
4. Spektakl *SCIENCE FICTION*, fot. Marek Grotowski, archiwum WTP



1

aż mim został tylko w szponach z udrapowaniem perizonium czyli pasem materii skrywającym płeć Jezusa na krzyżu. Z kolei postać Tancerki to rockowa wersja Czarnego Łabędzia z baletu Czajkowskiego. Aktorka na pointach, w tiulowej wielowarstwowej spódnicy w pasie ozdobionej opalizującymi jak plama ropy na asfalcie piórami koguta. Nad czołem secesyjna kokarda z weluru. Usta w mrocznej czerwieni kontrastowały z wyrazistymi oczami zanurzonymi w smole charakteryzacji. Obraz emanował agresją. Równie mocne były dwa kostiumy, w których *decorum* stanowiło o narracji. Pierwszy to wizerunek Klaus Nomi, nieżyjącego już wybitnego kontratenora, tenora i barytona. Drugi – ikony pop rocka Lady Gagi, eksperymentującej plastycznie z własnym ciałem i wideoklipami, które przez krytyków uważane są za dzieła sztuki. Klaus Nomi, nazywany przez media kłownem przyszłości, śpiewającym mutantem, kreaturą seksu, migoczącym geniuszem wrażliwości, ósmym – tragicznym cudem świata, poruszał się w sferze mistyki, w charakterystycznym dla siebie

kostiumie sadomasochistycznego kłowna. Ten kostium w *Stazione Termini* był niemal wierną kopią oryginału. Czarne skórzane spodnie, na czarnym trykocie trójkątna biała pelerynka z czarnym pasem. Nabrylantynowane krótkie włosy. Twarz pobielona, cyrkowe usta. Efekt geometryczności dało zastosowanie trzech trójkątów: fryzury na czole, właśnie ust i peleryny. Nomi przekształcał się w Lady Gagę. Obie postacie grała ta sama aktorka.

Wszystkie postaci wchodziły ze sobą w interakcje w przestrzeni zagospodarowanej ascetyczną scenografią. Polivka ustawił jak na dworcu – połączone po trzy sztuki: kilka paneli metalowych, plastikowych, industrialnych siedzisk i szafkę-klatkę. Po bokach reflektory jak światła pociągu. Na trzecim planie ościeżnica – wejście na peron i nad nią zegar, który w finale przedstawienia wraz z efektem dźwiękowym osuwa się i zamienia w klepsydrę. Równie ascetyczne było podejście do rekwizytów. Najbardziej spektakularnym był wózek inwalidzki, konstrukcja jakby kosmici współpracowali z inżynierami z lat 20., z czerwoną i niebieską



2



3

kroplówką. Pielęgniarki posługiwały się dmuchawą do tłenu i latarką. Inne precjoza to: gazeta, grzechotka, gitara, książeczka do nabożeństwa, święty obrazek, lusterko, puderniczka. W jednej ze scen pojawiły się dwie abstrakcyjne maski autorstwa Terlikowskiej, podobne do wizerunków egipskiego boga Anubisa, czarno-złote, stylizowane psie głowy były do dyspozycji pary dworcowych Mimów. Ta cała menażeria poruszała się po scenie w akcji symultanicznej. Mimodramy o różnych stylizacjach stworzyły półtoragodzinną, supereklektyczną wiwisekcję społeczeństwa

Teatr po śmierci Tomaszewskiego nie umarł, zaprezentował już 19 premier. Wybór opisanych tu przedstawień jest subiektywny, nie oddaje całości dokonań WTP. Niestety z powodu nieubłagania płynącego czasu opisanych przedstawień tych publiczność już nie zobaczy.

(Z całego serca dziękuję dyrekcji, aktorom, plastykom, archiwistom teatru, a w szczególności Mariuszowi Gublerowi za pomoc wykraczającą poza instytucjonalne ramy, w przygotowaniu tego tekstu). ■

Everything in motion: Subjective impression on scenic paintings from 2003 to 2010 of H. Tomaszewski's Wrocław Pantomime Theatre

Henryk Tomaszewski, founder of world-class pantomime theater, died in 2001. He was in his prime at work on a new premiere. His 45 years experience was woven with unusual, vivid images. He 'painted' the scene with actors' movements. He took advantage of the entire heritage of visual arts, music, literature, anthropology, sociology, psychology, religion and culture. He did not leave successors. Wrocław communist authorities wanted to even destroy his theater and turn it into a museum. The actors, however, were determined to save it. Kaimierz Janusz Doniec, chief director, hired Aleksander Sobiszewski as artistic director. He was one of the most talented and experienced script writers and mimes. He was officially allowed to produce two premiers on alternative Wallium scene. ■



4



LILA DMOCHOWSKA

Marcin Harlender – przemiany i przekroczenia

– wykład okołookademicki o sztuce XXII wieku

Jerzy Ludwiński, zapytany o sztukę przyszłości odpowiedział – *Jaka może być? – każda – pod warunkiem, że jest sztuką – pod warunkiem, że zagląda pod spód codzienności – w głąb codzienności.*

Tych słów zabrakło w wykładzie okołookademickim i performansie Marcina Harlendera, jaki odbył się w Galerii Entropia 29 listopada 2016 roku. Po skończonym przedstawieniu traktującym o własnych przeczuciach na temat sztuki XXII wieku, performer szczerze żałował, że w ferworze scenicznego transu zapomniał zacytować legendarnego krytyka, który wierzył w prawdziwą awangardę, tę którą niekiedy nazywał *sztuką trzecią*.

Prelegent zmartwił się jednak niepotrzebnie. Już w zaproszeniu na wykład zasygnalizował przecież ideę wspólną ze swoim guru: *Jest coś kuszącego i ryzykownego zarazem w zagłądaniu codzienności „pod skórę”. W końcu gdyby nie ryzyko... (?)* [1]. Ludwiński, sam bezradny wobec bezlitosnej rzeczywistości, wytrwale kibicował wszelkim buntownikom, poszukiwaczom i outsiderom, zatem

bezkompromisowość Harlendera – jego oszczędne gesty malarskie i gorzką legendę szczerze by pobłogosławił. Ocalone myśli „ojca polskiego konceptualizmu” stanowią niewątpliwie dla wrocławskiego artysty stałą pożywkę w kreowaniu twórczej wizji, gdzie nadrzędną rolę odgrywa myślenie – dziedzina totalnie niematerialna.

Mierząc się w Entropii z prognozami na temat przyszłości sztuki za 200 lat, malarz-performer niewątpliwie skorzystał z teorii Ludwińskiego, która głosi, że *Dzieło sztuki jest lunetą, teleskopem, dzięki któremu możemy zajrzeć w dowolną epokę* [2]. Tak też Harlender uczynił. Doszedł bowiem do przekonania, że jeśli już mówić o sztuce XXII wieku, to należy poszukać źródeł tego zjawiska w bardzo, bardzo dalekiej przeszłości. Wprawdzie teorie na ten temat nie są sprawdzalne, jednak okołookademicki wykład nie może stać się luźną pogadanką. Przeniósł zatem widzów w czasy, kiedy homo sapiens dopiero przyjmował postawę pionową i w tej pozycji zaczynał stawiać pierwsze kroki w stepach i sawannach

1 http://www.entropia.art.pl/view_news.php?id=450

2 M. Iwanowska-Ludwińska, *Jurek – szkice do portretu*, Toruń 2004, s.3.



Afryki. Artysta znalazł w tzw. markerach genetycznych człowieka żyjącego dziś w wielu kulturach i na różnych szerokościach geograficznych, podobny rytuał skakania przez ogniska i biegania po rozżarzonych węglach.

Dość regularnie występujące pożary na porośniętych trawą sawannach wytworzyły u człowieka specyficzną cechę, która odróżniała go od zwierząt – sztukę rozumienia, opanowania strachu i przeskoczenia przez kurtynę ognia na pogorzeliisko. Tam odkrywał doświadczenie pożaru – upieczone mięso zwierząt, chwilowy oddech w ucieczce przed drapieżnikami, zwęglone drzewa, wypalone minerały. Ogień prometejski dał ludziom moc i zdolności twórcze – spieczony kawałek gliny oferował niemały zestaw możliwości. Przekładając to na język sztuki – przebiegnięcie na drugą stronę płomieni było i nadal jest istotne, gdyż w ten symboliczny sposób zaplata się przeszłość z przyszłością...

Artysta nie przerywając wykładu podłączył do prądu mrugającą żarówkę. Naprzemian zapalające się i gasnące światelko już do końca przedstawienia przypominało o dychotomii – nieregularnym funkcjonowaniu człowieka i tworzonej przezeń sztuki wykreowanej na przestrzeni epok. Aby swoje teorie lepiej zobrazować, prelegent przywołał między innymi realistyczną sztukę starożytnego Rzymu, która za rządów Konstantyna została zutylizowana, by na jej gruzach powstała kultura na dużo niższym poziomie.

Puls – sawanna płonie – na wypalanej ziemi znajdujemy coś nowego – ulewę – coś powraca – sawanna odrasta – znowu jest zielono.

Renesans usiłował powrócić do realizmu starożytnego Rzymu, jednak przekroczył antyczne formy dzięki nowym technologiom. Farba olejna pogłębiła realizm, który podbił świat dosłownie. Realistyczne wizerunki hiszpańskich królów i namiestników pędzla Velazqueza pacyfikowały podbite plemiona Ameryki Południowej

skuteczniej niż użycie broni. To jest król, to jest nasz bóg. Dominacja kultury europejskiej się pogłębiała, aż sztuka realistyczna wyciśnięta została do maximum.

Puls – sawanna płonie – na wypalanej ziemi znajdujemy coś nowego – ulewę – sawanna odrasta – znowu jest zielono.

Fotografia stanowiła dramat dla realistycznych malarzy. Sztuka umarła! Po co malować? W końcu na skróty dochodzimy do krawędzi *Czarnego kwadratu na białym tle* Malewicza. Harlender bierze do rąk tubkę białej farby i pędzelek, podchodzi do zawieszonoego na ścianie symbolicznego czarnego kwadratu i maluje na nim cztery białe kreski układające się w kwadracik. Mówi: *Malarstwo jako obraz zaczęło wędrować w innym kierunku – od realizmu w drugą stronę. Obraz doszedł do swojej krawędzi – odbił się i zaczął iść w naszym kierunku. Wy – my jesteśmy częścią dzieła – to co na ścianie jest tylko bodźcem – spotykamy się i patrzymy na idiotyczny czarny kwadracik z białym rysunkiem. To zaowocowało mnóstwem form biegnących w różne strony. Po Malewiczu, jak i po Opałce nadal jest co malować – w dalszym ciągu jest wystarczająco dużo miejsca dla malarzy. Potem jeszcze performer przywołał Josepha Beuysa, Studio Kompozycji Emocjonalnej, teatr Laboratorium, Sympozjum Wrocław 70, projekt Zbigniewa Gostomskiego *Zaczyna się we Wrocławiu*.*

Puls – sawanna płonie – na wypalanej ziemi znajdujemy coś nowego – ulewę – coś powraca – sawanna odrasta – znowu jest zielono.

Na koniec wykładowca-performer, a być może również wizjoner, wyjął z kieszeni ostatni rekwizyt – maleńką stalową figurkę żyrafy i trochę speszony własnym anegdociarstwem i użyciem realistycznej formy obrazowej, oblał figurę benzyną i podpalił. Panie i Panowie – sawanna znowu płonie! ■

1–2. **Marcin Harlender**, *PRZEMIANY I PRZEKROCZENIA – o sztuce XXII wieku*, wykład okołoakademicki | performans. Dzięki uprzejmości Galerii Entropia, fot. Mariusz Jodko

Marcin Harlender – CHANGES AND TRANSGRESSIONS: – a lecture on 20th century art

When asked about the art of the future, Jerzy Ludwiński responded: 'It can be any kind of art, – provided that it is still art and it looks under the bottom of everyday life and into the depths of everyday life'. These are the words that were missing from the academic lecture and performance by Marcin Harlender which was held at the Entropia Gallery in November 2016. After finishing the show connected with his opinion on the art of the twentieth century, the performer sincerely regretted that he had forgot to quote the legendary art critic who believed in the true avant-garde, which he sometimes called 'the third art'. ■



PIOTR GŁOWACKI

Triennale Sztuki Sacrum

To zadziwiające, że po wiekach laicyzacji i sekularyzacji mamy już dziewiątą edycję Triennale Sztuki Sacrum w częstochowskiej Miejskiej Galerii Sztuki.

Galeria umiejscowiona w bezpośredniej bliskości Jasnogórskiego Sanktuarium, staje się w czasie Triennale (tym razem przez trzy miesiące) przy-czołkiem nie tyle religijnym, co metafizycznym.

Dotykamy tu problemu kulturowego miejsca i tożsamości tej dużej imprezy artystycznej, prezentującej niejednokrotnie najlepsze dokonania estetyczno-wizualne, owiane aurą egzystencjalnej i mistycznej refleksji. Że organizatorom na konstrukcji takiej aury zależy, świadczy każdorazowy temat, stanowiący motto i będący osią problemową wokół której skupiane są artefakty.

Intrygującym zagadnieniem jest kwestia znalezienia odpowiedzi na stawiane pytania w kontekście, jak się zdaje, rachitycznego życia duchowego współczesnego człowieka, niewolnika rynku i polityki i ich zabiegów symbolicznych, pochłoniętego konsumpcją kreowanych przez reklamę potrzeb i odbiorcę nie tyle kultury i sztuki, co gotowych show, najlepiej typu Big Brother, serwowanych w kilkuminutowych przerwach między symulakrami reklam. Chodzi o odpowiedź, czy możliwe jest wyrwanie się człowieka z iluzji hiperrzeczywistości medialnej

i cybernetycznej i czy jest on w stanie podejmować jeszcze jakąkolwiek refleksję filozoficzno-metafizyczną nakierowaną na boskość, której istnienie się zakłada. Wydaje się, że znalezienie wyjścia i pozytywnych odpowiedzi jest niemożliwe ze względu na rozpad dotychczasowych paradygmatów, a wraz z nimi wartości i wzorców, tak że nowa sytuacja antropologiczna ukazuje nam konfliktowe wykluczające się normy i modele tożsamości. Być może nie jest w stanie przebić się przez powszechność biznesu erotycznego i zidiociałego stanu kultury celebryckiej, gdzie liczy się tylko sława, katatoniczna presja osiągania jej już za najmłodszych lat i podtrzymywania za wszelką cenę na zasadzie „nieważne, co się o tobie mówi ważne, że żyjesz w mediach”. Rodzi się smutna konstatacja o degradacji realnych ludzkich potrzeb bliskości i więzi uczuciowej, jak i rodzinnej, społecznej. Człowiek dzisiejszy jest i – jak widać – ma być istotą bez właściwości.

W tym roku impreza przyjęła hasło *Wspólnota, Współczucie, Współczułość*. Wydaje się ono niezbyt nieprzystającego do wspomnianych problemów patosu, jest rodzajem moralitetu. Organizatorzy w słowie wyjaśniającym

1.(od lewej): **Zblyut Grzywacz**, *Przyjdź precz. Niebieski*, 1998, olej na płótnie; **Zblyut Grzywacz**, *Przyjdź precz. Żółty*, 1998, olej na płótnie; (na I planie): **Krzysztof Bednarski**, *Moby Dick – Powierzchnia całkowita*, 2008, brąz patynowany na czarno
2. **Andrzej Szarek**, *Wieża Babel* (fragment), 1985, technika własna
3.(I plan – od lewej): **Łukasz Korolkiewicz**, *Zbawienna nicność*, 1981, olej na płótnie; **Jacek Waltoś**, *Sam*, 1969–1970, cement, odlew brązowy; **Miłosz Benedyktowicz**, *Thum*, 1973–1974, olej na płótnie; **Krzysztof Bucki**, *Na ławeczce*, 1970, olej na płótnie
(w tle): **Magdalena Abakanowicz**, *Samotnie*, 2008, grupa rzeźbiarska, technika własna

tego dużego przedsięwzięcia (blisko sześćdziesięciu autorów) podejmują cały szereg wątków, czytamy: *wydobyte zostaną, z jednej strony paradygmatyczne figury ikonograficzne wiążące się z głównym tematem, takie, między innymi, jak: Samarytanin, Pieta, Wieża Babel, Wygnanie z Raju, Uchodźstwo. Z drugiej zaś strony, w tej części ekspozycji zaprezentowane zostaną dzieła będące ekspresją gestów budujących wspólnotę, a tym samym odnawiających, odbudowujących w pewien sposób świat. Wszystko to jest ciekawe w warstwie retorycznej, jednak trzeba sobie zdawać sprawę z trudu ujęcia tak rozległej panoramy pojęć w artystycznych obrazach. Zadanie wydaje się zbyt ambitne. Niektórzy artyści powtarzają się jednak z edycji na edycję, co zawęża perspektywę poznawczą w obrębie podejmowanych skrajnych wyzwań poznawczych, które zawsze mają zakonotowany pozytywny wydźwięk moralny.*

Wiele ze zgromadzonych dzieł jest godnych uwagi ze względu na zastaną w nich moc kreacji, jednakże sąsiadują w sposób nie do wytłumaczenia z takimi, które w sposób nazbyt śmiały uzurpują sobie możliwości oddania skomplikowanej materii na przykład translacji mowy (quasi-konceptualizm) i czynią to w wątpliwym języku komunikacji wizualnej (np. Zbigniew Stanisław Kamieński). Mimo że zasadniczym zagadnieniem Triennale jest jednak sacrum, podjęto się obrazowania ruchu migracyjnego, czy czarnych marszy, które w istocie są ruchem wykluczenia. Przyjęcie emigrantów jest wyrazem humanitaryzmu, ale nie może się dokonywać za cenę rezygnacji z własnego systemu kulturowego, a tym bardziej nie może być masowym niekontrolowanym przesiedleniem się milionów ludzi. Tu dotykamy bardzo aktualnych konfliktów, wręcz swoistej wojny wartości i idei i nie można być w niej na terenie >



sztuki stronniczym, gdyż inaczej jedynie uprawia się niestety ideologię. Jest to perspektywa poprawna politycznie, ale pomniejszająca uświęcone tradycją normy.

Jeżeli chodzi o wideo najbardziej zbliżne z hasłem *Wspólnota*, to jest nim z pewnością concept *Bródno* Pawła Althamera [1], praca tego typu Anny Konik *W tym samym mieście, pod tym samym niebem* z wieloma wypowiedziami emigrantek zawiera tak różnorodny materiał doświadczeń, iż niemożliwością jest odnieść się do niego jako całości. Althamerowi udało się wprowadzić za pomocą wolontariuszy pozytywnego ducha między mieszkańcami zaniedbanej dzielnicy Warszawy, zaangażowanie społeczne tego artysty nowych mediów jest dobrze rozpoznawalne. Ponadto ta akcja kończy się ciekawym efektem czysto wizualnym. Odczuwam dystans, kiedy problemy współczesnych imigrantów w Niemczech (Michael Trippel) zestawione są z ikonami polskiej martyrologii wieku dziewiętnastego (Aleksander Sochaczewski) czy dwudziestego (Edward Dwurnik), Polacy byli ofiarami bezwzględnych przymusowych i antypolskich zsyłek, a nie emigrantami!

Widzę zasadnicze trudności w czytaniu ze sztuki przesłań moralnych, co jest stałym od kilku edycji, rysem częstochowskiego Triennale. Od sztuki nie da się wymagać rozwiązywania problemów jakiegokolwiek natury. Taki jest jednak wybór Rady Programowej Triennale, nadającej obszarom tematycznym niesłychaną rozległość, zapominając trochę o samoistności ars. Zrozumiałe, że artysta może być uczestnikiem debaty, ale jego wypowiedź staje się wtedy funkcją polityki, a ta zawsze jest

przepaściście konfrontacyjna. Lepiej unikać też nadinterpretacji poprzez prestidigitatorstwo formą prezentowanych dzieł.

Bardziej bezpośredni kontakt z bieżącym życiem odnaleźli Franciszek Orłowski i Ahlam Shibli. Shibli pokazał wręcz dojmująco dramat ludzkiego opuszczenia i to w wieku młodzieńczym.

Czasami na wystawie artyści zblizają się do publicystyki, mierząc się zbyt dosłownie z wielkimi problemami najczęściej o podłożu społecznym i politycznym. Sztuka bowiem może je tylko aluzyjnie przybliżyć i metaforyzować, jak ma to miejsce w przypadku Mariana Kołodzieja. Sztuka nie jest w stanie mówić, jak to przebija z założeń wystawy, ludzkim głosem – tutaj przykładem mogą być problematyczne próby dokumentarnego mierzenia się z upodleniem przez Artura Kapturskiego.

Zestaw broni się sporą ilością dzieł, których język jest na uniwersalnym poziomie i dlatego mogących być ilustracją wielu kontekstów. Stanowią one indywidualny zapis historii i momentu w rozwoju form stylistycznych i na różne sposoby zawierają typowe dane dla – jak chciał Panofsky – kontekstu kulturowego, stanowiąc jego symptom. Takie cechy artystyczne spostrzec można w malarskich dokonaniach Leszka Sobockiego i Jonsza Sterna. Inne znowuż działania należą zasadniczo do danego gatunku, jak obrazy Janusza Knorowskiego, które zaliczyć można do pejzażu i nokturnu, a pracę *Kursk* Andrzeja Szarka do obiektu. Dobre, poruszające ekspresją i zawartością dramaturgii portrety Mirosława Sikorskiego mają dziwną fetyszyczą kostiumologiczną, przy bardzo ciekawych efektach chromatycznych.

1 <http://artmuseum.pl/pl/filmoteka/praca/althamer-pawel-brodno-2000>





2

1. **Bogna Becker**, *Panna czysta, panna brudna*, 2015, technika własna
2. **Leszek Sobocki**, *Domowe wino*, 1999, dyptyk – olej, płótno oraz collage; **Leszek Sobocki**, *Minęliśmy się*, 1998, dyptyk – olej, płótno oraz collage; **Leszek Sobocki**, *Dziwne lato*, 1999, dyptyk – olej, płótno oraz collage; **Leszek Sobocki**, *Uprzywilejowany pochówek*, 2000, dyptyk – olej, płótno oraz collage; **Leszek Sobocki**, *Nie zmieściła się*, 1999, dyptyk – olej, płótno oraz collage
3. **Anna Konik**, *W tym samym mieście, pod tym samym niebem*, wideoinstalacja, 2011–2015

Najciekawsze uniwersalne wartości i treści, które wymagałyby odrębnego omówienia ze względu na świetne cechy, walory, jakości artystyczne i kapitalne znaczące formuły literackie, prezentują: Łukasz Korolkiewicz, Zblyut Grzywacz, Jacek Waltoś i Beata Bigaj.

Radziłbym ostrożne posługiwanie się dziełami artystów niezwiązanych, należących do innych okresów artystycznych, jeżeli temat nie dotyczy jedynie wątku ikonograficznego, tak jak w przypadku Juliana Fałata i Aleksandra Sochaczewskiego.

Zastanawiam się, dlaczego w bardzo starannie zrobionym katalogu jest tylko jeden i to króciutki tekst. ■

„Wspólnota, Współczucie, Współczułość”, Miejska Galeria Sztuki w Częstochowie, listopad 2016–styczeń 2017, kuratorki: dr Barbara Major, Joanna Matyja

Community and Compassion

The Municipal Art Gallery in Częstochowa organized an The Sacred Art Triennial entitled ‘Community and Compassion’. Barbara Major and Joanna Matyja were the curators of the show. It is amazing that after centuries-long secularization we have already the ninth edition of Sacred Art Triennale. The Gallery, located in the immediate vicinity of the Jasna Góra Sanctuary, became for three months a metaphysical bridgehead. Here, we witness the process of forming cultural identity while the Triennial – a large artistic event – presents the best aesthetic-visual accomplishments with an aura of existential and mystical reflection. The organizers depend on such aura and they construct every topic, a motto and a problem axis around which artifacts are focused. ■



3

Pamięć, trwanie obrazu. Rzeźba czy malarstwo?



1

Bardzo pozytywnym zaskoczeniem dla mnie okazała się instalacja Małgorzaty Wróbel-Kruczenkow, która otrzymała Grand Prix na III Piotrkowskim Biennale Sztuki, będąca w istocie nietrwałą i do pewnego stopnia niematerialną w sensie technologicznym rzeźbą wykonaną z wosku, a pokazaną w specjalnym parawanie ze „szpitalnym” oświetleniem [1].

Artystka jest absolwentką malarstwa na ASP we Wrocławiu, mieszka zaś w Białymstoku, co nie jest bez znaczenia w przypadku wpływu prac pochodzącego z tego miasta prof. Konrada Kuzyszyna, w latach 90. wystawiającego na wystawach tzw. sztuki krytycznej z kręgu Grzegorza Klamana. Omawiając twórczość Wróbel-Kruczenkow, należy zastanowić się nad problemem rzeźby i malarstwa w szerszym kontekście oddziaływania pamięci zbiorowej, a przede wszystkim w kontekście fotografii rodzinnej.

OBCENA NIEOBECNOŚĆ, JAKO FORMA RZEŹBIARSKA

Praca ta, co warto przy okazji podkreślić, w podstawowym sensie uzupełniała klimat artystyczny innych prac pokazanych w Piotrkowie w 2015 roku, m.in. fotografii Rafała Michalaka czy rzeźb Słowaka Juraja Gramantika. Czy można zatem mówić o powrocie rzeźby? Trudno o tym wyrokować, gdyż sama Wróbel-Kruczenkow wystawia głównie malarstwo. Nie ma powrotu do rzeźby o znaczeniu akademickim, choć może ona niekiedy być bardzo popularna, o czym świadczył komercyjny sukces Igora Mitoraja. Nie ma również miejsca dla rzeźby o rodowodzie abstrakcyjnym, zarówno geometrycznym, jak i niefiguratywnym. Może ona, co najwyżej, dekorować ale nie odkrywać, choć oczywiście można wskazać niektóre prace Mirosława Bałki czy mniej znane, ale wcale nie mniej interesujące, Edwarda Łazikowskiego. Ale en globe abstrakcja należała do tradycji XX wieku. Na mapie polskiej rzeźby nowoczesnej ważne były dokonania zwłaszcza Aliny Szapocznikow. W pracy Obecna nieobecność Wróbel-Kruczenkow dostrzegam sięgnięcie do jej późnych prac, zwłaszcza do dramatyizmu zawartego w Zielniku [2]. Prace Szapocznikow wpisują się w modernistyczną koncepcję melancholii w znaczeniu osławiania zbliżającej się nieuchronnie śmierci. Inne jej realizacje, mają także wymiar seksualny w znaczeniu feministycznym i to jest zasadnicza różnica z twórczością Wróbel-Kruczenkow. Jej obraz/wyraz śmierci kontynuuje tematykę mortalną w nawiązaniu do idei pomników nagrobnych, ale także do stołów w prosektorium będąc koncepcją upamiętania „obecnej nieobecności”. W tekście pt. Co może nam dać Apokalipsa?

napisałem: *Praca [Wróbel-Kruczenkow] jest wyrafinowana pod każdym względem, także zaaranżowanego otoczenia, które kojarzy się ze szpitalnym parawanem, jak też przywołuje eskpozycję Aliny Szapocznikow, np. z Zachęty (1998). Instalacja pokazuje ciało człowieka po śmierci, jakby z prosektorium, leżące bezwładnie, bezbronne zwłoki kobiety, której „ocalona” została tylko głowa. Jedynie na niej nie widać deformacji i cięć skalpelem, jak na pozostałych częściach ciała. Istota tej realizacji, zawieszona między duchowością a oglądem materialistycznym, polega na tym, że wpisuje się ona w tradycję rzeźby sepulkralnej (od sztuki Etrusków do klasycyzmu) i jednocześnie operuje aktualnym językiem sztuki [3].* Ten najnowszy język sztuki w dużej mierze, jak przyznaje sama artystka, pochodzi z twórczości Konrada Kuzyszyna, który w końcu lat 80. w fotografiach z cyklu „Exi(s)t”, w kontrowersyjny sposób ukazał marność ciała ludzkiego, przekraczając ówczesne pojęcie tabu. I ten sam wątek Wróbel-Kruczenkow podjęła w innej materii, o innych środkach wyrazu. Ważne jest, czy potrafi ona przełamać ograniczenia problemu, jakim jest zagadnienie „abject art” (termin Julii Kristevej) i rozwijać podjęty wątek. Sam Kuzyszyn chyba nie potrafił tego uczynić. Na początku lat 90. próbował sakralizować swoje prace, aby w cielesności odnaleźć resztki człowieczeństwa i duchowości, którą tak skutecznie zakwestionował. Podobne wątki, tym razem polegające na kwestionowaniu i unicestwianiu własnej tożsamości, można odnaleźć u Zuzanny Janin, która także inspirowała w okresie studiów Wróbel-Kruczenkow [4].

OBCENOŚĆ W MALARSTWIE

Nie jest to do końca malarstwo o jednym charakterystycznym stylu, raczej odwołuje się do tradycji przełomu lat 50. i 60. z kręgu postimpresjonizmu polskiego. Brakuje mi w nim większego rysu dramatyizmu, który bardziej zaznaczony jest w miniaturach, napięcia, jak w pracy *Obrazy istnienia* (2015). Ale z drugiej strony taki rodzaj twórczości jest malarską medytacją i kontaktem z nieobecnymi na tym świecie. Interesujące jest dla mnie oparcie się na rodzinnej fotografii, która podlega złagodzeniu w warstwie kolorystycznej czy precyzując – zamianie jej na stłumioną barwę, jak czynił to m.in. Lucian Freud. Obrazy oparte na starych zdjęciach przedstawiają zawsze: babcię, mamę i samą autorkę. Według ciekawej koncepcji Marka Śniecińskiego zastosowany został w malarstwie „filtr pamięci”, który powoduje, że malarki nie interesuje kontekst zdarzenia, elementy drugorzędne, ale genetyka twarzy [5]. Jest to próba dotarcia do tego, czym jest najbliższa rodzina, ale od strony wrażliwości



2



3

Małgorzata Wróbel-Kruczenkow

1. *Obecna nieobecność* (fragment), 2014, instalacja multimedialna, 80 x 95 x 205 cm, fot. Stanisław Sielicki
2. Z cyklu *Obrazy istnienia*, 2015, olej na płótnie, 24 x 18 cm, fot. Piotr Mojsak
3. Z cyklu *Obrazy Intymne, Narodziny*, 2013, olej na płótnie, 120 x 160 cm, fot. Stanisław Sielicki

kobiecej. I temu został podporządkowany styl ekspresyjnego malowania, który przypomina tradycję malarstwa po Arsenale z 1955 roku, jak Jerzy Ćwiertnia, Waldemar Cwenarski czy Marek Oberlaender. Jednak nie zgodzę z inną tezą Śniecińskiego, że Wróbel-Kruczenkow uprawia rodzaj gry z czasem i z pamięcią. Ten postmodernistyczny zwrot zakłada bowiem wielość różnych rozwiązań i sytuacji pracę nad pamięcią na niższym szczeblu aktywności artystycznej, jakim jest „gra”. W tym wypadku, w moim przekonaniu, artystka poszukuje istoty swej tożsamości, oczywiście, jeśli założymy, że jest to możliwe w dyskursie sztuki. Dla mnie ważne są trzy elementy występujące w namalowanych *Obrazach istnienia* (2015), choć pojawiają się one z różnym natężeniem: dążenie do obrazu syntetycznego, akcentowanie oczu jako źródła prawdy (w) twarzy oraz dominacja ekspresji, tak jak ją rozumiał znany kolorysta o ekspresjonistycznych skłonnościach Artur Nacht-Samborski, przybliżający swe obrazowanie ku abstrakcji. Obecnie takie malowanie jest niemodne, gdyż malarstwo zdecydowanie pozostaje pod wpływem fotorealizmu w wersji od Łukasza Korolkiewicza do Wilhelma Sasnala i Marcina Maciejowskiego.

Artystka na podstawie życiowych doświadczeń, w tym śmierci osób najbliższych, poszukuje na własny użytek „prawdy uniwersalnej”, jaką jest przemilczany i zepchnięty na margines obecnej kultury problem umierania. Nasza (pop)kultura reprezentuje konsumpcyjne i hedonistyczno-erotyczne przesłanie. Pozytywnym wyjątkiem są filmy fabularne Małgorzaty Szumowskiej: *33 sceny z życia* (2008), a zwłaszcza *Ciało/Body* (2015).

Wróbel-Kruczenkow w swej pracy dyplomowej pisała, akcentując mimowolnie to, co było myślą fotografii mortalnej w XIX wieku i myślą przewodnią ostatniej książki Rolanda Barthesa *Światło obrazu*, o marzeniu o halucynacyjnej i ożywczej mocy fotografii: *Wspomnienia budowane są na bazie strzępków myśli i emocji obrazów zatrzymanych gdzieś w zakamarkach mego serca, duszy, świadomości oraz pamięci. Stanowią próbę zatrzymania intymnych scen z mego życia oraz z życia moich bliskich, stając się tym samym sposobem wskrzeszania wspomnień, przywracania obecności osoby, której już nie ma, mojej Mamy* [6]. Ale w cyklu „Obrazy istnienia” problem ten dotyczy osób z najbliższej rodziny, nie tylko matki artystki.

Interesuje mnie, w którą stronę artystka rozwinię swą twórczość: malarstwa, a może obrazu w wersji fotorealizmu? Ważne będzie też tworzenie własnego credo twórczego, opartego na filozofii personalistycznej czy fenomenologii, w którym trwałe drogowskazami mogą być zwłaszcza dokonania: Szapocznikow, Christiana

Boltanskiego, może Tadeusza Kantora, ale nie wizja postmodernistyczna, np. w wersji Zygmunta Baumana (*przypadność bycia*), ponieważ zupełnie nie ma w niej miejsca na *szukanie swego miejsca w świecie*, co jest dotychczasowym celem Wróbel-Kruczenkow. W wersji obecnej jej postawa zbliżona jest do egzystencjalizmu, gdyż tak można oceniać jej formułę filozoficzną wyrażoną w obrazach i jakże przejmującej instalacji. n

Przypisy

- 1 O biennale pisał T. Sobieraj, *Postapokalipsa w Piotrkowie, czyli kilka słów o III Biennale Sztuki, „Format”, 2016 nr 73.*
- 2 Instalacja *Obecna Nieobecność* składa się z czterech pomieszczeń/pasaży z zaznaczoną symboliką koloru. W trzecim „pokoju” są wyświetlane z rzutnika fotografie z całego okresu życia matki artystki oraz nagrany dźwięk jej głosu, co pogłębia realność istnienia. W opisie tej instalacji, zawartym w pracy magisterskiej, wyraża się rys egzystencjalny, w wersji bliskiej Jean-Paula Sartre’a, ale na początku pojawiały się też odniesienia do Martina Heideggera.
- 3 K. Jurecki, *Co może nam dać Apokalipsa?*, III Piotrkowskie Biennale Sztuki, s. nlb, czerwiec-sierpień 2015, Piotrków Trybunalski.
- 4 Por. jej magisterską pracę teoretyczną pt. *Obrazy intymne na przykładzie wybranych artystów Aliny Szapocznikow, Konrada Kuzyszyna, Zuzanny Janin, Luciana Freuda*, ASP, Wrocław 2013. Maszynopis w posiadaniu autora.
- 5 M. Śnieciński, *Istnienie w obrazie, czyli pytanie o tożsamość*, [w:] Małgorzaty Wróbel-Kruczenkow. *Obrazy istnienia*, s. 6, Muzeum Rzeźby Alfonsa Karnego, Białystok, 2015/2016, kat. wyst.
- 6 M. Wróbel-Kruczenkow, *Obrazy intymne na przykładzie wybranych artystów Aliny Szapocznikow, Konrada Kuzyszyna, Zuzanny Janin, Luciana Freuda*,... s. 141.

Memory, image persistence. Sculpture or painting?

I was positively surprised when I saw an installation by Małgorzata Wróbel-Kruczenkow, who received the Grand Prix from the 3rd Piotrkowski Art Biennale. She showed impermanent and to some extent immaterial a wax sculpture.

The artist is a graduate from the Academy of Fine Arts in Wrocław and lives in Białystok. Wróbel-Kruczenkow’s art-work can be considered in a wider context of sculpture and painting’s roles as reservoirs of collective memory, and especially in the context of family photography. The artist looks for universal truths connected with death and agony. ■



ZOFIA GEBHARD

Obecności Wojciecha Kaniowskiego

Kiedy w 1998 roku pisałam o twórczości Wojciecha Kaniowskiego, koncentrowałam się na wciąż wtedy w niej dominującym zanurzeniu w świecie młodości – bardzo długo był to jego azyl, ucieczka od osaczającej go rzeczywistości, a kiedy owa rzeczywistość go dogoniła i zmusiła, by stanął z nią twarzą w twarz, W.K. miał już opanowany własny język i sposób opowiadania, o czym zechce, swoimi bardzo specyficznymi obrazami.

Najpierw nostalgiczny archeolog spod rytmów toczonych przez Rolling Stones i Beatlesów, z czasem archiwista codzienności – obecnej i przeszłej – komentujący i kontestujący. Cień w kapeluszu, długim płaszczu, z aktówką – tajny agent? detektyw? voyeur? voyager? – otwiera drzwi, idzie korytarzem, wygląda przez okno, siedzi na ławce...

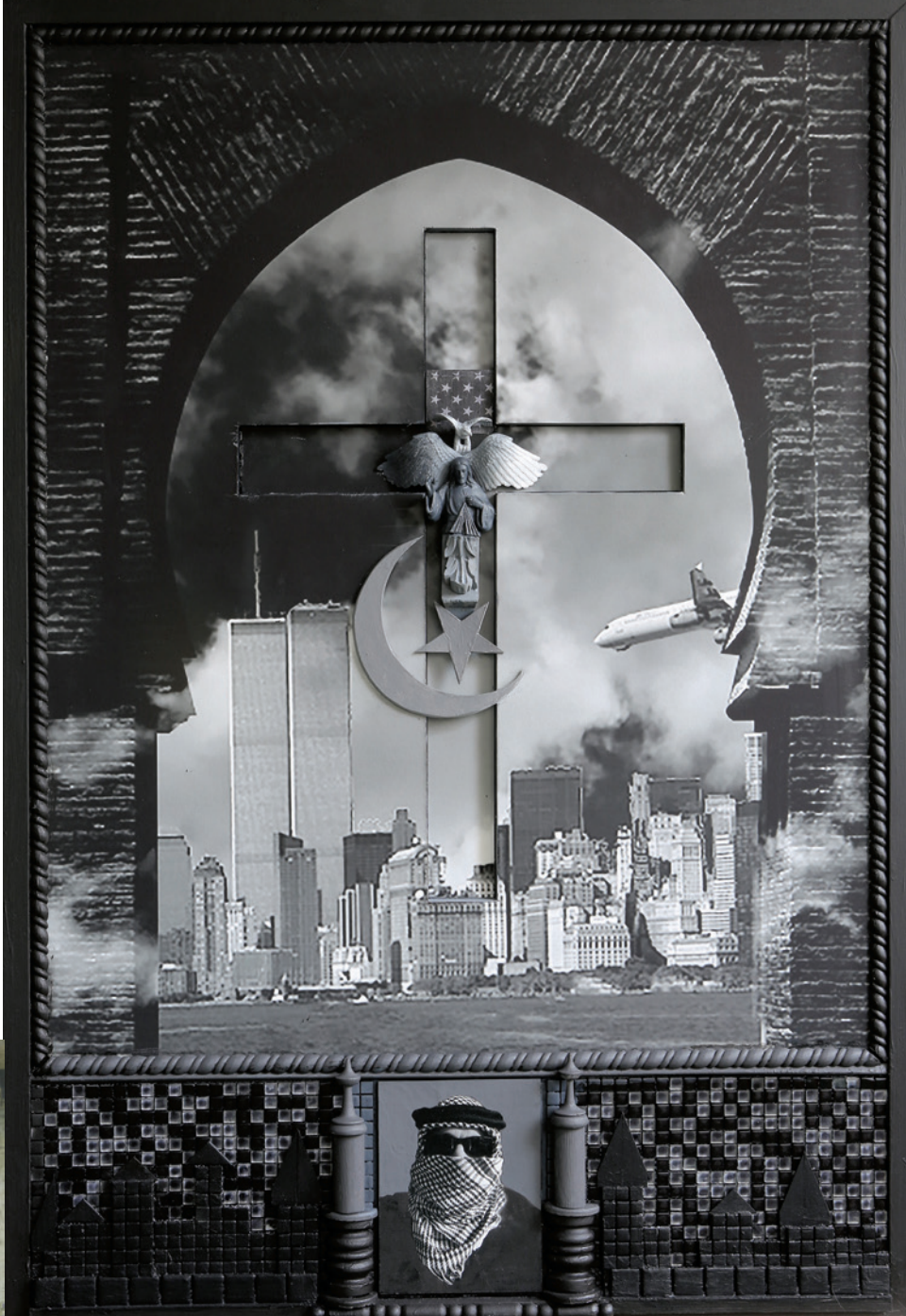
Jak Georges Perec Kaniowski mówi: pamiętam, że... i przypomina jakiś basen, pewnie po sezonie, bo pusty, z pustym leżakiem i zapomnianym ręcznikiem przewieszonym przez poręcz – basen niczym źródło wody życia, wody wiecznej młodości, bo

tak zatrzymał się czas pamiętania, a może granicy światów – realnego i marzonego, może zwierciadło, w którym uda się dostrzec nie tylko to, co się przegląda, ale i to, co sprzed niego odeszło. Miejsce kiedyś dla artysty ważne, bo coś tam było, bo ktoś tam był, a może o tym miejscu ktoś śpiewał i przy tej piosence na jakiejś prywatce...

Powoli jednak optyka zaczęła się zmieniać. Do osobistych mitologii dołączyła szeroko pojęta rzeczywistość, z bagażem własnej mitologii i przeszłości. Obrazy zachowały wątek biograficzny, subiektywny osąd i osad, ale zaczęły ewoluować w stronę biografii świata. Nie ma przesady w stwierdzeniu, że stały się traktatami socjologicznymi czy historyzoficznymi, pojawiły się w nich wątki społeczne, kulturowe, polityczne. Spiwem stał się odautorski ogląd i pamięć. Pamięć (tak, tak jak i u Pereca) skierowana ku rzeczom, ku przedmiotom, nasiąknięta nimi i historiami z nimi związanymi, wyzwolona podczas tworzenia obrazów – malowania, przytwierdzania, przyklejania – wszak to przedmioty są narratorami. Narratorami i narracjami jednocześnie. Obrazy-assablage zaś, rozbudowane architektoniczne, upodobnione do

nastaw ołtarzowych czy epitafiów, coraz bardziej przestrzeniały, barokowiwały, reliefowiwały. Jeden z ostatnich (2015 r.), tryptyk, przywołujący wrażenia z pobytu na Kubie jest niczym odrzwia do świątyni pamięci, porośnięte mnogością detali, które wcale nie odzwierciedlają chaosu wspomnień, wręcz przeciwnie, uzupełniają się i komentują nawzajem. W.K. szalenie (nie szaleńczo, choć może trochę) precyzyjnie komponuje swoje rzeźbiarskie obrazy, dobiera konteksty przedmiotów, łączy je w sposób niezauważalny z partiami tak iluzyjnie malowanymi, że i one zdają się materialne. Cuba Verde, w turkusach, błękitach, z plamami czerwieni, z witrażowymi zwieńczeniami, z muszlową sterczyną, ażurowymi okiennicami, zwiędniętą parasolką i autorem stojącym obok rozłożystego chevroleta z roku 1952 to niezwykle collage poznanej z autopsji rzeczywistości i zagarniętej z filmów ułudy. Prawda i wyobrażenie.

Z okazji czterdziestej rocznicy pracy twórczej Wojciech Kaniowski przygotował monografię zatytułowaną *Obecność*. Obecność teraz i obecność wtedy, widziana z perspektywy teraz. Skonstruował tę książkę w podobny sposób jak konstruuje swoje obrazy – z archiwaliów. Pieczołowicie i przewrotnie reprodukcje obrazów przeplatają się z tekstami o twórczości ich autora, a fotografie przypominają o tym, jak kształtowała się jego artystyczna osobowość. To książka o procesie twórczym, jakim bywa życie. O obecności, która staje się nieobecnością i wraca jako obecność w postaci wspomnień, impulsu, inspiracji i – rozpostarta na obrazie – zostaje na dłużej, na tak długo, na jak długo materia obiektu będzie materia. Bo wtedy – potem – pozostanie już tylko to, co istnieje poza materia, a co teraz – w obecności obiektu – emanuje najsilniej. I dlatego ta obecność – Obecność – jest taka ważna. ■



Wojciech Kaniowski

1. Z cyklu *Obiekty*, W Kręgu Krzyża Czarny piątek, 2016, assemblage, 108 × 74 cm
 2. Z cyklu *Obiekty*, W Kręgu Krzyża Kwiecień 1940, 2016, assemblage, 108 × 74 cm
 3. Z cyklu *Obiekty*, W Kręgu Krzyża Dwie wieże, 2016, assemblage, 108 × 74 cm
- Fot. 1–3 Marek Grotowski

Wojciech Kaniowski's presence

When in 1998 I wrote about Wojciech Kaniowski, I was concentrating on his predominant immersion in the world of the youth. For a long time, it was his asylum. He used to escape from the surrounding reality and when that reality caught up with him and forced him to face it, he was ready to cope with it. He already mastered his own language and the method of telling what he wanted to reveal in images. ■



1

ANNA JUCHNOWICZ, RENATA BONTER-JĘDRZEJSKA

Przestrzeń Heterogeniczna

Przestrzeń wolna, autonomiczna, oderwana od jakichkolwiek porządków, sensów, kontekstów. Przestrzeń heterogeniczna, wyznaczająca wielopoziomową geometrię, budująca szczególną więź, relację pomiędzy bytem a niebytem, znaczącym a nieważnym, zapomnianym a zachowanym w naszej pamięci, podświadomie obrazowana na jawie i we śnie.

Panowanie ciemności i pustki, gdy w mrocznych pomieszczeniach rozlega się przejmująca cisza, a ostatni odwiedzający to miejsce przybysz coraz szybciej oddala się, ciągnąc za sobą wątlą nić szczerego zainteresowania, generuje tysiące domysłów, wyobrażeń, mrocznych refleksji. Obraz miejsca i przeplatających się wątków, rozplywa się w rozproszonym wokół pyłe. Cząsteczki falujących w świetle okien pierwiastków miękko kształtują znikającą aurę tego miejsca. Już nie to tempo, nie ten urok, stracone nadzieje. Co wzbudza wobec tego ponowne zainteresowanie tym miejscem? Konieczność zachowania tego, co ulotne, nierozpoznawalne, nieokreślone?

Na zachowanych fotografiach uchwycony kadr przywołuje dawny klimat. Czytelna jest funkcja kuchni, jednoznacznie opisująca jej szczególny charakter. Przestrzeń świadomie wypełniona są tysiącem przedmiotów, urządzeń, produktów, poddawanych licznym procesom przetwórczym. Pomimo zachowanej dokumentacji, rozglądając się obecnie wokół, trudno sobie wyobrazić sprawnie funkcjonującą kuchnię. Pozostawione własnemu smutkowi puste piece i stoły z wybebeszonymi paleniskami, od kilkudziesięciu lat, niczym wyjałowiona ziemia, niczego wartościowego nie wykrzesają z siebie, nie prowokując nikogo do spontanicznego zadowolenia. Pozostały w dawnym miejscu i nadal stanowią punkt centralny przestrzennego wnętrza. Niegdyś najważniejsze, teraz nieudolnie zawłaszczające przestrzeń wokół siebie.

Przejmujący, nostalgiczny klimat wnętrz odartych z ostatnich oznak czystego funkcjonalizmu, pozwala wprowadzić element bezinteresownej adoracji do otoczenia stojącego się bytem obecnym-nieobecnym.

Wielość kontrastów i podobieństw, w odniesieniu do funkcji archetypicznych pomieszczeń, tu kuchni i jej zaplecza, dodaje śmiałości w wyszukiwaniu nowych kontekstów dla dzieła i jego otoczenia. W naszym projekcie artyści określają swój punkt odniesienia w otwartej przestrzeni geometrycznej, akustycznej, czasowej.

Wystawa prac Studentów Międzywydziałowych Studiów Doktoranckich Akademii Sztuk Pięknych im. E. Gepperta we Wrocławiu jest pretekstem do świadomego odszukania zakodowanych w tej przestrzeni znaczeń. Poprzez bliższe lub dalsze skojarzenia, podjęte zostały próby określenia własnej, autonomicznej strefy działań.

PRZESTRZEŃ OSOBNA

Zamek Książ większości z nas niestety zaczął kojarzyć się z masową turystyką; sami gospodarze narzekali na wzmógłony ruch spowodowany słynnym „złotym pociągiem”. Mijając wycieczki szkolne, nowożeńców i turystów, zwiedzając wymyślnie zaaranżowane pałacowe wnętrza, przepełnione meblami „z epoki” i obrazami w ciężkich, bogato zdobionych ramach, nie spodziewamy się, że na najwyższym piętrze znajduje się miejsce tak kompletnie odmienne. Dawna kuchnia dziś poszła w odstawkę; w przestrzennych wnętrzach i labiryntach korytarzy hula wiatr, pokrywając kurzem to, co zostało z wyposażenia.

Z punktu widzenia artystów to odstawienie kuchni na boczny tor, odcięcie jej od pałacowego życia, wyszło jej tylko na dobre. Nawet fakt, że nie jest łatwo się tam dostać (potrzebna jest specjalna przepustka), nadawał temu miejscu jeszcze więcej tajemniczości. Można zaryzykować stwierdzenie, że w tym kompletnym

opuszczeniu była jakaś wzniosłość. Kuchnia przypominała stanowisko archeologiczne; będąc pierwszy raz w takim miejscu, nie mogłam się nadziwić, że w wykopanej przez nas dziurze w ziemi nie pojawia się od czasu do czasu foliowa torebka, kawałek cegły czy gumy, choćby coś przyniesione przez wiatr... (a było to stanowisko datowane na II wiek przed naszą erą). Kuchnia podobnie – z niezwykłą konsekwencją składała się prawie wyłącznie z tego, co pozostało, kiedy ostatni raz została ogołocona ze wszystkiego.

W pewien sposób jednak kuchnia żyła; na kilka dni przed naszym wernisażem współczesność Zamku Książ dała o sobie znać i na organizowane tam „nocne zwiedzanie”, w którym kuchnia oczywiście miała uczestniczyć jako element grozy, w niektórych miejscach kafelki wymazano czerwoną farbą przypominającą krew, a pojawiająca się wśród tych straszaków Biała Dama miała ostatecznie dopełnić dzieła i wystraszyć publiczność „na śmierć”. Myślę, że organizatorzy nie docenili potencjału, który to wnętrze już samo z siebie posiada, bez „wspomagaczy” takich jak sztuczna krew. Samo doświadczenie nieobecności tego wszystkiego, co kiedyś tam było, w trakcie „nocnego zwiedzania” miałyby szansę o wiele bardziej przerazić publiczność niż Biała Dama i czerwone plamy.

Artyści biorący udział w wystawie pt. „Przestrzeń Heterogeniczna” nie chcieli nikogo przestraszyć, ani w ogóle realizować narzuconej wszystkim, jednej wizji. Przeciwnie – dali sobie pełną dowolność, tak by każdy mógł pokazać po prostu swoją twórczość, w miejscu, jakie sobie wybierze. Miejsc nie brakowało; kuchnia jest podzielona licznymi korytarzami i różnej wielkości pomieszczeniami, z których większość miało konkretne przeznaczenie, tak jak dwie chłodnie. Renata Bonter-Jędrzejewska w odseparowanych kubaturach, przedstawiła zderzenie dwóch opozycyjnych przymiotów, waloru praktycznego



2

3

4

pomieszczenia z walorem zarysowującego się od zewnątrz nastrojowego landszaftu, czystości z brudem, przestrzeni otwartej z zamkniętą, potrzeby zaspokojenia głodu i pragnienia z pragnieniem rozkoszowania się pięknym pejzażem. To unoszące się w powietrzu niezaspokojenie i ciągłe rejestrowanie nowych wrażeń, zostało przedstawione w dwóch wariantach przestrzennych, *Polyhedron 1*, *Polyhedron 2*.

Miejsce instalacji Anny Juchnowicz, które roboczo nazwane zostało „ohtarzykiem”, dawniej było kuchennym zmywakiem, co zostało odnalezione na archiwalnych fotografiach... Instalacja pod tytułem „Delikatny Adonis umiera” jest rezultatem kilku pomysłów połączonych w jedno. Pierwszy, to złożenie najkrótszych fragmentów wierszy Safony w jakąś historię, zmyśloną, ale trzymającą się kilku wiarygodnych dla autorki faktów. Drugi, to „kameralna sztuka współczesna” – konkurs, na który trafiła i uznała, że będzie idealną okazją, by coś podobnego napisać. „Sztuka” okazała się trochę zbyt kameralna i chyba mało współczesna, ale sama idea przyłgnęła do tej realizacji. Najciekawsze było odkrycie, co kryje się w wierszu na temat „delikatnego Adonisa” – jest to ślad uroczystości o nazwie adonie, która istniała na niektórych wyspach Morza Egejskiego, a której ten wiersz Safony jest najstarszym śladem. Być może był on komentarzem do legendy o historii miłosnej Afrodyty i Adonisa, która zakończyła się tragiczną śmiercią tego ostatniego. W dzisiejszych czasach można ten wiersz rozumieć jeszcze inaczej; tak zwany „kryzys męskości” sprawia, że wśród nieuchwytnych punktów odniesienia łatwo jest umrzeć delikatności, o ile znajdzie się ona po niewłaściwej stronie binarnego podziału płci.

Marcelina Groń wybrała jedno z bocznych pomieszczeń na zaprezentowanie swoich dwóch wielkoformatowych obrazów. W jej malarstwie przekaz zaszyfrowany jest w znakach. W ciekawym zderzeniu realistycznych form z ekspresją malarską artystka nadaje obrazom bardzo personalny charakter. Większość gości uczestniczących w wernisażu myślała, że ściany były przez artystkę specjalnie przygotowane do ekspozycji, by dopasować je fakturą do charakteru prac. Konteksty, znaczeniowy obrazu i miejsca, dały podwójny efekt.

Dla Jakuba Biewalda opuszczona kuchnia zamku, pozornie martwa, żyje swoim życiem. Odpadające kafle czy schodząca farba odsłaniają nowe struktury. Pojawiające się w tej scenerii organiczne objekty zdają się być jedną

z naturalnych form przeobrażania się tego miejsca – organizmami, które znalazły tu dogodne warunki do rozwoju.

Maciej Bączyk szukał relacji pomiędzy prowadzonymi przez siebie dotychczas eksperymentami a opustoszałym obiektem. Skupił się na historii miejsca. Pokazał krótką wideo instalację, zainspirowaną widokiem samego zamku, ale z zewnątrz. Dla podkreślenia nieuniknionej utraty miejsca zapis poddał celowemu zniszczeniu, podkreślając efekt przemijającego czasu.

Efemeryczna biżuteria Agaty Nartowskiej była pokazana w towarzystwie starego fotela dentystycznego, który pozostał w kuchni po poprzednich „nocnych zwiedzaniach”. Organiczna budowa formy, jej ażurowość oraz przenikające się z ciałem układy, tworzą dopełniające się wzajemnie materię. Jak lustro wody ciało ludzkie jest odzwierciedleniem czasu, siły i kruchości istnienia. W swoich pracach artystka świadomie zestawia dwie opozycyjne materię, pierwiastek Au, będący atrybutem wartości materialnej, trwałości i wyrafinowania, z silikonem, tworzywem syntetycznym, na co dzień stosowanym w praktykach czysto użytkowych.

Karolina Balcer, oswojona z tego typu wnętrzami dzięki wrocławskiej galerii Wykwit, pokazała wideo w jednym z okien łączących główne wnętrza kuchni z korytarzem. Na rozpostartym na starej ramie okiennej płótnie jawiły się abstrakcyjne obrazy, rozplywające się w cieniach rzucanych na gołe, obdarte ściany. To kolejna doskonała asymilacja obrazu z miejscem.

Natomiast Roland Grabkowski stworzył miniaturowe rzeźby do złudzenia przypominające prawdziwe czekoladowe praliny, ułożone na wyszukany w kolorze obrusie, w wymowny przekaz ersatz, co w przewrotny sposób pozwalało kuchni odegrać jej prawdziwą rolę – być kuchnią, ale taką, w której, zamiast niegdysiejszych czterdziestu kucharzy, „gotuje” ośmioro artystów; toteż nie należało się spodziewać, że praliny Rolanda będą nadawały się do jedzenia.

Spontanicznie podjęta wspólnie akcja miała na celu zarejestrowanie instalacji artystycznych w określonej, atroficznej części Zamku Książ. Na pozór bezużyteczne wnętrza stały się znakomitym sztafażem dla eksponowanych prac, zaskakująco dobrze komponujących się w zamkowych, mrocznych klimatach. ■

Kuratorki wystawy:
Anna Juchnowicz, Renata Bonter-Jędrzejewska

1. **Jakub Biewald**, *Forma organiczna*, 2016, ceramika/szmat, 80 x 50 x 10 cm
2. **Maciej Bączyk**, *bez tytułu*, video, 2016, 20 x 30 cm
3. **Anna Juchnowicz**, *Delikatny Adonis umiera*, 2016, wideo instalacja przestrzenna, ok. 2 x 4 x 3 m
4. **Renata Bonter-Jędrzejewska**, *Polyhedron 1*, 2016, instalacja przestrzenna, ceramika/papier, 200 x 200 x 150 cm

Heterogeneous space

The students of Interdepartmental Doctoral Studies at the Academy of Fine Arts in Wrocław decided to deliberately find the meaning encoded in this space. Their exhibition shows space which is free autonomous, detached from any order and meaning, context. It is heterogeneous space, including multilevel geometry, building a special bond, relation between being and non-being, meaningful and invalid, forgotten and preserved in our memory, subconsciously imaged in awake and in a dream.

On the preserved photographs the human cadre evokes former climate. The function of the kitchen is clear, unambiguously describing its special character. The spaces are consciously filled with thousands of objects, devices, products, subjected to numerous processes. It is hard to imagine a well-functioning kitchen. Empty-handed furnaces and tables with extinguishers, like a sterile earth, nothing of value has taken its toll without provoking anyone to spontaneous satisfaction. Spacious interiors, once the most important parts of home, now ineptly appropriately space around you. ■

Anna Juchnowicz, Renata Bonter-Jędrzejewska were the curators of the show.



1. **Ireneusz Kopacz**, *Zapis*, technika mieszana, 200 x 240 cm
2. **Lech Kubiak**, *Układ w starym stylu*, akwarela na papierze, 95 x 63 cm
3. **Lech Wolski**, *Anatomia wolnej formy*, olej, płótno, 100 x 120 cm

1

NATALIA DOROČKA

RAPORT z Torunia

Geneza Wydziału Sztuk Pięknych w Toruniu jest nadzwyczajnie ciekawa i ma przedwojenne korzenie.

Sięga przeniesionego nad Wisłę, wraz z częścią artystów-pedagogów, Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie, a ów posiada tradycje sięgające końca XVIII wieku, kiedy to Franciszek Smuglewicz utworzył na Uniwersytecie Wileńskim Katedrę Rysunku. Pierwszą na ziemiach polskich. Opracowany przez Smuglewicza program kształcenia przetrwał prawie sto lat! To w Wilnie po raz pierwszy artyści uzyskali tytuły profesorskie, absolwenci zaś tytuły magistrów nauk wyzwolonych a później sztuk pięknych. Po Powstaniu Listopadowym uniwersytet w 1832 roku został zamknięty. Ponownie otwarto go w Wilnie w 1919 roku, a jego historia trwała do 15 grudnia 1939 r. kiedy to zlikwidowały go władze sowieckie. W 1945 roku osiedli w Toruniu profesorowie wileńscy zawiązali Wydział Sztuk Pięknych, który dzisiaj jest większy od kilku akademii. 70-lecie wydziału zaakcentowano między innymi wystawą prac artystów-pedagogów z nim związanych. Nie była to jednak, jak można by przypuszczać, wystawa podsumowująca 70 lat i zawierająca prace najwybitniejszych artystów tworzących w tym czasie na WSzP. Bazą tytułowego raportu są głównie prace obecnych wykładowców – profesorów, doktorów, doktorantów. Ów wybór dziwi i zastanawia. Nie pokazano wielu prac twórców, z którymi wydział toruńskiej uczelni jest kojarzony – na przykład Bruszewskiego, Robakowskiego czy Różyckiego albo ogólnie grupy Zero 61. W czasie wzrostu zainteresowania wczesną polską sztuką video, wydawałoby się oczywiste, że Toruń zechce przypominać o korzeniach Warsztatu Formy Filmowej sięgających właśnie Wydziału Sztuk Pięknych. Oczywiście, bogatą historią zawsze warto się chwalić – zaczynając chociażby od Hoppena, Jamontta i Niesiołowskiego. Poświęcono im co prawda jedną salę, to znaczy nie ich realnym pracom, ale prezentacji multimedialnej przybliżającej ich sylwetki. Ten sposób ekspozycji był niestety zupełnie nie trafiony. Sylwetki artystów migały niczym obrazy w kalejdoskopie, reprodukcje przewijały się niesamowicie szybko, obok krótka nota biograficzna i... kolejny artysta. Najgorzej wypadła prezentacja Bruszewskiego – zlepek kilkunastosekundowych ujęć, bez kontekstu i opisu, dość niezrozumiały i chaotyczny.

Spójne i syntetyczne opisanie tej wystawy jest sporym wyzwaniem, ponieważ ekspozycja to zaprzeczenie tych określeń. Być może rozpiętość zakresu przedstawionych prac dobrze opisuje fakt, że znajdują się na niej zarówno minimalistyczne drewniane rzeźby, animacje rodem z gier Nintendo, szklane witraże, papierowe domki do składania, plakaty filmowe, wideoinstalacje. Już sam tekst krytyczny i mnogość wyliczonych w nim technik, motywów, mediów ukazuje dość eklektyczny charakter ekspozycji. Pierwsza wystawowa sala wcale tego nie zapowiada. Złote obrazy Alicji Majewskiej, srebrny *Pejzaż*, oszczędne drewniane rzeźby i nawiązania do land-artu (*Studnia* Anity Oborskiej-Oracz) kreują pozory przestrzeni metafizycznej, ale też sfery związanej z ziemią. Czy jest to nawiązanie do filozofii wystawienniczej Janusza Boguckiego? Do łączenia sacrum ze „sztuką socjologiczną”? *Heliotropy* Wiesława Smużnego „wyrastające” we wnęce kolejnej sali, nie pozostawiają wątpliwości, że tak. Inspiracje aranżacji kolejnych przestrzeni są mniej czytelne. Odnoszące się do ziemi prace „lucimskie” przenoszą do zupełnie innej rzeczywistości, związanej z inspirowaną nowoczesną technologią fotografią i grafiką. Nowe media to nie jest najmocniejszy punkt programu. Prace Agaty Dworzak-Subocz inaczej działają w masie, w wykreowanym przez nią kontekście – tutaj kicz *Pink Kaleidoscope 19* nie działa na korzyść dzieła, ani mu współtowarzyszących. Część dzieł atakuje cyfrowością, technologicznością. Wyrosło też osiedle papierowych bloków, gdzie każdy może stać się budowniczym na parę sekund i postawić swój własny. Łączą się one z dokumentacjami wideo warsztatów dla dzieci, wyświetlanymi na ścianach dookoła papierowego osiedla, co razem z animacją Tomasza Właźlaka *Granica* utrzymaną w stylistyce pierwszych gier komputerowych tworzy coś w rodzaju „dziecięcego kącika”. Ciężko znaleźć jakąś kategorię porządkującą dla grupy znajdujących się koło siebie prac, wśród których znalazł się zarówno fotomontaż Macieja Szańkowskiego, będący wirtualnym przeniesieniem jego rzeźby w grecki pejzaż; rzeźba Iwony Langowskiej, złożona z białych kul i obitego czerwona tkaniną wysokiego postumentu, jak też artystyczna książka Marii Szczodrowskiej, ciekawa realizacja skupiająca się na aspektach haptycznych

– do czytania i dotykania (stworzona również z myślą o osobach niewidomych). Wśród tych prac był też subtelny rysunek Ewy Bińczyk – choć artystka może się pochwalić ciekawszymi realizacjami, i ta praca intrygowała. Nie zabrakło plakatów filmowych i teatralnych. Lepsze i gorsze, przede wszystkim bardzo różne. Tradycyjna grafika to zdecydowanie mocny punkt wystawy. Na organizowanych w ostatnich latach w CSW przeglądach prac dyplomowych studentów Wydziału Sztuk Pięknych to właśnie prace wykonane w tej technice są zwykle najbardziej doceniane. W tym miejscu wymienić warto chociażby młodych twórców – Tomasza Barczyka i Martynę Rzepecką. Rozczarowanie przyniosło toruńskie malarstwo. Figuracja, realizm, abstrakcja, postkoloryzm, wszystko „zamknięte” krawędziami podobraz. W natłoku tak różnych realizacji prace właściwie wybrzmieć nie mogą, choć chciałoby się przestrzeni do odkrywania choćby Gutfelda, Pręgowskiego, Rocheckiej czy Zaporowicza. Całość tworzy nieudany kolaż prac, który nie wytrzymuje porównania z twórczością w kręgu Wydziału z przeszłości, szczególnie z twórczością lat 70., gdy kształcenie w zakresie malarstwa prowadzili tam między innymi Stanisław Borysowski czy Bronisław Kierzkowski.

Klamrą spinającą, jedynym kryterium wyboru było pochodzenie prac ze środowiska akademickiego Wydziału Sztuk Pięknych UMK i czas ich powstania. Kryterium to wydaje się jednak niewystarczające, wystawie brak spójności. Głównym grzechem jest tu nadmiar. 88 artystów! Są na tej wystawie dobre prace, które straciły swój potencjał, bo nie mogły wybrzmieć w natłoku innych – często o bardzo odległej formie czy tematyce. Organizatorzy wystawy pokazali i za dużo, i zbyt gęsto. W efekcie wszystko i nic. Szczególnie, gdy ma się w pamięci „622 Upadki Bunga” z 2011 roku – wystawę, w konstrukcji której brakło miejsca dla znaczących postaci środowiska toruńskiego, za to przesyconą poza granice przyzwoitości pracami ówczesnego prezesa toruńskiego ZPAP, ba, zdominowaną przez te prace. Pretekstem wówczas też był jubileusz, 100-lecia Związku Artystów Polskich.

W pokazanym w 2016 roku „Raportcie 2015” do wrażeń pierwszych należy to, że nie są to prace reprezentacyjne dla ich autorów. Raport to sprawozdanie, a z każdego sprawozdania powinno się wyciągnąć wnioski. Okazja do autorefleksji Wydziału nie tylko nad sposobem prezentowania twórczości, ale przede wszystkim nad stanem posiadania pedagogów-artystów prowadzących kształcenie. Czy potrafi ów zestaw ludzi porwać pokolenie, a przynajmniej zachęcić je do studiowania sztuk plastycznych w Toruniu? Odpowiedzią będą kandydaci podczas najbliższych egzaminów wstępnych lub ich niewielka ilość, jak ma to miejsce w ostatnich latach na niektórych kierunkach. Niżem demograficznym wszystkiego się nie załatwi.

Była na tej wystawie praca *Układ w starym stylu*, akwarela na papierze (może i ona pochodziła sprzed lat?) Lecha Kubiaka. Zdeformowany świat rozpoznawalnych elementów, w tonacji z przeszłości, ziemno-szarej kolorystycznie. Stanowiąc ona może symboliczne zamknięcie wystawy. Jej ciężar może być jednocześnie szansą odbicia ku nowemu światu niczym nieskrępowanych marzeń.



153

Niedawno (luty 2016) w bydgoskiej Galerii Miejskiej BWA miała miejsce znakomita prezentacja twórczości Piotra Zaporowicza, który w CSW właściwie nie zaistniał, poza odnotowaniem nazwiska pod niedużym obrazkiem na ścianie. Może zawiódł kuratorski zamiysł wyboru prac. Bo u Zaporowicza (ale i u wielu innych artystów) z pewnością jest w czym wybierać. Może należało sięgnąć po kuratora zewnętrznego, spoza pracowników UMK? Musi się wreszcie pojawić pytanie zasadnicze: po co toruńskiemu CSW wystawa o tak wątpliwej jakości? W dodatku niekonsekwentna. Bo to nie był RAPORT 2015. ■

„Raport 2015”. Wystawa Środowiska Akademickiego Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu
Centrum Sztuki Współczesnej „Znaki czasu”, Toruń
1 IV – 15 V 2016

RAPORT from Toruń

Origins of the Faculty of Fine Arts in Toruń are extremely interesting and have pre-war roots. The artists-teachers, from the Faculty of Fine Arts of the University of Stefan Batory in Wilno came to work in Toruń and brought the tradition dating back to end of the eighteenth century, when Francis Smuglewicz established the Department of Drawing at the University in Wilno (the first one on Polish soil). Smuglewicz's training program was used in a hundred years. It was in Vilnius where artists received the titles of professors and masters of arts. After the November Uprising in 1832, the university was closed. It reopened in 1919, and was again closed in December 1939 by occupational Soviet authorities. In 1945, the professors from Wilno came to Toruń and formed the Faculty of Fine Arts, which today is bigger than similar departments in several other of art academies in Poland. The 70th anniversary of the department was connected with an exhibition of artworks by artists-educators associated with the Department. According to their report, the show included mainly the art-work by current faculty members and not by other artists who worked at the faculty in previous decades. It was considered as a very controversial decision. ■





MIECZYŚLAW SZEWCZUK

Zbrodnia i kara

W Muzeum Sztuki Współczesnej w Radomiu „Zbrodnia i kara”. Na 25-lecie działalności.

Muzeum Sztuki Współczesnej w Radomiu, powołane w listopadzie 1990 r., jako oddział Muzeum Okręgowego, było pierwszym w Polsce odrębnym muzeum sztuki współczesnej. W maju 1991 r. zorganizowało pierwszy pokaz zbiorów, a więc w 2016 r. minęła 25. rocznica działalności. Od lutego do maja trwała największa z dotychczasowych prezentacji kolekcji, a dzięki prywatnemu sponsorowi ukazał się wielki album. O książce i wystawie pisała w 73. numerze „Formatu” – z entuzjazmem – Hanna Kotkowska-Bareja. Wystawa i książka, obie pt. „Życie sztuką”, pokazały wybitne i najwybitniejsze dzieła, rangę kolekcji, także program i sposób gromadzenia (w końcu lat 70. i w latach 80. – zakupy, od 1992 r. zbieranie darów). Dla wielu osób wszystko to było sensacją.

Drugą wystawą w 2016 r., prezentującą zbiory i program muzeum, była „Zbrodnia i kara. Czy sprawiedliwość jest możliwa?”. Otwarta w czerwcu z okazji Festiwalu Filozofii im. Leszka Kołakowskiego, którego tematem w tym roku była sprawiedliwość. W jednym z żartobliwych tekstów Kołakowskiego czytamy: *nie ma na świecie sprawiedliwości*. To zdanie było punktem wyjścia dla twórców wystawy.

Muzeum pokazało ponad 80 dzieł stworzonych po r. 1945. Przypominają o zbrodniach zapisanych w historii i zbiorowej pamięci, dokonanych w czasie II wojny światowej (obozy koncentracyjne: Auschwitz, Majdanek; Holokaust; Powstanie Warszawskie, zburzenie Warszawy), podczas późniejszych wojen (w Korei, w Wietnamie, na Bałkanach), w Ameryce Łacińskiej i w czasach PRL-u. Także w opowieściach Starego Testamentu (rzeźba Kain i Abel Sylwestra Ambroziaka) i w Nowym Testamencie (obrazy Eugeniusza Muchy), w literaturze (Szekspir, Dostojewski). Najbardziej przejmujące były prace przypominające o obozach koncentracyjnych: tryptyk Mariana Kołodzieja pt. Numer 432 (przyszły scenograf, przywieziony do Auschwitz pierwszym transportem, miał 18 lat i ten numer) oraz obrazy księdza Władysława Paciaka z cyklu Majdanek (nie był więźniem obozu, ale – jak powtarzam – skazał swoją wyobraźnię na przebywanie tam przez kilka lat). Z tego cyklu (z lat 60.) przypomniano zarówno obrazy figuratywne, z sylwetkami ludzi cierpiących, jak i kolaże, z przedmiotami z Majdanek (m.in. puszka po cyklonie B).

Kolejne wybitne dzieło to rzeźba Antoniego Rząsy Przed rusztami z cyklu Oświęcim; była jedną z trzech, zakupionych od rzeźbiarza, z których wybrano tę, którą Edward Gierek podarował Pawłowi VI podczas pierwszej audiencji w Watykanie w 1977 r.

Inne dzieła ukazują zbrodnie w sposób metaforyczny. Np. obraz Ryszarda Woźniaka jest metaforą każdej zbrodni (każda dokonuje się na oczach „niewidzącego” Boga). Wśród kilku prac nieprzedstawiających był podziurawiony obraz Jacka Sempolińskiego pt. Eli, Eli, lama sabachtani.

O wielu zbrodniach wiemy wszyscy, dokonywane są na świecie, w różnych miejscach; znamy listę tych, którzy zginęli w różnych okolicznościach w stanie wojennym. Rysunki Jacka Sienickiego to świadectwo przeżywania śmierci górników zastrzelonych w kopalni Wujek. Każdy z obrazów Edwarda Dwurnika z cyklu „Od Grudnia do Czerwca” przypomina jedną z ofiar z lat 80. Obraz *Pieta* Krystyny Brzechwy ukazuje matkę księdza Popiełuszki z ciałem jej syna. Ten obraz był jednym z czterech dzieł na wystawie, w których artyści wykorzystali schemat ikonograficzny piety (m.in. *Pieta* Eugeniusza Muchy, jedno z arcydzieł radomskiej kolekcji). W obrazie Jacka Waltosia *Obraz III (Gra w piłki)* z cyklu „Spóźniony żal 1492-1992”, malowanego na 500-lecie odkrycia Ameryki, nawiązanie do piety pozwoliło stworzyć metaforę empatii – wobec ludzi zabijanych przez europejskich odkrywców.

Wystawa dla starszej młodzieży i dorosłych była jedną z tych, które wyznaczały kierunek programu edukacyjnego muzeum, proponowanego szkołom: „kształtować człowieka” (ale współczesna szkoła wybrała kształcenie przez testy). To kolejna wystawa z cyklu esejów prezentujących sztukę, która jest zapisem przeżyć i refleksji o współczesnym świecie, tu najbardziej tragicznych doświadczeniach ludzi. Marian Kołodziej, którego rysunki przedstawiające obóz ktoś nazwał widokami z piekła, powtarzał za Zbigniewem Herbertem: *trzeba dać świadectwo*.

„Zbrodnia i kara” była jedną z ostatnich wystaw w Muzeum Sztuki Współczesnej. W 2017 r. zaczęło się przekazywanie zbiorów w depozyt do Mazowieckiego Centrum Sztuki Współczesnej „Elektrownia” w Radomiu.

Na wystawie były prace Sylwestra Ambroziaka, Grzegorza Bednarskiego, Kiejstuta Bereźnickiego, Macieja Bieniasza, Henryka Błachni, Tadeusza Boruty, Krystyny Brzechwy, Leona Cangera, Izaaka Celnikiera, Jerzego Cwiertni, Tadeusza Dudzińskiego, Edwarda Dwurnika, Zbigniewa Frączkiewicza, Jerzego Gąsiorka, Hilarego Gilewskiego, Zbysłuta Grzywacza, Mariana Kołodzieja, Jerzego Krawczyka, Józefa Łukomskiego, Krzysztofa Mańczyńskiego, Mariusza Mikołajka, Eugeniusza Muchy, Zdzisława Nitki, Marka Oberländera, Andrzeja Okińczycza, ks. Władysława Paciaka, Krystyny Piotrowskiej, Jerzego Puciaty, Erny Rosenstein, Antoniego Rząsy, Jacka Sempolińskiego, Jacka Sienickiego, Leszka Sobockiego, Grzegorza Stachańczyka, Jacka Waltosia, Mieczysława Wejmana, Ryszarda Woźniaka. ■

„Zbrodnia i kara. Czy sprawiedliwość jest możliwa?”. Obrazy, rzeźby, rysunki, grafiki polskich artystów. Ze zbiorów Muzeum; Muzeum Sztuki Współczesnej, Radom, 1.06.–15.07. i 15.09.–6.11.2016 r.



1. **Kiejstut Bereźnicki**, *Studium z pamięci* – większe, 1979, olej, płótno, 135 x 160 cm

2. **Jack Sienicki**, *Bez tytułu*, 1982, węgiel, akryl, papier, 110 x 74 cm

Fot. 1–2 Prace należą do kolekcji Muzeum Sztuki Współczesnej w Radomiu, fot. Marcin Kucewicz

Crime and punishment **The Museum of Contemporary Art in Radom: 'Crime and Punishment', the 25th anniversary.**

Museum of Contemporary Art in Radom was established in November 1990 as a branch of the Regional Museum. It was the first separate museum of contemporary art in Poland. In May 1991, they organized the first show based on their collection. In 2016, they celebrated their 25th anniversary. From February to May, they organized the biggest show of their art-pieces which was accompanied by an album. The book was reviewed by Hanna Kotkowska-Bareja in the 73rd issue of the *Format Art Magazine*. Both the exhibition and book were entitled 'Living Art'. The exhibition and the book included outstanding and most outstanding art-pieces. Kotkowska-Bareja described the status, program and methods of the collection in the late 1970s and in the 1980s. Also, she wrote about acquisitions (donations and purchases). The second show in 2016 was entitled 'Crime and Punishment. Is justice possible?'. It was organized in connection with the Leszek Kołakowski Philosophy Festival. ■



1

LENA WICHERKIEWICZ

Marco Angelini

1,3. Widok wystawy *Kalejdoskop. Pamięć i zapomnienie*
 2. *Untitled from series Visions of Memory*, 2016



2

Asamblaże pamięci

Marco Angelini, włoski artysta często prezentujący swoje prace w Polsce, także tym razem pokazał swój najnowszy malarski cykl „Wizje pamięci” na wystawie w galerii Nowe Miejsce w Warszawie.

Podstawowym tematem malarstwa Angeliniego są relacje międzyludzkie i zróżnicowanie kulturowe. W swoim malarstwie i instalacjach artysta zgłębia, i w symboliczny sposób przedstawia, współczesne, nieustannie przebiegające procesy transformacji i przepływów – informacji, kapitału, obrazów, wspomnień, migracje ludzi i idei. Ten obszar zainteresowań wydaje się niejako naturalny, zważywszy na socjologiczne wykształcenie artysty. Narracja o procesach wpływów i zmienności, oddziaływań nie jest prowadzona językiem ilustracyjnym, lecz za pomocą abstrakcji, językiem znaków plastycznych i towarzyszących im cytatów z rzeczywistości. Artysta w szczególnie sposób koncentruje, zagęszcza, eksponuje materię. Płaszczyzna malarska przeistacza się w miejsce spotkania form i materiałów, znaków i znaczeń. Większość obrazów Marca Angeliniego to właściwie asamblaże: spotkania, z pozoru przypadkowe, jednak przy głębszym wglądzie – bardzo przemyślane, różnorodnych surowców, przede wszystkim tych pochodzących z recyklingu: żelaza, aluminium, papieru, celofanu, styropianu, gwoździ, śrubek, taśm audio, klisz fotograficznych... Na tę „przedmiotową” warstwę najczęściej rozlewa płynne pigmenty, barwniki i kleje lub nakłada materię stałą: metale i plastik, które integrują, unifikują, jednoczą, stają się „mediatorami” łączącym w całość kompozycję. Marco Angelini pracuje cyklami malarskimi, czasem realizuje kilka jednocześnie, lecz wyraźnie i starannie wyodrębnia każdy pod względem formalnym: stosuje takie same formaty, zbliżone kształty plam, kierunki linii, używa podobnych materiałów, podkreśla pokrewieństwo kolorystyczne. Dla uważnego odbiorcy niemożliwym jest nie dostrzec podobieństwa łączącego obrazy z tej samej serii. Różnorodność płynnych konstelacji wydaje się tym bardziej intrygująca, że jest to niemal zupełnie malarstwo abstrakcyjne, z aluzjami do realności. Jednym z ważniejszych motywów tego malarstwa, ujawniającym się zarówno w warstwie formalnej, jak i tematycznej, jest płynność. Trop ten zdaje się doskonale odzwierciedlać niestabilną,

podlegającą zmianom naturę współczesnego świata, będącego w procesach wielorakich i wielokierunkowych wymian i wzajemnych relacji. Najbardziej bezpośrednim „znakiem” płynności jest przede wszystkim farba, rozlewający się pigment, lecz do wodnego fenomenu i procesów cyrkulacji odnoszą również inne formy, materię, symbolicznie lub bardzo bezpośrednio do niego nawiązujące: rurki, lejkowate kształty, „wodociągi”, „cieki wodne” uregulowane lub swobodnie płynące. Zagadnień płynności dotyczą przede wszystkim serie „Formy abstrakcyjne” (2014), „Autonomiczne związki” (2014), serie „Abstrakcyjnych ilustracji”, najwyraźniej zaś o zjawisku tym opowiadają „Wodne obrazy” (2015).

W prezentowanych w Warszawie obrazach próbie płynności poddał materię pamięci. W „Wizjach pamięci” (2016), jeszcze dobitniej niż w poprzednich cyklach, ujawnia się surrealistyczny rys jego sztuki, co współgra i zdaje się odzwierciedlać naturę procesów pamięci: utrwalania, zapomnienia, przekształcania i filtrowania tego, co przeżyte i zobaczone. To obrazy-spotkania, zaskakujące, dwóch światów: materii malarskiej i przedmiotów znalezionych w rzeczywistości. Elementami wprowadzającymi realność są włączone w malarską przestrzeń drobiazgi z rzeczywistości – spinacze, sznurki, kawałki filcu, suwaki, ułożone w precyzyjnym porządku. Przyklejone do płótna drobne, codzienne przedmioty: szczotki, łyżki czy technologiczne ślady: na żółtym pigmentcie spotykają się fronty samochodowego radia, etui od telefonu komórkowego. Innym razem obraz staje się ambalżem „ubranym” w kawałek dzianiny. Czasem znalezione przedmioty pokryte są farbą, jakby wchłonięte w malarską przestrzeń, innym razem – pozostawione w „naturalnym stanie”. Malarski scrapbook. Obraz – zagadka. Obraz – zaskoczenie. To przygody na płótnie, niezwykle przypadki plamy, linii, przedmiotów, opowiedziane swobodnie, z humorem, wytrącające nas z logiki i powtarzalności codziennych zdarzeń. Marco Angelini zaprasza na płaszczyznę obrazu przypadek, daje swobodę płynnej materii, by w końcowym akcie poddać różnorodnym malarskim zabiegom. Niektóre obrazy charakteryzują się zwartą strukturą, o porządku opartym o układy geometryczne, inne są bardziej płynne, swobodne, jakby „wariacyjne”, lecz wyczuwamy, że ta wolność nie wymyka się malarskiej kontroli. Intensywna kolorystyka – czerń z żółcią, biel z szarością i fuksją (kolorem-wspomnieniem Nowego Jorku), szmaragdowa zieleń z bielą, wydają się czerpać z natury plakatu. Miniaturowe obrazy z konstelacjami znaków, płynnych wizji, przenikających się plam, treści, pigmentów i przedmiotów, niewielkie malarskie habitaty o otwartych strukturach, urywki pamięci zdają się sugerować procesy kojarzenia, łączenia, ale też wymazywania, zakrywania tego, co było materią przeszłych doświadczeń.

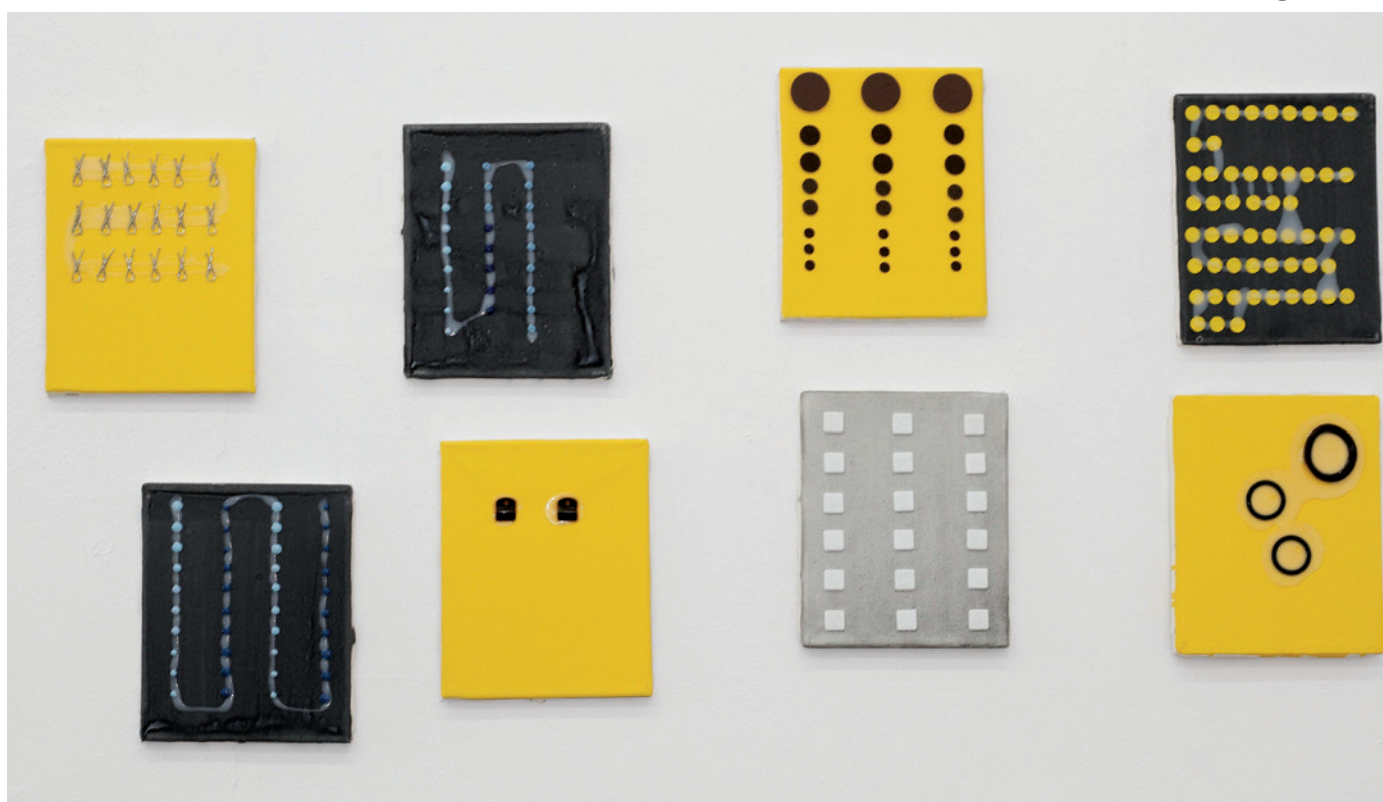
Ponad siedemdziesięć miniaturowych obrazów z cyklu „Wizje pamięci” towarzyszyła praca wideo przygotowana wspólnie z aktorem Janem Kozaczukiem, zatytułowana *Solaris in fabula*, zapis będący próbą przedstawienia, odegrania różnorodnych stanów emocjonalnych, które mogą wyrażać obrazy Marca Angeliniego.

„Kalejdoskop. Pamięć i zapomnienie” był kameralną wystawą złożoną z malarskich skrawków wspomnień. W kilku pokojach starej kamienicy mogliśmy odczuć oniryczną aurę object trouvé i ready made czasów płynnej i technologicznej ponowoczesności. ■

Lena Wicherkiewicz
Marco Angelini
„Kalejdoskop: pamięć
i zapomnienie”
Galeria Nowe Miejsce, Warszawa
3-15 czerwca 2016
Kurator: Giusy Emiliano,
Rafaela Salato, współpraca Jan
Kozaczuk

Assemblages of memory

Marco Angelini, an artist from Italy, often exhibits his art-works in Poland. His recent show at the Nowe Miejsce Gallery (Warsaw) was entitled 'Visions of memory'. The artist concentrates on the relationships and cultural diversity. In his paintings and installations, he shows contemporary processes of transformation in connection with information, images, memories, migration of people and ideas. The area of his interest seems somewhat natural, given the sociological education of the artist. The narrative about the processes is not described in illustrative language, but by means of abstraction. The artist uses special focus and compact messages. His paintings turn into a meeting place of forms and materials, signs and meanings. Angelini's produces assemblages of seemingly randomly registered images, which, in fact reveal deeper insight. He uses a variety of raw materials, primarily those from recycling: iron, aluminum, paper, cellophane, polystyrene foam, nails, screws, audio tapes, photographic films. He likes to combine them with liquid pigments, dyes and glues. His 'solid' material – such as metals and plastic – integrates, unifies, unite and – as the result of the process – become 'mediators' linking the whole composition. Angelini produces series of pictures, sometimes several at a time – but clearly and carefully separates each series in formal terms: applies the same format, similar shapes spots, lines, materials and color highlights. ■





MARLENA PROMNA

Labirynt

Labirynt to motyw przewodni projektu zrealizowanego w październiku i listopadzie 2016 roku przez studentów Akademii Sztuk Pięknych im. E. Gepperta we Wrocławiu oraz Accademii di Belle Arti di Roma.

Konceptcja współpracy zakładała dwustronną wizytę studyjną oraz prezentację prac uzdolnionych młodych artystów. Ideą pomysłodawcy, znanej i cenionej polskiej artystki pani Krystyny Schwarzer-Litworni, było stworzenie transgranicznej platformy wymiany myśli twórczej oraz promocja na arenie europejskiej początkujących twórców związanych z Wrocławiem – Europejską Stolicą Kultury 2016.

Temat Labirynt okazał się znakomitym mottem dla uczestników projektu. Szeroki zakres pojęcia, którego nie da się określić we wszystkich jego funkcjach, zainspirował studentów do różnorodnych poszukiwań twórczych. Powstałe koncepcje zarówno w warstwie teoretycznej, jak i warstwie formalnej, stanowią oryginalne i wartościowe intelektualnie dzieła. Potwierdzają wybitną kondycję młodego pokolenia artystów, poświadczając ich otwartość do artystycznej konfrontacji na scenie międzynarodowej i wskazując kierunek rozwoju sztuk plastycznych.

W wyniku współpracy zostały zrealizowane dwie wystawy. Prezentacja studentów włoskich odbyła się w budynku Centrum Sztuk Użytkowych Centrum Innowacyjności, Akademii Sztuk Pięknych im. E. Gepperta we Wrocławiu w październiku 2016 roku. Kuratorem wystawy był profesor Dario Evola, który swoją koncepcję *Labiryntu jako metafory poszukiwań artystycznych* zaprezentował szczegółowo w trakcie otwartego wykładu. W wystawie wzięli udział: Loreta Bernabei, Milica Cirovic, Laura Cocuccioni, Eugenia De Francesco, Luca di Luzio, Marco Eusepi, Chiara Orfini, Carla Pasqualucci, David Salge, Aleksandra Czuba.

Prezentacja dorobku studentów polskich odbyła się w Accademii di Belle Arti di Roma w listopadzie 2016 roku. Ekspozycja zrealizowana została się w ramach szerszego pokazu twórców wrocławskich. Była częścią wystawy Wrocławskiej Szkoły Grafiki w Instytucie Polskim, kuratorowanej przez Małgorzatę Warlikowską, otwartej przez Prorektor ASP Aleksandrę Janik.



1. Od lewej: koordynatorzy **Marlena Promna, Dario Evola, Krystyna Schwarzer-Litwornia**; w tle rysunki **Katarzyny Wcisło**, fot. Dobrosława Nowak
2. Na pierwszym planie: **Joanna Krajewska, Znajdź oryginał**, instalacja rysunkowa; w tle: **Monika Polak**, z cyklu *Przetworzenie*, rysunki, fot. Tomasz Pietrek
3. **Agnieszka Krawiec, Zaplątanie**, animacja, rysunki, fot. Tomasz Pietrek
4. Ogólny widok ekspozycji; na pierwszym planie **Karolina Pach, Labirynt**, instalacja rysunkowa, fot. Dobrosława Nowak
5. Na pierwszym planie: **Joanna Krajewska**, obiekty przestrzenne; w tle od lewej: **Radosław Suliga, Król Olch**, tryptyk rysunkowy, książka; **Aleksandra Staniorowska**, z cyklu *Bricolages*, rysunki, fot. Tomasz Pietrek

Założeniem kuratorów wystawy „Labirynt” Marleny Promnej i Tomasza Pietrka było ukazanie rysunku jako ponadczasowego medium wypowiedzi artystycznej. Prace zostały zrealizowane z zastosowaniem szerokiego spektrum narzędzi oraz autorskich technik. Zaskakująca przestrzeń Auli Colleonii, w której odbyła się prezentacja, początkowo wydawała się pułapką – labiryntem bez wyjścia – przestrzenią niemożliwą do zaaranżowania. Ostatecznie sprostowała kuratorów i autorów do stworzenia wyjątkowej ekspozycji, w której pojawiły się zupełnie nowe konteksty. W wystawie wzięli udział: Joanna Krajewska, Karolina Pach, Radosław Suliga, Monika Polak, Kinga Bartniak, Katarzyna Wcisło, Aleksandra Staniorowska, Patrycja Mikołajczak, Agnieszka Krawiec, Magdalena Grabiec. ■

Labyrinth

Labyrinth is the leitmotiv of the project carried out in October and November 2016 by students of the Academy of Fine Arts in Wrocław and the Accademia di Belle Arti in Rome. It was entitled 'Labyrinth as a metaphor for artistic research'. The project included bilateral study visits, formation of a cross-border platform for the exchange of creative ideas and promotion of the European arena novice artists associated with Wrocław – European Capital of Culture 2016. As the result of cooperation of the two art centers, presentation of Italian students took place in the building of the Centre of Applied Innovative Arts Center, Academy of Fine Arts in Wrocław. Professor Dario Evola, Krystyna Schwarzer-Litwornia, Marlena Promna were the coordinators of the project. Prof. Dario Evola, Marlena Promna, Tomasz Pietrek, and Małgorzata Warlikowska were the curators of the exhibitions.

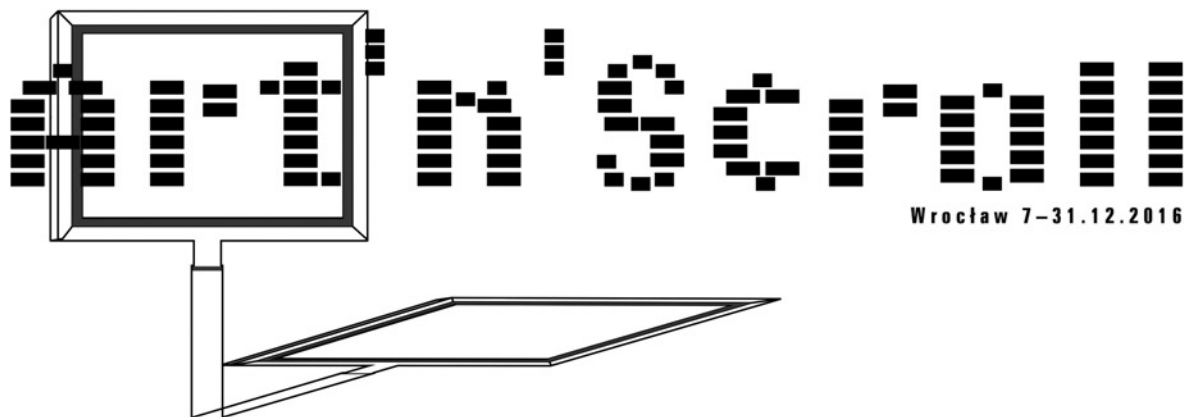


4

The exhibition in Wrocław was attended by Loretta Bernabei, Milica Ćirović, Laura Cocuccioni, Eugenia De Francesco, Luca di Luzio, Marco Eusepi, Chiara Orfini, Carla Pasqualucci, David Salge, Alexander Czuba. The Polish exhibition was organized at the Academy of Fine Arts in Rome. It was a part of the exhibition of graphic art by Polish student from the Fine Arts Academy in Wrocław which was organized at the Polish Institute in Rome. Małgorzata Warlikowska was the curator of the show. Participants of the Polish exhibition included Joanna Krajewska, Karolina Pach, Radosław Suliga, Monika Polak, Kinga Bartniak, Katarzyna Wcisło, Aleksandra Staniorowska, Patrycja Mikołajczak, Agnieszka Krawiec, Magdalena Grabiec. ■

5





ALICJA JODKO

Art'n'Scroll'n'Man'n'MovieCamera'n'Trans-Wrocław czyli jak w rockandrollowym skrócie można by podsumować ubiegły rok w Galerii Entropia w kontekście ESK 2016.

W tytule skompresowane zostały nazwy trzech projektów zrealizowanych przez Galerię w czasie ESK 2016.

Dwa z nich mają charakter *stricte* filmowy, a jeden bliższe pokrewieństwo z tym medium, które się przewija przed naszymi oczami, wywołując złudzenie ruchu. Natomiast wszystkie w różnorodny sposób odnoszą się do historii, sztuki i przestrzeni Wrocławia.

„Art'n'Scroll” – innowacyjny projekt prezentujący dzieła sztuki na ulicznych nośnikach reklamowych „city scroll” i zmieniający je w rodzaj ekranów/obiektów kinematograficznych. „City scroll” normalnie działa jak zwielokrotniony billboard reklamowy i eksponuje „skokowo” kolejne plakaty. W tym przypadku na każdym nośniku prezentowana była tylko jedna długa praca, a wstęga z wydrukiem przewijała się w sposób ciągły, zatrzymując się tylko dwa razy przy zmianie kierunku.

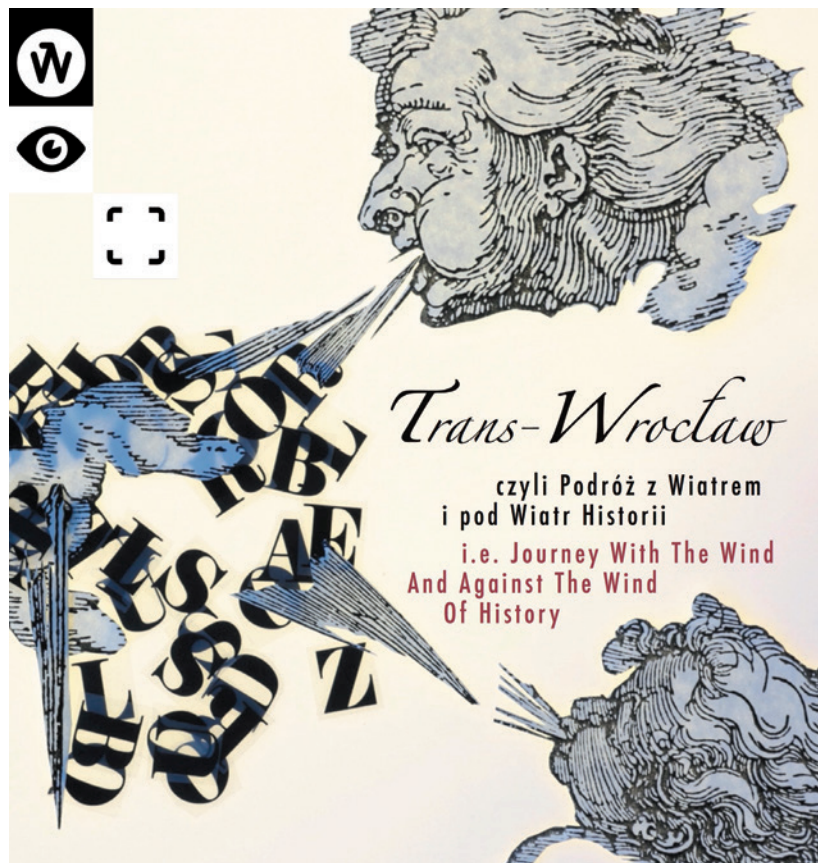
Przez trzy tygodnie sześć nośników reklamowych nie reklamowało niczego, stając się obiektami sztuki dla przechodniów, „przejednych” i mieszkańców miasta. Wybraliśmy prace znakomitych artystów – takie, które wykazują zbieżność z naturą „scrollingu” (przewijania), mają właściwości kinematograficzne bądź mogą dać w przybliżeniu efekt animacyjny (ruchu), a też poprzez swój tekstualny charakter nawiązują do najstarszej formy książki, jaką był właśnie zwój. Większość spośród sześciu prezentowanych prac została zaadaptowana do tego medium, dwie powstały z myślą o nim. „Art'n'Scroll” prezentował dwie zmultiplikowane prace z kręgu poezji konkretnej: *Bez tytułu* Barbary Kozłowskiej (1971) i *Fragment większej całości* Bogusława Michnika (1969), obrazy malarskie Bożeny Grzyb-Jarodzkiej (*Bożena*, 1995) i Urszuli Wilk (zmultiplikowana praca z cyklu *Mój prywatny obszar chronionego krajobrazu*, 2012) oraz najnowsze prace, zaprojektowane specjalnie na pokaz: *Fala* Beaty Rojek i *Za wcześniej za późno* Miry Boczniewicz. Wokół czterech wybranych

prac odbyły się warsztaty i spotkania edukacyjne poprowadzone przez Ewę Błaszak i Zuzannę Wollny. Idea: Mariusz Jodko, kuratorzy: Alicja Jodko, Mariusz Jodko (7-31.12.2016).

Włodzimierz Kałdowski – człowiek z kamerą to tytuł projektu, który stawiał sobie za cel ocalenie unikalnych dokumentalnych zapisów filmowych zrealizowanych przez Włodzimierza Kałdowskiego na taśmie 16 mm we Wrocławiu w latach 1956-1981, ich uporządkowanie, renowację oraz udostępnienie w formie DVD (wraz z towarzyszącą im publikacją) szerszej publiczności. Ważnym impulsem przy realizacji tego projektu była też chęć oddania hołdu operatorowi, który nie rozstając się z kamerą i nie bacząc na trudności, rejestruje na swojej drodze najrozmaitsze sytuacje toczącego się wokół życia. Projekt ma walory artystyczno-poznawcze, przybliży historię powojennego Wrocławia odbiorcom w różnym wieku (szczególnie młodszym generacjom) także w skali Europy.

Publikacja składa się z filmu na płycie DVD i broszury. Film zawiera materiały dokumentalne, które można oglądać zarówno w postaci osobnych sekwencji i wątków tematycznych, jak i jako jeden strumień narracyjny. Tekst broszury zawiera wiele szczegółów dotyczących kontekstów historycznych i społecznych poszczególnych ujęć, a nade wszystko przybliży sylwetkę autora zdjęć – tytułowego „człowieka z kamerą” – fotografa i filmowca o nieprzeciętnej biografii, który tuż po wojnie przyjechał do Wrocławia i od tego momentu stale dokumentował to miasto.

Filmy pana Włodka są jak wehikuł czasu, z łatwością przenoszą widza w codzienność sprzed kilkudziesięciu lat, pozwalając mu stać się przechodniem na ulicach Wrocławia. Stanowią swoisty katalog życia miasta i jego mieszkańców. Znajdujemy tam kulturę, sport, politykę, transport, zabawę, pracę, rekreację słowem – szerokie spektrum zdarzeń i aktywności ludzkiej. Siłą tych filmów



1. Art'n'Scroll zaproszenie
2. Włodzimierz Kałdowski - Człowiek z kamerą, okładka
3. Trans-Wrocław, okładka, Galeria Entropia

jest rejestracja pozbawiona z góry założonych tez i wynikająca z entuzjazmu filmowania i utrwalania zdarzeń. Osobne sekwencje pochodzące z różnych lat zostały przez Mariusza Jodko połączone w jedną hipnotyzującą widza całość. Oryginalnie nieme zostały wzbogacone o ścieżkę dźwiękową autorstwa Marcina Lenarczyka (djLenar), wybitnego artysty dźwiękowego pracującego także z filmem dokumentalnym. Tekst do broszury: Katarzyna Kaczorowska. Kuratorzy: Alicja & Mariusz Jodko

TRANS-WROCLAW, czyli *Podróż z Wiatrem i pod Wiatr Historii* to 37-minutowy film animowany przedstawiający 1000-letnią historię Wrocławia poprzez zdarzenia i postaci ze świata kultury, sztuki i polityki, które związane były z naszym miastem. Jest to efekt wielomiesięcznej pracy kilkorga wrocławskich artystów, z udziałem dzieci i młodzieży oraz pracy studyjnej i postprodukcyjnej. Broszura zawarta w tej publikacji odsłania kulisy realizacji filmu, przytaczając także imponująco długą listę „obsady” filmowej (ponad 50 postaci historycznych) i jeszcze dłuższą listę twórców i uczestników projektu (dzieci i młodzieży z wrocławskich szkół podstawowych i ponadpodstawowych, w tym także z Ogólnokształcącej Szkoły Sztuk Pięknych oraz z Dziecięcej Wytwórni Filmowej – warsztatu animacji działającego w Galerii Entropia od 30 lat). Film powstawał we współpracy z Katedrą Sztuki Mediów Wydziału Grafiki i Sztuki Mediów Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu, która udostępniła swoje pomieszczenie i stanowisko filmowe do przeprowadzenia części warsztatów. Artyści: Alicja Jodko, Aga Jarzab, Beata Rojek, Tomasz Dobiszewski, Sonia Sobiech. Muzyka: Male Instrumenty, Paweł Romańczuk, Tomasz Orszulak. Ścieżka dźwiękowa: Maciek Bączyk. Współpraca realizacyjna: Mariusz Jodko. Scenariusz, reżyseria, opracowanie plastyczne, tekst: Alicja Jodko

Oba projekty filmowe miały swoje pokazy premierowe w Kinie

Nowe Horyzonty w dniach 17 i 18.01.2017. Zostały bardzo dobrze przyjęte przez liczną zgromadzoną publiczność.

Galeria Entropia włączała się w ciąg programowych wydarzeń ESK jeszcze kilkakrotnie, jako partner zeszłorocznej edycji Think Tank lab Triennale (wystawa towarzysząca festiwalowi: „n_T R O P I A. Ćwiczenia z rysunku”), TIFF Festival (wystawa „LIVING ROOM” Marcina Fajfruka), projektu „STEP BY STEP. Architektura dźwięku” w ramach Programu MOSTY (film dokumentujący etapy powstawania projektu) oraz jako uczestnik seminarium AIM Network i wystawy „Abracadabra. POLITYKA WSPÓŁPRACY” („Re: Cykling. Instalacja miejska” Karoliny Szymanowskiej w przestrzeni miejskiej przed info punktem BarBara + program filmowy). ■

„Art'n'Scroll”, projekt realizowany w ramach programu sztuk wizualnych ESK2016 „Wrocław – wejście od podwórza”.
 „Włodzimierz Kałdowski – człowiek z kamerą” [DVD + booklet]
 „TRANS-WROCLAW, czyli Podróż z Wiatrem i pod Wiatr Historii” [DVD + booklet]
 Projekty w ramach programu sztuk wizualnych i filmu ESK 2016

„Art'n'Scroll”

Art'n'Scroll'n'Man'n'MovieCamera'n'Trans-Wrocław: this is how we can summarize in the rock-and-roll form the last year at the Entropia Gallery in the context of the ECC 2016. The title is connected with three different projects organized at the Gallery during the ECOC. Two of them are strictly connected with documentary films, and one is closely related to this medium, which scrolls in front of our eyes, causing the illusion of motion. All in all, they all relate to the history, art and space of Wrocław in a variety of ways. Włodzimierz Kałdowski ('A man with the camera') filmed Wrocław from 1956 to 1981 on his 16 mm camera. The images were renovated and recorded on DVD. ■

O Eugeniuszu Gecie Stankiewiczu raz jeszcze

Z teki wrocławskiego kolekcjonera Andrzeja Włodarskiego

Wrocławski grafik i plakacista Eugeniusz Get Stankiewicz nieustannie wzbudza zainteresowanie. Cztery lata po śmierci doczekał się niezwyklej monografii, wydanej nakładem wrocławskiego wydawnictwa Warstwy – niezwyklej, bo napisanej nie tylko przez krytyka sztuki, ale co ważniejsze – przyjaciela i wieloletniego komentatora twórczości artysty, Mirosława Ratajczaka.

Postać i twórczość Geta Stankiewicza przeplata się przez wydarzenia przygotowane przez Europejską Stolicę Kultury, którą na rok 2016 został Wrocław – miasto, w którym Get mieszkał i pracował. Jednak, mimo wielu odsłon twórczości tego wybitnego grafika, jedna wydaje się jeszcze konieczna do dokonania.

Być może z racji na skromne rozmiary, bądź też zawężony krąg odbiorców, ekslibris wrocławskiego twórcy wydaje się pozostawać na marginesie zainteresowań badaczy i kuratorów. A przecież wykonał ponad 100 prac tego typu – z czego 45 trafiło do zbiorów Andrzeja Włodarskiego. Dedykowane indywidualnemu odbiorcy, a często osnute wokół jego postaci, ekslibrisy Geta są bardziej kameralne, niż jakiegokolwiek inne z jego dzieł, i nie chodzi tu tylko o ich niewielkie rozmiary. Przyjaźń z osobą, dla której ekslibris był realizowany, lub choćby tylko znajomość osoby, która stawała się jego posiadaczem, wyzwała w artyście chęć stworzenia indywidualnego „komentarza”, niekiedy jawiącego się jako impresja, kiedy indziej znów jako graficzny panegiryk. Niektóre z tych małych dzieł sztuki osnute są wokół historii, których przebiegu możemy się już tylko domyślać. Wiele opartych jest na symbolice, związanej bezpośrednio z właścicielem. Spora ich część zawiera wątki erotyczne.

Pierwsze ekslibrisy Get Stankiewicz zrealizował w 1965 r. W drugiej połowie lat 60. XX w. powstało ich już całkiem sporo. Jest wśród nich, wykonany w 1966 r. dla Janusza Stankiewicza, bardzo prosty graficznie ryt z wyrysowanym cienką linią kwadratem, zawierającym cztery czarne punkty połączone ze sobą liniami w ten sposób, że tworzą krzyż. W polach wokół niego artysta umieścił inicjały: swoje i Janusza Stankiewicza, co pozwala dopatrzeć się w pracy symbolu relacji – bardzo serdecznej i silnej, jaka zachodziła pomiędzy tak różnymi i tak doskonale uzupełniającymi się braćmi. Dla Macieja Kobylińskiego – syna słynnego rysownika i historyka, grafik wyrysował w 1967 r. konia spiętego w galopie, który wynurza się z tumanu bitewnego kurzu. Rok wcześniej dał wyraz fascynacji Krystyną Nowakowską – koleżanką z czasów studiów, kreśląc drobnymi, ulotnymi liniami kształty cienkich, jedwabnych pończoch zwieszających się z górnej krawędzi grafiki. W tym samym roku postać Macieja Putowskiego skojarzył z wizerunkiem pawia, a profesję i pasję Bogusława Klimsy – muzyka i kompozytora, przez wiele lat związanego z organizacją festiwalu Jazz nad Odrą – zasygnalizował dłonią trzymającą cienką jak igła batutę. W 1983 r. obdarował Annę Skibską – wielbicielek i posiadaczkę kotów – grafiką z portretem zwierzęcia i wyrysowanym poniżej zabandażowanym ogonkiem. Działając w tej samej konwencji tworzenia obrazów, w 1990 r. dedykował Annie i Maciejowi Formanowiczom – właścicielom salonów meblowych Forte, heraldycznego lwa – symbol walki pary przedsiębiorców o ekonomiczne zaistnienie w nowej rzeczywistości „gospodarki rynkowej”.

Pośród obrazów, rytów przez Geta w matrycach ekslibrisów nie mogło oczywiście zabraknąć autoportretów, do których artysta przyzwyczaił nas za pośrednictwem realizacji plakatowych. Umieszczał je na własnych ekslibrisach, ale zobaczyć je można także na miedziorytach: P. Motasa z 1987 r., Erika Freüna z 1988 r., Andrzeja



Włodarskiego z 1990 r., Andrzeja Patrzyka z 1991 r. (z „patrzającym” – nomen omen – okiem artysty) i Janusza Stankiewicza z tego samego roku.

Osobną, a zarazem najbardziej frapującą grupę ekslibrisów stanowią te osnute wokół tematyki erotycznej, by nie powiedzieć dosadnie – genitalnej. Na podstawie prac zgromadzonych we wrocławskiej kolekcji mogę zaryzykować stwierdzenie, że artysta obdarowywał nimi wyłącznie mężczyzn. Dał w nich wyraz iście Courbetowskiej fascynacji waginą, którą multiplikował (jak na przykład w ekslibrisach Marka Putowskiego z 1965 r. i J. Szymańskiego z 1968 r.), porównywał do kwiatu o płatkach pulsujących czerwienią (ekslibris Jerzego Olka z 1968 r.) lub ornamentalnie przekształcał, prowadząc do niemal abstrakcyjnej formy (ekslibris Jana Tyńca z 1969 r.). Obecność na części z druków kobiecych struktur anatomicznych równoważy ilość form fallicznych, jakie pojawiły się na innych. W 1967 r. jedną z nich dedykował Nicolowi Nascowowi – malarzowi, późniejszemu profesorowi wrocławskiej ASP, na którego ekslibrisie męski narząd płciowy wypiętrza się, będąc podstawą dla powbijanych w niego małych chorągiewek.

Kolejny – nabrzmiały i wystrzelujący ku górze spośród wielu innych, jemu podobnych wzbogacił kolekcję Antoniego Brosza – tłumacza, bibliofila i zbieracza ekslibrisów. Franciszkowi Starowieyskiemu, ex „Janowi Bykowski” dedykował w 1968 r. uskrzydloną kiść byczych (jak można się domyślać) jąder.

Pośród skrywaną zazwyczaj przed oczami innych fragmentów ludzkiej anatomii Get Stankiewicz odkrywa jeszcze kobiecą pierś (porównaną na grafice Jana Reszki z 1968 r. do korzenia cebuli, a na powstałej w tym samym roku rycinie Andrzeja Dziedziula wyeksponowaną w otoczeniu burzy włosów ponad cieniutką kibicią i ogromnymi, „jajo-kształtnymi” biodrami) oraz pupę, której formę nadaje humanoidom siedzącym na gałęziach niby-drzewa na ekslibrisie Jana Sawki – przyjacielnego artysty, jednego z członków słynnej w latach 70. XX w. „wrocławskiej czwórki”, nieformalnej grupy artystycznej tworzonej przez Sawkę, Geta Stankiewicza, Aleksiana i Czerniawskiego.

Ostatnia z grafik może dać akces dla przyjrzenia się mobilności pewnych rozwiązań formalnych, które w twórczości wrocławskiego grafika nieskrępowanie przechodziły na wielkoformatowe wydawnictwa plakatowe z kart grafik warsztatowych, a także, jak można zauważyć – z niewielkich, drukowanych ręcznie ekslibrisów. I tak na przykład podobne do tych z ekslibrisu Sawki „pupokształtne” stworzenia pojawiły się na plakacie *Jazz nad Odrą Wrocław '70*. Trzy z nich trzymają w krótkich rączkach czerwone baloniki, ostatnia nadmuchuje (możemy się domyślać czym) czwarty balonik. Profil artysty z rogiem z palca wyrastającym z jego czoła na grafice zrealizowanej dla Erika Freüna powrócił w 1986 r. na plakacie *Kordiana* w inscenizacji Teatru Nowego w Warszawie. Miedzioryt P. Motasa z głową owiniętą ciałem węża zakończonym ptasim dziobem wydrukowany został w kolorze i w zwierciadlanym odbiciu w na plakacie reklamującym Międzynarodowy Festiwal Teatralny „Sommer Szene”, odbywający się w Salzburgu w roku powstania grafiki. Profilowy portret artysty z gałązką woskowca zdobi także współczesny mu plakat do sztuki *Aktor*, granej przez Teatr Powszechny w Łodzi. Motyw lwa, zakomponowanego na ekslibrisie Formanowiczów z monogramem ich nazwiska, zyskał zaskakującą transpozycję na plakacie z 2001 r., upamiętniającym 55-lecie Wrocławskiego Teatru Lalek, gdzie widzimy go z postarzałą, ludzką twarzą i identycznymi z oryginałem łapami, które tym razem wyciąga w kierunku wyrysowanego schematycznie serca.



Eugeniusz Get-Stankiewicz

1. Ekslibris Ryszarda Motasa, 1987, miedzioryt
2. Ekslibris Erika Freün v. Gaisberg-Schöckingen Cave Capri Cornua, 1988, miedzioryt
3. Ekslibris Anny i Macieja Formanowiczów, lata 90. XX w., miedzioryt

Ciekawostką dla wnikliwych obserwatorów twórczości wrocławskiego artysty może być także fakt, że zwykł on wprowadzać „urozmaicenia” do drukowanych przez siebie nakładów. Uzyskiwał je, nie trzymając się sztywno tekstu ani graficznej formy, jaką mu nadawał, opisując kolejne odbitki. Z tego powodu różnią się one między sobą – na niektórych pojawiają się dodatkowe komentarze.

Mimo że niewielkie w formacie, ekslibrisy Geta Stankiewicza mogłyby stać się także tematem do rozważań nad jego ewolucją twórczą, która wyraża się w nich, podobnie jak w innych dziedzinach działalności artysty, w doskonaleniu kreski, swobody gestu, odkrywaniu nowych technik i rozwiązań formalnych. Tę jednak przeprowadzano już niejednokrotnie, zatem tym razem można ją pominąć.

Na koniec tej krótkiej impresji, która mogła zaledwie zwrócić uwagę na ekslibrisy Geta Stankiewicza tych, którzy nie mieli dotąd okazji ich oglądać, kilka słów warto poświęcić osobie, która zgromadziła je w swojej kolekcji. Andrzej Włodarski – z zawodu introligator, z zamiłowania – bibliofil, poznał Geta Stankiewicza przy okazji oprawiania jego prac. Tak rozpoczęła się ich wieloletnia znajomość, podsycana z jednej strony uznaniem dla rzemieślniczego kunsztu, z drugiej – pasją zbieracza, w którego kolekcji znalazły się nie tylko ekslibrisy, ale także grafiki Geta Stankiewicza.

Nazwisko Andrzeja Włodarskiego bardzo dobrze znane jest w świecie kolekcjonerów nie tylko w Polsce, ale i na świecie. Artykuł o jego zbiorze, który w latach 90. mógł być uznany za jeden z kilku znaczących w kraju, biorąc pod uwagę jakość tworzących go prac, pojawił się w styczniu 1999 r. w numerze 28 prestiżowego magazynu „EXLIBRIS”, wydawanego w Luksemburgu. Dla Andrzeja Włodarskiego przygodą z kolekcjonowaniem ekslibrisów zaczęła się, gdy rozpoczął pracę przy renowacji starych książek. Wtedy po raz pierwszy zainteresował się małą formą graficzną, z którą często stykał się, zajmując się starymi drukami. (Warto w tym miejscu wspomnieć, że zawodu Andrzeja Włodarski uczył się od lwowskich rzemieślników – praktykował u Jana Dorsza, który zaangażowany był w tworzenie wrocławskiego Ossolineum, a który z kolei był wychowankiem Aleksandra Semkowicza – związanego z lwowskim Ossolineum. Obecnie Andrzej Włodarski przekazuje swą wiedzę studentom wrocławskiej Akademii Sztuk Pięknych, w której pracuje od 2002 r.)

Zainteresowanie ekslibrisem podsycił w zbieracza inny wrocławski kolekcjoner, lekarz z zawodu – Wiktor Dziulikowski. To on namówił Włodarskiego do wstąpienia do Wrocławskiego Koła Miłośników Exlibrisu. Później zaczęły się wyjazdy na Międzynarodowe Biennale Ekslibrisu Współczesnego do Malborka, będące dla kolekcjonera okazją do poznawania artystów i pozyskiwania ich prac. Stopniowo rozbudowywana kolekcja rozrosła się do 10 000 egzemplarzy. Są wśród nich cenione

przez znawców grafiki: Jacka Malczewskiego, Tadeusza Przytkowskiego, Rudolfa Menkického, Stefani Gebus-Baraniewskiej, Wojciecha Łuczaka, Tadeusza Szumarskiego, Zbigniewa Dolatowskiego, Stasysa Eidrigevičiusa, Janusza Halickiego, Jana Kaczkowskiego, Mariana Klincewicz, Jerzego Waingarta. W kolekcji znalazło się także miejsce dla twórców z Wrocławia: Stanisława Dawskiego, Haliny Pawlikowskiej, Janusza Halickiego, Jana Kaczkowskiego, Romana Kowalika, Anny Janusz-Strzyż, Przemysława Tyszkiewicza, Chrisa Nowickiego. Cenny fragment zbioru stanowią ekslibrisy ojców rosyjskiego drzeworytu: Władimira Kuprijanowa, Władimira Andriejewicza Faworskiego, Aleksego Krawczenki, a także innych artystów z zagranicy: Takao Sano, Pavla Hlavatego, Josepha Triado Mayol. Każdej z pozyskanych do zbioru prac właściciel nadaje indywidualną, introligatorską oprawę. Posegregowane tematycznie lub według nazwisk przechowywane są w osobnych teczkach.

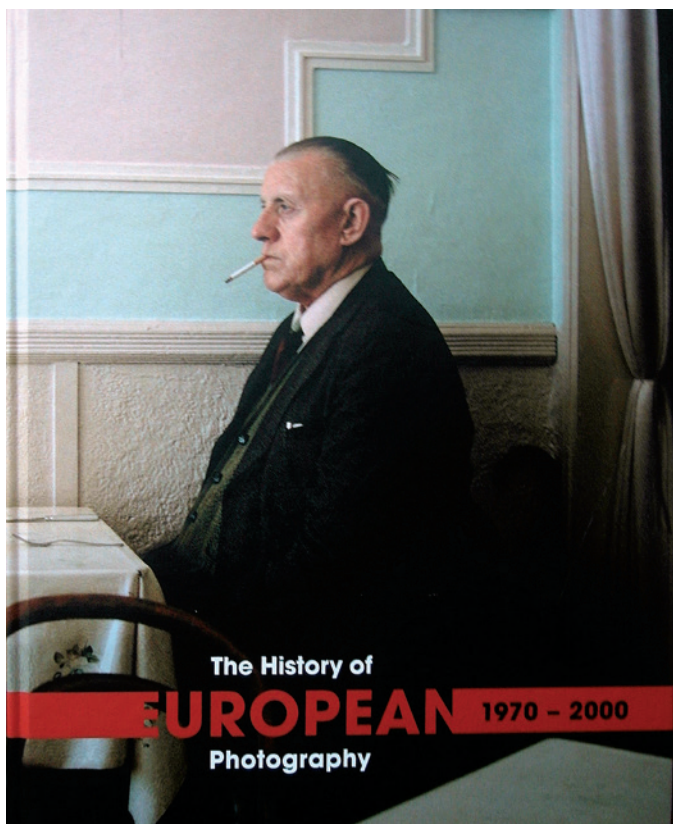
Obecnie, w związku z rozmiarem kolekcji, Andrzej Włodarski zdecydował się skupić na tematach, które szczególnie sobie ceni. Są to: napoleoniana, Secesja i ekslibris polski do roku 1900. Może nadarzy się jeszcze okazja, by móc je jeszcze zaprezentować. ■

Eugeniusz Get Stankiewicz once again: from Andrzej Włodarski's collection

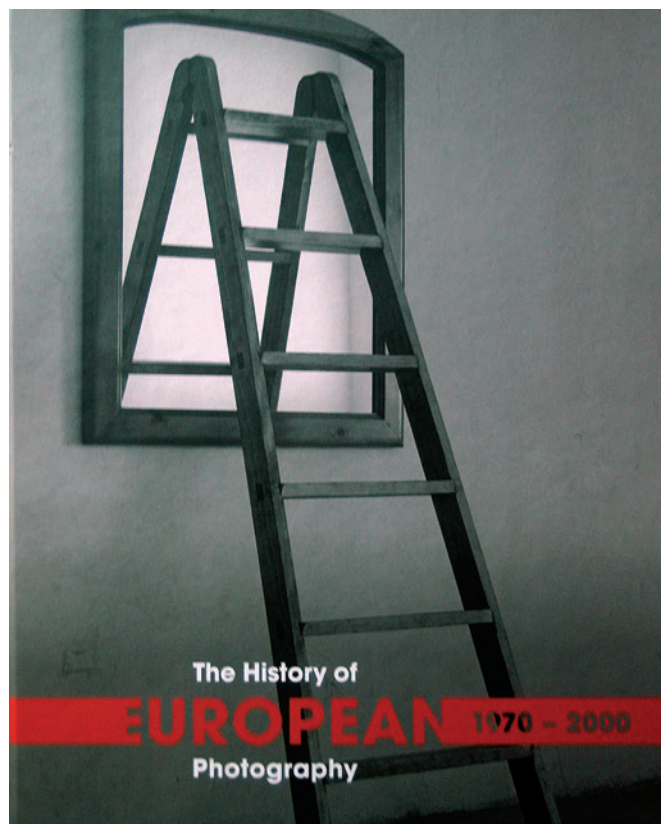
Eugeniusz Get Stankiewicz, a graphic designer and poster artist, who lived and worked in Wrocław, continues to generate interest. Four years after his death, the Warstwy Office published a remarkable monograph. It is an unusual publication written by Mirosław Ratajczak, who was not only an art reviewer, but more importantly – a friend and long-term commentator of Stankiewicz's career. Stankiewicz and his art is a part of the European Capital of Culture 2016 project. Perhaps due to the modest size, bookplates by that remarkable artist seem to remain on the sidelines of researchers and curators' interest. And yet, the artist produced over 100 bookplates. Andrzej Włodarski owns 45 bookplates of the series. Dedicated to individual customers, the bookplates are the most intimate of his art-pieces. He usually produced them for his friends, therefore he used to produce a very personal commentary to the future addressee's character and life. Some times, they look more impressionistic and some other times, they form a graphic eulogy. Many are based on symbolism associated directly with the owner. A large part of them contain erotic elements. The artist started producing bookplates in 1965. Włodarski owns about ten thousand bookplates by different artists, including the following renown artists: Jacek Malczewski, Tadeusz Przytkowski, Rudolf Menkicky, Stefania Gebus-Baraniewska, Wojciech Łuczak, Tadeusz Szumarski, Zbigniewa Dolatowski, Stasys Eidrigevičius, Janusz Halicki, Jan Kaczkowski, Marian Klincewicz, Jerzy Waingart, Stanisław Dawski, Halina Pawlikowska, Janusz Halicki, Roman Kowalik, Anna Janusz-Strzyż, Przemysław Tyszkiewicz, Chris Nowicki, Władimir Kuprijanow, Władimir Andriejewicz Faworski, Aleksy Krawczenko, Takao Sano, Pavel Hlavaty, Joseph Triado Mayol. ■

The History of European Photography 1970-2000, vol. III

Wydawca: Central European House of Photography, Bratislava, Fotofo Bratislava and Eyes on European Month of Photography, Vienna, 2016



1



2

W listopadzie 2016 roku ukazał się trzeci tom monumentalnego przedsięwzięcia, jakim jest *Historia Europejskiej Fotografii XX wieku* [1]. Czy będzie to wydarzenie bez precedensu, jeśli uda się przeforsować w nim „inne” historie fotografii? Inne, gdyż z udziałem krajów pomijanych w oficjalnej historii. Nasuwa się generalne pytanie, czy ta nowa historia zmieni istniejący układ w fotografii światowej? Po raz pierwszy mamy do czynienia z opracowaniem pokazującym nie tylko centrum, ale także peryferia. Czy kraje uznawane za centrum fotografii (Francja, Anglia, Niemcy, Rosja) zawsze nim były, czy też na obrzeżach (np. Polska, Hiszpania) powstały równie istotne tendencje i pojawili się wybitni fotografowie, jak np. Witkacy, którego twórczość ciągle wyrasta na czołową, a więc centralną. Opublikowanie trzytomowego wydawnictwa pod red. Vaclava Macka jest historią bez precedensu.

CO NOWEGO W CENTRUM?

Brytyjska fotografia unaczniła zmiany m.in. dzięki zdjęciom reklamowym, które likwidowały przedziały społeczne w twórczości, jaką reprezentował David Bailey. Ważną rolę odgrywał także fotoreportaż, np. z wojny w Wietnamie (*Don McCullin*, Jones Griffiths). Autor tekstu Colin Pantall zaakcentował nurt dokumentalny („documentary”). Pisał o urodzonym w Finlandii Sirkka-Liisa

1. Okładka I części III tomu *The History of European Photography*, 2016
2. Okładka II części III tomu *The History of European Photography*, 2016

Kontinen, a także o Martinie Parrze i Braine Griffine oraz o Jo Spence, która pokazywała kobietę, rodzinę i siebie w ówczesnym kapitalistycznym społeczeństwie (s. 89). Ważny jest podrozdział pt. *Changing ethnicity* (Zmiana etniczna). W konsekwencji przemian społeczno-politycznych powstały „inne” zakłady fotograficzne, jak Belle Vue Studio, w którym fotografowano ludzi przybyłych z Południowej Azji. Kolejnym aspektem był wpływ

muzyki (Nick Night), uwidoczniiony w nowych magazynach. Co ciekawe, kolor nie został wydzielony w odrębny podrozdział, ale autor poświęcił mu dużo uwagi (Paul Graham, Martin Parr). Następnym podrozdziałem, który może zaskakiwać ze względu na jego tradycyjność jest *Landscape* (Pejaż). Oczywiście jest on w dalszym ciągu ważną kategorią i dlatego znalazły się w nim analizy prac Johna Davisa i Marka Povera.

Fotografia francuska w tekście Pierre-Jeana Amara aż do lat 90. prezentuje się zachowawczo, by nie powiedzieć anachronicznie. Czy taka była istotnie? Zbyt dużo miejsca poświęcono rynkowi fotografii, festiwalom i wydawcom, podając ilość widzów (s. 274) czy ceny uzyskane na rynku akcyjnym (s. 275), np. na niekorzyść prezentacji twórczości np. Christiana Boltanskiego czy Bernarda Faucona (s. 281). Tekst kończy się analizami fotografii bardziej uznanych postaci, jak Annete Messenger, Sophie Calle czy Antoine d'Agata – kontrowersyjnego, ale wpływowego członka Magnum Photos.

Fotografię niemiecką podzielono na część dotyczącą NRD (Arno Fischer, Klaus Elle, Thomas Florschütz, Kurt Buchwald) i na znacznie ciekawszą zachodnio-niemiecką, w której może za mało miejsca poświęcono konceptualizmowi (Klaus Rinke) na rzecz inscenizacji z przełomu lat 80./90 XX wieku (Gerd Bonfert, Anna i Bernhard Blume), w mniejszym stopniu dokumentu i najnowszej fotografii, z kontrowersyjnym Juregenem Tellerem i jeszcze bardziej obscenicznym Wolfgangiem Tilmanssem, którzy w specyficzny i perwersyjny sposób ustosunkowali się wobec tradycji fotografii dokumentalnej (s. 312). Podkreślono rolę szkoły Becherów oraz Andresa Müller-Pohle, badającego percepcję ludzką poprzez fotografię cyfrową. Znalazło się też miejsce dla Helmuta Newtona, urodzonego w Berlinie, który pod koniec życia, około 2000 roku, powrócił na stałe do Berlina i fotografii niemieckiej, z którą stylistycznie nie ma nic wspólnego.

„ŚREDNIACY”

Bardzo dobrze prezentuje się fotografia czeska, która ma własną nowoczesną tradycję (Josef Sudek) oraz współczesny różnorodny potencjał: portretowy (Ivan Pinkava), dokumentalny (Josef Koudelka, Jindřich Štreit, Viktor Kolar, Josef Moucha), inscenizacyjny (Veronika Bromova, Dita Pepe) czy prowokacyjno-popowy (Jan Saudek) i reklamowy (Tono Stano). To wszystko pozwala mówić o niej, jako o centrum.

W swej różnorodności pozytywnie zaskakuje także fotografia duńska (Tirne Søndergaard). W fotografii holenderskiej Karin Bareman zaakcentowała, chyba nadmiernie, fotografię konceptualną, inscenizowaną (Erwin Olaf) oraz efekty globalizacji. O fotografii estońskiej pisał Peeter Linnap (w tym o sobie).

Włoska fotografia to nie tylko konceptualno-lingwistyczny Ugo Mulas, eksperymentujący z polaroidem, i Pailo Giogli z „pinhole camera”. Zaskakujące są prace Luigi Ghirriego (seria Kodachrome). Podkreślono rolę Oliviero Toscaniego i Paolo Pellegrina – zwycięzcy World Press Photo w latach 1995, 1998 i 1999, który odnowił język fotoreportażu. Jego wpływ trwa do chwili obecnej w całej fotografii światowej. Zaskakujące skalą widocznych w nich zestawień są kolorowe pejzaże górskie Waltera Niedemayra, fotografowane niczym teatr zdarzeń.

MAŁE KRAJE

Dobrze prezentuje się grecki dokument oraz fotografia kolorowa. I warto wspomnieć, że oprócz czasopisma fotograficznego istnieje w Grecji w Ministerstwie Kultury Departament Fotografii (s. 349). Można im tylko pozazdrościć, ponieważ „fotografia artystyczna” jest poza spectrum zainteresowań MKiDN w Polsce.

Podobnie interesująco przedstawia się najnowsza historia fotografii węgierskiej, która rozwijała się także pod wpływem przetłumaczonych w latach 80. książek Susan Sontag (*On Photography*) i Rolanda Barthes'a (*Camera Lucida*). Warto pamiętać o wywodzącej się z „concept artu” twórczości Dory Maurer, „montażu w czasie” Mikłosa Erdélyiego (*Time Travel I-IV, 1976*), dokumencie Petera Kornissa. Przedstawiono także zaskakującą inscenizację Tamasa Urbana i wewnętrzny świat Gabora Kerekesa, ukazany za pomocą starych technik (m.in. „pinhole camera”). Najnowszymi artystami sceny węgierskiej są: Agnes Eperjesi i Zsuzanna Uj. Scena węgierska jest bardzo zróżnicowana, ale dominuje tu nurt konceptualno-inscenizowany nad dokumentalnym.

W łotewskiej fotografii ciekawą postacią jest Andrejs Grants i Inta Rulka (seria „My country People”). Co ciekawe, cykl Rulki wykazuje analogie z projektem Zofii Rydet – „Zapis socjologiczny”, ale z założenia jest bardziej swobodny i nie tak typologiczny, jak monumentalne dzieło Rydet. Świadczy to o tym, że tego typu poszukiwania były popularne od lat 80.

Z fotografii rosyjskiej wywodzi się litewska, która zajmuje wysoką pozycję w najnowszej fotografii europejskiej. Bardzo ciekawie została opracowana w tekście Margarita Matulytė i Agnė Narušytė. Obok powstałych w 1969 roku The Lituianian Society of Art Photography i w 1973 roku Muzeum Fotografii w Siauliai (Szawlach) opozycyjne miejsce wobec obowiązującego *status quo* zajęło utworzenie działu fotografii w 1990, rozbudowanego później do Photography and Video Departament na ASP w Wilnie (s.463). W ramach ZSRR istniała tzw. Litewska szkoła Fotografii (Antanas Sutkus, Algimantas Kuncius, Aleksandras Macijauskas). Dodać należy, że rolę tego ostatniego fotografa w tym opracowaniu niesłusznie zmarginalizowano. Ale akcentowano też inne postawy (s. 454), jakie prezentowali Virgilus Sonta i Romaldas Požerskis. W końcu lat 80. pojawiła się nowa generacja, reprezentowana przez takich artystów, jak Alvydas Lukys,

Gintautas Trimakas, Remigijus Treigys, o bardziej formalnym nastawieniu. Podkreślali oni w większym stopniu erotyzm i cielesność (Violeta Bubelytė, Sonta).

Ciekawie prezentują się też inne kraje, jak Hiszpania, Szwecja, a zwłaszcza Słowacja (Lubo Stacho, *Judita Csáderová, Rudolf Sikora*), w której fotografia, zwłaszcza w latach 80., wywodziła się i łączyła z czeską poprzez takie postaci, jak: Rudolf Prekop, Peter Župník, Miro Švolík, Kamil Varga.

A POLSKA?

Mamy bardzo duże aspiracje, ale jako średni kraj nie mamy większych dokonań, niż np. Czechy czy Litwa. Oczywiście polska fotografia wypada bardziej różnorodnie niż np. ukraińska, gdyż na tym polu mamy bogatszą tradycję. Kto z Polski będzie istotny za lat kilkanaście czy kilkadziesiąt? Może Zofia Rydet (totalność zapisu i wiara w duchowe wartości fotografii) albo Jerzy Lewczyński ze względu na ideę ponowoczesnego archiwum, jakim w istocie jest koncepcja Archeologii fotografii.

O fotografii polskiej pisał kompetentnie Adam Mazur. Największym mankamentem jest fakt, że kilka dodanych do tekstu ilustracji, które pełnią ważną rolę, zdecydowanie wykracza poza ramy 2000 roku. I tak praca Anety Grzeszykowskiej pochodzi z 2013, Zbigniewa Libery z 2002-2003, Wojciecha Wilczyka z 2005. Praca zaś *Działania z Dobromierzem* duetu Kwiekulik z 1972-1974 funkcjonowała – ale jako slajdy. W formie skończonej pojawiła się dopiero w 2008 roku, co należało zaznaczyć w opisie. Autor słusznie, moim zdaniem, zaakcentował postawy Natalii LL, (pomijając niestety twórczość Ewy Partum), Zofii Kulik, Tomasza Tomaszewskiego, Jerzego Lewczyńskiego, Zofii Rydet, Mikołaja Smoczyńskiego, Zbigniewa Libery, Adama Rzepeckiego, (pomijając jednocześnie dokonania innych członków Łodzi Kaliskiej) [2]. Można dyskutować nad innymi ważnymi akcentami w tym tekście (Tadeusz Rolke, Anna B. Bohdziewicz, a zwłaszcza Eustachy Kossakowski, gdyż konceptualne dokonania przedstawicieli Warsztatu Formy Filmowej czy Zdzisława Jurkiewicza były ważniejsze), ale precyzyjnie omawia on stan wojenny i czasy transformacji po 1989 roku, kiedy pojawili się m.in.: Wojtek Wieteska czy Piotr Uklański, pokazany na tle sztuki krytycznej, której rolę zmarginalizowano.

Tekst jest ciekawy i wszechstronny, ale można dyskutować o przywołanych nazwiskach, ponieważ wydaje mi się, że rola takich fotografów, jak np.: Grzegorz Przyborek, Wojciech Prażmowski, Bogdan Konopka, Andrzej J. Lech, jest większa. Pominięto takie postaci, jak: Janusz Leśniak, Andrzej Różycki, Krzysztof Cichosz, Mariusz Wieczorkowski, Stanisław Woś, Andrzej Dudek-Dürer, Waław Ropiecki, Jacek Kryszkowski. Ale oczywiście jest to indywidualny wybór, gdyż lata 1970 do 2000 są najtrudniejsze do weryfikacji i oceny w XX-wiecznej historii fotografii. ■

Przypisy

1 W swoim wybiórczym tekście skoncentrowałem się na krajach, które wydały mi się najważniejsze ze względu na zaprezentowaną fotografię lub ich dotychczasowe znaczenie.

2 Cykl Rydet „Zapis socjologiczny” był kontynuowany nie do 1997, jak napisał to autor, tylko do około 1990 roku.

The History of European Photography 1970-2000, vol. III

Publisher: Central European House of Photography, Bratislava, Bratislava Fotofo and Eyes on the European Month of Photography, Vienna, 2016

The third volume of 'The History of European Photography' was published in November 2016. It is a monumental project. It will be an unprecedented effort if they manage to include 'other' forms of photography; others, because of the participation of countries neglected in official history. This raises the general question whether this new story will change the existing system of evaluation. For the first time, historians describe not only the centre, but also peripherals. Will countries considered to be in the centre of photography (France, England, Germany, Russia) always play their central role? And will the outskirts (eg. Poland, Spain) be considered as equally important centres? Will eminent photographers from 'peripheral' countries (such as Witkacy) gain recognition? The publication of the three volume sets were edited by Vaclav Mack is the story without precedence. ■



ANDRZEJ MAZUR

„Podróż nieskończona” na scenie intermedialnej Podwodnego Wrocławia

Blisko osiemdziesięciu artystów zaproszonych przez kuratorkę Małgorzatę Kazimierczak do udziału w wystawie „Podróż nieskończona” podjęło tytułowe zagadnienie w sposób wszechstronny zarówno w kwestii doboru medium, jak sposobu interpretacji znaczenia tego problemu. Anektowanym przez twórców miejscem stał się Dworzec Świebodzki, zaś wystawa odbyła się w ramach dziewiątej edycji festiwalu Podwodny Wrocław. Namysł nad fenomenem podróży zwykle pozostaje w stanie ścisłej korelacji z czasem, budzi skojarzenia z przemijaniem trwającej wędrówki. Jest rzeczą bezsprzeczną, że w metafizycznym znaczeniu czas stanowi przeszkodę podróży przez nieskończoność. Wydaje się jednak, iż założenie tego przedsięwzięcia ukształtowała potrzeba odpowiedzi na pytanie o sens i możliwość podróży w nieco innym wymiarze. Obecność podróżującego można przecież usytuować na szlaku zarówno rzeczywistości fizycznej w realnym czasie i przestrzeni, jak rzeczywistości emocjonalnej, wyobrażonej, domniemanej lub osobistej retrospekcji. Można pytać o moment, który pozostał w zasięgu interwału przemijania „w tyle za nami”, lecz

trwa w świadomości na tyle silnie, że cechuje go wręcz wieczność. Odczucie i pamięć wędrówki „obecnego” wraz z przedmiotem i intensywnością jego doznań, przeplata się z chęcią utrwalenia tego, co odcisnęło na nim piętno. Nie zawsze chodzi o zapis własnego śladu, czasem sama obecność poprzez uczestnictwo i przeżycie rejestruje ślady innych. W „Podróży nieskończonej” odbiorca mógł być widzem i uczestnikiem, w pewnych miejscach wcielając się wręcz w rolę twórcy – co było konsekwencją silnego nacisku na intermedialny charakter tego wydarzenia.

Kierunkowskaz podróż nieskończona, zaprezentowany na wystawie przez Małgorzatę Kazimierczak może tu funkcjonować jako synonim wielowektorowego inicjatora równoległej podróży uczestniczących w wystawie „obecnym”. Jeśli chodzi o samo miejsce – dawny dworzec kolejowy – wydaje się on pełnić funkcję raczej symboliczną, skojarzeniową z czymś pozornie tylko oczywistym. Dla uczestnika bowiem staje się adekwatną racją do rozpoczęcia podróży poprzez wymiar rzeczywistości ufundowanej na indywidualnym odczuciu i doznaniu. Piotr C.

Kowalski swoją pracą *Przejście* odgrywa w tym kontekście rolę artysty, który postanowił zgromadzić ślady wszystkich, którzy tą podróż chcieli odbyć. Utrwała w niej jednak coś więcej – oprócz osób świadomych trwania własnych wędrówek, są także ci, którzy ją dopiero rozpoczną. Odbiór całości wystawy „Podróż nieskończona” stwarza zatem pewien chaos myślowy, ale i otwartość na nowe możliwości interpretacyjne, dając bilet w głąb nieskończoności dotąd dziewiczych.

Przykład audio-wizualnego performance *Archiwum reminiscencji* będącego rezultatem projektu badawczego powstałego przy współpracy studentów wrocławskiej ASP i Wydziału Kulturoznawstwa Uniwersytetu Wrocławskiego może być ilustracją procesu osiągnięcia celowości w strukturze, która w świadomości wygasa. W układaniu i burzeniu mozaiki czarnych puzzli można dostrzec sytuację poszukiwania fragmentów zanikających sensów przeszłości, które domagają się ponownego wskrzeszenia. Kolejna praca będąca rozwinięciem realizacyjnym tej grupy, zatytułowana *Ścianka archiwum zniszczeń 2016* jest przykładem pełnego blasku procesu „spełniania” się drogą ukształtowaną przez markę, modę i sławę. Refleksja na temat przejścia przez czerwony dywan w blasku fleszy wiąże się z pytaniem: jakim kosztem osiągnemy ideał szczęścia i czy przypadkiem inni nie muszą dla naszego spełnienia odbyć podróży przez koszmar i dramaty? Wolno pokusić się o udzielenie odpowiedzi, że rzadko się zastanawiamy nad takimi rzeczami, działamy automatycznie i wędrujemy drogami określonych i zamkniętych systemów, oferujących nam poczucie bezpieczeństwa. Jesteśmy wówczas podobni do kinetycznej rzeźby Piotra Jędrzejewskiego, gdzie mechaniczny obiekt porusza się po linie. Ktoś określił drogę, którą mamy przebyć bez namysłu, jesteśmy skonstruowani w sposób misternie doskonały, jednak niezdolni do tego, by zainstalować inną linię. Konieczność przebycia takiej, a nie innej trasy jest czasem narzucona z góry, wiemy, że jest jedyną

możliwą i pewną. Nie ma zatem sensu pytać, czy jest chcianą, czy nie.

W naszym nad podróżą trudno pominąć aspekt początku i końca drogi. Christos Mandzios w pracy zatytułowanej *Pion* przypomina o symbolu nieskończoności wpisywanym przez filozofię, mit i kulturę w figurę koła. Regularność jednostajnego ruchu wahadła znajdująca może odniesienie w logosie jako wiecznym prawie porządku, które „przecinając” każdy punkt okręgu, jednocześnie mija i wskazuje kierunek dla powracającego do siebie początku. Praca *Pion* może w adekwatny sposób być potraktowana jako ilustracja heraklitejskiej myśli, wedle której jeden jest początek i koniec na obwodzie koła. Odniesienia do spuścizny filozofa z Efezu możemy także dopatrzeć się w instalacji Andrzeja Kosowskiego *Wstęga Moebiusa*, gdzie „głową w dół” autor przymocował manekina do okrężnych, pionowych schodów wywołując wrażenie ich „użytkowej dwustronności”. W tym wypadku uzupełnienie cytatem: *w górę i w dół, droga ta sama* może prowokować do bardziej wnikliwej analizy związku treści tej części wystawy z zawartą w słowach myśliciela refleksją. Przenosząc uwagę na pracę *Żywa Rzeźba, Meta... Pojawianie się – znikanie 1969-2016* Andrzeja Dudka-Dürra, w której bezpośrednia obecność autora egzystuje na tle mapy i jego własnych zdjęć, zasięg namysłu wkracza w szerszy horyzont. Niezliczone odcinki każdej z dróg ujętych na mapie całości, to nasza możliwa obecność, potencjalny koniec i początek, nieskończona możliwość przyszłych wyborów lub namysł nad wyborem dokonanym. Holistyczny ślad przeszłego, aktualnego i przyszłego, rzuca nowe światło na doświadczanie faz przemijania, które z pewnością jest na tyle intensywne, by skłonić nas do odmiennego zwrócenia się ku sobie w rozległej przestrzeni świata. Możliwość rozpoczęcia takiej podróży zaistniała i z pewnością warto z niej skorzystać. Nie liczymy jednak na to, że znajdziemy się na szlaku z punktu A do punktu B, najkrótszym i prostym. ■

‘Infinite journey’ on the intermedial stage of Underwater Wrocław

Małgorzata Kazimierczak, a curator, invited nearly eighty artists to participate in the exhibition entitled ‘Infinite journey’. She approached the task in a comprehensive manner. The artists annexed the Świebodziński Railroad Station. The exhibition was held within the framework of the ninth edition of the festival entitled ‘Underwater Wrocław’. Travel usually remains in close correlation with time, awakens associations with the passing of an ongoing journey. It is undeniable that in the metaphysical sense time is an obstacle to travel. It seems, however, that the project revealed the need to answer the question about the sense and the ability to travel in a different dimension. Traveling can still be situated on the trail of both physical reality in real time and space, as the emotional reality, imaginary or personal flashback. We consider the interval of passing ‘behind us’, but we continue to go forward because we want to almost reach eternity. The feeling and the memory of wandering is combined with the intensity of feelings, intertwined with the desire to consolidate what left an imprint on us. It’s not always about saving our own images and feelings but it is the mere presence through participation and experience that we want to preserve in our memory. While participating in ‘Infinite journey’, we might at times even assume the role of artists who contribute to continuation of series of events. ■

1. Wystawa „Podróż nieskończona... pomiędzy... miejscem a czasem”. Scena Sztuki Intermedialnej, Podwodny Wrocław 2016, Dworzec Świebodziński we Wrocławiu.

Piotr Jędrzejewski – Mobil, rzeźba kinetyczna

2. Wystawa „Podróż nieskończona... pomiędzy... miejscem a czasem”. Scena Sztuki Intermedialnej, Podwodny Wrocław 2016, Dworzec Świebodziński we Wrocławiu. **Małgorzata Kazimierczak** – Kierunkowskasz podróż nieskończona 2016

3. Wystawa „Podróż nieskończona... pomiędzy... miejscem a czasem”. Scena Sztuki Intermedialnej, Podwodny Wrocław 2016, Dworzec Świebodziński we Wrocławiu. Projekt współpracy ASP Wrocław – Instytut Kulturoznawstwa *Archiwum wspomnień*



Polsko-hiszpańska wystawa sztuki papieru paperk w Muzeum Papiernictwa

Dla Muzeum Papiernictwa najważniejszym przedsięwzięciem kulturalnym 2016 roku był 9 grudnia i wernisaż wystawy „Paperk”. Dzień ten upłynął pod znakiem litery K. Pojawiła się ona na plakatach, ulotkach, w katalogu, na suvenirach rozdawanych uczestnikom wydarzenia. Ekspozycja, która w tytule posiada wykładnik potęgi K, koduje imiona artystek sztuki papieru, których prace można było podziwiać w dusznickim Muzeum do końca marca 2017.

K – jak Krystyna Dyrda-Kortyka i K – jak Kikis Alamo, K – jak Kobiety, bohaterki wystawy, które w swoich dziełach wykorzystują papierowe tworzywo.

Krystyna Dyrda-Kortyka ukończyła wrocławską Akademię Sztuk Pięknych na Wydziale Architektury Wnętrz. Od 1975 r. zajmuje się tkaniną artystyczną, papierem czerpanym, filcem, aranżacją wnętrz. Należy do wrocławskiej grupy tkackiej 10xTAK. W latach 1996-2004 prowadziła zajęcia z malarstwa w prywatnej szkole ABRYS we Wrocławiu. Jest współzałożycielką wrocławskiej Akademii Sztuki III Wieku, placówki edukacyjnej dla dorosłych. Od lat 90. współpracuje z dusznickim Muzeum.

Kikis Alamo pochodzi z Meksyku. Na meksykańskim Uniwersytecie Iberoamerykańskim ukończyła projektowanie graficzne oraz studia w zakresie projektowania tkanin. Jest wykładowcą tej uczelni, jak również Uniwersytetu Miejskiego w oddziałach Xochimilco i Atzacapotzalco, Szkoły Wzornictwa i Rzemiosł oraz Uniwersytetu Autonomicznego w Meksyku. W 1982 r. przyczyniła się do współzałożenia pracowni projektowania i ręcznej produkcji papieru PAPERKI w Hondarribii, nieopodal San Sebastian w Hiszpanii, gdzie żyje i mieszka do dnia dzisiejszego.

Na twórczość obu artystek wpływa zarówno pochodzenie, jak i miejsce zamieszkania. Szerokość geograficzna i charakterystyczna dla niej roślinność powodują, że Krystyna posługuje się głównie masą celulozową, Kikis natomiast swoje obiekty tworzy z włókien lnianych, kozo, abaki. Ich prace różni technika, forma, tematyka, a także klimat. Ulubionym tematem Kikis jest architektura, przez nią samą nazwana „bajkową”. Są to miniaturowe budowle, utrzymane w jednakowej, surowej kolorystyce, które rozbudzają wyobraźnię. Bardzo interesuje ją uzyskanie przejrzystości w papierze, jak sama mówi: *światło jest jednym z kolorów w paletce barw.*





4

1. Kikis Alamo, Rzeźby
2. Krystyna Dyrda-Kortyka, Tryptyk *Etiud jesiennych*
3. Otwarcie wystawy
4. Kikis Alamo, Rzeźba

Przeciwieństwem są prace Krystyny, w których główną rolę odgrywa gra kolorów, oddająca piękno miejsc i przyrody. Powstałe w ten sposób kompozycje przyrównać można do obrazów, tyle że namalowanych „papierem”.

Autorki wystawy związane są z miastami, które otrzymały tytuł Europejskiej Stolicy Kultury 2016: Kikis Alamo pochodzi z Hondarribii, miejscowości położonej w pobliżu San Sebastián, a Krystyna Dyrda-Kortyka jest wrocławianką.

Baskijsko-dolnośląski projekt wystawienniczy zrealizowany został w ramach Europejskiej Stolicy Kultury Wrocław 2016. Jego międzynarodowy charakter, skonfrontowanie prac artystek, dobór specyficznego środka wyrazu, jakim jest papier, ma prowokować do dyskusji o współczesnej sztuce europejskiej, w tym wypadku – o sztuce papieru. ■

Kurorki wystawy: **Beata Dębowska, Marta Nowicka.**

Polish-Spanish art exhibition of paperwork at the museum of papermaking

In 2016 and 2017, the most important cultural endeavor of the Museum of Paper in Duszniki was the opening of the exhibition entitled 'Paper K'. The letter 'K' appeared on posters, leaflets, souvenirs distributed to participants of the event. The exhibition, which has the title exponent 'K', encodes the names of artists interested in paper art. Their names, whose art-pieces can be admired in Duszniki, start with the letter 'K': Krystyna Dyrda-Kortyka (Poland) and Kikis Alamo (Mexico). Beata Dębowska and Marta Nowicka were the curators of the show. ■

B.K.

34. plener dla artystów spod znaku geometrii

Doroczny Plener dla Artystów Posługujących się Językiem Geometrii w 2016 r. odbył się pod hasłem „Sztuka i wartości ponadczasowe” w Radziejowicach. Trwał tylko tydzień od 2 do 9 września, dzięki czemu odznaczał się wyjątkowym zintensyfikowaniem wystąpień i dyskusji. Objął wyjątkowo dużą liczbę, 43 uczestników, w tym 28 z Polski i 15 z zagranicy: z Austrii, Francji, Hiszpanii, Japonii, Niemiec, Rosji, Szwecji i Szwajcarii.

Materialny rezultat pleneru stanowi 50 prac, z których po jednej do swoich prywatnych zbiorów wybrali tegoroczni sponsorzy spotkania: przedsiębiorca dr Grzegorz Król i dr medycyny Bożena Otto. Ten pierwszy wybrał obraz malowany akryłem *Farbraum* (Przestrzeń barw) Gerharda Birkhofera (Niemcy), ta druga – obraz olejny pt. *Wertykalny V* Tadeusza Wiktora. Pozostałych 48 dzieł wzbogaciło kolekcję sztuki nurtu geometrycznego, stworzoną przez kuratora pleneru Bożenę Kowalską w zbiorach Mazowieckiego Centrum Sztuki Współczesnej w Radomiu.

Jak zwykle wiodący wykład teoretyczny związany z hasłem pleneru pt. *Strategie ponadczasowości w sztuce* wygłosił Grzegorz Sztabiński. Różnorodność tematyki wykładów była duża. O artystach nurtu geometrii w pld. Ameryce mówił niemiecki krytyk sztuki Jürgen Weichardt, Paweł Mostowski podjął temat *Sztuka a Matematyka*, a psycholog Mayka Holst poprowadziła wykład pt. *Gehirn in der Zeit, Gehirn ausser Zeit* (Mózg w czasie, mózg poza czasem). Anders Liden ze Szwecji przygotował wystąpienie *Sztuka i czas*, Nikola Dimitrov z Niemiec – malarz i pianista wykonał dla kolegów z pleneru koncert fortepianowy utworów własnych. Ponadto odbyło się kilkanaście autoprzedstawień uczestników spotkania. Większości wszelkich wystąpień towarzyszyły dyskusje żywe intelektualnie i emocjonalnie.

Plener zakończył się otwarciem wystawy prac artystów uczestników radziejowickiego spotkania 9 września w Warszawie, w Galerii Delfiny, gdzie w jej kameralnych wnętrzach ekspozycja i atmosfera wernisażu nabrały także charakteru wyzbytego oficjalności, nieledwie rodzinnego.

Wyjątkową cechą pleneru dla Artystów Posługujących się Językiem Geometrii stanowi jego trwałość, sięgająca w bieżącym roku już 34 lata. Wielu twórców uczestniczących w nim od początku, zarówno polskich, jak zagranicznych, żeby przypomnieć tu Wojciecha Fangora, Jerzego Grabowskiego, Romana Opałkę i Ryszarda Winiarskiego czy Georga-Karla Pfahlera, Ad de Keijzera, Frantiska Kyncla, Thomasa Lenka i Nausikę Pastre, opuściło nas już na zawsze. Jednocześnie wszakże wielu artystów młodego pokolenia powiększyło to grono przyjaciół, wiernych geometrycznemu językowi sztuki, artystów – powtórzmy – szukających własnej jego odmiany. Jest to świadectwo, że nurt ten ma wciąż przed sobą przyszłość. ■

The 34th plain-air geometry artists' meeting

'Art and timeless values' was the motto of the Annual Plain Air Geometry Artists Meeting in Radziejowice, 2016. There were 43 participants, including 28 from Poland and 15 from foreign countries (Austria, France, Spain, Japan, Germany, Russia, Sweden and Switzerland). They produced fifty pieces of art. Grzegorz Król and Bożena Otto, who were the sponsors of the meeting, selected for their private collections an acrylic painting entitled 'Color Space' by Gerhard Birkhofer (Germany) and an oil painting entitled 'Vertical V' by Tadeusz Wiktor. The other 48 pieces of art 48 works enriched the Mazovian Centre of Contemporary Art in Radom. ■

Moje wszystko

Ukazała się pod tym tytułem nowa książka Sławomira Marca.

Ona, szczególna książka. Po części katalog całości kształtu dotychczasowej twórczości, po części autobiografia artystyczna. Nieznana to dotąd forma prezentacji własnej sztuki. Możliwa tylko dzięki temu, że Marzec jest malarzem-artystą stale poszukującym nowych wyzwań treściowych i nowych dla nich środków wyrazu, a jednocześnie teoretykiem i krytykiem sztuki. Dzięki temu prześledził i opisał w tej książce całą swoją drogę twórczą od początku, czyli od 1987 r. (studia ukończył w 1986 r. w ASP w Warszawie i kontynuował je w latach 1987-1988 w Kunstakademie w Düsseldorfie pod kierunkiem Günthera Ueckera) do 2016 r., czyli roku wydania omawianego opracowania. Zrobił to na niespotykanej dotąd zasadzie: na każdej kolejnej stronie wydawnictwa umieścił fotografię swojej pracy, a obok jej interpretację, dokładniej – motywację do jej powstania, treść zawartego w niej przekazu przeznaczonego do odczytania przez odbiorcę i szeroko rozbudowane rozważania problemów, które dana praca nasuwa.

W układzie dzieł twórcy obowiązuje chronologia. Nie znalazły tu jednak miejsca wszystkie jego koncepcje. Są to zarówno cykle obrazów, jak instalacje we wnętrzach ekspozycyjnych i rozwiązania monumentalne w otwartej przestrzeni. Towarzyszą im wspomniane już omówienia i wyjaśnienia znaczeń symbolicznych poszczególnych przedmiotów występujących w skomplikowanych zazwyczaj realizacjach artysty oraz ich układów, zestawień i kontekstów. Te szczegółowe omówienia każdej pracy wraz ze wszystkimi jej składowymi, widocznymi na pierwszy rzut oka, ale i tymi, które są niełatwe do odkrycia, te wyjawienia znaczeń zaszyfrowanych w symbolach, alegoriach czy metaforach i odwołania do znanych filozofów lub teoretyków sztuki, są jak pogłębione analizy wnikliwego krytyka próbującego wytłumaczyć sens czyjegoś dzieła sztuki.

Tu jednak nie ma momentu niepewności co do intencji twórcy, czy trafnie została odczytana. Tu jest opowieść samego artysty o problemach, które rozważał przed realizacją pracy, w jej trakcie i patrząc na nią jako już gotową. I ta opowieść autorska jest wielostronna, dogłębna, wydobywająca wszystkie możliwe wątki, często szeroko rozbudowane. Nie ma tu jedynie miejsca na ocenę, bo chodzi o autokomentarze, ani na emocję, bo obniżyłyby poziom obiektywizmu narracji. Także w twórczości artystycznej Sławomira Marca nie ma i nie może być ani wzruszenia, ani spontaniczności. Przeintelektualizowana jest jego sztuka, bo bierze początek nie z jakichkolwiek źródeł przeżycia, ale z własnych badawczych rozważań i z zadumy nad niezliczonymi lekturami z obszaru filozofii, estetyki i nauk ścisłych. Jest to ten rodzaj intelektualizacji, który w formułowaniu myśli skutkuje językiem hermetycznym. Jako więc dowcip autora traktować można jego zapowiedź ze wstępu książki: *Zależało mi również na odbiorcy „spoza branży” starałem się zatem, choć nie było to dla mnie łatwe, pisać językiem zrozumiałym [1].*

Ale o zrozumiałość języka w przypadku tej pracy nie chodzi. Ważna jest tu wielokierunkowość refleksji dotyczącej sytuacji w sztuce współczesnej, czemu poświęca autor wiele miejsca, zwłaszcza we wstępie do książki.

Jednak wyjątkowym walorem decydującym o jej nowatorskiej wartości są autokomentarze twórcy, ujawniające przy każdym obiekcie źródła narodzin jego koncepcji, proces jego kształtowania, a na koniec zawierające jego interpretacyjne omówienia. Takiego opracowania nikt jeszcze dotąd nie podjął. ■

1 S. Marzec, *Moje wszystko*. Lublin 2016, s. 7.



My everything

A new book by Sławomir Marzec is entitled 'My Everything'. It is, in part, a catalog, and in part - artistic autobiography. Marzec is an artist and an art reviewer. In his book, he traced and described his entire creative journey from the beginning since 1987. He graduated in 1986 from the Academy of Fine Arts in Warsaw and continued education at Kunstakademie in Düsseldorf. On each side of the book, he placed a photograph of his work and, next to it - its interpretation - the content of its message intended for reading. ■

Przemysław Lasak

The promoted monograph is a cross-section of Przemysław Lasak's artistic career from 1996 to 2015. It includes nine series entitled *Mercenaries, She, Hope, Shadows, Renegates, MNP, Immigrants, Europe, Peace*. The publication was released as an album with illustrations. ■

Przemysław Lasak

Promowana monografia stanowi przekrój działalności artystycznej Przemysława Lasaka od 1996 do 2015 roku, obejmując dziewięć zawierających się w niej cykli: *Najemnicy, Ona, Nadzieja, Cienie, Renegaci, MNP, Emigrantki, Europa, Pokój*. Publikacja wydana w formie ilustrowanego albumu, opatrzone została recenzjami profesorów Krystyny Cybińskiej, Zbigniewa Horbowego oraz Adama Myjaka. Oprócz dość czytelnych odniesień, dotyczących archetypicznej inspiracji autora włączającego w świat przedstawiony mityczną symbolikę i elementy kultur orientalnych, odnaleźć tu można zapis twórczości wyzwalającej refleksję nad miejscem i rolą człowieka na tle epok. Na zamieszczonych fotografiach porcelanowe odlewy ludzkich ciał odtwarzają fizyczność modeli (między innymi ciało samego autora), na których artysta nadbudował spójną mozaikę etnicznego ornamentu. Mimika na twarzach figur ugrupowanych w zagadkowych szykach wyraża „liturgiczno-militarną” nieobecność, będącą gdzie indziej pełnią oczekiwania lub manifestuje stan ducha, który jest możliwy do odróżnienia i spójny z tytułami cykli. Ten album w dość czytelny sposób ilustruje zróżnicowaną rozpiętość intencji Przemysława Lasaka, ujmując jednocześnie ją w ramach wyjątkowego i konsekwentnego stylu. Rekomendowane przez Format wydawnictwo daje możliwość wglądu w niezwykle dojrzałą wypowiedź, opartą na imaginacyjnej syntezie, stanowiąc tym samym pretekst do zapoznania się z twórczością, pełną symbolizmu, mistyki i metafizycznych odniesień. ■



Język geometrii

Ukazała się kolejna książka Bożeny Kowalskiej.

Oczywiście jak zwykle poświęcona sztuce geometrycznej, a zatytułowana *Język geometrii – półwiecze przemian*. Wydawcą jest Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej „Elektrownia” w Radomiu, coraz bardziej znaczące miejsce sztuki niezależnej. Wiąże się ona bezpośrednio z wystawą pod tym samym tytułem, zorganizowaną przez autorkę w tejsze instytucji. I była to bodaj największa ogólnokrajowa prezentacja sztuki geometrycznej w ostatnich latach. Największą, najbardziej reprezentacyjną i najbardziej przemyślaną. Stanowiła wybór z trzech kolekcji: Muzeum Okręgowego w Chełmie, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku i radomskiej „Elektrowni”. Łączy je fakt, że instytucje te były patronem plenerów organizowanych przez Bożenę Kowalską i właścicielem tworzonych przez nią poplenerowych zbiorów. Wystawa kontynuowała wcześniejsze przekrojowe manifestacje tego nurtu sztuki („Język geometrii” w warszawskiej Zachęcie (1984), „Język geometrii II” w BWA Katowice 2004).

Bożena Kowalska pozostaje wyjątkową postacią na scenie polskiej krytyki. Nie dąży bowiem do wpisania się, zaadaptowania w kolejną aktualność artystyczną, lecz przeciwnie – stara się przenieść jakość sztuki poprzez kolejne aktualności, wydobywając jednak przy okazji kolejne jej aspekty czy profile. Postawa taka jest obecnie rzadka i trudna, niejednokrotnie skazująca na chwilowe osamotnienia czy zarzuty anachronizmu. Pozwala wszakże uniknąć sytuacji, gdy rutynowo dążąc do „światowości i postępowości” skazujemy się nierzadko na kult banału czy samego sprytu.

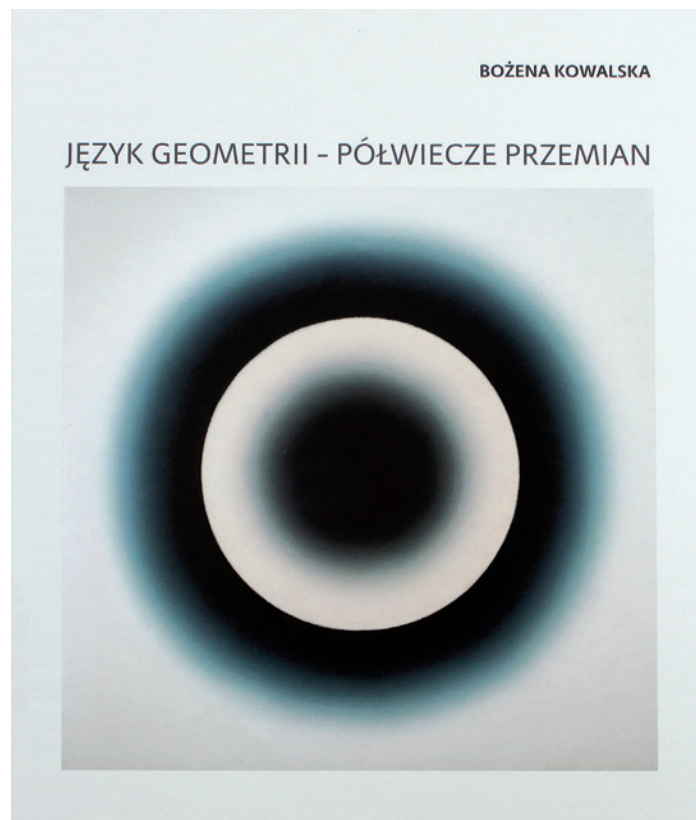
Autorka konsekwentnie docenia wartość doświadczenia, zmysłowości sztuki, stąd też i książka ta jest właściwie albumem. Pozwala widzieć sztukę, a nie tylko ją rozumieć czy interpretować. A składa się z pięciu rozdziałów: *Tęsknota za przestrzenią; Związek sztuki z nauką i techniką; Okres konceptualny; Geometria medytatywna i Sztuka konkretna*. W pierwszym analizowane są postawy traktujące przestrzeń jako rodzaj pełni lub wyzwolenia. Polskie dokonania na tym polu (np. twórczość Stażewskiego, Marczyńskiego czy Fangora) ukazywane są na tle analogicznych zjawisk na świecie. Przywołana została zatem trójwymiarowość Bauhausu i de Stijl, Grupa Zero i Gutai oraz ich związki z użytkowym designem i architekturą. Ale i malarstwo materii jako dyskretne odchylenie od dwuwymiarowości obrazu. Na tym tle analizowane są fenomeny twórczości m.in.

Rozdział *Związek sztuki z nauką i techniką* odwołuje się do tradycji kluczowych tu wystaw, jak „The Responsive Eye” (MoMA 1965) czy paryskie „Lumiere et mouvement” (1967). Wielorakie związki i inspiracje nauką Autorka analizuje na przykładach Sosnowskiego, Gierowskiego czy Gostomskiego, którego wyrafinowane obrazy rozgrywały *przemijanie się kierunków narastania i zanikania czerni i bieli, wywołując złudne doznanie ruchu, przybliżeń i oddaleń*. A również Ryszarda Winiarskiego, który inspirowany matematyczną statystyką stawiał pytania o rolę przygodności i indeterminizmu dającego szansę na wolność. Jego negacja indywidualności i idei obrazu zbliżały go ku konceptualizmowi. Tendencje konceptualne Autorka postrzega jako postawę uznającą *filozoficzną ideę sztuki za wartość nadrzędną nawet nad samym pojęciem sztuki*. W tym kontekście przywoływani są m.in. Opałka, Rosolowicz czy Krasiński.

Rozdział *Geometria medytatywna* daje okazję zapoznać się z twórczością Laurry Castagno czy Leonardo Mosso, lecz stanowi według Autorki – ze względu na swoją intensywność – osobliwie polski fenomen. Tu omawiani są tacy artyści jak Andrzej Gieroga i Adam Hawrylikiewicz, a także wielu młodszych twórców.

Bożena Kowalska konsekwentnie od lat broni problemowego i ideowego, a nie banalnie formalistycznego postrzegania geometrii w sztuce. Podkreśla, że *jest ona sposobem przekazywania określonych treści, nie zaś formułą estetyczną*. Geometryczny ład wprowadza nieodmiennie w problematykę praw, norm, reguł i wciąż powracających pytań o uniwersum. Dostrzec w nim można także swoiste *piękno będące emanacją duchowości, jak i niedefiniowalną siłę skłaniającą do medytacji*. Sztuka geometrii nie obsługuje mentalności i wrażliwości kultury masowej, nie próbuje nią „zarządzać”, lecz stawia wymagania i wyzwania. Wszak niuanse nawet silnych redukcji trzeba umieć dostrzec i wyartykułować. Oczywiście dominujący dziś język marketingowych walk o prestiż, jak i politycznych furii temu nie sprzyja.

W książce tej Autorka koncentruje się na przemianach sztuki geometrycznej, bowiem to one najlepiej dowodzą żywotności i witalności całego nurtu. Publikacja ta stanowi ważną propozycję namysłu nie tylko nad językiem geometrii, ale nad szeroko pojętą sztuką i stanowi istotny impuls do jej pluralizacji. ■



'The Language of Geometry – Half a Century of Change'

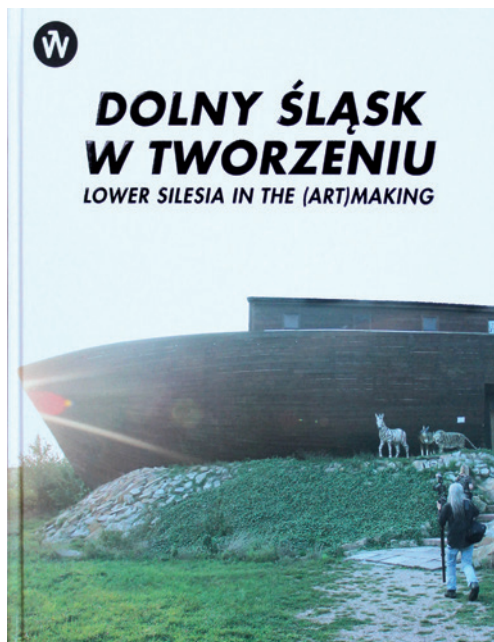
Bożena Kowalska published yet another book entitled "The Language of Geometry – Half a Century of Change". Of course, as usual, the book is devoted to geometrical art, and entitled. The *Elektrownia* – the Mazovian Center for Contemporary Art in Radom is increasingly important place of independent art. They organized an exhibition which was perhaps the largest nationwide presentation of geometric art in recent years. Largest, most representative and most thoughtful. It included selected art-pieces from three collections: the Regional Museum in Chełm, the Polish Sculpture Center in Orońsko and the 'Power Plant' in Radom. Those institutions were the patrons of open air shows organized by Kowalska. Also, they are owners of the post-harvest works created from her exhibitions. The exhibition continued the previous cross-sectional manifestations of geometric art ("The Language of Geometry" in Warsaw – 1984, "The Language of Geometry II" in Katowice – 2004). ■

Twórcy na Dolnym Śląsku

Książka zacnego formatu i niemałej wagi „Dolny Śląsk w Tworzeniu”, której podtytuł angielski „lower silesia in the (art)making” dopełnia, że nie chodzi o epoki geologiczne, lecz o poza-metropolitalną, lokalnie rozproszoną obecność artystyczną, przy pierwszym wejrzeniu okazuje się skomponowanym albumem łączącym reprodukcje dzieł oraz ujęcia dokumentalne z dominującą, lecz różnorodną stylistycznie i tematycznie fotografią artystyczną. Jest typologiczną wielością: od górskich pejzaży, obrazów skał, obiektów i krajobrazów, przez eksperymenty kolorystyczne i zdjęcia wnętrza, do ujęć grupowych, wycieczkowych i portretów. Już ilustracja zdobiąca twardą okładkę obiecuje zaskakujące niezwykłości; oto na kamiennym gruncie jakby osiadł drewniany statek, przed nim czekają pospołu zebra, osiołek i tygrys, a do tej ogromnej łodzi zbliża się – poprzedzana przez kobietę – białe i długowłose pielgrzymy dzierżący w lewym ręku nowomodny, czarny pastorał.

Oglądając to edytorsko staranne wydawnictwo zawierające kilkadziesiąt fotografii zauważyłem, że monochromatyczne lub z ograniczoną gamą kolorystyczną ujęcia gór i tworów natury, to domena lokalnych artystów: Ewy Andrzejewskiej, Janiny Hobgarskiej, Waldemara Grzelaka oraz Jacka Jaśko, który wielokrotnie pojawia się w tym albumie, a także Wojciecha Zawadzkiego, prezentowanego niestety tylko raz. Natomiast udane portrety; Urszuli Broll-Urbanowicz (lustrzany?), Wojciecha Jodłowskiego, Piotra Makały (zieleń z czerwienią) i Stanisława Sacha Stawiarskiego wykonał Krzysztof Saj, zaś kolorystycznie zestrojony wizerunek Mariusza Marksa zakładającego słuchawki z luźno dyndającą wtyczką, oraz portret podwójny Bogdana Ziętka z Manfredem Batorem to fotografie Andrzeja Dudka-Dürera, który jest autorem wielu reprodukcji, dobrych ujęć wnętrza i obiektów plenerowych, a także autopromocji prezentując się jako zmniejszony awatar Ducha Gór. Natomiast dokumentacja wyjazdów grupowych w poszukiwaniu lokalnych artystów to wspólne dzieło Wacława Ropieckiego, Krzysztofa Saja i Jacka Jaśko.

Reprodukcje prac lokalnych artystów wraz z fotografiami wnętrza, w których żyją i tworzą ukazują różnorodność sposobów myślenia, świadomości sztuki i praktyki estetycznych. Dominują absolwenci wyższych uczelni, często w nich zatrudnieni lub emerytowani, niejednokrotnie z profesorskimi tytułami. Są artyści bardzo wybitni jak Urszula Broll-Urbanowicz czy Stanisław Sacha Stawiarski. Jest autentyczny rzeźbiarz ludowy Bogdan Ziętek urzeczony kobiecością, oraz pracujący z ludem muzyk Maciej Kaziński. Ważnym tematem estetycznym jest sztuka ogrodów: pokazane są osiągnięcia Tomasza Domańskiego, rodziny Rybczyńskich czy polne instalacje Piotra Makały. Ale wiele z prezentowanej twórczości to popkulturowa czkawka lub sztuka szczęśliwego kiczu, biedna, brzydka i odrapana, naśladowcza lub powtórkowa. Lecz to obecność dążeń twórczych



jest rzeczą najważniejszą. Przypominając wygnaną kulturę, zamieszczono dwie reprodukcje obrazów artystów niemieckich: Maxa Wislicensusa, na złączeniu stron 84-85 i Augusta Ressela na stronie 14. Ten barokizujący, pączkujący ku górze, pełen krzywizn krajobraz z 1938 roku, zgodny ze swoim czasem, został kontrastowo zestawiony z postkubistycznym, płasko zgeometryzowanym pejzażem Stanisława Sacha Stawiarskiego. Nie jestem pewien, z którego to roku dzieło, ale wierzę w datę 2012, jaka stoi przed sygnaturą, niż w opis poniżej.

Uzupełnieniem jest płyta DVD zawierająca dwa filmy i zrealizowany przez Mariusza Marksa reportaż radiowy *W ogrodzie sztuk*. O tym utworze nie mogę się wypowiedzieć, gdyż radio jest mi obce, nie potrafię słuchać narracji płynącej z nieobecnej nicości, wolę czytać tekst lub widzieć osobę. Co do filmów trudno mi być obiektywnym, gdyż jestem krytyczny wobec innych, a sobie pobłażam, choć z pasją dokumentuję artystów oraz ich sztukę. Godzinny, biało-szary film Małgorzaty Kazimierczak *Przestrzenie twórczej wolności. Rozmowy z artystami Dolnego Śląska*, w którym głowy seryjnie odpowiadają na kilka kolejno postawionych pytań, nie przekonał mnie, gdyż zbiór odpowiedzi to nie rozmowa. Można łamać zasady ujęć i cięć jak w stylistyce punk, ale raziła mnie nazbyt blisko trzymana kamera, skaczące głowy i zacięte początki niektórych wypowiedzi. Nużyło trwanie, owszem autorzy-aktorzy świetni, ale przy skrajnie ascetycznych środkach wyrazu – szaromodłe głowy na białym tle – trudno przez godzinę utrzymać uwagę. Odmienny jest reportaż Mirosława Rajkowskiego *Sztuka nie znosi kolektywu* z nad-efektowną czołówką i rejestracją pracy realizatorów projektu Silesia Art Biennale. Często wypowiedzi artystów słychać zza ekranu, choć – jak w prezentacji Stanisława

Sacha Stawiarskiego – bywa stu procentowa zgodność dźwięku i obrazu. Film składa się z krótkich części dzielonych czarnymi planszami i wtedy słychać śpiew Mirosława Rajkowskiego, wspaniały, lecz brzmiący mi odlegle od dźwięków Dolnego Śląska.

Oglądanie obrazków, ruchomych i nieruchomych to łatwizna. Większego wysiłku wymaga czytanie, a tekstów taka różnorodność i wielość, że w drugiej części „Lokalna tożsamość i świadomość wspólnoty artystycznej Dolnego Śląska” kilkakrotnie pochłaniają ilustracje, zostawiając z nich marginesy. Najlepszy jest osobisty tekst Henryka Wańka, którego szanuję jako Wielkiego Mędrca. Doskonały jest dodatkowy rozdział *Głosy*. Otwiera go proza Olgi Tokarczuk poprzedzając serię autoprezentacji i te wypowiedzi świadczą, że warto słuchać artystów. Ale omawiana księga jest także opisem projektu SAB 2016: od poważnej teorii wywiedzionej z filozofii Foucaulta, strukturalizmu Łotmana i socjologii Bourdieu, do efektów praktycznej realizacji w terenie. Część tekstów pokazuje zastaną sytuację, znalezionych i zwizytowanych twórców, a niektóre dotyczą bardziej ogólnych zjawisk. Tu najciekawszą refleksją jest *Pejzaż dźwiękowy Dolnego Śląska*.

Książkę zamyka indeks twórców, ich dziewięćdziesiąt wizerunków i fotografie kilku pracowni. Jako mal-kontent przyznaję, że brak mi mapki z zaznaczonymi miejscowościami, oraz ilustracji muzycznych na dołączanej płycie. Księga wspaniała, a będąca pochodną projektu SAB 2016. Chętnie wezmę udział w następnej edycji. ■

Dolny Śląsk w Tworzeniu
lower silesia in the (art)making
pod redakcją Izoldy Topp, Andrzeja Saja, Piotra Jakuba Fereńskiego
Opracowanie graficzne Tomasz Pietrek
SILESIA ART BIENNALE 2016
Ośrodek Kultury i Sztuki we Wrocławiu
Instytucja Kultury Samorządu Województwa Dolnośląskiego

Lower Silesia in making

The book is of respectable size and considerable weight. It is entitled 'LOWER SILESIA IN MAKING' (or: 'in art-making'). It is about non-metropolitan, local presence of art. At the first glance, it looks like an album with stylistically and thematically diverse artistic photography. It reveals typological multiplicity; from mountain landscapes, images of rocks, buildings and landscapes, through experiments and color photos of interiors, group shots, cruise and portraits. We can see a wooden ship and in front of it a zebra, donkey, tiger. Long, white haired man preceded by a woman approaches the boat. He looks like a pilgrim with a black crosier. The album includes photographs by such artists as Ewa Andrzejewska, Janina Hobgarska, Waldemar Grzelak, Jacek Jaśko, Wojciech Zawadzki, Krzysztof Saj, Andrzej Dudek-Dürer, Wacław Ropiecki. ■

Spojrzenie na twórczość Jana Berdyszaka

Jan Berdyszak, niewątpliwie jeden z najwybitniejszych polskich artystów drugiej połowy XX wieku, zmarł w 2014 roku. Bożena Kowalska jako autorka tekstu oraz Waldemar Andzelm i Maciej Januszewski jako autorzy koncepcji publikacji uczcili jego pamięć oryginalnym wydawnictwem. Przypomina ono katalog wystawy, gdyż największą jego część zajmują piękne, całościowe reprodukcje prac, jednak sposób ich prezentacji związany jest z założeniami porządkującymi twórczość artysty przyjętymi w tekście Bożeny Kowalskiej. Na końcu umieszczono notę biograficzną Jana Berdyszaka. Wydawnictwo jest więc próbą całościowego spojrzenia na twórczość artysty, stanowi rodzaj przewodnika po niej.

Dorobek artystyczny Berdyszaka jest ogromny. Obejmuje malarstwo, rysunek, rzeźby, instalacje, prace teatralne (gdyż trudno je zaklasyfikować jako scenografię), teksty teoretyczne drukowane i istniejące dotąd tylko w postaci rękopisów w wielotomowych *Szkicownikach*. Ujęcie go w postaci syntetycznej, zaprezentowanej w omawianej publikacji, jest bardzo trudne i związane z ryzykiem uproszczenia. Uważam, że niebezpieczeństwa tego udało się uniknąć ze względu na wiedzę i doświadczenie Bożeny Kowalskiej, która wielokrotnie pisała o twórczości Berdyszaka. Przyjaźniła się z nim, towarzyszyła kolejnym etapom jego działalności twórczej i komentowała je, poczynając od pierwszej monografii o młodym jeszcze wówczas artyście, która ukazała się w 1979 roku. Tym razem jednak podjęła próbę spojrzenia na całość dorobku i to całość zamkniętą.

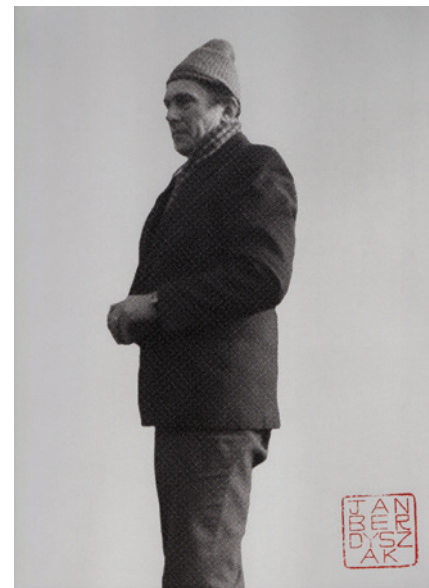
Książkę otwiera krótki tekst przypominający działalność scenograficzną Berdyszaka, jednak zilustrowany jego pracami z cyklu „Powłoki”. Jest to decyzja nieco ryzykowna, gdyż artysta prace te prezentował głównie w galeriach i przypisywał im rolę autonomiczną, nie związaną z teatrem. Tym, co może ją uzasadniać jest fakt, że mają one charakter swoiście narracyjny i w szczególności sposób odnoszą się do dramatu ludzkiej egzystencji. Posługując się fragmentami czerwonej tkaniny o kształtach człowiekopodobnych, artysta w różny sposób łączył je z przedmiotami, układając, naciągając, rozciągając na nich lub między nimi. Powstawała w ten sposób sugestywna wizja „przygód” ludzkiego istnienia układająca się w egzystencjalną opowieść.

Główna część dorobku Berdyszaka, którym zajmuje się Kowalska, została zaprezentowana nie w układzie chronologicznym, a problemowym. Wyodrębnione zostały trzy grupy zagadnień, które autorka określa następująco: 1. *przestrzeń, pustka, nieskończoność*; 2. *przezroczystość,*

fragmentaryczność, niepochwytność; 3. *marginalność, nieprzydatność, zbyteczność*. Charakterystyka ta łączyć ma, jak domyślą się, z jednej strony zainteresowanie artysty użyciem niekonwencjonalnych materiałów i rozwiązań formalnych z zawartością znaczeniową, jaka poprzez ich zastosowanie miała być osiągnięta. Odpowiada to założeniom twórczym Berdyszaka, który chciał, żeby znaczenia jego dzieł nie powstawały na drodze skojarzeń czy konwencji, a wyłaniały się bezpośrednio z materialności utworu. Pierwsza grupa zagadnień została przedstawiona w omawianej publikacji poprzez prace anektujące pustą przestrzeń, która pojawia się w miejscach wyciętych w płaszczyznach obrazów albo pomiędzy ich częściami składowymi. Kowalska podkreśla, że wspomniane zabiegi artystyczne nie były tylko formalne, a stanowiły wyraz koncepcji myślenia, poznawania, w której ważne stawało się to, co pomiędzy: *To owe międzysłowia, międzymyśli, gdzie jest miejsce na wartości nieuchwytnie: refleksji, zadumy, egzystencjalnego niepokoju, na to, co między materią a immaterialnością, co przeczone, ale nieosiągalne, mgnienia odczuć i myśli, które nie zdążyły się jeszcze sformułować i z podświadomości przesunąć w świadomość, a już znikły*. Druga grupa problemowa zilustrowana została przede wszystkim poprzez prace z użyciem szklanych szyb. Trzeci obszar to *obiekty zdegradowane przez ich niepełność czy zbyteczność*. Wydawnictwo kończy piękna prezentacja w dużym formacie *Kręgu Nieskończoności* zrealizowanego w latach 1975-1976. Decyzję związaną z umieszczeniem tej realizacji na końcu odczytać można jako przypisanie jej roli cody lub epilogu, podsumowującego drogę twórczą Berdyszaka.

Tekst w książce opublikowany zostały w językach polskim, angielskim i niemieckim, co wskazuje na intencje popularyzatorskie wydawnictwa. Jest to jednak popularyzacja przesycona osobistym stosunkiem do artysty i jego twórczości. Wskazuje na to również bardzo ciekawa okładka. Umieszczone zostały na niej zdjęcia Jana Berdyszaka i Bożeny Kowalskiej wykonane podczas zorganizowanej przez nią w 1989 roku w okolicach Chełma serii akcji plastycznych i instalacji „Sztuka w obronie wartości zagrożonych”. Kuratorka tej imprezy ściśle współpracowała wówczas z zaproszonymi artystami. Podobną formę współdziałania, choć już tylko z pozostałymi po Janie Berdyszaku dziełami, stanowi recenzowana publikacja. ■

Bożena Kowalska, *Jan Berdyszak. 1934-2014*, Galeria Sztuki Współczesnej Waldemar Andzelm, Lublin 2015



A look at the work of John Berdyszak

Jan Berdyszak, undoubtedly one of the most outstanding Polish artists of the second half of the twentieth century, died in 2014. Bożena Kowalska as the text writer and Waldemar Andzelm and Maciej Januszewski as people who formed the concept of publication, honored the memory of the artist. Their publication resembles a catalog of an exhibition, since most of its part is filled with beautiful, full-page reproductions of pictures. At the end, they placed Berdyszak's biographical note. The publication is not an attempt at a comprehensive look at the artist's works, but only a kind of guide.

Bożena Kowalska, *Jan Berdyszak. 1934-2014*, Waldemar Andzelm Modern Art. Gallery, Lublin 2015 ■

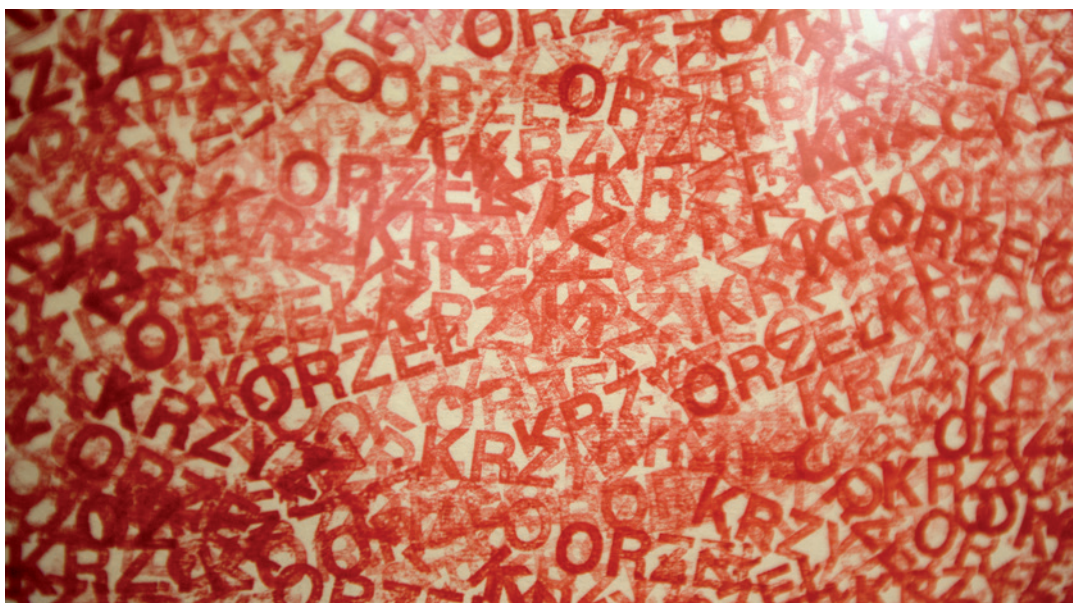
Młodzi w Muzeum. POZIOM NAJWYŻSZY



1



2



Z okazji 70-lecia istnienia wrocławskiej Akademii Sztuk Pięknych prezentujemy wystawę prac młodego i najmłodszego pokolenia artystów w Muzeum Narodowym we Wrocławiu. To wyjątkowy pokaz kuratorski, skupiający siedemdziesiąt osób związanych ze środowiskiem akademickim w jubileuszowym roku 2016 – doktorantów, asystentów, adiunktów, studentów i tegorocznych dyplomantów. Część artystów zaprosiliśmy, część zaś została wybrana spośród licznych zgłoszeń.

Muzeum Narodowe, szacowna instytucja w której goszczą uznane nazwiska, trwale zapisane w historii sztuki, udostępniło swoją przestrzeń na poddaszu, albo mówiąc inaczej – na najwyższym poziomie, dotychczas zarezerwowaną dla zbiorów współczesnej sztuki polskiej. Jako kuratorzy postanowiliśmy przewrotnie uhonorować nie twórców zasłużonych dla Akademii od początków jej istnienia, ale tych, którzy stanowią o jej teraźniejszości i przyszłości. Młoda kadra oraz studenci współtworzą obraz aktualnego środowiska artystycznego we Wrocławiu, aktywnie poruszając się po polu sztuki bez jakichkolwiek granic, unikając kategoryzacji, eksperymentując. Niech 70-lecie uczelni będzie okazją do przyjrzenia się tym zjawiskom, które zawładną Akademią na kolejne dekady, a nie jedynie powodem do spoglądania wstecz. Wystawa naturalnie nie kontestuje dokonań poprzednich pokoleń; kuratorzy wychodzą jednak z założenia, że starsze generacje zostały wielokrotnie i stosownie uhonorowane. Teraz przyszedł czas na najmłodsze.

Prezentowana grupa to pierwsze pokolenia artystów, które mają szansę korzystać z nieskrępowanej możliwości przemieszczania się i wyboru miejsca pobytu, a więc bezpośredniego kontaktu ze sztuką na całym świecie. Z jakiegoś powodu twórcy ci żyją i pracują we Wrocławiu, wpisując się w swoisty system oraz hierarchię właściwą akademii, nierzadko pozostając w cieniu uznanych profesorów. Korzystając z możliwości, jaką dało Muzeum Narodowe, postanowiliśmy wprowadzić najciekawszą młodą sztukę do miejsca nieprzeznaczonego dla niej. Artyści są wciąż w fazie poszukiwań, za wcześniej u nich na podsumowania, jubileusze czy dostojne uhonorowania. Czym zatem zasłużyli na prezentację w takiej instytucji w tym wyjątkowym roku? Wierzymy w młodych artystów oraz w to, że warto pokazywać ciekawą sztukę w poważnych miejscach, lecz przede wszystkim chcemy podjąć ryzyko i zobaczyć co wyjdzie z eksperymentu. Uznani artyści nie boją się schodzić do podziemia; młodzi mają szansę wy-

kazać się w miejscu dotychczas zarezerwowanym dla tych wielkich. Każdy z nich będzie musiał zmierzyć się z powagą instytucji i sąsiedztwem kilkunastu wieków podręcznikowej sztuki. Muzeum staje się przestrzenią eksperymentalną; efekt ostateczny będzie nowością dla każdego. Trzeba bowiem zaznaczyć, że i dla nas samych, jako kuratorów, znakomita część realizacji jest wielką niewiadomą.

W pokazie biorą udział artyści poruszający się we wszystkich dyscyplinach. Część z nich realizuje prace w sposób dla danej dziedziny sztuki tradycyjny, inni świadomie przekraczają granice formalne, pozostali mają podział >

3



175

4

1. Aleksandra Kujawska, szkło
 2. Małgorzata Kazimierzczak, *Strefa idei twórczej*, instalacja, światło
 3. Marta Borgosz, *Krzyżorzeł*, technika mieszana, instalacja
 4. Marlena Promna, *Ogród* – instalacja malarska, 2016
 5. Tomasz Niedziółka, *Katedra*, 2011
 6. Bożena Sacharczuk, *Ukryte pragnienia I; Ukryte pragnienia II; Ukryte pragnienia III*, 2016
- Fot. 1–6 Grzegorz Stadnik



5



6



1

1. **Tomasz Pietrek**, Z cyklu *Kronika Towarzyska 2*, 2016, Instalacja rysunkowa, fot. T. Pietrek
 2. **Jakub Jernajczyk**, *Granice koła*, 2015, instalacja video
 3. **Antonina Joszczuk-Brzozowska**, *Przeniesienie*, 2016, szkło
- Fot. 2-3 Grzegorz Stadnik

na media za nic. Warto zwrócić na to uwagę, szczególnie w kontekście reprezentacji poszczególnych wydziałów Akademii.

Chociaż wystawa jest eksperymentem, a jej finalny kształt i tym samym wątki, które będzie poruszać, niespodzianką, liczymy na zainicjowanie dyskusji o samej Akademii – w jakim znajduje się punkcie, dokąd zmierza i jaka będzie jej artystyczna przyszłość. ■

Young artists at the Museum. **HIGHEST LEVEL**

On the occasion of the 70th anniversary of the Wrocław Academy of Fine Arts, we organized an exhibition of works by the youngest artists at the National Museum in Wrocław. This is an exceptional curatorial show that brings together seventy people involved in the academic world in the jubilee year of 2016 – PhD students, assistants, adjuncts, students and this year's graduates. We invited some of the artists, and some of them were selected from among the numerous entries. ■

2



3

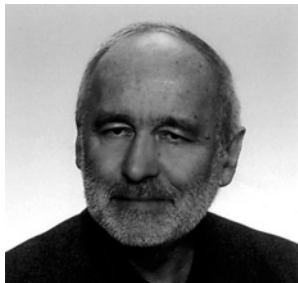


ANDRZEJ KOSTOŁOWSKI

„Wszyscy jesteśmy niepełnosprawni”

Przykład z polskiej sztuki nowoczesnej. Wciąż dotąd znany raczej głównie w środowisku artystów, krytyków i historyków sztuki, Władysław Strzemiński najzupełniej słusznie zyskuje szersze uznanie. Dużą rolę odegra tu niewątpliwie film *Powidoki* Andrzeja Wajdy. Wielki reżyser opowiada w nim o dramacie i niedoli ostatnich lat życia tego wielkiego malarza i teoretyka sztuki. Strzemiński jako bardzo oryginalny i prekursorski w skali międzynarodowej artysta, w 1928 roku opublikował książkę o unizmie – samodzielnie przez siebie propagowanym kierunku malarstwa. W nim, odrzucając wszelkie barokowe nagromadzenie elementów, proponował obrazy niemal monochromatyczne i jednolicie zabudowane powtarzalnymi elementami w nawiązaniu do formatów i kształtów dzieł. Później intrygowały go zmiany optyki i ruchu w i a t ł a ukazywany w biomorficznych formach czy wyjątkowo pięknych pejzażowych „powidokach” tworzonych od lat 30-tych XX wieku. Dla osoby niedowidzącej, jaką był artysta, problem optyki stał się wielkim tematem. Inny, bardziej współczesny przykład. We Wrocławiu z godną pochwałą dbałością rozwija się obecność dzieł wędrujących niejako w przestrzeni publicznej, których autorem był poeta i artysta z miasta nad Odrą - Stanisław Dróżdż. Jego „pojęciokształty” (poematy konkretne z kombinatoryką liter czy cyfr dających wizualne układy będące jednocześnie mądrymi tekstami) „b i e g a j ą” po fasadach i placach, przykuwają uwagę na przystankach tramwajów czy autobusów. Jeśli dzieła tego artysty tak dynamicznie uruchamiają naszą wyobraźnię, to warto może pamiętać, że ich twórca był unieruchomiony na inwalidzkim wózku. Słabiej niż Dróżdża, we Wrocławiu przypomina się aktywnych w latach 70-tych i 80-tych artystów z wrocławskiego Studia Kompozycji Emocjonalnej (m.in. niepełnosprawnych: Jerzego Rybę i Wojciecha Sztukowskiego). Mają oni swe trwałe miejsce w sztuce polskiej lat 70-tych i 80-tych jako niezależni performerzy, autorzy absurdalnych dyskursów, demaskatorzy mielizn dzieł oficjalnych i prekursorzy sztuki relacyjnej.

Cóż łączy tych dość zróżnicowanych artystów? Otóż, poza tym, że byli wybitnymi twórcami, to mając jednocześnie duże problemy ze swą physis, nieśli znaczącą dawkę heroizmu w jej pokonywaniu. To, że stali się obecni na scenie życia artystycznego nie było w żadnym przypadku wynikiem traktowania ich z pobłażaniem i nadawaniem statusu szczególnej faworyzacji. Bywało nawet wprost przeciwnie (patrz Strzemiński). Z dziejów sztuki międzynarodowej, znamy szereg podobnych postaci (np. gdy przypomnieć Fridę Kahlo). Przy okazji, zwrócić można uwagę także na tych bardzo nielicznych artystów o międzynarodowym znaczeniu, którzy w formach swych dzieł programowo zawarli hermeneutykę niepełnosprawności. Należy do nich aktualnie aktywny kanadyjsko-holenderski performer, malarz i instalator Gerard Pas. Wśród różnych wyróżniających go prac, szczególnie ciekawym obiektem stał się, mieszczący się w obrębie idei appropriation art (sztuki zawłaszczeń) „Czerwono błękitny fotel na kółkach” (1987). Jest to kopia słynnego, legendarnego już „Fotelu czerwono-błękitnego” (1917)



Gerrita Rietveldta uzupełnionego kółkami. Jako osoba z trwałym zniekształceniem nogi po przebytej chorobie polio, w swych dziełach artysta zaznacza znaczenie piękna (tu wyjątkowej urody projekt Rietveldta z dodatkiem czarnych kółek). Ale jak sam mówi, jego praca nie czyni nadrzędnym samego piękna, lecz dotyczy raczej „napięć między ideaми piękna a słabościami, niedoskonałościami czy brutalnościami”. I przy okazji zaznacza, że wobec dominującej brzydoty sprzętów dla niepełnosprawnych, wraz z „uzupełnieniem” o kółka „kanciastego” fotela z 1917, czyni argument na rzecz zmian estetyki. Tu tylko

można dodać, że zarówno w pierwowzorze jak i w pracy Pasa znacząca jest rola czerni oraz subtelne akcenty żółci. A czerń dwóch par kółek jest świetnym uzupełnieniem.

Pamiętając o powyższych dziełach, nie zapominajmy, że jak pisze John Altmann cytując filozofa niepełnosprawności Joela Michaela Reynolds: „Świat jest zasadniczo niepełnosprawny. Pozbawieni windy lub klatki schodowej czy przedostaniemy się z piętra pierwszego na drugie?” Oczywiście nie przedostaniemy się. Ale byłoby absurdem akcentować tę niezdolność do punktu, w którym stanie się ona „wszystkim czym człowiek jest”. A niekiedy często tak niepełnosprawnych widzą zapominając o własnych niedoskonałościach. Dlatego też warto pamiętać wybitnych artystów pozwalających na rozważenie tych dylematów poza ich fetyszyczą. ■

‘We all are disabled’

Polish modern art is still mostly known in the environment of artists, critics and art historians. Władysław Strzemiński, however, is quite rightly gaining wider recognition due to Wajda’s film entitled ‘Afterimages’. In his movie, he tells about the drama and misery of the great painter and art theorist in his last years of life. Strzemiński was a very original and pioneering artist on an international scale. In 1928, he published a book on ‘unism’, a new trend in art. Discarding any accumulation of Baroque elements, he proposed almost monochromatic paintings and uniformly built repetitive elements in relation to the sizes and shapes of the works. Later, he was intrigued by optics and motion of light in biomorphic forms biomorphic forms and exceptionally beautiful ‘afterimages’. For a person with impaired vision, the problem of optics has become a big topic.

Stanisław Dróżdż works in Wrocław with commendable attention to expanding the presence of art-pieces wandering in public space. He is a poet and artist. His ‘concept-forms’ (poems including specific letters or numbers giving visual effects) appear on façades and squares and they attract attention of passers-by. Their inventor was immobilized on a wheelchair. There were other disabled artists in Wrocław, who worked here in the 70s and the 80s (eg. Jerzy Ryba and Fish and Wojciech Sztukowski). They have their permanent place in Polish art an independent performers, authors of absurd discourses, exposers of shallowness in ‘official’ art and precursors of relational art. ■



Gerard Pas, *Fotel czerwono-błękitny*, 1987



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

Malarsstwo / jednolite magisterskie

Rzeźba / jednolite magisterskie

Mediacja Sztuki / I stopień, II stopień

STUDIA NIESTACJONARNE > kierunki

Malarsstwo

– 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 SZUKI 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

Malarsstwo

Malarsstwo – 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:

Malarsstwo, Rzeźba, Grafika i Sztuka Mediów

– W dyscyplinie sztuk projektowych:

Ceramika i Szkło, Architektura Wnętrz, Wzornictwo

KONSULTACJE PRAC

Konsultacje odbywają się w marcu i kwietniu, w soboty

od 10.00–14.00, w holu budynku ASP na I piętrze na Pl. Polskim 3/4

KURSY PRZYGOTOWAWCZE

Kursy odbywają się od października do czerwca,

w soboty w budynku ASP na Pl. Polskim 3/4

Pełny opis kursów znajduje się na stronie: www.asp.wroc.pl

Projekt współfinansowany przez Unię Europejską ze środków Funduszu Spójności w ramach Programu Infrastruktura i Środowisko



Nowy budynek Akademii Sztuk Pięknych im. E. Gepperta we Wrocławiu, Centrum Sztuk Użytkowych, Centrum Innowacyjności, ul. Traugutta 21, Wrocław, Fot. © Hochtiel Polska

