

format

PISMO ARTYSTYCZNE

76-77

*Biennale w Wenecji
Documenta w Kassel
Fotografia: Łódź, Kraków, Wrocław
WRO
Portret w fotografii
Martwa natura*

Cena 20,00 zł (w tym 5% VAT)



12/10
-19/11
2017

GONSIOR

NATKANIEC

GREGOR

ZBIGNIEW

MRÓZ

SZLAGA

KROPIOWSKI

TOMASZ

RADEK

ŁUKASZ

kurator

GALERIA SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ OPOLE, PL.TEATRALNY 12

GALERIAOPOLE.PL

ORGANIZATOR



GALERIA JEST
SAMORZĄDOWĄ
INSTYTUCJĄ KULTURY
MIASTA OPOLE



Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

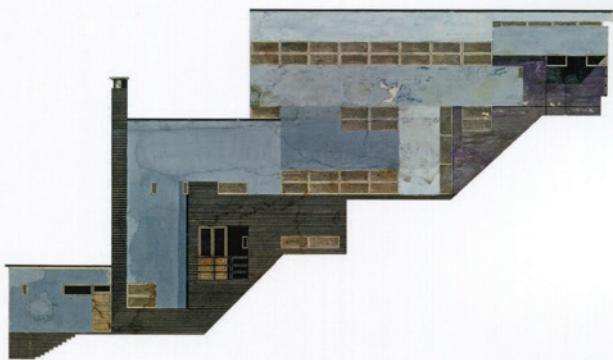
DOFINANSOWANO
ZE ŚRODKÓW MINISTRA
KULTURY I DZIEDZICTWA
NARODOWEGO

PARTNER GALERII



PATRONI MEDIALNI





Dyrektor Muzeum Architektury we Wrocławiu
zaprasza na otwarcie wystawy

Awers/rewers. Architekt Bohdan Lachert

Wystawa czynna do 2 kwietnia 2018 roku.



27.10.2017–26.03.2018

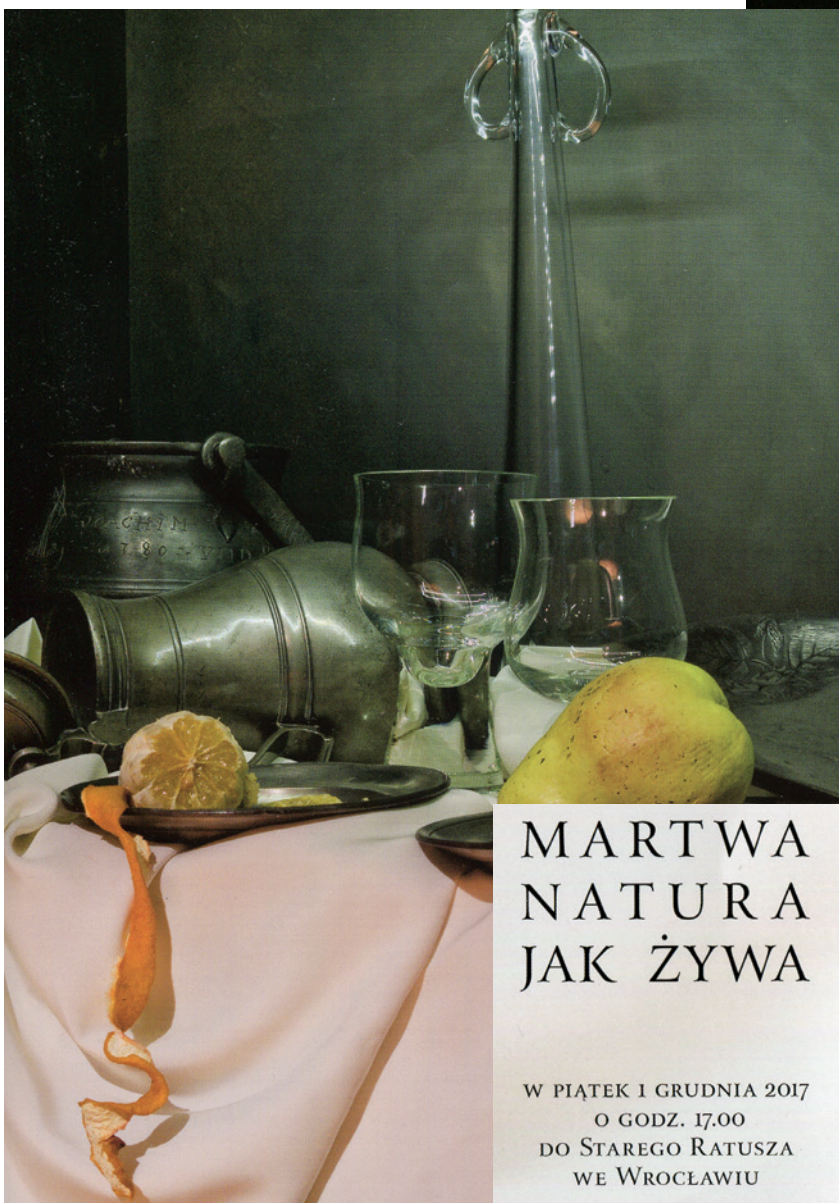
otwarcie: 27.10, godz. 19.00
Muzeum Współczesne Wrocław
pl. Strzegomski 2a

www.zacheta.wroclaw.pl

www.muzeumwspolczesne.pl

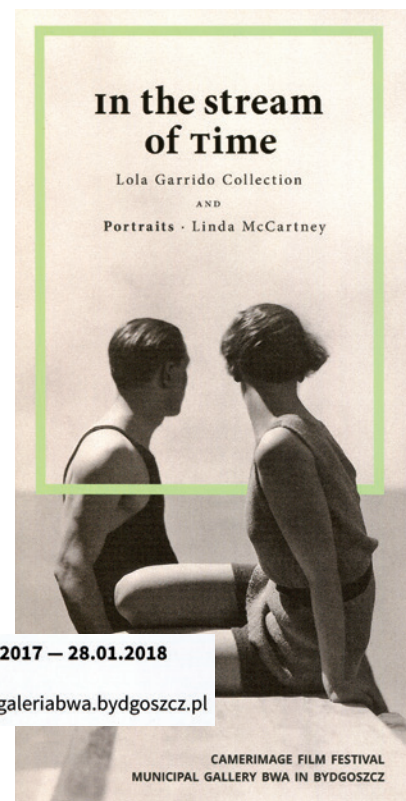
**Wrocław
konkretny**

Dzieła z kolekcji
Dolnośląskiego
Towarzystwa Zachęty
Sztuk Pięknych



**MARTWA
NATURA
JAK ŻYWA**

W PIĄTEK 1 GRUDNIA 2017
O GODZ. 17.00
DO STAREGO RATUSZA
WE WROCŁAWIU



**In the stream
of time**

Lola Garrido Collection
AND
Portraits · Linda McCartney

wystawy czynna **13.11.2017 – 28.01.2018**

www.camerimage.pl | www.galeriabwa.bydgoszcz.pl

CAMERIMAGE FILM FESTIVAL
MUNICIPAL GALLERY BWA IN BYDGOSZCZ



Drodzy Czytelnicy!

Portret i maska, wiele masek, które nakładamy albo staramy się je odrzucić lub zedrzyć. Twarz reprezentuje także to, co skryte, co wymuszone jest rygorami jaźni i strugą świadomości. Twarz odnosi się do natury (ciało), i do kultury, bo jej wyraz jest teź esencją. Żywa twarz i niezmienna maska – natura i „mar-twa” natura. Tę koincydencję trafnie oddaje okładkowa fotografia

Taborskiej. Interpretują także teksty odnoszące się do istoty obrazu, który w sobie zbiera zarówno sens materialny (jako przedmiot), jak i znaczenia ideowe oraz metaforyczne (Sztabiński, Łubowicz). Ale to co dzisiaj jest szczególnie intrygujące, to obraz i obrazowanie w dobie fotografii cyfrowej i presji nowych mediów. Blok tekstów odnoszących się do wrocławskiego festiwalu WRO dopełniają materiały zebrane i zinterpretowane przez naszych korespondentów z Biennale sztuki w Wenecji, z Documenta w Kassel oraz wielu innych, znaczących wystaw fotografii i zdarzeń artystycznych, w tym z tak istotnej dla polskiego designu – wystawy szkół artystycznych w Mediolanie. Zapraszamy szanownych Czytelników do zmierzenia się z bogactwem materiału prezentowanego w bieżącym, podwójnym, 76.-77. numerze „Formatu”, który uzupełnia już trzecia edycja „formatu literackiego” z tekstami poetyckimi, prozatorskimi i eseistyką różnych środowisk krajowych, pisarzy dla których sztuka jest jednością w jej wielomedialnym wyrazie. Zapraszamy do lektury.

Dear Readers,

Portrait and mask. Many masks we put on or we try to throw out or tear off. The face is also a representation of something that is hidden, imposed by the rigour of ego and the stream of consciousness. The face refers to nature (body), and also to culture, because its expression is the pure essence of culture. The lively face and fixed mask – nature and 'still' life. This coincidence is captured in the cover photo by Taborska, and also conveyed in texts on the essence of picture that incorporates the materialistic sense (as object) as well as metaphorical meanings (Sztabiński, Łubowicz). But what is very intriguing today is image and imaging in the era of digital photography and new media pressure. In this issue, we have texts on Wrocław's Wro festival, complemented by reports from our correspondents about the Biennale festival in Venice, Documenta in Kassel and many others, photography exhibitions and artistic events, and Milan Design Week, this year featuring an exhibition presenting the best of Poland's art academies.

Andrzej Saj

Andrzej Saj

REDAKTOR NACZELNY / EDITOR-IN-CHIEF:

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

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 ARTYSTYCZNY, 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, Krzysztof Jurecki, Anna Kania, Dorota Koczanowicz, Piotr Komorowski, Andrzej Kostołowski, Bożena Kowalska, Paweł Lewandowski-Palle, Elżbieta Łubowicz, Andrzej Mazur, Dorota Miłkowska, Mateusz Palka, 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), Joanna Bojda (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 ANGLIJSKI / ENGLISH SUMMARIES:

Marta Szymczakowska, Joanna Kusz-Doerksen, Jerzy Chyb

OKŁADKA / COVER:

Anna Tokarska, z zestawu „Untitled”, 50 x 70 cm (czytaj s. 93)

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:

Urząd Miasta Wrocławia oraz ASP Wrocław

Za finansowe wsparcie serdecznie dziękujemy.

Nakład: 1500 egz (DCJ)

Copyright © 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.



28

1. **Piotr Uklański**, *Real Nazis*, 2017, fot. Katarzyna Rotkiewicz-Szumaska

W numerze

TEMATY

4. **GRZEGORZ SZTABIŃSKI**. Światło obrazu i poza obrazem

8. **ELŻBIETA ŁUBOWICZ**. CIAŁO OBRAZU. Powrót do picture

11. **ANDRZEJ SAJ**. Od twarzy do maski. Faces

WYDARZENIA

16. **KRZYSZTOF STANISŁAWSKI**. Odchylenie performatywne na Biennale weneckim 2017

22. **GRAŻYNA BOROWIK**. Matka Boska na żywo i fabryka marzeń

28. **JUSTYNA RYCZEK**. Nie byłam w tym roku w Atenach,

zatem czy mogę pisać o Documenta 14...

32. **MARIANNA MICHAŁOWSKA**. Popatrz – koniec świat już był

35. **KRZYSZTOF JURECKI**. Festiwal w Łodzi 2017. Przesilenie, czyli Dasz wiarę?

38. **KAMA WRÓBEL**. Zasoby odblokowane, czyli TIFF Festival po raz siódmy!

WRO

42. **KRZYSZTOF DOBROWOLSKI, PIOTR JAKUB FERĘŃSKI**.

Od Redakcji

43. **ALEXANDER YANG**. Kurator na krawędzi przyszłości – recenzja Biennale WRO 2017

46. **EWELINA STRAWA-KĘSEK**. Poszukiwania i poszerzania

Małe WRO podczas 17. Biennale Sztuki Mediów WRO 2017 Draft Systems

48. **EMILIA CHORZĘPA**. Różne stany świadomości, czyli 3. Konkurs Najlepszych Dyplomów Sztuki Mediów

50. **SIDEY MYOO**. Intermedia a zwrot kinematograficzny

52. **MIROSLAW FILICIAK, PAWEŁ JANICKI, ALEKSANDRA**

JANUS, ALEK TARKOWSKI. Forum „Sieci Kultury” – diagnozy

53. **MAGDALENA KONDRATOWICZ**. Zakamufłowany budżet operacji

55. **JOANNA JAROCH**. 576698/18446744073709551615,

czyli życie/system ukryte w liczbach

58. **ADRIANNA MICHNO**. Ja i mój odpowiednik na sprzedaż

60. **MACIEJ CHWOŁKA**. Jesteśmy algorytmem

61. **ANNA CHROBOT**. Wspólny organizm

62. **ALEKSANDER JAROCKI**. Symbiotyczny konglomerat

64. **MEDIACJA SZTUKI / KULTUROZNAWSTWO**. Elementy systemu – komentarze



AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH
IM. EUGENIUSZA GEPPERTA
WE WROCŁAWIU



Wrocław miasto spotkań

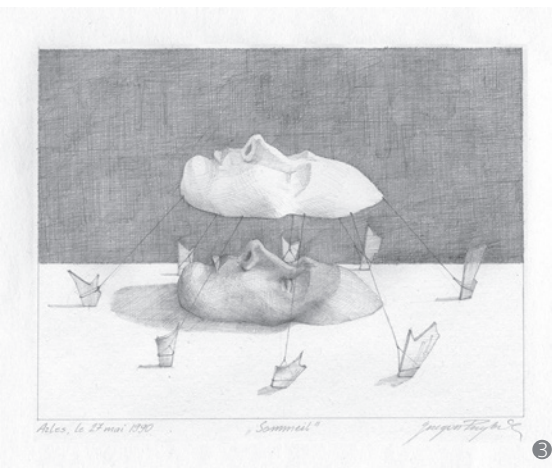


68

2. **Natalia LL**, *Prywatne magie*, fotografia analogowa, barwna, 2010
3. **Grzegorz Przyborek**, rysunek–projekt do fotografii z cyklu *Wspomnienia z Arles*, 1990, 21 x 29 cm
4. **Paweł Żak**, *Martwe natury*, 2016
5. **Wojciech Zawadzki**, „*Moja Ameryka*” – Wałbrzych, 1999–2001
6. **Marcin Czapliński**, *Manipulacje II*

POSTAWY

68. **LENA WICHERKIEWICZ**. *Hortus Natalicus* czyli transfiguracje Natalii LL
72. **JACEK PIECHUCKI**. Projekt „*Incidental & Accidental*”
75. **PIOTR KOMOROWSKI**. *W stronę światła*
79. **MATEUSZ PALKA**. *Piotr Zbierski „Push the sky away”*
82. **ANNA KANIA SAJ**. *W stronę autentycznych fikcji*
84. **KRZYSZTOF JURECKI**. *Całościowa, czyli jaka wizja świata?*
87. **AGNIESZKA BANDURA**. *Neverending story... – fotoinstalacje Agaty Szuby*
90. **ELŻBIETA ŁUBOWICZ**. *ZAGADKOWA WIDZIALNOŚĆ ŚWIATA*
O „Martwych naturach” Pawła Żaka
93. **PIOTR KOMOROWSKI**. *Martwa natura jako personifikacja.*
O fotografiach Anny Tokarskiej
95. **MAGDALENA BARBARUK**. *Foto-geniczność grozy życia. „Urok prowincji”*
w fotografii Jerzego Piątka
98. **ANDRZEJ WIĘCKOWSKI**. *Od twarzy do duszy*



82

REMINSCENCJE

100. **ANDRZEJ MAZUR**. *Otwarta refleksja nad Otwartą wystawą*
103. **MAGDALENA MIELNICKA**. *Ślady Abakanowicz*
106. **CZESŁAW CZAPLIŃSKI**. *Irving Penn (1917–2009) w stulecie urodzin*
jednego z wielkich fotografów XX wieku
110. **MATEUSZ PALKA**. *Wernakularny Walker Evans?*
112. **KATARZYNA ZAHORSKA**. *Gordon Parks, człowiek ze styku światów*
114. **BOGDAN KONOPKA**. *My – Twoja Ameryka homage à Wojciech Zawadzki*
115. **MAREK SZYRYK**. *Pomiędzy magią a melancholią. Wspomnienie o Ewie Andrzejewskiej*
116. **MIROŚLAW RAJKOWSKI**. *Artificial Intelligence – The Other I, czyli Ars Electronica 2017*

KONTAKTY

118. **JAN WIKTOR SIENKIEWICZ**. *Kalifornijska KrakArt Group*
120. **RAFAŁ BOETTNER-ŁUBOWSKI**. „*ELOGIO DELLA PITTURA /*
POCHWAŁA MALARSTWA”

REWACJE

122. **KATARZYNA ZAHORSKA**. *Niedokończona opowieść o polskiej sztuce*
nowych mediów
125. **LENA WICHERKIEWICZ**. *Światło jak zorza*
128. **KRZYSZTOF JURECKI**. *Kilka uwag o IV Biennale w Piotrkowie*
130. **PIOTR JAKUB FERĘŃSKI**. *Konteksty Kontekstów*
133. **GABRIELA DRAGON**. *JC14 + KMB64 = SURVIVAL 15. Czy jest wzór na sztukę?*
136. **PAULINA BRELIŃSKA**. *Gabinet pamiątek*
138. **JOANNA KOBYŁT**. *Potrzebna sztuka*
140. **EWA SONNENBERG**. *Noc Świata o wystawie „Globalizacja i indywidualność”*
142. **PAWEŁ LEWANDOWSKI-PALLE**. „*Zbrojownia*” sztuki albo o dyplomach
Akademii 2017 r.
144. **PIOTR GŁOWACKI**. *O Martwej naturze w fotografii*
146. **ANNA POZNAŃSKA**. *Leszek Mądzik w Teatrze 313*
147. **ANDRZEJ MAZUR**. *Dwudziestolecie Industrial Art*
149. **URSZULA SMAZA-GRALAK**. „*POLISH DESIGN. Tomorrow is Today*”
– relacja z Mediolanu
152. **BOŻENA KOWALSKA**. *Museum Jerke*

INTERPRETACJE

154. **LILA DMOCHOWSKA**. *Gesamtkunstwerk – głos w obronie „całości”*
156. **OLGA ZĄBRŃ, MICHAŁ MISIAK**. *35 plenerów spod znaku geometrii*
157. **B.K.**. *Światło w geometrii*
158. **JANUSZ JAROSZEWSKI**. *Andrzej Więckowski i PhotoZona*
159. **TADEUSZ ZŁOTORZYCKI**. *Sens pustki i depresji*
160. **MICHAŁ JAKUBOWICZ**. *Doświadczenie małych bifurkacji*

(z cyklu *KALKO-MANIA*) **ANDRZEJ KOSTOŁOWSKI**. *Żyrandol* (Z cyklu: *Rozważania psychoprzedmiotowe I*)

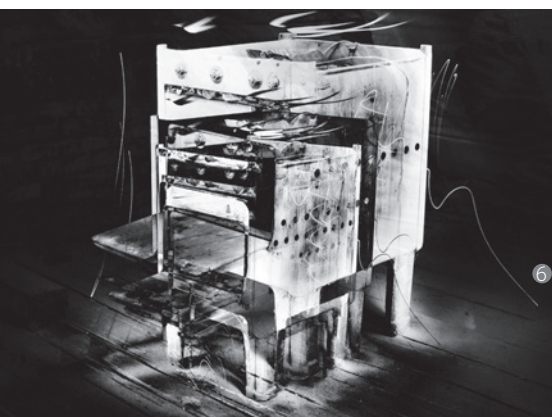
FORMAT LITERACKI (WKŁADKA)



90



114



144



1

GRZEGORZ SZTABIŃSKI

Światło obrazu i poza obrazem

Sformułowanie „światło obrazu” jest zapożyczeniem fragmentu tytułu, jaki nadał swemu przekładowi znanej książki Rolanda Barthesa poświęconej fotografii polski tłumacz. Oryginalny, francuski tytuł tej publikacji *La chambre claire. Note sur la photographie (Jasny pokój. Notatka o fotografii)* kojarzy się z dziewiętnastowiecznym urządzeniem nazwanym „camera lucida”. Pozwalało ono zobaczyć na pulpicie osobę lub przedmiot znajdujący się przed rysującym i poprawnie odtworzyć go. Francuski tytuł kieruje więc uwagę czytelnika na rolę fotografii w przedstawianiu rzeczywistości [1]. Sugestia Jacka Trznadla zawarta w zaproponowanym przez niego tytule jest inna. Zwraca uwagę na te fragmenty rozważań zawartych w książce, które dotyczą światła. Pojawiają się one w drugiej części książki. Przeciwstawiona zostaje tam teorii fotografii wyprowadzona z tradycji malarzkiego kadrowania, perspektywy albertyńskiej i optyki *camera obscura*, jej koncepcji opartej na promieniowaniu. Barthes stwierdza, że fotografię wynaleźli chemicy. Odkrycie światłoczułości halogenków srebra pozwoliło na *uchwycenie i bezpośrednie wydrukowanie promieni świetlnych wysyłanych przez oświetlony przedmiot* [2]. Zdjęcie ukazuje przedmiot, ale w swej istocie jest zapisem odbijanego przez niego światła. To światło kształtuje obraz. Ono też w znacznym stopniu powoduje jego niezwykłość, odróżniając go od rysunku lub malarstwa. I w tym momencie swego rozumowania Barthes przekracza poziom fizyki

światła. *Od rzeczywistego ciała, które tu było, pobiegły promienie, które dotykają mnie – mnie, który tu jestem. Nieistotna jest długość trwania przekazu; zdjęcie osoby, której nie ma, dociera do mnie jak zbłąkane promienie gwiazdy* [3] – pisze. Światło, jako zjawisko ponadczasowe, jest więc w stanie połączyć oglądającego fotografię z postacią, która została na niej utrwalona. Obie osoby znajdują się w tym samym środowisku świetlnym, oddziałują na nie te same promienie. *Światło* – pisał dalej Barthes – *choć nie dotykające, jest tutaj środowiskiem cielesnym, skórą, która dzieje z tym lub z tą, która była fotografowana* [4].

O jak pojmowanym świetle pisze w tym momencie Barthes? Czy jest to nadal światło fizyczne, które dzięki halogenkom srebra tworzy obraz fotograficzny, czy szerzej pojęte? Kwestia metaforyzacji światła pojawiała się w wielu okresach dziejów kultury europejskiej. Klasycznym przykładem jest filozofia Platona, w której z jednej strony znaleźć można potępienie wzroku jako narzędzia służącego poznaniu prawdy, z drugiej zaś występuje wiele metafor uwzględniających to, jak za jego pomocą poznajemy. Pisząc o świecie najwyższych idei określał je jako „pierwiastek najjaśniejszy”, a poznanie dobra porównywał do roli słońca podczas procesu widzenia. Te analogie stawały się jednak u niektórych autorów punktem wyjścia rozważań zacierających podział między obu porównywanymi członami i powstawały koncepcje, w których odróżnienie dosłownego, fizycznego pojmowania światła i jego sensu metaforycznego ulegało zatarciu.

1 Barthes rozwija w książce tę sugestię, pisząc: *Określone zdjęcie nigdy nie odróżnia się od swego przedmiotu odniesienia (od tego, co przedstawia) [...] ma w sobie coś z tautologii: fajka jest tu zawsze fajką, bezdyskusyjnie* (R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Wydawnictwo KR, Warszawa 1995, s. 11).

2 Ibidem, s. 136.

3 Ibidem, s. 136.

4 Ibidem, s. 136-137.



1. **Grisha Bruskin**, *Scene from 2016–2017/ Scena z lat 2016–2017*, instalacja/ installation, Pawilon Rosyjski/ Russian Pavilion, Gardini
 2. **Mikėlis Fišers**, *Reptilian Immobilizes Hallucinating Darwinists*, 2017, instalacja świetlna i dźwiękowa, polistyren, ustrukturyzowane arkusze polipropylenowe, cięcie w folii ORACAL, taśma świetlna LED, dźwięk wg ERROR/ light and sound installation, extruded polystyrene, structured polypropylene sheets, drawing cut in ORACAL adhesive film, LED light tape, sound by ERROR/ 600 x 600 x 600 cm. Pawilon Litewski, Arsenal/ Lithuanian Pavilion, Arsenal
- Fot. 1–2 © by A. Dudek–Dürer

Jedną z najważniejszych koncepcji tego rodzaju są poglądy głoszone przez Roberta Grosseteste, filozofa działającego na przełomie XII i XIII wieku, profesora uniwersytetu w Oksfordzie. Według jego koncepcji światło jest *pierwszą formą cielesną, którą niektórzy nazywają cielesnością* [5]. Nie jest to więc, jak się współcześnie przyjmuje, strumień cząstek lub fal, a coś, co poprzedza powstanie wszystkich ciał i jest we wszystkich ciałach. Grosseteste łączy światło z aktem powstania świata. Opis jego był w znacznym stopniu zakorzeniony w biblijnym akcie stworzenia, gdzie Bóg na początku oddziela światło od ciemności. Filozof uwzględniał jednak w swej koncepcji również dane obserwacyjne, empiryczne. Przykładem może być początek jego traktatu, gdzie czytamy, że światło dzięki swej naturze szerzy się w każdym kierunku w taki sposób, że punkt świetlny wytwarza natychmiast kulę (sphere) świetlną o dowolnych zupełnie rozmiarach, o ile jakiś nieprzezroczysty przedmiot nie stanie na drodze [6]. W momencie stwarzania świata nie było nieprzezroczystych przedmiotów i dlatego światło rozchodząc się swobodnie mogło uformować cały kosmos. Według Grosseteste'a składa się on z trzynastu sfer, w centrum których umieszczona jest ziemia. Dziewięć zewnętrznych ma charakter gwiazdno-planetarny i nie podlega zmianom, pomnożeniu, powstawaniu lub zniszczeniu, gdyż zostały one całkowicie zaktualizowane.

Pierwsza z nich to czysto świetlne niebo mające charakter duchowo-materialny. Następną stanowi sfera gwiazd stałych – firmament – najszlachetniejsze ciało w kosmosie, złożone z materii pierwszej i pierwszej formy, czyli światła. Promieniuje ono na wszystkie sfery i na ziemię przenikając wszechświat. We wszystkich rzeczach tkwią jego cząstki. Cztery wewnętrzne sfery to ziemia otoczona obszarami trzech żywiołów: wody, powietrza i ognia. Zasada budowy kosmosu jest więc taka, pisał Stefan Świeżawski, że *zachodzi maksymalne zagęszczenie materii w centrum świata, w miarę zaś oddalania się od tego środka zagęszczenie to słabnie i dochodzi do minimum na peryferiach wszechświata* [7]. Jednocześnie zaś światło w wewnętrznych sferach jest coraz mniej czyste, a zagęszczenie materii coraz większe. Grosseteste rozróżnia *lumen* (światło wypromieniowane z firmamentu, będące *corpus spiritualis*, które przenika cały świat) i *lux* – światło związane z ciałami, konstytuujące je. Światło to pociąga za sobą materię i powoduje powstawanie świata złożonego z czterech elementów. Sam proces jego konstytuowania filozof przedstawiał następująco: *W ten sposób światło, które jest pierwszą stworzoną formą w pierwszej materii, mnożyło samo siebie dzięki swej naturze nieskończoną ilość razy we wszystkich kierunkach i rozprzestrzeniło się jednakowo we wszystkich*

kierunkach. Tak na początku czasów rozciągnęło materię, której nie mogło porzucić, pociągając ją z sobą aż do nagromadzenia rozmiaru materialnego wszechświata [8].

Występujący u Grossetesta sposób podejścia do zagadnienia światła Świeżawski określa jako *ześlizgnięcia z terenu metafizyczno-teologicznego w fizyczny* [9]. Sformułowanie takie zakłada, że mamy tu do czynienia z działaniem zachodzącym przez nieuwagę lub niewiedzę. Jako charakterystyczny przykład postępowania tego typu podaje przejście od Boga ujętego jako źródło prawdziwej światłości do zjawisk świetlnocięplnych w otaczającym nas świecie cielesnym [10]. Jednak w późniejszych czasach występowanie analogicznych zabiegów trudno byłoby podobnie zaklasyfikować. Charakteryzuje je świadome dążenie do tego, żeby wskazać takie właściwości światła, które przekraczają poziom badań fizycznych, choć są w nich często zakorzenione. Nie chodzi więc o zwykłą metaforyzację światła, a o dostrzeżenie takich zakresów jego funkcjonowania, które nie opuszczając poziomu fizycznego wkraczają w inne zakresy. Uważam, że z tego rodzaju sytuacją mamy do czynienia również w przypadku tekstu Barthesa przywołanego na początku artykułu. Francuski autor nie idzie jednak w kierunku metafizyki światła, co właściwe było dla tekstów Grossetesta, a w stronę jego psychologii. >

5 R. Grosseteste, *On Light*, przeł. C. C. Riedl, Marquette University Press, Milwaukee 1942, s. 10.

6 Ibidem, s. 10.

7 S. Świeżawski, *Robert Grosseteste – filozof przyrody i uczoney* (w:) *Charakteria. Rozprawy filozoficzne złożone w darze Władysławowi Tatarkiewiczowi w siedemdziesiątą rocznicę urodzin*, PWN, Warszawa 1960, s. 289.

8 R. Grosseteste, op. cit. s. 11.

9 S. Świeżawski, op. cit., s. 268.

10 Ibidem, s. 268.

Szczególnie ciekawym polem do obserwacji poruszonego tu zagadnienia jest dwudziestowieczne malarstwo geometryczne. Stosowane tam kształty zaczerpnięte z geometrii Euklidesowej są zasadniczo pozbawione związków ze światłem. Kwadrat, trójkąt, czy sześciąt, gdy rozważamy je w sposób istotowy, a nie jako bardziej lub mniej zręcznie wykonane rysunki lub modele, są niezależne od oświetlenia. Dlatego Platon brał je pod uwagę jako przykłady bytów poznawanych umysłem, nie za pomocą oczu. Tymczasem Grosseteste uważał je za związane z rozchodzeniem się światła, powstające w procesie jego funkcjonowania. Uwzględniając perspektywę metafizyczno-fizyczną pisał, że materia poruszając się ze światłem rozrzedzała się lub zagęszczała. Zarówno więc cechy ciał, jak ich ruchy zależne są od ruchu światła. Geometria form materialnych pochodzi więc od geometrii światła. Światło może np. poruszać się według praw kuli (gdy rozchodzi się z jednego punktu) i ulega wówczas rozproszeniu, jednak może też funkcjonować według zasady stożka (z całej powierzchni działać na jeden punkt) i wówczas ulega skupieniu. Rozchodzi się po linii prostej, albo ulega załamaniu i tworzy kąty. Świeżawski pisze, że w koncepcji tej *cały wszechświat powstał wskutek swoistego działania światła i dlatego zarówno w mikro- jak i w makrokosmosie panują niepodzielnie prawa rządzące światłem. Optyka poucza nas o tym, że prosta, koło, kula i stożek to linie i bryły podstawowe, stosownie do których układa się cała otaczająca nas materialna rzeczywistość* [11]. Geometria kształtów materialnych jest więc równoległa w stosunku do geometrii światła, a nawet, jak twierdził Grosseteste pochodna wobec niej.

W jaki sposób ta perspektywa ma odniesienie do dwudziestowiecznej sztuki geometrycznej? Rozważmy przykład suprematyzmu Kazimierza Malewicza. Twórczość ta traktowana jest zwykle jako malarstwo kształtów, nie malarstwo światła. Jako malarstwo światła traktuje się zwykle obrazy Rembrandta czy impresjonistów, które powstały w rezultacie obserwacji zjawisk luminescencyjnych i barwnych w otaczającej nas rzeczywistości. Czarny kwadrat na białym tle, czy inne formy suprematystyczne, wydają się być całkowicie uwolnione od czynników oświetleniowych. Także suprematyzm barwny jest zwykle traktowany jako rezultat różnicowania się elementów wyjściowych pojawiających się we wcześniejszej fazie kierunku. Natomiast suprematyzm biały stanowić ma, przy takiej interpretacji, wyciszenie różnic i pogrążenie w mistycznej jedności. Nie kwestionuję takiej interpretacji. Chciałbym jednak podjąć pytanie, czy nie należy wzbogacić jej o rolę światła? Oczywiście nie światła będącego przedmiotem wrażeń doznawanych przy obserwacji zjawisk zachodzących w otaczającej nas rzeczywistości, gdyż tak pojęte rozbliski i refleksy zostały wyeliminowane z malarstwa bezprzedmiotowego. Czy jednak nie ma miejsca w suprematyzmie na uwzględnienie światła inaczej pojętego?

Bardzo ważny z tego punktu widzenia jest tekst Malewicza *Świat jako bezprzedmiotowość*. Autor pisze tam: „Poszukiwanie światła wciąż jeszcze pozostaje rzeczą najważniejszą, bowiem promienie słońca nie są dość przenikliwie, aby przedostać się do wszystkich

zakamarków ludzkiego wnętrza i oświetlić całkowicie jego cenną zawartość” [12]. Zagadnienie światła, tradycyjnie sprowadzane w malarstwie do rejestrowania efektów światła słonecznego, powinno więc zostać rozszerzone. Malewicz wskazuje w związku z tym na promienie Roentgena. Jednak nie chodzi mu o to, żeby wygląd ciała człowieka w słońcu, przedstawiony na obrazie, zastąpić jego zdjęciem rentgenowskim. Proponuje on nie powtórzenie, a działanie analogiczne. Pisze: *Rozum odcieleśniał się jak gdyby, z żelaznego „wytrycha” zmienił się w promień i w postaci promienia przeniknął do wnętrza przedmiotu* [13]. W sztuce bezprzedmiotowej polega to na przejściu od obserwowania relacji barwnych w naturze, do analizy tego, co jest źródłem kolorów – światła białego. Analizy takie podejmowali fizycy rozszczepiając białe światło przez pryzmat i uzyskując wiązkę barw świetlnych. Spośród malarzy interesowali się tymi zagadnieniami impresjoniści i neoimpresjoniści, ale łącząc problem z przedstawianiem rzeczywistości i celami estetycznymi. Malewicz proponuje rozdzielenie tych obszarów zagadnień. *Pointylizm próbował – pisze – zbadać światło jako coś realnego i rzeczywistego i w rezultacie wykazał, że światło nie jest rzeczywistością, lecz tylko wynikiem rzeczywistości wahań świetlnych. W ten sposób odkryto jakoby prawdę, będącą źródłem światła. Może jednak barwa jest rezultatem prawd leżących poza zakresem wiedzy* [14].

Twórca suprematyzmu zapewne nie czytał tekstów Grossetesta, jednak jego intuicje dotyczące światła są w pewnym stopniu zbieżne z poglądami średniowiecznego filozofa [15]. Punktem wyjścia suprematyzmu jest czarny kwadrat. Z niego wywodzą się dalsze kształty. Jak dowodził Malewicz koło, to *pierwsza forma suprematystyczna powstała z kwadratu* [16] poprzez obracanie się. Kolejną jest krzyż stanowiący rezultat przesuwania się centralnie umieszczonego czarnego kwadratu w prawo i w lewo, w górę i w dół. W przypadku następnej Malewicz umieszcza podpis: *Ruch suprematystycznego kwadratu powoduje powstanie nowego dwupłaszczyznowego elementu suprematystycznego* [17]. Suprematyzm wywodzi się więc z jedności, jaką stanowi centralnie usytuowany czarny kwadrat i rozwija się poprzez jego ruch na płaszczyźnie, a następnie dzielenie się itp. Ten proces myślowy, w którym jedność jest pierwotna i wyższa od wielości, wywodził się z pitagoreizmu i cechował starożytną myśl grecką. W naszej koncepcji liczb jednostka jest elementem, z którego budowana jest wielość (np. $1 + 1 + 1 + 1 = 4$). Dla pitagorejczyków Jedność była wyższa i pierwotna wobec wszystkich liczb. To z niej wywodziła się wielość. Przykładem jest okrąg, którego obwód jest jednością, ale może być dzielony na nieskończoną

ilość fragmentów [18]. Rozumowanie to uwzględnił Grosseteste [19], ale odnosił je do światła, które jest w swym źródle jedno, ale nieskończenie pomnaża się. Dla Malewicza analogiczna relacja zachodziła zarówno między kształtami, jak między światłem białym a kolorami. Biel była dla niego pierwotną jednością, analogicznie jak w zakresie kształtów pierwsza figura suprematyzmu -kwadrat.

Uwzględnienie tego stanowiska pozwala inaczej ująć rolę białego tła, które występowało w obrazach malowanych we wszystkich fazach suprematyzmu. W wielu interpretacjach traktowana była ona jako pustka, w której pojawiają się kształty wyrażające odczucie bezprzedmiotowości, albo jako nieskończona biała przestrzeń. W obydwu przypadkach występującej w drugiej fazie suprematyzmu kolor nie miał z nią szczególnego związku. Pojawiające się wówczas barwy można było traktować jako jeden z objawów różnicowania, analogiczne do rozkładania kwadratu na mniejsze prostokąty. Biorąc jednak pod uwagę powyższe uwagi dotyczące rozkładania światła białego, białe tło można uznać za nieskończoną przestrzeń świetlną, z której analogicznie do działania pryzmatu wyłaniają się kolory. Cały zaś proces włączony zostaje do Malewiczowskiej kosmogenezy, wyprowadzającej świat ze światła. Dlatego Malewicz pisał: *Światło istniejące we wszechświecie, nie jest światłem, ciemność nie jest ciemnością. Światło i ciemność to tylko dwie postaci owego „czegoś”, co poznać możemy jedynie za pomocą pewnych pryzmatów, w których ujrzemy wyraźnie, że to samo „coś” występuje pod tysiącami różnych postaci* [20].

W cytacie tym słowo „pryzmat” użyte zostało w sensie metaforycznym. Pryzmatami są koncepcje poznawcze rozszczepiające pierwotną jedność bytu. W taki sposób Malewicz traktował też kierunki w sztuce. *Wszelkie kierunki malarskie – pisał – to właśnie pryzmaty, przez które oglądamy taką czy inną rzeczywistość. Takie czy inne pryzmaty w ewolucji malarstwa powstają wskutek fizjologicznej budowy cząstek czy zwierciadełek mózgu* [21]. Suprematyzm różni się jednak od wszystkich wcześniejszych kierunków artystycznych tym, że nie bierze po uwagę rzeczywistości podzielonej na konkretne elementy znane z doświadczenia zmysłowego, a sięga do pierwotnej jedności poprzedzającej te podziały. Chce pokazać nie rezultaty, a podstawy procesu wyłaniania się świata. „Suprematyzm – pisze Malewicz – jest również pryzmatem, przez który nie widać jednak ani jednego <cosia>, świat jest poza pryzmatem suprematyzmu, rzeczy realne nie załamują się w nim, albowiem nie ma ich – są bezprzedmiotowe” [22]

Nie wiadomo, czy sam Malewicz prowadził eksperymenty związane z rozszczepianiem światła przez pryzmat. Z pewnością jednak znał rezultaty badań naukowych dotyczących tej problematyki. Spośród systemów barwnych tworzonych na podstawie naukowych odkryć dotyczących światła najbliższe wydają się mu być poglądy Jamesa Clerka Maxwella i Ogdena Nicolasa Rooda. Wniosek taki został przedstawiony w artykule

12 K. Malewicz, *Świat jako bezprzedmiotowość (Fragmenty)*, przeł. H. Syrkus, „Praesens” 1926, nr 1 (korzystam z poprawionego i uzupełnionego przez Andrzeja Turowskiego przedruku w jego książce *Malewicz w Warszawie. Rekonstrukcje i symulacje*, UNIVERSITAS, Kraków 2002, s. 436).

13 Ibidem, s. 436.

14 Ibidem, s. 435.

15 Zbieżność ta występuje na różnych poziomach. Między innymi dotyczy wspomnianej roli promieni Roentgena. Grosseteste uważany jest dziś za jednego z prekursorów nauki o promieniowaniu.

16 K. Malewicz, *Świat bezprzedmiotowy*, przeł. S. Fijałkowski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006, s. 68.

17 Ibidem, s. 70.

18 Por. na ten temat np. J. Brun, *Empédocle ou Le Philosophie de l'Amour et de la Haine*, Éditions Seghers, Paris 1966, s. 18-20.

19 R. Grosseteste, op. cit. s. 15.

20 Ibidem, s. 438.

21 Ibidem, s. 438.

22 Ibidem, s. 438.

Patricii Railing *Malevitch's Suprematist Palette* po przeanalizowaniu barw używanych przez artystę w obrazach malowanych między 1915 a 1918 rokiem. Cechą charakterystyczną rozważania nad kolorami obu wymienionych wyżej badaczy było poszukiwanie pigmentów paralelnych w stosunku do barw spektrum. Maxwell uznał, że są to czerwony, zielony i błękitna ultramaryna, podczas gdy Rood skłaniał się ku błękitowi kobaltowemu [23]. Zestaw suprematystycznych kolorów w obrazach Malewicza jest taki sam. Poza tym Maxwell skonstruował wirówkę, za pomocą której wprowadził podstawowe kolory w ruch. Stwarzały one wówczas wrażenie bieli. Autor omawianego artykułu wykonał podobny eksperyment w odniesieniu do obrazu Malewicza *Supremus* z 1917 roku. Reprodukcję jego umieścił na bączku. Wprawienie go w ruch obrotowy powodowało, że kształty geometryczne stawały się niewidoczne, a barwy zostawały sprowadzone do bieli. Biel była czystsza, gdy ruch bączka był szybszy, natomiast gdy zwalniał ulegała zanieczyszczeniu czerwienią, zielenią lub błękitem [24].

Eksperyment ten pozwala na nowy sposób spojrzeć na pojawienie się suprematyzmu białego po fazie suprematyzmu barwnego. Malewicz kończył swój artykuł o świecie jako bezprzedmiotowości, nawiązując do wspomnianej sytuacji. *Analiza suprematyzmu* – pisał – *każe mi przypuszczać, że substancja barwna możliwa jest bez barwy, zabarwia się w zależności od tego czy owego NAPIĘCIA RUCHU. Tym sposobem malarstwo jako materia barwna znalazło się w nowej fazie, gdzie straciło wszystkie swoje RÓŻNICE barwne i stało się ENERGIĄ BEZBARWĄ, BEZPRZEDMIOTOWĄ. Czy nie zamyka się w tym wszystek sens wszelkich nauk o świecie, czy nie na dążeniu do tego bezbarwnego, bezprzedmiotowego świata polega wszystek sens wszelkiego ruchu narodów* [25].

Barthes zwracał uwagę w przywołanym na początku tekście na światło, które dotyka ciała osoby fotografowanej i dociera do oka widza patrzącego na zdjęcie. Malewicz rozpatrywał światło jako to, co jest źródłem barw i metafizyczną przyczyną sprawczą świata. Niektórzy artyści działający w drugiej połowie XX wieku przypisywali mu jeszcze inne funkcje. Yves Klein w 1958 roku, przy współpracy Jeana Tinguely, umieścił namalowany przez siebie błękitny okrągły monochrom na silniku elektrycznym. Stworzył w ten sposób *Przestrzenną wirówkę*. W odróżnieniu od Maxwellowskiej, nie mieszały się jednak w niej barwy, a wokół jednolitej kolorystycznie płaszczyzny powstawała w czasie obracania się niebieska aureola. Krytycy sztuki pisali o rozpuszczeniu się (*dissolution*) koloru [26] lub sile odśrodkowej przestrzeni. Uważam jednak, że biorąc pod uwagę całość koncepcji twórczej artysty uznać można tę pracę za jeden ze sposobów dematerializacji sztuki i ujawnienia niematerialnej błękitnej wrażliwości. Materialny obiekt przechodzi podczas wirowania w błękitne światło.

Innym przykładem uwzględnienia światła w sztuce na pograniczu fizyki i metafizyki jest twórczość Jamesa Turrella. W jego twórczości światło jest materią. Uwzględniane jest przez artystę w dwojakiej postaci: jako naturalne promieniowanie słońca lub księżyca, albo jako sztuczne – elektryczne. Najważniejszym przykładem pierwszego rodzaju było przekształcenie krateru nieczynnego wulkanu w największy na świecie projekt land artu. Jednak Turrell podkreślał, że nie jest artystą „prac ziemnych”, a interesuje się przede wszystkim niebem. Artysta w kraterze stworzył „pomieszczenia” dla wschodu słońca, jego zachodu i księżyca. Chciał pozwolić światłu płynącemu z przestrzeni kosmicznej zamieszkać w wyznaczonych przestrzeniach. W jednej z nich zastosował np. efekt *camera obscura* i uzyskał stworzony przez księżyc własny wizerunek na tylnej ścianie tunelu. Drugi rodzaj działań Turrella związany jest z wykorzystaniem projektora o wysokiej intensywności, aby np. generować kształty sprawiające wrażenie trójwymiarowych brył, ale uzyskane tylko za pomocą światła. *Nie ma* – twierdzi Turrell – *w moich pracach przedmiotu. Nigdy go nie było. Nie ma wewnątrz nich obrazu. Nie mam przedmiotu, obrazu, punktu ogniskującego. Interesuję się sondowaniem przestrzeni* [27]. Sondowanie to uwzględniając duchowość, w żaden sposób nie redukuje zmysłowości. Craig Adcock pisał, że Turrell *jest zarówno zmysłowy jak intelektualny, i, można powiedzieć, zarówno mistyczny jak racjonalny* [28]. Uważam, że dokonania jego są, podobnie jak poszukiwania Malewicza czy Kleina, próbą zwrócenia się ku światłu w postaciach bardziej pierwotnych, mniej obciążonych materialnością. Z tego punktu widzenia wykazują analogię z hierarchią luminescencji u Grossetesta. ■

23 Por. P. Railing, *Malevitch's Suprematist Palette – „Colour is Light”*, „InCoRM. International Chaber of Russian Modernizm” 2011, nr 2, s.47-48.

24 Op. cit. Zdjęcia z tego eksperymentu zamieszczone są na stronie 53. Warto w związku z tym przypomnieć, że według Grossetesta formą ruchu czystego światła jest ruch po kole, natomiast ruch światła po prostej zachodzi w przypadku ciał, w których światło jest związane z materią.

25 K. Malewicz, *Świat jako bezprzedmiotowość*, op. cit., s. 443-444.

26 H. Weitemeier, *Yves Klein. 1928-1962. International Klein Blue*, Benedikt Taschen Verlag, Köln 1995, s. 43.

27 Cyt. wg T. Schielke, *Light Matters: Seeing the Light with James Turrell*, www.archdaily.com/380911/light-matters-seeing-the-light-with-james-turrell (dostęp 27.09.2017).

28 C. Adcock, *James Turrell: The Art of Light and Space*, University of California Press, Berkeley 1990, s. 208-209.



Grisha Bruskin, *Scene from 2016-2017/ Scena z lat 2016-2017*, 2017, detal/detail/ instalacja, installation, Pawilon Rosyjski/ Russian Pavilion, Gardini, fot. © by A. Dudek-Dürer

Light in a picture and beyond

Light of a picture is a free translation of the French title of Roland Barthes's book *La chambre claire. Note sur la photographie*. Unlike the original title, which brings to mind a 19th century device called camera lucida and focuses on the imitative and representational function of photography, the translated title shifts the focus to light. Among numerous studies of light, there are those who blend philosophy with experimental science. Medieval philosopher Robert Grosseteste, whose knowledge of how light multiplies and diffuses itself in all directions led him to call it 'the first corporeal form', developed his own cosmogony in which light brought about the formation of the thirteen spheres of the material universe. A similar interest in both physical properties of light and metaphors of light could be seen in 20th century geometric painting. For Kazimir Malevich, who was familiar with prism experiments, white colour represented the original unity from which all other colours derived. He believed that all painting movements were like prisms: they produced different images of one reality, only Suprematism depicted the original, undivided state. Others modern artists fascinated with light were Yves Klein, who demonstrated that a rotating blue painting can produce a blue light, and James Turrell, who turned an extinct volcano crater into an observatory of sunrises, sunsets and moonlight. ■



1

ELŻBIETA ŁUBOWICZ

CIAŁO OBRAZU

Powrót do picture

Błyskawiczny i intensywny rozwój tzw. nowych mediów na cyfrowych nośnikach wywołał w ostatnich latach szczególne zainteresowanie dla obrazu w jego niematerialnej postaci – tego rodzaju wizerunku, który w języku angielskim nosi nazwę *image*, a który nie ma swojego odpowiednika w języku polskim i w niektórych innych językach, jak np. niemieckim. Toteż analiza różnych pojęć ukrytych za słowem „obraz” stała się ostatnio w tych obszarach językowych popularnym tematem teorii obrazu [1].

Ciekawą perspektywę wyznaczyły głośne badania Hansa Beltinga, proponującego wprowadzenie *antropologii obrazu* [2]. Nowe terminy: „obraz zewnętrzny” i „obraz wewnętrzny”, czyniące punktem odniesienia tych pojęć człowieka, powinny, według niego, zastąpić „obraz fizyczny” i „obraz mentalny”, a więc *picture* i *image*. Odkrywając obrazy tworzone przez ludzką świadomość jako podstawę różnego rodzaju materialnych wizerunków (także trójwymiarowych), uczony ten przyjmuje, że obrazy są w swojej

istocie intermedialne: *kontynuują wędrówkę między historycznymi – wynalezionymi dla nich – mediami obrazowymi. Obrazy są nomadami mediów. W każdym nowym medium, jakie występuje w historii obrazów, rozbijają swoje namioty, zanim pociągną je do następnego medium* [3]. Za „prawdziwy obraz” uznaje więc Belting *image*, a jego „wcielenia”, *pictures* – za przygodne jedynie realizacje.

Podkreślenie wagi *image* zawartego w *picture* ma na gruncie sztuki rzeczywiście istotne znaczenie, prowadzi bowiem do zauważenia i docenienia roli obrazu-symbolu – szczególnie symbolu archetypicznego, niezwykle ważnego dla dzieł artystycznych. O tym aspekcie obrazu już w latach 50. XX wieku pisał Mircea Eliade, odkrywając wędrówkę starych symbolicznych obrazów poprzez tysiąclecia, aż do współczesnej kultury masowej, w której bytują one w formie szczałkowej, zdegenerowanej [4]. Zadziwiające, że

Hans Belting w swojej książce ani razu nie odwołuje się do prac Eliadego – nie pojawia się w niej nawet jego nazwisko. Tymczasem *Obrazy i symbole* rumuńskiego uczonego to dzieło wręcz prekursorskie wobec koncepcji Beltinga.

Mircea Eliade pisze: *To, co człowiekowi Zachodu wydaje się piękne i prawdziwe w historycznych przejawach [podkr. Eliadego] kultury antycznej, jest bezwartościowe dla mieszkańca Oceanii, gdyż objawiając się w strukturach i stylach uwarunkowanych przez historię, kultury narzuciły sobie ograniczenia. Natomiast Obrazy, które je poprzedzają i inspirowały [podkr. EŁ], są wciąż żywe i powszechnie zrozumiałe. [...] To właśnie obecność Obrazów i symboli sprawia, że kultury pozostają otwarte: w każdej kulturze – czy to australijskiej czy ateńskiej – sytuacje graniczne, jakich człowiek doświadcza, w sposób najpełniejszy ukazane zostają poprzez symbole stanowiące podwalinę tych kultur. [...] Gdyby Obrazy nie były zarazem „oknem” transcendencji, człowiek w końcu zacząłby się dusić w kulturze, obojętnie jakiej, choćby największej i najwspanialszej* [5].

1 M.in. prace H. Beltinga, G. Boehma, G. Didi-Hubermana, L. Wiesinga.

2 Hans Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przekład Mariusz Bryl, Universitas, Kraków 2007.

3 Hans Belting, dz. cyt., s. 256.

4 Mircea Eliade, *Obrazy i symbole. Szkice o symbolizmie magiczno-religijnym*, tłum. Magda i Paweł Rodakowie, Wydawnictwo KR, Warszawa 1998; Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2009 (Pierwodruk: *Images et symboles. Essais sur le symbolisme magico-religieux*, 1952).

5 Mircea Eliade, *Obrazy i symbole*, przełożyli Magda i Paweł

Hans Belting interesuje się bardziej samą realizacją pewnych ponadczasowych, uniwersalnych tematów – jak śmierć i cień – w różnych mediach i kulturach niż odkrywaniem transcendentalnego sensu, jaki niosą one ze sobą poprzez czas i przestrzeń. Być może, to odmienne podejście do problemu obrazu mentalnego jako wartości kulturowej jest właściwym powodem zignorowania prac Eliadego. Według niemieckiego autora, antropologia obrazu miałyby stanowić przede wszystkim przeciwwagę dla tradycyjnego podejścia do tej problematyki uprawianego na gruncie historii sztuki, dla której przedmiotem badań był obraz jako *picture* – analizowany głównie od strony formalno-warsztatowej. Belting wręcz sugeruje, że ten tradycyjny punkt widzenia powinien być traktowany współcześnie jako „archeologia obrazów”, a więc dziedzina zajmująca się historyczną już formą wizualnego przedstawienia [6].

W obszarze angielskojęzycznym – co bardzo znamienne – rozpowszechnienie się cyfrowych mediów i tym samym przeniesienie akcentu na niematerialną postać obrazu sprawiło, że także wobec dzieł sztuki coraz częściej zamiast dawnego „picture” używane jest słowo „image”. Czy ta nowa sytuacja w dziedzinie obrazowania nie może jednak stać się również inspiracją do spojrzenia inaczej na tradycyjny obraz, *picture*, który można teraz widzieć już z dystansu? Możliwość odniesienia jego właściwości do dominującego *image* stwarza szansę odkrycia w nim takich cech, które – z racji braku dystansu właśnie – pozostawały dotąd ukryte. Być może, będą to jego cechy najistotniejsze, bo tak oczywiste, że dotąd niezauważalne... Czy takie podejście będzie badaniem zamierzonej już postaci obrazu – historycznym jedynie? Narastająca fascynacja młodych artystów tradycyjnymi technikami fotograficznymi, jak guma, dagerotyp czy autochrom, pozwala sądzić, że po okresie preferencji obrazu cyfrowego może nadejść znów czas obrazu realizowanego w postaci materialnej, przynajmniej w pewnych niszach kulturowych.

Przed zaistnieniem obrazów cyfrowych nietrwałe [7] były tylko obrazy naturalne: odbicia i cienie; człowiek w swojej działalności kulturotwórczej dążył zawsze do utrwalenia obrazu w konkretnym, dotykającym materiale. Przełomem stał się wynalazek fotografii, który sprawił, że mogło pojawić się również „odbicie, które nie ginie” – nierealne wcześniej marzenie Narcyza pochylonego nad lustrem wody. Dzięki fotografii odbicie stało się OBRAZEM – rzeczywistym przedmiotem, ujętym w ramy, tak samo jak inne obrazy znane z twórczości artystów. Wyobrażenie, jakie wówczas, w pierwszej połowie XIX wieku, wiązało się z po-



jęciem obrazu w tych językach, w których na obraz mentalny i fizyczny nie było osobnych określeń [8], zakładało u swoich podstaw materialny jego fundament. Słowo „obraz” w XX wieku przywodziło w języku polskim na myśl przede wszystkim obraz malarski [9]: przedmiot w ramach, zawierający pewne przedstawienie (*image*) ukazane w postaci zamalowanego farbami płótna.

Tymczasem obecnie, dając przykład obrazu, niemiecki filozof Lambert Wiesing tak go opisuje: *Obraz-obiekt jest widzialny, ma jednakże właściwości, których nie może mieć realna rzecz widzialna, w związku z czym nie sposób pomylić obrazu-objektu z jakąś inną rzeczą: nie starzeje się, nie można go oświetlić, nie da się go dotknąć ani zbadać pod mikroskopem, nie może on się poruszać, nie może spowodować żadnych efektów fizycznych, nie można go oglądać z boku. Dlatego dwaj widzowie kinowi, choć ten pierwszy siedzi po lewej stronie sali, a ten drugi po prawej, widzą dokładnie ten sam film, nawet jeśli patrzą na ekran z różnych kierunków* [10]. „Obraz-obiekt”, o którym mówi Wiesing, to w terminologii fenomenologicznej – samo przedstawienie, a więc *image*. Jako przykład podaje obraz filmowy, który w swojej fizycznej postaci jest dzisiaj „niczym” – nie ma już nawet podłoża celuloidowej taśmy, pojawia się jako widzialny wyłącznie w postaci strumienia elektronów. Obraz jako *picture* niemal zrównuje się

tu z obrazem jako *image*.

W odniesieniu do tradycyjnych obrazów nieruchomych – takich, jakie istniały w kulturze przed wynalezieniem cyfrowej grafiki, fotografii i filmu – należy zauważyć, że zawsze zawierały one w sobie oba aspekty, materialny i niematerialny. W zależności od konkretnej kultury i czasu, a także – w sztuce – od stylu epoki czy indywidualnego stylu artysty, obraz malarski mógł bardziej akcentować jeden lub drugi z nich: na przykład w technice *trompe l'œil* bardziej zauważalne niż podłoże warsztatowe było samo przedstawienie; w technice *impasto* zwracała z kolei uwagę materia malarska. Obecnie analogiczna sytuacja występuje w fotografii: nowoczesne projekcje czy wydruki cyfrowe to obrazy, w których odbiorze istotne jest samo przedstawienie, niezależnie od jego nośnika; tam, gdzie prezentowane są zdjęcia na tradycyjnym papierze fotograficznym czy trójwymiarowe obiekty z użyciem fotografii – ekspozują one swój materialny charakter.

Dla bardziej wyraźnego uświadomienia sobie przesunięcia znaczeniowego, jakie dokonuje się właśnie w języku polskiej krytyki artystycznej, warto przyjrzeć się terminowi „piktorializm”, stosowanemu w historii i teorii fotografii Adam Sobota, jako kurator wystawy „Niebieska fiasza” (otwartej w styczniu 2015) odwołującej się do tradycji piktorialnej, we wstępie do katalogu tak opisał możliwą współczesną wersję tej postawy estetycznej: *Wydaje się, że dzisiaj tradycja piktorialna daje znać o sobie przede wszystkim poprzez myślenie o fotografii jako autorsko zdefiniowanym, materialnym i ostatecznie dopracowanym obrazie, w przeciwieństwie do fotografii istniejącej jako plik cyfrowy, oglądany na monitorach, na wyświetlaczach mobilnych urządzeń, gotowy do różnych przekształceń i zastosowań jako element różnych przedsięwzięć.*

Jeszcze 20–30 lat temu, kiedy obraz fotograficzny istniał wyłącznie w postaci odbitki na światłoczułym >

Rodakowie, Wydawnictwo KR, Warszawa 1998, s. 203.

6 Hans Belting, dz. cyt., s. 51.

7 Jest to, oczywiście, nietrwałość względna, polegająca na braku materialnego nośnika. Obraz zapisany cyfrowo znika sprzed oczu na ekranie, trwa jednak nadal jako informacja wyrażona ciągiem liczb.

8 W języku angielskim, gdzie istnieje to rozróżnienie pochodzące z łaciny (*imago* i *pictura*) wyrażone odrębnymi nazwami, słowo „image” używane było najpierw w znaczeniu wszelkiej imitacji (także rzeźbiarskiej), a w znaczeniu „obrazu z pamięci czy wyobraźni” – już w XIV wieku (*The Oxford English Dictionary*, vol. V, Oxford: Clarendon Press, 1963, s. 52).

9 Nawet jeszcze mniej więcej 20 lat temu w odniesieniu do fotografii nie używano w Polsce słowa „obraz”. Było ono zarezerwowane dla malarstwa, a dziełem w tym nowym medium mogła być tylko „fotografia” jako fizyczny obiekt lub „zdjęcie”.

10 Lambert Wiesing, *Sztuczna obecność. Studia z filozofii obrazu*, przełożyła Krystyna Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 2012, s. 184–185.

papierze, jako „piktorialna” określana była fotografia, w której od wartości poznawczych (dokumentalnych) bardziej istotna była estetyka. „Piktorialnymi” awangarda artystyczna nazywała lekceważąco zdjęcia skupione na pięknej czy efektownej kompozycji (przejętej z estetyki obrazu malarzkiego lub graficznego), w przeciwieństwie do tych, które preferowały przekaz myśli w surowej dokumentalnej formie. Jak na to wskazuje między innymi wystawa „Niebieska flaska”, obecnie, w wyniku ekspansji zapisu cyfrowego, znaczenie tego terminu przesunęło się ze sfery estetyki samego przedstawienia (*image*) w kierunku podkreślenia materialnego charakteru obrazu. Zauważony więc został ten jego aspekt, który dotychczas w pojęciu piktorializmu słabo był identyfikowany – zbyt był bowiem oczywisty, póki fotografia istniała tylko jako odbitka na papierze. Ten dodatkowy sens pojęcia nałożył się na poprzednie jego znaczenie, odnoszące się do estetyki samego przedstawienia, poszerzając je i uwspółcześniając – co znalazło swój wyraz w cytowanym kuratorskim komentarzu.

Co prawda, w tradycyjnych piktorialnych „technikach szlachetnych” obecny był element manualnych zabiegów dokonywanych na papierowej odbitce, co niekiedy doprowadzało, jak np. w przypadku przetłoku, do powstania trójwymiarowej, reliefowej matrycy obrazu. Ponieważ jednak były to techniki pokrewne wobec stosowanych od dawna w grafice, sami autorzy tych dzieł zwracali uwagę bardziej na unikatowy, a więc „autorski” charakter, jakiego zdjęcia nabierały w efekcie tych działań, niż na zyskiwanie przez nie bardziej materialnego wymiaru. Do tej konotacji fotografii piktorialnej jako „dzieła autorskiego” nawiązał także Adam Sobota, używając określenia *obraz autorsko zdefiniowany*. Odwołał się także do klasycznej dla historycznego piktorializmu wypowiedzi Roberta Demachy, twierdzącego, że w fotografii jako sztuce najważniejsze jest przedstawienie osobistego stanowiska autora. Co szczególnie, podobnie ujmując tę sprawę Hans Belting, pisząc: *Dlatego stale odżywa stary spór o piktorializm i dokumentalizm, które – w wahadłowym ruchu wiecznej pogoni za obrazem – podnoszą do rangi programu raz piękno, raz prawdę fotografii (to znaczy: albo subiektywne wrażenie [podkr. EŁ], albo obiektywny wyraz świata) [11].* Sądzę jednak, że to znaczenie piktorialnego charakteru obrazu fotograficznego – jako dzieła autorskiego, subiektywnego, w przeciwieństwie do obiektywnej fotografii dokumentalnej – obecnie, po doświadczeniach świetnego autorskiego „subiektywnego dokumentu” (Kertész, Cartier-Bresson, Doisneau, a w Polsce – Lewczyński), zupełnie się już zdezaktualizowało. Przestało być wyróżnikiem obrazu wykreowanego za pomocą różnych manipulacji odbierających mu charakter czystego dokumentu, wiadomo już bowiem, że obiektywizm jest w fotografii wartością niezmiernie trudną do osiągnięcia. Wielu fotografów próbowało wyeliminować z obrazu czynnik subiektywny, zdając się na przypadek i siły natury – w efekcie powstawały dzieła mocno zredukowane w formie, ale tym bardziej jaskrawo demonstrujące niestandardową, oryginalną autorską ich koncepcję.

Miejsce autorskiego podejścia do fotografii, które na przełomie XIX i XX wieku równoznaczne było z artystycznym, czyli „piktorialnym” jej charakterem, zajmuje obecnie coraz wyraźniej materialny aspekt obrazu. W swojej najbardziej popularnej, użytkowej postaci fotografie udostępniane i rozpowszechniane są przede wszystkim jako obrazy elektroniczne, ale także jako wydruki przeznaczone do wykorzystania w określonym czasie, a następnie do wyrzucenia. Tam, gdzie występują jako sensualnie odbierane obiekty, demonstrujące swój materialny charakter, szybko zostają zidentyfikowane jako obrazy przekraczające użytkową funkcję.

Znakomitym przedsięwzięciem zbierającym tego rodzaju działania w dziedzinie fotografii jest wydany na początku 2015 roku niewielki katalog wrocławskiej Galerii Entropia, zatytułowany *Photographie*. Przedstawia on około fotograficzne wydarzenia, jakie odbyły się w tej galerii w ciągu ostatnich czterech lat – z sięgnięciem także sporadycznie w dalszą przeszłość – które wykorzystują różne możliwości operowania „ciałem obrazu”. Są to realizacje albo oparte na wyeksponowaniu roli procesów chemicznych, jakie dokonują się na negatywie lub światłoczułym papierze (Tomasz Dobiszewski, Bogdan Konopka, Monika Niwelińska, Józef Robakowski, Roland Schefferski) albo – zastosowaniu w różny sposób technik kolażowych, tworzących z papierowej fotografii obiekty przestrzenne (Selena Kimball, Kostas Kiritsis).

Niezwykle ciekawe ze względu na sposób użycia papierowego tworzywa fotografii są prace Kostasa Kiritsisa – greckiego artysty, urodzonego i wychowanego w Polsce, a wykształconego w dziedzinie fotografii w Nowym Jorku i tam obecnie mieszkającego [12]. Tworzy on z fotografii unikatowe książki, w których rozwarstwione

i naklejone na odwrocie poprzedniej fotografii, marszczące się odbitki stają się ich kartkami, przewracanymi jedna po drugiej z odczuwalnym oporem ciężaru materii. Konkretny, zmysłowy charakter ksiąg ma kluczowe znaczenie dla emocjonalnego działania i sensu, jaki ze sobą noszą: grają bowiem rolę odratowanych z trudem, materialnych relikwii cywilizacji, która przeminęła. Z kolei w serii wielkoformatowych czarno-białych obrazów fotograficznych *Koniec świata* na widok pejzażu nałożony zostaje metodą kolażu wydarty z innej fotografii fragment obrazu nieba – tak, by dopełnił go, stwarzając sugestię przelewania się wód rzeki w gigantyczną przepaść, poza horyzont ziemskiego globu. W serii *Aniołowie* artysta wyciął z kolei warstwę emulsji z sylwetki własnego autoportretu, zostawiając podłoże białego papieru; doklejone do ramion ptasie pióra stworzyły sugestię bezcielesnej osoby, której najbardziej realną częścią są, paradoksalnie, anielskie skrzydła.

Demonstracyjna prezentacja metody tworzenia (widoczne sklepanie – także brutalne, za pomocą taśmy klejącej – wydzieranie, wycinanie, rysowanie na fotografii) z jednej strony ujawnia fikcyjny charakter obrazu, apelując do wyobraźni widza. Z drugiej natomiast – unaoczniając proces destrukcji materialnego nośnika obrazu, samą fotografię jako przedmiot czyni elementem dopełniającym znaczenie *image* tego dzieła, mówiącego o końcu, śmiertelności, przemijaniu i odchodzeniu.

Użycie w fotografii w świadomy sposób, tak jak w pracach Kostasa Kiritsisa, jej materialnego nośnika – „ciała obrazu” – jako istotnego elementu formy, będzie w przyszłości (i jest już teraz) coraz bardziej znaczącym zabiegiem artystycznym, bo bardzo widocznym na tle dzieł ciężących ku niematerialnemu *image*. Materialny nośnik obrazu (a szczególnie papier) ze swoją podatnością na zniszczenie i „zranienie” oraz zauważalnym ciężarem obiektu poddającego się sile grawitacji może coraz bardziej wyraźnie uczestniczyć w tworzeniu sensu autorskiego przekazu. Fotografia oparta na odwołaniu się do piktorialnej wartości, jaką jest „ciało obrazu”, będzie, jak się spodziewam, coraz dobitniejszą w swoim wyrazie, bo zaskakującą widza, formą dzieła sztuki w tym medium. Ten zwrot ku *picture* może być nowoczesną formą „szlachetności technik” – nie obciążoną już opinią anachroniczności, jaką noszą ze sobą odwołania do starych, graficznych technik piktorialnych. Tym bardziej, że nie tylko historyczny piktorializm, ale i przeciwstawiający mu się modernizm stały się już tymczasem kierunkami historycznymi.

Warto przy tym zauważyć, że nomadyczny *image* – w sytuacji gdy trafia do dzieła sztuki i wykorzystuje materialny element zawarty w *picture* – porzuca wędrowne życie i odnajduje tutaj swój dom. Jego sens, budowany na fundamencie znaczeń sugerowanych przez sposób użycia materialnego nośnika obrazu, jest bowiem od tego nośnika w istotnej mierze zależny. Tą materialną podstawą bywa przede wszystkim papier, ale może być także negatywowa celuloidowa klisza albo nawet same chemiczne substancje, wykorzystywane do tworzenia tradycyjnej fotografii ciemniowej. ■

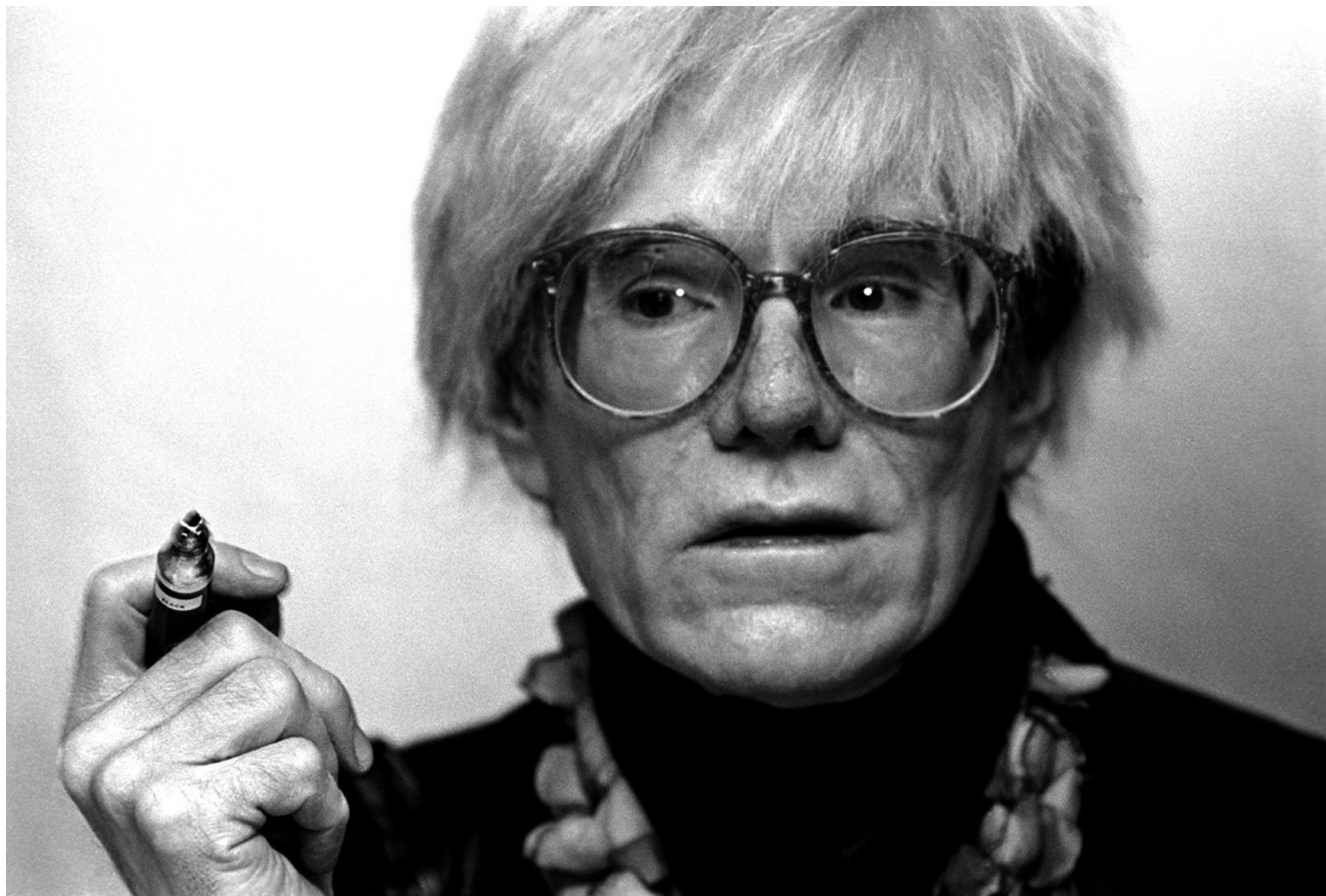
BODY OF IMAGE Return to 'picture'

A fast and intensive development of the so-called new media in recent years has spawned interest in *image*, which unlike *picture* does not exist in a material form. Hans Belting coined the new terms: *inner image* and *outer image* to replace the old categories of *physical image* and *mental image*. According to Belting: 'Images are the nomads of media. They transcend the various historical media that are invented for them, pitching their tent in one new medium after another and then moving on to the next.' Pictures are just incarnations of true images born in the human mind. There is an image in a picture, whose symbolic and archetypical role is fundamental in fine arts. (By the way, the precursor of this theory was Mircea Eliade, author of 'Images and symbols', and it is surprising that nowhere in his 'Anthropology of Images' does Belting mention the Romanian scholar.) Yet, owing to new media *picture* is frequently equated with *image* since it often does not physically exist in any specific, tangible material (its existence is digital, it is visible as a stream of electrons). As if contrary to this, there is a significant shift in the meaning of *pictorial*: thirty years ago in photography the term referred to those works that gave priority to aesthetics rather than documentary matters. Nowadays a pictorial photo is understood as a designed, material artefact; not an aesthetic image, but a tangible picture. This return to *picture* can be seen in a growing number of contemporary artists, e.g. Kostas Kiritsis, who greatly relies on the medium of paper in his unique photo books and photo collages. It seems that the role of *the body of image* is only going to increase in the future, especially against the background of works that focus on immaterial image. ■

11 Hans Belting, dz. cyt., s. 259.

12 Wystawę Kostasa Kiritsisa *Fiction / Non-Fiction*. Biblioteka obrazów można było zobaczyć w 2013 roku we Wrocławiu w Arsenale Miejskim, a w 2014 – w Galerii Sztuki BWA w Jeleniej Górze i Galerii Wozownia w Toruniu (kurator – Elżbieta Łubowicz).

Od twarzy do maski. Faces



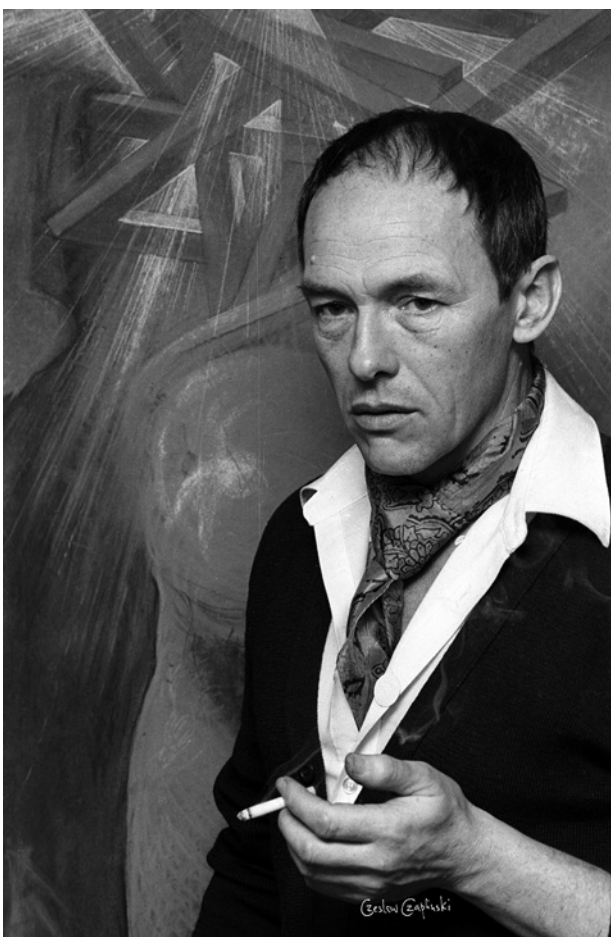
Twarz to nasza częśćka społeczna, ciało to natura.

H. Belting

1. Niesłabnące od wieków zainteresowanie artystów ludzkim obliczem (twarzą), w tym także własnym wizerunkiem (lustrzanym odbiciem), dały w sztuce wiele znakomitych portretów, autoportretów i rozbudowanych medialnie prezentacji twarzy, głowy lub sylwetki, tj. tego, co wyraża **face** – o czym obecnie mówi popkultura i jej media. *Face to inne określenie twarzy, ale jako pojęcie zawiera w sobie także znaczenie oblicza i autoekspresji, będącej przeciwieństwem zwykłego fizjonomicznego podobieństwa* – twierdzi Hans Belting, tytułując swe dzieło: *Faces. Historia twarzy* (Słowo/Obraz, Terytoria. Gdańsk 2016.). Współczesnym artystycznym prezentacjom twarzy (z intencją zgłębienia nie tyle jej formy czy „gramatyki” zewnętrznej co raczej szukania odzwierciedlenia tego, co skryte wewnątrz, w jaźni, duchowości), sprzyjają doświadczenia psychologii i towarzyszącej jej refleksji antropologicznej i filozoficznej (od Freuda po Lacana), ale z drugiej strony determinują je przede wszystkim presje medialne kultury popularnej z jej koncepcją „teatralizacji” życia społecznego, rangi wizerunków idoli i wzorców konsumpcyjnego stosunku do presji mody, muzyki oraz dominacji hedonistycznego modelu życia. *Spółczesność spektaklu* (jak zdefiniował to Godmann) określa ramy „sceny”, na której prezentują się uczestnicy, grając swoje – sankcjonowane społecznie – role „wzorców” do naśladowania; co łączy się najczęściej z przybraniem odpowiedniej maski. Maski – tak rozumiana – odwzorowuje twarz, ale też

przeistacza ją w twarz symboliczną (H. Belting). Bo trzeba odróżnić twarz od maski, jak prawdę natury (ciało) od pewnego rodzaju „fałszu” kultury. Stąd (T. Macho) mówi o *społeczeństwie facjalnym* – społeczeństwie produkującym twarze – maski, gdzie maska, jako medium, dominuje w relacjach interspołecznych. To sztuka (kultura) daje nam wyobrażenie faces... stąd jej ranga i posłannictwo. Boimy się „utracić twarz” – to znaczy wypaść z przyjętego w danym czasie kanonu kulturowego, stracić jego część pod postacią obowiązujących zasad etycznych, moralnych czy społecznych; chociaż sztuka (twórczość) aspiruje do wolności wypowiedzi, łamania konwencji, odrzucania reguł i swobody wyboru medium. Oczywiście w granicach nieprzekraczalnych, jeśli chodzi o dobro i prawdę (z tą ostatnią różnie zresztą bywa). Narzucają one (granice) przez cenzurę ale też w społeczeństwach manipulowanych politycznie i obyczajowo – ponadto przez autocenzurę, co w każdym razie sankcjonuje wytwarzanie masek, chowanie twarzy za odpowiednio skrojony do oczekiwań wizerunek, a wolność wypowiedzi „chowa się” z kolei pod „maski symboliczne”, jakie ustanawia underground lub życie artystyczne na tzw. „emigracji wewnętrznej”. Niestety bywa także tak, że opozycyjne „maski symboliczne” stają się w efekcie zmian społecznych maskami, albo faces oficjalnymi, przybierając pozy i grymasy nowych idoli lansowanych przez dany układ władzy. Każda władza ustanawia bowiem swoje preferowane wzorce; kreuje >

Czesław Czapliński,
Andy Warhol

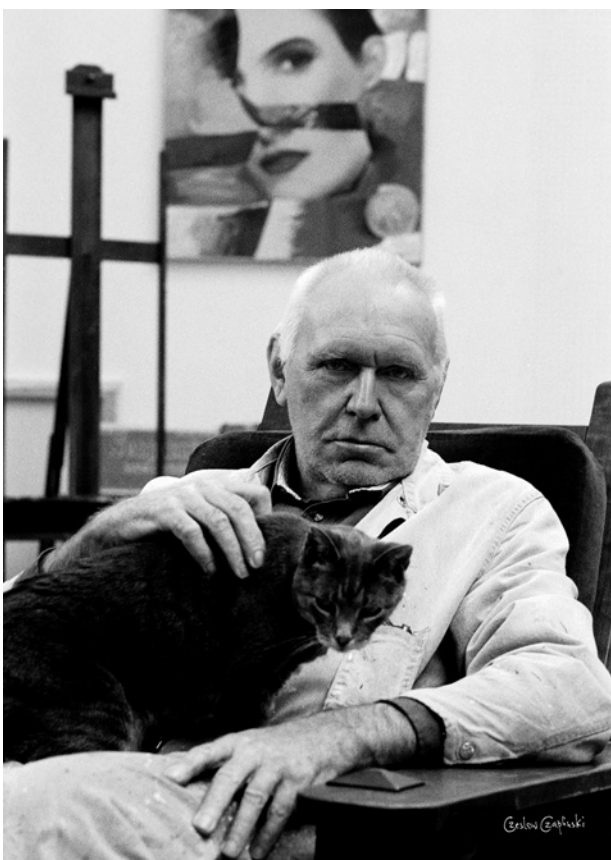


1

swoje ikony i swoich idoli, którym stawia „pomniki” medialne, a bywa że i z brązu. Sztuka, jeśli aspiruje do tego miana, musi bronić swej niezależności i prawa do swobody wypowiedzi, bez ingerencji i nakładania masek. Chociaż czas karnawału i przebieranek służy także sztuce.

2. O konwencjonalnych portretach (i autoportretach) w sztuce, tj. w malarstwie, grafice i rzeźbie, jako o stałym, bo ciągle absorbującym warsztat artysty, temacie napisano wiele uczonych rozpraw i wydano sporo popularyzujących albumów. *Portret to obraz obrazu, albowiem odzwierciedla twarz, która ze swej strony jest obrazem nas samych* – powie H. Belting. Czy w pełni? Otóż twarz ma skłonności wyrażania ekspresji (mimiki), więc raczej wystawia się na spojrzenie, jest „raczej sceną niż zwierciadłem” tych wartości, które są pod maską twarzy skryte. Już św. Paweł w *Drugim liście do Koryntian* podkreślał różnicę między tzw. powierzchownością (twarzą) ludzką a jego duchowością. Wprawdzie portret (malarstwo czy w rzeźbie) powstał jako efekt emancypacji podmiotu, ale był to efekt z posiadania lub nadania władzy albo religii (nadzoru nad umysłami). Jest więc on (portret) zastępnikiem twarzy, niejako odrywając ją od ciała i przenosząc w wymiar symboliczny; tym samym sprowadza ją (uogólniając) do jednoznacznego wyobrażenia – kreując maskę. Twarz jest bowiem formą otwartą, podatną na interpretację i zmiany, maska zaś ma formę zamkniętą. Portret wytworzony przez artystę – to może być interpretacja twarzy z punktu widzenia „interesów” społecznych (np. w roszczeniach spadkowych lub koligacyjnych), ale też to „ocena” z punktu widzenia kultury; i tu rozciąga się linia dokonania łącząca sensy symboliczne z ekspresyjno-estetycznymi. Tu też znaczącą rolę odgrywa owa relacja między twarzą a maską, fakt wzrostu rangi reprezentacji, tj. zwrócenia uwagi na to, co portret wyraża (odniesienie do tożsamości i ekspresji osobowościowej), ale też na to, co skrywa (chroni pod maską). Jednakże każda maska, służąc przesłanianiu, jednak także coś narzuca, chce coś wyrazić, jest ona zatem tym co łączy z prawdziwą twarzą (naturą), ale jest także tym, co odsyła do kultury.

2



Erol Gafinski

natury z kulturą). A więc zawsze w przypadku manualnie realizowanego portretu (czy autoportretu) dochodzi do swoistego zderzenia między oczywistym wizerunkiem twarzy, w jej osobowościowym wyrazie, z nieoczywistymi symptomami indywidualnych, charakterologicznych cech modela, które nie są tak jednoznacznie widoczne jak cechy zewnętrzne, co zawsze prowadzi w konsekwencji do pewnego kompromisu. A nawet do przekonania o niemożliwości dotarcia do pełni prawdy o wewnętrznych cechach duchowych i świadomościowych osoby portretowanej. Stąd obawy o możliwość naruszania tożsamościowej integralności portretowanej osoby. Na tym przekonaniu formułowano zakazy przedstawiania (w tradycji kultury hebrajskiej i chrześcijańskich schizmach) twarzy, a w tym szczególnie wizerunku Boga (ikonoklazm).

Współcześnie problem przedstawiania twarzy albo jej masek znajduje swoje usprawiedliwienie i w antropologii i w psychologii. Od kulturowo interpretowanych przedstawień w religii i popkulturze („społeczeństwo facjalne”) po próby docierania do istoty „człowieka wewnętrznego” poprzez zabiegi odrzucania czy zdzierania „masek” – aby dotrzeć do autentyczności duchowego, do niezafałszowanej tożsamości. Ten punkt widzenia znajduje pogłębienie w fenomenologii etycznej Emanuela Levinasa. Mówi on, że twarz nie jest z tego świata. A więc z jakiego? Filozof ten twierdzi, że jest ona (twarz) odbiciem Innego w nas, owej jakby alternatywnej osoby, będącej naszym lustrem (ale też odniesieniem poznawczo-komunikacyjnym, możliwością bycia sobą wobec kogoś obcego). Dla Levinasa *twarz jest jak otwarta dłoń, poszukująca akceptacji nagrody*. Jest ona (twarz) epifanią zmysłowości, wyrazem wyłącznej dla danej osoby ekspresji, stąd – twierdzi Levinas – nigdy nie może być w pełni przedstawiona i poznana; zawsze skrywa się za swoją maską, przybierając na użytek zewnętrznego oglądu. Wprawdzie sztuka usiłuje zdrzeć tę maskę, chcąc zajrzeć pod jej „ochronną” pozorność, co udaje się to nielicznym, wybitnym twórcom. W tej potyczce pozorów ze skrytością (prawdą) wewnętrznego obrazu ludzkiej natury, przyszła pomoc właśnie ze strony natury, a raczej wykorzystywania jej praw i nadziei, jakie zaproponowała technika fotograficznego rejestrowania wyglądu ludzkiej twarzy; jak sądzono: oto obiektywny dokument utrwalający fizjonomię w jej subiektywnym wyrazie. Co też wywołało lawinę dociekań i rozwinęło się w przemysł produkowania wizerunków idoli i kolejnych „masek” sankcjonowanych modą, reklamą i teatralizacją naszego życia.

3. Fotografia w zasadzie zmonopolizowała współcześnie procesy portretowania i autoportretowania się osób. Ta monopolizacja przybiera wręcz w czasach powszechności aparatów cyfrowych i podręcznych

Czesław Czaplinski

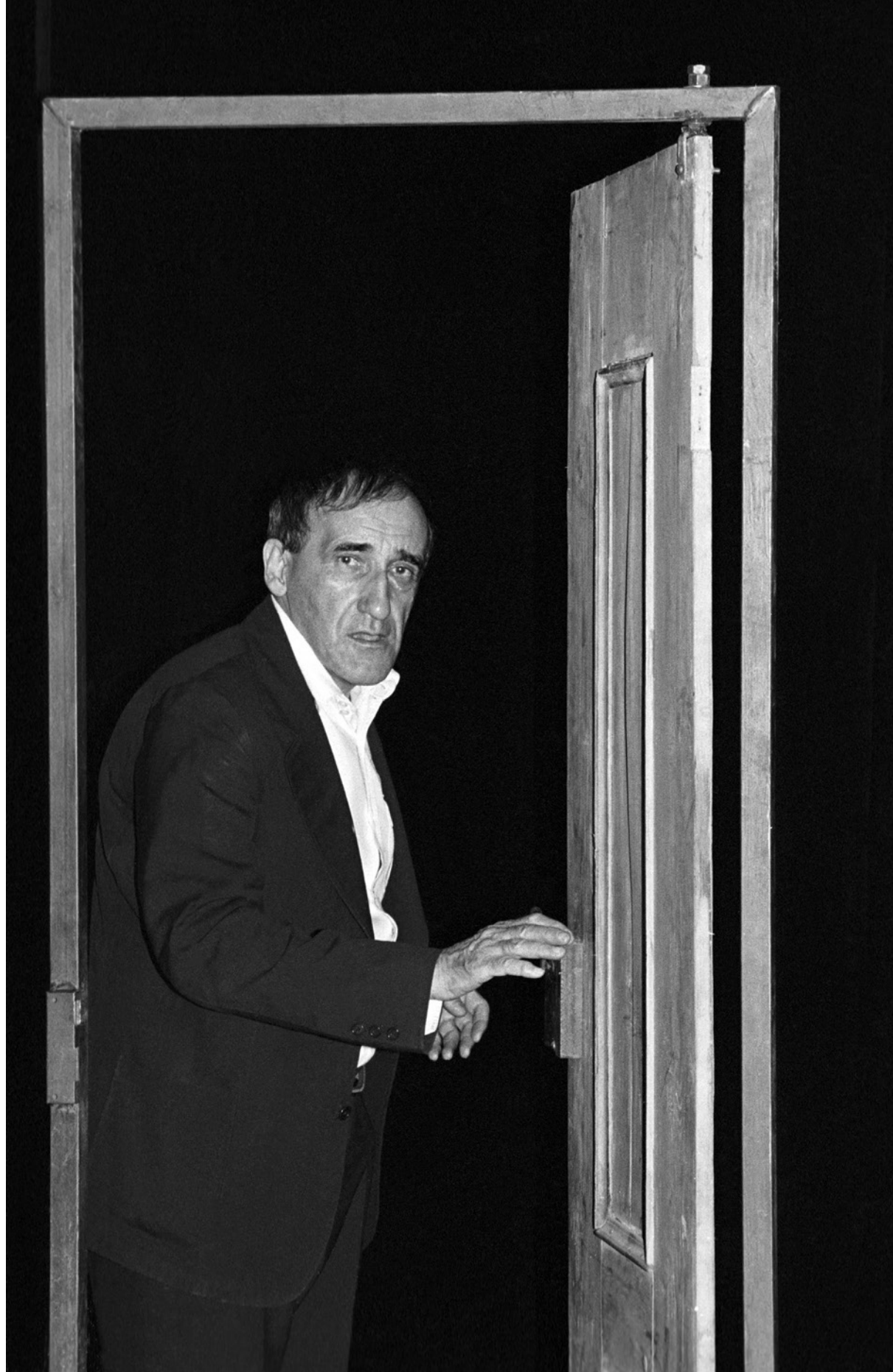
1. Franciszek Starowieyski
2. Wojciech Fangor
3. Tadeusz Kantor

komórek postać epidemii selfie – co jednak dla procesu wnikliwego docierania do prawdy wewnętrznej duchowości niewiele wnosi, choć każdy chce ujrzeć swoją twarz, spojrzeć na siebie „twarzą w twarz” i właśnie wejrzeć w tę twarz, która wyłania się spod grymasów, mimiki i sztucznych póz.

Fotografia od początku swego istnienia zajmowała się portretem, wizualnym przedstawianiem i interpretowaniem fizis, w sylwetce, w wizerunku twarzy. Od początku też to pozornie obiektywne narzędzie służyło mistrzom portretu do kreowania własnych wyobrażeń (przedstawięń) ludzkiej natury i jej kulturowego odniesienia. Roland Barthes (w *Światło obrazu*) twierdzi, że wielcy portreciści w fotografii tworzyli mity; mówił tak o zdjęciach Nadara, Camerona, Sandera czy Avedona – oddających wizerunki przedstawicieli różnych warstw zachodniego społeczeństwa. Co też znaczy, że dodawali do naturalnego wyglądu zewnętrznego (np. twarzy) także to, co wznosiła do tego wizerunku rola społeczna i kulturowa pełniona przez portretowaną osobę – „nakładali” tu także swoje, wyobrażone przez siebie, maski na twarze modeli; otwierali tym samym obszar reprezentacji i interpretacji. Ale, co ciekawe, te nałożone maski – jak twierdzi R. Barthes – moż-

na też zdzierać w odbiorze fotografii, gdy aura wspomnień oglądającego zdjęcie (np. bliskiej osoby) pragnie bohatera obrazu przywrócić życiu, odrzucić ów „efekt Tanatosa” - ucieleśniający śmierć, jaki przekazuje fotografia. Odrzucenie takie znów niejako przywraca życie, zwraca ku naturze.

Generalnie więc w sztuce portretowania, a więc wizualizacji twarzy ludzkiej (czy to manualnie czy technicznie) dość trudno jest mówić o prawdzie duchowej tożsamości modela, co zdarza się tylko w nielicznych, wybitnych przykładach



obrazów, a raczej mówimy o prezentacji zewnętrzności, maski nakładanej na twarz – i to ze strony twórcy (za sprawą jego subiektywnych wyobrażeń), i ze strony modela, który wybierając różne pozy, wciela się w wyobrażenia o sobie. Trudno jest bowiem przyłapać fotografowaną osobę w sytuacji szczerzej, spontanicznej, niepozowanej – choć takie momenty właśnie zdarzają się niektórym fotografom. Od ich umiejętności uchwycenia prawdy twarzy, znalezienia owego „decydującego momentu”, zależy trafność portretu. Ale zdarza się to rzadko. >



1



2

Jacek Samotus

1. Janusz Jaroszewicz
2. Nicole Naskow
3. Urszula Smaza-Gralak

H. Belting twierdzi, że fotografia prowadzi raczej ku masce niż ku twarzy, nakłada maski na oblicza jakby niechcący, bo jest podporządkowana kulturze, „patrzy” przez jej pryzmat, więc narzuca reprezentację: Sztuka i fotografia głównie tworzą **faces** – kulturowe wizerunki naturalnej twarzy.

4. W sztuce fotograficznego portretowania wypracowano kilka sposobów podejścia do tego tematu. W perspektywie historycznej mowa jest o romantycznych wizerunkach Nadara i Cameron, o „klasyfikujących” zawodowo przedstawicieli niemieckiego społeczeństwa fotografiach Sandera, czy rejestrujących naturalne „wynaturzenia” twarzy na zdjęciach Diane Arbus bądź spekulatywnych wyobrażeniach Avedona. Szeroką paletę rejestracji portretowych, opartych na zasadach migawkowego dokumentu dostarczali już autorzy XX wieku od Cartier-Bressona poprzez A. Kertesa po R. Doisneau czy R. Franka. Fotografia portretowa, niewątpliwie dzięki swym zabiegom uogólnienia, „klasyfikowania” typów (co np. realizowano w zdjęciach policyjnych i etnograficznych już w XIX wieku) – służyła narracjom uzasadniającym jej mitotwórcze funkcje. Romantyzm zdjęć Nadara szedł tu w parze z powszechną praktyką dagerotypowych portretów z połowy XIX w. i mody na fotograficzne „carte-de-visite”. J. Laurent proponuje ok. 1870 r. typy hiszpańskiej prowincji, J.M. Cameron – naświetla urodę dzieci, a na przełomie stuleci dominuje fotografia piktorialna (R. Demachy, E. Steichen, C.H. White i A. Stieglitz), mityzująca portrety w specjalnych ujęciach, malarskich aurach (mimo czarno-białych obrazów) w „maskach” artystowskiego widzenia ich autorów. Czyż jeszcze nie w tym klimacie utrzymane byłyby portrety artystów z początku XX w. A.L. Coburna oraz późniejsze – z lat 20. i 30. XX w. – osadzone w kulturalnej aurze zdjęcia sławnych postaci C. Beaton czy E. Steichena, a nawet eksperymentującego Man Raya? Dokument paranaukowy – jak u D. Lange – również w interpretacji sięga mitologizujących uogólnień, dając pretekst do sformułowania tez o ponadczasowych obrazach ludzkiego losu, co zresztą będzie w późniejszym czasie kontynuowane w relacjach korespondentów wojennych i zdjęciach ze stron „World Press Foto”. Ze świata scen wojennych blisko do

przestrzeni kreowanej przez świat mody i pop-kultury. Zdjęcia H. Newtona czy W. Kleina dla „Vogue’a” otwierają długą listę – ciągle praktykowanej – aranżacji twarzy: masek preparowanych dla nęcenia odbiorcy, kreowania idoli i ikon współczesnej kultury. Może w kontrpropozycji wobec takich ujęć należy podkreślić zaangażowane w problematykę psychologii, ćwiczenia pamięci i swoistej ekspiacji zdjęcia Boltańskiego czy D. Michalsa.

W warunkach polskich takim portrecistą, który zbudował na swych pracach swoistą mitologię specjalnie inscenizowanych postaci jest Krzysztof Gierałowski (pisał o jego wystawie „Portret bez twarzy” w „Formacie” nr 68). Gierałowski preferuje absolutnie subiektywny wizerunek portretowanej osoby (utrwałał znane osobistości polskiej kultury i nauki), niejako narzucając modelom odpowiednio zainscenizowane przez niego pozy, stroje i sztafaż, nadto później poddaje zarejestrowane zdjęcia dodatkowym zabiegom formalnym – by w konsekwencji uzyskać obraz (ikonę) tyleż oddającą zewnętrzny wizerunek osoby, co i sięgającą do wewnętrznych znamion osobniczej jaźni – w jakimś stopniu sprowokowanej przez ingerencje autora zdjęcia, więc równocześnie „odsłaniające” także jego (autora) myślenie i wrażliwość widzenia.

Moda na wystawy prezentujące bądź to autoportretowe prezentacje artystów wszelkich mediów (por. wystawę z wrocławskiego BWA z jesieni br., a także fotografie Natalii LL w bieżącym numerze), jak i fotograficzne portrety w ujęciu różnych autorów mogą być tu istotnym dowodem uzasadniającym wstępnie postawioną tezę o trudzie prezentacji „prawdy” natury – wydanej twarzy – na rzecz maski – czyli jej kulturowej przesłony, finalizującej się obecnie w pojęciu faces.

Do aktualnych wystaw (z 2017 roku) podejmujących ten problem należą niewątpliwie ekspozycje prezentowane przez Galerię „Foto-gen” i „Neon” z Wrocławia (o czym piszemy w bieżącym numerze „Formatu”). Tu zwrócimy uwagę na dwie propozycje: Czesława Czaplińskiego i Jacka Samotusa.

5. Jeśli w przypadku fotografii Cz. Czaplińskiego możemy mówić o jej

migawkowych – „reporterskich” źródłach, o zaskoczeniu modela w odpowiednim momencie, to u J. Samotusa dominuje spektakl – on aranżował specjalne sesje zdjęciowe, w trakcie których „oswajał” modele, by te niejako „odsłaniały” się w prawdzie swej wewnętrzności. Są to w zasadzie dwie zasadnicze, choć skrajne metody portretowania, wszelkie jej modyfikacje realizowane są już na etapie obróbki i formułowania treści i znaczenia, więc już w intencji artystycznego uwypuklenia symboliki ujęcia, nowej formy czy innych manipulacyjnych zabiegów służących podkreśleniu szczególnych zamiarów autora zdjęcia.

Czapliński zdaje się, że świetnie rozpoznaje twarze znaczące obecnie kulturowo i społecznie (niejako tropi idoli współczesności) i je „chwytą” w wolnej, publicznej przestrzeni. Udaje się mu zarejestrować owe twarze „noszone na sobie” – jak mówił Gombrowicz – prezentowane w obecności innych ale jakby świadomych swej ikonicznej rangi, wszak obnoszone są przez idoli aktualnej kultury. Czapliński fotografuje postaci (faces) artystów, polityków naukowców... raczej osoby, które są już jakoś obecne w naszej pamięci wizualnej. Tym samym dają te portrety możliwość sprawdzenia naszych wyobrażeń z tym, co oferuje autor zdjęć. Natomiast tam, gdzie portretowana osoba nie jest powszechnie spopularyzowana (nie jest idolem pop-kultury), musimy zawierzyć autorowi w jego zdolności uchwycenia autentyczności wyrazu fotografowanej osoby. I tu Czapliński dowodzi swojej wnikliwości i wyczucia w znalezieniu owego „momentu”, w którym twarz modela niejako wmyśla się w siebie, w swoje bycie „tu i teraz”. Czapliński pokazał m.in. portrety M. Jacksona, T. Stańko, S. Loren, L. Wałęsy, G. Busha, A. Wajdy, T. Kantora oraz wielu innych artystów i pisarzy, w tym „słynny” portret podwójny J. Kosińskiego.

Inaczej powstawały portrety wykładowców wrocławskiej akademii sztuki we Wrocławiu, zaaranżowane przez Jacka Samotusa. Te fotogenicznie zakomponowane konterfekty osób raczej powszechnie nieznanymi, powstawały w trakcie dłuższych (lub krótszych) sesji, gdzie autor koncepcji starał się „skrócić dystans” między modelem a fotografem (co np. jest niemożliwe w ujęciach reporterskich). Samotus inscenizował więc i przestrzeń i sztafaż, w którym umieszczał modela, ale także prowokował go rozmową, dykteryjkami itp. – po to by niejako „zdrzeć” początkowo przywdzianą maskę i pozę na rzecz spontaniczności wyrazu twarzy, naturalności sylwetki, ale też próby typologicznego spojrzenia na gremium portretowanych osób – byli to bowiem profesorowie wyższej uczelni artystycznej. Czy taki zamiar się udał? Niewątpliwie w większości przykładów osoby profesorów i jednocześnie artystów sztuk wizualnych, umieszczone w typowym dla nich pracownianym otoczeniu, nie budzą wątpliwości co do ich profesji. Ale Samotus zamierzał swymi pracami dotrzeć do psychologii modela, dokonać swoistej wiwisekcji osobowości – co nie jest zadaniem łatwym jeśli daną osobą spotyka się okazjonalnie, bez pogłębionej znajomości. A więc w takim razie należy model sprowokować do odsłonięcia się i ten „moment” zarejestrować fotograficznie, znaleźć kompromis między zewnętrzną postacią (wraz z twarzą, mimiką, pozą) a symptomami wewnętrznego życia (duchowości, oznak jaźni...), które przejawiają się także na twarzy. Jak trudno taki stan wywołać i oddać – wiedzą ci, którzy tego próbowali. Twarz bywa „zwierciadłem duszy” – w co od dawna wierzono – ale by dotrzeć do tego „odbicia”, trzeba ogromnego wysiłku, trafu i zgodności współpracy stron aktu fotografowania. Właśnie aktu – jako pewnego niemal „intymnego” kontaktu stron w dociekaniu (chwytaniu) prawdy osobowości (modela), ale także prawdy autora zdjęcia. Bo każda fotografia jest tyleż wizerunkiem – obrazem Innego, co i odsłonięciem cząstki autora; każdy portret jest w jakiejś mierze także autoportretem. Zresztą dotyczy to każdego dzieła, niezależnie od prezentowanej tematyki i zastosowanego medium.

x x x

W tej potyczce wyobrazonego z realnym, artystycznej kreacji z oczywistością natury swoje osobne – wyjątkowe – miejsce zajmuje literatura: sztuka niewizualnego przedstawiania tego, co rodzi się między słowami. W grze słów, w metaforze, w hiperboli, w opisach i porównaniach objawia się „twarz” autora tekstu i choćby przywdziewał stylistyczne „maski”, to i tak zmierzać będzie w stronę prawdy o bohaterze opowieści (ale też o podmiocie wszelkiej twórczości). Każda opowieść, wiersz, zwerbalizowana myśl może być cząstką tego epifanicznego procesu, w którym ujawnia się nasza twarz, indywidualna, ale i zbiorowa; twarz kulturowa konkurująca z naturalną. Sztuka bywa żmudnym procesem docierania do rysów tej uniwersalnej Twarzy, która bywa przez nas noszona, ale która także nam się przygląda. Z dystansu, z niewątpliwym zaciekawieniem, a może z troską.



3

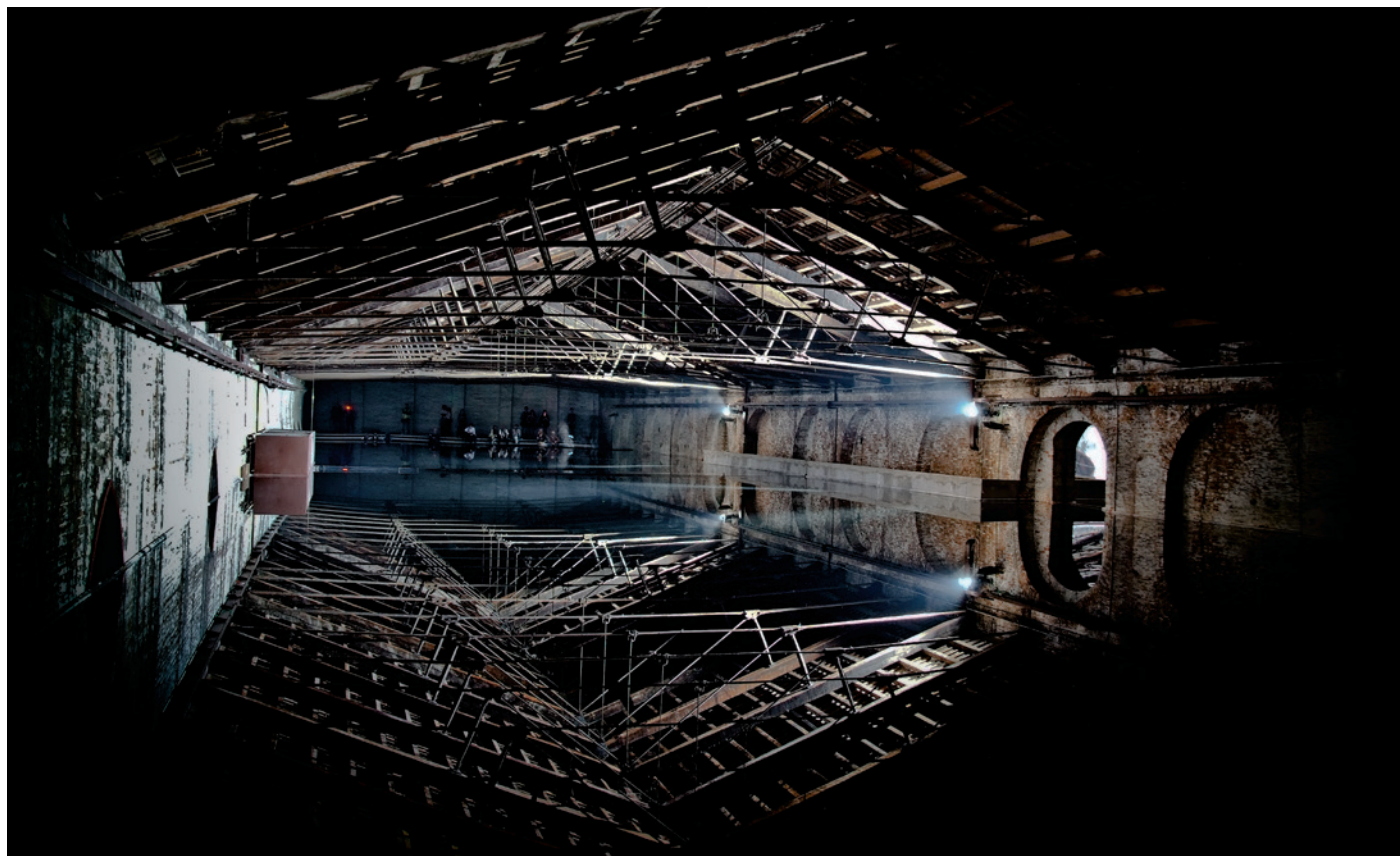
No i na koniec uwaga: jest różnica między zobaczeniem (ujęciem i opisaniem) twarzy a patrzeniem w twarz. „Twarzą w twarz” – jak pisał Janusz Krupiński – co oznacza identyfikację z Innym, ale też odłączeniem, filozof ten podkreśla niemożliwość poznania wewnętrznych stanów ducha. Otwartość „twarzą w twarz” daje możliwość wejścia w to, co pod nią skryte, a co może i przerażać, i zachwycać. Być może zasadny stąd był zakaz odtworzenia oblicza – groźby przekroczenia tajemnicy. Tej, którą przesłania twarz? ■

Wystawa „Czesław Czapliński: Twarze sztuki”, Galeria Foto-gen, OKiS Wrocław, V-VI 2017.
Jacek Samotus: Kadr, Galeria ASP „Neon”, Wrocław, lato 2017.

From a face to a mask. Faces

For ages the human face has been a topic of interest for artists, resulting in a great number of excellent portraits and self-portraits. In his publication *Face and Mask: A Double History* Hans Belting is concerned with the relationship between a person's face and their worn mask, as well as the relationship between a portrait (and its attempts to express a model's inner life) and a mask. The long history of portraiture in art proves that there has always been a clash between unobvious and hidden inner traits of a model and their visible external features. According to Emanuel Levinas, a person's true face is never fully revealed and always remains hidden under a mask. Only a few outstanding artists have been able to give the viewer a glimpse of the face behind the mask. Portrait continues to be a pursued topic in artistic photography, as visible in two recent exhibitions of Czesław Czapliński and Jacek Samotus presented in the Foto-gen gallery and the Neon gallery in Wrocław. In Czapliński's reporter-style photos, models (well-known artists, politicians and scientists) are surprised and caught off guard. Samotus prefers a spectacle and arranged scenes, and he 'tames' his sitters (professors from the Academy of Art and Design in Wrocław) to reveal their true selves. Only those who have tried it know how difficult this task is. ■

Odchylenie performatywne na Biennale weneckim 2017



Korespondencja własna z Międzynarodowego Biennale Sztuki Współczesnej w Wenecji

Chyba nigdy dotąd, a na pewno przez ostatnie 3 dekady, odkad jeźdź na Biennale do Wenecji, nie było tam tak wiele performance'ów. Ba, w tym roku ta dziedzina była wiodąca i wystawy wykorzystujące performance dominowały. Były nie tylko najbardziej widoczne, ale i najwyższej oceniane przez jury. Możemy więc mówić o performatywnym odchyleniu sztuk wizualnych, widocznym na Biennale AD 2017 pod hasłem „Viva Arte Viva”.

Oczywiście, performance obecny jest w zakresie sztuki współczesnej od co najmniej 4 dekad i od dawna nie jest już tylko jej marginesem, ani domeną jedynie młodych czy skrajnie awangardowych artystów, a kariery takich ikon tej dyscypliny, jak np. Marina Abramović dowodzą, że performance dawno znalazł się w głównym nurcie sztuki współczesnej. Nigdy jednak nie był dominantą i tak wyraźnym signum temporis. Biennale, które od dawna nie wskazało żadnej nowej tendencji czy drogi rozwoju, tym razem udowodniło, że wciąż jest najważniejszym i najczulszym barometrem, a nie tylko targowiskiem próżności i platformą prezentacji artystów i dzieł, które będą największymi hitami targów sztuki czy aukcji tego lub następnego sezonu. Zazwyczaj tego. Warto też zwrócić uwagę, że na Art Basel, najważniejszych targach międzynarodowych, otwieranych w miesiąc po preview weneckim, performance był też obecny w niespotykanie dotąd szerokim zakresie. I cieszył się dużym wzięciem wśród najbogatszych kolekcjonerów świata.

Zacznijmy jednak od początku. Od pierwszego wrażenia. Podczas preview zwykle pierwszym wrażeniem jest zaskoczenie, że znów aż tylu tzw. profesjonalistów w dziedzinie sztuki, a więc dyrektorów muzeów, galerii, kolekcjonerów, artystów, krytyków oraz osób im towarzyszących, wśród nich wiele gwiazd

czy gwiazdeczek oraz królowych czy milionerów, a przynajmniej ich krewnych. W tym roku było inaczej, bo po dotarciu do głównego forum, czyli placyku, przy którym usytuowane są najważniejsze pawilony, tzn. brytyjski w środku i niemiecki oraz francuski po bokach, uwagę zwracało przede wszystkim to, że widzowie mają zadarte do góry głowy i czekają na coś spektakularnego.

Na szczycie pawilonu Niemiec, najokazalszego na terenie Giardini, w stylu nazistowskiego klasycyzmu, stał chłopak, który zdawał się szykować do skoku w dół. Powiało grozą, a w każdym razie zaskoczeniem, choć po chwili można było dostrzec linki asekuracyjne, przypięte pasami do pleców młodzieńca. OK, zdawali się myśleć znawcy sztuki z całego świata, niech skacze, widziało się dziwniejsze rzeczy, grunt, że nie zginie.

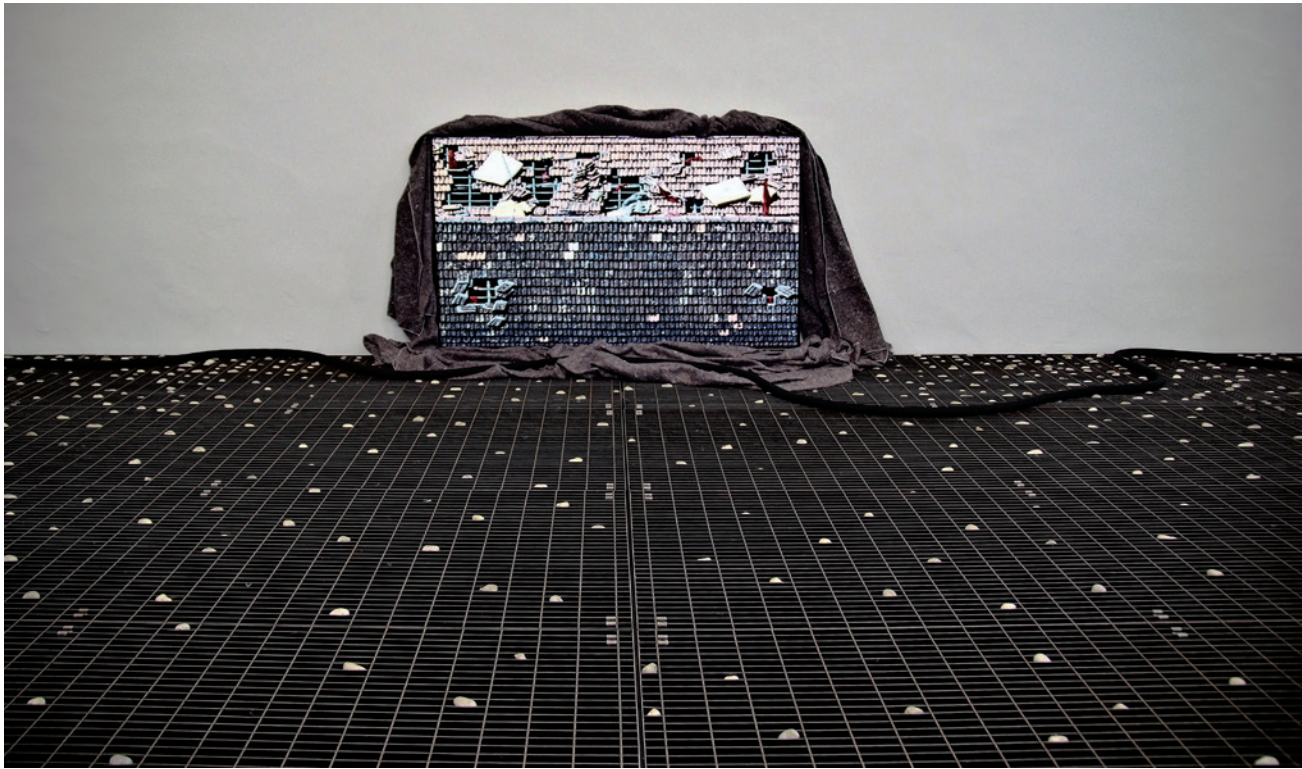
Ale zaraz, zaraz, na dole, odgródzone od publiczności stalową siatką, biegają wokół pawilonu cztery roste dobermany, lekko podenerwowane, nic dziwnego, zważywszy na tłumy ludzi wokół. I znów nasuwająca się reakcja: jeśli chłopak z dachu spadnie, to może nie skręci karku, bo ma te liny przywiązane na plecach, ale może wpaść pomiędzy biegające pieski, które uchodziły za ulubione zwierzaki esesmanów, szczujących nimi więźniów kacetów...

I gdy już znów obawiamy się najgorszego, chłopak najnaturalniej na świecie odsuwa się od krawędzi, siada wygodnie i... wyciąga z kieszeni komórkę, by sprawdzić, czy ktoś nie wysłał mu postu na Facebooku...

Po chwili dostrzegamy innych performerów. Obsiedli mury i płoty pawilonu Germania, pełno ich w środku budynku, zastygają w dziwacznych pozach, pośród surowych sprzętów, ni to medycznych, ni śmietnikowych. A wokół nich, a także ponad



2



3

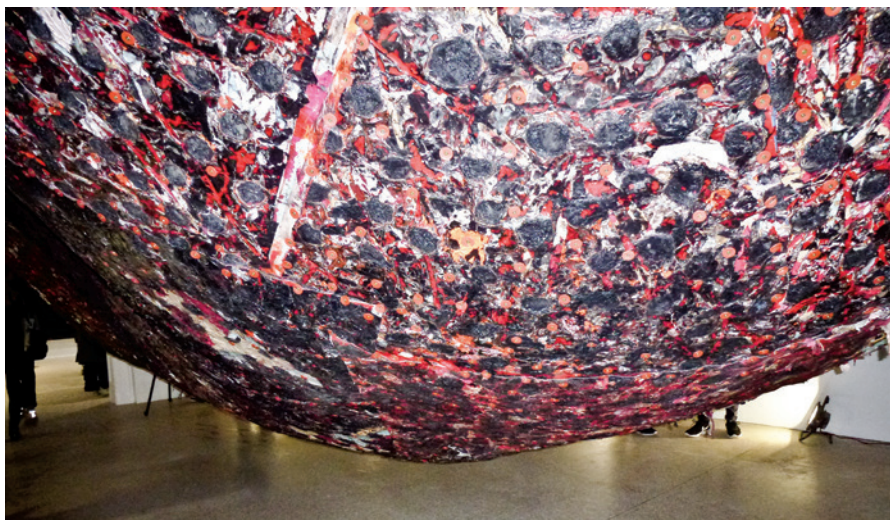
1. **Giorgio Andreotta Calo**, *Untitled (The end of the world)*, 2017, instalacja, installation, Pawilon Włoski, Arsenal/ Italian Pavilion, Arsenal
2. **Gal Weinstein**, *El Al*, 2017, akryl, styropian, grafit, filc i wełna stalowa/ acrilan, styrofoam, graphite, felt and steel wool, instalacja, installation, Pawilon Izraelski/Israeli Pavilion, Gardini
3. **Cinthia Marcelle**, *Chao de caca (Hunting Ground)*, 2017, instalacja, installation, krata podłoga i kamienie, **Cinthia Marcelle i Tiago Mata Machado**, *Nau*, 2017, wideo w jakości HD, 44 minuty/ grating floor and stones, HD video, 44 minutes. Pawilon Brazylijski/ Brazilian Pavilion, Giardini
Fot. 1-3 © by A. Dudek-Dürer

nimi, na specjalnie ustawionej szklanej platformie, tłum światowców, lekko zdezorientowanych, ale i usatysfakcjonowanych, bo show must go on i to jest show najwyższej jakości. Godny Złotego Lwa.

Niemcy postawili na performance, ale dodatkowo zagrali stereotypami, związanymi z historycznym imagem kraju – ojczyzny hitlerizmu i opresji, co w odniesieniu do groźnej architektury pawilonu dało efekt piorunujący. Pokazali: jesteśmy groźni, nieprzyjemni, na krawędzi, wzbudzamy strach, mamy największy, nazistowski w stylu pawilon i nie zawahamy się poświęcić życia naszych artystów dla osiągnięcia zamierzonych celów, odgradzamy się płotem, za którym biegają groźne psy, nie mamy nic pięknego do pokazania, oprócz brudnych, rozkładających się sprzętów ze śladami, być może, krwi. Tym razem: smutek, lęki i opresja przyniosły twórczyni tej sytuacji, kuratorce Susanne Pfeffer i performerce Anne Imhof Grand Prix

Biennale dla najlepszego pawilonu. I znów pełen sukces, i tak się dzieje ostatnio prawie co drugie Biennale. Niemcy mają zwykle najskuteczniejszą strategię.

Inną strategię obrali Francuzi. To, co ich łączyło z Niemcami, to fakt, że znów wybrana została specyficzna forma performance'u i znów odnieśli się do stereotypów. Francja jako ojczyzna sztuk wszelakich, subtelności i wyrafinowanego stylu. Tym razem pawilon przeistoczył się w ogromne studio nagraniowe, wypełnione niezwykłymi, specjalnie zaprojektowanymi na tę okazję instrumentami muzycznymi, ze ścianami wyłożonymi materiałami wygłuszającymi, ułatwiającymi dokonanie idealnych nagrań. Przy okazji dostrzegamy, że to idealnie wykonane ze szlachetnych gatunków drewna konstrukcje, daleko wykraczające poza czysto techniczne funkcje, nadające wnętrzu charakter świątyni sztuki. Gdy rozpoczyna się koncert >



1

1. **Mark Bradford**, *Spoiled Foot*, 2016, instalacja, detal, technika mieszana na płótnie, drewno, płyty kartonowo-gipsowe, wymiary zmienne/detail, mixed media on canvas, lumber, loan sheeting, dry-wall, dimensions variable/ Pawilon Amerykański/ American Pavilion, Gardini
2. **Lee Wan**, *Proper Time/ Właściwy Czas*, 2017, instalacja, installation, w tle/in the background, *For a better tomorrow/ Dla Lepszego Jutra*, 2016-17, plastik, tworzywo sztuczne, 60 x 70 x 70 cm, w centrum/ in the center, Pawilon Korei Południowej/ South Korea Pavilion, Gardini
3. **Japanese art collective**, *The Play's IE: The Play Have A House*, 2017, instalacja/ installation, Arsenal/ Arsenal
4. **Roberto Cuoghi**, *Il Mondo Magico-Imitazione di Cristo*, 2017, instalacja, installation, fragment, Pawilon Włoski, Arsenal/ Italian Pavilion, Arsenal/ Arsenal
 Fot. 1-4 © by A. Dudek-Dürer

śpiewaczki z towarzyszeniem fortepianu, czujemy, że wszystko jest na miejscu i to sytuacja naturalna, choć raczej rzadko spotykana na Biennale, przynajmniej jako główny punkt programu. Zastanawiające jest jednak, że świetna wokalistka nagle przerywa śpiew i mówi do pianisty, żeby zaczął grać od nowa. OK, a więc to nie koncert, a zaledwie próba, wszak jesteśmy przecież na preview. Ale przerw jest coraz więcej i zaczynają się kłótnie. To już nie próba koncertu, ale muzyczny performance... Publiczność znów skonsternowana, ale i kontenta, bo to intrygujące show.

To, co Niemcy czynili ze śmiertelną powagą, Francuzi nieco z przymrużeniem oka, tzn. nawiązując do własnych stereotypów narodowych, Austriacy wykonali z wirtuozerią i lekkością, jakiej ich pawilon nie widział od czasu, gdy zamiast wystawy pokazali na środku sali wystawowej przymię opasłych katalogów wystawy, której nie było (faktycznie była – był to ów pokaz przymy zadrudowanego papieru). Tamta wystawa miała miejsce 15 lat temu, a może i dawniej.

Teraz Erwin Wurm, rzeźbiarz znany od lat 80. ze swoich transawangardowych drewnianych i malowanych rzeźb i instalacji, przedstawił pokaz obiektów, a właściwie ready mades z towarzyszeniem performance'ów. Pokaz zachwycający i wciągający odbiorców do gry z obiektami i aktorami. Tu chyba najczęściej fotografowali się widzowie Biennale, a biorąc pod uwagę, że to publiczność niemal milionowa (ostateczne dane na temat frekwencji poznamy po 26 listopada, ale już teraz widać, że znów zostanie pobity rekord), Wurm osiągnął chyba rekord oglądalności na Facebooku w kategorii selfies.



2

To nie tylko zabawa, to wymierny, policzalny wynik oglądalności.

I chwala mu za to, bo jego wystawa była, moim zdaniem, najciekawsza na tegorocznym Biennale, czego niestety nie dostrzegło jury, nagradzając Germanię w kategorii najlepszy pawilon. Na pewno najgroźniejszy, najpoważniejszy, to prawda. Natomiast Erwin Wurm zaproponował pawilon swobodny, bardziej ludyczny, choć właściwie mówiący o tym samym (w jego przypadku omawianym stereotypem narodowym był pęd Austriaków do rodzinnych wojaży wakacyjnych z użyciem aut i przyczep campingowych w latach 60. i 70. (nie tylko przecież Austriaków, ale i Brytyjczyków czy Francuzów, o Niemcach nie wspominając) i wykorzystujący te same środki wyrazu ekspresji – performance.

„Żywe” rzeźby wystawia Wurm od 2007 – cykl „One minute sculptures” („Rzeźby jednonumitowe”), teraz przygotował całą wystawę w kilku salach, wypełnionej rozbawioną publicznością pawilonu. Austriacki artysta, który zapragnął ożywić swoje prace, sięgnął do czasów swojej młodości, a przy okazji sentymentów większości publiczności preview, proponując interaktywne działania, czytelne dla wszystkich generacji. I wygrał – jego sztuka była zrozumiała dla wszystkich, bawiła, intrygowała, zapadała w pamięć.

Jednym z najbardziej spektakularnych performances na Biennale był pokaz teatru cieni w pawilonie chińskim w Arsenalu w połączeniu z prezentacją muzyków, którzy zwykle są schowani. To tak, jakby kanał z orkiestrą w europejskiej operze podnieść do poziomu sceny i uczynić z wykonywania muzyki główny temat przedstawienia, nie zaś kolejne wydarzenia odgrywane przez solistów, solistki w pełnych dekoracjach i światłach jupiterów. Oczywiście, to była mniejsza orkiestra, nie operowa czy symfoniczna, ale liczyła się maestia wykonania utworów, jakoby ilustracyjnych, przez starszych, doświadczonych muzyków, grających na tradycyjnych, wyglądających bardzo egzotycznie instrumentach i śpiewających w tradycyjnej chińskiej skali harmonicznnej. Podobnie animatorzy, poruszający kukiełkami i szablonami, tworzącymi cienie i obrazy. Również oni zostali wyciągnięci na pierwszy plan. To, co zwykle jest ukrytym tłem dla pokazu teatru cieni, zostało ukazane jako centralne widowisko, a sceny sztucznego teatrzyku bładły w zestawieniu z autentyczną ekspresją animatorów i muzyków. Nie miał znaczenia język, odmiennosc kulturowa, fabuła czy konwencja teatralna, liczyła się ekspresja i żywiołowość artystów, którzy swoim występem (dodajmy: o charakterze performance'u) przyciągali rzesze publiczności.

Najbardziej radykalnym performerem na Biennale był Tehching Hsien w pawilonie tajwańskim. Artysta działający od lat 70. XX wieku, znany na cały świecie, także w Polsce (spotkanie w warszawskim CSW Zamek Ujazdowski, 2013, wystawa dokumentacji i wykład w Marta Shefter Gallery w Krakowie, 2016). Marina Abramović nazywa go swoim mistrzem, a klatka, w której zrealizował swój roczny performance, właśnie pt. „Klatka” („Cage Piece”, 1978-79) została zrekonstruowana i otwierała jego wystawę w MoMA w 2009, zaś Guggenheim Museum w tym samym roku otworzyło drugą jego wystawę w stolicy światowej sztuki. Stał się tym samym jednym z najważniejszych performerów w dziejach (Abramović miała swój legendarny pokaz „The Artist is Present” w MoMA w rok po Hsienie). Kuratorem wystawy, przygotowanej przez Taipei Fine Arts Museum of Taiwan, jest Brytyjczyk Adrian Heathfield, bodaj najważniejszy specjalista od performance'u na świecie.

„Doing Time”, tak zatytułowana była wenecka wystawa, nie oznacza bynajmniej w jego wypadku „spędzania czasu”,



3

lecz „tworzenie”, albo wręcz „robienie czasu”. Artysta zwykle odpięra społeczne czy wręcz polityczne interpretacje swoich działań, argumentami, że on tylko dokumentuje upływający i przeżywany przez siebie czas. I to czyni go artystą uniwersalnym.

Hsien zaczynał na Tajwanie jako malarz, wkrótce jednak zainteresował się performansem. Odbił trzyletnią służbę wojskową, a później zaciągnął się jako marynarz na tankowcu. Gdy jego okręt dotarł do portu w Filadelfii, opuścił go i udał się do Nowego Jorku, gdzie mieszkał

przez 13 lat jako nielegalny imigrant. Przeprowadził podczas swojego niełatwego pobytu w amerykańskiej metropolii serię ekstremalnych performance'ów. Jeden z nich, polegał na prostej egzystencji na jednej z ławek na nabrzeżu Hudson River przez cały rok bez względu na pogodę i temperatury. Hsien miał tylko jedno ubranie (kurtkę „parkę”) i żywił się tym, co znalazł na śmietniku lub dostał od życzliwych ludzi. Wędrował po mieście, głównie w Chinatown, mył się w morzu, nieopodal „własnej” ławki. Codziennie zapisywał swoje stany i refleksje, robił sobie zdjęcia, żył i tworzył performance.

Na przełomie lat 70. i 80. zrealizował łącznie 4 roczne ekstremalne performance w Nowym Jorku, w późniejszych latach jeszcze 2 o mniej ekstremalnych, a bardziej konceptualnych założeniach.

W salach eleganckiego, acz trochę mrocznego Palazzo delle Prigioni, blisko San Marco, po drodze do Giardini, w muzealnych gablotach i na ścianach pokazano dokumentację dwóch najśłynniejszych jego akcji: „Roczny performance 1980-81” i „Roczny performance 1981-82”. Pierwszy polegał na codziennym odbijaniu co godzina karty pracowniczej (Hsien stawiał się w idealnie odprasowanym uniformie, co dokumentują fotografie, z tygodnia na tydzień, z miesiąca na miesiąc widać jednak przemianę jego fryzury: gdy zaczynał był ogolony za zero, gdy kończył włosy sięgały za ramiona). Drugi performance dotyczył przeżyciu roku na nowojorskiej ulicy. Gabloty ukazały jego ubrania – śmierdzące, jak można było tylko mniemać, gdyż konserwatorzy zadbali o powonienie widzów, z wyraźnymi warstwami brudu i śladami opadów atmosferycznych, jak obiekty sztuki. Obok zużyty do granic możliwości chlebak, buty oraz inne artefakty, a także notatki, ulotki, zdjęcia.

Hsien uczynił ze swojego upodlenia akt artystyczny, dzięki wysokiej świadomości i zaangażowaniu, potrafił przekuć je w radykalny i trywialny, jak by się zdawało, ale jednak akt artystycznej ekspresji. >

4





1. **Bernardo Oyarzun**,
Werken, 2017, instalacja,
installation, Pawilon
Chilijski, Chilean Pavilion,
Arsenał/ Arsenal

2. **Claudia Fontes**,
The Horse Problem, 2017,
instalacja, installation,
Pawilon Argentyński,
Argentinian Pavilion,
Arsenał, Arsenal

3. **Theo Triantafyllidis**,
How to everything, 2017,
wideoinstalacja, video
installation, Hyperpavilion
Fot. 1-3 © by A. Dudek-
-Dürer

Dzięki autentyczności i sile swoich działań, krańcowemu poświęceniu oraz konsekwencji osiągnął po latach bardzo wysoką pozycję, dziś jest jednym z najbardziej rozpoznawalnych performerów na świecie. Mieszka w Stanach, a jego interesy reprezentują bardzo poważne galerie: Sean Kelly i Gilbert and Lila Silverman, jednak, jak dowodzi ekspozycja w Wenecji, Tajwan uznaje go za niemal narodowego artystę, i organizuje międzynarodową promocję. I słusznie, bo twórców z tajwańskim rodowodem o tak wysokiej pozycji na świecie właściwie nie ma.

Z dala od Giardini i Arsenale, w pół drogi z San Marco do pompatycznych realizacji Damiena Hirsta w najbardziej ekskluzywnych lokalizacjach weneckich, tzw. Palazzo Grassi i Punta della Dogana, powtórzmy: na uboczu, ale w jakże okazałym i pięknym Palazzo Pisani ulokowana została wystawa «Body and Soul» („Ciało i dusza”) z podtytułem „Sztuka performance’u – wczoraj i dziś”, przygotowana przez nowojorską kuratorkę, zasłużoną dla promocji światowego performance’u, przyjaciółkę artystów, przemiłą Elgę Wimmer.

Pokaz, który wielu widzom umykał, zwłaszcza tym którzy gnali do Hirsta, stanowił podsumowanie „odchylenia” tegorocznego Biennale. Dość skromna, jak na Biennale weneckie, ale jakże ważka, wystawa zgromadziła czołówkę światowych performerów, z Orlan, Valerie Export i Carolee Schneemann, jednej z pierwszych dam, klasycznych artystek i pionierek performance’u jeszcze w latach 60., nota bene laureatki Złotego Lwa Biennale 2017 za całokształt życiowych osiągnięć.

Performatywny charakter miały działania zorganizowane przez Olafura Eliassona w pawilonie Italia, zwanym ostatnio Pawilonem Centralnym (Padiglione Centrale), gdzie tradycyjnie prezentowana jest wystawa przygotowana przez kuratora głównego Biennale, w tym roku Christine Macel. Akcja „Zielone światło” („Green Light”) Eliassona polegała na zaproszeniu do warsztatów urządzonych w jednej z pierwszych sal pawilonu grupy uchodźców i azylantów, którzy zajmowali się sklejeniem z gotowych elementów lamp, nawiązujących jakoby to twórczości

duńsko-islandzkiego artysty. „Zielone światło”, sygnalizujące problem uchodźców w Europie, podbudowane nazwiskiem świętego twórcy i funduszami Thyssen-Bornemisza Contemporary (wcześniej było prezentowane w Wiedniu w 2016 i Houston na początku 2017), miało być, jak można przypuszczać i wyczytać w programowej enuncjacji artysty, dowodem społecznego zaangażowania świata sztuki w rozwiązywanie żywotnych problemów współczesności. Wyszła jednak z tego akcja niezrozumiała dla większości widzów,

którzy patrzyli na wykonujących prace ręczne ludzi, jak na uczestników jakichś edukacyjnych zajęć dla dzieci i młodzieży, organizowanych w muzeach sztuki zamiast lekcji wychowania plastycznego. Patrzyli raczej obojętnie i szli dalej, oglądać główną wystawę Biennale. Sztuczna, wręcz niesmaczna sytuacja, niepotrzebna. Nawet jeśli grupom cudzoziemców, pewnie licznym, bo pracującym przez 7 miesięcy trwania Biennale, uda się posiąść trudną sztukę składania lampek Eliassona (nota bene można je kupić na stronie



2



projektu za 250 Euro), niewiele to ulży ich trudnemu losowi i trudno sobie wyobrazić, by na poważnie pomogłoby im się utrzymać. Zamiast tego stali się żywą ozdobą wystawy centralnej, odgrywającą „społecznie zaangażowany performance”.

Widowiskiem, może nie performancem, lecz bardziej elektronicznym teatrem cieni była rewelacyjna wystawa w pawilonie rosyjskim autorstwa Griszy Bruszkina, rosyjskiego malarza, rzeźbiarza i grafika, od 1988, tj. słynnej aukcji Sotheby's w Moskwie, odkrywającej przed światem współczesną sztukę rosyjską (wtedy jeszcze radziecką), na której sprzedano jego pracę za rekordową cenę, mieszkanego w Nowym Jorku (ostatnio także przemieszkującego w Moskwie). Bruszkin załudnił przedsiomek i dwie duże sale na piętrze setkami białych rzeźb różnej wielkości: od miniatuerek do całkiem sporych, nawiązujących do mitów starożytności, jak i współczesności, pradawnych archetypów, jak i dwudziestowiecznych symboli. Całość tej rozbudowanej kompozycji co kilka minut zaciemniał i z projektów wyświetlał multimedialne, elektroniczne animacje,

atakujące widzów światłem i dźwiękiem, odrywając ich od kontemplacji poustawianych w szeregi jak ołowiane żołnierzyki bogów, bożków czy bohaterów współczesności. Pokaz ekscytujący, jeden z najlepszych na Biennale.

Wystąpił z performancem w przestrzeni swojej ekspozycji w Arsenale laureat Złotego Lwa dla najlepszego artysty, Niemiec Franz Erhard Walther (*Eight Stride Pedestal activation*, 2017), inny głośny twórca Ernesto Neto przygotował program rytualnych i tanecznych performansów z udziałem ubranych w swoje odświętne stroje brazylijskich i peruwiańskich Indian Kaxinawá, znanych też pod nazwą Kashinawa czy w skrócie Huni Kuin. Dostojne, ale i szeroko uśmiechnięte Huni Kuinki przechadzały się po Alei Haralda Szemanna, głównej arterii Giardini, chętnie ucinając sobie pogawędki (raczej wymieniając się uśmiechami) z elegancką publicznością i oczywiście pozując do selfies.

Program performance'ów na tegorocznym Biennale był bardzo bogaty i różnorodny, udoświadniając, że odchylenie nastąpiło, ma charakter stały i nieodwracalny oraz dobrze służy rozwojowi sztuki nowoczesnej i jej odbiorowi. ■

Performative Departure

Probably like never before, and surely in the last 3 decades since I've been visiting Biennale in Venice, there have never been so many performances. This year performances were not only the most visible but also the most appreciated by the jury. We can speak about a performative departure of visual arts that was visible in Biennale AD 2017 'Viva Arte Viva'. The German artists used performance and stereotypes connected with an historical image of their country – the fatherland of Nazi oppression. The grim architecture of their pavilion lent spectacular effect. During the preview of Biennale we could see a performer on the roof of the German Pavilion ready to jump, 4 Dobermans waiting below, and when the audience is ready for the worst, the performer decided not to jump but instead checked his Facebook. Gradually, the audience was aware of the many performers on the walls and fences of the German Pavilion frozen in strange poses among various kinds of medical, disposed-of objects. The success of this performance brought author Susanne Pfeffer and performer Anne Imhof the Grand Prix of Biennale for the best Pavilion. In my opinion the most interesting performance, unfortunately not selected by the jury, was by Austrian artist Erwin Wurm. The performers in *One Minute Sculptures* invited viewers to interact with objects and other actors – even to create a one-minute sculpture. Wurm plays with national stereotypes using a disarming humour, and thanks to that his art managed to create an event that was interesting, amusing and understandable for all generations. ■

Matka Boska na żywo i fabryka marzeń



1



2

Wydarzenia artystyczne towarzyszące 57. Międzynarodowemu Biennale Sztuki w Wenecji 13. 05 -26. 11. 2017 r.

Zadziwić, zaszokować, zaskoczyć... Ponieważ sezony robią się coraz krótsze, postszuka musi wyrzucić swój efekt bardzo szybko, bo ma na to mniej czasu niż jakkolwiek sztuka przed nią. To oznacza, że musi ona być od razu rozumiana przez masę. Postszuka szybko asymilowana przez masową kulturę, której gusty zaspokaja, szybko staje się modnym emblematem izolowanej indywidualności. Trudno polemizować ze słowami Donalda Kuspita, wybitnego amerykańskiego krytyka, zawartymi w książce *Koniec Sztuki* (wyd. Narodowe Centrum Kultury), kiedy doświadczamy entropicznego charakteru sztuki, jej rozchwiania i efemeryczności – ... w postmodernistycznej postszukawce efemeryczny artysta szybko jest wypierany przez następnego – częściej, niż zmieniają się sezony w modzie. Sytuacji takiej doświadczamy wyraźnie co dwa lata w Wenecji i być może ma rację Kuspit, twierdząc, że wszystkiemu winna jest anomia społeczna, poczucie zagrożenia, pustki i rozchwiania. Jednak autor

nie traci wiary w sens sztuki, w jej celowość, ... w jej możliwość utworzenia nowej harmonii estetycznej z dramatu istnienia. Entuzjazmem i nadzieją, że dzięki sztuce i artystom świat może być lepszy, próbuje nas zarazić kuratorka tegorocznego 57. Biennale Sztuki w Wenecji, Cristine Macel. Hasło „Viva Arte Viva” tchnie optymizmem, Macel proponuje spojrzeć na sztukę jako wartość samą w sobie, docenić rolę artysty zdolnego bronić przestrzeni wolności, manifestować swoją kreatywność, wpływać na „kształt jutra”. Niestety, wykoncypowany projekt grupowania dzieł w dziewięciu Trans-Pawilonach uszeregowanych tematycznie wydaje się zabiegiem sztucznym i powierzchownym, nie odzwierciedlającym faktycznego obrazu sztuki, a radosne wiwatowanie dobywa się jakby na przekór czającym się lękom. Być może, ta reakcja obronna na anomie w życiu społecznym w czasach postprawdy spowodowała ucieczkę artystów w świat imaginacji, bo też sporo w tym roku w Wenecji realizacji jak

z sennych marzeń i dziecięcych fantazji. Oddalając się od realnego świata, nie przestają jednak marzyć o świecie autentycznym, niefałszowanym, o spotkaniu z drugim człowiekiem, o zaspokojeniu emocjonalnego głodu, o zyskaniu zainteresowania. Wśród wydarzeń towarzyszących Biennale ogromne zdumienie i zaskoczenie budzi wystawa „Treasures from the Wreck of the Unbelievable” zorganizowana w Palazzo Grassi i Punta della Dogana, pałacowych przestrzeniach kolekcjonerskich François Pinaulta. To gigantyczne i kosztowne dzieło – ponad 50 milionów funtów, zanurzone w świecie postprawdy, między fikcją a rzeczywistością, falsyfikatem a oryginałem, szaleństwem a finansowym wyrachowaniem realizowane było przez 10 lat, z pomocą zastępu asystentów i świetnych rzemieślników, w „fabryce marzeń” Damiena Hirsta. Sto dziewięćdziesiąt przedmiotów z marmuru, złota, brązu, kryształów, jadeitów i malachitów składa się na bajeczną kolekcję rzeźb i rozmaitych artefaktów należących

1. **Damien Hirst,**
Treasures from the Wreck of the Unbelievable, 2017, brąz/ brzoze, instalacja rzeźbiarska, sculpture installation, Palazzo Grassi
2. **Damien Hirst,**
Goofy, 2017, brąz/ brzoze, instalacja rzeźbiarska, sculpture installation, Palazzo Grassi
3. **Sergeia Katryna i Katye Bochar,**
The Solitary Picketing, 2017, performance, w drodze do Giardini
Fot. 1-3 © by A. Dudek-Dürer



do wyzwolonego niewolnika Cif Amotana II. Legenda o zatopionej w Morzu Egejskim dwa tysiące lat temu łodzi Apistos wyładowanej skarbami, stała się pożywką dla wyobraźni Hirsta. Staraniem artysty, ta imponująca, ekstrawagancka, przemieszana kulturowo i czasowo „kolekcja” wraz z dumnym popiersiem Cif Amotana II, któremu użyczył swego oblicza sam Hirst, została „wyłowiona” w r. 2008 przez pletwonurków, co zostało starannie zarejestrowane na filmach, pastiszach Discovery Channel, towarzyszących wystawie. Hirst prowadzi grę z widzami, myli tropy, zaciera ślady, bawi się konwencjami i stylami. Metodą kopiuj-wklej perfekcyjnie łączy rozmaite fragmenty dzieł starożytnych kultur i religii, tworzy wyimaginowane, acz prawdopodobne, posążki bóstw, posągi konne, rzeźby jednorożców i głębinowych bestii, figury postaci mitycznych i „realnych”. Fikcyjną narrację dopełnia rekonstrukcja zatopionego statku zaopatrzonego w multimedialną prezentację jego zawartości, a ponadto „muzealne” kolekcje monet

i naczyń, tarcza Achillesa, grobowce, ale także spatinowane, pokryte ukwiałami i koralowcami figurki bohaterów popkulturowych kreskówek – Mickey Mouse, Transformers, lalki Barbie. Zwieńczeniem wizji realizowanej serio, a równocześnie z dużym przymrużeniem oka, z humorem i dowcipem jest 18-metrowa rzeźba bezgłowego *Demona z misą*, szczelnie wypełniająca atrium Palazzo Grassi. Twórczość Hirsta budzi skrajne emocje, od zachwyty przez podziw, respekt, zazdrość po szyderstwo i głęboką niechęć.

Z innej podpowiedzi filozoficznej, acz wyprowadzona z surrealistycznej wyobraźni, legend i starożytnej mitologii jest wystawa usytuowana naprzeciwko głównego wejścia do Arsenału, gdzie po raz szósty oglądamy prezentację Makao towarzyszącą weneckiemu Biennale. Wong Cheng Pou, uważany za jednego z najwybitniejszych artystów azjatyckich, pokazuje 17 prac, którymi nawiązuje do *Shan Hai Jing (Księgi Gór i Mórz)*, jednego z najważniejszych źródeł chińskiej

mitologii. Tytuł wystawy „A Bonsai of My Dream” zaczerpnięty został ze stylu literackiego, tak bowiem nazywa się jeden z wielu sposobów miniaturyzowania roślin wzorowany na chińskim malarstwie pejzażowym i na drzeworytach. Wong Cheng Pou, niczym twórca bonsai, próbuje uciec od zgiełku współczesnego miasta kontemplując zmiany dokonujące się w przestrzeni i w czasie. Instalacja złożona z białych rzeźb, z malarstwa i fotografii czerpie wizualne podpowiedzi z bestiariusza. Oglądamy stwory ludzko-ptasie, dwugłowe, głowonogi, postacie przenikające ściany galerii. Rekombinacje wydają się być potencjalnie nieograniczone, podobnie jak drzewko bonsai, które nigdy nie jest dziełem skończonym.

W konwencji mrocznej, acz kolorowej baśni utrzymany jest 30. minutowy film szkockiej artystki Rachel Maclean, *Spite Your Face*, prezentowany w dekonsekrowanym kościele św. Katarzyny. Przywołując postać Pinokia, bohatera XIX-wiecznej powieści Carla Collodiego >



1

artystka opowiada o „grzechach” współczesnego społeczeństwa zanurzonego w świecie postprawdy, o chciwości, władzy, o kryzysie kościoła i zmiennym kole fortuny. Kiczowate kostiumy i dekoracje obfitujące w złoto, srebro i ultramarynę nawiązują do weneckiego przepychu i bogactwa z przeszłości, ale mówią także o oligarchach nawiedzających to magiczne miasto.

Fantastyka, mistyfikacja i teatralizacja obrazu wizualnego to cechy obecne w wielkoformatowych fotografiach francuskiego artysty Gerarda Rancinana, którego prace prezentuje galeria Bel Air Fine Art Guggenheim pop-up z okazji swego otwarcia. Starannie wystylizowane, prowokacyjne narracje wyglądające jak „ożywione obrazy” dzięki metodzie kopiuju-wklej pozwalają artyście na mieszanie konwencji i stylistyk. Jego największa praca o wymiarach 9 x 15 metrów, jest współczesną interpretacją *Tratwy Meduzy* Théodore Géricault.

W kameralnym wnętrzu XVII-wiecznego kościoła św. Samuela, pośród historycznych dzieł sztuki, Evan Penny, urodzony w Afryce Południowej wybitny artysta kanadyjski, zainstalował 8 silikonowych rzeźb

pigmentowanych, pokrytych włosami, których tematem jest ludzkie ciało. Wydobywane z ciemności punktowym światłem portrety, torsy, splecione z sobą, wyrwane ręce i nogi noszą bolesne ślady przemijania, intrygują realizmem i doskonałym warształtem. W nawiązaniu do znanych z historii sztuki obrazów anamorficznych wykonał płaskorzeźbę inspirowaną obrazem Holbeina przedstawiającą bardzo wydłużoną postać Chrystusa złożonego do grobu. Penny eksperymentuje z tzw. rzeźbą graficzną, manipuluje skalą, bada skutki zniekształceń.

Z pewnością warto obejrzeć w Peggy Guggenheim Collection, pierwszą od 20 lat tak obszerną prezentację dzieł Marka Tobey’a, jednego z najwybitniejszych amerykańskich artystów awangardowych. Na wystawie „Threading Light” pokazano 70 obrazów pulsujących wewnętrznym światłem, inspirowanych wielkimi miastami Europy, Stanów Zjednoczonych, ale także kaligrafią Dalekiego Wschodu.

Carole Feuerman, artystka amerykańska, obecna podczas poprzedniej edycji Biennale, tym razem prezentuje swoje prace w czterech miejscach jednocześnie:



w Palazzo Bembo i Palazzo Mora, na Campo S. Stefano, w Palazzo San Clemente i w Giardino Della Marinaressa.

Jej rzeźby pływaczek i gimnastyczek w barwnych, obcisłych kostiumach i ozdobnych czepkach kąpielowych, z kropelkami wody na ciele, gromadzą widzów zauroczonych hiperrealistycznymi efektami pracy. Artystka używa różnych materiałów m.in. marmurów, brązów, patynowanych żywic. Przytulone do piłek i pontonów rzeźby rozmarzonych dziewczyn z zamkniętymi oczami Feuerman wykonuje w różnych skalach, od zupełnie małych do monumentalnych, z których największa, umieszczona parku Centrum Sztuki Współczesnej w Peekskill w stanie Nowy Jork, przedstawiająca nurka, ma niemal 5 metrów wysokości.



2

Tngri to najwyższe bóstwa w panteonie mongolskiego szamanizmu. Mogą być czarne i groźne albo białe i życzliwe. „Lost in Tngri” (Zagubieni w niebie), to tytuł wystawy w Pawilonie Mongolii, po raz drugi obecnej na Biennale, gdzie 5. artystów środkami wizualnymi opowiada o słabości ludzkiej natury i społecznych tego konsekwencjach. Prezentowane instalacje i filmy wideo poruszają problem przyszłości kraju, trudnych wyborów współczesnej ludności, która z jednej strony jest mocno zakorzeniona w tradycji, religii, w warunkach nomadycznego bytowania, z drugiej zaś wabiona nowym „niebem” skutków globalizacji, korzyściami ekonomicznymi powodującymi nieodwracalne zmiany kulturowe i ekologiczne. Chimmeddorj Shagdarjav pokazał rzeźbiarską instalację *I'm*



3

1. **Carole Feuerman**, *Bibi on the Ball, Life-Size*, 2015, olej na żywicy/ oil on resin, 162.6 x 116.8 x 86.4 cm, Giardini della Marinaressa
 2. **Damien Hirst**, *Hands in Prayer*, 2017, malachit malowany, biały agat/ malachite, paint and white agate, Palazzo Grassi
 3. **Carole Feuerman**, *Next Summer*, 2017, olej na żywicy, oil on resin, 99 x 137 x 127 cm, Giardini della Marinaressa
- Fot. 1-3 © by A. Dudek-Dürer

Bird złożoną ze stada 60 ptaków-karabinów z brązu. Żuraw, który symbolizuje młodość i szczęście skojarzony został z bronią, narzędziem śmierci i przemocy.

Temat tradycji i kultury obecny jest również na wystawie „Murmuri” w Pawilonie Księstwa Andory, gdzie Eve Ariza prezentując na ścianach instalację złożoną z ponad 9500 elementów, ceramicznych, nieszkliwionych miseczek, bada niepowtarzalność i wyjątkowość koloru, kształtu i naturalnego rezonującego dźwięku.

Atmosfera kontemplacji i medytacyjnego wyciszenia towarzyszy wystawie w Galerii Hyundai, która prezentuje ok. 50 prac Seung Taek Lee, koreańskiego rzeźbiarza, performerera i instalatora, uważanego za pioniera konceptualnej i eksperymentalnej sztuki koreańskiej. Jego rzeźby z lat 50-80. wykonane z kamienia, drewna, zadrukowanego papieru gazetowego, sznurka i włosów wydają się miękkie i ulotne chociaż w rzeczywistości są twarde i solidne.

W rozległej przestrzeni Arsenale Nuovissimo rozlokował się Pawilon Libanu, gdzie swój ambitny, monumentalny projekt *Le veau d'or est toujours vivant* przedstawił Zad Moultaqa, artysta intermedialny i kompozytor. Jest to w zasadzie poruszający spektakl doświadczany zmysłowo w ciemnościach wnętrza na moment dramatycznie rozświetlanego. Narracja w duchu antycznego dramatu, w atmosferze powagi i wzniosłej ekspresji jest swoistym lamentem nad upadkiem cywilizacji człowieka, głuchego i ślepego na klęskę

humanitarną z jaką mamy do czynienia na Bliskim Wschodzie. Artysta w centralnym miejscu umieścił czarną, mechaniczną stelę „pomnik” Samasa, mezopotamskiego boga słońca i sprawiedliwości. Po lewej i prawej stronie pawilonu rozlokował po 16 wolnostojących głośników, z których dobywają się szepty, recytacje i cudownie śpiewane hymny na cześć Samasa. Przeciwległa ściana pokryta mozaiką ułożoną ze 150 000 złotych monet wyobraża tytułowego Złotego Cielca, a wszystko po to, aby odeprzeć arabską Apokalipsę.

W Palazzo Bollani zobaczyć można ambitną, starannie zaaranżowaną wystawę prac Ryszarda Winarskiego, artysty konceptualnego, wybitnego malarza, scenografa, nauczyciela, który swą twórczość oparł na związkach sztuki i nauki. W swoich realizacjach korzystał z zagadnień matematyki, statystyki, technologii informacyjnej i teorii gier. Przywiezione przez Fundację Staraków konstruktywistyczne dzieła, zachwycając konsekwencją, logiką rozwiązań układów geometrycznych. Zawężając środki wyrazu Winarski posługiwał się początkowo jedynie czernią i bielą odpowiednikiem metody zero-jedynkowej, później wprowadzał losowo trzeci kolor, formy rombu, obiekty przestrzenne wzbogacone o iluzje perspektywiczne. Twórczość zmarłego w 2006 r. artysty wydaje się ponadczasowa. Szczególnie interesująco na wystawie „Event – Information – Image”, której tytuł zaczerpnięty został z pracy dyplomowej artysty, prezentują się kompozycje reliefowe, >



1. **Grisha Bruskin**, *Scene from 2016–2017*, instalacja/ installation, Pawilon Rosyjski/ Russian Pavilion, Giardini

2. **Vajiko Chachkhiani**, *Living dog among dead lions di*, 2017, instalacja/ installation, Pawilon Gruziński/ The Georgian Pavilion, Arsenal/ Arsenal

Fot. 1-2 © by Piotr Kielan

obiekty kinetyczne, formy budowane z modułów rozpracowane na planie kwadratu, a także zachęcające do udziału interaktywne gry planszowe.

Europejskie Centrum Kultury, stworzone przez artystów, przedsiębiorców, badaczy i teoretyków, filantropów i technokratów w celu prezentowania wartościowych dzieł i pielęgnowania dóbr kultury wraz z Fundacją GAA (Global Art Affairs) jest organizatorem międzynarodowej wystawy „Personal Structures – open borders”, do której zaproszono w tym roku ponad 200. artystów z ponad 40. krajów. Prace z zakresu

malarstwa, rzeźby, rysunku, wideo, instalacji i fotografii pokazano w Palazzo Bembo, Palazzo Mora i Giardini Marinaressa. Wystawa jest prezentacją prac twórców pochodzących z różnych części świata, tych znanych, ale i tych, którzy na odkrycie czekają. Wszystkich łączy osobiste zaangażowanie, własna refleksja nad pojęciami: Czas, Przestrzeń, Istnienie oraz realizacje site-specific, tworzone ze względu na konkretne miejsce. Wśród wystawiających odnaleźć można takie nazwiska jak Nobuyoshi Araki, jeden z najbardziej pracowitych artystów na świecie, Markus Lüpertz, Herman Nitsch, Yoko Ono, Julian Opie, Arnulf Rainer, Joseph Kosuth.

Wchodząc do Palazzo Mora, mijamy instalację rzeźbiarską z brązu i stali *We are* Andrew Rogersa, jednego z najwybitniejszych twórców australijskich. Wystawa „Personal Structures – open borders” jest w założeniu przeglądem nowości, ale prócz świeżych dat, niemal wszystkie dzieła sprawiają wrażenie dobrze już znanych.

W drodze do Giardini, 11 maja, witała biennialową publiczność żywa figura „Matki Boskiej” w zastygłym geście, z uniesioną prawą dłonią, z odsłoniętą prawą pierś. Usadowiona na cokole, w pobliżu zakurzonych, sztucznych róż, spowita w błękitną szatę okazała się być częścią nieoficjalnego projektu *The Solitary Picketing*, wymyślonego przez Sergeia Katryna i Katye Bochavar. Zgodnie z rosyjską ustawą o zgromadzeniach publicznych, jednoosobowe pikietowanie jest możliwe i nie wymaga zezwolenia pod warunkiem, że uczestnicy pikiety będą od siebie oddaleni w odległości nie mniejszej niż 50 metrów. Autorzy projektu, zastrzegając, że ich akcja nie ma podtekstu politycznego, zapraszali publiczność do wspólnej pikiety zgodnie z rosyjskimi przepisami. Chętnych nie było. ■



2

Live Blessed Virgin and the Factory of Dreams

A large number of works presented at the 57th International Art Exhibition in Venice, titled *Viva Arte Viva*, seemed borrowed from the world of dreams and children's fantasies. Damien Hirst's *Treasures from the Wreck of the Unbelievable* exhibition, held in Palazzo Grassi and Punta della Dogna, featured almost 200 artefacts and sculptures of strange beasts, gods and mythical figures, made of gold, brass and precious stones, intended to look like real ancient treasure recently found at the bottom of the Aegean Sea. The exhibition *A Bonsai of My Dream* by Wong Cheng Pou features white sculpture, paintings and photographs that could also have been inspired by a bestiary. Rachel Maclean's 30-minute film titled *Spite Your Face* resembles a dark yet colourful tale. Large-scale photographs by Gerard Rancinan combine fantasy with mystification and theatricalisation of visual images. A change from this are two independent exhibitions of sculptures by Evan Penny and Carole Feuerman which focus on the human body, as well as a few other shows touching on the themes of tradition and culture, and the fall of civilisation. A Polish accent is the presentation of constructivist works by Ryszard Winiarski in Palazzo Bollani. ■

27



3



4

3. **Siri Aurdal**, *Flying Wave*, 2017, instalacja rzeźbiarska / sculptural installation, Pawilon Skandynawski/ the Nordic Pavilion, Gardini
 4. **Julian Charrière**, *Future Fossil Spaces*, 2017. detal instalacji, detalil of installation, Pawilon Ziemi/ Pavilion of the Earth, Arsenal/ Arsenal
 5. **Liu Jianhua**, *Square*, 2017, w tle/ in the background **Alicja Kwade**, *WeltenLinie*, 2017, instalacje, installations, Pawilon Czasu i Nieskończoności/ The Pavilion of Time and Infinity Arsenal/ Arsenal
- Fot. 3-5 © by Piotr Kielan

5





1

JUSTYNA RYCZEK

Nie byłam w tym roku w Atenach, czy mogę zatem pisać o Documenta 14...

JAK CO PIĘĆ LAT W CZERWCU RUSZYŁA KOLEJNA EDYCJA DOCUMENTA W KASSEL.

Jednak w tym roku było inaczej, bowiem już w kwietniu w Atenach została otwarta pierwsza część ekspozycji. Już wcześniej kuratorzy kilkakrotnie rozszerzali czasowo i przestrzennie imprezę – były *Platformy* Okwei Enwezora na 11 Documenta, pięć lat temu Carolyn Christov-Bakargiev część ekspozycji przeniosła do Kabulu, tym razem Adam Szymczyk, ze swoim licznym zespołem, w centrum uwagi postawił Grecję, a szczególnie Ateny, od których mamy się uczyć – *Learning from Athens* – to tytuł całości wydarzenia. Niestety nie byłam w Atenach, czytałam jedynie relacje, zatem piszę tylko o Kassel, cały czas zastanawiając się czy wycieczka do stolicy Grecji była konieczna, czy był to gest w stronę tej części świata, poruszenie ważnych problemów, czy jedynie ciekawa turystyczno-artystyczna atrakcja dla członków świata sztuki....

LEKCJE HISTORII W DZISIEJSZYM ŚWIECIE

Moja ateńska lekcja była zatem zamiejszcowa, a szczerze mówiąc zupełnie o niej nie pamiętałam, gdy oglądałam wystawy w poszczególnych lokalizacjach w niemieckim mieście.

Z pewnością Documenta 14 rozpinały się pomiędzy wielką świątynią książek – to naturalnych rozmiarów *Parthenon* Marty Minujin (*The Parthenon of Books*) usytuowany przed Fidericianum, którego kolumny zapełniają zamknięte w plastikowych torebkach książki zakazane; wielkim obeliskiem Olu Oguibe stojącym na Königsplatz z sentencją biblijną w kilku językach: angielskim, arabskim greckim i niemieckim – *Byłtem przybyszem, a przyjęliście mnie*, a rzędem położonych na siebie rur zaadaptowanych do funkcji mieszkalnych Hiwa K. usytuowanych obok wejścia do Documenta Halle, tymczasowe schronienia wywoływały mieszane uczucia – przygnębiające, a jednocześnie pokrzepiające.

Wystawy przywoływały i to w wielu różnych kontekstach, historię, do której odwołuje się pierwsza z tych prac, pokazywały złożony i odwieczny problem emigracji, co porusza druga i przedstawiała konsekwencje i próby radzenia sobie, na co wskazywała trzecia z nich. Czy jeszcze chcemy uczyć się od historii w dzisiejszym świecie, z jednej strony coraz bardziej wymieszanym i połączonym, z drugiej podzielonym murami i zasiekami, często jak najbardziej prawdziwymi?

W głównej siedzibie Documenta – Fridericianum pokazano kolekcję z Greckiego Muzeum Sztuki Współczesnej (EMST), budynek stał się jej tymczasowym schronieniem. Zgromadzono na niej zarówno prace greckich, jak i zagranicznych artystów. W nawiązaniu do tytułu Documenta wystawa stanowiła lekcję dotyczącą kolekcjonowania: w jaki sposób kolekcja jest budowana w Atenach, co jest ważne dla jej twórców, czy ona może być interesująca dla osób spoza Grecji. Dokonany wybór, skupiony wokół współczesnej Grecji, pokonywaniu granic przez sztukę i samych artystów, ujawniał również główne problemy wszystkich wystaw: migrację, konflikty kulturowe, kolonialny wyzysk, zaszłości historyczne, pytanie o rolę/miejsce sztuki.

Ujawniały się one w różnych natężeniach we wszystkich przestrzeniach, pośród których wyróżniała się Neue Galerie, gdzie na kolejnych piętrach przywoływano: miłość do sztuki wobec kolekcjonowania zrabowanych dzieł (rodzina Gurlitt), niejasne relacje pomiędzy sztuką a polityką, uwikłania samych Documenta (sztuka Arnolda Bode, jego portret wykonany przez Gerharda Richtera). Tam także uwagę zwracały prace Marii Eichhorn – swoiste archiwum skoncentrowane wokół centralnie postawionej wielkiej biblioteki książek konfiskowanych Żydom. Nosi ono nazwę *Institutu Rose Valland*, od imienia francuskiej historyczki sztuki, która w czasie II wojny światowej dokumentowała kradzieże dzieł sztuki dokonywane przez nazistów, i stanowi bogaty zbiór wielu zbrodni dokonanych na narodzie żydowskim. Do historii i jej dzisiejszych przywołań odnosił się wielki fotograficzny fresk Piotra Uklańskiego, znani już *Naziści*, zyskali tutaj dopisek *Real* – będąc zbiorem autentycznych portretów żołnierzy hitlerowskich. Na jednym z nich widzimy Josepha Beuysa, w czasie wojny, jak doskonale wiemy, ohotniczego >



1-2. **Marta Minujín**, *The Parthenon of Books*, 1983–2017

3. **Andrzej Wróblewski**, *Surrealist Execution (Execution VIII)*, 1949, fot. Nina Hobgarska

4. **Guillermo Galindo**, *Fluchtzieleuropahavarieschallkörper*, 2017
Fot. 1,2,4 © by Piotr Kielan



3

4





1

1. **Antonio Vega Macotella**, *The Mill of Blood*, 2017, Installation, 5 x 9 x 9 m
 2. **Ibrahim Mahama**, *Check Point Sekondi Loco. 1901–2030. 2016–2017*, 2016/2017
 3. **Dan Peterman**, *Kassel Ingot Project (Iron)*, 2017
 4. **Bia Davou**, *Sails*, 1981–82, fabric
- Fot. 1–4 © by Piotr Kielan

pilota Luftwaffe, a którego prace mogliśmy podziwiać w sali obok, do której nie można było wejść... Warto wspomnieć jeszcze jeden bardzo istotny i ciekawie rozegrany wątek – kondycję człowieka i jego/jej cielesne uwikłania. Znalazły się tutaj prace Aliny Szapocznikow, ale przede wszystkim intrygujący zbiór różnorodnych prac Lorenzy Böttner – niepełnosprawnej artystki związanej z Kassel, która w czasie studiów zmieniła płeć. Jej wspaniałe autoportrety, w tym jeden imponujących rozmiarów, delikatne szkice, prace wideo, aczkolwiek bardzo niejednorodne, zbierały w sobie wiele poruszających tematów. Powracając na chwilę do historii należy przywołać inne miejsce – Torwache, obudowany workami jutowymi przez Ibrahima Mahamę, podobnie jak budynki naprzeciwko, mieścił w swym wnętrzu projekt Pomnika Ofiar Faszyzmu w Auschwitz zespołu Oskara Hansena oraz sugestywne malarstwo Edi Hili. Wszystkie prace wskazywały na ideologiczne powiązania architektury.

PRZESTRZENIE

Wystawa w Kassel miała wiele lokalizacji, obok tradycyjnych przestrzeni wystawienniczych były między innymi: nieczynna stacja kolejowa, dawne budynki poczty czy Muzeum Kultury Sepulkralnej, ale wszystkie, nawet te oczywiste były ważne ze

względu na swoją historię – osoby architektów, przeznaczenie, wykorzystywanie podczas II wojny światowej, historię Documenta – każda z przestrzeni była celowo wybrana. W materiałach przywoływano krótko historię każdej z nich. Ważna była sztuka przywieziona do miasta, lecz istotne były również naznaczone budynki, obszary, które mają swoje opowieści. Między innymi dlatego Documenta 14 nie można zamknąć jedynie w wystawach, spojrzeć na nie tylko w kategoriach dobra/zła wystawa. One nie próbowały udawać, że mówią o nowych rzeczach, że podają gotowe rozwiązania, to bardziej sprawdzian naszego zainteresowania się światem i umiejętności poruszania w nim, przy odczytywaniu zarówno pomocnych znaków, jak i zagrożeń. Sprawdzanie naszej czujności, a może uświadomienie sobie daremnej i nieustannej ucieczki przed nadjeżdżającym czołgiem Reginy José Galindo.

NA KONIEC, WRACAJĄC DO ATEN, W KTÓRYCH NIE BYŁAM, CZY MOGĘ MÓWIĆ O DOCUMENTA 14?

Z pewnością żeby zrozumieć, czy poznać kompletny zamysł kuratorski, zakładając że jest to w ogóle możliwe, konieczna była taka wizyta. Jednak żeby po raz kolejny postawić ważne pytania o dzisiejszy świat w kontekście historii – Kassel prezentowało intrygującą własną lekcję. ■





2

I was not in Athens, so how can I write about Documenta 14?

As happens in Kassel every 5 years during June, this year featured an edition of Documenta 14. Though it was slightly different, as curator Adam Szymczyk turned all eyes to Athens in April, for the opening of the first part of the exposition titled *Learning from Athens*. Unfortunately, I wasn't there and have only read reviews, therefore I can only write about Kassel, and consider the question of whether a trip to Greece was necessary, or if it was merely a tourist attraction for the art-world? The exhibitions put forward, in many different contexts, the long-term problem of emigration, present attempts to deal with it and their consequences. For example, consider *The Parthenon of Books* by Minujin in front of Fidericianym, its columns filled with forbidden books trapped in plastic bags, or the huge obelisk by Olu Oguibe in Königsplatz, inscribed in several languages with the biblical phrase: *I was a stranger and you took me in*. In the end, Documenta 14 cannot be judged only as a good or bad exhibition. It didn't try to prove anything, speak about something new or offer any solutions. It was more a test for the viewer about our interest and engagement in the contemporary problems of the world. ■

31



3



4

Popatrz – koniec świata już był



1

Piętnasta edycja Miesiąca Fotografii w Krakowie odbywała się pod hasłem „Popatrz” i dobrze ilustrowała kierunek, w którym rozwija się to wydarzenie. Celowo nie używam tu określenia „festiwal”, bo Miesiąc Fotografii wyraźnie odchodzi od charakteru festiwalowego przeglądu w stronę organizacji kilku wyrazistych i znaczących wystaw, których zadaniem jest na-

świetlenie istotnych problemów współczesności. W tym kształcie wyraźnie różnicuje się od innych fotograficznych inicjatyw w Polsce. Tę strategię, którą nazwałabym „ciekawi twórcy światowi naświetlają problemy dzisiejszego świata”, Fundacja Sztuk Wizualnych rozwija konsekwentnie co najmniej od roku 2011, kiedy do kuratorowania wystawy „Alias” zostali zaproszeni Adam Broomberg i Oliver Chanarin. Kolejne tematy, takie jak „Re:Search” Aarona Schumana (2014) czy „Kryzys? Jaki kryzys?!” Larsa Willumeita (2016) wskazują, że Miesiąc staje się projektem coraz bardziej autorskim. Wystawy nie tyle dają przegląd najnowszych realizacji (często znamy twórców i ich prace z innych wystaw), ile dają asumpt do przemyśleń nad współczesnością. Oczywiście, nadal pozostaje sekcja „Show off” (w tym roku pod tytułem *Nie przygryzaj warg. Masz już krew na ustach*) o przeglądowym i otwartym na debiutantów fotografii charakterze, ale to wystawy główne przesądzą o tym, jak zostanie zapamiętana każda z kolejnych edycji. Dla porządku dodam jednak, że poza programem głównym na uwagę zasługiwały z pewnością wystawy specjalne: hołd złożony portreciście Andrzejowi Georgiewowi, teatralny projekt Magdy Hueckel i „Rzeczy: przedmiot i obiekt w fotografii kolekcjonerskiej”.

W tekście przewodnim organizatorzy określają zadania Miesiąca następująco: ma on *inspirować, skłaniać do refleksji, stymulować i integrować krakowską społeczność* [1]. Z perspektywy nie-krakowianki nie mogę odnieść się do ostatniego zadania – integracji, lecz mogę powiedzieć, że trzy pierwsze spełnia. Dzieje się tak, właśnie dlatego, że jest to projekt silnie naznaczony koncepcją kuratorską. W tym roku

1. Wystawa „Nierozstrzygający moment”
2. Wystawa „Wojna, jaką widzimy”, z cyklu Sophie Ristelhueber, „Jedenaście eksplozji”
3. Wystawa „Susan Lipper, Grapevine”, 1988–1992

Fot. 1–2 Studio Luma

zaproszony kurator, Gordon MacDonald, czuwał nad wszystkimi wystawami, pokazywanymi w ramach programu głównego. Te sześć wystaw („Wojna, jaką widzimy”, „Susan Lipper, Grapevine. 1988–1992”, „Diana Lelonek: Liban i Płaszów – nowa archeologia”, „My także tańczymy”, „Punkt obserwacyjny”, „Nierozstrzygający moment”) potraktowa-

wałabym jako kolejne odsłony opowieści o tym samym problemie, dojmującym pragnieniu obrazu świata, któremu moglibyśmy zaufać i pragnienia tego niespełnieniu.

MacDonald nadaje sześciu rozdziałom swojej wizualnej powieści tytuł *From the Outside, Looking in*, czemu nie do końca odpowiada polskie tłumaczenie *Zewnątrz wewnątrz*. W propozycji Brytyjczyka zawiera się bowiem także klasyczna postawa fotografa, zaglądnącego z zewnątrz do wewnątrz, na chłodno obserwującego procesy zachodzące w innych. MacDonald wyjaśnia cele, które chciał zrealizować w wystawie następująco [2]: *Na wystawach prezentowanych podczas Miesiąca Fotografii w Krakowie fotograficzny dokument jest kwestionowany, a złożone konstrukty mogą nabierać wiarygodności; nic nie jest prawdą i nic nie jest fałszem – wszystko może być prawdziwą fikcją zwodniczego faktu* [3]. To rozpoznanie zostaje potwierdzone przez odpowiedni dobór artystów i prac.

W specyficzny sposób uzupełniają się prezentacje *Wojna, jaką widzimy* i *My także tańczymy*. Pierwszą, pokazaną w Bunkrze sztuki otwierają wielkoformatowe wydruki *Jedenaście eksplozji* Sophie Ristelhueber. Te nawiązujące do *Doliny Cienia Śmierci* Rogera Fentona cyfrowe rekonstrukcje lejów po bombach można uznać za wprowadzenie do wystawy, w której na pierwszym planie znajdują się długotrwałe konsekwencje działań wojennych – zamiast martwych ciał obcujemy z traumami uczestników. Co ciekawe, MacDonald nie skupia się tu na ofiarach wojny – cywilach,

1 Z manifestu festiwalowego zamieszczonego na stronie: <http://photomonth.com/pl/miesiac-fotografii-w-krakowie/o-festiwalu/> (dostęp: 2017-09-29).

2 Swoją drogą, proszę wybaczyć staromodne przywiązanie do języka polskiego, ale czy na stronie Miesiąca musiało pojawić się sformułowanie „statement kuratora”? Czy nie było warto pokusić się o polski odpowiednik tego wyrażenia? Chociażby „od kuratora”?

3 G. MacDonald, *Statement kuratora*, <http://photomonth.com/pl/program-glowny/zewnatrz-wewnatrz/> (dostęp: 2017-09-29).



2



3

lecz pokazuje, że przemoc dotyczy także żołnierzy. Dobrze pokazują to książki weteranów zebrane przez Monikę Haller, opowieści o życiu żołnierzy po powrocie Marthy Rosler, Lisy Barnard czy amerykańskie budowanie tożsamości narodowej przez przynależność do armii Niny Berman. Nie ma tu zwycięstwa. Bohaterowie wracający z wojny są okaleczeni, niekoniecznie fizycznie (choć twarz żołnierza piechoty morskiej Berman jest boleśnie zniekształcona), lecz psychicznie doświadczeni.

Po drugiej stronie znajduje się *My także tańczymy*. Zawieszona w powietrzu ciała na zdjęciach Denisa Darzacq, zanurzeni w transowym rytmie tancerze Phila Collinsa, Elaine Constantine, Ewena Spencera i Gillian Wearing, uciekający od rzeczywistości w taniec żołnierze w Iraku sfotografowani przez Stéphane Degoutina i Gwenolę Wagon – te obrazy ekstazy zapamiętania i fizycznego wysiłku sprawiają, że w tańcu dostrzegam drogę ucieczki od świata. MacDonald daje obraz tańca dionizyjского, w którym tancerze zapadają się we własnych emocjach, by doświadczyć za wszelką cenę własnego ciała. Na zdjęciach Sirkki-Liisi Konttinen i Mortena Nilssona widzimy zmęczone twarze cyborgów, tancerzy-dzieci. Taniec nie jest tu dziedziną wysublimowanej sztuki, lecz zapamiętaniem niemal do granic cierpienia. W tym poszukiwaniu potrzeby przeżycia najbardziej optymistyczne, być

może są zdjęcia Vojtěcha Veškrny, na których pilot własnym ciałem oddaje akrobacje lotnicze i cyfrowe przetworzenie Zariny Muhammad, pozwalające ciałom taniec wirtualnie unosić się w przestrzeni.

Te dwie opowieści uzupełnia dokumentalna relacja Susan Lipper z Grapevine Branch, miasteczka w Wirginii Zachodniej. Przed naszymi oczami ukazują się kraina Rednecków, zwolenników broni i polowań. Fotografie zrobiono w latach 1988-1992 i nie mam wątpliwości, że to świat tej tradycyjnej Ameryki, które wiele lat później wybrała Trumpa. W komentarzu do pracy Lipper podkreśla, że pracowała ze swoimi modelkami nad ich wizerunkami, by jak najlepiej oddać ich własną wizję siebie. W tych czarno-białych fotografiach kryje się jednak coś niewypowiedzianego, mam nieodparte wrażenie, że ten „fikcyjny Eden” [4] podskórnie przesycony jest przemocą.

I wreszcie projekt, nad którym z MacDonalodem pracowała Diana Lelonek. *Liban i Płaszów – nowa archeologia* to przewrotna dokumentacja podkrakowskich terenów: kamieniołomu Liban i obozu koncentracyjnego w Płaszowie, uzupełniona >

4 <http://photomonth.com/pl/portfolio/susan-lipper/>



1

1. Wystawa „My także tańczymy”, z cyklu „Ewen Spencer, UKG”
 2. Wystawa „Wojna, jaką widzimy”, z cyklu „Lisa Barnard, Bolesny przeskok”
- Fot. 1-2 Studio Luma

o przedmioty, które artystka znalazła na tym terenie. Te resztki historyczne, geologiczne, pozostawione po współczesnej działalności człowieka umieszczone w gablotach, wyniesione na ekspozycyjny piedestał nabierają archeologicznej wartości, przestają być odpadkami i stają się artefaktami. Ta moc archiwizacji banalności jest typowa tak dla samej archeologii, jak dla i sztuki.

Nie ma tu miejsca na szczegółowe opisy każdej z wystaw (pomijam kolekcje zdjęć UFO pokazane w „Nierozstrzygającym momencie” i „Punkcie Obserwacyjnym”), lecz już ten pobieżny przegląd daje, jak sądzę, dobry wgląd w zamysł kuratora. Otrzymujemy obraz świata w obliczu katastrofy, czy może takiego świata, w którym katastrofa już nastąpiła i teraz już tylko musimy radzić sobie z jej konsekwencjami. Pograżamy się w chaosie informacyjnym, do którego doprowadziła sama fotografia, którą niebezpiecznie uwolniliśmy od kontekstu zdarzeń. Przepowiednia Baudrillarda się spełniła – żyjemy w świecie, w którym obrazy dawno odewały się od rzeczywistości i teraz odnoszą się do siebie samych – nie są w stanie powiedzieć prawdy ani fałszu. Prawdziwa fikcja zwodniczego faktu. Nie wiemy, którym z samonapędzających się informacji wierzyć, ani kto gra z nami w jaką prawdę. Co pozostaje fotografii? Fizyczność doświadczenia, prywatne przeżycie. Gdzie jest fotograf? Może tylko się temu przyglądać. ■

Look – the end of the world has already happened

The 15th edition of Kraków *Photomonth*, which took place under the motto 'From the Outside, Looking in', clearly diverged from the style of a festival review towards a series of several important exhibitions addressing some crucial problems of our times, and setting out to inspire, provoke a reflection, stimulate and integrate Krakow's audience. This strategy has been consistently used since 2011, when Adam Broomberg and Oliver Chanarin were invited to curate the *Alias* exhibition. This year's curator Gordon MacDonald prepared six exhibitions: *The War from Here* (presenting long-term consequences of wars), *Susan Lipper, Grapavine, 1988-1992* (documentary on a small town in West Virginia and its redneck inhabitants), *Diana Lelonek: Liban and Płaszów* (documentary on a quarry in Liban near Kraków, where prisoners from a concentration camp in Płaszów were sent to work), *We Also Dance* (in which a trance-like and physically exhausting dance is shown as an escape from reality), as well as *Lookout* and *Divisive Moments*. They all express our deep desire for a world that we can trust – the desire which is never satisfied since, according to MacDonald, 'everything is a possible true fiction or a deceptive fact'. ■

2



Festiwal w Łodzi 2017. Przesilenie, czyli Dasz wiarę?



35

Zmiana programowa

Na konferencji prasowej ogłoszono, że od 2017 r. powołana została rada programowa, która zastąpiła jedno stanowisko dotychczasowego dyrektora Krzysztofa Candrowicza. Festiwal istnieje od 2001 r. i zaczął się w małych pomieszczeniach nieistniejącego już kina Cytryna. Była to inicjatywa studentów socjologii UŁ. Warto przypomnieć, że pierwszą edycję festiwalu współtworzyła grupa POZA (m.in. Sławek Grzanek, Tomek Grzeszczak i Piotr Rosiński), których twórczość przypominano na FotoFestiwalu w 2011 r. Czy zmiana programowa, jej rozszerzenie, wyjdzie na dobre łódzkiej imprezie? Zobaczmy w perspektywie kilku lat.

Centra fotografii?

Organizatorzy festiwalu łódzkiego w 2017 pod hasłem *Dasz wiarę?* współpracują z festiwalem w Krakowie i we Wrocławiu. Sami o sobie piszą, że są to najważniejsze festiwale polskie. Śmiem twierdzić, że wcale nie gorszym jest Interphoto w Białymstoku, a z zapowiedzi z 2017 można snuć przypuszczenie, że właśnie ten festiwal będzie najważniejszą imprezą w Polsce. Posiada określoną ideę i założenia w przeciwieństwie do trzech wspomnianych festiwali.

Festiwal w Łodzi ma dobre zaplecze finansowe w postaci umowy z miastem Łódź oraz dofinansowanie z MKiDN. Poza tym Łódź Art Center posiada bardzo dobre sale wystawowe. Różnie, a wręcz coraz gorzej, przedstawia się współdziałanie z lokalnymi galeriami i muzeami. W tym roku nie było współpracy np. z Łódzkim Towarzystwem Fotograficznym i z Muzeum Kinematografii.

Nagroda Grand Prix

Problemem jest sposób oceny różnych tendencji i strategii w ramach jednego konkursu, który nie posiada swych preferencji i wyznaczników? Dlatego na tej dużej ekspozycji pokazano bardzo różnorodne podejścia do fotografii, a nawet teoretycznie się wykluczające. Wydaje się, że lepszym rozwiązaniem byłoby określenie, czy preferowana będzie fotografia dokumentalna, czy aranżowana, czy może jury będzie zwracało uwagę na jej konceptualne podłoże.

Swym nieoczywistym stylem pustych przestrzeni i stonowanego koloru oddziaływał cykl autorstwa duetu Andrea&Magda pt. „Park Synaj”, który zagrożony jest przez rozwój branży turystycznej niszczącej zabytki. Artystki umiejętnie operują skalą poszczególnych przedstawień i planów, przez co fotografia staje się surrealna, choć oczywiście nie surrealistyczna.

Między iluzją a rzeczywistością w cyklu „Halucynacja” działał Zeng Ge, *zanurzając się w głębinach iluzji i rzeczywistości*, jak czytamy w niewielkim katalogu. Fotograf w czarno-białej fotografii skupił się na istocie światła, próbując w nie przeniknąć czy z nim zespolić. Bardzo podobały mi się, choć nie wszystkie, prace Viacheslava Poliakova „Lwów – Boża Wola”. Autor podkreślił jego dokumentalne założenie i przesłanie oraz świadomie kiczowate obiekty o charakterze rzemieślniczym. Niemniej artysta zaznaczył, że zmienił tło swych fotografii, aby podkreślić ich ostateczny wyraz.

Obraz Ukrainy rysuje się jako swoiste zawieszenie między zachodem a wschodem, między resztkami dawnej kultury i tradycji a nowoczesnością, która nieświadomie dąży do śmieszności wszystkiego, włącznie z wytworem końcowym, czyli samej fotografii. >

Powyżej: **Alexandra Lethbridge**, *Inne drogi poznania*, fot. Krzysztof Saj



1

Wojciech Grzędziński w „Reminiscencjach”, czarno-białych, metaforycznych zdjęciach, próbuje wyzwolić się z koszmaru wojny i gorzkich wspomnień o banalnej śmierci. Wrażenie na mnie zrobiło zdjęcie z tonącym. Całość prezentacji tworzy jednak efekt przypadkowego spektaklu zdarzeń poszukujących wzorów w klasycznej historii fotografii, w tym portretu.

Największym rozczarowaniem tej ważnej części Fotofestiwalu było nagrodzenie prac Dominiki Gęsickej z serii „This is not real life”. Są to na tyle banalne zdjęcia, że nie wiem nawet, czy warto je komentować? Wyglądają jak „szybka” praca zaliczeniowa na III roku studiów, bez zaangażowania, interpretacji i próby pokazania „wewnętrznego” życia miasteczka. Może nie było na to czasu?

O wystawie pt. „Śmietniki zamiast serc – ludzie pozbawienie są duszy” chciałbym jak najszybciej zapomnieć. Czego tu nie było? Ludzkie potwory, montaż, kolaże, próby przełamywania klasycznej fotografii. To właściwie postfotografia, czyli jej formalne i intelektualne resztki, która zmierza nie wiadomo dokąd. Wyzwolona ze swych modernistycznych reguł, zagubiła się w połączeniu w jedną całość problematyki poważnej (Reiner Riedler) ze śmieszną i trywialną. Dziwi mnie udział w tej koszmarniej w wyrazie wystawy Riedlera – fotografa, którego znam i cenię.

Joan Fontuberta Science & friction

Ten bardzo znany i wpływowy fotograf hiszpański ma gruntowne przygotowanie teoretyczne, o czym świadczy jego tekst do katalogu *Fikcje dokumentalne*. Zna historię fotografii Daugerre’a, odwołuje się do *Ucztu* Platona. Słusznie pragnie zwiększyć znaczenie naszej wyobraźni w percepcji fotografii, rozwijając swe poszukiwania w kierunku... żartu. Artysta rozpoczął swe badania w czasach fotografii analogowej, na początku lat 80., kiedy realizował cykl „Herbarium” poświęcony fikcyjnym roślinom, wyraźnie odwołując się do dziedzictwa Carla Blossfeldta. I są to chyba najważniejsze prace. Później jego dziedzictwo „rozrosło się” niczym rizo- ma w kilku kierunkach: antropologicznym, archiwalnym, muzealnym czy przyrodniczym (cykl „Fauna”, 1987), „Constellations” (1993), „Sputnik” (1997). Szkoda, że w niewielkim katalogu prace są niedatowane. Kiedy artysta tworzył swe „dokumentalne fikcje” w dobie analogowej, miało to ważne znaczenie. Obecnie, kiedy łatwo komputerowo skleić takie obrazy i kiedy ujawniono ich prawdziwe przesłanie, większość

czaru, jaki się wokół nich roztaczał, szybko prysnął. Oczywiście pozostała ważna koncepcja podważenia wiarygodności i ufności wobec dokumentu i mimetycznego obrazu fotograficznego. Jego dorobek przypomina gigantyczne muzeum skamielin, pozbawionych życia. Te prace były wielokrotnie pokazywane na świecie. W 2013 artysta otrzymał prestiżową nagrodę Fundacji Hasselblada.

Martin Kollar Układ prowizoryczny

Kuratką tej bardzo udanej wystawy była Lyndia Dorner. Kollar jest Słowakiem, który dorastał w czasie Czechosłowacji i w końcu epoki komunizmu. Być może z tego powodu jego widzenie jest bardzo specyficzne, dostrzega symptomy zagrożenia i ewentualnej wojny, tam gdzie teoretycznie tego nie widać. Z pewnością w ukształtowaniu jego stylu pomógł Martin Parr z krytyką społeczeństwa konsumpcyjnego, co także widać, ale w nieoczywisty sposób, w pracach Kollara. Tekst w katalogu Iwo Zmyślonego pt. *Manowce widzenia* jest o wszystkim: np. o Antonionim, Anselu Adamsie(!), Avedonie etc., tylko praktycznie nie ma w nim tego, co najważniejsze, czyli analizy zdjęć Słowaka natomiast mamy do czynienia z niewłaściwą interpretacją, gdyż Zmyślony pisał o: *skrajnie selektywnym spojrzeniu na rzeczywistość*. Ta wystawa ukazała bliżej nieokreślone zagrożenie z beznamiętnymi bohaterami, jeśli się pojawiają. Podobnie oceniam inny tekst z innego katalogu festiwalowego – Jakuba Świrszcza, poświęcony wystawie Noémie Goudal *Staje Zorzy południowej*, która posiadała dziwną scenografię i średniej jakości bardzo duże wydruki i okazała się kolejnym rozczarowaniem.

Rafał Milach Odmowa

Była to niestety ostatnia wystawa w słynnej galerii Atlas Sztuki. Dlaczego została ona zamknięta, tego nie wiem. Wystawa Milacha wpisuje się w front „odmowy” na polskim gruncie polityczno-kulturowym, choć teoretycznie przedstawia aspekty dotyczące Gruzji (mniej ciekawa część wystawy składająca się z dwóch cykli: „The Museum” i „Chasing a white horse”) oraz Białorusi, która była bardzo skonsolidowana i w rezultacie interesująca, także ze względu na trudność w fotografowaniu tej części byłego ZSRR. Milach stara się analizować systemy najnowszej perswazji i manipulacji, jakie stosuje władza totalitarna lub autorytarna. Ale z wystawy pozostałą

1. Widok ekspozycji
 2. **Martin Kollar**, projekt – Układ prowizoryczny
 3. **Dominika Gęsicka**, *This is not real life*
- Fot. 1–3 Krzysztof Saj



mi w pamięci portrety Białorusinów oraz dążenie do purystycznego obrazu malarzkiego, czasem quasi abstrakcyjnego, w części poświęconej Gruzji. Odbyło się także ciekawe oprowadzanie autorskie, przyjęte z dużym zainteresowaniem widzów.

Co jeszcze?

Nieoczekiwanie festiwal rozwinął się w kierunku Kids Festiwal, w tym z zajęciami w ciemni (!), co jest nieporozumieniem, ale takie są ogólne dyrektywy polityki kulturalnej. Z zainteresowaniem obejrzałem cztery wystawy w przestrzeni Łódzkiego Domu Kultury. Ekspozycja Przemka Dzenisa „Pureview” świadczy, że może on wykonywać piękne prace abstrakcyjne czy znajdujące się na granicy gatunku. Potrafi zamienić je w wielkoformatowe obrazy. Tylko, że taki rodzaj twórczości nic nowego nie wnosi do kategorii znanej z malarstwa czy fotografii abstrakcyjnej. Przede wszystkim dowodzi braku świadomości autora. Kolejna wystawa Joanny Chudy w galerii FF sprowadzała się do ładnych, a nawet ciekawych poszczególnych zdjęć, niby odnoszących się do filmu Krzysztofa Kieślowskiego. Bardziej widzę w nich inspirację jego twórczością. Ale jako całość wystawa nie prezentowała niczego szczególnego. Z wielkim rozczarowaniem przyjąłem wystawę „Cyber_Lag” z UA z Poznania. Tak banalnej w przesłaniu i przypadkowej ekspozycji dawno nie oglądałem. Oczywiście były też ciekawe pojedyncze prace, ale jako całość nie obroniła się. Niestety, poziom prac studenckich w całej Polsce znacznie się obniżył. Nie rozumiem,

po co na międzynarodowym festiwalu pokazywać prace studentów, i po raz kolejny z Uniwersytetu Artystycznego z Poznania. Kilka lat temu miała miejsce także nieudana wystawa z UA w tej samej przestrzeni ŁDK. I na koniec, najlepsza w ŁDK ekspozycja, z Portugalii „Ci.Lo. Unity and Division”, pokazująca bardzo różne formy obrazu fotograficznego (np. Luis Preto), ale na wysokim poziomie.

W Szklarni szkoły filmowej miała miejsce ważna ekspozycja prac znanej Holenderki Viviane Sassen pt. „Leksykon”, pokazująca w zbyt małym formacie banalność śmierci w zaskakującym kontekście, jakim może być moda/zglobalizowany ubiór, czy precyzując jej aspekty biednej w Afryce. W górnej części galerii znajdowała się niewyartykułowana do końca ekspozycja Bartka Talagi „Lightroom/Darkroom Uniwersum Światła” na temat elementarnych i najtrudniejszych zasad obrazowania, takich jak światło i cień oraz konstytuowanie się obrazu, niekoniecznie fotograficznego.

Zamiast zakończenia

Gdy czytam w „Gazecie Wyborczej” czy w „Fotopolis”, że mam do czynienia z jednym z najważniejszych wydarzeń fotograficznych w Europie Środkowo-Wschodniej, to traktuję ten opis/zabieg „fake-news” jako marketing, świadczący o komercjalizacji mediów. Festiwal w Łodzi jest niewątpliwie od kilku lat w kryzysie. W 2016 roku na swoim blogu napisałem, że fotografia nie jest jego najważniejszą intencją. ■

International Festival of Photography in Łódź. Solstice i.e. Can you imagine?

Contrary to publicity fake news calling it one of the most important photo festivals in Central and Eastern Europe, International Festival of Photography in Łódź, organised since 2001, has been in a crisis for the last few years despite good funding and great exhibition halls. Its 2017 edition titled *Can you imagine?* only proves it: except for a few good exhibitions, such as Martin Kollar's *Provisional Arrangement* (curated by Lyndia Dorner), Rafał Milach's *Refusal* and Portuguese exhibition *Ci.Lo. Unity and Division*, the rest is rather disappointing, being either trivial or incoherent or adding nothing new to the discipline. Equally disappointing is the judges' decision to award first prize to the series *This is not real life* by Dominka Gęsicka, whose photos are too banal to merit any comment, not to mention photo workshops for children and presentations of art students' works which are completely out of place at the event of such standing. A likely source of the problem is the festival's lack of the main idea and focus, as well as its indefinite criteria and preferences. Let's hope that a new programme board, which is to replace former director Krzysztof Candrowicz, will reverse the crisis. ■

1. Wystawa „Rozpoznane”,
Studio BWA Wrocław
 2. **Diana Lelonek**,
Wprowadzanie Odry do galerii,
Studio BWA Wrocław / TIFF Festival
 3. **Yulia Krivich**, *Zuchwałość i młodość*,
MWW / TIFF Festival
- Fot. 1–3 Jerzy Wypych



1



2

KAMA WRÓBEL

Zasoby odblokowane, czyli TIFF Festival po raz siódmy!

Wrocławski TIFF Festival wybrzmiał po raz siódmy. W porównaniu z rokiem ubiegłym okazał się być jednak mniejszy i bardziej skromny. Liczbę prezentowanych wystaw zredukowano do dziewięciu, a program wydarzeń towarzyszących okrojono niemalże do minimum. I – paradoksalnie – była to jedna z lepszych, jak nie najlepsza edycja tego festiwalu.

Hasłem festiwalu organizatorzy uczynili Zasoby, a więc zagadnienie niezwykle szerokie, które z oczywistych przyczyn można rozpatrywać wieloaspektowo. Bo tytułowe Zasoby to nie tylko brak czy nadmiar, ale też zasoby ludzkie, zasoby pozyskane w wyniku nawiązanych partnerstw, zasoby własne, intelektualne, fizyczne, w końcu też zasoby historyczne, miejskie i te czysto ludzkie, emocjonalne. W tekście wprowadzającym czytamy: Jako organizatorzy festiwalu pracujemy w podobnych warunkach jak te, w których zwykle tworzą artyści: bez stałego wynagrodzenia, bez ubezpieczenia, bez stabilizacji. To, czym dysponujemy to pomysły, sieci kontaktów, doświadczenia zgromadzone przez lata pracy, ale

też umiejętność patrzenia na rzeczywistość jako na materiał do przetworzenia. [...]. Podjęliśmy decyzję by działać w tych warunkach, które mamy. Zasoby uczyniliśmy tematem tegorocznej edycji Festiwalu. To, co było nam niezbędne, znaleźliśmy w sieciach kontaktów, w instytucjach publicznych, w przestrzeni miejskiej, w magazynach, w prywatnych zbiorach, nawiązując partnerstwa i bartery – co w pewnym sensie brzmi jak manifest. Ale czy rzeczywiście nim jest? Mogłoby. Nie sądzę jednak, aby intencją organizatorów było manifestowanie czegokolwiek, to raczej chęć zwrócenia naszej uwagi na tytułowe zasoby, które – jak pokazuje szereg zaproponowanych wystaw – mogą być postrzegane bardzo różnorodnie.

Program główny Festiwalu podzielony został na trzy wystawy – „Zablokowane”, „Rozpoznane” oraz „Przywiezione” – i uzupełniony został przygotowaną przez grupę wolontariuszy wystawą pt. „Opublikowane”, a także ekspozycjami zrealizowanymi w ramach projektu tutorskiego Holy-Art TIFFOpen+. I z uwagi na ogromną niejednorodność tych prezentacji – zarówno na poziomie myśli kuratorskiej, jak i realizacji czy aranżacji – trudno jest wskazać jedną tylko, najlepszą wystawę tej edycji. Z pewnością jednak na szczególną uwagę zasługuje tu kilka z nich, wśród których znajduje się odbywająca się w Muzeum Współczesnym Wrocław ekspozycja pt. „Zablokowane”. Kuratorowana przez Pawła Kowalskiego i Krzysztofa Pacholaka wystawa skoncentrowana została na problematyce wewnętrznych, niejednokrotnie stopujących nas blokad, a także na różnorodnych sposobach radzenia sobie z nimi. I tak, na drodze wielomiesięcznej pracy zaproszeni artyści – ale myślę, że kuratorzy także – musieli zmierzyć się z własnymi stoperami, przepracować je w pojedynkę, następnie wspólnie z kuratorami, zmierzyć się z koniecznością opowiedzenia o nich światu. Zadanie to zapewne niełatwe, bo w pewnym sensie obnażające i zdradzające innym własne lęki, obawy, słabości czy ograniczenia. I na tym poziomie wystawa prezentuje się bardzo dobrze. Gorzej jednak wygląda z perspektywy aranżacyjnej. Nie jest to tajemnicą, że przestrzeń wrocławskiego muzeum nie należy do najłatwiejszych, szczególnie jeśli mówimy o piętře piątym. Nie powinno więc dziwić, że usytuowana tu wystawa musiała zostać poddana dyktatowi nieprzyjemnego i niewielkiego wnętrza, które wymusiło też zapewne na kuratorach określony kształt ścieżki zwiedzania. W rezultacie w przestrzeni tej było nieco klaustrofobicznie i zabrakło możliwości odejścia, przez to również recepcja prac była nieco zawężona. Koncepcja zatem interesująca i warta rozwinięcia, realizacje w większości ciekawe, a całokształt – niestety – nieco rozczarowujący. I jest to wielka szkoda, bo

– w moim odczuciu – wystawa ta ma ogromny potencjał i szczerze liczę na to, że zostanie rozwinięta i zaprezentowana w lepszym, a przede wszystkim większym miejscu. Nie zmienia to jednak faktu, że pokazane tu realizacje utrzymane były na całkiem dobrym poziomie – wystarczy wymienić tu chyba najbardziej dojrzałą, operującą wielopoziomowym skrótem (nie wspominając już o bajecznej kolorystyce) – realizację Anny Orłowskiej, kreatywny, acz trochę zbyt dosłowny zestaw obiektów zaprojektowanych i wykonanych przez Antoninę Gugałę, ciekawą – acz równie dosłowną – polemikę ze stereotypem postrzegania artysty Konrada Trzeczczkowskiego czy analizę możliwości kreacyjno-artystycznych medium w kontekście aktualnej sytuacji polityczno-społecznej Rafała Milacha. Paradoksalnie jednak, najlepszą moim zdaniem pracą, okazał się być pusty pokój, w którym docelowo miała znaleźć się realizacja autorstwa Łukasza Filaka. Zamiast obiektu jednak umieszczona została tu kartka, na której czytamy: Współpraca kuratorska z Łukaszem Filakiem nie zakończyła się stworzeniem dzieła będącego częścią tej wystawy – co znaczy, że niezależnie od kuratorskiej i artystycznej intencji, nie wszystkie blokady udało się pokonać. Dzięki tej pracy właśnie, kuratorowana przez Krzysztofa Pacholaka i Pawła Kowalskiego wystawa stała się pełna. Otrzymała kolejny poziom interpretacji, domykający niejako w eksperymentalny sposób badania przez kuratorów i artystów obszar prywatnych i głęboko zakorzenionych blokad. W moim odczuciu wystawa ta nie byłaby kompletna, gdyby nie wydarzyła się ta właśnie sytuacja, której przeciwieństwo organizatorzy przewidzieć nie mogli.

Podobna, bo również nieprzewidziana sytuacja, miała miejsce w czasie performance'u Diany Lelonek, która w ramach otwarcia wystawy Rozpoznane postanowiła wprowadzić Odrę do galerii, a dokładnie do szklanego kubika. Działaniem tym, w symboliczny sposób, podjęła rozważania na temat współzależności człowieka i natury, zwracając naszą uwagę w kierunku

eksploatowania zasobów rzecznych w Polsce, zestawiając jednocześnie ich status – w tym przypadku Odra – do czczonej przez Maorysów rzeki Whanganui, która w 2017 roku na drodze uchwały podjętej przez nowozelandzki parlament zyskała osobowość prawną. W tekście towarzyszącym pracy czytamy: *Przekierowanie nurtu Odry do galerii jest działaniem mającym na celu zwrócenie uwagi na rzekę, której obecność jest nieodłączną częścią i głównym czynnikiem sprawczym powstania aglomeracji wrocławskiej. Ważne wydaje się także zadanie pytania, czy i jak możliwe jest wynegocjowanie z rzeką nowych zasad wzajemnego współistnienia. Czy w aktualnie politycznym krajobrazie, tak abstrakcyjna idea, którą jest upodmiotowienie zasobu, jakim jest Odra ma jakikolwiek sens? A może właśnie jest to najważniejsza alternatywa dla polityki bezkompromisowego utowarowienia i wycisku zasobów naturalnych?* I zdaje się, że w symboliczny sposób Odra odpowiedziała na to pytanie, rozsadzając ścianki szklanego kubika, w którym chciano ją zamknąć. Ogromne ciśnienie oraz napór wody nie dały szansy płaskiej tafli szkła, która ze sporym hukiem eksplodowała. Obieg został przerwany, performance zakończony, a głowach zgromadzonych zaczęła kielkować myśl o tym, że woda nie dała się ujarzmić, że żywioł pozostał żywiołem i wcale nie chce współpracować z człowiekiem na jego zasadach. I podobnie, jak w przypadku niepowstałej pracy Łukasza Filaka, również i tu, przypadek sprawił, że nie do końca kontrolowana sytuacja nadała nowy, o wiele bardziej interesujący wydźwięk, niż ten, który został zaplanowany. Uważam, że przepiękną, merytorycznie pojemną, ale też wykonaną w bardzo estetyczny sposób realizacją, była odnosząca się do historycznej i teraźniejszej jednocześnie tkanki miasta instalacja Salviego Danésa. Pod względem aranżacyjnym i wrażeniowym duże wrażenie robił też przedruk fotografii rejestrującej interwencję w przestrzeń miejską Harmana de Hoop, który w istocie nie do końca zaskoczył swoim pomysłem, idąc raczej po linii mniejszego i nie >





1. „Powiązane” – instalacja przestrzenna MFK, Centrum Festiwalowe / Ruska 46, TIFF Festival
 2. **Yulia Krivich**, *Zuchwałość i młodość*, MWW / TIFF Festival
 3. **Kamil Śleszyński**, *Prolog*, Galeria Tętno / TIFF Festival
- Fot. 1–3 Jerzy Wypych

szczególnego pod względem artystycznym oporu – zwłaszcza, gdy popatrzymy na szereg innych, zrealizowanych na przestrzeni lat pomysłów jego autorstwa. Warto natomiast zaznaczyć, że wystawa ta uwodziła pod względem aranżacyjnym – będąc w środku, odczuwało się prawdziwe wyciszenie i niewymuszoną przyjemność czerpaną z przebywania w jej przestrzeni i za to wielkie brawa.

Myślę też, że na uwagę zasługuje kuratorowana przez Agnieszkę Pajączkowską i Łukasza Rusznicę wystawa pt. „Przywiezione”, która jest moim zdaniem bardziej projektem społecznym niż projektem artystycznym samym w sobie. I mimo tego, że koncepcja tej prezentacji nie jest odkrywczą, to w kontekście niełatwej historii Wrocławia, doskonale wpisuje się w zestaw podejmowanych w ostatnich latach działań o zbliżonym charakterze. Mowa tu o koncentrowaniu się na problematyce tożsamości kulturowo-społecznej, pojednania z postniemiecką historią czy etapem przesiedleń – wystarczy wymienić tu dwie spore wystawy pt. „Niemcy nie przyszli” czy „Dzikie Pola. Historia awangardowego Wrocławia”,

ale też inne, pomniejsze projekty, które – z uwagi na ich ilość – policzyć jest trudno. Dlatego też wystawa ta bardziej interesuje z uwagi na jej charakter socjologiczny, partycypacyjny niż czysto artystyczny właśnie. Jest to ciekawy, atrakcyjny też eksperyment, do którego zaprasza się ludzi niekoniecznie związanych ze światem sztuki, ludzi – których prywatny świat, indywidualne wspomnienia mają realny wpływ na ostateczny kształt ekspozycji. Bo warto zaznaczyć, że trzon wystawy stanowi seria zdjęć pochodzących z archiwum rodzinnego Witolda Romera, który według koncepcji kuratorskiej ma zostać rozbudowany poprzez różnorodne zdjęcia przyniesione przez wrocławian. Z pewnością jest to ciekawy element festiwalu, który angażuje inną grupę odbiorców, jaką jest społeczność lokalna. Pozwala usłyszeć historie bardzo często od lat nieopowiadane przez ludzi, którzy współtworzą to miasto niejako od jego „polskich” początków. Za pomocą tych fotografii rodzinnych budowana jest nieco inna, bo bliższa, czysto ludzka historia miasta, którą poznać możemy jedynie poprzez tę właśnie wystawę.

Myślę też, że publiczność nie pozostała obojętna wobec wystawy Krzysztofa Solarewicza pt. „Uśpiłem czarnego kota” czy wyjątkowo intymnej i równie wyjątkowo niewielkiej ekspozycji pt. „Prolog” Kamila Śleszyńskiego, który razem z Mateuszem Jaźwieckim, Magdą Żołędź i Yulią Krivich realizował autorski projekt w ramach otwartej sekcji festiwalu Holy-Art TIFFOpen+. Czy któraś z tych wystaw zachwycała w sposób szczególny? Miłym dla oka i innym w wyrazie był wspomniany już „Prolog”, z kolei Yulia Krivich zainteresowała bardziej koncepcją i sposobem realizacji projektu pt. *Zuchwałość i młodość* niż samą, wyprodukowaną już wystawą, która miała według mnie większy potencjał.

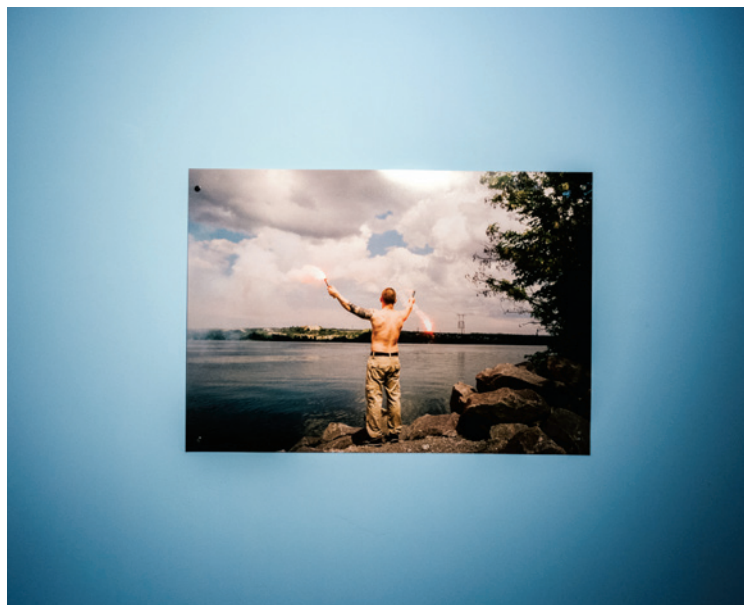
Na zakończenie warto dodać, że tegoroczna edycja miała też kilka braków. Przede wszystkim zabrakło dla mnie festiwalowej atmosfery, spotkań i debat, podczas których społeczność odwiedzająca TIFF mogłaby się integrować, rozmawiać czy po prostu się ze sobą spotkać w sytuacji innej, niż impreza. Tymczasem można było odnieść wrażenie, że każdy pozostawiony był niejako samemu sobie, tak że

nawet zaaranżowana przestrzeń Centrum Festiwalowego nie była w stanie zatrzymać festiwalowiczów na dłużej. W efekcie zamiast festiwalowej grupy, tętniącego życiem Centrum Festiwalowego, Ruska 46 na co dzień świeciła pustkami. Jak wspomniałam wcześniej, tegoroczny TIFF nie był przygotowany z tak dużym rozmachem, jak w roku ubiegłym, co było widać zarówno w ilości wystaw, jak i w programie wydarzeń towarzyszących. Niezależnie jednak od tego, zarówno pod względem merytorycznym, jak i ekspozycyjnym była jedną z lepszych, jeśli nie najlepszą edycją tego Festiwalu. Była to bowiem edycja spójna, przemyślana, wielopozioma i merytorycznie pełna, a odbywające się w jej ramach wystawy przygotowane zostały na przyzwoitym i zadowalającym poziomie. TIFF w wyraźny sposób odchodzi od formuły czysto fotograficznej, na rzecz prezentacji działań poszerzających to medium. Ciekawym zatem staje się pytanie, czym organizatorzy zaskoczą nas podczas kolejnej, ósmej edycji. Czas pokaże. ■

Unlocked Resources, i.e. the 7th edition of TIFF Festival

The main programme of the 7th edition of Wrocław's TIFF Festival, which focused on widely understood resources, was divided into three exhibitions: *Blocked*, *Recognised* and *Brought along*, and complemented by the *Published* exhibition, which was prepared by the volunteers, and a tutorial project *Holy-Art TIFFOpen+*. While the *Blocked* exhibition, curated by P. Kowalski and K. Pacholak, focused on the issue of inner blockades and different ways in which we can overcome them, the performance by Diana Le-lonek, which opened the *Recognised* exhibition, focused on the empowerment

of the Oder river and the importance of this resource for Wrocław. *Brought along*, curated by A. Pajczkowska and Ł. Rusznica, was not so much an artistic project as a social project, which addressed the issues of cultural and social identity, reconciliation with Wrocław's post-German history and the period of resettlements. Though this year's edition was smaller than the previous ones, with the number of exhibitions reduced to nine and the accompanying events kept to the minimum, it was, paradoxically, one of the best, if not the best edition in the festival's history. ■



Od Redakcji:

W niniejszym numerze „Formatu” publikujemy obszerny materiał poświęcony 17. Biennale Sztuki Mediów WRO 2017. Impreza, stanowiąca forum sztuki mediów, jest jednym z najważniejszych wydarzeń artystycznych w Polsce i Europie Środkowej. W tym roku w siedemnastu lokalizacjach zaprezentowano działalność ponad stu artystów z całego świata. Podobnie jak w przypadku poprzednich edycji prace tworzone przy pomocy technik medialnych odnoszą się do zjawisk w obszarze komunikacji, polityki czy ekonomii oraz ich wpływu na przemiany społeczne. Wszystkie wystawy tegorocznego Biennale odbywały się pod hasłem *Draft Systems*, dotyczącym zagadnień rozpadu systemów – od politycznych po estetyczne, ukazując napięcie między uległością a formami oporu. Podstawowe zagadnienia obejmowały relacje między sztuką a procesem zmian na poziomie systemowym i metasystemowym. Publikowanym artykułom zamówionym przez Redakcję u poszczególnych autorów towarzyszą wybrane teksty zaliczeniowe studentów wrocławskiego Kulturoznawstwa i Mediacji Sztuki ASP im. Eugeniusza Gepperta. ■

17. Biennale Sztuki Mediów WRO 2017 Draft Systems
Wrocław, od 17 maja 2017

Główny kurator / dyrektor artystyczny: Piotr Krajewski

Organizator: Fundacja WRO Centrum Sztuki Mediów / WRO Art Center
wro2017.wrocenter.pl | wrocenter.pl

From the Editors:

In this issue of 'Format' we publish extensive material devoted to the 17th WRO Media Art Biennale 2017. The Biennale is a forum for media art and one of the most important art events in Poland and Central Europe. This year, seventeen different venues featured works of more than a hundred artists from all over the world. Just as in the previous editions, artworks created using new media refer to phenomena in the realm of communication, politics and economics, as well as their impact on social changes. All the exhibitions of this year's Biennale had the common theme of *Draft Systems*, touching the issues of the disintegration of systems – from political to aesthetic, showing the tension between submission and forms of resistance. They primarily focussed on the relationships between art and the process of change at the systemic and metasystemic level. Articles commissioned by the Editors are accompanied by selected diploma papers by students of Culture Studies and Art Mediation of Wrocław's Eugeniusz Geppert Academy of Fine Arts. ■

17th WRO Media Art Biennale 2017 Draft Systems
Wrocław, from 17 May 2017

Chief Curator / Artistic Director: Piotr Krajewski

Organizer: WRO Center for Media Art Foundation / WRO Art Center
wro2017.wrocenter.pl | wrocenter.pl



Biennale WRO 2017, wystawa OS (Obiekty Systemowe), Muzeum Narodowe, fot. M. Maziej



ALEXANDER YANG

Kurator na krawędzi przyszłości – recenzja Biennale WRO 2017

W piwnicach dawnego Pałacu Ballestremów patrzyłem, jak Shota Yamauchi szamocze się uwieczony w świecie, który sam stworzył na kształt gry. Artysta ma bardzo ograniczoną kontrolę. Biją w niego zdradliwe morskie fale, ścigają ogry, a Pokemon, którego usiłuje złapać, wymyka się mu z rąk. Świat ten, ze wszystkimi jego niezwykłościami, tworzy alegorię naszych coraz ściślejszych więzi z cyfrowymi sensoriami. Twórczość Yamauchiego sugeruje, że ze wszystkich stron osacza nas przyszłość, w której obecność on-line nie ograniczy się jedynie do spersonalizowanych kont na społecznościowych portalach, takich jak Facebook, ale rozbudowywać i potęgować ją będą bardziej zaawansowane formy rzeczywistości wirtualnej (VR), rzeczywistości rozszerzonej (AR), Internetu rzeczy (IoT) i innych podobnych technologii, aż niewyobrażalnym stanie się oddzielenie rzeczywistości od nie-rzeczywistości, o ile już nie są tym samym. *Tidal Wave* Yamauchiego (2016) to żartobliwy film, który pozwala wnioskować, że artystę bardziej pochłania żonglowanie możliwościami programów, które tworzy, niż formułowanie głębokich przesłań.

Dwie sale dalej, praca *Pustostany* Krystiana Grzywacza (2016) przedstawia znacznie bardziej ponurą wizję tego świata. W swoim filmie Grzywacz zeskanował ciała

Andrey Ustinov, *Film Noir*, fot. N. Kabanow

swych przyjaciół i nałożył na nie swoje własne ruchy. Z rozmaitych powodów, których nie precyzuje ani film ani tekst, zabiegi te wywołują efekt potworności. Bezgłowe ciała, które najpierw wyglądają jak oskubane szaro-różowe kurczaki, a następnie jednolicieją szarością w mroczniejszej zadumie, gną się i drgają na nagim ekranie, którego elektro-niczny poblask wsącza się w oczy w trakcie oglądania. Być może w refleksji nad procesem artystycznym w twórczości Grzywacza, albo może w namyśle nad sztuką nowych mediów jako taką, kadr ukazuje, jak *hybryda ludzkiej wrażliwości i rzeczywistości komputerowej szybko ztraca swoją atrakcyjność*.

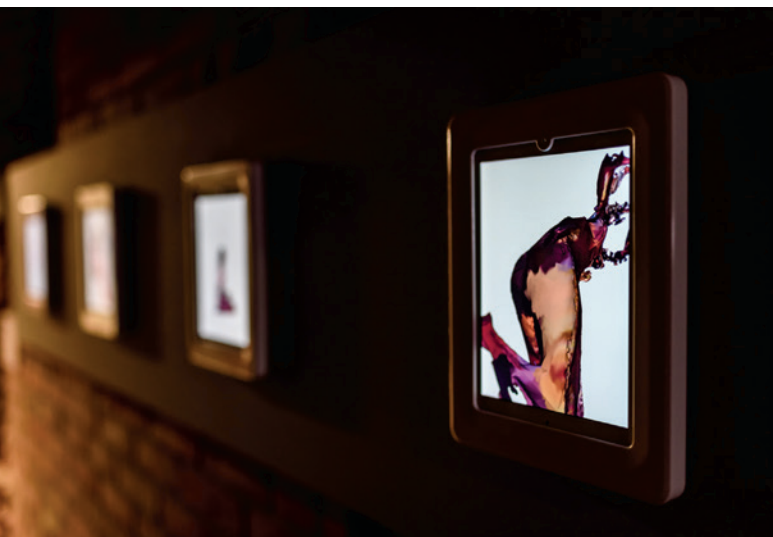
Między tymi skrajnościami sytuuje się cały wachlarz prac, które zgłębiają nasze związki z technologią i przewidują ich przyszłość, ale istotą Biennale są, moim zdaniem, dążenia do zrozumienia nieprzeniknionego Innego. Nie jest to jednak Inny całkowicie od nas odrębny, a raczej Inny, który wnika coraz głębiej w nas samych.

Virtual Narcissism Martiny Menegon (2015) to instalacja złożona z tabletów ukazujących trójwymiarowe modele ciała artystki zdeformowane skanowaniem. W powierzchniowej interpretacji można by instalację tę odczytać jako metaforę naszej cyfrowej próżności, ale w rozmowie artystka ujawnia, że skanowała swoje ciało, >

1. **Diego Ramirez**,
Postcard eXotica,
fot. M. E. Koch
2. **Martina Menegon**,
Virtual Narcissism,
fot. Z. Kupisz
3. **Natalia Balska**,
Obelisk Beta,
fot. D. Śmigielski
4. **Shota Yamauchi**,
Tidal Wave, fot. N. Kabanow



1



2



3

trzymając kamerę w wyciągniętej jak najdalej ręce. To ta nienaturalnie napięta pozycja spowodowała zniekształcenia modeli. Wiedząc to, możemy wykroczyć poza krąg narcyzmu i dostrzec kolejny poziom naszych powizań z technologią. Otóż najbardziej choćby wyrafinowanymi narzędziami posługujemy się nieudolnie, a to wywołuje tarcia między nami. W epoce, w której narzędzia mapujące obiecują precyzję, komunikacja nadal obarczona jest niezdarnością i napięciem.

Obelisk Beta Natalii Balskiej (2016) to kolejna praca, której techniczne wyrafinowanie nie jest widoczne na pierwszy rzut oka. Minimalistyczna forma skrywa bowiem sieci neuronowe, które wyławiają cząstki klasycznych mitów i teorii spiskowych i scalają je w swoją własną narrację. Kod napisany jest ludzką ręką i wprowadza swoje własne osobliwości. Na przykład, sieciami neuronowymi kierują duże pakiety kodów. Czasem jeden pakiet jest aktualizowany, ale pozostałe nie otrzymują informacji o aktualizacji, co koniec końców prowadzi do zerwania sieci. Jeśli zrozumiemy wysiłek wpisany w pracę z kodem o takiej skali, będziemy w stanie docenić głębię tego dzieła również w sensie relacyjnym.

Technologia to nie jedyny Inny, który nas nawiedza. W Atelier dwie instalacje przypominają nam o osobliwościach naszej własnej ludzkiej biologii. W jednej sali na podłodze namalowano biały kwadrat – stając w nim uruchamiamy ekran przed nami. Na ekranie pojawia się i zanika tekst, zniekształczony dodatkowo czarnymi smugami. Tak wygląda *Lazy Eye* Aleksandry Stodulskiej (2016). W sąsiedniej sali *Tinnitus Studies* Hui Ye (2015) gromadzi wywiady z ludźmi cierpiącymi na szumy uszne, składając je w książkę, a ze słuchawek prosto w uszy zwiedzającego płyną specyficzne dźwięki nękające poszczególne osoby. Publiczność zyskuje zatem wgląd w wewnętrzne życie osób cierpiących na zespół leniwego oka lub szumy uszne. Jednakże ekran Stodulskiej i dźwięki Ye przybliżają jedynie te doświadczenia, nie ujmując w pełni ich faktycznej cielesnej formy, a inne dzieła w wielu lokalizacjach Biennale podobnie błędzą nieco po omacku wokół czarnej skrzynki obecnej i przyszłej technologii.

Biennale nie porzuca swoich tradycyjnych tematów. *Postcard eXotica* Diego Ramireza (2016) zajmuje się stereotypem Meksykanina w oczach Amerykanów, przyglądając się okolicznościom, w jakich stereotyp ten powstaje, zaś *Parallel (Idology)* Jiwona Choia (2015-2017) śledzi trajektorię historii Korei, komentując kwestie narodu, płci i kultury w obu państwach. *Film Noir* Andreeya Ustinova aktualizuje klasyczną formułę



1

EWELINA STRAWA-KĘSEK

Poszukiwania i poszerzania Małe WRO podczas 17. Biennale Sztuki Mediów WRO 2017 Draft Systems

Małe WRO to program edukacyjno-artystyczny dedykowany dzieciom i ich najbliższym, który już po raz trzeci towarzyszy wrocławskiemu Biennale Sztuki Mediów w tym roku organizowanemu pod hasłem *Draft Systems*. Magdalena Kreis – kuratorka Małego WRO – zaprosiła do współpracy i współtworzenia projektu zaprzyjaźnioną z Centrum Sztuki WRO rodzinę Kraszewskich. Rodziców, Agnieszkę i Jana, oraz ich piątkę dzieci: Basię (17 lat), Krzysztofa (14 lat), Grzegorza (13 lat), Olgę (9,5 roku) i Łucję (4 lata). Tych siedem osób, które od 2008 roku (oczywiście w różnych konfiguracjach) regularnie uczestniczyło w różnych projektach realizowanych przez WRO (m.in. warsztatach, projekcjach, wystawach), stało się rodzinnym zespołem kuratorskim i otrzymało możliwość selekcji prac prezentowanych podczas Biennale do programu Małego WRO. Rodzina Kraszewskich, przy wsparciu Magdaleny Kreis, obejrzała niemal wszystkie prace wybrane przez zespół kuratorski do głównego programu wystaw i projekcji, by wskazać dwadzieścia, które znalazły się w opracowanym przez nich *Przewodniku Małego WRO*.

Miałam okazję spędzić z rodzinnym zespołem kuratorskim sporo czasu podczas pięciu bardzo intensywnych dni, w trakcie których odbywały się wydarzenia otwarcia Biennale (17-21.05.2017). A trzeba podkreślić, że Biennale z pewnością wymagało wielkiego wysiłku organizatorów – 17 lokalizacji, wystawy, debaty i konferencje, performansy, projekcje, instalacje, warsztaty, koncerty... Kuratorów Małego WRO, dzięki białym koszulkom z niebieskim logo w kształcie okularów, łatwo było zidentyfikować: brali oni udział w otwarciach wystaw, prowadzili spacerki, odpowiadali na pytania. Szczególnie interesujący (i o to dopytywałam) był dla mnie proces wybierania prac, dyskusowania o nich i tworzenia przewodnika, który rozpoczął się

na kilka miesięcy przed oficjalnym otwarciem. Wymagało to od kuratorów wielkiej samodyscypliny, ale również elastyczności, ponieważ metody pracy zmieniały się w trakcie przygotowań. Na początku wszyscy pracowali wspólnie, spotykając się w budynku Centrum przy ul. Widok 7, z czasem stworzyły się mniejsze podgrupy, a niektórzy – na przykład Jan Kraszewski – stwierdzili, że wolą zgłoszone prace przeglądać indywidualnie, w ciszy i skupieniu. Podstawowym kryterium wyboru nie było zwyczajne „podobanie się”, również nie wszystkie wybrane do *Przewodnika* prace przypadły do gustu całemu zespołowi. Trafiły do niego także te realizacje, które budziły konsternację, zdziwienie i owocowały największą liczbą komentarzy, skojarzeń, najbardziej burzliwą dyskusją. To zróżnicowanie w poglądach okazało się największą zaletą wspólnej pracy i wyszło na dobre przewodnikowi, w którym – ujmę to banalnie – każdy znajdzie coś dla siebie.

Przewodnik Małego WRO w zamyśle dedykowany jest najmłodszym odbiorcom sztuki oraz ich opiekunom, ale jestem przekonana, że dla każdego gościa Biennale będzie on inspirujący. Sztuka współczesna, sztuka nowych mediów, czasami trudna w odbiorze i bywająca w pierwszym kontakcie niezrozumiała, potrzebuje „poręczy”. A dokładniej – my, odbiorcy, jej potrzebujemy. Wielokrotnie przekonałam się o tym, że dorośli bardzo cenią sobie materiały do wystaw przygotowywane z myślą o dzieciach: używamy w nich prostszego języka, bliskich życiu analogii, zwracamy uwagę na elementy na pierwszy rzut oka niezauważalne, a to dorosłych ośmiela, zmienia perspektywę. Przekonuje, że można o sztuce współczesnej mówić nieskomplikowanie lub na przykład skupić się na języku emocji; że można (że mamy do tego prawo!) pracy nie zrozumieć, poczuć się niekomfortowo w kontakcie

z dziełem, można odejść od czarno-białej waloryzacji „podoba mi się”/”nie podoba mi się” – na rzecz skojarzeń, jakie budzi w nas praca, którą oglądamy. Pomysł na przewodnik i zastosowana podczas jego opracowywania metoda (burza mózgów, skojarzenia) zachęca do jej wypróbowania już w przestrzeni wystawy. Motywuje do zadania towarzyszącej nam osobie – bez względu na jej wiek, pytania: „O czym myślisz, gdy na to patrzysz?”. Zespołowi kuratorskiemu patrzącemu na przykład na instalację Warley’a Desaliego *Class of the day* przychodziły do głowy różne rzeczy: „To mogłoby spodobać się moim kolegom. Gdyby faktycznie mogli spalić takie papierowe samochody” (Krzysztof), „Ale trochę szkoda tak palić, jeśli ładnie wyjdzie. Trzeba się namęczyć, żeby posklejać taki papierowy model” (Olga), „Lepiej podpalać, niż oglądać, jak ktoś podpala” (Grzegorz). Towarzysząca tym spostrzeżeniom dyskusja musiała być bardzo ciekawa.

Warto podkreślić, że *Przewodnik* może mieć też swoje powystawowe życie – zaproponowane przez zespół ćwiczenia można rozwiązywać, a na pytania odpowiadać, korzystając z opisów prac zamieszczonych na stronie internetowej Biennale (kompletnej, na której znajdują się zdjęcia i opisy każdej z prezentowanych prac, co z całą pewnością zasługuje na uznanie). Część z prac ma zresztą swoje wersje sieciowe, np. instalacja *Embroidered Data* (ulubiona praca Basi): dzięki przygotowanej przez artystkę aplikacji, po wpisaniu kilku informacji o sobie, możemy wygenerować indywidualny haft inspirowany ludowymi motywami z regionów wschodniej Europy.

Kuratorzy podczas swojej pracy nie uniknęli również rozczarowań, ponieważ prace wybierali (jak to zresztą zwykle bywa) na podstawie zdjęć, opisów i nagrań. Przyszli później, że w przestrzeni wystawy niektóre z dzieł – np. w zderzeniu z bardziej efektownymi realizacjami – coś trażyły, inne natomiast zyskiwały. Na żywo niektóre prace okazywały się większe lub mniejsze, głośniejsze lub cichsze. Kraszewscy zastanawiali się, czy na pewno teraz ich wybór byłby taki sam, ale te rozterki czyniły nasze rozmowy ciekawszymi. Początkującym kuratorom nie można na pewno odmówić intuicji: niemal wszystkie prace, które zostały nagrodzone przez biennialne jury, zostały zauważone przez rodzinę Kraszewskich i umieszczone w *Przewodniku* (m.in. Elvin Flamingo i *Infer* – Radosław Deruba, Patryk Chyliński – *My* – *Wspólny organizm*, Martin Bricelaj Baraga – *Cyjanometr. Pomnik niebieskości nieba*, Diana Lelonek – *Instytut dla żywych rzeczy*, Nika Oblak i Primož Novak – *Border Mover*).

W trakcie wydarzeń otwarcia, oprócz wspólnego zwiedzania wystaw, Małe WRO zaproponowało również rodzinny spacer miejski w poszukiwaniu niebieskości. Wyruszyliśmy z Centrum Sztuki WRO w kierunku *Cyjanometru*, a więc

1–3. Działania Małego WRO, fot. 1,3 M. Maziej, fot. 2 M. E. Koch

umieszczonej w przestrzeni publicznej instalacji (ul. Fryderyka Joliot-Curie 12), inspirowanej XVIII-wiecznym urządzeniem wynalezionym przez Horacego Benedykta de Saussure’a, szwajcarskiego fizyka i badacza przyrody Alp. Współczesny cyjanometr gromadzi nie tylko obrazy nieba, ale również informacje dotyczące jakości powietrza, co w kontekście dyskusji na temat zanieczyszczeń powietrza w polskich miastach jest niezwykle ważne. Zbierane przez urządzenie dane są dostępne na stronie internetowej projektu: <http://cyjanometr.net/>. Wyposażeni w skalę odcieni niebieskiego wyruszyliśmy w drogę, zaznaczając na niej spotkane niebieskości. W międzyczasie Agnieszka i Basia Kraszewskie dzieliły się z uczestnikami ciekawymi informacjami na temat koloru niebieskiego.

Wydarzenia otwarcia dla Małego WRO zakończyły się specjalnym pokazem filmów animowanych w ramach Niedzielnego Poranka i wspólnym spacer po wystawie prezentowanej w Domu Handlowym Renoma, prezentowanej tam w przestrzeniach po dawnych delikatesach dzięki współpracy WRO z Fundacją Griffin Art Space. Autorskiego wyboru filmów dokonała wraz ze swoim zespołem z Protoplanet Studio berlińska artystka Antje Heyn. W trakcie poranka zaprezentowano osiem minimalistycznych, zabawnych, wyjątkowych, bo bardzo odbiegających od tego, co zwykle prezentuje się dzieciom, filmów. Przekład na żywo, na język polski, do filmów dialogowanych, prowadził Krzysztof Dobrowolski. Mielśmy również okazję wysłuchać jego rozmowy z Alexandrem Isertem z Protoplanet Studio, który był gościem Małego WRO.

Nie ulega wątpliwości, że podjęte przez twórców Małego WRO poszukiwania – nowej formuły, innego modelu współpracy z publicznością, większego zaangażowania osób, które dawniej były jedynie odbiorcami działań – zaowocowały poszerzeniem – dosłownie: grona kuratorów, a bardziej metaforycznie: granic i horyzontów czasowych i myślowych (by odwołać się do cytowanej przez organizatorów Biennale Donelli Meadows i jej nieukończonych książki *Tańcząc z systemami*). ■

Exploration and Extension. Little WRO

The text is devoted to Little WRO, an educational and artistic programme dedicated to children and their families, featuring in the Wrocław Biennale for the third time. This year, the curators invited the Kraszewski family, parents and their five children, who are friends of the WRO Art Center, to co-create the project. The idea was to develop a new model of audience co-operation involving those viewers who were formerly only recipients of the activities. ■



Różne stany świadomości, czyli 3. Konkurs Najlepszych Dyplomów Sztuki Mediów

Na 17. Biennale Sztuki Mediów WRO 2017: *Draft Systems*, podobnie jak w przypadku dwóch poprzednich edycji, w ramach 3. Konkursu Najlepszych Dyplomów Sztuki Mediów pokazano prace dyplomowe studentów uczelni artystycznych z Gdańska, Katowic, Krakowa, Łodzi, Poznania, Szczecina, Warszawy oraz Wrocławia. Każda uczelnia wyłoniła jednego reprezentanta, który został wybrany przez każdorazowo tworzone na poszczególnych uczelniach komisje, do których przynależeli nie tylko członkowie zespołu WRO, ale także przedstawiciele określonej uczelni, jak i osoby związane ze środowiskiem artystycznym w danym mieście. Całość wieńczył wybór laureata Konkursu.

Nagrodę otrzymał Krystian Grzywacz za animację pt. *Pustostany*, a werdykt nikogo chyba nie zaskoczył. Praca nie tylko wyróżniła się na tle pozostałych realizacji dyplomowych; przykuwała uwagę w kontrze do, ale i w zestawieniu z pozostałymi pracami na Biennale. Do tego rodzaju porównań zachęcało zresztą – odważne, gdyż podnoszące poprzeczkę młodym artystom – wkomponowanie

dyplomów w trzy wystawy eksponujące prace najbardziej doświadczonych artystów (w Synagodze pod Białym Bocianem, Domu Handlowym Renoma oraz Piwnicach dawnego Pałacu Ballestremów). Zabieg ten pozwolił sprawdzić się artystom, których twórczość była mocno zróżnicowana pod względem prezentowanego poziomu. W związku z tym bardzo dobre realizacje, takie jak rzeczony *Pustostany*, czy też *Matnia* Tomasza Hanoffy, wytrzymały próbę sił, inne nikły w cieniu tych, ale i pozostałych prac, w których towarzystwie się znalazły.

Pustostany Krystiana Grzywacza to praca zapadająca w pamięć, bo pociągająca – jest intrygująco brzydsko-piękna, niepokoi i fascynuje. Artysta stworzył animację z wykorzystaniem techniki skanowania 3D poruszających się ciał kobiety oraz mężczyzny i we współpracy z własnym komputerem, który w trakcie procesu produkcji coraz częściej przejmował nad nim kontrolę, wykluczając z niego artystę, ale też ulegał błędom systemu. Proces ten, który doprowadził w końcu do deformacji ciał oraz ich coraz bardziej historycznego zachowania, został

przez Grzywacza zrelacjonowany poprzez wyważoną narrację pozakadrową. Niejako ujawniło to patologiczne, destrukcyjne pobudki systemu, który świadomie miałyby prowadzić do unicestwienia istot. Od początku postacie są niekompletne, bo pozbawione głów. A przecież to nasze ciała na ogół „nie są potrzebne” komputerowi – przy pracy na nim, albo w sieci, liczy się przede wszystkim nasz ośrodek myśli, z kolei ciało przybiera formę marionetki bezwiednie oddanej animatorowi. Zapominamy o ciele, dopóki np. nie zeszywnięją nam palce od uderzania w klawiaturę. Okazuje się wtedy, że nasza fizyczność jest nieprzystosowana, słaba i zawodzi. Po cóż więc system miałyby (umieć) zajmować się ludzkim ciałem? dlaczego miałyby go nie uśmiercić? I co oznacza wtedy ignorancja systemu wobec działalności (mózgu) artysty, który jest eliminowany z trybu tworzenia? Relacje i interakcje między artystą i komputerem okazują się niejednoznaczne, mówią tyleż o samej współczesności, co o człowieku (być może psychofizycznych brakach tegoż) oraz jego roli w świecie.





1. **Tomasz Hanoff**, *Matnia*, fot. M. Maziej
2. **Krystian Grzywacz**, *Pustostany*, fot. M. E. Koch
3. Otwarcie wystawy „Feel Like Self” oraz inauguracja 3 Konkursu Najlepszych Dyplomów Sztuki Mediów z udziałem rektora wrocławskiej ASP prof. Piotra Kielana, Synagoga pod Białym Bocianem, fot. M. Maziej

Warto zwrócić uwagę, że połowa wybranych prac była instalacjami wideo. Oprócz wyżej wspomnianych, jeszcze tylko dyplom Małgorzaty Klajn i Wiktora Przybyły pt. „*In memoriam*” Anneline de Man wyłamuje się pod tym względem jako koncert opatrzonej, niestety, niezbyt udaną, nieusprawiedliwienie anachroniczną wizualizacją. Być może ciągle jeszcze młodym artystom niełatwo jest stworzyć naprawdę dobrą pracę sięgając po niekonwencjonalne metody (z pewnością nie bez znaczenia jest tu budżet). Prace wideo: *Mam 23 lata* Tymka Bryndala, *Las – zbiór trwały ze zdolnością do samoodnawiania* Ady Bireckiej, *Inochód* Uladzimira Pazniaka nie są pracami złymi, ale zarówno

Jeśli chodzi natomiast o interaktywność, czyli kwestię podnoszoną w kontekście sztuki nowych mediów bardzo chętnie, to spośród wybranych prac dyplomowych wpisuje się w ten trend jedynie *Matnia* Tomasza Hanoffy i *Horyzont zdarzeń* Małgorzaty Gembali, obie prace jednak są w swej interaktywności dość powściągliwe, uczestnikowi proponowana jest pewnego rodzaju aktywność, ale jest całkowicie kontrolowana. Z *Horyzontem zdarzeń* uczestnicy nie za bardzo wiedzieli co zrobić i jak rozumieć – ja także. Gdyby nie omówienie pracy na stronie Biennale i podpis na wystawie jakiegokolwiek samodzielne próby jej zrozumienia byłyby niemożliwe. Koncepcja, czyli chęć przybliżenia czym jest czarna dziura i zwizualizowania mechanizmów jej funkcjonowania jest bardzo ciekawa, ale forma sama w sobie nie nakierowuje na problematykę, nie pozwala intuicyjnie odczuwać pracy. W przypadku *Matni* kontrolowana interaktywność jest bardziej czytelna. Na pracę składała się instalacja – niby plansza w formie labiryntu, po którym przemieszczał się plastikowy żołnierzek za pośrednictwem uczestnika dokonującego wyłącznie wyboru miejsca jego „stacjonowania”, dzięki czemu uruchamiały się, w zależności od tego miejsca, kolejne animacje. Krótkie filmy odnosiły się do wojennych przeżyć i zdarzeń, w jakich brał udział żołnierz(yk) i ilustrowały je posługując się szeregiem aluzji. Całość dopełniała lokalizacja instalacji w ciemnym zaułku piwnic Synagogi (która sama w sobie jest miejscem wiele znaczącym). Choć instalacja zaprojektowana jest w sposób bardzo prosty, możliwości wyboru dokonywanego przez uczestnika są skromne, a konsekwencje tego wyboru powierzchowne, trudno nie skojarzyć pracy z hipertekstowymi eksperymentami literackimi, zaprogramowanymi na eksplorację rodzajów i mocy doświadczania tekstu/narracji przez odbiorcę. Takie działanie wymaga też od artysty sporej kreatywności w budowaniu opowieści i panowaniu nad nadbudowującymi się sensami.

ze względu na temat jak i sposób realizacji, znamy prace podobne a starsze lub po prostu mniej szablonowe. Instalacja wideo Ka-lun Leunga *A Normal Norms* (którą należałoby osadzić na styku wideo i fotografii) jest zbudowana na ciekawej idei (i)grania z percepcją widza i jego zdolnościami do metaforyzowania rzeczywistości oraz ulegania narracyjnym i podprogowym komunikatom, choć czuję niedosyt jeśli chodzi o stopień erudycji w sposobie zakomponowania niektórych kadrów.

Konkurs był ostatecznie tylko składową szeregu wydarzeń w obrębie 17. Biennale i jest obiecującą propozycją – nawet przy tak dużej rozbieżności co do jakości prac. Jest też szansą dla młodych twórców; umożliwił konfrontację własnych oczekiwań z oczekiwaniami uczestników, ale też porównanie z twórczością artystów o ugruntowanej pozycji, a przecież takie spotkania zawsze są stymulujące (i dla artystów, i odbiorców). ■

Altered States of Mind, or the Third Competition for Best Media Arts Graduation Projects

The 17th Biennale, like the previous editions, featured the Best Media Arts Graduation Projects Competition, presenting diploma works of graduates from art academies in Gdańsk, Katowice, Cracow, Łódź, Poznań, Szczecin, Warsaw and Wrocław. Each school sent one representative selected by specially established boards. The text discusses each graduation project and the results of the competition. The jurors' verdict was unanimous and is entirely in line with the author's opinion... ■

Intermedia a zwrot kinematograficzny

Druga Ogólnopolska Konferencja towarzysząca Konkursowi Najlepszych Dyplomów Sztuki Mediów – WRO 2017

W tym roku po raz drugi w historii Biennale WRO zorganizowano konferencję, która w wymiarze teoretycznym uzupełniła trzecią edycję Konkursu Najlepszych Dyplomów Sztuki Mediów. Konferencja zorganizowana była wspólnie przez Wydział Intermediów krakowskiej ASP oraz Wydział Grafiki i Nowych Mediów ASP we Wrocławiu, we współpracy z WRO Art Center.

Dyskusja dotyczyła przede wszystkim wykorzystania mediów elektronicznych w kształceniu artystycznym oraz tworzenia powiązanych z mediami modeli edukacji artystycznej. Była inspiracją dla poszerzenia wspólnego doświadczenia związanego z medium twórczym sztuki nowomediowej oraz sposobów jej dokumentowania i interpretacji. W wystąpieniach stawiano pytania o wpływ mediów elektronicznych na sposób myślenia, percepcję i samodzielną pracę artystów oraz wpływ na twórczość studentów i absolwentów uczelni artystycznych.

Zwrócono uwagę na mediatyzację rzeczywistości lub perswazyjne znaczenie sztuki w połączeniu ze współczesnymi koncepcjami społecznymi, w tym głównie wynikającymi z globalizacji. W referatach plenarnych, jak i w późniejszych dyskusjach, dało się odczuć nastawienie na progres, nowość i oryginalność, które są cennymi składnikami procesu twórczego, wpływając na uczestnictwo artystek i artystów w aktualnych, światowych przemianach. Postawa eksplorująca i poszukująca może się okazać zbawienną – jeśli nie konieczną – w potoku zmian. Postawa ta zakłada mówienie w sztuce aktualnie zrozumiałym językiem, zwłaszcza dla młodszych odbiorców. Dotyczy to zmieniającego się dyspozytywu, jaki niesie ze sobą, w sposób ciągły i szybki zmieniająca się technologia. Nastawienie na zmianę to zdolność artystek i artystów do asymilacji samej natury zmiany, jak i tego co ona ze sobą niesie, w tym np. potrzeby ciągłego dookreślenia poprzez nowe media własnych zamierzeń twórczych.

Mówiono o przełomach wynikających z powstawania konkretnych technologii, poczynając od wpływu na grafikę komputerową lat 80. XX wieku, poprzez historię filmu i fotografii cyfrowej, następnie coraz bardziej udoskonalanych i wyrafinowanych interaktywnych interfejsów do współczesnych przestrzeni interaktywnych lub globalnych postmedialnych prac sieciowych, stwarzających dialektyczne otoczenie odbiorcy. Przełomy te łączą się także z immaterializacją sztuki, która często rezygnuje z materii fizycznej.

Zwracano uwagę, że trudno sobie dzisiaj wyobrazić działalność artystyczną i edukacyjną bez uwzględnienia wiedzy zawartej w sieci. Tworzenie i wykorzystanie wszelkiego rodzaju dokumentacji elektronicznej można nazwać współczesnym, naocznym i wciąż dostępnym doświadczeniem sztuki. Wiąże się to z kulturą zapośredniczenia, w której przewagę nad tradycyjnym, zyskuje przekaz medialny służący wspólnej otwartej kreacji, eliminującej ograniczenia przestrzeni fizycznej. Artysta i odbiorca mogą dzięki temu operować tym samym językiem, powstającym dzięki powszechnie zasymilowanym technologiom, nie popadając w dysonans komunikacyjny wynikający z ograniczeń prezentacji jaki jest spotykany w przestrzeni fizycznej.

Podkreślano również, że wraz z rozwojem sieci zmieniła się relacja nauczyciel-uczeń – wszyscy mamy podobny dostęp do sieci, stąd posiadamy możliwość gromadzenia i weryfikacji wiedzy.

Edukacja medialna to rozbudzanie ciekawości dla zmieniającego się świata, kształcenie myślenia abstrakcyjnego służącego wykorzystaniu potencjału technologicznego warsztatu. W wystąpieniach zwracano uwagę, że istotne jest świadome poruszanie się po kierunkach sztuki współczesnej, szczególnie takich, które rozwijając samą istotę sztuki, niekoniecznie są na pierwszy rzut oka łatwo rozpoznawalnych i poddających się interpretacji.

1



2





1–4. Druga Ogólnopolska Konferencja towarzysząca Konkursowi Najlepszych Dyplomów Sztuki Mediów – WRO 2017 (20.05.2017), ASP im. E. Gepperta we Wrocławiu, Aula CSU.Cl, ul. Traugutta 21, fot. archiwum ASP Wrocław
Od lewej: 1. Anna Nacher, Maja Wolińska; 2. Antoni Porczak, Grzegorz Biliński, Artur Tajber, Sidey Myoo (Michał Ostrowicki), Maja Wolińska; 3. Mariella Nitostawska, Piotr Krajewski; 4. Piotr Zawojski, Antoni Porczak

Pierwsza sesja konferencji, zatytułowana „Kulturowe genealogie”, rozpoczęła się referatem zatytułowanym *Cinematc Projections: Genealogies, Junctions and Ruptures*, wygłoszonym przez Mariellę Nitostawską, w którym autorka przywołała historyczne zagadnienie związku między współczesnym kinem a innymi mediami elektronicznymi. Tematykę tę powiązała z pytaniem o początki sztuki nowych mediów – genetycznego powiązania tej sztuki z kinem lub, jak sugeruje się to w innych ujęciach, traktowania sztuki nowych mediów jako niezależnej od kina – gdzie kino, wśród innych rodzajów sztuki, odnalazło swoją, niezależną drogę – lub, że w pewnym okresie zostało ono przez sztukę nowych mediów wchłonięte. Dyskusję prowadził Dyrektor Artystyczny WRO, Piotr Krajewski, zwracając m.in. uwagę na historyczne etapy rozwoju kina i ich rolę w historii sztuki nowych mediów.

Kolejnym było wystąpienie zatytułowane *Kondycja postmedialna – wątpliwość medialnych ontologii?* Anny Nacher, która nawiązała do sztuki sieci, odwołując się do takich teoretyków, jak Rosalind Krauss, Lev Manovich, Peter Weibel czy Félix Guattari. W interesujący sposób przedstawiła współczesną sztukę sieci, głównie mediów lokacyjnych, omawiając prace wykorzystujące różnego rodzaju łączność bezprzewodową i konektywność, łącząc to z tradycją i kulturą hackingu lub remiksu. W komentarzu do referatu Nacher, Maja Wolińska wskazała m.in. na wartość dostrzegania historycznego potencjału takich pojęć, jak postmedia, mówiąc również o trudnościach asymilacji najnowszych tendencji w cyberkulturze.

Druga sesja – „Intermedialne sprzężenia – modele kooperacji” – rozpoczęła się wystąpieniem Sideya Myoo zatytułowanym *Wielomediálny dialog w edukacji teorii sztuki*. Tematyka dotyczyła wartości współczesnej edukacji w zakresie teorii sztuki, wykorzystującej wielomediálny przekaz, np. filmowe dokumentacje prac artystycznych, informacje ze stron autorskich lub kuratorskich czy tekst. Uwzględnianie w całości tych materiałów służy prezentacji wiedzy w sposób wzajemnie się uzupełniający i wypełniający powstające luki w przekazie. Przez to, że większość dzisiejszej wiedzy jest usieciowiona, jest ona możliwa

do zobiektywizowania i wspólnego dalszego jej pogłębiania. Podczas wykładu zaprezentowano szereg prac artystycznych wychowanków krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych w odniesieniu do prac twórczyń i twórców zagranicznych, wykorzystujących podobny warsztat artystyczny, np. technologię CAVE, HMD, prac z zakresu sztuki robotyki, bionicznej, interfejsu lub bioartu. Dyskusję prowadził Jakub Jernajczyk, zwracając uwagę m.in. na relację między prowadzącymi i studentami, wpisującą się w szerszą dyskusję na temat dydaktyki z wykorzystaniem mediów elektronicznych oraz w tym sensie roli współczesnych Uczelni Wyższych.

Kolejnym było wystąpienie Piotra Zawojskiego *Od sztuki mediów (audiowizualnych) do sztuki postmediów (hybrydycznych). Perspektywa teoretyczna (przez praktykę weryfikowana)*, w którym autor przedstawił przemiany związane z postmedialnością na tle sztuki hybrydycznej, powstającej na zasadach poszukiwania nowych związków pomiędzy różnymi mediami lub włączania powstających mediów w wachlarz potencjalnych transformacji. Zawojski nawiązał także do dzisiejszych metod dydaktycznych, przekształcając powszechnie znane hasło DIY w bardziej nowatorską wypowiedź: DIWO (Do It With Others). Po wystąpieniu Antoni Porczak zwrócił uwagę m.in. na tematykę interaktywności jako tego zjawiska w sztuce nowych mediów, które jest historycznie powiązane ze zmieniającym się technologicznym dyspozytywem.

Drugi dzień konferencji rozpoczęła sesja zatytułowana „Postmedia”. Wysłuchaliśmy dwóch referatów, z których pierwszy był wspólną prezentacją Marka Domańskiego i Anity Osuch, zatytułowaną *Fotografia postinternetowa*. Prelegenci poruszyli zagadnienie fotografii w czasach cyfrowego montażu, reprodukcji oraz łatwości wielorakich przekształceń. Nawiązywali do sposobu komunikacji w czasach Instagramu i Snapchata w ramach którego krótkotrwały, ale niekończący się ciąg obrazów, jest dla uczestników bardziej wymowny niż tekst. Dyskusję po wystąpieniu prowadziła Magdalena Kownacka, zwracając uwagę na tematykę konceptualizmu od lat siedemdziesiątych do dzisiejszych

czasów w odniesieniu do praktyk rynkowych i systemów determinujących sztukę współczesną.

Konferencję zamykało wystąpienie Ewy Wójtowicz – *Śliskie projektowanie. Narracje audiowizualne w informacji*. Chodziło w nim o zagadnienie, które można określić jako „ocieranie” się sztuki o współczesne koncepcje kulturowe lub filozoficzne. Na tej drodze wyłaniają się intuicje trudne do pokazania w sposób inny niż poprzez twórczość artystyczną. Tytułowe „śliskie projektowanie” – *slippery design* – umożliwia przewidywanie i unaocznianie nowych idei. Zaprezentowane podczas wykładu prace charakteryzowała mobilność i zdolność wykorzystania każdej nadarzającej się okazji, by potwierdzić swoją rolę, będąc przy tym zanurzonymi w kulturę hipertekstu, remiksu lub alinearności. Chodzi o nie w pełni dookreślony kontekst: labirynt, mapę, grę lub „śliski design” interfejsu, które, mając otwartą formę, są włączone w system różnych połączeń medialnych. Wójtowicz zwróciła również uwagę na wyczerpujące się, historyczne formy prezentacji w sztuce, które dziś się już nie sprawdzają. Dyskusję prowadził Artur Tajber, zwracający uwagę m.in. na wartość budującej znaczenie – wynikającej z kontekstu przekazu – różnicy. Można przy tym zapytać, czy chodzi o dzieło sztuki jako proces, np. analizę lub działalność badawczą, czy też o efekt procesu twórczego w postaci skończonego dzieła sztuki? ■ <https://vimeo.com/imediakrakow>

Intermedia and the Cinematographic Turn

The article is devoted to the conference organized within the framework of the Third Competition for Best Media Arts Graduation Projects. The lectures and discussions concerned primarily the use of electronic media in educating artists as well as creating media-related models of art education. The issues raised included the influence of electronic media on ways of thinking, perception and independent work of artists as well as the work of students and graduates of higher schools of artistic education. ■



Sieci Kultury, fot. K. Ździebło

MIROŚLAW FILICIAK, PAWEŁ JANICKI, ALEKSANDRA JANUS, ALEK TARKOWSKI

Forum „Sieci Kultury” – diagnozy

Jednym z elementów programu tegorocznego Biennale WRO Draft Systems były warsztaty „Sieci Kultury” – kontynuacja wydarzenia, dla którego bezpośrednim impulsem była nieobecność kultury cyfrowej podczas warszawskiego Kongresu Kultury 2016. Dwa warsztaty, w których wzięli udział artyści, przedstawiciele organizacji pozarządowych, instytucji kultury oraz badacze, były platformą rozmowy o niegdysiejszych „nowych mediach”. Przede wszystkim zaś: poszukiwaniem odpowiedzi na pytanie, czy wciąż istnieje środowisko, które identyfikuje się z refleksją nad ich przyszłością.

Hasłem wywoławczym spotkań była „kultura cyfrowa” – z pełną świadomością, że w świecie wszechobecności technologii i zaniku „analogu” poza specyficznymi niszami, samo wyznaczenie granic tego, o czym właściwie chcemy rozmawiać, jest problematyczne. Coś, co kiedyś było nowe i ekscytujące, dziś stało się integralnym elementem codzienności, zatraciło swój egzotyczny wymiar – a wraz z tą zmianą z głównego nurtu debat o kulturze wyparowały kwestie związane z prawem autorskim, inkluzywnymi modelami tworzenia i dystrybucji treści w sieci czy potrzebą edukacji medialnej. W rozmowie o technologii i kulturze, a dokładniej o nierozzerwalności tego spłotu, nie pomaga też zapewne – tak można tłumaczyć sytuację z warszawskiego Kongresu Kultury, gdzie kwestie technologii zostały absolutnie zmarginalizowane – sytuacja polityczna, ogniskująca dyskusje o kulturze na tradycyjnych i, jak do niedawna mogło się wydawać, zamkniętych debatach o zaangażowaniu sztuki czy cenzurze. Wreszcie – jak to zawsze bywa w wypadku działań, dla których siłą napędową jest entuzjazm uczestników – rolę odegrał upływ czasu i przyziemne sytuacje związane choćby z pieniędzmi. To kwestia budowy hybrydowych modeli, w których oddolne zaangażowanie stabilizowane

jest przez partnerstwo z instytucjami kultury (czego samo spotkanie, dzięki współpracy z Fundacją WRO, było zresztą przykładem). Bez niego bywa trudno.

W dyskusjach podczas warsztatów powracały dwa wątki. Pierwszym jest, będące być może próbą odreagowania po latach entuzjazmu związanego z wiarą w oddolny potencjał mobilizacyjny sieci, sprawczość algorytmów. Drugim – wpisywanie problematyki medialnej w szerszy kontekst przemian otaczającego nas ekosystemu, w którym zasoby wyczerpują się i są coraz bardziej ograniczone. W rozmowach o kodzie jako materialnej infrastrukturze rzeczywistości pomagał kontekst Biennale, bo być może to sztuka jest najlepszym narzędziem tłumaczenia skomplikowanych kwestii związanych z ideologicznym znaczeniem oprogramowania. Temat zderzenia materialnego z niematerialnym często zresztą powracał także w prezentowanych podczas WRO pracach. Równocześnie rozmowy o kulturze – może właśnie bardziej już algorytmicznej, niż cyfrowej – można było odczytywać m.in. jako próbę obrony technologii jako tego, co racjonalne; w żadnym wypadku zamkniętych czarnych skrzynek, których działanie przyjmować trzeba „na wiarę”. Algorytmiczna transparentność wymaga jednak działań edukacyjnych – najlepiej zakrojonych na szeroką skalę, ale... tu docieramy do drugiego głównego tematu.

Ograniczone zasoby to oczywisty kontekst wszelkich prowadzonych dziś dyskusji, ale też pewnego rodzaju podpowiedź dla prowadzonych działań. Biorąc pod uwagę wspomniane wcześniej ograniczenia uznaliśmy, że nawet samoorganizacja na mikro-poziomie i stawianie sobie nie-tak-znów-ambitnych celów, to potencjalnie najbardziej skuteczny model działań. Skromne utopie i niepełne odpowiedzi to być może wszystko, na co nas stać. A zarazem niewykluczone, że wystarczająco wiele, by zacząć znów rozmawiać

o solidarności w algorytmicznych sieciach – o tym, by raczej pomagały niż szkodziły. Zresztą działania na zasadzie reagowania na zewnętrzne okoliczności wydają się też korespondować z logiką pozostającego w centrum dyskusji oprogramowania, a dokładniej instrukcji warunkowych, rozwijanymi m.in. przez C.E.B. Reasa, twórcę języka Processing, w koncepcję *conditional arts*. Takie podejście można zarazem traktować jako rodzaj programu etycznego – bieżące reagowanie na zmianę warunków otoczenia ma w sobie coś zwierzęcego czy wręcz owadziego. Także w sensie: skutecznego, bez nadmiernych aspiracji do dominowania nad kimkolwiek.

Dwa dni dyskusji we Wrocławiu pokazały, że takie rozmowy, często oderwane od codziennej praktyki, są niezbędne. Dlatego traktujemy jako re-start procesu, którego częścią na pewno będą kolejne spotkania. ■

Uczestnicy:

Jan Argasiński, Wiesław Bartkowski, Piotr Celiński, Mirek Filiciak, Paweł Janicki, Aleksandra Janus, Dominika Kluszczyk, Łukasz Kowalski, Elvira Eevr Djaltchinova-Malets, Ola Kil-Matlak, Anna Mazgal, Grzegorz Stunża, Michał Szota, Anna Szylar, Katarzyna Szymielewicz, Alek Tarkowski, Grzegorz Zajączkowski

‘Networks of Culture’ Forum – Diagnoses

‘Networks of Culture’ is a continuation of the event resulting from the absence of digital culture during the Congress of Culture in Warsaw in 2016. The author of the article sums up the discussions on what was once known as ‘new media’, whose participants were artists, representatives of NGOs, institutions of culture and researchers. They were wondering whether a community of those identifying with the reflection on such media still exists. ■

Zakamuflowany budżet operacji

3 programy projekcyjne prezentowane na wystawie „OS – Operacje Systemowe” w przestrzeniach po dawnych delikatesach w Domu Handlowym Renoma, tworzyły przestrzeń wzajemnych nawiązań oraz dialogu, ale także oddawały to specyficzne rozproszenie, które powoduje u odbiorcy lekkie zagubienie. Zgromadzenie w jednej przestrzeni kilku programów odwzorowuje wieloaspektowość podejmowanych zagadnień.

Program „Contract For The Future” dotyczył twórczości artystycznej, która jest jednocześnie swobodnym procesem, pewnego rodzaju spontaniczną aktywnością, ale jest również systemem pracy. Można by rzec, jest systemem bardzo „usystemowionym” – praktyką podlegającą ścisłym regułom, gdzie działania wykonywane są zgodnie z określonymi zasadami. Artyści podjęli refleksję nad twórczością jako aktywnością i systemem oraz mierzą się z napięciami z tego wynikającymi. Jak wcześniej wspomniałam, na przykładzie technologii zaistniałych na polu sztuk wizualnych, media organizują ludzką aktywność. Nie jest to jednak relacja jednostronna, sztuka także ma wpływ na technologie. Wikła je w konteksty i sieci znaczeń, potrafi również wyciągać je z porządku funkcjonalności oraz użyteczności, czyniąc je obiektami oglądania, refleksji czy nawet fetyszu. Sztuka nowych mediów jest bardzo

Poniżej: Programy projekcyjne na wystawie OS (Operacje Systemowe), DH Renoma, fot. M. E. Koch

dobrym polem do działań eksperymentalnych, nie ma bowiem żadnych własnych konwencji, ale doskonale może polemizować z innymi dziedzinami sztuk oraz ich tradycją. Ponadto do granic możliwości przepełniona jest znaczeniami, zarówno na poziomie treści, jak i formy. Sztuka ta nie jest podwójnie kodowana oraz najpełniej wskazuje na swoją „medialność”, bycie medium.

„Natural Budget” to hasło, pod którym zebrane były prace o eksploatacji zasobów naturalnych za pośrednictwem technologii i wszelkiej automatyki. Człowiek dysponujący technologiami ma wpływ na procesy naturalne, staje się on czynnikiem sprawczym. Perspektywa taka wpisywałaby się w dyskusowany obecnie antropocen, który stanowi aktualnie ważne pojęcie kulturowe. Uznanie, iż historia człowieka wpisana jest w historię naturalną ziemi, decentralizuje pozycję człowieka. Technologie, którymi dysponuje i za pomocą których organizuje swój świat znowu zdają się przywracać mu dominującą pozycję w świecie natury, pozwalające naturę zarządzać.

Ostatnią kategorię stanowiły prace wideo pod tematem przewodnim „Compute The Camouflage” – spojrzenie na konstruowanie informacji. Artyści przyglądają się informacji, która również stanowi bardzo istotne i ważne zagadnienie dzisiejszych czasów. Ponadto warto zauważyć, że to technologie doprowadziły do tak ważnej pozycji informacji, mianowicie stała się ona ważniejsza od rzeczy, która jest jej >





1

1-2. Programy projekcyjne na wystawie OS (Operacje Systemowe), DH Renoma
Fot. 1 M. E. Koch
Fot. 2 N. Kabanow

nośnikiem. Obecnie nie interesująca jest rzecz/przedmiot, ale powiązana z nią informacja. Znajduje to swoje odzwierciedlenie we wszelkich dziedzinach życia, dla przykładu mogą podać reprodukcję cyfrową, gdzie rzecz-oryginał nie istnieje. Czy bliższy codziennemu doświadczeniu przykład: gdy bierzemy do ręki produkt w sklepie, nasze zainteresowanie skupia się na analizie składu, jakości, sposobie wykonania, czyli na informacji. Informacja ma jednak to do siebie, że jest wirtualna, a w rzeczach się jedynie materializuje. Obecnie informacją się zarządza, handluje, walczy czy nawet terroryzuje. Bardzo wiele współczesnych procesów opiera się na wykorzystaniu informacji, baz danych etc. Stawiane są także pytania o istnienie prawdy w cyfrowym, niematerialnym

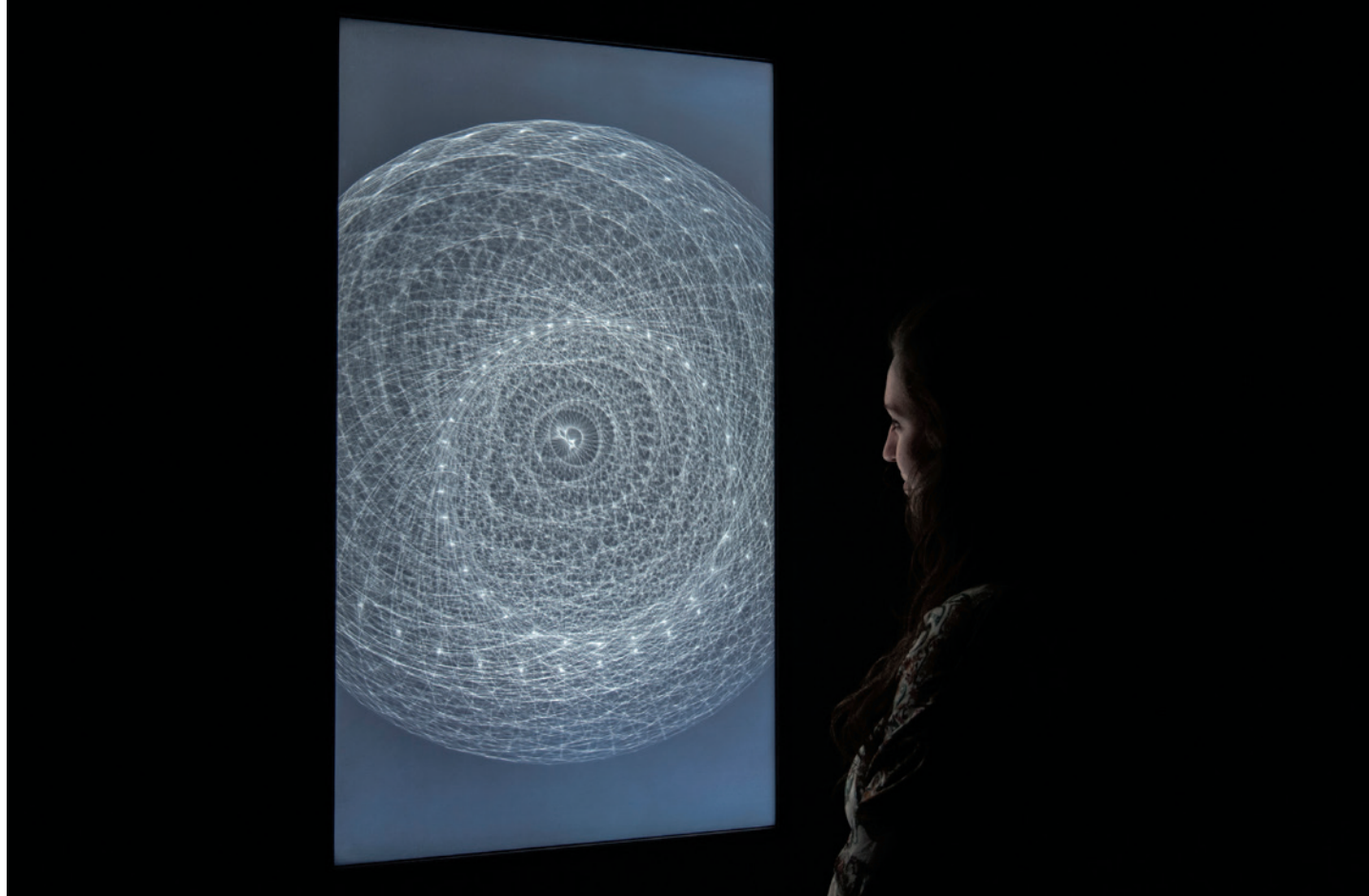
(wirtualnym) świecie. Łączy się to wszystko ze fragmentaryzowanym doświadczeniem, które uniemożliwia zebranie wielu elementów w całość. Powstają nowe twory, takie jak np. „postprawda” oznaczająca, że nie ma żadnej prawdy, każdy może powiedzieć, co mu się podoba. Informacja trafiająca do obiegu ma budzić takie emocje (silne, jednoznaczne), żeby rozprzestrzenić się na tyle szybko, nim ktokolwiek zdąży ją sprawdzić, zweryfikować z faktami. W świecie, w którym rzecz – rzeczywisty przedmiot nie ma znaczenia, jest nieistotny, bo jego materialność nie ma sprawczości – nie obowiązuje już klasyczna koncepcja prawdy – zgodność między rzeczą a słowem, między językiem a widokiem staje się nieadekwatna w obliczu wirtualności. Ponownie dowodzi to wpisywaniu się zachodzących procesów w posthumanistyczne rozważania, humanistykę „niepoznawczą” kierującą swoje zainteresowanie nie ku rozumowi, ale ku afektom i emocjom. Zwrot taki ma dawać nadzieję w sytuacji, gdzie rozum zawodzi, w niemożności poznania jedynie za pomocą rozumu. Dostrzeżenie biologicznego źródła oraz pierwiastka natury we wszystkim, co społeczne i kulturowe poszerza niesamowicie perspektywę. Daje to nowe pole i nadzieję wobec niezdolności do zakończenia poznawczej refleksji i sformułowania jakichkolwiek pewnych wniosków. Jednak czy nie jest to, przynajmniej na razie, sztuka dla naukowców i myślicieli? ■

A Camouflaged Budget of the Operation

The author discusses three projection programmes presented at the 'OS – Systemic Operations' exhibition in the former delicatessen of the Renoma Department Store. The works form a space for mutual associations and dialogue. Presenting several programmes within one space reflects the multidimensionality of issues being touched upon. ■



2



JOANNA JAROCH

576698/18446744073709551615, czyli życie/system ukryte w liczbach

1–2. **Norimichi Hirakawa**, *Znane, nieznane i nieodwracalne*, WRO Art Center, fot. N. Hirakawa

Pierwsze skojarzenie z terminem „draft”, jakie mi się nasuwa, to coroczne wybory najbardziej obiecujących nowych graczy do ligi NBA. Młody koszykarz zostaje nabyty, czy raczej nominowany przez daną drużynę, która otrzymuje prawo pierwokupu zawodnika w przyszłości – przez blisko rok może nim zarządzać na określonych warunkach. System „draftu” ma w założeniu wyrównywać szanse w lidze, dlatego w pierwszej kolejności korzystają z niego najsłabsze w danym sezonie drużyny z konferencji wschodniej i zachodniej, a ekipy grające w play-offach są pominięte w tym konkursie. Są to jawne transakcje pod płaszczykiem prestiżowej loterii, w których stawką jest potencjalnie najlepszy „towar” (koszykarz z marzeniami o profesjonalnej karierze) oferowany na rynku (w „draftcie”), którego „wartość” (talent i umiejętności sportowe) mają przynieść wymierne korzyści firmie – poprawić wyniki drużyny, by ta mogła więcej zarabiać.

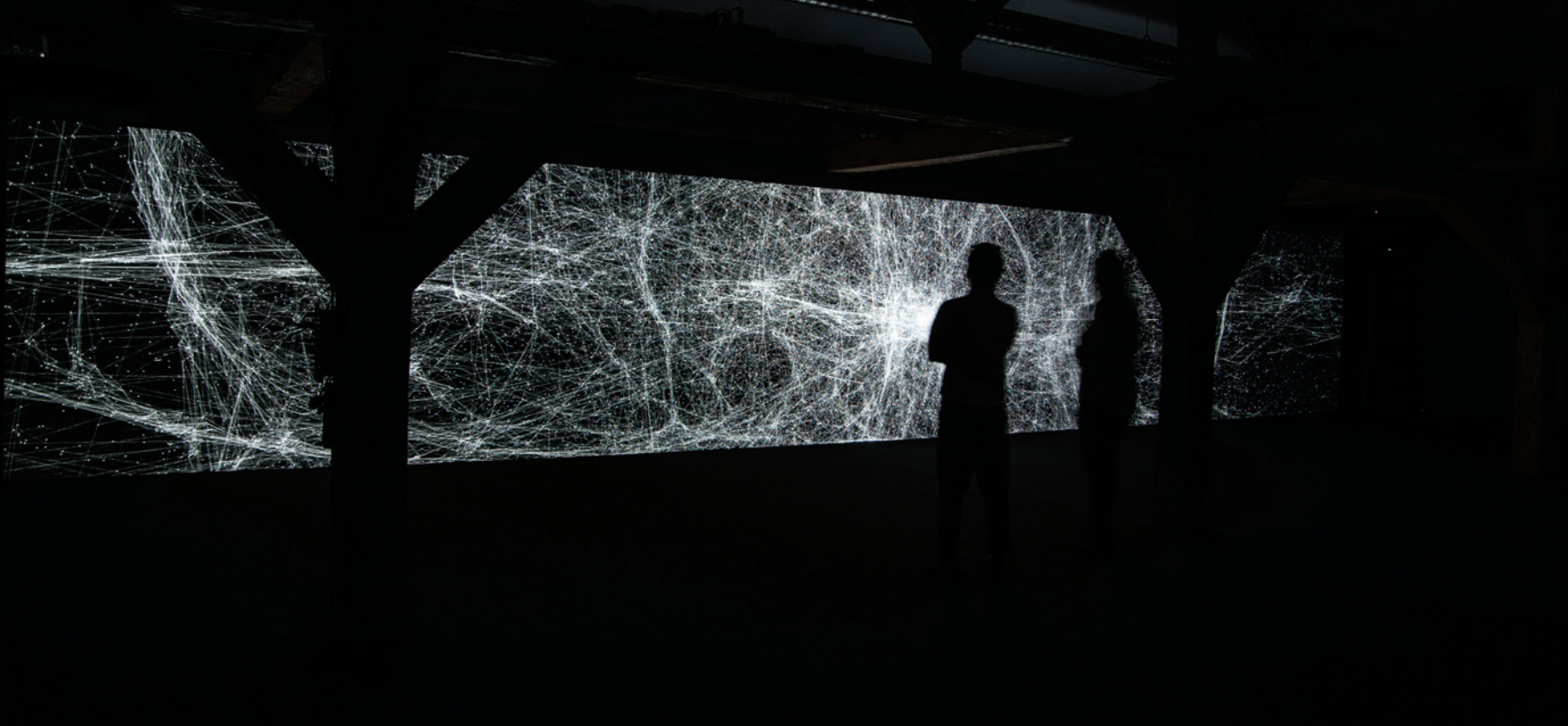
Organizatorzy 17. Biennale Sztuki Mediów WRO w krótkim opisie przeglądu oczywiście od razu zwracają uwagę na podwójne znaczenie angielskiego *draft* – ten przywołany przeze mnie na początku jako *wcielanie, powoływanie* (np. do drużyny narodowej), jak również w znaczeniu zapisku w wersji roboczej, zarysu czegoś, szkicu. Bo hasło przewodnie to *Draft Systems*, zatem chodzi również, a może przede wszystkim, o systemy, czyli o przecinające

się sieci zależności pewnych układów, w których jesteśmy zmuszeni wszyscy funkcjonować. W przypadku sztuki mediów dość oczywiste wydaje się łączenie systemu z oprogramowaniem i całym wątkiem dotyczącym wytwarzania/naśladowania nowej/znanej rzeczywistości za pomocą algorytmów.

W sercu Biennale, czyli w sali głównej Centrum Sztuki WRO została zaprezentowana twórczość Norimichiego Hirakawy. Japończyk przyjechał do Wrocławia z pięcioma pracami, które umieszczono w całkowicie wyciemnionej galerii – jedynym źródłem światła były zawieszono na ścianach ekrany lub rozbłyśki prac. Całkowite zaciemnienie sprzyjało temu, by w skupieniu oglądać wystawę – całą naszą uwagę zawładzczały świecące prostokąty. Jeśli miałabym najprościej określić swoje wrażenia, to sprowadzałyby się one do hipnotycznego seansu. Co prawda, za każdą instalacją wideo kryje się określony koncept, podyktowany możliwościami nowych technologii i w konsekwencji stawianymi pytaniami o ich niezawodność, nieskończoność, wydolność czy ograniczenia. Jednak na poziomie percepcji zmysłowej obcowanie ze sztuką Hirakawy to głównie przyjemność wynikająca z oglądania niezwykle zaprojektowanych cyfrowych obrazów o wysmakowanej estetyce.

W S3 obserwujemy czterowymiarową figurę kolistą, która nieustannie zmienia swój kształt. Jak się okazuje, >





1-4. **Norimichi Hirakawa**, *Znane, nieznanne i nieodwracalne*, WRO Art Center, Fot. 1,3 N. Hirakawa, fot. 2,4 Z. Kupisz

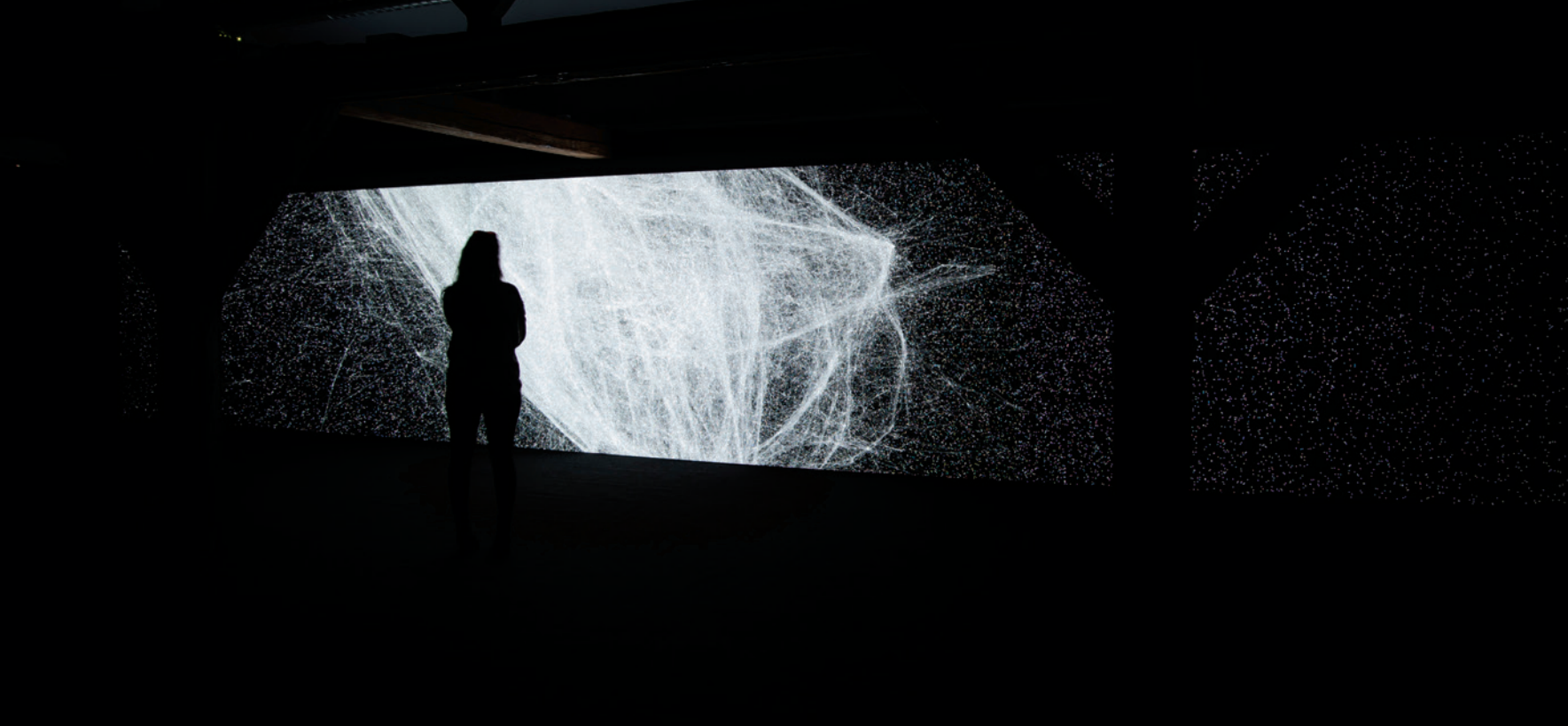
przybiera ona wciąż inne formy, różniące się między sobą minimalnie, ale za sprawą sterującego nimi algorytmu nigdy się nie powtarzające. Z racji tego, że ta hiperkula przesuwa się wciąż jakby do przodu, tworzy się wciąż na nowo, trudno się od niej oderwać – przyznam, że wpatrywanie się w ekran było absorbujące, wręcz uzależniające. W następnej pracy, *Nieznane*, pojawia się już człowiek, a dokładnie – kilkadziesiąt wygenerowanych portretów mieszkańców miasta Yamaguchi. Wygląda to jak wielokrotnie nakładane na siebie cyfrowe zdjęcia w niedającym się zaobserwować tempie (wersja podstawowa to 60 portretów na sekundę), stąd pojawiający się efekt rozmycia i brak orientacji, jak dokładnie wygląda przedstawiana osoba. U dołu ekranu umieszczony jest ciąg liter, który odnosi się do imion osób występujących w projekcie artysty – system dobiera portrety na zasadzie wyboru znaku z porządku alfabetycznego. Z nazwami imion wiąże

się kolejna, siostrzana praca *Znane*, przypominająca z daleka matrixowy ciąg cyfr w nieskończonej przestrzeni systemu komputerowego. Pomysł japońskiego artysty jest dość skomplikowany – Hirakawa stworzył bank pamięci ze stu czterdziestoma tysiącami imion z całego świata, które mają zostać wykryte, litera po literze, przez specjalnie skonstruowany program. Każda litera ma sobie przyporządkowaną liczbę, należącą do zbioru kompletnego limitu liczb naturalnych, które z kolei poddawane są operacjom matematycznym. Program liczy je nieprzerwanie i w ten sposób dąży do wyczerpania wszystkich możliwych rozwiązań, aż osiągnie kres zasobu. Jeśli dobrze zrozumiałam zamysł, działanie tego projektu jest prognozowane na kilkaset tysięcy do ponad miliona lat, co ma oddawać niewyobrażalny dla nas czas trwania wpisanego w program zadania. Ja trafiłam na numer 576698. Z kolei *Datum*, czwartą instalację, zapamiętałam

tylko jako mieniący się kolorami, wygenerowany komputerowo fragment nieokreślonego krajobrazu. Przypominało to przekrój jakiegoś wybranego obszaru z warstwami geologicznymi ziemi oraz atmosfery, niczym przerysowane zdjęcie z podręcznika do geografii. Na koniec otrzymujemy całą ścianę z *Nieodwracalnym*. Jest to szczególnie zapis „Wielkiego Wybuchu” w wersji abstrakcyjnych białych plam, które na zasadzie cofającej się taśmy w kasie odtwarzają płynnie prawie identyczną chwilę „wybuchu kropek”. Prezentowany obraz jako zapętłony wsteczny wizualny loop jest nieodwracalnym cyklem, za który odpowiada wymyślony algorytm. Program działa, ucząc się z bieżącego statusu pracy, zapominając przy tym wcześniejszy układ i stąd wraca wciąż do początku – „nieświadomego początku kreacji”. Praca zawiera również efekty dźwiękowe, co powoduje, że odbiór jej jest szerszy i ciekawszy. Po raz kolejny artysta pochłania całą uwagę widza, który znów staje się zakładnikiem dynamicznej wizualizacji.

Po wyjściu z sali możemy się poczuć trochę zagubieni, ponieważ wielowymiarowe, wykreowane mikroświaty Hirakawy pozwalają nam na chwilę skutecznie odciąć się od codziennej rzeczywistości.





3

Jednak medialny seans Japończyka poniekąd odwołuje się do znanej nam wszystkim codzienności, powiedzielibyśmy „zwykłego życia”, bo w zasadzie odśłania za pośrednictwem sztuki danych różne ukryte w nim mechanizmy. Odkrywa pod powierzchnią skrywane nieoczywiste procesy – nawet dosłownie, pod ekranową powierzchnią. Bez informacji, które wyjaśniają ideę, jaka stoi za tymi instalacjami, ciężko byłoby odkryć ich naturę i znaczenie. Ale tutaj komentarz wydaje się częścią sztuki. Oprócz tego, że prace Hirakawy dają po prostu satysfakcję estetyczną czy stają się przyjemną ucieczką w transowe wizualizacje, to, po dłuższym namyśle, mogą równie dobrze służyć jako pretekst do poważnych refleksji o naszym uwikłaniu w czas i chwilowej obecności tu i teraz. Na ile jest on zaplanowanym z góry, zamkniętym systemem bez możliwości ingerencji w jego strukturę, a na ile wygenerowaną iluzją, której się biernie poddajemy z mylnym przekonaniem o własnej sprawczości? ■

576698/18446744073709551615, or the Life/System Hidden in Numbers

Discussing Norimichi Hirakawa's works, the author claims that no matter whether they bring about aesthetic satisfaction or become a pleasant retreat to trance visualizations, they may be a starting point for serious reflection on our entanglement in time and temporary presence here and now. To what extent are they a pre-planned, closed system excluding any intervention into their structure, and to what extent a generated illusion we passively submit to, falsely convinced of our self-efficacy? Jaroch leaves the question unanswered. ■

4





ADRIANNA MICHNO

Ja i mój odpowiednik na sprzedaż

Byłam domowym odbiorcą/uczestnikiem projektu „Facebook Algorithmic Factory” (autorzy Katarzyna Szymielewicz, Vladan Joler, Paweł Janicki), mniej może interaktywnym niż gdybym podążała za światełkiem na mapie podczas wystawy w Barbarze w trakcie wydarzeń otwarcia Biennale.

Wysłuchałam przez telefon wszystkich trzech narracji i trzech rzeczowych odpowiedzi. Zaskoczyła mnie niestandardowa klawiatura, wymagająca wprowadzenia nicku na podanej stronie: wrocenter.pl/faf. Skoro adres działa, zatem ma dalej służyć, poszerzać świadomość i medialną percepcję uczestników Biennale WRO 2017. Poprzez to zalogowanie zostałam „naznaczona”, wrzucona pewnie w algorytmy działające w moim telefonie – posiadającym Gmaila, Facebooka i kilka innych aplikacji mających dosyć spory dostęp do informacji.

Bez aktywnego, fizycznego uczestnictwa w odbiorze instalacji efekt i tak został osiągnięty, choć podejrzewam, że dlatego strona z narracjami wciąż funkcjonuje – żeby ci, którzy jak ja, nie mogli dotrzeć fizycznie, mieli możliwość skorzystania z wyników badań autorów. Widzę w tym pewien celowy paradoks, ponieważ narracje opowiadają właśnie o niemiłych konsekwencjach poruszania się w sieci, lecz przy użyciu sieciowych narzędzi.

Konceptualność z zasady ma wymuszać refleksję, w moim wypadku spowodowała działanie, jednakże uprawnienia Facebooka to całkiem spora lista. Inwigilacja komercyjna jest jak CTE, Chroniczna

Encefalopatia Pourazowa, oznaczająca powstającą w wyniku częstych urazów głowy mikrowstrząsy mózgu, powodujące tworzenie się zakrzepów prowadzących do zaburzeń poznawczych i neurologicznych. Skąd ta metafora? Może chodzi o to, że musimy w naszych osobistych urządzeniach kryć się ze swoimi działaniami, że oto nasze prywatne przedmioty stają się jednocześnie naszymi wrogami? Także. Nie tylko. Własna kieszeń sprawia tylko złudzenie własnej, gdy znajduję się w niej szpieg.

Zanim CTE została uznana przez środowiska i instytucje sportowe za oficjalnie istniejącą, starano się tuszować wszelkie przypadki nagłych chorób psychicznych, a także samobójstw u (również młodych) sportowców. I słowami kluczami są w tym wypadku mikrowstrząsy oraz tuszowanie. Ten projekt artystyczny przedstawia trzy narracje ludzi oburzonych wyjściem na jaw informacji w postaci ogłoszenia lub proponowanych stron wyświetlanych w aktualnościach. Odpowiada im rzeczowy głos niybota, tłumacząc zawilości działania algorytmów, spokojnie informując rozmówcę w czasie tej niyb intymnej rozmowy o sprzedaży personalnych informacji innym firmom. Najbardziej beznamiętnym tonem, brzmiącym jak wyczytane tagi, przyporządkowuje rozmówców do prostych kategorii, znanych nam często z ankiet czy tekstów naukowych. Mikrowstrząsy to wszystkie wyskakujące strony, znane sieciowym algorytmom mimo wylogowania się z portalu, wszystkie informacje o naszej lokalizacji, które pozwalają skonstruować naszą sylwetkę i życiowy profil.

Moment kulminacyjny choroby to właśnie ten, gdy sztuczna inteligencja, choć tuszowała wcześniej swoją obecność, decyduje za nas o pokazaniu tego, o czym myśleliśmy, że jest dobrze ukryte i prywatne. *Tylko twój prawdziwy profil stanowi wartość dla naszych klientów, nasze sieci neuronowe* – mówi bot, sugerując, że jest humanoidalny, stawiając rozmówcę na pozycji naiwnego człowieka-nie-noida.

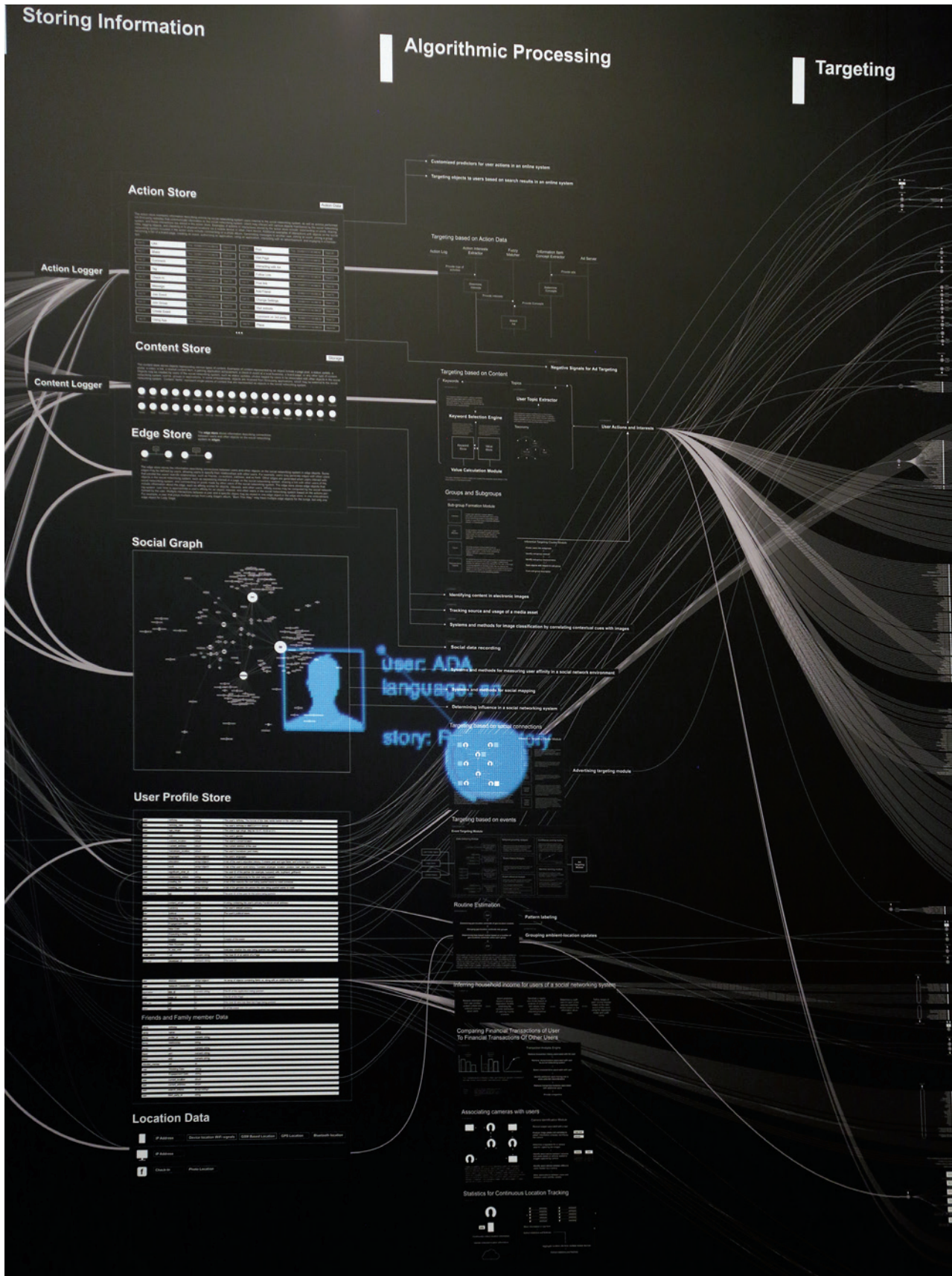
Sam profil nie oznacza klienta, ale produkt. Twórcy projektu informują, że *użytkownicy przestają być klientami, dostarczają jedynie danych, które służą jako surowy materiał do produkcji cyfrowych profili – właściwego towaru, sprzedawanego na internetowych giełdach*, chcąc zwrócić na kwestię łamania nowych praw człowieka. Gdy personalizujemy swoje profile, chcąc nasycić je swoją wyjątkowością i indywidualnością, co brzmi jak oznaczanie (wirtualnego) terenu, lub gdy dobrowolnie oddajemy dane biometryczne, każde kliknięcie członka *click generation* jest w stanie określić człowieka sekwencją ogólniejszych tagów – skategoryzować jak przedmiot na sprzedaż, skatalogować jak zyskodajną kolekcję. Zatem nasza medialna indywidualność ogranicza się do bycia częścią zbioru, umożliwiając wygenerowanie zysków grupie uprzywilejowanej, działającej w ramach prawa, ponieważ cierpimy na ciągły (nowy) brak (nowych) regulacji dotyczących nowych mediów. Gdy jedno zostaje usankcjonowane, pojawia się drugie, delikatną swoją odmiennością formalną oznaczając znalezienie dochodowej w handlu danymi luki.

Moje domowe uczestnictwo przy własnym laptopie, tablecie i ze smartfonem w rękę przytłoczyło mnie, człowieka, który w zderzeniu z mediowymi moimi odpowiednikami wypada blado. I choć opis projektu mówi, że wiedza to władza, nie czuję jej. Jeszcze. Światłowód internetowy staje się dla mnie ciemnowodem, ograniczeniem, na które przecież, akceptując warunki umowy, wyraziłam zgodę. Nie bez znaczenia dla takiej gry słownej jest także czarne tło, na którym pojawiały się narracje uczestników facebookowego świata. Bo cała ta prezentacja cofa w dziwne, pesymistyczne rejony inwigilacyjnej rzeczywistości, gdzie pozostaje czekać na nowego Neo, który okaże się wybawcą. ■

'Me and My Counterpart for Sale'

The article was written from the perspective of a home-based recipient/participant in the project 'Facebook Algorithmic Factory', who is not using the live installation at Barbara during the Biennale opening events. Michno proposes and then proves that even without physical participation in the installation, the effect assumed by the authors will still be achieved, which is evidence of high merit and universality of the undertaking. The author concludes her work with the statement that the whole presentation delves deeply into some bizarre, pessimistic areas of surveillance reality, where all there is left is waiting for a new Neo to become our savior. ■

1-2. Paweł Janicki, Vladan Joler, Katarzyna Szymielewicz, Facebook Algorithmic Factory, fot. 1 K. Żdziebło, fot. 2 M. E. Koch



Jesteśmy algorytmem

Maj 2017 roku stał się dla Wrocławia okazją do przejęcia prymu w sferze nowych mediów w sztuce. Stolica Dolnego Śląska stała się także stolicą sztuki współczesnej, a to wszystko za sprawą trwającego właśnie Biennale WRO 2017. Jest to impreza kierowana do wszystkich, wiek nie gra tu żadnej roli. Na mapie Wrocławia pojawiło się aż 17 lokalizacji sprzyjających zaprzyjaźnianiu się odbiorców ze sztuką współczesną.

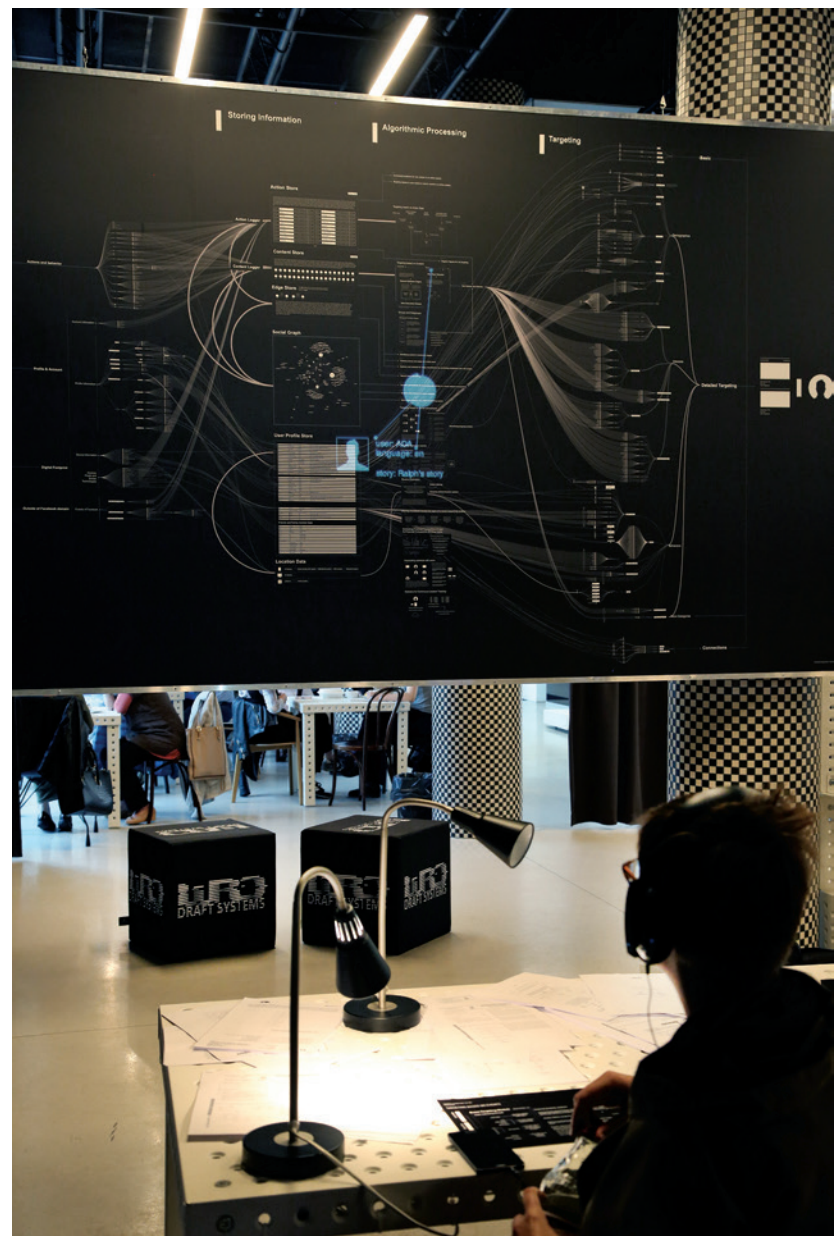
Tytuł tegorocznej edycji, Draft Systems, odnosi się do różnorodności i natury systemów porządkujących świat. Zwraca uwagę na ich złożoność i niestabilność, podkreślając tendencję do wymykania się próbom kontroli.

Paweł Janicki, Vladan Joler, Katarzyna Szymielewicz
Facebook Algorithmic Factory

Facebook Algorithmic Factory to w wielkim skrócie zbiór trzech nagrań, osobistych wypowiedzi użytkowników Facebooka. Trzy różne narracje (Julii, Rafała i Magdy) to opowieści o korzystaniu z platformy. Użytkownicy wyrażają swoje zdziwienie sposobem funkcjonowania serwisu. Po krótkiej historii następuje odpowiedź – słyszymy głos mężczyzny, który ma stanowić rodzaj bota wypowiadającego się w imieniu Facebooka. Najwięcej kontrowersji wywołuje szeroko rozumiana inwigilacja, zbieranie danych, to, w jaki sposób Facebook uczy się o nas wszystkiego i dostosowuje spersonalizowane interfejsy specjalnie do naszych upodobań. Ogólną refleksją, jaką można wysnuć po wysłuchaniu wszystkich trzech narracji jest fakt, że dla Facebooka przestajemy być po prostu użytkownikami (a już sama liczba użytkowników przynosi dla serwisu profity), a zaczynamy stawać się towarem, platforma i pracujące dla niej tytułowe algorytmy zaczynają traktować nas jako przestrzeń reklamową, którą można sprzedać. Trzy narracje, które stanowią trzon omawianej instalacji wskazują na obawę przed funkcjonowaniem serwisu. „Facebook Algorithmic Factory” odśladania nieco kulisy pracy portalu oraz procesów, o których nie mamy pojęcia, lub po prostu sobie ich nie uświadamiamy.

Instalacja ma na celu przedstawienie działania Facebooka. Wielu ludzi nie zdaje sobie sprawy, że m.in. za pośrednictwem tej platformy każdy nasz ruch w Internecie jest obserwowany. Wiele stron internetowych jest połączonych z Facebookiem chociażby poprzez zamieszczone na nich przyciski „Lubię to”. Każdy nasz krok jest śledzony, każda odwiedzona strona zapamiętywana. Wszystkie dane i metadane są gromadzone, po to by sprzedać informacje o nas i naszych preferencjach firmom zewnętrznym. Zbieranie metadanych, informacji i lokalizacji oraz rozwinięte sieci neuronowe mogą obrazować Facebook już nie tylko jako stronę internetową, lecz wręcz żywy organizm. To, co klikamy i jakie strony odwiedzamy przyczynia się do umieszczenia nas w odpowiedniej kategorii np. „Młoda kobieta interesująca się zdrowiem”, „średnie zarobki/wysokie aspiracje” czy „rosnące dochody/tendencja do impulsywnych zakupów”. Takie informacje są bardzo cenne dla firm reklamujących się na Facebooku, po to, żeby nam coś sprzedać. Cenne również dla Facebooka, ponieważ portal otrzymuje za nie spore profity. Facebook dobrze zna swoich użytkowników, bot wypowiadający się w instalacji twierdzi nawet, że zna ich lepiej niż ich przyjaciele.

Instalacja *Facebook Algorithmic Factory* uświadamia nas, że człowiek i informacje o człowieku stają się towarem. Tytułowe algorytmy mają moc sprawowania władzy, poprzez zbieranie informacji o nas kreują nasze gusta i wytyczają dalsze szlaki naszej działalności w Internecie. Gorzką konkluzją może być fakt, iż mimo niezadowolenia użytkowników ze sposobu, w jakim działa portal, ostatecznie przynosi on nam rozwiązania i podpowiedzi, z których korzystamy (i jesteśmy zadowoleni?). ■



Paweł Janicki, Vladan Joler, Katarzyna Szymielewicz, *Facebook Algorithmic Factory*,
 fot. M. E. Koch

Facebook Algorithmic Factory

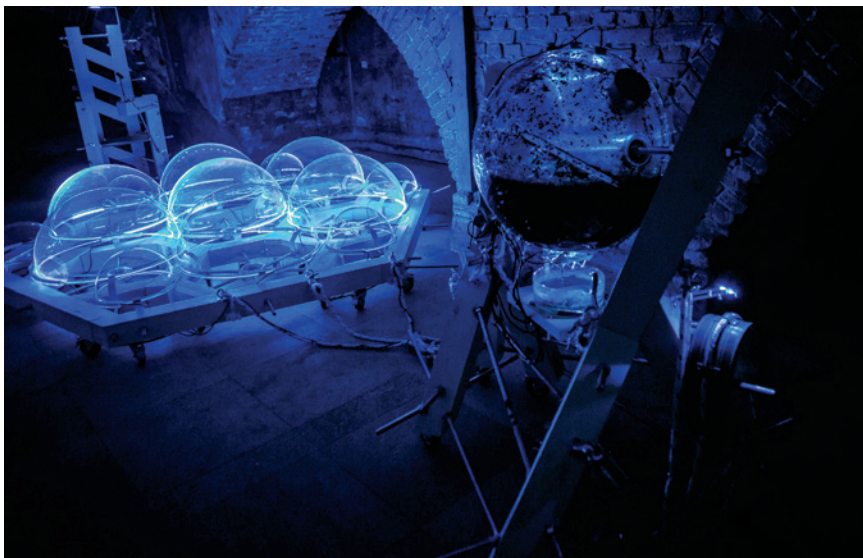
‘Facebook Algorithmic Factory’ is a collection of three recordings of users’ personal stories. The three different narrations form a Facebook tale. The users are surprised at the way the service works. The responding male voice is a bot speaking on behalf of Facebook. Inspired by the work, the author points out that for Facebook we are no longer just users, we become a commodity. The eponymous algorithms begin to treat us like advertising space. ■

Wspólny organizm

Tryptyk Elvina Flamingo *My – Wspólny organizm* należy do najciekawszych prac zaprezentowanych podczas tegorocznego Biennale WRO. Flamingo to autor – uhonorowanego Nagrodą Krytyków i Wydawców Prasy Artystycznej – projektu *Symbiotyczność tworzenia*, nawiązującego ideowo do teorii aktora-sieci Latoura. Zarówno w dziełach pokazywanych podczas Biennale 2015, jak i obecnie, odcina się on zdecydowanie od często przykładanej do jego twórczości kategorii bio artu. Artysta użycie organizmów żywych w swych projektach postrzega inaczej. Otóż powołując się na *Manifest Sztuki Symbiotycznej* Leonela Moura i Henrique Garcii Pereiry, podkreśla on przede wszystkim fakt, że koniec ekspozycji nie wiąże się z zakończeniem pracy, zaś sam autor ma na jej rozwój dość ograniczony wpływ. Zmienia to diametralnie pozycję artysty, który okazuje się jedynie jednym ze współtwórców, a w trakcie odbywania się wystawy zajmuje miejsce biernego widza, obserwującego funkcjonowanie mrówek czy dżdżownic.

My – Wspólny organizm to trzyczęściowa instalacja. Pierwsza z części, nosząca tytuł *Ten widok ma potencjał*, stanowi inkubator, z ziemią wypełnioną tysiącami dżdżownic produkujących „biohumus”, który przedostaje się następnie do naczynia znajdującego się bezpośrednio pod kulistym obiektem. *Wanitatywność* to z kolei zestaw trzynastu, rozmieszczonych na planie heksagonu kopuł, przy których obserwujemy generowane w czasie rzeczywistym zmiany światła, pochodzące z czujników podłączonych do pierwszej części instalacji. Pojawiające się iluminacje oznaczają ruchy dżdżownic w danej części kuli. Ostatni element tryptyku to *Fenotyp wirtualny*. Ekspozat ten w swojej budowie przypominać ma krzesło elektryczne. Wyposażony jest jednakże w komplet okularów VR i słuchawek. Za pośrednictwem owego krzesła stajemy się uczestnikami wirtualnej rzeczywistości. Sygnały wysyłane z pierwszego z wymienionych obiektów wpływają na widziany przez odbiorców obraz. To zaś, co słyszymy w słuchawkach, to wcześniej nagrane i wielokrotnie wzmacnione dźwięki emitowane przez dżdżownice.

Instalacja zaopatrzona została w motto zaczerpnięte z wypowiedzi Stephena Hawkinga: *Jestem bardziej niż kiedykolwiek przekonany, że nie jesteśmy sami we wszechświecie*. Inspiracją dla powstania pracy była hipotetyczna megastruktura *Dyson sphere*, wizja życia rozprzestrzeniającego się poza Ziemią, autorstwa fizyka i futurologa Freemana Dysona, a także odkrycie planety Proxima Centauri b, uważanej za „drugą Ziemię”. Wykorzystane zostają tu zarówno sztucznie generowane światy, jak i organizmy żywe – znajdujące się w kuli i mające wpływ na działanie kolejnych części instalacji. Zaskakującym dla samego artysty elementem pracy jest „samoczynne” zaistnienie roślin w kuli. Wyraźnie manifestuje się w tym miejscu deklarowany przez Flamingo brak ingerencji w instalację. Rezygnując z pełni władzy nad swym dziełem, pozwala on, by kula „żyła własnym życiem”. Wywołuje to pytanie o sposób, w jaki rozwinie się życie w świecie pozbawionym człowieka, a także o to czy możliwe jest biologiczne istnienie w „sztucznym” świecie; problematyzowane jest więc przy tym również zagadnienie bycia w środowisku cyfrowym.



Elvin Flamingo i Infer, *My – Wspólny organizm*, fot. M. Maziej

Po zdjęciu okularów VR i opuszczeniu ostatniego elementu instalacji, pierwszą widoczną rzeczą jest *Wanitatywność*. A zatem sama forma „krzesła elektrycznego”, jak i to, na co nakierowany jest wzrok widza, odnosi się do kwestii związanych z przemijaniem i śmiercią, zestawionych tutaj z „egzystencją” w rzeczywistości wirtualnej. Widoczne staje się zniesienie dychotomii natura–kultura. Oba człony tej opozycyjnej pary zdają się integralnie współistnieć – stale wzajemnie na siebie wpływając.

Przed widzem rysuje się zatem obraz sztuki jako medium prezentującego nowe sposoby myślenia; połączenie idei artystycznych z nauką zasadza się na wykorzystaniu nowoczesnych technologii do sprobematyzowania tych aspektów życia, które dla wielu z nas pozostawały niewidoczne. W tym kontekście, myśląc o emancypacji, powiedziec możemy, iż oznacza ona nie tylko wyzwolenie się sztuki z wielowiekowej tradycji demiurgicznego przekształcania materialności, ale również wyzwolenie z więzów ograniczających dotychczasowe sposoby myślenia o świecie nas otaczającym. Jak podkreśla dziś wielu badawczy, postrzeganie natury i kultury jako binarnych opozycji stanowi główną przeszkodę dla wyjścia poza postrzeganie człowieka jako składowej uniwersum, bez której istnienie jest niemożliwe. Tryptyk stanowi próbę nakłonienia do refleksji nad obecnym statusem życia, jak również nad przyszłością człowieka i wszystkich innych organizmów w obliczu spełniania się wizji futurologicznych. ■

The Common Body

The article is about Elvin Flamingo's triptych 'We – The Common Body', awarded this year's Grand Prix of the WRO Biennale. Flamingo is the author of the award-winning project from two years ago – 'The Symbiosis of Creation', referring to Latour's actor-network theory. Both in his works from the 2015 Biennale and the current ones, he distances himself from the label his oeuvre is often given – that of *bio art*. The triptych attempts to stimulate reflection on the current status of life as well as the future of humans and other organisms facing the fulfilment of futuristic visions. ■



ALEKSANDER JAROCKI

Symbiotyczny konglomerat

Spośród prac wystawianych w ramach Międzynarodowego Biennale WRO 2017 moją uwagę zwrócił tryptyk *My – Wspólny organizm*, eksponowany w podziemiach Synagogi Pod Białym Bocianem. Autorzy tej instalacji – Elvin Flamingo i duet Infer, w którego skład wchodzi Radosław Deruba i Patryk Chyliński, zostali za nią nagrodzeni Grand Prix tegorocznego Biennale. Trzyczęściowe dzieło można uznać za połączenie bio artu, science artu oraz najnowszych technologii. Instalacja jest w pewnej mierze kontynuacją wcześniejszej pracy Flamingo „Symbiotyczność tworzenia”, która odbiła się szerokim echem w świecie sztuki. Praca ta, podobnie jak *My – Wspólny organizm*, stanowi tryptyk, z tym, że w przeciwieństwie do omawianej tutaj instalacji, każda z jego części jest w pełni autonomiczna. W zbudowanych przez artystę konstrukcjach składających się na *Symbiotyczność tworzenia* umieszczone zostały kolonie mrówek, które stały się jednocześnie współtwórcami dzieła. W przypadku obu instalacji, Flamingo starannie zaplanował sposób, w jaki będą one żyły po zakończeniu ekspozycji.

Pierwszy obiekt wchodzący w skład tryptyku *My – Wspólny organizm*, noszący nazwę *Ten widok ma potencjał*, przybrał formę szklanej kuli wspartej na skomplikowanej konstrukcji o industrialnym wyglądzie. Wewnątrz tej kuli toczy się biologiczne życie, gdyż została ona zasiedlona przez setki dżdżownic, drążących w ziemi tunele i wytwarzających przy tym biohumus, powszechnie stosowany do nawożenia roślin i pozwalający rozkwitać nowym formom życia. Biohumus opada na siatkę sensorów, które przekazują sygnały do pozostałych części instalacji.

Druga część pracy, *Wanitatywność*, składa się z trzynastu kopuł rozmieszczonych na planach heksagonów. Obiekt ten jest pozornie pusty i gotowy do

zasiedlenia. Przypuszczalnie przyszłym mieszkańcem tego habitatu może stać się pewna nieokreślona forma sztucznej inteligencji. Na powierzchni kopuł generowane są impulsy świetlne, zależne od sygnałów wysyłanych z pierwszego obiektu.

Trzeci element dzieła, *Fenotyp wirtualny* przypomina swoim kształtem krzesło elektryczne. Widzom, którzy na nim zasiadają, zakładany jest na głowę hełm VR, dzięki czemu zatapiają się w rzeczywistości wykreowanej, wirtualnej, stają się jednocześnie częścią całej instalacji. Widzowie nie ruszając się z miejsca, odbywają wizualną podróż w głąb świata wygenerowanego przez sygnały emitowane przez pierwszy obiekt. Zarówno forma tej konstrukcji, przywodząca na myśl krzesło egzekucyjne, jak i cel wizualnej podróży, którym jest światło przepełniające cały obserwowany krajobraz, mają wywołać wrażenie przypominające moment śmierci i skłonić do zastanowienia się nad kwestią nadejścia końca ludzkości. Wrażenia osób, które przeżyły śmierć kliniczną, są bardzo podobne. Każda z tych osób, opisując swoje doznania, mówi o podążaniu w kierunku światła. Możliwe, że mieszkańcem drugiego obiektu mógłby stać się człowiek, który wyzwoli się ze swoich materialnych ograniczeń.

Wszystkie trzy obiekty składają się na jeden symbiotyczny organizm, w którym to, co biologiczne, mechaniczne i wirtualne wpływa wzajemnie na siebie. Poza sygnałami migrującymi pomiędzy poszczególnymi elementami, obiekty te połączone są również za pomocą sieci lin. Instalacja ta jest w pełni mobilna, gdyż jej elementy umieszczone zostały na kółkach, a ponadto do pierwszego obiektu zostało przypięte chomąto, w które można zaprząć człowieka lub inną istotę i przemieszczać w przestrzeni cały symbiotyczny organizm.

1-4. **Elvin Flamingo i Infer**, *My-Wspólny organizm*
Fot. 1 M. Maziej, fot. 2,3, N. Kabanow, fot. 4 Z. Kupisz

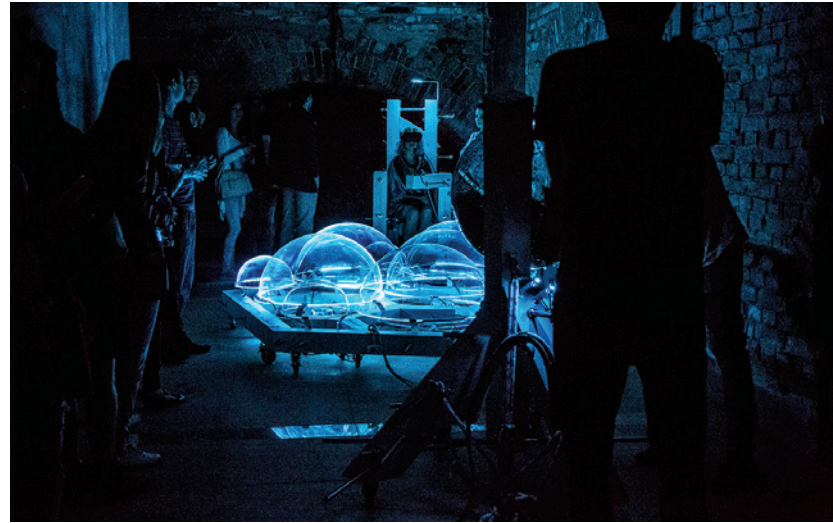
Tryptyk *My – Wspólny organizm* jest interesujący pod względem estetycznym, ale jego największy atut stanowią pytania, które nasuwają się w trakcie jego odbioru. Instalacja *Flamingo* i kolektynu *Infer* skłania do refleksji nad takimi kwestiami, jak przyszłość człowieka, kształt rzeczywistości po zakończeniu ery człowieka, sposób rozprzestrzeniania się sztucznej inteligencji, czy możliwość komunikacji między światem organicznym i wirtualnym. Wielkim atutem tej instalacji jest również fakt, iż w jej przypadku dzieło sztuki odrywa się od swojego autora i zaczyna żyć własnym życiem, a po części nawet i umierać (podobno w trakcie transportu wiele dżdżownic zakończyło swój żywot). Dzieło sztuki w tym przypadku przestaje być czymś stałym i niezmiennym angażuje widza w jej współtworzenie. Widz staje się integralnym elementem całej instalacji. ■

A Symbiotic Conglomerate

The text concerns the triptych 'We – The Common Body', which induces reflection on the future of humanity, shape of reality after the era of man, the way of disseminating artificial intelligence and possibility of communication between the organic and virtual worlds. In this case a work of art is no longer something constant and unchangeable, engaging the viewer in its creation. The viewer becomes an integral part of the whole installation. ■



2



3

4



Elementy systemu – komentarze

Mediacja sztuki / Kulturoznawstwo



1. **Cheng-Hsu Chung**, *About Growing*, fot. M. Maziej
2. **Hiroi Sakurai**, *The Stream VI*, fot. N. Kabanow

Komentarze do poszczególnych prac pochodzą z tekstów, które powstały w ramach zajęć prowadzonych przez Agnieszkę Kubicką-Dzieduszycką na kierunku Mediacja sztuki wrocławskiej ASP oraz Piotra Jakuba Fereńskiego na Kulturoznawstwie UWr.

Karolina Chyła (filologia polska) o wystawie Norimichiego Hirakawy „znane, nieznane i (nie)odwracalne”

Prace Hirakawy nie wykraczają niemal poza ekrany, na nich się dzieją, są więc na granicy przyswajalności, oglądane bez udziału wzroku. A gdy oglądający jest na dodatek kimś całkowicie spoza matematycznego uniwersum, obcość może się wydać nieprzenikniona. To, że tak się nie stało, jest w dużej mierze sprawą narracyjnego kunsztu moich współtowarzyszy/ek, gotowych opowiedzieć swoje poczucie uwięzienia w trzech wymiarach komuś, dla kogo abstrakcyjnym pojęciem jest perspektywa, a imiona powstałe z szeregu liczb jawią się jako zbawcza tekstowa przestrzeń osiągalna po przebrnięciu czystego piekła czystej matematyki.

Kamila Kocula (kulturoznawstwo) o wystawie Norimichiego Hirakawy „znane, nieznane i (nie)odwracalne”

Artysta wykorzystuje złożone przekształcenia, analizy danych o charakterze abstrakcyjnym, wizualnym, dźwiękowym, matematycznym, łącząc ze sobą wiele płaszczyzn. ukazuje przestrzeń, która często jest niezrozumiała dla ludzkiego aparatu percepcyjnego. Hirakawa przekazuje, że żyjąc w nieodwracalnej rzeczywistości, nie zauważamy, iż nasza egzystencja jest ciągłym podążaniem. Instalacja *knowns* jest licznikiem liczb naturalnych, a każdej liczbie jest przydzielona

alfabetycznie litera, od A do Z, potem od Aa do Zz, następnie od Aaa do Zzz, podświetlając istniejące ludzkie imiona. Stworzona przez autora baza zawiera ponad 140 tysięcy imion z całego świata. Zadziwiającym faktem jest ogromna ilość danych, ich nadmiar i niekończące się transformowanie oraz niewyobrażalny czas trwania całego programu. Ukończenie imienia zawierającego dziewięć znaków zajęłoby około 3000 lat. Człowiek nie jest w stanie pojąć tej „wieczności”, nieodwracalności, której końca nie ujrzy.

Inna praca, *the irreversible*, pokazuje podróż w czasie poprzez odtwarzane wstecz nagrania programu komputerowego. Każdy następny krok jest nieodwracalny, a kropka w pracy powraca do początkowego momentu, znanego w kosmologii jako Wielki Wybuch. Projekcja budzi u widza niepokój, który nieustannie towarzyszy postępowi.

Ana Cieślak (mediacja sztuki) o pracy Cheng-Hsu Chunga *About Growing*

Naga modelka w otoczeniu natury wykonuje na sobie, głównie na swoich włosach, pewne rytuały kojarzące się z uprawą rośliny – przycinanie, podlewanie i formowanie, starając się naśladować i odtwarzać procesy oraz zachowania, które można zaobserwować u drzew. Widzimy więc kobietę po kostki zakopaną – można powiedzieć – wrośniętą w runo leśne, która bez odzienia, z widocznym i nietkniętym owłosieniem łonowym, na nogach i pod pachami, zdaje się być naturalna tak samo jak otaczające ją drzewa, krzewy i inne rośliny sprawiające wrażenie nienaruszonych ręką człowieka.

Jedyny element jej ciała, jej organizmu, który wydaje się trochę sztuczny i nienaturalny, to długie i gęste włosy na głowie, które przypominają bardziej ich imitację, a więc perukę. I to ten nienaturalny fragment

organizmu modelki, która chce upodobnić się do drzewa, jest ważnym elementem performansu, który przez cały czas jest poddawany obróbce. Cały rytuał sprawia także wrażenie usilnych prób pozbycia się tego sztucznego kawałka.

Sam tytuł można przetłumaczyć na kilka sposobów. Pierwsze tłumaczenie znaczy dosłownie „o uprawie”, co kojarzone jest raczej z działalnością agrarną człowieka. Ale to także „o wzrastaniu” czy „o rozwoju”, co może być następstwem wspomnianej uprawy. Ale samo słowo rozwój czy rośnięcie w kontekście tej pracy może być też rozumiane jako rozwój samoistny, naturalny i/lub bez ingerencji ludzkich działań. Na początku widzimy, jak delikatny powiew wiatru wprowadza w ruch zarówno liście drzew oraz długie włosy modelki, która za chwilę zaczyna je przycinać i formować niczym krzew ozdabiający, rosnący przy domu. Istnieje w tych rytuałach pewien rytm, pewien zachowany porządek, który najczęściej zaobserwować można właśnie w naturze.

**Zuzanna Czajkowska (mediacja sztuki) o pracy
Ioana Ovidiu Cernei Embroidered Data**

Embroidered Data Ioana Ovidiu Cernei to przykład aplikacji z duszą. Artysta, korzystając z prowadzonych przez siebie wieloletnich badań dotyczących symboliki motywów etnicznych danych państw (najczęściej Europy Środkowo-Wschodniej oraz Północnej i Półwyspu Bałkańskiego), stworzył aplikację, która generuje indywidualny motyw dla danej osoby. Po podaniu podstawowych danych, takich jak narodowość, aktualne miejsce zamieszkania, stopień wykształcenia, wiek i zawód otrzymuje się unikatowy wzór, podobny do wycinanek ludowych lub haftów. Pośród tej listy zabrakło podziału na płeć, co jest ważnym wyznacznikiem braku normatywnej kategoryzacji. Podkreśla świadomość artysty odnośnie uwikłań związanych z płcią biologiczną i kulturą, która czasem nie jest tożsama.

Embroidered Data jest pracą o samoidentyfikacji za pomocą znaku we współczesnej kulturze „patrzenia i przeglądania”. Jest to swoisty „wizualny dowód tożsamości”, wyrabiany na podstawie bazowych danych personalnych. Artysta nie kreuje nowych symboli, lecz czerpie z często zapomnianych lub mających status „wymarłych” tradycji ludowych. Praca rumuńskiego artysty podnosi także kwestię różnorodności

jednostki w zbiorowości, jaką jest naród i wynikające z tego pojęcia konotacje. Tożsamość, przynależność i poczucie wspólnoty z jednej strony budujące swego rodzaju „pamięć zbiorową”, z drugiej poczucie wyjątkowości płynące z indywidualnego doświadczenia.

Alicja Szypuła (mediacja sztuki) o pracy Adama Żądło IHAU

Praca dokumentuje eksperyment polegający na próbie komunikacji między zwierzętami żyjącymi w wiejskim gospodarstwie a robotem-łazikiem. Komunikacja nie zawsze jest udana. Robot próbuje naśladować zwierzęta, niekiedy nawet wydając podobne do nich dźwięki, lub nakarmić za pomocą przytwierdzonej do siebie miski z jedzeniem usiłując nakarmić zwierzęta. To specyficzna opowieść o przepaści między naturą a technologią. Zwierzęta często uciekają od łazika, co może symbolizować natarczywość, współczesną dominację technologii. Ucieczka zwierząt od robota może kojarzyć się także z tęsknotą ludzi za powrotem do natury, którą dziś oglądamy głównie za pomocą ekranów naszych telefonów i komputerów. Siła IHAU tkwi zatem w prostocie, poczuciu humoru i obawach, które wywołuje.

**Marcelina Kulig (kulturoznawstwo) o pracy
Diany Lelonek Instytut dla żywych rzeczy**

Instytut dla żywych rzeczy to praca szczególnie mocno zapadająca w pamięć. Odnosi się krytycznie do nadprodukcji dóbr, konsumpcjonizmu i zamierzonej krótkotrwałości towarów. Różne przedmioty, utracony użyteczność, zaczęły funkcjonować w zupełnie nowym systemie – przyrodzie. Porzucone, stały się środowiskiem życia dla wielu organizmów. Stare buty porasta zielona trawa, technologiczne odpady przypominają fragmenty leśnej ściółki. Typowo ludzkie przedmioty wymknęły się spod kontroli. Wchodząc w nowe relacje, ukazują, jak blisko od procesów ekonomicznych jest do procesów biologicznych. Praca Lelonek skłania do namysłu nad współczesną polityką nadmiernego wytwarzania. Pozwala zastanowić się nad krótkowzrocznym pędem za coraz nowszymi technologiami i jego wpływem na środowisko. Media nie umierają, mogą za to występować w zupełnie nowej roli. Są jak żywe trupy stale zaznaczające swoją obecność. >





1. **Diana Lelonek**, *Instytut dla żywych rzeczy*, fot. N. Kabanow
2. **Alexandre Larose**, *Brouillard 19*, fot. M. E. Koch



2

Marcelina Kulig (kulturoznawstwo) o pracy
Hiroi Sakurai The Stream VI

Podwodny spacer szlakiem kanału nawadniającego pola ryżowe urzeka swym delikatnym pięknem. Woda, chociaż przepływa szlakiem wytyczonym przez człowieka, zachowuje niezależność. Estetyka pól ryżowych wiąże się z potrzebami gospodarczymi. Niezamierzonym rezultatem produkcji zboża stało się stworzenie nieznanych dotąd w przyrodzie form. Przyglądanie się pracy japońskiego artysty wprawia w stan hipnotycznego bezwładu. Wpatrując się w ekran, można w pełni oddać się odprężającemu i zachwycającemu doświadczeniu.

Natalia Łajewska (kulturoznawstwo) o pracy
Bjørna Erika Haugena Forest of Fallen Trees

Najlepsze zostawiłam na koniec – *Forrest of Fallen Trees* Bjørna Erika Haugena. To wideo instalacja, która, zanim w ogóle zorientowałam się, co ma do przekazania, wywarła na mnie duże wrażenie i wzbudziła emocje. Małe, stare i zapomniane telewizory, które w niczym nie przypominają tych dzisiejszych plazmowych, owleczone w biały szum i przewijające się po nim paski, które wyglądały jakby szukały zagubionego gdzieś obrazu, zupełnie jakby odtwarzały film na starej, zniszczonej kasecie wideo.

Zamysłem artysty było zobrazowanie śmierci, a właściwie osoby zmarłej, której obraz i osobowość wciąż są obecne wśród żywych, a także wiara w komunikację ze zmarłymi poprzez ekran telewizora. Mimo że można było odnieść wrażenie, że z szumiącego ekranu wyjdzie zaraz dziewczynka z *Kłątwy*, *Forrest of Fallen Trees* było według mnie najbardziej wymownym dziełem oddającym w stu procentach wizję tego czym może być pogranicze nauki i sztuki, a także ma potencjał na bycie odpowiedzią na problem nowych technologii.

Julia Tyszka (mediacja sztuki) o pracy
Warley'a Desali Class of the Day

Miniaturowe zabawki z papieru umieszczone w miejskiej przestrzeni zostają podpalone przez artystę, by na oczach widza obrócić się w popiół. Autobus, ambulans, wóz policyjny, dom i telewizor (symbole współczesności) oraz towarzyszące im czarno-białe widokówki zostają sprofanowane poprzez nadaną im nową zabawkową formę, a następnie giną w ogniu.

Każdy pożar ma tu symboliczny charakter, stanowi komentarz do problemów współczesnego świata, porusza kwestie władzy czy społecznych dysproporcji – tak, jak szczególnie wymowna scena spalenia papierowej trumny z napisem „KAPITALIZM”.

Projekcję oglądamy zza szkolnej ławy, na której ułożono gotowe do wycięcia i sklejenia papierowe formy – te same, które wykorzystano w wideo. Przyjęcie tej specyficznej, wszystkim dobrze znanej perspektywy dodatkowo podkreśla wagę stawianych przez artystę pytań.

Martyna Lepka (kulturoznawstwo) o pracy
Aislinn Thomas Dup-boug-a-dad

Instalacja Aislinn Thomas przedstawia przyjaciela artystki, Davida Gunna, który chory jest na zespół Downa. Chłopak ten nie słyszy, jednakże uwielbia śpiewać, a śpiewa w swoim własnym języku.

Na ekranie widzimy Davida i integracyjny zespół cheerleaderek, z którymi robi akrobacje i podnoszenia. Podkładem jest śpiew-recytacja bohatera, przez co mamy wrażenie, że śpiewa on właśnie o podnoszeniu cheerleaderek jedną ręką. Jak dowiadujemy się z opisu instalacji, David mógł „słyszeć” swój śpiew poprzez platformy wibrujące, które drgały w reakcji na każdy dźwięk, który z siebie wydawał.

Na wystawie oglądający także mogą poczuć wibracje wywodzące się z głosu Davida, poprzez stawianie na specjalnych podestach.

Martyna Lepka (kulturoznawstwo) o pracy
Uladzimira Pazniaka Inochód

Nie była to do końca praca multimedialna. Artysta na podstawie instrukcji i rycin znalezionych w broszurze *Sztuka w życiu codziennym* z 1925 roku skonstruował kilka projektów – instalacji – modeli. Była to na przykład szafa zaprojektowana przez studentów z eksperymentalnej radzieckiej uczelni artystycznej, która, złożona dokładnie według schematu, okazała się nie do użycia. Elementy, z których została zbudowana, nie pasowały do siebie i powstała szafa, której nie można nawet zamknąć.

Myślę, że w tym projekcie ujawnione zostały błędy społecznej utopii, absurdu systemu politycznego. Tytuł *Inochód*, to *naturalny sposób poruszania się niektórych ssaków kopytnych i psowatych, polegający na unoszeniu jednocześnie obu kończyn z jednej strony ciała*. Autor chciał dzięki niemu ukazać polityczną pozycję artystów, do których się odnosi.

Izabela Michniowska (mediacja sztuki) o pracy
Daniego Ploegera Assalut

Praca mimo swej prostoty wywiera ogromne wrażenie. W 2016 roku artysta zarejestrował wystrzał z karabinu AK47, którym uszkodził iPad. Instalacja wykorzystuje jedynie dźwięk i eksponowany na ścianie ekran tabletu. Umieszczenie w ceglanej wnęcie przestrzeni wystawienniczej, celi, separuje go od pozostałych prac dając wymowne odczucie odosobnienia. Przyglądamy się pracy zastanawiając, kiedy w końcu coś wyświetli się na ekranie. Nagle, z tyłu głowy słyszymy huk wystrzału. Pocisk, który przed sekundą mógł nas ranić, wypala dziurę w ekranie. Instalacja przywołuje skojarzenia z sytuacją egzekucji. Szokuje i porusza.

**Aleksandra Adamska (mediacja sztuki) o pracy
Ka-Lun Leunga A Normal Norms**

Praca totalnie mnie zahipnotyzowała, zmusiła do spoczęcia na posadzce oraz dwukrotnego jej obejrzenia. Wideo już od pierwszego kontaktu wydaje się być niepokojące, a właśnie tej emocji notorycznie szukam w kontakcie ze sztuką współczesną.

Artysta nawiązuje m.in do myśli niemieckiego filozofa Ernsta Cassirera (*nota bene* urodzonego we Wrocławiu). Według niego człowiek jest istotą, której cechą odróżniającą od innych gatunków jest zdolność do tworzenia i manipulowania znakami oraz zdolność do tworzenia i interpretowania symboli. Dlatego też Cassirer definiuje człowieka jako animal symbolicum, zwierzę symboliczne. Praca skupia się między innymi na tym, jak ważny w procesie 'produkcji wiedzy' jest obraz, który nadaje siłę i wymowę teorii czy też wypowiedzi naukowej i popularnonaukowej.

Artysta posługuje się nierzadko absurdalnymi, surrealistycznymi obrazami, które z pewnością już z założenia miały przyciągać uwagę, stanowić ciekawą kontrę do czytanego przez lektora tekstu – dla przykładu, proces malowania psiej maski na złoty kolor uzupełnia tekst dotyczący współczesnych zasad rynkowych, zasad jakości produktu, dostosowywania się do standardów. W dalszym ciągu obserwujemy więcej zaskakujących połączeń obrazu z opowieścią, a także ciekawych rozwiązań montażowych, czerpiących z idei wielokrotności, stylistyki filmików popularyzujących wiedzę i naukę, które znamy z YouTube'a.

Postanowiłam nagrać fragmenty i jestem pewna, że będzie to ciekawe uzupełnienie wiedzy oraz powrót do moich dawnych zainteresowań związanych chociażby z globalizacją.

**Jerzy Wypych (mediacja sztuki, wcześniej kulturoznawstwo) o pracy
Shabtaia Pinczewskiego Stun, Gas, Smoke**

W pracy możemy wyróżnić dwa porządki: polityczny i religijny. Jerozolima od wieków jest miejscem nękanym konfliktami wynikającymi z nakładania się różnych systemów. W instalacji Pinczewskiego symbolem konkretnego konfliktu i przestrzeni, w której się on rozgrywa, jest jedno z najważniejszych świętych miejsc islamu – meczet Al-Aksa, który zaraz obok Kopuły na Skale na Jerozolimskim Wzgórzu Świętym stanowi miejsce dla islamu święte, a zakazane dla innowierców.

W tej wersji instalacji, autor łączy statyczny obraz modelu architektonicznego wnętrza meczetu z projekcjami amatorskich nagrań protestów, które spowodowane zostały narastającymi napięciami pomiędzy Izraelem a Palestyną w latach 2000-2004. Efekty, oprócz niezwykle estetycznych wizualnie, są ciekawe w kontekście przestrzeni, świętości miejsca, oraz pamięci. Dokładnie odwzorowana makieta bez nałożonych tekstur staje się tutaj niemy świadkiem wydarzeń pełnych agresji i destrukcji. Można tutaj mówić o pewnej pamięci architektury, budynku czy przestrzeni, która mimo wielu wieków konfliktu trwa w tej samej formie jako niezachwiany obserwator historii. Projekcje amatorskich nagrań rzuconych na realnie korespondujące z nimi ściany, kolumny i drzwi wydają się być czymś ulotnym i nieważnym w kontrze do historii i rangi tych murów. Murów, do których, jak widać na nagraniach, przywiązane jest znaczenie będące w stanie inicjować zrywy agresji. Projekcji towarzyszy dźwięk wspomnianych nagrań, który w charakterystyczny sposób, wynikający z echa pojawiającego się we wnętrzu budynku, nadaje wizualizacji odpowiedniego poczucia wypełnienia tej trójwymiarowej przestrzeni. Poprzez przedstawienie niewzruszonych matowych ścian makiety w kolorowych odbłaskach rac i strzałów autor tworzy intrygujący, zdystansowany komentarz do aktualnej sytuacji w Jerozolimie, ale także (szczególnie w obliczu ostatnich wydarzeń) na większą skalę – krajobrazu religijnego Europy.

**Wojciech Skibicki (mediacja sztuki) o pracy
Alexandre'a Larose'a Brouillard #19**

Pejzaż często mijanej okolicy może przyprawić obserwatora o obojętność i znużenie. W pracy Alexandre Larose'a to, co dobrze znane, odkrywane jest przez niego na nowo i prowadzi do wyjątkowych spostrzeżeń – potrzeba tylko cierpliwości i chęci otwarcia się na obraz.

Brouillard #19 to instalacja z 2015 roku, składająca się z projektora wyświetlającego film zapisany na taśmie 35 mm o długości 1000 stóp, powstały na zasadzie wielokrotnego nałożenia kadrów. Przedstawia podróż od rodzinnego domu artysty do jeziora, znajdującego się w pobliżu. Wykorzystanie historycznego już medium, potęguje poczucie obcowania z czymś wyjątkowym. Dochodzi do tego charakterystyczny odgłos przewijanej przez maszynę taśmy – i choć pokaz nie posiada żadnej ścieżki dźwiękowej, to zabieg ten pomaga odbiorcy jeszcze mocniej zanurzyć się w tej opowieści.

Autor zdaje się być cichym głosem mówiącym: „Rozejrzyj się dookoła, doceń i zadbaj o to, co cię otacza”. Sztuką jest mówienie o rzeczach tak prostych, nie trącąc przy tym banałem – Larose'owi świetnie to wychodzi.

Na każdej z ekspozycji droga przybiera trochę inny kształt – z jednej strony jest to spowodowane różnym położeniem operatora, a z drugiej – niepowtarzalnością natury i ruchami, w które wprawione zostaje otoczenie. Delikatne przesuwanie kamery budzi w nas spokój. To praca metafizyczna, w której można zanurzać się godzinami. Ma w sobie coś tak nieuchwytnego jak w sennej projekcji. Zakłócenia, które co chwilę pojawiają się na taśmie odczytuję jako niemożliwość oddania tego stanu ducha. Tylko bycie „tu i teraz” pozwala nam na pełne doświadczenie obcowania z naturą i tym, co ponad nią. Ciekawe, że podróż kończy się w wodzie – tak nacechowanej symbolicznie materii, odnoszącej się do życia i oczyszczenia.

Czy kadr zamykający film, skierowany na niebo, nawiązuje do „tej innej” rzeczywistości? – tego nie wiem, ale myślę, że z powodzeniem mógłby zostać odczytany jako metafora świata duchowego, do którego każdy z nas zmierza, pokonując wcześniej dobrze znane ścieżki.

Martyna Lepka (kulturoznawstwo) o pracy Jasmin Vardi Mothercode

Wideoinstalacja przedstawiała wywiad niewidzialnej prowadzącej z dwoma animowanymi postaciami przedstawiającymi dzieci. Wideo to nawiązywało do powszechnej przede wszystkim w Izraelu, ale i na całym świecie edukacji dzieci w zakresie cyberbezpieczeństwa.

Jak dowiadujemy się z opisu, odpowiedzi postaci na zadawane pytania są prawdziwymi odpowiedziami uzyskanymi od dzieci, których ta edukacja dotyczy.

Film ten był niepokojący, postaci odpowiadały językiem maszyn, jak gdyby ich jedyną rzeczywistością była ta cybernetyczna. Zdania były trudne, złożone ze skomplikowanych słów. Ukazywało to, moim zdaniem, system komputerowy i sieciowy oraz konsekwencje, jakie może za sobą nieść, gdy wkradnie się do świata dzieci. Instalacja ta dotykała między innymi problemu łatwej zmiany tożsamości w sieci.

**Weronika Radoszewska (kulturoznawstwo) o pracy
Pawła Janickiego RPN**

Najciekawszym według mnie projektem prezentowanym w Muzeum Narodowym był *RPN* Pawła Janickiego, interaktywna instalacja wizualno-muzyczna, w której działanie odbiorca może ingerować poprzez wejście na podaną stronę, choćby na telefonie. Wówczas na ekranie przedstawiane są okienka interfejsu wraz z opcjami wyboru efektów. Wszystko jest opisane funkcjami, zapisywane i wyświetlane na ekranie przez lasery. Projekt bazuje na dokonaniach Jana Łukasiewicza, wybitnego matematyka, który stworzył podstawy dla *RPN*, co oznacza odwrotną notację polską – specyficzny sposób zapisu wzorów matematycznych, używany nawet dziś w niektórych językach programowania. W moim odczuciu instalacja jest rodzajem gry ze znaczeniem odwrotności, zmianą porządku, niezgodą i postępowaniem „pod prąd”. ■

**Elements of the System –
Commentaries
Mediation of Art / Cultural Studies**

The commentaries on particular works come from texts written in Agnieszka Kubicka-Dzieduszycka's course *Mediation of Art* at Wrocław's Academy of Fine Arts, and Piotr Jakub Fereński's course at the Institute of Cultural Studies of the University of Wrocław. ■



1

 LENA WICHERKIEWICZ

Hortus Natalicus czyli transfiguracje Natalii LL

Sztuka Natalii LL jest jak ogród: roślinny, kwiatno-zielny raj, w którym panuje doskonała i dynamiczna równowaga między tym, co żywiołowe, spontaniczne, naturalne i tajemnicze, a prawami logiki, nadawaniem porządku, przemyślanym formowaniem. Ogród, w którym rośnie się, kwitnie, rodzi, obumiera, który jest miejscem nieustannie następującej twórczej, życiodajno-śmiercionośnej przemiany – materii, ducha, energii.

Ogród życia. Kobieta, kwiaty, miłość. Sekret, trwoga, drżenie. Czerń i czerwień. Biel i zieleń.

Hortus Natalicus.

Cudowny. Bujny. Niepokojący. Nieobjęty.

Czy podobnie widzi sztukę Natalii LL młody kurator i autor jej retrospektywnej wystawy w toruńskim Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu, Mateusz Kozieradzki? Przeczuję, że nie. Choć w tym wypadku nie jest to bynajmniej zarzut. Skrupulatną kuratorską pracą złożył tej sztuce przepiękny hołd: w monumentalnej architektonicznie przestrzeni wystawienniczy epos na miarę wielkości artystki, jej sztuki i jubileuszu. Nad wystawą pracował kilka ostatnich lat: opracowując archiwum artystki, prowadząc kwerendy w zbiorach instytucjonalnych i prywatnych, zlecając prace konserwatorskie i rekonstrukcyjne – efekt tych działań, już chociażby przez skalę, budzi respekt i uznanie. Co więcej, mimo kuratorskiej deklaracji, iż wystawa jest propozycją interpretacyjną, on sam pozostaje w cieniu, przezroczysty, mniejsza o motywacje

i doświadczenie, czyniąc należne miejsce artystce i pozwalając wybrzmieć pracom. Wydaje się, że ten mariaż bujnej dojrzałości artystycznej i młodości kuratorskiej o powściągliwym rysie, osiągnął, dla dobra wspólnej sprawy, szczęśliwy punkt porozumienia.

Natalia LL jest niewątpliwie jedną z najważniejszych współczesnych artystek. Nie sposób streścić jej olbrzymi dorobek twórczy, obejmujący setki wystaw indywidualnych, zbiorowych, w kraju i za granicą, liczne publikacje, katalogi, teksty własne, a także materiały innych autorów – teksty krytyczne, interpretacyjne, omówienia i recenzje. Jej obecnością mocno naznaczona jest sztuka polska ostatnich blisko sześciu dekad, zaś ona sama pozostaje osobna, własna, konsekwentna w swojej drodze, zachowując młodzieńczą energię i świeżość. Nie podąża za tendencjami



i nurtami, wyjątkiem może być tylko wczesny okres sympatyzowana z konceptualizmem i medializmem, ale wówczas była tych tendencji aktywną współtwórczynią, nadając powstającym wówczas realizacjom, także w bardzo dosłownym sensie, wyraziste piętno własne. Nie podąża za niczym i nikim, jest panią siebie, ikoną i królową, diwą i szamanką, wojowniczką i walkirią, medium i boginią drzewa. Jest sobą, „jest, więc jest”, jak głosi obecna wystawa. To raczej inni artyści chcieliby „być jak Natalia LL”.

Różnorodnie, wielostronnie interpretowano jej dotychczasową twórczość, próbując zarówno ująć ją całościowo, jak i poddać refleksji poszczególne realizacje. W każdej dekad pojawiały się nowe propozycje teoretyczne. Niektórzy, jak Adam Sobota, towarzyszyli i towarzyszą jej sztuce, podejmując trud wnikliwej obserwacji i bieżącego podsumowania jej działań. Inni poddawali analizie wybrane motywy jej sztuki, jak Grzegorz Sztabiński, gdy podejmował refleksję dotyczącą zjawisk konsumpcji i autocytatu czy Alicja Cichowicz – pochylając się nad znaczeniem wątków mistycznych i „szamańskich”. Krytycy analizowali także jej wkład i znaczenie dla polskiego medializmu. W tym obszarze jedną z ostatnich, ciekawszych interpretacji, połączonych z wystawą (Muzeum Współczesne we Wrocławiu, 2013) zaproponowała Anna Markowska, pokazując, jak artyści grupy Permafo, z Natalią na czele, poddawali (krytycznej) analizie codzienność i wartości kultury popularnej lat 70., widząc w nich „pierwszych postmodernistów”. Sztuka Natalii LL jest też analizowana w przestrzeni samej sztuki, przez artystów, by przywołać niedawny projekt Karola Radziszewskiego *America Is Not Ready For This* (2011-2014), w którym tropił amerykański epizod Natalii LL, by dotknąć kwestii społecznego funkcjonowania artysty ze względu na płeć, pochodzenie, podejmowaną tematykę. Jest też oczywiście perspektywa feministyczna, w której w zasadzie od samego początku ujmuje się sztukę

Natalii. Nie zapomnijmy, że jest ona autorką pierwszej kobiecej wystawy w Polsce. Wątek feministyczny był też

mocno obecny w wystąpieniach na konferencji przygotowanej w związku z ostatnią dużą wystawą artystki „Secretum et tremor” dwa lata temu w Zamku Ujazdowskim w Warszawie. Sama wystawa była spektakularnym interpretacyjnym i scenograficznym zjawiskiem, którego autorki to Ewa Toniak (kuratorka) i Małgorzata Szczęśniak (scenografka). Ekspozycja w sugestywny sposób wydobyla teatralny, kampany, związanym estetyzacją sztuczności wymiar sztuki Natalii LL.

TRZY KOLORY: ZIELONY, CZARNY, BIAŁY. I JESZCZE CZERWIEN...

Toruńska wystawa zdaje się być tej warszawskiej przeciwieństwem. Choć pewne zabiegi – użycie intensywnego koloru w aranżacji wystawy, z początku wydawać się może naśladowcze, okazuje się jednak odpowiadać znaczącym, pojawiającym się w jej pracach kolorom. Wydaje się być przeciwieństwem, ponieważ nie proponuje jednej, wyrazistej perspektywy teoretycznej. Jeśli można ją do czegoś porównać, to byłby nim klasyczny *catalogue raisonné*: katalogowy spis dzieł wszystkich. Oczywiście to dążenie do katalogowania ma swój limit i całość twórczości Natalii w Toruniu nie udało się pokazać, z różnych obiektywnych względów. Na wystawie prezentowane są rekonstrukcje wielu instalacji, jak *Tak czy Przestrzeń intymna*, wykonany został model, w zmniejszonej skali, piramidy, w której Natalia realizowała seanse śnienia, a także pokazane materiały, które po raz pierwszy ujrzaly światło dzienne, jak odnaleziony w archiwach Filmoteki jeden z pierwszych zapisów śnienia w piramidzie. Niektóre z prac, jak ogromne wydruki z 1995 z cyklu „Hortus eroticus”, „Czaszka z bananem”, „Anturium”, „Banan” dopiero w olbrzymiej kolumnowej

Natalia LL

1. *Pejzaż eschatologiczny*, fotografia analogowa, akryl, photocanvas, 1990
2. Widok wystawy, fot. Dawid Paweł Lewandowski

sali toruńskiego CSW uzyskały możliwość pełnej prezentacji.

Układ wystawy jest trójdzielny, co wynika z architektury toruńskiego centrum, tę geografii podkreślają kolory poszczególnych przestrzeni. Narracja nie jest chronologiczna, porządkują ją raczej wybrane wątki twórczości artystki, nie ugięte jednak jasno ani w informacji o wystawie, ani w samej jej przestrzeni. Dla siebie samej i dla potrzeb tekstu nazwałam je: natura (w zieleni), konceptualizm/erotyka/kobiecość (w czerni, czerwieni, zieleni), mistyka/duchowość (błękit, biel, czerwień). W pierwszej części wystawy, w zieleni ścian, prezentowane są między innymi prace z serii „Dusza drzewa” (1996), wszystkie prace z tego cyklu, nawet te, które, wydawało się, że są bezpowrotnie stracone, czyli obrazy z trocin, które poddano pieczołowitej konserwacji, fotografie oraz dokumentacje i teksty związane z tym cyklem. Towarzyszą im, kolorystycznie pokrewne, fotografie z cyklu „Transfiguracja Odyna” (2009).

W następnej przestrzeni, w której dominuje czerń, z akcentami czerwieni, zieleni i błękitu, prezentowane są „heroiczne” realizacje Natalii LL: *Sztuka konsumpcyjna*, *Sztuka postkonsumpcyjna* (1975, wydruki 2007), *Fotografia sztuczna*, bardzo nowoczesnie prezentujący się *Aksamitny terror* (1970, wydruki z lat 2007-2008, 2012), instalacja *Natalia ist Sex*, ale także późniejsze, najbardziej „teatralne”, „kampany” realizacje: *Kruk Odyna*, walkiria. Jest to jednocześnie najbardziej scenograficzna część wystawy, w której odtworzone zostały instalacje *Przestrzeń intymna* (1970-71, 2017), *Tak* (1972, rekonstrukcja 2017, „kubki”, 2016) oraz prezentowane są akcesoria z „wagnerowskich” performance’ów Natalii – wieniec, tarcza i czaszka. >

Tę „heroiczną” przestrzeń zamykają, wprowadzając w trzecią, „duchową” część wystawy, monumentalne inscenizacje fotograficzne *Ptaki wolności* (1990-2000, razem z serią *Erotyzm trwogi* (2004)) oraz *Narodziny według ciała* i *Narodziny według ducha* (2000) oraz intermedialne, fotograficzno-malarskie prace z serii „Caput Mortuum” (1990) i rzeźbiarskie „Głowy paniczne” (lata 90. XX w.). W pobliżu znajdują się też ostatnie prace artystki – *Żarłoczne koty* i *Dulce post mortem*” (2016). Najbardziej monumentalna przestrzeń wystawy, „sala kolumnowa”, poświęcona jest temu, co w sztuce Natalii LL najbardziej wewnętrzne, duchowe. Układające się we fryzy *Formy platońskie* (1990) i *Głowy mistyczne*. Dalej obrazy z cyklu „Puszysta tragedia”, fotograficzne „Destrukty” (1988), filmowe dokumentacje śnieg i tajemnicze *Słowo* (1972). Centrum ogromnej sali wypełniają monumentalne „dywanowe” – wydruki z 1995 roku: *Hortus eroticus*, *Czaszka z bananem*, *Anturium*, *Banan* oraz wspomniana rekonstrukcja piramidy.

NA POCZĄTKU BYŁA PRZYJEMNOŚĆ...

Zanurzenie w ogrodzie Natalii LL odurza, omamia, zniewala. Nawet gdy uspokoją się emocje, nie sposób podjąć klarownego, systematycznego wywodu. Powyższy, szybki, „sygnalowy” przegląd wystawy nie oddaje jej natury, a tym bardziej całej sztuki Natalii LL, nie sposób ją streścić. Już po pewnym czasie od obejrzenia „Sum ergo sum” porządkowałam swoje notatki, próbując wyznaczyć swoją drogę do odczytania tej prezentacji. Podobnie jak na wystawie pomocna okazała się triada, jednak nieco innych znaczeń/obszarów: tego, co *przyjemne*, *podmiotowe* i *ponadindywidualne*. Nie następują one chronologicznie w twórczości Natalii, współistnieją ze sobą, czasem nawet w ramach jednej realizacji, choć także silnie ujawniają się w różnych okresach.

Pierwszym, fundamentalnym obszarem sztuki Natalii LL jest przeżywanie oraz przestawianie tego, co *przyjemne*. Przyjemne w bardzo podstawowym sensie: związane z zadowoleniem cielesnym, ze zmysłowym spełnieniem, a także dotyczące bliskości z naturą, poczucia podstawowej więzi ze światem i połączenia z biologicznym rytmem. Te jakości znajdują odzwierciedlenie w cyklach z drugiej połowy lat 90., powstałych w Michałowej, w *Duszy drzewa*, w którym natura jest przedmiotem

obserwacji i kreacji oraz *Menege*, dotykającym cielesnego zespolenia z nią. Temat natury przenika całą twórczość Natalii, ujawnia się w obsesyjnej niemalże obecności roślin, dodajmy, że o zmysłowych formach, jak anturium czy kalla i owoców – ikoniczny banan. W tej sferze mieści się to, co oralne, związane z przyjmowaniem pokarmu, z konsumpcją, karmiącym także seksualne, zaspokojeniem. Ten wątek reprezentują ikoniczne realizacje artystki związane z konsumpcyjną i seksualnością: *Sztuka konsumpcyjna* i *Sztuka postkonsumpcyjna*, a także *Aksamitny terror* oraz wątki haptyczno-zwierzęce w *Sztucznej fotografii* i *Puszystej tragedii*. To, co przyjemne, Natalia utożsamia także z cielesnością, wyraża w cieszeniu się swoją fizycznością, pięknem, a w tej postawie jest coś z radosnej, naturalnej spontaniczności, której nie znosi ani rygor permanentnej rejestracji, ani upływający czas. Wydaje się, że spełnienie, zmysłowe szczęście jest punktem wyjścia i warunkiem koniecznym, by podejmować eksploracje innych obszarów.

Drugą sferą poszukiwań Natalii LL jest refleksja o tym, co *podmiotowe*, stanowiące o tożsamości i indywidualności. Dotyczy zarówno świadomego kształtowania i przedstawiania swojego wizerunku, jak



Natalia LL

1-3. Widok wystawy, fot. Dawid Paweł Lewandowski



Hortus Natalicus The Transfiguration of Natalia LL

The art of Natalia LL is like a garden: a vegetative, floral-herbal paradise in which there is a perfect balance between vibrant, spontaneous nature, and the forces of logical order. Whether Mateusz Kozieradzki, curator and author of the retrospective exhibition at Centre of Contemporary Art Znaki Czasu in Toruń, views Natalia LL's art in a similar way, I think not. Although in this case it is not a complaint. His meticulous work pays respect to the artist; the monumental architecture of the exhibition matches well with the artist, her work and jubilee.

Polish art of the last six decades has been strongly marked by her presence, yet she herself has remained

i definiowania siebie w kontekście społecznym i artystycznym. To wszystkie zadania związane ze świadomym byciem: tworzenie siebie i rzeczywistość wokół siebie, bycie kobietą i artystką. Wydaje się, że Natalia LL była jedną z pierwszych polskich artystek, która świadomie podkreślała, eksplorowała w sztuce swoją kobiecość tożsamość, uczyniła siebie materiałem swojej sztuki. Jednak owo „materiałowe” nigdy nie jest u Natalii „przedmiotowe”. Traktuje siebie podmiotowo, z godnością i chroni swoją prywatność, nawet w geście obnażenia nie jest nigdy ekshibicjonistką, zna swoją wartość i ma świadomość swojego piękna. Zawsze podkreśla indywidualność, poczynając od wybrania swojej własnej sygnatury – własnego imienia – jest Natalią LL, panią siebie i swojej sztuki, poprzez prezentację swojej twarzy i całego ciała, to dlatego autoportret, jego różnorodne formy, są ważną częścią jej artystycznej praktyki. Wyrazem jej indywidualności, zaznaczeniem własnego obszaru jest także powielanie „znaków rozpoznawczych”, jak kwiat anturium czy banan.

Wyrazem podmiotowości jest także silnie obecny element teatralny, performerski, reżyserski, ujawniający się w kreowaniu własnej artystycznej rzeczywistości, w inscenizowaniu i fotografowaniu siebie, w odgrywaniu licznych ról (kochanka, Brunhilda, szamanka), jak i w angażowaniu modelek i modeli, w skłonności do przesady i barokowego nadmiaru, w podkreślaniu sztuczności, lubowaniu się w teatralnej postawie, geście, kostiumie i scenografii. Lecz jednocześnie, dla równowagi, czujemy, że Natalia utrzymuje jest dystans, stąd tak często zasłania się maską, pokazuje nam obraz siebie, który chce pokazać, nieobcy jest jej także rygor, precyzja (jak w permanentnych rejestracjach), pewną ręką trzyma reżyserski ster. Wyrazem podmiotowości jest także dążenie do wyznaczania i organizowania przestrzeni: Natalia jest jedną z pionerek sztuki instalacji w Polsce, warto podkreślić, że jej pierwsze ważne prace były właśnie instalacjami, jak *Sfera intymna*. W sferze intymności także ujawnia swoją podmiotowość i manifestuje kobiecość: ma odwagę mówić o współuczestnictwie, współtworzeniu aktu miłosnego i o czerpaniu z niego przyjemności. Uczyniła siebie ikoną swojej sztuki: jej twarz i ciało, niezależnie od wyglądu i wieku, to jej znak rozpoznawczy, osobista sygnatura i odcisk. W czarnej sukni, na czerwonym tle, nago i w masce przeciwigazowej, z tarczą i mieczem, w wieńcu i białej sukni – jest. Zawsze jest sobą, jest panią siebie. To nie ulega wątpliwości.

Nad tym, co podmiotowe góruje to, co ponadindywidualne: mit, duchowość, to, co wewnętrzne i związane z podświadomością. W realizacjach, które dotyczą tego obszaru refleksji, Natalia jest oczywiście nadal bohaterką, jednak jej wizerunek, ciało, gest wyrażają już nie tylko to, co indywidualne, ale są mediami, poprzez które przejawia się ponadindywidualne, ogólnoludzkie, egzystencjalne. W tym kręgu następuje ponowne zjednoczenie z tym, co nie-indywidualne, będące wyrazem świadomej rezygnacji z tej bardzo osobistej części siebie w imię wyższego, duchowego celu, to, co po Freudowsku i Jungowsku nazwać można nieświadomością zbiorową, co łączy z ogólnoludzkim, powszechnym, już jednak nie na podstawowym, materialnym, biologicznym gruncie. To dotykane przestrzeni mitu (także tego

osobistego, który u Natalii powraca wraz z muzyką Wagnera i postacią Brunhildy), archetypu, uczestniczenie w rytuale, przemianie w głębokim, duchowym sensie. Eksplorowanie stanów „nieuchwytnych” – trwogi, marzenia sennego, zagrożenia, śmierci. Jeśli obecna jest ekstazy, to w perspektywie nieuchronnego – śmierci, panicznego lęku, nie zaś ta płynąca z miłości. W tej sferze mieszczą się liczne seanse śnienia, świadomego snu, którego celem miało być połączenie z tym, co duchowe i niedostępne empirycznemu poznaniu. Pierwsze takie seanse, specyficzne performance Natalia realizowała już pod koniec lat 70., w galeriach, studiach filmowych, w specjalnie zbudowanej piramidzie, potem angażowała do tych działań także osoby trzecie. Obszar nieświadomego jest też eksplorowany w medium fotograficznym, jak w serii „Destrukty”, a także transmedialnych, malarsko-fotograficznych – *Formy platońskie czy Głowy*



mistyczne. Obecna w tych pracach twarz jest zawalowana, obciążona „pończochą”, by zniwelować, to, co indywidualne. Twarz i cała głowa nie jest już nie miejscem czerpania, przyswajania tego, co zmysłowo karmiące, ale staje się medium ponadzmysłowej komunikacji, a także – doznawania stanów trwogi, lęku, egzystencjalnego drżenia. Eksplorowanie tego, co ponadindywidualne, przejawia się także poprzez budowanie przestrzeni „rytualnych”, „świętych”, kręgów, tu mieszczą się liczne *Przestrzenie paniczne, Przestrzenie mistyczne, Sfery paniczne...* Szkoda, że na wystawie żadna z nich nie została odtworzona.

Retrospektywna wystawa Natalii LL w Znakach Czasu w Toruniu zostanie zapewne zapamiętana jako jedna z największych prezentacji artystki. Czy także jako ważna interpretacja? Na to pytanie być może odpowie katalog, który zostanie wkrótce opublikowany. ■

Natalia LL. Sum ergo sum
Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu w Toruniu
19 maja – 1 października 2017
Kurator: Mateusz Kozieradzki

individual, consistent in her path with youthful energy and freshness. The exhibition in Toruń doesn't propose one, clear, theoretical perspective, seeming more like a compilation of all her works. Many installations are reconstructed, such as *Yes* and *Intimate space*, but we can also see works that have never been presented before. *Hortus eroticus* and *Anturium* are displayed here in their best way thanks to the enormous space available in the gallery. The exhibition space is divided into three parts, as a result of the architecture of Toruń's centre. The division is emphasised by selected colours for each space. The narration is not chronological but rather follows the individual thread. For the purpose of the text I named them: nature (green), conceptualism/eroticism/femininity (black, red, green), and mysticism/spirituality (blue, white, red). Without question, this retrospective of Natalia LL's work will be remembered as one of the largest and most complete. Can the critical interpretation of the artist's work match the exhibition's size? We will only find an answer in the forthcoming publication. ■

Projekt „Incidental & Accidental”



1

W początkach 2016 roku w Centrum Kultury Śląskiej w Nakle Śląskim odbyła się pierwsza wystawa cyklu *INCIDENTAL & ACCIDENTAL*: „Między Determinacją a Przypadkiem”, początkująca najnowszy, wieloetapowy projekt dwóch – aktywnych również w Polsce w latach 70. i 80. ubiegłego wieku – twórców, Leszka Szurkowskiego i Ryszarda Tabaki.

Wystawa w Nakle Śląskim, tylko marginalnie nawiązała do wczesnego okresu w ich twórczości (lata 70.), w którym ich prace i wypowiedzi lokowały się w tradycji sztuki konceptualnej. Ich ówczesne eksperymenty były ściśle związane z teoretyczną i filozoficzną stroną koncepcji artystycznego przekazu, jak również technicznymi restrykcjami medium – głównie fotografii – jakiego używali w tamtych latach. Punktem ciężkości tej aktualnej ekspozycji jest rozwinięcie ich dawnych refleksji, dotyczących samego metajęzyka medium, o doświadczenia lat ostatnich, spędzonych w innych kręgach kulturowych (Szurkowski w Kanadzie, a Tabaka w Australii), jak i w technologicznie odmiennych warunkach (komputeryzacja i digitalizacja mediów). Rezultaty tych aktualnych twórczych dociekań to jakby zdanie się na efekty „preparacji przypadku”.

Ekspozycji w Nakle Śląskim towarzyszyła permanentnie muzyka australijskiego kompozytora i artysty audiowizualnego Lawrence Englisha. Ta muzyka, czy raczej dźwiękowa preparacja, została – w porozumieniu z kompozytorem – specjalnie dla tej wystawy wybrana.

Przypadkowość w pracach Szurkowskiego objawia się głównie w doborze fragmentów, z których montowane są jego dwuwymiarowe obrazy lub instalacje przestrzenne (wielkowymiarowe wydruki na PVC). Poprzez połączenia tych różnorodnych tematycznie obrazów należałoby efekty preparacji nazwać kolażami. W wielu bowiem przypadkach można się dopatrzeć zamierzonych aluzji i wysublimowanych cytatów, odnoszących się np. do świata reklamy, wielkomiejskich graffiti czy architektury. Efektem tych, montowanych w całość kolaży stają się w pełni autonomiczne obiekty prowokujące u odbiorcy przeróżne, kulturowe asocjacje. Szurkowski dokonuje modelowania swoich osobistych „notatek wizualnych” w jedną spójną całość właśnie przez różnorakie preparowanie fotograficznych rejestracji. Kompozycje te zawierają elementy dorysowane, dopisane lub domalowane. Rezultat tej procedury ma ukazywać *przypadkowy chaos otaczającej nas ikonosfery*. Użyte tu odnośniki typograficzne i symbole pomagają czasem w lokalizacji dokonanych rejestracji, czasem „instruują” w odczytywaniu całości; jednak przede wszystkim zwracają uwagę odbiorcy na fenomen bycia z wszechobecnymi obrazami w naszej kulturze i niemożności uwolnienia się od wizualnej przypadkowości.

Szukanie wyjścia z tego wizualnego „zaśmiecienia” naszej ikonosfery, to następny, właśnie przygotowywany przez Szurkowskiego, etap projektu „Incidental & Accidental” (I&A). Głównym punktem ciężkości tej instalacji będzie propozycja konstruowania przekazu – w przestrzeni galerii – przestrzeni „miejskiej”.

Dokonane ma to być za pomocą multiprojektacji, animacji i form ruchomych. Poprzez rozwarstwienie kompozycji dwuwymiarowych (kolaży) oraz nawiązanie do zbioru cytatów i notatek w formie ich animacji lub projekcji przestrzennych z dołączeniem ruchu i dźwięku, dokonany zostanie „powrót” do trójwymiarowości przestrzeni miejskiej, ale w sposób bardziej świadomy i przez potencjalnego odbiorcę, kontrolowany. Obecna „biblioteka” dwuwymiarowych kolaży, zostanie w następnym etapie powiększony o zbiór animacji 2D/3D oraz wirtualnych fragmentów/zapisów. Ta biblioteka być może ułatwi „naukę czytania” otaczającego nas chaosu wizualnego.

Zastosowanie zapisu fotograficznego w pracach Tabaki ogranicza się do wstępnego zarejestrowania wybranych fragmentów „rzeczywistości”. Te rejestracje, dotyczące samej natury i ich minimalistycznego efektu, stają się w konsekwencji odrzuceniem tradycyjnie rozumianego pojęcia krajobrazu i jego postrzegania. Artysta koncentruje się na konceptualnej, nierzeczywistej, wręcz „nieprzedstawialnej” jego stronie. Prezentowany obraz nie odtwarza fragmentu konkretnej rzeczywistości, lecz uzyskuje, poprzez wybiórcze manipulowanie kolorem i faktury, efekt struktur ziemi (gruntu). W tak tworzonych grafikach elementy tradycyjnie determinujące odczytanie rzeczywistości tracą cechy ją identyfikujące, wizualnie redukując się do śladów malarskiego pędzla, punktów i obszarów o intensywnym kolorze przecinanych siecią linii. Wizualizacje Tabaki, przez swoją pozorną czytelność prowokują odbiorcę do przypadkowych skojarzeń. Przy okazji uświadamiają mu, że przedstawiony obraz – przy całej incydentalności jego wyboru – to tylko insynuacja jakiegoś wycinka (czy też sekwencji) rzeczywistości, o którego realność być może się ocieramy w trakcie osobistej z nim konfrontacji.

Druga część ekspozycji Tabaki to wieloczęściowa instalacja, która wprowadza niejako w następny, obecnie również już przygotowywany, etap projektu I&A o roboczym tytule „Beyond the Image / Poza Przedstawieniem”. Artysta ujawnia tu niewidzialną >



1. **Leszek Szurkowski**, Seria „Accidental Street Graphics – Rome”, LS 2902–15
150 x 100 cm, archiwalny druk pigmentowy na płycie PCV (archival pigment print on PVC board)
2. **Ryszard Tabaka**, *BEYOND THE IMAGE*, 2016, instalacja
3. **Ryszard Tabaka**, *I AM NOT A ROBOT*, 2017, projekcja wideo i dźwiękowa instalacja

5793E0A09093C646963743E0A0909093C6B65793E636F6D2E6170706C652E7072696E742E7469636
5742E63726561746F723C2F6B65793E0A0909093C737472696E673E636F6D2E6170706C652E6A6F6
469636B65743C2F737472696E673E0A0909093C6B65793E636F6D2E6170706C652E7072696E742E7
9636B65742E6974656D41727261793C2F6B65793E0A0909093C61727261793E0A0909093C64696
43E0A09090909093C6B65793E504D54696F676150617065724E616D653C2F6B65793E0A0909090
C737472696E673E69736F2D61343C2F737472696E673E0A09090909093C6B65793E66F6D2E617070
652E7072696E742E7469636B65742E7374617465466C61673C2F6B65793E0A09090909093C696E74
6765723E303C2F696E74656765723E0A090909093C2F646963743E0A0909093F61727261793E0A09
3C2F646963743E0A09093C6B65793E636F6D2E6170706C652E7072696E742E50616765466F726D61
2E504D41646A757374656450616765526563743C2F6B65793E0A09093C646963743E0A0909093C6B
793E636F6D2E6170706C652E7072696E742E7469636B65742E63726561746F723C2F6B65793E0A09
093C737472696E673E636F6D2E6170706C652E6A6F627469636B65743C2F737472696E673E0A0909
3C6B65793E636F6D2E6170706C652E7072696E742E7469636B65742E6974656D41727261793C2F6B
793E0A0909093C61727261793E0A090909093C646963743E0A090909093C6B65793E636F6D2E61
706C652E7072696E742E50616765466F726D61742E504D41646A757374656450616765526563743C
6B65793E0A09090909093C61727261793E0A09090909093C696E74656765723E303C2F696E7465
65723E0A09090909093C696E74656765723E303C2F696E74656765723E0A09090909093C7265
6C3E3738333C2F7265616C3E0A09090909093C7265616C3E3535393C2F7265616C3E0A09090909
3C2F61727261793E0A09090909093C6B65793E636F6D2E6170706C652E7072696E742E7469636B65



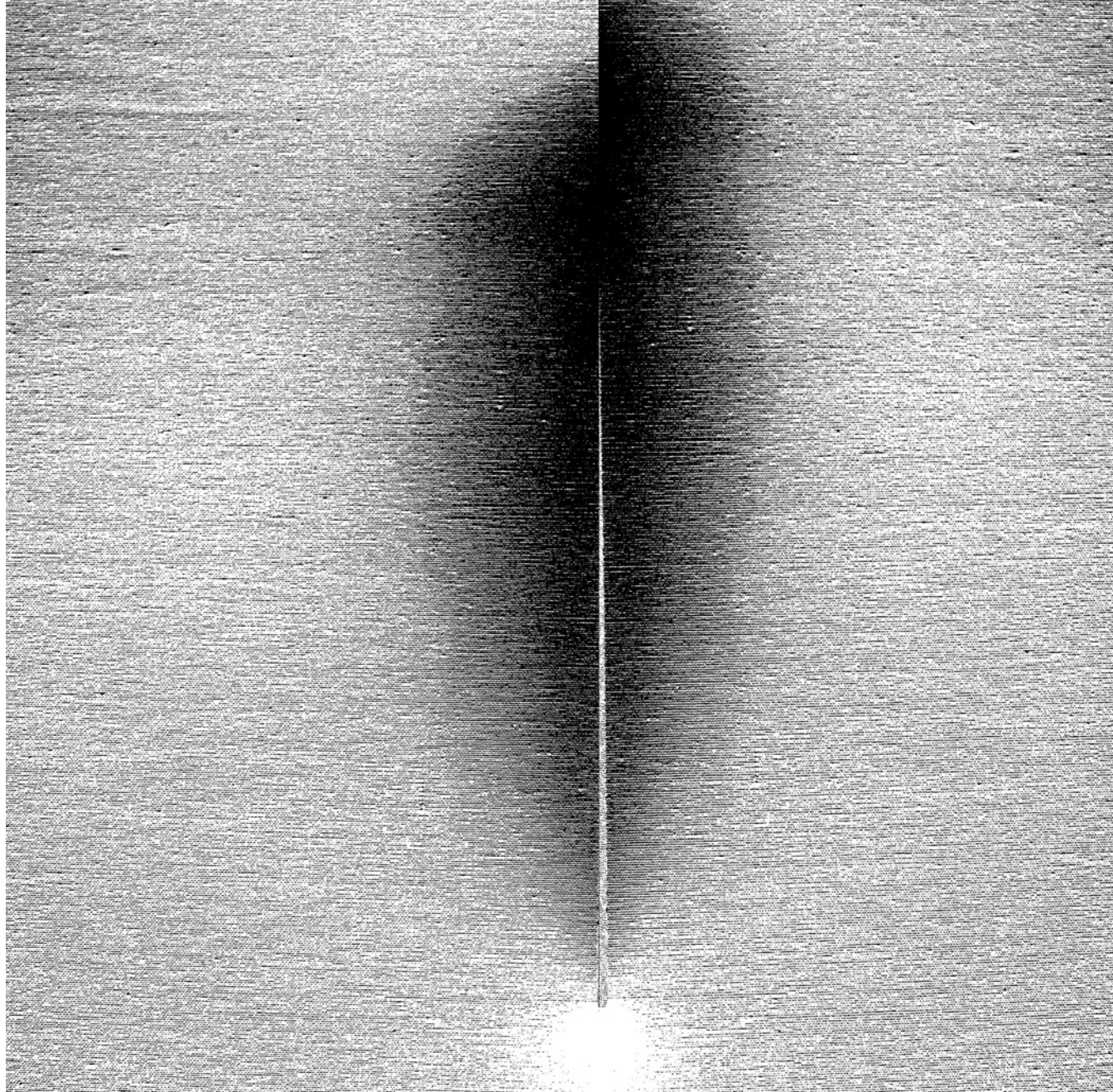
Leszek Szurkowski, Seria „*Accidental Street Graphics – London*”, LS 2056–06
150 x 100 cm, archival pigment print on PVC board (archiwalny druk pigmentowy na płycie PCV)

stronę rejestracyjnych procedur przez ekspozycję samego cyfrowego ich zapisu. Wydrukowany na płótnie „krajobraz” pojawia się tu w dotąd nieuświadomianych i niedostrzeganych wariantach: w formie audiowizualnej na ekranie, fragmentarycznie w formie graficznej (na kilku dwumetrowych, aluminiowych planszach) oraz w całości (w sumie 2560 stron A4) w 10-ciu tomach książek. Instalacji tej towarzyszy także dźwiękowy zapis maszynowo odczytywanego heksadecymalnego tekstu. Przez tę próbę „audio-wizualnego rozwarstwienia” obiektu pojawia się możliwość dogłębniejszego – w dosłownym tego słowa znaczeniu – kontaktu z tą częścią rzeczywistości obrazu, której do tej pory nie postrzegano. Odbiorca jest nie tylko konfrontowany z efektem dalszych procesów oprogramowania aparatu, zmieniających prąd (ładunki elektryczne w fotodiodach) w sygnały zarejestrowane i utrwalone m.in w alfanumerycznym zapisie. Skoncentrowanie się na zestawieniu tych czterech „wariantów tego samego” obrazu, ich konfrontacja ze sobą w jednej przestrzeni, zwrócenie uwagi na ich wzajemne się uzupełnianie a przy tym na ich technologiczną „nierozłączność” to cel jaki sobie stawia Tabaka w następnej fazie jego artystycznych zamierzeń.

Obaj artyści w swoich obecnych dociekaniach – odzwierciadlanych w projekcie I&A – towarzyszą i „komentują” swoimi pracami przełom, zarówno technologiczny, jak i kulturowy, który dokonał się wraz z wejściem technik komputerowych i dygitalizacji mediów. Samo przejście z fotografii analogowej do cyfrowej to nie tylko metamorfoza narzędzia, którym ci artyści się posługiwali i posługują, całego procesu rejestracji, włącznie z późniejszą obróbką jego rezultatów, ale również przemianą zjawisk kulturowych i społecznych, z jakimi obecnie mamy do czynienia. Konsekwentne analizowanie skutków tej zmiany i to zarówno po stronie tworzących, stosujących te technologie, jak i po stronie odbiorców, będących często aktywnymi uczestnikami medialnych artefaktów, jest konieczne, aby minimalizować również te narastające, negatywne skutki tego technologicznego przełomu. I to właśnie jest jednym z głównych zamierzeń projektu „Incidental & Accidental”, obu nadal aktywnych, byłych członków i współzałożycieli wrocławskiego Seminarium Foto-Medium-Art, Leszka Szurkowskiego i Ryszarda Tabaki. ■

Project *'Incidental & Accidental'*

Between *Determination and Accident*, which opened in the beginning of 2016 in the Centre of Silesian Culture in Nakło Śląskie, was the first exhibition in a multistage project **INCIDENTAL & ACCIDENTAL** authored by Leszek Szurkowski and Ryszard Tabaka. To the accompaniment of a musical piece composed by Austrian audiovisual artist Lawrence English, Szurkowski and Tabaka comment on a technological and cultural breakthrough brought about by computer technology and the digitisation of the media. While Szurkowski turns the viewer's attention to the fact that we are surrounded by a mountain of images, often chaotic and accidental, which pollute our iconosphere, Tabaka rejects a traditionally understood landscape in favour of its conceptual and unreal aspect, and different ways in which it can be represented. In the next stage of the A&I project Szurkowski is going to look for a way out of the iconographic mess, and Tabaka is going to focus on several variants of one and the same image. ■



Dariusz J. Gorski, from series: *black holes*, 2016, fotografia, 60 x 60 cm

PIOTR KOMOROWSKI

W stronę światła

Na początku Bóg stworzył niebo i ziemię. Ziemia zaś była bezładem i pustkowiem: ciemność była nad powierzchnią bezmiaru wód, a Duch Boży unosił się nad wodami. Wtedy Bóg rzekł: Niechaj się stanie światłość! I stała się światłość. Bóg widząc, że światłość jest dobra, oddzielił ją od ciemności. I nazwał Bóg światłość dniem, a ciemność nazwał nocą. I tak upłynął wieczór i poranek – dzień pierwszy [1].

Sens tej pięknej, ale i uniwersalnej metafory w sposób jednoznaczny wskazuje na światło, jako jeden z podstawowych elementów bytu. Obok przestrzeni i czasu nic bardziej niż światło nie determinuje naszej percepcji rzeczywistości. Z pięciu dostępnych zmysłów wzrok wydaje się być najcenniejszy, tym bardziej,

że widzenie jest procesem dynamicznym, podlegającym ciągłemu rozwojowi. Choć w sensie mechaniczno-biologicznym pozostaje niezmiennie, to modyfikacjom podlega widzenie pojęciowe, związane z interpretacją tego, co zobaczy oko. To zaś wynika z poziomu i rodzaju świadomości, którą w danym momencie dysponuje ludzki umysł. Świat, ten najbliższy, wyznaczony granicami Planety, ale także Wszechświat z całą swoją nieogarnioną strukturą wyglądają inaczej na każdym z poziomów wniknięcia weń. W nieco bardziej globalnym ujęciu trafnie określił to Ken Wilber: *Na każdym stopniu Kosmos spogląda na siebie nowymi oczami i w ten sposób tworzy nowe, nieistniejące dotąd światy* [2].

Można z pewnym uproszczeniem przyjąć, że istota światła zawiera się w trzech aspektach. Pierwszym

jest autonomiczność, zawarta w jego wewnętrznej, falowo-korpuskularnej strukturze, drugim – funkcja opisująca, wynosząca świat z obszaru cienia, naturę zaś trzeciego stanowią odniesienia metaforyczne, które w rozmaitych systemach wierzeń po dziś dzień wyrażają ludzką tęsknotę ku transcendencji.

Dariusz Gorski konsekwentnie bada naturę światła. Jego realizacje to po części cytaty rzeczywistości, po części zaś wykreowane struktury wizualne. Owo zawieszenie pomiędzy świadectwem a kreacją stanowi o istocie *rzeczywistości artystycznej*, którą artysta powołuje do istnienia. Na prezentowany w kwietniu 2017 we wrocławskiej galerii Entropia zestaw „Light Echo” składa się cykl minimalistycznych foto-obrazów, oraz filmów wideo, ufundowanych na rozmaitych manifestacjach świetlnych dających się zaobserwować w codziennej praktyce oglądu świata. >

1 Biblia, Stary Testament, Poznań – Warszawa 1971, Księga Rodzaju, (Rdz 1, 1-5).

2 Ken Wilber, Krótka historia wszystkiego, Warszawa 1997, str.103.



1

Gorski jednakże decyduje się nie eksponować dosadnie cech identyfikujących sfotografowaną rzeczywistość na rzecz *utkanej* przez samą naturę światła rzeczywistości efemerycznej, zmiennej, a jednocześnie dynamicznej i sprawczej. W efekcie powstały prace, których zawartość jest kompromisem pomiędzy dokumentalnym a autoikonicznym charakterem przedstawienia. Mimo że domyślamy się pierwowzorów powstałych obrazów, to w znaczącym stopniu zanika ów efekt cytatu i utożsamienia, przynależny z definicji naturze fotografii jako takiej.

Poczynając od pojmowania światła w jego prehistorycznych, magicznych interpretacjach, poprzez platońską definicję prawdy z jej metaforycznymi odniesieniami oraz rozmaite teologie sytuujące bóstwo w kontekście światła lub wręcz umieszczające je w jego centrum, aż do współczesnej kosmologii, było i jest światło jednym z zasadniczych narzędzi poznania. Dariusz Gorski zmierza do jego upodmiotowienia, poszukując uniwersalnego kodu reprezentującego to, co widzialne, a jednocześnie pod tą widzialnością skrywane i tajemnicze, niepoznane, ale i niepoznawalne. Artysta podejmuje trud odnalezienia stosownej symboliki, ujmującej naturę tajemnicy nie tylko intuicyjnie, ale także w postaci wizualnego przesłania złożonego z systemu znaków przyjmujących postać konkretnych bytów plastycznych. To trudne zadanie, albowiem ze względu na wieloaspektowość kulturową poruszanej problematyki istnieje mnogość wątków utrudniających zajęcie wobec niej jednorodnego i syntetycznego stanowiska.

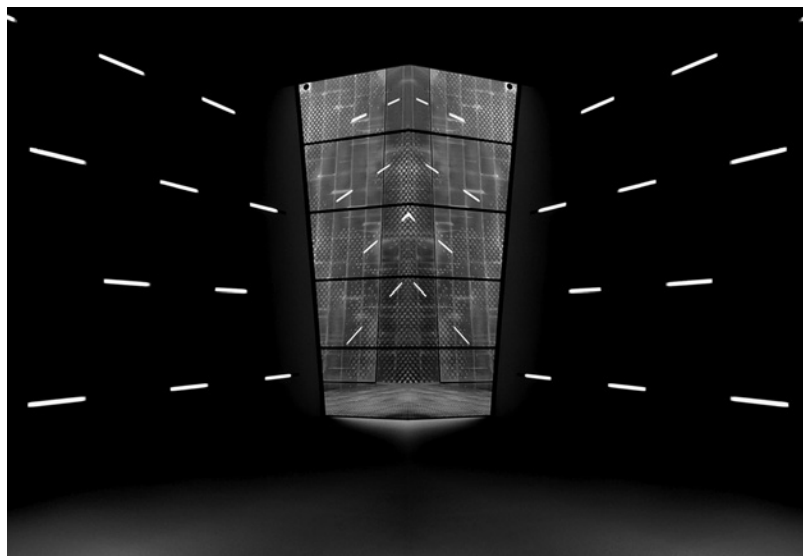
Działania Gorskiego na polu fotografii i filmu to wskazanie na światło samo w sobie, jako centralny punkt odniesienia, ale z drugiej strony posłużenie się nim jako czynnikiem pośredniczącym pomiędzy pierwiastkiem sprawczym (boskim, stwórczym), a nami – istotami wynikającymi z natury stworzenia, którego jesteśmy częścią. *Natura Naturans* i *Natura Naturata* Jana Szkota Eriugeny odnajdują tu delikatną, ale zauważalną nić porozumienia. Być może tak chętnie zwracamy się ku światłu, bo nasza konstrukcja tak fizyczna, jak i psychiczna z niego wynika, na nim jest zbudowana. Pomijając starą wiedzę ezoteryczną, traktującą człowieka jako istotę świetlistą, warto w tym

Dariusz J. Gorski

1. From series: *illuminations*, 2015, fotografia, 106 x 127 cm
2. From series: *symmetry of interiors*, 2012, fotografia na aluminium, 40 x 30 cm
3. *Self portrait with Nibiru*, 2013, fotografia, 153 x 106 cm

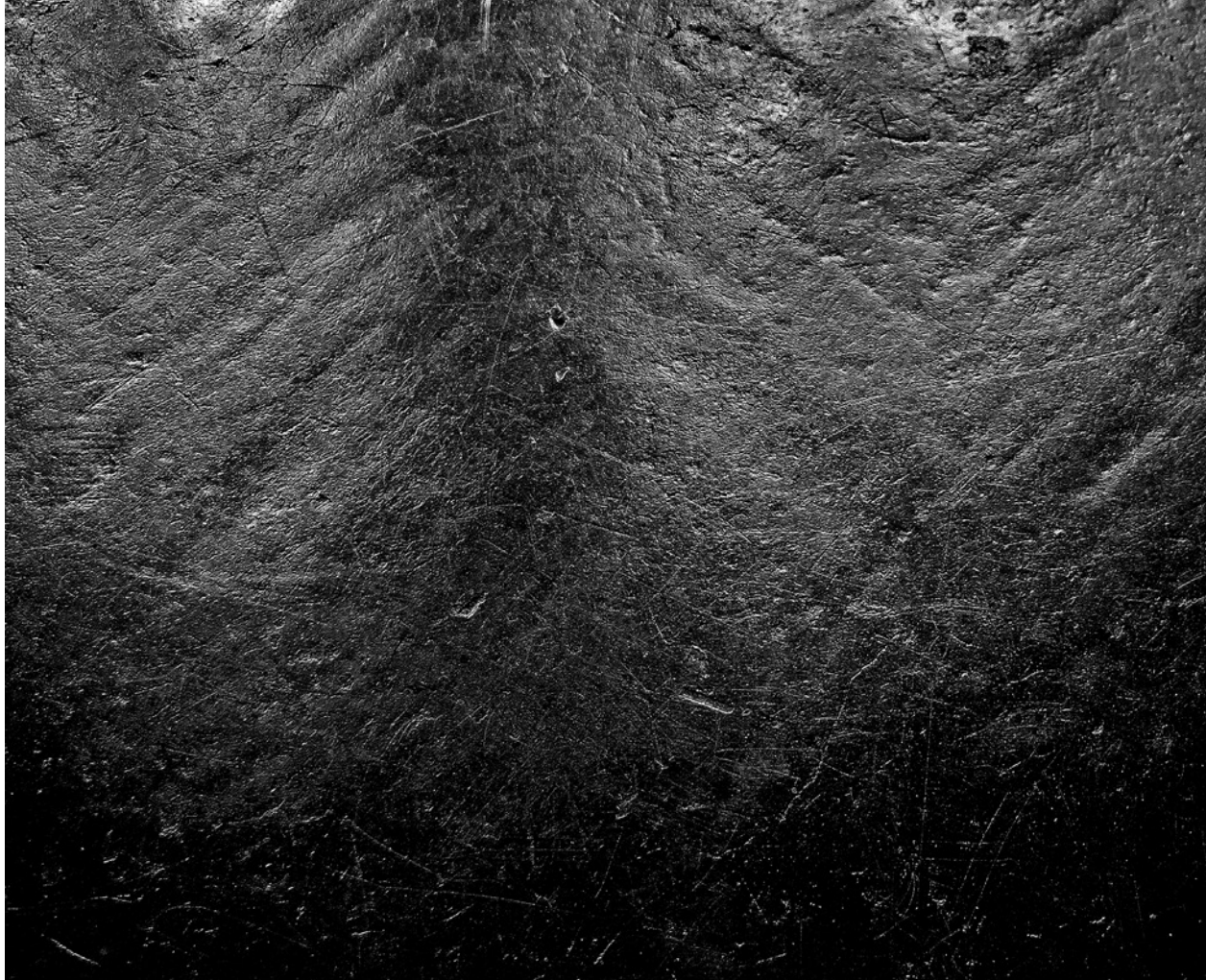
miejscu wspomnieć o osiągnięciach Alberta Poppa, który udowodnił, że organizmy żywe posiadają biofotony na poziomie komórkowym, co stanowić może punkt wyjścia do wielu interesujących hipotez dotyczących odpowiedzi na podstawowe pytania związane z filozofią człowieka.

Mimo naczelnej pozycji wzroku w hierarchii doznań zmysłowych obraz rzeczywistości determinowany światłem daje ograniczony wgląd w jej istotę. Zazwyczaj bowiem widzimy samą powierzchnię obiektów, a ich prawdziwa, czy też *kompletna* natura jest przed nami ukryta. Jest zatem kwestią fenomenologiczną porządek, według którego na podstawie widoku i sposobu jego >



2





Dariusz J. Gorski, from series: „Illuminations”, 2015, fotografia, 106 x 127 cm

interpretacji wyrokujemy o naturze świata, który zgodnie z zasadą przygodności, może przybierać różną formę, choć na poziomie subatomowym – tożsamą. Choćby w odniesieniu do powyższego mechanizmu znaczący jest komentarz samego autora, wskazującego na swoją twórczość, jako *reje-strację poczucia bezsilności, bezskuteczności i porażki wobec praw docierających w naszą rzeczywistość z zewnątrz* [3]. Zauważalny jest w foto-obrazach Gorskiego ów mechanizm zwątpienia co do ostatecznego kształtu rzeczywistości opisanej, wydawałoby się, niezwykle precyzyjnie przez strumień jasnego, nie budzącego wątpliwości światła. Ujęcie w nawias owej doskonałości i próby nakreślenia struktury bardziej subtelnej, przez to esencjonalnej w odniesieniu do odczuwanego zwątpienia – to zasada naczelną tej interesującej twórczości. W takiej praktyce intelektualnej upatruję rodzaj dojrzałej refleksji, a to dlatego, iż jedną z najdonioślejszych myśli wypowiedzianych przez człowieka było owo sokratejskie *wiem, że nic nie wiem*, wskazujące, iż wraz z postępem wiedzy pojawiają się wykładniczo obszary niewiedzy, której prawdopodobnie nasz gatunek nigdy nie przekroczy. Świadomość niemożności ujęcia świata w skodyfikowany paradygmat nie przeczy jednak, a wręcz uzasadnia tęsknotę do rozpoznania czynnika sprawczego, który ową ostateczną niewiedzę choćby symbolicznie reprezentuje. W ujęciu religijnym kategoria światła zdobyła w dziejach poczesne miejsce, nie tylko w wyniku żarliwych aktów wiary, czy spekulacji intelektualnych, ale także za sprawą licznych manifestacji artystycznych. W powyższym kontekście wydaje się naturalnym, że odczuwalnym wrażeniem wyzwalanym przez prace Dariusza Gorskiego jest rodzaj *iluminacji*: przeświadczenia, iż

fotografie świecą własnym, nie zaś odbitym światłem. Szczególnie jest to widoczne na prezentowanych filmach, gdzie dynamika i rytm świetlnych doznań są dodatkowo opisane przez towarzyszący im dźwięk, co powoduje efekt synergiczny, wzmacniający wydatnie siłę przekazu.

Uniwersalne, syntetyczne, a do tego oryginalne ujęcie dosłownej i metaforycznej potęgi światła jest przedsięwzięciem niełatwym. Na polu poszukiwań artystycznych trudno w tym przypadku ustrzec się zbytniego estetyzowania, z drugiej zaś strony przesadnego konceptualizowania. W tej kwestii w pracach Gorskiego obecna jest równowaga, ale i determinacja: kolejne realizacje noszą znamiona systemu. Za pomocą fotografii i jej czynnika sprawczego – światła – autor bada naturę tego ostatniego, tworząc subiektywną wartość dodaną. Proste w swojej strukturze wielkoformatowe prace zatytułowane lakonicznie *Światło*, jak też pozostałe realizacje z zestawu „Light Echo” wymykają się funkcji inwentaryzującej rzeczywistość, ale jednocześnie nie realizują postulatów abstrakcji. W sensie formalnym są badaniem relacji pomiędzy czernią a bielą, w sensie treściowym obrazują nieskończoność wariacji zawartych pomiędzy światłem i cieniem.

Dariusz Gorski nie inscenizuje swoich prac. Na etapie pierwotnej notacji są one świadectwem sytuacji istniejących, *znalezionych* w najbliższym otoczeniu. Przyjąwszy tezę o holograficznej naturze Wszechświata, można ufać, że w każdym jego zakątku istnieją te same przesłanki do rozpoznania jego natury. Także tu i teraz. Poszukiwania Gorskiego, w moim mniemaniu, są bliskie takiej idei. Jej pochodną jest wyrafinowany minimalizm, prowadzący – paradoksalnie – do wzniosłości a nawet monumentalności, za którymi skrywa się pokora wobec tajemnicy i transcendencji. Ku nim zaś zwraca się natura każdego poszukującego artysty. ■

Towards Light

Next to space and time, there is nothing that determines human perception of reality more than light. Light is autonomous, descriptive and has multiple, yet similar, symbolic meanings. Dariusz Gorski studies the nature of light, and the result of his work is presented in the Entropia gallery during the *Light Echo* exhibition, featuring a series of minimalist photo-pictures and video films which document various manifestations of light observed by the artist in real life. Though light reveals reality, it only lets us see the surface of things, and in Gorski's ambiguous works, we cannot even be sure of this external shell. Gorski focuses on light as the subject of his works, but he also looks for symbols to represent various metaphorical senses of light. His luminous works give the impression of glowing with an inner light, which is especially felt in Gorski's films where light effects change to the rhythm of the music, producing a powerful synergy. ■

3 Fragment korespondencji pomiędzy D. Gorskim a P. Komorowskim z dnia 20.02.2017.



MATEUSZ PALKA

Piotr Zbierski „Push the sky away”

(Galeria FOTO-GEN, Wrocław, 10 lutego – 3 marca 2017)

Długo zastanawiałem się, jak najlepiej scharakteryzować fotografie Piotra Zbierskiego wchodzące w skład jego wystawy „Push the sky away”, która obejmuje trzy cykle: „Stones were lost from the base”, „Dream of White Elephants” oraz „Love has to be reinvented”. Ich wyraz jest bowiem nieoczywisty – z jednej strony utrzymane są w stosunkowo mrocznej estetyce szybkich, zaskakujących, czasem rozedrganych kadrów, często o wyodrębnionym pierwszym planie i wysokim kontraście, innym razem ich czytelność się zaciera i ulegają plastycznemu rozmyciu, które skutkuje obrazami o mocno kreatywnym wymiarze. Z drugiej strony wyraźnie towarzyszy im silne podłoże teoretyczne, porządkujące wchodzące w skład wystawy cykle wokół tematów antropologicznych i kulturoznawczych. Ukierunkowane są bowiem w stronę tego, co wspólne każdemu człowiekowi, niezależnie od miejsca zamieszkania i otoczenia. Poruszamy się wobec tego między fotografią wyjątkowo osobistą i czasem trochę kreatywną, a taką, która aspiruje o głos w kwestiach bardziej ogólnych i podstawowych, a zatem takich, gdzie refleksja zmierza do poznania uniwersalności.

Są głęboko emocjonalne, zarówno ze względu na swą estetykę, ale także tematykę i znaczenie. Wydają się również prawdziwie szczerze, dalekie od wyrachowania i wizualnego cynizmu z jednej strony, a z drugiej od czysto formalnych zabiegów estetycznych. W sensie podstawowym zadają jedno fundamentalne pytanie: *kim jesteśmy?* Są wyrazem szczególnej relacji wobec świata – poszukującej i głęboko autorefleksyjnej.

Fotografie Piotra Zbierskiego stanowią również opowieść o widzeniu. O tym, że rekonstrukcja i kreowanie znaczeń w obrębie otaczającej nas rzeczywistości ma swoje źródło także w dostrzeganiu. Może niekonieczne w pełnym rozumieniu, ale w widzeniu i odczuwaniu. Stąd czasem swoją prawdę świat odnajduje w złudzeniu. Iluzje, które dzielimy z innymi, konstytuują naszą wspólną przestrzeń. W fotografiach Zbierskiego ukryte jest ogromne napięcie – odkrywa się je w momencie, w którym przestajemy patrzeć na nie jak na cudze, obce nam zdjęcia. >

Powyżej: **Piotr Zbierski**
Untitled z wystawy/książki
Push the sky away, dzięki
uprzejmości autora



1



2

Zrealizowane zostały w oparciu o intuicję. Stąd ich odbiór wymaga od nas przyjęcia silnie introspekcyjnej postawy. W tym widzę ich ogromną wartość i siłę.

Tryptyk „Push the sky away” wykonany został z dużą świadomością charakteru różnych technik i środków wyrazu. Z jednej strony wykracza poza ograniczenia medium fotografii, wykorzystując film, muzykę w tle czy oryginalną aranżację wystawienniczych przestrzeni, a z drugiej jest w nim bardzo silnie zakorzeniony. Wielkoformatowe wydruki uwypuklają ziarno światłoczułych filmów, a spora część obrazów powstała na materiałach do fotografii natychmiastowej. W kontekście tryptyku Piotra Zbierskiego wykorzystanie tego ostatniego medium ma sens i ogromne znaczenie. Fotografia tego typu jest unikatem, stanowi materię nieredukowalną i na dobrą sprawę niepodlegającą zwielokrotnieniu i reprodukcji (podobnie, jak dawniej dagerotyp). Kojarzona jest ponadto ze sferą zdjęć pamiątkowych, osobistych i rodzinnych – przez te dwie cechy wyraźnie odsyła do kultowego charakteru fotografii. Stanowi bezcenny ślad o indywidualnym i ostatecznym charakterze.

Co zatem najmocniej konstytuuje sens prac Piotra Zbierskiego z „Push the sky away”? Poprzez poszukiwanie w świecie tego, co jemu bliskie i próbę odnalezienia w tych często iluzorycznych powidokach tego, co wspólne wszystkim ludziom tworzy obrazy pełne napięcia. Z tego napięcia wyrasta fotografia, która sama w sobie jest rodzajem wewnętrznej drogi, skierowanej tak w kierunku naszej wspólnej przeszłości i kultury, jak i osobistym doświadczeniom autora. Jest jej kolejnym etapem, konsekwencją i świadectwem.

Piotr Zbierski (1987) studiował fotografię w PWS-FTViT w Łodzi. W 2012 roku był laureatem nagrody dla młodego fotografa Leica Oscar Barnack Newcomer Award, otrzymał również nominację Deutsche Börse Photography Prize. Kuratorem wystawy Piotra Zbierskiego „Push the sky away” we wrocławskiej Galerii FOTO-GEN była Alicja Reksć, a jej koordynatorem Marta Przetakiewicz. Ekspozycji towarzyszyła promocja świetnie wydanej książki zawierającej około 150 zdjęć autora. Znalazł się w niej także wiersz Patti Smith zainspirowany fotografiami Piotra Zbierskiego. Wcześniej ekspozycja prezentowana była na przełomie 2016/2017 roku w Leica 6x7 Gallery Warszawa. Jej kuratorem był Józef Robakowski.

Początek działalności Galerii FOTO-GEN (poprzednio funkcjonowała jako Dolnośląskie Centrum Fotografii „Domek Romański”, a jeszcze wcześniej mieściła się tu kolejno: Wrocławska Galeria Fotografii oraz – od drugiej połowy lat 70. do połowy lat 90. – neoawangardowa galeria skupiona wokół problemów fotomedializmu: Foto-Medium-Art) zapowiada się bardzo obiecująco. Po inauguracyjnej wystawie Jerzego Piątka i omawianej ekspozycji Piotra Zbierskiego, w marcu 2017 roku otwarto prezentację kolektywu *Un-Posed* (w skład którego wchodzi: Damian Chrobak, Maciej Dakowicz, Jamie Fyson Howard, Ania Kłosek, Monika Krzyszkowska, Tomasz Kulbowski, Tymon Markowski, Marta Rybicka, Adrian Wykrota) przygotowaną przez Joannę Kinowską. Galeria FOTO-GEN kierowana jest przez Martę Przetakiewicz, a w skład jej Rady Programowej wchodzi ponadto: Andrzej Saj, Andrzej Rutyna i Adam Sobota. ■

1-4. **Piotr Zbierski**
Untitled z wystawy/
 książki *Push the*
sky away, dzięki
 uprzejmości autora



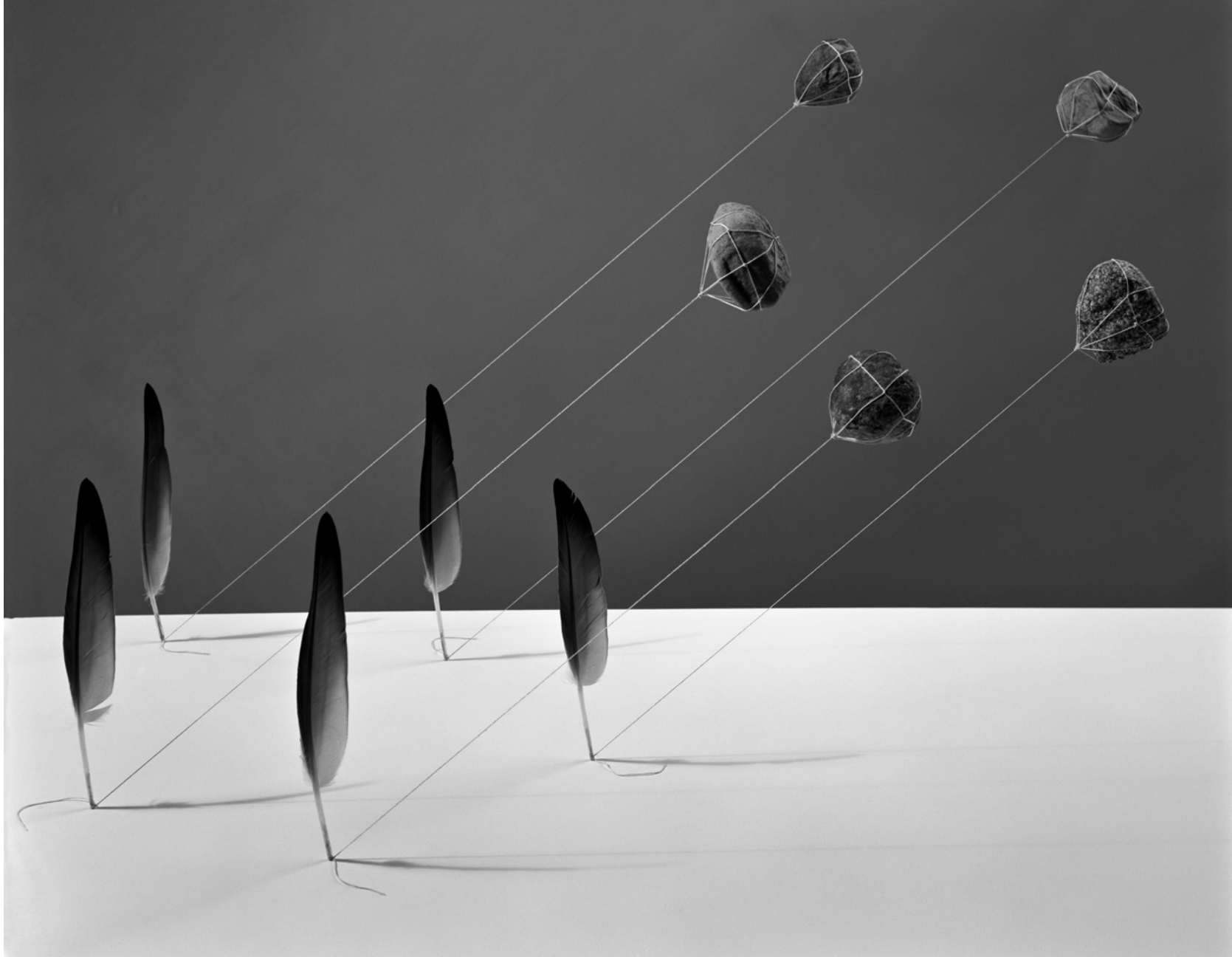
81

Piotr Zbierski *Push the Sky Away*

Piotr Zbierski's *Push the sky away* is the second exhibition presented in the recently opened FOTO-GEN Gallery (former *Roman House*), curated by A. Reksć and coordinated by M. Przetakiewicz (the manager of the gallery). The exhibition includes three series: *Stones were lost from the base*, *Dream of White Elephants* and *Love has to be reinvented*, grouped according to an anthropological and cultural key. Deeply moving and captivating with their sincerity, Zbierski's large-scale photos ask the fundamental question *who are we?* The triptych reaches beyond the medium of photography and uses film, background music and an original arrangement of the presented works. Zbierski graduated from the PWSFTViT in Łódź and in 2012 won the Leica Oscar Barnack Newcomer Award and was nominated for the Deutsche Börse Photography Prize. His works are far from obvious, have a solid theoretical basis and range from the personal and creative to more general and fundamental. ■



4



ANNA KANIA SAJ

W stronę autentycznych fikcji

Niemal każda propozycja ekspozycyjna prac Grzegorza Przyborka – a widziałam ich już kilka – wprawia mnie jako widza w stan niepewności. To odbiorcze zakłopotanie nie jest skutkiem niezrozumienia czy zniechęcenia tym, co przedstawia wystawa, wręcz odwrotnie – bierze się stąd, że zestaw różnych obiektów, w tym szkicowych rysunków, przestrzennych konstrukcji oferujących fantazyjne obiekty, a wreszcie naturalistycznie potraktowane rzeźby (obecna na wystawie para szczurów), mają służyć uwypukleniu i dointerpretowaniu tego, co jest w istocie *clou* ekspozycji, tj. fotografii. Problem jednak w tym, czy tylko fotografii, artysta ciągle bowiem zaskakuje odbiorcę różnorodnością zastosowanych środków medialnych i stąd również przekazywanych treści. Nie inaczej zaprezentował się w ostatnio zgromadzonej kolekcji prac we wrocławskiej Galerii FOTO-GEN OKiS.

Przyborek jest znanym i cenionym profesorem Łódzkiej Akademii Sztuk Pięknych oraz Wyższej Szkoły Filmowej i Telewizyjnej, więc już z racji wykształcenia i predyspozycji twórczych posługuje się wieloma środkami wypowiedzi. Można by tu powołać się na powszechne przekonanie krytyki (np. A. Sobota, M. Śnieciński czy A. Saj), że Przyborek kreuje swój własny „odrealniony” świat, ale skonstruowany z realnych elementów – z cząstek rzeczywistości (kamienie, gałązki, pióra, nitki, listewki i inne przedmioty użytkowe). Artysta ten swój świat niejako ustawia na

„scenie” własnej wyobraźni – jak podkreśla to A. Saj – i nieustannie poddaje go weryfikacji: dodaje nowe cząstki, zmienia ich układ, po prostu go inscenizuje. To efekt wyraźnego (konwencjonalnego) procesu: od projektu, szkicu rysunkowego, poprzez materialną konstrukcję, do obrazu ujętego fotografią, a więc z pomocą obiektywnego zapisu, dokumentu tego, co pierwotnie zrodziło się w intencji autora pracy.

To, co jest znamienne dla całościowej koncepcji prac Przyborka, to finalizowanie tego procesu – od pomysłu do zobrazowania – w fotografii. To fotograficzny obraz jest według autora tych realizacji tym, co jest najcelniejszym: *...odbiciem naszego rozumienia i postrzegania rzeczywistości*. I dalej mówi Przyborek: *...moje fotografie tworzą własną mapę miejsc już nieistniejących, mapę fikcyjnego czasu, po której wędrujące wspomnienia wyłapują punkty, fragmenty czasu – wyspy autentycznych fikcji*.

A czyż miejscem takiej „autentycznej fikcji” nie jest scena teatralna? U Przyborka jest to teatr zmyśleń i fascynacji niemożliwym, antygravitacyjne sytuacje z użyciem przedmiotów codziennego użytku. Jest to miejsce odkrywania nowego „widzenia”, które określa jego całą sztukę. Wiele jego obiektów – instalacji, zbudowanych z różnych realnych fragmentów natury, jest najpierw ustawianych niejako w przestrzeni „sceny”, gdzie zajmują swoje wyznaczone miejsce i które dopiero na fotografiach gubią tę swoją przestrzenną dowolność usytuowania i składają się

na obraz o realistycznej sugestii widoku o jednoznacznym sensie. Tak jest w cyklu z serii „Thanatos” czy „Hotel Europa”.

Dominuje więc u artysty gra z przestrzenią i grawitacją. Sens wielu jego prac zasadza się na przeciwstawieniu trójwymiarowego obiektu – płaskiej dwuwymiarowej przestrzeni obrazu. To samo dotyczy zagospodarowania sceny, zwanej tu przez autora „miejszem wyobraźni”, jej zarejestrowanemu wizerunkowi na fotografii. Oto rzeczywistość staje się tu fikcją widoku, co jest podstawową zasadą każdej fotografii jako techniki i obrazu. I to chyba jest główny cel tej twórczości: zaobserwowanie przestrzenności i uprzestrzennienie obrazu – twierdzi A. Saj; bo wtedy, gdy porównujemy ze sobą obiekt i jego obraz (albo zestawiając przestrzenny obiekt z płaskim obrazem), pojawić się mogą w ich odbiorze sugestie odnoszące się do tego zestawienia. Z jednej strony intrygujące samą autorską inwencją w konstruowaniu fikcyjności i jej niejako „zaprzeczeniu” w wiarygodnym, bo fotograficznym, obrazie. A z drugiej strony, sprzyjają temu szerokie pola interpretacji, łącznie z takimi, które nigdy nie muszą być do końca odczytane, by być zgodne z intencją autora. To także powód owej niepewności, towarzyszącej odbiorowi prac zdublowanych, a niekiedy trójdzielnych (szkic, obiekt, obraz), a jednak wpisujących się w ten sam obszar interpretacji i komentarzy.

Takim istotnym zaskoczeniem, w porównaniu z wcześniej poznaczanymi konstrukcjami fantastycznych obiektów, poprzedzających ich fotograficzne zobrazowanie, tych intrygujących, jakby przeznaczonych do latania maszyn rodem z renesansu, byłyby wystawione dwie realistycznie wykonane figurki szczurów. Co miałyby tłumaczyć? Trudne pytanie – sporo tu „otwartych” odpowiedzi. Ale to, co zastanawia, to ich obecność obok wielu wcześniej rysowanych i konstruktywnych figurek ludzi. Tyle że figury szczurów są tu realniejsze niż ludzkie sylwetki. Przestroga? Metafora ludzkiego losu?

W konkluzji należy zauważyć, że artysta ten jest wytrawnym reżyserem swego „teatru zmyśleń i widzeń fotograficznych”, co jest źródłem ciągłego procesu odkrywania i kreowania przestrzeni tyleż w zamyśle realnej, co i fikcyjnej. Bo fotografia dokumentuje tylko to, co jest realnie widzialne, co istnieje w rzeczywistości i danym czasie, gdy tymczasem Grzegorz Przyborek potwierdza jej użycie do dokumentowania świata wyobrażonego, niejako zainscenizowanego już w procesie przed-fotograficznym. Gdzie realne spotyka się tu, w obrazie, z nadrealnym. ■

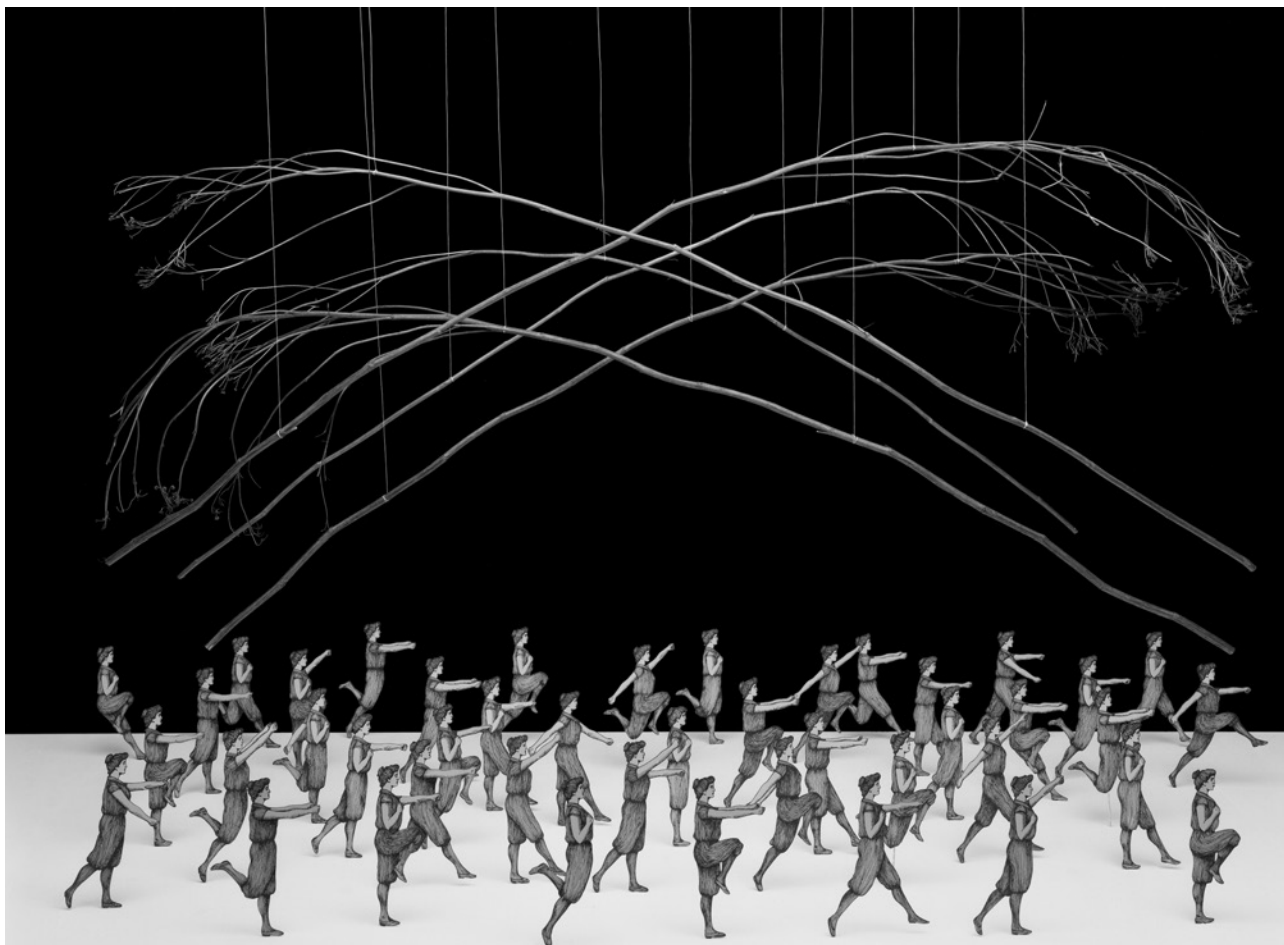


2

Towards a real fiction

Grzegorz Przyborek's photos (recently exhibited in the FOTO-GEN gallery in Wrocław) show unreal worlds constructed from pieces of reality (stones, twigs, feathers, slats etc.), which often play with space and gravity. They are frequently complemented by various objects, such as drawings, spatial constructions and sculptures, which shed some light on the possible interpretations of Przyborek's arranged and imagined worlds. This use of several means of expression is perhaps to be expected from a professor of both the Academy of Art and Film School in Łódź, but it surprises the viewer all the same. ■

3



Grzegorz Przyborek

1. Pejzaz prowansalski, z cyklu „Wspomnienia z Arles”, 1991
2. Szczury, obiekt, 90 x 30 x 30 cm, fot. Krzysztof Saj
3. 44 gimnastyczki na tonie natury, z cyklu „Hotel Europa”, 1994–1995, fotografia czarno-biała, 50 x 60 cm



1

KRZYSZTOF JURECKI

Całościowa, czyli jaka wizja świata?

Po obejrzeniu dużej wystawy zdjęć Tadeusza P. Prociaka „Czas kamienia” w kwietniu 2016 roku w Muzeum Karkonoskim w Jeleniej Górze byłem przekonany, że mamy do czynienia z bardzo ważnym dokonaniem fotograficznym, połączonym z istotną refleksją o charakterze filozoficznym [1]. Autor pracował nad nią od 2003 roku, działając jednocześnie na kilku polach fotografii, co dało mu przewagę nad innymi koncepcjami, które zazwyczaj albo podejmują aspekt dokumentalny albo przeciwstawny w myśleniu i konstruowaniu obrazu fotograficznego – inscenizację. Pasaże wystawy ułożone zostały w ważne

dla autora punkty odniesienia, służące do określonej refleksji, bardziej fotograficznej niż filozoficznej.

CIEŃ WIELKIEJ GÓRY

Jest to nietypowy rodzaj kolorowej fotografii, ułożonej za wsze w dyptyki, bardzo malowniczej i trudnej do wykonania. Ze zdjęć, które obejrzałem, najbardziej przekonuje mnie *Aconcagua – Argentyna* (2008) z powodu zarejestrowania prawie symetrycznie „zawieszonoego” u księżyca, który, jak w zdjęciach Anselma Adamsa, nadaje pracy transcendentalnego sensu istnienia.



Tadeusz P. Prociak

1. *Chata za wsią*, Syria, 2008
2. *Teatr jednego aktora*, Lesotho, 2011
3. *Alienacje*, Boliwia, 2011



2



ALIENACJE

Cykl ten odwołuje się do znanej tradycji fotografii górskiej ukazującej ogromne przestrzenie widokowe, w tym gór czy wodospadów połączonych z nikłością figury ludzkiej, która niknie w zestawieniu z ogromem natury. Temat alienacji najczęściej kojarzymy z terenami zurbanizowanymi, tutaj przekornie zastosowany został do tradycji pejzażu.

KRAJOBRAZ Z PRZEDPLANEM

Tytułowy „przedplan” jest najczęściej kamieniem wystającym z wody, czasami leżącym na plaży, czy pustyni, ale paradoksalnie prowadzić może do grobu na cmentarzu żydowskim w Izraelu. I z pewnością to zdjęcie potwierdza, że Prociak jest artystą nie tylko skupionym na formie, ale na jej podstawie potrafi zgłębiać trudniejszą ideę. Kamienie pokazane są, jako coś trwałego, potencjalnie niezniszczalnego. Jest to uniwersalny symbol prowadzący do bram śmierci. Kamień wynurzający się z wody znaczy tyle, co ujawnienie fragmentu większej

całości, w tym duchowej. Cykl ten kontynuuje problematykę alienacji. Istotny jest także sposób kadrowania tak, aby uzyskać efekt iluzjonizmu podkreślający różne możliwości naszej percepcji, co ukazuje zdjęcie *Chile* (2011). Tutaj kamień niejako zawieszony jest w ziemi.

CHATA ZA WSIĄ

Dla fotografa celem było ukazanie problemu wykluczenia. Ten cykl ujawnia podstawową prawdę o świecie, o której nie chcemy zazwyczaj pamiętać. Bieda jest wszędzie i wygląda podobnie. Poprzez modernizację i niektóre zasady funkcjonalizmu doszliśmy jednak do tego, że domy w RPA czy Rwandzie przypominają polskie. Czasami chaty znikają w pejzażu, który dosłownie pochłania je. Może to nie pejzaż, lecz natura, która nie ma dla niczego litości.

IDĄC...

Są drogi, które zdają się prowadzić w nieskończoność, nie tylko w fotografii. Ale można pokazać, że nasze

życie jest poniekąd labiryntem niemającym początku ani końca, jak też zdefiniowanej ostatecznie formy. Czasami na swojej drodze spotykamy dziwne znaki informujące lub ostrzegające przed czymś, np. żeby na zupełnym bezludziu w Boliwii (2010) nie zapalać ognia, gdyż może wybuchnąć gaz ziemny. Lecz motyw wędrowania, tak uwielbiany przez Prociaka, może mieć swój wyraz nie tylko sarkastyczny, ale i piękny w swym wyrazie i służyć do rejestracji cienia, motywu tak istotnego dla fotografii analogowej i jej teorii.

TEATR JEDNEGO AKTORA

Cykl ten z kolei posiada znaczenie dokumentacyjne. Ukazuje znane (*Brazylia*, 2009) i mniej znane miejsca, czasami prawie anonimowe. Wyobrażenia o świecie nakładają się i zacierają. Dotyczy to nie tylko codziennego stroju, samochodów lub ich wraków, ale ogólnej sytuacji „po” katastrofie, gdyż tym razem taki pesymistyczny jest wydźwięk cyklu. Szczególne wrażenie robi lokomotywa na pustyni w Boliwii czy „samotny” >



1

Tadeusz P. Prociak

- 1. *Niepamięci*, Ściana Płaczu, Izrael, 2007
- 2. *Coca-cola*, Kenia, 2007



2

traktor w Lesotho (2011). Prociaka interesuje bardziej sam fotografowany przedmiot niż krajobraz czy kontekst przedstawienia. Ale realizacje te nabrały też charakteru trochę ironicznego, jak w pracy *Maroko*, 2003, która swym klimatem przypomina słynny cykl Reinerja Riedlera *Fake Holidays*. Prociak kończy ten cykl bardzo wizualnymi kompozycjami potwierdzającymi, że dobrze czuje się także w fotografii barwnej i w konwencji abstrakcji geometrycznej, choć nie ona jest celem (*Chile*, 2009).

COCA-COLA

Tym razem nie reprezentuje on jednego stylu, fotografowany z różnych stron i z zastosowaniem różnej perspektywy i stylizacji pokazuje, w jaki sposób Coca-cola, jako najbardziej rozpoznawalny, konsumpcyjny znak/marka, zajmuje najróżniejsze, w tym symboliczne miejsca, w strukturze najnowszego świata, w każdej przestrzeni cywilizacyjnej i nawet religijnej.

POEZJA MURÓW

Artysta rejestruje tu fragment naszej ikonosfery, która rzadko jest dokumentowana w profesjonalny sposób, ujawniając aspekt agresji i pacyfizmu. Prociak fotografował ciekawe, artystyczne przykłady graffiti oraz interwencje w nie, a także ich zniszczenie lub zanikanie. Jest to więc cykl o życiu i śmierci twórczości, często opartej na szablonie.

NIEPAMIĘCI

Cykle tym wystawa zbliżała się do końca poprzez przybliżenie momentu nieostrego widzenia (*Ściana Płaczu*, *Zuluski rytuał*), pozbawionego realizmu, na rzecz imaginacji i nieokreśloności spotkania z nieznanym, także w religijnym wymiarze, choć sam artysta ma sceptyczny pogląd co do istoty religii.

BRZMIENIE CISZY

Podsumowaniem wystawy i albumu, który został wydany przy okazji organizacji tej ekspozycji, był cykl pod znamienym tytułem „Brzmienie ciszy”. Pokazywał, podobnie jak wiele prac Jerzego Lewczyńskiego z cmentarzy z lat 60. i 70., zniszczone zdjęcia i nagrobki cmentarne w różnych regionach świata. Na cmentarzu jedynie cisza posiada swój dźwięk w postaci szumu wiatru czy poruszanych liści. Ale w nagrobnych zdjęciach jawi się charakter określonej nacji, np. Czechów, którzy do śmierci podchodzą w diametralnie inny sposób, z humorem tak, jakby jej nie było. Zaskakująca jest fotografia wykonana we mgle, przypominająca zarys sylwetki człowieka, ale w rzeczywistości jest to nagrobek. Kolejnym zabiegiem stylistycznym jest fotografowanie własnego cienia na tle cmentarza, nieopodal wielkiej góry. W ten sposób w symboliczny sposób znaleźliśmy

się na początku wystawy. Koło czasu zatoczyło swój krąg.

CO UNAOCZNIŁA WYSTAWA?

Jestem pod wrażeniem nie tylko samej jej koncepcji, ogromu pracy, ale przede wszystkim ujawnienia nowego rodzaju formy fotografii artystycznej oraz szerokiej refleksji o świecie. Artysta swobodnie operuje różnymi konwencjami fotograficznymi, co wyróżnia go na tle najnowszej polskiej fotografii działającej skrótem, fragmentem czy przerywaniem form. Cała wystawa, o czym pisał Prociak we wstępie do albumu w tekście pt. *Czym jest „Czas kamienia”*, odnosiła się do akcji z „kapsułami przetrwania” (2003-2013), w tym z fotografiami zakopanymi przez niego na szczytach kilkunastu gór na pięciu kontynentach [2]. Okazało się, że jeden fotograf dzięki swojemu talentowi, uporowi i całościowej wizji może stworzyć ekspozycję, nad jaką latami pracują całe agencje. Z pewnością dzięki totalnej wizji i interpretacji ten projekt może być porównywalny z takimi działaniami, jak *Ludzie XX wieku* Augusta Sandera, czy *Zapis socjologiczny* Zofii Rydet; oczywiście nie mam na myśli stylu, ale metodę interpretacji świata. Nie znam w Polsce innego fotografa, który w tak szeroki sposób, pełny refleksji i zadumy nad światem pokazał, jak wygląda i czym w swej istocie jest świat na początku XXI wieku, w czasie przełomu wynikającego z zamiany techniki analogowej na cyfrową. ■

(Endnotes)

- 1 Pierwszy tekst o Prociaku napisałem wiele lat temu, kiedy kończył studia na Wyższym Studium Fotografii w Warszawie, a w 1991 roku brał udział w ważnej wystawie pokoleniowej pt. *Zmiana warty*; Galeria FF, Łódź, 1991, na której zaprezentował cykl *Foto-grafie*. Por.: K. Jurecki, *W poszukiwaniu istotnego*, „Format”, 1993 nr 1-2.
- 2 Kapsuły zawierały zawsze trzy elementy: pojemnik ze sztucznego tworzywa (po tradycyjnym materiale światłoczułym), fotografię żelatynowo-srebrną i kamień.

The Overall, i.e. What Vision of the World?

An exhibition of photos by Tadeusz P. Prociak held in the Karkonosze Museum of Jelenia Góra in March and April 2016 was an important photographic achievement. Divided into several series: e.g. *Shadow of a big mountain*, *Walking*, *Coca-Cola*, *Sound of silence*, *Theatre of one actor*, it touched on a number of topics: alienation, exclusion, journey, destruction, death (to name just a few). It impressed the audience with its concept, the enormous amount of work, a new form of artistic photography and a wide reflection on the world: what it is and what it looks like at the beginning of the 21st century. ■

Neverending story... – fotoinstalacje Agaty Szuby



Agata Szuba, *Obsesja*, fotoobiekt

W jednej z ostatnich scen duńskiego filmu o świecie sztuki *The Square* [1] performer Oleg (postać wzorowana na kontrowersyjnym Olegu Kuligu?) terroryzuje uczestników wykwiutnego bankietu, przedstawicieli *high life'u* (artystycznego, finansowego, kulturalnego targowiska próżności) europejskiej metropolii. Wydając prymitywne odgłosy, półnagi, odstręczający, wdziera się (na czworakach, a właściwie o dwóch kulach) między wystylizowanych, zblazowanych, zaprogramowanych na sukces (ekonomiczny, społeczny, artystyczny, medialny, polityczny) gości. Wskazuje na stoły, agresywnie napiera na mniej pewnych siebie samców, wreszcie rzuca na podłogę towarzyszkę jednego z nich, w dość oczywistych zamiarach... Nie wciela się w pierwotne stworzenie, nie gra (nie performuje?) – jest dzikim zwierzem i jest... najbardziej autentyczną postacią (człowiekiem) na sali...

Do momentu, w którym jego działanie (artystyczna prowokacja-performans?) nie zedrże masek hipokryzji, przyzwoitości, cywilizowania z twarzy bankietowych gości (katują go tłumnie, przewróconego na parkiet).

Ta wyjątkowo mocna, do trzewi poruszająca scena pokazuje, jaką siłę ma wypowiedź artystyczna w dzisiejszym świecie: sztuka perfor(m)uje impregnowaną hipokryzją i rozmaitymi iluzjami stałości (pewności, pozorami kontroli i porządku) rzeczywistość. Tradycyjne dychotomie – ładu i chaosu, piękna i deformacji, normy i perwersji, kultury i natury, cywilizacji i barbarzyństwa czy zezwierzęcenia, a także prawdy i fałszu – zostają zniesione w doświadczeniu sztuki, w działaniu i opowieści artysty.

John Berger wielokrotnie podkreślał hybrydyczny, fikcyjno-realistyczny charakter fotografii współczesnej, także na różne sposoby inscenizowanej czy stanowiącej sekwencję obrazów opowieści o świecie, czasie i człowieku: *In itself the photograph cannot lie, but, by*

the same token, it cannot tell the truth; or rather, the truth it does tell, the truth it can by itself defended, is a limited one [2].

opowieść i akcja

Dziś często to właśnie opowieść (narracyjność i performatywność) fotografii – w miejsce walorów *stricte* estetycznych, formalnych – zapewnia jej miejsce w panteonie sztuk wizualnych. Wewnątrz tego – narracyjnego – paradygmatu snuje swoją opowieść fotograficzną Agata Szuba. Zmieniają się cele, wartości i funkcje fotografii, zmieniają się techniki i strategie wypowiedzi, przemianom ulega samo pojęcie medium fotografii. Wśród preferowanych przez Agatę form ekspresji i jej rezultatów znajdują się fotoinstalacja i fotoobiekt. Fotomedium – obraz fotograficzny jako element na uposażeniu instalacji czy medium-przedmiot >

1 *The Square*, reż. R. Östlund, prod. Dania, Francja, Niemcy, Szwecja, 2017.

2 J. Berger, *Appearances*, (w:) tegoż, *Understanding a photograph*, pod red. G. Dyera, New York 2013, s. 61.



1

narracji; fotoobiekt i fotoinstalacja jako bardziej wymagające (od autora) i angażujące (widza), bardziej namacalne, konkretne, fizyczne (jak w zbiorze *Z katalogu czynności uroczystych* czy będącej do nich prelude *Wolności, do kuchni marsz!*) media opowieści rozpiętej w czasie i przestrzeni (często publicznej – opowieści wyprowadzonej na zewnątrz, jak w projektach *Inside outside*, *Playground* czy *Święta rodzina*). Tu mniej istotne jest to, co widzisz (a fotografii obcy bywa pietyzm formalny i dbałość o estetykę) – ważniejsze to, czego się domyślasz, co staje się ciałem jako naturalny ciąg historii z obrazu, budowanej za pomocą licznych odniesień, aluzji, osobistych doświadczeń i antycypacji, pragnień. Fotografia (scena rodzajowa, portret, przedmioty) jest zapalnikiem wyobraźni; to, co na obrazie – esencją historii, która mogła się wydarzyć. Jak pisze Charlotte Cotton, w fotografiach w rodzaju *pewnego razu* dominuje styl *tableau*, w ramach którego cały przebieg ukazanego wydarzenia zostaje sprowadzony do pojedynczego kadru [3]. W fotoinstalacjach Agaty figuracja (reżyserowanie postaci) i inscenizacja (organizowanie tła działania) domagają się opowieści, podjęcia intrygi, kontynuacji wątku – nie możesz powstrzymać fantazjowania na temat tego, co poprzedziło powstanie zdjęcia i co po nim nastąpi [4]. A tym, co pojawia się w ciemni naszej wyobraźni, nie jest autoreferencyjne *what you see is what you see*, lecz często zaskakujące *what you see is what you want/ need/ say/ do...*

Jeff Wall zwykł klasyfikować artystów-fotografów jako „myśliwych” – czających się i polujących na sceny, modeli, decydujący moment itd. – oraz „hodowców”, którzy z cierpliwością, konsekwentnie, choć z otwartym (również na przypadek czy koincydencję) umysłem-okiem pielęgnują, kultywują fotografowane przedmioty, otoczenie, modeli, atmosferę itp. W fotografii „hodowanej” wyróżnił z kolei sztuczną – bardziej wymyślną tematycznie, narracyjnie, kompozycyjnie, technicznie, operującą elementami fantastyki i surrealistycznego montażu, kolażu – oraz spontaniczną: także przemyślaną, lecz bardziej subtelną. Twórczość Agaty bliska jest tej ostatniej – w której pisany przez artystę scenariusz wyznacza ogólne ramy opowieści, a plastyczny schemat wypełniany jest z każdym naciśnięciem migawki czy mrugnięciem oka inną treścią.

opowieść i podmiot

Kto jest wobec tego – przy tak otwartej formule opowieści – jej narratorem? Fotograf czy widz? Czy mogą być autorami równocześnie, ewentualnie naprzemiennie? Czy obraz stanowi – jak chce, między innymi Nicholas Mirzoeff [5] – lustro czy medium, w którym przegląda się, testuje swoje wersje ponowoczesny (choć przecież również wcześniejszy, choćby Rimbaudowski „ja to ktoś inny”) podmiot?

Z perspektywy filozoficznej i historii fotografii współczesnej eksperymentowanie z własnym wizerunkiem, wyobrażeniem samego siebie oraz poczuciem tożsamości sytuuje, według mnie, twórczość Agaty po stronie tak zwanego postmodernizmu. W płynnej rzeczywistości (Bauman, Berman, Welsch, Virilio i inni), nieprzewidywalnej i szybkiej, strategia zwielokrotniania osobowości, grania tożsamościami, zonglowania maskami (*Album rodzinny*, *Ludzkie maski*, *Przypadki św. Agaty*, *Próba rodowodu*, *Z katalogu czynności uroczystych*) jest pożądaną strategią samozachowawczą – w tak niepewnych okolicznościach lepiej mieć więcej niż jedno ja. Nazwałabym ją instynktem mimikry: już nie *alter ego* (Marcel Duchamp i Rose Sélavy), nie heteronim (Fernando Pessoa i Alberto Caeiro, Bernardo Soares itd.), a podmiotowość mnoga, kameleonowata (Cindy Sherman i kobieta amerykańska), wygrywana na wielu fotografiach i w rozmaitych sytuacjach (codziennych jak w *Przypadkach... czy „uroczystych”* jak w *Z katalogu...*), rozszczepiona na wiele – tak nie istniejących, jak i rozgrywających się w zmyślonej przeszłości – obliczy, gestów, historii, performansów siebie, scenariuszy i inscenizacji osobowości metodą DIY (*Wolności, do kuchni marsz!*, *Z katalogu czynności uroczystych*).

Czy performujące tożsamość podmiotu fotografii i fotoinstalacje Agaty to niepoważna gra, tylko zabawa – w teatr, przebieranki, w deszczu konfetti, wśród codziennych zabawek? Czy może – jak chciałby Richard Schechner – „zachowanie w dwójnasób”, zdublowane, odtworzone [6], które uwiarygodnia się przez multiplikację przyjmowanych masek i ról? Przywoływany wcześniej Berger podkreślał, że fotografia jest specyficzną formą postrzegania

3 Ch. Cotton, *Fotografia jako sztuka współczesna*, tłum. różni, Kraków 2010, s. 8, s. 49 i n.

4 Por. J. Berger, *Understanding a photograph*, (w:) tegoż, *Understanding a photograph*, s. 26: *A photograph is effective when a chosen moment which it records contains a quantum of truth which is generally applicable, which is as revealing about what is absent from the photograph as about what is present in it.*

5 Por. uwagi o „licznych «ja» postmodernizmu” w rozdziale *Jak widzimy siebie* (w:) N. Mirzoeff, *Jak zobaczyć świat*, tłum. Ł. Zaremba, Kraków-Warszawa 2016, s. 62 i n.

6 R. Schechner, *Performatyka*, tłum. T. Kubikowski, Wrocław 2006, s. 44.



Agata Szuba

1. Z cyklu „Ludzkie maski”
2. *Święta Rodzina*, fotoinstalacja

‘Neverending story...’ – The Photo-installations of Agata Szuba

John Berger stresses the hybrid, fiction-reality character of contemporary photography: ‘In itself, the photograph can not lie, but, by the same token, it can not tell the truth; or rather, the truth it does tell, the truth it can by itself defend, is a limited one.’ In a narrative paradigm, Agata Szuba tells her story through photo-installations and photo-objects. In her case, it is less important what you see, and more essential what you perceive. The artist experiments with her own image, sense of identity and self-projection. Objects play important roles in her work, quoted from reality, taken out from it by surrealistic ideas and framed in other contexts, such as power insignia or symbols of femininity. These new meanings assigned to them, often funny or absurd, are perhaps accidental consequences of performative reality. In Agata Szuba’s photo-installations, their *mise-en-scène* require from us to create a setting, to continue a plot. You cannot stop yourself from daydreaming about what happened before the picture was taken and what will happen after. In the darkroom of our imagination it is often not *what you see is what you see*, but, surprisingly, *what you see is what you want/need/say/do...* ■



– pogłębiającą naszą samoświadomość [7], która *cytuje z rzeczywistości* [8], ale nigdy nie kłamie – fotoinstalacje Agaty można traktować jako cytaty cytatów, a strategię inscenizacji i performatywnej narracji wykraczają poza, wspominaną już, alternatywną prawdę i fałszu.

opowieść i przedmiot

W opowieściach Agaty istotną rolę odgrywają także przedmioty, cytowane właśnie z rzeczywistości, surrealistycznym pomysłem wyrwane ze zwyczajowego kontekstu i przemienione w insygnia władzy, podporządkowania, symbole kobiecości itd. O historiach opowiedzianych przez rzeczy w fotoinstalacjach Agaty, o znglowaniu ich funkcjami i znaczeniami, w niepowtarzalnym stylu pisał już Andrzej Więckowski [9]; a o przedmiotach surrealistycznych niedawno Emmanuel Guigon i Georges Sebbag, że charakteryzuje je przede wszystkim to, iż z nich *możemy wyciągać inne, jak z czarodziejskiego kapelusza* [10] – kapusta staje się berłem, nóż orężem bądź

każankiem oświaty (*Wolności...*), sprzęty kuchenne i codziennego użytku erotycznymi fetyszami (*Z katalogu...*), mogącymi – jak pisał André Breton w *Manifestie surrealizmu* – wywołać *uśmiech politowania*, ale i *nieuleczalny ludzki niepokój* [11]. Nowe, nierzadko absurdalne lub zabawne, znaczenia przedmiotów stanowią niezamierzoną (?) konsekwencję performowania rzeczywistości.

feminizm – produkt uboczny

Takim efektem ubocznym – jak ustaliłyśmy w rozmowie – fotoinstalacji Agaty jest, między innymi ich feminizujący wydźwięk (*Wolności..., Z katalogu...*), któremu towarzyszy przewrotne poczucie humoru (*Sztuki męskie – reaktywacja, Święta rodzina*). Przede wszystkim zaś spora doza autoironii i dystans – do siebie przede wszystkim (*Niedziela, Foodporn*), ale obrywa się też bliższemu otoczeniu – nie tylko na planie osobistym, ale i zawodowym (*Monidło autoironiczne*) czy dalszym – społecznym, religijnym, politycznym (*Wolności..., Z katalogu..., Święta rodzina*, inne). Figura kobiety jest mocno anonimowa (choć przecież często modelką jest sama artystka) – ukryta za maską-kliszą (*Ludzkie maski, Album rodzinny*, inne), odwrócona, nie do rozpoznania (*Garderoba*), standardowa

everywoman – postać z boku, czuwająca, wzięta w nawias, głos z offu... Codzienna rzeczywistość, potoczna rutyna, namacalna zwyczajność (kapusty między innymi) kontrapunktują estetyczny cytat, surrealny absurd i podniosłe wątki obrazu fotograficznego.

Depersonalizację postaci ludzkiej (bez podziału na płci) w tych fotografiach napędza wszechobecna nagość, ocierająca się o ekshibicjonizm (w przypadku autoportretów i obrazów osób bliskich – a tych jest większość) i kicz (*horror vacui*, nadmiar *decorum*, grafomania – jak w *Sztukach męskich... czy Historii lisa*). Nagość jest reprodukowalna. Standardowe, anonimowe ciało to efekt świadomych zabiegów sterylizacji, czyszczenia autoportretów z prywatności – włączone w proces reprodukowalności i wszechobecności obrazu (cyfrowo masowego, bez znaczenia) kwestionuje mit oryginalności ekspresji artystycznej w dobie reprodukcji. Mit wyjątkowości autora czy specyfiki stylu ustępuje widmu homogenizacji i miałości obrazu fotograficznego – być może ekspansja fotografii w przestrzeń codzienności, połączona z surrealistyczną strategią cytowania fragmentów rzeczywistości, pozwoli lepiej opowiadać o sobie i o tym, co wokół nas. Zdaje się, że fotografia zmierza właśnie w tym kierunku: chce cytować świat, nie go dublować; pozwala performować kolejne wersje siebie w inscenizowanych z dystansem lub humorem odsłonach codzienności. ■

7 J. Berger, *Understanding a photograph*, (w:) tegoż, *Understanding a photograph*, s. 25: „Photography is the process of rendering observation self-conscious”.

8 J. Berger, *Appearances*, (w:) tegoż, *Understanding a photograph*, s. 60: *Photographs do not translate from appearances. They quote from them.*

9 A. Więckowski, *Wolność w kuchni*, w OKiS-owski katalogu Photozona, Wrocław 2016, s. 12-15.

10 E. Guigon, G. Sebbag, *Sur l’objet surréaliste*, Dijon 2013, s. 9.

11 Cyt. za *Surrealism. Teoria i praktyka literacka*. Antologia, pod red. A. Ważyka, Warszawa 1976, s. 68-69.



 ELŻBIETA ŁUBOWICZ

ZAGADKOWA WIDZIALNOŚĆ ŚWIATA O „Martwych naturach” Pawła Żaka

Seria „Martwe natury” powstaje od 2008 roku i wciąż rozrasta się. W tych fotografiach światło, choć zupełnie inaczej traktowane niż we wcześniejszych *Opowieściach*, jest nadal niezmiernie ważne – a nawet kluczowe. Istotna tutaj jest jego neutralność. Równomiernie rozproszone, sugeruje dzienne oświetlenie wnętrza. Zastanawiający jest jednak zupełny brak cieni – poza nikłymi cieniami samych fotografowanych przedmiotów. Pełna jasność przestrzeni sprawia, że mimowiednie nabiera ona charakteru przestrzeni nierealnej, jaka nie istnieje w potocznym doświadczeniu.

W tym nadnaturalnym łagodnym świetle wyraźnie występują fotografowane przedmioty, skupiając na sobie całą uwagę. Białe jasne światło wskazuje na fenomen widzialności tych obiektów, co przywołuje poważny temat filozoficzny. Albert Einstein uważał, że największą zagadką świata jest jego poznawalność – a widzialność to jeden z jej aspektów. Patrząc na te fotografie – widzimy, że widzimy. A w świadomym sobie spojrzeniu każdy, choćby najbardziej banalny przedmiot staje się metafizyczną zagadką – prowokuje pytanie o samo

istnienie. Ten sens wydaje mi się dla *Martwych natur* najważniejszy: zbiera ukryte w nich inne znaczenia i otwiera je na nową, głębszą perspektywę.

Na obrazach z tej serii rzeczy leżące na nakrytym białym obrusem stole tworzą tytułowe „martwe natury”, odgrywając poetyckie minispektakle. Narracja jest albo minimalna, albo nie ma jej wcale – wystarcza sama obecność rzeczy w jasnym świetle dnia; każdej z nich z osobna, na białym obrusie stołu jak na scenie. Żadne obce obiekty nie zakłócają tej obecności w niemal abstrakcyjnym otoczeniu.

Prostokątny stół nakryty białym obrusem to przedmiot o mocnej, archetypicznej symbolice. Przywołuje sens ołtarza, święta, uroczystości, oczekiwania, wspólnoty, rodziny. Rzeczy, które na nim się znajdują, zaczynają nieuchronnie pełnić funkcję rekwizytów-świadków, mających swój udział w szczególnym wydarzeniu lub w nieznanym obrzędzie. Trudno jednak znaleźć w tej serii obrazów związek między przedmiotami z poszczególnych fotografii – każdy z nich wydaje się odgrywać swoją rolę osobno, niezależnie od innych. Wyabstrahowany

Paweł Żak

1. *Martwe natury*, 2010
2. *Martwe natury*, 2016

z naturalnego otoczenia i naturalnych sytuacji, wyeksponowany na neutralnym białym tle, nabiera wagi symbolu.

Martwe natury są cyklem symbolicznym. Odwoływanie się do symbolicznych znaczeń przedmiotów i tworzenie nowych symboli to sposób działania w sztuce właściwy pracom Pawła Żaka od początku jego twórczości. Artysta sięgający do tej estetyki musi poruszać się nieuchronnie między banałem a niezrozumiałością. Autor *Martwych natur*, szczęśliwie nie dotykając tej pierwszej krawędzi, w oryginalny sposób wykorzystuje enigmatyczność „ciemność” symbolu.

Kostki cukru ułożone starannie i precyzyjnie w piramidę, dwa bliźniacze różowe baloniki unoszące się razem nad stołem, rozgniecione gruszki, złożona we czworo pusta kartka papieru, zwieszający się z krawędzi stołu bukiet tulipanów. Domowa zwyczajność tych martwych natur prowadzi do podejrzenia, że mają one status symboli prywatnych, nie do rozszyfrowania dla postronnego widza. Co znaczą – wie tylko autor; odbiorca odnajduje w nich jedynie aurę intymności i zagadki, są więc dla niego symbolem symbolu: ważnym i tajemniczym znakiem. Niejasność sensu, zamiast być dla odbiorcy przeszkodą w zrozumieniu obrazu,

przemienia się tu w wartość: objawia się jako widzialny znak na powierzchni, pod którą kryje się głębia nieznanego osobistego życia autora fotografii, pozostającego jego intymną własnością.

Jednak na tych obrazach obecne są także inne symbole: takie, których sens zakorzeniony jest już w kulturze. Kamień, przypominający swoim kształtem rozkrojony bochenek chleba, szklanka z wodą, opuszczone ptasie gniazdo, rozsypane kiście winogron, lustro odbijające ciemność, czerwony krzyż, polska flaga zwinięta w kształt całunu. Symbole o archetypicznym, kulturowym znaczeniu oraz takie, które mają znaczenie węższe, polityczne i społeczne. Tych ostatnich coraz więcej pojawia się z biegiem czasu – zaprezentowane zostały na wystawie w Galerii Leica w Warszawie (31 marca – 28 maja 2017). Biało-czerwona flaga związana w węzeł, brudne kawałki drewna ustawione w stos ogniska na białym obrusie, „kula ziemiska” ulepiona z błota czy kula zwinięta z bandaży – komentują sytuację rozwijającą się wokół nas w przestrzeni publicznej.

Na pełnię znaczeń tych prac składa się jeszcze jeden motyw: jest nim sam obraz fotograficzny i jego przestrzenna iluzja. Sposób ułożenia przedmiotów – czarnego

kwadratu na białym tle, czerwonego koła, kredki odmierzającej realny wymiar – przypomina, że mamy do czynienia nie z repliką trójwymiarowej przestrzeni, ale z jej obrazem na płaskiej powierzchni. Metafotograficzna refleksja dotyczy tu relacji między obrazem-widokiem a jego perspektywicznym przedstawieniem na płaszczyźnie. Ten aspekt tematyczny widoczny jest szczególnie w nowszej części serii, gdzie kilkakrotnie pojawia się perspektywa odwrócona: kwadrat, zamiast zwać się wraz z rosnącą odległością – rozszerza się.

Odgrywane na obrazach sytuacje wydają się nieraz sugerować projekcję wyobraźni, dokonaną przez perfekcyjny fotomontaż. Często bowiem mają charakter surrealny: bliźniacze baloniki, unosząc się w powietrzu, ustawiają się dokładnie w jednej linii, frunąca nad stołem mydlana bańka zaczyna właśnie pękać, szklanka z wodą, stojąc na krawędzi stołu, jednak nie spada na podłogę, a wyrzucone w górę kości do gry układają się w regularny łuk. Jednak to, co widać na obrazach, to dokument realności: wszystko to naprawdę działo się przed obiektywem; uchwycone w kadrze metodą wielokrotnych prób. Te nieprawdopodobne sytuacje okazują się realne, choć istniejące w czasie >



Paweł Żak

1. *Martwe natury*, 2016
2. *Martwe natury*, 2016

krótszym niż mgnienie oka – takim, jaki możliwy jest do zarejestrowania przez mechanizm aparatu.

Tę dokumentalną zdolność fotografii do ujawnienia i zapisania nieznanego dziwnego oblicza świata odkrywał przeszło wiek temu Jacques-Henri Lartigue. W *Martwych naturach* zaistnienie w wizualnej sferze rzeczywistości tak szczególnych przypadków ukazane jest jako element zwyczajnej, codziennej niezwykłości, która objawia się nam dzięki cudowi widzialności świata. W tej interpretacji stół z białym obrusem, na którym dzieją się te zwykłe-niezwykłe zjawiska, zyskuje jeszcze jedno, nowe symboliczne znaczenie: ekwiwalentu czystej, rozświetlonej przestrzeni świadomości.

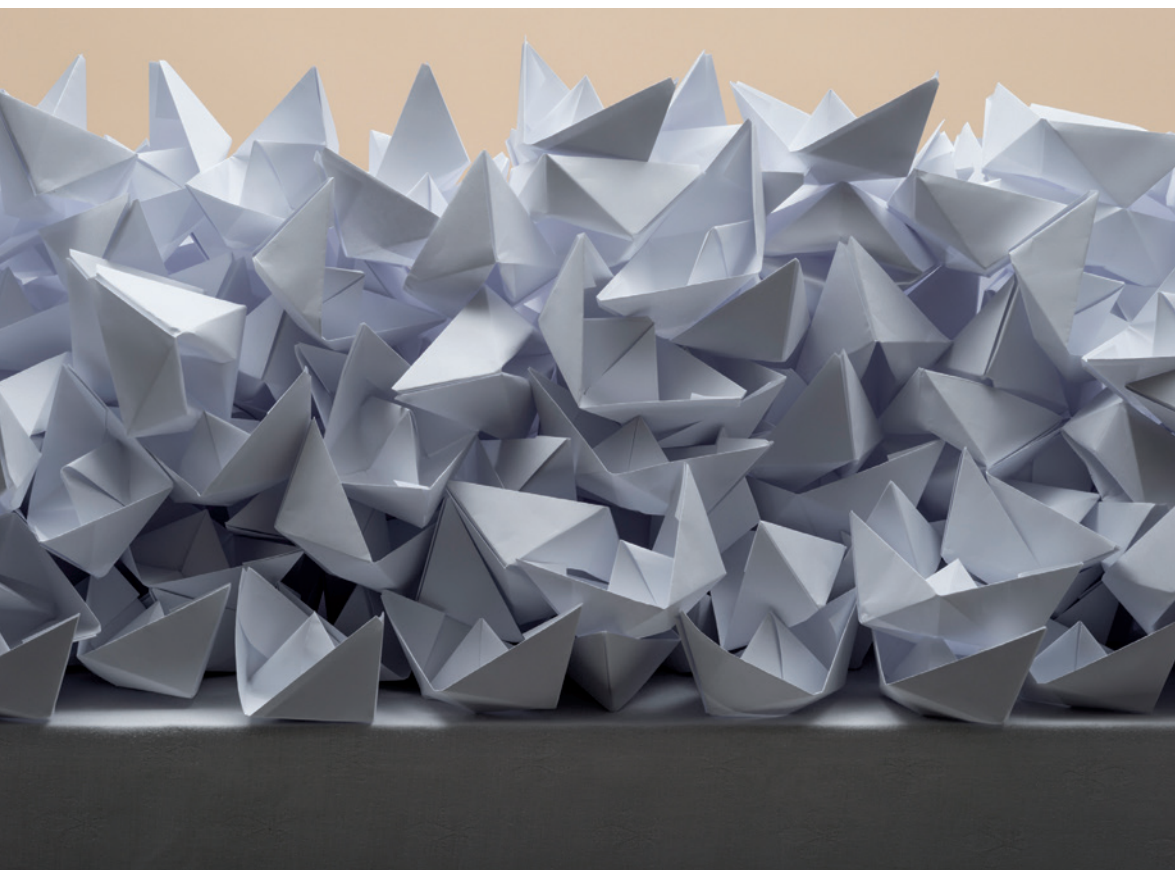
Najnowsza seria fotografii Pawła Żaka swoją wieloznacznością zamkniętą w zredukowanej do minimum formie, symboliką użytych przedmiotów oraz transcendentalną symboliką światła skłania do kontemplacji obrazu i do filozoficznej refleksji. To jedno z najciekawszych dzieł we współczesnej polskiej fotografii, tworzone pod prąd powszechnej tendencji do działania atakiem narastającej ekspresji lub szokującej formą. ■



1

Mysterious Visibility of the World On the 'Still Lives' of Paweł Żak

The *Still Lives* series has developed since 2008 and is still growing. Light plays an important role in these photos; its essence is neutrality. Equal diffusion suggests the daily light of space. There are no shadows beside the faint shadow of objects themselves, giving the space an unreal character and bringing all the attention to the photographed items. White, bright light points to the phenomenon of visibility and evokes philosophical questions. Looking at this photo we see that we see. The photographed objects are domestic and ordinary, suggesting their private status. The viewer cannot decrypt their meaning, but can only experience their intimate aura. In *Still Lives* we can also find other symbols, whose sense is rooted in culture, commenting on what is happening in the public space. The photographer appeals to the symbolic nature of objects and creates new ones, which is a way of working for Paweł Żak since the beginning of his career. ■



2

Anna Tokarska,
z zestawu „Untitled”,
50 x 70 cm



PIOTR KOMOROWSKI

Martwa natura jako personifikacja. O fotografiach Anny Tokarskiej

Arcimboldo Giuseppe, włoski malarz i rysownik, urodził się w 1527, zmarł w roku 1593 w Mediolanie. Znany jest ze swoich ekscentrycznych obrazów owoców, warzyw i zwierząt przybierających ludzkie kształty. Cieszył się uznaniem jako portrecista na dworze Rudolfa II w Pradze. Prekursor surrealizmu. Tyle powierzchownej, encyklopedycznej informacji o artyście, który sprowokował Annę Tokarską do żmudnej pracy fotografiki, z pietyzmem odwzorowującej obrazy XVI-wiecznego mistrza pędzla. Seria zdjęć zatytułowanych *Untitled*, to specyficzne inscenizacje zadziwiające pietyzmem w odwzorowaniu

pierwowzoru. Jednakże, jak miemam, nie jest to próba jedynie prostego naśladownictwa. Wartość dodana, tak charakterystyczna dla istoty pastiszu, jest głębiej niż zazwyczaj ukryta w powierzchownej dosłowności tej interesującej realizacji. Tegoroczna absolwentka kierunku Fotografii i Multimediów wrocławskiej Akademii Sztuk Pięknych, zainspirowana organoleptycznym wręcz doznaniem płynącym z percepcji dzieł Arcimboldiego, tworząc swoje quasi holograficzne odwzorowania, składa hołd wielkiemu renesansowemu artyście. Jednakże wydaje się, iż głębszy sens jej pracy jest daleko bardziej istotny.

Niemal hiperrealistyczny wymiar tego malarstwa wzbudza dzisiaj skojarzenia bliskie niekiedy percepcji fotografii. Owo doznanie, silne i bezpośrednie, wynikające z natury *zdumienia* samym w sobie pomysłem, jak i *fotograficzną* dosłownością przedstawień, dominuje początkowo nad potrzebą uwikłania tych obrazów w bardziej złożone obszary analizy oraz interpretacji.

To, co proponuje Anna Tokarska, to symboliczny rytuał odwzorowania. Impuls, który pokierował jej pastiszowym działaniem, nie jest li tylko świadectwem okazjonalnego zauroczenia wizualną atrakcyjnością >



Anna Tokarska, z zestawu „Untitled”, 50 x 70 cm

Realistyczny, w sensie elementów składowych, a surrealny w istocie charakter dzieł Arcimboldiego, stanowi między innymi o ich atrakcyjności. Każdemu, kto po raz pierwszy zderzy się z ich oddziaływaniem, towarzyszy zdumienie, nadbudowane nad intensywnym odczuciem związanym z naturą percepcji twarzy drugiego człowieka. Dotyczy to tak bezpośredniej konfrontacji, jak i obcowania z jej przedstawieniem wykonanym dowolną techniką. Można przypuszczalnie założyć, że uważność z jaką oddajemy się studiowaniu twarzy, to pewna dyspozycja umysłu, wykształcona w procesie ewolucji, służąca przede wszystkim rozpoznaniu *swoich* i *obcych*. Nie wchodząc w złożoność psychologicznych źródeł tego mechanizmu, pozostaje faktem, że twarz ludzka jest motorem wielorakich uczuć, przechodzących przez całą skalę dostępnych emocji. W obrazach Arcimboldiego występuje jednak rodzaj wyjątkowej prowokacji, żeby nie powiedzieć: profanacji. Podstawowa analiza anatomiczna twarzy dzieli ją wszak na oczy, uszy, nos, policzki, usta, i peryferyjnie umiejscowione uszy. Analiza anatomiczna twarzy stworzonych przez Arcimboldiego kawałkuje je na jabłka, gruszki, śliwki, cebule, marchewki i inne składowe podręcznego warzywniaka. Gubi się więc potencjalna tożsamość wykreowanych postaci, rozproszona w owocowo-warzywnych odniesieniach. Typ przygodności, którą stanowią te istnienia, poddany zostaje podwójnej identyfikacji. I tak na przykład nos mężczyzny z obrazu zatytułowanego *Rudolf II Habsburg jako Vertumnus* okazuje się zwyczajną gruszką, brwi zaś, to kłosa dojrzałego zboża. Części ciała zostają przemianowane do innych pojęciowo znaczeń. Powstaje pytanie, czy w obrazach widzimy specyficznie ułożoną martwą naturę, czy też wyrafinowane personifikacje, podyktowane niejasnym przecuciem, iż wszystko co istnieje, zwłaszcza zaś świat ożywiony, przynależy do tej samej zasady ontologicznej?

Pytanie o sens osobowej identyfikacji i ostateczne potwierdzenie złożonego, *ludzkiego* oddziaływania postaci Arcimboldiego w istotny sposób podejmuje fotografia. Wspomniany wyżej proces celowego, niezwykle żmudnego dobierania stosownych układów roślin mitologizuje ostatecznie te specyficzne martwe natury w sensie ich dwójakiego znaczenia. Powołane do istnienia *instalacje*, przyobleczone są pozornie w strategię naśladowczą, w istocie zaś twórczą i kreatywną. W efekcie końcowym, choć spóźnione z górą czterech stulecia, pierwowzory postaci z obrazów zaistniały w realnej rzeczywistości, zaistniały *naprawdę*. Fotografia jako cytat, reprezentant, potwierdza ponoć istnienie świata, identyfikuje i weryfikuje rzeczywistość. Ortodoksyjnie dokumentalne fotograficzne zapisy Anny Tokarskiej stanowią ucieleśnienie tego, co nigdy wcześniej nie zaistniało poza czystą ideą. Obrazy Arcimboldiego uzyskały swoje desygnaty. ■

pierwowzoru. Po pierwsze, warto zwrócić uwagę na niezwykle żmudny, przeprowadzony na użytek fotografii proces fizycznego odtwarzania postaci namalowanych przez Arcimbolda. Dla autorki zdjęć stanowiło to doświadczenie szczególne, wyzwalające rodzaj empatycznego porozumienia z nieżyjącym od stuleci twórcą. Takie ponadczasowe odczucie jest wartością samą w sobie, graniczącą zapewne z jakąś odmianą mistycyzmu. Po drugie, należy zauważyć, iż wykwinność, a także oczywista nadrealność będąca cechą tego malarstwa, nadbudowana jest na specyficznej manipulacji: warzywa i owoce tworzące wyimaginowane postacie, chociaż namalowane realistycznie, reprezentują jedynie idee, zamysł, nie zaś obiektywną rzeczywistość odwzorowaną wtórnie przez malarza. Dokładne bowiem dopasowanie wymiarów, proporcji, kolorów, a także relacji pomiędzy poszczególnymi elementami kompozycji jest w rzeczywistości niemożliwe. Doświadczyla tego autorka fotografii, próbując z równą jak malarz doskonałością dobrać elementy tworzące owe fantasmagoryczne portrety. Konfrontacja dosłowności z ideą okazała się utopią. Powstały, paradoksalnie, jakby pierwowzory obrazów, których ostateczne proporcje ustalił dopiero kunszt malarski włoskiego artysty. Wizualizacja pierwszej myśli, pierwotnej idei, podstawowego ładu pojęciowego, który zapewne zaświtał w którymś momencie w umyśle malarza, znalazł po latach swoje odniesienie i fizyczną manifestację w foto-obrazach Tokarskiej.

ry stulecia, pierwowzory postaci z obrazów zaistniały w realnej rzeczywistości, zaistniały *naprawdę*. Fotografia jako cytat, reprezentant, potwierdza ponoć istnienie świata, identyfikuje i weryfikuje rzeczywistość. Ortodoksyjnie dokumentalne fotograficzne zapisy Anny Tokarskiej stanowią ucieleśnienie tego, co nigdy wcześniej nie zaistniało poza czystą ideą. Obrazy Arcimboldiego uzyskały swoje desygnaty. ■

Still life as personification. On the photographs of Anna Tokarska

Anna Tokarska's series of photos *Untitled* is a depiction of paintings by Italian painter Giuseppe Arcimboldo (1527-93), who was best known for his portrait heads made entirely of fruits, vegetables and animals. Tokarska not only pays homage to the great Renaissance artist, but also brings to life installations that embody Arcimboldo's purely artistic idea, envisioned but never realised by him, except in painting. Tokarska's pastiche proves that Arcimboldo's compositions are impossible to recreate in real life, and the painter had to manipulate the proportions of some elements to suit his vision. ■



MAGDALENA BARBARUK

Foto-geniczność grozy życia. „Urok prowincji” w fotografii Jerzego Piątka

W galerii FOTO-GEN Ośrodka Kultury i Sztuki we Wrocławiu od 10 stycznia 2017 do 2 lutego 2017 można było oglądać wystawę fotografii uznanego kieleckiego artysty Jerzego Piątka. Na przygotowaną przez kuratora, Andrzeja Saja, ekspozycję złożony był duży wybór czarno-białych zdjęć sprzed czterech dekad, pochodzący z szerszej kolekcji „Smutek i urok prowincji”. Decyzję o zaprezentowaniu wrocławskiej publiczności takiego właśnie zbioru można interpretować wielorako. Bez względu na wynik naszej refleksji, decyzja ta wydaje się przynależać do kategorii nieoczywistych, a nawet odważnych. Poprzez ten mocny dokument społeczny kurator chciał bowiem przypomnieć lub uzmysłowić oglądającym życie codzienne kieleckiej prowincji w czasach PRL-u. Warto zauważyć, że wystawa ta miała inaugurację niemal w tym samym czasie, co ostatni film Andrzeja Wajdy *Powidoki*, którego jednym z głównych tematów jest ścieranie się ludzkiej, artystycznej autonomii z wielorakim zniewoleniem: przez ideologię, biedę, głód, chorobę itd. Nieoczekiwanie wystawa Piątka wpisała się w dyskusję, która toczyła się wokół dzieła krakowskiego reżysera.

Powyżej:
Jerzy Piątek,
Z serii „Urok
prowincji”

Trudno zatem o tej wystawie pisać jedynie językiem opisu formalnego, choć twórczość fotograficzna Piątka, jako przypisana do kierunku artystycznego zwanego Kielecką Szkołą Krajobrazu, ułatwia tego rodzaju zadanie. W 1988 roku w katalogu do wystawy w kieleckiej Galerii Fotografii ZPAF Paweł Pierściński pisał: *Przedstawiciel średniego pokolenia kieleckich artystów fotografików kroczył – świadomie i konsekwentnie – drogą wpisaną w najlepsze tradycje środowiska. Od pierwszych (podejmowanych na wzór i podobieństwo kieleckich pejzażystów) prób i doświadczeń z krajobrazem rolniczym, matecznikami Puszczy Jodłowej czy krajobrazem społecznym małych miasteczek Kielecczyzny, do bardziej świadomych odejść od zastanego schematu, aż do samodzielnych prób z tworzywem fotografii barwnej [1]. Młodzieńczy bunt przegrał zdaniem Pierścińskiego z tradycją kieleckiej szkoły. W obrębie niej Piątek „osiągnął perfekcję”, co widać zwłaszcza w jego fotografiach natury. >*

1 P. Pierściński, *Czas krajobrazu. Antologia tekstów autorskich opublikowanych w latach 1975-2004*, Kielce-Kraków 2004, s. 164.



1

Możemy zatem wrocławską wystawę scharakteryzować określeniami właściwymi dla całego nurtu: odnajdziemy w niej realistyczne założenia, proste środki warsztatowe, przezroczystość formy. KSK wypracowała precyzyjnie zdefiniowaną normę estetyczną patrzenia i fotografowania pejzażu wiejskiego (unikanie chmur, charakterystyczne oświetlenie, geometryzacja przestrzeni etc.). Czy dałoby się wyprowadzić z zaprezentowanej fotografii dokumentalnej wzorzec patrzenia na kielecką prowincję i jej mieszkańców?

Na zdjęciach widzimy m.in. zrujnowane klatki schodowe, ciemne zaułki, puste półki sklepowe, scenki uliczne, portrety ludzi w różnym wieku. Niektórzy starcy mimo przeoranych zmarszczkami twarzy wciąż pracują, inni po prostu patrzą w obiektyw, wiodą widmowe życie właściwe ludziom w podeszłym wieku. Są też dzieci. Te też pracują: sprzedają lub kupują. Na jednej z fotografii dziewczynka o anielskim wyglądzie patrzy poważnie w obiektyw, siedzi na schodach wraz z kobietami, które przyszły do sklepu. Na torbie, której ucho trzyma w ręce, leży wielki bochenek chleba. W innej scenie dzieci handlują ogórkami, cebulą, fasolą, czosnkiem i miotłami-drapakami. Na zdjęciu grupy mężczyzn przed

sklepem widzimy informację o „sprzedaży losów”. W kontekście przedstawionych sposobów egzystencji na ziemi kieleckiej końca lat 70. i pierwszej połowy lat 80. ubiegłego wieku brzmi to ironicznie, wręcz złowrogo.

Nie wiem, czy jest to wystawa pokazująca „kulturę peerelowską”, może raczej kulturę, sposoby życia, w PRL-u. O peerelowskiej rzeczywistości świadczyłyby może właśnie ten nadmiar handlujących i zaangażowanych w kupowanie, nadreprezentacja „miar i wag” przy deficycie towaru. Fotografia będąca dokumentem społecznym często ulega redukcji, sprowadza się do tematu, ten zaś do najbardziej wyeksponowanych elementów. W fotografiach Piątka są nimi często twarze, tak mocne, wyraziste, że ulegające symbolizacji. Nie wpisują się one jednak łatwo w „peerelowskie” czy typowe dla polskiej prowincji typy fizjonomii. Sądzę, że moglibyśmy zobaczyć podobne w wielu miejscach Europy czy świata. Dotyczy to zwłaszcza twarzy starych ludzi. Zapada w pamięć zdjęcie handlującej babci i wnuczki, na którym twarz staje się symbolem grozy długiego życia, konieczności przetrwania w każdych warunkach. Są też inne figury losu ludzkiego, które trudno wpisywać w schemat

1-4. Jerzy Piątek, Z serii „Urok prowincji”



2

peerelowskich realiów. Myślę tu o pięknej fotografii starej kobiety z białym tobołkiem na plecach, który wypełniając niemal cały kadr, zmienia się w rodzaj abstrakcyjnej formy. Albo ujęcia typowych sytuacji: na dyptyku przedstawiającym mężczyzn przed „barem uniwersalnym Myśliwskim”, składającym się ze zdjęcia wykonanego w dzień i w nocy, na tym drugim jeden z portretowanych wygląda jak duch lub cień.

W tym miejscu można już zgłosić zastrzeżenie co do tytułu wystawy. Słowo „prowincja” przywodzi na myśl bijące z niej ciepło, bliskość, swojskość, cywilizacyjne zapóźnienie, które rozczula (niektórym przypomina o dzieciństwie, innym o wyjazdach wakacyjnych czy o dziwactwach i śmiesznościach przeszłości). Taka prowincja rzeczywiście ma urok i w tym sensie tytuł wystawy jest wyrażeniem tautologicznym. O tego rodzaju rozumieniu prowincji mogłoby świadczyć zdjęcie firmujące wystawę, które przedstawia dwóch młodych mężczyzn na motorze MZ: jest na nim fantazyjna koszula w grochy i szerokie spodnie w paski. Jest to jednak fotografia wyraźnie odcinająca się od reszty zaprezentowanych prac, które nie trafia w zasadniczy, ciemny, ton wystawy Piątka.

Istotną, interesującą, ramą interpretacyjną dla tego zestawu zdjęć wydaje mi się natomiast pokazanie ich w galerii, która swoim hasłem rozpoznawczym uczyniła „foto-gen”, co prowokuje oczywiście do skojarzeń z ideą fotogeniczności. O tej cesze twórczości Piątka pisze Andrzej Saj we wstępie do katalogu *Jerzy Piątek. Całe życie z fotografią* (Biuro Wystaw Artystycznych w Kielcach, 2016): *jak chce teoria fotogenii (...), świat widzialny prze ku ujawnieniu, ku zapisaniu się w widoczności – w mgnieniu oczu fotografa, w odbiorczym spojrzeniu; w zachwycie i refleksji z racji upływu czasu, który można „zamrozić”, spowolnić. Świat ten poprzez obrazy buduje o sobie Pamięć – tę silnię kulturowego obrazowania i interpretowania natury oraz jej realnych odbić.*

Okładkę kieleckiego katalogu przecina zdanie S. Gainsbourga: *Czerń to nie kolor, czerń to wartość*, co odnosi się do



estetycznego wymiaru fotografii, ale rejestr ten przekracza. Sądzę, że można widzieć w tym zachętę do postrzegania „czarnych” fotografii Piątka jako opowieści o specyficznych, kulturowo relewantnych, realizacjach wartości, których wizualny przejaw można znaleźć w uchwyconych ujęciach. Przykucnięty mężczyzna w czerni, z papierosem w ustach, trzymając w rękach łańcuch, jak gdyby ten był różańcem. Fotogeniczność świata ludzkiego polega na tym, że groza, trwoga, powaga życia chce się ujawniać, chce być nie-skryta. Ta niezwykła możliwość docierania do tego, co określa istotę ludzkiego losu związana jest z tym, że fotograf mierząc aparatem w to, co widzialne może uchwycić również to, co jest skryte pod „powierzchnią” rzeczywistości, co zrazu jest niedostrzegalne, niepewne, a jednak odsytające do jakby innej struktury rzeczywistości (tamże). Co ważne, fotografia potrafi działać na obszarze niedostępnym świadomości autora: ujawnia to, co niedostrzegane przez niego (fizycznie i duchowo). Oglądane z perspektywy współczesności zestawienia obrazów i słów nabierają innych, nieoczekiwanych, niezałożonych przez autora, znaczeń. Twórczość Piątka jawi się dziś jako fotografia eksperymentująca ze znaczeniami, taka, która miała szczęście i kunszt potrzebny do uchwycenia widoków, które „prą ku widzialności”, ale które są przecież nietrwałe, przypadkowe, „zdarzają się”. ■

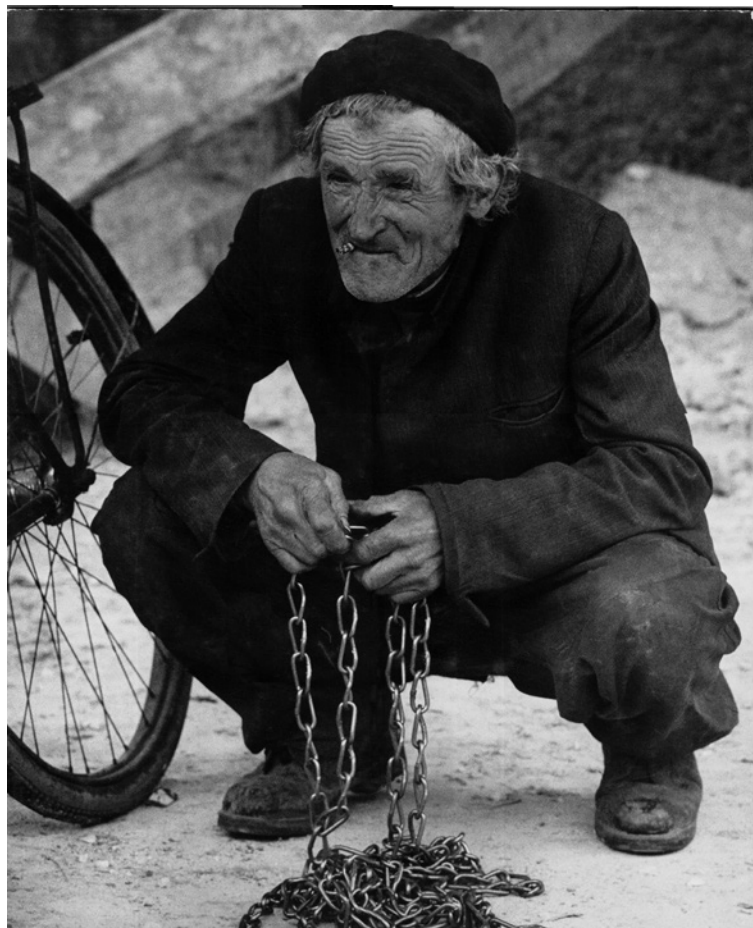


Photo-genicity of the dread of life. 'The charm of the provinces' in Jerzy Piątek's photos

Early in 2017, the FOTO-GEN gallery in Wrocław presented an exhibition of black and white photos by Jerzy Piątek, from his series *Sadness and the charm of the provinces*. Curated by Andrzej Saj, the exhibition is a powerful social documentary on the life in Kielce province in the late 1970s and early 1980s, and, as its opening coincided in time with the premiere of Andrzej Wajda's *After Image*, it contributed to the discussion raised in Wajda's film about human/artist's autonomy versus oppression (by ideology, poverty, illness). Being a representative of the Kielce Landscape School, Piątek likes realism, simple means and transparent forms. His works show ruined staircases, dark alleys, empty shop shelves, street scenes and portraits of people at different ages, though the most touching ones are those of old people and children. Nowhere in Piątek's dark and gloomy photos can we find the warmth, nearness and familiarity, which are often associated with the provinces. ■



ANDRZEJ WIĘCKOWSKI

Od twarzy do duszy

Monika Kamińska rąbie młotkiem swoją twarz, by spod niej wyszarpać następną, tę także wyrąbuje, by pod nią wydobyć na światło kolejną. Kolejne twarze pod zdemolowanymi twarzami są coraz bardziej przebudzone, coraz szerzej otwierają oczy. Trzecia twarz pod dwoma wyrąbanymi ma już oczy otwarte i jasne od tego rąbania spojrzenie. Im więcej walenia w twarz, tym bardziej twarz jest przebudzona. *Przebudzenie* to właśnie tytuł wydarzenia artystycznego Moniki Kamińskiej, którego częścią jest ta oto wystawa-dokumentacja, przywołująca źródłową akcję uderzania młotkiem w fotografię twarzy przed kamerą.

Walenie młotkiem w twarz, nawet tylko przedstawioną na rigipsie – boli. Uderzamy w obraz twarzy – boli twarz. Uderzamy w symbol – boli symbolizowany organ. Uderzamy w martwy znak – boli żywe oznaczone. Układ semantyczny nie jest abstrakcją. Wibrujący układ semantyczny łączy znak ze znacznym swego rodzaju żywym, wrażliwym unerwieniem. To są włókna, w których płyną impulsy, w których przepływa energia. To są pulsujące żyły znaczenia.

Sfera symboliczna, odgraniczana zwykle od realnej, nie ma w istocie granicy, jest organicznie wtopiona w realne. Sfera symboliczna nie jest przeciwstawieniem realnego, tylko jego nieodłączną częścią. Strefa symboliczna jest wręcz warunkiem istnienia tego, co realne. Rzeczywiste istnieje tylko dlatego, że jest symboliczne. Dlatego ikonoklazm, łamanie obrazu, który w sensie dosłownym stosuje Monika Kamińska, mimo swojej zewnętrznej prostoty (walenie młotkiem w obraz na rigipsie nie jest skomplikowane) jest wewnętrznie niezwykle złożone.

Monika rozbija zaśnięcie, rutynę, zastygłą powłokę, mumię, zrzuca starą skórę, wydobywa się z kokonu, wychodzi z jaskini pełnej cieni na świeże powietrze i jasne słońce, gdzie rzeczy objawiają się w nowych wymiarach. Taki jest jej zamiar. I czyni tak. Bo nie tylko opisuje, obrazuje katharsis, ale opisując oczyszczenie, bierze w oczyszczeniu udział. Nie tylko dlatego, ale również dlatego, że to jej twarz jest rozbijana w ambitnej potrzebie, by dotrzeć do jej twarzy, do jej twarzy prawdziwszej. Ale głównie dlatego, że uderzony portret masakruje sportretowaną twarz.

Ikonoklazm to reakcja na bałwochwalstwo. W naszym tu oto przypadku bałwochwalstwem jest portret twarzy z zamkniętymi oczami. Jest to symbol snu, śmierci, rutyny, zastygłej powłoki, mumii, kokonu. Portret zaś z oczami otwartymi, z jasnym i uważnym spojrzeniem bałwochwalstwem już nie jest. Jest symbolem wyjścia z krainy cienia na światło trzech wymiarów. Cała operacja katharsis przeprowadzona jest zatem na płaszczyźnie. Na płaszczyźnie portretu. Na płaszczyźnie symbolicznej, która jest odgraniczeniem realnego. Dlatego trójwymiarowa twarz Moniki nie ma blizn ani nawet siniaków. Katharsis też jest symboliczne, w znaczeniu nie realnego, ale też nie całkowicie nierealnego. Jesteśmy w obrębie sztuki, gdzie wszystko odbywa się na niby, bo sztuka, jak ogólnie wiadomo, jest sztuczna. Nie jest wszelako tak, że w sztucznej sztuce możemy wszystko czynić bez zobowiązań i bez konsekwencji.

Uderzenie młotkiem w portret nie rani wprawdzie realnej twarzy, ale może uczynić ją w wyniku oddziaływań chemii semantycznej szlachetniejszą, gdy zobowiąże portretowaną do bycia dobrą i twórczą, bądź szpetną, gdy wskutek narkotyków kłamstwa rozlewniwi portretowaną moralnie i wyda ją na pastwę nihilizmu. Trywializując, ale nie oddalając się wcale przez to od prawdy, sztuka może uwznioślać bądź demoralizować, a więc także stygmatyzować nasze twarze, bo przecież nikomu nieobca jest wiedza o nieodwołalnym zapisywaniu się życia na twarzy, a więc sposobu, w jaki żyjemy, stosowanych, lub nie, zasad.

Więc wpływ sfery symbolicznej jako odgraniczonej od realnego ciągle jednak i mimo wszystko zachowuje wpływ na realne. Obraz zepsutego mięsa może wywołać realne mdłości, opis pięknej kobiety rzeczywiste pożądanie, a ideologia, najbardziej nawet głupia, całościową namiętność i skrajne oddanie ludzi niekoniecznie głupich.

Ciało jest wprawdzie mdłe, ale duch ochotny i dyscyplinuje materię, ćwicząc ją batem przykazań. Ciało jest mdłe i lubi rozkładać się wskutek grzesznych wpływów, co też jest przecież oddziaływaniem ducha, złego ducha. Duch i ciało są nierozdzielnie powiązane. Powiązane nie w tym, co poznawane, ale powiązane nierozdzielnie w poznawaniu jako kodzie genetycznym istnienia.

W religiach abrahamowych bałwochwalstwo jest grzechem pierwszym i w pierwszym przykazaniu Dekalogu potępione. Oznacza to, że najwyższą wagę przykłada się do poznawania, do drogi prawdy. Bezwzględnie trzeba rozróżniać prawdziwe i obraz, a obraz zniszczyć. Z wyłączności Jedyne Boga, jedynej drogi prawdy, wynika zakaz sporządzania wszelkich podobizn. Podobizna, każda, jest czymś innym. Właśnie każda. Nie tylko wieczne zamknięcie w czasowym, zniszczalnym w przypadku niewyobraźnego Boga, ale też w przypadku Chrystusa i świętych zastępuje żywe ikonę. W modlitwie, w dialogu z Bogiem, mamy ewokować żywą świętość, która zawsze jest ponad i poza widzialnym, a zatem nie tę, która uwidoczniła, zapisana w ikonie; tę należy zniszczyć, bo jest bałwanem – powiadają ikonoklaści wszystkich wieków i religii.

Tylko święci mają bezpośredni dostęp do żywej świętości, grzeszny człowiek zdany jest natomiast zawsze na wyobrażenie – mawiają z kolei administratorzy religii, depozytariusze wiary. Twarz przedstawiona, zresztą każda twarz przedstawiona, to ikona, część ikonostasu, opowieści świętej o bożym świecie, narracji, w której dobrze żeby się człowiek odnalazł, żeby wiedział, iż o nim się w niej prawi. Bo inne opowieści lewią, deprawują. Więc niech się stanie ikona, święty obraz (a święty, bo zawarty w ikonostacie, w odniesieniach coraz wyższych) i niech się ludzie do niej modlą! Nic nam bowiem po dzięk, choćby najprawdziwszej świętości, jeśli nie można jej wyobrazić, czyli udokumentować – prawią notariusze dogmatów wiary; ci, którzy mają jej dokumenty, odpowiednie na nią papiery.

Monika Kamińska prawdopodobnie nic o tym nie wie, w jakiej debacie bierze udział i ile tysięcy lat ona już trwa, co zresztą nie ma

1–2. **Monika Kamińska,**
Przebudzenie

żadnego znaczenia. Na ogół nie wiemy, że plotkujemy na tysiącletnich targowiskach prawdy i ciągle przybijamy prawicą transakcję barana za syna, córkę plus krowa za dobrą przyszłość, wypchany portfel i ferrari za terazniejszą urodę i wdzięk „niewolnicy miłości”. Zastępstwo oddajemy. Zastępstwem płacimy. Obie strony transakcji odkupują zastępczym w swoim mniemaniu towarem, czymś, co symbolizuje jedynie to naprawdę wartościowe, odkupują najdroższe. Zastępstwo jest jako symbol od najdrożej realnego odgraniczone. Zastępstwo – istota handlu – oto jedna z głównych przyczyn odgraniczenia tak zwanej sfery symbolicznej. Ale to tylko na marginesie.

Monika Kamińska w debacie o tym, czy obraz jest grzechem, czy nie jest, jest za i przeciw jednocześnie. Jest ikonoklastą i papistą zarazem. Niszczy ikonę z zamkniętymi oczami, tę grzeszną, skłonna jest natomiast adorować tę z oczami otwartymi. Tę wydobytą górniczą eksploracją młotka spod powierzchni rigipsu. Tę głębszą, która wcześniej była ukryta. W ten oto sposób mamy do czynienia z symbolicznym zapisem poznania, który mimo pozornej prostoty jest wyposażony w bardzo bogate odniesienia. Opowiada zwięźle wielkie narracje. Mówi na przykład, że prawda jako zdanie orzekające to sprawa wtórna i banalna, bo prawda pierwotna i wielka to sam człowiek z otwartymi oczami, który wyszedł z platońskiej jaskini na słońce i który odkrywa.

Mówi, że prawda to jest właśnie istnienie samo, ujęte w tym, co w nim najbardziej istotne: człowiek, który odkrywa byt zasłonięty; i tyle w nim życia, ile odsłaniania. Mówi, że *aletheia* – droga prawdy, spełnia się nie poprzez dotarcie do celu, lecz spełnia się w samej wędrówce drogą prawdy, kiedy mniemania, wnioski zmysłowego oglądu ujrzemy jako zasłone: wtedy to jest prawda – nie jako dotarcie do celu, lecz życie odkrywające, odsłaniające przechodzenie. Mówi, że kluczem do prawdy, nie jest zdanie prawdziwe, przeciwstawne zdaniu fałszywemu, lecz *logos*, cała mowa od razu. Mówi, że prawda nie leży po stronie bytu, lecz jest możliwością istnienia człowieka odkrywczego, jego świętą dyspozycją złożoną w *logos*, w nim całym.

Symbolizuje działanie *logosu* młotek, który wobec płaszczyzn (zdań) obrazów jest z trójwymiarowej rzeczywistości, zewnętrznej wobec płaszczyzny jaskini, cieni-zdań, portretów. *Logos*, najbardziej ludzkie w człowieku, jest właśnie boskie, z innego wymiaru. Jak młotek rozbijający portrety na rigipsie. *Logos*, kiedy uderzy w człowieka, jest inicjacją świętości, wejściem w prawdę jako stan.

Chrzczę cię młotkiem, śpiący człowiecze. Niech i tak będzie. Amen. ■

From the face to the soul

Monika Kamińska smashes her face with a hammer to reveal another one, but the next one is also destroyed, bringing another to the surface. Each subsequent face is more and more awake. The third one has wide-open eyes, is 'awake'. In her exhibition *Awakenings*, Kamińska becomes an iconoclast in a literal sense, the simplicity of her action belies its complexity. Iconoclasm is a reaction to idolatry, and in this case the idol is a portrait with closed eyes. It is a symbol of a dream, death, routines. The portrait with open eyes is not an idol anymore; it symbolises the emergence from shadow to light. It's a catharsis that happens on a symbolic ground, where everything is unreal. Through her self-portrait the artist not only depicts catharsis, but she is participating in it. Monika Kamińska is both for and against, iconoclast and papist. Her idea seems to be simple but through it the artist reveals great narration. ■

Otwarta refleksja nad Otwartą wystawą

100



Galeria Awangarda w BWA Wrocław otworzyła obchody roku awangardy wystawą poświęconą twórczości Wandy Gołkowskiej. Dla entuzjastów konceptualnego wymiaru awangardy to wydarzenie bez precedensu. Opieki kuratorskiej podjęła się Anita Wincencjusz-Patyna, która wcześniej znaczną część rezultatów swoich badań nad twórczością Gołkowskiej ujęła w publikacji z serii Wrocławskie Środowisko Artystyczne. W założeniu wystawa miała odbiegać od wymiaru retrospektywnego, zaś punkt ciężkości przeniesiony został na inicjację namysłu nad problemami bez wątpienia uniwersalnymi.

Mogłoby się wydawać, że w odniesieniu do wrocławskiego środowiska artystycznego lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych wypada zachować powściągliwość w jednoznacznych określeniach, odróżnieniach i klasyfikacjach zjawisk, które miałyby dotyczyć pierwiastka awangardy. Dyskusja na temat tego, kto jest awangardowy, a kto nie, wieńczyłby najpewniej wniosek, że brak jest ścisłej granicy, która mogłaby wyznaczać zakres definicyjnej konwencji umożliwiającej rozwiązanie tego sporu. Analogicznie spór o rozróżnienie nawiasów awangardy i neoawangardy pozostaje bez zadowalającego rozstrzygnięcia. Choć nowa sztuka, która narodziła się wraz z dwudziestym wiekiem płynęła z początku nurtem możliwym do określenia, to należy pamiętać, że awangard było mniej więcej tyle, ile silnych osobowości artystycznych wyznaczających jej liczne odmiany, których wektory były równie zróżnicowane. Za przykład może posłużyć konceptualizm, wchodzący z abstrakcją geometryczną w alians za sprawą czasu, w którym obydwie tendencje były najzwyczajniej modne. Obok kontrkontekstowego przełomu konceptualnego

Josepha Kostucha w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych na Zachodzie obserwować można było przecież zjawiska związane z geometryczną abstrakcją, która wychodzi coraz wyraźniej w fazę op-artu (Bridget Rileys, Frank Stella, Josef Alberts). W przypadku Wrocławia bezpieczniej jest zatem umówić się na „awangardowe dwudziestolecie” (60.-70.), w którym obydwie drogi: konceptualizmu i abstrakcji geometrycznej stykały się oddziałując w sposób zasadniczy, prowokując przy tym rodzimych artystów do poszukiwań spójnych z aktualnymi wówczas światowymi trendami.

Jakkolwiek dyskusyjny może być zakres lat i adekwatność odniesienia zjawisk tego czasu do – zagubionej w wieloznaczności – instancji samej awangardy, to w kontekście Wrocławia dostateczną racją tej klasyfikacji jest praktyka artystyczno-badawcza takich artystów jak Wanda Gołkowska, Jerzy Ludwiński, Zdzisław Jurkiewicz, Stanisław Drożdż, Jerzy Rosołowicz, Jan Chwałczyk, Natalia LL czy Andrzej Lachowicz. Oprócz tego należy tu wspomnieć o prowadzonej przez Jerzego Ludwińskiego galerii Mona Lisa (obok warszawskiej galerii Foksal jednego z ważniejszych ośrodków, prezentujących wówczas najnowsze odkrycia artystyczne), w której wszyscy wyżej wymienieni istotnie odznaczali się udziałami w wystawach. Ponadto obecności tej „delegacji” na plenerach Osieki/Łazy (spośród wymienionych wyżej artystów nie było tu jedynie Stanisława Drożdża), czy inicjatywie sympozjum plastycznego Wrocław 70, na którym poza lokalnym środowiskiem swoją obecność zaznaczyli czołowi artyści spoza Wrocławia (Henryk Stażewski, Ryszard Winiarski, Kajetan Sosnowski czy Tadeusz Kantor). Wanda Gołkowska, podobnie jak znaczna część artystów tego czasu, wypowiadała się

1. **Wanda Gołkowska**, *Z Kolekcji Katalog 185/95*, błękit, akryl, płótno, 1978
 2. „Gołkowska. Wystawa Otwarta” – widok wystawy, galeria Awangarda BWA Wrocław
 Fot. 1–2 Alicja Kielan

poprzez geometrię, racje i intencje legitymujące zaś jej działania w większym stopniu dotyczyły problemu interakcji i reakcji w ramach procesu o charakterze antynarracyjnym. Gołkowska unikała w swoich poszukiwaniach aspektów spójności postawy, celowości programu artystycznego, czy określania tożsamości. Interesowało ją raczej „Ja” dyskursywne, w swoich poszukiwaniach zaś odsłaniała pole dla komunikacji poza uniwersum czytelnej znaczeniowości. Podczas wystawy we wrocławskiej galerii Awangarda zaprezentowana została twórczość Gołkowskiej od wczesnych lat pięćdziesiątych aż do początku dwudziestego pierwszego wieku, a więc okres poprzedzający „awangardowe dwudziestolecie” i ten będący jego pokłosiem lub rozwinięciem wynikłym z pewnej konsekwencji i kulminującym w osobistym epitafium dla Henryka Stażewskiego.

Podjmując się próby określenia wolności artystycznej u Wandy Gołkowskiej, można dostrzec, iż możliwymi do wyodrębnienia wymiarami byłyby ogólnie rzecz ujmując: wszelkie jej typy – dające twórcom i odbiorcom możliwość bycia wolnym od uprzedzenia, mogącego sugerować określoną celowość zarówno intencji, wyboru jak działania. Mowa tu zatem o mechanizmie odsłaniającym w założeniu pole oczyszczone i nieuprzedzone (co nie znaczy, nie mogące być podstawą uprzedzenia następstw), „wybrukowane” skrajną redukcją treści i przedstawienia. Dzięki tej redukcji Gołkowskiej udało się zawłaszczyć pewien obszar, który teraz stał się rozleglejszą możliwością dla konfiguracji stricte przestrzennych układów, co z kolei inicjować miało „pobudzenie mentalne i psychiczne”. Gołkowska nie określa charakteru takich konkretyzacji wprost ani jako emocjonalnych, ani racjonalnych, co daje się godzić z poglądem artystki, że: *tworzenie – to wprowadzanie własnych określeń wartości i dowolne konstruowanie świata w strukturach filozoficznych*. Najbardziej odpowiednim przykładem ujawniającym to założenie byłyby obiekty wchodzące w skład wystawy „Układ otwarty”, która odbyła się w legendarnej Galerii „Mona Lisa” (styczeń 1968). W ramach „Wystawy otwartej” sporo miejsca przypadło reminiscencji tego wydarzenia, które pomimo upływu czasu nie utraciło swojej niezwyklej możliwości oddziaływania.

Intencja Gołkowskiej wychodzi poza tradycję języka awangardy, rozumianego w kontekście wyniku oczyszczenia ze „wszech naleciałości”. Nie wyznaczając za jego pomocą gruntownie czystych konceptów, artystka unika absolutnej i radykalnej redukcji. Do tego, by tak twierdzić uprawnia nas między innymi to, że swoje układy Gołkowska uzasadnia znakami-ruchami mającymi odnosić się do innych, którzy w rzeczywistości poza abstrakcyjnej ów para komunikat mogą odczytać. Wolno pokusić się wręcz o poczynienie interpretacji, że umieszczając relację międzyludzką w obrębie przestrzeni geometrycznej Gołkowska *implicite* dokonuje namysłu nad rzeczami najistotniejszymi, bo przecież nigdzie indziej jak tu, w samej geometrii przeciwstawia się bliskości dystans, czy aktualną odległość w określonej linii od celów, które sobie stawiamy. Geometryczna struktura „Układów



Otwartych” powstała jako model potencjalny, warunkowany decyzją i wyborem poruszających, którzy w założeniu mają wykorzystać go jako swoistą matrycę dla ruchów popartych intuicją. Co ważne, artystka dokonuje redukcji treści i przedstawień, by zwrócić się ku warstwie układu geometrycznego korelowanego aktywnością wielu przekształcających. *Kompozycja zmienna* to model, któremu przypadają co najmniej dwa wymiary potencjalnej nieskończoności, gdzie pierwszym jest potencjalnie nieskończona liczba poruszających „włączających się do gry”, drugim zaś nieograniczona potencjalność możliwych do stworzenia rozpiętości przestrzennych. Można przyjąć, że każdemu uczestniczącemu, mającemu te modyfikacje realizować Gołkowska dała do dyspozycji sześć torów, umożliwiających przesunięcia „przewleczonych” przez ich łukową oś kul. Nieporuszona kula spoczywa na określonym torze niczym „punkt” i jeśli o napięciu chcielibyśmy mówić, to jedynie o tym koncentrycznym. Sytuacja ulega zmianie, kiedy kula zostanie chwycona w dłoń przez poruszającą osobę zmieniając na tym torze swoją pozycję. Wówczas porusza się już w określonym kierunku przyjmując odmienny status własnego napięcia na napięcie kierunkowe (dochodzi do tego szybkość poruszenia).

Osobie obdarzonej wyobraźnią nietrudno byłoby w tym poruszonym elemencie odnaleźć już nie „punkt” a „linię”. Gdyby ów kulistyczny klocek w wydrążonym otworze nasączony był farbą na pręcie pozostałby ślad linii krótszej lub dłuższej [1]. Orientacja Wandy Gołkowskiej w widoczny sposób dotyczy linearności. Poza „Układami Otwartymi” artystka tworzyła kompozycje złożone z pionowych, poziomych lub przekątnych kresiek, ułożonych równoległe i silnie zagęszczonych, często ujawniając prześwity będące rezultatami ich przenikania lub skrzyżowań. Całość przepełniona była starannością i precyzją, odsłaniającą lojalność wobec konsekwencji, z jaką artystka poddawała się twórczemu rygorowi. Wydaje się, że do tego, by tworzyć tak misterną ścisłość gęstego, subtelnego rytmu wyłaniającego formę spójną i zwartą, potrzeba przede wszystkim maximum mentalnej równowagi. Wanda Gołkowska „Układ Otwarty” traktowała jako przeciwieństwo >

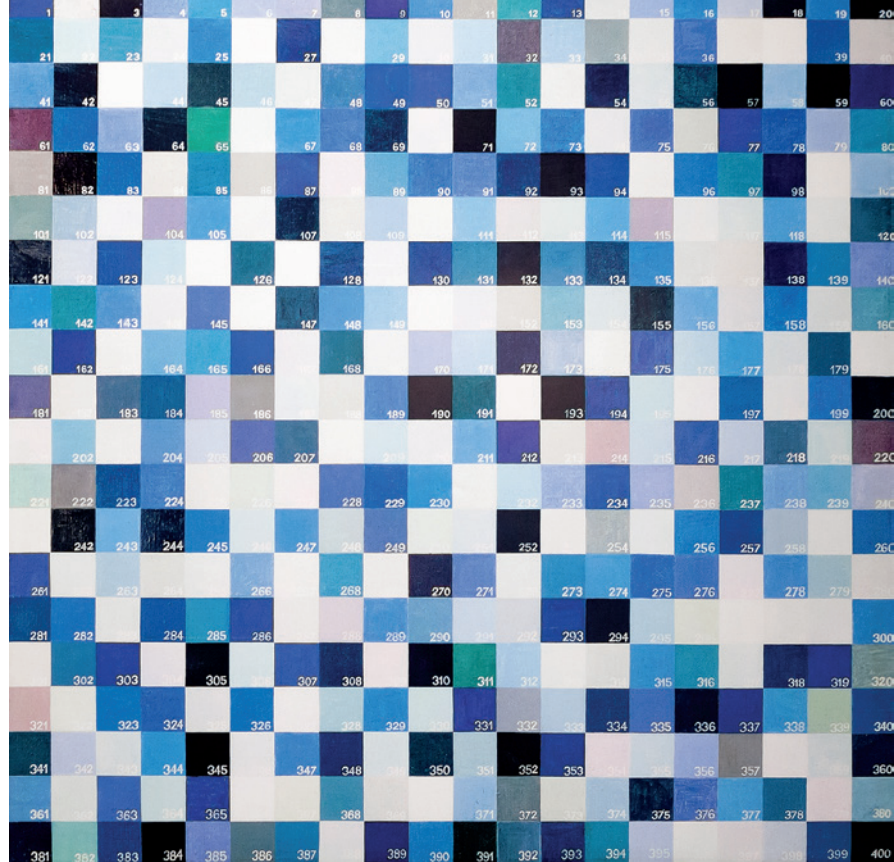
1 Kandinsky był dość radykalny w swoich założeniach, jeśli chodzi o swój stosunek do ontologii samej linii, uważał bowiem, że „rodzi się” ona w momencie gdy „punkt” przestaje posiadać napięcie koncentryczne. Jeśli jakaś przyczyna zewnętrzna nadała punktowi kierunek inny niż jego wewnętrzna dośrodkowość, wówczas staje się po prostu linią.

Wanda Gołkowska

1. Reprodukacja pracy *Kolekcja „Katalog Błękitów”*, woryginał akryl na płótnie, 1974–1975, ze zbiorów Muzeum Współczesnego Wrocław
 2. *W hołdzie Henrykowi Stażewskiemu*, akryl płótno, 1983, ze Zbiorów Ziemi Lubuskiej w Zielonej Górze
- Fot. 1–2 Alicja Kielan

tradycyjnie pojmowanego dzieła stabilnego, zaś nieograniczona ilość zmian w tym układzie dawała pewność, iż w swoich działaniach udaje jej się wymknąć celowości, przez którą inni będą ją określać. Jednocześnie stabilność była podwaliną twórczości Gołkowskiej wszędzie tam, gdzie ściśle wiązała się lub wręcz wynikała z równowagi, którą artystka musiała utrzymywać, by mogła powstać rysunkowa kompozycja geometryczna. Na styku przekątnie i symetrycznie rozłożonych kresek musiał wyjść pion, będący skutkiem styku innych przekątnych, najczęściej relatywnie rozłożonych, nakreślonych gęsto i ściśle regularnie.

Równie regularnie i spójne przedstawia się warstwa graficzna konceptualnych realizacji Gołkowskiej z okresu lat 70. Na wybranej pracy z cyklu „Kolekcja ziemia” odnaleźć można tą samą skrupulatną konsekwencję, tym razem w sposobie rozłożenia wyrazów, których dokładne i gęste uszeregowanie wypełnia przestrzeń ku granicy koła, korespondując w ten sposób ze znaczeniową zawartością wyrazów będących w jego obrębie. Rozłożenie uporządkowanych znaczeniowo drobnych liter w poziome ciągi, odpowiada tej samej strukturze liniowej, którą odnaleźć można w rysunkach Gołkowskiej z lat 80., gdzie wzmożona równoległość linii wypełnia formę określonej płaszczyzny. Kształt ziemi jest swoistym zbiorem wyrazów uzupełniających jego znaczenie w różnych bliskoznaczących konfiguracjach, wynikłych z językowych różnic. Kolistość wpisana została w pole kwadratowego tła, na którym odzwierciedlone są analogicznie przeskalowane rzędy wyrazów. Medium tej kompozycji to obraz powieszony na ścianie, który usytuowany został obok leżącej prostopadle do niego prawdziwej ziemi, usypanej w polu kwadratu. W całości jest to praca zawierająca odniesienia: zbudowanego z treści kolistego kształtu do znaczenia, materialnej ziemi do tego samego znaczenia i jednego znaczenia do dwóch możliwych sensów. Nieco inaczej jest w przypadku pracy z *Kolekcji Katalog 185/95 „Błękit”*, gdzie średniej skali litery nakładają się na siebie i w rosnącej intensywności kulminują w jednolity płaszczyznę błękitnej barwy, z którym koresponduje jedno znaczenie powtarzających się wyrazów. Trudno przeczyć temu, że od strony czysto graficznej realizacji Gołkowskiej z lat 70., mogły być wynikiem oddziaływania poezji konkretnej Stanisława Dróżdża, słuszniej byłoby jednak przystać na to, iż żonglerka słowami, znaczeniami, spójnością sensów i relatywizmem wynika z tak bardzo charakterystycznej dla tej artystki potrzeby ucieczki od totalitarności kontekstu. Najbardziej niezwykle jednak jest to, że w *Kolekcji Katalog „Błękit”* odnaleźć można szczególną spójność z *Kompozycją zmienną*. Mowa tu o podzielonym równolegle i prostopadle na czterysta części kwadracie, który tworzy różnorodną mozaikę odcieni i tonów. W istocie jest on niczym innym jak układem zdeterminowanym przez umowne znaczenie błękitu. Kilkaset odcieni, kilkaset konfiguracji. Tak jak Henryk Stażewski badał nieskończoną liczbę konfiguracji, w której mogą znaleźć się jego reliefowe kwadraty, tak Wanda Gołkowska eksponuje w „Błękitcie” skończoną liczbę konfiguracji koloru. Do „Kompozycji zmiennej” dołącza aktywność nieskończonej liczby graczy, mających konfigurować układ, wierząc być może na wzór Stażewskiego, że uda się dojść do symbolicznego czterysta. O ile ktoś nie zdecyduje się rozmontować „Kompozycji zmiennej” badanie liczby nieskończonej konfiguracji odbywa się w układzie zdeterminowanym. Nie poprzedzony wyraźną sugestią i pozbawiony celowości ruch nigdy nie będzie wyborem. Co najwyżej penetracją otwartej struktury chaosu. Rozwinięcie tej paradoksalnej refleksji jest bardzo kuszące. Czy warto jednak sugerować cokolwiek i w nie swoim imieniu ten układ zamykać? ■

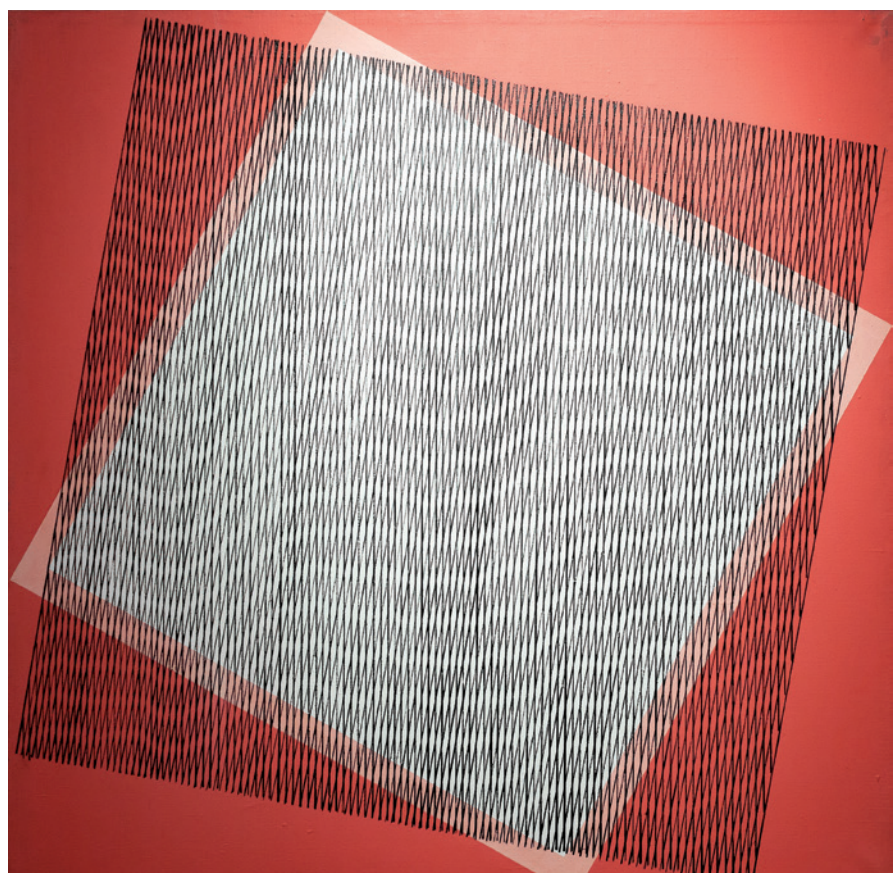


1

Open reflection on the Open exhibition

Wrocław's BWA Awangarda gallery inaugurated a year-long celebration of the avant-garde with an exhibition dedicated to Wanda Gołkowska. According to the idea of its curator Anita Wincencjus-Patyna, the exhibition was to focus not so much on the retrospective aspect (even though it spanned Gołkowska's artistic practice from the 1950s to the beginning of the 21st century) as to initiate a reflection on more universal problems. Wrocław's avant-garde movement of the 1960s and 1970s is difficult to define, delineate and classify since there were as many kinds of avant-garde as powerful personalities who created them, but they all shared one characteristic, namely the blending of conceptualism and geometric abstraction, which is also present in Gołkowska's works. The exhibition featured Gołkowska's signature open systems, which the visitors could play with and rearrange, her precise compositions featuring a varying density of parallel lines (vertical, horizontal and diagonal, which often criss-cross producing an interesting effect), and her graphic, conceptual works from the 1970s, perhaps inspired by S. Dróżdż's concrete poetry, in which the artist played with words and their meanings. ■

2



Ślady Abakanowicz



103

Magdalena Abakanowicz – artystka totalna, sławiąca polskie imię w świecie sztuki, znana i podziwiana niemal na wszystkich kontynentach, poruszająca odbiorcę niezależnie od miejsca i czasu.

Jaka jest – jaką była – ta niezwykła artystka, która odeszła od nas 20 kwietnia 2017 r.?

Uczyłam się z Pana tekstów! – tak Maria Rus Bojan, kuratorka specjalnie zaproszona do współpracy, przywitała Mariusza Hermansdorfera, współ-kuratora wystawy „Ślady Istnienia. W hołdzie dla Magdaleny Abakanowicz”, prezentowanej od czerwca do sierpnia 2017 r. w Galerii Dworcowej, we Wrocławiu.

Jako niezależny i doceniany historyk sztuki i kurator, członek Rady ds. Rosji i Europy Wschodniej przy Tate Modern w Londynie, była tutaj niezwykle ważnym ogniwem, gwarantującym spojrzenie ze strony świata sztuki oraz właściwą komunikację całego wydarzenia poza granicami Polski. Doskonale znała twórczość Magdaleny Abakanowicz i jej rangę w krytycznym i dość hermetycznym gremium, wśród uznanych nazwisk współczesnej sztuki na świecie.

Formy powstają z codziennych doznań, jak dziennik. Są wytworem i zapisem mego czasu: doświadczeń, rozczarowań, tęsknot i lęków. Zmieniają się tak, jak czas zmienia moją twarz.
Magdalena Abakanowicz, 1978

Powyżej: Magdalena Abakanowicz w pracowni, archiwum artystki

Mariusz Hermansdorfer – historyk i krytyk sztuki – to kluczowa postać w historii twórczości Magdaleny Abakanowicz, w pielęgnowaniu pamięci o artystce. Ponad 30 lat kierował Muzeum Narodowym we Wrocławiu, gdzie stworzył unikalną, zauważoną w świecie,

reprezentatywną dla swoich czasów kolekcję polskiej sztuki współczesnej, w tym z imponującą w niej obecnością dzieł Abakanowicz.

Ponieważ jest to retrospektywa, istotny jest początek – czyli kilka Abakanów; to jest fascynacja życiem, erotyzmem w jej twórczości – a później skok w otchłań, w drugi świat, w świat śmierci, ustroju, który odmóżdżał człowieka i zmuszał do posłuszeństwa – najważniejsza jest więc amplituda pomiędzy tymi pracami – stwierdził Mariusz Hermansdorfer, wprowadzając narrację pomagającą zrozumieć postawę artystki. Jak mówił: *Wrocław jest jedynym ośrodkiem na świecie, gdzie znajduje się największy przegląd twórczości Abakanowicz od lat 60., od Abakanów przekazanych przez nią do Muzeum Narodowego, w wyniku zarówno darów, jak i zakupionych prac, aż do najnowszych dzieł z 2008 r.* >



1

Magdalena Abakanowicz

1. *Mała embriologia*, stal nierdzewna, 2002–2003, widok z wystawy
2. *Bez tytułu*, z cyklu *Hurma*, juta, żywica, 1990–2000, fot. Linda Parys
3. *La Robe Blanche (Abakan Lady)*, sizal, 1975, fot. Linda Parys

...Obserwuję, jak głęboko zakorzenione są źródła tej wewnętrznej walki między świadomością a tym, co odziedziczone, między szaleństwem a mądrością, między marzeniem a rzeczywistością na jawie.

Do wszystkich najdawniejszych lęków człowieka dodaje własne. Są one dostrzegalne w mojej sztuce, będącej opowieścią o niepokojach i bólach, które zawsze towarzyszyły ludzkiej egzystencji, podobnie jak i mojej.

(*O Androgynie. Fragment.* Magdalena Abakanowicz)

Wrocław wspinał się po Magdalenę Abakanowicz. Wystawa to ekspozycja w siedmiu salach na niemal 1000 metrach kwadratowych miejskiej galerii na Dworcu Głównym PKP oraz siedem zewnętrznych lokalizacji: ekspozycje na dziedzińcu Synagogi pod Białym Bocianem, w hali odlotów na wrocławskim lotnisku, w nowym lokalu Biblioteki Miejskiej w Przejściu Świdnickim, w różanym zaułku wirydarza Muzeum Architektury, mistycznym, mrocznym przejściu Muzeum Współczesnego Wrocław, przy Bastionie Ceglarskim obok Muzeum Narodowego i na zielonym wzgórzu przed Dworcem PKP – wylicza Natalia Myślicka, dyrektor mia ART GALLERY, która wspólnie z Fundacją All That Art zorganizowała wystawę. – Do Wrocławia, na tę wystawę, potężnymi tirami, w wielkich skrzyniach, sprowadziłyśmy około 40 ton rzeźby, to jest ponad 200 obiektów rzeźbiarskich.

Nieprzypadkowy jest patronat Prezydenta Miasta Wrocławia. Rozmach wystawy, lokowanie rzeźb w przestrzeni miejskiej, wymagało współpracy wielu stron, w tym życzliwości i zaangażowania urzędników miejskich. Również nieocenione doświadczenie i wiedza zespołu ze Studia Abakanowicz, wsparcie finansowe i organizacyjne sponsorów i partnerów, współpraca z European ArtEast Foundation – wszystkich połączył podziw dla dokonań artystki.

Układanie ekspozycji, budowanie relacji pomiędzy rzeźbami, to najtrudniejsza i jednocześnie najbardziej ekscytująca część pracy. Nie liczą się w takich sytuacjach logistyczne i techniczne trudności, obezwładniające ciężary czy wymiary prac. Najważniejszy w wystawie jest proces prowadzenia swobodnego monologu, który dobrze zrealizowany, pomaga widzowi nawiązać kontakt z myślą artysty. Odkryć i zrozumieć źródła znaczeń i w efekcie przeżyć sztukę indywidualnie.

Wyobraźnia artystki onieśmiela. Z drugiej strony prowokuje do rozmowy z samym sobą. Abakanowicz twierdzi, że sztuka nie rozwiązuje problemów, a jedynie je formułuje. Naszym – odbiorców – zadaniem jest odpowiedzieć na artystyczną prowokację. Doświadczyć wrażliwości, jaką w efektach swoich obserwacji obdarza nas artysta.

Kształty, które buduję, są miękkie. Ukrywają wewnątrz siebie przyczyny miękkości. Ukrywają wszystko to, co zostawiam wyobraźni. Nie wyjaśnione okiem ani naskórkiem palca, który bada, ani dłońią, która informuje mózg o doznaniach. Wnętrze jest tak ważne, jak powłoka zewnętrzna. Za każdym razem kształtowane jako konsekwencja zewnętrznego albo zewnętrzne jako konsekwencja środka – dopiero razem stanowią całość. Niewidoczny środek, pozostający domysłem, jest równie ważny jak wtedy, kiedy otwiera się dla każdego i pozwala na fizyczną penetrację.

(*Wnętrze, Magdalena Abakanowicz, 1975 r.*)

U Magdaleny Abakanowicz godne podziwu jest cierpliwe, wręcz żmudne dociekanie swojej osobistej prawdy i uniwersalne wyrażenie jej w dziełach. Ekspozycja jej dzieł to spotkanie z mistrzostwem wizji i jej realizacji, niebywałej wręcz determinacji i konsekwencji w doprowadzaniu idei do oczekiwanych wizualnych efektów. Jej rzeźby są jak lustro, im bardziej prywatne, tym paradoksalnie

mocniej opowiadają nam nasze osobiste historie. Różne, a przecież podobne, budzą, ostrzegają przed możliwą manipulacją, uwrażliwiają na świat i procesy wokół, na drugiego człowieka. Przypominają o początku, o tym co nas kształtuje, co ma na nas wpływ, odciskając się trwałym śladem na całe życie.

Na samym początku każdego procesu twórczego, czy to w nauce, czy w sztuce, jest tajemnica, to, co niewytłumaczalne.

Trzeba po prostu zostawić jako tajemnicę pewne sprawy, również w twórczości. Wyjaśniając, kaleczymy je albo zupełnie unicestwiamy. Nałóg objaśniania wszystkiego jest katastrofą naszego czasu. Nie należy utożsamiać tajemnicy z problemem. Problem można podzielić na strefy poddające się analizie, tłumaczeniu, a tajemnica jest całością, która nas ogarnia, choć niechętnie się do tego przyznajemy.

(Embriologia, Magdalena Abakanowicz, 1982)

Mariusz Hermansdorfer, w poruszającym przemówieniu na pogrzebie artystki, kilkakrotnie powtórzył: *Odszedł Wielki Człowiek!* Wystawą, hołdem Wrocławia dla Magdaleny Abakanowicz, pytamy: co dalej? Jaka pamięć po tym Wielkim Człowieku zostaje? Co z myśli artystki, jej genialnej empatii, wyczucia czasu i biegu historii, zapamiętamy? Jak będą ją wspominać następne pokolenia? Czy spełni się marzenie o trwałej obecności jej dzieł w przestrzeniach miast, w dialogu z człowiekiem?

KATARSIS jest z materiału trwalszego niż życie. Może dlatego, że zapragnęłam, aby pozostawione znaki były dla innych trwałą niepokoje. Może to przekora wobec własnych poglądów, potrzeba postawienia w wątpliwość osiągniętego. Może świadomość, że stały bezruch jest silniejszy od sytuacji zmiennych.

(Katarsis, fragment, Magdalena Abakanowicz, 1985 r.) ■

„Ślady istnienia. W hołdzie dla Magdaleny Abakanowicz (1930 – 2017)”

22.06. – 25.08. 2017. Galeria Dworcowa, Wrocław

Kuratorzy: Mariusz Hermansdorfer oraz Maria Rus Bojan.

Patronat Prezydenta Miasta Wrocławia.

Organizatorzy: Fundacja All That Art oraz Studio Magdaleny Abakanowicz.

Współorganizacja: European ArtEast Foundation, Biuro Wrocław 2016.

Konsultacja: Jola Gola

Sponsorzy: Marchewka Family Foundation, SleepWalker Boutique Hotel

Wrocław, Dom Aukcyjny Libra, Uzdrawisko Szczawno-Jedlina, FF Fracht

Traces of Abakanowicz

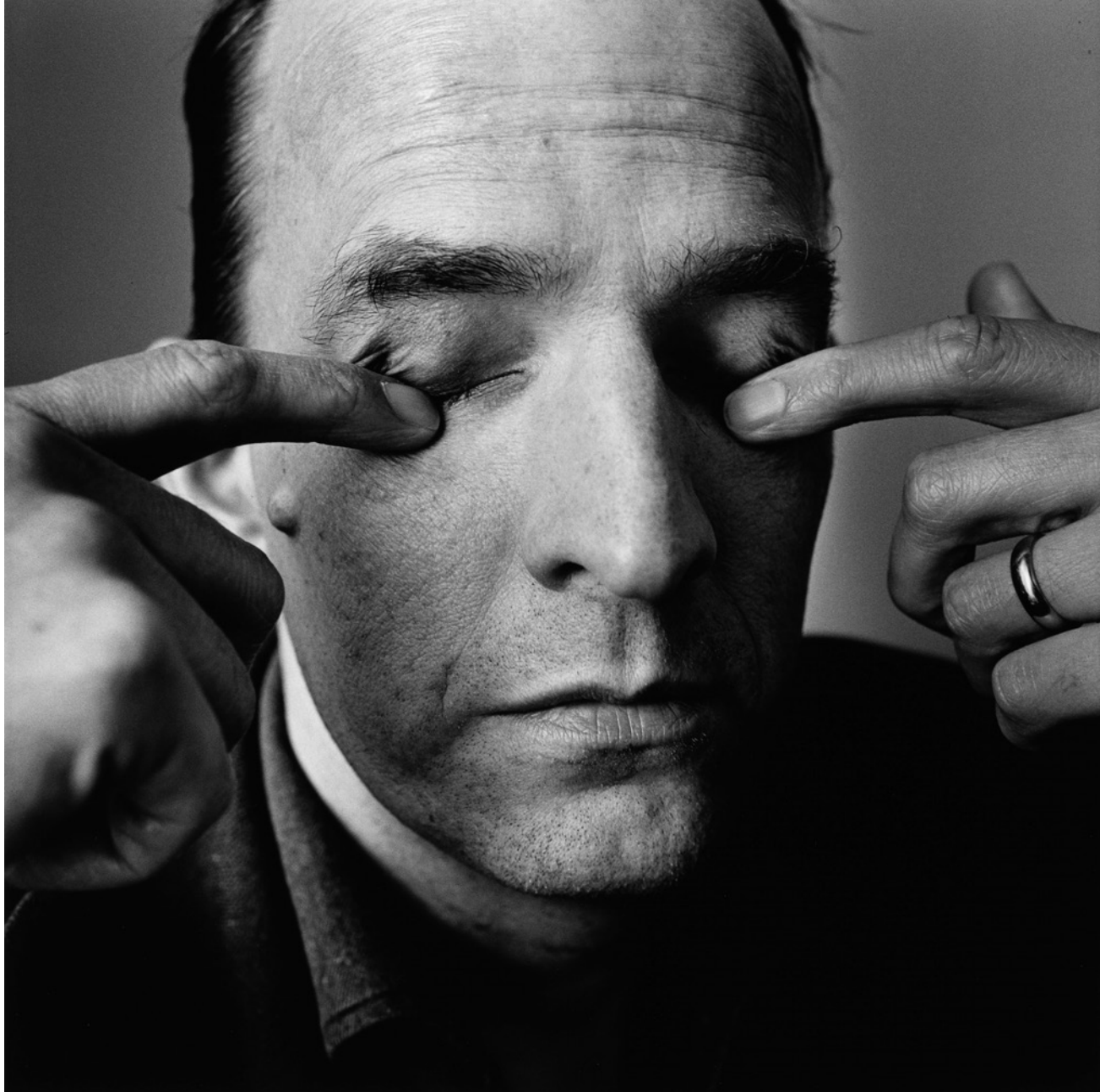
T *Traces of existence. A tribute to Magdalena Abakanowicz was a large retrospective exhibition of Abakanowicz, presented from June to August, 2017, in Gallery Dworcowa in Wrocław and seven other places in the city. Its curator M. Hermansdorfer, a key figure in nurturing the memory of the recently deceased artist, during his 30 years as Director of the National Museum in Wrocław, created a unique collection of Polish modern art, which included a sizeable selection of Abakanowicz's work. (Now Wrocław is the only place in the world that can boast a collection which spans 50 years of Abakanowicz's artistic work.) International curator and independent art critic Maria Rus Bojan, invited to co-curate this project, was to ensure an outside perspective and communication of the event outside Poland. Under the patronage of President of Wrocław, All That Art Foundation and Magdalena Abakanowicz Studio (the main organisers) collaborated to bring this event to Wrocław and pay homage to the great artist. ■*



2

3





CZESŁAW CZAPLIŃSKI

Irving Penn (1917–2009) w stulecie urodzin jednego z wielkich fotografów XX wieku

Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku 24 kwietnia – 30 lipca 2017 r.

I am going to find what is permanent in this face. Truth comes with fatigue. He displays himself just as he is, just as he did not want to look. – Irving Penn

Próbuję znaleźć to, co jest co jest istotą twarzy. Prawda wychodzi ze zmęczenia. Pokazuje siebie takim jakim jest, tak jak nie chciałaby wyglądać. – Irving Penn

I myself have always stood in awe of the camera. I recognize it for the instrument it is, part Stradivarius, part scalpel. – Irving Penn

Zawsze byłem zafascynowany aparatem. Uważam go za narzędzie, które częściowo jest Stradivariusem, częściowo skalpelem. – Irving Penn

I can get obsessed by anything if I look at it long enough. That's the curse of being a photographer. – Irving Penn

Mam obsesję na punkcie tego, na co patrzę wystarczająco długo. To przekleństwo bycia fotografem. – Irving Penn

A good photograph is one that communicates a fact, touches the heart, and leaves the viewer a changed person for having seen it; it is in one word, effective. – Irving Penn.

Dobra fotografia to taka, która przekazuje rzeczywistość, dotyka serca i pozostawia widza w poczuciu, że po jej obejrzeniu jest inną osobą; jednym słowem jest skuteczna. – Penn Penn.

Metropolitan Museum of Art (MET) w Nowym Jorku prezentuje dużą retrospektywną wystawę fotografii Irvinga Penna w stulecie urodzin artysty. Pierwsza jego wystawa w prestiżowym MET została zorganizowana w 1977 r. Obecna zaś jest największą w historii wystawą tego wielkiego amerykańskiego fotografa; obejmie zarówno arcydzieła, jak i dotychczas nieznane lub mało znane prace.

Irving Penn urodził się w 1917 r. w Plainfield w stanie New Jersey w Stanach Zjednoczonych. Jego ojciec wyemigrował z Rosji w 1908 r. i wkrótce potem zmienił nazwisko z Chaim Michelsohn na Harry Penn.

Irving studiował malarstwo u Alexey'a Brodovitcha w Museum School of Industrial Art w Filadelfii. 1 stycznia 1938 r. kupił pierwszy aparat fotograficzny. W tym samym roku ukończył szkołę i podjął pierwszą pracę – jako dyrektor artystyczny magazynu „Junior League”.

Przed wybuchem wojny w 1939 r. przeniósł się do Nowego Jorku, gdzie zaczął pracować jako dyrektor artystyczny dla luksusowego sklepu Saks Fifth Avenue.



Irving Penn

1. Ingmar Bergman, Stockholm, 1964, odbitka żelatynowo-srebrowa, 1992, 38.4 x 38.1 cm; The Metropolitan Museum of Art, New York
 2. Marlene Dietrich, New York, 1948, odbitka żelatynowo-srebrowa, 2000, 25.4 x 20.6 cm
 Fot. 1-2 © The Irving Penn Foundation

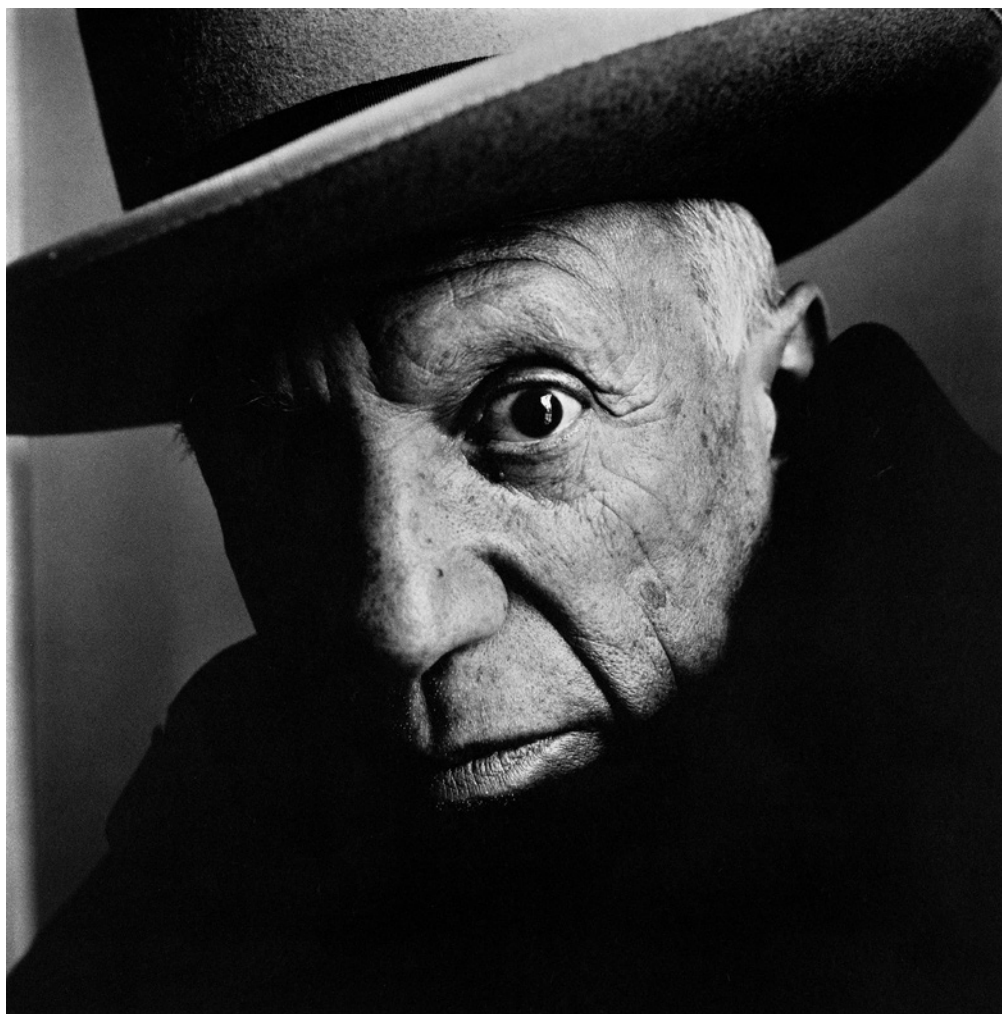
Okres II wojny światowej dla Irvinga Penna to z jednej strony zdobywanie doświadczeń jako artysta i fotograf, a z drugiej – ochotnicza służba w wojsku. Z powodów zdrowotnych, choroby serca, został skierowany do armii brytyjskiej, gdzie w 1944 r. odbywał służbę jako kierownik karetki pogotowia, stacjonując we Włoszech, Austrii i Indiach. W 1945 r. „Vogue” opublikował tekst zatytułowany *Ktoś zawsze ogląda ciebie*, na który złożyły się fragmenty listów wysłanych z frontu włoskiego przez Penna. Widać w nich, że ich autor tak samo umiejętnie i precyzyjnie obserwuje i opisuje świat, jak pokazuje go w swoich fotografiach. W następnym roku w tym samym magazynie ukazał się sześciostronicowy tekst

Album zagraniczny, który zawierał fotografie wraz z autorskim komentarzem Penna.

Natomiast jego artystyczna droga obejmuje współpracę z nowojorskim „Harper’s Bazaar”, gdzie był asystentem Brodovitcha, a następnie wyjazd do Meksyku w 1941 r. Podróżując po Ameryce Południowej, Penn próbował swych sił w malarstwie. Jednak przed powrotem do Nowego Jorku (pod koniec następnego roku) zniszczył namalowane przez siebie obrazy, nie będąc z nich zadowolony. W 1943 r. nowy dyrektor artystyczny „Vogue’a”, Alexander Liberman, zatrudnił go jako swego asystenta. Liberman, który był również rosyjskim emigrantem, zachęcił Penna, aby zajął się fotografią. >

Irving Penn

1. *Pablo Picasso w La Californie, Cannes, 1957*, odbitka platynowo palladowa, 1985, 47.3 x 47.3 cm; The Metropolitan Museum of Art, New York,
 2. *Akt nr 72*, New York, 1949–50, odbitka żelatynowo-srebrowa, 39.7 x 37.5 cm The Metropolitan Museum of Art, New York, prezent od artysty, 2002
 3. *Rękawiczka i buty*, New York, 1947, odbitka żelatynowo-srebrowa, 24.4 x 19.7 cm; The Metropolitan Museum of Art, New York
 Fot. 1–3 © The Irving Penn Foundation



1

2

Tak też się stało. Pierwsza okładka „Vogue’a” ze zdjęciem Penna ukazała się w październiku 1943 r., a 1 kwietnia 1950 r. opublikowano pierwszy czarno-biały portret w „Vogue”. W latach 1943–2004 Penn zrobił zdjęcia do 165 okładek „Vogue’a”, co stawia go przed wszystkimi innymi artystami.

Po II wojnie światowej Penn szybko zyskał uznanie jako fotograf specjalizujący się w martwej naturze i portretach. Dodatkowo Alexander Liberman wysłał go w podróżę po całym świecie.

Penn zaczął fotografować akty jako prywatny projekt w latach 1949–50, równoległe zajmując się fotografią mody. Od strony technicznej, podejście Penna do aktów było całkowicie odmienne od jego komercyjnych prac. Wymyślił technikę bielenia i ponownego opracowania każdego wydruku tak, aby wydobyć duże kontrasty.

W 1950 r. Penn pojechał do Paryża, aby fotografować kolekcje haute couture dla „Vogue’a”. Tam zaczął współpracować z modelką o niezwykle urodzie, Szwedką Lisą Fonssagrives. Po raz pierwszy spotkali się 1947 r. Ślub wzięli w Londynie we wrześniu 1950 r. W tym czasie Penn pracował nad projektem zdjęć „drobnych handlarzy” – rzemieślników, piekarzy, robotników, którzy należeli do zanikającego świata.

Współpracując z magazynem „Vogue”, w latach 1964 i 1971 odwiedził: Japonię, Krete, Hiszpanię, Dahomej, Nepal, Kamerun, Nową Gwineę i Maroko. W tych podróżach Penn coraz częściej skupiał się na tym, na czym naprawdę mu zależało: robił



portrety ludzi w naturalnym świetle. Co ostatecznie doprowadziło go do realizacji pomysłu budowy pracowni-namiotu, którą można przenosić z miejsca na miejsce.

Kolejna ważna wystawa jego prac odbyła się w Muzeum Sztuki Nowoczesnej (MoMA) w Nowym Jorku, w 1984 r. i była inicjatywą kuratora Johna Szarkowskiego. Prace Penna były także regularnie prezentowane w galerii Pace/MacGill w Nowym Jorku.

Penn jest autorem kilkunastu albumów fotograficznych. Jeden z pierwszych to *Świąty w małym pokoju* (1974), w którym znalazły się zdjęcia Indian z Cuzco, Cyganów z Hiszpanii, Szerpów z Nepalu, Murzynów z Dahomeju. Fotografie zostały zrobione w przenośnej pracowni-namiocie, w którym Penn wykorzystywał naturalne, miękkie, północne światło w czasie podróży.

Innym ważnym motywem w twórczości Penna są kwiaty, które zaczął fotografować w Boże Narodzenie dla edycji amerykańskiego „Vogue’a” w 1967 r. i kontynuował to przez czterdzieści lat. Jego pozornie proste kompozycje są pozbawione sentymentalności i skupiają się na szczegółach, co można zobaczyć w albumie *Kwiaty* (1980). Natomiast *Passage* (1991) zawiera zdjęcia z ponad pięćdziesięciu lat pracy, wśród nich portrety wybitnych postaci światowej sztuki, takich jak Georgia O’Keeffe, Truman Capote, Woody Allen, Alfred Hitchcock, Martha Graham, W.H. Auden, Marcel Duchamp, Igor Strawiński, Pablo Picasso, Joan Miro.

Irving Penn zmarł w Nowym Jorku 7 października 2009 r. Miał młodszego brata Arthura (1922-2010), który był słynnym reżyserem filmowym i teatralnym. Pozostawił syna Toma Penna (1952-).

Muszę powiedzieć, że jego zdjęcia są mi niezwykle bliskie ze względu na prostotę i całkowitą eliminację ozdobników. Pamiętam wielokrotne dyskusje w Nowym Jorku, że jego

prace reklamowe są zbyt artystyczne, a artystyczne zbyt reklamowe. Cokolwiek by o nich nie powiedzieć, obydwie dziedziny jego twórczości były i są bardzo cenione. Jego fotografie zarówno reklamowe, jak i mody ukazywały się na łamach największych magazynów „Vogue”, „Vanity Fair”, „Harper’s Bazaar”, a prestiżowe muzea i galerie wystawiały jego prace, m.in. Museum of Modern Art, Metropolitan Museum of Art i Malborough Gallery w Nowym Jorku, Smithsonian Institution w Washingtonie, Galleria Civica d’Arte Moderna w Turynie, Stedelijk Museum w Amsterdamie i Muzeum Wiktorii i Alberta w Londynie. Na aukcjach fotografie Penna osiągają wysokie ceny, przykład w 2008 r. na aukcji w Christie’s sprzedano *Dzieci Cuzco* (1948) za 529 tysięcy dolarów.

Trudno przecenić wpływ prac Penna na fotografię i szerzej – na sztuki wizualne. Całe pokolenie artystów wychowanych w latach siedemdziesiątych widziało i często stosowało jego estetykę. Zauważam to u fotografów, których poznałem w Nowym Jorku m.in. w pracach Richarda Avedona, Annie Leibovitz i Helmuta Newtona, ale ten wpływ trwa do dziś. ■

Irving Penn (1917-2009) On the centennial of the birth of one of the greatest photographers of the 20th century

The Metropolitan Museum of Art in New York presented a major retrospective of the photographs of Irving Penn to mark the centennial of the artist’s birth.

Penn was a fashion photographer, but also a well-known portraitist. During his collaboration with Vogue he travelled often, making portraits in a tent-studio that travelled with him from place to place. In London, he made a portrait study of urban workers from disappearing crafts.

Flowers are an important motive in Penn’s work that he started photographing for Vogue in Christmas 1967, and continued for 40 years. He was also known for portraits from the art world such as: Alfred Hitchcock, Martha Graham, Marcel Duchamp, Igor Stravinski, Woody Allen and Pablo Picasso. In the critical discussion of Penn’s work, his commercial work is often judged as too artistic, while his artistic output is viewed as too commercial. Still his influence on later photographers is clear in the work of Annie Leibovitz, Helmut Newton and Richard Avedon to name a few. ■



Wernakularny Walker Evans?

Centrum Pompidou, 26.04-14.08.2017



Twórczość takich klasyków fotografii, jakim jest Walker Evans, wydaje się szczególnie i ostatecznie zinterpretowana. Przypisuje się ją zwykle do konkretnych, wyodrębnionych wcześniej nurtów, rozpatruje zazwyczaj w stałym zestawie kontekstów, sytuuje w obrębie historii, także samej fotografii. Tymczasem Clément Chéroux – kurator potężnej monograficznej wystawy Evansa w Centrum Pompidou poszedł inną drogą. Podjął próbę odczytania fotografii Amerykanina przez pryzmat, przywoływanej w swych tekstach od kilku lat, tzw. fotografii wernakularnej. Efekt budzi mieszane uczucia.

Od przekładów Baudelaire'a do emaliowanych szyldów reklamowych

To pierwsza prawdziwie retrospektywna wystawa Walkera Evansa w Europie. Zaprezentowano nie tylko jego fotografie (*vintage prints*), ale także przedmioty, które kolekcjonował, w tym pocztówki czy szyldy reklamowe. Na ekspozycję złożyło się łącznie ponad 400 eksponatów. Prace wypożyczono m.in. z nowojorskich Metropolitan Museum of Art i Museum of Modern Art czy J. Paul Getty Museum z Los Angeles, a także z kolekcji prywatnych. Od 30 września 2017 do 4 lutego 2018 wystawa prezentowana będzie także w San Francisco Museum of Modern Art.

Ekspozycja ułożona jest w sposób chronologiczno-problemowy. Kolejność prezentacji prac wyznacza czas ich realizacji, ale poszczególne tematy wyodrębnione zostały w oparciu o nadrzędną myśl kuratora, jaką jest wernakularyzm fotografii Walkera Evansa. Wystawę otwierają jego pierwsze autoportrety z drugiej połowy lat 20. XX wieku, wykonane podczas kilkuletniego pobytu w Europie. Po przyjeździe do Paryża młody Evans uczęszczał do Collège de France, a następnie na Sorbonę. Nauczył się języka i zaczął przekładać francuskich poetów m.in. Baudelaire'a – w Pompidou zobaczyć można było tłumaczenie utworu *La chambre double*. Co ciekawe, już w pierwszych jego wersach, gdzie *une chambre véritablement spirituelle* wybrzmiewa jako *a room veritably intelligent*, odsłania się nam postać Evansa – przyszłego fotografa, dokumentalisty, stroniącego od artyzmu, skupionego na kulturze popularnej, codzienności i użyteczności.

Po powrocie z Europy zaczyna przez pewien czas fotografować w duchu awangardowym, stosuje eksperymenty formalne. Szybko wypracowuje jednak własny, dokumentalny styl i zaczyna realizować większe cykle. Ekspozycja w Pompidou opowiada o dwóch kluczowych dla Evansa spotkaniach. Jedno, z Lincolnem Kirsteinem,

zaowocowało serią fotografii wiktoriańskiej architektury w północno-wschodniej części Ameryki. Berenice Abbott z kolei była źródłem jego fascynacji paryskimi zdjęciami Atgeta, którego echa stale obecne były później w twórczości Evansa. Interesowała go codzienność, rzeczy niezauważalne przez sztukę i nieskatalogowane przez kulturę, ale jednocześnie trwale obecne w wizualnej, miejskiej przestrzeni. Taką niewidzialną dla części artystów, estetycznie niereprezentacyjną, ale przecież kulturowo reprezentatywną przestrzeń, która dodatkowo wystawiona była na spojrzenia milionów amerykańskich kierowców i przechodniów, stanowiły witryny sklepowe, fasady warsztatów i barów ulokowanych wzdłuż dróg i autostrad. Reklama, jako zjawisko kulturowo-społeczne, zwłaszcza ta o wyraźnie amerykańskim rodowdzie, stanowiła jedno z silniejszych źródeł inspiracji dla twórczości Evansa. Nie bez znaczenia zapewne był fakt pracy jego ojca w tej branży. Szyldy i znaki nie tylko fotografował, ale także kolekcjonował – część tego zbioru zaprezentowano na wystawie.

Kryzys, ruiny, powtarzalność

Sporą część wystawy poświęcono zdjęciom wykonanym w ramach zleceń dla Resettlement Administration (później Farm Security Administration) na dokumentowanie efektów wielkiego kryzysu. Ostatnim był wyjazd do Arkansas, w celu sфотографowania skutków powodzi rzeki Mississippi. Pokazano również zlecenia, jakie Evans realizował dla magazynu „Fortune” w latach 40. i 50.

Bardzo ciekawie prezentowały się jego fotografie prezentujące skutki nadmiernej konsumpcji, odpady, ruiny domów, wraki samochodów. Widać w nich wcześniejsze, studenckie fascynacje twórczością Baudelaire'a. Równie interesujące były także zestawienia zbieranych przez Evansa widokówek i korespondujących z nimi fotografii. Co prawda organizatorzy wystawy nie potrafili z całą pewnością ustalić, czy zdjęcia wykonywane były na podstawie kart pocztowych, czy raczej to one wykonywane były na bazie fotografii. Problematyczna była również część, na której pokazano serię „wernakularnych fotografii”, które nie pochodziły z kolekcji Evansa, ale które „ewidentnie stanowiły inspirację dla niektórych jego realizacji”. Zapewne w niektórych przypadkach mogło tak być, ale taki zabieg kuratorski sprawia wrażenie, jakby na siłę broniono pewnych tez.

Pokazano również sporo fotografii ulicznej – zarówno zdjęć wykonywanych w metrze, z ukrycia, jak i metodyczną serią zestandaryzowanych estetycznie

1–2. Wystawa **Walkera Evansa**
w Centrum Pompidou,
fot. Mateusz Palka

portretów pojedynczych, wyrwanych z tłumu, choć wciąż anonimowych przechodniów. Rytm i powtarzalność były wyznacznikiem większości realizacji Evansa – czy były to fotografie witryn sklepowych, fasady domów, drewnianych kościołów, czy katalogowe zdjęcia przedmiotów codziennego użytku.

Słowo-klucz

By uchwycić charakter twórczości Walkera Evansa, kurator jego retrospektywnej wystawy w Centrum Pompidou, Clément Chéroux, posługuje się terminem „fotografia wernakularna”. Chéroux jest historykiem fotografii, doktorem historii sztuki, kuratorem wystaw fotografii w Centrum Pompidou, Maison européenne de la photographie, Rencontres d'Arles, Musée de l'Élysée, od 2017 kieruje działem fotografii w San Francisco Museum of Modern Art. Termin nie jest najzgrabniejszy językowo, przede wszystkim jednak jest tu osobliwie użyty. „Wernakularny” wywodzi się od łacińskiego słowa *vernaculus* oznaczającego „własny”, „domowy”, „swój”, „rodzimy”, „tubylczy”, „ojczysty”, „miejscowy”. Z kolei *verna* oznaczało „niewolnika urodzonego w domu pana z matki niewolnicy”, a w przenośni „rodaka” i „tubylca”. Niektórzy interpretatorzy twórczości Evansa przypisują duże znaczenie owej etymologii związanej z niewolnictwem, tłumacząc, że jego wernakularny styl (czy może „wernakularna bezstylowość”) wynikał z traktowania fotografii w sposób użytkowy, pragmatyczny. Byłbym jednak ostrożny przy tak swobodnej i daleko idącej analizie stosowanego przez Chéroux pojęcia, która niepotrzebnie odwołuje się do rzymskich kodeksów prawnych z okresu minionego imperium, zamiast skupiać się na amerykańskiej fotografii XX wieku. Moje wątpliwości budzi również stosowanie łacińskiej terminologii w dziedzinie refleksji nad sztuką. Praktyka efektowna, ale zazwyczaj niepotrzebna i egzaltowana. Zwłaszcza, kiedy ma opisywać tak w istocie bezpretensjonalną twórczość, jaką są fotografie Walkera Evansa. Być może dałoby się prościej? Stosowany przez kuratora wystawy termin funkcjonował dotychczas w architekturze – gdzie oznaczał tradycyjne, lokalne i anonimowe budownictwo z użyciem specyficznych dla danego miejsca materiałów i technik, oraz w językoznawstwie, na określenie języków ojczystych i dialektów. Następnie został użyty przez Chéroux na określenie fotografii użytkowej: oznaczać miał zdjęcia techniczne i reklamowe, ale także rodzinne, a więc amatorskie. Takie, które rzekomo nie były tworzone wedle estetycznych czy artystycznych założeń. Wernakularyzm umieszczono zatem w bardzo szerokim kontekście, odbiegającym od znaczenia źródłowego. Wątpię w to, aby ten termin był potrzebny do opisu tego typu zasobów fotograficznych, ale jego pierwsze użycie było przynajmniej stosunkowo jasne.

Problematycznego terminu na określenie swojej twórczości użył sam Walker Evans w rozmowie z Leslie Katz z 1971 roku; dał w niej też wyraz swej niechęci wobec uprawiania sztuki. Stosując go, popadamy jednak w nonsensy. Evans nie był amatorem. Nie można go również zaklasyfikować do fotografów reklamowych, mimo jego zainteresowań reklamą oraz publikacjami zdjęć katalogowych. Jego ucieczka od stylu w fotografowaniu też przecież była wyborem określonej konwencji. Kolejne zamieszanie powstaje, kiedy odczytamy „wernakularny” zgodnie z definicją językoznawczą. Dialektów natywnych szukalibyśmy chyba gdzie indziej niż w produkcji

masowej i szyldach wielkich koncernów. Definicja języków wernakularnych miała zastosowanie tam, gdzie w opozycji do nich panowały języki urzędowe, np. *lingua franca*. Termin „architektura wernakularna” ma także bardzo konkretne zastosowanie, przeciwstawiano jej np. architekturę nowoczesną, modernistyczną. Dokumentowany przez Evansa styl wiktoriański nie był jedynym XIX-wiecznym typem budownictwa amerykańskiego nawiązującego do tradycji europejskiej, a wśród jego zdjęć wykonywanych na przedmieściach czy na południu Ameryki znajdują się też fotografie budowy wieżowców w Nowym Jorku. Nie praktykował fotografii socjologicznej. Ciężko powiedzieć, aby szczególnie interesował go folklor. W pracach Evansa jest zdaje się pełny przekrój jego czasów – życie wielkomiejskie i bieda farmerów, tradycyjne budownictwo drewniane, a także amerykański neoklasycyzm i modernizm. Nowoczesność, postęp i kryzys gospodarczy.

Paryska wystawa Walkera Evansa miała być próbą uchwycenia amerykańskiej, wernakularnej kultury. Moim zdaniem właściwiej byłoby powiedzieć: „kultury amerykańskiej” – sfery, w której mieści się zarówno estetyka przedmieść, jak i kultura masowa. Wystarczająco duże różnice dzieliły bowiem tradycję amerykańskiej fotografii dokumentarnej od europejskiej, by je w tym miejscu pomijać. Pierwsza wyraźniej akcentowała silną więź z miejscem zamieszkania, a także wspólnotowość w obrębie jednego kraju. W tym pewnie tkwi siła fotografii Walkera Evansa. ■

Vernacular Walker Evans? Centre Pompidou, April 26 – August 14, 2017

In April 2017 a huge monographic exhibition of seminal photographer Walker Evans opened in Centre Pompidou. It presented over 400 exhibits, including the artist's photos as well as postcards and advertising signs, which he not only photographed but also collected. The photos are grouped into series: Evans's self-portraits from the late 1920s, later avant-garde photos, and several series featuring Evans's unique style, such as a series of photos of Victorian architecture, two documentary series showing the effects of the Great Depression and the effects of the Mississippi flood, his street photography, etc. Though it was curator Clément Chéroux's intention to view the artist's work through the lens of his fascination with the American vernacular, Evans's photos touch on too many subjects (city life vs farmers' poverty, traditional wooden architecture vs modernism and NY skyscrapers, modernity and progress vs economic crisis) to be adequately described by the term 'vernacular'. ■



Gordon Parks

1. Ingrid Bergman na Stromboli, Włochy, 1949
 2. Amerykański gotyk, Waszyngton, 1942
 3. Masażysta pracuje nad bicipsem Muhammada Alego, Miami, Floryda, 1966
 4. Malcolm X, Phoenix, Arizona, 1963, z reportażu Czarni muzulmanie
- Fot. 1-4 © dzięki uprzejmości The Gordon Parks Foundation



1

KATARZYNA ZAHORSKA

Gordon Parks, człowiek ze styku światów

Amerykańskiego fotografa, ale i muzyka, pisarza, poetę oraz reżysera filmowego, Gordona Parks, nazwać można artystą z pogranicza dwóch zupełnie odmiennych rzeczywistości, który przy pomocy narzędzi i języka sztuki w pewien sposób integrował tak różne od siebie uniwersa biedy i zbytku, nierówności społecznych i przywilejów, egalitaryzmu i elitaryzmu, brzydoty i piękna. Jak sam bowiem wspominał w jednym ze swych pamiętników: *Cierpiełem nędzę i rozpacz w czarnym getcie, ale zaznałem też luksusu i dobrego życia w świecie białych* [1]. Dwoistość tę Parks zdawał się także w sposób naturalny skupiać w swojej osobowości. Z jednej strony był on bowiem artystą-fotografikiem obdarzonym wielką wrażliwością oraz niezwykłym instynktem estetycznym, co wykorzystywał przede wszystkim przy dokumentowaniu mody, z drugiej natomiast, jako

1 Gordon Parks, To Smile in Autumn, 2009.



2

zdeteminowany bojownik o prawa ubogich i dyskryminowanych, często ukazywał swoje bardziej agresywne oblicze. Takim też – pełnym dualizmów, które jednak w żadnym razie nie przeczyły sobie nawzajem – przedstawiła amerykańskiego twórcę, zrealizowana w Muzeum Współczesnym Wrocław i kuratorowana przez Joannę Kinowską oraz Pawła Bąkowskiego, wystawa pt. „Gordon Parks: Aparat to moja broń”, która wcześniej pokazywana była w warszawskiej Zachęcie Narodowej Galerii Sztuki.

Jako jedno z piętnaściorga dzieci rodziny Parksów, artysta od swoich najwcześniejszych lat zmuszony był walczyć o przetrwanie. Jako osoba czarnoskóra natomiast, niejednokrotnie osobiście zaznał nietolerancji oraz wykluczenia. Bolesne doświadczenia, które bezpośrednio dotknęły Parksa pozwoliły mu, tuż po utworzeniu sobie wejścia do świata białych sukcesem reportażu o przestępczości w Nowym Jorku,

z tym większym zaangażowaniem walczyć o prawa Afroamerykanów. Przenikając w swojej działalności skrajnie odmienne uniwersa – targaną ciągłymi niepewnościami rzeczywistość czarnoskórych oraz uporządkowany świat białych – oraz żyjąc na ich styku, Parks bardzo dbał o obiektywizm swojej reporterskiej pracy. To właśnie między innymi ze względu na chęć utrzymania pozycji bezstronnego dokumentatora wydarzeń, odrzucił on zaproszenie do wstąpienia w szeregi Partii Czarnych Panter. Przez wszystkie lata aktywności zawodowej, artysta zmagał się jednak z nieufnością obu stron, o czym wspominał przy okazji otrzymanego od redakcji magazynu „Life” zadania udokumentowania działalności rewolucyjnej Czarnych Muzułmanów w 1963 roku: *Redaktorzy „Life” mieli wątpliwości co do mojego obiektywizmu wobec czarnych bojówek. Byłem czarny i moje sentymenty były po stronie czarnego gniewu, który przelewał się przez*

cały kraj. Z pewnością czarni bojownicy również mieli wątpliwości co do mojej osoby jako czarnego członka białego zespołu. Chcieli jednak być usłyszani, a dzięki mnie mogli znaleźć się na stronicach prestiżowego pisma [2]. Autobiograficzne wyznania Parksa wskazują, iż sam autor niejednokrotnie kontestował swoją umiejętność odzęgnięcia się od ulegania emocjom podczas pracy nad bezpośrednio dotyczącym go jako człowieka czarnoskórego tematem, o czym napisał w słowach: *Trudno byłoby mi nie zdradzić siebie, pozostać wiernym emocjom, kiedy stanąłem wobec kontrowersyjnego problemu czarnych i białych. Byłem przede wszystkim dziennikarzem, ale stale musiałem pamiętać, że ważniejsza jest wierność własnym przekonaniom. Musiałem też znosić udrękę obiektywizmu i starać się unikać intelektualnych uprzedzeń, jakie subiektywizm może spowodować u reportera. Byłem reporterem i miałem wypełnić swoje zadanie, tak jak tego oczekuje się od reporterów, bez emocjonalnego zaangażowania [3].*

Walka Parksa o prawa dyskryminowanych mniejszości i żyjących w skrajnym ubóstwie afroamerykańskich rodzin, poza demaskowaniem przed światem uderzającej w nie nierówności społecznej, toczyła się także na innej, można powiedzieć, bardziej jednostkowej, płaszczyźnie. W swoich, wyraźnie akcentowanych w pamiętnikach, nieustających aspiracjach stanął się szanowanym człowiekiem funkcjonującym na równych warunkach w pełnym przywilejów świecie białych, artysta niejako czuł się zobowiązany do przecierania szlaków w dążeniach czarnoskórych osób do osiągnięcia sukcesów na wszystkich płaszczyznach życia społecznego. I w istocie, jako pierwszy czarnoskóry fotograf magazynów „Life” czy „Vouge”, Parks realizował swoje zamierzenie, osuwając obecność mniejszości rasowych w tymże hermetycznym uniwersum białego człowieka.

2 Tamże

3 Gordon Parks, To Smile in Autumn, 2009.

Obierane przez Parksa sposoby walki o prawa ucisnionych były różne. Jakakolwiek nie byłaby forma społeczno-artystycznych dążeń fotoreportera, zawsze i niezmiennie posługiwał się on w nich jednym narzędziem, tłumacząc: *Wybrałem aparat jako broń przeciwko wszystkiemu, czego w Ameryce nie lubię – biedzie, rasizmowi, dyskryminacji [4].*

Powyższe zdanie, zaczerpnięte z pierwszego, wydanego w 1966 roku pamiętnika Parksa pt. *A Choice of Weapon*, doskonale obrazuje istotę całej jego długoletniej działalności zawodowej. W aranżacji wrocławskiej wystawy wspomnienia fotografa odegrały kluczową rolę. Stanowiąc bowiem pewnego rodzaju wstęp do kolejnych serii zdjęć, umiejscawiały je w osobistych kontekstach, pozwalając spojrzeć widzowi na poruszany problem oczyma ich autora. W tym samym też celu pokaz odtworzył podział, którego we własnych archiwach dokonał Parks, rezygnując nierzadko z układu chronologicznego i akcentując w zamian wątki nadrzędne. Chociaż wydawałoby się, że taki schemat ekspozycji może wprowadzić w jej obręb zbędny chaos, na wystawie równie mocno skupionej na prezentacji sztuki, co na wytwarzaniu intymnej atmosfery współdziałania przez widza z jej autorem sposobu doświadczania trudnej dla niego rzeczywistości drugiej połowy XX wieku w Stanach Zjednoczonych, zadziałał on na korzyść przedsięwzięcia.

Pokaz pt. „Gordon Parks: Aparat to moja broń” można potraktować zatem nie tylko jako przekrojową prezentację całego dorobku artystycznej i reporterskiej pracy amerykańskiego fotografa, ale również jako wystawę biograficzną. Kolejne, opatrzone cytatai artysty cykle zdjęć, konfrontowały bowiem widza nie tylko z opartą na dojmującej bezpośredniości, intrygującą estetyką fotografii Parksa, ale również z całą złożoną, wyrażaną w poglądach deklarowanych za pomocą zapisanych wspomnień i zrobionych

4 Gordon Parks, To Smile in Autumn, 2009.

zdjęć, osobowością autora. Biograficznego charakteru wrocławskiego pokazu dopełnił wyświetlany podczas wystawy film, dedykowany życiu i twórczości amerykańskiego fotografa. Wydaje się zresztą, że realizacja ekspozycji sztuki Parksa w oderwaniu od jego osoby byłaby czymś wręcz niepoprawnym. Nie ulega bowiem wątpliwości, iż centrum jego artystycznej działalności stanowiło ukazywanie hybrydycznego zlepkę rzeczywistości czarnych oraz świata białych, których to Parks stał się niejako łącznikiem. Dzięki funkcjonowaniu na styku tych dwóch, tak różnych, a jednak harmonijnie przenikających się w jego twórczości uniwersów, autor przybierał zarówno rolę artysty-fotografa, jak i dokumentalisty-bojownika, konstruując w ten sposób interesującą, intrygującą spójną postać, która sama w sobie stanowiła oczywiście dopełnienie treści jego sztuki. ■

Gordon Parks: Man from the Borders of the Worlds

American photographer, musician, writer, poet and film director, the first black photographer to be hired by major fashion magazines. Gordon Parks can be called an artist from the border of different realities. Though he suffered poverty, discrimination and intolerance, it was thanks to talent and hard work that he entered the exclusive world of white society, while simultaneously documenting the black reality of his time. He chose art and its tools to integrate the two universes of social inequality and privilege, egalitarianism and elitism. The exhibition *Gordon Parks: I Use My Camera as a Weapon* presented at Wrocław Contemporary Art Museum, reveals an artist who achieved a unity through duality, struggling for social equality. The exhibition is enriched by fragments from the artist's memoirs, lending unique biographical ambience. ■

3



4



My – Twoja Ameryka hommage à Wojciech Zawadzki

Zyciowe ścieżki Wojtka Zawadzkiego i moje przecięły się z początkiem lat 80. Wojtek współpracował wówczas z Grupą Roboczą „4+” działającą przy galerii „Foto-Medium-Art” i chyba wyraźnie swym rozumieniem fotografii do niej nie do końca przystawał. Bo równolegle Zawadzki tworzył bardzo osobisty, poetycki cykl fotografii swego rodzinnego domu zatytułowany „Olszewskiego 11”. Był to też czas wstrząsów społecznych na niespotykaną wcześniej skalę ale i okres narodzin – przy tejże samej galerii – programu *fotografii elementarnej*. Na pierwszym spotkaniu założycielskim zabrakło Wojtka, ponieważ został internowany. Kolejne odbyło się pod moją nieobecność, bo zostałem odizolowany na kilka miesięcy w Rawiczu. Wojtek wywarł na mnie ogromne wrażenie, ponieważ stał nieustraszenie po stronie światła jako człowiek i fotograf równocześnie. Wszystko czego się podjął starał się robić perfekcyjnie – dokładnie odwrotnie niż wyglądała przygnębiająca, nigdy niedokończona codzienność PRL-u. Wojtek marzył o wolności i śpiewał o niej słowami *Wolnej grupy Bukowina*, co przy akompaniamentem swej gitary czynił często, dopóki sił mu nie zabrakło. Marzył też o normalności, w której fotografia ma prawo być fotografią, a nie tylko ilustracją idei mającej w głębokim poważaniu szlachetność srebrnej emulsji. Posiadał przy tym wyjątkowy dar przekazywania innym szacunku do obrazu fotograficznego, czego kiedyś na własnej skórze doświadczyłem i na zawsze zachowam w pamięci. Pedagogiczny talent Wojtka miałem okazję obserwować dwukrotnie na plenerach Jeleniogórskiej Wszechnicy Fotograficznej w Kowarach i Kliczkowie, którą po wyjeździe z Wrocławia do Jeleniej Góry prowadził. Nie byłem więc zdziwiony, że do założonej tamże „Jeleniogórskiej Szkoły Fotografii” przez długie lata garnęło się tak wielu chętnych.

Był rok 1985. Dla nas obu jest to czas już po doświadczeniach z *Fotografią elementarną* i moment, w którym postanowiłem otworzyć alternatywną galerię „P.S.” we Wrocławskim Klubie MPiK. Zapropnowałem wówczas Wojtkowi inauguracyjną wystawę, którą zatytułował „Niepotrzebne fotografie” i do której napisał krótki, acz bardzo poruszający tekst. Przekonałem go też, że może zamiast wydawania upiornych pseudokatalogów powielaczowej jakości, zrobimy 100 oryginalnych odbitek na papierze barytowym a tekst wydrukujemy na odwrocie i rozdamy. Jakies 80 oryginałów spoczywa być może do dziś gdzieś w szufladach tych, którzy byli na wernisażu. Z dzisiejszej perspektywy ważniejsze i ciekawsze wydaje mi się jednak to, jaką fotografię wówczas Wojtek wybrał. Zdjęcie zostało zrobione kilka lat wcześniej i przedstawia fragment mieszkania; trochę jak w jego wspaniałym tekście *Twoja Fotografia* [1]. Panuje tu niemal kliniczny porządek. Między dwoma blokami białych szuflad wciśnięty czarny wzmacniacz i duży, magnetofon szpulowy; oba o wyglądzie przyporządkowanym wówczas o zawrót głowy. Nad tym wszystkim góruje gramofon „Sony”, z rączką na winylowej płycie, jak w czasie odtwarzania. Po lewej metalowa puszka na tytoń „Pall Mall”, kubek z małym pędzelkiem i chyba piłka tenisowa a do tego instrukcja obsługi aparatu 4x5 cala „Sinar”. Po prawej wygaszony, przenośny telewizor z podwójną anteną teleskopową ułożoną w kształt jednoznacznie wówczas kojarzonej litery „V”. Na białej ścianie wisi oszczędna grafika (lub rysunek) przedstawiająca stolik dla dwojga z wiszącą lampą i dwa puste krzesła. Całości obrazu dopełnia starannie złożona amerykańska flaga wsunięta narożnikiem pod odbiornik telewizyjny oraz jednobarwna zasłona na ścianie okiennej unieważniająca świat zewnętrzny. I miał rację Wojtek, pisząc w tekście do wystawy: *...Fotografie wyznaczają orbity, po których poruszają się ich autorzy...* To jego zdjęcie było zwierzeniem z aktualnego stanu ducha, z marzeń o lepszym świecie, który w jego oczach symbolizowały Stany Zjednoczone Ameryki, i który to świat wydawał się możliwy także nad Odrą i Wisłą. Świat wolności, porządku i normalności. Ale życie chciało inaczej i Wojtek doczekał nowego politycznego ładu w Jeleniej Górze. W mieście, któremu przyszło utracić status województwa z wszystkimi tego konsekwencjami. Jestem przekonany, że Adam Sobota w swoim tekście do książki *100 fotografii* [2] myli się, sugerując, że



cykl zdjęć Wojtka zatytułowany „Moja Ameryka” powstał z fascynacji fotografami amerykańskimi. On oczywiście ich cenil – niektórych nawet bardzo, lecz bezpośrednim sprawcą moim zdaniem był stan ducha, jaki zaczął Wojtka uwierać na „zesłaniu”. Młodzieńcze marzenia o Ameryce legły w gruzach pozostała mu tylko świadomość i pewność, że innej Ameryki niż ta za oknem dla niego już nie będzie. Jestem przekonany, że ten cykl był dla niego takim samym lekarstwem i pocieszeniem na utratę złudzeń, jak dla mnie ciut wcześniej „Szary Paryż”.

Prócz szerokiej działalności dydaktycznej Wojtek przejął także organizację Biennale Fotografii Górskiej, oraz prowadził przez 25 lat galerię Korytarz (od roku 1994 działał w duecie z Ewą Andrzejewską). Mimo tak dużej ilości obowiązków i borykania się z prozaicznymi problemami, choćby budżetowymi, wciąż dużo fotografował, a nade wszystko kopiował, kopiował. Bo dla niego, jak często mówił, nie samo fotografowanie było celem, lecz to, co dawało się wyciągnąć z negatywu i przelać na papier. Mówiąc krótko, fotografia to była dla niego nade wszystko odbitka. Nie przejmował się tym, że idzie pod prąd modom i trendom. Że zwolennicy tzw. postępu technologicznego uśmiechają się czasem pod nosem z politowaniem; robił niezmiennie to, w co wierzył, iż ma głęboki sens. Lubił fotografować szerokim kątem, co pozwalało mu zachowywać dystans do rzeczy nawet w ciasnej przestrzeni. Kopiował najchętniej na papierach o gradacji specjalnej, o chłodnym odcieniu, bo wiedział, że to najlepszy sposób wyciągnięcia z negatywu całego bogactwa dolnego odcinka krzywej charakterystycznej. Takie podejście wymaga dużego doświadczenia i pokory, by fotografię obłaskawiać, by ukazała naszym oczom całe swoje piękno. I taka jest większość jego fotografii, niezależnie czy fotografował Karkonosze, Jelenią Górę, krakowski Kazimierz, dom rodzinny we Wrocławiu, czy cokolwiek innego.

W mojej pamięci Wojtek Zawadzki zapisał się na zawsze choćby dlatego, iż pomimo własnych, trwałych przekonań nie nawracał nikogo na siłę. Był niczym katalizator, którego obecność umożliwia reakcję chemiczną. W tym przypadku pozwalający na zrozumienie istoty i natury fotografii. Mogło to być zaledwie kilka ważnych słów z jego ust, ale i np. podarowanie symbolicznego pędzelka do... przecierania oczu; co akurat mnie się przydarzyło. Nie jestem wszakże jedynym, który zachował w sobie szept wdzięczności dla Tego, który miał czym, chciał i potrafił się dzielić bezinteresownie i twórczo. I choć cię, Wojtek, już nie ma między nami, żyjesz wciąż w nas. I czy tego chciałeś, czy nie, teraz my jesteśmy „Twoją Ameryką”... ■

[1] Wojciech Zawadzki „100 fotografii” strona 7, wydawnictwo Kropka, Wrzesnia 2007, (tekst z roku 1984)

[2] Jak wyżej, strona 129

Us – Your America Homage to Wojciech Zawadzki

My path crossed with Wojtek Zawadzki at the beginning of the 80s. At that time, he was collaborating with Working Group 4+, and was working independently on a series of poetic, intimate photos of his family house: Olszewskiego 21. It was a time of great political change and the birth of the project Elementary Photography, although he wasn't able to attend the inauguration because of his imprisonment. Zawadzki was not only a great photographer; as a pedagogue he taught in Jeleniogórska School of Photography, he co-organised the Biennial of Mountain Photography and led the Korytarz Gallery for 25 years. Many people understood the essence and nature of photography thanks to his teaching. Zawadzki dreamed about a better world, a place of freedom, order and normality. In his eyes, this was United States of America. I think his series My America was created as a reaction to the eventual loss of his youthful dreams. ■

Pomiędzy magią a melancholią. Wspomnienie o Ewie Andrzejewskiej

Dobrze wiedziałaś, że zakochałem się w Twojej fotografii od momentu, kiedy ją po raz pierwszy zobaczyłem. Piszę o Fotografii, a nie o fotografiach. Bo tu o coś więcej chodzi, bo o Twój styl. O widzenie świata, a nawet więcej, bo o stwarzanie go. Twoje fotografie pełne były magicznego światła, które wylewały się zza liści, tkwiło nieruchomo nad dachami, rozchyłało ciężkie zasłony chmur.

Prosty aparat, statyw, czarna płachta, najprostszy światłomierz. Podstawowe narzędzia fotografa „w starym stylu”. Jeszcze ciemnia fotograficzna – cichy świat odosobnienia. Samodzielnie składane chemikalia, by jak najprostszą metodą i szlachetnością humanistycznego rękodzieła tworzyć unikalne prace. Cała ta klasyka plus Twoja wędrówka, by fotografować zawsze będąc w drodze. Miałaś stary, niedoskonały obiektyw. Był prawie popsuty, tak że tylko Ty wiedziałaś, jak go uruchomić. Nie był za czysty. Nie byłaś też mistrzynią w prawidłowym naświetlaniu i tworzyłaś za jasne negatywy, za bardzo przejrzyste. Nie zawierały w związku z tym dużo informacji o tym, co jest w cieniu, bo najważniejsze było, i to robiłaś, skupić się na świetle. Wypełniałaś swoje piękne, sepiowane fotografie mocą jego intensywności. Wiedziałaś, że ono ma moc oczyszczania, porządkowania chaosu, prowadzenia nas we właściwą stronę. Z ciemności ulic i murów stwarzałaś nadzieję. Z zakątków Jeleniej Góry, Maciejowca, Krakowa tworzyłaś świat pełen magii. Zaklinałaś go, powtarzałaś fotograficzne rytuały, kształtując go na odbitkach w swój, specyficzny, wyróżnialny sposób. Bardzo często kopiowałaś odbitki stykowo. W starym stylu, najprościej jak się da. Przykładając negatyw do arkusza papieru. Prace były małe, zmuszały do podejścia bliżej, do patrzenia tylko na ten mały prostokąt. Były to momenty bycia sam na sam z tym fotograficznym światem, intymnie, w skupieniu. Jakby przybliżenie głowy i zagłębienie się w nie, uważnym spojrzeniem, pozbawiało nas tego, co znaliśmy wcześniej i otwierało całkiem nowy, nieznan świat dla wtajemniczonych. Ulotny, mistyczny, cichy, utajony.

Byłaś też mistrzynią fotografii drzew. Wrywałaś je z czasu, sadowiłaś na matówce swojej wielkoformatowej kamery tam, gdzie Ci było wygodnie. Nadawałaś im świętość, mityczne znaczenia albo ulotne piękno. Nie żebyś nie lubiła ludzi, bo było wręcz inaczej, ale to portretowanie drzew było dla mnie Twoim leitmotywem. Drzew, ale i traw, i chwastów na łąkach. Z tego banalnego świata, tworzyłaś coś zupełnie innego i nade wszystko tak bardzo swojego. Podążałem ścieżkami Twojej nowej, innej rzeczywistości, bo wierzyłem, że tylko wielka wrażliwość i wyobraźnia tego przedstawienia pozwoli mi na prawdziwe przeżycie.

Cały czas mam w myślach tę fotografię, na której na tle drzew sianają się pochylone brzozy. Od momentu, gdy ją zobaczyłem zawsze już teraz widok pochylonych brzozy kojarzy mi się z Tobą, z tą fotografią, z Twoim widzeniem. Nie wiem, czy ono jest melancholijne. Nie wiem, czy smutne piękno trąbki Milesa, czy śpiew Sade są takie w rzeczywistości, ale słucham ich utworów i oglądam

Ewa Andrzejewska,
Jelenia Góra, 2014,
fotografia bromosrebrowa,
sepia, 45,5 x 55 cm

te fotografie, i ogarnia mnie nastrój łagodnego smutku. I jest to coś ważnego, głębokiego i pięknego. I nie bronię się przed nim. Wchłaniam. Zatapiam.

Byłaś wielką fotografką i zarazem Artystką. Wielką, ale mieszkałaś daleko od ważnych galerii, nie miałaś znajomości i marszandów i mało kto wiedział, z jaką klasą twórczością ma do czynienia. Na szczęście mi to było dane. Spotkałem Cię dawno temu. Zielona Góra. Wernisaż pierwszej edycji wystaw *Kontakty*. Nic się wtedy nie liczyło, żadna inna pokazywana tam fotografia nie była tak ważna jak ta Twoja. Jak tajemniczy świat po drugiej stronie lustra. Świat dla widzających głębiej. Przewidywany, intuicyjny, delikatny i wrażliwy. Taki jak Ty. Jak Twoja fotografia. Prosta rejestracja o mocy wielkiej i prawdziwej przemiany. Świata i nas oglądających.

Fotograficzna modlitwa o fotograficzne piękno. Wielkiej Poetki Fotografii – Ewy Andrzejewskiej. ■



Between Magic and Melancholy. Memories of Ewa Andrzejewska

The late artist, who notoriously shunned the art world's prestigious galleries, used traditional photographic techniques to create magical and intimate worlds, populated by sacred and mythical trees more often than by people. The artist focused on light, its intensity, ordering and guiding effect and ability to spiritually cleanse a sensitive viewer. The classical beauty of Andrzejewska's melancholic and poetic photographs will satisfy those who seek simple yet deeply touching art. ■

Artificial Intelligence – The Other I czyli Ars Electronica 2017

WSTĘP

Artificial Intelligence – The Other I, czyli Ars Electronica 2017 – jeden z największych na świecie festiwali sztuki mediów cyfrowych kolejny raz zachwyił pokazem najciekawszych prac z prawie wszystkich kontynentów – w sumie 3677 nadesłanych prac na konkurs ze 106 krajów. W ciągu pięciu dni przez festiwal w austriackim Linzu przewinęło się ponad 100 000 widzów, odbyło się ponad 500 wydarzeń, zarobiono ponad 2 000 000 euro z biletów.

MUZYKA CYFROWA I SZTUKA DŹWIĘKU

Ku ogólnemu zaskoczeniu Golden Nica w tej kategorii otrzymała publikacja książkowa. *Not Your World Music: Noise in South East Asia* – wspaniały wolumin, zawierający polityczne, historyczne i socjologiczne eseje wraz z CD, prezentuje i szczegółowo analizuje scenę noise i experimental music w krajach południowej Azji. Sztuka, polityka, tożsamość, gender i globalny kapitalizm to główne wątki tej publikacji.

Jednakże uhonorowany Distinction Award *Corpus Nil* Włocha Marca Donnarumma to już, zachwycający scenografią, performans dekonstruujący ciało tancerza i zapraszający widzów do świadczania przy narodzinach stworzenia cybernetycznego egzaminującego samym sobą hybrydowe formy samoidentyfikacji i muzycznej wirtuozerii. Tematy te realizowane są przez intensywną i rytualistyczną interakcję pomiędzy skomputeryzowanymi instrumentami, ludzkim ciałem i dźwiękiem. Przestrzeń akcji jest całkowicie wyciemniona. Performer, którego ciało jest częściowo nagie, a częściowo pomalowane czarnym tuszem, wykonuje intensywną choreografię, która stopniowo deformuje na ekranie obraz jego ciała. Dwa typy biosensorów transmitują dane z jego ciała do instrumentu-programu komputerowego (patch jMaxa). Chippowe mikrofony zbierają dźwięki z mięśni i wewnętrznych narządów performerera (to tzw. Mechanomyogram lub MMG), a elektrody zbierają napięcie elektryczne z mięśni (to tzw. Electromyogram lub EMG). Instrument używa specjalnych filtrów do wygenerowania opisu amplitudy i częstotliwości wszystkich dźwięków odbieranych z ciała performerera (pomiędzy 1 a 40 Hz), jak również ich wariacji w funkcji czasu. Następnie, program resyntezuje te dźwięki przez orkiestrację siatki powtórzeń dwudziestu cyfrowych oscylatorów. Ponieważ choreografia wymaga wolnego, delikatnego ruchu cielesnego, to powstająca w efekcie tego muzyka jest również wolna i rekursywna, mutująca się wokół mikrotonalnych wariacji minimalnych zbiorów wysokości dźwięków. Instrument również analizuje zebrane

dane, aby wychwycić niuanse ruchów performerera (napięcie mięśni, stany odprężenia, gesty). Po zobserwowaniu określonych niuansów instrument wybiera, czy mutować, czy aktywować określone oscylatory, jak regulować głośność, fazy, glissanda. Przez rytm dźwięku, wibracje i światło ciało performerera i instrument mutują fizycznie i konceptualnie w coś ontologicznie innego – niebanalne indywiduum redefiniujące kolokwialną tożsamość istoty ludzkiej.

Do najciekawszych projektów z tego działu należy *Accustic Additive Synthesizer* – projekt Polaka, Krzysztofa Cybulskiego. AAS jest krokiem ku w pełni akustycznemu urządzeniu, które mogłoby rekonstruować każdy dźwięk poprzez analizę Fouriera i resyntezę, wykorzystując podstawowe zasady muzyki spektralnej w czasie rzeczywistym. Każda z siedmiu piszczałek tego instrumentu ma zamontowaną pompkę powietrzną, która efektywnie zmienia głośność i barwę dźwięku. Dźwięk piszczałki jest bliski sinusoidzie, a to patchowi z programu Pure Data pozwala na resyntezę głosu albo stworzenie syntetycznego dźwięku. AAS jest w stanie resentyzować każdy dźwięk przechwycony przez mikrofon.

Ideę łączenia odległej tradycji z popkulturową maszyną zrealizował artysta australijskiej sceny noise Lucas Abela. W śmiałej wizji, nagrodzonej Honorowym Wyróżnieniem, połączył mechanizm gry Pinballa z perkusyjnymi instrumentami Gamelanu na oktagonalnej platformie, która pozwala na jednoczesne współdziałanie ośmiu osób. *Gamelan Wizard*, stawszy się partycypacyjną instalacją, wciąga ludzi grających w Pinballa do kreowania intensywnego zdarzenia muzycznego i wzajemnej zabawy komunikacyjnej.

ANIMACJA KOMPUTEROWA

W tej kategorii nadesłano do konkursu najwięcej zgłoszeń, bo aż 1157. Złota Nika została przyznana Dawidowi Oreilly(IE), który jest na co dzień twórcą filmowym i artystą pracującym na polu animacji i doświadczeń interaktywnych. Jego dzieło *Everything* jest interaktywnym systemem obrazowania, gdzie uczestnik może się stać wszystkim tym co widzi – od mikroorganizmów po planety i galaktyki... Gracz może podróżować pomiędzy zewnętrzną i wewnętrzną relnością i analizować niezmiernie przestrzenie wirtualnych obrazów bez ulegania wymuszonym przez autora celom, partyturom albo zadaniom do rozwiązania. Granie w *Everything* zawiera w sobie podróżowanie przez uniwersum i egzaminowanie go z perspektywy nieskończonych permutacji. Ta gra również istnieje jako żywa 3D encyklopedia, w której znajdują się m.in. wypowiedzi filozofa New Age Allana Wattsa. Te nagrania są dominującą częścią doświadczenia estetycznego uczestnika i oferują werbalne pole interpretacji gry i obrazowanych form życia.

Dwie kolejne prace otrzymały Honorary Distinction: *Out Of Exile* Amerykanki Nonny de la Pena używa technologii cyfrowej do odtworzenia dramatycznej sceny kłótni, w której realna osoba – Daniel Ashle Pierce – konfrontuje się ze swoją rodziną, oznajmiając jej swoją odmienną orientację seksualną. 13-minutowe obecności w „wirtualnej skórze” protagonisty pozwala doświadczyć widzowi emocji, jakie są udziałem wielu osób ze społeczności LGBTQ, a szczególnie ostracyzmu; Koreanka Mimi Son i Anglik Eliot Woods od lat penetrują alternatywne perspektywy artykulacji czasu i przestrzeni w celu przekraczania podziałów na byty tzw. realne i wirtualne, a ich nowe dzieło *The Light Barrier* jest serią projekcji świetlnych, które penetruje semi-materialny stan egzystencji, materializując tkane przez światło obiekty geometryczne. Osiem architektonicznych projektorów wideo dzieli się na 630 pod-projektorów, używając struktury wklęsłych lusterek, które swoimi odbiciami



1. **Adrian David Cheok** (AU), **Emma Yann Zhang** (SG), *Kissenger*
2. **Maja Smrekar** (SI), *K-9 topology*

tworzą świetlny obiekt w powietrzu. Przez indywidualne mierzenie toru luminancji każdego z 16 000 000 pikseli ekran świetlny może zostać skalibrowany tak, aby zanurzyć się w poświęceni malującej obrazu. Projekcji towarzyszy 40-kanałowa oprawa dźwiękowa zagnieżdżająca wizualny fenomen w polu percepcji słuchowej widza.

SZTUKA HYBRYDOWA

Słowenkę Maję Smrekar jury uhonorowało Golden Nica za *K-9 TOPOLOGY*, uznając, że jej kreatywność jest wiarygodnym przejawem sztuki hybrydowej z profetycznym bio-politycznym przesłaniem, które z pewnością dużo wniesie do dyskusji pomiędzy widzami z kulis artystycznych i naukowych. Praca Maji Smrekar krąży spektakularnie i drapieżnie wokoło tematów, z którymi ludzkość mierzy się od niepamiętnych czasów, a szczególnie intymnej relacji pomiędzy człowiekiem a zwierzęciem, podejmowanym niejednokrotnie w mitologiach (*vide* mit o założycielach Rzymu). *K-9 Topology* jest performatywnym tetraptykiem, rozwijanym przez autorkę od trzech lat, który z różnych perspektyw egzaminuje esencję i ontologiczny sens istoty ludzkiej – a szczególnie kobiety – w na wskroś bio-politycznym i post-panoptycznym świecie. Pierwsze dzieło z tego cyklu, *Ecce Canis*, koncentruje się na procesach metabolicznych: zaangażowani przez artystkę chemicy użyli w laboratorium serotoniny pobranej od niej i jej psa o imieniu Bayron, do stworzenia zapachu, który symbolizuje chemiczną esencję związku pomiędzy człowiekiem i zwierzęciem. Użyta 5-hydroksylowa pochodna tryptaminy jest potocznie określana hormonem szczęścia i była, *nota bene*, wykorzystywana wcześniej przez chemika Aleksandra Schulgina do eksperymentów z substancjami psychoaktywnymi. Druga praca pt. *Poluje na przyrodę, a kultura poluje na mnie*, stworzona podczas rezydencji w JACANA Wilde Life Studios we Francji, jest rodzajem śledztwa w przedmiocie zwierzęcej etyki na poziomie genów i skupia się na genetyce wilka oraz na relacji pomiędzy wilkiem, człowiekiem i psem. Jej symboliczne znaczenie jest wyartykułowane w koneksji emocji z dzieciństwa Smrekar związanych z ówczesnym kontaktem z dziełami Josepha Beusa i Olega Kulika. Kolejny moduł – *Hybrid Family* – zajmuje się tematami socjalnej i ideologicznej instrumentalizacji ciała kobiecego i karmienia piersią zwierzęcia. Przekraczając klasyczny podział na życie prywatne i obecność publiczną, Smrekar zdecydowała się na przedstawienie angażujące jej ciało i ciała jej psów. Osobista ekonomia emocji artystki stała się tam molekularnym procesem: przez trzy miesiące odosobnienia ze swoimi psami stymulowała swoje gruczoły przysadki mózgowej, aby uwolnić hormon proklatynę; pozostawała na diecie bogatej w *galactogogies* (ang.), aby wymusić laktację. Efektem ubocznym był wzrost poziomu ilości hormonu oksytocyny, który na poziomie psychicznym doprowadził u artystki do wzrostu empatii i odporności na cynizm naszych czasów. W czwartym projekcie z tej serii, *ARTE_mis ovum*, jajeczko dostarczone przez Smrekar zostało laboratoryjnie



zdenukleowane i użyte jak gniazdo dla tłuszczowej komórki jej psa. Rezultatem jest inherentna komórka hybrydowa, dla której artystka przedstawia antydystopijny scenariusz, twierdząc, że może ona tworzyć nowe gatunki, których szanse przeżycia na Ziemi są większe od naszych – spowodowane w niemałej części prawdopodobieństwem, że ta hybryda będzie traktować środowisko w bardziej właściwy sposób niż ludzie.

Bio-art od momentu pojawienia się szokuje (*vide* Eduardo Katz, Marc Quinn...) poprzez ingerencję w komórki zwierząt, modyfikację genów, klonowanie, próby łączenia tkanek zwierząt i człowieka. Wszystko to odbywa się w cieniu eugeniki i idei wykorzystania pełni potencjału istoty ludzkiej.

Jury doceniło wyróżnieniem projekt *A Study into 21st Century Drone Acoustic* za jego krytyczne ustosunkowanie się do debaty o związkach technologii przyszłości ze sposobami prowadzenia wojen. W tej pracy designer Ruben Peter i DJ Goncalo Cardoso połączyli swe siły umysłowe, żeby rozpracować temat dźwiękowego aspektu dronów – ich silników i emitowanych z nich dźwięków. Zrealizowano LP, którego stroną A poświęcono nagraniem siedemnastu typów dronów – od małych delikatnych dronów po drony militarne, percepowane jako współczesne tryle ptaków; strona B prezentuje pejzaż audialny skomponowany przez Cardoso, zainspirowany destruktywną siłą technologii dronów. Kompozycja skupia się na konceptualnym, dźwiękowym życiu i śmierci powietrznych maszyn dronowych w XXI w. W efekcie projekt prowadzi do refleksji, że ornitomanteja zajmowała umysły naszych pradziadków, a obecnie ten sposób na orientację w środowisku zastępuje ogląd latających maszyn. W oparciu o fakt, że DNA nie jest komórką i jako takie samoistnie nie istnieje, Amerykanin Paul Vanouse transferuje w sztukę swoje biologiczne badania nad życiem. Jego dzieło *A America Project* jest instalacją biologiczną skoncentrowaną wokół procesu zwanego „DNA żel elektroforozą” lub inaczej „DNA Śladu Odcisku Papilarnego”, który autor odpowiednio wymodelował, aby wyprodukować rozpoznawalne obrazy wizualne ze zmieszanych próbek śliny przybyłych widzów. Podczas wernisażu autor ekstraktuje DNA z setek zmieszanych splunąć. DNA nie jest indywidualizowane, ale

procesowane jako mieszanina, aby stworzyć ikoniczne DNA „linii papilarnych” obrazu mikromolekularnych sił, które są widzialne jako ruchomy obraz będący na żywo projekcją żelu elektroforycznego w czasie trwania wystawy.

Wydarzeniem zamykającym i podsumowującym festiwal był koncert *20 Etudes for Piano* Philipa Glassa wykonany przez Koreankę Maki Namekawę. Wizualizacje tych utworów na telebimach eksplorują oparte o linię czasu związki pomiędzy tematami: wzoru i formy, symbolu i języka, jak też czasu i przestrzeni, ruchu i pozycji. Działając w realnym czasie, programy komputerowe mieszają obrazy filmowe i fotograficzne z CGI, reagując natychmiast na zmiany w analizie sygnału audio zbieranego mikrofonami znad pianina. Uaktualnia to ideę festiwalu mówiącą o tym, jak ważne jest łączenie różnych danych w komputerze. ■

Ars Electronica 2017

Artificial Intelligence – the Other I: *Ars Electronica 2017* – one of the biggest festivals of digital art delighted audiences with a show of the most interesting works from almost all continents, totalling 2,677 works from 106 countries. In Linz, Austria, the 5-day festival hosted 100,000 viewers and presented 500 events. To everyone's surprise in the Digital Music category, the Golden Nica prize was awarded to the book 'Not Your World Music: Noise in South East Asia', containing political, historical and sociological essays with CD analyses of the noise and experimental music scene in South East Asia. Art, capitalism, identity and gender are themes explored in the publication. Most of the works (1,157) were entered in the Computer Animation category. The winner was David O'Reilly for *Everything* – an interactive game in which the player can become anything they see – from microorganisms to planets and galaxies. Slovenian artist Maja Smrekar received the Golden Nica for *K-9 topology*, an artwork with a strong bio-political message, in the category of Hybrid Art. The event that closed the festival was a multimedia concert of '20 Etudes for Piano' by Philip Glass, performed by Korean artist Maki Namakwa. ■



JAN WIKTOR SIENKIEWICZ

Kalifornijska KrakArt Group

W wyniku szczęśliwego splotu okoliczności w kwietniu 2017 roku przebywałem w Los Angeles z serią wykładów na temat polskiej sztuki na emigracji po drugiej wojnie światowej, artysta malarz i plakacista w jednej osobie – Leonard Konopelski zabrał mnie na zebranie robocze kalifornijskiej grupy artystycznej KrakArt. I chociaż o istnieniu grupy słyszałem, to dorobek twórczy, który miałem okazję zobaczyć – stawia dokonania grupy w szeregu ważnych zjawisk w polskiej sztuce końcówki XX wieku i blisko już dwóch dekad wieku XXI. Credo działalności KrakArt Group określili sami jej członkowie, poprzez zaproponowane przez każdego z nich hasła – w odniesieniu do zadań Kraka. Rzucają one światło na szerokie spektrum widzenia indywidualnych dokonań poszczególnych artystów i próbę zespolenia się w jednej grupie – niezależnie od różnic warsztatowych czy stylistycznych. Dla przykładu: Leonard Konopelski mówił: *Faworyzujemy „nowe” konserwatywne podejście do sztuki. Wymiana opinii i doświadczeń w sztuce to jest to – co doceniamy najwięcej. Nasza wnikliwość to jest, w gruncie rzeczy, nasze wyalienowanie;* Jan Sytnik: *Jesteśmy grupą artystów samookreślających się co do stylu i techniki. Naszą wspólną ideą jest dbałość, aby rzeczy jakie tworzymy, wnosili nowe oryginalne i niepowtarzalne dla każdego z nas współczesne spojrzenie na otaczający nas świat rzeczywistości, a może i stwarzanie nowych światów;* Kasia Czerpak: *Wspólnota doświadczeń polskich zbliża do siebie naszych twórców, jednakże różnorodność rzeczywistości amerykańskiej przejawia się w bogactwie stylistycznym wypowiedzi odrzucającej doktrynerstwo i oschłość*

ideologiczną. Nie ulega wątpliwości, że wspólnym rysem charakteryzującym Grupę jest jej akademickie, solidne, profesjonalne przygotowanie, ukończone dobre, uznane uczelnie artystyczne, różnorodność szkół estetycznych i archetypów.

Polscy artyści w Los Angeles, *rysują się* – pisali na początku XXI wieku Szymon Bojko – *jako wrażliwe estetycznie jednostki obdarzone ładunkiem energii. Przestrzennie oddaleni od siebie. Być może niekiedy towarzysko samotni. Rozproszeni, wrastający w nowe kulturowo, obyczajowo i językowo otoczenie. Wnoszą do niego własną tożsamość, wartość, zachowania. Także temperamenty i inteligencję.* Artyści ci, wytworzyli *mocny rdzeń, emanujący na zewnątrz. (...) Są pośród nich indywidualności autorskie, ostro zarysowane – dające się rozpoznać. W pracach polskich artystów z Kalifornii widoczna jest obecność awangardy europejskiej, co wydaje się naturalne, z racji akademickich doświadczeń zdobytych na polskich uczelniach. Ale na płótnach polskich artystów w Los Angeles, widoczne jest samodzielne przeżycie amerykańskiej awangardy, w tym abstrakcyjnego ekspresjonizmu Marka Rothki, Willema de Kooninga i Jacksona Pollocka, a także echa malarskich fotomontaży Roberta Rauchenberga.* Większość członków grupy uprawia klasyczne malarstwo. Chociaż niektórzy nie stronią od odchodzenia od płaszczyzny obrazu zawieszzonego na ścianie i podążają w kierunku tak zwanych działań artystycznych. W grupie powstałej w 1980 roku, na przestrzeni dwudziestu siedmiu lat brało udział w wystawach kilkudziesięciu artystów. Grupa zorganizowała ponad trzydzieści wystaw zbiorowych. Obecnie aktywnie

działających na terenie Los Angeles pozostało sześciu artystów, którzy regularnie prezentują swoje prace na zbiorowych i indywidualnych wystawach. Leonard Konopelski, wybitny grafik, który od lat 90. XX wieku z wielkim powodzeniem rozwija swoje akademickie doświadczenia wyniesione z krakowskiej ASP. Tworzy coraz częściej wielkoformatowe figuratywne i abstrakcyjne kompozycje, o niezwykle wysmakowanej i zrównoważonej gamie kolorystycznej. Jest nie tylko malarzem, ale również grafiką komputerowym i jednocześnie jednym z najlepszych polskich plakacistów za granicą. Studiował w również w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Od lat uczy plakatu w Art Center Collage w Pasadenie, która jest najlepszą szkołą sztuk użytkowych w USA. Andrzej Kołodziej (Andrew Kolo) – inicjator powstania grupy, to malarz z instynktem kolorystycznym, przestrzennym, linearnym, w którego kompozycjach odczuwa się echa fascynacji twórczością Jerzego Nowosielskiego i niezwykłą wrażliwość na kolor. Dyplom z malarstwa zrobił na Wydziale Sztuk Pięknych UMK Toruniu. Kontynuował studia w Paryżu oraz Los Angeles. Zajmuje się także poezją, fotografią oraz dramaturgią. Uczył malarstwa na kilku wyższych uczelniach Los Angeles. Witold Vito Wójcik, artysta malarz reprezentujący w swojej sztuce nadrealizm ekspresjonistyczny. Absolwent Wyższej Szkoły Sztuk Pięknych we Wrocławiu. Oprócz uprawiania malarstwa uczestniczył przy pracach konserwatorskich fresków w Getty Villa, Griffith Observatory, jak i Historycznych Klasztorów Misyjnych oraz Cykloramy pędzla Jana Styki *Ukrzyżowanie*. Kasia Czerpak-Weglini jest absolwentką Akademii Sztuki w Pradze. Obecnie uczy



3



4

119



5



6

1. **Leonard Konopelski**, *Paranormal A*, 2013, olej na płótnie, 60 X 48 in
2. **Janusz Maszkiewicz**, *Fortune Teller*, 2016, olej na płótnie, 31,5 x 39,5 in
3. **Witold Vito Wójcik**, *Composition 2*, 2017, olej na płótnie, 36 x 48 in
4. **Kasia Kupiec-Węgliński**, *Triplex*, 2017, encaustics, oil on canvas board, 8 x 8 in
5. **Joanna Fodczuk-Garcia**, *Horizons I*, 2017, akryl na płótnie, 16 x 20 in. 10 obrazów
6. **Andrzej Kolo**, *HIP HOP DANCE*, 2016, olej na płótnie, 30 x 40

technik w malarstwie w UCLA. Malarstwo Kasi Czerpak-Węglińskiej realizowane jest w antycznej technice enkaustyki, której spoiwem jest wosk pszczeli. Janusz Maszkiewicz jest najnowszym członkiem Kraka. Uprawia malarstwo oraz jest konserwatorem mebli. Ukończył Konserwację na Wydziale Sztuk Pięknych UMK w Toruniu. Jest też właścicielem „Vienna Woods Gallery”, gdzie organizowane są wystawy prac polskich artystów. Joanna Fodczuk, absolwentka Wyższej Szkoły Sztuk Pięknych w Poznaniu. Uprawia malarstwo oraz instalacje. Uczy malarstwa w Szkole Luteranów. Mieszka z mężem Joe na pustyni Yacca Valley.

Dla zainteresowanego (jak poniżej podpisany) polską sztuką na emigracji badaczka - zadaniem „na dzisiaj” jest odzyskanie tych polskich artystycznych osiągnięć, jakie powstały na ziemi amerykańskiej, dla dziejów

XX-wiecznej sztuki polskiej, uwzględniającej dorobek zarówno polskich artystów tworzących poza granicami w latach 1939-1989, ale również tworzących współcześnie w XXI wieku. Od kilku już dziesięcioleci, pracując nad polską sztuką na emigracji, zadają sobie niezmiennie pytanie dotyczące jej fenomenu. Jej „continuité e novitá”. I coraz częściej dochodzą do wniosku, iż klucz etnicznej przynależności, osadzony w źródle czerpiącym swoją moc z kultury basenu morza Śródziemnego i tradycji chrześcijańskiej Europy, jest być może w twórczości polskich artystów poza Polską najważniejszy. Daje bowiem siłę – w pierw do tworzenia, a następnie do przetrwania i ostatecznie, walki tychże artystów o godne i należne miejsce ich dokonania w świecie sztuki współczesnej. I to miejsce pokaże przygotowywana na 2018 rok w Los Angeles retrospektywna wystawa KrakArt Group. ■

California KrakArt Group

KrakArt is a Polish artistic group based in California, created in 1980. During the last 37 years KrakArt has organised over 30 group exhibitions and presented the works of a few dozen professional Polish artists living in the US, who draw visible inspiration from European avant-garde art and their individual experience of American avant-garde. While they were putting down roots in a new land, very distinct in terms of culture, customs and language from their homeland, they contributed something new: their identity, values and modes of behaviour typical of the Mediterranean culture and a tradition of Christian Europe. Their creed is a combination of the mottoes of individual members, leading to a variety of styles and techniques in the group's output. Currently there are six active artists in Los Angeles: L. Konopelski (painter, computer graphic artist and poster designer), A. Kołodziej (painter, the group's initiator), W. Vito Wójcik (painter and art restorer), K. Czerpak-Węgliński (specialises in encaustic painting), J. Maszkiewicz (painter and furniture restorer, owner of Vienna Wood Gallery, which often houses the group's exhibitions) and J. Fodczuk (most known for her works in painting and installation). ■

„ELOGIO DELLA PITTURA / POCHWAŁA MALARSTWA”



1

Jakiegokolwiek dogmatyczne prognozy wieszczące kres rozwoju określonym dyscyplinom artystycznym czy nurtom kultury – należy dziś traktować w sposób niezwykle ostrożny. Tak naprawdę bowiem, nie wiadomo, co przyniesie sztuce przyszłość, a „redukcyjnistyczne przepowiednie” co do jej aktualnego czy przyszłego kształtu – bardzo często okazywać się mogą po prostu nieprawdziwe. Przekonanie takie potwierdza między innymi fałszywość wielokrotnie powtarzanej tezy, zarówno w ubiegłym stuleciu, jak i na początku obecnego wieku, mówiącej o „śmierci”, czy też artystycznym wyczerpaniu się medium malarstwa. Malarstwo stanowi dziś przecież zarówno pole twórczych, nietypowych eksperymentów, jak i obszar kontynuacji określonych tradycyjnych tropów i rozstrzygnięć. Należy jednak pamiętać również o tym, że w jego współczesnych ramach pojawia się także wiele nietwórczych repetycji, na przykład, niektórych XX-wiecznych konwencji o pochodzeniu awangardowym lub neoawangardowym. A jednak, pomimo to, malarstwo o orientacji „figuratywno-przedstawieniowej”, w zauważalnym stopniu zakorzenione w tradycji sztuki – staje się obecnie fascynującym medium dla wielu twórców, także poza granicami naszego kraju. Przykładowo we Włoszech ogromna rzesza współczesnych artystów różnych pokoleń jest w ogromnym stopniu zafascynowana tego typu preferencjami twórczymi. Wydaje się, że w pewnym stopniu wspomniany stan rzeczy potwierdziła również wystawa włoskiego malarstwa zatytułowana „ELOGIO DELLA PITTURA” – ekspozycja, zorganizowana w toruńskiej Galerii Wozownia, dostępna dla zwiedzających od 23 czerwca do 23 lipca 2017 roku.

Do udziału we wspomnianym projekcie zostali zaproszeni: Marina Burani, Andrea Vettori oraz, młodszy od nich pokoleniowo, Massimo Lagrotteria. Wspomniani twórcy związani są z regionem Emilia Romagna i pomimo pewnych różnic konwencji malarskich, jakie zaadaptowali na użytek własnej twórczości, to właśnie malarstwo stanowi dla nich najistotniejszy aktualny obszar kreatywnych wypowiedzi artystycznych. Marina Burani i Andrea Vettori debiutowali na arenie włoskiej sztuki na początku lat 70. ubiegłego wieku i związani są przede wszystkim z parmeńskim środowiskiem twórczym, natomiast

Massimo Lagrotteria urodził się w 1972 roku i mieszka obecnie w Carpi (Modena). Andrea Vettori maluje najczęściej hiperrealistyczne pejzaże, perfekcyjne pod względem technicznym, ukazujące motywy łąd, wody, gór, rozmaitych wysp i półwyspów, „przedstawianych” zazwyczaj z perspektywy „lotu ptaka”. Jego obrazy zdumiewają doskonałym warszatem oraz bardzo często zładnie przypominają fotograficzne wydruki, pomimo ręcznej, piktoralnej procedury ich wykonywania. Marina Burani jest w swojej sztuce nieco bardziej subiektywna. Maluje najczęściej czarno-białe kompozycje o metaforyczno-symbolicznym charakterze, w których zestawia ze sobą w niepokojący, quasi-surrealistyczny sposób różnorodne motywy i wizerunki. Precyzja wykonania i realizm detalu połączone zostały tutaj z kulturą malarską, która pozwala Artystce różnicować pod względem temperaturowym czernie, biele i szarości, przez co nabierają one zaskakującej „kolorystycznej” szlachetności. Z kolei Massimo Lagrotteria skłania się w swojej twórczości ku „wrażliwemu ekspresjonizmowi”, w którym malarska swoboda staje się istotnym czynnikiem kreującym także pozamalarski przekaz powstających dzieł. Jego wielkoformatowe kompozycje figuralne o wyczuwalnym potencjale emotywnym, ale również monumentalne portrety – skłaniać nas mogą do rozważań nad przemijaniem i egzystencjalnymi problemami człowieka, lecz z drugiej strony stają się one również pochwałą samego malarstwa, które jako medium może tego typu wątki sugestywnie przekazywać oraz które ciągle wydaje się dziś żywą i wymowną zarazem dyscypliną artystyczną.

Wystawa „ELOGIO DELLA PITTURA” nie miała być „wystawą z tezą”, akcentującą arbitralnie postawiony problem, dla którego zaprezentowane dzieła miałyby być przede wszystkim stosowną ilustracją. Pokazywała ona natomiast pewien fragment doświadczeń współczesnej sztuki włoskiej, zapraszając zarazem do odkrywania treści i przekazów ważnych dla poszukiwań twórczych uczestniczących w niej artystów. Lecz na tym oczywiście nie kończył się zakres jej oddziaływania. Ekspozycja ta uaktywniać bowiem mogła jeszcze jeden istotny impuls: refleksję na temat samego malarstwa, rozmaitych jego konwencji oraz pojawiających się między nimi różnic i ewentualnych podobieństw.

Zgromadzone na wystawie dzieła ukazywały przynajmniej dwie strategię współczesnego, artystycznego „opowiadania się po stronie malarstwa”, a więc, po pierwsze: swobodną, wrażliwą „poetykę ekspresjonistyczną”, reprezentowaną przez twórczość Massimo Lagrotteria; oraz po drugie: wydawałoby się pozbanioną typowo pojmowanej „malarzkości”, strategię ręcznego wykonywania precyzyjnego artefaktu malarzkiego, sugerystycznie reprezentowaną w kontekście toruńskiej wystawy przez propozycje piktoralne Mariny Burani i Andrea Vettori. Wydaje się również, że sporym atutem projektu „ELOGIO DELLA PITTURA” był jego zauważalny potencjał edukacyjny, dający możliwość konstruowania rozmaitych „opowieści” o malarstwie i przedstawiania ich tym, którzy pragną poszerzyć swoją własną wiedzę na ten właśnie temat. Na zakończenie relacji podjętej w niniejszym tekście, wypada raz jeszcze podkreślić, że: „malarstwo nie umarło i nie umrze zapewne w najbliższej przyszłości” oraz, że warto organizować jego prezentacje w polskich galeriach sztuki, otwierając się również na propozycje artystów i artystek, tworzących poza granicami naszego kraju. ■

2



3

1. **Andrea Vettori**, *Antartide*, 2016, olej na płótnie, 100 x 160 cm
2. **Marina Burani**, *Doppio ritratto Andrea (Podwójny portret Andrei)*, 2016, olej na płótnie, 90 x 80 cm
3. Widok ogólny wystawy, obrazy Mariny Burani i Massimo Lagrotteria
4. **Massimo Lagrotteria**, *Bez tytułu*, 2016, olej na desce, 160 x 170 cm

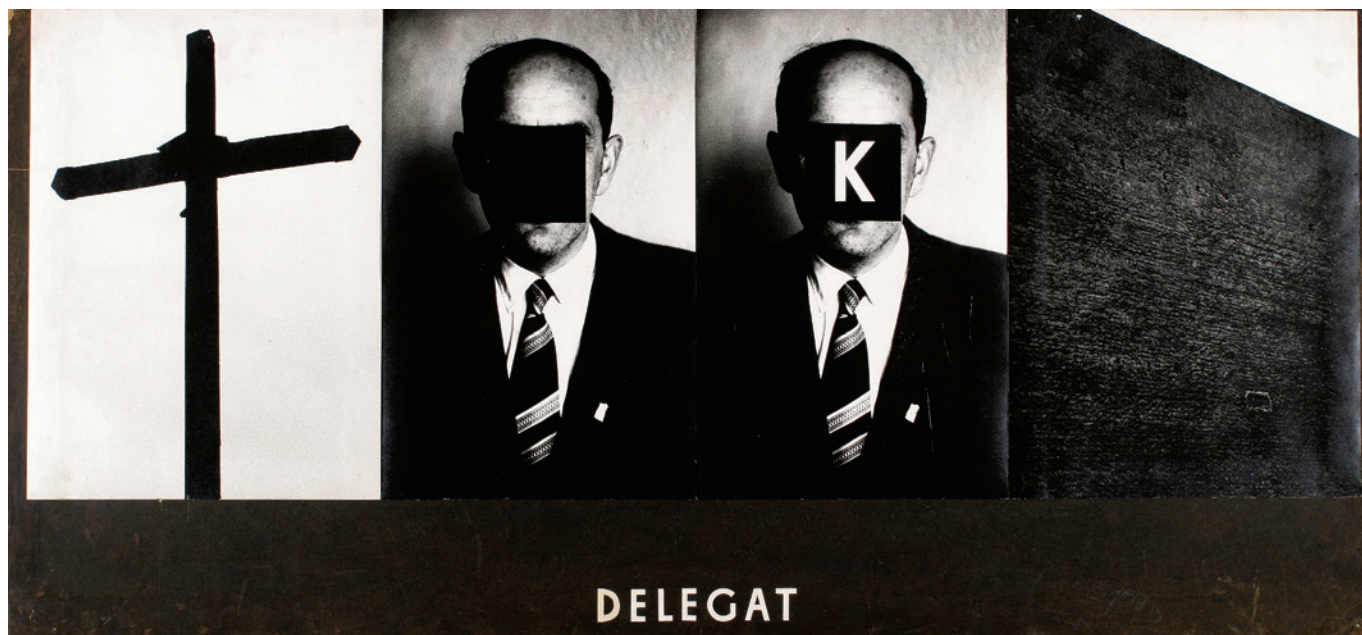
ELOGIO DELLA PINTURA / EULOGY OF PAINTING

ELOGIO DELLA PINTURA, the exhibition of three contemporary Italian painters: Marina Burani, Andrea Vettori and Massimo Lagrotteria, opened this summer in Wozownia Gallery in Toruń. Burani and Vettori debuted in Italy in the 1970s and their painting style is devoid of the so-called painterly quality in favour of precision, technical perfection and attention to detail. Vettori's hyperrealistic landscapes and Burani's black and white symbolic and metaphorical compositions are examples of precise pictorial artefacts. On the other hand, Lagrotteria, who is younger and comes from a different part of the Apennine Peninsula, represents a sensitive expressionism, as visible in his freer large-scale figurative compositions and monumental portraits. Yet, whatever their difference, they all share the passion for figurative and representational art, whose great comeback we can observe also in Poland, and prove through their work that painting has not died. ■

4



Niedokończona opowieść o polskiej sztuce nowych mediów



1

Sytuacja nowych mediów w polskiej sztuce po 1945 roku przedstawiała się szczególnie. Poza faktem, iż twórcy kreujący swoje dzieła przy pomocy narzędzi nowoczesnej techniki zmuszeni byli funkcjonować w realiach socjalistycznej gospodarki niedoboru, kolejnym ograniczeniem, z którym musieli się zmagać, było jawne dążenie rządzących do ograniczania swobody autokreacji poprzez narzucanie artystom aktywnym na wszystkich płaszczyznach działalności wizualnej obowiązującej wówczas estetyki socrealizmu. Jednakże, im bardziej dobitnie totalitarny ustrój próbował dyktować autorom formę wypowiedzi, tym chętniej fotograficy kierowali swą uwagę ku eksperymentowi, nawiązując przy tym do bogatej tradycji awangardy i określając swoje strategie twórcze mianem działań neoawangardowych. Aby ukazać mnogość zjawisk estetycznych podejmowanych w okresie od 1945 do 1981 roku w polskiej sztuce fotografii oraz w innych, pokrewnych jej nowoczesnych technikach obrazowania, wrocławski Pawilon Czterech Kopuł zaprezentował wystawę pt. „Nowe horyzonty w nowych mediach”, zrealizowaną przy okazji obchodów Roku Awangardy w Polsce.



2

Ekspozycja zaaranżowana została w sposób chronologiczny. Dlatego też po obejrzeniu obrazów reportażowych, dokumentujących, nierzadko w dosadny sposób, powojenną rzeczywistość, widz kierowany był ku, mieszczącemu często bezpośrednio ingerujące w przestrzeń ekspozycyjną realizacje, holowi, aby w końcu dotrzeć do sal dedykowanych, niezwykle różnorodnej pod względem podejmowanych koncepcji twórczych, polskiej sztuce fotografii lat 70. i początku 80. Każda z eksponowanych na pokazie prac pochodziła z obszernych zbiorów Muzeum Narodowego we Wrocławiu. Oprócz artystów doskonale znanych i powszechnie cenionych, w tym na przykład Zdzisława Beksińskiego, Włodzimierza Borowskiego, Wojciecha Bruszewskiego, Zbigniewa Dębaka, Edwarda Hartwiga, Natalii LL, Andrzeja Lachowicza, Jerzego Lewczyńskiego, Józefa Robakowskiego, Zofii Rydet, Bronisława Schlabsa czy Józefa Szajny, wystawa przybliżyła widzom twórczość autorów niemal zupełnie dziś zapomnianych, wskazując tym samym na ogromne znaczenie dla rozwoju polskiej sztuki fotografii, obok powołanego do życia w 1947 roku Związku Polskich Artystów Fotografików, również ruchów fotoamatorskich



3

1. Zdzisław Beksiański, *Delegat*, 1958, wł. MNWr
2. Zdzisław Sosnowski, *Ziemniaki*, 1972
3. Wojciech Bruszewski, *Autoportret*, 1967
4. Bogusław Biegański, 1980



4

czy związanych z fotografią stowarzyszeń studenckich. Organizatorom pokazu zależało również na zaakcentowaniu bogactwa podejmowanej tematyki w pracach artystów sztuki nowych mediów. Dlatego też obok serii obrazów reportażowych, realizacji krajobrazowych czy portretowych, można było odnaleźć tutaj kompozycje eksperymentalne, charakteryzujące się zwrotem ku abstrakcji bądź, przy wykorzystaniu fotomontażu, ku estetyce surrealizmu, a także liczne przykłady fotografii subiektywnej czy dokumenty fotografii ekspansywnej, w ramach której ogół działalności twórców odbywał się w przestrzeni publicznej.

Skoro wrocławski pokaz dotyczyć miał polskiej sztuki nowych mediów, a więc zarówno fotografii, jak i innych nowoczesnych technik rejestrowania rzeczywistości, uzasadnionymi zarzutami wobec jego organizatorów może być nie tylko mała ilość zaprezentowanych przykładów sztuki wideo, ale także sposób jej ekspozycji. Kilka wybranych filmów, w tym autorstwa między innymi Zdzisława Sosnowskiego, Ewy Partum czy duetu Kwiekulik, emitowanych było bowiem w określonej kolejności na jednym ekranie. Zważywszy na fakt, że począwszy od lat 70. wideo-art wykształcił na naszym rodzimym gruncie mocną reprezentację, zaś ten w okres polskiej twórczości został na ekspozycji mocno zaakcentowany, tak mała ilość dzieł z obrębu sztuki ruchomego obrazu i nieodpowiedni sposób ich zaprezentowania, można potraktować jako pewnego rodzaju zaniechanie organizatorów i jednocześnie słaby punkt pokazu.

Wrocławska wystawa ulokowana została w ramach czasowych obejmujących okres od 1945 do 1981 roku. I o ile początkowa cezura, ze względu na spowodowane w głównej mierze transmutacjami politycznymi państwa polskiego po II wojnie światowej, znaczące przemiany w obrębie całej rodzimej twórczości wizualnej, pozostaje zrozumiała, o tyle data końcowa może wydać się widzowi już nie tak jednoznaczna. To bowiem rok 1989, dający początek diametralnej przebudowie systemu politycznego w naszym kraju, zapisał się w powszechnej świadomości jako moment wręcz historycznych zwrotów nie tylko na gruncie rodzimej sztuki, ale i całej kultury. Wraz z obaleniem komunizmu w polskiej działalności wizualnej nastąpił mianowicie okres swobody twórczej, który wykształcił nurt sztuki krytycznej, oceniającej za pośrednictwem rozmaitych mediów artystycznych sytuację społeczną, ekonomiczną czy polityczną kraju. Adam Sobota, kurator ekspozycji, a jednocześnie autor towarzyszącej jej obszernej i wnikliwej publikacji, wybór momentu wprowadzenia w Polsce stanu wojennego jako granicznego punktu zamykającego wrocławską wystawę, tłumaczy faktem, iż wydarzenie to [...] *na pewien czas sparaliżowało publiczną aktywność artystów, którzy angażowali się zarówno w kształtowanie nowego języka sztuki, jak i we wspieranie demokratycznych przemian w kraju* [1]. Innym, dalekim już od politycznych perturbacji, argumentem Soboty przemawiającym za potraktowaniem roku 1981 jako czasu przełomowego w rozwoju polskiej sztuce nowych mediów, jest ówczesny kryzys postkonceptualnych strategii twórczych oraz równoczesna ofensywa idei postmodernistycznych, obfitujących w niezliczoną >

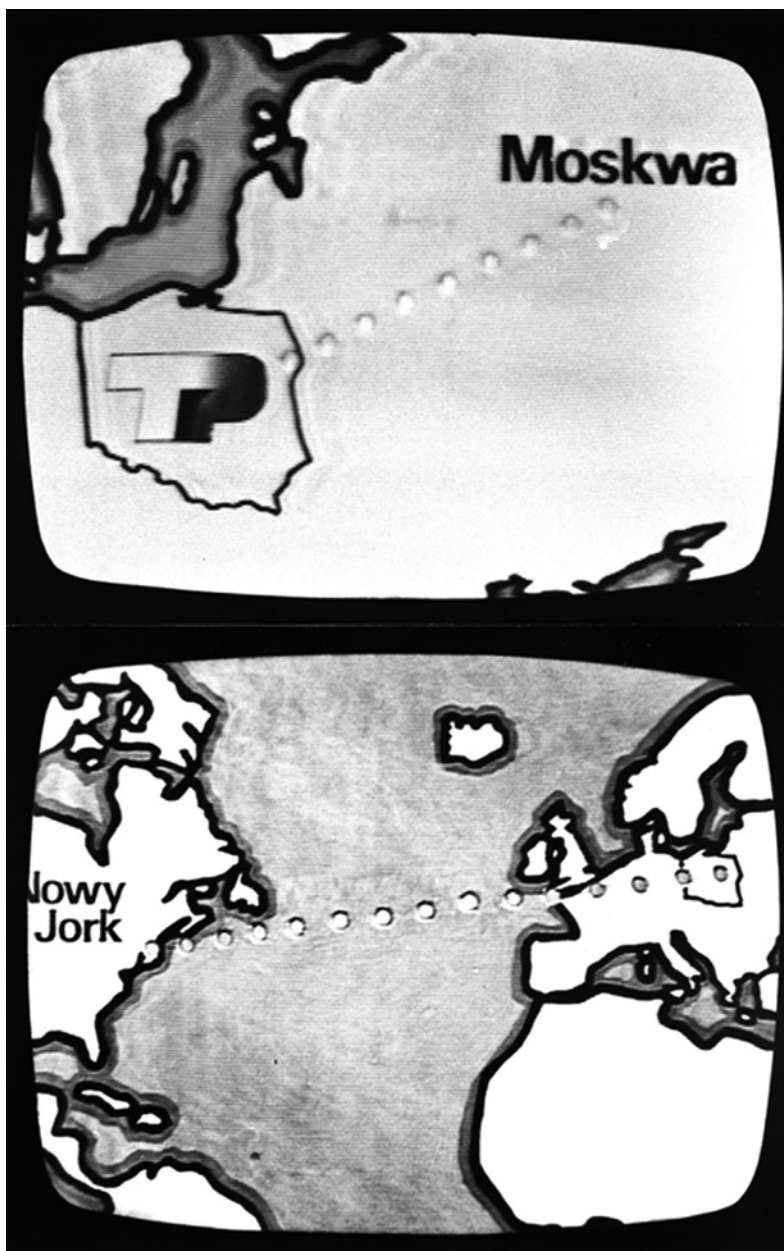
1 Adam Sobota, *Nowe horyzonty w nowych mediach. Zjawiska sztuki polskiej w latach 1945-1981*, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 2017, s. 317.

ilość estetycznych rozwiązań, które zakładały łączenie technik, stylów czy mediów [2]. Jakkolwiek logicznie i przekonująco nie brzmiałyby wyjaśnienia kuratora prezentacji w kwestii nałożonych na nią ram czasowych, nie zmieniają one faktu, iż decyzja o zakończeniu rozważań o rodzimej fotografii i wideo-arcie w 1981 roku, usytuowała prezentację w kategoriach, co prawda interesującej i wartościowej, aczkolwiek również niedokończonej niestety opowieści o polskiej sztuce nowych mediów.

Pokaz zaaranżowany został w sposób uporządkowany i oszczędny. Opisom wyselekcjonowanych dzieł towarzyszyła niewielka ilość tekstu, która była w stanie przybliżyć odbiorcy jedynie bardzo ogólną specyfikę zjawisk zachodzących na przestrzeni kolejnych dekad w polskiej sztuce nowych mediów. Choć zabieg taki generalnie jawi się jako najkorzystniejsze rozwiązanie, nie zadziałał on jednak odpowiednio w przypadku ekspozycji, która porusza tak wielką ilość rozmaitych wątków. Widzowie pobieżnie obeznani w temacie polskiej fotografii i wideo-artu XX wieku, w zetknięciu w tak dużą liczbą dzieł o różnej tematyce, formie, treści i pierwotnej funkcji, do tego okraszona minimalną ilością tekstu wyjaśniającego kontekst ich powstania, mogli poczuć się nieco zagubieni. Nie ulega bowiem wątpliwości, że wyłącznie na podstawie opisów towarzyszących kolejnym salom ekspozycyjnym, trudno było skonstruować spójny zarys historii rozwoju tych dyscyplin. Z kolei odbiorcy dobrze zaznajomieni z problematyką polskiej twórczości nowych mediów najprawdopodobniej poczuli pewnego rodzaju poznawczy niedosyt. To właśnie do tej grupy widzów przede wszystkim skierowana została wydana przy okazji wystawy, obszerna, starannie przygotowana publikacja Adama Soboty. Po zapoznaniu się z nią trudno oprzeć się wrażeniu, że w rzeczywistości to właśnie ta niezwykle wartościowa merytorycznie książka-album stanowiła punkt centralny całego projektu. Odbierając więc wrocławską ekspozycję w ten sposób, łatwo można dojść do wniosku, że funkcjonowała ona raczej w charakterze wydarzenia dopełniającego premierę wydawnictwa czy wręcz jego ilustracji, aniżeli równoprawnego, autonomicznego przedsięwzięcia.

Wrocławską wystawę posiadała wiele mocnych stron, wśród których wymienić należy chociażby takie elementy jak schludna, uporządkowana aranżacja, fakt podjęcia problematyki rzadko dotąd obecnej w obiegu instytucjonalnym oraz dobre opracowanie wystawy pod względem przedmiotowym, wzmocnione dodatkowo świetną merytorycznie publikacją kuratora ekspozycji, Adama Soboty. Z drugiej jednak strony, niekorzystnie na odbiór ekspozycji wpłynąć mógł fakt nakreślenia nie do końca oczywistych ram czasowych, niewielka ilość zaprezentowanych obiektów z dziedziny wideo-art, a nade wszystko kwestia potraktowania pokazu zaledwie jako ilustracyjnego dodatku do publikacji książkowej Adama Soboty, co szczególnie wyraźnie dawało o sobie znać po zapoznaniu się z treścią wydawnictwa. Wszystkie te czynniki spowodowały, że pokaz, mimo iż pełen potencjału, przybrał niestety postać niedokończonej opowieści o polskiej sztuce nowych mediów. ■

2 Adam Sobota, *Nowe horyzonty w nowych mediach. Zjawiska sztuki polskiej w latach 1945-1981*, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 2017, s. 318.



Zygmunt Rytka, *Fotowizja*, 1979

The Unfinished Story of Polish New Media Art

New media in the Polish art world after 1945 was in a very particular situation. The artists using new technological tools had to deal not only with the Socialist economy of shortages, but also they were pressured by the government to adhere to an aesthetic of Socialist Realism. However, the more the totalitarian system tried to dictate to the authors their form of expression, the more likely the artists were to direct their attention to experimentation, and to define their creative strategies as neo-avant-garde. To showcase the rich world of Polish photography and new media art between 1945 and 1981, The Four Domes Pavilion presented an exhibition *New Horizons in New Media* as a part of the celebration of the Year of Avant-garde in Poland. Curator Adam Sobota created a publication to accompany the works. The exhibits presented works of well-known artists as well as those almost completely forgotten. However, it seems that the exhibition did not give enough attention to video art. The chosen time frame did not give an adequate view on new media art during the crucial years after Martial Law and until the end of Communism. All this caused the show to take the form of a fine, though unfinished story about Polish art of new media. ■



1-2. **Jean-François Spricigo**, *bez tytułu*, 2014, z cyklu „Toujours l'aurore”, contrcollage na aluminium, zrealizowane dzięki uprzejmości Le CENTQUATRE-Paris w ramach wystawy „Toujours l'aurore”, 2014

LENA WICHERKIEWICZ

Światło jak zorza

Jean-François Spricigo jest belgijskim fotografem młodego pokolenia (ur. 1979, Tournai), obecnie mieszkającym w Paryżu. Ma już o znaczący dorobek twórczy, był uczestnikiem licznych wystaw zbiorowych, europejskich przeglądów i festiwali fotograficznych, jak Paris Photo czy międzynarodowe spotkania fotograficzne w Arles. Zrealizował indywidualne projekty w najważniejszych instytucjach i galeriach poświęconych fotografii, by wspomnieć Muzeum Fotografii w Charleroi, a także współpracował ze znanymi galeriami na całym świecie: paryskimi Galerie Agathe Gaillard i Galerie Maeght czy Louis Stern Gallery w Los Angeles, gdzie prezentowane były jego indywidualne wystawy. Jego fotografie znajdują się w kolekcjach Muzeum Fotografii w Charleroi oraz w francuskiej Bibliotece Narodowej. Jest laureatem ważnych nagród artystycznych, jak Prix de Photographie de l'Académie des Beaux-Arts de l'Institut de France, Fondation belge de la Vocation. Ma swoim dorobku także liczne publikacje fotograficzne. Zajmuje się też filmem, jest aktorem oraz autorem licznych utworów poetyckiej prozy, która towarzyszy jego fotografii. >





1



Jean-François Spricigo jest autorem cyklu fotograficznych: *notturmo, silenzio, ici, hier, settembre, romanza, prelude, anima*. Wszystkie one są do siebie fotograficznie podobne: składają się z luźno powiązanych ze sobą obrazów – ludzkich twarzy, wnętrz, pejzaży, zwierząt. Poruszone, nieostre, jakby uchwycone w emocjonalnym napięciu, zachwycie, czy smutku. Emocjonalne poruszenie zadaje się obejmować zarówno fotografowane, jak i fotografującego, w tym sensie zdjęcia są ulotnym zapisem uczuciowego spotkania, przemijającej aury chwili. Odczucia te dodatkowo wzmacnia otwarta narracja cykli, ich fragmentaryczność, niedopowiedzenie.

W tym roku dwie polskie prezentacje jego fotograficznego cyklu „*toujours l'aurore*” zorganizowała Flying Gallery Foundation oraz galeria 104 w Paryżu we współpracy ze Starą Galerią ZPAF (styczeń 2017 r.) oraz BWA w Katowicach (kwiecień-czerwiec 2017 r.). Kuratorkami obu wystaw były Clotilde Simonis-Gorska oraz pisząca niniejszy tekst. Cykl był pierwszy raz prezentowany w galerii 104 w Paryżu w 2014 r. Warto przypomnieć, że wystawy były jego drugą prezentacją w Polsce – pierwszą, ukazującą cykl „*prelude*”, pokazała w 2009 roku w Simonis Gallery w Warszawie.

Ze względu na otwarty charakter fotograficznego cyklu Jeana-François Spricigo, a także z uwagi na wielkość i rodzaj przestrzeni wystawienniczej, każda z wystaw miała nieco inną dramaturgię. Warszawska – intymniejsza, wydawała się przede wszystkim podkreślać osobisty charakter zdjęć Spricigo, była rodzajem osobistego dziennika. Na katowickiej wystawie prezentowany był cały cykl „*toujours l'aurore*”, wybrzmiała tu jego narracyjność oraz pojawił się pewien rys monumentalności. Fotografia jest dla Spricigo narzędziem oddania nastroju chwili, duchowej aury postaci czy



2

zwierzęcia, ulotności wrażenia w kontakcie z osobą bądź naturą. Artysta stworzył własny, niezwykle emocjonalny i intymny język fotografii: operujący nieostrościami, wyraźnym ziarnem, zbliżeniami najbardziej wyrazistych fragmentów, ekspresyjnymi ujęciami. W swojej pracy zdaje się bardziej kierować uczuciami niż dokumentalną prawdą. Przemijanie, melancholia, ulotność chwili i piękna, nastrój spokoju, szczęścia, zadumy. Daleko więcej wydaje się łączyć te fotografie ze wschodnią estetyką niż z tradycją europejskiej sztuki i europejską myślą fotograficzną. Są one niczym japońskie i chińskie malarstwo tuszowe. Na próżno w nich szukać „decydującego momentu”,

studium czy *punctum*. Jest zwięzłość, sugestia, niedokończenie, otwartość, ślad, gest, spojrzenie, a także pewien rodzaj fotograficznej prostoty objawiający się użyciem przede wszystkim czerni i bieli oraz podejmowaniem podstawowych, klasycznych tematów: portretu, także charakterystycznego dla niego wizerunku zwierzęcia, pejzażu, postaci we wnętrzu.

Klasyczność fotografii Jeana-François Spricigo przejawia się również w konsekwentnym wybieraniu czerni i bieli, dla których użycia podaje psychiczno-duchowe wyjaśnienie: według niego lepiej odzwierciedlają one północnoeuropejską wrażliwość, pozwalają uzyskać pewien rodzaj powściągliwości



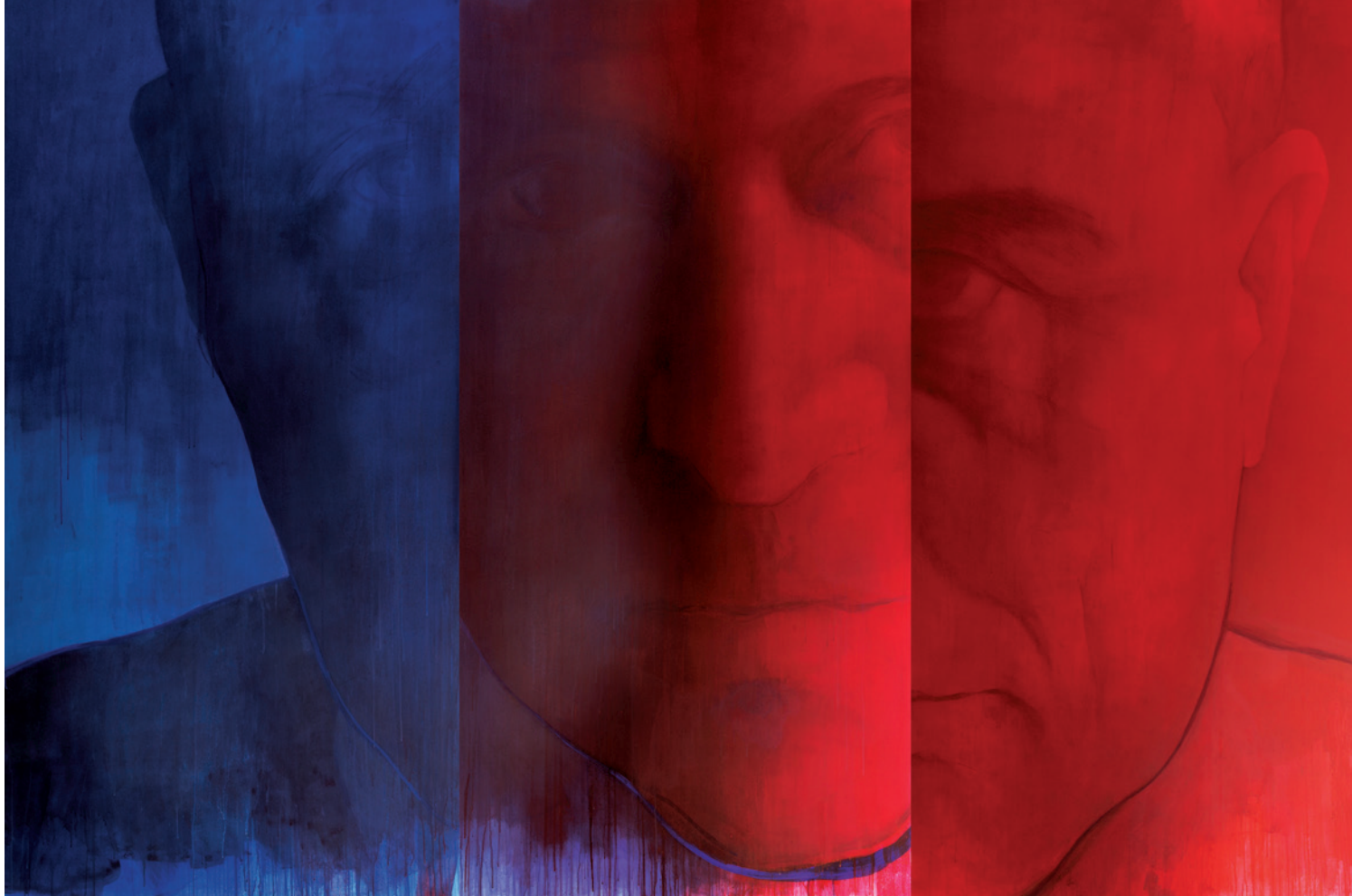
1-3. **Jean-François Spricigo**, *bez tytułu*, 2014, z cyklu „Toujours l'aurore”, contrcollage na aluminium, zrealizowane dzięki uprzejmości Le CENTQUATRE-Paris w ramach wystawy „Toujours l'aurore”, 2014

i umiarkowania, z cieniem melancholii, bez intensywności, jaką mógłby dać kolor. Chociaż, jak mogliśmy się przekonać na wystawie, ten też sporadycznie i rozmysłem, stosuje. Po raz pierwszy kolor pojawił się w pracach powstałych podczas artystycznej rezydencji w Hiszpanii, w odpowiedzi na energię i barwność południowego pejzażu. Spricigo używa koloru powściągliwie, zwykle sięga tylko po jeden lub dwa, które w otoczeniu czerni i bieli zyskują niezwykłą intensywność i świetlistość. I, jak tu u niego, szczególne znaczenie emocjonalne. Jeśli stosuje inscenizację, to na etapie tworzenia odbitki: nakłada negatywy, wzmacnia kontury, wykorzystuje solaryzację.

Fotografie Spricigo są zapisem emocji, pewnego stanu wrażeń, poruszeń, trudno do nich włączyć pewien aspekt teoretyczny. Działają przede wszystkim w przestrzeni emocji. Dla tych, którzy chcieliby interpretować je posługując się warsztatem teoretycznym fotografii, niewiele mogą o nich powiedzieć. Co zatem fotograficznie pewnego można powiedzieć o „toujours l'aurore”, poza emocją, wrażeniem, ulotnością i fragmentarycznością? Dla mnie jest to przede wszystkim cykl o świetle, o jego intensywności na Południu, o przymgleniu na Północy, o błysku w spojrzeniu ukochanej i radości w uśmiechu dziecka, o słabnącym w starości, odchodzeniu i w ciemności, o jasności nadziei w poranku. ■

The World as Aurora

Jean-François Spricigo is a young Belgian photographer, living in Paris. He has participated in many group exhibitions and photography festivals such as *Paris Photo*. He is also author of the lyric poetic prose accompanying his photographs. For Spricigo, photography is a tool to capture the mood of a moment, the aura of the spirit of an animal or character. The artist creates his own, intimate language, choosing black and white to reflect better North-European sensitivity. This year, two Polish presentations of his photography cycle *Toujours l'aurore* have been organized by Flying Gallery Foundation and 104 Gallery in Paris, in cooperation with Stara Galeria ZPAF and BWA in Katowice. The Warsaw exhibition, more intimate, stressed the personal character of Spricigo's photos, becoming a kind of diary. In Katowice, the whole cycle of *Toujours l'aurore* was presented, revealing the narrative character of his work. ■



1

KRZYSZTOF JURECKI

Kilka uwag o IV Biennale w Piotrkowie

TRZY POPRZEDNIE EDYCJE

Podstawowym zagadnieniem biennale, począwszy od drugiej edycji z 2013 r. jest stworzenie określonego systemu relacji filozoficznych, które odnoszą się do sytuacji politycznej, ale także religijnej w jej antropologicznej interpretacji. II edycja zatytułowana *Koniec człowieka?* jest oczywiście tematem dyskusji trwającej już od lat 60. XX wieku, stając się coraz bardziej popularnym problemem, ale i trudnym, a poprzez to ciekawym do definitywnego rozstrzygnięcia czy nawet akceptacji. Jeśli przyjmiemy, że „kres człowieka” już nastąpił, to czym będziemy w przyszłości? Mechanicznymi organizmami w formie bioartu? Oczywiście jako jurorzy nie określaliśmy i nie sugerowaliśmy odpowiedzi, która może być zarówno obroną wartości humanistycznych, w tym oświeceniowych, jak też próbą przybliżenia problemu „nadczołowieka”. Prześlaniem biennale z 2015 r. było zagadnienie *W postapokaliptycznym świecie. Iluzja czy droga wyjścia/dojścia ku?* o jego założeniach napisałem: *Temat post-apokalipsy jest w dalszym ciągu ważnym zagadnieniem artystycznym, który wciąż w określonym czasie historycznym czeka na swe spełnienie czy uzupełnienie stworzonego przez wieki pola artystycznego. To nie tylko walka, zniszczenie, katastrofa, ale także „objawienie” i „odstąpienie”. Co sztuka może nam jeszcze odstąpić? Jakie idee przypomnieć? Czy posiada jeszcze moc religijną? A może Apokalipsa jest tylko mitem literackim, którego iluzja słabnie i już nie oddziałuje tak jak w wiekach średnich?*

NOWY CZŁOWIEK? STARE PRAWDY CZY NOWE MITY?

Zadaniem biennale jest poszukiwanie nowych osobowości polskiej sceny fotograficznej, która wydaje się sformalizowana i pozbawiona „prawdziwej” problematyki filozoficznej, odnoszącej się do najnowszej sytuacji społeczno-politycznej. Oczywiście taka ekspozycja, jak „Późna polskość” odnosi się do problematyki

filozoficznej, ale na gruncie krytyki ze strony lewicowej. Natomiast w Piotrkowie artyści próbowali zmierzyć się z ideą „nowego człowieka”. Jego wizja inaczej była tworzona w czasach Wielkiej Awangardy, kiedy było to spojrzenie optymistyczne i technologiczne, a inaczej dzisiaj, w dobie wszechobecnego zagrożenia wojną, upadkiem UE, zmianami klimatycznymi. Długo można by wymieniać problemy „nowego człowieka”, także z perspektywy transhumanizmu i postkolonializmu. Ale liczy się przede wszystkim praktyka artystyczna, czyli prace, jakie zaprezentowali artyści. Ze zdziwieniem zauważyłem, że poza ASP w Warszawie w konkursie wzięli udział nie tylko absolwenci, ale także wykładowcy wielu znanych uczelni artystycznych. Wśród nagrodzonych znaleźli się m.in. wykładowcy i absolwenci Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu w Toruniu, co jest nową jakością.

Piotr Kotlicki, wykładowca szkoły filmowej w Łodzi, absolwent łódzkiego ASP, jest przede wszystkim malarzem i także, co może dziwić, w materii wideo, realizowanego wbrew zasadom programu tej techniki. Jaki mit(y) pokazuje łódzki artysta? Jest to poszukiwanie oraz w narracji czekanie na jakieś nadzwyczajne wydarzenie, które być może już nastąpiło: tylko ludzie tego nie dostrzegają. O tym informuje głównie ścieżka dialogowa pracy oraz wyobrażenia małych postaci, wyobcowanych i zagubionych na tle pejzażu górskiego. Nic o nich nie wiemy bliżej, nie potrafimy zidentyfikować wersji ułamkowych zdarzeń. Zarysowana wersja zdarzeń istnieje poza miejscem i czasem. Ale praca ta jest bardzo ciekawa nie tylko pod względem formalnym. Patrzyłem na nią optymistycznie, ale po rozmowie z artystą nie jestem już tego taki pewny. Optymizm jest w narracji, natomiast w ciemnym obrazie, jak z malarstwa późnego Pietera Bruegela (starszego) ton pesymistyczny, lub, co najwyżej, neutralny i obiektywizujący. Można doszukiwać się odwołania do różnej ikonografii, a także do wyobrażenia piekła. Wszak piekło ma już swą wykładnię u Wergiliusza, potem Dantego i Roberta Rauschenberga, będąc wyobrażeniem archetypowym, które wciąż odżywa.

1. **Beata Cedrzyńska**, *Outsider*, 2016, tryptyk
2. **Ewa Kuźniar-Niemkiewicz**, *Pancerz*, 2016, ceramika, metal, 105 x 60 cm
3. **Małgorzata Wielek-Mandrela**, *Rozganiacz chmór na górze wijów*, 2016, 200 x 150 cm

Zupełnie inna jest praca Kacpra Lecnima (I nagroda), który korzystając z metody *found footage*, stara się wyeliminować jękanie swych bohaterów. Wideo posiada rytm, powtarzalność motywów i zaskakującą konkluzję, którą można interpretować, jako swoiste leczenie wady wymowy. Metoda pracy opiera się na zasadzie kina strukturalnego z lat 70., kiedy przeprowadzano różnego rodzaju działania badając medium filmu i wideo.

Świat końca, mający w sobie niepokojącą siłę destrukcji, jak *Kolos* Goi, przedstawiła Małgorzata Wielek-Mandrela (II nagroda). Interesuje ją zwłaszcza postać złego demiurga, który w jej ekspresjonistycznej wizji z kręgu postsurrealizmu osiągnął bardzo ciekawą materializację. Drugi z przyjętych obrazów pt. *Tarantula Deadly Cargo* dotyczy formy bóstwa decydującego o świecie. Ale to złowieszczy demiurg i w dodatku uchodzący za kogoś innego. Nagrodzony obraz, w profetyczny sposób, pokazał niszczącą siłę, która niestety panuje nad światem pozbawionym duchowości a nawet człowieczeństwa.

Ale są artyści, jak Lunaris (III nagroda), tworzący w swym indywidualnym wymiarze sakralny świat, w którym za pomocą rytuału odradza się religijność świata i jego duchowość. Dlaczego takich artystów nie pokazuje się na takich wystawach, jak „Późna polskość”? Są one zarezerwowane tylko dla artystów z tzw. klucza: określonych galerii czy środowisk (np. Klamana). Świadczy to o tym, że polska scena artystyczna nie jest pluralistyczna, lecz sprowadza się do wąskiego kręgu twórców.

JAKI JEST TEN „NOWY CZŁOWIEK”?

Często jest pozbawiony swego dziedzictwa, bez realnego otoczenia, sprowadzony tylko do torsów ludzkich (Juraj Gramantik) czy nawet do postradania zmysłów. Czasami pojawiają się prace próbujące na nowo określić defragmentaryzowanego człowieka (Beta Cedrzyńska) lub wniknąć w ludzką osobowość (Baśnik). Występuje też ciągłe pytanie o tożsamość i kobiecość, jak to przedstawiła w swej instalacji z użyciem rodzinnych fotografii i cegieł, tworzących katafalk/dom, Małgorzata Wróbel-Kruczenkow. Ciekawym problemem jest także samotność, pokazana w różnorodny sposób, także w aspekcie starości (Miłosz Krajewski).

Bardzo podobało mi się wideo *Inertness* Izaebli Retkowskiej, któremu przyznałem specjalną nagrodę. Nagie kobiece ciało zostało zmultiplikowane, ale celem nie był tu efekt



2

pop-artowski czy konceptualny, lecz pokazanie stanu uśpienia, bezwładności i w rezultacie bezradności człowieka.

Widoczne jest także nieustanne zagrożenie wojną i terroryzmem przy czynnym udziale dzieci, co pokazała Katarzyna Adaszewska. Rzeźba, poprzez zastosowanie malarstwa, o kolorystyce jak z mundurów wojskowych, jest przeznaczona do oglądania ze wszystkich stron. Jest to także rzadka jakość wizualna w rzeźbie figuratywnej, występująca również w pracach Ewy Kuźniar-Niemkiewicz.

Cieszę się, że Piotrkowie pokazują się nie tylko klasycy i uznani, jak Andrzej Dudek-Dürer czy Sławomir Marzec, ale będzie to platforma do wymiany poglądów wraz z możliwością zwrócenia uwagi na nowe talenty sztuki polskiej (np. Marta Czarnecka, Paweł Baśnik), bo jest to ważna funkcja każdego konkursu. ■

Reflections on IV Biennale at Piotrków

One of the main tasks of Biennale is to find new personalities in the Polish photography scene, which seems to be formalized and devoid of the 'real' philosophical problem relating to the modern social-political situation. In Piotrków, artists approached the theme of 'new men' from many sides, including the trans-humanism and post-colonial perspective. Graduated students and also professors from many different art schools took part in the contest. In presented artistic works, the 'new men' seem to be devoid of heritage and reality, reduced to elementary body parts. In many works, the questions of identity and femininity were explored. ■



3



1

PIOTR JAKUB FERĘŃSKI

Konteksty Kontekstów

Goszczący w październiku br. w Polsce znany teoretyk performance Richard Schechner, proponuje niezwykle interesującą, ale przede wszystkim wyjątkowo aktualną, refleksję nad rolą artysty we współczesnym – targanym autorytarnymi rządami, konfliktami i rosnącymi nierównościami – świecie. Pyta o to, czy dzisiejsi twórcy są w stanie wypracować przestrzeń intelektualną i praktykować nowy *third world of art*, który mógłby oferować rozwiązania dotyczące nękających ludzkość i planetę problemów, tj. wojen, waśni etnicznych, dysproporcji materialnych, postępującej degradacji środowiska naturalnego. Amerykanin nawiązuje do ideologiczno-politycznej koncepcji trzeciej drogi, czyli podjętej w latach 50. między innymi przez Nehru, próby zintegrowania narodów „niezaangażowanych”. Postuluje jednak przy tym, by przesunąć ideę ruchu unifikacyjnego z reprezentantów różnych nacji na podobnie do siebie myślących pracowników kultury, którzy zaproponują środki pozwalające przeciwdziałać przemocy, ubóstwu i niczym nieograniczonej eksploatacji zasobów naturalnych przez międzynarodowe korporacje. Chodzi więc o umieszczenie kluczowych, newralgicznych tematów społecznych XXI wieku w polu sztuki i rytuału, a następnie o wspólne globalne, performatywne ich przepracowanie.

Otóż pomyślałem o jego koncepcji w kontekście Sokołowska i organizowanego przez Fundację Sztuki Współczesnej IN SITU Międzynarodowego Festiwalu Sztuki Efemerycznej. Podjąłem ten wysiłek bynajmniej nie tylko dlatego, że w roku 2017, podobnie zresztą jak w poprzednich latach, miałem okazję uczestniczyć w imprezie

organizowanej przez donkichotki Ziemi Wałbrzyskiej – czyli Bożenę Biskupską, Zuzannę Fogt i współpracującą z nimi stale Małgorzatę Sady – ale też z powodu samego mikropolisu czy mikroświata, jakim jawi się sudeckie uzdrowisko. Niezaprzeczalnie mamy w jego przypadku do czynienia z unikatową spuścizną kulturową, która jednocześnie odzwierciedla historyczne losy tej części Europy – od wieków targanej konfliktami etnicznymi i klasowymi, umęczonej wojnami, ale także dotkniętej problemami związanymi z postępującą degradacją środowiska, nierównościami społecznymi, likwidacją zakładów pracy i zubożeniem ludności. Zarazem jest to miejsce o niezwykłych walorach krajobrazowych i klimatycznych. Zarówno kulturowe dziedzictwo miejscowości (*Czarodziejska Góra*, dom Hauptmana, wizyta braci Lumière, kuracjusze z Rosji i cerkiew, dzieciństwo Kieślowskiego oraz kino Zdrój), jak też przyrodnicze otoczenie dawnego zakładu leczenia dra Brehmera zostały docenione i włączone w obszar działań artystycznych przez inicjatorki festiwalu. Zwłaszcza położony na zboczu wzniesienia park, przylegający do mozolnie odbudowywanego – wbrew panującym stosunkom polityczno-ekonomicznym i administracyjnym – ceglanego sanatorium, a także zamykający całość założenia od północy potok, stanowią inspirację dla kolejnych edycji „Kontekstów”. Czy jednak organizatorki i kuratorki festiwalu wychodzą naprzeciw bliskim Schechnerowi oraz wielu innym teoretykom i krytykom artystycznym, oczekiwaniom dotyczącym zwiększenia zaangażowania twórczości na rzecz poszukiwania rozwiązań dla kluczowych problemów

1. Ewa Partum, *Cytaty feministyczne*, instalacja
2. Oleksandra Maksymowa, *Przedstawienie Terytoria, aneksja*

społecznych XXI stulecia? Czy spoglądając na sztukę i rytuał, myślą one w kategoriach poznawczej, ale i emancypacyjnej roli malarstwa, fotografii, rzeźby, muzyki i ruchu? [1]

Słowo „sztuka” odmienia się w Sokołowsku przez wszystkie przypadki. Jest ono obecne w każdym zdaniu, w każdym kontekście. Kuratorkom, bliższa od schechnerowskiego konceptu unifikacji, wydaje się przy tym jednak idea twórczości będącej niemal całkowicie autonomiczną dziedziną komunikacji bądź ekspresji symbolicznej. Zdają sobie oczywiście sprawę z tego, że estetyczne wizje świata nie pozostają neutralne/wolne światopoglądowo, niemniej dalekie są od postrzegania działań artystycznych jako ściśle łączących się ze sferą życiowej przydatności, praktyczności, tzn. z pozostałymi obszarami i wytworami ludzkiej aktywności. Mówiąc inaczej, codzienność godna jest uwagi o tyle, o ile życie traktuje się jako sztukę. Ta zaś posiada własne, osobne znaczenia, sensy, wartości, a jej ideologiczność/polityczność wydaje się raczej temporalną przypadłością. Ów zachwyt słowem «sztuka» ma oczywiście swe uzasadnienie w wielkiej europejskiej tradycji – którą, nieco paradoksalnie, przynajmniej część XX-wiecznej awangardy jedynie wzmocniła – odrzucającej zaangażowanie sztuki i teorii, jako zagrażające kulturze będącej osobną, niezależną i nieredukowalną siłą (tu fragment opisu imprezy z roku 2016: *sztuka, będąca bytem niezależnym, w istocie swej wynosi się ponad podziały i kategorie przynależne innym obszarom egzystencji ludzkiej. Warunkiem tworzenia jest wewnętrzna wolność artysty. Jeżeli tej wolności nie ma sztuka staje się jedynie namiastką, substytutem tego, czym mogłaby być. Ograniczenia zewnętrzne są zawsze obecne, wyznaczają ramy, w które artysta jest wpisywany, ale które przekracza*). Jeżeli twórczość ma się konfrontować z rzeczywistością, zdaniem kuratorek, musi być to rzeczywistość „totalna”, „źródłowa”. Skłonne są one przeto niekiedy odchodzić od opowieści o świecie w kategoriach manifestacji symbolicznych i wypowiadają formuły o odkrywaniu czegoś niewidzialnego, niepoznawalnego, absolutnego. Ich głosy cechuje zresztą esencjonalizm. Artyzm i czysta, abstrahująca od społecznych uwikłań sztuka – to hasła, które w połączeniu z finansowym kondotierstwem (wymuszonym wspomnianą donkichoterią) zaznaczyły się wyraźnie podczas tegorocznej odsłony cyklu. Dla jasności dodam, że przedmiotem moich rozważań nie są tu zdolności managerskie czy organizatorskie tria. Pojawiające się niedociągnięcia „logistyczne” nigdy nie przeszkadzały mi w dostrzeganiu niezwykle pozytywnego wymiaru całego przedsięwzięcia. Zarówno funkcjonująca od lat „archiwalna” część programu, jak też performance przyjeżdżających do Sokołowska autorów, stanowią istotny wkład w kulturalny pejzaż Dolnego Śląska [2]. Bez wątpienia, dzięki wspólnemu wysiłkowi szerokiego grona osób pracujących (obecnie i w przeszłości) na rzecz IN SITU w uzdrowisku można było obejrzeć wielu niezwykle interesujących artystów, których praktyki odznaczają się nie tylko oryginalnością i autentyzmem, ale także niezależnością. Część z nich z pewnością wchodzi w twórczy dialog z ideami propagowanymi przez Richarda Schechnera.

I tak, zafascynowany miejscem i jego atmosferą Alastair MacLennan, był w tym roku w Sokołowsku już po raz szósty. Jak tłumaczy, przyciąga go styl architektury, unikalny charakter głównej ulicy z kinem, piękno ścieżek prowadzących w góry. Najważniejsza jest wszelako dla Szkota sama przyroda. W lasach otaczających miejscowość performer znajduje spokój i skupienie. O aurze otaczającej Konteksty, mówi jako o czymś efemerycznym, o rodzaju iluzji czy imaginacji, o delikatnej tkaninie kultury i natury kryjącej tajemnicę – o drzewach, wodzie i ruinach, których głębi w istocie nigdy nie da się dotknąć. Jak podkreśla, związków



131

1. Zadają to pytanie, świadomie pozostawiając na boku złożoną kwestię relacji performance z teatrem i sztukami wizualnymi.
2. Kontekstem części retrospektywnej był jeden z wielu zaistniałych w trakcie 7. edycji festiwalu skandali, polegający na niezaprośzeniu do czynnego udziału w Kontekstach dyrektora lublińskiej Galerii Labirynt, Waldemara Tatarczuka. Ten, najwyraźniej nie do końca zorientowany w zamiarach kuratorek, a przede wszystkim w przyjętej przez nie formule wydarzeń, urażony, wystąpił z zarzutami dotyczącymi dotacji ministerialnych i rozliczeń finansowych fundacji. Niewłaściwe to czasy na przerzucanie się podobnymi oskarżeniami, zwłaszcza gdy rządząca w naszym kraju partia deklaruje wstrzymywanie środków dla obcej polityki historycznej i ataków na polską tradycję wytwarzanych przez beztalencja (J. Kaczyński).

jego sztuki z przestrzenią uzdrowiska i jej pofałdowanym otoczeniem, nie sposób wyjaśnić za pomocą rozumu czy wiedzy. Nie chodzi bowiem jedynie o pewien koncept artystyczny, ale o to, co twórca odczuwa we własnym wnętrzu. Ponieważ owo doświadczenie wykracza poza widzialność, naoczność, każdy uczestnik działań MacLennana, musi spróbować wyzwolić je w sobie samym. Dla szkockiego artysty liście poruszające się na delikatnym wietrze czy też szumy górskich potoków, dają poczucie czasowości bytu (obecności), jednocześnie pozwalając na symultaniczne pulsowanie wraz z naturą, na „współzycie” z jej niezgłębionymi siłami.

Zarazem wyniesione ze Szkocji doświadczenie różnorodności językowej i kulturowej, w tym zwłaszcza pluralizmu aksjologicznego, prowadzi MacLennana także do pytań o historyczne Sokołowsko – o to „gdzie jesteśmy?”. Mówi o mikro-świecie dalekim od zaszczytu między Polską a Niemcami, o miejscu, w którym dokonuje się synteza dawnych dziejów i obecnej sytuacji społeczno-politycznej. To swoiste przejście od opresyjnej przeszłości do teraźniejszości, przewyciężenie uciążliwych obrazów. Jego zdaniem moglibyśmy się jednak znacznie więcej uczyć od natury. Rozum chcący panować nad wszystkim pragnie zdominować również siły przyrody, co powoduje wiele zniszczeń i problemów w skali globalnej. Alastaira MacLennana wstępy w sokołowskim potoku, to zatem złożone, nietatwe w zakresie współdziałania i interpretacji ekspresje, mające źródła w głębokich pokładach natury i kultury. Szkot stanowi ucieleśnienie rzeczowej oryginalności oraz bezkompromisowości. Autentyczność i niezależność cechują jednak również wielu innych artystów prezentujących się podczas kolejnych edycji efemerycznego festiwalu. Także i oni w sposób niezwykle umiejętny i interesujący wykorzystują przylegające do sanatorium performance pochodzącego z Japonii Koji Kamoji'ego – *Powietrze i kamień*.

Chwaląc unikalne warunki otoczenia, w jakim odbywają się Konteksty, kuratorka Małgorzata Sady równocześnie stale podkreśla wagę i walory bezpośredniego kontaktu z doświadczonymi, utytułowanymi twórcami, określanymi tu mianem >

„autorytetów w świecie sztuki”. I rzeczywiście w uzdrowisku można spotkać znane postaci – reprezentujące obecnie najstarsze pokolenie artystów. Ich prace bezsprzecznie miały charakter historyczny, tj. przełomowy, dziś jednak pokazywane są sporadycznie, a sami autorzy zdecydowanie rzadziej bywają zapraszani do galerii i muzeów. Retrospektywy, wykłady, dyskusje stanowią więc doskonałą okazję do przypomnienia sobie działań z lat 60. i 70. ubiegłego stulecia. Za przykład posłużyć mogą zeszlóroczne wydarzenia związane z tzw. archiwum Richarda Demarco (które opisywane było jako *Totalne Dzieło Sztuki*). Szkocki kurator, przez dekady odpowiadający za sztuki wizualne na festiwalu w Edynburgu, jest twórcą zbiorów zawierających unikalną dokumentację zdarzeń artystycznych z drugiej połowy XX wieku. Efektem jego wizyt w PRL-u w drugiej połowie lat 60., były prezentacje polskich twórców za Żelazną Kurtyną. Demarco sprowadził na Zachód między Kantora, organizując jego spotkanie z Beuysem w kontekście „zabliźnienia ran wojennych”. Dla Demarco sztuka i kryjące się w niej idee nadal posiadają potencjał budowania „mostu dla Europy”. Solidarność, jak twierdzi Szkot, była siłą czy inspiracją dla wielu artystów i współcześnie – niezależnie od nowych konstelacji politycznych i ekonomicznych – tej tradycji nie można zaprzepaścić. Podobnie, jak w latach 70., nadal uważa on, że Europa potrzebuje Polski i innych krajów byłego bloku wschodniego (Rumunii, Bułgarii), w których to rozwijała się „prawdziwsza” niż na Zachodzie, ignorująca istnienie zimnej wojny, awangarda, i gdzie wciąż pulsuje źródło autentycznej kultury.

Jeśli chodzi o tegoroczną edycję festiwalu, organizatorzy anonsując instalacje, realizacje dźwiękowe, projekcje filmowe, wystawy, dyskusje, warsztaty, a także „działania nakierowane na społeczność lokalną”, wymieniali zwłaszcza takie postaci jako Valie Export, Zbigniew Warpechowski, Ewa Partum, Bruce Barber, Zdzisław Kwiatkowski, Przemysław Kwiek, Jasmin Schaitl, Zofia Kuligowska, Witalii Shulpiak, Marta Kotwica, Jagoda Kozon, Katy Connor, Igor Stahniv, Robert Bean, Barbara Lounder, Krzysztof Żwirbliś, Joanna Rajkowska, Andreas Savvy oraz instytucje – tu przede wszystkim Galerię Entropia [3].

Niewątpliwie największą gwiazdą 7. Kontekstów była Valie Export, artystka intermedialna, akcjonistka, przedstawicielka sztuki feministycznej. Jej prace pokazywały takie muzea jak Tate Modern, Centre Pompidou, MoMA. W Sokołowsku zorganizowano przegląd filmów ukazujących twórczy rozwój Austriaczki. Nad Wisłą jest ona rozpoznawana od lat 70., kiedy to ukazały się pierwsze artykuły na temat jej awangardowej działalności. Jednocześnie – jak podkreśla sama performerka – wschodnia, a zwłaszcza polska scena artystyczna, była już w tym okresie dobrze znana w Wiedniu. Artyści z obu stron podzielonego kontynentu zaczęli poszukiwać bezpośrednich kontaktów ze sobą, a następnie pogłębiać znajomości. Gdy możliwe stało się podróżowanie samochodem do państw socjalistycznych, Valie Export nawiązała relacje z przedstawicielami czeskiego środowiska sztuki, zaś w roku 1976 otrzymała zaproszenie od galerii Labirynt. Poza Lublinem, wizytowała wówczas również w Łodzi. Jeśli chodzi o polskich twórców szczególnie ważne było dla niej spotkanie z Natalią LL. Valie podkreśla, że feministyczne projekty wrocławskiej eksperymentatorki stały się inspirujące nie tylko dla niej samej, lecz także dla wielu innych artystów z Zachodu. Dodaje przy tym, że LL nadal pozostaje bardzo popularna zagranicą. *Feminizm w Polsce, w kraju z reżimem komunistycznym, był odmienny niż ten w państwach kapitalistycznych, dlatego zachodni artyści garściami czerpali stąd pomysły. To były zupełnie inne realia społeczne i inne formy ekspresji im towarzyszące.* Export wymienia też przy tym również E. Partum i J. Robakowskiego.

Poza filmową retrospektywą austriackiej twórczyni, cześć „archiwalna” siódmej edycji Kontekstów przede wszystkim stanowiła uhonorowanie osoby i działalności Andrzeja Mrocza, historyka sztuki, kuratora, animatora życia kulturalnego, którego stosunek do artystów i ich pracy *nacechowany był głębokim zrozumieniem, szacunkiem i oddaniem.* Mroczek prowadził od lat 70. wspomniany wyżej Labirynt, miejsce ukierunkowane na działania awangardowe

i eksperymentalne. *Sztuka wysokiego formatu* – jak pisali organizatorzy imprezy – *była dla niego najwyższą wartością.* Osobiście bardziej interesująca była dla mnie prezentacja „Kolekcji prywatnej” Zygmunta Rytki w holu głównym sanatorium dr Brehmera. To powstały na przestrzeni wielu lat cykl analogowych zdjęć, poddany ekspresyjnej, plastycznej interwencji twórcy. W przeciwieństwie do odczuć i formułowanych na ich podstawie zastrzeżeń krytyków sztuki obecnych na festiwalu, autorskie oprowadzanie Rytki po wystawie dokumentującej życia bliskiego mu środowiska artystycznego lat 70. i 80., którego znacznej części przedstawicieli już nie ma, było dla mnie poruszające.

Pośród performance, instalacji i interwencji zaaranżowanych przez artystów podczas tegorocznych Kontekstów wymienić należy zwłaszcza: eksperyment *Blood Culture* Angielki Katy Connor, która w swej twórczości bada „poetycki” próg między tym, co cyfrowe, a materialne czy fizyczne; mające polityczną wymowę przedstawienie *Terytoria, aneksja*, autorstwa Oleksandra Maksymowa z Ukrainy; działania Krzysztofa Żwirbliśa, znanego z społeczno-artystycznego przedsięwzięcia *Muzeum społeczne*; a także pokaz WRO on Tour #3 pod tytułem *O nowych ciałach*. Najwięcej kontrowersji powstało wokół instalacji Ewy Partum *Cytaty feministyczne* oraz realizowanych w ramach „Platformy Otwartej” działań Irminy Rusickiej. Okazało się, iż w przypadku pierwszej z wymienionych artystek, kuratorki – w obawie o publiczne dotacje – jeszcze przed festiwalem próbowały wpłynąć na kształt pracy i jej wymowę (chodziło o instalację składającą się z czarnych parasolek i transparentu z hasłem *Wy odbieracie nam wolność decyzji, My odbierzemy wam władzę*). Jeśli chodzi o Rusicką, usunięto rozłożone przez nią przy wejściu do sali multimedialnej pocztówki, na których autorka demonstrowała „gest Kozakiewiczza” przed Ministerstwem Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Praca zatytułowana „Adam Rzepecki. Jak Buba Bobu Tak Boba Bubie 33 lata później” nawiązywała do działań krakowskiego performerka z 1983 roku. Powstała ona w 2016 w ramach współpracy z Galerią Kubeł i była rozsyłana do osób prywatnych i polityków, w tym m.in. do Donalda Tuska, Jarosława Kaczyńskiego, Hanny Gronkiewicz-Waltz czy Krystyny Pawłowicz. Dzień przed konfiskatą pocztówek Małgorzata Sady próbowała udaremnić zorganizowany przez Rusicką akt protestacyjny polegający na wywieszeniu na Wieży Sanatorium wielkiego napisu VETO (w ramach akcji w obronie sądów). Mamy tu do czynienia może nie tyle nawet z autocenzurą, co po prostu z brakiem elastyczności i otwartości w reagowaniu na rzeczywistość i twardym trzymaniem się wizji autorskiej. A są to praktyki przeciwstawne do postulowanego przez Schechnera społeczno-politycznego zaangażowania pracowników kultury. ■

Contexts of CONTEXTS

Performance theorist Richard Schechner visited Poland in October, and proposed an intriguing perspective on the artist's role and duty in our contemporary world. He asks if contemporary artists are able to practice a so-called *third world of art*, that could offer a solution, and engage with, problems assailing humanity and our planet, such as wars, poverty and environmental degradation. Schechner's idea returns to me, while thinking about Sokołowsko and CONTEXTS International Festival of Ephemeral Art organised by In SITU Contemporary Art Foundation. Artistry, and art without entanglement in social issues, seemed to be the motto of this year's edition of the festival. Among the many performances and installations, *Blood Culture* by Angelika Katy Connor was distinguished by its examination of the 'poetic' relation between the digital and the physical. One of the biggest stars in the festival was inter-media artist Valie Export, whose work has previously been presented by the Tate Modern and MOMA. Perhaps due to fears of funding loss for producing controversial work, the curators attempted to censor two performances: *Feminist quotation* by Ewa Rusiecka, and an action that was part of *Open platform* by Irmina Rusiecka. This auto-censorship is in opposition to the practice proposed by Richard Schechner, and it is the least needed approach for what we face in our time. ■

3 Na osobne omówienie zasługiwałby prezentowany w 2016 roku *Katalog Entropii Sztuki*, czyli projekt polegający na kreowaniu struktury służącej klasyfikacji czy kategoryzacji danych. Za podstawę Alicji i Mariuszowi Jodkom położył tu znany z bibliotek regał z szufladkami, których wnętrza w miejsce kart z nawami i numerami woluminów, wypełniają zamaterializowane wizje, idee i refleksje artystów.

JC14 + KMB64 = SURVIVAL 15

Czy jest wzór na sztukę?



133

Przy użyciu wzorów matematycznych, chemicznych, fizycznych można mierzyć, opisywać i badać świat wokół nas. Ale czy wszystko można ująć w tych ramach? Co ze światem sztuki? Artyści i kuratorzy tworzący 15 SURVIVAL (23-27.06.2017, Wrocław) starali się odnieść do haseł ROZWARSTWIENIE i MODERNIZM, ale to neon *JEST CHEMIA* umieszczony na budynku Auditorium Chemii Uniwersytetu Wrocławskiego zdawał się wyznaczać ich twórcze starania. Metafora użyta przez Jednostkę Architektury (projekt kuratorski Marty Mních, Patryka Kusza i Mikołaja Smoleńskiego), jako hasło pobudzające ludzi – artystów, ale i publiczność – do przywrócenia dawnej świetności nieczynnemu dziś budynkowi, była, jak chcieli organizatorzy przeglądu, rozwarstwiana, dekonstruowana, reinterpretowana.

Grupa Centrala (Simone De Iakobis, Małgorzata Kucewicz, Aleksandra Kędziorek) zrealizowała wszystkie festiwalowe hasła: najpierw artyści dokonali rewizji modernistycznych budynków na terenie Warszawy, odtworzyli wybrane elementy, a następnie dokonali ich transplantacji do modernistycznej przestrzeni wrocławskiego Auditorium Chemii (*Klaser powojennego modernizmu*). Nie lada wyzwaniem było odszukanie wszystkich detali architektonicznych rozproszonych na festiwalowym terenie i sprytnie wkomponowanych w bryłę budynku.

Koncepcja przeglądu sztuki w kontekście modernistycznego budynku, w którym kiedyś prowadzili badania naukowcy, skłaniała do eksperymentowania na styku sztuki, architektury i nauki. Zachęcała do wnikliwego przyjrzenia się kwestiom relacji międzyludzkich oraz relacjom człowiek – przestrzeń. W tradycję SURVIVALU od początku wpisana była zasada przyglądania się wzajemnym oddziaływaniom miasta na ludzi oraz ludzi na miasto.

Tegoroczny SURVIVAL był wydarzeniem bogatym: czterdzieści pięć projektów artystycznych, oprowadzanie kuratorskie, debaty, warsztaty, pokazy filmowe. Moją uwagę przyciągnęło kilka wielowarstwowych w swej wymowie projektów: te pozornie proste w formie, i te rozbudowane, ale spójne, przemyślane. Od kilku lat na przeglądzie dominują projekcje wideo, obiekty i instalacje, coraz częściej pojawiają się instalacje dźwiękowe, a coraz rzadziej można oglądać performances. Jednak to performancem otworzono jubileuszową edycję.

MotyloFenyloetyloAnima w wykonaniu Moniki Koniecznej to akcja artystyczna, która rozpoczęła się na długo przed SURVIVALEM, a zakończyła kilkanaście dni po przeglądzie sztuki. Rozciągnięta w czasie, bo podporządkowana biologicznemu cyklowi rozwoju motyla i biochemicznemu procesowi wydzielania się oraz oddziaływania hormonów miłości. Konieczna najpierw przygotowała gościnną i bezpieczną

dla gąsienic przestrzeń ogrodu z wyselekcjonowanymi roślinami preferowanymi przez określone gatunki tajemniczych owadów. Zaprojektowała siatki, których oczka i konstrukcja nawiązywały do kształtu cząsteczek fenyloetyloaminy – narkotycznej substancji chemicznej powstającej w organizmie człowieka w stanie zakochania. Podczas otwarcia festiwalu artystka pojawiła się jako leśna nimfa, a może motyl-ko-bieta, w ogrodzie stworzonym w holu głównym budynku i uwolniła z siatek motyle. Poruszała się prowadzona miłosną pieśnią – w tle słychać było operowy śpiew, a uważny słuchacz mógł uchwycić jej treść: słownikową definicję fenyloetyloaminy (pieśń skomponował i wykonał Tomasz Leszczyński).

Nie dla wszystkich motyli kokonów czas trwania przeglądu sztuki był wystarczający do przepoczwarczenia. Artystka zabrała poczwarę do domu, a tam obserwowała oraz dokumentowała proces „rodzenia się” owadów. A były wśród nich niezwykle okazy: Rusałka Ceik, Rusałka Osetnik, Latolistek Cytrynek, Rusałka Kratnik. W słownej grze w tytule pracy Konieczna „aminę” zastąpiła „animą”. Anima to dusza, a motyl w wielu kulturach jest właśnie jej symbolem. Dusza ludzka podobno rozwija się i podnosi swoją wibrację poddając się sile miłości. Alchemia miłości autorstwa wrocławskiej artystki przypominała, że na pozór oddzielone porządki przenikają się: Erosowi blisko do sztuki, naturze do kultury, a nauce do sztuki. Nawet skomplikowane ludzkie uczucia można opisać chemicznymi wzorami i pokazać używając uniwersalnych symboli.

Kolejnym interesującym zderzeniem kultury i natury był projekt *Przewodzenie* Alicji Patanowskiej i Beniamina Głuszka. Dźwiękowa instalacja zaskakiwała nie tylko formą, ale i uwzględniała aspekt naukowości: artyści powołali się na badania botaników i zinterpretowali ich wnioski w zaskakujący sposób. W całym przedsięwzięciu niezbędna była też aktywność widza, który musiał samodzielnie odkrywać sposób działania obiektów.

Instalacja stworzona przez artystyczny duet zlokalizowana była w podziemiach Auditorium Chemii. Zajmowała kilka pomieszczeń, do których dotarcie niekiedy wymagało przeciskania się w półmroku przez wąskie korytarze. Wśród pomp i tajemniczych urządzeń stłoczone były pocięte pnie grubych drzew, gdzie indziej zaś stawało się naprzeciw podwieszonych na linkach konarów, których wewnętrzne życie można było podsłuchać wkładając słuchawki i stukając w drewno. W jeszcze innym miejscu jukki rozmawiały między sobą – odwiedzający wystawę mogli usłyszeć ich „mowę”, dotykając liści i wprawiając je w ruch. Końce liści podpięte były do linek przetwarzających drgania w dźwięki słyszane w słuchawkach (warto porównać z instalacją Olafa Brzeskiego *Capriccio*, VII Festiwal Sztuki w Przestrzeni Publicznej „Open City”, Lublin 2015). >

Powyżej: **Dominika Oleś, Jędrzej Borowski,**
Artykulacja, wideoinstalacja



W najbardziej tajemniczej części piwnicy, na dwóch końcach wąskiego tunelu można było odnaleźć przedmioty przypominające kły jakichś tajemniczych zwierząt. Zresztą w tle słychać było wydawane przez nie odgłosy. Cała historia opowiedziana w dźwiękowej instalacji *Przewodzenie* mogłaby być bajką, gdyby nie pewien znaczący wątek w tle.

Patanowska i Głuszek w swoim projekcie oddali głos drzewom i wycinanej w ostatnim czasie Puszczy Białowieskiej. Niezwykłe naukowe dowody ukazujące drzewa jako inteligentne, czujące istoty, mające zdolność komunikowania się na różne sposoby (por. Peter Wohlleben, *Sekretne życie drzew*, 2016; w swojej książce leśnik-pasjonat powołuje się na badania i opisuje własne obserwacje), przywołane w opisach kolejnych części dźwiękowej instalacji, miały wzmocnić siłę wyrazu tego artystycznego protestu, a nie tylko „zabawić” widza. Tajemnicze „kły” roztawione na półkach okazały się relikwiami przywiezionymi z Białowieży. Patanowska zebrane po wycince puszczańskich drzew kawałki drewna połączyła z surową porcelaną, materiałem, z którym pracuje najczęściej. W nieprzydatne pozostałości po drzewach ceramiczka tchnęła życie, przywróciła im wartość, czyniąc z nich obiekty sztuki, a nawet więcej – obiekty kultu. Relikwie, opatrzone komentarzem nakłaniającym widza do zabrania przedmiotu do domu, przypominały: „Co raz zetniesz, nie odróżnie!”.

W przedstawionej w instalacji opowieści pojawił się też lokalny wątek – historia wyciętych przed laty w okolicach placu Grunwaldzkiego topoli. Drzewa, jakby przeczuwając swój rychły koniec, rok

przed wycinką niczym oszalałe wyprodukowały tak wiele nasion, że przez kilkanaście dni przechodnie brodzili w białym puchu (Alicja Pananowska zainspirowała się historią topoli z Wrocławia opowiedzianą przez mnie podczas wspólnej podróży do Nowiny koło Henrykowa).

Przewodzenie ujawniło konsekwencję ustaw zaakceptowanych przez polityków i bezmyślnie wdrażanych w życie przez obywateli. W kontekście zmian społecznych, politycznych oraz sposobie kształtowania przestrzeni dawały wiele do myślenia także prace Agnieszki Mastalerz z cyklu „Remote Control”. Jej niezwykle fotografie budynków użyteczności publicznej były niczym innym jak utrwalonymi obrazami z termografów. Widać na nich wyraźnie, że to, co zawsze było obecne w językowych wyrażeniach, nie mija się z prawdą. Kiedy mówimy, że urzędy są bezduszne, mamy rację, faktycznie bije od nich chłodem – unaocniła to Mastalerz. Jej prace można uznać za dowody naukowe. Jak tu nie ufać nowoczesnym urządzeniom typu kamera termowizyjna oraz termograf?

Sztuka nie od dziś stawia trudne pytania, popycha do refleksji nad stanem naszych umysłów i rzeczywistości wokół nas. W jakim świecie chcemy żyć? Jaki świat budować? Na jakiej podstawie stawiamy siebie wyżej od innych istot, skoro jesteśmy jak one zbudowani z wody, węgla i kilku innych prostych substancji. O tym przypomniła survivalowa propozycja Ewy Zwarycz – *Humanus*. Całe „człowieczeństwo” artystka pomieściła w kilku szklanych naczyniach. W siedmiu akwariach znalazły się w odpowiednich proporcjach: woda, węgiel, azot, wapń, żelazo, cynk, siarka, a wszystko to pojawiło się na tle tablicy Mendelejewa (Zwarycz swoją pracę wkomponowała w element stanowiący wyposażenie dawnej sali wykładowej). Tylko tyle i aż tyle. Kto z nas o tym pamięta?

Działają na nas siły, których nawet we współczesnym, zdawałoby się cywilizowanym świecie, nadal nie jesteśmy w stanie zbadać i pojąć. Przecież dopiero niedawno naukowcom udało się pokazać, w jaki sposób działają fale grawitacyjne. W *Sadzarwie magnetycznej* przypomniła o tym Karolina Szymanowska. Jej formalnie prosta praca – wykorzystująca zastany w przestrzeni obiekt: betonowe naczynie, do którego ściekała woda z rzygacza zbierającego ją dachu budynku, następnie zabarwiona przez artystkę na czarno i poddana działaniu pola magnetycznego – miała w sobie dosłownie i w przenośni coś magnetycznego, niepokojącego.

Coś równie pierwotnego i kojarzącego się z alchemią emanowało z pracy *Właściwe miejsce* Ewy Zwarycz. Do wykonania farby, którą na fasadzie Auditorium Chemii malarka wykonała napis „właściwe miejsce”, użyła ona rozartej ziemi, zabranej zresztą z donicy w holu głównym budynku. Malarstwo dewastacyjne Zwarycz nawiązywało z jednej strony do sztuki ulicy (i w tym kontekście zasadne było określenie „dewastacyjne”), z drugiej do rysunków naskalnych. Potrzeba rysowania, zostawiania swoich śladów w przestrzeni jest pierwotna, naturalna, a w takim przypadku „dewastacyjność” trzeba poddać w wątpliwość. Sztuka ulicy to nie wandalizm: często jest sposobem wyrażania poglądów, buntu, przekazywania ważnych idei, przeciwstawiania się opresji.

Kasia Proniewska-Mazurek zobrazowała niebezpieczeństwo unicestwienia, rozkładu, jakie zagraża ludzkim ciałom i rzeczom, które człowiek tworzy. Jej instalacja *Bez tytułu* przypominała grzyby obrastające i powoli wyniszczające inne żywe organizmy oraz martwą materię, jak chociażby ściany budynków. Dziwne pąkle różowego koloru kojarzyły się z rzeźbami Magdaleny Abakanowicz, a tu już trop interpretacyjny idzie w kierunku namnażających się w niekontrolowany sposób komórek nowotworowych, prowadzących do zagłady organizmu, do śmierci.





1. **Monika Konieczna**, *MotyloFenylloetyloAnima*, performans, fot. Dunvael Photography
2. **Karolina Szymanowska**, *Sadzawka magnetyczna*, instalacja, fot. Dunvael Photography
3. Audytorium Chemii, fot. Małgorzata Kujda
4. **Alicja Patanowska**, **Beniamin Głuszek**, *Przewodzenie*, instalacja, kurator: Daniel Brożek, fot. Dunvael Photography

Tegoroczny SURVIVAL kolejny raz pokazał, jak inspirująca dla tworzenia lokalnej sztuki i tożsamości, jak wartościowa dla mieszkańców miasta może być przestrzeń Wrocławia, zwłaszcza jej zapomniane, niedoceniane i niedostępne budynki. Być może to odpowiedni wzór na tworzenie dobrej sztuki: właściwy adres (JC14 – ulica Joliot-Curie 14 we Wrocławiu) plus ciekawa architektura (KMB64 – Audytorium zaprojektowali w 1964 roku Krystyna i Marian Barscy). ■

JC14 + KMB64 = SURVIVAL 15 Is there a formula for art?

The 15th edition of the SURVIVAL Art Review was held in the Auditorium of the Faculty of Chemistry of Wrocław University (a good example of post-war modernist architecture) and its leading themes were STRATIFICATION and MODERNISM. It opened with M. Konieczna's performance featuring butterflies. Centrala group recreated selected elements of Warsaw's modernist buildings and transplanted them into the Auditorium. *Conduction*, a sound installation by A. Patanowska and B. Głuszka, let the audience hear the inner life of trees. A. Mastalerz scientifically proved that public buildings are indeed cold and soulless places. K. Szymanowska's *Magnetic pool* was both fascinating yet disturbing for its use of black water set in motion by the magnetic field, as was K. Proniewska-Mazurek's fungus installation, bringing to mind cancerous cells, death and decomposition. Once again the organisers and curators did find a formula for good art. ■





PAULINA BRELIŃSKA

Gabinet pamiątek

Stan regresu artystycznego, z którym zawzięcie walczy teraz Poznań, sprzyja melancholijnym powrotom do dawnych lat jego świetności. Tęsknota za artystyzmem nieuwikłanym w relacje rynkowe wyczuwalna jest przede wszystkim w środowisku akademickim. O sztuce dla sztuki, tworzonej w zakamarkach miejskiej tkanki krąży wiele legend. Z roku na rok historie te stają się coraz bardziej odległe od aktualnych problemów, którymi zajmują się twórcy. Mimo to wizja specyficznej enklawy oderwanej od rzeczywistości w dalszym ciągu wzbudza wyraźną fascynację przede wszystkim wśród artystów. Tak jak i kiedyś, na pewnym etapie swojej twórczości odczuwają oni potrzebę kolektywnej działalności opartej na wzajemnym wsparciu. Mówiąc o takim charakterze twórczym należy wspomnieć chociażby poznańską galerię mieszczącą się w latach 1971-1990 przy ulicy Wielkiej 19. Pod tym adresem swoją twórczość prezentowało między innymi Koło Klipsa czy Dziekanka.

Historię Wielkiej 19 opisała w swojej książce Justyna Kowalska. Wydana niespełna rok temu publikacja, częściowo przeciera komunistyczny kurz, który zdążył już osiąść na opisanych w niej artefaktach i wspomnieniach. Autorka postanowiła jednak rozwinąć swoją koncepcję i zrealizowała dwie wystawy: w poznańskim SKALI (20.01-21.02.2017) oraz warszawskim BWA (4.03-6.05.2017). Taka forma komunikacji z widzem wpisuje się w tematykę nostalgii. Jej specyfikę trafnie wyjaśniają słowa Mirka Filiciaka i Alka Tarkowskiego. Uważają oni, że nostalgia może być w nas wywołana *przede wszystkim poprzez dźwięki i obrazy. Oczywiście, nie tylko one – trudno oprzeć się jednak wrażeniu, że częściej niż smak magdalenki są to zdjęcia i nagrania sprzed lat*. Dzisiaj po tak znanej galerii, pozostało jedynie dumnie i zagadkowo brzmiące świadectwo jej współtwórców. Działające na wyobraźnię książkowe opisy przestrzeni w niczym już nie przypominają dzisiejszego zamkniętego na klucz magazynu, pokrytego prowizoryczną blachą. Niegdyś przez szklane zadaszanie, wdzierało się delikatne światło, które jak czytamy w książce nadawało temu miejscu niepowtarzalny charakter.

Odbierając archiwaliom tak ważny w ich przypadku kontekst związanego z nimi miejsca, kuratorka zdecydowała się na pokazanie ich w białych galerijnych przestrzeniach. Z jednej strony sprzyjało to kontemplacji pokazanych prac. Z drugiej natomiast zabieg ten nadał wystawie charakter gabinetu pamiątek. O ich pochodzeniu dowiadujemy się bezpośrednio z publikacji zbierającej wspomnienia autorów dzieł czy świadków komentujących proces ich powstawania. Justyna Kowalska odwraca zależność słowa pisanego i narracji ekspozycji. To dzieła artystów podporządkowane są treści książki. Kilkusetstronicowy tekst i prawie dwudziestoletnia historia działalności nie była jednak w stanie zmieścić się w pomieszczeniach galerijnych o tak małym metrażu. Dlatego też pojawia się w nich stosunkowo niewiele artefaktów. Podkreśla to charakter sztuki tworzonej w Wielkiej 19, poddawanej wielu eksperymentom i przekształceniom, co sprawiło, że zachowała się ona w szczątkowych ilościach. Do niesprzyjających czynników dołączyły również aspekty finansowe czy nietrwałość materiałów.

Sterylną przestrzeń odczytywałam również jako symboliczny stan zawieszenia pomiędzy minionym już czasem a teraźniejszością. Na pierwszy plan wybijały się niczym reprodukcje, pojedyncze prace artystów umiejscowione w estetycznym uniwersum białej ściany. Nieskazitelna powierzchnia stała się więc wyraźnym kontrastem do historycznych obiektów. Manifestowało to związane z pamięcią generacyjne zmiany tak samo z resztą jak ostatnie strony książki. Justyna Kowalska zawarła na nich mgliste retrospekcje osób, które już w nie tak bezpośredni sposób związane były z działalnością Wielkiej 19. Maciej Kurak, Max Skorwider czy Wojciech Bąkowski zapamiętali jedynie pojedyncze fragmenty tamtej rzeczywistości. Stopniowe przejście od wspomnień współtwórców tego miejsca do mało znaczących epizodów z życia artystów młodszego pokolenia, zarysowały pokoleniowe różnice jak i odmienne punkty widzenia. Ukształtowana przez autorkę narracja książki nie postawiła tych stanowisk w kontrze, a ukazała je jako logicznie następujące po sobie wątki.



2

Kolektywny charakter działalności podkreślono na wystawie konsekwentnym nie podpisywaniem prac nazwiskami i tytułami. Artyści skupieni wokół galerii wychodzili od młodzieńczej potrzeby wspólnoty, kształtując po czasie bardzo indywidualne drogi twórcze (Piotr C. Kowalski, Mariusz Kruk, Grzegorz Klaman czy Mirosław Bałka). Zaprezentowane prace zacierają te różnice i tworzą zbiór prac o bardzo zbliżonej estetyce.

Kontekst miejsca można jednak potraktować nieco szerzej, szczególnie w odniesieniu do Warszawy, w której w czasach aktywności Wielkiej 19 działała również opisywana w książce Dziekanka. Jak można przeczytać w książce Kowalskiej, ze względów politycznych, środowiska artystyczne poprzez brak swobodnej komunikacji, nie wymieniało się regularnie informacjami. Wiele rozpoczętych wspólnych działań zrzeczających różne miasta czy narodowości, opierało się na kontaktach interpersonalnych. Tak właśnie nawiązało się porozumienie pomiędzy Wielką 19 a Dziekanką, która niejednokrotnie wystawiała się w tym miejscu. Pokazanie prac w warszawskim BWA nadaje im więc specyficzny kontekst ideowej nobilitacji, symbolicznego rewanzu po latach. W dzisiejszym kontekście wydaje się to być dość przewrotne, ponieważ relacje pomiędzy Warszawą a Poznaniem uległy sporym zmianom. Międzymiastowa wymiana informacjami działa na zasadzie rywalizacji i wzajemnych docinek.

Pozostając przy modelu mniej oficjalnych spotkań artystyczno-towarzystkich, trudno wyzbyć się obecnie przeświadczenia o ich peryferyjności. W czasach działalności Wielkiej 19 natomiast, była to najbezpieczniejsza i wyzwolona forma pokazywania sztuki. Działając pod szyldem uczelni, ówczesny rektor Jarosław Kozłowski umożliwił jej aktywne funkcjonowanie. Wyrażna w książce nobilitacja takich działań nie przekłada się na obecny charakter przypisywany działalności studenckiej. Przeświadczenie o ich warsztatowym, szkolnym charakterze zdaje się wyraźnie dominować. Historię Wielkiej 19 tworzyły rozpoznawalne już teraz nazwiska. Nic więc dziwnego, że na wernisażach w Poznaniu i Warszawie odwiedzający/ce zjawili/ły się zaskakująco tłumnie. Dowodzi to wyraźnej potrzebie powrotów do dwudziestowiecznych porządków, które jak widmo krążą nad obecnymi. ■

Kuratorka: Justyna Kowalska

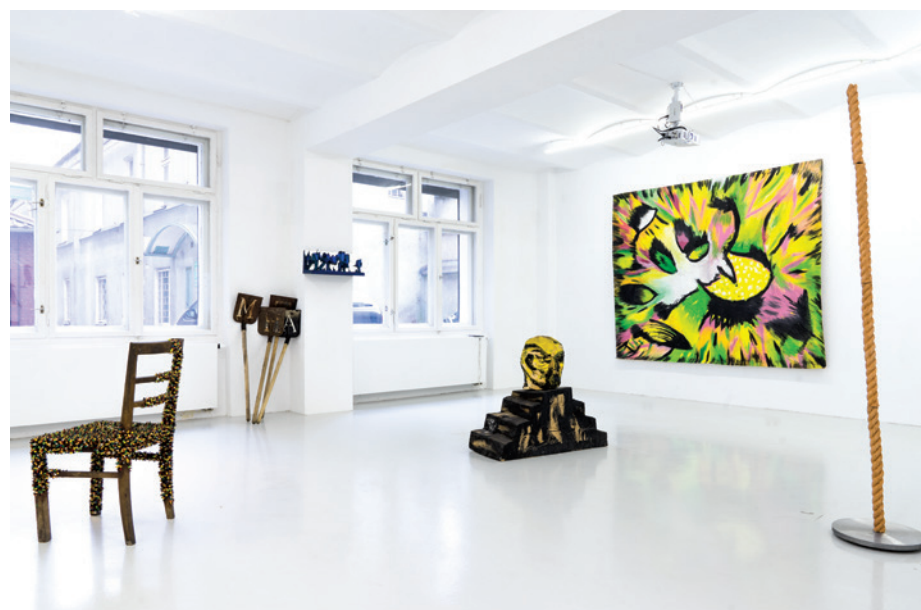
Artyści: Mirosław Bałka, Stefan Ficner, Costas Fotopoulos, Leszek Knaflewski, Grzegorz Klaman, Piotr C. Kowalski, Mariusz Kruk, Piotr Kurka, Danuta Mączak, Tassos Pavlopoulos, Zbigniew Taszycki, Ewa Twarowska, Nikos Tranos, Stan Wiezniaik

Office of souvenirs

Due to the state of artistic regression, which Poznań is fighting against, we must turn our eyes towards a melancholic re-assessment of its golden years. The need of creative activities based on cooperation and support was crucial, and in that conversation it is essential to mention Poznań gallery Wielka 19 (1971–1990). Today the only traces of Wielka 19 are the mysterious testimony of its creators and witnesses. Justyna Kowalska described the history of Wielka 19 in her book, later developing the idea during two exhibitions in Poznań gallery SKALA and Warsaw's BWA. The curator chooses to display the archives in a white, sterile gallery space, depriving them of the important context of their own proper space, giving the effect that they exist in a den of souvenirs. Kowalska reverses the order of the dependence of written word and narrative in the exhibition, and in this case the artworks submit to the content of her book. ■

1–3. Widok wystawy „Wielka 19”, Galeria: SKALA, fot. Tomasz Koszewnik

3





1

JOANNA KOBYŁT

Potrzebna sztuka

Moja sztuka do niczego nie jest potrzebna, w związku z tym mogę robić co chcę.- stwierdził Paweł Jarodzki, trochę prześmiewczo, a trochę na poważnie akcentując społeczną przydatność i nieprzydatność artystycznej wypowiedzi. W tym zdaniu z jednej strony można odnaleźć manifest absolutnej wolności w działaniach artysty i brak granic w polu sztuki. Z drugiej jednak strony autor zwraca uwagę na brak sprawczości sztuki, i jej polityczne wyizolowanie. Przewrotną wypowiedź można odczytać także jako deklarację zmarginalizowania roli odbiorcy lub wręcz jego intencjonalne odcięcie się od sztuki współczesnej. Wreszcie może ona stanowić komentarz do systemowego braku wsparcia „niereżimowych” twórców, jaką niesie „dobra zmiana”.

Prowokacyjne zdanie stało się tytułem i punktem wyjścia dla wystawy pięciu wrocławskich artystów różnego pokolenia: wspomnianego Pawła Jarodzkiego, Jerzego Kosałki, Krzysztofa Wałaszka, Antka Wajdy i Piotra Kmity w galerii ArtTrakt. Założenie było takie, że każdy może zrobić to, co chce. Przygotować prace dotyczące dowolnej tematyki, w dowolnej estetyce, ale odnoszące się do tytułu wystawy. Z jakiegoś względu wszystkie dotyczyły aktualnej sytuacji politycznej Polski lub relacji sztuki i władzy. Nie zabrakło więc odniesień do absurdu związanego

z katolicyzmem-konsumpcjonizmem, antysemityzmem i otaczającą nas, zmanipulowaną rzeczywistością medialną. Każda z prac posiadała specyficzny ładunek przewrotnej ironii, w której pobrzmiwa potrzeba komentowania i niezgadzenia się na obserwowaną rzeczywistość.

Politycy nie wejdą do Królestwa Niebieskiego – głosił obraz Pawła Jarodzkiego. „Chyba, że zapłacą”, można by dopowiedzieć samemu. W groźbie tej pobrzmiwa potrzeba ukarania, a może bardziej, pobożnego życzenia sytuacji, w której wpływowe osoby decydujące o naszym życiu, decyzywności zostaną pozbawione.

Jerzy Kosałka jak zwykle za oś zainteresowania obrał konsumpcję. Motyw przelania coca-coli do butelki w kształcie Matki Boskiej z wyśmiewaną odkręcaną koroną, a do butelki po popularnym napoju wody święconej to gest z konceptualnego porządku. Szczególnie że obie butelki prezentowane są obok nawiązania do *Błękitnego paska* Edwarda Krasińskiego. Kosałka, nadając tytuł cyklu „Jak przerobić sztukę współczesną na narodową” proroczo przewiduje dalsze posunięcia cenzury obecnej na razie tylko w mediach, ale być może zaraz i w sztuce. Krzysztof Wałaszek – artysta, który w swojej twórczości przejawia znamiona wczesnej sztuki krytycznej i absurdalny komizm demaskujący kolektywną ikonosferę Polaków zrealizował dzieło sztuki,

2

będące jednocześnie przydatnym przedmiotem codziennego użytku. *POST-DIZAJN* – ceramiczny model pomnika Tragedii Smoleńskiej, a dokładnie oryginalny projekt dedykowany brzozie, o którą rozbił się słynny Tupolew może być jednocześnie gustowną lampką nocną. Para harcerzy przytula się obejmując pień drzewa, a nad ich głowami, zamiast korony zobaczyć możemy elegancki kłosz. Brzoza jak wiadomo z lekcji przyrody na jasnej korze posiada ciemne bruzdy, toteż Wałaszek chcąc oddać realistycznie powierzchnię drzewa, pokrył pomnik/lampę czarnymi, poziomymi paskami rozmieszczonymi zupełnie przypadkowo. Jeden z nich znalazł się tuż pod nosem męskiej postaci przypominając tym samym historyczną ikonę zła. Antek Wajda z kolei w swoich obrazach bardziej skupił się na lokalnej przestrzeni publicznej i sferze wizualności. Na jednym z nich wrocławski rynek opanowują Żabki, Małpki i Biedronki. Wielkie postacie – ucieleśnione logotypów popularnych sklepów franczyzowych z alkoholem niczym Godzilla pochłaniają miasto. Najmłodszy z całej piątki Piotrek Kmita swoją refleksję skierował w nieco inny obszar. Jego także zainteresowała otaczająca nas i aktualnie nadbudowywana kultura wizualna, przede wszystkim jednak fascynują go funkcjonujące w niej dzieła sztuki. Odnosząc się do pierwszej

części tytułu wystawy Kmita ujawnił zjawiska autocenzury i autopropagandy w wewnętrzny obiegu sztuki. Komunikator dający możliwość komentowania wypowiedzi w trakcie trwania wystawy, zawierał algorytm wpisujący zaprogramowane wcześniej pochwały. Odbiorca nie mógł więc napisać tego, co myśli, a artysta zrobił, to co chciał zgodnie z intencją hasła przewodniego.

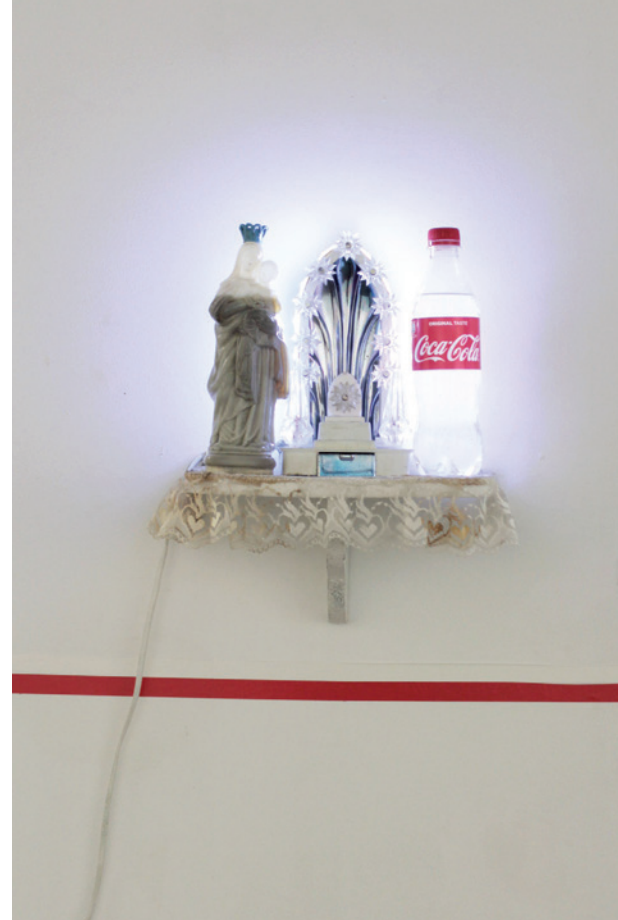
Wernisaż odważnie zorganizowano w Noc Muzeów czyli wtedy gdy, największa ilość ludzi zupełnie przypadkowych przetacza się przez galerie i instytucje kultury. Tym samym komentujące aktualne wydarzenia, często mogące zostać uznane za obraźliwe prace skonfrontowane zostały z szerszym widzem. Całość zatem można potraktować jako zaprojektowaną sytuację, w której testowano główne założenie dotyczące wystawy. Czy faktycznie sztuka nie jest potrzebna? Sądząc po frekwencji, chyba nie. Mimo poważnej konkurencji w postaci świątyń handlu i niesłabnącej popularności telewizji sztuka nadal jest polem refleksji, dyskusji i sprawdzania różnych hipotez. Czy artysta może wszystko? W minikatalogu poświęconemu wystawie pojawia się wypowiedź: *Sztuka nie jest w stanie niczego zmienić, ale należy wierzyć, że może zmienić wszystko.* W tym sensie artysta musi wszystko. ■

Art Needed

Paweł Jarodzki's provocative statement 'My art serves no purpose, therefore I can do what I want' was a starting point for the exhibition of five Wrocław artists: P. Jarodzki, J. Kosałka, K. Wałaszek, A. Wajda and P. Kmita, which opened in the ArtTrakt gallery in Wrocław during this year's Long Night of Museums. Although each

artist was free to choose the subject and artistic style of his works, in the end they all commented on today's political situation in Poland or the relationship between Catholicism and consumerism, anti-Semitism and a distorted image of reality presented in the media, often resorting to irony and provocation. ■

1. Widok ekspozycji
 2. **Krzysztof Wałaszek**, *POST-RZEŻBA*, makieta pomnika, 59x18x13cm, porcelit szklwiony, 2016
 3. **Jerzy Kosałka**, *Cud przemiany*, obiekt, 2004
 4. **Antek Wajda**, widok ekspozycji
- Fot. 1-4 Agnieszka Smutek



3



4

1. **Alina Ścibor**,
Dokąd zmierzamy?, 2016,
technika cyfrowa,
33,5 x 50 cm
2. **Krzysztof Kuczyński**,
Wniebowstąpienie, 2015,
technika cyfrowa,
100 x 70 cm
3. **Piotr Maciej Nowak**,
Globalizacja 1, 2016,
technika cyfrowa,
40 x 60 cm



EWA SONNENBERG

1

Noc Świata o wystawie „Globalizacja i indywidualność”



2

Żyjemy w epoce fragmentu, kolażu i recyklingu. Egzystujemy w świecie rewolucji technologicznych i eksperymentów genetycznych zakreślonych na szeroka skalę. Jesteśmy skazani na pastwę homogenizacji kultury z jej masową produkcją dóbr, upowszechnianiem kultury symbolicznej i komercjalizacją świata. Tytuł wystawy oparty na przeciwstawnych określeniach „globalizacja i indywidualność” jest tytułem przewrotnym i prowokacyjnym. Jak pogodzić te dwa przeciwstawne pojęcia? Na to pytania próbuje odpowiedzieć wystawa, prezentująca Związek Polskich Artystów Fotografików Okręgu Dolnośląskiego w kontekście 70 lecia istnienia. Kuratorem i pomysłodawcą tego projektu jest Andrzej Dudek-Dürer. Wystawa jest zaprojektowana tak, by ukazać różnorodność konwencji i stylów artystycznych, tworząc zwięzłą i niebanalną narrację. Wszystko zmierza w stronę unifikacji. Stworzenia nie tylko „globalnej wioski”, ale człowieka globalnego, który na wszystkich szerokościach geograficznych ma być taki sam. Globalizacja sprawia, że przekaz jednostki staje się słabszy. Artysta staje się

bezradny wobec otaczającego go świata. Jak więc uzyskać twórcze połączenie między indywidualnością twórcy a współczesną cywilizacją? Metafora cywilizacji staje się nie tylko przedmiotem rozmyślań ale i odniesieniem do tworzenia sztuki. Globalizacja staje się pretekstem do eksploracji wyobraźni i metaforycznej narracji. Wystawa ma przemyślaną konstrukcję i chronologię. Począwszy od fotografii tradycyjnej i tradycyjnych technologii, poprzez dokumentalizm oparty o formy czerni i bieli aż do fotografii subiektywnej, skrajnie eksperymentalnej. Prace na wystawie dopełniają się, uzupełniają i dopowiadają wzajemnie. Myślę, że pracą zasługującą na uwagę jest propozycja Aliny Ścibor o znamienitych tytułach: *Cywilizacja w procesie* i *Dokąd zmierzamy?* Pojęcie procesu jest bardzo aktualne i modne we współczesnej myśli. Już Heraklit z Efezu mówił, że świat jest w nieustannym stanie procesu. Realizacja, która zrobiła na mnie duże wrażenie, jest tryptyk Krzysztofa Kuczyńskiego *Zwiastowanie*, *Ukrzyżowanie*, *Wniebowstąpienie*. Jego praca jest przejrzysta i na tyle nośna, że stajemy wobec czegoś co wydarzyło się nie tylko w pojęciu jednostkowym,

ale w świadomości zbiorowej. Należy też wspomnieć o pracy Doroty Sitnik *Tożsamość*, gdzie Sfinks egipski jest zestawiony z twarzą azjatyckiego dziecka. To podróż nie tylko w czasie ale poprzez cywilizacje w poszukiwaniu własnej tożsamości. Globalizacja jest tym co zakłóca naszą tożsamość. Nie przynależymy już ani do siebie, ani do swojego narodu, stajemy się anonimową masą, jakąś globalną całością bez odniesienia do własnych korzeni. Praca *Chasydzi* Przemysława Piwowara to obraz z dnia codziennego pewnego świata, który wciąż jest żywy i stanowi do świata globalnego opozycję. Kolejna praca, która wywarła na mnie kolosalne wrażenie jest *Globalizacja 1, 2* oraz *Indywidualność 1, 2* Piotra Macieja Nowaka. To metaforyczne zestawienie świata natury i świata religii. Znamienną pracą jest fotografia Marka Maruszaka *Stary drogowskaz nowej rzeczywistości i Zrujnowane niebo*. Autor odwołuje się do symboli religijnych i przywołuje je w nowych kontekstach cywilizacyjnych. Pokazuje jak czas przeszły staje się atrapą, fasadą, rekwizytornią na tle tego co niesie współczesność. Stanisław Kulawiak w swojej *Podróży za dwa obole* jakby uchwycił oddalający się świat. Ta podróż jest symboliczna. Podróżą staje się sam przedmiot tej podróży, który jest teraz opuszczony i niczyj. Daria Iłow w *Tatoo#1,2* stworzyła, by nie powiedzieć wyprodukowała, wieloznaczność szczegółu w ogólnym. To zwrócenie się do szczegółu jest podyktowane wielością, w której przyszło nam żyć. Szczegół okazuje się idealnym medium, by skondensować znaczenia, stawiając na kontekst znaku w globalnym dyskursie. Prace Andrzeja Dudka-Dürera *Andrzej Dudek-Dürer żywa rzeźba, performance metafizyczny*, *Andrzej Dudek-Dürer żywa rzeźba, performance po Biennale Weneckim*, *Sztuka De-Materializacji*, *Sztuka popiołu z żywej rzeźby*, *instalacja z Wrocławia jak zawsze są znakomite. Przypominają mi słowa Hölderlina*

który mówił o *Nocy ludzkości*. Ta praca jakby przywołała ową noc ludzkości w jej najgroźniejszym wymiarze. Stefan Arczyński na tej wystawie jest mistrzem portretu. Jego prace *Chiny1,2,3* oraz *Arabi* są doskonałe. Prace pomimo, że pochodzą z 1959 roku wciąż działają i posiadają w sobie olbrzymi ładunek emocjonalny. Zenon Harasym i tytuły jego prac są niejako odpowiedzią, czym jest zjawisko globalizacji: *Multi-Kulti*, *Korporacje*, *News*. Ostatnia praca, którą chciałam omówić, to *Pasażerowie* Czesława Chwiszczuka, opisująca niby zwykłą codzienność zwykłego człowieka. Jednak *Pasażerowie* to metafora naszego miejsca we współczesnym świecie. Odbicie postawy nomadycznej i nie tylko. Wszyscy jesteśmy pasażerami w jakimś tajemniczym, kosmicznym planie.

Wystawa „Globalizacja i indywidualność” jest wystawą ważną, a nawet konieczną. Uświadamia widzowi jego miejsce we współczesnym świecie. Można by mnożyć opisy prac, nie mam jednak na tyle miejsca tutaj, by przytoczyć wszystkie realizacje.

Oprócz artystów już wcześniej omawianych w wystawie wzięli udział: Ewa Andrzejewska, Jan Bortkiewicz, Zdzisław Dados, Sławoj Dubiel, Alek Figura, Tomasz Fronckiewicz, Barbara Górniak, Roman Hlawacz, Paweł Janczaruk, Tomasz Jodłowski, Katarzyna Karczmarsz, Piotr Komorowski, Ryszard Kopczyński, Krzysztof Kowalski, Natalia LL, Jacek Lalak, Magdalena Lasota, Adam Lesisz, Jarosław Majcher, Ewa Martyniszyn, Marek Maruszak, Stanisław Michalski, Tomasz Mielech, Janusz Musiał, Janusz Moniatowicz, Mateusz Palka, Michał Pietrzak, Waław Ropiecki, Andrzej Rutyna, Krzysztof Saj, Paweł Sokołowski, Maciej Stawiński, Grzegorz Sawa-Borysławski, Maciej Stobierski, Rafał Warzecha, Ryszard Wełnowski, Marek Wesołowski, Iwona Wojtyczka-Fronckiewicz, Ryszard Antoni Wójcik, Jerzy Wiklendt, Wojciech Zawadzki, Waldemar Zieliński

Wystawa ta utwierdza w przekonaniu, że wbrew cywilizacji silikonu i plastiku duchowość wciąż ma swoje ważne miejsce. Indywidualność każdej jednostki jest jej prywatną historią do opowiedzenia. Jest to historia wrażliwości i ducha, których nie sposób zabić nawet przez zmasowaną konsumpcyjność i totalną globalizację. Virillo poszedł dalej niż McLuhan, twierdził on, że era postindustrialna eliminuje pojęcie przestrzeni. Ziemia jako taka staje się naszym więzieniem. A jednak pomimo tego więzienia w człowieku pozostał zryw ku rzeczom wielkim i niepowtarzalnym. Myślę, że jeśli celem wystawy było osadzenie człowieka w wymiarze globalizacji, to okazało się że globalizacja jest jakby za szklaną szybą indywidualności. Po jednej i po drugiej stronie jest człowiek. Ta szyba to wszystko, co niezniszczalne i niepowtarzalne w człowieku. Coś, co przetrwa, coś, co jest ponadczasowe. ■

Night of the World – on the 'Globalisation and Individuality' Exhibition

Is it possible to reconcile globalisation with individuality? The exhibition of photos organised by the Association of Polish Art Photographers (Lower Silesia branch) and curated by Andrzej Dudek-Dürer was an attempt to answer this question. The answers came in various artistic styles and photographic techniques: traditional, documentary, subjective and experimental, which all complemented one another and formed a coherent and interesting narrative. The exhibition proved that spirituality still has an important place despite the civilisation of silicone and plastic, and that each person's individuality is a story worth telling. ■



„Zbrojownia” sztuki albo o dyplomach Akademii 2017 r.



1



2

Sezon letni w wystawienniczej przestrzeni kraju AD 2017 w pewnej mierze zdominowała gdańska wystawa Najlepsze Dyplomy Akademii Sztuk Pięknych 2017. Krzysztof Gliszczyński przed rokiem pozbawił odbiorców złudzeń, informując, że w związku z wieloletnim grantem Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w wystawie DYPLOMY nie mogą być wprowadzone zasadnicze zmiany programowe. Dyskurs o zasadach regulaminowych tej imprezy jest więc do rozważenia w przyszłości. Póki co, mamy to co mamy, mimo kolosalnych wątpliwości.

Towarzyszący wystawie szkic Zbigniewa Mańkowskiego, Wszystko, co rozdziela, zarazem i łączy to rozważania niejako obok wystawy, które jej nie pomagają. Czy winny pomóc? W debacie krytyków jego autor poinformował, że tekst pisany był jako „pogotowie ratunkowe”. Nie powiedział: dlaczego? Tekst o rozbrajaniu sztuki zgromadzonej w Zbrojowni Sztuki nie mógł niczego rozbroić. Sztuka to nie sztuczki, nawet te artystyczne. Esej Mańkowskiego, w którym przytacza świetne i mniej świetne nazwiska, dominuje jednak kwestia ariergardy, stąd pytanie: czemu to niemożliwa staje się niemal w ogóle wrażliwość ariergardowa? Rozważa ją jako *konstrukcję przedkładaną nad de-konstrukcję, a to, co utrwalone w tradycji, ceni bardziej niż nowe*. Pozostawmy kondycję zmienności natury ludzkiej czy „pomyłki modernistów”, a także pomyłki postmodernistów. Jeśli *hermetyzm jest murem, który może jednak łączyć*, to pozostaje wierzyć w łączącą funkcję mostów. Mur jest jakąś szansą łączności, ale MOST łączy znacznie lepiej. To, że świat jest dziwny nie jest żadnym odkryciem. Mańkowski pyta też: *Jaka jest ich* (młodych przyp. PL-P) *taktyka wrażliwości*, jaką strategię funkcjonowania w sztuce przyjąć w trudnej i skomplikowanej współczesności. Jedną ze ścieżek jest podróz do źródeł wiodąca przez doświadczenie sztuki. Taką drogą wydają

się podążać: Baśnik, Gąbka, Kostrzewa, Królikowska, Kubicka, Wirtel, Świerkosz, Sośnia czy Szymkiewicz. Nie wyklucza to „parcia na karierę” jakiejś części z nich. *Twórcza aktywność jest funkcją zmiany*, przypomina Mańkowski. Teraz, po dyplomie, na tę zmianę, na uwolnienie się od wszelkich naleciałości uczelnianych młodzi absolwenci uczelni mają czas właściwy. Ale i tu spotkamy się ze szczególną polityką wrażliwości. Czy warto im uwolnić się od Bałki, Banachowicza, Blukacza, A.P. Batora, Bednarczyka, aż po Walczaka i Zdanowicza? Bo to oni, promotorzy wybranych do Gdańska prac, w tej edycji konkursu kształcili z sukcesem. Czy najlepiej? Wymiernie tak.

W tym roku po raz pierwszy na przeglądzie Najlepszych Dyplomów ASP przyznano Nagrodę Krytyków, której zaistnienie z satysfakcją odnotowujemy, jako że to FORMAT należało do jej pomysłodawców. W tym kontekście dziwnie może zabrzmieć refleksja, że może w tym akurat roku Nagrody Krytyków nie należało przyznawać. Nagroda wywołała emocje i zdominowała tegoroczną debatę. Zaproszeni do jej przyznania krytycy nie doszli do konsensusu. Werdykt zapadł większością jednego głosu. Nie był przekonujący. Jego uzasadnienia właściwie nie było, choć odniesiono się do sytuacji społeczno-politycznej. Znacznie bardziej szło przy tym o politykę niż o sztukę. Co znacznie istotniejsze, jury krytyków nie doszło do konsensusu w jednej z podstawowych kwestii: czym jest forma. Przypomnijmy: rzecz idzie o SZTUKĘ.

Podkreślanie w debacie roli warsztatu wracającego do łask brzmi zaskakująco, bo ów nigdzie nie odchodził. Sam warsztat jednak nie wystarcza. Nie powinien być ani podrzędny ani nadrzędny, a winien być integralnym elementem dzieła. Oby. Jeśli studenta nie będzie kształcić się warsztatowo, to szanse na przetrwanie artysty i jego sztuki stają się prawie żadne.

1. **Paweł Baśnik**, *A.S. 1788–1860*, olej i akryl na płótnie, 50 x 40 cm, 2017
 2. **Julia R. Królikowska**, *Postrzeżenie*, instalacja malarska, 2017
 3. **Agnieszka Sośnia**, *Czułość*, olej na płótnie, 38 x 34 cm, 2017
- Fot. 1–3 P. Lewandowski–Palle

Słuchając uczestniczących w debacie krytyków, zarzucających młodym artystom zachowawczość, młody wrocławski malarz, laureat Nagrody Marszałka Województwa Pomorskiego, Paweł Baśnik, ni mniej ni więcej odparł, że to właśnie oni, krytycy, posługują się kategoriami zachowawczości, że są zachowawczy. Wrocławska ASP szczyli się w tym roku dobrym poziomem malarstwa. Gdyby wypełniła limit czterech dyplomów w tym medium, to poważnymi kandydaturami do nagród byłiby także: Patrycja Mikołajczak, Joanna Nowińska czy Katarzyna Rutkowska. Kolejny raz rację mają autorzy tezy, że Wrocław malarstwem stoi. Baśnik żyje malarstwem, maluje dużo czy wręcz bardzo dużo. Jego zrealizowany pod kierunkiem Łukasza Huculaka z zakresu malarstwa sztalugowego dyplom *Postmortem – obraz jako relikwii osobowej świadomości*, już pokazany podczas wystawy dyplomowej we wrocławskiej Galerii Miejskiej, zajmował jej całą dwupoziomową przestrzeń, licząc... 80 (różnych formatów) obrazów malarskich, a towarzyszyła mu, zrealizowana pod kierunkiem Wojciecha Pukocza, bardzo interesująca instalacja. Niestety w przestrzeni gdańskiej Zbrojowni pojawiła się tylko połowa pierwszej części dyplomu, zaledwie 40 obrazów. Brak miejsca nie jest argumentem, bowiem jeden z laureatów z 2014 roku, gdańszczanin Filip Ignatowicz, wypełnił przestrzeń Zbrojowni prezentacją kompletną zajmując ok. ¼ powierzchni pierwszego poziomu. I słusznie bo dyplom był całością. Kompletny dyplom Baśnika przekonywał kolosalną jakością. Komentatorzy oczekujący wyrazistości postaw młodych artystów znajdują właśnie w Baśniku jedną z najbardziej rozpoznawalnych postaw studenckich ostatnich lat. Maluje emocjonalnie, zapewne ze świadomością wielkich poprzedników, ale to jego emocje. Jest w jego obrazach to szczególne napięcie 25-latką na moment przed ukończeniem studiów. To napięcie jest też w malarstwie Alicji Kubickiej, niedostrzeżonej w Gdańsku, a nagrodzonej najwyższą nagrodą w tegorocznym konkursie „Świeża krew”.

Wrocławscy absolwenci odnieśli w tej edycji konkursu Dyplomów znaczący sukces: Maria Gogola za dyplom z zakresu szkła „CudaWianki” zrealizowany w Pracowni Barbary Zworskiej-Raziuk pod kierunkiem Dagmary Bieleckiej, uzyskała nagrodę Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego, drugą pod względem prestiżu. Jej poetycka instalacja o kruchości tego świata, naszych uczuć i marzeń frapowała też doskonałością warsztatu. Trzecia z wrocławskich laureatek, Adriana Misiek wyróżniona została za dyplom na kierunku: fotografia i multimedia „Rozważania powszednie” zrealizowane zostały pod kierunkiem Andrzeja P. Batora. I ten dyplom zachwycał warsztatem. Było w nim jednak coś wyjątkowo sztucznego: schludność człowieka podczas wykonywania codziennych czynności: obierania ziemniaków, zagniatania ciasta, prania czy mycia naczyń. To posągowa dostojność pracy, szacunek dla niej, a może jakiś dyskurs z socrealizmem?

Najwyższa nagroda Dyplomów pozostała po raz kolejny (czwarty) w Gdańsku. Przyznano ją instalacji Cezarego Adamowicza „Dialog” zrealizowanej na intermediach pod kierunkiem Roberta Kai. Podstawą dyskursu, podobnie jak u Gogoli, jest stół wypełniony talerzami, sztukami, szkłem w postaci kieliszków czy butelek oraz pamiątką rodzinną – cukiernicą. Po obu stronach jego długości duże kolumny, emitujące różnego pochodzenia dźwięki. Chodzi tu dialog między materialnością i niematerialnością. Ale, zgodnie z towarzyszącą dyplomowi informacją, *Przedmiotem dyplomu artystycznego jest instalacja dźwiękowa składająca się ze stołu, cukiernicy, zastawy szklanej oraz dwóch kolumn głośnikowych emitujących dźwięk budujący narrację*. I oto stała sobie zastawa na brudnym od rozlanego wina obrusie. Instalacja dźwiękowa Adamowicza nie jest formą skończoną. Jest w procesie. Wino i sztuczce są uzupełniane. Bez dźwięku sens jest odmienny od zamierzonego.

Spośród nienagrodzonych, niedostrzeżonych przez jury dyplomów uwagę zwróciło przede wszystkim skromne, ale świetne malarstwo zajmujące się fragmentarycznością, wydające się rozważać niejednoznaczność istnienia, obrazy dalekie od bezpieczeństwa obserwatora: *Myślokształty* Agnieszki Sośni, cykl obrazów malarskich zrealizowanych pod kierunkiem Zbigniewa Blukacza w Katowicach oraz *Postrzeżenie* – instalacja malarska Julii R. Królikowskiej zrealizowana pod kierunkiem Andrzeja Zdanowicza w Poznaniu, niestety, nieszczęśliwie ulokowane jako wypełnienie klatki schodowej. Więcej ekspozycyjnego szczęścia miała Sośnia,



3

której obrazom towarzyszyła instalacja składająca się z grafik na tkaninach. Artystka próbuje uchwycić świat nierzeczywisty, niefizyczny, duchowość, transcendentalną przestrzeń. Jest w jej malarstwie może szczególnie obszar antydepresjonizmu, jakaś szczególna aura decydująca o potrzebie zatrzymania się przed jej malarskimi wypowiedziami i pozwalająca penetrować sygnalizowane przez nią formy. Zatrzymuje przed tymi obrazami niepokój. W końcu są to myślokształty i myśloformy. Istotnym źródłem inspiracji Sośni jest stworzona w 1905 roku (Charles Webster Leadbeater i Annie Desant) koncepcja „myślokształtów” próbująca wytlumaczyć pozazmysłowe fenomeny. To pojęcie definiuje się jako wibrację mentalną. Malarska forma Sośni wynika z jej aury, myśli i uczuć. Oniryczny klimat jej obrazów, o jednak wewnętrznym ładzie, to szansa ciekawej przyszłości malarskiej.

Wprowadzenie, po raz drugi, dwóch zagranicznych uczelni służyć ma międzynarodowemu dialogowi artystycznemu. Znacznie bardziej przypomina czasy (oby bezpowrotnie) minione, w których uczestnik spoza Polski stwarzał pretekst podawania podczas wernisazu alkoholu. Kolejne podejście do wymiaru międzynarodowego wystawy jest całkowitym nieporozumieniem. Rozbraja Zbrojownię. Przestrzeń gdańskiej Zbrojowni nie ma przede wszystkim miejsca na rozszerzenie formuły do międzynarodowej. Podczas uroczystości otwarcia, przedstawiciel rządu, Sekretarz Stanu w MKiDN, wiceminister Jarosław D. Sellin rozważał otwarcie się na dyplomy z krajów trójkąta wyszechradzkiego. Dlaczego wybierać część naszych sąsiadów? Poważna międzynarodowa, europejska konfrontacja najlepszych dyplomów potrzebuje miejsca i jeszcze raz miejsca. Może ją rozważać w kontekście jednego dyplomu z każdego europejskiego kraju, może w sezonie jesienno-zimowym. Niech więc laureat Nagrody Rektorów skonfrontowany zostanie z wybitnymi zagranicznymi osiągnięciami. I niech to Gdańsk zrobi, jeśli takie są jego ambicje. Będzie to dość trudne logistycznie, ale nie niemożliwe. Zbrojownia to wytrzyma. ■

Great Arsenal of Art in Gdańsk or 2017 MFA Diplomas

One of the biggest events of the exhibition scene in Poland this summer was the Best Diplomas of Polish Fine Arts Academies 2017, held in the Great Arsenal in Gdańsk. In his introductory essay 'Everything that both separates and unites', Zbigniew Mańkowski deplorably focuses mainly on the rear guard in art, though he asks young artists about the sensitivity and artistic strategy they adopted to face today's challenging reality. This year art critics for the first time awarded their own prize, yet their verdict was controversial and was reached with only one vote to spare. The Academy of Art and Design in Wrocław has a good reason to be proud of its graduates: Paweł Baśnik received a Marshal of Pomeranian Voivodeship Award for his diploma in painting titled 'Postmortem – picture as a relic of a personal consciousness' (supervisor: Ł. Huculak) and Maria Gogola received a Ministry of Culture and National Heritage Award for her diploma in glass titled 'Wonders' (supervisor: D. Bielecka). Regrettably, the highest award stayed in Gdańsk (for the fourth time in a row); this year it was given to Cezary Adamowicz for his intermedia installation 'Dialogue' (supervisor: Robert Kaja). ■



PIOTR GŁOWACKI

O Martwej naturze w fotografii

Chodzi o szczególną cykliczną ekspozycję konkursową „Martwa natura w fotografii”, jej pomysłodawcą i komisarzem jest Janusz Mielczarek, a organizatorem Miejska Galeria Sztuki w Częstochowie. Warto zwrócić na nią uwagę, gdyż jest to prawdopodobnie jedyny konkurs fotograficzny o tak ściśle ujętym temacie.

Przeszła ona drogę od imprezy ogólnopolskiej do międzynarodowej, i to już od drugiej edycji w roku 2005. Jej interwały podlegają zmianom, wystawy odbywają się najczęściej w cyklu dwurocznym. Dotychczas było siedem prezentacji, najnowsza odbyła się w 2016.

Pierwsza wystawa odbyła się w 2004 roku w ramach Salonu Fotografii, który organizatorzy określili, jako *festiwal twórczości mistrzów oraz adeptów sztuki fotografowania*. Od początku pokazuje się na omawianych eventach wyłącznie tytułową martwą naturę w ujęciu fotografii tradycyjnej jak i cyfrowej, co być może nadaje całości charakter nieco niezbornie hybrydowy, choć trudno to zauważyć. W Częstochowie też odbywa się inny fotograficzny konkurs *Digital Art*.

Widzimy wewnętrzną dynamikę organizacji, wynikającą zapewne z potrzeby znalezienia najbardziej dogodnego rytmu dla uczestników, jak i organizatorów. Jak to się dzieje na otwartych konkursach, liczba oglądanych prac sięga czasami blisko dwustu, dodać trzeba, że po wcześniejszej negatywnej selekcji nawet trzech czwartych z nadesłanych prac. Głównej wystawie towarzyszą pokazy, na których przewijają się czołówka polskich fotografików.

Od początku zaangażowany jest też swym autorytetem Fotoklub Rzeczypospolitej Polskiej Stowarzyszenie Twórców, a od 2011 dołączył patronat Międzynarodowej Federacji Sztuki Fotograficznej FIAP.

Komisarz i organizatorzy zaznaczają, i niejako zastrzegają się, w powtarzanych z edycji na edycję tych samych dość lakonicznych założeniach ideowych, że martwa natura to temat w istocie malarski i klasyczny. Pamiętać jednak trzeba, że tak jak wszystko i ten motyw ikonograficzny (zasadniczo świat przedmiotów) ulegał przemianom znaczeniowym i formalnym w historycznym, twórczym procesie opracowywania wizualnego. W siedemnastowiecznej akademii był on uplasowany najniżej w obowiązującej hierarchii pięciu tematów, co raczej może wskazywać – według akademickich gustów – na mało wdzięczny dla inwencji malarskiej *genre* tego tematu. A z kolei awangarda (kubizm) posłużyła się tym rodzajem do rozbicia dzieła sztuki, wykorzystując w nim materiały realne (*collages*), które prawie natychmiast przededefiniowano w samodzielne prace artystyczne typu ready made czy assemblaże, a dalej ambalaże. Ciekawa jest tu zatem rola gry między realnym pierwowzorem a wyborem jego konceptualno-wizualnej reprezentacji.

Martwa natura w czasach nowożytnych to zdecydowanie ulubiony motyw dla bogatego mieszczaństwa, poczynając od renesansowej Holandii, przy czym poza funkcją ozdobną miał też strukturę symboliczną jako alegoria *vanitas vanitatum*. W Grecji i Pompejach wątki wybranych obiektów natury, architektury i przedmiotów codziennych traktowano zdecydowanie dekoracyjnie, oddając je ładząco podobnie, iluzjonistycznie, zacierając granicę między realnym a wyobrażonym.

Widzimy, jak odmiennie zostało już w historii definiowane przedstawianie różnego typu przedmiotów w sztuce. Nie ma też w sztuce powrotu do jakiejś idealizującej jednolitości i jednorodności, jeżeli uświadomimy sobie wielość możliwych sposobów narracji. A takie podszyte mitotwórczą i utopijną nostalgią rozumienie przebiega z katalogowych wypowiedzi.

Leszek Mądzik w Teatrze 313

Spektaklem *Dotyk* w reżyserii i inscenizacji Leszka Mądzika 10 marca 2017 roku zainaugurował działalność Teatr 313. Jest to laboratorium naukowo – badawcze Katedry Scenografii na Wydziale Architektury Wnętrz ASP im. Eugeniusza Gepperta. Projekt teatru, sceny wraz z wyposażeniem; podestami, podciągami, oświetleniem etc. zaprojektował dr hab. Wojciech Jankowiak, prof. ASP. Wszystko zainicjowała i organizacyjnie rzecz całą przeprowadziła kierownik Katedry prof. Elżbieta Wernio.

W nowej, otulającej czernią przestrzeni teatralnej premierę przygotowali studenci scenografii, pracując pod kierunkiem Leszka Mądzika, który prowadził warsztat mistrzowski dla studentów. Wyjątkowa sposobność dla przyszłych scenografów, aby poznać od kulis proces twórczy i metody pracy wybitnego artysty; scenografa, reżysera, malarza, fotografika. Znany spektakle Leszka Mądzika z wielu realizacji także tych, które miały miejsce we Wrocławiu. Żywe obrazy przeobrażając się z wolna, wprowadzają widza w wielowymiarowy, tajemny świat i każdą kolejną odsłoną zaskakują przestrzenią teatralnej iluzji, malowanej światłem i barwą. Na temat języka sceny plastycznej Leszka Mądzika napisano wiele rozpraw.

Jak pracuje Mądzik? W jaki sposób tworzy alegorie, które pozostają na długi czas w pamięci widza? Jak osiąga precyzję techniczną żywych obrazów? O tym mogli dowiedzieć się studenci, którzy współtworzyli widowisko z mistrzem, grali w spektaklu jako aktorzy, obsługiwali scenę technicznie i, na koniec, poczuli dreszcz emocji towarzyszący premierze. Na widowni obecni byli prócz przyjaciół i znajomych występujących aktorów także licznie reprezentowani przedstawiciele grona profesorskiego. Po spektaklu rozemocjonowani artyści opowiadali, w jakiej atmosferze od rana do późnych godzin wieczornych tworzyli widowisko, jakie elementy spektaklu były problematyczne, jaki klimat panował podczas grania spektaklu... Mistrz zaś podkreślił, ku satysfakcji twórców sceny, że rzadko miał okazję pracować z tak oddaną grupą adeptów sztuki. W podróż teatralną z Leszkiem Mądzikiem wyruszyli studenci: Izabela Banaszak, Klaudia Laszczyk, Marianna Lisiecka, Emilia Mrozińska, Magdalena Przywara, Jakub Syrkowski, Zofia Wróblewska, Zuzanna Zajt oraz adiunkt dr Damian Banasz. Wszyscy znakomicie wywiązali się ze swych zadań.

„Dotyk” to urokliwa alegoria o człowieku, który szuka szczerości, zdejmując maski, odsłania inne swe oblicza... Spektakl pokazał, jak można wyczarować magię teatru bardzo skromnymi środkami, jak kreować głębię przestrzeni, tworzyć niedookreśloność postaci, jak symbole wpisać światłem w kadr, aby zaczynały znaczyć więcej, inaczej niż przywykliśmy. Światło i barwy tworzą język tego spektaklu, jak zawsze u Mądzika, kreują coraz to inne efekty głębi i perspektywy, a anonimowe postacie zaskakują wielkością i bogactwem transformacji.

Warto dodać, że spektaklowi towarzyszyła wystawa fotograficzna Leszka Mądzika. Ekspozycja prezentowana w gmachu przy Placu Polskim to reporterski zapis z festiwalu teatralnego w Awinion w 2014 roku. Tematem prac jest teatr ulicy podczas trwającego festiwalu. Fotografie nasycone ostrymi kolorami pokazują świat inny niż ten na scenie. Bohaterami są aktorzy sztuki ulicznej, kuglarze przynoszący przechodniom uśmiech. Feeria barw, ostre światło. Twarze w cyrkowym lub przerysowanym teatralnym makijażu. Rekwizyty, detale, spojrzenia zatrzymane w ulotnej chwili. Emanuje z nich radość. To zatrzymane w kadrze czas bez troski. Aktorzy bawią się bawiąc. Być może są tu aktorzy, którzy wyszli z teatru, gdzie panował inny klimat; poważniejszy, refleksyjny. Fotografie Leszka Mądzika opowiadają o świecie inaczej niż sceniczne obrazy alegoryczne, pełne zadumy. Zdjęcia zatrzymują w obiektywie żywiołowy moment. Patrząc na te odrębne światy nie opuszcza mnie refleksja, że niemal każda z przedstawionych prac mogłaby



Scena ze spektaklu Leszka Mądzika *Dotyk*

stanowić dla Leszka Mądzika punkt wyjścia do wykreowania żywego obrazu na scenę. Obraz z fotografii przetransponowany na mądzikowy język teatru, a więc zatopiony w czerni, rozostrozony dla zgubienia ostrości obiektów oraz postaci, które stałyby się rozmyte, ikoniczne... Rzeczywistość mówiłaby zapewne o radości chwili, która właśnie przeminęła, zyskując na wielowymiarowości i wieloznaczności. ■

Leszek Mądzik at Theatre 313

‘Touch’, a performance directed and staged by Leszek Mądzik on 10th of March, 2017, inaugurated the activity of Theatre 313, a research lab in the Department of Stage Design at The Eugeniusz Geppert Academy of Art and Design.

Touch is a result of the student’s work during a master class run by Mądzik. The performance was accompanied by the director’s photographic exhibition, portraying street artists during the Theatre Avignon Festival in 2014. ■

Dwudziestolecie Industrial Art



147

Tegoroczny jubileusz Industrial art może budzić głębokie uczucia nostalgii u wszystkich, dla których scena industrialnego undergroundu stała się stylem życia, fascynacją i pasją. W 1997 roku Maciek Frett i Arkadiusz Bagiński powołali do życia stowarzyszenie Industrial art. Cztery lata później zorganizowali pierwszą edycję Wrocław Industrial Festival, który przez następne szesnaście lat przerodził się w najważniejszy festiwal muzyki i kultury industrialnej w Europie. Kontrkulturowa orientacja wrocławskiego środowiska związanego z fenomenem wielowymiarowego, artystycznego buntu, przez lata budowała więź pomiędzy ludźmi, dla których festiwale organizowane przez Industrial Art, były w tej samej mierze miejscem spotkań, co polem artystycznego dialogu. W trakcie kolejnych lat, ta niezwykła otwartość przyciągała ludzi spoza środowiska – poszukujących, twórczych, skierowanych na nowe perspektywy. Oprócz muzycznych festiwali Wrocław Industrial Festival i Energia Dźwięku, Arkadiusz Bagiński i Maciek Frett organizują silnie zorientowany na sztuki wizualne festiwal Rytuał, zaś we współpracy z Marcinem Wiktorskim i Browarem Mieszkańskim, równie otwarty na formy artystyczne Podwodny Wrocław. Czternaście edycji Rytuału i dziesięć Podwodnego Wrocławia pozwala włączyć obydwa festiwale w zakres zjawiska istotnie kulturotwórczego w kontekście Wrocławia. W imieniu Industrial Art na wystawy towarzyszące festiwalom zapraszano takich artystów, jak: Jerzy Kosałka, Lech Twardowski, Krzysztof Skarbek, Leon Podsiadły, Małgorzata Dajewska, Anna Kowalska-Szewczyk, Paweł Jarodzki, Grażyna Jaskierka-Albrzykowska, Maciek Albrzykowski, Igor Wójcik, Jacek Zachodny, Krzysztof Wałaszek, Marek Grzyb, Antek Wajda, Radek Ślany, Luiza Zimmerman, Yola Ponton, Anita Damas, Miłosz Flis, Piotr Saul i setki innych nie wymienionych.

Jacek Zachodny, *Gdy energia słabnie, świadomość oddziela się od ciała*, festiwal Rytuał X „Koniec Cywilizacji – Ostatnia noc Szamanów”, fot. Natalia Kabanow

Rytuał określają najwyraźniej dwie istotne cechy, których wzajemna równowaga i nierozzerwalność buduje czytelny przekaz każdej edycji. Po pierwsze, w ramach tego przedsięwzięcia za każdym razem podejmowany jest problem dotyczący człowieka, jego odniesień i relacji, względem innych ludzi i do świata. Świata bez wątpienia wielowymiarowego, który bywał ujmowany z perspektywy sacrum–profanum, kiedy indziej w wymiarze ma-

sowej kontroli, zarówno medialnej, jak ekonomicznej. Wreszcie świata, który z reguły okazywał się brzemienny w pewną postać traumy lub katastrofy. Rytuał w tej samej mierze przestrzegał przed jej możliwym nastaniem, co inicjował dyskurs na temat jej uniwersalnych i powtarzających się mechanizmów. Tragicznym punktem odniesienia do katastrofy był holokaust, podjęty w 2005 roku podczas edycji Kombinat zagłady. Obszernym komentarzem tego problemu był wywiad przeprowadzony z Zygmuntem Baumanem w 60. rocznicę zakończenia II wojny światowej, dedykowany ofiarom nazistowskiego ludobójstwa. Skutki nuklearnej tragedii ukazał film Andrzeja Józwicka i Wojciecha Majewskiego Czarnobyl moje życie nakręcony w ramach Rytuału rok później [1]. Dwa lata wcześniej, podczas drugiej edycji Rytuału przy okazji premiery swojego filmu animowanego *Ecce Homo* Arkadiusz Bagiński dokonał analizy zależności człowieka od wypaczonej postaci sacrum. Pokaz filmu, który odbył się w kościele św. Marii Magdaleny, dotyczył ściśle tematu drogi krzyżowej, przeniesionej w przestrzeń industrialnego miasta przyszłości. W swojej wizji autor filmu przedstawia metropolię, która żyje dzięki agonii konających, których należy krzyżować, by czerpać satysfakcję z oglądu ich traumy. To symbol katastrofy >

1 Film został nakręcony w Czarnobylu, w „zonie”, gdzie miała miejsce w 1986 roku katastrofa atomowa.



Krzysztof Skarbek podczas występu *Połykacze Perła z Odry*, festiwal Post – Rytuał Post (edycja XIV), fot. Maciej Myrdzio

byli dr Bogusław Bednarek z Uniwersytetu Wrocławskiego, Andrzej Józwik z TVP czy od lat współpracujący z Industrial Art kurator i filmoznawca Rafał Jęczynek. Dość istotnym założeniem jest korespondencja idei i miejsca, będącego potencjalnym polem artystycznych realizacji wynikłych z tematu edycji. Pierwsza edycja Rytuału „Młodzi po stronie maszyn”, odbyła się w monumentalnym wnętrzu elektrociepłowni i co ważne, to pierwszy w tej skali wrocławski environment industrialny. Do tego to edycja bez wątplenia mogąca być przykładem trafności kontekstu miejsca do refleksji. Sztuka jako medium prowokuje do namysłu nad otoczeniem i zjawiskiem doświadczanym nieco intensywniej, w tym konkretnym przypadku poprzez sytuację, w której maszyna i technologia ujawnia swoją nieznaną być może dotąd potencję.

Równie spontaniczną i otwartą inicjatywą jest organizowany przez Industrial Art i Browar Mieszkański festiwal Podwodny Wrocław. Pierwsza edycja, która odbyła się w 2008 roku była w istocie głosem twórczego sprzeciwu wobec odrzucenia projektów artystycznych przez organizatorów nieistniejącego już festiwalu Wrocław Non Stop. To niezależny festiwal charakteryzujący się podobną otwartością jak Rytuał, podzielony tematycznie na sceny: muzyczną, teatralną, fotograficzną, intermedialną, filmową, mody, sztuk plastycznych, czy literacką. Oprócz organizatorów Arkadiusza Bagińskiego, Maćka Fretta i Marcina Wiktorskiego, z festiwalem współpracują na gruncie kuratorskim między innymi Michał Litwiniec, Małgorzata Kazimierzczak, Aga Magerle czy Marzena Krzemińska. Można powiedzieć, że obok sceny muzycznej sztuki wizualne stanowią w ramach tego festiwalu relatywne i równomierne dopełnienie. Scena sztuki intermedialnej Małgorzaty Kazimierzczak dotyczy wystaw organizowanych nieprzerwanie przez dziesięć lat, czyli od początku trwania festiwalu. Do udziału w nich Małgorzata Kazimierzczak zaprosiła już kilkuset artystów, głównie związanych z wrocławską ASP. Podwodny Wrocław obejmuje ponadto wiele wystaw indywidualnych i zbiorowych, zapraszani są studenci Katedry Mediacji Sztuki, Rzeźby, Malarstwa i Grafiki ASP. Dużo miejsca poświęca się tu również fotografii, prezentowali tu członkowie ZPAF związani z tzw. „szkołą jeleniogórską”, miały tu miejsce przeglądy dyplomów Jeleniogórskiej Szkoły Fotografii czy przeglądy festiwalu fotografii otworkowej OFFO. Wspomnieć należy ponadto o Galerii Bezdomej, która lokowała się w trakcie trwania festiwalu w przestrzeniach Browaru Mieszkańskiego, umożliwiając każdemu chętnemu umieszczenie swoich prac na wystawie. Najogólniej Podwodny Wrocław to miejsce spotkań, umożliwiające przeżywanie sztuki w spontanicznej atmosferze. Choć festiwal odbywał się na statkach pływających Odrą, w Parku Staszica, nieistniejącej już Galerii U czy na Dworcu Świebodzkim, to najwięcej imprez i wystaw odbyło się w Browarze Mieszkańskim. Industrialny klimat tego miejsca podsyca bez wątpienia niezwykle „tu i teraz” Podwodnego Wrocławia, który jest festiwalem budzącym dość powszechne skojarzenie z undergroundem, tyleż niezależnym, co oferującym bardzo wiele nie tylko w kontekście sztuk wizualnych. ■

człowieczeństwa i zwycięstwa widowiska nad etyką. Słowem – Rytuał podejmuwał problematykę zagrożenia cywilizacyjnego w różnych wymiarach (media, przemysł farmaceutyczny lub system bankowy regulujący model życia), w jego przekazie odbijały się zaś echa przestrogi, że nadmierne posiadanie, pogoń za nieosiągalnym celem lub fałszywą ideą moralną prowadzi do realnych katastrof.

Drugą wyraźną cechą Rytuału jest jego otwartość, dotycząca braku kuratorskiej korekty, która dla artystów oznacza brak ściśle programowej sugestii, w kontekście kształtu indywidualnych propozycji. Artyści biorący udział w Rytuale wywodzą się z różnych środowisk artystycznych, są wśród nich tak samo studenci, jak profesorowie wrocławskiej ASP, twórcy nie związani z uczelnią oraz jej absolwenci. Część z nich na Rytuale debiutuje, ponadto znajdują się tu artyści nie identyfikujący się z żadnym nurtem środowiskowym, których wola wyrazu jest wolą pozasystemową i outsiderską. Wszyscy są na równych prawach. Rytuał to platforma dialogu tak samo pomiędzy kategorią i medium artystycznej wypowiedzi, jak instytucjami i środowiskami. Warto przypomnieć Bankotwory, które stanęły na ulicy Świdnickiej podczas edycji Recesja – retorsje – Bang. Choć punktem odniesienia było dostrzeżone zagrożenie, jakie niesie za sobą prędkość aktywności gospodarczej, która zwiastuje potencjalną plagę bankructw, to artyści biorący udział w tym projekcie odnosili się w tej samej mierze do tematu, co do przekształconych na medialnej kanwie przemysłów. Współpracę inicjował literat opracowujący tekst do 100 znaków, do którego nawiązywał artysta wizualny (videomaker), do całości zaś odnosił się muzyk [2]. Działania związane z Rytuałem odbywały się w galeriach sztuki, przestrzeni publicznej, przemysłowej i komercyjnej. Można tu wymienić Galerię Entropia, BWA Wrocław, Mieszkanie Gepperta, Galerię Miejską, ale też Park Szczytnicki, Port Miejski, podwórko przyszpitalne, Elektrociepłownię, bar Miś czy Empik. Oprócz zapraszanych artystów wizualnych z Rytuałem współpracowali kuratorzy związani z instytucjami, tacy jak Paweł Janicki z Centrum Sztuki WRO, Michał Duda z Muzeum Architektury czy Karol Pęcherz związany z Fundacją Tymoteusza Karpowicza. Prelegentami wykładów

2 W rezultacie na ulicy Świdnickiej stanęło dziesięć bankomatów, z ich głośników i ekranów wydobywały się to, co przepracowały ze sobą losowo wybrane „trójki” z trzech dziesięcioosobowych grup (literaci, videomakerzy i muzycy).

20th Anniversary of 'Industrial Art'

This year's 20th anniversary of *Industrial Art* might awake a deep feeling of nostalgia in everyone for whom the underground industrial art scene became a lifestyle and passion. In 1997, Maciek Frett and Arkadiusz Bagiński created the Industrial Art association. Four years later, they organized the first *Wrocław Industrial Festival*, which within the next 16 years turned into the most important festival of industrial art and music in Europe. Beside the two music festivals, Bagiński and Frett created the *Ritual* festival, with a focus on visual art and its theme of human beings and their relation with each other and the multivariate world. Characteristic of *Ritual* is its lack of curator control. In a cooperation with Marcin Wiktorski and Browar Mieszkański, Bagiński and Frett organized *Underwater Wrocław* festival that includes music, theatre, photo inter-media, film, fashion and literature. ■

„POLISH DESIGN. Tomorrow is Today” – relacja z Mediolanu

W dniach od 4 do 9 kwietnia 2017 roku, w Mediolanie, podczas najważniejszego na świecie wydarzenia w dziedzinie designu – Salone del Mobile, miała miejsce wystawa „POLISH DESIGN. Tomorrow is today”. W przestrzeni ekspozycyjnej Superstudio PIU w ramach SUPERDESIGN SHOW zaprezentowano wydziały projektowe polskich uczelni artystycznych. W wystawie uczestniczyło osiem polskich państwowych uczelni artystycznych: Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach, Akademia Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie, Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi, Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu, Akademia Sztuki w Szczecinie, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie oraz Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu.

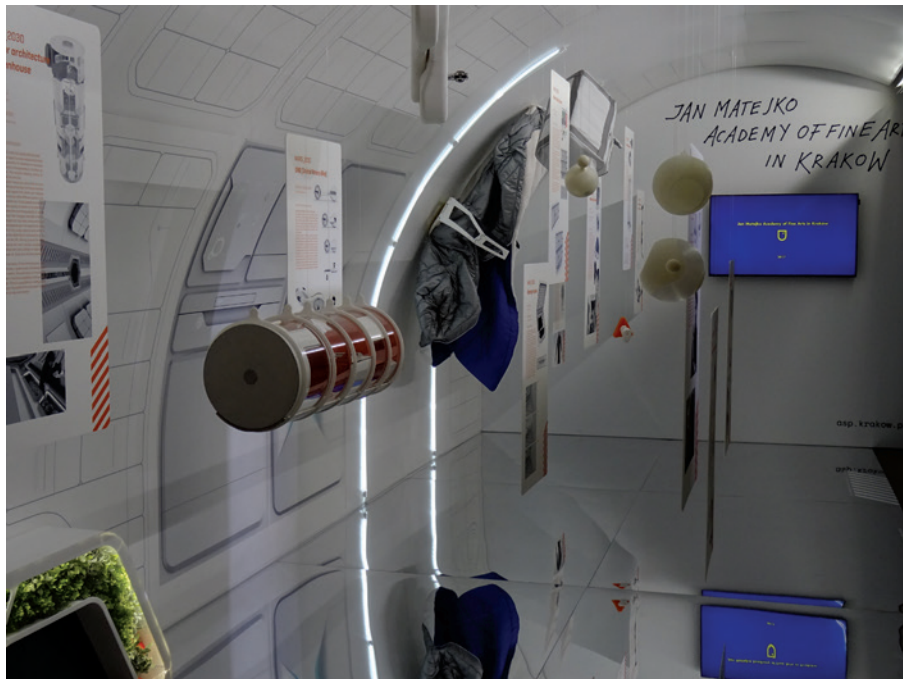
Głównym organizatorem wydarzenia było Akademickie Centrum Designu z siedzibą w Łodzi realizujące wystawę we współpracy z Instytutem Adama Mickiewicza działającym pod marką Culture.pl oraz Konsulatem Generalnym Rzeczypospolitej Polskiej w Mediolanie.

Dyrektorem Artystycznym i autorem aranżacji przestrzeni ekspozycyjnej była Dorota Koziara. Wystawa cieszyła się ogromnym zainteresowaniem międzynarodowej publiczności i mediów światowych, o czym świadczy zarejestrowana frekwencja. Wg raportu „Design Week 2017 at SUPERSTUDIO MILAN 4-9 April 2017” opracowanym przez Superstudio PIU ekspozycję odwiedziło około 130 tys. zwiedzających i 2 270 dziennikarzy. Ponad 23 609 osób obejrzało wystawę on-line.

W materiałach prasowych Dorota Koziara informowała: wystawa „POLISH DESIGN. Tomorrow is today” ma na celu przybliżenie międzynarodowej publiczności specyfiki nauczania i unikalnego podejścia do współczesnego projektowania w Polsce. To nie tylko przekrojowa wystawa prac i projektów. To, co wyróżnia polską wystawę, to konsekwentne pokazanie efektów pracy studentów w indywidualnym kontekście charakteryzującym poszczególne uczelnie. Oryginalna aranżacja zaprojektowana przez „Dorota Koziara Studio” opiera się na idei otwartych ksiąg opowiadających historię każdej uczelni z osobna. Prezentowane obiekty i projekty dopełniają dopracowane, nowoczesne prezentacje multimedialne [...]. Specjalizacje, z których zasłynęły poszczególne uczelnie, wiążą się najczęściej z przemysłem i uwarunkowaniami regionalnymi, w zależności od położenia na mapie Polski.

I tak Łódź była historycznie największym ośrodkiem włókiennictwa w Polsce, Dolny Śląsk ze stolicą we Wrocławiu jest regionem, w którym istniało i do dziś istnieje wiele hut szkła oraz zakładów ceramicznych, Wielkopolska i Poznań to największy w Polsce ośrodek meblarski, Łódź to tkanina i ubiór, a Katowice słyną z grafiki projektowej, filmu animowanego czy projektów związanych z medycyną. [...] Kraków i Warszawa to najstarsze uczelnie w Polsce z najstarszymi wydziałami projektowania. Były zawsze ogromnym wsparciem dla masowej produkcji przemysłowej w Polsce [...]. I wreszcie najmłodsza, ale wyjątkowa uczelnia: Akademia Sztuki w Szczecinie, która oferuje współczesne spojrzenie na studia artystyczne i projektowe, ponieważ łączy sztuki wizualne z projektowaniem i muzyką. [...]

W ramach wywiadów powystawowych wypowiedzieli się przedstawiciele organizatorów; Dorota Koziara – stwierdziła: *Jest to pierwsza wystawa w ramach Salone del Mobile w Mediolanie, stolicy światowego designu, na której prezentujemy dokonania naszych najważniejszych uczelni artystycznych i ich wydziałów projektowania, dodam państwowych uczelni. Od wielu lat, ja sama, ale też we współpracy z Konsulatem RP, zastanawialiśmy się, jak zorganizować taką wystawę. Niestety, potrzeba zorganizowania tego typu wydarzenia nie była rozumiana na wyższych*

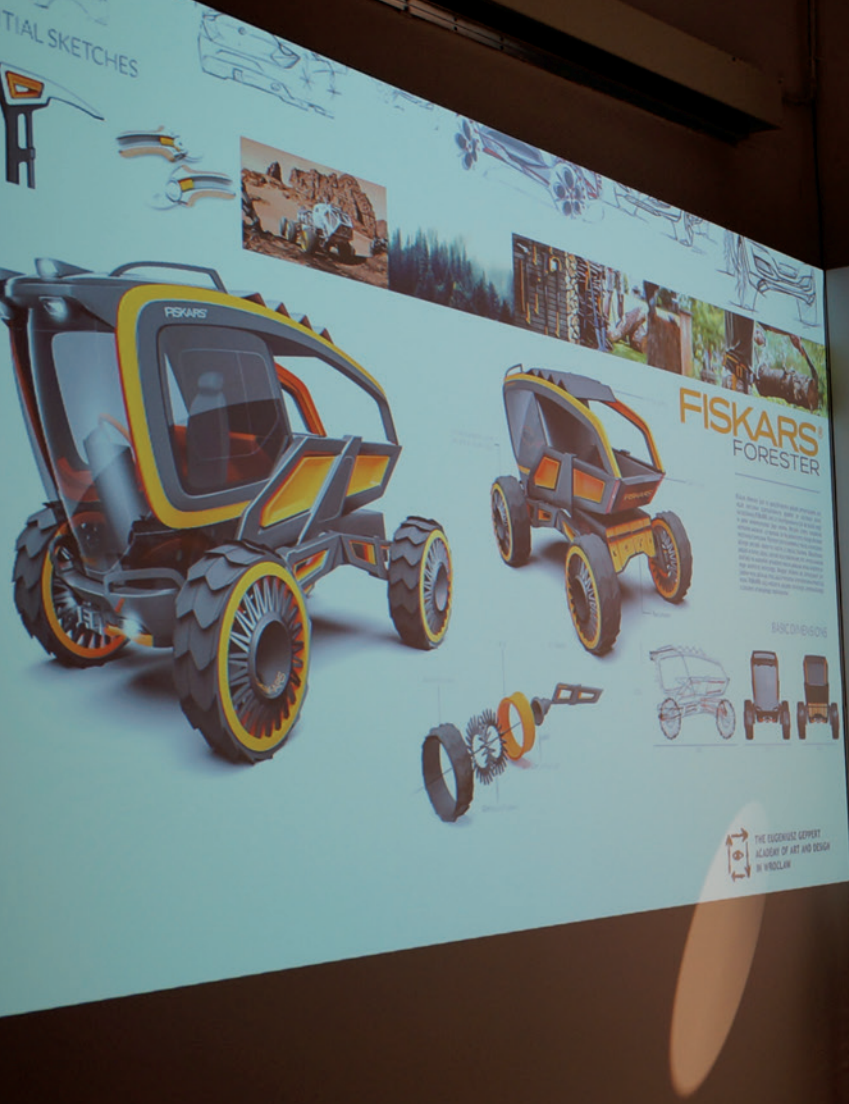


Przeźródla ekspozycyjna ASP Kraków

szczeblach. W ubiegłym roku, z inicjatywy Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi powstała Akademickie Centrum Designu i to właśnie ACD zaprosiło do projektu inne uczelnie artystyczne. Myślę, że to dobra inicjatywa i dzięki takiemu zjednaniu, jesteście tu, gdzie jesteście. Mamy świetną lokalizację w Superstudio PIU, które 20 lat temu dało początek wydarzeniom związanym z Fuori Salone, bo Mediolan to zarówno miejsce największych targów na świecie, związanych z projektowaniem i urządzeniem wnętrz, ale również około 700 wystaw organizowanych na terenie miasta. Jesteśmy w miejscu, w którym łączy się kultura i biznes, a w przestrzeni, którą dostaliśmy do dyspozycji, możemy po raz pierwszy pokazać światu, jak wysoki poziom prezentują polskie uczelnie, jak solidnie i wszechstronnie przygotowują studentów do zawodu. [...]

Wystawa została zorganizowana według przyjętego klucza, ponieważ dla nas Polaków oczywiste jest, że Wrocław, to ceramika i szkło, Łódź, tkanina i ubiór, Poznań meble, Gdańsk statki, a Katowice grafika. Tu należy zaznaczyć, że projektowanie graficzne na wszystkich polskich uczelniach zawsze bardzo dobrze się rozwijało i efekty tych działań są widoczne na każdej z ekspozycji. Wszystkie uczelnie posiadają znakomicie rozbudowaną infrastrukturę, laboratoria i specjalistyczne urządzenia. Wrocław dysponuje Centrum Sztuk Użytkowych, Centrum Innowacyjności z nowoczesną hutą szkła oraz wielkogabarytowymi piecami ceramicznymi, Łódź ma niesamowity budynek z imponującą przestrzenią do przygotowywania profesjonalnych pokazów mody, a Katowice specjalistyczne studio nagraniowe.

Gdańsk słynie z projektowania statków i okrętów, podobnie jak Wrocław, który ma świetnie działające pracownie projektowania środków transportu. Wrocławscy absolwenci zdobyli dotychczas wiele prestiżowych nagród i pracują dla znanych, światowych marek motoryzacyjnych. Nie mogliśmy jednak tych rozwiązań zaprezentować fizycznie, więc projekty można zobaczyć w formie multimedialnej. Są to bardzo ambitne projekty. W przypadku Poznania pokazujemy również architekturę, ponieważ Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu, to jedyna uczelnia, która kształci architektów. Kraków, jedna z najstarszych polskich uczelni, na wystawie pokazuje przyszłościowy projekt MARS 2030, który powstał we współpracy z Centrum Badań NASA w Kalifornii. Najmłodsza z uczelni, Akademia Sztuki w Szczecinie, powstała >



10 lat temu z połączenia Szkoły Projektowania Wnętrz i Przedmiotów i uczelni mycznej. Jest to bardzo ciekawa fuzja. Charakterystyczne dla polskiego szkolnictwa artystycznego jest projektowanie w kontekście sztuki. Studenci uczą się rysunku, malarstwa, rzeźby, poznają historię sztuki, historię kultury, filozofię, często socjologię i taki sposób kształcenia tworzy znakomitą bazę dla młodego projektanta, który będzie odpowiadał na potrzeby społeczeństwa.

Alessandro Mendini, który otrzymał zaszczytny akademicki tytuł doktora honoris causa Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu, był tutaj z nami i czuł się ambasadorem tego przedsięwzięcia, z nim też, wiele rzeczy konsultowałam pracując nad wystawą. Zapytany przez dziennikarza podczas jednego z wywiadów: „czego mogłyby się nauczyć polskie uczelnie od miasta Mediolan?“, odpowiedział: „tutaj powinni przyjść wszyscy studenci z Włoch, ale nie tylko, również profesorowie. I to oni powinni się uczyć. To dla nich będzie wielka lekcja!

Jolanta Rudzka-Habisiak – Rektor Akademii Sztuk Pięknych im. W. Strzemińskiego w Łodzi – stwierdziła: *Największym sukcesem tej wystawy jest to, że jest ona uwieńczeniem kilkuletniej pracy związanej z integracją środowiska z wydziałów wzornictwa państwowych uczelni artystycznych. Jestem przeszczęśliwa, że wszyscy, solidarnie doprowadziliśmy wystawę do finału i wspólna ekspozycja w Superstudio PIU, podczas Design Week w Mediolanie stała się faktem. [...] Polski design wyróżnia pomysłowość, oryginalność idei projektowych i kreatywne myślenie a jednocześnie szacunek dla tradycji i korzeni, i przez to różni się od pozostałych ekspozycji, gdzie dominuje głównie technologia. Jesteśmy świetni... i zewsząd słyszymy tylko znakomite komentarze.*

Bogumiła Jung – Prorektor Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu: *[...] To meble najbardziej wiążą się z tradycją i stały się naszą specjalnością. Preferujemy dwa nurty w myśleniu o meblu. Jest to z jednej strony projektowanie mebla unikatowego, z drugiej wdrożenia studyjnych projektów realizowane dzięki ściślej współpracy z zainteresowanymi firmami oraz zorganizowanej kooperacji, nie tylko z wielkopolskimi producentami mebli.*

Czesława Frejlich – Wydział Form Przemysłowych, Akademia Sztuk Pięknych im. J. Matejki w Krakowie: *Mamy inną ekspozycję niż pozostałe uczelnie. Wydawało się, że lepiej pokazać jakąś całość niż najlepsze choćby propozycje studyjne. Prezentujemy*

projekt dr Michała Kracika, który był przedmiotem badań w NASA w ramach stypendium Fulbrighta. Po powrocie do kraju, dr Kracik wydał studentom temat, który dotyczył przestrzeni i funkcjonowania ludzi w stanie nieważkości. Prace nad projektem były konsultowane ze środowiskiem naukowym NASA. Z pewnością ten projekt nie zostanie zrealizowany, ale było to fantastyczne doświadczenie. Mnie osobiście ta instalacja bardzo się podoba, choć w zakres opracowania wchodziły również konkretne projekty np. naczyń do jedzenia i picia oraz rozwiązania dotyczące hodowania warzyw. Trzeba sobie wyobrazić, że w przestrzeni bez grawitacji życie jest zupełnie inne. Musimy jakoś się umyć, coś zjeść, coś wyprać i ćwiczyć, ponieważ w tej przestrzeni zanikają mięśnie. Takie postawienie problemu generuje inne myślenie. Tę konstatację potwierdziła Maria Dziedzic – Dziekan Wydziału Form Przemysłowych Akademii Krakowskiej, mówiąc o randze wyzwania naukowo-projektowych stawianych przed tym zadaniem, które cieszy się ogromnym zainteresowaniem studentów i pracowników uczelni.

Marta Więckowska – Dziekan Wydziału Projektowania Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach: *Na wystawie prezentujemy kilka działów, które skutecznie rozwijamy od kilku lat. Jednym z nich jest dział dedykowany medycynie. Na ekspozycji można zobaczyć nebulizator, urządzenie do inhalacji dla dzieci chorych na mukowiscydozę, odpowiednio zaprojektowany dla młodego użytkownika, który wymaga szczególnej opieki, detektor tętna płodu, zaprojektowany dla mamy, aby mogła w czasie ciąży monitorować rozwój płodu oraz wyprofilowany ergonomicznie pilot do łóżka. Te propozycje pokazują rezultaty naszej współpracy z Fundacją Kardiologii w Zabrze. Projektowanie to również wyposażenie wnętrz. Dobre efekty w obszarze związanym z projektowaniem mebli przynosi współpraca z Dobroteką w Dobrodzieniu. [...]*

Jerzy Porębski – Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie: *Słychać, jak grają barierki zaprojektowane do przestrzeni publicznej. To projekt dyplomowy zrealizowany w prowadzonej przeze mnie pracowni. Na wystawie pokazujemy również prace studyjne z niższych lat. Zestaw wydaje się być mocno zróżnicowany, ale reprezentatywny, ponieważ składa się zarówno z propozycji produktowych, jak i działań eksperymentalnych. [...]*

Marta Flisykowska – Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku: *Reprezentuję uczelnię, której lokalizacja jest ściśle związana z morzem. W Superstudio PIU pokazujemy*



151

prototypy z pracowni projektowania okrętów a także architektury, w tym meble i akcesoria wokół stołu oraz unikatową biżuterię z bursztynu. Duże zainteresowanie zwiedzających wzbudza kajak, autorstwa Roberta Mrowca, który zdobył główną nagrodę podczas Gdynia Design Days.

Anna Łaszkiwicz – Dyrektor Akademickiego Centrum Designu z siedzibą w Łodzi: *Zawsząd dochodzą do mnie informacje, że ekspozycja jest bardzo spójna, a jednocześnie pokazuje różnorodność i olbrzymi potencjał, który jest w uczelniach artystycznych. Jestem urzeczona tym, że wszystkie uczelnie mają teraz okazję, aby przepływ potencjału stanowił dodatkową wartość. Twórczość, wzornictwo i projektowanie pozostają w ciągłym procesie, w którym finalnie liczy się człowiek. Każda z uczelni ma swój dorobek, pozycję, renomę, markę i pomimo, że uczelnie mają obszary wspólne, to jednak każda specjalizuje się w czymś innym.*

Krzysztof Olendzki – Dyrektor Instytutu Adama Mickiewicza w Warszawie: *Instytut planował zorganizowanie wystawy dorobku polskich projektantów na Triennale w Mediolanie od ubiegłego roku. Chcieliśmy zaprezentować temat „Światło”. Kiedy dowiedzieliśmy się, że Akademickie Centrum Designu z siedzibą w Łodzi zamierza pokazać w Mediolanie dokonania polskich szkół designu, przystąpiliśmy do projektu. [...] Ważne z punktu widzenia Instytutu jest to, aby młodzi projektanci mogli prezentować swoje dokonania szerokiej, międzynarodowej publiczności, tym samym uczelnie być postrzegane pod kątem możliwości i rozwiniętej infrastruktury, co w rezultacie powinno zachęcić innych do kontaktów i współpracy z polskimi instytucjami artystyczno-dydaktycznymi. Realizowany przez Instytut program akademicki zakłada, aby młodzi ludzie pozostawali w Polsce i tutaj tworzyli swoje biznesy, tutaj mieli swoją bazę, rozwijali przedsiębiorczość i z kraju uwalniali ekspansję na cały świat. Współpraca Instytutu z polskimi uczelniami na do tego prowadzić. Instytut Adama Mickiewicza realizuje wszystkie zadania, które sobie postawiliśmy w związku z promocją polskiego designu. Mediolańska wystawa jest szóstą z kolei, którą realizujemy w tym roku. Z inicjatywy Instytutu polski design mogła trzykrotnie obejrzeć publiczność podczas Design Week w Reykjavíku, następnie w Trondheim i Sztokholmie, byliśmy na Łotwie, w Londynie, planujemy wystawę w Wilnie. Jesteśmy naprawdę wszędzie.*

Zakrojona na szeroką, ogólnosiwiatową skalę promocja polskiego wzornictwa to jeden z priorytetów operacyjnych Instytutu Adama Mickiewicza. Design służy jako platforma do prezentacji współczesnej polskiej kultury i promocji polskiej kreatywności. Kluczem do sukcesu jest owocna współpraca z renomowanymi partnerami, takimi jak: Ventura Lambrate (Mediolan), London Design Festival, Maison&Objet (Paryż), Paris Design Week, DW! Sao Paulo Design Weekend, Inno

1. Przestrzeń ekspozycyjna
ASP Wrocław

1. Przestrzeń ekspozycyjna
UAP Poznań

Design Tech Expo (Hongkong), Business of Design Week (Hongkong), Istanbul Design Week, International Furniture Fair Singapore, Design Trade Copenhagen, International Contemporary Furniture Fair (Nowy Jork), Wanted Design (Nowy Jork), Stockholm Furniture and Light Fair, What Design Can Do! (Amsterdam), Dutch Design Week (Eindhoven) oraz Wallpaper* (*informacja zamieszczona w materiałach prasowych wystawy)

Po sukcesie wystawy uczelni artystycznych w Mediolanie dyrektor Beijing Design Week w Pekinie wyraził chęć współpracy na linii Europa – Azja. W najbliższym czasie ma się odbyć spotkanie przedstawicieli delegacji Chin z dyrekcją ACD, na którym zostaną podjęte wstępne ustalenia. W przypadku zainteresowania i chęcią kooperacji ze strony chińskiej tydzień designu w Pekinie odbędzie się w 2019 roku. ■

(Artykuł został opracowany na podstawie materiałów prasowych przygotowanych przez Dorotę Koziarę – dyrektora artystycznego wystawy, rozmów przeprowadzonych przez Urszulę Smagę-Gralak podczas wernisazu wystawy „POLISH DESIGN. Tomorrow is Today” w Superstudio PIU podczas Design Week w Mediolanie w dniu 5 kwietnia 2017 roku, oraz materiałów udostępnionych przez Akademickie Centrum Designu z siedzibą w Łodzi.)

'POLISH DESIGN. Tomorrow is today' – a report from Milan

In April this year, during Salone del Mobile, the most important design event in the world, Superstudio PIU opened the exhibition *POLISH DESIGN. Tomorrow is today*, featuring design projects from eight major art schools in Poland: Academy of Fine Arts in Gdańsk, Academy of Fine Arts in Katowice, Academy of Fine Arts in Kraków, Academy of Art in Łódź, University of the Arts in Poznań, Academy of Art in Szczecin, Academy of Fine Arts in Warsaw and Academy of Art and Design in Wrocław. The main organiser was the Academic Centre of Design in cooperation with the Adam Mickiewicz Institute and Consulate General of the Republic of Poland in Milan. About 130,000 visitors and 2,200 journalists attended the show, and more than 23,600 people saw it online. Dorota Koziara, artistic director and author of the exhibition, said that the aim was to make the international public familiar with the unique style of teaching and approaching design in Poland. Each Academy excels in something: Wrocław is famous for its ceramics and glass, Łódź for fabrics and clothes, Poznań for furniture, Gdańsk for ships and Katowice for graphics, and this diversity was clearly visible throughout the show. Alessandro Medini, recipient of the title of 'Doctor Honoris Causa' from the Gdańsk Academy, summed the show up as follows: 'all students from Italy and professors should see this exhibition, and learn from it'. ■

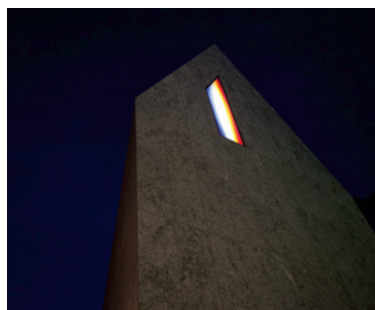
Museum Jerke

Pierwsze muzeum polskiej sztuki za granicą otwarte zostało 24 kwietnia 2016 r. w Recklinghausen. W wielu aspektach jest ono zaskakującym zjawiskiem. Takim było już samo to wydarzenie. Zainspirowało też ono okoliczne placówki wystawiennicze do prezentacji sztuki polskiej. I tak w Kunsthalle w Recklinghausen odbyła się ekspozycja naiwnej sztuki z Polski, muzeum w Bochum przedstawiło dzieje awangardy wrocławskiej, a w muzeum rzeźby Glaskasten Marl wystawiło sztukę polską ze swoich zbiorów.

Nowopowstałe muzeum wybudowane zostało przez niemieckiego miłośnika sztuki własnym sumptem i pozostaje prywatną własnością. Gromadzi polską sztukę awangardową dwudziestolecia międzywojennego i czasów powojennych. Jest to kolekcja w ciągu kilku dziesięcioleci stworzona przez Wernera Jerke – lekarza-okulistę cieszącego się zasłużonym uznaniem i popularnością. Placówka powołana przez niego do życia otrzymała nazwę Museum Jerke i jest niezwykła pod każdym względem. Nie tylko dlatego, że mieści tu wyłącznie sztukę polską, i to nie łatwo przystępną, powszechnie zrozumiałą, ale awangardową i współczesną. Niestandardowy jest też budynek muzeum, budzący wśród mieszkańców kontrowersyjne opinie. Usytuowany w centrum Recklinghausen, przy rynku Starego Miasta, tak formą jak i barwą kontrastuje z całym zabytkowym otoczeniem. Jego kształt jest geometrycznie prostą bryłą prostopadłością o ostrokątnym zwieńczeniu dachowym. Sprawia on wrażenie monolitu. Elewacje wykonane są z ciemnego granitu. Elementem ożywiającym trójkątny szczyt fasady budynku od strony ulicy jest piękny witraż Wojciecha Fangora w kształcie ściętego skośnie u góry, wydłużonego prostokąta w barwach przechodzących sfumato od błękitu przez żółcień do czerwieni. Autorem projektu architektonicznego muzeum jest sam jego twórca Werner Jerke, który opracowując zamierzony kształt bryły budynku traktował ją jako formę rzeźbiarską i kierował się zasadami maksymalnej oszczędności i prostoty stosowanymi przez konstruktywistyczną awangardę grup „Blok”, „Praesens” i „a.r.”; przestrzegał przy tym proporcji przyjętych przez Katarzynę Kobro i Władysława Strzemińskiego, a zgodnych z zasadą Złotego Podziału czy ciągu Fibonacciego. Museum Jerke nie jest duże. To 400 m² powierzchni wystawowej na dwóch poziomach. W jednej z sal na piętrze, pod spadzistym dachem, obrazy powieszono są z konieczności w powietrzu.

Cała kolekcja Wernera Jerke jest jednak imponujących rozmiarów, liczy blisko 600 obiektów i obejmuje dzieła niemal wszystkich wysoko notowanych artystów polskich dwudziestolecia międzywojennego (ze szczególnym uwzględnieniem konstruktywistycznej awangardy) oraz twórców odgrywających istotną rolę w naszej sztuce od 1945 roku po dzień dzisiejszy. W posiadaniu kolekcjonera znajdują się dwa bezcenne obrazy Strzemińskiego: słynna *Konstrukcja płaska (rozbicie czarnego prostokąta)* z 1923 r. i niewielki obraz unistyczny z 1931 r., oraz dwa rysunki sprzed wojny, z cyklu „Bezrobotni”, a z powojnia kilka prac na papierze: z cyklu „Tanie jak błoto” i szkice do „Żniwiarek”. Z prac pochodzących sprzed wojny ma Jerke w swoich zbiorach olej na tekturze i cztery heliografie Karola Hillera, prace Mieczysława Szczuki, Samuela Szczekacza i Teresy Żarnowerówny. Również z tego

kręgu, ale już powojenne, bogacą jego zbiory: dużej urody *Abstrakcja* z lat 50. Henryka Berlewiego i dwie figuratywne rzeźby Katarzyny Kobro z 1948 r. Jerkego interesowali także inni artyści, w poszukiwaniu nowych dróg przełamujący zastane tradycje. Toteż w jego kolekcji znalazły się prace takich twórców jak Tytus Czyżewski, Leon Chwistek, Leopold Lewicki, Stanisław Ignacy Witkiewicz czy Jerzy Hulewicz. Ale i ten obraz progresywnej sztuki polskiej był dla kolekcjonera niewystarczający, skoro sięgnął także po twórczość Polaków należących do Ecole de Paris, jak Ludwik Markus (Louis Marcoussis), Henryk Gotlib, Jacob Epstein czy Moise Kisling.



1

Jednak przeważającą część kolekcji Jerkego, zarówno ilościowo jak pod kątem różnorodności, stanowi polska sztuka powojenna. Interesują go w malarstwie i rzeźbie wszelkie postawy poszukiwawcze, odbiegające od przyjętych formuł, oryginalne. Zamierza też w niedalekiej przyszłości poszerzyć zbiory o realizacje artystów młodej generacji z obszaru nowych mediów: wideo, filmu czy interesujących eksperymentów technicznych.

Wyróżnia się w jego zbiorach powojennych nurt sztuki spod znaku geometrii z niezwykle pięknym i symbolicznie otwierającym tę część kolekcji, miedzianym reliefem z 1965 r. Henryka Stażewskiego oznaczonym nr 17, u schyłku lat sześćdziesiątych eksponowanym w polskim pawilonie na Biennale w Wenecji. Język geometrii w zbiorach Jerkego reprezentowany jest wieloma obiektami wysokiej rangi m.in.



2



obrazami Wojciecha Fangora, Marii Jaremy, Jerzego Kałuckiego, Ryszarda Winiarskiego, Stefana Gierowskiego, Edwarda Krasińskiego, Andrzeja Szewczyka, Janusza Orbitowskiego, Andrzeja Gieragi i Michała Misiaka. Znaczna ilość prac artystów nurtu abstrakcji geometrycznej tłumaczy się – wśród innych przyczyn – faktem, że przez 7 lat był Werner Jerke sponsorem corocznych prowadzonych przez niego plenerów dla Artystów Posługujących się Językiem Geometrii. Z tego kierunku twórczego myślenia brakuje w zbiorach Jerkego godnej reprezentacji zaledwie kilku artystów: liczonego obrazu Romana Opałki, Jana Berdyszaka, obrazu z faz wypowiedzianego w języku geometrii Kajetana Sosnowskiego oraz któregoś z dzieł (najlepiej *Neutronikonu*) Jerzego Rosołowicza.

Werner Jerke zadbał o zdokumentowanie powojennej sztuki polskiej niezależnie od nurtów i tendencji, gromadząc prace artystów-poszukiwaczy własnych dróg, wszystkich pokoleń, od zakończenia wojny po najnowszą współczesność. Są zatem w jego zbiorze prace takich indywidualności, zdobywających uznanie i sławę w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, jak Magdalena Abakanowicz, Stanisław Fijałkowski, Zbigniew Makowski, Jerzy Bereś, Alina Szapocznikow, Tadeusz Kantor, czy Tadeusz Dominik, a w późniejszych latach, jak Teresa Murak, Maria Pinińska-Bereś, Jerzy Zieliński (Jurry) i Leon Tarasewicz albo Paweł Susid, są obrazy niedysyjszych „nowych dzikich” z grupy „Gruppa”: Ryszarda Grzyba, Jarosława Modzelewskiego, Włodzimierza Pawlaka i Marka Sobczyka, spośród których połowa zdążyła już przejść na spokojniejsze od ekspresjonizmu pozycje. Kolejny etap powrotu do sztuki przedstawieniowej dokonującego się za sprawą następnego już pokolenia młodych, odnotowuje kolekcja Wenera Jerke obrazami artystów głównie generacji artystów urodzonych w latach siedemdziesiątych jak Rafał Bujanowski, Agata Bogacka, Stanisław Elzner, Marcin Maciejowski, Zbigniew Rogalski, Wilhelm Sasnal, czy Radosław Szlaga.

Jak w historycznym już malarstwie sprzed wojny i jeszcze do końca XX wieku Jerke szukał prac twórców znanych już i uznanych – tak w przypadku pokolenia, które dopiero startuje, kolekcjoner kieruje się niekiedy zdobytym przez młodego artystę rozgłosem, ale też często podejmuje ryzyko intuicyjnego wyboru, zapewne podpartego jedynie radami polskich przyjaciół.

Podobnie jak w obrębie nurtu geometrii, także w części zbioru o charakterze przedstawieniowym o surrealnych podtekstach, czyli jeszcze z XX stulecia, zabrakło reprezentacji kilku kluczowo ważnych dla sztuki polskiej postaci: Tadeusza Brzozowskiego, Władysława Hasióra, Jerzego Nowosielskiego, Jana Tarasina i Jana Dobkowskiego.

Tak czy inaczej zbiory, które stworzył Werner Jerke, mają wielką wartość poznawczą i artystyczną. Jest to kolekcja o wadze muzealnej. Pozwala prześledzić procesy przemian w naszej sztuce ujawniając jej walory odkrywcze w światowej skali i zwracając uwagę na niedoceniane, a godne uwagi, wybitne twórcze osobowości.

Gdy myśli się o zbiorze i muzeum Wenera Jerke trudno nie zadać sobie dwóch pytań: Skąd u lekarza tak intensywne zainteresowanie sztuką? i Dlaczego skierowało się ono ku sztuce polskiej? Wrażliwości na sztukę i potrzeby obcowania z nią nie nabywa się; należą one do cech wrodzonych. Jerke nie wyniósł ich przeto z domu, gdzie urodził się i dorastał w skromnej, niemieckiej rodzinie zamieszkującej na

1. Muzeum Jerke w Recklinghausen 2–3. Widok ogólny ekspozycji

Śląsku. Szkoła średnia w Pyskowicach, do której uczęszczał, rozwijająca wiedzę o kulturze i świadomość jej wartości przyczyniła się do ukształtowania w nim postawy zaangażowanego odbiorcy. Udział w jej dalszym rozwoju miał też potem kilkuletni pobyt w Krakowie. *W takim mieście jak Kraków* – wspomina Jerke – *gdzie w każdym kącie, gdzie się*

obrócić, widzi się tylko starą, dobrą architekturę i mnóstwo sztuki, z czasem nasłuka się tym jak gąbka. Tu odbył przyszły kolekcjoner studia w Instytucie Geografii Uniwersytetu Jagiellońskiego. Tu też kupił pierwszy obiekt sztuki: pastel Witolda Pruszkowskiego pt. *Wodnik*, gdzie zafascynowały go swoją pomarańczową świetlistością księżyc i oczy Wodnika. Kojarzył się mu ten obraz ze *Świtezianką* Mickiewicza i zdawał mu się kwintesencją polskiego romantyzmu.

Zamierzał dalej studiować reżyserię i nawet zrealizował jeden film krótkometrażowy, ale gdy wyjechał w 1981 r. do Niemiec podjął studia medyczne. Zainteresowanie sztuką nie przemienilo jednak i wciąż wiązało się z Polską. Przyjeżdżał tu często i kupował obrazy polskich twórców. Były w tamtych czasach niedrogi i pewnie stanowiło to także jeden z argumentów za ich nabywaniem.

Decyzja stworzenia własnej kolekcji sztuki polskiej narodziła się już po zakończeniu studiów medycznych, kiedy odkrył dla siebie – jak wspomina – twórczość Władysława Strzemińskiego. Kolekcjonując potem przez lata sztukę polską, myślał coraz częściej o zbudowaniu dla swoich zbiorów budynku muzeum. Od 2014 r. zaczęła tę myśl realizować. Ponieważ, jak mówi: *Dzieła sztuki nie należą nigdy do kogoś jednego. Są one przez posiadacza tylko tymczasowo wydzierżawione. Jestem szczęśliwy, jeśli mogę je na moment zatrzymać. Decydujące jest jednak, że są one wspólną społeczną własnością.* ■

Museum Jerke

On April 24th, 2016, in Recklinghausen, there was an opening of the first museum of Polish art to exist outside Poland. The museum was built by ophthalmologist and Polish art enthusiast Werner Jerke. This institution is newsworthy, not only due to its sole focus on Polish art, but also because of the building's architecture. Located in the main centre of Recklinghausen, its form and colour create an intriguing contrast with the surrounding historic district and has caused minor controversy. Jerke is the author of the architectural project. His idea was to treat the developed building as a sculpture, following the rule of maximum economy and simplicity applied by constructivist avant-garde groups like *Praesens* and *a.r.* He adhered to proportions proposed by Katarzyna Kobro and Wiesław Strzemiński, aligned with the golden rule. The collection is comprised of 600 artworks by significant artists from the inter-war and post-war period. The inter-war period is represented by such artists as Karol Hiller, Samuel Szczekacz or Teresa Żarnerówna, however the largest part of the Jerke collection is from the post-war period, where we can find pieces by Maria Jerema, Magdalena Abakanowicz, Jerzy Bereś, Paweł Susid, Wiesław Strzemiński to name a few. Current plans include an extension of the collection with works of the newest generation of artists working in new media. ■

Gesamtkunstwerk – głos w obronie „całości”

Tegoroczna, 15. z kolei edycja Przeglądu Sztuki Survival stała się dla mnie pretekstem do zwrócenia szczególnej uwagi na narastający problem we Wrocławiu dotyczący zachowania ciągłości historii architektury, między innymi z epoki gomułkowskiej i gierkowskiej. Budynki nikną bowiem na naszych oczach lub przy okazji modernizacji tracą pierwotną formę, gubią detal i nie są już reprezentatywnymi przykładami architektury swoich czasów, która przecież bywała tworzona bardzo świadomie.

Tym razem Survival gościł w nieczynnym od dziesięciu lat audytorium Wydziału Chemii Uniwersytetu Wrocławskiego (ul. Fryderyka Joliot-Curie 14). Dydaktyczny budynek (wraz z 10-kondygnacyjnym wieżowcem i 3-kondygnacyjnym laboratorium) został zaprojektowany w ramach konkursu na zagospodarowanie placu Grunwaldzkiego w roku 1964 przez Krystynę i Mariana Barskich, niezwykle zdolną i pracowitą parę architektów, którzy za swoje wyjątkowe zasługi w dziedzinie projektowania doczekali się monografii. Siedziby dla chemików wznoszono na przełomie lat 60/70. równoległe z położonymi w ich bezpośrednim sąsiedztwie obiektami Instytutu Matematyki – między innymi audytorium, które otrzymało bliźniaczą bryłę, ciągi komunikacyjne i takie same sale wykładowe.

Moje osobiste wrażenia, którymi pragnę się podzielić po wizycie w murach nadodrzańskie audytorium Wydziału Chemii, mało zwracają uwagi na goszczące w jego kubaturze artystyczne ekspozycje, aranżacje i performansy. Uwagę skupię na architektonicznym obiekcie, który sam dokonał istnej sztuki przetrwania, gdyż nie remontowany przez pięć dekad, w erozyjnym, choć nienaruszonym stanie, świeci przykładem, jak w „survivalu” socjalistycznych lat 60. można było znakomicie i kompleksowo projektować. *Do dokładniejszego przyjrzenia się audytorium chemików* sprowokowało mnie niezbyt fortunnie dobrane hasło tegorocznej edycji Przeglądu pt. ROZWARSTWIENIE – terminu używanego przez historyków sztuki w procesie tworzenia opracowań historyczno-artystycznych dla konkretnych dzieł architektury, gdzie zabytkowy obiekt, który poprzez kolejne addycje spowodowane potrzebami użytkownika, traktaty filozoficzne oraz artystyczne fascynacje następujących po sobie pokoleń, podlegały podziałowi na style, epoki, materiały budowlane itp.

Kilka obiektów dydaktycznych autorstwa Barskich wybudowanych w bezpośrednim sąsiedztwie Odry i placu Grunwaldzkiego nie miało szczęścia przetrwać w nienaruszonym stanie. Ich przebudowy i modernizacje nie zdradzają dbałości o te ważne dla Wrocławia zabytki architektury. Szeptano o tym z niezadowolaniem w kuluarach, ale – jak dotąd – nikt nie protestował głośno. Jakimi słowami określić wybitnie nieudaną nadbudowę kondygnacji budynku Wydziału Matematyki Uniwersytetu Wrocławskiego? Audytorium matematyków, które w ostatnich latach również przeszło gruntowny remont, mało już przypomina (zarówno z zewnątrz jak i od środka) niemal identyczny budynek przeznaczony dla Wydziału Chemii, chociaż nie zmienił swojej funkcji. Jego oryginalny wygląd możemy dostrzec choćby w albumowej publikacji poświęconej osiągnięciom projektowym rodziny Barskich, wydanym w roku 2002 przez Muzeum Architektury. Ażurowe, pionowo uszeregowane, całkowicie przeszklone ściany dawnej elewacji zamurowano, doświetlając wnętrza okrągłymi



1



2

okienkami, bezsensownie nawiązującymi do architektury sąsiadujących nieopodal „sedesowców”, których Barscy nie byli przecież autorami. Korytarze i sale wykładowe wyczyszczono z pierwotnego, jakże pieczołowicie zaprojektowanego detalu. Zniknęły między innymi czarno-białe terakotowe posadzki, drewniane ażurowe osłony grzejników, znak luksusu minionych czasów – boazerie, jakże udane korytarzowe ławki, wewnętrzny kwietnik, zrytmizowane geometryczne elementy sufitów, zmyślnie zaprojektowany rzygacz...

Wrocławska architektura neoawangardowa lat 60.-90. jeszcze do niedawna nie była oczkiem w głowie żadnego miejskiego konserwatora zabytków, co zapewne wynikało z wytycznych Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Wydaje się, że to świat architektów jako pierwszy zaczął walczyć o to, aby wybrane realizacje najlepszych naszych powojennych projektantów wpisać w rejestr zabytków. Tylko prawna ochrona sprawi, że nie zostaną wyburzone, ale odnowione z troską o każdy szczegół. Niedawna awantura o dom handlowy „Solpol I” autorstwa Wojciecha Jarzębka pokazuje, jak wiele negatywnych emocji w naszym społeczeństwie wzbudza jeden z najlepszych przykładów architektury lat 90. we Wrocławiu. Coś jednak drgnęło. Przyleciały pierwsze jaskółki i przysiadły na odświeżonych elewacjach wieżowców przy placu Grunwaldzkim

autorstwa Jadwigi Grabowskiej-Hawrylak...

Lata 60. zdają się jednym z najciekawszych okresów w polskiej architekturze powojennej. Można to tłumaczyć polityczną odwilżą. Kiedy Władysław Gomułka powrócił w 1957 roku na polską scenę polityczną, rozpoczął taktykę odprężenia i umiarkowanych reform, dziś określaną „odwilżą gomułkowską”. W tym czasie do głosu doszło nowe pokolenie projektantów, które niby to ograniczane przez socrealizm, zdobywało na uczelniach architektonicznych wiedzę pod okiem przedwojennych modernistów. Świeżo upieczeni absolwenci architektury, zafascynowani kompleksowym projektowaniem w idei Bauhausu, mieli poczucie wielkiej misji do spełnienia. Utopijnie manifesty przedwojennej awangardy z powodzeniem przeniesiono na polski grunt. Socjalistyczne ideały doskonale nadawały się do tworzenia neoawangardowej sztuki dla nowego człowieka. Pięć zasad nowoczesnej architektury wypunktowane przez Le Corbusiera, stało się dla nich nową Biblią.

*

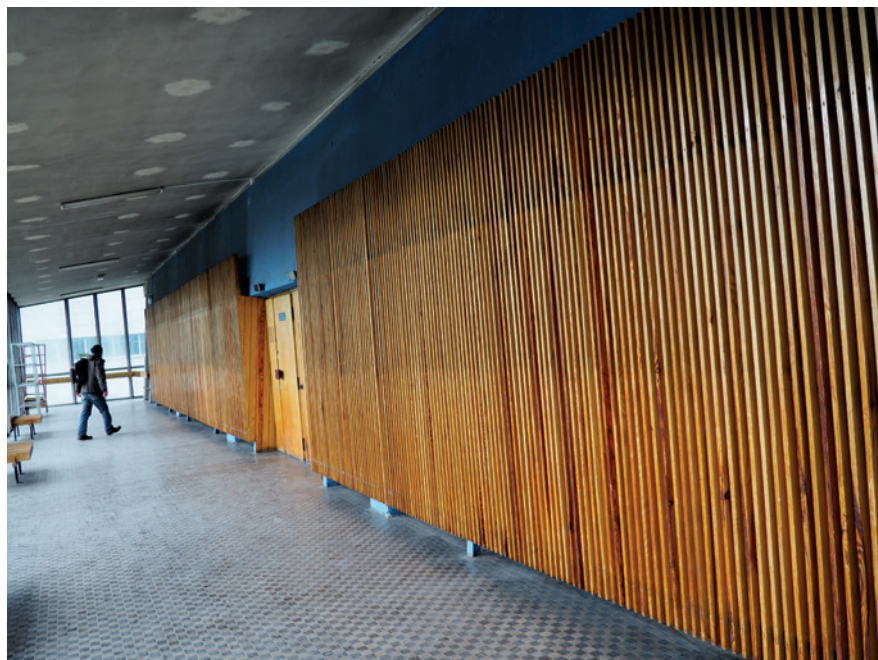
Zanim pojawiłam się na wernisazu tegoroczego Survivalu, skorzystałam z okazji, aby w marcu przyjść na dni otwarte w audytorium Wydziału Chemii, umożliwiające zapoznanie się z obiektem artystom chcącym wziąć udział w tej imprezie. Chodziłam ciągami komunikacyjnymi, zaglądałam w zakamarki i sale wykładowe, podziwiałam spatynowany, kompleksowo zaprojektowany obiekt, jakich w naszym mieście ostało się niewiele. To jest miejsce, gdzie powinien zajrzeć każdy młody projektant!!! Mamy tu bowiem do czynienia ze sztandarowym przykładem architektury, gdzie forma wynika z funkcji. Obecnie, w jakże bogatszych czasach nadaremno by szukać budynków użyteczności publicznej, w których architekt mógłby „poszaleć” – zakomponować bryłę i wnętrza jako całość, stworzyć indywidualne rysunki dla unikalnych designerskich elementów wystroju sal dydaktycznych i korytarzy, zaprojektować oświetlenie, drzwi, ławki, stoły do przeprowadzania ćwiczeń laboratoryjnych.

Jakość wykończenia audytorium Barskich, jego detal, może bardziej docenić osoba, która pamięta barchanowe czasy socjalizmu i wie, jak trudno zdobywało się budulec do wykańczania wnętrz. Nie widać w budynku luksusowych materiałów, a raczej ich odpryski – granitowe odłamki płyt ze Strzelina użyte jako elementy posadzki kładzonej „na dziko”, wybrakowane tafle szarego marmuru z kamieniołomów w Sławniowicach, czarno-białą szachownicę terakoty. Wszystkie elementy skomponowane są jednak z wielkim smakiem. Ukoronowaniem tej architektonicznej realizacji jest jakże pomysły rzygacz, który wraz z gigantyczną cysterną zbierającą wodę stanowi podczas ulewy zdynamizowane designerskie arcydzieło.

Zwiedzając audytorium przed Przeglądem, zastanawiałam się czym zainspirują się artyści biorący udział w Survivalu? Czy zadadzą sobie trud zrozumienia definicji ROZWARSTWIENIA w architekturze, która *de facto* w tym obiekcie nie istnieje, gdyż idealnie wpisuje się on w dzieło totalne, częściej określane w historii sztuki niemieckim słowem *Gesamtkunstwerk* – rozumianym jako wspólnota, pomimo różności stosowanego tworzywa. Trudno jest przesądzić kiedy dokładnie architekci zaczęli się stosować do idei całości w projektowanych obiektach, nauczyli się scalać kubaturę, detal, wystrój wnętrz. Już za czasów Michała Anioła artyści nie rozróżniali podziałów pomiędzy architekturą, rzeźbą, malarstwem a nawet inżynierią. Przykłady „pełnego wnętrza”, odzwierciedlającego koncepcję *Gesamtkunstwerku* można najdobitniej zaobserwować ok. 1890 roku w Europie. W tym okresie wśród architektów wzrosła tendencja do kontrolowania każdego aspektu projektu architektonicznego, a nawet konstrukcji. Ideą spajania architektury i sztuki użytkowej był okres secesji, kiedy fantazyjnym roślinnym zawijaszem dekorowano suknie kobiet, tkaniny, porcelanę, meble, lampy, drzwi, klamki. Nowoczesne podejście do architektonicznego *Gesamtkunstwerku* pojawiło się w weimarskiej szkole Bauhausu w roku 1919. Założyciel szkoły Walter Gropius wcielił ideę projektowania z równouprawnieniem sztuki i rzemiosła, gdzie przyszli architekci mieli być zarówno artystami, jak i sprawnymi rzemieślnikami.

Wracając do Audytorium Chemii – byłam ciekawa, czy ktoś z artystów dostrzeże w obiekcie Barskich doświadczenie architektów w używaniu różnych materiałów i mediów artystycznych, doceni nie tylko wycucie bryły, ale też ich talent do wzornictwa przemysłowego, zauważy wszędobylską szachownicę determinującą piony ścian i filarów oraz poziomy posadzek, zrytmizowane osłony grzejników i szczebelkowych korytarzowych ławek albo urok kamiennych „dzikich” posadzek lub jakże modnych w owym czasie transparentnych luksferów? Może ktoś wyłuska z harmonijnie zaprojektowanego designu miejsca okaleczone – choćby owe nieszczęsne wolnostojące grzejniki, które zapewne niechlujnie dolepiono w późniejszym okresie? Odpowiedź nastąpiła w czerwcu i potwierdziła obawy, że co najmniej połowa wystawiających się podczas imprezy twórców nie włączyła się w definicję ROZWARSTWIENIA w architekturze, a bardziej zainspirowała się wykładaną w budynku chemią.

Mam jednak nadzieję, że audytorium Barskich właśnie dzięki survivalowej imprezie artystycznej przetrwa jako niewątpliwe dzieło architektoniczne swoich czasów i zostanie w przyszłości odrestaurowane z pietetyzmem, jakim potraktowano wiele innych obiektów wcześniej goszczących Przegład Sztuki Survival, a wśród nich: Dworzec Główny, Pawilon Czterech Kopuł czy Pałac Ballestremów. Na wernisażu w gronie miejscowych celebrytów pojawiło się wielu architektów, a co ważniejsze, ekspozycję odwiedziła nowa miejska konserwator zabytków. ■



3

Gesamtkunstwerk – a Voice in Defence of Wholeness

This year's Survival Art Review serves as a pretext to draw attention to the growing problem of preserving the continuity of architecture in Wrocław. This edition was held in the Auditorium of the Faculty of Chemistry of Wrocław University, one of the leading examples of architecture where the form serves the function, designed in 1964 by Krystyna and Marian Barski. 'Stratification' is the motto of the 15th edition of the festival. It is a term used by art historians to describe architectural forms through analysis of their congruous elements, or strata. The motto actually is not fitting the Auditorium very well, as it is an example of *Gesamtkunstwerk* – a complete, harmonious whole. I hope that Survival will contribute to the renovation of the Barskis' building, as was the case of other buildings that hosted The Survival Art Review, such as the train station and the Four Domes Pavilion. ■



4

OLGA ZĄBRÓŃ, MICHAŁ MISIAK

35 plenerów spod znaku geometrii

Tytuł naszego tekstu nawiązuje do wydanej przez Centrum Sztuki Galeria EL w Elblągu w 2004 roku publikacji zatytułowanej „20 plenerów spod znaku geometrii”. Książka ta jest niezwykle ciekawym dokumentem ukazującym wagę organizowanych przez Bożenę Kowalską Międzynarodowych Plenerów dla Artystów Posługujących się Językiem Geometrii. Wspominamy tę publikację, gdyż w tym czasie nie byliśmy jeszcze uczestnikami geometrycznych sympozjów, i bez niej nasza refleksja o tych niezwykle ciekawych spotkaniach nie byłaby pełna. Bożena Kowalska tak podsumowuje swoją wyjątkową inicjatywę artystycznych spotkań spod znaku geometrii: *Swoją nietypową trwałość zawdzięcza zapewne plener (...) związaniu go z jedną artystyczną orientacją. Stwarza to grupie uczestników podstawową wspólną płaszczyznę porozumienia. Artystów osadzonych w jednym nurcie poszukiwań łączą bowiem, niezależnie od szerokości geograficznej, te same problemy, te same niepokoje, wątpliwości i podobne obszary przemyśleń* [1].

Fenomen pleneru, co ciekawe na początku pomyślanego jako jednorazowe spotkanie artystów biorących udział w organizowanej przez Bożenę Kowalską wystawie „Język Geometrii” w Zachęcie w 1983 r., na pewno związany jest ze szczególnym poczuciem wspólnoty jej uczestników. Wspólnota ta dotyczy zarówno poszukiwania uniwersalnego języka wypowiedzi artystycznej jak i potrzeba kontaktu z innymi twórcami o podobnej wrażliwości.

I w naszym przekonaniu ten „prywatny” aspekt jest szczególnie ważny. Doświadczenie plenerów doskonale opisuje jeden z uczestników – szwedzki artysta Anders Liden – jako *efekt Czarodziejskiej Góry* [2]. Jerzy Treliński komentuje: *Jeżeli sobie potrzebni, wzajemnie konstytuujemy swe nie tylko zawodowe życiorysy. Bliski kontakt pozwala lepiej się rozumieć i poznać nie tylko na płaszczyźnie sztuki, ale również życia osobistego, co ma ogromne znaczenie, nadając tym kontaktom charakter rodzinny* [3]. Jan Pamuła wspomina: *Nawet kilkudniowy kontakt różnorodnych osobowości (...) stwarzał zawsze pewien rodzaj sytuacji magicznej* [4]. W pełni podzielamy te odczucia. Co roku mamy nadzieję na kolejne zaproszenie i z niecierpliwością czekamy na następne spotkanie. W ciągu roku utrzymujemy bliskie kontakty, a także wspólnie uczestniczymy w wielu projektach i przedsięwzięciach.

Międzynarodowe Plenery dla Artystów Posługujących się Językiem Geometrii odbywające się kolejno w czterech miejscach w Polsce: Białowieży, Okunince, Orońsku i Radziejowicach stawały i stają się inspiracją oraz generatorem energii twórczej. Wielojęzyczne dyskusje po wieczornych wykładach czy przy porannej kawie są zapalnikiem nowych idei i wspólnych inicjatyw. Dają też świadectwo przemian jakim podlega pojęcie sztuki geometrycznej i pokazują jej niesłabnącą siłę.

W ostatnich latach plenery wzbogacają nowe osobowości twórcze. Kolejni zaproszeni przez Bożenę Kowalską artyści wnoszą do plenerów istotny wkład, zarówno swoją sztuką jak i temperamentem. Czekamy na ich autoprezentacje, na nowe idee, na twórczy ferment. Dzięki temu każdy plener ma swój niepowtarzalny charakter.

Przez 35 lat Bożena Kowalska zbudowała międzynarodowe kolekcje sztuki kolejno w Muzeum Chełmskim, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, a od ośmiu lat tworzy zbiory w Mazowieckim Centrum Sztuki Współczesnej „Elektrownia” w Radomiu. Plenery stały się jednym z ważniejszych

inicjatyw artystycznych w Polsce. Setki dzieł sztuki – obrazów, grafik, rysunków, rzeźb czy instalacji, liczne wystawy i publikacje to niepodważalny dorobek 35 plenerów spod znaku geometrii. A międzypokoleniowe i międzynarodowe więzi tworzą nieocenioną wartość tych cyklicznych spotkań.

Niech trwają! ■



1



2

35 outdoor sessions under the banner of geometry

Though initially meant as a one-time event, the International Outdoor Session for Artists employing the language of geometry has been held for 35 years (in turn in Białowieża, Okuninka, Orońsko and Radziejowice). Its longevity may be due to its focus on one artistic movement only and a natural human desire to socialise with people representing a kind of sensitivity similar to our own. Its fruits were gathered by organiser B. Kowalska in three international art collections in renowned Polish art institutions. ■

1 20 plenerów spod znaku geometrii, oprac. B. Kowalska, CS Galeria EL, Elbląg, 2004, s. 24.

2 Ibidem, s. 74.

3 Ibidem, s. 88.

4 Ibidem, s. 82.

Światło w geometrii

Pod tym hasłem odbył się w Domu Pracy Twórczej w Radziejowicach 35 Międzynarodowy Plener dla Artystów posługujących się językiem geometrii i trwał 10 dni od 5 do 15 września 2017 r.

Zgromadził 48 artystów, w tym 28 z Polski i 20 z zagranicy: z Austrii, Francji, Hiszpanii, Japonii, Niemiec, Stanów Zjednoczonych, Szwajcarii, Szwecji i z Węgier. Są to artyści różnej generacji, od seniorów, których młodość przypadła na lata 60-te ub. wieku – po trzydziestoparolatków. Jednocześnie są to twórcy o zróżnicowanych poglądach na sens i cele sztuki w ogóle, a nurtu geometrycznego w szczególności. Tym ciekawsze bywają dyskusje w tym gronie i reakcje na wygłaszane wykłady i autoprezentacje, które przedstawiają artyści uczestniczący w plenerze po raz pierwszy.

Sponsorami, dzięki którym odbyło się tegoroczne Spotkanie, byli dwaj przedsiębiorcy i znani kolekcjonerzy sztuki: Grzegorz Król i Jacek Łozowski. Każdy z nich zwyczajowo wybrał do swoich zbiorów jeden obraz. Pierwszy z nich pracę Andrzeja Gieragi Układ VI, drugi – obraz Jerzego Kałuckiego z cyklu „Przebiegi”.

Program jubileuszowego, 35. pleneru „geometrystów” był wyjątkowo zintensyfikowany. Odbyły się w jego ramach trzy otwarcia wystaw, do których słowo wstępne przygotowała Bożena Kowalska – kurator pleneru i wystaw. Były to: powtórna po zeszłorocznej w Warszawie prezentacja prac uczestników pleneru 2016 r. pod hasłem *Sztuka i wartości ponadczasowe* w Centrum Sztuki „Elektrownia” w Radomiu, wystawa prac z pleneru 2017 r. „Światło w geometrii” w Galerii Delfiny w Warszawie, oraz ekspozycja malarstwa świetnej malarki uczestniczącej jeszcze w plenerze ubiegłorocznym i zmarłej w grudniu 2016 r. – Eugenii Gortchakovej. Dzięki pokazowi jej obrazów w Radziejowicach była wciąż jeszcze obecna z przyjaciółmi plenerowymi na tegorocznym Spotkaniu.

Pamięć o już nieobecnych, a związanych z uczestnikami pleneru zaakcentowały projekcje filmów o Janie Berdyszaku i Gerardzie Kwiatkowskim alias Jurgenie Blumie.

Program wystąpień i wykładów był bogaty, różnorodny i na tyle interesujący, że dyskusje przeciągały się do nocnych godzin. M.in. Jurgen Weichardt (Niemcy) przedstawił w dwóch wykładach tegoroczne Biennale w Wenecji i Dokumenta w Kassel i Atenach, Bernard Fauchille (Francja) poprowadził wykład o świetle i Grupie Poszukiwań Wizualnych w latach 60., Anders Liden (Szwecja) – wykład o pięknie, a Grzegorz Sztabiński (Polska) – dwa wykłady: *Światło w geometrii* i *Teoria i dyskurs w sztuce współczesnej*.

Pracowity, wyjątkowy pod względem liczby uczestników, jubileuszowy plener zakończył się wystawą, otwartą 15 września w Galerii Delfiny w Warszawie. Uczestnicy uznali go za ważny dla nich, inspirujący i nie zgodzili się, by miał być ostatnim. ■

Light in geometry

Light in geometry was the topic of the 35th International Outdoor Session for Artists who employ the language of geometry in their works. Held in September, 2017, at the Artists' Retreat in Radziejowice, *Light in geometry* is also the title of the exhibition curated by B. Kowalska, which opened the same month in Gallery Delfiny in Warsaw. It gathered 48 participants, including 20 foreign artists, who represented various generations and views regarding art, and geometric movement in particular. ■



3

1. Radziejowice 2015, od lewej: Jürgen Weichardt, Mateusz Dąbrowski, Eugenia Gortchakova, Olga Ząbroń
 2. Radziejowice 2011, od lewej: Reinhard Roy, Paulina Sztabińska, Julian Gil, Anna Szprynger, Dominique Chapuis, Grzegorz Sztabiński, István Haász
 3. Dr Bożena Kowalska w otoczeniu artystów XXXV międzynarodowego pleneru w Radziejowicach, Galeria Delfiny
 4. Orońsko 2005, od lewej w głębi: Mieczysław Wiśniewski, Ryszard Gieryszewski, Michał Misiak, Karin Lidén, Bożena Kowalska, Tuula Niemeyer, Gerhard Birkhofer
 5. Radziejowice 2016, od lewej: Majka-Dorota Holst, Barbara Sztabińska, Ryszard Gieryszewski, Grzegorz Sztabiński, Leszek Oprządek, Andrzej Gieraga, Władysław Podrazik, Małgorzata Turewicz-Lafranchi
- Fot. 1,2,4,5 Michał Misiak, Olga Ząbroń; fot. 3 Dariusz Młacki



4



5

Andrzej Więckowski i PhotoZona

Eseje... niech będzie, że eseje, choć mam świadomość, iż w odniesieniu do twórczości Andrzeja Więckowskiego to określenie brzmi jakoś nieadekwatnie – drętwo, topornie, trywialnie, tudzież schematycznie, otóż te bezcenne teksty jawią się, czy raczej objawiają... są przez niego objawiane (ma się rozumieć „z niebotycznych, olimpijskich wyżyn intelektu” charakterystycznych dla wielkich pisarskich umysłów – jak twierdził nieco zwariowany, choć przecież bezsprzecznie genialny, David Foster Wallace), są objawiane od przeszło roku nielicznemu (niestety) gronu zróżnicowanych mentalnie i intelektualnie, nie nazbyt cierpliwych i skupionych, po części przypadkowych słuchaczy. Dzieje się to przeważnie w każdy przedostatni piątek każdego kolejnego miesiąca, w niepozornym wnętrzu – biurze właściwie (mieszczącym się na parterze jednej z kamieniczek wrocławskiego Ryнку) przynależnym do Dolnośląskiego Centrum Informacji Kulturalnej tutejszego Ośrodka Kultury i Sztuki, z którym tak zwana *PhotoZona* (stworzona i prowadzona przez dr Agatę Szubę, dzięki przychylności dyrektora Igora Wójcika) koegzystuje... Otóż tenże Andrzej Więckowski we wspomnianych „esejach”, a właściwie w swoich niewiarygodnie natchnionych filozoficzno-psychologiczno-poetyckich etiudach (że uderzę teraz dla odmiany w ton patetyczny) objawianych osobiście (i tylko tak), a zatem odczytywanych, czy raczej wygłaszanych z ogromnym scenicznym wdziękiem przy okazji, a także (w jakimś luźnym sensie) w związku z prezentowanymi w tej małej biuro-galerii foto-medialnymi wystawami foto-obrazów i/lub innych obiektów tak zwanej sztuki „medialnej-multi”, jawi się, czy raczej objawia, nie wyłącznie jako banalnie tworzący (stwarzający, przetwarzający lub odtwarzający) artysta jakiegokolwiek z rozlicznych sztuk, on to robi (objawia się) jako artysta krytyczny, a więc artysta każdej z dowolnych sztuk, można by rzec – artysta totalny, artysta uniwersalny – „docelowy” artysta, jakim jest (to z kolei błyskotliwa konstatacja genialnego, choć równie jak Wallace, lekko „szurniętego” Thomasa Bernharda) wybitny artysta krytyk – jedyny autentyczny, bezdyskusyjny „Demiurg Wyobraźni” – „Ostateczna Instancja”, dogłębny, kulturowo-światopoglądowy w z o r z e c, autorytet, autorytet totalny, a więc całkowity, zgoła apodyktycznie oraz autorytarnie determinujący (dzięki niewiarygodnej sile swojej sugestii, szaleństwu jaźni, głębi wyobrażeń i perfekcji przekazu) sposób postrzegania tak zwanych „przeciętnych” odbiorców, postrzegania przez nich nie tylko obiektów sztuki będących (przynajmniej w teorii) przedmiotem jego analizy, ale wszelkich przedmiotów, osób, sytuacji, zdarzeń, prawd, idei, myśli, mitów... ich kompilacji, modyfikacji, przetworzeń, czyli transmutacji jakie tylko przyjdą mu, z różnych zagadkowych powodów (również tych przypadkowych) w danym momencie procesu kształtowania artystyczno-krytycznego dzieła do jego „eseistycznej”... niech będzie, że takiej właśnie, rozgorączkowanej, krytyczno-artystycznej głowy.

Andrzej Więckowski, jako fenomenalnie przewrotny krytyk-artysta, pozornie (i tylko tak – nie hędźmy się, że jest inaczej) funkcjonujący w ramach tak zwanej *PhotoZony* i prezentowanych tam cyklicznie „medialnych-multi” foto-wystaw, swoimi intrygującymi tekstami ujętymi w bezbłędne ciągi słów nanizanych na niezliczone nitki melodyjnych fraz niczym połyskujących (w świetle wernisażowych fleszy) sznurów pereł lub raczej bursztyków z zatopionymi w nich ukrytymi sensami, wyobrażeniami i pojęciami... także cyklicznie, konsekwentnie i permanentnie zaprzecza (pewnie z wrodzonej przekory lub/i filozoficznej zadumy?) istnieniu jakichkolwiek (nie tylko fotograficznych) *Zon*, czyli rejonów, stref, enklaw – zamkniętych obszarów skojarzeń... zaprzecza ich istnieniu, a nawet je z metodyczną premedytacją rozsadza – niweluje, dekonstruuje ramy prezentowanych tu obrazów, burzy ściany tej mikroskopijnej biuro-galerii, sprawia, że to, co z pozoru niewidoczne staje się widoczne, a to, co pozornie widoczne gdzieś ulatuje, znika, rozplywa się, podlega transgresji czy raczej transmutacji pod wpływem jego sugestywnych nad wyraz, transcendentnych i transoceanicznych wizji.



1

Jego horyzont – trajektoria widzenia, w sposób nieodróżnialny, wprost niepojęty, z gruntu zagadkowy, staje się obowiązującym dla reszty widzów kanonem, znaczy – oglądem dzieł prezentowanych w *Photo-biuro-Zonie*. Wszak usadowiona w postmodernistycznej kuchni, na ergonomicznym krzesło-taborecie (na jednym z foto-obrazów), Agata Szuba, dzierżąca w jednym ręku nóż ze stali (zapewne nierdzewnej), w drugim zaś głowę polskiej, a więc swojskiej (jak mniemam) kapusty, po tekście Więckowskiego, już na wieki wieków, dla wszystkich odbiorców przeistoczy się w prześmiewczo-ironiczno-szyderczy, bohaterki symbol zwycięskiej warszawskiej syrenki. Prace innej autorki – Marii Magdaleny Downarowicz, już zawsze definiować będziemy (dzięki słowotwórczej kreatywności pana Andrzeja) jako „łacierzyny”. Co prawda w dalszym ciągu (podobnie jak wszyscy) nie potrafimy jednoznacznie nazwać swoich emocjonalnych doznań wobec *wahających się*

między okularnikiem a żołnierską ochroną oczu prac Rafała K. Warzechy, ale dzięki mistrzowskiemu opisowi tego, czego opisać nie sposób (zawartemu w katalogu *PhotoZony* w tekście *Zabawy z tożsamością*), wiem już dlaczego tak się dzieje, otóż: *Fotony przekazują (po prostu) kwantowe energetyczne informacje, które w galaktyce oka wywołują fizyczno-chemiczne reakcje, te z kolei zmieniają napięcie w membranach komórek nerwowych i jako elektryczny impuls wędrują przez różne areaty kosmosu mojego mózgu, który konstruuje z tego wzór, przeliczając i interpretując niezliczone frekwencje, fale i Bóg wie, co jeszcze – tak podobno konstytuują się obraz naszych twarzy w naszych nieszczęsnych mózgach... z czym chyba wypada się w pełni zgodzić (choćby przez grzeczność... i by nie komplikować całej tej rzeczy). Z kolei rozpatrująca w fotograficznym poradniku, kłopotliwe dla wielu pań aspekty ich wyglądu, Małgorzata Amarowicz, i my wszyscy wraz z nią, w komentarzu do jej dzieł zatytułowanym *Jak sobie radzić z poradnikiem* otrzymaliśmy niedwuznaczną odpowiedź w tej wyglądowej, pałacej kwestii, otóż: *bezwzględna teoria ortogenezy zakłada, iż organizmy żywe mają wewnętrzny pęd ku rozwojowi do coraz doskonalszych, czyli coraz bardziej urodziwych form... niestety, albowiem: Omnia natura aspirant ad formasitas, czy się to komuś podoba, czy też nie. Można, co prawda marzyć, beztrósko chodzić: Z głową w chmurach, jak próbowała to zczynić Justyna Filutowska, próbowała (a my wraz z nią) ale tylko do czasu, gdy zostaliśmy „oświeceni” ponurym tekstem *Chmura*, w którym Andrzej Więckowski jasno wykazał, iż owa beztróskość jest płonącym złudzeniem, albowiem: (...) ustalony i bezpieczny porządek jest równie pewny jak haki mocujące huśtawkę (tę z obrazka Filutowskiej) wbite w obłoczek. A czymże są aksjomaty, fundamenty ludzkiego myślenia na czym są zawieszono (zapytuje dalej autor tej przygnębiającej, poetyckiej prozy), nie na hakach wbitych w próżnię? – konkluduje retorycznie i miazdząco przywodząc nas prosto w próżnię i wieszając na strzępku świata. Tak z całą pewnością jest, i tego nie zmienimy, ale to już doprawdy gruba przesada, panie Andrzeju, by o ten szekspirowski horror lęgnący się w pańskiej głowie posadzać tę całkiem w końcu niewinną, rozmarzoną, zagubioną w chmurach i meandrach sensów *dziewczynkę* w niebieskim, uroczym płaszczku. ■**

Andrzej Więckowski and PhotoZona

Located in Wrocław's Rynek, in a small office belonging to the Lower Silesian Cultural Information Centre, *PhotoZona* (initiated and run by Agata Szuba) organises regular photographic and multimedia exhibitions, accompanied (every third Friday of each month) by Andrzej Więckowski's essays (though the term hardly conveys the intellectual profundity and complexity of Więckowski's writing), in which their author comments on the displayed works. These flowery and inspired philosophical, psychological and poetic etudes reveal their author as the total artist, the final authority on art and an intellectual guru for average art consumers. ■

TADEUSZ ŻŁOTORZYCKI

Sens pustki i depresji

Zyciem kieruje Eros prowadząc nas po rozmaicie błędnych ścieżkach do swego brata Tanatosa, który przynosi dusze zmarłych na asfodelowe łąki. Początkową nieświadomość tej wędrowki opisał William Hazlitt w eseju *O poczuciu nieśmiertelności w wieku młodzieńczym*. Lecz wchodząc w wiek męski, postrzegamy otaczającą nas inflację pojęć i demoralizację umysłów, więc w szczytowym momencie życia (zwanym przez starożytnych *akme*) zdarza się, że jednocześnie odczuwamy upadek i załamanie się wartości naszej młodości. Przychodzą sukcesy i odchodzą bliscy, aż wszystko staje się pustką, tak jak próżna jest trupia czaszka. Do tego dodajmy powszechne mankamenty naszej kultury; wulgarne wzorce ułomnej tożsamości anonimowej samotności, płynną niepewność bytu i chwilość przelotnych uczuć, przemoc w polityce, w mediach i w życiu codziennym, oraz płytki stosunek do śmierci przejawiający się nie tylko w komputerowych grach. Doszliśmy do zaciemnienia świata, wywyższenia przeciętności, destrukcji wartości ludzkich i ucieczki bogów.

Przypominają o tym ciekawe, nieco surrealistyczne obrazy Łukasza Huculaka wyobrażające opustoszałą niszę, także dawne wnętrza kościołów, fragmenty filarów, sklepień oraz innych elementów architektury budowanej z myślą o wieczności. Ale nigdzie nie pojawia się postać człowieka, tego chwilowego trwania mimowolnie dążącego do niebytu.

Natomiast imaginacyjny wizerunek czaszki, opustoszałego siedliska myśli, malowany przez Łukasza Huculaka w wielu wariantach i wystawiany jako zestaw niewielkich obrazów, jest świadectwem, że źródłem wszelkiej sztuki, a może i wszelkiego ducha jest – większy nad piramidy i wszelkie inne grobowce – ludzki lęk przed nicością i śmiercią. Lękamy

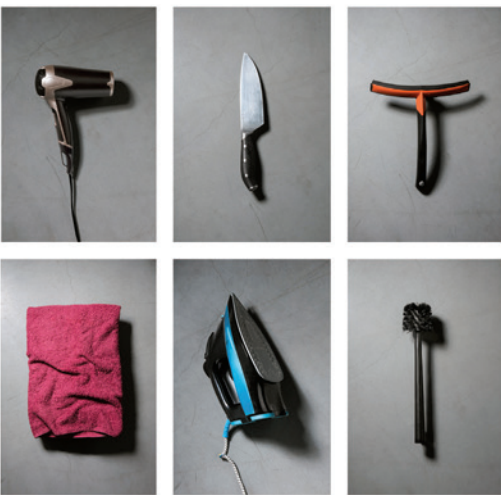
się jej, wzdrygamy się przed doczesnością i czujemy w sercach, że przeminiemy niebawem. Już nieliczni szukają pocieszenia w filozofii, inni gubią się w natężeniu rozrywek lub w wirze działań, jedni trwają w rozpacz albo zastygają w rutynie, drudzy korzystają z substancji niosących chwilę zapomnienia, czy udają się pod obronę religii przed całą koniecznością śmierci. Jest jeszcze marzenie o transcendencji; można ją widzieć w zachowaniu rodu, w rozgłosie sławy i władzy, oraz w pozostawieniu nieprzemijalnych świadectw istnienia. Tu można przywołać niezwykłą dumę, a nawet pychę Horacego piszącego o wiecznej trwałości swojej poezji. Jeśli artyści tworzą dzieła, częstokroć czynią to aby stworzyć coś, co będzie dłużej istnieć niż byt poszczególny i późniejsze, gnijące w glebie próżne resztki czerepu rubasznego, który niczym pancerna czapeczka miękki mózg niegdyś otulał.

Na początku dwudziestego wieku rozpadały się monarchie i pojawiały się nowe ideologie najjaśniej wyrażone przez wciąż obowiązującą triadę: Miasto – Masa – Maszyna. W mechanicznym pędzie zelektryfikowanej masy nie było i nie ma miejsca ani czasu na stare wartości, na wzniosłość oraz piękno, więc sztuka

znalazła się w odwrocie przewrotnie nazwanym awangardą. Fernand Léger napisał: *Życie plastyczne, obraz, składa się z harmonijnych stosunków objętości, linii, kolorów. One powinny wyznaczać dzieło sztuki. ... Nowoczesne dzieło sztuki wychodzi więc z założeń gruntu przeciwnych założeniom dzieła akademickiego. Dzieło akademickie wysuwa na plan pierwszy temat, na drugim stawiając zalety malarskie, jeśli te zalety w ogóle wchodzą w grę.* [1] Taki zarzut można postawić każdej wystawie tematycznej, w tym i *Śmiertelnie poważnej wystawie*. Oczywiście bardzo łatwo jest stawiać zarzuty, a trudniej opisać tylko na podstawie katalogu wystawę, w której udział wzięło blisko dwudziestu artystów. Mężczyzna w czarnym trykocie z białym wymalowanym szkieletem był dla mnie odległy od powagi, natomiast zdrapany obraz Piotra Korola przywołał we mnie refleksję nad losem wielu zeskrobanych obrazów Vincenta van Gogha i tym samym przypominał o nietrwałości dzieła. I jeszcze dwóch artystów zwróciło moją uwagę; Cezary Klimaszewski przewrotnymi ceramikami i Sławomir Toman barwnymi portretami martwych lalek. Natomiast największą ozdobą katalogu *Śmiertelnie poważnej wystawy* jest piękny i erudycyjny esej Andrzeja Kostołowskiego *Eros i Tanatos w uścisku*. ■

Łukasz Huculak: *Późne objawy śmierci*, Galeria ART, Warszawa 2016.
„Śmiertelnie poważna wystawa”, Wrocław – Lublin 2017

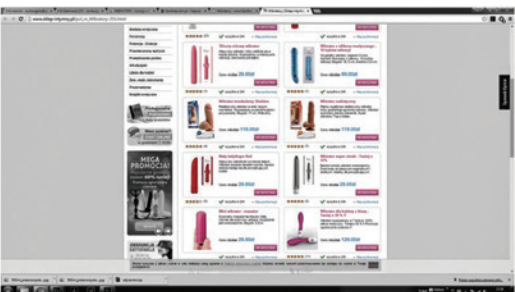
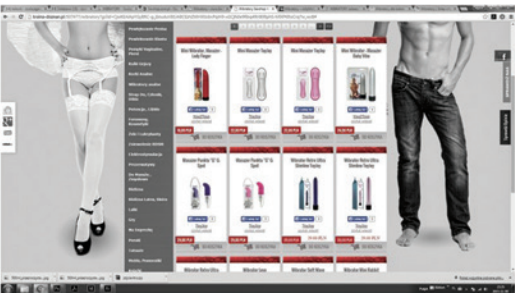
1 Fernand Léger, *Funkcje malarstwa*, Warszawa 1970, s 54-55.



2

Agata Szuba

1. *Foodporn*, fotoperformance dokamery
2. Z cyklu „Z katalogu czynności uroczystych”, akcesoria
3. Z cyklu „Sztuki męskie”



3

Sense of Emptiness and Depression

We have reached the darkest moment of the world, the victory of mediocrity, erosion of values, and escape of goods. The surrealistic paintings of Łukasz Huculak remind us of the true condition of our own reality, depicting fragments of architecture, hollow churches, portraits of empty spaces, and eternal landscapes without the presence of humans. Another motive found in Huculak's work is the skull, seeking to inform us that the source of art is the fear of nothingness. *The late syndromes of death* was exhibited in Gallery ART in Warsaw. Another exhibition touching the subject of Thanatos and Eros is *The deadly serious exhibition* in which almost 20 artists present their works. ■

Doświadczenie małych bifurkacji

Nowa książka Stefana Wojneckiego *Doświadczenie (w) fotografii* zawiera wybór najważniejszych rozważań autora oraz przedstawia kluczowe wątki jego dotychczasowej twórczości. Nie jest to obszerne podsumowanie działalności nestora współczesnej fotografii artystycznej, a jedynie zarys, po części przypomnienie, istotnych elementów teorii Wojneckiego, wzbogacone komentarzami, przeglądem prac. W nowej obwolucie i layoutcie przedstawione są reprodukcje oraz teksty teoretyczne Wojneckiego znane z takich publikacji jak *Pęknięcia. Ku symulacji i Fotografii. Gwiazda podwójna kultury*. Nowością są ostatnie cykle fotograficzne artysty, fragmenty wypowiedzi z 2015 roku (zebrane przez Magdalenę Piłakowską), szkiecy krytyczne Marianny Michałowskiej oraz Witolda Kanickiego. Pojawiają się niepublikowane w cytowanych wydawnictwach fotografie z lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, wskazujące na estetyczne korzenie twórczości Wojneckiego (Bauhaus). Wszystkie teksty tłumaczone są na język angielski. Zarówno omawiana książka *Doświadczenie (w) fotografii*, jak i dwie wcześniejsze, znajdują się poza zasięgiem księgarń, znacznie zawężając krąg potencjalnych odbiorców.

W jednym z tekstów-manifestów *Ysztuki* (album *Pęknięcia. Ku symulacji*) Wojnecki pisze: *w myśl teorii katastrof, najistotniejszy jest moment / bifurkacji, punkt rozdawania / decyduje on o przemianach sztuki*. Autor prognozuje sytuację przemian artystycznych na podstawie nie tylko praktyki artystycznej (bo rzadko pisze o dokonaniach innych artystów), ale – co ciekawe – nowych odkryć naukowych, dokonań technologicznych i praktyk codzienności. Wojnecki asymiluje, intelektualizuje i przewiduje zmiany, jakim podlega fotografia w sztukach plastycznych, traktując artystyczną gałąź fotografii jako szczególnie uprzywilejowaną do ogólniejszego i syntetycznego oglądu. Fotografia przeplata się ze sztuką, technologią, naukami ścisłymi, społecznymi, humanistyką i codziennością. W praktyce artystycznej Wojneckiego wspomniane mariaże odbywają się z jeszcze większą siłą wyrazu, a rozłożone w czasie, kreślą mapę małych bifurkacji ilustrujących dynamiczny model-obraz fotografii pozbawionej nienaruszalnego oblicza. Linijna struktura książki zawiera prace artysty ułożone w narrację następstw. Twórczość Wojneckiego pokazuje jak linia sztuki może być powyginana, poszarpana, otwarta... Zdjęcia z lat sześćdziesiątych wpisane w estetykę fizycznego obrazowania naukowego dość szybko ulegają radykalnemu przeformułowaniu, bifurkują w plastyczny hiperrealizm, historię, zagadnienia tożsamości, pamięci, ale też ekologię, codzienność, refleksję fotomedialną, wątki surrealistyczne, intermedia, grafikę komputerową czy komunikację społeczną. Dużo tego! Wojnecki jest artystą wypowiadającym się przede wszystkim za pośrednictwem fotografii, czyni z niej teoretyczne narzędzie konwergencji różnych treści społecznych w sztukę, jak również, używa fotografii (choćby teoretycznie) do diagnozowania kulturowego otoczenia. Nawet wtedy, gdy technologia medialna przeżywa swój cyfrowy renesans, Wojnecki formułuje program fotografii post-medialnej wskazując na większe potencjały twórczych

transgresji poza fotografią (niż na jej terenie), dystansując się od recepcji sztuki intermediów lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku (którą skądinąd współtworzył i promował także w ramach działalności na Akademii Sztuk Pięknych obecnie Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu).

Z uwagi na przekrojowy charakter publikacji *Doświadczenie (w) fotografii*, pokazującej twórczość i recepcję poznańskiego artysty w historycznie ustalonym porządku, nie sposób pominąć, że Wojnecki przez wiele lat wypracowywał perspektywę korelacji najważniejszych dziedzin, które w dzisiejszej praktyce artystycznej jawią się jako niezbędne elementy wiedzy kształtującej wrażliwość, konsekwencję oraz operatywność „z” mediami i „wobec” mediów. Książka przedstawia teksty istotne, które w większości, mimo upływu lat, zachowują intelektualny potencjał i nadają się do polecenia nie tylko artystom, ale również humanistom, naukowcom, studentom i wykładowcom szukającym naukowej oraz empirycznej refleksji nad fotografią. W związku z powyższym, warto wspomnieć najważniejsze elementy fotograficznej teorii Wojneckiego, często skrywanej pod subiektywizującym określeniem „moja”, ale – co najważniejsze – nawiązującej do kluczowych elementów współczesnej wizualności.

W teorii Wojneckiego fotografia jest kodem ilustrującym dwa systemy, ten fizyczny opierający się na właściwościach światła (tj. kierunkach, natężeniach i częstotliwościach) oraz percepcyjny (charakterystyczny dla układu percepcyjnego ludzi i niektórych zwierząt), operujący takimi właściwościami wizualnymi jak perspektywa centralna, walory odcieni i barwa. Fotografia zajmuje wg Wojneckiego uprzywilejowane miejsce wśród innych dyscyplin plastycznych, głównie ze względu na mechanicznie operatywny kod korespondujący z zasadami obserwowanymi w środowisku i percepcją samego obserwatora. Najważniejsze cechy przypisywane fotografii widoczne są na przykładzie przedfotograficznego mechanizmu camery obskury traktowanej jako 'coś' działające w naturze. W tym sensie fotografia wcale nie została wynaleziona, tylko zaobserwowana i włączona do procesu obserwacji, wynaleziony natomiast został utrwalacz jako ekstensja ludzkiej pamięci i nieodłączny element technologicznej realizacji zdjęcia. Fotografia współtworzy pamięć i jest od niej zależna. Przepływ na poziomie systemów między mediami technicznymi oraz percepcyjnymi obrazuje koncepcja obrazów impulsograficznych, czyli takich, które skonstruowane zostały za pomocą impulsów-punktów świetlnych (do tej grupy zaliczamy fotografie, filmy, ale też obrazy cyfrowe i wzrokowe).

Istotne stają się zagadnienia fizycznej „realności” rozpoznawanej za pomocą zmysłów oraz „rzeczywistości” będącej podmiotowym (społecznym) konstruktem obserwatora (obserwatorów). W tym układzie fotografia pełni rolę „modelu rzeczywistości” dookreślanego wiedzą, doświadczeniami i przygotowaniem kulturowym użytkowników. Koncepcja „modelu rzeczywistości” zarówno tej zmysłowej kształtowanej wobec materii, co kreatywnej, wynikającej z wyobraźni fotografujących i cyfrowych możliwości

technologicznych, jest ujmowana przez Wojneckiego jako przejaw operatywnego umysłu, obserwowalnego na poziomie indywidualnym (twórczość pojedynczego autora) i zbiorowym (typologie fotograficzne albumów, muzeów, internetu). Zmiany widoczne w dziedzinie fotografii wpisują się zatem w strategię poznawcze człowieka, komunikacje oraz jego działania przebiegające w ramach systemu socjalnego.

W naukowo-artystycznym dyskursie Wojneckiego fotografia podlega ciągłym redefinicjom z jednej strony poszerzającym zakres terminologiczny pojęcia, z drugiej zaś kontekstualizującym dyscyplinę fotografia poprzez sytuowanie jej między sztuką, technologią, codziennością. Fotografia jest przez to refleksją nad nią samą, dzięki czemu tak szybko zmienia się i podlega różnym formom hybrydyzacji. Mimo deklarowanego przez autora związku fotografii ze „wspólnotą sztuk plastycznych” Wojnecki szeroko nawiązuje – co zostało ujęte na początku artykułu – do wspólczesnej humanistyki, nauk społecznych, technologii i praktyk codzienności, przedkładając „świadomość funkcjonalną fotografii” nad „medialną”. *Myslenie w kategoriach medialnych prowadzi do niezmiennych, sztywnych ujęć, do absolutyzowania i fiksacji na już określonej naturze medium* – pisze Wojnecki. Z kolei koncentracja na przekazie powoduje zatarcie granicy między mediami biologicznymi a technologią, naoczną percepcją a fotografią lub obrazem do niej podobnym, np. wygenerowanym komputerowo. Użytkownicy fotografii uczą się odróżniać te media doskonaląc w obserwacji, jednak perspektywa poszerzenia obszaru wyobraźni o specyfikę elektronicznych narzędzi obrazowania jest w teorii Wojneckiego nieunikniona. Podobnie jak wpływ komunikacyjnych konstruktów na specyfikę technologii spełniającej rolę już nie wyłącznie narzędzia do wykonywania zdjęć, ale również selekcjonowania tego „co” i „jak” może zostać sfotografowane.

Droga, jaką przeszedł Wojnecki w swojej twórczości od inspiracji „twardymi” naukami ścisłymi do inspiracji społecznych, wplataniem ich w obszar swoich rozważań czy praktyk twórczych świadczy o tym, że pod często subiektywnym tonem wypowiedzi Wojneckiego, mamy do czynienia z próbą syntetycznego i kompleksowego oglądu fotografii, sztuki, świata. ■

Bibliografia:

- Stefan Wojnecki, *Doświadczenie (w) fotografii*. Poznań 2016.
Stefan Wojnecki, *Fotografia. Gwiazda podwójna kultury*. Poznań 2007.
Stefan Wojnecki, *Pęknięcia. Ku symulacji*. Poznań 1999.

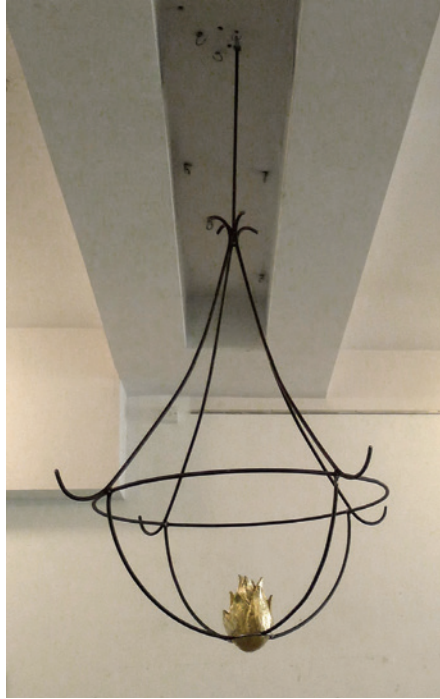
Experience of Small Bifurcations

Experience in/of photography', a new book by Stefan Wojnecki, contains a selection of the author's theoretical texts and presents key threads of his artistic work. Though many of the photos and texts were published before in 'Cracks. Towards Simulation' and 'Photography. The double star of culture', a new thing is Wojnecki's latest photos and public speeches from 2015 as well as critical texts by M. Michałowska and W. Kanicki. This cross-cutting book gives a glimpse of changes in style and interests in Wojnecki's art from the 1960s till now. ■

Żyrandol (Z cyklu: Rozważania psychoprzedmiotowe I)

Wśród przedmiotów wykorzystywanych w sztuce i często mających bogatą symbolikę dominują obiekty pojedyncze, zmultiplikowane w aglomeracjach czy zestawione, jak np. w martwych naturach lub instalacjach. Najczęściej są one położone czy ułożone, a nieraz np. spiętrzone, rzucone, rozbite itd. Znacznie rzadsze są te, które wiszą, a już wyjątkiem bywa, kiedy po prostu unoszą się nad nami. Krańcem takiego lotu mogą tu być latawce albo balony (patrz latawiec Yayoi Kusamy z 1988 czy autoportretowy *Balon* Pawła Altheimera z 2007). Szczególnie ciekawymi wyjątkami ukierunkowania na lot w zawieszeniu były jak wiadomo *Mobile* tworzone od 1931 przez miłośnika cyrku - Alexandra Caldera. Jest jednak jeszcze inny dość szczególny typ obiektów górujących (świecących) nad nami, stanowiących niejednokrotnie przedmioty zdobniczej maestrii a także interpretowanych jako symbole prestiżu. Te obiekty to żyrandole. A ich aspekt łączenia wzniosłości i iluminacji wzmacnia użycie w nich ozdobnych elementów szklanych czy kryształowych jak też obecność luster na ścianach obok. Wiąże się to z ważną rolą żyrandoli przy rozjaśnianiu czy oświetlaniu pomieszczeń, w których mają być dla wielu osób wzmacniane efekty *unisono*. Szczególnie chodzi o wzniosłość lub splendor przy tak spektakularnych wydarzeniach jak np. solennie uroczyste nominacje lub akty dekorowania orderami, ale też i wzmoczenie emocji przy zgromadzeniach bardziej ludycznych, takich jak rauty czy bale. Żyrandole spotykamy od wieków w różnych wersjach, np. w wyposażeniach świątyń, klasztorów, zamków lub pałaców, a potem w innych miejscach publicznych, w których mają miejsce uświetnienia, upamiętnienia, uhonorowania czy wiwaty. Dla purystycznych i wątpiających w rolę ornamentyki modernistów te zawieszane najczęściej w środku sufitów czy sklepień obiekty niejednokrotnie stały się przedmiotami krytyki. Tu kluczowe może być określenie Le Corbusiera z 1923 roku skierowane ku kontynuatorom XIX-wiecznego eklektyzmu: *Od waszych żyrandoli bolą oczy*. Znikają więc te wiszące „cacka” z modernistycznych budowli operujących eksponowaniem geometrycznej prostoty i z wciąż ulepszanymi innymi sposobami oświetleń wnętrz. Jednocześnie w budowlach nie-modernistycznych a prestiżowo ważnych (sale balowe, hole, audytoria oper i operetek, wnętrza reprezentacyjne przedstawicieli władzy itp., itd.) przez cały XX wiek żyrandole przydają się, gdy trzeba demonstrować patetyczność. Lubili je szczególnie różni satrapowie. Np. za czasów dominacji realizmu socjalistycznego w ZSSR pielęgnowano wnętrza z multiplikowanymi i oczywiście bijącymi blaskiem żyrandolami. Przynajmniej kilkakrotnie w latach 30. i 40. rozświetlały one sceny wnętrz z tłumami oklaskującymi pojawianie się genseka (jak w czołobitnie stalinowskich obrazach Aleksandra Gerasimowa). A jeszcze teraz, nie tak dawno określano już w Polsce XXI wieku funkcję prezydenta jako „strażnika żyrandoli”. Ogólnie rzecz biorąc, w postmodernizmie, przy skali nawrotów i reinterpretacji nie lekceważy się już jednak takich obiektów jak żyrandole. A u niektórych wyróżniających się artystów zyskują one wręcz znaczące miejsca w ich propozycjach. Tyle, że towarzyszyć im może ironia.

Tu przede wszystkim zwrócić może naszą uwagę pełna wyobraźniowej bujności artystka portugalska Joana Vasconcelos ze swym żywo dyskutowanym dziełem *Narzczone* (2001-5). Pokazana w głównej wystawie Biennale w Wenecji w 2005, praca ta zwracała uwagę świetnym zaakcentowaniem się w przestrzeni jako



Magda Grzybowska, *Po balu*, 2014

żyrandol łączący monumentalność z delikatnością bieli. Bliższy jej ogląd pozwalał odkryć nie bez zdziwienia, że zbudowana jest ona z setek kobiecych podpasek. Otrzymaliśmy tu z jednej strony wybitną instalację a z drugiej bogatą interpretacyjnie deklarację feministyczną. Bardziej ogólnie, z akcentami krytycznymi wobec całej naszej pokrętnej cywilizacji konsumpcyjnej, choć trochę też i z feministycznym wydzwiękiem, koreanka LeeBul od 2007 ukazuje serie żyrandoli, w których elementy ozdoby i blasku kryształów przytłacza chaos akcentów zniszczenia i śmietnika. Jeden z wyróżniających się neokonceptualistów - Walińczyk Cerith Wyn Evans przekazuje od lat w różnych mediach wizualnie piętrowe sfery znaczeń, w których jest specjalne miejsce tekstów. W 2006 w serii prac *Astrophotography* wykorzystał wielobarwne żyrandole ze szklami Murano sygnalizującymi świetlne inskrypcje w alfabecie Morse'a. Jednocześnie pokazane ekrany na ścianach pozwalały odczytywać paralelne frazy w alfabecie łacińskim. Całość obejmowała jakby kilka sfer komunikatów płynących z subiektywnych repertuarów od Williama Blake'a po Theodora Adorno. Inną instalację z żyrandolem pokazał w 2007 znany z upolitycznienia i głębokiego spojrzenia na los Chin, Ai Weiwei. Komentując niejako stan naszego stosunku do utopii, zinterpretował znany projekt monumentalnego

Pomnika III Międzynarodówki Władimira Tatlina z 1919 roku. Ai Weiwei zamienił przekrzywiony ziggurat konstruktivisty w ironiczną formę żyrandola jako błyskotliwy *Postęp pracy (Fontanna światła)*. Od kilku lat pojawia się motyw żyrandola w pracach rzeźbiarki Magdaleny Grzybowskiej. Łącząc w swych prezentacjach elementy instalacji z performansowymi akcentami wokalu czy tańca, rozwinęła artystka bogatą skalę wydarzeń. Wśród gry światła i cieni podczas porywających występów performerów jak na mitycznym „balu świata”, znalazły się obiekty nawiązujące do patosu spektakli *unisono*, a wśród nich żyrandol. Zamknięcie tej wielkiej zabawy zakończyła wyimaginowana katastrofa. I już „po balu”, po rekwizytach pozostały tylko destrukty. Wśród nich znalazł się nadpalony szkielet żyrandola. Pokazując go w instalacjach już bez multimedialności, artystka daje jemu jednak jakby nowe życie z elementami niby-roślinek wyrastających z kikutów ramion. Widzimy tu pewnego rodzaju zamknięcie koła interpretacji ekstazy przedmiotu: zaczyna się od użyteczności oświetlania, później jest triumf wzniosłości, a na końcu „upadek” z nieśmiałą nadzieją na reaktywację. To bardzo mocna idea dla sztuki końca drugiej dekady tego stulecia. Na pogorzeli i z ruin coś jednak kiełkuje. ■

Chandelier (from the cycle: *Deliberations on Psycho-Objects I*)

Single objects are often used in art, multiplied in agglomerations or assembled, such as in still life or installations. Most often they are affixed or arranged. Much less often, the artist uses hanging objects, and rarer still is when they float above us. But there is one very particular hanging object – towering and gleaming, associated with prestige. The chandelier, an object that brings splendour, became a subject of criticism by modernists. But in the postmodern era, it regains its status as art object. Some artists, such as Joana Vasconcelos or Magdalena Grzybowska, give the chandelier a lead role in their art. ■



Akademia
Sztuk
Pięknych
im. Eugeniusza
Gepperta
we Wrocławiu

WYDZIAŁ CERAMIKI I SZKŁA / studia stacjonarne > kierunki

Sztuka i Wzornictwo Szkła / I stopień, II stopień

Sztuka i Wzornictwo Ceramiki / I stopień, II stopień

Konserwacja i Restauracja Dzieł Sztuki w specjalizacji konserwacja i restauracja ceramiki i szkła / jednolite magisterskie

WYDZIAŁ MALARSTWA I RZEŻBY / studia stacjonarne > kierunki

Malarstwo / jednolite magisterskie

Rzeźba / jednolite magisterskie

Mediacja Sztuki / I stopień, II stopień

studia niestacjonarne > kierunki

Malarstwo / I stopień, II stopień

WYDZIAŁ ARCHITEKTURY WNĘTRZ I WZORNICTWA / studia stacjonarne > kierunki

Architektura Wnętrz / I stopień, II stopień

Wzornictwo / I stopień, II stopień

Scenografia / jednolite magisterskie

studia niestacjonarne > kierunki

Architektura Wnętrz / I stopień, II stopień

WYDZIAŁ GRAFIKI I SZTUKI MEDIÓW / studia stacjonarne > kierunki

Grafika / jednolite magisterskie

Sztuka Mediów / I stopień, II stopień

studia niestacjonarne > kierunki

Grafika

– Projektowanie Graficzne / I stopień, II stopień

– Printmaking / studia w j.angielskim / I stopień, II stopień

Sztuka Mediów

– Fotografia i multimedia / I stopień, II stopień

STUDIA PODYPLOMOWE

Malarstwo

Malarstwo – w obszarze nowych mediów

Interdyscyplinary Printmaking – studia w j.angielskim / studia bezpłatne

Dyscypliny Plastyczne w Architekturze / Specjalizacja kierunkowa dla absolwentów Podypłomowego Studium lub absolwentów uczelni artystycznych

Podypłomowe Studia Mediacja Sztuki Współczesnej – kurator działalności artystycznej

MIĘDZYWYDZIAŁOWE STUDIA DOKTORANCKIE

Studia stacjonarne

– W dyscyplinie sztuk pięknych:

Malarstwo, Rzeźba, Grafika i Sztuka Mediów

– W dyscyplinie sztuk projektowych:

Ceramika i Szkło, Architektura Wnętrz, Wzornictwo

KONSULTACJE PRAC DLA KANDYDATÓW

Konsultacje odbywają się w marcu i kwietniu, w soboty od 10.00–14.00, w holu budynku ASP przy Pl. Polskim 3/4

KURSY PRZYGOTOWAWCZE

Kursy odbywają się od października do czerwca,

w soboty w budynku ASP przy Pl. Polskim 3/4

Pełny opis kursów znajduje się na stronie: www.asp.wroc.pl

Festiwal Wysokich Temperatur 22-24 czerwca 2018 | ASP im. E. Gepperta we Wrocławiu ul. Traugutta 21 | fot. Ewa Graczy, Małgorzata Kujda | <http://festiwalmysokichtemperatur.pl>

