

NR
78

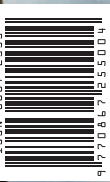
format

PISMO ARTYSTYCZNE

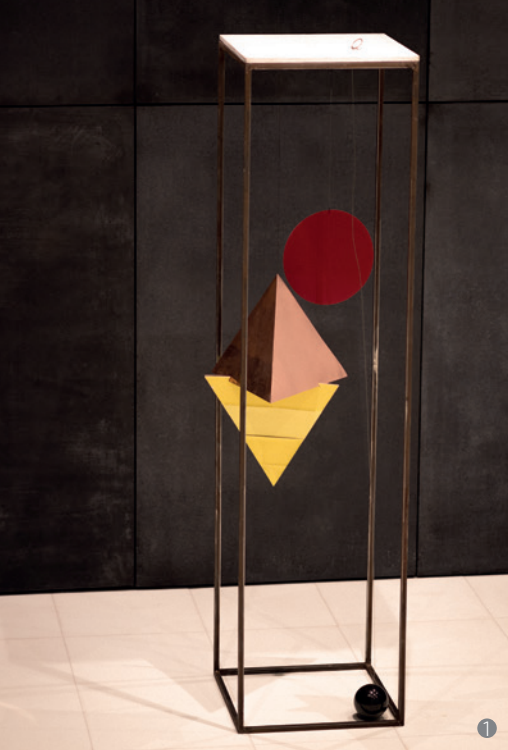
Rzeźba: Myjak i inni
Malarstwo; młodzi
Bielska Jesień
Fotografia
Made in Photo

Cena 16,00 zł (w tym 5% VAT)

ISSN 0667-2355



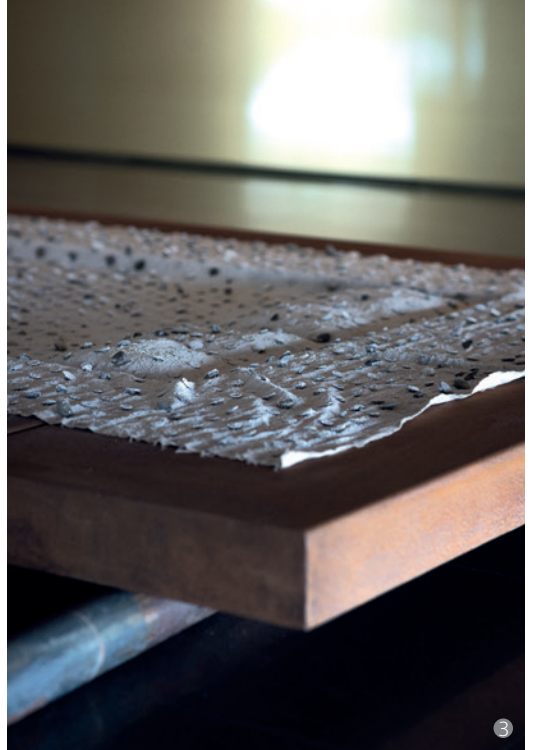
14700667425004



1



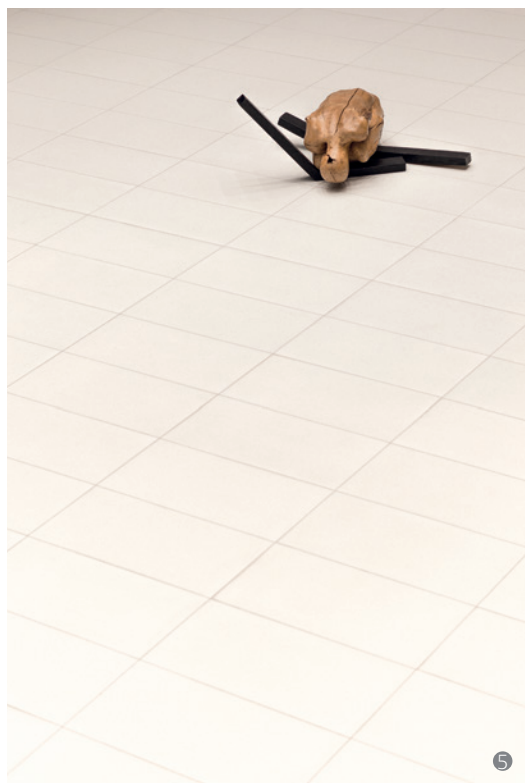
2



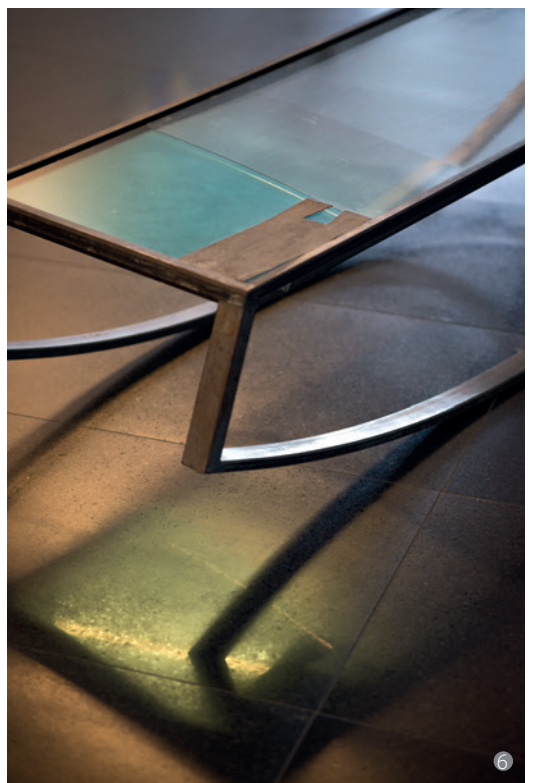
3



4



5



6



7



8



9

VIII REZONANSE SZTUKI

WYSTAWA RZEŹBY

15.03–30.07.2018 r.

Narodowe Forum Muzyki
we Wrocławiu
plac Wolności 1

1. **Maciej Albrzykowski**
2. **Marcin Berdyszak**
3. **Mariusz Białecki**
4. **Sławomir Brzoska**
5. **Jerzy Fober**
6. **Grażyna Jaskierska**
7. **Robert Kaja**
8. **Jan Kucz**
9. **Adam Myjak**
10. **Andrzej Szarek**
11. **Jan Tutaj**
12. **Piotr Twardowski**
13. **Jolanta Wagner**
14. **Marek Wagner**



AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH
IM. EUGENIUSZA GEPPERTA
WE WROCŁAWIU

Kurator projektów artystycznych
„Rezonanse Sztuki”: Piotr Kielan
Kurator wystawy:
Grażyna Jaskierska

**KTO
MA
OCZY
NIECH
SŁUCHA**



10



11



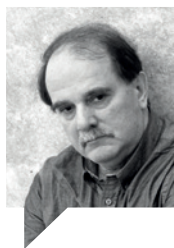
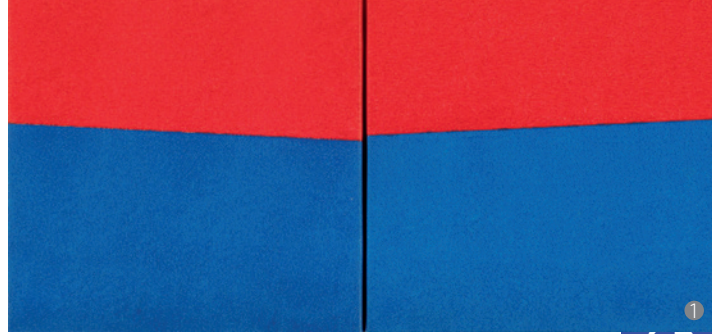
12



13



14



Drodzy Czytelnicy!

Rozstrzygnięcia – przez jurorów – konkursów sztuki zawsze budziły zrozumiałe emocje, a stąd kontrowersje i różnice w ocenie i wartościowaniu dzieł sztuki były i zawsze będą pojawiać się w zależności od preferencji specjalistów (krytyków i historyków sztuki), a także odbiorców, którymi są zarówno profesjonalni twórcy, ale i szerokie gremium amatorów sztuki, jej kolekcjonerów i miłośników. W zasadzie wobec nich niemal wszystkich można posłużyć się starą łacińską sentencją: „de gustibus non est disputandum”, ale gusta też się zmieniają i zależą od wielu przesłanek; od koniunktury rynkowej (mody), preferencji kulturowych i społecznych w danym czasie, wreszcie od polityki i propagandy etc. et. Do tego tematu odnosimy się w bieżącym numerze „Formatu”, proponując teksty wprowadzające w tę, tak rozumianą, dyskusyjną problematykę (por. teksty Marceja Sztabińskiego i Dmochowskiej), ale też publikujemy krytyczne relacje wobec werdyktów głównych konkursów malarskich, które miały miejsce jesienią ubiegłego roku (Bielska Jesień i legnickie „Promocje”). Temu towarzyszy obszerny blok materiałów prezentujących postawy artystyczne, w tym przedstawiamy twórczość naszych redakcyjnych laureatów wyróżnień w konkursach malarskich (tj. postawy Bubla, Kukuły i Baśnika). Dopełniają to relacje z innych ważniejszych krajowych wydarzeń, relacjonujemy też jubileuszowe prezentacje twórczości A. Myjaka. Już po raz kolejny wzbogacamy także to wydanie czasopisma tzw. „wkładką literacką” z tekstami krajowych autorów. Zapraszamy do lektury. ■

Andrzej Saj

Dear Readers,

This volume of the FORMAT magazine includes a number of articles on recent art competitions (Bielska Jesień, Legnica's Promotions), their winners and our personal favourites, introductory texts on art competitions in general as well as the coverage of the most important art events in the country. ■

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, 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 Lubowicz, Andrzej Mazur, Dorota Miłkowska, Mateusz Palka, Mirosław Rajkowski, Adam Sobota, Zbigniew Solski, Krzysztof Stanisławski, Grzegorz Sztabiński, Marek Śnieciński, Lena Wicherkiewicz, Andrzej Więckowski, Kama Wróbel

WSPÓŁPRACOWNICY ZAGRANICZNI / FOREIGN ASSOCIATES:

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

KOREKTA / PROOFREADING:

Natalia Karnecka

REDAKCJA EDYTORSKO-TECHNICZNA / TECHNICAL EDITING:

Romuald Lazarowicz

FOTOGRAFIA / PHOTO:

Czesław Chwyszczuk, Krzysztof Saj, Stanisław Sielicki, i inni

DRUK / PRINT: SYSTEM-GRAF

TŁUMACZENIE NA JĘZYK ANGIELSKI / ENGLISH SUMMARIES:

Marta Szymczakowska, Joanna Kusz-Doerksen

PROJEKT OKŁADKI / DESIGN COVER:

Tomasz Pietrek
OKŁADKA / COVER: Adam Myjak, *Portret X*, granit, 2005–2010; w tle fot. Tomasz Pietrek; detale malarskie: Marlena Promna, *Rzeka*, 2017, akryl na płótnie, 130 x 130 cm

ŁAMANIE 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 załączeniem 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: ASP Wrocław

Za finansowe wsparcie serdecznie dziękujemy.

Nakład: 1800 egz (DCJ)

Copyright © 2018 by Redakcja „Format”

CENA 16,00 ZŁ / PRICE 16 PLN:

(w tym 5% VAT) / (including 5% VAT)

Numer jest indeksowany w bazie BazHum (<http://bazhum.pl>).

Część drukowanych materiałów jest recenzowana.

1. **Piotr Adamczyk, Witold Adamczyk**, *Autopejaż stąd*, 2009, akryl, płótno, 2 x 20 x 20 cm
2. **Maja Godlewska**, *Moka, noc*, 2016, olej i akryl na płótnie, 60 x 305 cm
3. **Jolanta Stachyra**, *Afryka a świat. Dobro? Byt? 2*, 2015, akryl na płótnie, 70 x 90 cm
4. **Jerzy Truszkowski**, *Pożegnanie Europy*
5. **Witold Liszkowski**, *Struktury osobiste*, 2008, akryl na płótnie, 180 x 180 cm
6. **Krystyna Cybińska**, *Fragment ekspozycji Barwy Materii*, Galeria Neon, ASP Wrocław
7. Widok wystawy *Miesięcznik Fotografia 1953–1974* w MWW, fot. Małgorzata Kujda © MWW, 2017

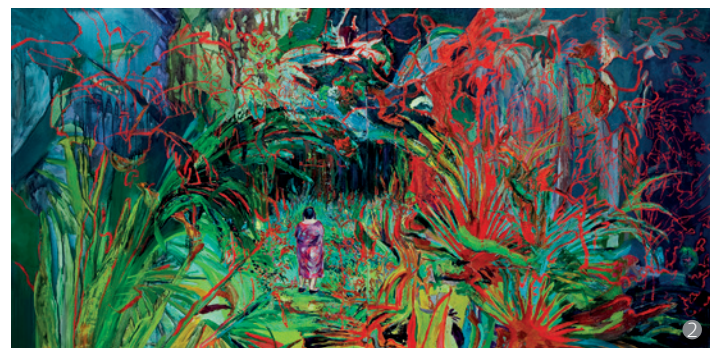
W numerze

WYDARZENIA

4. **GRZEGORZ SZTABIŃSKI**. *Awangarda i Awangardy*
7. **SŁAWOMIR MARZEC**. *Sztuka jako farmakon*
9. **LILA DMOCHOWSKA**. *Projekt oddzielenia sztuki wysokiej od sztuki jeszcze wyższej*

WYDARZENIA

11. **JACEK ZWIERZYŃSKI**. *Bielska Jesień bez objawień*
16. **GEORG SIKORA**. *WRONA WCIĄŻ KONA!*
20. **MARYJA TUŁŻANKOVA**. *Współczesna sztuka białoruska: to nie tylko biało-czerwono-biała kontestacja*
23. **KAROLINA SIEKIEŃSKA**. *Art. Work*
26. **MAREK ŚNIECIŃSKI**. *Made in Photo 10*
30. **MIROŚLAW RAJKOWSKI**. *Medialny antykapitalizm, czyli Transmediale 2018*
33. **KATARZYNA ZAHORSKA**. *Wyobrażenia i rygor po trzykroć*
36. **PAWEŁ LEWANDOWSKI-PALLE**. *Przestrzeń uczucia i współuczucia. Promocje 2017*



AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH
IM. EUGENIUSZA GEPPERTA
WE WROCŁAWIU



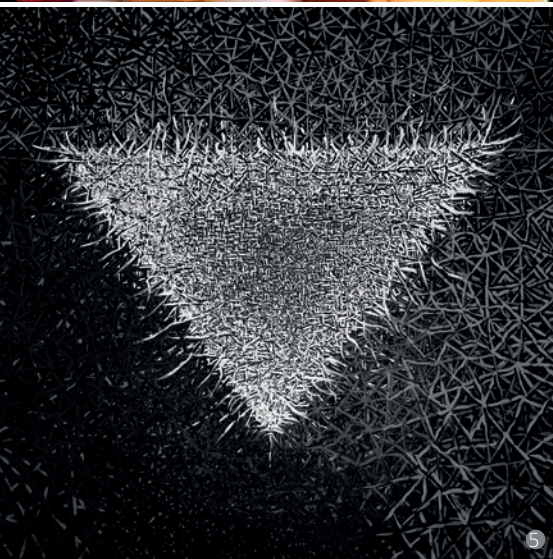
Wrocław miasto spotkań



11



16



67



106



115

POSTAWY

- 38. MAGDALENA SOŁTYS.** *Adam Myjak – Anno Domini 2017*
41. MEG WHALEN. *Stworzyć siebie od nowa*
44. MAREK ŚNIECIŃSKI. *Malarski dialog*
47. MIECZYŚLAW SZEWCZUK. *Matka i rzeka Bug. Obrazy i rysunki Stanisława Baja*
50. ALICJA KLIMCZAK-DOBRZANIECKA. *Twórczość Pawła Baśnika*
52. HANNA KOSTOŁOWSKA. *Kod wspomnień w malarstwie Roberta Bubla*
56. KATARZYNA JELEŃ. *Czy sztuka naprawdę jest kobietą?*
59. ANDRZEJ MAZUR. *Dzikość, fantazja i kolor, czyli o malarstwie Piotra Saula*
62. ANDRZEJ SAJ. *Sobo-wtórzenie, w sztuce?*
64. ROGER PIASKOWSKI. *Obraz w czaszce*
67. ANDRZEJ MAZUR. *Witold Liszkowski – Struktury osobiste*
70. ŁUKASZ GUZEK. *Aspekt performatywny w twórczości Grzegorza Sztabińskiego*
74. PIOTR JAKUB FERĘŃSKI. *Kon/sekwencje*
77. WOJCIECH WOJCIECHOWSKI. *Kuskowski nie jest wolnym strzelcem*
80. ALICJA KLIMCZAK-DOBRZANIECKA. *Ogród Marleny Promnej*
84. DOROTA MIŁKOWSKA. *Wszystko to żART, czyli do 33 razy sztuka*

REMINISCENCJE

- 87. HANNA KOSTOŁOWSKA.** *MALARSTWO LOSU FRIDY KAHLO*
90. JAGODA ŁAGIEWSKA. *Narzędzie i tworzywo*
93. BOGDAN KONOPKA. *Zbigniew Dłubak, spadkobierca awangardy w paryskiej Fondation Cartier Bresson*

KONTAKTY

- 96. LILA DMOCHOWSKA.** *Alicia Czerniak – panta rhei*
98. BOŻENA KOWALSKA. *Między rzeczywistością a złudą*
101. ALEXANDRA HOŁOWNIA. *Design Miami 2017*
104. ALEXANDRA HOŁOWNIA. *16 Art Basel Miami Beach*

MOTYWY

- 106. ZBIGNIEW WŁADYSŁAW SOLSKI.** *„BĄDŹMY WSPANIAŁOMYŚLNI!”*
Rozmowa z Krystyną Cybińską
108. MONIKA BRAUN. *Materia nieskończonych możliwości*
111. RYSZARD RATAJCZAK. *Symfonie ceramiczne Jolanty Kasińskiej*
113. NATALIA KUBALA. *Tradycja żywa. Tradycja martwa.*
Czyli wystawa „Kot Schrödingera. Wobec Tradycji”

BIŻUTERIA FOTOGRAFII

- 115. MAGDA PODSIADŁY.** *Dotknąć fotografii*
118. ANDRZEJ MAZUR. *Dialog obrazów*
120. ANDRZEJ WIĘCKOWSKI. *Spuszczanie widzenia ze smyczy*
122. KRZYSZTOF JURECKI. *Po ciemnej stronie...*
124. PIOTR KOMOROWSKI. *Sytuacje zdjęciowe Janusza Nowackiego*

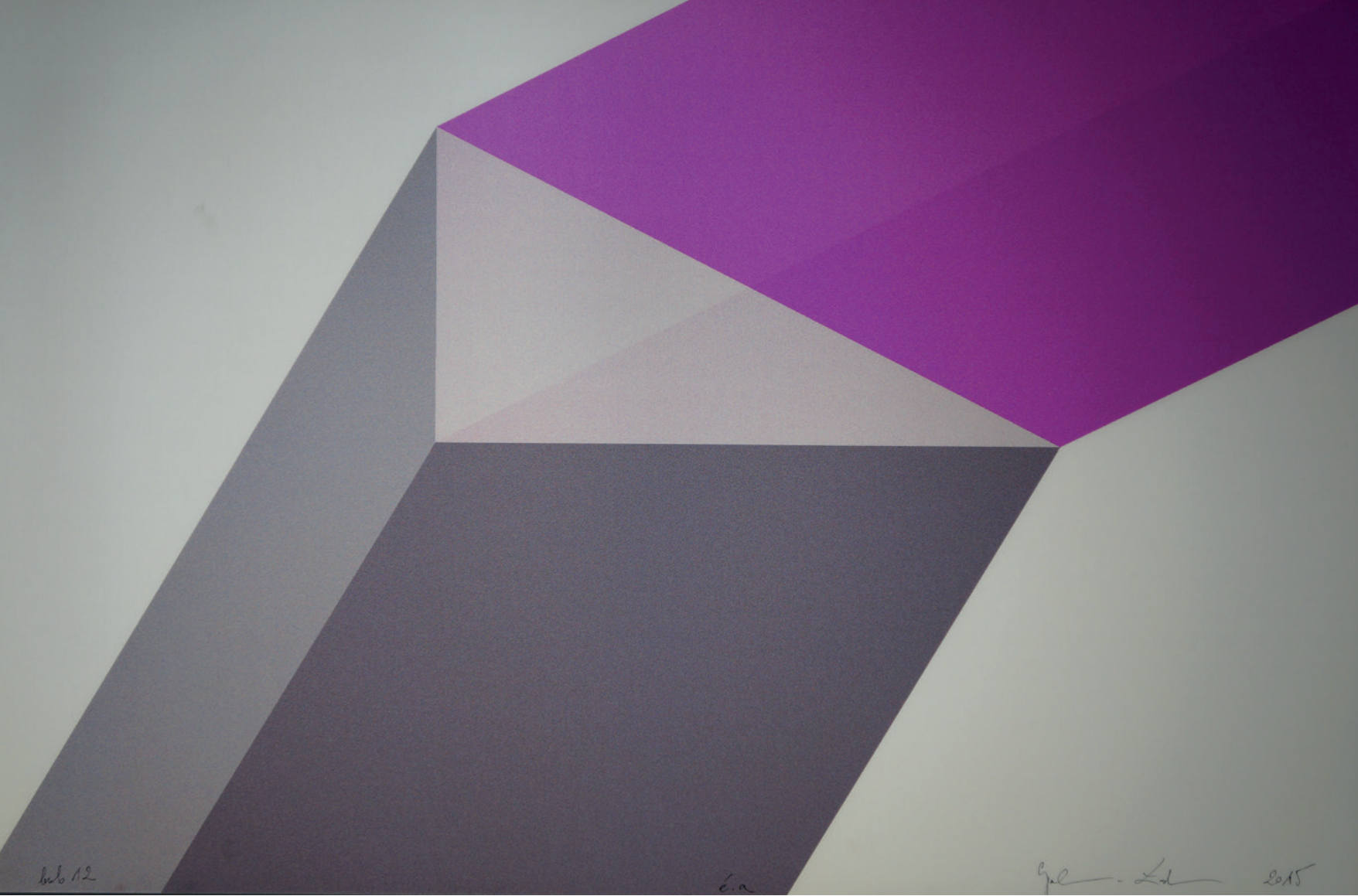
REWACJE

- 126. P. J. FERĘŃSKI, J. PANCIUCHIN.** *30 lat Entropii*
128. KATARZYNA JELEŃ. *Kamienie milowe zostały rzucone – krótki komentarz do wystawy Adama Rzepeckiego w Galerii Bielskiej BWA*
130. ANNA KANIA-SAJ. *Malarska przestrzeń Mariana Wołczuka*
132. JUSTYNA TEODORCZYK. *Sztuka życiowa w (nie)życiowych czasach*
134. DOROTA KOCZANOWICZ. *Sztuka kłamania*
135. WOJCIECH WOJCIECHOWSKI. *Obrazy, obrazy, obrazy...*
136. PAULINA GRUBIAK. *Współczesna kobieta zilustrowana*
138. PAULINA SZTABIŃSKA. *Geometria a natura w twórczości Jerzego Trelińskiego*
140. DAGMARA KACPEROWSKA. *Signum Temporis – filozoficzna narracja Tomasa Westrycha nad istotą czasu*
141. BOŻENA KOWALSKA. *Janusz Orbitowski*

RECENTZJE-NOTY

- 142. ALICJA KLIMCZAK-DOBRZANIECKA.** *5 edycja konkursu POSTAWY*
142. SŁAWOMIR MARZEC. *O książce M. Stępnik*
143. BOGUSŁAW JASIŃSKI. *Od praktyki do teorii i z powrotem*
144. ANDRZEJ KOSTOŁOWSKI. *Fotel (z cyklu: Rozważania psychoprzedmiotowe)*

FORMAT LITERACKI (WKŁADKA)



GRZEGORZ SZTABIŃSKI

Awangarda i Awangardy

Z okazji Roku Awangardy w łódzkiej ASP oprócz wielu wystaw i konkursów studenckich odbyły się dwie ważne wystawy pedagogów. Pierwsza, zatytułowana *My spadkobiercy?* (przygotowana przez Beatę Marcinkowską i Jolanę Wagner) nawiązywała do roli, jaką dla współczesnych artystów pełni twórczość Katarzyny Kobro. Druga wystawa połączona była z ogólnopolską konferencją naukową i podobnie jak ona odbyła się pod hasłem „Awangarda i Awangardy”. Założenie w obu przypadkach było podobne. Chodziło o próbę odpowiedzi na pytanie, jaka jest współczesna rola formułowanych od początku XX wieku nowoczesnych poglądów i tworzonych dzieł. Konferencja (przygotowana przez Grzegorza Sztabińskiego i Aleksandrę Sumorok z ASP oraz Paulinę Sztabińską i Irminę Gadowską z Katedry Historii Sztuki Uniwersytetu Łódzkiego) nie miała więc charakteru historycznego. Zadaniem jej było nie tyle poszerzenie stanu wiedzy na temat awangardy polskiej i światowej, gdyż badania tego typu, prowadzone od przeszło pięćdziesięciu lat, objęły już główne zakresy tematyczne i przyczyniły się do ukształtowania podstawowych stanowisk badawczych. Natomiast ciekawym zagadnieniem jest obecnie spojrzenie na awangardę po fali polemik, jakie w związku z nią wystąpiły w latach postmodernistycznej krytyki. Pojawiły się też wówczas koncepcje „awangardy po awangardzie”, „neo – neoawangardy” itp. Sugestia uwzględnienia tej problematyki

zawarta była w tytule konferencji, a także w tekście programowym, gdzie słowo „awangarda” pojawiało się w liczbie pojedynczej i mnogiej. Wśród wygłoszonych referatów zwracały między innymi uwagę wystąpienia Iwony Lorenc (na temat subwersywnych strategii awangardy), Ryszarda Kluszczyńskiego (rozwijającego problem awangardy przeciw awangardzie), Łukasza Guzka (podejmującego kwestię, czym jest dziś awangarda), Marii Popczyk (która zajęła się współczesnymi odmianami duchowości sztuki), Michała Ostrowickiego (omawiającego „trwanie narracji” awangardowej na przykładzie nawiązań do *Las Meninas* Velázqueza dawniej i obecnie), Magdaleny Samborskiej (rozważającej relację między awangardą a modą) oraz Ewy Kubiak (prezentującej antropofagię jako podstawę brazylijskiej koncepcji awangardy od lat 20. XX wieku). Konteksty rozważań nad awangardą były więc współczesne, odwołujące się do aktualnych zagadnień teoretycznych takich jak intermedialność, performatywność, relacyjność sztuki, czy jej transkulturowy charakter.

Wystawa *Awangarda i Awangardy. Tradycje awangardowe w dziejach łódzkiej PWSSP/ASP* również nie była historycznym przeglądem prac pedagogów i absolwentów uczelni w różnych latach nawiązujących do światowego i polskiego dorobku nowej sztuki. Przede wszystkim w salach Galerii Kobro nie zostały pokazane obrazy Strzebińskiego czy rzeźby Kobro. Odczuwalne było jednak,



1. **Elżbieta Gawlikowska-Łabęcka**, *Bez tytułu*, 2015

2. **Lesław Miśkiewicz**, z cyklu: *Obrazy czytane w czasie. Bez tytułu*, 2017, akryl na płycie MDF, montaż, 90 x 194 cm

że ich dorobek patronuje wystawie, choć nie na zasadzie bezpośrednich nawiązań. Kuratorzy (Monika Krygier, Wojciech Leder i Grzegorz Sztabiński) skoncentrowali uwagę na założeniach artystów związanych z łódzką PWSSP/ASP, którzy nawiązywali do ich dorobku w latach sześćdziesiątych XX wieku i koncepcjami swymi stworzyli pomost między tradycją awangardy a nowymi poszukiwaniami prowadzonymi w kolejnych latach. Wyodrębnione zostały trzy propozycje, które stanowiły podstawową strukturę organizacyjną pokazów.

Pierwszą, bezpośrednio nawiązującą do koncepcji sztuki Strzemińskiego i Kobro, reprezentował nowy (pochodzący z 2017 roku) obraz Stanisława Fijałkowskiego. Twórczość tego artysty od wielu lat oparta jest na przekonaniu, że powstanie obiektu artystycznego stanowi centralny punkt działań artysty, który ulega autonomizacji. Następuje więc swoista „sakralizacja” dzieła sztuki. Można jednak mieć wątpliwości, czy postawę tę należy łączyć z koncepcjami Strzemińskiego i Kobro? W teoriach konstruktywistycznych akcentowano przeciwieństwo praktyczne zastosowania „laboratoryjnych” rozwiązań artystycznych uzyskiwanych w pracowni. Należy jednak pamiętać, że polski konstruktywizm nie zbliżał się pod tym względem do rosyjskiego konstruktywizmu. Teoretyk unizmu krytykował go już w latach 20., a analiza programów dydaktycznych Strzemińskiego z okresu jego działalności w łódzkiej PWSSP wskazuje na akcentowanie przez niego roli twórczości prowadzonej „w dwóch pionach” (czysto artystycznym i projektowym) nawet w przypadku aktywności designerskiej. Ta zasada powodowała, że pomimo orientacji użytkowej łódzkiej uczelni w drugiej połowie XX wieku, przez cały czas jej istnienia tworzyli w niej artyści podtrzymujący aurę artystycznego sakrum. Na wystawie przykładami takiej postawy były prace artystów z różnych

pokoleń. Stanisław Łabęcki przez wiele lat łączył projektowanie plakatów z malarstwem, w obu przypadkach zmierzając ku formalnej perfekcyjności. Podobnie jest w przypadku prac Sławomira Iwańskiego, który nawet ostatnio podjął próbę jeszcze bardziej bezpośredniego zintegrowania malarstwa i typografii. W *Obrazach typograficznych* wykorzystuje jako formy plastyczne litery alfabetu zaprojektowane przez Strzemińskiego.

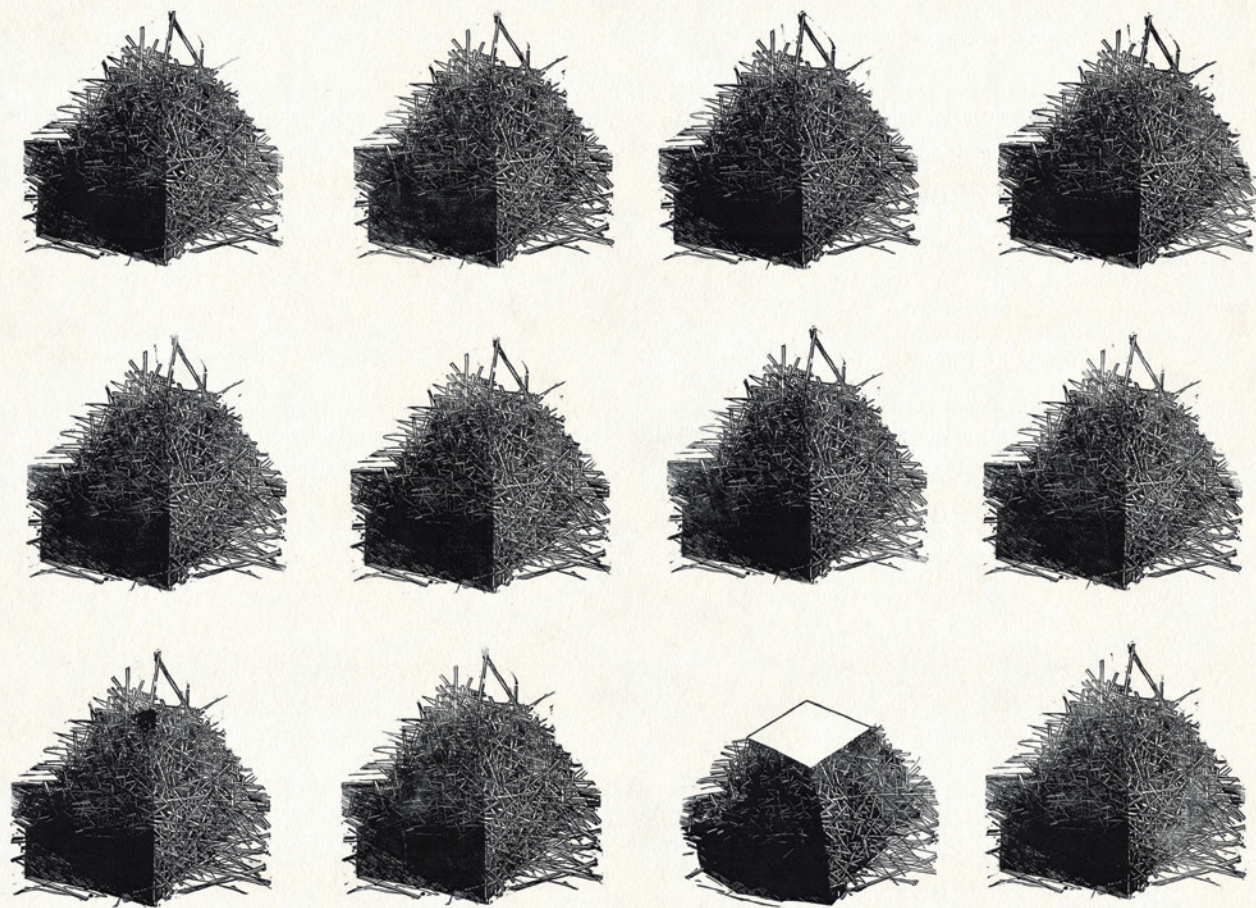
„Sakralizację” obrazu, potraktowanie go jako tego, czego powołanie do istnienia stanowi nadrzędny cel artysty, co posiada własne życie, własne wewnętrzne prawa (o których pisał także Kandinsky) dostrzec można u wielu artystów związanych z łódzką uczelnią. Na wystawie przykłady takiego medytacyjnego podejścia do procesu twórczego i jego rezultatu dostrzec można w obrazach Andrzeja Gieragi, Jacka Bigoszewskiego, Elżbiety Gawlikowskiej-Łabęckiej, rzeźbie Andrzeja Jocz, a także grafikach Krzysztofa Wawrzyniaka czy Zbigniewa Purczyńskiego. Postawa ta nie wyklucza eksperymentów. Mogą one być związane z wykorzystaniem niekonwencjonalnych materiałów (np. prace Romy Hałat i Jolanty Rudzkiej-Habisiak), nadaniem pracom graficznym formy książki (Andrzej Bartczak) albo z połączeniem druku pigmentowego na papierze i dynamicznego światła LED, co niekiedy może przynieść efekt metafizyczny (praca Dominiki Sadowskiej).

Drugą perspektywę, którą wywieść można z poszukiwań artystycznych zainicjowanych w latach 60. i 70., określiłbym jako „obserwatorium sztuki”. Jej pierwsze objawy dostrzec można w twórczości Stefana Krygiera. Uważany jest on zwykle za wiernego ucznia i kontynuatora dorobku Strzemińskiego. O tym, że nie była to tylko kontynuacja, świadczy cykl wystaw jego prac zorganizowanych w ostatnim okresie przez córkę artysty, Monikę Krygier.

Za kluczowe dokonanie w dorobku ojca uznała ona *Ośrodek Kondensacji Formy* z 1970 roku, gdzie użyte kształty nie zamykają się w ramach kompozycji malarskiej, a „eksplodują” w przestrzeni galerii. Nie chodzi już tutaj o doskonałość formy plastycznej, a o zmianę sposobu pojmowania relacji między dziełem a otoczeniem. Formy stają się nie tyle tym, na co patrzymy, a poprzez co obserwujemy rzeczywistość.

Taka modyfikacja sposobu myślenia plastycznego dotyczyła w latach 60. i 70. także dwóch innych byłych uczniów Strzemińskiego: Lecha Kuniki i Antoniego Starczewskiego. Pierwszy z tych artystów, działając zasadniczo na płaszczyźnie, eksperymentował z widzeniem i pojmowaniem obrazu. Natomiast drugi koncentrował się na zagadnieniu rytmów, którym poddawał różnorodne kształty artystyczne i nie artystyczne. Sztukę jako „obserwatorium” nie tylko kształtów, a również pojęć uwzględnił Jerzy Treliński. Operując „autotautologicznie” zapisem swego nazwiska odnosił się do kwestii tożsamości osobowej, zagadnień politycznych itp. Dla Aleksandry Mańczak strukturami formalnymi stają się nie wyszukane układy kształtów plastycznych, a ażurowe, betonowe płyty parkingowe jumbo. Artystka obserwuje (rejestrując fotograficznie ten proces), jak wyrasta spośród nich roślinność. Sytuacje te stają się punktem wyjścia do refleksji uwzględnianych na etapie opracowania komputerowego obrazów. Obraz *Znak* / Ryszarda Hungera ma natomiast formę czysto malarską, jednak skojarzenia, jakie przywołuje, odnoszą się do pozaartystycznych systemów sygnalizacyjnych. Lechosław Miśkiewicz zaś skoncentrował się na procesie gry pomiędzy tym, co wiemy na temat składników obrazu i tym, jakie się one wydają.

Trzecia koncepcja wydaje się najbardziej odległa od założeń Strzemińskiego. Na wystawie została przypomniana poprzez dokumentację fotograficzną >



Krzysztof Wawrzyniak, *Tajemnica Wielkanocna V*, 1983, linoryt 72 x 101 cm

instalacji stworzonej przez Ireneusza Pierzgałskiego w 1972 roku. Działanie zatytułowane było *Hotel Sztuki*. W komentarzu do niego artysta zapraszał artystów, a także „różnych ludzi z fantazją”, do wypełnienia oznakowanej przestrzeni „własnym życiem”. Nie proponował gotowego rozwiązania plastycznego, a wskazywał miejsce, gdzie coś miało wydarzyć się, coś otwartego na „ciągłe zmiany wyobrażeń o sobie i o świecie”. Stwarzał w ten sposób „czas dla sztuki”.

Koncepcja sztuki jako „hotelu”, gdzie zamieszkujemy i skąd wyprowadzamy się bez żalu, to nośna metafora odnosząca się do współczesnej sytuacji artystycznej. Jolanta Wagner w pracach z cyklu „Spis powszechny” dokumentuje rysunkowo (na starych deskach kreslarskich) obiekty, które niegdyś spotkała (np. przedmioty użytkowe projektowane przez Strzemińskiego lub jacht zbudowany przez Romana Modzelewskiego). Nie kreuje własnych form, a stwarza miejsca do „zamieszkania” pracom innych artystów. Marek Domański chwytą za pomocą specjalnie skonstruowanego urządzenia „stare światło”. Objawia się ono w postaci drobnych plamek tańczących na ekranie telewizora. Edward Łazikowski w dokumentacji performansu *Epizod z życia kury i twórczość* naśladuje pozę i ruch kury w wygrzebanym przez nią dole. Ostatecznie jednak z dołu-gniazda wynosi urnę symbolizującą sztukę. Grzegorz Przyborek w instalacji *Powrót Golema* nawiązuje do żydowskiego podania o postaci ulepionej z gliny, w którą tchnięto życie. Czy sztuka współczesna nie nawiązuje do pragnienia wyrażonego w tej legendzie?

„Hotel sztuki” to miejsce spotkań tych zakresów tematycznych, które w teoriach artystycznych były na ogół rozdzielane. Tomasz Matuszak wykonał ze skóry zwierzęcej naturalnych rozmiarów korpus męski pokryty tatuażami obrazującymi „wszystkie marzenia” mężczyzny. Magdalena Samborska pokazała natomiast ciało kobiece „przekreślone” liniami konstrukcji krawieckiej. Linie te mogą kojarzyć się ze współczesnym narzucaniem kobietom reżimu diety i młodości, albo z odwiecznym pragnieniem doskonałej harmonii wyrażanej poprzez kanony geometryczne. Ogólną refleksję nad modernizmem zaprezentował natomiast Marek Wagner w dwuczęściowej instalacji. Stworzona została ona z przedmiotów składających się na wystrój mieszkań w latach 20. i 30. oraz

50. i 60. XX wieku. Na tych przykładach sugerował skojarzenia odnoszące się do kanalizowania energii działań modernizacyjnych w dwóch fazach minionego stulecia.

Trzy zarysowane tu stanowiska nawiązujące do awangardowych założeń artystycznych nie były na wystawie oddzielone od siebie, a przenikały się, podobnie jak miało to miejsce w realnym życiu artystycznym ostatniego półwiecza. W dwupoziomowej przestrzeni Galerii Kobra, gdzie można objąć jednym spojrzeniem zarówno prace umieszczone w części dolnej, jak górnej, dochodziło w ten sposób do ciekawych spotkań prezentowanych prac i ich konfrontacji. Strukturę pokazu wyznaczały realizacje Fijałkowskiego, Krygiera i Pierzgałskiego wychodząc od których można było uwzględnić osie odpowiadające liniom artystycznego myślenia, przechodząc od prac twórców już nieżyjących, aż po realizacje aktualnych asystentów i doktorantów uczelni. ■

Avantgarde and Avantgardes

The Year of Avantgarde celebrated in the Academy of Fine Arts in Łódź saw two important faculty exhibitions. The first one titled 'We, successors?' focused on the role of Katarzyna Kobra and her work for contemporary artists. The second one 'Avantgarde and Avantgardes' was accompanied by a conference with the same title. The invited speakers discussed Avantgarde in modern contexts, making references to intermedia, performative, relative and transcultural character of art. The exhibition *Avantgarde and Avantgardes. Avantgarde traditions in the history of PWSSP/ASP in Łódź*, on the other hand, presented three perspectives. The first one was directly linked to Strzemiński and Kobra and focused on the 'sacralisation of the work of art'. The second one, which originated in the 60s and 70s, could be best described as 'the art observatory'. The third one and most distant from Strzemiński's ideas saw art as a hotel, where we stay and then leave without any regrets. ■

Sztuka jako farmakon

Głupota zawsze triumfuje (Derrida)



Tymon Bryndal, *Heads and Tails and Heads Again*

Jak tylko Novalis odkrył, że nasza cywilizacja także jest śmiertelna, poczęliśmy ze zmienną intensywnością ogłaszać koniec człowieka, kultury i sztuki. Zazwyczaj wiązaliśmy to z niemożliwością utrzymania dotychczasowych wymagań jakościowych. Sztuka wolała zamienić się w antyszukę i postszukę. Bo podobno bardziej autentyczna, łatwiejsza i pomnażająca różnorodność. Teraz wiemy już jednak, że różnorodność nie jest tylko wyrazem otwartości, ale przede wszystkim bezradności wobec zamiany myślenia w agresywny marketing i manipulowanie spazmami opinii publicznej. Niestety, wszystko podlega również logice farmakonu – może być lekiem, ale i trucizną. Również sztuka bywa różna: wirtuozerska i kiczowata, mądra i głupia, wzniosła i nikczemna. Takie są oczywiste konsekwencje agonального, performatywnego i negocyjnego modelu kultury, który dziś obowiązuje. Sztuka wyzwolona została przez naszych dysponowanych awangardowo poprzedników z wszelkiej nieomal określoności. Z jarzma warsztatowych umiejętności, talentów, wrażliwości, głębi myśli, polatań ducha etc. Skutkiem tego sztuka obecnie jest dowolnie deformowana przez kryteria, które mają dowieść jej użyteczności wobec wszelkich innych dziedzinach. I interesów. **O sztuce rozstrzygają dziś nie jakości artystyczne, lecz wszelkie inne wymagania.**

Nie sposób myśleć sztuki współczesnej niezależnie od narastających sprzeczności współczesnego świata. **Kultura dziś to albo pseudorewolucja, albo pseudokatastrofa.** Cała nadzieja w owym pseudo, które pozwala nam przynajmniej niekiedy dystansować się wobec wrzawy postępowych skandowań lub konserwujących lamentów. Nieustannie *postęp obraca się w regres* (Horkheimer) i odwrotnie. Wiedza, opinie i dogmaty funkcjonują wymiennie. Konsumpcjonizm katastroficznego kapitalizmu (Noemi Klein) udaje, że rozgrywa minione zaangażowania lub uniesienia. Christopher Lasch zdążył jeszcze zauważyć zniszczenie społecznych urządzeń identyfikacyjnych i sublimacyjnych. A Gilbert Simondon planetarną proletaryzację przez upłynnienie i likwidację wszelkich form wiedzy i umiejętności. Bernard Stiegler kwituje to pojęciem dyzekonomii uwagi. Skoro nie ma już prawdy, nie ma też i błędu. Jedynym wyjściem jest praktyka rozgardiaszu. I celebryckich symulacji. Pozostają też legitymizacje delegitymizacji i nauczanie schematów... krytycznej wywrotowości (to już szczyty paranoi). Postkultura dyscyplinowana wymogami atrakcyjnej anomalii wchłania wszelkich błędów czy „inteligentnych inaczej”, aby w następnym sezonie zamienić ich w klasyków, autorytety i ekspertów. Trendsetterzy z MoMA ukuli przy tej okazji pojęcie *the Art Bay*, jako metaforę

performatywnej swawoli i radości. W tym kontekście Paszporty Polityki wręczane za „przekraczanie granic w sztuce”, to discopolo na Titanicu.

W ramach instytucjonalnego artworld sztuka jest to, co on wystawia. Czyli: wystawa jest ważniejsza, niż dzieła. A sukcesem artystycznym nie tyle jest stworzenie arcydzieła, lecz udana adaptacja do rygorów przemysłu kulturalnego. Nieformalność struktur i wieloznaczność kryteriów, które miały niegdyś wagę emancypacyjną i kreatywną, dziś betonują się i stają alibi dla „bezalternatywności”. Zamieniają artworld w spekulacyjny korporacjonizm, który **programuje** sztukę – narzuca „właściwe” tematy i „aktualne” strategie. Poprzez system promocji (grantów, stypendiów, zakupów) działający skuteczniej niż dawniej cenzura. **Deklarowana krytyczność zamienia się w system korupcji.** Okazuje się, że aktywy artworld wołający wielkim głosem o krytyczność, wolność i debaty, rezerwuje je wyłącznie dla siebie. Krytykuje się zatem po to, by samemu być poza zasięgiem krytyki? Debata, czyli racjonalna i wolna refleksja zamieniane są w autopromocje. Niestety, oligarchia nie może być zasadą organizowania publicznej przestrzeni w demokracji. Ani tym bardziej formą walki o tę demokrację. Tak samo jak artysta salonowy, oficjalny nie jest artystą niezależnym. To się nie może udać. >



1

1. **Magdalena Morawik**, *Środkowa szarość*
2. **Mikołaj Rafał Sitkiewicz**, *Nie-zabawki*

nieskończenie wiele. Że każdy ma sztukę na własną miarę. Bo różnorodności i płynności sztuk (sic!) współczesnych musi odpowiadać różnorodność form generowania ich ekspozycji.

Powtórzę na koniec: potrzebujemy polemicznie czytelnych kryteriów oceny sztuki, nie po to wszakże, aby ją hierarchizować, lecz aby bronić się przed jej farmakoniczną toksycznością. Aby chronić widza, uczestnika sztuki przed manipulacją, banałem i bylejąkością postkultury. **Cechą współczesności jest fakt, że każdy musi na własne ryzyko poszukiwać sztuki stymulującej rozumne i głębokie formy uwagi. Nikt, żaden ekspert go w tym nie zastąpi, bo samodzielna jednostkowa podmiotowość jest warunkiem sztuki.**

Ps. Kryteria oceny sztuki są pochodną jej koncepcji. W największym skrócie historia moich osobistych kryteriów sztuki zaczyna się od pojmowania sztuki jako istotnego doświadczenia widzialności, a jednocześnie refleksji i sporu o rozumienie tej istotności i widzialności. Podstawą było tu odzyskiwanie perspektywy defragmentującej. Dlatego też przez wiele lat tematem moich prac i publikacji było WSZYSTKO, jako paradoksalne zderzenie niemożliwej i nierealnej całości z nieostatecznością wszelkiej konkretyzacji. Następnym etapem był koncept obrazu deliberującego, stymulującego wielowymiarowe cyrkulacje doświadczenia wizualnego i refleksji – sztuka jako praktyka myślenia widzialności. Jednocześnie narastała we mnie głębsza nieufność do instytucjonalnego artworld, któremu przeciwstawiałem koncept deprażmatyzacji (wychodzenia z redukcjonizmu bezpośrednich skutecznych adaptacji), a następnie arthome (immunologię samodzielnej podmiotowości). A obecnie mam ludzkość powyższą ideą de/strukturyzacji artworld (jego dekonstrukcyjnej dysseminacji). I trzymam się tego aktualnie *jak pijany płota*, trzeszcząc niekiedy oczyma na *aktualne ważności sztuki*.

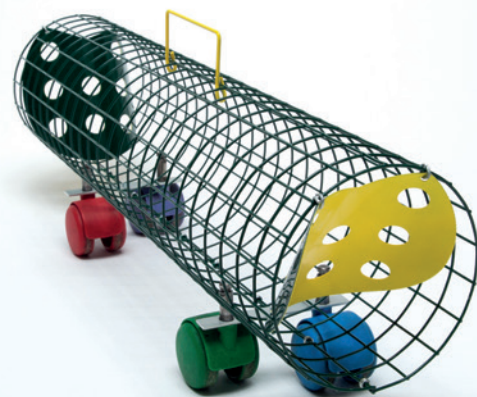
Powinniśmy szkodzić głupocie (Nietzsche) ■

Przy nadmiarze produkcji artystycznej rzeczą podstawową stają się kryteria i modele interpretacyjne. Wobec wspomnianej różnorodności sztuki potrzebujemy farmakologii pozytywnej (Stigler). Potrzebujemy przejścia od prowokacyjnych jądów i re/edukacyjnych trucizn do terapii odtruwania, czyli walki przeciw globalnemu oduczaniu i deindywiduacji.

Niestety. Nie jesteśmy w stanie wykreować czytelnych kryteriów sztuki, jej hierarchizowania czy definiowania. Nie jesteśmy też w stanie prowadzić sensownych i otwartych debat o sztuce. Nasz instytucjonalny artworld bardziej obsługuje sam siebie niż sztukę, widzów i artystów. Otwartość, różnorodność i pluralizm nie wytworzyły w naszym kraju różnych obiegów sztuki, ale wykreowały „właściwą” otwartość, „właściwą” różnorodność i także pseudopluralizm. Oczywiście majone są one i legitymizowane wołaniami o „standardy światowych, aktualnych i politycznych ważności”. Niemniej: pozorowanie pluralizmu psuje demokrację. Psuje także sztukę. Skoro więc nie jesteśmy w stanie kierować się w sztuce jakościami i bezstronnością, skoro partyjność i arogancka przebiegłość stały się podstawowymi kompetencjami, to należy przekroczyć je instytucjonalnie i proceduralnie. Potrzebujemy ANTYINSTYTUCJONALNEGO ZWROTU W SZTUCIE. Czyli de/strukturyzacji instytucjonalnego artworld, mogącej sprostać „naturze” sztuki współczesnej. Potrzebujemy płynnej różnorodności wynikającej ze zderzenia swoistości sztuki z doświadczeniem wolności. Najkrócej mówiąc: chcemy zamiany centralnych instytucji sztuki w kompleksy kilku/nastu mniejszych i jednokadencyjnych galerii, gdzie sztuka byłaby eksponowana (a nie generowana czy programowana jak obecnie!) w różny sposób. Wystawy prokurowane byłyby tam drogą losową, plebiscytową, na zasadzie crowdfunding, cyklicznych rekomendacji politycznych (wszystkich partii, a nie tylko lewicowych), rekomendacji autorytetów z różnych dziedzin (zapewne skończy się na piłkarzach, ale sami tego chcieliśmy). I jedna jednokadencyjna galeria dotychczasowych ekspertów sztuki. Powstające tam wystawy będą zazwyczaj koszmarnie, ale mniej przewidywalne, a zatem ciekawsze niż dzisiejszy oficjalny repertuar. Zresztą dominuje dziś nie piękno, lecz abject. Widz idąc tam będzie spodziewał się każdej postaci sztuki – i głupiej, i mądrej. Nie będzie wprowadzany tam na klęczkach, lecz z krytyczną samodzielnością. Będzie sam wybierał między różnymi opiniami profesjonalistów (za i przeciw). Będzie wiedział, że jedyną instancją jest jego samodzielna podmiotowość. Że nie ma jednej sztuki, ale

Art as Farmacon

As soon as Novalis discovered that our civilisation is mortal, we started to announce the end of man, culture and art. Art changed into anti-art and post-art to be more authentic, easier and more varied. Unfortunately, everything can be both a cure and a poison. And so art is sometimes an example of virtuosity or kitsch, wisdom or stupidity, excellence or inferiority. It has been liberated from any definiteness, as well as skills, talent, sensitivity and reflection. These days, the demands that art meets have little to do with artistic quality. Whatever artworld presents is called art. Artworld has become a speculative corporatism, which programs art and decides what 'the right' themes and 'current' strategies are. The system of grants and scholarships is more effective than censorship. Therefore, what we need is an anti-institutional turn in art, i.e. the transformation of central art institutions into several short-lived smaller ones where art could be presented, instead of being produced or programmed. ■



2

Jerzy Koszałka, *Projekt oddzielenia sztuki wysokiej od sztuki jeszcze wyższej*, makieta architektoniczna umieszczona na podstawie o wym. 47 × 47 cm przykryta gablotą z pleksi o wym. 25 × 46 × 46 cm, fot. Lila Dmochowska



LILA DMOCHOWSKA

Projekt oddzielenia sztuki wysokiej od sztuki jeszcze wyższej

Zanim nastąpi koniec świata – proponuję moją autorską „post-prawdę” o instalacji (makieta) Jerzego Koszałki *Projekt oddzielenia sztuki wysokiej od sztuki jeszcze wyższej*, znajdującej się od 2012 roku w zbiorach Dolnośląskiej Zachęty.

Decyzja, żeby podzielić się moimi autorskimi przemyśleniami na ten temat, ugruntowała się na wystawie Koszałki w galerii Entropia 9 marca 2018 roku. Tam artysta konceptualny i wielbiciel post-prawdy przedstawiał zgromadzonym własną alternatywną historię sztuki, której bohaterami stali się między innymi dwaj legendarni wrocławscy artyści: Alfons Mazurkiewicz i Andrzej Lachowicz oraz twórcy o randze światowej: Joseph Beuys i Joseph Kosshut, którzy – według „kosałkoteorii” i w świetle „najnowszych badań naukowych” spotkali się w konfiguracjach (Lachowicz/Natalia LL – Kossuth) i (Mazurkiewicz – Beuys), aby – jak równy z równym – móc wymienić się teoriami i prezentami.

Pomyślałam, że może już dość czasu krytycy stracili na poszukiwanie sensu w przewrotnych

pracach Koszałki, którego wyjątkowość polega na tym, że klucz do jego twórczości został zjedzony przez takiego małego pieska, który uciekł i wszyscy go teraz szukamy^[1]. Skoro artysta może wszystko podważyć i budować zupełnie nowe koncepcje rzeczywistości, tworzyć alternatywne teorie historii sztuki, to tym bardziej może tworzyć takie teorie historyk sztuki, chociaż... od tego ostatniego zawsze będziemy wymagać większej wiarygodności i profesjonalizmu, a co za tym idzie – rzetelnego przypisu. Podobno już w XVII wieku przeprowadzono pseudonaukowy wywód, iż ród Radziwiłłów pochodzi w prostej linii od Najświętszej Marii Panny» – zatem post-prawda nie jest odkryciem naszych czasów. – *To jest fascynujące* – [mówił Koszałka w wywiadzie radiowym], że wszystko dziś staje się tak relatywne, że wszystko możemy podważyć i budujemy zupełnie nowe alternatywne rzeczywistości i to jest bardzo ciekawe. To może ująć artyście bezkarnie, bo – koniec świata – choć powolny – jest już bliski. *Chaos*

doprowadzi wkrótce do takiego zapętlenia, że nie będziemy już wiedzieli, co jest symulacją, a co rzeczywistością. A poza tym... wszystko jest już POST^[2]. Pozostaje pytanie, czy rzeczywiście wszystko może ująć artyście płazem, i czy każda niechlujnie zrealizowana jego ręką makieta, która na wrocławskim Wydziale Architektury nie dostałaby u profesora Malugi więcej niż 3,5 – automatycznie staje się sztuką WYSOKĄ, kiedy zostaje opatrzona inteligentnym tytułem.

„ALTERNATYWNA HISTORIA SZTUKI” z Entropii przypomniła mi kontrowersyjną makieta autorstwa Koszałki z roku 2012 nazwaną *Projekt oddzielenia sztuki wysokiej od sztuki jeszcze wyższej*, gdzie w roli głównej wystąpiły: poniemiecki bunkier, będący tymczasową siedzibą Muzeum Współczesnego Wrocław oraz rzeźba-instalacja Andrzeja Jarodzkiego *POCIĄG DO NIEBA*, które to obiekty – niczym granicą – przedziela gęsty szpaler wysokich drzew, w rzeczywistości tam nie rosnących. >

2 <http://www.radiowroclaw.pl/articles/view/75755/Sztuka-w-RWK-135>

1 Cytuję Pawła Jarodzkiego

Nie jest wielką tajemnicą, że przybyła z Warszawy do Wrocławia nowopowołana dyrektor istniejącego tylko wirtualnie Muzeum Sztuki Współczesnej (konkurs na projekt rozstrzygnięto 3 października 2008) Dorota Monkiewicz wielokrotnie wypowiadała się negatywnie na temat pędzącej do nieba lokomotywy autorstwa cenionego wrocławskiego artysty Andrzeja Jarodzkiego. Monumentalna rzeźba, która cieszy wrocławian i zachwyca turystów, została postawiona w skali 1:1 (w historycznym miejscu starej parowozowni) z ogromnym wysiłkiem finansowym i logistycznym 19 października 2010 roku (po 16 latach od stworzenia makiety – prototypu), czyli jeszcze przed decyzją władz miasta, iż z powodu braku funduszy na nowe muzeum, będzie tymczasowo na ten cel zaadaptowany bunkier „rzymskiego Panteonu”. Wielkie otwarcie Muzeum Współczesnego Wrocław w „Bunkrze Sztuki” odbyło 2 września 2012 roku. Wtedy jeszcze w mieście panował optymizm, że to tylko tymczasowa siedziba MWW: „W 2016 roku planowane jest otwarcie stałej już siedziby MWW na rogu ul. Purkyniego i Bernardyńskiej, w miejscu, w którym dziś jest parking”^[3].

Nigdzie nie można odnaleźć potwierdzenia na piśmie bardzo emocjonalnych, werbalnych wypowiedzi Monkiewicz w tej sprawie (istnieje za to nagranie głosowe), ale współpracujący z nią wyselekcjonowani wrocławscy artyści, nie raz i nie dwa taką – nieuzasadnioną niechęć – widzieli i słyszeli. Nikt jednak nie odważył się stanąć w obronie dzieła szykanowanego przez publiczną osobę, która z racji swojej funkcji bycia niejako strażniczką wrocławskiej sztuki najnowszej, powinna była wykazywać więcej taktu i mniej ignorancji. Zapytana bowiem swego czasu, czy zna twórczość Andrzeja Jarodzkiego i choćby teksty, jakie zostały napisane na jego temat w piśmie artystycznym *Format*, odpowiedziała, że nie ma czasu na ich czytanie...

Projekt oddzielenia sztuki wysokiej od sztuki jeszcze wyższej miał swój debiut na wystawie „MIT I MELANCHOLIA” – „wystawy zorganizowanej na koniec świata” – 17 lutego 2012 roku. Jak czytamy w zapowiedziach: *Trzydziestu artystów zaproszonych do wystawy formuluje osobiste wypowiedzi na temat obserwowanego świata, z podkreśleniem prawa do wyrażania bólu, bezsilności i wątpliwości w schematycznie głoszone prawdy i wartości*. Być może artysta w swojej makiecie wyraził właśnie ów bunt przeciw radykalnym poglądom Monkiewicz na temat *Pociągu do nieba*, ale pani dyrektor nie zrozumiała aluzji i była makieta Kosałka zachwycona. Jednak nie wiedzieć dlaczego, nie dostała tej realizacji od artysty w prezencie. Nie kupiła też zmaterializowanej własnej idei do swoich prywatnych zbiorów, tylko błyskawicznie nabyła ją do muzealnej kolekcji za pieniądze publiczne.

Przesłanie Kosałka zawarte w opisywanej makiecie, w nawiązaniu do jej tytułu jest niepokojące i niejasne. Znając jednak tego bezkompromisowego prześmiewcę, trudno będzie go posądzać o małostkowość – zwłaszcza, że on sam na długo przed

nastaniem Doroty Monkiewicz w MWW, wielokrotnie wypowiadał się entuzjastycznie na temat lokomotywy Jarodzkiego, który na samym początku drogi twórczej otarł się o grupę *Luxus*. Od czasu gdy (niemal dwie dekady wcześniej) Kosałka widział ów projekt w miniaturze, trzymał kciuki za powodzenie realizacji tego karkołomnego przedsięwzięcia. Może zatem jest w niej jakieś „drugie dno”? Być może oflagowanie miniatury MWW szpalerem „*Cosalco-colowym*” logo, kojarzonym ze stylistyką faszystowską (te dodatki pojawiły się na czas wystawy „*Dzikie Pola*”), to coś więcej niż tylko jego znak firmowy? Może to zaszyfrowany protest? Warto też zwrócić uwagę, że w niby klepsydrze Dróżdża „będzie - jest - było”, umieszczonym na miniaturze bunkra, liternictwem jest niechlujne i brakuje czasu teraźniejszego...

Na stronie internetowej Dolnośląskiej Zachęty idea „PRÓBY ODDZIELENIA...” ujęta jest niczym bezduszna inwentaryzacja: „nr inw. DTZSP/, zakup 2012. *Projekt oddzielenia sztuki wysokiej od sztuki jeszcze wyższej* to instalacja Jerzego Kosałka składająca się z przykrytej gablotą z pleksi (wym. 25 x 46 x 46 cm) makiety architektonicznej (na podstawie o wym. 47 x 47 cm) Muzeum Współczesnego we Wrocławiu (budynek bunkra projektu Richarda Konwiarza wraz z obecnymi adaptacjami i modyfikacjami, jak umieszczenie pracy Stanisława Dróżdża w fasadzie) oraz jego najbliższego otoczenia”. [...]Po prawej stronie budynku muzeum umieszczono makietę kępy drzew, która zasłania makietę instalacji artystycznej *Pociąg do nieba* Andrzeja Jarodzkiego, czyli wbitego w grunt kawałka torów kolejowych wraz z parowozem”^[4].

Makieta Kosałka (używam tego sformułowania, ponieważ nadal mam wątpliwości, czy jest dziełem sztuki) została zakwalifikowana przez Monkiewicz na wystawę „*DZIKIE POLA*”, której była kuratorką. Podczas oprowadzania kuratorskiego w warszawskiej Zachęcie, stojąc przed eksponatem z miniaturą Bunkra- Muzeum powiedziała: „To jest siedziba tymczasowa. Czekamy dopiero na budowę naszego Muzeum. Bardzo udane dzieło sztuki przestrzeni publicznej - bo na fasadzie mamy Dróżdża „*BYŁO - JEST - BĘDZIE*”, co akurat do tego budynku bardzo pasuje. **Tytuł tej pracy jest: „Oddzielenie sztuki wysokiej od sztuki jeszcze wyższej”, ponieważ tutaj znajduje się taka inwestycja „Pociąg do nieba”, którego ja bardzo nie lubię i ta praca nie ma związku z Muzeum, ale jest kojarzona z Muzeum. Ja kiedyś rozmawiając z prezydentem Wrocławia powiedziałam, że ja bym chciała, żeby tutaj zasadzić jakieś wysokie drzewa żeby tej lokomotywy nie kojarzyć z naszym muzeum i nawet pan prezydent podjął ten temat, ale ja mówiłam o topolach. Okazało się, że topoli nie można już sadzić... Natomiast artysta postanowił zrealizować moją wizję i posadził mi tu drzewa. Po to jest ta makietka, żebym ja chociaż na makiecie zobaczyła, że mam tutaj wysokie drzewa”^[5].**

Jeśli wypowiedzi pani dyrektor słuchał duch

The project to identify high art from even higher art

Jerzy Kosałka, well-known conceptual artist and admirer of post-truth, presented his own version of the history of art in Entropia Gallery on March 9, 2018. The protagonists were legendary Polish artists from Wrocław: Alfons Mazurkiewicz and Andrzej Lachowicz with internationally known artists Joseph Beuys and Joseph Kosuth.

As an art historian, this became an inspiration for me to present my own 'post-true' and alternative history of art about Kosałka's maquette (I use this word because I have doubt if it is art work) from 2012 titled: *The project to identify high art from even higher art*. We see the famous sculpture of Jarodzki, *Train to the sky*, and the Wrocław Contemporary Museum separated by a tree lane. This tree lane does not exist in reality. The tree lane becomes a symbolic division between two different artistic attitudes. We can ask which art is higher; how we can measure it, and who will determine that anyway. ■

Jerzego Ludwińskiego, którego intelektualny dorobek z zakresu teorii historii sztuki zarchiwizowany jest w MWW, to chyba bardzo się zdziwił, a może nawet zeżłościł. On sam, choć najbardziej upodobał sobie czysto intelektualną „sztukę trzecią”, to jednak, jako historyk sztuki, nigdy nie rozdzielał grubą kreską żadnej z artystycznych idei i dyscyplin. Cenił bowiem każdy przejaw sztuki, pod warunkiem, że była sztuką i sięgała „w głąb codzienności”.

Ciekawi mnie również, co prezydent Wrocławia sobie pomyślał po wypowiedzi dyrektor MWW, kiedy ta z tupetem i bez dyplomacji negatywnie wypowiadała się w jego towarzystwie o rzeźbie, której był ojcem chrzestnym?

Szpaler wysokich drzew dzielących „sztukę wysoką od sztuki jeszcze wyższej” wykreowany na makiecie w imię idei byłej dyrektor MWW, nigdy nie został posadzony. Stał się jednak bardzo symbolicznym rozdzieleniem. Można przewrotnie zapytać, która ze sztuk jest tą WYSOKĄ i czym ją mierzyć? W bunkrze pod egidą Monkiewicz „okopali się” sprytni artyści pod flagą konceptualizmu, ale to nie znaczy, że tylko oni się liczą w obecnie pisanym rozdziale wrocławskiej historii sztuki. Bogu ducha winna – zdynamizowana lokomotywa Jarodzkiego stoi w przeciwstawie do betonowego „Panteonu” i symbolicznie równoważy dwie postawy twórcze wrocławskich artystów. *POCIĄG DO NIEBA* reprezentuje postawę emocjonalną i romantyczną. Uosabia znakomity warsztat twórczy, który wszak nie wyklucza myślenia. A także dobitnie zaświadcza o tym, że marzenia się spełniają. ■

3 <http://dolnoslaskie.naszemiasto.pl/artukul/otwarcie-muzeum-wspolczesnego-wroclaw-zdjecia,1063289,artgal,t,id,tm.html>

4 <http://www.zacheta.wroclaw.pl/kolekcje/210-kosalka-jerzy/>

5 Nagranie oprowadzania kuratorskiego dzięki uprzejmości Działu Archiwum warszawskiej Zachęty

Bielska Jesień bez objawień



Bielska Jesień jest największym przeglądem aktualnego malarstwa w Polsce, konkursem być może nie tyle prestiżowym, ile gwarantującym stosunkowo wysokie nagrody pieniężne i niosącym pewną obietnicę sławy.

Od 2013 r. regulamin nie wymaga od uczestników wykształcenia akademickiego, a jedynie pełnoletności, poświadczonej aktywności twórczej i dorobku artystycznego.

Tegoroczna, 43. edycja konkursu cieszyła się rekordową popularnością – do udziału zgłosiło się 700 osób, przysyłając reprodukcje 2.989 obrazów. Do drugiego etapu jury pod przewodnictwem Jerzego Kosałki, z udziałem Agaty Smalcerz, dyrektorki Galerii Bielskiej BWA, Jerzego Truszkowskiego, Hanny Wróblewskiej i Ryszarda Ziarkiewicza wybrało 194 obrazów autorstwa 69 artystów i artystek. Po przeglądzie oryginałów prac jury zdecydowało o zakwalifikowaniu wszystkich na wystawę finałową. *Poziom był tak wysoki, że jurorom trudno było odrzucić cokolwiek*^[1], mówiła kuratorka biennale, Grażyna Cybulska. Z kolei samo jury w swoim werdykcie pisze już

Karolina Jabłońska, *Jedząca błoto*, 2016, olej na płótnie, 120 x 160 cm

o dobrym, ale wyrównanym poziomie prac^[2]. Jak by nie było, obrazy prezentowano *pierwszy raz od wielu lat w takiej ilości: niemal dwustu prac*^[3], podkreślała Smalcerz. Wiązało się to z koniecznością poszerzenia

przestrzeni ekspozycyjnej o pomieszczenia pobliskiego budynku neorenesansowej willi Theodora Sixta, w której *kameralnych salach współczesne malarstwo prezentuje się wspaniale*^[4]. Z tym ostatnim stwierdzeniem można dyskutować, jak i z zasadnością rozdzielania zestawów prac części artystów i artystek między dwie części wystawy – choć dawało to możliwość porównania, jak jedne prezentują się w galeryjnym white cube'ie, a jak inne na żółtej ścianie pod kinkietem z wolframową żarówką, konkurując >

1 Podczas otwarcia wystawy 9.11.2017.

2 J. Kosałka, Werdykt jury, [w:] 43. *Biennale Malarstwa Bielska Jesień 2017* (katalog), red. G. Cybulska, B. Swadźba, Bielsko-Biała 2017, s. 6.

3 A. Smalcerz, *W poszukiwaniu indywidualności*, [w:] 43. *Biennale...*, s. 98.

4 Tamże.



Marek Rachwalik, *Logo i maskotki wiejskiej kapeli nu metalowej z młodą dziewczyną na woku*, 2017, olej na płótnie, 50 x 50 cm

z draperiami zasłon wokół okien. Osoby, którym przypadło miejsce tylko w willi Sixta, mogły czuć się pokrzywdzone, choć z drugiej strony – niektórych prac lepiej było w ogóle nie pokazywać.

Ogromna ilość prezentowanych obrazów musiała się przełożyć na dużą różnorodność, ale niekoniecznie na wyrównany, wysoki poziom. Szczególnie widoczne to było w przypadku chaotycznej wystawy w willi Sixta, z której szczególnie zapadły w pamięć prace najgorsze i nieudane, nieśmieszne żarty sprzed stu lat, niedziałające mechanizmy, instalacje rzucone gdzieś w kąt podłogi. Jeżeli by tu zacząć zwiedzanie, główna wystawa mogłaby zachwycić. W przemyślanym i hierarchicznie uporządkowanym układzie nawet złe obrazy nie zakłócają odbioru, a biała ściana, parafrazując przysłowie, się nie rumieni. Ale tu również, jak to ujął Kosałka, *objawień nie było*^[5].

Tym trudniejsze może się wydawać zadanie, jakie stało przed jury podczas tej edycji, a jego decyzje nie owały się bez kontrowersji. Grand Prix przyznano Sebastianowi Krokowi za trzy antyestetyczne obrazy o nieregularnych podłogach z pokrytej lakierem pościeli nabitej na krosna, a szkieletowe przedstawienia wydobyto jednobarwnym rysunkiem na jednolitym tle. W uzasadnieniu nagrody Kosałka wskazuje *zaangażowaną społecznie aktualną tematykę, dla której znaleziono oryginalną formę, która jest jednocześnie refleksją nad samym medium malarstwowym, z jego ustalonymi wiekową tradycją kanonami. Jury doceniło*

także ciekawe pytania zadane przez artystę; czym w malarstwie może być farba, czym podobrazie lub jego kształt, oraz jaka jest ich relacja do zamierzonego przekazu. Pewne kontrowersje wywołało wskazanie przez Aleksę Wójtowicz na powtórzenie w dwóch obrazach kompozycji zdjęć znalezionych w Internecie^[6]. W przypadku pierwszego, *Welcome*, przedstawiającego syryjskich uchodźców, zapożyczenie nie może dziwić, nikt nie spodziewał się *Tratwy Meduzy*; ale już w drugim, *Mutter*, z dzieckiem trzymającym za nogę wyrodną matkę, odwzorowanie tej niezbyt skomplikowanej sceny ze zdjęcia ze stocka budzi pewne wątpliwości. Nie zaskakuje druga nagroda dla Karoliny Jabłońskiej, która była jedną z faworytek konkursu, a jej efektowne prace wpisują się w popularny nurt niepokojącego, ambiwalentnego infantylizmu. Uzasadnienie jury, które *doceniło potraktowanie malarstwa jako terapii na lęki wynikające z kryzysu współczesnego świata*^[7], również zdaje się weń włączać. Nieco dalej sytuują się zielone obrazy Aleksandry Bujnowskiej, zdobywczyń trzeciego miejsca, w których zdjęcia z National Geographic zostały przekształcone w dekoracyjne, monochromatyczne kompozycje usiane czarnym, misternym rysunkiem – niemniej wciąż wyglądają raczej jak ilustracje.

Poza nagrodami głównymi jury przyznało pięć wyróżnień regulaminowych.

6 A. Wójtowicz, *Malarstwo a malarstwo, czyli Bielska Jesień po raz trzeci*, „Are you really from the art world?” 12.11.2017, <https://fromtheartworld.blogspot.hu/2017/11/malarstwo-a-malarstwo-bielska-jesien-po-raz-trzeci.html> (10.01.2018)

7 J. Kosałka, *Werdykt...*, s. 6.

5 J. Kosałka, *O objawieniach w malarstwie*, w: 43. *Biennale...*, s. 99.



Katarzyna Kukuła, *Przyjemność*, 2016, olej na płótnie, 140 x 180 cm

Joanna Kaucz, doceniona za wyrazistość wizji, pokazanej w adekwatnej formie malarzkiej^[8], w konsternującym dyptyku w quasi-rerealistyczny sposób ukazuje następujące po sobie sceny. W pierwszej dziecko trzyma rewolwer w ustach kobiety, w drugiej kobieta leży przy dziecku bez życia na podłodze. Katarzyna Kukuła, wyróżniona również przez „Format”, w trzech brawurowych aktach kobiecych przyrównuje proces twórczy do masturbacji. Równie brawurowo odczytane przez jury, obrazy „feminizującej” artystki nie tylko *zdają się być afirmacją życia*, ale mają też *zaczepność aktywistek gender walczących o pełnię praw kobiet czy mniejszości seksualnych*^[9], świadcząc o *odwadze w pokazywaniu własnego, intymnego świata*^[10]. Może się jednak okazać, że pracom Kukuły bliżej niż wewnętrznyemu życiu artystki jest tradycjom Akademii. Trudno odczytywać inaczej niż jako spektakularny żart *Wielki Wybuch II*, powtarzający w lustrzanym odbiciu – co może wskazywać na autoportretowość – niemal dokładnie dziesięciokrotnie mniejszego *Pochodzenia świata* Goustave’a Courbета, i uzupełniający nie tylko jego kompozycję, ale też opartą o tytuł narrację, nadając jej humorystyczny pozór naukowej aktualności. Marek Rachwałik został doceniony przez jury za „pomysłowość i pracowitość”, co można rozumieć tak, że w jego surrealistycznych obrazach nie widać śladów pędzla. Pewnego problemu nastrożają obrazy kolejnej wyróżnionej, Jolanty Stachyry. Malarka jest jedną

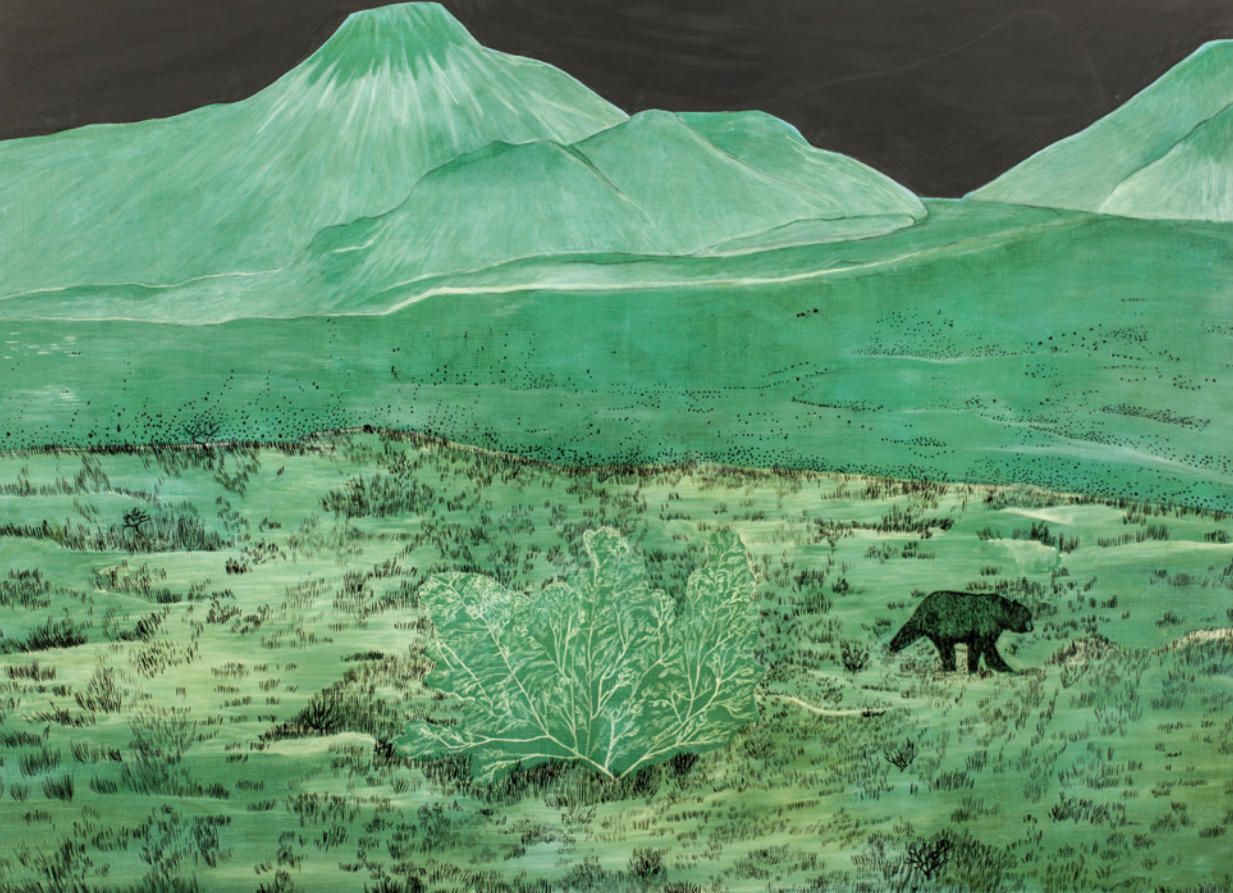
z trojga zakwalifikowanych do konkursu artystów nieprofesjonalnych, jednak inaczej niż w przypadku Anny Demianiuk, bardzo sprawnie posługującej się medium, u niej – nie mówiąc już w ogóle o Tomaszu Kwiatkowskim – od razu to widać. Tryptyk *Stachyry Afryka a świat. Dobro? Był?*, wyróżniony z nieskrywanym paternalizmem za *bezpretensjonalność i szczerłość w pokazywaniu własnego obrazu rzeczywistości*, prezentuje się zgoła inaczej, jako konglomerat klisz z mass mediów. W alegorycznych scenach ukazujących zepsucie i zło zachodniego świata kontrapunkt stanowi umieszczona centralnie figura nagiego, głodującego afrykańskiego dziecka. Trudno o bardziej bezpośredni przekaz, całe szczęście, że płynie nim samo Dobro. Ostatnie z wyróżnień regulaminowych, dla Radka Szlęzaka, zostało przyznane za *ukazanie niezwykłego, frapującego splotu problemów społecznych i artystycznych*^[11]. W jednej ze swoich ciekawszych prac, *Rekonstrukcja II*, Szlęzak przedstawił inwalidę II wojny światowej poddanej eksperymentalnej operacji plastycznej, zestawiając problem obrazowania zdeformowanego ciała i konwencji kubizującej deformacji, wszystko w odniesieniu do zapomnianej przeszłości. Jednak o wiele większe zainteresowanie jury i krytyków wzbudził utrzymany w stylistyce komiksu obraz bez tytułu, ukazujący dwóch mężczyzn rozbijających młotami rzeźbę, z napisem „THE INTERCULTURAL UNCANNY OF IMAGES. #IMAGE IN DISTRESS” jako elementem kompozycji. W oparciu o recepcję i szczególnie wyróżnienie tego dzieła można >

8 Tamże.

9 A. Smalcerz, *W poszukiwaniu...*, s. 98.

10 J. Koszałka, *Werdykt...*, s. 6.

11 Tamże.



1. **Aleksandra Bujnowska**, *Bez tytułu 1*, 2016, olej na płótnie, 80 x 110 cm
2. **Sebastian Krok**, *Amor*, 2016, tempera, akryl, alkid, lakier do podłóg na pościeli nabitej na krosno, 23 x 30 cm
3. **Joanna Kaucz**, Z cyklu *Zabawy z bronią*, 2016, akryl na płótnie, 120 x 160 cm

domniemywać dwóch zasadniczych problemów biennale: niekompetencji jury oraz mylnego rozumienia sztuki społecznie zaangażowanej. *Po strojach oprawców można rozpoznać miejsce akcji – gdzieś na Bliskim Wschodzie. Scena przywodzi na myśl pamiętne zniszczenie dwóch gigantycznych posągów Buddy z III wieku n.e. przez afgańskich talibów w 2001 r.*^[12] – pisze Agata Smalcerz. Jerzy Truszkowski, w tekście, w którym wybrzmiewa przede wszystkim pogarda dla czytelnika, dodaje, że jury *optowało [...] za nagrodą dla Szlęzaka za wyjątkowo inteligentne (nawiązujące do współczesnych refleksji wizualnych nad statusem obrazów) ukazanie afgańskich fundamentalistów islamskich rozbijających młotami posąg Buddy*^[13]. Nie trzeba wiele, by dostrzec, że nie są to gigantyczne posągi Buddy, a eksponaty w muzeum, dokładniej rzeźby portretowe partyjskich królów Hatry z II w. n.e. z Muzeum Historycznego w Mosulu. Ich zniszczenie w 2015 r. przez członków Państwa Islamskiego zostało nagrane przez samych terrorystów, którzy następnie opublikowali dokumentację w Internecie. Jeżeli obraz Szlęzaka może dotyczyć krętych dróg ikonoklazmu w panoptycznym świecie (propagandowe wideo na YouTube z niszczeniem rzeźb), to dla jurorów pozostaje jedynie sceną z wojny kultur. Niepokojące wydaje się natomiast wydobywanie i docenienie potencjalnie islamofobicznych treści dzieła.

Ocena kondycji polskiego malarstwa na podstawie wystawy finałowej Bielskiej Jesieni byłaby przygnębiająca i – miejmy nadzieję – niesprawiedliwa. Nie brakuje tu dobrych obrazów, po prostu złych jest aż nadto. Z kolei zestawiając prace wyróżnione

i nagrodzone przez jury – od pejzaży Bujnowskiej po wielofiguralne alegorie Stachyry – można odnieść wrażenie szczególnego upodobania do niekoniecznie przemyślanego powtarzania klisz obrazowych. Jak to się odnosi do sytuacji na świecie, bo Grand Prix przyznano przecież za „zaangażowaną społecznie aktualną tematykę”, najlepiej widać na przykładzie *Welcome* Sebastiana Kroka. Obraz wydaje się parodią zdjęcia, którego kompozycję

odzworowuje, twarz chłopca na pierwszym planie, zastęga w karykaturalnym grymasie, jakże się różni od gładkich, aryjskich rysów dziecka z obrazu – *nomen omen* – *Mutter*. Jeżeli tak zdaniem jury ma wyglądać zaangażowane malarstwo, to tylko życzyć mu śmierci. Na szczęście kolejna Jesień w Bielsku-Białej dopiero za dwa lata. ■



12 A. Smalcerz, *W poszukiwaniu...*, s. 98.

13 J. Truszkowski, *Postdekonstruktywistyczne spojrzenie na postmodernistyczne odniesienia do postawangardowej alienacji: Cyrk jest śmieszny – nie dla zwierząt. Sztuka jest śmieszna – nie dla artystów*, [w:] 43. Biennale..., s. 101.



Bielska Jesień without a revelation

This year's 43rd edition of Bielska Jesień, the largest review of contemporary painting in Poland, beat all the records of popularity – 700 artists submitted almost 3,000 paintings. The jury headed by J. Kosałka shortlisted 194 paintings (from 69 artists) and they all were presented at the final exhibition. This meant that part of the selected works had to be presented in a nearby neo-renaissance building called the villa of Theodor Sixt, but unfortunately the resulting exhibition was chaotic and featured a few rather

poor works. The winner of Grand Prix was Sebastian Krok, whose three anti aesthetic paintings were appreciated for what the jury called 'their socially engaged themes'. The Second Prize went to Karolina Jabłońska, whose work represents a popular, disturbing, ambiguous infantilism. Aleksandra Bujnowska won the Third Prize for her illustration-like paintings resembling transformed National Geographic photos. There were also five honourable mentions: for J. Kaucz (from ASP Wrocław), K. Kukuła, M. Rachwałik, J. Stachyra and R. Szlęzak. ■

WRONA WCIĄŻ KONA!



Gdy wyjeżdżałem z Polski w 1988, nasza rodzima transawangarda, polscy nowi dzicy, dominowali na warszawskiej scenie plastycznej. No, może nie w Zachęcie, ale już w Muzeum Narodowym byli obecni. A przede wszystkim w brudnych salach odlewni dawnych Zakładów Norblina na granicy Śródmieścia i Woli. To tam odbywały się najważniejsze wystawy i tam przybywały prawdziwe tłumy, które wołały ostrą, niepokorna sztukę młodych od smętnych pokazów starych i zasłużonych w Zachęcie. To były żywe, zachwycające pokazy, wspominam je z rozrzewnieniem, ale i entuzjazmem. Tak wiele można było odebrać energii z tych pokazów.

W Niemczech w 1988 Neue Wilde było już prawie niewidoczne, choć wciąż trafiały się pokazy tego typu malarstwa i rzeźby. Poza tym wciąż aktywni byli i są do dzisiaj protoplaści owej niemieckiej „dzikości”, artyści trochę starsi: Georg Baselitz, Markus Lüpertz czy zmarły niedawno A. R. Penck.

Brakowało mi jednak tej gorącej atmosfery warszawskich pokazów, w Berlinie dominowała powaga, mistrzowska jakość prac i przestrzeni wystawowych oraz... zapach naprawdę dużych pieniędzy. Bo lata 80. XX wieku były okresem boomu na rynku sztuki i zarówno „neuewildowcy”, jak starsi, sprzedawali swoje dzieła za duże pieniądze do kolekcji państwowych i prywatnych. Dla mnie, młodego prawnika, rozpoczynającego dopiero karierę w Niemczech, to były ceny zaporowe. Przywoziłem z kraju kilka obrazów z kręgu Nowej ekspresji, jak nazwano „dzikich” w Polsce i postanowiłem skupić się właśnie na tej tendencji w budowaniu swojej małej kolekcji. Taki miałem plan. Przez następne dwie i pół dekady kupowałem obrazy podczas każdego pobytu w kraju, a później także na coraz popularniejszych aukcjach. Miałem kilku ulubieńców. Po pewnym czasie udało mi się z nimi spotkać i odwiedzić ich pracownie. Zobaczyłem wtedy, że to wciąż bardzo otwarci ludzie, pełni młodzieńczego żaru, pomimo że większość ma teraz około sześćdziesiątki i tytuły profesorskie. Przypomniały mi się wtedy wystawy w Norblinie. Ta sama atmosfera, ta sama świadomość, humor, ale i bezkompromisowość.

I tak mógłbym wspominać i dwa razy w roku kupować jakiś obraz czy rysunek moich ulubionych artystów Nowej Ekspresji, którzy po latach sprzedają mi je w specjalnych cenach, bo, co zauważyłem z satysfakcją, dzieła z lat 80. lub choćby w stylu lat 80. znacznie podrożały w Polsce i być może wkrótce nie będzie mnie na nie stać. Chociaż z drugiej strony cieszę się, gdyż również moja kolekcja zyskuje na wartości. To już nie tylko hobby, nostalgiczny efekt wspomnienia dawnych czasów, lecz coraz bardziej kolekcja sztuki współczesnej, od początku tematyczna, bez cienia przypadkowości.

A więc mógłbym tak sobie tylko wspominać i dobrze czuć się wśród obrazów porozwieszanych w mieszkaniu, aż tu nagle jakby czas się cofnął, powróciły dawne emocje, towarzyszące odbiorowi prac Nowej Ekspresji. Stało się to w Berlinie, kilka przystanków Ubahnem od mojego domu.

Zaproszenie na wystawę „KUNST DER FREIHEIT. Polska Nowa Ekspresja lat 80. XX wieku walcząca” otrzymałem bezpośrednio z Kühlhausu, dokąd od jakiegoś czasu chadzam. To niezwykle miejsce na granicy ścisłego centrum i Kreuzbergu (20 minut spacerem od Potsdamer Platz), dawny budynek ogromnej przemysłowej chłodni, gdzie na przełomie XIX i XX wieku przechowywano połcie wieprzowiny, ryby i wszystko, co wymagało niskich temperatur. 6-piętrowy budynek przeżył wojenne pożogi, a od dwóch dekad, po gruntownym, ale i pieczołowitym, pod kontrolą konserwatora zabytków, remoncie, służy kulturze. Odbywają się tu koncerty, zarówno klasyczne, jak i jazzowe czy popowe, konferencje, przedstawienia teatralne, festiwale filmowe, pokazy mody, ale przede wszystkim wystawy sztuki współczesnej. I tak się składa, że zgłaszają się tu często artyści z Europy wschodniej czy dawnego ZSRR. A i sami właściciele Kühlhausu zdają się być najbardziej zainteresowani sztuką pochodzącą z tych regionów.

Przed dwoma laty miała tu miejsce obszerna prezentacja, na której legendarny brytyjski kurator David Elliott pokazał przekrój współczesnej sztuki całego bloku wschodniego: od bardzo licznych artystów byłych republik radzieckich



do pojedynczych twórców polskich, litewskich, niemieckich z dawnej NRD, węgierskich. „BALAGAN!!! Współczesna sztuka z dawnego Związku Radzieckiego i innych mistycznych miejsc” była bardzo spektakularnym i aktualnym pokazem, wypełnionym przede wszystkim video, fotografiami i instalacjami, z nie-dużą dawką malarstwa i rzeźby. Była manifestacją tytułowego zamieszania po upadku imperium sowieckiego, ale i ekspresją wolności.

Także polska wystawa odnosiła się, również w tytule, do kwestii wolności. Z jednej strony poczucia swobody twórczej, nieprzestrzegania norm i zasad, narzucanych choćby przez system szkolnictwa artystycznego. „BALAGAN!!!” także odnosił się do takiego ujęcia. Jednak dla Polaków debiutujących na początku lat 80., przed i po wprowadzeniu stanu wojennego oraz ukształtowania się podziemia politycznego i kulturalnego, wolność to była kwestia nie tylko samopoczucia, ale także walki. Oczywiście przy wykorzystaniu środków artystycznego wyrazu. Choć nie tylko. Jedni z moich ulubionych artystów, których dzieła spotkałem na wystawie „KUNST DER FREIHEIT”, czynnie uczestniczyli w demonstracjach ulicznych i walkach z ZOMO: Zbigniew Maciej

1. Wystawa „Kunst der Freiheit”, Kühlhaus, Berlin, parter, na pierwszym planie: Sylwester Ambroziak, *Ofiara Izaaka*, drewno polichromowane, len, 200 x 70 x 150 cm, kolekcja Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, dalej: *Głowy*, gips polichromowany, 60 x 40 x 35 cm, 1984; i drewno polichromowane, 80 x 60 x 50 cm, 1985, kolekcja Piotra Ratyńskiego, Warszawa, w głębi: Zbigniewa Maciej Dowgiałło, *Zatopienie tratwy pełnej komunistów*, olej, płótno, 400 x 480 cm, 1987
2. Zdzisław Nitka, *Franz Marc*, 2013, olej na płótnie, 140 x 210 cm
3. Sylwester Ambroziak, *Pies*, drewno, metal, farby, 80 x 150 x 33 cm, 1985/86, kolekcja Muzeum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie

Dowgiałło w Gdańsku, Sylwester Ambroziak w Warszawie, a Zdzisław Nitka był internowany w stanie wojennym. Tego dowiedziałem się z katalogu, bo artyści rzadko o tym wspominają, woła nie uchodzić za kombatanatów.

Ale powróćmy do ekspozycji w Kühlhausie. Przede wszystkim robiła wrażenie rozmachem: obrazy i rzeźby rozmieszczone zostały na 3 poziomach tzw. Qubusu, czyli przestrzeni połączonej wewnętrznym atrium, co umożliwiło >



1



2

1. **Ryszard Grzyb**, *Sranie ku wolności*, tempera, karton, 130 x 100 cm, 1985, dzięki uprzejmości Galerii Piktogram, Warszawa
2. **Zdzisław Nitka**, *Płód zjedzony i zwrócony przez psa*, olej, płótno, 149 x 100 cm, 1986, kolekcja Waldemara Gizy
3. Od lewej: **Zdzisław Nitka**, **Krzysztof Skarbek**, **Sylwester Ambroziak**, **Ryszard Woźniak**, **NN**, **Roland Schaefferski**, **Ryszard Grzyb**, **Izabella Stanisławska**
4. **Zbigniewa Maciej Dowgiałło**, *Niebieski koń*, bryt, olej, płótno, 300 x 350 cm, 1984

oglądanie całości z prawie każdego miejsca. Całkowita powierzchnia wystawowa tej części wynosi prawie 2000 m² (dla porównania cała Zachęta, jak dowiedziałem się z Wikipedii, ma 1765 m²). Dodatkowo na najniższym poziomie (pod Qubusem, na wysokości ulicy jeszcze 600 m²) umieszczone zostały monumentalne prace, narysowane czarną kredką na papierze i rozpięte na blejtramach, autorstwa Jacka Staniszewskiego. Pamiętam je z historycznej wystawy „Raj utracony” w warszawskim CSW w Zamku Ujazdowskim z lat 80. W Berlinie wyglądały znakomicie w ogromnej, surowej, zaciemnionej przestrzeni, oświetlone punktowymi światłami.

W centralnym miejscu, na pierwszym poziomie Qubusu, witał gości ogromny obraz, jedno z największych (400 x 480 cm) i najbardziej emblematycznych dzieł Nowej Ekspresji: *Zatopienie tratwy pełnej komunistów* Zbigniewa Maciej Dowgiałły z 1987, oglądany przeze mnie poprzednio na centralnej ścianie nad głównymi schodami w Muzeum Narodowym w Warszawie na wystawie „Realizm radykalny, abstrakcja konkretna” (na przełomie 1987 i 88, nota bene pod skróconym tytułem *Zatopienie tratwy*). Ucieszyłem się, że warszawskie czy jakieś inne muzeum narodowe zgodziło się wypożyczyć tak wybitne płótno. Jakie było moje zdziwienie, gdy okazało się, że obraz dotąd nie znalazł nabywcy i wciąż leży rozmontowany w pracowni artysty. To zadziwiające. Może chodziło o wymiary, ale przecież obraz składa się z kilku części. Jestem pewien, że żadna kolekcja niemiecka nie przeszłaby obojętnie wobec tak znanego i typowego dla jakiejś rodzimej tendencji dzieła. Pewnie nie bez względu na cenę, ale ceny w Polsce są znacznie niższe niż w Niemczech.

Oczywiście, wystawa prezentowała kilka dzieł z kolekcji publicznych i prywatnych, ale wiele naprawdę wybitnych prac z lat 80., wciąż nie znalazło

się w muzeach. Dla widza może to i lepiej, bo pewnie łatwiej było wypożyczyć je bezpośrednio od artystów, niż borykać się z biurokracją muzeów. Jednak czy dla tzw. dobrej kultury narodowej, to już nie wiem...

Nawet pobieżna wiedza na ten temat, na przykład moja: osoby interesujące się sztuką lat 80., ale jako kolekcjoner, a nie historyk czy kurator, wykazuje, że Nowa Ekspresja jest po macoszemu traktowana przez polskie instytucje publiczne, jak muzea czy centra sztuki, a nawet liczne kolekcje „Znaków czasu”. Ta tendencja, ze swoim kolorowym, ostrym malarstwem i rzeźbą, nadal jest trudna do zaakceptowania przez decydentów kulturalnych, pomimo zmiany systemu. Może to zbyt ostro stawiana teza, ale jako że te obrazy i rzeźby występowały nie tylko przeciwko komunistycznym szykanom i opresjom, ale przeciwko wszelkim ograniczeniom, które funduje społeczeństwu niemal każda władza, nie należy się dziwić, że były tępione za komuny, ale i dziś nie są za bardzo chciane.

Dotarły do mnie informacje, że Dowgiałło namalował niedawno jakiś bardzo „prawomyślny” obraz, związany z katastrofą lotniczą w Smoleńsku, który powinien podobać się pisowskim władzom. Nie na tyle jednak chyba, żeby jakieś państwowe muzeum zdecydowało się na zakup *Tratwy*. Zresztą i smoleński obraz, jak się dowiedziałem, także leży wciąż w pracowni artysty...

Duży wybór prac Zbigniewa Maciej Dowgiałły, twórcy co jakiś czas obecnego w mediach, co dociera nawet do Niemiec, ale jako gwiazdy malarstwa lat 80. już trochę zapomnianego, zajął całe drugie piętro Qubusu Kühlhausu. Znalazły się tam jego wczesne „dzikie” obrazy związane bezpośrednio z walkami na ulicach – ogromne bryty, czyli płótna bez blejtramów, zawieszane jak gigantyczne płachty. Widać było, że to prace zniszczone, nie konserwowane od 30

The Crow is Still Dying!

When I was emigrating from Poland in 1988, our local Transavantgarde dominated the artistic scene. The most important exhibitions, featuring rough and rebellious young art, were organised in the dirty halls of the former Norblin Factory in Warsaw and drew large numbers of art enthusiasts. I was happy to experience the same mood and emotions at a recent exhibition titled 'KUNST DER FREIHEIT. Polish Neo-expressionist Protest Art of the 80s' organised in the imposing Kühlhaus Berlin (a former cold storage warehouse, which now offers space for cultural events). The show was impressive for its scale: paintings and sculptures were displayed on four storeys of the building, covering the space of almost 3,000 m². The ground floor was dedicated to monumental drawings of J. Staniszewski and the first floor mostly to two members of Warsaw's Grupa: R. Grzyb and R. Woźniak, but there were also S. Ambroziak's sculptures, including his iconic 'Sacrifice of Isaac' and M. Dowgiałło's famous 'Submerge of the Raft'. Dowgiałło's other paintings were presented on the second floor and Z. Nitka's on the third floor. K. Skarbek presented his banners and videos. After over 30 years, the works of the Polish Neo-expressionists still captivated the audience with their authenticity. ■

Georg (Jerzy) Sikora jest berlińskim prawnikiem, kolekcjonerem malarstwa polskiego z lat 80., wciąż rozwijającym swój zbiór i przyjaźniącym się z kilkoma artystami Nowej Ekspresji, co mogłoby czynić go ambasadorem tej tendencji w Niemczech. Jednym z ambasadatorów, bo kolekcjonerów Nowej Ekspresji lat 80. jest w tym kraju kilku czy kilkunastu. I nie tylko emigrantów z Polski.



3

lat, przechowywane w nienajlepszych warunkach, popękane i miejscami dziurawe. Pokazywane niezwykle rzadko. Ale autentyczne i zachwycające. Znow należałoby wyrazić ubolewanie, że nie trafiły do żadnego muzeum, gdzie konserwatorzy mogliby się nimi zająć i przywrócić im dawny blask. *Bitwa o wolność, Gneczenie Złego, a zwłaszcza Błękitny koń* to wybitne dzieła zaangażowanej politycznie Nowej ekspresji, obok nich bardziej kameralne płótna: *Walka, Solidarność, Solidarność, Stan wojenny (Gdańsk, 16.XII 1981)*, wszystkie z 1980 i 81, niezwykle rzadko pokazywane, malarskie stopklatki z walk ulicznych stanu wojennego.

W bezpośrednim sąsiedztwie *Zatopienia tratwy pełnej komunistów*, na pierwszym piętrze Qubusu znalazły się niezwykle rzeźby Sylwestra Ambroziaka: kultowa *Ofiara Izaaka* (z Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku), ale także wcześniejsze, ekspresjonistyczne, krzyczące *Głowy, dziki, Pies* (z Muzeum ASP w Warszawie), a nade wszystko *Kobieta rodząca (demokracja)* (1987).

Jednak cały ten poziom został zdominowany przez dwóch artystów warszawskiej „Grupy”: Ryszarda Grzyba i Ryszarda Woźniaka. Pierwszy z nich pokazał znakomite prace na papierach tzw. „papiery Grzyba”, uchodzące za jedno z najważniejszych cykli dzieł Nowej Ekspresji w ogóle, wśród nich kultowe *Sranie ku wolności* (tempera, papier, 1985, z warszawskiej Galerii Piktogram), umieszczone na okładce katalogu. Albo emblematyczny *Uwaga! Czotg* (1984) czy *Wpierdzający się w sztukę* (1986).

Grzyb pokazał także prace nowsze (z 2004), odnoszące się jednak do poetyki lat 80. i 90., zwłaszcza graffiti na miejskich murach. Stanowiło to znakomity łącznik pomiędzy obrazami z lat 80., a dzisiejszymi.

Drugim artystą „Grupy” na wystawie był Ryszard Woźniak, prezentujący m. in. kultowy i uchodzący za kontrowersyjny obraz *Egzorcyzmy* (1984, tempera, papier, 212 x 268 cm) oraz nie mniej kultowe i kontrowersyjne olejne wyobrażenie penisa na obrazie *Niebo i ziemia* (1985). Woźniak pokazał także świetny, rozbudowany cykl obrazów z serii „My bojownicy o wolność i postęp społeczny jesteśmy teraz artystami” (2014).

Osobne, trzecie piętro Qubusu otrzymał Zdzisław Nitka, który pokazał duży wybór swoich brytów, bodaj po raz pierwszy zebranych razem w takim zakresie. Obrazy nowsze, choć kilka z lat 80., wiele odnoszących się do tradycji ekspresjonizmu niemieckiego i pierwszej wojny światowej. Widać, że dla tego artysty kontekst historyczny ma ogromne znaczenie i potrafi on, jak rzadko kto w Polsce, czerpać, ale i rozwijać motywy

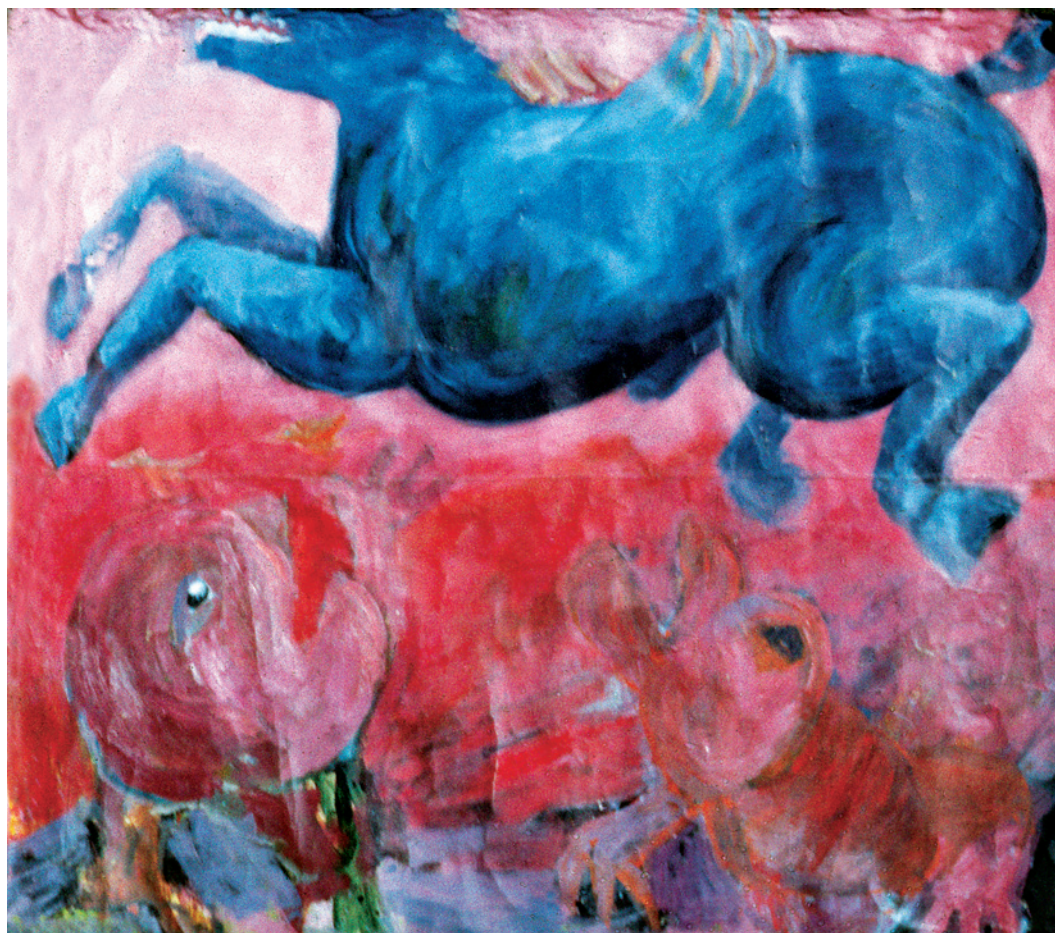
i filozofię sztuki początku XX wieku, co w Berlinie, niegdyś silnym ośrodkiem ekspresjonizmu, gdzie ulokowane jest Die Brücke Museum, było bardzo na miejscu.

Wrocławską Nową Ekspresję, obok Nitki, reprezentował chlubnie także Krzysztof Skarbek ze swoimi malarskimi bannerami, rozpostartymi w przestrzeni Qubusu, oraz dziełami video artu z lat 80. i 90.

Program prezentacji video artu i filmów dokumentalnych był ważnym uzupełnieniem tej ogromnej ekspozycji. Mógł stanowić wytchnienie po obejrzeniu całości, co, lekko licząc, mogło zająć godzinę lub półtorej, jeśli chciało się zobaczyć wszystkie prace.

Profesorowie, zbuntowani, kiedyś i dzisiaj wciąż niezależni artyści polskiej Nowej Ekspresji na chyba największej w Berlinie, a pewnie i w całym Niemczech, wystawie tej tendencji, sprawili, że odżył we mnie duch owej przekory, odmowy, ale i zachwyty, które odczuwałem na wystawach w Warszawie w końcu lat 80. Ucieszyło mnie, że to nie była wystawa tylko historyczna, że uwzględniła koloryt postindustrialny Kühlhausu, bliskiego w charakterze Norblinowi, że pokazała, iż postawy artystyczne i po prostu ludzkie, ukształtowane w trudnych latach 80. w Polsce, są wciąż aktualne i żywe. To chyba było najważniejsze. ■

4



Współczesna sztuka białoruska: to nie tylko biało-czerwono-biała kontestacja



Krew na białym, pogniecionym kawałku papieru – motyw powtarzający się na plakacie i w katalogu wystawy sztuki białoruskiej w Centrum Sztuki Współczesnej w Toruniu. Tytuł wystawy: *Biało-czerwono-biali. Współczesna sztuka białoruska*. Czy naprawdę tak dużo krwawej czerwieni w sztuce wschodniego sąsiada?

Flaga biało-czerwono-biała była przez moment symbolem niezależnej Białorusi, zanim kraj opanowała zaraza poradzieckiej nostalgii umacniana przez jej głównego propagatora, obecnego prezydenta Republiki Białoruskiej Aleksandra Łukaszenkę. Ta flaga zaczęła być następnie używana (nadużywana) na Białorusi przez wszelkie siły opowiadające się przeciwko reżimowi Łukaszenki. Jednak symbol ten dawno przekroczył granice politycznego obszaru, manifestując dziś także podziały historyczne, literackie, artystyczne czy mentalne. Stoi na straży bezkompromisowego podziału między tym, co jest mile widziane w państwie i tym, co ulega opresji i odrzuceniu. Ujawnia przedziwną ambiwalencję białoruskiego bytu państwowego: dwie flagi (oficjalna i opozycyjna), dwa polityczne systemy (reżim Łukaszenki i opozycję demokratyczną), dwa języki urzędowe (rosyjski i białoruski), dwie historie (oficjalna i alternatywna), dwa związki pisarzy. I co jeszcze – dwie sztuki współczesne? Na to wskazuje wizja krytyka, autora unikalnej książki *Współczesna sztuka białoruska od nowa*, a przy okazji kuratora omawianej wystawy – Krzysztofa Stanisławskiego.

Mimo że Stanisławski wielokrotnie zapewnia, że jego celem nie jest nadawanie politycznej aury wydarzeniu i stara się podkreślić, że *jest to prezentacja sztuki białoruskich artystów niezależnych*^[1], to jednak, świadomie lub nie, przeżywa ten wymiar polityczny.

Chciałabym wreszcie uwolnić rozważania nad białoruską sztuką od podziału na „za” i „przeciw” – jest tego przeciwieństwa zbyt dużo, jak na jeden naród.

To określenie „niezależności”, po które niejednokrotnie sięga kurator, ja bym objaśniła raczej tak, że niezależnie od warunków dla sztuki na Białorusi, a raczej ich braku, jednak owa sztuka się tworzy i broni.

*

W prywatnej rozmowie ze znajomą malarką z Białorusi, studentką piętego roku malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Mińsku, wymieniłam nazwiska znakomitych współczesnych artystów z Białorusi. Z tych kilkudziesięciu twórców skojarzyła ona jedynie dwa nazwiska i jeden obraz „na którym przytulają się czerwoni faceci”^[2].

Wśród studentów szkół artystycznych, którzy ze sztuką współczesną powinni być najlepiej obeznani, nazwiska artystów białoruskich nie budzą reakcji, lub wręcz są zaskoczeniem. Niemniej jednak faktem jest, że aktualna sztuka białoruska ma się znakomicie, a jej przedstawiciele dyskutowani są w mediach, goszczą w muzeach i galeriach, co prawda zazwyczaj nie w ojczyźnie.

A więc widzimy, że z perspektywy białoruskiej, hasło „Sztuka aktualna na Białorusi” czy „Białoruska Sztuka Współczesna” byłby bardziej intrygującym i zaskakującym punktem wyjścia dla organizacji wystawy niż rozdrabnianie się nad mętnym pojęciem niezależności, zapakowanym we flagę, tak bardzo obciążoną politycznymi konotacjami.

Na wystawę w CSW w Toruniu trafiłam akurat w dzień wprowadzania. Choć kustoszka podkreślała niezwykłość i inność sztuki białoruskiej, na pytanie o jakieś ogólne, charakterystyczne jej cechy odróżniające ją od współczesnych nurtów w polskiej sztuce nie potrafiła udzielić konkretnej odpowiedzi. Spróbuję zdefiniować tą różnicę i nakreślić cechy, które mogłyby zadziwić polskiego odbiorcę.

1 „Biało-czerwono-biali. Współczesna sztuka białoruska”, katalog wystawy, Krzysztof Stanisławski st. 7

2 Chodzi o olbrzymi obraz Viktora Petrova *Apokalipsa* z roku 1997. Dzieło to otwierało pierwszy w historii Białorusi własny pawilon na Biennale Sztuki Współczesnej w Wenecji w 2011 roku.



1. **Aleksandr Nekraszewicz**, *Muza*, 2010, emalia nitro, aluminium, 96 x 200 cm
2. **Uladzimir Parfianok**, *100 YEZERSKAYA*, instalacja fotograficzna, slajdy 027, 2016
3. **Artur Klinau**, *Kleopatra* z cyklu „Najsmaczniejsze kąski z dziedzictwa światowej sztuki”, 1999–2000, obiekt, technika własna, patelnia

21



3

PRZEDE WSZYSTKIM WĄTKI POLITYCZNE.

Napis #Weissrussland (dosłownie z niem. „Biało-Rosja”) czarnymi literami na białej ścianie – dzieło Andreja Durejki (obecnie mieszkającego w Niemczech) nawiązuje przede wszystkim do problemu tożsamości Białorusinów i historyczno-kulturalnego wpływu Rosji. Fotografie cyfrowe Uladzimira Parfianoka „Dzień Niepodległości”, wykonane podczas transmisji państwowej uderzają analogią z demonstracją Wehrmachtu albo stalinowskiej parady. Seria czarnych wiader Artura Klinaua – od środka i z zewnątrz ozdobionych obrazkami patetycznych radzieckich rzeźb.

Jeżeli chodzi o młodszą generację malarzy i ich wizję na temat realiów politycznych, to projekt

Sergeya Shabohina *Praktyki podporządkowania* jest tu dobrym przykładem. Malarstwo balansujące na granicy kiczu artystycznego, które jednak zadziwia ogromem pracy i rażąco trafną diagnozą stanu swobód obywatelskich w państwie.

Drugim ważnym wątkiem jest krytyka wykształcenia artystycznego w kraju. Owszem, artyści z Białorusi osiągają światowy poziom, jeżeli chodzi o doskonałość ich warsztatu, ale w szkołach artystycznych sztuka współczesna i nowoczesne środki wyrazu ulegają absurdalnej ignoracji i zlekceważeniu. Brak tam kontaktów z żywą sztuką spoza Białorusi, panuje niezrozumienie dla dzieł młodych artystów, niemożność znalezienia dla nich miejsca, w którym byliby wystawiani i omawiani.

Wartość prac artystycznych ocenia się przez pryzmat klasycznych kanonów. Kontrowersyjne tematy niekiedy ulegają cenzurze i niemile są przepracowywane w szkołach wyższych. Dla jasności, warto wspomnieć, że w całej Białorusi istnieje jedna niepaństwowa galeria, reprezentująca stricte sztukę aktualną – „Galeria Ÿ” (założona w r. 2009), oraz parę lokali tzw. art-przestrzeni „BEPX” (istnieje od 2016), „ЦЭХ” (od r. 2013) i to tyle.

Nie dziwi więc, że na wystawie w Toruniu pojawiła się instalacja Mikhaila Gulina *Sztuka powinna*, prześmiewczo demaskująca nabożny stosunek do „starej” sztuki oraz malarstwo przedstawiające klasyczną rzeźbę odwróconą tyłem do widza z napisem „old school” na pośladkach.

1. **Alexei Lunev**, *Mięso*, video, 2011
2. **Andrei Durejka**, *Weissrussland*, 2010, instalacja, akryl, ściana, 198 x 29 cm
3. **Grupa Revision**, *Paul Cezanne*, z cyklu „Your Favorites”, 2008, C-print, pleksi, aluminium, 250 x 176 cm

Charakterystyczną cechą w jakimś stopniu jest dla mnie oczywistość przekazu większości dzieł. Wypowiedź artysty niewiele daje do interpretacji. Właśne przeżycia i intencje odbiorcy nie uczestniczą w tej zabawie – przewagę ma dyktatura artysty w przeciwieństwie do koncepcji „dzieła otwartego” popularnej w Polsce.

A jednak nie wszyskie dzieła z wystawy w CSW da się poddać analizie przyczyn i skutków. Najbardziej zapadają w pamięć przykłady twórczości odciętej od dopływu bodźców politycznych i społecznych. Te przypadki, kiedy artysta sięga do swego świata wewnętrznego, do znaków i zjawisk archetypowych. Wtedy jest on w stanie poprzez swą twórczość przekazać uniwersalne wartości. Takiej sztuce udaje się wyjść poza granice czasu i przestrzeni. Można do niej zaliczyć dzieło Viktora Petrova *Apokalipsa*, rzeźby ze słomy Artura Klinaua, subtelne i eteryczne *Fotografie bezpośrednie* Igora Savchenki, makabryczne wizje Mikhaïla Siankoua (ARCz) w serii drastycznych akwareli, instalację *Multiple, obiekty zoolomorficzne* Alexeja Luneva oraz abstrakcje geometryczne Sergeja Kiryuschenki, przekazujące ideę nieskończoności metamorficznych klatek, w których żyjemy.

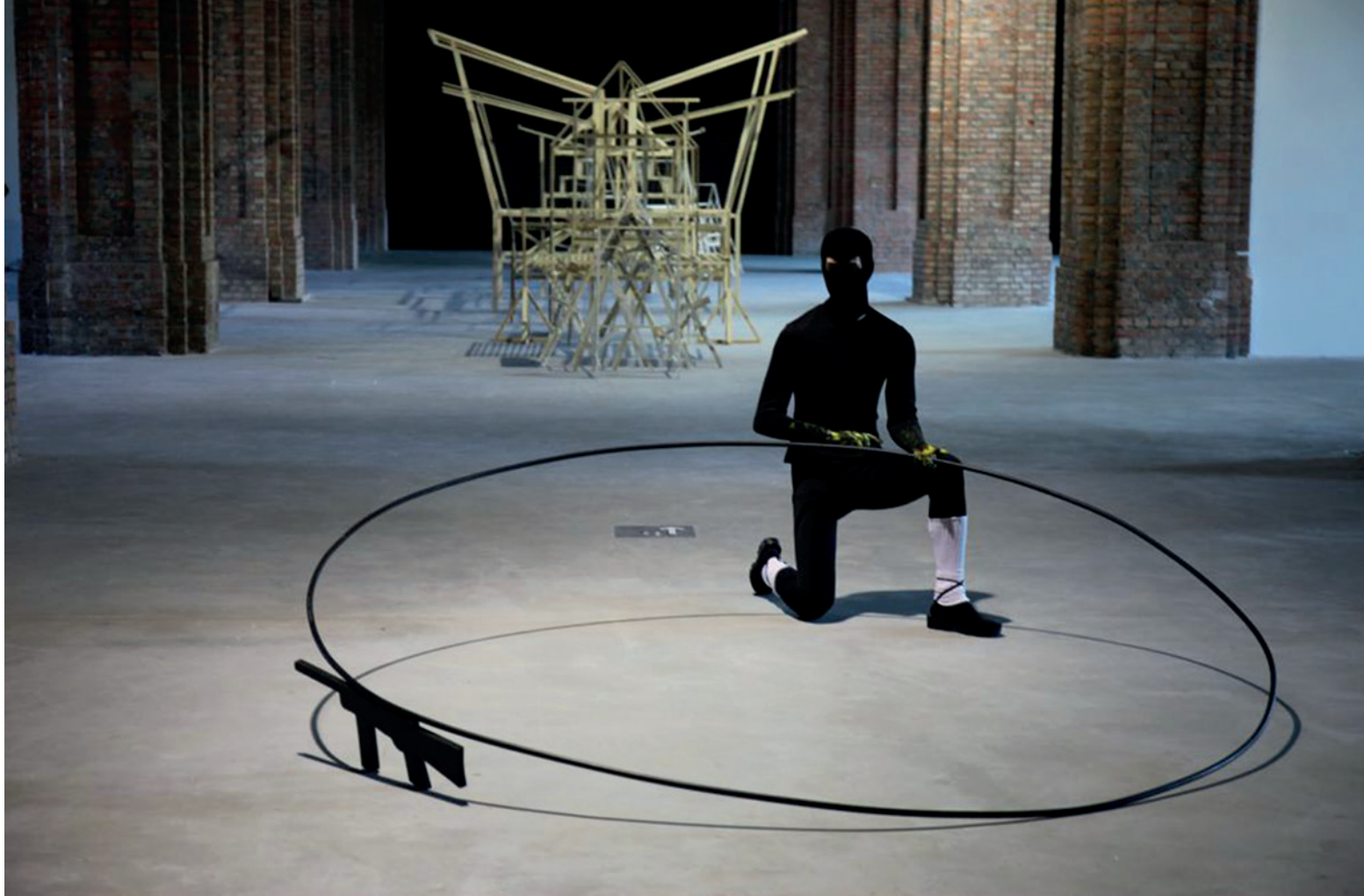
Większość (ale nie wszyscy) z tych artystów wykształciła swój unikalny język twórczy w ostatniej dekadzie XX wieku. W tym właśnie okresie Białoruś odzyskała niepodległość, by następnie zmienić kurs w stronę dyktatury. Lecz czy to tylko polityka definiowała kierunki poszukiwania białoruskich artystów? Nie. Moim zdaniem, największym impulsem dla twórczości w przełomowym momencie jest nie rodzaj władzy, a poczucie własnej wartości artystycznej i ważności na tle historycznym. ■

Contemporary Belorussian art – not only a constellation of white-red-white

I would like to speak about Belorussian art and what differentiates it from the Polish contemporary art scene. Firstly, political threads like in the work of Andrej Durejka *#Weissrussland* (literal translation from German: WhiteRussia) allude to the current problem of identity due to historical and cultural Russian impact. Another important theme is the criticism aimed towards Belorussian artistic education. Indeed the artists achieve a masterful level in their technical proficiency, but contemporary art and modern mediums of expression are totally ignored in their art schools. Another characteristic feature of Belorussian art is its obvious and direct message, contrasting with the Polish 'open art'. Of course, not all works presented in CWS Toruń can be divided into these categories. The most memorable pieces were those cut off from political and social influences as in the work of Victor Petrov, Artur Klinau or Igor Savchenko. ■

weissrussland





1

KAROLINA SIEKIERSKA

Art. Work

1. **Marcin Berdyszak**, *Le danse macabre de terrorisme*, 2016, obiekt
2. **Karolina Szymanowska**, *Raj duszny*, 2012, obiekt biżuteryjny



2

„Na tę wystawę wybrałam prace, które są bezużyteczne i absurdalne, będące zaprzeczeniem funkcjonalności, jak i te, które na co dzień mają swój użytek nie jako obiekty sztuki. Wybrałam również warsztatowe arcydzieła. Wszystko po to, aby pokazać jak wiele twarzy ma kreacja artystyczna” – stwierdziła kuratorka Ewa Sułek.

Zbiorowa wystawa polskiej i ukraińskiej sztuki współczesnej miała swoją kolejną odsłonę, tym razem we Wrocławiu. Zadebiutowała w Kijowie w Galerii Mystetskyi Arsenal w lipcu 2017 r. Wrocławska Galeria Miejska w pomieszczeniu na Dworcu Głównym zaprezentowała we wrześniu i październiku około 60 prac, które zaskoczyły widzów swoimi różnorodnymi technikami i odpowiedziami na główny problem spotykany w Polsce, jak również na Ukrainie, tj. na słowo „work” – umieszczone ono zostało bezpośrednio w tytule wystawy i jest kluczowym pojęciem sugerującym jej tematykę. Ekspozycja ta nie obejmowała jednak tylko zagadnień i problemów związanych ściśle z pracą artysty, oparta była na wielorakim odbiorze i interpretacji w sztuce pojęcia pracy.

Praca zawsze była tematem wzbudzającym wiele emocji i dyskusji. Jest to jeden z najczęściej poruszanych wątków podczas rozmów. Również artyści poświęcili temu zagadnieniu swoją uwagę, prezentując odpowiednie realizacje i przemyślenia z tym związane. Nie kryli obaw dotyczących przyszłości i dalszego funkcjonowania. Wspominali przeszłość, jak również głośno mówili o teraźniejszości. Wielu twórców skupiło się na przybliżeniu własnej pracy, funkcjonowaniu >



1. **Igor Gusev**, *Adventures of Mr. Nobody*, 2016, obiekty rzeźbiarskie
2. **Tomasz Poznysz**, *Pobaw się ze mną*, 2016, olej na płótnie, autorska rama drewniana
3. **Nikita Shalenny**, *Mózg*, 2017, instalacja

1

na rynku sztuki oraz na sposobach odbierania sztuki przez publiczność w dzisiejszych czasach.

W pracy Aliny Yakubenko (jednej z kuratorek) pt. *Swiatłograd* można było posłuchać wypowiedzi kilku artystów z Ukrainy, którzy opowiadali o różnych sytuacjach, jakie zdarzyły się im w ich „kierze artystycznej”. Video autorki nie pokazywało twarzy, jedynie czarne sylwetki opowiadały o zleceniach za małe pieniądze, o wykorzystywaniu artystów do celów komercyjnych, o braku możliwości prezentowania własnej twórczości. To zleceniodawcy określają konkretne ramy, w których artysta powinien się zmieścić. Więc artysta uznawany jest za taniego robotnika, który musi działać według określonych zasad, z którymi się zazwyczaj nie zgadza. Jeżeli tego nie zrobi, będzie automatycznie na przegranej pozycji rynkowej – taką sugeruje konkluzję video Yakubenko. Z kolei artystka z Polski, Irmina Rusicka poprzez swoje prace postanowiła opowiedzieć o problemie pracy w zawodzie artysty w naszym kraju. Prace Zofia Kulik. *Wiwat Nowy Rok 2017* i Adam Rzepecki *Jak Buba Bobu Tak Boga Bubie 33 lata później* są fotografiami na pocztówkach, które są powtórzeniem gestu Zofii Kulik z 1988 roku, gdzie modelem był Zbigniew Libera i Adama Rzepeckiego z 1983 roku. Pocztówki zostały publicznie wypisane i wysłane osobom związanym z instytucjami kultury i sztuki, a także politykom, takim jak np. Donald Tusk, Jarosław Kaczyński czy Hanna Gronkiewicz-Walczak. Fotografie przedstawiają kobietę, która na jednej z prac stoi ubrana w czarną czapkę i szal przed Ministerstwem Kultury i Dziedzictwa Narodowego pokazując wyraźny znak niechęci, na drugiej zaś ubrana w czarną sukienkę i sznur na szyi rozpoczyna przygodę z Nowym Rokiem.

Te dwie prace interpretują sytuację artysty w Polsce, wyrażającą się brakiem zainteresowania władz państwowych, co sprzyja ogólnemu stwierdzeniu, że tworzenie sztuki nie jest utożsamiane z zawodem,



2

lecz raczej z rodzajem swoistego hobby. Dramatyczna sytuacja społeczna i ekonomiczna wielu artystów jest podobna zarówno w Polsce, jak i na Ukrainie. Twórca jest postrzegany w świecie pracy jako leń, który nadaje się tylko do malowania ładnych obrazków na ścianę.

Wystawa zgromadziła również przykłady różnych technik artystycznych od tradycyjnych do współczesnych. Obrazy Tomasza Poznysza w swej precyzji, dzięki dokładności wykonania, przemyślanym detalom odnosiły się do warsztatu dawnych mistrzów. Autor w swoich trzech pracach *Dudziarz*, *Lukrecja* i *Pobaw się ze mną* zawarł

przekaz popkulturowy, który dominuje w aktywnej ikonografii. Nie zabrakło też – w przypadku propozycji ukraińskich odniesień do kultury socrealistycznej, gdzie pracę traktowano niemal z nabożeństwem. Dzieła Viktora Pokydanetsa czy Arsena Savadova wyraźnie prezentują swe inspiracje czasami sowieckiego uzależnienia. Ukazują one wspólczesne problemy, nie zapominając o starych, które nadal nie zostały rozwiązane.

Inne odniesienia do kontekstu pracy zaprezentował Janek Simon. Urodzony w 1977 roku, autor instalacji interaktywnych, filmów wideo, obiektów



Art. Work

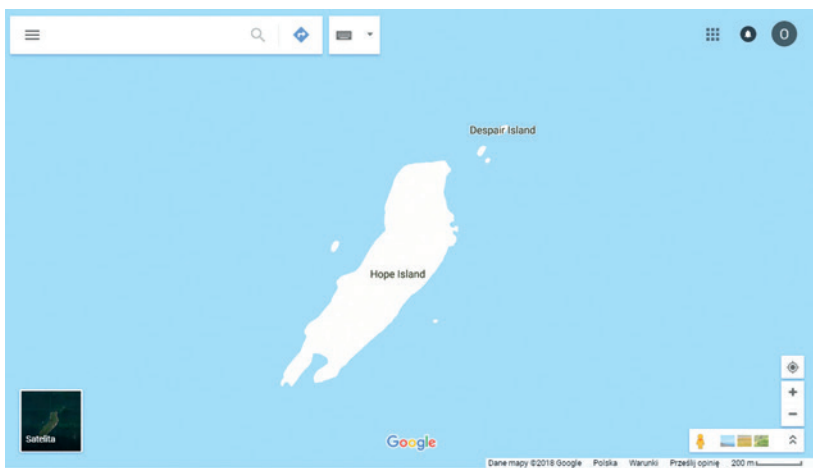
i akcji artystycznych, swoje inspiracje czerpie między innymi z internetu czy gier komputerowych. W pracy pt. *Cynocephali* poruszył aktualny problem związany z coraz bardziej rozwijającą się technologią. Jego dzieła zostały wydrukowane na drukarce 3D własnej produkcji. Autor poprzez dobranie tej techniki postanowił zająć się problemem zmiany koncepcji i sposobów pracy powiązanych z szybką redukcją miejsc zatrudnienia powodowanych kompleksową automatyzacją i rozwojem sztucznej inteligencji. Z kolei Dmytro Erlich rozwija ten sam temat w swojej animacji pt. *Roboniewolnictwo*, prezentując wizję katastroficzną, gdzie praca człowieka zostanie całkowicie zastąpiona działaniem inteligentnych maszyn.

Wystawa „Art. WORK”, dała artystom możliwość pokazania tego jak odczuwają swoje

działania i z czym na co dzień muszą się spotykać. Zgromadziła w jednym miejscu sztukę, która odnosi się do szeroko rozumianego pojęcia pracy. Profesjonalne rozmieszczenie dzieł w ramach ekspozycji dało podstawy do interpretacji tego problemu. Z drugiej strony stworzyło osobną aurę pozwalającą skupić się na każdym artyście indywidualnie. Każdy autor prac mógł swobodnie się wypowiedzieć, szukając równowagi pomiędzy poważnym i luźnym podejściem do tego tematu. Artyści, zebrani na wystawie trafnie odpowiadali na zadawane dziś często pytania. Nie bali się również sami ich zadawać. Jak zmieni się ludzkie życie w świecie, którym rządzą robotnicy cyfrowi? Czy niektóre zawody znikną całkowicie? A może każdy, kto zostanie bez pracy stanie się artystą? To kilka pytań, ciągle otwartych... ■

The 'Art. Work' exhibition, which debuted in July 2017 in the Mystetskyi Arsenal Gallery in Kiev and a few months later opened in the Main Railway Station in Wrocław, was a group exhibition presenting about 60 works made by contemporary Polish and Ukrainian artists, which surprised the audience with their diverse techniques and approaches to the theme of work. Quite a few artists addressed in their works the subject of their own artistic practice and their functioning in the art market. A. Yakubenko focused on such problems as working on commission, low payments, being used for commercial purposes and having difficulty showing one's artwork. I. Rusicka decried the authorities' lack of interest in the situation of artists and disrespect for artistic professions, which are often viewed as a hobby. T. Poznysz referred to the skills of the old masters, and V. Pokydanets and A. Savadov to the culture of social realism, which approached work almost reverently. J. Simon and D. Erlich independently explored the problem of technological growth and a reduction of workplaces. ■

Made in Photo 10



1

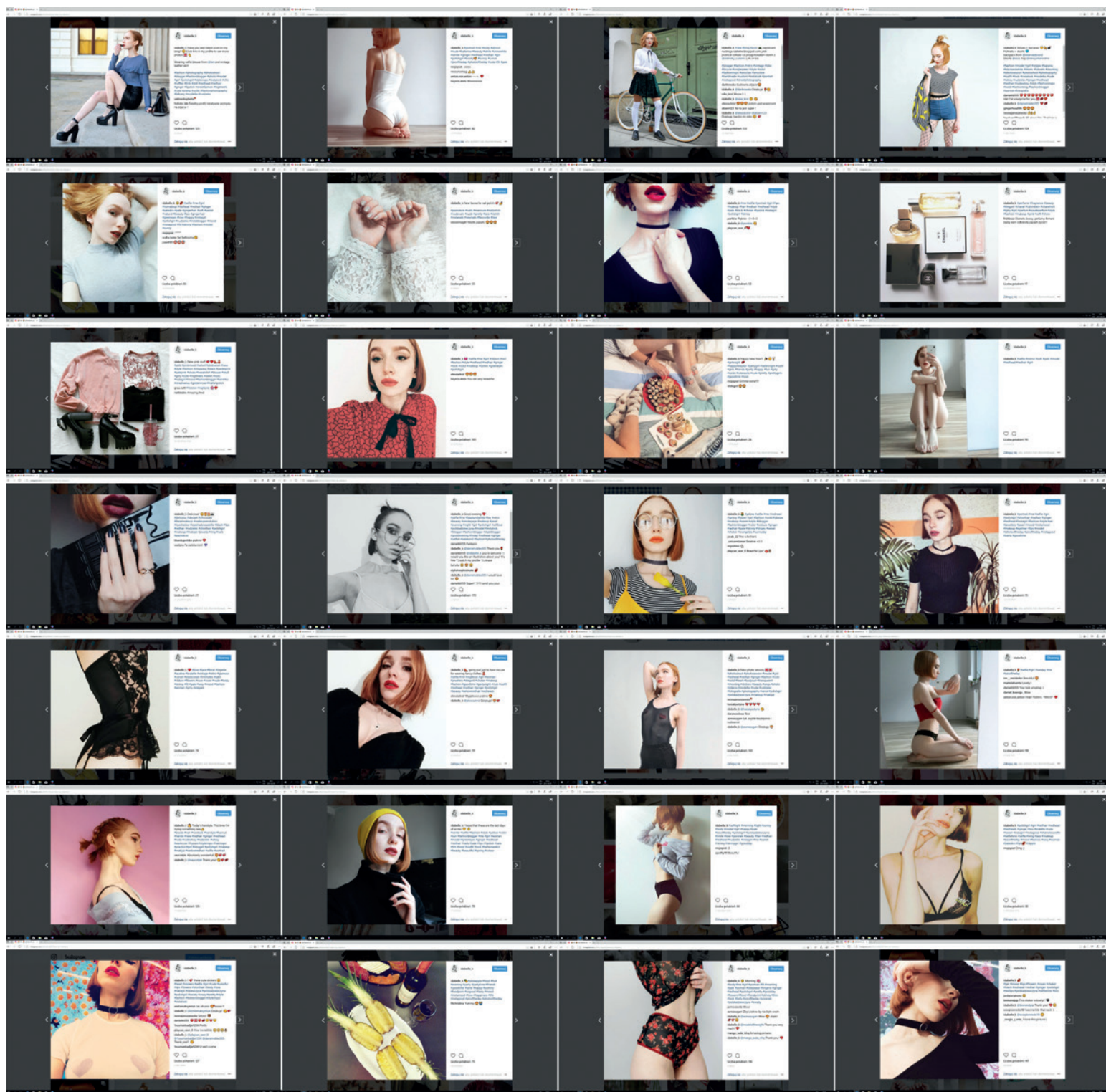
2

Wrocławski projekt „MADE-IN-PHOTO” jest próbą praktycznego rozpoznania aktualnego kreatywnego potencjału fotografii i spenetrowania jej zmieniających się medialnych możliwości. „MADE-IN-PHOTO” to autorskie przedsięwzięcie prof. Andrzeja P. Batora realizowane we współpracy z dr Agatą Szubą w ramach Pracowni Fotografii Intermedialnej w Katedrze Sztuki Mediów ASP we Wrocławiu. Kreacja, inscenizacja i intermedialność – tak w tym długofalowo pomyślanym projekcie określone zostały podstawowe obszary artystycznych (i zarazem badawczych) dociekań. Znaczące poszerzenie pola działań miało miejsce w 2015 r., kiedy to do współpracy przy projekcie zaproszono pracownie fotograficzne

z innych polskich uczelni – ASP w Warszawie (prof. Prot Jarnuszkiewicz), ASP w Łodzi (prof. Grzegorz Przyborek) oraz z Gdańska (prof. Zbigniew Trepka). W ten sposób analizy kreatywnego potencjału fotografii rozszerzone zostały na kolejne obszary, stworzona została też platforma, dzięki której mogą spotkać się ze sobą autorskie koncepcje kierowników poszczególnych pracowni i tworzone w tych pracowniach prace studentów. Najnowsza, dziesiąta już wystawa w ramach projektu „MADE-IN-PHOTO”, która 12. 01. 2018 r. otwarta została w Galerii FOTO-GEN OKiS we Wrocławiu, jest kolejnym efektem owej międzyuczelnianej współpracy. Na wystawie zaprezentowano wybrane realizacje, które powstały w pracowniach akademickich w czterech polskich

miastach. Ekspozycja ta z jednej strony wydobywa specyfikę podejścia do foto-mediów charakteryzującą poszczególne pracownie, zaś z drugiej strony odsłania się przed widzami jako przestrzeń dialogu, w który zaangażowane są wszystkie realizacje.

Trudno oczekiwać, by na wystawie prezentującej prace czternaścioro młodych twórców pojawiły się realizacje ukazujące całą rozległość foto-medialnego terytorium, jednak ekspozycja ta odzwierciedla pewne istotne sfery tej przestrzeni. Obrazy znajdowane w Internecie (np. Instagram, Facebook, Mapy Google) są traktowane przez młodych twórców jak „ślady” tamtej rzeczywistości i przy pomocy owych obrazów chcą oni analizować tamtą przestrzeń i rządzące w niej reguły. Przykłady



1. **Olga Kowalska**, *Wakacje 2017*
2. **Piotr Piotrowski**, *Środowisko cyber wykopu synergiczny układ*
3. **Ida Kwaśnica**, www.instagram.com/idabelle_k Instagram story

takich realizacji znaleźć można także na obecnej wystawie „MADE-IN-PHOTO” – np. Ida Kwaśnica w pracy www.instagram.com/idabelle_k Instagram story poddaje analizie reguły funkcjonowania postów na Instagramie, zaś Olga Kowalska (*Wakacje 2017*) układa opowieść z obrazów zaczerpniętych z Map Google. Warto podkreślić, że obrazy wyjęte z tamtej sfery i przeniesione do galerii nabierają innego sensu, stają się kluczami, dzięki którym możemy

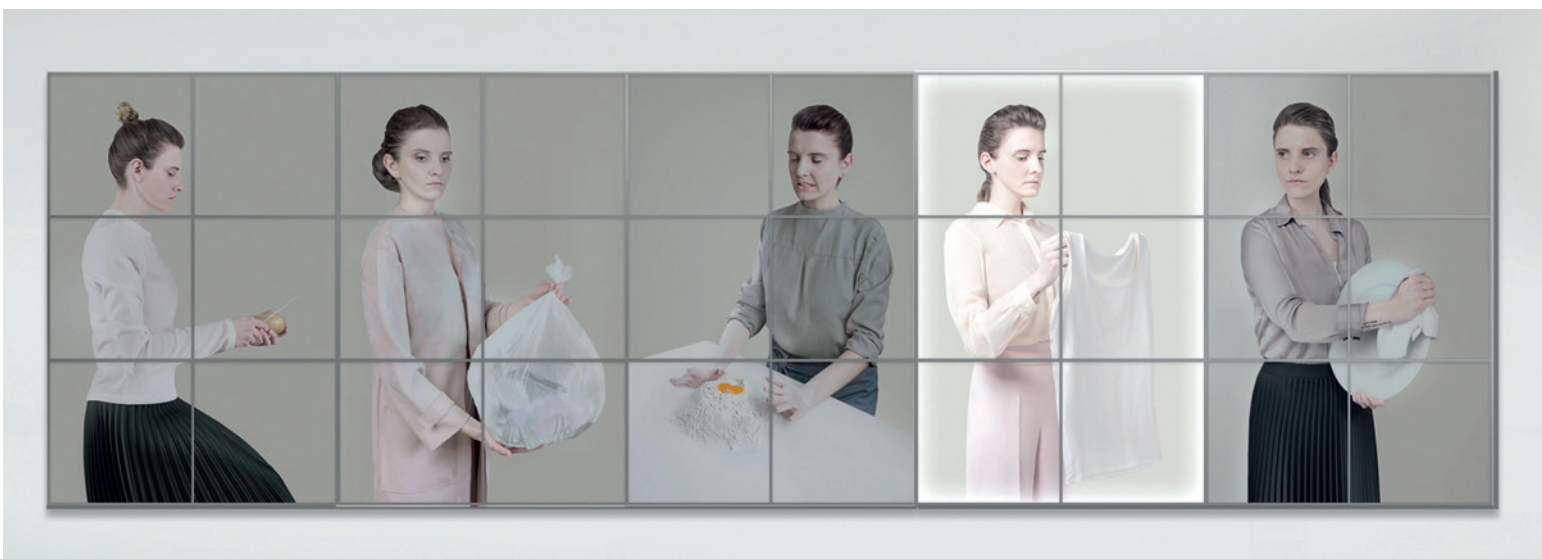
przeanalizować niektóre aspekty funkcjonowania owej medialnej rzeczywistości.

Fotografia inscenizowana, zwłaszcza w wariacie performance’u do-kamerowego, pojawia się w wielu dziełach na aktualnej wystawie w Domku Romańskim. Taką metodą posłużyła się przykładowo Adriana Misiak w swej interesującej interaktywnej instalacji *Rozważania powszednie*, znajdziemy ją również w zestawie inscenizowanych fotografii zatytułowanych *Odłot* autorstwa Małgorzaty Amarowicz oraz w obrazach Aleksandra Walczaka *Tkanka cielesności*. Metoda inscenizacji obecna jest także w foto-obiekcie Aleksandry Anzorge *Trzy Gracje*, w którym autorka – sięgając po antyczny motyw obrazowy – podejmuje temat aborcji

i włącza odbiorców w debatę nad tą ważną społeczną i etyczną kwestią. Katarzyna Kwaśniewska w pracy *Terytoria Bliskości* odwołuje się natomiast do tradycji fotografii autorskiej – posługuje się stylistyką dokumentu, by opowiedzieć o definiowaniu (naznaczaniu) przestrzeni przez człowieka, przez jego ciało. Wiele prac na wystawie ma formę intermedialnych foto-obiektów, w których fotografia – choć ważna – stanowi tylko jeden z elementów artystycznej wypowiedzi. Praca Ewy Buchty *Wiosenne porządki*, opowiada o podejmowanych przez nas próbach uporządkowania naszej codzienności. W tym połączeniu rysunku, fotografii i rzeczywistego obiektu w postaci wieszaka z ubraniami autorka zachęca widzów do twórczego zaangażowania się,



1



2

by dzieło mogło dopełnić się w ich wyobraźni. Mikołaj Sitkiewicz w realizacji *Nie-zabawki* zestawia ze sobą rzeźbiarskie obiekty i fotografie, obiektem fotograficznym jest również praca *Dawid 2016*, w której Krzysztof Pietrek podejmuje temat płci (tak biologicznej, jak i kulturowej), przywołując słynną rzeźbę Michała Anioła, tutaj zobrazowaną bez męskich genitaliów. Realizacja *Przebudzenie* Moniki Kamińskiej składa się z fotograficznego obiektu, który zmontowany został z szeregu autoportretów (na pierwszym oczy są zamknięte, na ostatnim otwarte) oraz z filmu wideo ukazującego akcję przebijania się przez poszczególne wizerunki, do otwartych oczu w ostatniej fotografii. Inną filmową realizacją jest praca Magdaleny Morawik *Środkowa szarość*, która ukazuje młodego mężczyznę powiewającego ogromną flagą. W filmie tym pojawia się znacząca szarość (mężczyzny i flagi) – autorka dopytuje w ten sposób o funkcjonowanie symboli w życiu publicznym (również w mediach) oraz sposoby ich używania czy też raczej nadużywania. Tymon Bryndal w swym filmie wideo ukazuje zapętlony, nieskończony rzut monetą, zaś Piotr Piotrowski w animacji komputerowej zagłębia się w halucynacyjną, wirtualną przestrzeń.

Hans Belting zauważył, że *obrazy są ze swej istoty intermedialne. (...) Obrazy są nomadami mediów*^[1]. Intermedialność i uruchamiany przez nią „nomadyzm” obrazów stanowią integralną część projektu „MADE-IN-PHOTO”, można nawet powiedzieć, że jest to w tym programie element kluczowy. Prowokowanie wędrówki motywów obrazowych, schematów kompozycyjnych, estetycznych i semantycznych klisz – samo w sobie interesujące – pozwala ponadto stawiać zasadnicze pytania o obraz i jego status, umożliwia podjęcie wielowątkowej gry ze zbiorową wyobraźnią, ukształtowaną i wypełnioną głównie przez foto-medialne obrazy. Eksplorowanie i analiza terytorium foto-mediów jest procesem, który – jak się wydaje – trwać będzie nieustannie, gdyż w przestrzeni tej stale dochodzi do kolejnych zmian i przewartościowań, z jednej strony związanych z nowinkami technologicznymi, zaś z drugiej strony wynikających z ewolucji mentalnej producentów i odbiorców obrazów. ■

1 Hans Belting, *Antropologia obrazu*, przekład M. Bryl, Kraków 2007, s. 256

1. **Aleksander Walczak**,
Tkanka cielesności
2. **Adriana Misiek**,
Rozważania powszednie
3. **Aleksandra Anzorge**,
Trzy gracje
4. **Katarzyna Kwaśniewska**,
Terytoria Bliskości



Made in Photo 10

Wrocław project MADE-IN-PHOTO is an attempt to recognise the poetry of photography and an exploration of its media power. Headed by prof. Andrzej P. Bator in collaboration with Agata Sztuba, the project is realised in the Media Art Department of The Eugeniusz Geppert Academy of Art and Design. Creation, staging and inter-media are the main areas of artistic and exploratory research.

The exhibition opened on 12/01/2018 in Gallery Foto-Gen OKiS in Wrocław. Fourteen

young artists from four Polish cities presented their works, many of them inter-media objects where photography was only one of the different means of expression. The artists also borrowed photos from the Internet, treating them as traces of that virtual space, using them to explicate its rules. This exhibition was not only a dialogue about what could be made in a photo, but it also asked questions about the value of photography in a world filled and shaped by images. ■

4

3



MIROSŁAW RAJKOWSKI

Medialny antykapitalizm czyli Transmediale 2018

Zimą Berlin wygląda ponuro, więc może dlatego jest to najlepszy czas na festiwal elektronicznych mediów TRANSMEDIALE. Tegoroczny lajtmotyw *Face Value* (ładna twarz) trawersował pola sił społecznych, takich jak globalizacja i feminizm w silnym kontraście do autorytaryzmu narodowego i nierówności rasowej w szerokim społecznym dyskursie. Berliński festiwal mediów digitalnych od lat wypracował swoją *face* – dzieła sztuki nowych mediów zestawiane są z tradycyjnymi formami wypowiedzi, dyskusjami panelowymi, akademickimi wydawnictwami, a to, co je łączy, to subwersywne zaangażowanie w tematy społeczne i polityczne. Setki wydarzeń, a wśród nich konferencje, programy filmowe i wideo, workshopy, akcje performance art, opisywały wartości i procesy kreacji, które uczestniczą w obecnym momencie ekstremalnej polityki, ekonomii i homogenizacji kulturowych odmienności. Kolokwialnie *przyjąć coś na ładną twarz* znaczy zaakceptować coś, co zostało powiedziane bez dalszej weryfikacji; oto dlaczego uczestnicy festiwalu szukali możliwych nowych dróg oporu i dekonstrukcji alarmująco niebezpiecznego rozwoju digitalnego populizmu rozwijanego przez algorytmicznie prowadzone praktyki komunikacyjne, radykalizacje net kultury i nowe wojny kulturowe.

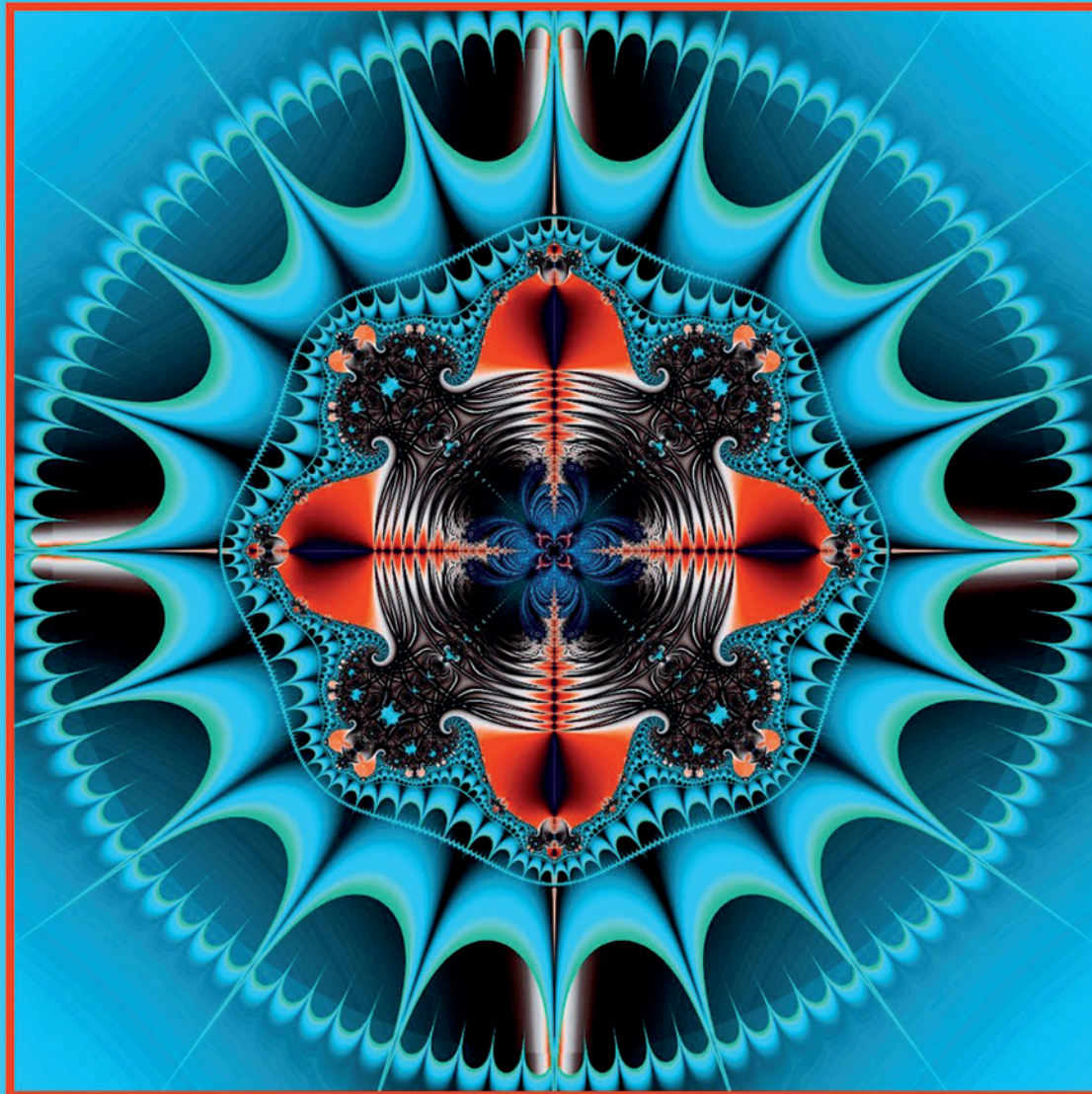
W kategorii sztuki wystawienniczej centralną pozycję zajęła eksperymentalna wystawa *A Becoming Resemblance* autorstwa nowojorskiej artystki Heather Dewey-Hagborg, pokazująca trzydzieści portretów, wykonanych w technologii druku 3D, Chelsea Manning – amerykańskiej żołnierki uwięzionej za ujawnienie tajnych dokumentów w aferze WikiLeaks. Wykonane wydruki 3D obejmują szeroki wachlarz możliwego wyglądu Manning wygenerowanego przez specjalistyczne oprogramowanie, które analizowało próbki DNA wysyłane artystce przez „modelkę” z więzienia. Wizualne

piękno hiperrealistycznych wydruków 3D ukazujące twarz Manning raz bardziej sfeminizowaną, a raz bardziej zmaskulinizowaną harmonizowało z deklaracją artystki, że budowa indywidualnego DNA nie determinuje, tego kim naprawdę możemy się stać oraz potencjału naszych personalnych możliwości. W podobnym tonie negacji determinizmu, zaistniała instalacja *Hate Library* Nick’a Thurstona, która eksplorowała język skrajnie prawicowych grup i partii w obecnej Europie na przykładzie ponad 700 cytatów z ich forów. Wzajemnie powiązane elementy tej pracy łączą w sobie alegorię i dosłowność prezentując teksty jako dokumentalne dzieła sztuki w ramach symbolicznej i społecznej platformy czytelniczej, porozumienia i dialogu.

Instalacja *Forensic Oceanography* Charlesa Hellersa i Lorenza Pezzani’ego badała w formie naukowego raportu aspekty humanitarne zjawiska migracji przez Morze Śródziemne prowadzonej w skandalicznych warunkach lekceważenia reguł bezpiecznego transportu morskiego. Specyficznym językiem raportu przedstawiała horrendalny ogrom i przyczyny sprawcze tragedii imigrantów.

Holenderka Femke Herregraven w swojej twórczości analizuje krytycznie relacje pomiędzy globalną bankowością, mediami informacyjnymi i geopolityką. Jej obecne prace koncentrują się na szukaniu abstrakcyjnych relacji pomiędzy wartościami finansowymi, geologiczną niestabilnością Ziemi oraz biologicznymi i technologicznymi samoorganizującymi się systemami, np. *Precarious Marathon* to instalacja złożona z czterech paneli LED, która jest alegorią sytuacji dyskusji czterech person: moderatora, handlarza, artysty, krytyka sztuki. Tych czworo „uczestników” bada relacje między sztuką, rynkiem finansowym i strategią marketingową. Każdy

1. **g.tec** (At), *Brain Computer Interface*, cyberobiekt
2. **Starkrusher** (USA), *Fractal #123*, grafika komputerowa
3. **Nob Neame** (Egipt), *desertNomads*, cyberaction art



ekran, niczym abstrakcyjny obraz, działa na bazie własnej personalnej pamięci (RAM) i profilu behawioralnego (rule set). Razem w sposób graficzny reprezentują kompleksową sieć relacji imitujących niestabilną konstelację rynków finansowych. Pokazana na festiwalu interaktywna instalacja *Sprawling Swamps* jest serią fikcyjnych infrastruktur rozproszonych wewnątrz pęknięć współczesnej geografii finansowej, która działa na technologicznym, prawnym i społecznym

poziomie. Te parallele infrastruktury umieszczone na bagnach, lodzie i ruchomych liniach brzegowych, podają w wątpliwość pojęcie wartości, tak jak dwuarumentowego rozdzielania ładu i wody, które samo z siebie staje się nieefektywne na tych niestabilnych terenach. Dynamiczna natura tych stanów skupienia materii jest alegorią absorpcji w infrastruktury prawne, fizyczne i społeczne.

Osią programu performance artu była premiera *Plague* amerykańskiego kompozytora i artysty konceptualnego Jamesa Ferraro. Scenografię i projekcję na żywo wykonał Nate Boyce. Performance był dziełem spekulującym o społeczeństwie przyszłości, w którym sztuczna inteligencja symuluje rzeczywistość przez używanie ludzi. Ferraro jest pionierem stylu sztuki hypnagogic pop i vaporwave i często zajmuje się tematami hyperreality, kultury konsumpcyjnej i technologii przyszłości. Wspólna kreacja Ghanejczyka Larrego Achiamponga i Anglika Davida Blandy'ego bazowała na wspólnym zainteresowaniu obu artystów wątkami postkolonializmu w kulturze pop. Badała społeczne i indywidualne dziedzictwo, używając performansu do eksploracji persony jako fikcji, posuwając się aż do granicy oddzielnych osobowości obu artystów. W części swoich obecnych artystycznych badań Achiamponga jest zainteresowany mutacją tradycji i języka, która powstała jako rezultat polityki kolonialnej oraz jak one kształtują jego rodaków obecnie, a w szczególności związków z chrześcijańską ekspansją i jej wpływu na szczep artysty – Ashanti.

Splaszczona ontologia zacierająca tożsamości i sprzeczności pomiędzy noumenami była obecna także w programie filmowym. Zamiast skupić się na uwodzeniu percepcji digitalną fikcją skupił się na eksploracji roli języka i mediów w konstrukcji narracji postępu społecznego. Pokazy łączyły krytyczną analizę społeczną, polityczną reprezentację z artystycznymi wizjami. Jednym z ważniejszych, zaprezentowanych filmów był *Disseminate and Hold* Rosy Barby. Brazylijka śledzi związki stwarzanej przez człowieka faktury geograficznej i krajobrazu – na przykładzie odnoszącym się do budowy autostrady Minocao w San Paolo-do koegzystujących programów politycznych i utopijnych wizji. Artystka >



4. **Marcus Meade, Roman Zweifel** (Ch), *treeLAB*, instalacja wielokanałowa
5. **kreacja zbiorowa**, *Symbiofilia*, cyberaction art

jest znana z wykorzystywania archiwalnego medium cellulidowego i jego materialności przy kreacji instalacji kinematograficznych, rzeźb i publikacji. W filmie Belga Johana Grimonpreza *Everyday words disappear*, filozof Michael Hardt spekulował przed kamerą o politycznych systemach opartych bardziej na miłości niż lęku, o pojęciach wspólnoty i sanacji demokracji. Wypowiedzi Harda przecinane były scenami z filmu Godarta *Alphaville* (1965) i wizualnie zatopione w filmowej wizji dystopijnego miasta-państwa, gdzie wszystkie słowa i koncepty, odnoszące się do miłości i uczucia, są zakazane.

Program konferencji egzaminował związki pomiędzy kapitalizmem i rasizmem, neoliberalizmem i faszyzmem; rozważano, jak uprzedzenia i dyskryminacja rozprzestrzeniane są w w dzisiejszej kulturze algorytmicznej. Uczestnikom trzydniowej konferencji powiedziano, że VR okulary mogą pomóc poczuć empatię do zmian politycznych, kryptowaluty sprowadzą komunizm, feministyczne farmy pokonają patriachalizm, a wiki-aktywizm może zatrzymać postęp społeczny. To nie przypadek, że znana maksyma Audre Lordes *narzędzia zarządcy nigdy nie rozbiorą jego domu* była cytowana tak wiele razy w czasie festiwalu, stając się jego nieoficjalnym mottem.

Manifestacje artefaktów postdigitalnej kultury obecnie wydają się raczej podtrzymywać nienawiść, rasizm i siły neokolonialne niż asymilować alternatywę partycypacji, którą Transmediale próbuje znaleźć jako sposób dla artystów, działaczy kultury i spekulatywnych teoretyków, aby odpowiedzieć bieżącej polityce w braniu „rzeczy na twarz” podczas konfrontowania się z indywidualnymi wartościami. Dyrektor festiwalu Kristoffer Gansing, zapewnia, że *chcemy promować tworzenie obrazowań krytycznych o tym jak technologie mogą działać odmiennie – a nie brać wszystko na ładną twarz. (...)Potrzebujemy wynaleźć nowe sposoby walki, tworzenia, życia razem.* ■



1

Media anti-capitalism, Transmediale 2018

This year's theme of Transmediale in Berlin was 'Face Value'. The festival speaks about globalism and feminism in contrast with national authoritarianism and racial inequalities. Over the years, the Transmediale festival has gained its own face, as digital media artefacts are juxtaposed with more traditional means of expression, such as discussions panels, publishing, conferences, screenings and workshops. Common among all is an engagement in social and political themes. This year's participants were looking for new ways to fight with the growing digital populism developed through algorithmically created ways of communications, the radicalisation of net culture and new cultural wars. As festival director Kristoffer Gansing claims, *We want to promote critical imaging and speak about how technologies can work in different ways – not needing to take everything at face value (...) We need to find new ways of fighting, creation and living together.* ■



2

Wyobraźnia i rygor po trzykroć



1



2

Wyobraźnia i rygor. Zgodnie ze słowami Jacka Łozowskiego wartość prawdziwego dzieła sztuki nowoczesnej zawiera się właśnie w tych dwóch komponentach. Taki też tytuł kolekcjoner postanowił nadać zainaugurowanemu w październiku ubiegłego roku we wrocławskim Muzeum Miejskim pokazowi fragmentu swoich zbiorów sztuki, który objął około 160 obrazów, poczynawszy od pochodzącej z 1943 roku akwareli Władysława Strzemińskiego, na zrealizowanej w 2017 roku pracy Tamary Berdowskiej kończąc. Jednakże tytułowych haseł nie należy rozpatrywać wyłącznie w kontekście postaw twórczych obranych przez autorów pokazanych na wystawie dzieł. Wyobraźnia i rygor bez wątpienia doskonale określają również specyfikę kolekcji zaprezentowanej w murach Pałacu Królewskiego.

To nie pierwszy raz, kiedy część zbiorów Grażyny i Jacka Łozowskich wyeksponowana została w przestrzeniach wrocławskiego Muzeum Miejskiego. W 2015 roku publiczności udostępniono stanowiące własność małżeństwa arcydzieła malarstwa polskiego przełomu XIX i XX wieku. Prezentowany wówczas fragment kolekcji, obok prac takich artystów jak Olga Boznańska, Jacek Malczewski, Józef Chełmoński, Zofia Stryjeńska, Wojciech Weiss, Stanisław Ignacy Witkiewicz czy też Stanisław Wyspiański, obfitował także w realizacje kolorystów, w tym obrazy Jana Cybisa i Hanny Rudzkiej-Cybisowej. Ponieważ dzieła kapistów otworzyły także październikową ekspozycję muzeum, można potraktować je jako swoisty łącznik pomiędzy dwoma pokazami zrealizowanymi z udziałem obiektów ze zbiorów Łozowskich. Zapoczątkowana w 2015 roku opowieść, tak o polskiej sztuce, jak i o niezwyklej kolekcjonerskiej pasji znalazła więc swoją płynną kontynuację w murach tej samej instytucji.

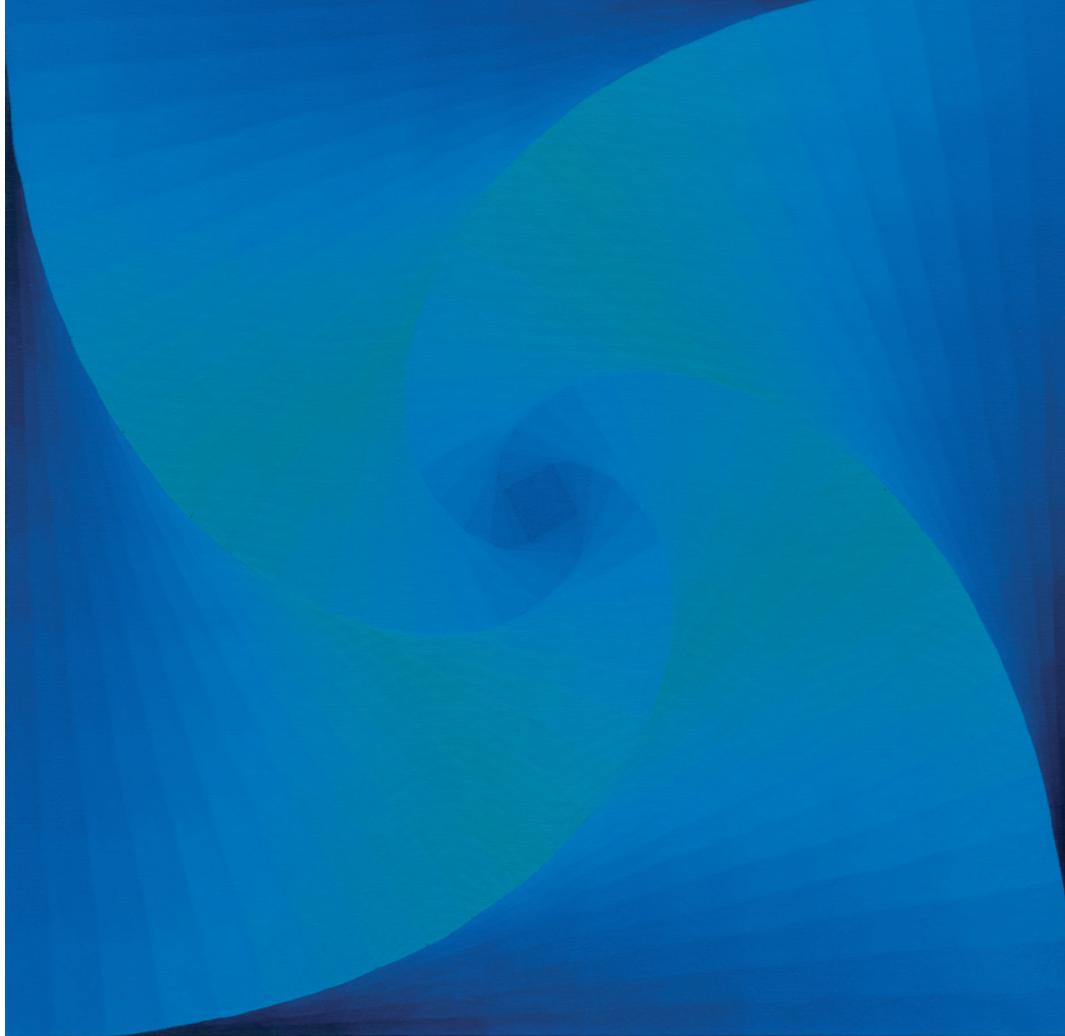
Zaprezentowana we wrocławskim Muzeum Miejskim część zbiorów sztuki małżeństwa Łozowskich objęła obiekty sytuujące się w obrębie rozmaitych nurtów artystycznych, poczynawszy od obrazów wspomnianych już kapistów,

1. **Tadeusz Brzozowski**, *Chwat*, 1973, olej na płótnie, 100 x 99 cm
2. **Tadeusz Brzozowski**, *Socjeta*, 1980, olej na płótnie, 100 x 102 cm

poprzez figuratywne realizacje Jerzego Nowosielskiego czy ekspresyjne malarstwo Jerzego Tchórzewskiego i Alfreda Lenicy, kończąc na ogromnej ilości prac z zakresu abstrakcji geometrycznej autorstwa między innymi Mieczysława Janikowskiego, Jerzego Kałuckiego czy Ryszarda Winiarskiego.

Dużo miejsca organizatorzy ekspozycji poświęcili artystom związanym z Wrocławiem. Dlatego też na pokazie można zobaczyć na przykład abstrakcyjne pejzaże Józefa Hałasa, op-artowe kompozycje Wandy Gołkowskiej, rysunki ze słynnej serii „linie rytmiczne” Wacława Szpakowskiego czy też stworzone w nurcie poezji konkretnej „pojęciokształty” Stanisława Dróżdża. I o ile, biorąc pod uwagę tematyczną i formalną różnorodność dzieł znajdujących się w kolekcji Łozowskich, nietrudno stwierdzić, iż skompletowanie tak bogatego, niejednorodnego zbioru sztuki wymagało od jego twórców ogromu wyobraźni, to wyszczególnienie rygoru jako jego drugiego podstawowego elementu może w pewien sposób zastanawiać. Wątpliwość tę doskonale wyjaśnia jednak wypowiedź kolekcjonera, którą podzielił się on z publicznością podczas jednego z wywiadów: *Wierzę w pewną metafizykę dzieł sztuki. Wierzę, że energia, która została włożona w realizację dzieła jest na tyle silna, że emanuje z niego. Zdarzały mi się takie sytuacje, kiedy to nie ja znalazłem obraz, ale on znalazł mnie. [...] Jestem przekonany, że obrazy mają moc przyciągania do siebie ludzi. Że same szukają swojego adoratora – po prostu żyją*^[1]. Narzucony przez samego siebie rygor związany z formowaniem zbioru dzieł artystycznych, w przeciwieństwie do specyfiki działalności kolekcjonerskiej wielu >

1. *Kolekcjoner obrazów z tajemnicą – Jacek Łozowski w Radiu RAM*, wywiad z 7-11-2017, dostępny w Internecie: <http://www.radioram.pl/articles/view/32688/Kolekcjoner-obrazow-z-tajemnica-Jacek-Lozowski-w-Radiu-RAM>, (dostęp: 4-02-2018).



1



2

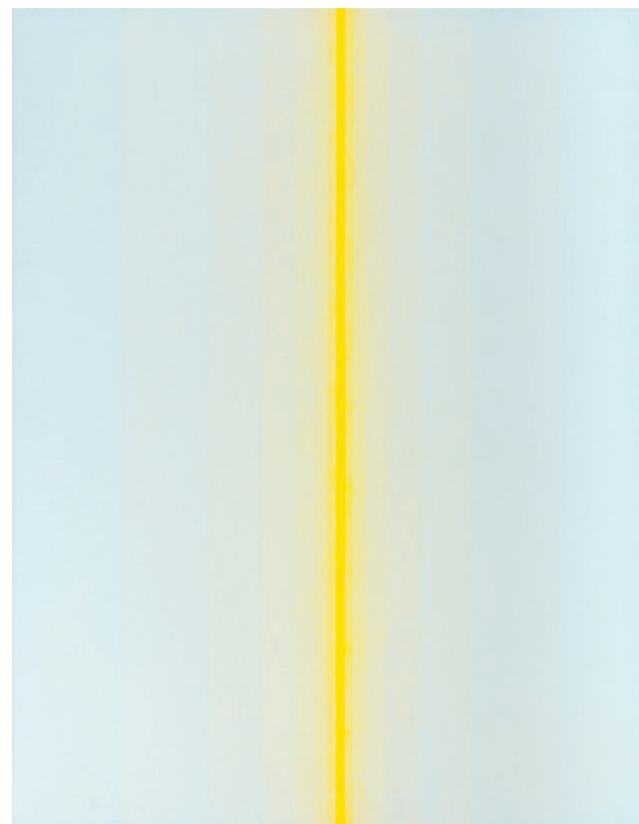
pasjonatów sztuki, w przypadku Łozowskiego nie ma nic wspólnego z zamykaniem się na określone nazwiska, tematy czy nurty. Jak podkreśla bowiem kolekcjoner: *Należy mieć świadomość tego, że upodobania się zmieniają*^[2]. Dlatego też jedyną, aczkolwiek konsekwentnie przestrzeganą w procesie rozwijania zbioru zasadą Łozowskiego, jest nabywanie wyłącznie dzieł o wyjątkowej sile oddziaływania i szczególnym potencjale znaczeniowym, a więc takich, z którymi w pewien naturalny sposób połączył go osobliwy, intymny rodzaj relacji. Poszukiwanie obiektów uwzględniających te trudne do sprecyzowania, duchowe i emocjonalne kategorie z pewnością jest zadaniem dużo trudniejszym niżeli formowanie kolekcji jednolitej pod względem medium, stylistyki czy tematu.

2 *Ależ wystawa w Pałacu Królewskim we Wrocławiu*, wypowiedź Jacka Łozowskiego z reportażu zrealizowanego przez Telewizję Echo24, dostępny w Internecie: <https://www.youtube.com/watch?v=Gn7TePOXYw>, (dostęp: 06-02-2018).

Z dużą dozą wyobraźni i rygoru zrealizowany został również wrocławski pokaz. Chociaż organizatorzy zrezygnowali z tradycyjnego chronologicznego sposobu prezentacji dzieł, każda z kolejnych przestrzeni wystawowych zaaranżowana została według odrębnego, ściśle określonego klucza – czy to stylistycznego, tematycznego czy też odwołującego się do konkretnego medium. Dlatego też jedna z sal w całości poświęcona została sztuce figuratywnej, eksponując zarówno dzieła kolorystów (m.in. Jana Cybisa, Hanny Rudzkiej-Cybisowej, Artura Nachta-Samborskiego), jak i prace przedstawicieli nurtu nowego klasycyzmu (np. Tymona Niesiołowskiego). Przestrzenna realizacja Zdzisława Beksińskiego zawisła tuż obok asamblaży Władysława Hasióra. Op-artowe, współczesne płótna Tamary Berdowskiej zyskały nowy kontekst w zestawieniu z pracą jednej z prekursorok tego nurtu w Polsce, Wandą Gołkowską. We wspólnej sali umieszczono eksplorujące motyw koła abstrakcyjne prace Mieczysława

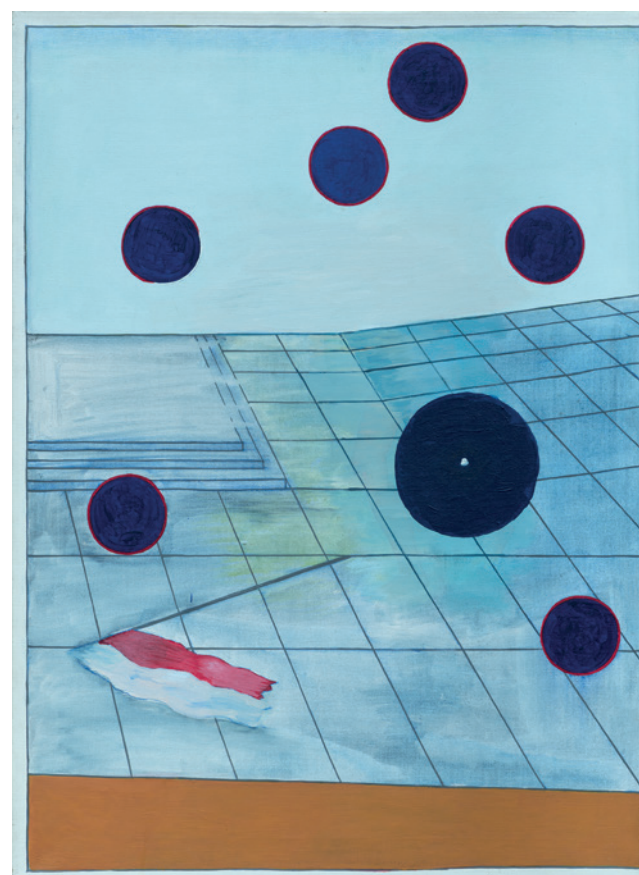


3



4

1. **Tamara Berdowska**, *Bez tytułu*, 2015, olej na płótnie, 100 x 100 cm
2. **Jan Berdyszak**, *Widok (wokół) obrazu*, 1983–89, akryl na drewnie, 58 x 120 cm
3. **Józef Hałas**, *Wnętrze B*, 1961, olej na płótnie, 80 x 104 cm
4. **Andrzej Gieraga**, *Progresywny III*, 2010, akryl na płycie, 100 x 80 cm
5. **Stanisław Fijałkowski**, *Obiecane życie w mieście na południowy zachód od stolicy*, 1981, olej na płótnie, 81 x 60,5 cm



5

Janikowskiego, Jana Tarasina i Stanisława Fijałkowskiego. Zasyfrowane w układach skosów i linii prostych pejzaże Józefa Hałasa skonfrontowane zostały natomiast z wielkoformatowymi abstrakcyjnymi krajobrazami Leona Tarasewicza. Swoisty rygor widoczny w sposobie zaaranżowania pokazu polegał więc na tym, iż wszystkie obecne na wystawie prace wyeksponowane zostały w taki sposób, aby mogły prowadzić pomiędzy sobą naturalny, oczywisty i łatwo dostrzegalny dla widza dialog. Wspomniana wyobraźnia natomiast dotyczy bogactwa nawiązywanych przez dzieła relacji, których charakter warunkowany był unikatowością każdego z obiektów artystycznych.

Wrocławskiej wystawie zarzucić można wiele niedociągnięć: niektóre z prezentowanych dzieł są nieodpowiednio oświetlone, prace Henryka

Stażewskiego, Mieczysława Janikowskiego czy Józefa Hałasa są zbyt gęsto rozmieszczone, zaś minimalistyczne kompozycje Kojiego Kamojiego, Jerzego Kałuckiego albo Włodzimierza Pawłaka domagają się raczej wyeksponowania w ascetycznych, białych przestrzeniach aniżeli w barwnych wnętrzach Pałacu Królewskiego. Niezaprzeczalną siłą przedsięwzięcia jest jednak spójna koncepcja całości polegająca na niezwyklej konsekwencji w przestrzeganiu haseł, pod którymi pokaz został zrealizowany. Wyobraźnia i rygor obecna są tu bowiem po trzykroć: jako komponenty definiujące postawę twórczą artystów, których dzieła zaprezentowano w Muzeum Miejskim, jako główne elementy określające specyfikę kolekcji Łozowskich oraz jako podstawowe idee, zgodnie z którymi zaaranżowano wrocławską wystawę. ■

Three Times Imagination and Discipline

Imagination and discipline are two components which, according to art collector Jacek Łozowski, determine the quality of a work of art. They were chosen for the title of the exhibition that opened in 2017 in the City Museum of Wrocław, which presents a part of Grażyna and Jacek Łozowski's collection. It's the second presentation of the Łozowskis' collection; the first one took place in 2015 and focused on Polish painting at the turn of the 20th century, featuring the works of Bożnańska, Malczewski, Witkiewicz, Cybis, to name a few. The 2017 show spans the

period from 1943 to 2017 and features examples of various art movements: colourism, figurative painting, expressionism and geometric abstraction. A large part of the exhibition is dedicated to Wrocław artists: Hałas, Gołkowska, Szpakowski, Dróżdż. Imagination and discipline are manifest in the exhibition in three different ways: as components defining the artistic approach of the presented artists, as the characteristics of the Łozowskis' collection, and as two main principles behind the design of the show. ■



PAWEŁ LEWANDOWSKI-PALLE

Przestrzeń czucia i współczucia. Promocje 2017

W historii sięgającej 27 imprez, bo tyle liczą już legnickie Promocje, FORMAT niemal od początku im towarzyszy. Po kolejnej wystawie malarstwa młodych wydaje się, że zmiany programowe są potrzebne i tutaj. Po tym konkursie, jak po wystawie *Najlepsze Dyplomy Akademii Sztuk Pięknych 2017* pozostają wątpliwości. Nie wydaje się szczęśliwą sytuacją, w której część eksponowanych prac to fragmenty prac dyplomowych, niejednokrotnie nagradzanych na innych konkursach, choćby na wspomnianych właśnie *Najlepszych Dyplomach ASP*. Daleki jestem od sensu nagradzania prac niesamodzielnych, powstających w czasie studiów. Zdecydowanie zdrowszą byłaby sytuacja prezentacji malarstwa powstałego już po dyplomie, w czasie samodzielnej pracy po studiach.

Wydawałoby się, że autorzy eksponowanych na pokonkursowej wystawie malarstwa prac są przede wszystkim malarzami. Że po pierwsze powinni być malarzami. Ale malować każdy może, a jeśli nie każdy, to nikomu się tego nie zabrania. Malarstwo jako hobby? Można i tak. Pomiędzy przestrzenią czucia a współczucia są różnice. Dla części legnickich laureatów malarstwo bywało co najwyżej aneksem. Tak jest i AD 2017. Na szczęście bywają świetni młodzi malarze, którym malarstwo nie myli się z malarskością, choć bywają lokowani poza Nagrodami Głównymi, nieco niezrozumiale w aspekcie malarskich wartości, np. nie dostrzeżeni: Paweł Baśnik (nagrodzony Nagrodą Pisma Artystycznego FORMAT), Ewa Kozera, Julia Ryszarda Królikowska, Klaudia Lata czy Natalia Rybka. Trzy wywodzą się z Katowic. Werdykty konkursowe to często bardzo trudne kompromisy. Potrafią zdumiewać! Dlaczego nie została nagrodzona Natalia Rybka? Bowiem jakości malarstwa laureatki ostatniego Festiwalu Polskiego Malarstwa Współczesnego w Szczecinie trudno było nie dostrzec. Bo to malarstwo jest tak piękne, jak mądre i myślące. Obrazów Rybki, póki co jest niewiele. Spokojnie w nich dojrzewa. Nienagrodzenie Rybki jest podobnie niemądre lub jeszcze głębszą decyzją zbiorową niż niezakwalifikowanie jej do Bielska.

Z kolei siła propozycji Baśnika w jakimś sensie mogła zostać osłabiona przez dość zbliżoną formalnie propozycję Leny Achtelik. Mogła, o ile

pominięto by warsztat, który pominąć trudno w kompleksowej analizie obrazu. Może wpływ miał nieco niefortunny zestaw dwóch portretów i pejzażu. Portrety działają mocniej. Baśnik jest wykształconym malarzem, Achtelik wykształconym grafikiem, co widać szczególnie w operowaniu kolorem. Nie rozumiem jednak dlaczego, bardzo dobry obraz Baśnika, ta sama królowa Wiktorja, na wystawie w Galerii Socato nazywała się *Queen Victoria* (2015) a w Legnicy *A.W. 1819-1901* (2016)?

Z dwu równorzędnych Głównych Nagród (Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego) zdecydowanie bardziej przekonuje instalacja *Obraz ponadczasowy* Mikołaja Kowalskiego, wywodzącego się ze świetnej Pracowni Jacka Wojciechowskiego na lubelskim UMCS. Oby tylko wosk na płótnie zapewnił zakładaną przez młodego artystę ponadczasowość. Enkaustyczne realizacje antyku jednak nie przetrwały. „Ponadczasowy” obiekt Kowalskiego jest procesualny. Podobnie, procesualność jest konsekwentnym założeniem Julii R. Królikowskiej; której malarstwo zwróciło na siebie uwagę na ostatnich Najlepszych Dyplomach ASP wieloelementową instalacją *Postrzeganie*. Dość nieszczególnie katalog legnicki pomieścił reprodukcje fragmentów (3 z 5) realizacji z cyklu „Architektura Hodowlana” – stworzone przez człowieka szczególne przestrzenie dla celów hodowlanych. Ulokowanie realistycznego cyklu pomiędzy abstrakcyjnym *Postrzeganie* a strukturalnymi, regularnymi prostokątami *Fragile* było tyle odważną, co poważną próbą wypowiedzi o kruchości tego świata. Aranżacyjne zestawienie malarstwa Baśnika i Królikowskiej przekonywało zdumiewającą metafizyką, zwłaszcza, gdy najbliższe otoczenie pozbawione było obrazów, gdy usunięto z ekspozycji (ze względów prewencyjnych?) ulokowane tam akty Pauliny Giersz.

Wykształciłem w sobie swego rodzaju konieczność kontaktu z wystawami więcej niż raz. I raz po raz jestem zdumiony. Zakwalifikowanych do pokonkursowej wystawy obrazów nie powinno się zdejmować z niej nawet na chwilę. Co na to jeden z najbardziej ortodoksyjnych, w aspekcie przejawów cenzury, jurorów (tutaj przewodniczący jury) Kamil Kuskowski? Obrazy Giersz nie obrażały (chyba) niczyich uczuć? Może mogły być namalowane lepiej? Nie

były wulgarnie czy obsceniczne. W tej sali widywałem w przeszłości na „Promocjach” akty bardziej „gorące” (choćby absolwentów z Gdańska) i wisiały czas cały. Choć czasy są trudne, byłem i pozostanę przeciwnikiem cenzury. Zdjęcie z wystawy obrazu gołych nóg jest skandaliczne.

Także w Gdańsku silnie swoją pozycję zaznaczyła Klaudia Lata. Jej realizacje legnickie nawiązują do dyplomowego cyklu „Re_sublimacje”. Są odwołaniem się do przenikania ciała i ducha. Lata jest badaczem „języka” abstrakcji i kondycji sztuki abstrakcyjnej. Podobnie do Rybki, maluje sprawnie warsztatowo, co w kontekście bylejakości, jakiej pełno wszędzie, sprawia dobre wrażenie. Świetne wykształcenie jest atutem nie tylko na początku samodzielnej drogi twórczej. Natomiast niechlujstwo nigdy nie pomoże jakości.

Laureatką Wyróżnienia Honorowego została jeszcze jedna absolwentka katowickiej ASP, Ewa Kozera, której akrylowe obrazy z serii „Nieużytki” toczą grę z rzeczywistością, wydają być też jakimś dyskursem z zielnikami Młodej Polski przefiltrowanymi przez doświadczenie znaczących postaw malarskich współczesności, choćby Richtera czy Raucha. Jej metafizyka codzienności jest zapisem rzeczywistości, zapisem kontaktu z naturą, często już biologią poza życiem. Bardziej niż z kliszami fotograficznymi jej obrazy kojarzyć trzeba z kliszami pamięci. Filtrowane są bowiem doświadczeniem czasu. Inspirowane naturą (polską wsią), trawami, kamykami, liśćmi czy owocami wydają się być czymś głębszym niż gra z rzeczywistością; są wypowiedziami filozoficznymi, szczególnie traktatami o kruchości i nieuchronności przeznaczenia. Analityczne odzieranie przedmiotów składających się na obraz (elementów obrazu) z tajemnic staje się tutaj konstrukcją tajemnic własnych. Widz znajduje się w procesie odkrywania szczególnego piękna. Specyfiką tego obrazowania jest rozmycie obrazu malarskiego, co w skali szarości jest w sposób oczywisty wdzięczne. Te szczególne świadectwa ulotności są też w jakimś sensie tragediami osobistego szczęścia, wypalonego, wymarłego, zburzonego. Motyw obumierania przekłada się na egzystencjalny niepokój. Wyrażanie bólu istnienia staje się jednocześnie obrazem pokory. Jeśli to jest podmiotem wypowiedzi tak młodej malarki, to zasługuje na znaczną uwagę. Młode malarki „katowickie”: Rybka, Kozera, Lata czy nieobecna w Legnicy Sośnia wydają się być mistyczkami malarskiej materii, a może Materii. W tym drugim przypadku przekonujące mogą się okazać ich kolejne cykle malarskie. Ich poetycko marzycielskie malarstwo jest jakąś bolesną postacią wzniosłości, lirycznymi sonetami.

Uwagę zwróciły też formy przestrzenne Moniki Trzupek, choć większe wrażenie zrobiły formy przestrzenne i obrazy nimi powodowane, nieobecne w Legnicy, Tomasza Trzupka. To zdumiewająca bliskość postaw ukształtowanych w jednej Pracowni Stanisława Baja z warszawskiej ASP. Dyplom Trzupka należał do najlepszych dyplomów warszawskiej uczelni, przynajmniej

1. **Julia Ryszarda Królikowska**, ekspozycja instalacji malarskiej cykli: *Fragile, Architektura hodowlana, Postrzeżanie*, 2017
2. **Katarzyna Piróg**, ekspozycja instalacji malarskiej *Selfi*, 2017, Fot. 1–2 Paweł Lewandowski–Palle

na wystawie „Coming Out”. W Gdańsku go zabrakło.

W Legnicy, w której posadzka jednej z galerii potrafi zamordować każdy obraz, część obrazów jest po prostu złych, niedobrych, nieudanych, amatorskich, koszmarnych technicznie. Czyli są błędy kwalifikacji. Legnica wydaje się zbierać żniwo kwalifikacji na podstawie dokumentacji, a nie zespołowej analizy oryginałów dzieł. Banalnie to brzmi, ale z dokumentacji nie zorientujemy się co jest wydrukiem, a co nim nie jest. Część autorów obraz malarski rozumie jako wydruk, który na podstawie analizy dokumentacji elektronicznej bywa przyjmowany. Jest jeszcze jedna prawda polskich konkursów. Wydaje się okrutna: nie jest najlepiej z częścią ekspertów konkursów malarskich. Gorzko rozmieszcza „etatowi” znawcy. Wydawałoby się, że w dużym kraju nie powinno być z nimi kłopotu. Performerzy czy artyści multimedialni nie uprawiający malarstwa, jako jurorzy konkursów malarskich zastanawiają. Stagnacja konkursów malarskich bierze się w istotnej części też z monopolizacji konkursów przez jurorów. Dotyczy to choćby *Bielskiej jesieni*, wrocławskich *Postaw*, poznańskiego „Nowy Obraz/Nowe Spojrzenie” czy legnickich *Promocji*. Na szczęście nie wszyscy dają się nabrać na wybitność niepodważalnych werdyktów. W każdej dziedzinie. ■

Space of feeling and compassion. Promotions 2017

The 27th edition of Legnica's Promotions, which is a painting competition for recent art school graduates, clearly showed that the event needs some major changes. The entrants shouldn't be allowed to submit their thesis paintings, but new works, made after graduation. There were a few participants for whom painting was just an annex to their diplomas or who entered digital printouts instead of paintings. Nevertheless, there were also several excellent young painters, such as P. Bańnik (winner of the FORMAT Art Magazine Award), E. Kozera (honourable mention), J. Królikowska, K. Lata and N. Rybka (it came as an inexplicable surprise that her works weren't appreciated by the jury as she was a laureate of the Festival of Contemporary Polish Painting in Szczecin). Of the two 1st Prize winners: M. Kowalski and K. Popiela, it was Kowalski's installation *Timeless Picture*, which was more convincing. ■





MAGDALENA SOŁTYS

Adam Myjak – Anno Domini 2017

Sztuka Adama Myjaka mówi o zdeterminowanym do istnienia i steranym walką człowieku, który wciąż ma nadzieję i podnosi się (niczym Feniks z popiołów), a los go nie oszczędza. Artysta rzeźbi nie tyle człowieka, co w istocie człowieka pomnikowego. Wojowników, myślicieli i duchownych. Dumnych i niezłomnych – nawet gdy zatopionych w letargu czy pokonanych – atletów XX i XXI wieku; i pewnie każdego innego czasu. Głowy, torsy i figury. Myjak wnosi do pracowni wszelką aktualność – tego, co dawno i zadawnionego dawno, tego, co archaiczne, archetypiczne, i też wyparte, bieżące i nadchodzące, nieuniknione. Ma tym samym pełną świadomość wiecznej aktualności – psychicznej, duchowej, moralnej – kondycji człowieka w pełnym zdarzeń świecie. Ceni historię w sensie prawdy idei, a jego sztuka to na swój sposób historiozofia – czytana po prostu człowiekiem; zarazem w jego jednostkowym, jak i zbiorowym doświadczeniu.

Blizna to znak tożsamości. Życie upośledza człowieka przeżyciem, cierpieniem i w ten sposób czyni w pełni człowiekiem. Zapewne dlatego Myjak okalecza swoich bohaterów – i tak nadaje im status moralny, ich uwiarygadnia. Materia rzeźbiarska z bogatymi fakturami staje się na wskroś cielesna i zarazem metaforyzuje ciało. Skumulowana jest w niej wielka energia, która asocjuje z eksplozją, ciśnieniem, siłą sprawczą, destrukcją, rozbiciem... Niemniej postacie Myjaka są introwertyczne, odcinają się od bodźców, maskują, chowają w bryle, podlegają erozji, rozkładowi, stopnieniu, rozmyciu, mumifikacji, zanikają w jakimś opatrunku, osobliwej konstrukcji – a przy

tym wydają z siebie niemy wewnętrzny krzyk, wyrażają w atrofii wyrażania, spoglądają na przekór atrofii wzroku. Ich przemożna siła – owa siła sprawcza – czerpie z konstytutywnego ograniczenia. Te postacie za każdym razem, angażując wszystkie siły, integrują swoje wewnętrzne rozbicie, rozedrganie, relatywizm, mnogość lęków i pragnień, bagaż pamięci i nieskończoność marzeń, wewnętrzne konflikty – instynktów i rozumu, wartości i postaw, dobra i zła – w jedność. A ta rozdyma się, wewnętrznie walczy, próbuje ucieczki przed koniecznością siebie samej, w końcu ucieczki do wewnątrz, kiedy wszystkie inne kierunki zawiodą. Wyzwolenie z ograniczenia okazuje się duchowe. Bywa też tak, że postać czy sama głowa staje się niemal żywą zbroją, tarczą.

Niektóre postacie Myjaka tracą głowę na rzecz jakiegoś urwane-go pnia szyi, zaostrego kołka czy osobliwej i niespodziewanej konstrukcji, czy znów czegoś na podobieństwo hełmu (szyszaka czy stożkowego) lub niby to mitry łańskie. Co podkreśla, że istotne jest to, co dzieje się na wysokości głowy – w sferze myślenia, decyzji, postrzegania, wyobrażania... Strzelistość – która okazuje się symptomatyczna – wielokrotnie rzuca się w oczy. Defilują przed nami ludzie szpikulce, ludzie scyzoryki – drapieżni, niebezpieczni, jakby w ofensywie... Tną przestrzeń, wycinają miejsce na swoją obecność. O dziwo – budzą tyleż lęk i respekt, co empatię. Są raczej zdeterminowani, by przetrwać, czujni, zwinni, gotowi do ucieczki i obrony, towarzyszy im zwierzęcy niepokój.

Myjak, dokonując transpozycji kanonu klasycznego, uprawia sztukę heroiczną, w której wcielone cierpienie staje się wcielonym uduchowieniem. I właśnie duchowość rzeźb zniewala odbiorcę, otrzeźwia jego świadomość, zarówno kiedy artysta jawnie stosuje poetykę wzniosłości – buduje formy wertykalne, wznoszące, rozpościera postaciom skrzydła – jak i wtedy, gdy wypracowuje szlachetne, nieskazitelne gładzie ciał i lic, a nade wszystko w bryłach gęstych, zwartych i pokiereszowanych, w których wyraz przedstawień wprost zakrawa na eschatologię.

Twórczość Myjaka jest daleka od prostych wyjaśnień. Wciąż pyta...

2017 to rok jubileuszowy Myjaka – urodził się bowiem w 1947 roku. Blisko 50 lat swojego życia poświęcił pracy twórczej, włączając w to czas studiów, kiedy był już samodzielnym, aktywnym artystą; 7 stycznia 1970 roku została otwarta pierwsza indywidualna wystawa jego prac w Galerii Rzeźby w Warszawie. Po ponad 150 wystawach indywidualnych (i kilkuset zbiorowych), zarówno w kraju, jak i za granicą, przyszedł czas – co nikogo nie zaskoczy – na kolejne 4. A zaczęło się doprawdy spektakularnie. We Lwowskiej Narodowej Galerii Sztuki im. Borysa Woźnickiego, w przestrzeni kościoła Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Marii Panny od 17 marca do 14 maja pokazywano 17 reprezentatywnych dla dorobku Myjaka rzeźb w towarzystwie dzieł genialnego snycerza Jana Jerzego Pinsla – wystawę nazwano *Pinsel/Myjak – spotkanie*. (To wyjątkowe i spektakularne wnętrze wystawowe jest godne najzdrowszej zazdrości każdego artysty). Wydarzenie zorganizowała Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie we współpracy z Państwową Galerią Sztuki w Sopocie, jej dyrektorem Zbigniewem Buskim, oraz Instytutem Adama Mickiewicza, pod honorowym patronatem Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego RP Piotra Glińskiego. Wystawie towarzyszył album (*Pinsel/Myjak – spotkanie*, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, 2017), zaprojektowany przez Lecha Majewskiego. >



2

Adam Myjak

1. Wystawa *Pinsel/Myjak – spotkanie*, w Muzeum Barokowej rzeźby Sakralnej XVIII w. im. Jana Jerzego Pinsla (Lwowska Narodowa Galeria Sztuki im. B.G. Woźnickiego), Lwów, 2017
2. Z cyklu „Sen”, stal nierdzewna, 2017
3. Galeria w Zalesiu, 2017

3





Adam Myjak, Z cyklu „Inspiracje”, drewno polichromowane, 2010–2015

To było spotkanie współczesnego rzeźbiarza o wielkim uznaniu i popularności w świecie kultury w Polsce i enigmatycznego rzeźbiarza z przeszłości, który, odkrywany na nowo, wzbudza – niestety wielokrotnie spóźnione – zachwyty po Paryżu. Przypominę, że Pinsel był artystą narracji wiary. Jego rzeźba jest określana jako barokowa, dokładnie późnobarokowa, a ze względu na jej *entourage*, budowę ołtarza – zastosowanie charakterystycznego ornamentu *rocaille* – jest klasyfikowana jako rokokowa. Bez wątplenia jest unikatowa w skali kontynentu. To spotkanie dziełem dwóch rzeźbiarzy – w rozbieżności czasów i stylów, w poprzek ich przepaści, w szczególnym miejscu tej części Europy Środkowo-Wschodniej – było bardziej *à propos* niż można by się tego spodziewać. Kontekst dzieł sensu stricto sakralnych okazał się dla rzeźby Myjaka jak najbardziej odpowiedni.

W 2017 roku artysta do repertuaru swoich tworzył włączył blachę ze stali nierdzewnej. Teraz forma głowy – to już zresztą bardziej biżuteryjna, futurystyczna czaszka niż głowa – popiersia czy kubizującej, skrzydlatej postaci wprawdzie pozostaje rozpoznawalna, Myjakowa, ale ekspresja stalowej blachy wyznacza jej nowy wyraz i kolejne szlaki interpretacyjne. Właśnie te inne rzeźby premierowo pokazane zostały na wystawie we Lwowie.

Artysta od lat powtarza: *Ważna dla mnie jest skóra rzeźby*. Teraz poleruje ją do ostateczności – bezwzględnej czystości i lśnienia stalowego srebrzenia. Optyczne działanie lustro, które powoduje, zmusza rzeźbę do maniakalnego, często chaotycznego pochłaniania wizerunku otoczenia (czykolwiek ono jest: salą wystawową, plenerem, pracownią...), wciągania go w swoje struktury i sensory. Lustro deformuje tu jednak to, co odbite... Jest bowiem bryłą – osobliwym wielokształtem, a nie płaską powierzchnią. W odbiciu tworzą się zatem adaptacje rzeczywistości, odzwierciedla ono swoje plenery, scenografie, reżyseruje swoje opowieści. Transformuje, proponuje wariację na temat. Co istotne – niepokoi, wszystko przecież może się stać w zmienności odbić, w zmienności zdarzeń.

Należy podkreślić, że rzeźbiarz wyznaje etykę, która we współodczuwaniu znajduje naczelną wartość moralną. Jego rzeźba, uczestnicząc w żywym i nieprzerwanym akcie komunikacyjnym ze światem, współodczuwa z nim całą sobą. To zakrawa na zmianę w stosunku do interakcyjnej zapasności rzeźb dotychczasowych. Podobnie jak fakt, że to rzeźbienie już nie ran i okaleczeń, jak wielokrotnie dotychczas, a jakiejś pierwotnej, pierworodnej czy potencjalnej czystości. Życie jest przecież samoodnawialne, samooczyszczalne – wciąż zaczyna od nowa to, co zna z autopsji, wciąż się rodzi.

Myjak tym razem gra z rzeczywistością w ekshibicjonizm. A człowiek – rzeźba – jest plastycznym i wrażliwym lustrem rzeczywistości, będąc zarazem jej beneficjentem, ofiarą, jak i współtwórcą. Człowiek jest istotą społeczną, kształtują go doświadczenia wynikłe z kontaktu z tym, co wobec niego zewnętrzne, co wchłania, przeżywa i czym w rezultacie emanuje; w nowych rzeźbach właśnie ten styk – człowiek-swiat jest kluczowy. Ale skomplikowany...

Wspominałam na początku o 4 wystawach roku jubileuszowego – dały interesujący przegląd Myjakowej rzeźby, zarówno tej pokazywanej, jak i premierowej. Jeszcze w czasie trwania lwowskiej wystawy Miejska Galeria Sztuki im. Wł. hr. Zamoyskiego Zakopiańskiego Centrum Kultury zainaugurowała swój Salon Marcowy 2017 przestrzenną wystawą „Adam Myjak. Rzeźba, rysunek” (26 marca – 21 maja). Miejskie Biuro Wystaw Artystycznych w Lesznie pokazywało następnie w swoim kameralnym wnętrzu wystawę „Adam Myjak. Rzeźba i rysunek” (19 października – 25 listopada).

Rok 2017 Myjak zakończył z zaprzyjaźnioną z nim od lat Państwową Galerią Sztuki w Sopocie. Otwarta 8 grudnia 2017 roku wystawa „Adam Myjak. Rzeźba” była dostępna dla publiczności do 14 stycznia 2018. Składała się na nią 17 rzeźb z ostatnich 15 lat twórczości artysty, w większości pokazywanych premierowo, wykonanych ze zróżnicowanych materiałów: stali nierdzewnej, kamienia, drewna, terakoty. Sławomir Marzec anonsując wystawę Myjaka w Sopocie sformułował: *Aktualność rzeźby, aktualność klasyki*, dalej pisał o rzeźbiarskich postaciach Myjaka, że są: *sprawdzone do anonimowej konkretności, gdzie można powiedzieć tylko jedno słowo: jestem*. ■

Adam Myjak – Anno Domini 2017

Born in 1947, Adam Myjak dedicated almost 50 years of his life to art, with more than 150 individual and over 100 group exhibitions. During Myjak's jubilee year in 2017, the artist had 4 exhibitions. The first one displayed his newest work in stainless steel at the Lviv National Art Gallery, consisting of 17 sculptures shown alongside the works of Jan Jerzy Pinsel – in an exhibition called *Pinsel/Myjak – meeting*. Myjak's art speaks about human beings, tired of fighting yet not losing hope, and finally rising. The artist sculpts not so much a human being but more the monumental man. Myjak mutilates his sculptures, the shapes are scarred and marked with rich textures; his heroes gain moral status and authenticity. In 2017, the artist began to use stainless steel as a working material, which opened new paths for interpreting his work. Myjak's art doesn't offer simple explanations and answers, instead relying on the power of its own queries. ■

Stworzyć siebie od nowa



41

Prace Mai Godlewskiej i Marka Ranisa zaistniały tej zimy w Charlotte w Północnej Karolinie. W Nowej Galerii Sztuki Nowoczesnej cykl stonowanych obrazów Ranisa ze spokojem, ale też z siłą poruszał problem topnienia lodów Arktyki. Niecały kilometr dalej, wielkie płótna Godlewskiej wprowadzały barokowy splendor do wnętrza lobby budynku Bank of America, najbardziej rozpoznawalnego obiektu w Charlotte. I chociaż obie wystawy były czasowe, twórczość pary artystów zawsze funkcjonuje w przestrzeni publicznej tego amerykańskiego „siostrzanego miasta” Wrocławia, w którym dwoje absolwentów Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta mieszka od ponad 20 lat. Choć urodzili się, wychowali i wykształcili we Wrocławiu, to zarówno Godlewska, jak i Ranis wpłynęli na kształt miasta, które zaadoptowali na swój nowy dom i które także ich ukształtowało.

Maja i Marek są bardzo aktywnymi artystami, zaangażowanymi we współczesny dyskurs, z imponującą listą miejsc zamieszkania, wystaw i osiągnięć dydaktycznych, mówi Eldred Hudson, kierownik Katedry Sztuki i Historii Sztuki przy Uniwersytecie Północnej Karoliny w Charlotte, gdzie Godlewska i Ranis wykładają. *Oboje wnieśli olbrzymi wkład do środowiska artystycznego uczelni oraz środowiska twórczego w ogóle.*

W 1988 roku, jeszcze jako studentka ASP, Godlewska otworzyła magazyn National Geographic i zobaczyła słynne zdjęcia Ansel Adamsa z Parku Narodowego Yosemite, położonego w zachodniej części Stanów Zjednoczonych. Ogrom i majestat krajobrazu zrobiły na niej ogromne wrażenie. Pomyślała, że bardzo chce zobaczyć to miejsce.

Następnego roku, przed ukończeniem pracy magisterskiej, Godlewska poleciała do Stanów, kupiła karnet autobusowy linii

Greyhound i spędziła kolejnych 12 tygodni, zwiedzając Amerykę. Odwiedziła 24 stany, doświadczając nowych krajobrazów i ludzi. *To było bardzo dobre doświadczenie,* mówi Godlewska, *„piękno i wzniosłość natury w parkach narodowych. A ludzie, których poznawałam w autobusie, byli bardzo otwarci.* Jej dyplom z malarstwa, inspirowany rzeczywistym i wyobrażonym krajobrazem, był odzwierciedleniem tej przygody, a zawarte w nim wątki do dziś są obecne w jej twórczości: podróż, relacje ludzi z naturą, artystyczny wyraz tego, co niezwykle.

W mniej więcej tym samym okresie Godlewska poznała Ranisa, który studiował rzeźbę w ASP. Pobrali się w 1992 roku. W 1995 roku Godlewska brała udział w oficjalnej delegacji z Wrocławia do Charlotte i podjęła decyzję, aby ubiegać się o staż i wrócić do Ameryki na rezydencję artystyczną. Okazja pojawiła się w 1997 roku za sprawą Fundacji im. Tadeusza Kościuszki. W tym samym czasie Ranis zdobył stypendium z Fundacji im. Stefana Batorego/Fundacji Sorosa na wyjazd do stanu Nowy Jork. Zielone karty umożliwiły im dalszy pobyt i pracę w Stanach Zjednoczonych. Oboje zaczęli uczyć w Charlotte i szybko odnaleźli się na lokalnej scenie artystycznej.

W tamtym czasie byliśmy tu nowością, mówi Ranis. *Nie było wówczas wielu artystów zagranicznych. Z łatwością mogliśmy być czynni zawodowo w Charlotte.* Chociaż w dalszym ciągu podróżowali i zastanawiali się na przeniesieniu do większego miasta, to, jak mówi Godlewska, *poczucie wspólnoty, którą mieliśmy tutaj z artystami i ludźmi z kręgu sztuki,* przekonało ich do pozostania w Charlotte. Na ich decyzję miały wpływ dwa konkretne wydarzenia: zyskali przychylność lokalnego mecenasa sztuki, który zapewnił im długoterminowy dostęp do pracowni w swojej kolonii artystycznej, a nowa instytucja otwarta w 1999 roku, >

Powyżej: **Marek Ranis**
Wyspy, 2014, instalacja,
10 x 7 x 2,5 m



1

zwana Centrum Sztuki i Innowacji McColla, jako pierwszego artystę zaprosiła do współpracy Ranisa.

W 2004 roku Uniwersytet Północnej Karoliny w Charlotte zaproponował Godlewskiej zatrudnienie na pełen etat; Ranis zdobył tam etat w 2008 roku. Mocno związani ze swoją macierzystą uczelnią (odwiedzają Wrocław co roku), zbudowali silne kontakty pomiędzy Uniwersytetem w Charlotte i ASP. Godlewska przywiozła dwie wystawy z ASP do galerii Uniwersytetu w Charlotte, przewodziła grupie studentów z Charlotte podczas ich wizyty studyjnej we Wrocławiu, a także otrzymała stypendium Fulbrighta, umożliwiające jej nauczanie w ASP przez 6 miesięcy. W 2009 roku obydwie instytucje podpisały program wymiany studenckiej; do tej pory troje studentów z Charlotte studiowało we ASP, a dwoje studentów z ASP przyjechało do Charlotte.

Maja i Marek otwierają przed nami bardzo pożądaną międzynarodową perspektywę, mówi Eldred Hudson. To wielka radość mieć ich tutaj! Bardzo skorzystaliśmy z możliwości, jakie nam stworzyli w kwestii programu wymiany studentów i dydaktyków z wrocławską Akademią.

Podczas dwóch dekad w Charlotte, Ranis i Godlewska stworzyli ogromny dorobek artystyczny i zyskali uznanie lokalne i międzynarodowe. Godlewska pokazywała swoje prace na ponad 100 grupowych i indywidualnych pokazach w Stanach Zjednoczonych, Polsce, Grenlandii, Włoszech, Ukrainie, Francji, Niemczech, Korei Południowej, Czechach, Irlandii i Chile, a jej dzieła znajdują się w licznych kolekcjach, w tym w Mint Museum of Art w Charlotte. W ostatnich latach interesuje ją zjawisko turystyki, przede wszystkim turyści w naturze. w 2014 i 2017 roku odbyła letnie rezydencje na Mauritiusie i Key West (Floryda), gdzie obserwowała niemal choreograficznie wyreżyserowane zachowanie turystów konsumujących naturę. Szczególnie fascynuje ją, jak sama mówi, *potrzeba fotografowania i ładowania zdjęć na różne urządzenia, i udostępniania ich innym osobom*. Te doświadczenia przełożyły się na cykl wielkoformatowych obrazów, wykonanych w technice mieszanej na płótnie, a także prac na papierze.



2

3



1. **Maja Godlewska,**

Mostly Hammocks,
2017, tusze, papier
akwarelowy,
150 x 900 cm

2. **Maja Godlewska,**

The Ultimate Landscape,
2017, wystawa, New
Gallery of Modern Art,
Charlotte, NC

3. **Maja Godlewska,**

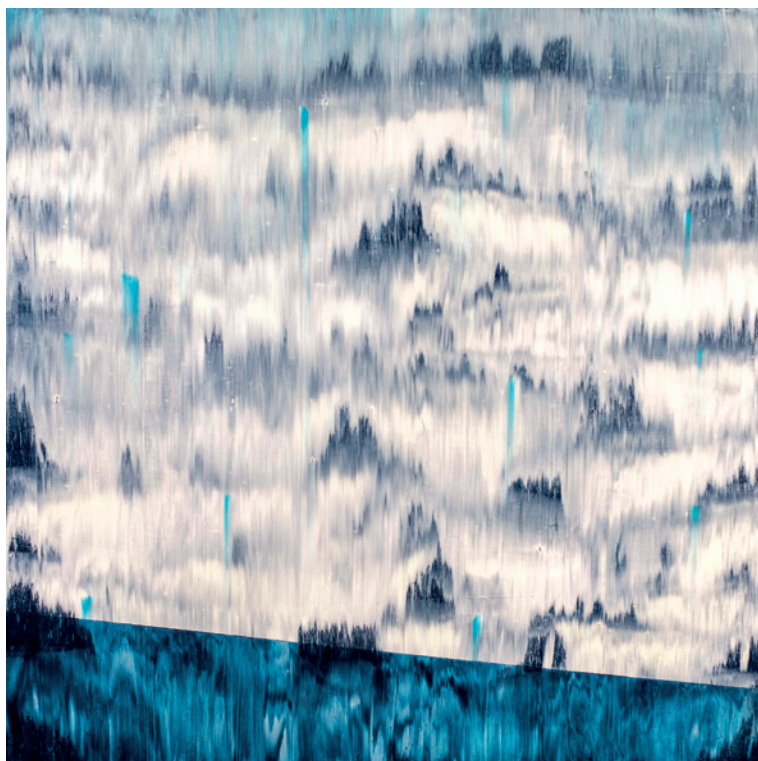
Spojrzenie turysty, 2017,
druk cyfrowy na winylu,
detal instalacji,
7,5 x 800 cm

4. **Marek Ranis,**

Subsystema, 2016,
instalacja, mapy
z archiwum pentagon
z okresu zimnej wojny
stal drewno,
4m x 2.5 m x 9m

5. **Marek Ranis,**

Z serii *Arktyka,* 2017,
olej, 24" x 24"



Ranis stał się ekspertem do spraw szybko zmieniających się pokrytych lodem krajobrazów. Odbył wiele rezydencji badawczych na Alasce, Islandii, Grenlandii i północnej Norwegii oraz prezentował wyniki swoich badań podczas Arctic Circle Assembly, która jest największą międzynarodową konferencją poświęconą wyzwaniom stojącym przed Arktyką. Po raz pierwszy pojechał na Alaskę w 2005 roku, a później, w 2013, spędził 2 miesiące na rezydencji artystycznej w Muzeum Anchorage. Jego prace były prezentowane na wielu wystawach organizowanych przez Muzeum, a niedawno został mianowany jego kuratorem zamiejscowym.

Ranis koordynuje obszar rzeźby na Uniwersytecie w Charlotte, ale jego praca własna obejmuje różne media: rzeźbę, malarstwo, fotografię, grafikę, wideo, instalacje site-specific, performance, a nawet dywany i gry karciane. Mówi, że ta wielość dyscyplin jest skutkiem życia w Ameryce. *To zdecydowanie zmieniło naszą sztukę – nie tylko jej temat, ale także formę i kolor. W Ameryce panuje duch >>potrafię<<. Oraz różnorodność ludzi, którzy tu napływają i mieszkają – różne rasy, kultury, religie. To ogromnie poszerzyło naszą perspektywę.*

Godlewska mówi, że przyjazd do Stanów Zjednoczonych wiązał się z wyzwaniem, aby stworzyć siebie od nowa. *Staliśmy się nowymi ludźmi, w pozytywnym tego słowa znaczeniu. Stany Zjednoczone, a w szczególności Charlotte, są w ciągłym procesie odkrywania, dynamicznie zmieniającego się społeczeństwa, ewolucji, dodaje Ranis. Kiedy jako artyści reagujemy na to wszystko, zmusza nas to do ciągłego samorozwoju.*

Tego lata para odtworzy trasę Godlewskiej z jej podróży po amerykańskich parkach krajobrazowych z 1989 roku, znów doświadczając niezwykłych widoków amerykańskiego krajobrazu jako projektu badawczego, którego celem jest stworzenie nowej serii prac. *Przyjechaliśmy tutaj z założeniem, że wiemy jak będzie”, mówi Godlewska. „A uczyliśmy się bycia tutaj każdego dnia. ■*

Meg Whalen jest Dyrektorką ds. Komunikacji i Kontaktów Zewnętrznych w Koleżu Sztuki i Architektury na Uniwersytecie Północnej Karoliny w Charlotte.

Maja Godlewska and Marek Ranis

This winter, works by Maja Godlewska and Marek Ranis were prominent in the city of Charlotte, North Carolina. At the New Gallery of Modern Art, a series of serene paintings by Ranis conveyed with quiet power the crisis of arctic melting. Less than a kilometre away, grand paintings by Godlewska brought a Baroque splendor to the lobby of the Band of America Building. And while these exhibitions were temporary, the couple's art can always be seen publicly in this American 'sister city' of Wrocław, where the E. Geppert Academy of Art and Design graduates have lived for more than 20 years. Born, reared, and educated in Wrocław, Godlewska and Ranis have both shaped their adopted hometown and been shaped by it. ■

1. **Eugeniusz Minciel**, *Gdy płoną krzesła*, 1985
akryl na płótnie, 180 x 130 cm
2. **Urszula Wilk**, Seria *Bluemetrie* nr 12, 2016,
płótno, akryl, olej, 200 x 175 cm
3. **Eugeniusz Minciel**, widok ekspozycji,
Muzeum Architektury, Wrocław
4. **Urszula Wilk**, Seria *Bluemetrie*, widok
ekspozycji, Muzeum Architektury, Wrocław



1



2

MAREK ŚNIECIŃSKI

Malarski dialog

Na początku 2018 r. we wrocławskim Muzeum Architektury można było zobaczyć wspólną wystawę Urszuli Wilk i Eugeniusza Minciela, która była projektem przygotowanym przez Galerię Miejską we Wrocławiu (kurator Mirosław Jasiński). Prace obojga znakomitych artystów świetnie wpisały się w rozległą muzealną przestrzeń, która niejednokrotnie potrafiła przytłoczyć i zdominować prezentowane w niej dzieła, jednak w tym przypadku wydawała się być „uszyta na miarę” umieszczonych w niej obrazów. Nie chodzi tutaj jedynie o formaty prezentowanych prac (niekiedy monumentalne), lecz raczej o siłę oddziaływania tych obrazów, o napięcia, które wyzwały się w ich relacjach z zabytkową, sakralną przestrzenią, oraz w relacjach, jakie tworzyły się między malarskimi światami dzieł Minciela i Wilk. Na wystawie tej spotkały się bowiem ze sobą obrazy artystów, którzy – choć tak prywatnie, jak, artystycznie wiele ich łączy – demonstrują odmienne temperamenty twórcze.

Trzon prezentacji E. Minciela stanowiły obrazy z ostatnich kilku lat, jednak artysta włączył też do ekspozycji nieco dzieł z wcześniejszych dziesięcioleci, znalazło się na niej np. również kilka wczesnych prac z lat 80. Mam wrażenie, że

dokonany przez artystę wybór dzieł doskonale oddaje kluczowy problem artystyczny obecny w jego sztuce, którą to kwestię można zdefiniować następująco: obrazy Minciela są próbą dotarcia do źródeł malarstwa, są próbą sięgnięcia do źródłowej mocy malarskiego gestu.

Jego obrazy powstają w wyniku specyficznego nakładania się na siebie wielu warstw, z których każda stanowi ślad czy też etap malarskiej wędrówki twórcy w przestrzeni obrazu. Warstwy te są zatem zapisem pewnego procesu a równocześnie budują one wewnętrzny rytm dzieła, tworzą jego czasoprzestrzenną strukturę. Owa wędrówka artysty jest swoistą eksploracją „terytorium” obrazu, które to terytorium – choć kreowane przecież przez samego malarza – jest zarazem jakby przez niego w trakcie pracy odkrywane. Obraz staje się świadectwem i materialnym śladem tych procesów i odbiorcy trudno rozstrzygnąć, czy patrzy na zapis kreacyjnych, ekspresyjnych gestów artysty, czy też stoi przed dziełem, które niejako „wymyśliło” samo siebie podczas malowania. W obrazach na płótnie E. Minciel balansuje na ogół na szerokiej i nieostrej granicy między figuratywnością a abstrakcją, jego dzieła uwolniły się od gorsetu rozpoznawalnych



motywów obrazowych, te bowiem byłyby rodzajem narzuconego z zewnątrz kodu, a takie kody są niepotrzebne obrazom, które „wymyślają” same siebie. Artysta ufa tylko takim malarskim gestom, które angażują go całkowicie – on wypełnia sobą obraz, a równocześnie godzi się na to, że i obraz w trakcie malowania bierze go w posiadanie. Sztuka E. Minciela jest nieustannym poszukiwaniem pierwotnej siły malarskiego gestu, jest wyprawą ku źródłowej magii obrazu. Minciel nie chce grać w obrazy, nie chce też grać obrazami. Chce, by obraz miał moc.

Oprócz obrazów na płótnach artysta zaprezentował także na wystawie wybór prac na papierze z niezwykle interesującego cyklu pt. „Eurotyki” (połączenie rysunku i technik malarskich), który realizuje od kilku lat. Prace te budują zniuansowaną, wnikliwą i nie pozbawioną humoru opowieść o erotycznych i emocjonalnych relacjach między dwojgiem ludzi. Rysunkowe formy ludzkich ciał spletają się tu ze sobą, wnikają w siebie nawzajem

i tworzą labiryntalne przestrzenie, w których odnajdują siebie i równocześnie zagubiają się bohaterowie tej narracji.

Energia obrazów Urszuli Wilk jest innego rodzaju – jest skumulowana i głęboko ukryta wewnątrz malarskich struktur i jej siły doświadczamy dopiero po pewnej chwili. W cyklu obrazów „Linie – niezależne byty malarskie”, który tworzy od kilku lat, tytułowe linie o różnej szerokości i gęstości mają dziwną organiczność. Artystka pozwala, by farba „żyła” na podobrazu, czujemy jej ruch. Niekiedy można odnieść wrażenie, że ruch (życie) farby nie skończyło się wraz z namalowaniem obrazu, tylko trwa nadal, jakby obraz był żywym organizmem, w którym nieustannie toczą się rozmaite procesy. Odbiorca poddawany jest pokusie metaforyzowania owych linii – w błękitnych może dopatrywać się strumieni czy cieków wodnych, które układają się w skomplikowane systemy irygacyjne, w szaro-srebrzystych może widzieć monumentalne pozostałości

po pajęczych sieciach – i owe metafory są furtkami prowadzącymi w głąb obrazu. Kiedy jednak już wdziewamy w te obrazy, zrozumiemy być może, że nie chcą one tylko czegoś znaczyć, lecz że chcą po prostu czymś być.

Można te obrazy potraktować jako malarskie medytacje, podczas których malowanie staje się czynnością porządkowania świata, tego zewnętrznego z jego całym chaosem wizualnych pokus oraz tego wewnętrznego. Artystka chce zmusić język malarstwa do „mówienia”, stara się stworzyć mu warunki, w których malarski idiom będzie mógł rozrosnąć się w autonomiczną, samowystarczalną strukturę. Obrazy te są bliskie monochromatyczności – jest to być może reakcja na wizualny zamęt współczesności. W tym kontekście redukcja, ograniczenie i wyciszenie gamy barwnej staje się formą wprowadzania porządku. Monochromatyczność to jedno z wielu imion ciszy, w tym przypadku jest to jej imię malarskie. >





Eugeniusz Minciel, *5 palców to nie*, 2010 akryl na płótnie, 200 x 272 cm

Urszula Wilk nie maluje dlatego, że ma sobie i światu coś do zakomunikowania. Mam wrażenie, że maluje ona dlatego, gdyż stale nosi w sobie doznanie (przecucie) tajemnicy. Tajemnicy, która ukrywa się zarówno w niej samej, jak i w otaczającym ją świecie. Malowanie stanowi dla artystki metodę zbliżania się ku owej tajemnicy. Nie odsłaniania, lecz właśnie zbliżania się, tak blisko, jak to możliwe, tak blisko, by poczuć jej ciepło na opuszkach palców. Tajemnica odsłonięta przestaje być tajemnicą, o czym często (zbyt często) zapominamy na co dzień, kiedy jesteśmy atakowani przez wszystkie media takimi odsłoniętymi (odczarowanymi) tajemnicami. U. Wilk nie włącza swych obrazów w z góry ustalone formy, tylko pozwala, by swobodnie rosły. Uprawia malarstwo tak jak uprawia się ogród. Jej twórczość wciąż ewoluuje, lecz jest to ewolucja bardzo naturalna, wręcz organiczna. W przestrzeni jej obrazów mieszka tajemnica, która rozpościera się między pokusami błękitu, zmiennymi barwami ziemi i szarym osadem pamięci.

Tytuł wystawy („Malując”) kładzie akcent na czynności malowania a nie na jej efektach, czyli obrazach. W tytule tym – jak się wydaje – zawarta jest wskazówka, że dla obojga twórców zanurzenie się w tej czynności odgrywa kluczową rolę. Oboje – dosłownie – oddają się malowaniu i dzięki owemu oddaniu się w pewien sposób są obecni w tworzonych przez siebie dziełach. Warto też podkreślić, że wystawa została znakomicie zaaranżowana – dzięki temu wydobywała zarówno walory dzieł artystów, jak i wyjątkowy

charakter przestrzeni wystawienniczej. Ekspozycja została bowiem pomyślana jako spotkanie dwóch odrębnych artystycznych światów, dwóch odmiennych temperamentów twórczych, świadomych swej siły i autonomiczności. Te dwa kosmosy przyglądały się tutaj sobie nawzajem, wchodziły w dialog nie tyle z sobą, co z przestrzenią dawnego klasztornej kościoła, i wzmacniały wzajemnie siłę swego oddziaływania. Dzieła U. Wilk przeddefiniowały architektoniczne struktury i rytmy przestrzeni wnętrza, tworzyły i odsłaniały w niej pewien nad-wymiar, natomiast obrazy E. Minciela jawiły się jako okna, przez które można było zajrzeć i wniknąć do ukrytych we wnętrzu zagadkowych terytoriów. ■

Painterly dialogue

At the beginning of 2018, Wrocław's Museum of Architecture hosted the exhibition 'Painting' of two painters: Urszula Wilk and Eugeniusz Minciel, prepared by the City Gallery and curated by Mirosław Jasiński. The works of the two excellent artists well corresponded with the vast space of the Museum owing to their often monumental scale and expressive strength. Minciel's show included mostly paintings made during the last couple of years, but there were a few works from the 80s. His art is an attempt to get to the roots of painting, especially to the original essence of gesture in painting, and it lies on the vague border between figurative painting and abstract painting. The energy of Urszula Wilk's paintings is different – it's accumulated and hidden inside painting structures. Her lines, which vary in width and density, are strangely organic. Her monochromatic works resemble painting meditations, in which the act of painting and a reduction of colours is a world-ordering tool. ■

Matka i rzeka Bug. Obrazy i rysunki Stanisława Baja

Stanisław Baj jest profesorem Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, prowadzi pracownię dyplomową na Wydziale Malarstwa; w latach 2006-2013 był prorektorem. Miał kilkadziesiąt wystaw indywidualnych, m.in. w Warszawie, Krakowie, także za granicą, ale większość odbywa się poza dużymi ośrodkami; wiele w muzeach, ale nie tych prezentujących sztukę współczesną – w średnich miastach, niektóre w niewielkich miejscowościach. Wystawa, o której tu piszę, odbyła się jesienią 2017 r. w Galerii „A” Starogardzkiego Centrum Kultury w Starogardzie Gdańskim.

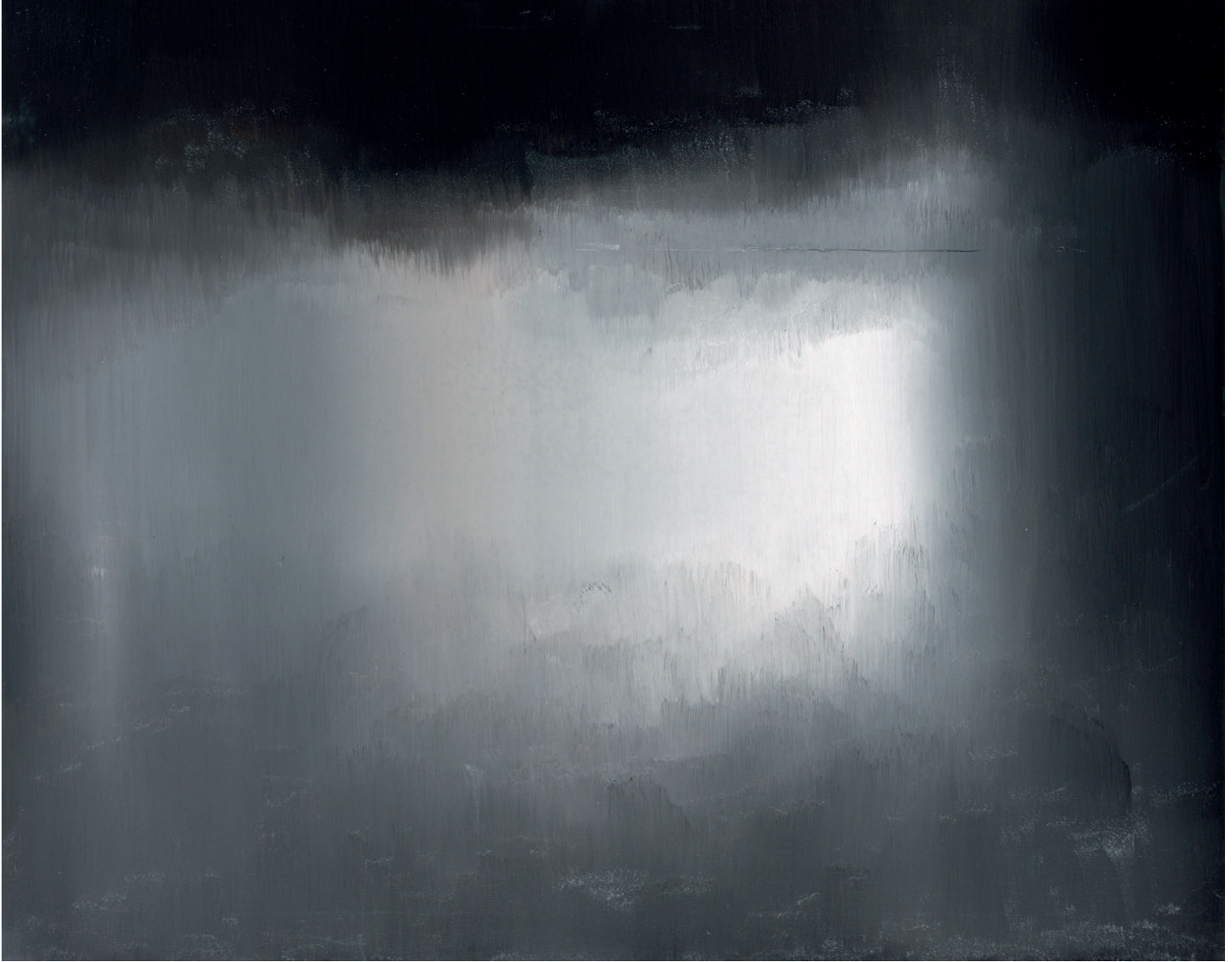
Urodził się we wsi Dołhobrody nad Bugiem, na Podlasiu, w 1953 r. Taka informacja rozpoczyna zwykle notę biograficzną, tu wskazuje nam drogę do zrozumienia jego sztuki. A więc kim jest? Urodził się w chłopskiej rodzinie; uczył się najpierw w liceum sztuk plastycznych w Zamościu, a w latach 1972-1978 studiował malarstwo w warszawskiej ASP.

Stanisław Baj,
Matka, 2008, olej na
płótnie, 65 x 81 cm

W sztuce Stanisława Baja moje najwyższe uznanie budzi nie tylko talent, świetność, ranga malarstwa, ale też jego postawa. Nie często zdarza się, by malarz, który pochodzi z odległej od centrów kultury wsi, który ukończył prestiżową uczelnię i jest w niej pedagogiem, profesorem, uczynił tę wieś centrum swojego świata; nie manifestuje tego, ale też nie ukrywa. Ta wieś wciąż pozostaje jego światem; mieszka w Warszawie, ale maluje też i pracownię zbudował w Dołhobrodach. Nie przypadkowo o jego malarstwie wypowiada się Wiesław Myśliwski, jeden z najwybitniejszych pisarzy polskich; dla mnie i wielu osób najwybitniejszy teraz polski prozaik, który przed laty zaliczany był do pisarzy „nurtu chłopskiego”, przedstawiających świat wsi; choć z latami coraz wyraźniejsze są w utworach Myśliwskiego treści uniwersalne: los jego bohaterów, którzy mają *poczucie odpowiedzialności za siebie i innych*. >

47





*

Wystawa w Starogardzie prezentowała prace z ostatnich kilkunastu lat. Tym bardziej konieczne jest szersze spojrzenie na twórczość malarza. Największy zespół prac na wystawie to portrety matki. Obrazy malowane szerokimi, mistrzowskimi pociągnięciami pędzla. Malarz wydobywa jej twarz z czerni lub bieli tła smugami intensywnego koloru. Były na wystawie też jej portrety rysowane ołówkiem. Portrety matki pokazywał na osobnych wystawach; są zapisem niezwyklej, emocjonalnej relacji syna z matką, starą kobietą, która patrzy lub ma zamknięte oczy – chyba nie było dotąd podobnego świadectwa w polskiej sztuce. Świat malarstwa Baja to rodzinna wieś i mieszkający w niej jego bliscy, rodzina, sąsiedzi. Malował i maluje portrety ludzi ciężkiej pracy, wśród których dorastał – i nadbużańskie pejzaże. Przez lata najważniejsze były i są nadal ważne – portrety; podjął tradycję wielkich polskich portrecistów, Piotra Michałowskiego, Konrada Krzyżanowskiego.

Ograniczenie i wybór tematów ujawniają program, który wskazuje świat wartości. Janusz Jaremovicz napisał: *Baj należy do tych, którzy pojęli rolę dochowywania wierności swoim bliskim – danym nam przez los i akceptowanym. Wierność oznacza „być z” bez żadnych dodatkowych korzyści. Otóż wierność, czysta wierność, nadaje tym, do których się odnosi, osobliwą przezroczystość. Otwiera się tu jakieś okno na głębszą rzeczywistość, w której dobro i zło, spokój i groza mają przysługujące im znaczenie.* Monika Małkowska tak zakończyła swój tekst o obrazach Baja: *Duży ładunek emocjonalny, wielka szczerłość, tolerancja dla bliźnich i ich przyzwyczajenie – to zarówno cechy artysty, jak i jego twórczości. A jego modele (...) uczą nas szacunku do człowieka, kimkolwiek by on był. Bo prawdziwym tematem malarstwa Baja jest ludzka godność.*

Stanisław Baj

1. *Rzeka Bug* z cyklu „Czarna Rzeka”, 2017, olej na płótnie, 81 x 100 cm
2. *Rzeka Bug* z cyklu „Czarna Rzeka”, 2016, olej na płótnie, 200 x 450 cm
3. *Rzeka Bug* z cyklu „Czarna Rzeka”, 2016, olej na płótnie, 110 x 170 cm

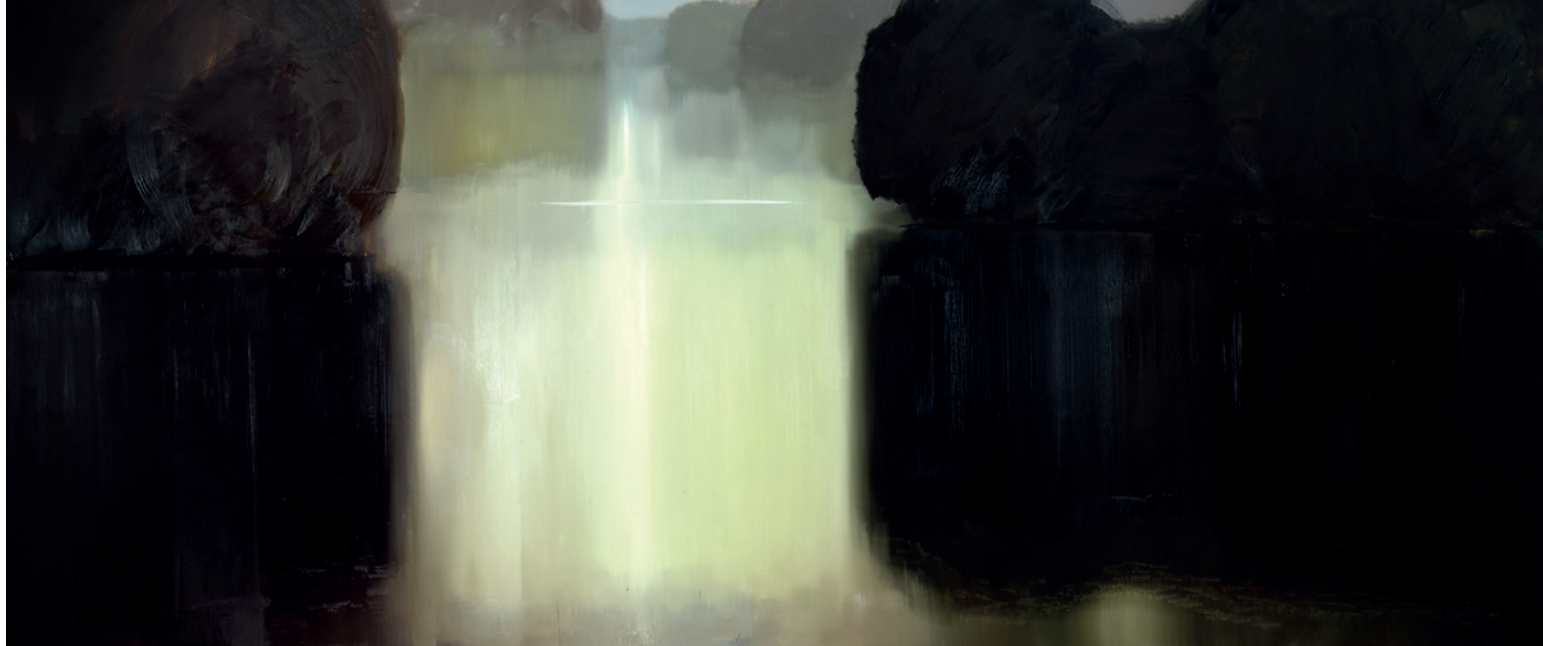
Skoro tak, to szczególnie porusza, nakazuje zastanowić się, dokonany przez niego podczas studiów wybór pracowni pedagogów – jego profesorami byli Michał Bylina, Jacek Sienicki, dyplom przygotował w pracowni prof. Ludwika Maciąga, pejzażysty, ale też batalisty, malarza rozpedzonych koni. (W narodowej tradycji polskiego malarstwa było też miejsce na malarstwo batalistyczne).

Nie nurtu nowoczesności, ale sztuki przedstawiającej, która pozwala ukazywać świat, zapisać emocje. Pracownie dwóch spośród jego profesorów – Byliny i Maciąga – kojarzono z polską tradycją, malarskimi konwencjami; on wybrał je, by tworzyć sztukę najbardziej osobistą – i zarazem uniwersalną.

*

W Starogardzie, po drugiej stronie sali wisały obrazy z widokami rzeki Bug. Miejscami niemal czarne i niemal abstrakcyjne. Od lat najważniejszym motywem jest ta rzeka. Teraz jej widoki wypełniają całe wystawy. Tę rzekę na fotografiach widzimy zwykle w słońcu (na brzegach intensywna zieleń); na wcześniejszych obrazach Stanisława Baja widzieliśmy rzekę w dzień, teraz jest mroczna, szara, czarna – o zmierzchu. Ale ta szarość i czerń są przełamane innymi barwami, żółcią, czerwienią, oranżem; zwracają uwagę poziome kreski na powierzchni płynącej wody, wskazujące miejsce jej załamania. To malarstwo jest jedyną w polskiej sztuce próbą zapisania tego zjawiska: światła padającego w głąb płynącej rzeką wielkiej wody. To zadanie z obszaru czystego malarstwa.

Świat, który przedstawia, wypełniają bliscy mu ludzie i natura. Dla niego zapewne – jest to także symboliczne przedstawienie przestrzeni świata. Wielka



2

49

Mother and the Bug river. Paintings and drawings of Stanisław Baj

Stanisław Baj, artist and professor at the Academy of Fine Arts in Warsaw, has been exhibited abroad as well as in Warsaw and Cracow, but mainly in smaller cities. In autumn 2017 his latest works were presented in 'A' Gallery in Stargard Cultural Center in Stargard Gdański. Baj was born in the village Dołhobrody, near the Bug river in Podlasie, a biographic detail providing direction to understand his art. Baj makes the village centre of his artistic world, portraying people and landscapes of Dołhobrody. The main subject of his portraits is his mother, while another significant theme is the Bug river. His limitation and selection of topics indicates his world of values. ■

3

mroczna, płynąca rzeka to rzeka czasu. Na wielu obrazach wokół postaci matki widać biel, intensywne światło rozjaśnia twarz i otoczenie. Jedna z rozmów z artystą ukazała się pt. *Malarstwem obłaskawiam los*. Także rzeka bywa jaśniejsza, w świetle księżyca... Widzimy rozjaśnienie, rozbielenie – w mroku światło na koronach drzew i na powierzchni wody, odbite z głębi.

Obrazy Stanisława Baja to jedna z dróg, dzięki której ta rzeka pojawiła się i będzie istnieć w polskiej kulturze. Wciąż niewiele jest obrazów i świadectw historii ziem nadbużańskich, wydarzeń na jej obu brzegach. Bug to „Czarna rzeka”; tak zatytułował obrazy, ale też jedną z wystaw (w Warszawie, marzec-kwiecień 2017, Galeria Bardzo Biała). ■

„Stanisław Baj. Malarstwo, rysunek”; Galeria „A” Starogardzkiego Centrum Kultury, Starogard Gdański, 20. 10. – 7. 12. 2017.





ALICJA KLIMCZAK-DOBRZANIECKA

Twórczość Pawła Baśnika

Najbardziej fascynująca w wielkich narracjach jest ich struktura, na którą składa się wiele małych opowieści, mikrosocen tworzących nastroj, posiadających własną dramaturgię, każda z osobna. Sceny tworzą tło, które staje się misternie skonstruowanym światem, polifonicznym, a jednocześnie w pewien sposób harmonijnym. W ponowoczesnej rzeczywistości ciężar przeniósł się z ogółu na szczegół, z publicznego na prywatne, z wielkiego na małe. Emil Zola wyszedł z mody, zaś autorzy pamiętników są tymi, którzy kreują faktyczny obraz historii. Niechciane monolity ustąpiły miejsca wielogłosowości.

Twórczość Pawła Baśnika, uhonorowanego Nagrodą Pisma Artystycznego Format podczas legnickich Promocji w 2017 roku, jest wielokanałową, wciąż rozwijaną instalacją malarską. W ujęciu całościowym tworzy rodzaj wspomnianej wielkiej narracji, lecz w jej obrębie wiele nurtów płynie obok siebie, składając się na interesujący spłot różnych wątków. Estetyka prac osadzona jest w konwencji XIX-wiecznej wizualności, będącej wypadkową tekstów kultury tamtego okresu: malarstwa, początków fotografii, literatury. XIX wiek, a konkretniej wyobrażenie o nim, sam w sobie stał

się elementem popkultury i właśnie z taką koncepcją epoki Baśnik postanawia się zmierzyć.

Na realizację *Post mortem*, a więc dotychczasowe flagowe dzieło artysty, składa się cykl portretów i obrazów przedstawiających elementy architektury wnętrz sakralnych lub pałacowych, sceny rodzajowe, kompozycje oraz martwe natury z kwiatami. Portrety pełnią rolę trzonu malarskiej instalacji, zaś elementy nieożywione stanowią scenograficzne tło, aczkolwiek należy zaznaczyć, że nie jest to rola marginalna. Ich zadaniem jest budowanie określonego nastroju, na zasadzie skojarzeń – barokowe wnętrza, na które został nałożony dziewiętnastowieczny, patynujący je filtr, niekiedy fantastyczny, jak z sennych koszmarów sztafaż, który, paradoksalnie, staje się głównym bohaterem obrazu czy ponure kompozycje kwiatowe z całym wachlarzem symboliki wanitatywnej.

Przedstawienia osób mają swoje źródła w rzeczywistości sięgającej stu kilkudziesięciu lat wstecz lub w jej fotograficznych ujęciach, a jednocześnie zostały poddane zupełnie współczesnym zabiegom: zniekształceniu, zamazywaniu, zamalowywaniu, działaniu światła i – wilgoci, wzajemnym reakcjom



2



3

Paweł Baśnik

1. K.Z. 1888–1921, 2016, olej na płótnie, 25 x 25 cm
2. T.B. 1887–1950, 2016, olej na płótnie, 30 x 30 cm
3. S.B. 1897–1972, 2016, olej i akryl na płótnie, 25 x 25 cm

poszczególnych warstw malowidła, słowem - swego rodzaju degradacji. Kim są uwiecznieni w portretach bohaterowie? Niekiedy są to nieznanymi modele ze starych zdjęć będących w posiadaniu rodziny Baśnika (zarówno jego ojciec, jak i dziadek zajmowali się fotografią). Czasem są to postaci historyczne. Czasami to, zdawałoby się, ktoś znajomy. A bywa że jest to po prostu „nikt”. Cechą wspólną sportretowanych osób jest fakt, że już nie żyją. Można odnieść wrażenie, że portrety nierzadko są jedynym dowodem, że ci ludzie kiedykolwiek istnieli. Tym samym artysta staje się posiadaczem i dysponentem ich oblicza, niczym Madame Tussaud. Baśnik niejako sporządził „odlewy” twarzy, by z jednej strony upamiętnić osoby (w myśl założenia, że dopóki ktoś o kimś pamięta, choćby tylko zerkając od czasu do czasu na jego zdjęcie, dopóty zmarły jeszcze nie zniknął całkowicie), z drugiej zaś, niczym alchemik, rozpoczął przekształcania wizerunku wymazując go, patynując, deformując czy nakładając kolejne warstwy farb. Wyraźną inspiracją dla tych zabiegów są doświadczone przez czas fotografie – czy to XIX-wieczne dagerotypy, czy nawet zdjęcia z okolic połowy dwudziestego wieku, czasem pośmiertne, za każdym razem niosące ze sobą ładunek historyczny. Baśnik zdaje się transponować działanie czasu na swoje malarstwo; chce także poddać je efektom upływu lat, ale szybciej i na określonych warunkach. Czemu miałyby to służyć? Bo przecież działanie malarza to nie tylko wystawianie prac na przemiany wynikające z właściwości chemicznych farb, lecz także ekspresja artystyczna, destrukcja obrazu rozumianego jako obiekt. Być może są to próby poszukiwania własnej drogi twórczej, czy może raczej usiłowanie zdefiniowania warunków, na jakich twórczość Baśnika miałaby się rozgrywać. Fotograficzność, czyli dwuwymiarowość portretów jest tylko pretekstem, w momencie gdy autor przejmuje nad nimi władzę, stają się one pełnowymiarowymi przedmiotami, materią, nad którą należy zapanować i uformować ją według własnej woli.

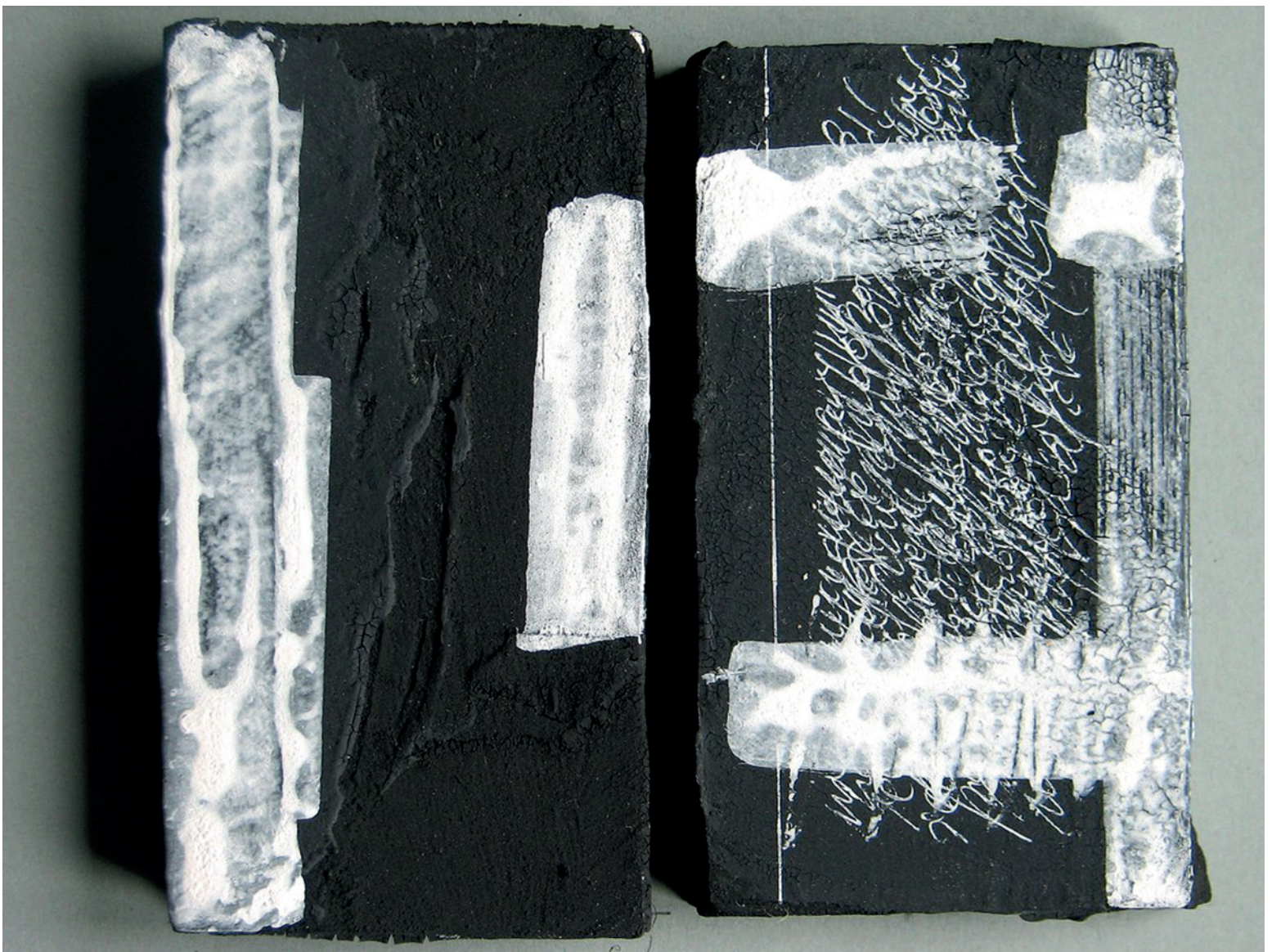
Wspomniane obrazy przedstawiające martwe natury, wnętrza budynków pałacowych i sakralnych czy po prostu sceny rodzajowe (jak np. pochówek – nie ludzie, a sam obrzęd jest tu istotny) budują swoiste tło przedstawienia reżyserowanego przez Baśnika. Kompozycje z kwiatami, też niekiedy poddane deformacjom, w oczywisty sposób wnoszą do opowieści symbolikę wanitatywną. Być może nawet można porównać je do zamazywanych i niszczonej portretów: świeżość i piękno bukietów tak jak i twarze ulegają rozkładowi, są historią, która przeminała. Artysty nie interesuje piękno. Pociągają go zepsucie, rozkład, stopniowe znikanie ze świata żywych, a następnie z pamięci.

Baśnik lawiruje pomiędzy różnymi stylami malowania (choćby ciągle mieszczącymi się w konwencji „XIX wiecznych nurtów artystycznych”), bawi się nimi, ale chyba też jeszcze trochę poszukuje. Taka żonglerka może być odczytywana jako popis umiejętności, chociaż sam artysta mówi, że nie boi się zarzutów o efekciarstwo, a poszukiwania odpowiednich środków wyrazu i eksperymenty są naturalne. Wielowątkowe rozważania o śmierci, próba oswojenia i zrozumienia anatomii przemijania służą zapewnieniu samego siebie, że skoro ocaliło się czyjś żywot od zapomnienia, to i może samemu można na to w przyszłości liczyć. Nic w tym nagannego nie ma. Zdumiewać jedynie może fakt, iż Baśnik w tak wczesnej fazie życia i twórczości poświęca się rozważaniom na tematy ostateczne.

Mówienie o śmierci i lęku przed nią wprost to we współczesnej kulturze popularnej temat niepożądany. Baśnik w pewien sposób „szanuje” tę niepiśaną zasadę i wybiera, a następnie rozwija, niezwykle atrakcyjny (także ze strony popkulturowej) malarski anturaż. Być może właśnie złożona koncepcja, widoczne przygotowanie merytoryczne, interesujące wybory estetyczne, narracyjność oraz bezsprzecznie wysokiej jakości warsztat sprawiają, że twórczość Baśnika zapowiada się bardzo interesująco i sytuują autora w okolicy nurtów rozwijanych przez takich twórców jak Łukasz Stokłosa czy Adrian Ghenie. ■

Paweł Baśnik's Painting

The painting of Paweł Baśnik, winner of the FORMAT Art Magazine Award at the Legnica's Promotions 2017, is a multi-channel and continuously growing painting installation. Viewed from a distance, it becomes a great narrative, but at a closer look, it comprises multiple currents running next to one another. The style of the series *Post Mortem* resembles 19th century aesthetics, which was influenced by then budding photography. It includes a series of portraits, genre scenes and still lifes featuring flowers. They produce a unique mood, which could be described as dreamlike, fantastic and sombre (due to the use of vanitas symbols). The portraits of people are distorted, defaced and in different stages of ruin as the artist deliberately exposed them to light and humidity. Baśnik experiments with different painting styles, which is understandable in a young painter. What surprises is the fact that at his age he's already exploring the theme of death and mortality. ■



HANNA KOSTOŁOWSKA

Kod wspomnień w malarstwie Roberta Bubla

Analizując malarski dorobek Roberta Bubla, można naprędce podzielić go na dwa okresy: abstrakcyjny i figuratywny. Byłoby to jednak uogólnienie, ponieważ tendencje te stopniowo ewoluowały i momentami nakładały się na siebie. Z pewnością należy uznać, że po dyplomie na krakowskiej ASP u prof. Zbigniewa Grzybowskiego i po pewnym etapie stagnacji twórczej, w latach 2011-2012 dość manifestacyjnie powrócił do malarstwa, podkreślając, że to „ograne” medium sztuki najtrafniej wyraża jego zmagania artystyczne. W celu uporządkowania swoich dzieł i nadania im narracyjności układa je w cykle o enigmatycznych nazwach, takich jak: „Niebo nad nami”, „W drodze”, „Spojrzenia” czy „Po drugiej stronie lustra” (nieprzypadkowo odnosi się on do *Alicji w Krainie Czarów*).

Na początku swojej drogi twórczej, poczynwszy od lat 90., Robert Bubel był pod silnym wpływem sztuki abstrakcyjnej. I abstrakcji wierny pozostał, chociażby na poziomie ideowym. Jego dzieła nieprzedstawiające, nie obdarzone konkretnymi tytułami, wyróżniają się chropowatą powierzchnią, gęstymi zawiesinami farby, ekspresyjnym potraktowaniem zróżnicowanej faktury, co śmiało można porównać do malarstwa materii, chociażby tej w wersji artystów z Grupy Nowohuckiej. Niezaprzeczalnie Robert Bubel optuje za niezdiscyplinowanym informelem. Jego gestowe kompozycje niekiedy były swobodnie uzupełniane

słowem pisanim i znakami wprowadzonymi w obręb płaszczyzny na zasadzie „luźnych notatek”. Mimowolne, nieregularne pociągnięcia pędzla mogą kontrastować z konkretnością przekazu treściowego i symbolicznego. Artysta jednak zaciera tę różnicę, czyniąc tekst częścią wyabstrahowanej opowieści, gdyż zostaje wprowadzony w bardzo szkicowy, celowo nieczytelny sposób. Cykl „Elementów” (2007-2010), kwadratowych płyt kartonowo-gipsowych, układa się w abstrakcyjną narrację o sakralnym charakterze (nieprzypadkowo niektóre z nich szlifował na kształt podobrazia pod ikonę). Samo słowo „element” kojarzy się z *pintura matèrica* (malarstwem materii) Antoniego Tàpiesa, u którego dzieła zostały rozbite na atomy, cząstki, niczym rozszczepione w pryzmacie światło.

W pracach wykonywanych od około 2011 roku widoczne jest u Roberta Bubla, zdecydowane potraktowanie różnych wzorów z malarstwa XX-wiecznego jako pewnego rodzaju tematów czy wariantów rozwiązań. Poczynając od „cezannowskich” martwych natur lub ekspresyjnych wizji Muncha po dekoracyjność Matisse’a czy pastelowość dziecięcych portretów Wyspiańskiego, artysta uruchamia wątki, które w aktualnych jego obrazach dają stylistyczną oryginalność. Przy tej figuracji, ważnym narzędziem staje się fotografia. Robert Bubel jednak nie po to ją wykorzystuje, by bezrefleksyjnie kopiować kadry, lecz odnajduje w nich przede wszystkim inspiracje. A wpływy te są wyraźne w jego obrazach.

Przychodzi na myśl wręcz kontrolowana przypadkowość czy „malarska reinterpretacja”^[1] zdarzeń. Świeżość jego wizji nadaje dziełom aktualny wymiar, jakby przed chwilą utrwalony w momencie przemieszczania się w obrębie wnętrza domowych czy podczas jazdy samochodem. Robert Bubel kieruje się określoną wizją, z którą się zmagają, mniej lub bardziej, w trakcie wymagającego procesu malarskiego. Na owe zmaganie się może wskazywać sama technika malarska: dynamiczna, jakby niedbała, rozartowana, niekiedy agresywna. Artysta sugerując punkty ostrości, determinuje sposób oglądu obrazu, a przemyślana kompozycja (której odbiór może zakłócać wspomniana przypadkowość) jest jednym z ważniejszych wytycznych jego malarstwa. Częste skosy czy skręty perspektywiczne wzmacniają napięcie emocjonalne. Niekiedy jego prace są monochromatyczne z kolorystycznym podkreśleniem konkretnego elementu. Ten jednokolorowy zabieg czasem sugeruje niedokończenie dzieła, niejasne przerwanie aktu tworzenia, co dodatkowo wzmacnia enigmatyczność przedstawienia. Niekiedy kompozycje, niczym dokumenty, przypominają obrazy Luca Tuymansa, który w sposób oszczędny oddawał fragmenty rzeczywistości właśnie z fotograficznym zacięciem. Pewne podobieństwa można również dostrzec przy porównaniu do dzieł artystów Grupy Ładnie, szczególnie w analogicznych inspiracjach zaczerpniętych z codzienności, z jej rytuałów i absurdu. Robert Bubel właśnie tę zwyczajność uświęca, nadaje znaczenie prozaicznym kadrom intymnego świata. Banalne ujęcia wnętrza, jak np. w obrazie *Za zdrowie pań* (2015), ironicznie, w sposób nieoczywisty mogą komentować zawłość relacji damsko-męskich czy powszedniość domowych spotkań towarzyskich, ale przede wszystkim emanują pustką.

Według artysty, dzieło obiektywne nie istnieje. Już w XIX w. Gustave Courbet, wywieszając tabliczkę „Realizm” na drzwiach baraku służącemu za teren ekspozycji swoich prac, twierdził, że jego sztuka jedynie relacjonuje beznamiętnie rzeczywistość. Teoria ta niejednokrotnie została podważona,

szczególnie przez Lindę Nochlin w książce *Realizm*. Nawet fotografia nie obnaża obiektywnie otoczenia, gdyż jej autor wybiera określony kadr czy ostrość (nie wspominając już o możliwościach naszych współczesnych aparatów i telefonów z określonymi aplikacjami). Żadna ludzka relacja rzeczywistości nie jest pozbawiona subiektywnych niuansów. Z drugiej strony, osobista interpretacja danej sceny odwołuje się do emocjonalnych uniwersaliów kulturowych i, jak twierdzi artysta, tworzy się dzięki temu komunikacja między twórcą a odbiorcą. *Sztuka czerpie z doświadczeń indywidualnych zmierzając ku przekazowi indywidualnemu: to, co przeżyłem, co zobaczyłem, przetrawiłem ma jakąś część wspólną z doświadczeniem innych*^[2]. Doświadczenia te można doznawać kolejny raz na wiele sposobów. Są powielane na drodze interpretacji niezależnie od różnic między interlokutorami w tej samej komunikacji.

Obserwując obrazy Roberta Bubla znajduję skojarzenia ze wspomnieniami zapamiętanymi w różnoraki sposób: są mgliste, zatarte, wyostrome, drgające, uwypuklone, dynamiczne. Wydaje się, że w tak odmienny sposób pulsują one w głowie artysty. Są to krótkie opowiadania, przebłyski pamięci. Niekiedy prace wprowadzają w nastrój osamotnienia, pustki, ale też oczekiwania. Odczuwalna jest terażniejszość, nawet gdy malarz odwołuje się do zdarzeń minionych. Wyrwane z pamięci zostają zatrzymane, tu i teraz.

Według artysty, każdy obraz jest abstrakcyjny (przynajmniej na samym początku procesu twórczego), a poznanie jego zawartości zależy od znajomości kodu czy umownych treści. Twierdzenie to przypomniało mi teorię Platona, który gardził malarstwem jako dziedziną „zakrywającą” świat idei, kłamliwą, mamiącą zmysły. Głosił, że sztuka iluzji nie objawia prawdy, nie jest podporządkowana rozumowi, a jedynie naśladuje. Robert Bubel argumentuje, że malarstwo figuratywne jest w rzeczywistości zastosowaniem i uporządkowaniem środków artystycznych, które są same w sobie abstrakcyjne. Dlatego dzieło powinno wykraczać poza wierne odzwierciedlenie rzeczywistości, jest wręcz zobligowane, by dążyć do owej głębi. >

1 <http://www.stylemiasta.pl/kulturalnie/news/single/krakowski-tygiel-kulturalny-kazdy-obraz-jest-abstrakcyjny/page/1/>

2 Fragment wywiadu z Robertem Bublem dla 32 nr magazynu „Modny Kraków”, 03. 11. 2014.



Robert Bubel

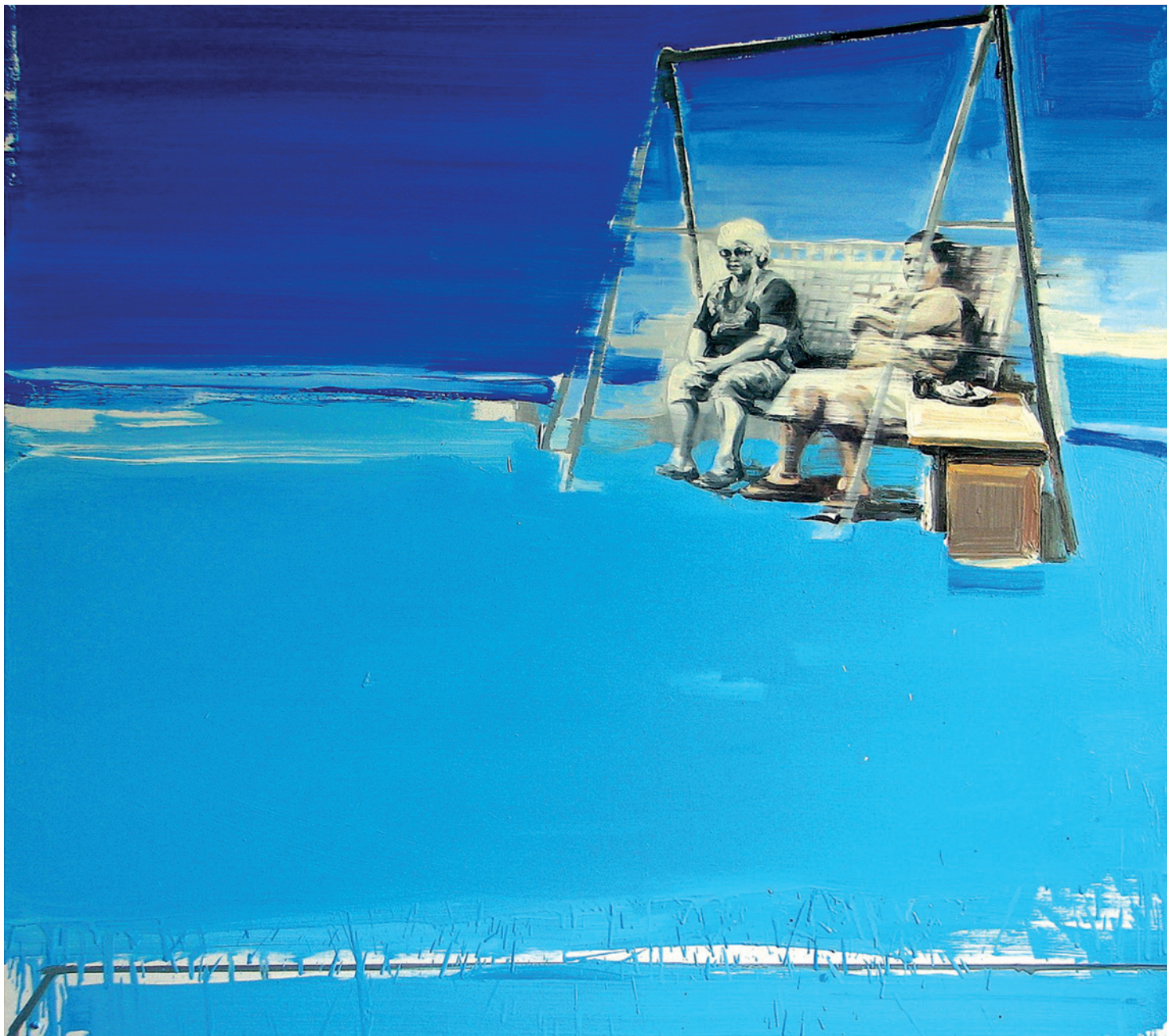
1. *ELEMENT CCCVIII*

2. *Tertium non datur*, 2014,
olej na płótnie, 75 x 85 cm



Malarstwo z założenia ociera się o duchowość, jest pośrednikiem między konkretnym doświadczeniem a czymś niewyjaśnionym. Niekiedy spirytualizm ten staje się bardzo mroczny, tak jak np. w obrazie *A może gdybym* (2014), *Obecność* (2017) czy w cyklu rysunków „W mroku” (2017). Artysta skupiając się na początku swojej drogi twórczej na dziełach o charakterze nieprzedstawiającym, wskazuje na daremność realizmu. Poprzez serie namacalnych, surowych, ograniczonych kolorystycznie struktur akcentuje ideały duchowe snując opowieść o nietransparentnej materii. Późniejsze dzieła są zbyt „fotograficzne”, by posądzić je na pierwszy rzut oka o ukazanie wspomnianych wartości. Chwilami malarz delikatnie zaciera rzeczywistość, sugerując pewne punkty odniesienia, np. za pomocą analiz wnętrza w kompozycjach *Tła i pierwsze plany* (2015) czy *Tu i teraz* (2015). Wrażenie nieukończenia dzieła również zahacza o transcendentność (już Michał Anioł rozwinął tę ideę w swoich pietach). Jak sam artysta podkreśla, duchowość w malarstwie jest oczywista, nierozdzielnie z nim związana. Obraz *Czas* (2015) jest przykładem

1



2



Robert Buble

1. *A może gdybym*, 2014, olej na płótnie, 85 x 100 cm
2. *Czas*, 2015, olej na płótnie, 90 x 100 cm
3. *Za zdrowie pań*, 2015, olej na płótnie, 95 x 110 cm

zwyczajnej sceny, jakby uchwyconej na podwórku, w której dwie huśtające się starsze kobiety „płyną” wraz z intensywnie niebieską falą czasoprzestrzeni. Natomiast jego wnętrza, takie jak w cyklu „Poczekalnie” z 2014 roku (do której należy obraz *Tertium non datur* wyróżniony przez „Format” na Bielskiej Jesieni w 2015 r.) manifestują pustkę, jakby nieskończoność oczekiwania, niemożność dokonania wyboru.

U Roberta Bubla cykle stanowią kontynuację konkretnego zamysłu, jednak proces ich wykonywania bywa przerywany na zasadzie „chwilowej odskoczni”. Artysta stosuje niekiedy efekt puzzli, porozrzuconych wycinków rzeczywistości, które widz może uporządkować, poskładać, nadać im narracyjność. Ale nie musi. Pojedyncze obrazy bronią się same jako wyabstrahowany element realiów. Wskazane jest, by zaobserwować kod w nich zapisany, porządek barw, wybór kompozycji, sumę spojrzeń. Należy je intuicyjnie odkrywać, warstwa po warstwie. Niekoniecznie rozumieć, ale przeżywać. ■

The Code of Memories in the Painting of Robert Buble

When analysing the painting work of Robert Buble, we can divide it into two periods: abstract and figurative. However, that would be a generalisation, because these two tendencies gradually evolve and overlap each other. After a period of stagnation in 2011-2012, the artist returned to painting, stressing that this 'hackneyed' medium is the most accurate one to speak about his artistic struggle. In order to give narrative character to his works he put them in series with titles such as: *On the road*, *Through the looking glass* and *Sky above us*. According to the artist, each painting is abstract (at least at the beginning of the creative process). To read it, it is necessary to know the code or conventions. The viewer can discover Buble's work through series, but also each separate painting is a story. While it is important to observe the code, order of colours, compositions, it isn't necessary to understand them, but rather experience. ■

Czy sztuka naprawdę jest kobietą?

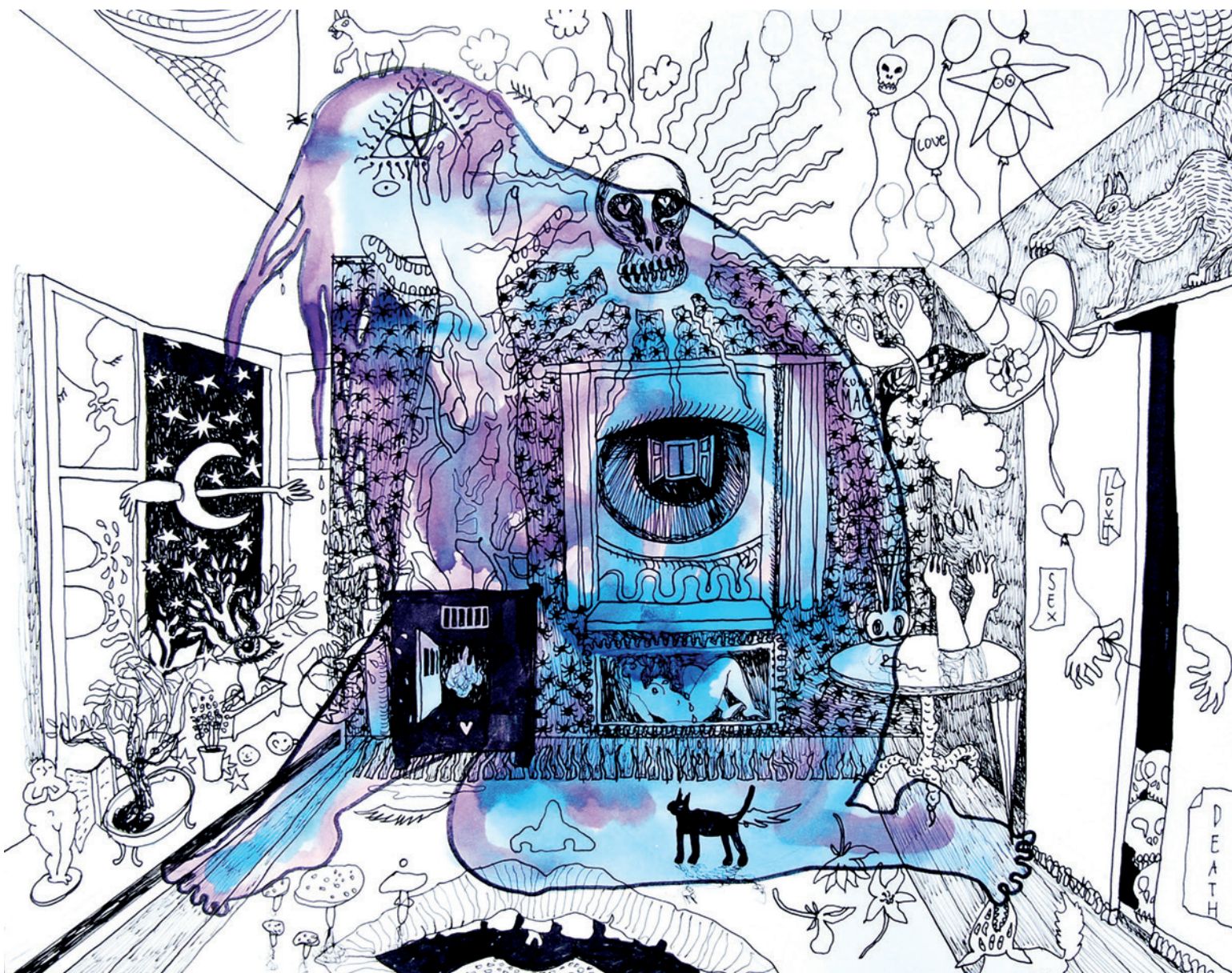
Czyli słów kilka o sztuce Katarzyny Kukuły.

Nurt feministyczny w sztuce pojawił się jako próba zdefiniowania kobiecej twórczości przez same kobiety. Wyrósł też z ich sprzeciwu wobec dominacji mężczyzn w świecie artystycznym. Wyrażały swój bunt eksponując w swoich pracach nagie kobiece ciało, pokazując swoją niezależność wobec mężczyzn oraz podkreślając swoją seksualność. Dziwi to o tyle, że nikt nigdy nie oburzał się na wizerunek paleolitycznej Wenus z Willendorfu. Z czasem na powrót kobiece akty oraz tematyka seksu przestały szokować i stały się normalną formą ekspresji wielu twórców. Akt jest przecież jedną z podstawowych

i pierwotnych form przedstawienia w sztuce. Nagie antyczne rzeźby przedstawiały de facto boginie. Bo czy jest coś tak prostego i jednocześnie skomplikowanego jak ciało człowieka? I czyż jest coś równie pięknego i mistycznego jak ciało kobiety?

I to właśnie płec piękna, seksualność, ale i mistyka są „bazą malarską” dla twórczości Katarzyny Kukuły. Ta młoda artystka działająca obecnie w Sosnowcu, jest jedną z absolwentek Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Oprócz malarstwa zajmuje się także animacją, rysunkiem i tkaniną artystyczną. Katarzyna Kukuła zdobyła podczas 43.

Biennale Malarstwa Bielska Jesień 2017 dwa wyróżnienia: wyróżnienie honorowe i wyróżnienie Pisma Artystycznego „Format” oraz Nagrodę Publiczności. Jury skomentowało swoją decyzję słowami: *za odwagę w pokazywaniu własnego, intymnego świata*. I rzeczywiście artystka podejmuje tematykę nagości, seksualności i kobiecości w sposób bardzo delikatny, subtelny i wręcz baśniowy, odrealniony, kosmiczny. Przedstawia intymność dosłownie i w przenośni. Wykazuje się też w tym przypadku dużą dojrzałością i wrażliwością, gdyż tematyka erotyzmu jest dość trudnym orzechem do zgryzienia, w szczególności dla młodych



Katarzyna Kukuła

1. *Pokój I*, ekolona i cienkopis na papierze, 27,9 x 35,6 cm
2. *Pokój w sercu*, olej na płótnie, 150 x 130 cm
3. *Pracownia I*, olej na płótnie, 55 x 55 cm

twórców. Artystka w tym czuje się najlepiej, dostrzega w erotyce tajemnicę i całe spectrum doświadczeń. Zestawia, wydawać by się mogło, perwersyjne obrazy z kobiecą kolorystyką, nadając całemu przedstawieniu charakter wręcz „sakralny”. Dotyka uniwersum, spogląda i analizuje, dodając do tego swój własny kobiecy i indywidualny pierwiastek. Podejmuje ten temat, nie bezpośrednio, tylko zawile, wielowarstwowo, ale przy tym subtelnie. Jak prawdziwa kobieta.

Oglądając portfolio Katarzyny Kukuły możemy spostrzec kilka cykli o specyficznych tytułach. Jednym z nich jest „Pożądanie”, z którego pochodzą trzy wyróżnione obrazy z bielskiego konkursu. Każde dzieło przedstawia kobietę, zespoloną z szeroko pojętą naturą. *Wielki wybuch* przedstawia leżące dziewczęce ciało, z którego narządów płciowych wyrasta wielka chmura przypominająca grzyb atomowy. Pojawia się nam dwojakość tego przedstawienia, z jednej strony nawiązanie do powstania Wszechświata, metaforycznie wybuchające w miejscu



narodzin człowieka. Z drugiej strony mamy tytuł cyklu, który sugeruje nam wybuch rozkoszy i przyjemności. Pozostałe dwa obrazy w większym stopniu nawiązują do przyrody. Powszechnie znana jest personifikacja Natury jako kobiety. Obie posiadają łona, są Matkami, są rodzaju żeńskiego, karmią i dają życie, są na swój sposób piękne, tajemnicze i niebezpieczne. Nic dziwnego, że artystka użyła właśnie tego motywu do zobrazowania postaci kobiecej. Co ważne, takie przedstawienie wystąpiło w wielu jej innych cyklach.

Młoda malarka obserwuje swoją rzeczywistość, wewnątrznie ją przekształcając i mieszając ze swoimi emocjami, zmysłami. Patrzymy na pewne obrazy przedstawiające rzeczy, które na co dzień nas otaczają, jak kieliszki, drzewa, trawa, słodczyce czy sam szeroko pojęty krajobraz. Kukuła wplata w nie elementy erotyzmu, przez co obraz nabiera nowego znaczenia. Ale nie tylko seksualność jest tematem jej prac. Innym cyklem są „Cuda wianki”, w którym artystka przedstawia obrazy polnych kwiatów, niczym wyjętych z obrazów secesyjnych. I właśnie taki wianek jest uważany za symbol niewinności, noszony przez kobiety niezamężne i dziewczęta. Ale i te delikatne nakrycia głowy, w niektórych przypadkach jej obrazowych przedstawień noszą znamiona pewnej perwersji.

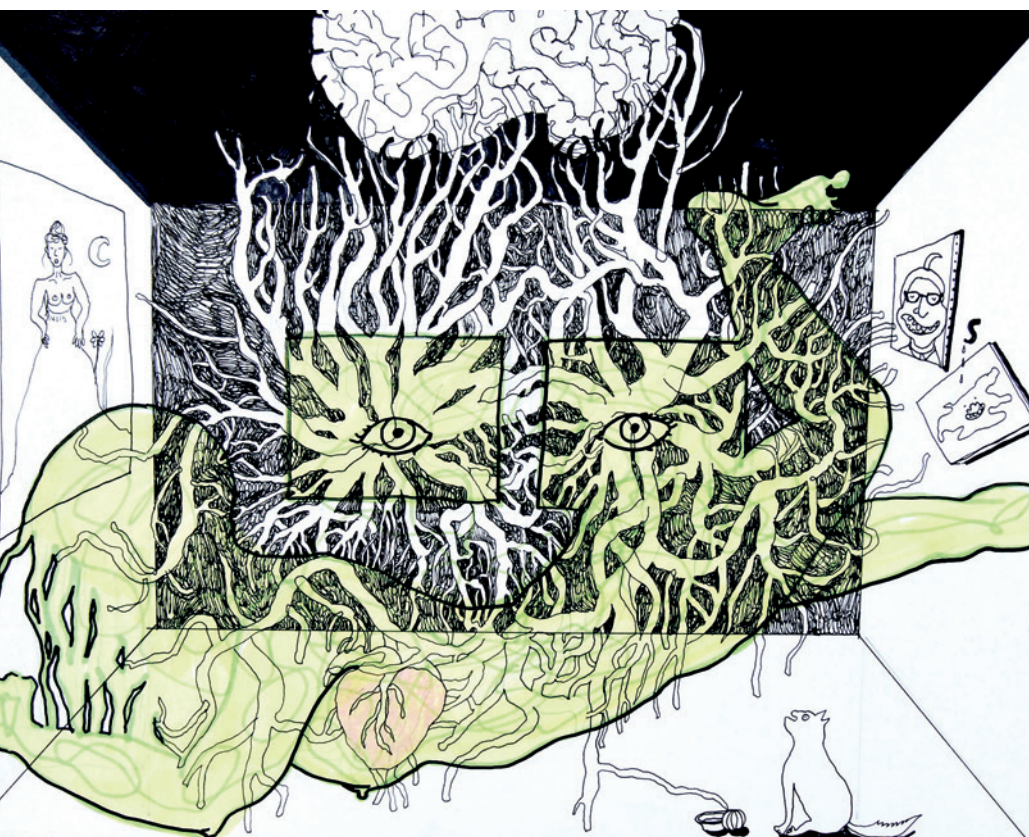
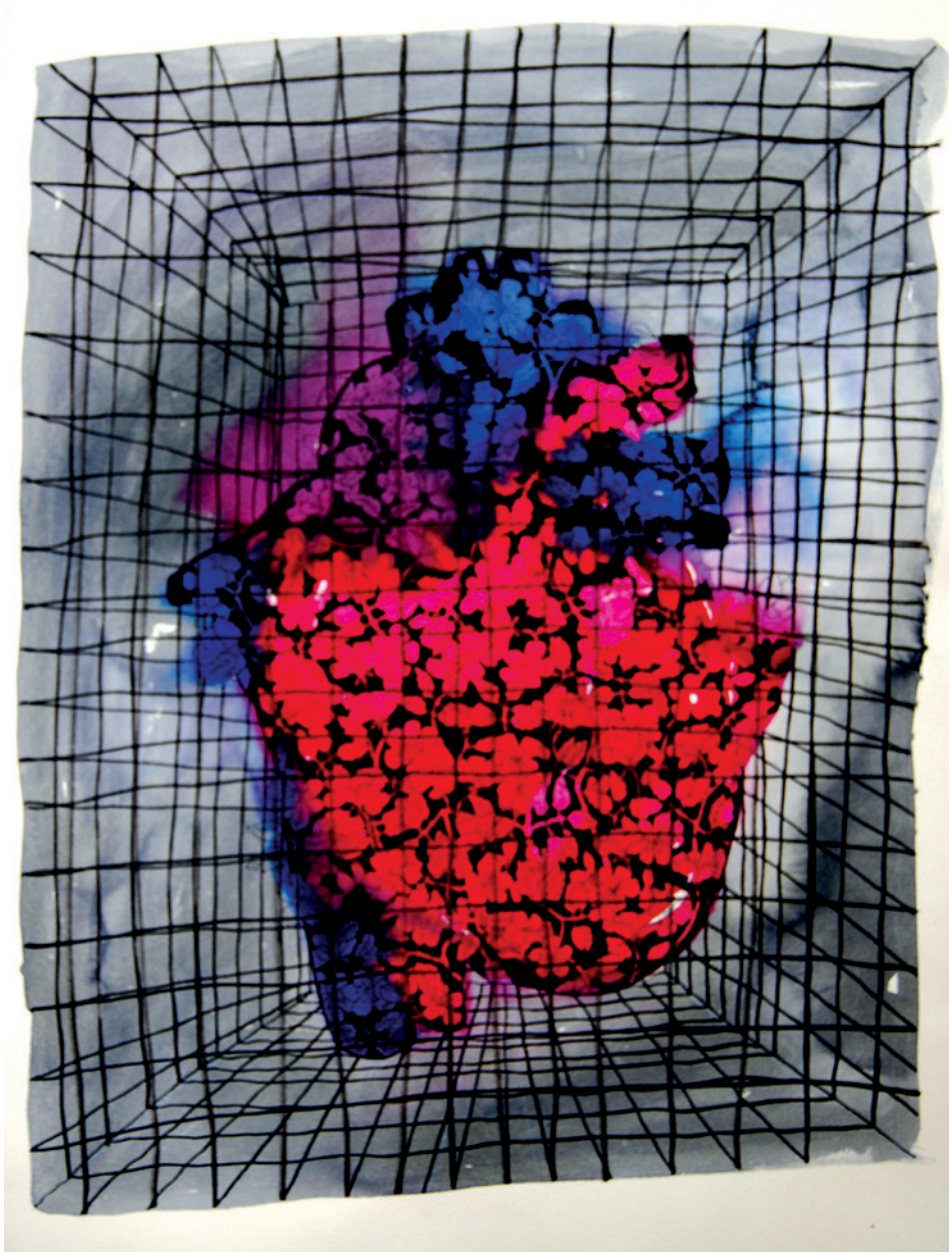
Wiele obrazów artystki przedstawia waginę, najczęściej w sposób niedosłowny: ukrytą w kobiecym koku, przedstawionej pod postacią łąki (*Łonka*) czy jako kieliszek z czerwonym drinkiem, o sugestywnym tytule *Bloody Mary*. W dzisiejszych czasach często mamy skłonności do erotyzowania wszystkiego, co się wokół nas znajduje, a tym bardziej do erotyzowania >

Katarzyna Kukuła

1. Klatka, ekolina i cienkopis na papierze, 70 x 50 cm
2. Pokój III, marker i cienkopis na papierze, 27,9 x 35,6 cm

postaci kobiety, która jak się często uważa „kusi dosłownie wszystkim”. Taki kult płci pięknej przedstawiają nam obecnie mass media, a nagość i perwersja jest dostępna na każdym kroku. Jednak dla artystki erotyka nadal jest tematem uniwersalnym i nieskalanym. Jak sama przedstawia: (...)dalej jest w nim jakaś tajemnica, tak samo jak w każdym człowieku. Dzięki tej tajemniczości seksualność dalej zachowuje świeżość i pociąga. Dlatego łączę ją z mistyką, ponieważ obie dziedziny są niezgłębione i stanowią sekret. Ale nie tylko narządy kobiety są ukazane w jej pracach. Mężczyzna też odgrywa swoją własną rolę, a jego penis jest przedstawiony w bardzo sugestywny sposób jako lód na patyku czy w postaci wianka z polnych kwiatów. Fakt, bez mężczyzny nie byłoby i nas. Ale to my, kobiety tworzymy „Krajinę mlekiem i miodem płynącą”.

Gdy oglądamy obrazy Katarzyny Kukuły, przychodzą nam myśli oraz skojarzenia związane z malarstwem surrealistów i jest to oczywiste porównanie. Artystka patrzy w głąb siebie, dostrzega pewne obrazy wytworzone przez jej wyobraźnię i transponuje je na płótno. Jednocześnie dzięki swojej sile wyrazu i barwnemu przedstawieniu, które może nam przypominać satyryczny rysunek, obraz nie gorszy nas, a bardziej zastanawia, prosi o własny komentarz. A jaki jest komentarz artystki? *Dla mnie osobiście ten temat zapładnia wyobraźnię, pozwala przenieść się do wnętrza i przeżywać różne światy. Daje wolność i spełnienie, ale też głód i pragnienie. Czasami mam wrażenie, że jest on najbliższy życiu i czystej jego esencji. Erotyka jest aktem twórczym.* I właśnie siła twórcza Katarzyny Kukuły pokazuje, że sztuka nadal jest kobietą. ■



Is art really a woman? A few words about Katarzyna Kukuła's art

The feminist movement in art arose from women's opposition against the male domination of the field of art. Female artists began to show female naked bodies in their works, demonstrating their independence from men and emphasising their sexuality. Katarzyna Kukuła's painterly world has grown from these roots. The artist won 2 honourable mentions and the Public's Award at the 2017 Bielska Jesień Painting Competition for what the jury referred to as 'the courage to show her private and intimate world'. In her works the artist explores the themes of nudity, sexuality and femininity in a delicate and subtle way, which is also a little fairytale, surreal and cosmic. She uses feminine colours to depict obscene motifs, producing an almost 'scared' effect and proving that art is still a woman. ■



ANDRZEJ MAZUR

Dzikość, fantazja i kolor, czyli o malarstwie Piotra Saula

Doświadczeniu twórczości Piotra Saula przynależy odczucie baśniowo-surrealnego kontrastu, który powstaje dzięki intensywności siły emanującej z wnętrza niezwykłego świata przedstawionego. Rzeczywistości nie będącej monolitem, rozproszonej i pulsującej kolorem. W swojej mnogości, będącej wszystkim możliwym, co może ubogacić. Wszystkim w kontraście do niczego, gdzie przez nicość rozumie się zwyczajność, codzienność i szarość. To ta sama szarość, która na jego obrazach przeplata się z bogactwem i nadmiarem. To rzeczy, budynki i sytuacje otaczające człowieka każdego dnia, ujęte w sposób diametralnie odmienny i nowy. Multiplikacja w wydaniu Piotra Saula dotyczy między innymi zwielokrotnienia elementów z kontekstów fantastycznych. Artysta umieszcza w ramach swoich kompozycji postaci z literatury dla dzieci lub filmów animowanych. W innym miejscu są to zwierzęta, przedstawiane niekiedy w postaci zabawek, ale to także elementy wyciągnięte ze świata pop kultury. Niezależnie od tego, z którego wachlarza kontekstowego zostaną wyciągnięte elementy składające się na te magiczne struktury, zawsze wspólnym wydaje się być to, że w całości ulegną scaleniu. Nie chodzi bynajmniej o scalenie harmonijne lub tonowane. Prędzej należałoby się tu doszukać dynamicznej transmutacji.

Skutkiem tych zabiegów jest bez wątpienia to, że artysta jest w stanie zatrzymać przy swoich obrazach widza na dłużej. Choć sam autor deklaruje, że wprowadza oglądającego w *tajemniczy, owiany mgłą świat, który na chwilę pozwala się oderwać od codzienności implementowanej przez media i otoczenie*, to trudno

oprzeć się wrażeniu, iż owa „mglistość” mogąca stanowić synonim ospałej i rozlanej tajemnicy nie jest w jego twórczości dominantą. Mamy przecież przykłady takich realizacji jak *Małpa rządzi*, czy *Eksplozja*. Ich cechą jest wielostronna odśrodkowość budująca dynamiczny obraz zagadkowej multiplikacji, nie będącej jedynie nawarstwieniem. Umieszczone w przedstawieniach Piotra Saula elementy organizują spójną wizję, która powstaje na kanwie odmiennych porządków. Roślinne formy i drzewa nie wyrastają z ziemi, lecz z maski, znanej z okładki zespołu *daftpunk*. Wyrastają, nie będąc wyrwanymi. Innymi słowy nie powoduje nimi realna siła eksplozji, nie poddają się jej dynamice (jej kierunek jest jednak przez artystę wyznaczony). Prędzej można odnieść wrażenie, iż roślinność w płynny i powolny raczej sposób wyrasta ze srebrno-czarnej maski. Mimo to pewnym jest, że spoglądamy na osobliwy wybuch. Podobny zabieg artysta stosuje w pracy *Eksplozja*. W tym przypadku już sam tytuł wprowadza w określony sens. Gdyby go nawet w tym tytule nie było, ciężko pominąć dość oczywiste skojarzenie, również za sprawą odśrodkowego układu napięć. Jednocześnie *Eksplozja* jest powolnym, lepkiem i zlanym w zróżnicowanym stopniu przenikliwości układem plam barwnych. Piotr Saul w swoich obrazach manipuluje czasem i tempem, co z pewnością pomaga w tym, że nie tylko cieszą one oko, ale też zaskakują.

Mamy przed sobą artystę, którego poza sferą malarstwa określa wszechstronność zainteresowań i pasji, takich jak beatbox czy graffiti, który tytułuje swoją wystawę „Obrazy stereo” >

Powyżej: **Piotr Saul**
Kwiaty, obiekt malarski,
2016, technika mieszana,
60 x 120 x 15 cm



Piotr Saul

1. *Eksplozja*, 2013, olej, sprej, akryl na płótnie, 30 x 40 cm
2. *Daft punk*, 2014, olej, akryl, sprej, 120 x 80 cm
3. *Wilk w mieście*, 2014, olej, akryl, sprej na płótnie, 100 x 70 cm
4. *Grumphy Cat*, 2016, olej na płótnie, 100 x 80 cm



lub określa styl mianem nowego fowizmu. Z pewnością próby odczytu jego intencji jako chęci spontanicznego samplowania rzeczywistości, nie wydają się być pozbawione trafności. Czy to jednak wystarczające uzasadnienie? Pytanie oczywiście retoryczne, bo przecież krytyka sztuki nie może wyczerpać swojego przedmiotu. Twórczość Piotra Saula stanowi doskonały przykład tego, że odniesienie się do czegoś na pierwszy rzut oka oczywistego może się w istocie okazać pozorne. Widzimy przecież fantastyczną baśniowość, dziką fuzję kolorów, uniwersum walorów wzbogacających zwyczajność miejską czy sytuacyjną. Rzeczywistość pamięci i treści spostrzeżeniowych została przez Piotra Saula odtworzona, ulegając imaginacyjnej transformacji. Wszystko to wydaje się być oczywiste. Podobnie jak oczywista będzie poprzedzona doświadczeniem odbiorczą interpretacją, która dotyczyć może tego, że relacja ze sztuką tego artysty jest potencjalną matrycą, mogącą pomóc w aktach osobistych kreacji. Tkwiące w oderwaniu od pierwotnych kontekstów zawartości obrazów malarskich Piotra Saula są zatem w pewien sposób abstrakcyjne, w tym sensie, iż będąc wszystkim ponad szarością, nie znaczą nic. Są czystym materiałem stworzonym po to, by nadać znaczenie światu przedstawionemu. Kiedy mowa o tym, że nie znaczą nic, chodzi o to, że nie są celowe, nie determinowane ścisłym znaczeniem. To w pewnym sensie układ dysonansu, który dając rozkosz doprowadzić ma do konsensusu w każdym, kto zechce odnaleźć lub nadać swojemu światu sens.

Bogactwo przestrzeni malarskiej Piotra Saula nie dotyczy jedynie kompilacji elementów w surrealistycznej rzeczywistości, która inicjować ma konkretyzację nowego sensu. W dużej mierze sztukę tego artysty określa rozległe spektrum wykorzystywanych technik, o których sam pisze: *Maluję techniką olejną i akrylową, tworzę kolorowe plamy tła używając puszek spreju oraz farb do tkanin czy do szkła. Dodatkowo nanoszę na płótna różne media:*



impast, werniks damarowy, terpentynę czy olej lniany. Wykorzystuję szablony malarskie, markery akrylowe, folię w płynie i farby świecące w ciemności. Korzystam nieraz z suszarki do tworzenia nietypowych struktur i materii. Wyszukuję coraz to nowszych technologicznych zastosowań w malarstwie w celu zwiększenia jego atrakcyjności. Intensywnie rozproszona struktura formy, jest w malarstwie Piotra Saula podsycona kontrastem kolorystycznym, zwielokrotnieniem figuratywnej różnorodności czy manipulacją napięcia. Bogactwo tych struktur dotyczy w dużej mierze również materii obrazu, czyli tego, co istnieje fizycznie na powierzchni płótna. Piotr Saul jest konsekwentny w niustannym eksperymencie, poszukując przy tym coraz to nowych możliwości i materiałów. Dzięki tej konsekwencji udaje mu się osiągać na płótnie zróżnicowane rezultaty, pełne gęstych i rozedrganych miraży. Reliefowość graniczy tu z asamblażem. Akryl, olej, marker czy sprej, funkcjonują na równi z przedmiotami codziennego użytku, które pozabawione swoich funkcji, przyjmują postać nowo nadawanej formy. ■

Wildness, fantasy and colour, i.e. on the painting of Piotr Saul

Piotr Saul's painting features a fairy-tale and surreal contrast between the grey and ordinary reality that we know and the scattered, varied and abounding reality which pulsates with colours on Saul's canvases. The artist populates his compositions with characters from children's literature and cartoons, animals, toys and elements taken from pop culture and he uses a wide range of different painting techniques (oil, acrylic, spray, fabric and glass paints) to maximise the attractiveness of his painting. Consequently, he succeeds in grabbing the viewer's interest and in making them contemplate his works. ■

Sobo-wtórzenie, w sztuce?

Zarówno dla teoretyków, jak i praktyków sztuki zawsze intrygująco prezentował się problem indywidualnych, twórczych predyspozycji (talentu, natchnienia etc.) autorów dzieł, które powstawały w trudzie i mozole ale – niekiedy – także w wirtualnej lekkości. Dzieł do owej sztuki wnoszących swój oryginalny wkład – co zwykle bywało doceniane i przyjmowane z uznaniem przez specjalistów w tej mierze (teoretyków, krytyków sztuki), choć zdarzało się, że te nowe propozycje spotykały się z czasowym niezrozumieniem. W każdym razie, fenomen twórczości zawsze budził zaniepokojenie i pozostał nadal dość zagadkowy, mimo uczonych dywagacji badaczy – psychologów, antropologów itd. Jest on bowiem nie do końca poznawalny i wyjaśniony, choć

Jakby tego nie tłumaczyć – zawsze można by tu odwoływać się do wpływu sił „zewnętrznych”, bądź roli tego innego podmiotu – tkwiącego niejako „wewnątrz” twórcy, jego „zastępczej” osobowości (alter ego). Pewnym uproszczeniem w przedstawieniu tej kwestii może być figura sobowtóra (także np. lustrzanego odbicia) albo właśnie sytuacja związku rodzeństwa – bliźniaków.

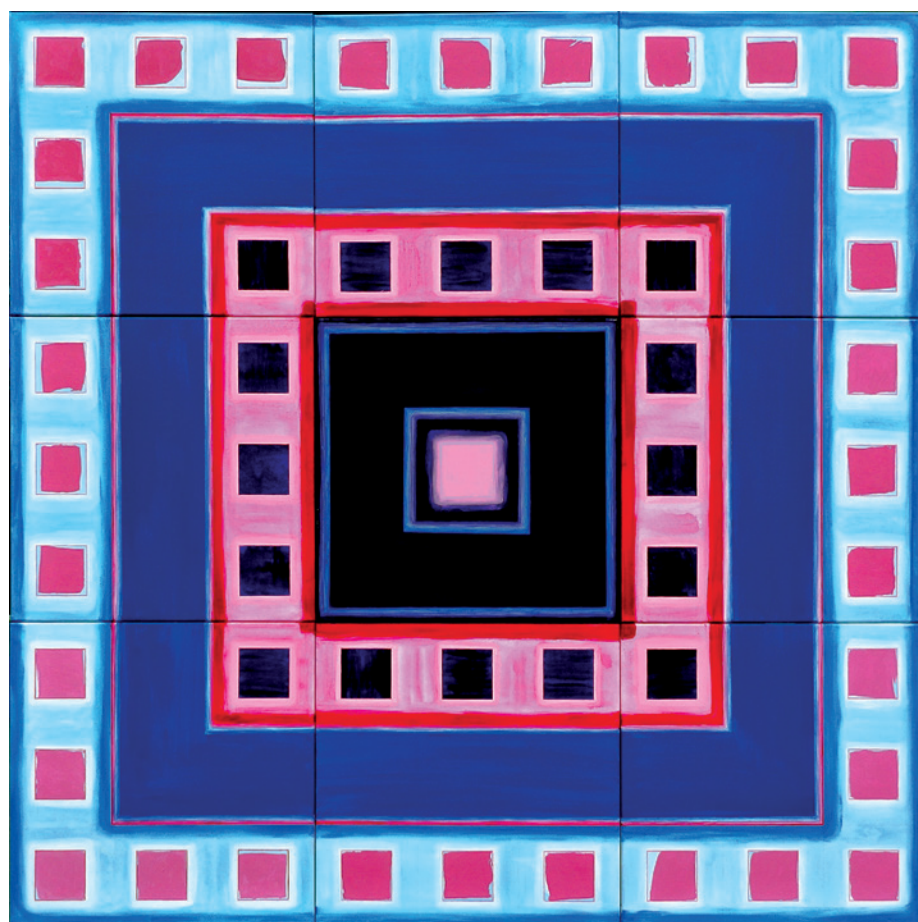
Niewątpliwie zagadka sobowtóra, czyli istnienia w świecie w miarę identycznej kopii naszego ciała (fizys), skłaniała do różnych kulturowych interpretacji, inspirowała także w sensie twórczym. Intrygujące podobieństwo zewnętrzne kryło w sobie możliwość podobieństwa wewnętrznego, ale równie często skłaniało do obaw o zagrożenie z tej strony – stąd negatywne role, niekiedy

przypisywane sobowtórom, czy wręcz przerzucanie na nich odpowiedzialności za własne czyny; co wykorzystywali niektórzy dyktatorzy zapewniający sobie zastępstwo takich „kopii”. Sobowtór (jako że jest inną, odrębną osobą) może rodzić obawy o czyhanie na zajęcie miejsca „oryginału”; sądzono, że takie powtórzenie fizys bywa odbierane jako rodzaj maski skrywającej inną (opozycyjną) osobowość.

Jednak takie obawy nie są już formułowane wobec bliźniactwa; i choć mamy tu także do czynienia jakby z oryginałem i kopią, to jednak nie można tych ról tak rozdzielić. Zwykle w wypadku braci (siostr) bliźniaczych rodzi się między nimi silny związek emocjonalny, związek dwóch oryginałów (lub kopii?). Co ma wpływ na wzmocnienie wzajemnych relacji psychicznych; stąd bliźniacy zwykle zapewniają sobie wzmocnienie swoich możliwości, niejako ich podwojenie. Nie są dla siebie zagrożeniem, wręcz odwrotnie – ich emocjonalne związki są powszechnie znane i społecznie akceptowane. Nie powinny więc dziwić zbliżone upodobania i preferencje zawodowe bliźniaków; a stąd znane przykłady – wspólnie pielęgnowane – ich twórczych predyspozycji. Fenomen bliźniaków-artystów jest na świecie znany i komentowany*, jest także interesujący dla psychologów czy badaczy kultury – umożliwia bowiem wejście w życie wewnętrzne pary osób sobie bliskich, a na podstawie ich aktywności pozwalający ocenić stopień ich twórczego podobieństwa lub zróżnicowania. To zresztą świetny pretekst do refleksji nad fenomenem twórczości w ogólności.

Właśnie takiej możliwości dostarczyła inicjatywa wystawiennicza pary – bliźniaczej – malarzy: Witolda i Piotra Adamczyków. Seria wystaw pod wspólnym tytułem: „Podobieństwa i różnice. Różnice i podobieństwa”, zorganizowana

przez wrocławski OKiS została w latach 2017-2018 pokazana w kilku miastach (w Lesznie, Rawiczu, Wałbrzychu, Jeleniej Górze, Legnicy, Rzeszowie i Zamościu). Inicjatorem tego przedsięwzięcia był Witold, który na kanwie tego problemu zdobył tytuł doktora sztuki, a obaj bracia są absolwentami łódzkiej Akademii Sztuki, z dyplomami uzyskanymi w różnych pracowniach (inni promotorzy). Niemniej obydwaj nawiązują w swojej twórczości w jakimś stopniu do tradycji tej uczelni, preferując abstrakcyjne malarstwo – co właśnie daje asumpt do mówienia o podobieństwie. Ale już w warstwie realizacyjnej ujawniają się w ich pracach zasadnicze różnice, jeśli bowiem malarstwo Witolda oscyluje wokół syntetyzowanych form geometrycznych inspirowanych się naturalnymi zjawiskami, to Piotr w tę tematykę wprowadza już pewną dozę ekspresyjnej spontaniczności – jego prace są mniej zrjonalizowane a bardziej emocjonalne, chociaż obaj (i tu podobieństwo) zawierają apriorycznym formom, jakie dominują w ich obrazach oraz kompozycyjnie je organizują. Chodzi tu o eksponowanie formy kwadratu i jego podwojenia (prostokąta). Wydaje się jakby ta podstawowa figura i jej powtórzenie stały się swoistym „znakiem”, ich twórczości, oddającej sens zarówno bliźniactwa (w podwojeniu) ale także pewnej osobności i odrębnego podejścia do przedstawianych tematów; co w pracach wspólnie



koncepcji powstało tu sporo. W tym – jak ostatnio – obmyślono specjalne algorytmy sztucznej inteligencji służące (niby) tworzeniu dzieł konkurujących z wytworami ludzi. Te „twory” naukowo-technicznego racjonalizmu, godne zapewne podziwu, wzbogacają niewątpliwie zbiory zabawek i ciekawostek zaspokajających nasze ludzyczne potrzeby.

W istocie proces wewnętrzny (intuicyjno-świadomościowy) wglądu twórcy w zastaną rzeczywistość, a przy tym we własną pamięć i wyobraźnię – służący interpretacji tejże rzeczywistości, jej przetwarzaniu oraz kreowaniu jej odmian lub nowych stanów – był zawsze uzależniony od specyficznych zdolności i predyspozycji osobowych artysty, które mogą przekładać się na osobny artefakt, będący artystycznym wyrazem – efektem tego złożonego (w części enigmatycznego) procesu. Jest ten proces z jednej strony uzależniony od szczególnych zdolności warsztatowych, z drugiej – determinowany zarówno ideowymi intencjami twórcy, ale także nie do końca jasnymi przesłankami natury intencyjnej, tj. niejasnymi, niespodziewanymi (choć pobudzonymi) impulsami. Co służyć może formułowaniu koncepcji o „ingerencji” sił wyższych (Boga?), roli natchnienia albo muz (źródła mitotwórcze), czy wreszcie znaczenia własnych, zintensyfikowanych sił psychiczno-emocjonalnych o racjonalnej proveniencji.



2

1. **Piotr Adamczyk, Witold Adamczyk**, *Teraz79, Teraz2*, 2016, akryl na płótnie, 180 x 180 cm
2. **Piotr Adamczyk**, prace z cyklu *Teraz*, 2016, akryl na płótnie
3. **Witold Adamczyk**, cykl prac 2015–2016, akryl na płótnie

malowanych skłania do kolejnej refleksji. Bowiem ich indywidualne różnice – wyraźnie w pracach osobno malowanych – już w relacjach wspólnych jednak zanikają. Tu dominuje jakby jednocząca koncepcja (czyżby narzucona przez jednego z braci?), zaś różnice roztapiają się w jednomyślności. W tym miałyby właśnie tkwić jakoby dowód ich podobieństwa; argument że stanowią jedność w dwoistości. Ale nie jest to przekonujące i wolno zauważyć, że ciekawiej prezentują się ich indywidualnie wypracowane rozwiązania malarskie.

Niewątpliwie twórczość uprawiana przez bliskie sobie osoby, o wyraźnym podobieństwie zewnętrznym (sobowtórzenie), jest pewnym fenomenem, skłaniającym do szukania podobieństw na płaszczyźnie formalno-warsztatowej. Choć trzeba podkreślić, że jednak są to dwie autonomiczne osobowości, zwykle o zróżnicowanych duchowych (wewnętrznych) przeżyciach i doświadczeniach natury egzystencjalno-mentalnej. Co niewątpliwie powinno odbijać się w ich indywidualnych dokonaniach. Sztuka wymaga autonomicznego zaangażowania i takiej postawy; bo każdy twórca odrębnie odbiera świat i sam go interpretuje, przeżywa i artystycznie wyraża. Eksperyment ze wspólnym tworzeniem (mimo szczerych intencji autorów) nie może wnieść tu zatem niczego odkrywczego, po takim doświadczeniu nadal

obaj artyści wrócą do swoich koncepcji indywidualizujących ich twórcze postawy, zaś odbiorcy mogą co najwyżej zastanawiać się nad stopniem podobieństw (porównując obie prezentacje), a raczej szukać właśnie owych różnic, które uwidaczniają się w ich artystycznych propozycjach.

Bo w sztuce (zawsze) to, co „różne” jest chyba ciekawsze od tego, co – „podobne”.

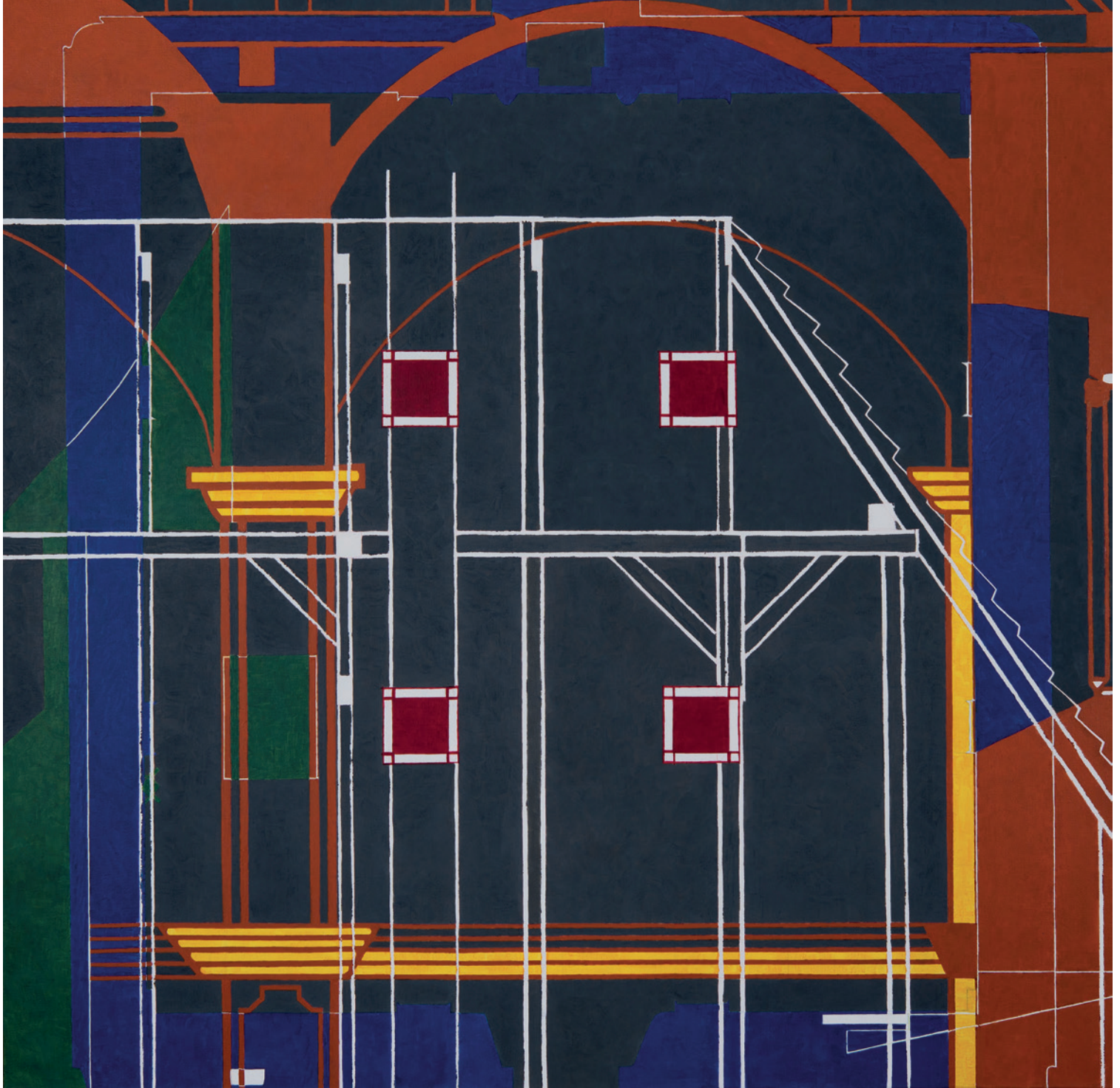
Odnosi się do tego problemu autorka wstępu do katalogu W. i P. Adamczyków. Natalia Cieślak wymienia w swym wstępie nazwiska znanych bliźniaczych twórców oraz przytacza stosowną tu literaturę przedmiotu. ■

3

Twin artists in art

A recent exhibition of Witold and Piotr Adamczyk – twin brothers who are also painters – was a great opportunity to compare and contrast the artistic styles of two closely related people, as suggested by its title *Similarities and Differences. Differences and Similarities* (the exhibition was organised by Wrocław's OkiS and presented in several Polish cities). The Adamczyk brothers are abstract painters but their painting styles are different: Witold's works feature simplification and geometry and Piotr's paintings are more expressionistic, spontaneous and emotional. However, while these differences are clearly visible when the two painters work independently, they become less pronounced as soon as they begin to collaborate. And though it may be taken as a proof that twins are in fact one despite their duality, artistic-wise the results of the brothers' collaboration are less convincing and less interesting than the works each of them makes on his own. ■





ROGER PIASKOWSKI

Obraz w czaszce

Sztuka bywa przestrzenią gry dla wtajemniczonych. Nie każdy artysta dobrze się czuje wśród graczy w sztukę, gdzie w grę wchodzi teoria wszystkiego, a gracze są na z góry przegranych pozycjach^[1]. Jednak dzięki „graczom”, sztuka ciągle się odmładza i podąża za lekkością bytu, jak Van Gogh za słonecznikiem. Jednak nie o eliksir młodości, ale raczej o „kamień filozoficzny”, dzięki któremu sztuka jest cenniejsza od złota, toczy się współzawodnictwo.

1 O sztuce jako grze: Hans Georg Gadamer, *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*, przekład Krystyna Krzemieniowa, Warszawa 1993.

Grzegorz Sztwiertnia od lat uczestniczy w grze zwanej sztuką, dlatego posługuje się z erudycją kodami genetycznymi, aby w swoim laboratorium rzeczy i koncepcji badać idee i obrazy, a następnie tworzyć intelektualne modele, do patrzenia i rozważań. Sprawia przy tym sporo frajdy, stawiając przed oczami i nosem: cytaty, „replikanty”, „frywole”, „oczoswędy”, „introsmaki” i inne obrazo-zagadki. Samo w sobie – to działanie – zasługuje na domniemanie sztuki, a na pewno za symptom czegoś, ale czego? Sztwiertnia – w jakimś prymarnym zakresie – rozwija Picassowskie credo: *Rozwijam to, co inni wymyślili, tylko inaczej*,

a punktem startu stają się *default settings* – ustawienia domyślne^[2].

Najnowszy projekt Grzegorza Sztwiertni, pokazuje w zarysie, jak rozwija się dialog artysty z kompozycjami obrazowymi wybitnych kreatorów sztuki XX wieku: Władysławem Strzemińskim, Henrykiem Stażewskim, Edwardem Krasińskim, Wojciechem Fangorem czy Frankiem Stellą. Bynajmniej nie o „wasalizm” tu chodzi, lecz o uwikłanie emocjonalne i intelektualne w kierunku

2 *Komputery są beużyteczne. Mogą nam dać tylko odpowiedź* Pablo Picasso.

Grzegorz Sztwiertnia

1. *Polskie miasteczka* – Bobowa 1A, 2017

2. *Polskie miasteczka* – Łańcut 1A, 2017

3. *Diplokokki*, 2011

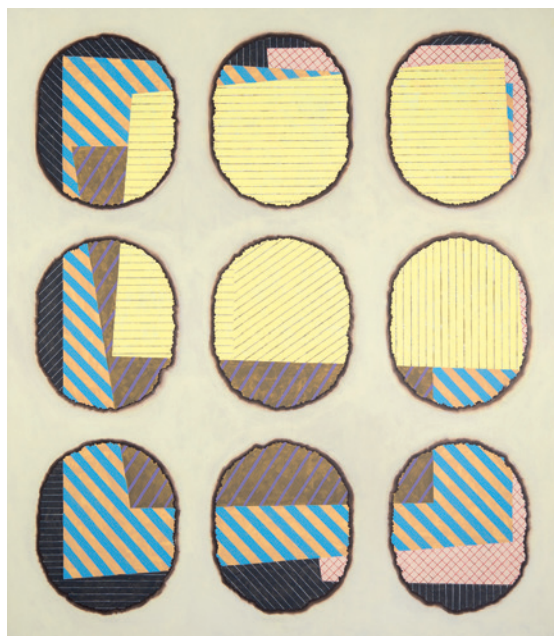
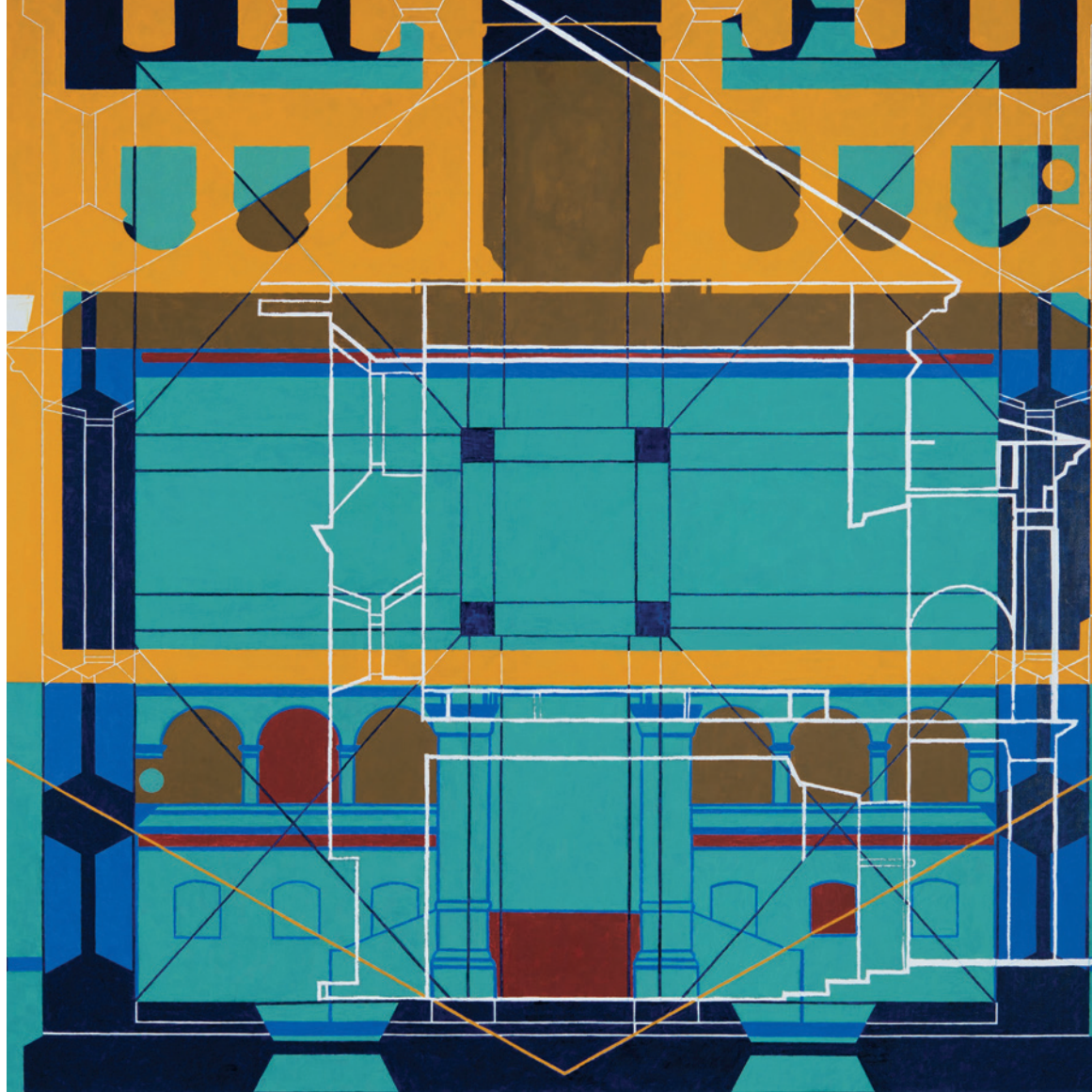
uwolnienia własnego duktu intelektualnej autorefleksji. Świadomie oraz podświadomie objawia rozwiązania, kompozycje, pomysły, które zaczerpnął – mniej lub bardziej dosłownie – z doświadczeń i analiz artykułowanych problemów. Sztwiertnia zakłada świeżość spojrzenia na idee obrazowe wymienionych artystów, i dba, aby jego kontinuum, było rozwinięciem, ewentualnie komentarzem lub inteligentnym rebusem, gdy w opisie obrazów umieszcza nazwiska kultowych „prowokatorów”.

Stając się przedmiotem interpretacji, każdy z prezentowanych konceptów obrazowych: „Diplokokki”, „Polskie miasteczka”, „Praktyka widzenia”, narzuca własną przestrzeń i motyw, konstytuujący cykl. I byłoby to naturalne, otwarte pole do interpretacji, gdyby nie didaskalia, objaśnienia autorskie, które malarz zamieścił w katalogu i nie omieszczał wygłaszać na wernisażach. Nie często napotyka się tego rodzaju „dictum” objaśniające. W takich okolicznościach, rozmyślanie krytyczne może zostać zaburzone. Rozpamiętywanie sugestii – nawet najbardziej interesujących – nie sprzyja niezależnemu, samodzielnemu, samorządnemu myśleniu o wystawie. Interpretacja (narzucona w sposób demokratyczny) może zostać przyjęta przez aklamację, ale nie musi. Obrazy z pewnością wizualizują wygłaszane przez malarza idee i podkreślają konceptualną rytmikę wystawy. Symptomatyczne jest balansowanie między postawą empatii i pragnieniem włączenia obrazów z cyklu „Polskie Miasteczka” do rekonstrukcji, rewitalizacji, żydowskiej obecności w Polsce po Holokauście, a wyborem adekwatnego środka wyrazu. Uzewnętrzniiony zostaje dramatyczny dylemat: *myśl oscyluje między skłonnością do uludnego uznawania języka za zwierciadło świata przedmiotowego, a świadomością konwencjonalnego („ideologicznego”) charakteru wszelkich refleksji i analiz wyznaczonych przez przyjęty kontekst teoretyczny*¹³. Cykl obrazów „Polskie Miasteczka II” jest poruszający, przekracza granice widzialnej kompozycji. Został oparty na obrazach-reliefach Franka Stelli, które amerykański artysta pokazał na wystawie: „Frank Stella: synagogi dawnej Polski” w Muzeum POLIN. Stella zawarł w nich rewelacyjne i nośne malarsko, abstrakcyjne rekonstrukcje drewnianych synagog, jakie obejrzał na zdjęciach w książce

Marii i Kazimierza Piechotków¹⁴. Od lat siedemdziesiątych Stella malował cykl „Polskich miasteczek”, a każdy obraz tytułował nazwą miejscowości, gdzie była drewniana synagoga, zniszczona przez niemieckiego okupanta. Natomiast Sztwiertnia, kontynuując fascynację ideą Stelli, poświęcił się studiom architektury synagog i dekorującym je polichromiom (np. w Tykocinie i w Bobowej)

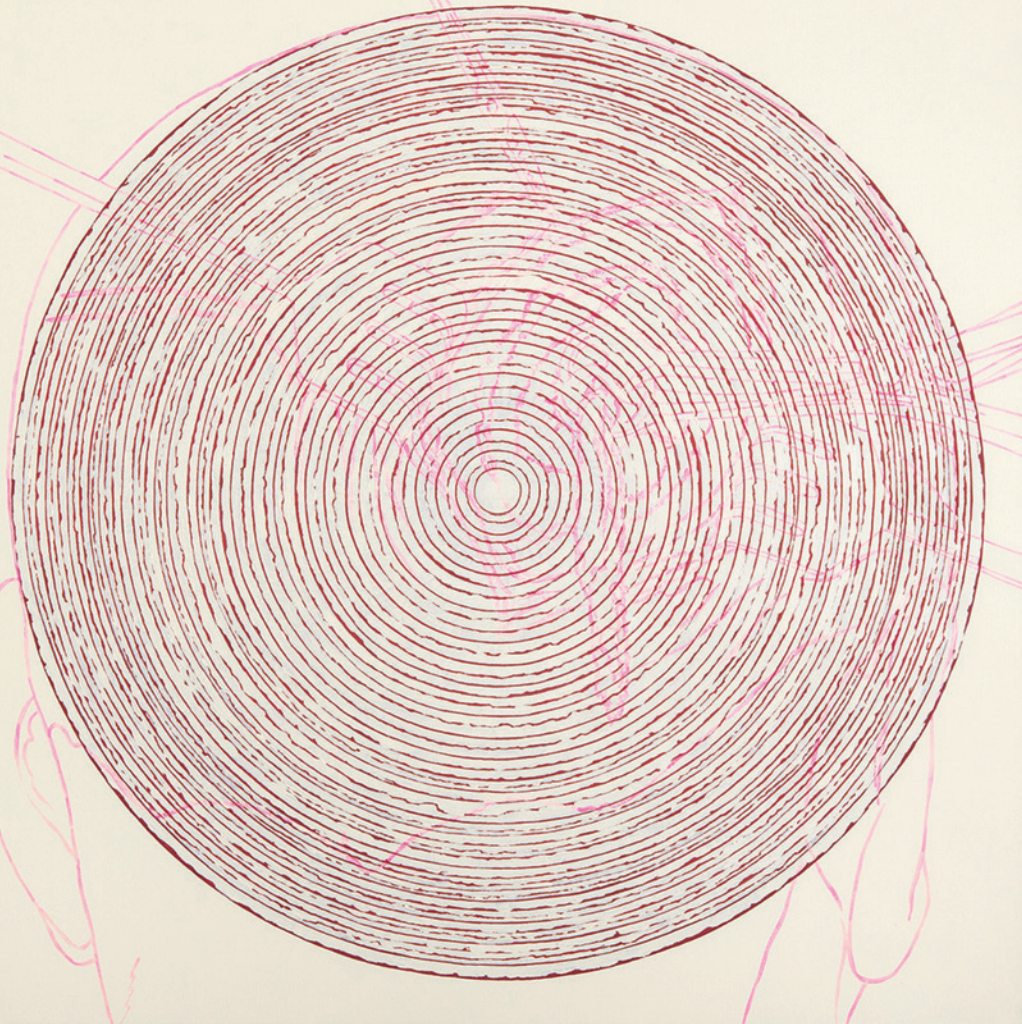
3 Stefan Morawski, *Konceptualizm obcy i rodzimy, Projekt 3'75*, s. 30.

4 Maria i Kazimierz Piechotkowie, *Bramy nieba. Bóżnice drewniane na ziemiach dawnej Rzeczypospolitej*. Muzeum Żydów Polskich 2015.

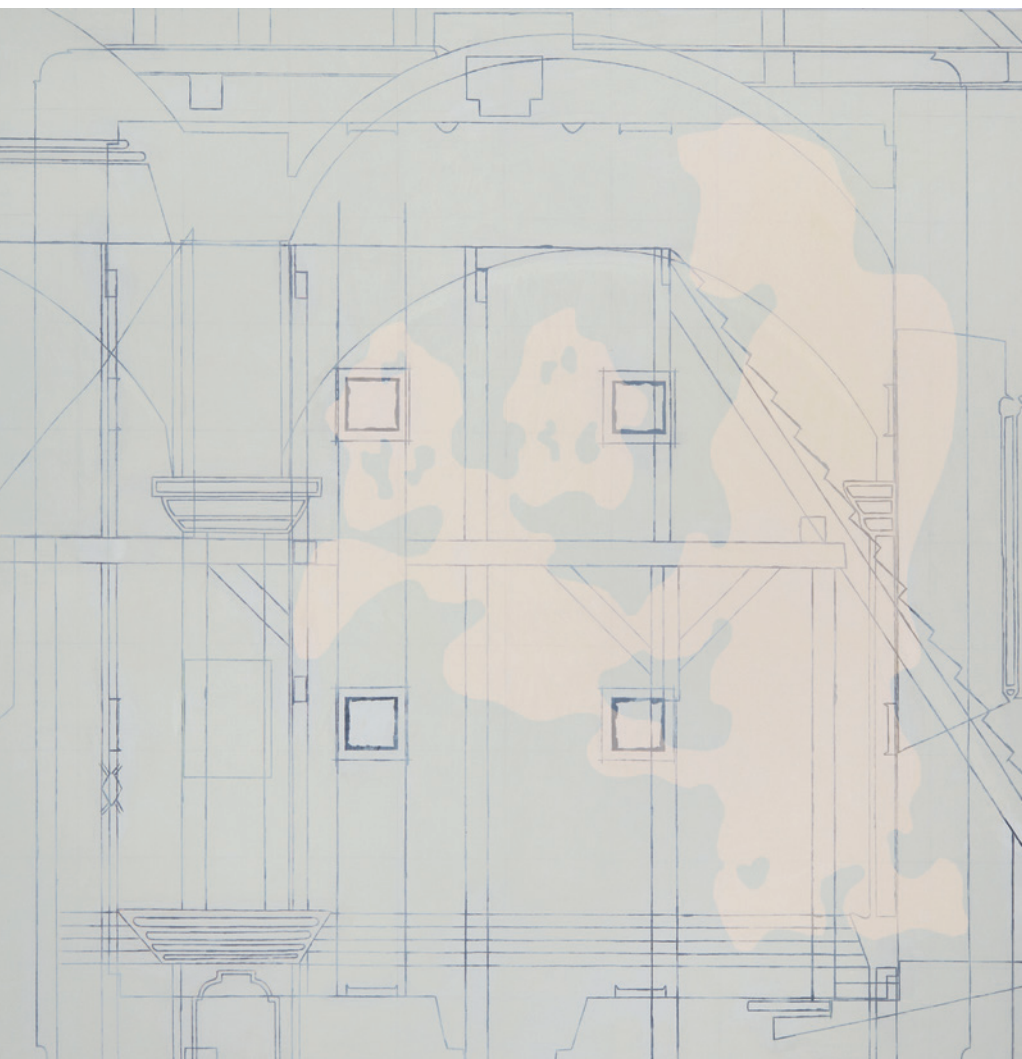


aby przez procesy selekcji, kompilacji, transgresji, osiągnąć wizualny zapis doświadczenia duchowego. Przyznając się do koneksji ideowych z projektem Stelli, komentując tę inspirację w sposób medialny, nadał swoim obrazom stygmaty trudne do zignorowania, ba, konieczne i niezbędne. W ten sposób widzialne tworzywo: struktury kompozycyjne, stały się obiektem konceptualnym. Możemy zrozumieć, odebrać idee „Polskich Miasteczek” bez konieczności oglądania obrazów, a przecież są to niezależne byty plastyczne, dzieła alegoryczne, oddające charakter żydowskich świątyń, poprzez zobrazowanie jej elementów: planów, podziałów, konstrukcji, ornamentów, detali, a przenikanie przestrzeni i artykulacji jest malarskim wykresem linearnych i barwnych nastrojów. W podobnym położeniu znalazły się obrazy z pozostałych cykli, podlegające innemu rytowi sprawczemu. Kontynuacje, ścieżki, rebusy wizualne, przypisywane językowi charakterystycznemu dla Edwarda Krasińskiego z jego „błękitną linią” podążającą w nieskończoność

jako obce ciało, tutaj złapane przez okular mikroskopu czy wielokrotnie objawione koło, z jego odwieczną obecnością w sztuce: od modeli kosmosu, kręgów piekła, do tarcz strzelniczych Jaspera Jonesa, spirali Günthera Ueckera, po „kółka” Wojciecha Fangora, któremu Sztwiertnia mógłby zadedykować swój obraz *Oko malarza*. Jest w tej wystawie pewna nadproduktywność i dydaktyzm, który uszczupla *en bloc*, autonomię obrazów, a co za tym idzie, utrudnia spon-taniczność przeżycia estetycznego. Artysta *ex post*, być może przedwcześnie, manifestuje potrzebę „jedności w wielości”. Proponuje podsumowanie osobiste >



1



2

Grzegorz Sztwiernia

1. Tarczyce, 2016

2. Polskie miasteczka - Bobowa 1B, 2017

„sztuki na etapie”, budując na szczerości narrację o sobie i twórczości z potrzeby uporządkowania świata za pomocą sił nadprzyrodzonych. *Artysta musi umieć przekonać ludzi o szczerości swoich kłamstw*^[5]. Jest zatem alchemikiem, który z amalgamatu uzyskuje imitację złotego kruszcu. Oto sytuacja bliska separacji, od potrzeby budowania osobnego, stylowego „izmu” – w domyśle rozpoznawalnego – jak kółka Fangora, powidoki Strzemińskiego, błękitna linia Krasińskiego czy geometryczne abstrakcje Stelli. Sztwiernia wybiera drogę werbalizacji i omówienia: wyjaśnia, komentuje i wykłada filozofię „ustawień domyślnych”. Wskazuje, jakiego rodzaju wymagania i poprzeczki stawia sobie i odbiorcom. W ten sposób wyznacza strefę kreatywną, którą jest myślenie o sztuce, a wizualizacja owego „konceptualizmu” jest ważnym, ale nie jedynym celem. Artysta bierze na siebie odpowiedzialność za krytyka i badacza. W rezultacie nie wymaga odbiorców, albowiem tworzy dla nielicznych, takich jak on współmyślących.

Rzadko się nad tym zastanawiamy, ale tym razem warto zapytać: Co po...? Po opuszczeniu galerii przez jej moderatora, który pozostawił w przestrzeni wybrzmiały wersy. Samotność i alienacja, której szczególnie warto się przyjrzeć od strony zjawiska koherentnego w przestrzeni społecznej, które zatacza coraz szersze kręgi. Jeżeli miałbym zastosować epitet wobec przedstawionych teorii, to powiedziałbym: eklektyzm post-obrazowy w epoce nadmiaru iluzji, w której społeczny pożytek z wystaw sztuki osiąga stadium agonii. Miał rację Jan Berdyszak, widząc w problemie „Puste” symptom intelektualnej bezradności: *Poszukuję kontaktów i koncentracji poprzez najmniejszą ingerencję w samą wyobraźnię. Kontakty, koncentracja i najmniejsza ingerencja w wyobraźnię mają sprzyjać indywidualnym procesom mentalnym człowieka i mają im dać inną szansę zespalaającą wielość możliwości ze zmiennością wyborów*^[6]. ■

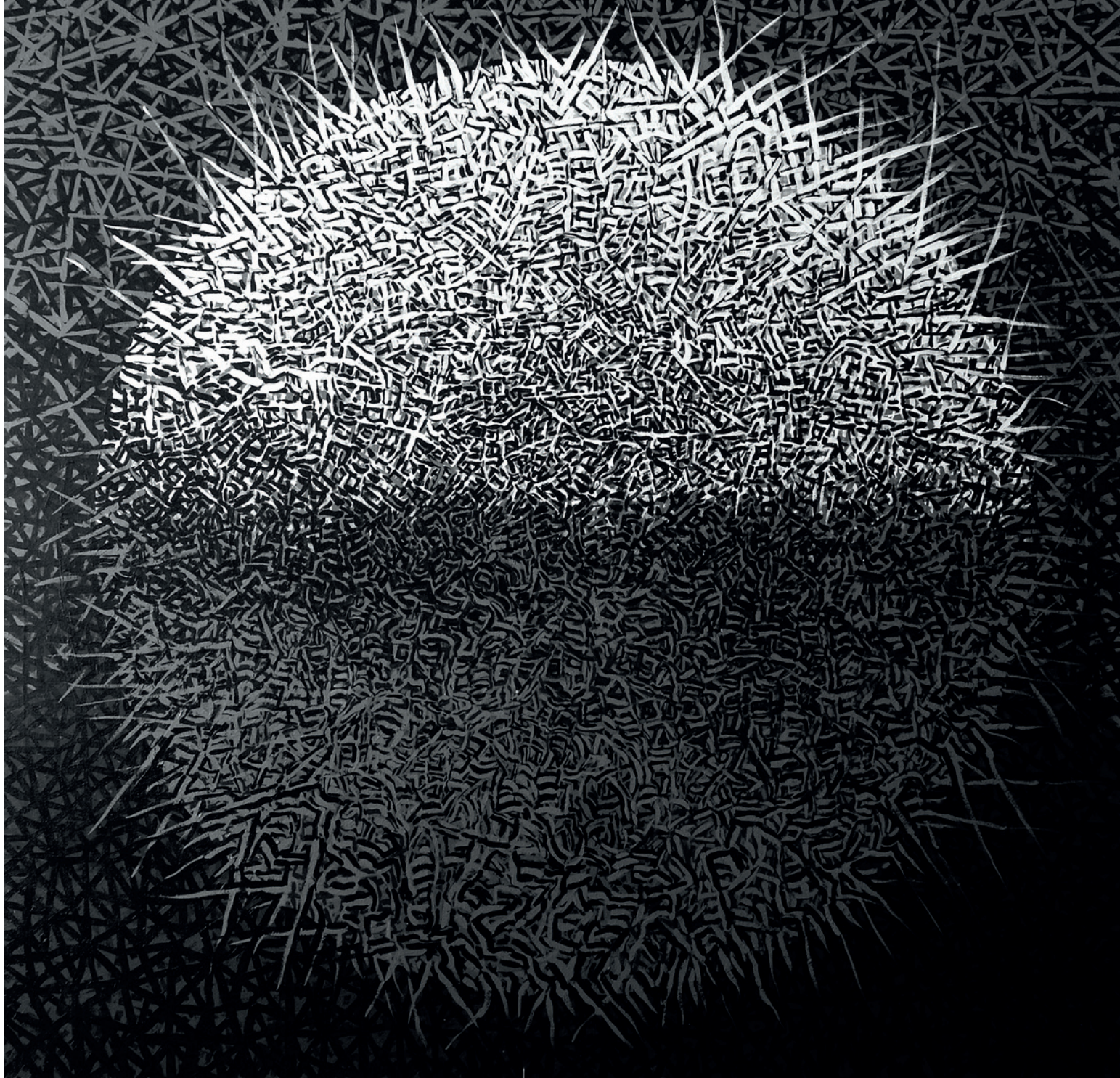
Grzegorz Sztwiernia, Ustawienia Domyślne Default Settings. (Na marginesie wystaw w Galerii Domu Artysty Plastyka w Warszawie i w Galerii Sztuki w Legnicy na przełomie 2017/2018 r.)

5 Pablo Picasso

6 Bożena Kowalska, *Twórcy-Postawy*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1981, s. 55.

Painting in a Skull

Grzegorz Sztwiernia has been a player in the art game for years. In his laboratory of items and ideas he examines paintings and ponderings and creates intellectual models for watching and wondering. In his newest project *default settings* Sztwiernia creates a dialogue between himself and the paintings of prominent artists from the 20th century: Władysław Strzemiński, Henryk Stażewski and Frank Stella. Sztwiernia consciously and unconsciously reveals the ideas or composition that he took from the other artists, but he takes care that his continuum is a development, a comment or an intelligent rebus. In the catalogue and during the exhibition the author was present to provide commentary on the work. ■



 ANDRZEJ MAZUR

Witold Liszkowski – Struktury osobiste

Cykl malarski „Struktury osobiste” to bez wątpienia relatywna część umożliwiająca mówienie o wczesnej i późnej twórczości Witolda Liszkowskiego. Zaznaczone strukturalną konsekwencją malarstwo ujawnia układy gęsto multiplikowanych linii, intensywnych i tonowanych przejść pomiędzy bielą i czernią, z których wydobywane są głębokie i nieokreślone przestrzenie. To kompozycje ulegające odśrodkowości, gdzie indziej oparte na wertykalnym podziale czy określone zwartością lub spoistością. Zatarłe kontury monumentalnych i spójnych form, które Witold Liszkowski wydobywa z bezmiaru gęstej struktury, wyrażające organizację, są kształtami całych figur lub ich określonych sfer. Jest to uzasadnione intencją autora, który poszukuje przejawów tej całości. To poszukiwanie artysty, który wydaje się być świadomym tego, iż w istocie dąży ku „nieuchwytnemu” lub będące

częścią procesu aktualizowania się niewiadomych pragnień. Niezliczona sieć gęstych układów liniowych może być w równej mierze jedną linią rozwidlającą się w nieskończoność i powracającą do siebie, co stykiem niezliczonych linii tworzących niezwykłą strukturę. Strukturę osobistą, będącą urzeczywistnieniem wewnętrznej kontemplacji fragmentarycznego i mistycznego niemal procesu. Można odnieść wrażenie, iż to proces artysty, dla którego świadomość utopii wynikającej z niemożliwości osiągnięcia celu określa malarską interpretację nieosiągalnego wyobrażenia. Każdy z niezliczonych, wyprowadzonych krótkich fragmentów zbaczając z toru, może okazać się częścią innej linii oraz innego kierunku. Ta permanentna niestabilność powtarzalności, nieskończona konfiguracja zawierająca w każdym >

Powyżej: **Witold Liszkowski**, *Struktury osobiste*, 2008, akryl na płótnie, 180 x 180 cm



1

fragmentcie nieokreśloność, może znajdować odniesienie w stanie wewnętrznym artysty, który egzemplifikowany jest przez niego jako nieuchwytność poszukiwanego fragmentu tożsamości. Witold Liszkowski w swoim malarstwie jest więc bliski konceptualizmowi w tym sensie, że jest w pełni świadomy nieokreśloności celu twórczości artystycznej, świadomy, że twórczość jest celem samym w sobie, celem, który dziś być może daje mu szansę na odzwierciedlenie uparcie wymykających się chwil. Intuicyjność obrazów malarskich Witolda Liszkowskiego jest bardzo czytelna. Bynajmniej nie uczyniona przypadkowo, wydaje się ponadto inicjować możliwość szczególnego dialogu z odbiorcą, z którym jest w stanie dyskutować na temat wewnętrznych wymiarów świadomości osadzonej w świecie.

Struktury Witolda Liszkowskiego mają wymiar malarski. W odniesieniu do przeszłości artysty, która jest dziś i była wcześniej określana jako konceptualna, to struktury ujawniają odmienny typ poszukiwań. Dokonując tego w pewien sposób umownego rozróżnienia, warto wziąć pod uwagę fakt, iż artysta zarówno w swojej wczesnej, jak i aktualnej twórczości, odnosi się do rzeczywistości w sposób odmienny w kontekście medium wypowiedzi, jednak podobny w kontekście wypowiedzi wynikającej ze skłonności do powtarzalności, która funkcjonować może jako wielowymiarowy środek poznawczy. Na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych poprzez fotografię i akcje uliczne, artysta odnosił się do rzeczywistości skomplikowanej, zmiennej, względnej. Pytał o to, czy: (...) istnieje rozwój w sztuce? Czy sztuka zmierza do samouniemożliwienia? lub Czym jest sztuka postkonceptualna?. Witold Liszkowski był wówczas pod wpływem artystów, którzy w generowanych systemach logicznych i semantycznych czy fotograficznych ciągach *modi* jednego przedstawienia starali się odślaniać i często racjonalizować złożoną etapowość nieprzewidywalnej zmienności siebie względem otaczającego świata. Zakres badań i poszukiwań dotyczył często szczególnej relacji opisanej znaczeniem, wizualnością oraz iluzją, która powstawała na skutek niespójności widzianego

i znaczącego. Założenia artystyczne uzasadniane były otwartością w kwestii stawianych pytań, do czego zresztą sami artyści prowokowali odbiorców. Nieprzewidywalność, gra czy metakontekstowość pomagały twórcom ujawniać krytykę koncepcji dzieł sztuki jako przedmiotów warunkowanych zamkniętą autonomią czy gdzie indziej krytykę instytucji, które kształtowały zamknięte konwencje szufladujące ich tożsamość. Dyskusja, czy dialog na temat tożsamości są dla Witolda Liszkowskiego zawsze istotnymi wyznacznikami jego twórczości. Niech różnica określająca charakter tego dialogu okaże się puentą, z której wynika, iż artysta przeniósł się z wymiaru intersubiektywnego do wymiaru dialogu wewnętrznego. Czy jednak po to tylko, by szukając siebie utkwic w wewnętrzności? Bynajmniej, przecież urzeczywistniona mapa szlaku, który artysta przebył, dostępna jest dla każdego, kto uda się na podwórko przy Roosevelta, czy na wystawę, gdzie artysta – tak samo jak kiedyś – próbuje wejść w dialog z ludźmi, którzy zwrócą się ku przedstawieniom. Są one przecież nadal matrycami prowokującymi spotkanie. ■

Witold Liszkowski – Personal Structure

The painting series *Personal structure* presents the old and new works of Witold Liszkowski, showing him to still be conceptualist in his painting. Marked by structural consistency, the canvases reveal a system of dense, multiplying lines, intensive and measured transitions between black and white, giving an effect of deep, vague space. This endless net of lines might simultaneously be one branched line that comes back upon itself, or a point or corner among many lines, creating intricate structures. The intuitive character of his paintings is very clear, inciting dialogue with the viewer about internal dimensions of conscience in the world. ■



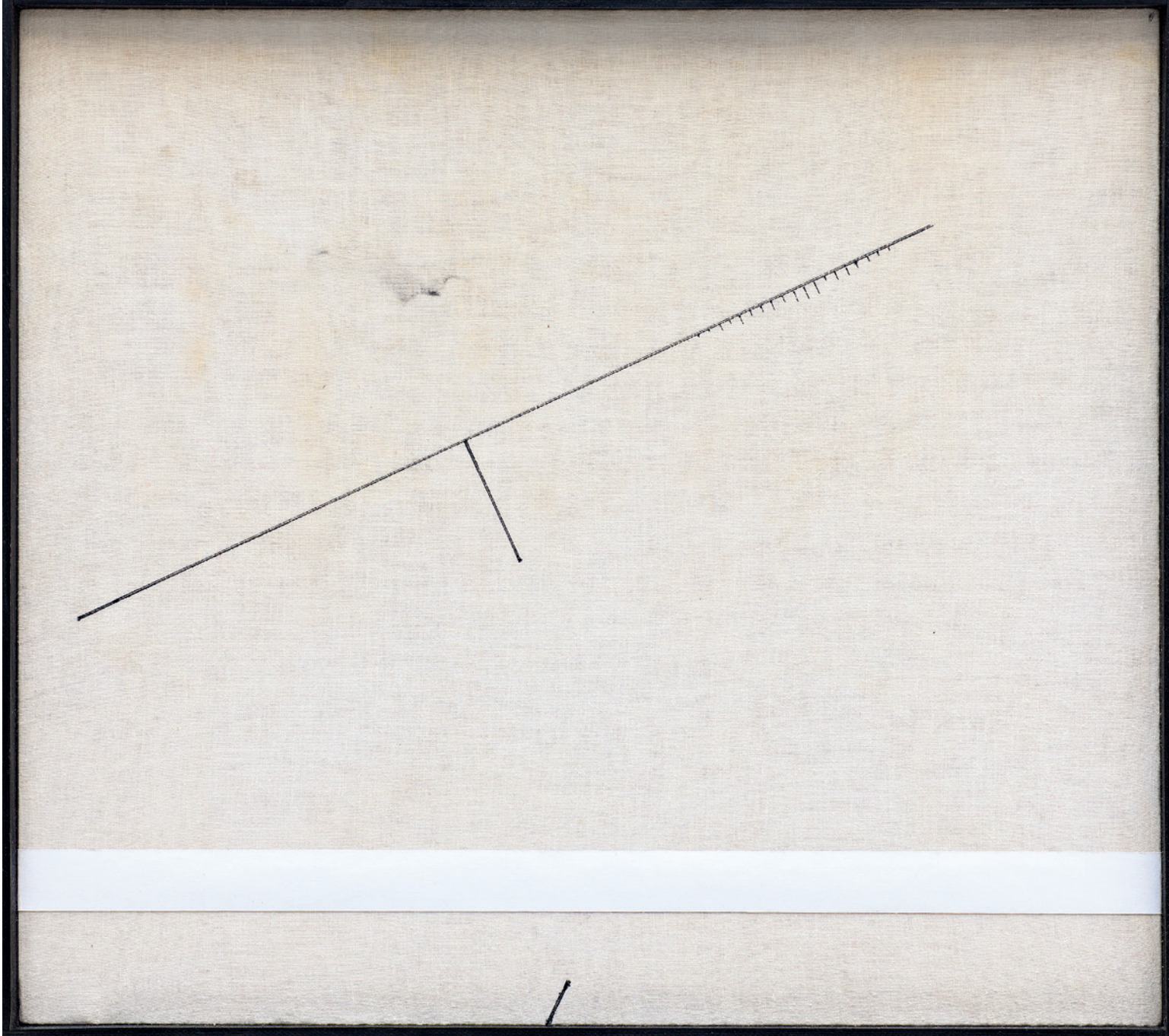
2

Witold Liszkowski

1. Podwórkowa instalacja – *Brama zachodnia*, Galeria Miejska, 2018
2. *Brama Zachodnia*, ESK Wrocław, 2015
3. Instalacja *Sztuka osobista*, 1978–2017, Galeria Ring, Legnica 2017

3





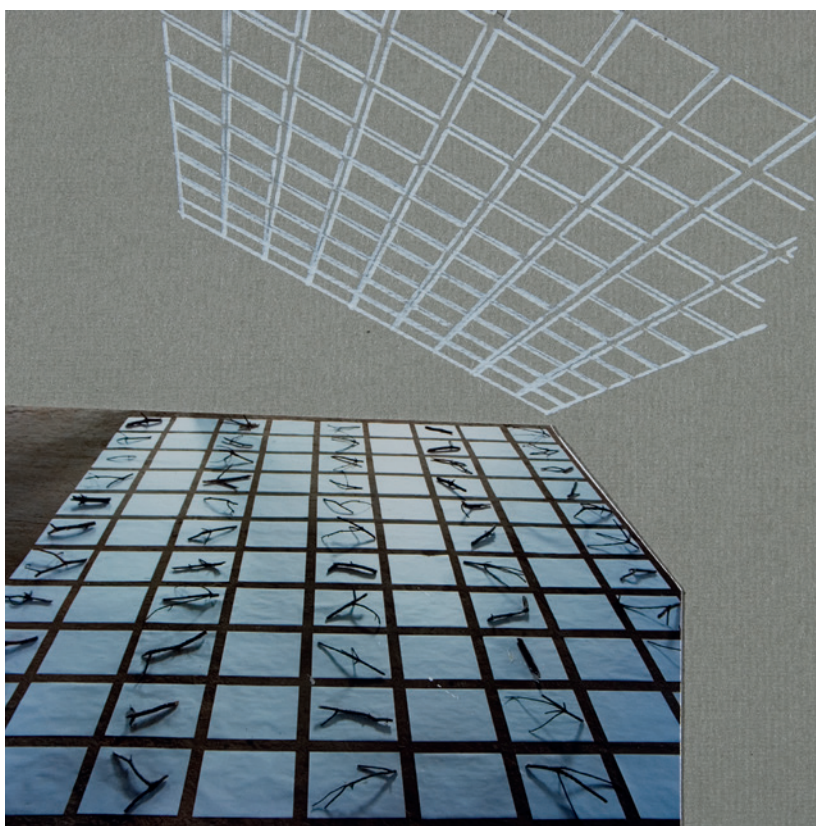
 ŁUKASZ GUZEK

Aspekt performatywny w twórczości Grzegorza Sztabińskiego

Twórczość Grzegorza Sztabińskiego zazwyczaj jest przez krytyków sztuki łączona z podejmowaniem na terenie sztuki takich zagadnień, jak: semiotyka, teoria obrazu/reprezentacji, logika formalna. Jest ona więc sytuowana w obszarze szeroko rozumianej sztuki konceptualnej. A w jej ramach, tego nurtu, który dokonał przełomu konceptualnego w sztuce, wychodząc od tradycji awangardy o formach abstrakcji geometrycznej i estetyki bazującej na filozofii analitycznej i lingwistycznej. Był to więc ten nurt, który wywodził się z założeń *par excellence* modernistycznych. Do utrwalenia takiego obrazu tworzonej przez siebie sztuki przyczynił się sam autor, publikując liczne rozprawy naukowe, w których podejmował tematykę źródeł awangardy koncentrując się na intelektualnej stronie tych zjawisk oraz teksty katalogowe towarzyszące wystawom, mające charakter autokomentarza, w których ważne miejsce zajmowało sytuowanie prac w ramach teoriopraktyki konceptualnej

oraz wykorzystanie wzorca tautologii logicznej w procesie twórczym (sztuki traktującej o sztuce). Cały ten ogromny dorobek naukowy i artystyczny odnosi się do tej linii konceptualnego i postkonceptualnego dyskursu, którego streszczeniem jest słynne twierdzenie Josepha Kosutha z jego tekstu-manifestu *Art After Philosophy: Art's only claim is for art; that art is the definition of art.* (1969). Jednak dalszy ciąg tej historii prowadzi do kolejnego przełomu. Kosuth pisze kolejny tekst-manifest *Artist as Anthropologist* (1975), w którym *expressis verbis* odrzuca swoje wcześniejsze twierdzenia, na rzecz usytuowania człowieka w centrum dyskursu na temat wszelkiej aktywności twórczej: artystycznej i kulturowej. Następuje więc przesunięcie ze sztuki (jako idei) na artystę jako jej kreatora. Wszelkie dociekania nad sztuką (jako sztuką) zostały uzupełnione o aspekt procesu jej tworzenia, a więc o aspekt performatywny. Oczywiście, nie bez racji, można powiedzieć, że zwrócenie uwagi na aspekt obecności w sztuce,

zostało niejako z natury rzeczy zaprogramowane w konceptualnym „przewrocie kopernikańskim” przesuwającym główny akcent definiowania i wartościowania w sztuce z tworzenia artefaktów na tworzenie znaczeń. Sztuka performance jest zjawiskiem historycznie komplementarnym wobec sztuki konceptualnej. Łączy je efemeryczność form wizualnych. Pod względem strukturalnym, formy sztuki akcji mogą bazować na schemacie tautologii. W tym sensie geometryzująca, oparta na logice i analizie języka artystycznego sztuka może spotkać się z intuicją performerów angażującego w tworzenie dzieła swoją kondycję psychofizyczną. Z punktu widzenia założeń znajdujących się u podstaw konceptualnego nurtu sztuki nie ma więc sprzeczności w tym, że Sztabiński wskazał i wyeksponował w swojej ostatniej wystawie pt. „Marginesy pamięci” właśnie ów performatywny aspekt swojej działalności twórczej. Po pierwsze, okazuje się, że jako artysta sięgał po performance w różnych okresach swojej twórczości. Nie jest to więc w jego praktyce artystycznej forma nowa czy pojawiająca się na fali wzmożonego zainteresowania tym sposobem wypowiedzi po „zwrocie performatywnym”. Na wystawie znalazła się dokumentacja performance zatytułowanego *Poza obraz* wykonanego podczas Troisième Symposium International d'Art Performance w Lyonie w 1981 roku. Ten performance lokuje się w nurcie eksperymentu nowomediального, gdyż artysta prowadzi w nim grę z obrazem projektowanym na obraz (podpobrazie-ekran), który w trakcie akcji podlega przekształceniom: Sztabiński tnie obraz jak Lucio Fontana, przebija się przez kolejne warstwy-powierzchnie jak Saburo Murakami. Mamy więc tu do czynienia z kombinacją zagadnień postmalarskich (rozważań nad naturą obrazu-płótna), jak i postmedialnych (rozważań nad naturą obrazu inspirowanego mediami). Druga pokazana na wystawie dokumentacja performance dotyczy szerokiego cyklu „Pismo natury” (1996), na który składają się prace o zróżnicowanej formule wykonania. Tu z kolei artysta, poprzez performance, odniósł się do tematyki znaku, a więc tematyki sytuującej się w obszarze sztuki konceptualnej *par excellence*. Działanie polegało na rozkładaniu na geometrycznej siatce gałązek (element natury) wraz z jednoczesnym komentarzem mówionym do mikrofonu, a który był rodzajem dialogu z tekstem autorskim odtwarzanym z taśmy. Zarazem, na omawianej wystawie znalazły się cykle prac nawiązujące do znanych tematów Sztabińskiego. Jednakże ich usytuowanie w kontekście dokumentacji akcji powoduje, iż zwracamy większą uwagę na ich aspekt performatywny, mimo iż mogłyby być z powodzeniem rozpatrywane jako przykłady prac abstrakcji geometrycznej czy sztuki semiotycznej. W tym kontekście zwraca uwagę nowa praca, zatytułowana *Linia – zabierając punkt na spacer* (w hołdzie teoretycznym *pismom Paula Klee*). Tytuł obejmuje serię prac eksponowanych jako trójwymiarowe, ale wykorzystujących w swej strukturze płaszczyznę, z którą powiązane są inne elementy kompozycji. Rozwinięciem płaszczyzny jest relief, eksponowany bądź jako zawieszony na ścianie, bądź leżący jako podstawa (cokół). Wprowadzenie trzeciego wymiaru służy ukazaniu podstawowych napięć kierunkowych: horyzontalnych i wertykalnych (podobnie jak w kompozycji obrazu). Kompozycja obiektu (rzeźby) została sprowadzona do układu poziomych i pionowych elementów, przecinających się od kątem prostym – brył lub form płaskich, a w radykalnej postaci >



2

Grzegorz Sztabiński

1. *Chmury na płótnie II*, 2008
2. *Odzwierciedlenie pisma natury IV*, 1997
3. *Chmury na płótnie III*, 2008

Fot. 1–3 Piotr Tomczyk

3

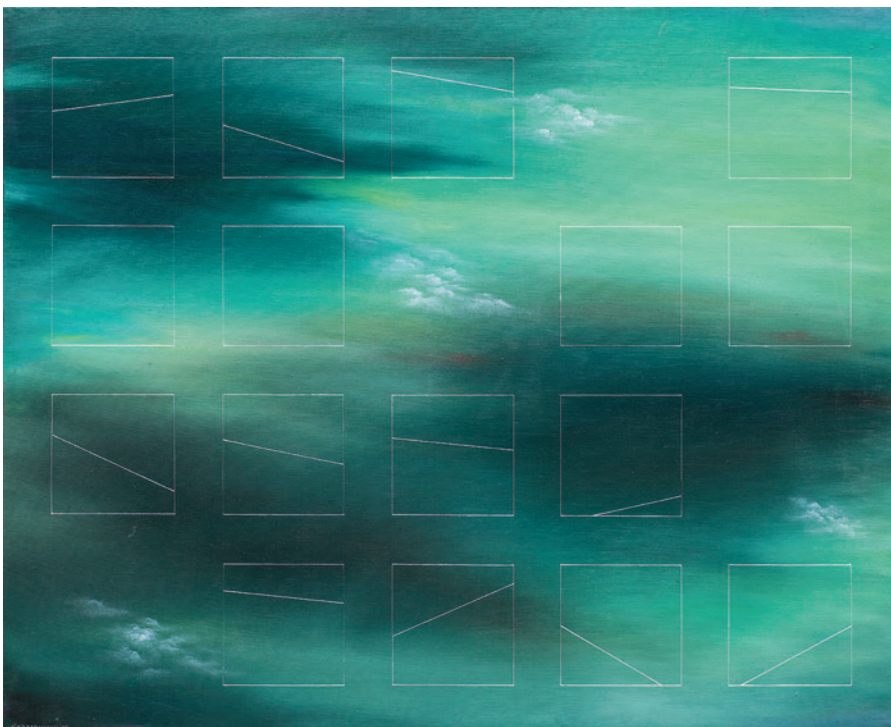




1

prętów. Są one odpowiednikami linii i pól w obrazie neoplastycznym. Podobnie na formę rzeźbiarską „tłumaczyli” ten typ kompozycji obrazu Georg Vantongerloo, Jean Gorin, a także Katarzyna Kobro. Sztabiński postępuje więc tu po śladach awangardy, stosując jej metody analizy obrazu i oparcia pracy twórczej tylko na podstawowych składnikach języka plastycznego. Jak widać, nie przeczy to możliwościom uzyskania bogactwa form, tak jak ograniczona ilość liter w alfabecie nie przeczy możliwościom i różnorodności literatury. Jest tak dzięki dynamizacji układu owych podstawowych form na płaszczyźnie bądź w przestrzeni. A wskazany w tytule punkt stanowi czynnik inicjujący ten proces. To jego ruch

wyznacza linie i napięcia kierunkowe w obrazie czy rzeźbie. Ten ruch zaprojektowany przez artystę następnie śledzi odbiorca patrzący na dzieło. „Zabranie punktu na spacer” to wyraz świadomości, iż geometryzacja wynika z procesu twórczego, a więc zasadza się źródłowo na performatywności, co kieruje naszą uwagę przede wszystkim ku twórcy, a nie na wytwór, artefakt. Odwołanie do pism Klee przywodzi na myśl jego współpracownika z Bauhausu – Wasilija Kandynskiego i jego książkę-podręcznik ćwiczeń z kompozycji – *Punkt i linia a płaszczyzna*. Punkt jest tu wskazany jako podstawowa jednostka strukturalna, a zarazem dynamiczna, gdyż to jego ruch na płaszczyźnie decyduje o charakterze kompozycji. Na wystawie znajdziemy inne podobne gry strukturalne z obrazem i obiektem, tyle że ich „bohaterem” nie jest punkt a kwadrat. Uzupełnia on obiekty, ich powierzchnie czy powierzchnię obrazów. Kwadrat jako jednostka strukturalna budowy obrazów stanowi stały, powracający temat w twórczości Sztabińskiego. Ale w tej wystawie występuje w nowych rolach. Pojawia się nie tylko w związku z rozwiązaniami powierzchni obrazów, ale także na innych elementach dzieł. Tworzy „okleinę” na ramach, obiektach i wszelkich trójwymiarowych formach. Tę stałą obecność kwadratu łatwo powiązać z tradycją abstrakcji geometrycznej, która jest źródłem sztuki Sztabińskiego. I będzie to rozpoznanie ze wszech miar słuszne. Jednak manifestacyjny sposób użycia kwadratu w serii prezentowanych prac domaga się dodatkowego komentarza. Otóż kieruje nas on ku podstawom sztuki awangard, a tym samym sztuki modernistycznej. Historia kwadratu odzwierciedla myśl, która dała początek analizom obrazu i w konsekwencji wszystkim odkryciom artystycznym od początku XX wieku i kubizmu poczynając, a neoplastycyzm był jej kwintesencją. Mianowicie, jeżeli mamy oddać w sztuce rzeczywistość, to musimy uzgodnić ją z naturą obrazu, a ten jest płaski, jest derywatem kwadratu i jest zorganizowany według podstawowych napięć kierunkowych: pionu i poziomu. W języku plastycznym te zasady sformułował neoplastycyzm. A w języku teorii uczyniła to Rosalind Krauss w eseju *Oryginalność*



2



3

The Performative Aspect in the Work of Grzegorz Sztabiński

Grzegorz Sztabiński

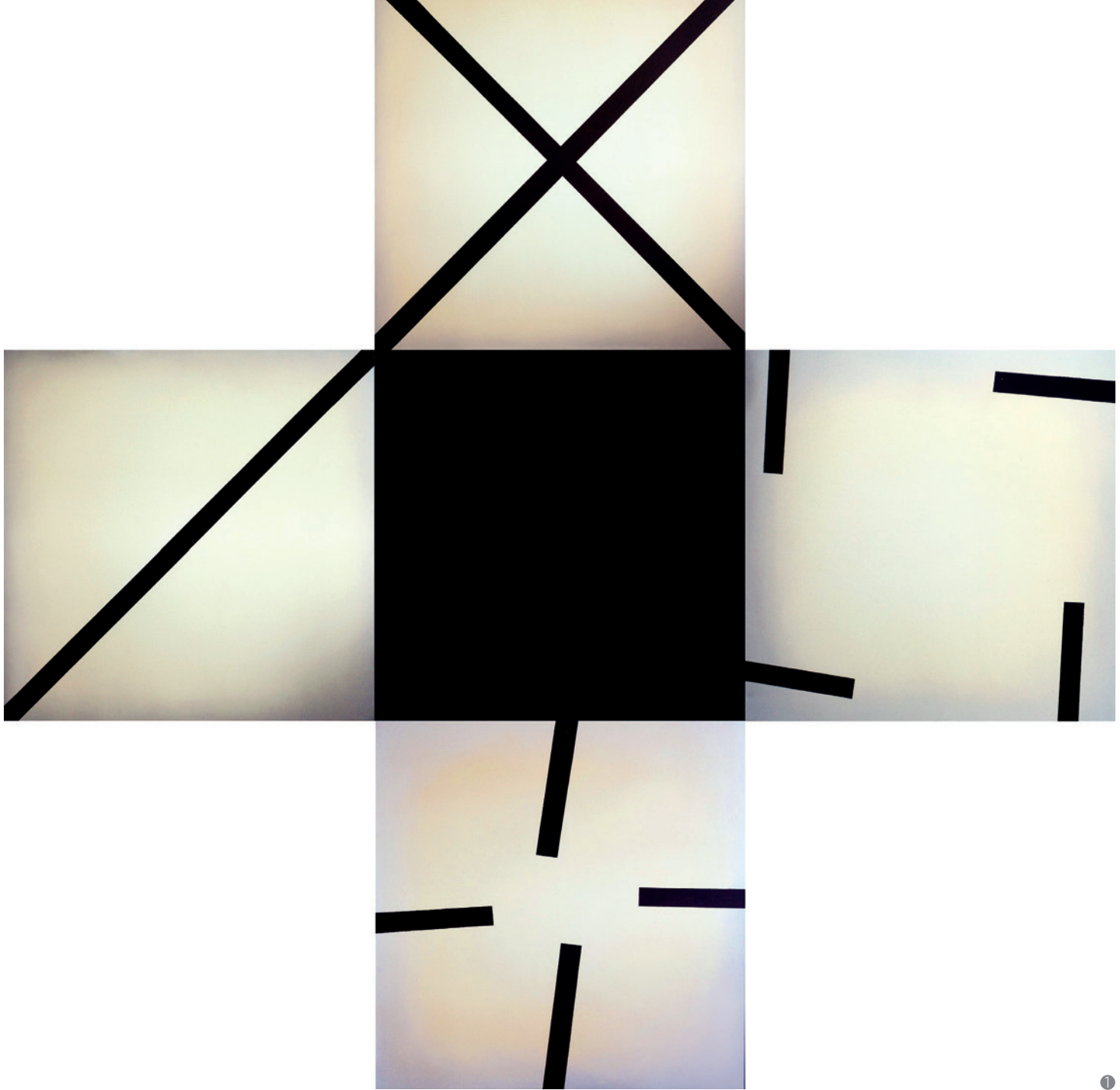
1. *Linia – zabierając punkt na spacer I* (w hołdzie pismom teoretycznym Paula Klee), 2017
2. Grzegorz Sztabiński, *Chwytnie chmur II*, 1989
3. Grzegorz Sztabiński, *Poza obraz*, performans, Lyon 1981, fot. z archiwum autora
4. Grzegorz Sztabiński, *Pusty pejzaż*, obraz-instalacja, 2009 Fot. 1,2,4 Piotr Tomczyk

awangardy, gdzie jako podstawową formę organizującą sposób myślenia twórczego awangard wskazała kratę (*grid*). Ten sposób strukturalnego postępowania malarskiego charakteryzuje obrazy Sztabińskiego z wcześniejszego okresu. Ale na tej wystawie paradygmat kraty znalazł nowe rozwinięcie. Można powiedzieć, że kwadrat uzyskał samodzielność, odrywając się od związku z płaszczyzną płótna, a łącząc z wolumenem rzeźb. Dodajmy, iż krata (bądź siatka) często była stosowana w twórczości Sztabińskiego jako wyodrębniony środek artystyczny (także we wspomnianych tu akcjach). W tym znaczeniu pojawienie się jej w nowych pracach nie jest nowością, a radykalizacją wcześniejszych rozwiązań. Jednak w tym przypadku artysta wskazuje nań nie tylko jako na jednostkę strukturalną budowy dzieła, a także jako na element dynamicznego kształtowania jego formy wizualnej. To przesunięcie akcentów ukazuje inną stronę geometrycznej plastyki Sztabińskiego i jego intelektualnych rozważań estetycznych i logicznych, mianowicie ich performatywność oraz – *last but not least* – wskazuje na człowieka, jednostkę z całym bagażem egzystencjalnym stojącą za procesem kreacji. ■

According to critics, Sztabiński's work is usually linked with subject such as semiotics, theory of painting/representation and formal logic. Following the rules underlying the conceptual trend in art, it is not surprising that in his last exhibition *The Margins of Memory*, Sztabiński decided to expose the performative aspect of his work. The exhibition presented older works and documentations of performances: *Beyond the painting* performed during *Troisième Symposium International d'Art Performance* in 1981, and the series *The writing of nature* from 1996. In his new work, Sztabiński uses the grid, which we can also find in his previous work as a heritage from the avant-garde. The artist decides to be more radical and points at it not only as a structural part of the artwork, but also as an element to dynamically shape its visual form. This shifting of accents reveals the performative aspects of plastic geometry of Sztabiński. ■

4





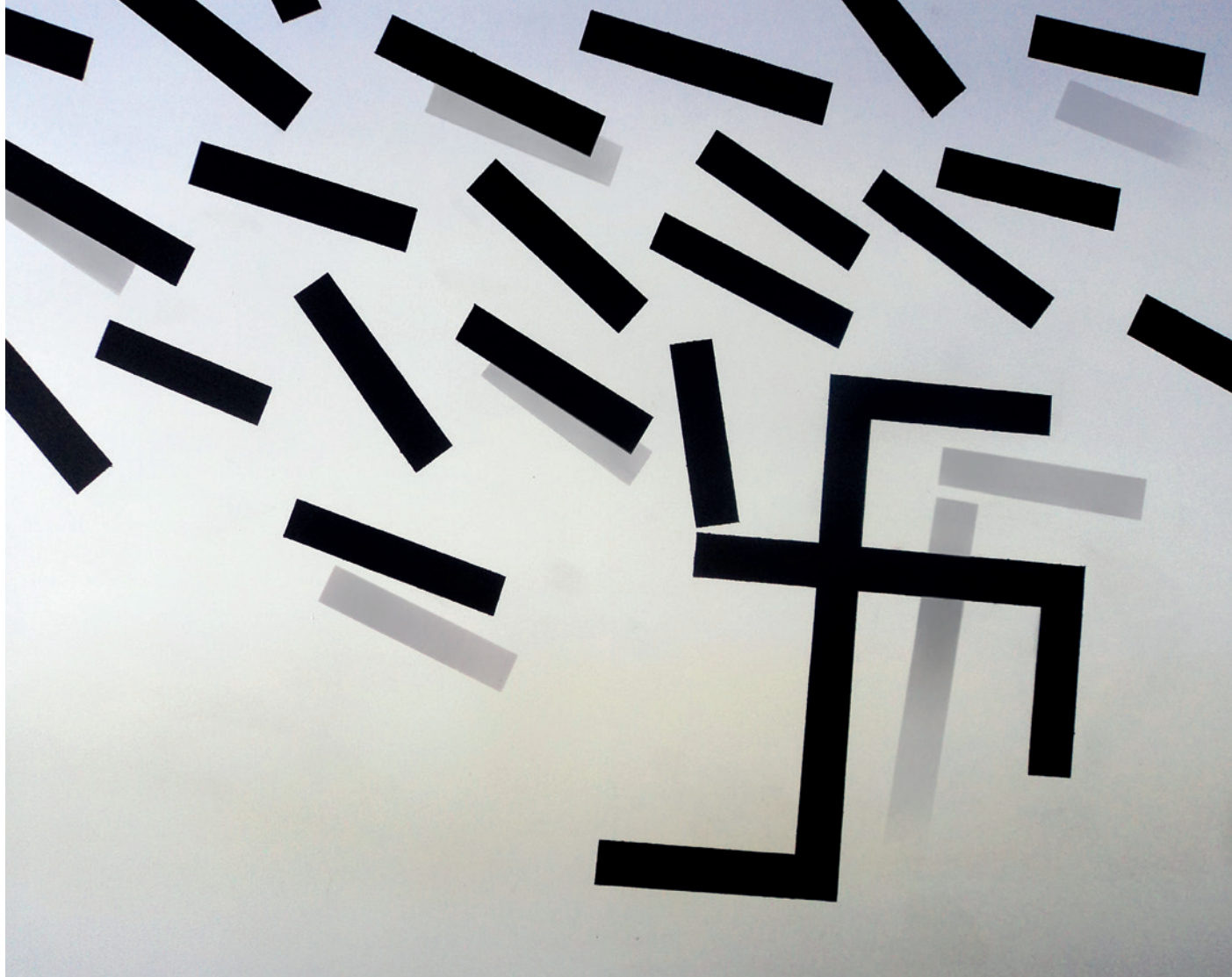
PIOTR JAKUB FERĘŃSKI

Kon/sekwencje

Wystawa malarstwa Karoliny Jaklewicz zatytułowana „Konsekwencje” została wyróżniona nagrodą wrocławskiego oddziału Związku Polskich Artystów Plastyków za rok 2017. W swych pracach Jaklewicz konsekwentnie posługuje się językiem geometrii. Prezentowane przez nią obecnie cykle znacząco różnią się jednak od twórczości sprzed kilku lat. Nadal najważniejsze są dla niej linie, które odzwierciedlać mają idee, być znakami myślenia – choć abstrakcyjnymi, to wszakże widocznymi jego śladami. Wytwarzają one przestrzeń, dzielą i łączą, ze środka formalnego stają się podstawowym komponentem pola symbolicznego. Niekiedy posiadają charakter autorytarny, innym razem demokratyczny. Rozrywają świat, ale i scalają go na nowo. Czym są jednak wobec tego „konsekwencje”, o których mowa w tytule nagrodzonej ekspozycji Jaklewicz?

Czy chodzi o jej własną sztukę, o ciągłość w działaniu artystycznym? O trwałość czegoś, o staranność w dążeniu do wyznaczonych celów? O rezultaty wcześniejszych działań, o następstwa czy skutki określonych zjawisk bądź procesów zewnętrznych względem samej twórczości, a może o wzięcie odpowiedzialności za coś?

Przyjęło się sądzić, że w przypadku sztuk plastycznych abstrakcja to odejście od narracyjnego charakteru przedstawienia, to porzucenie myślenia w kategoriach zwierciadła, czyli prób figuralnej opowieści o świecie. W niektórych przypadkach mamy do czynienia z analitycznymi rekompozycjami zastanych struktur, ale ostatecznie chodzi o wytwarzanie zupełnie nowego porządku wizualnego. W przypadku nurtów, które w refleksji nad dwudziestowieczną kulturą malarską zwykło się określać jako



2

„sztukę abstrakcyjną”, rezygnacja z jakichkolwiek postaci ilustracyjności zdaje się cechą konstytutywną. Koniec mimesis. Ale czy oznacza to na przykład sprowadzenie tego typu malarstwa do funkcji czysto dekoratywnej? Kultura wizualna niewątpliwie manifestuje się tutaj jako osobna, niezależna i nieredukowalna siła. Praktyka artystyczna po raz pierwszy jest naprawdę wolna, niezdeterminowana czynnikami wynikającymi z pozostałych obszarów ludzkiej aktywności czy samej egzystencji. Powołana zostaje na tej drodze nowa wielka tradycja negująca zależność sztuki od wszystkiego tego, co łączyło się z wierzeniami, społecznymi dystynkcjami, władzą. Choć twórczość plastyczną od dawna uznawano za względnie autonomiczną sferę komunikacji czy ekspresji symbolicznej (przynajmniej od czasów Renesansu), to jednak dopiero na początku XX stulecia wyartykułowano tak wyraźną koncepcję, w ramach której jedynym warunkiem i jedyną granicą kreacji jest wyobraźnia artysty.

Co jednak niesie za sobą owa wolność – przedstawieniowe niezobowiązanie względem świata otaczającego? Niektórzy zdają się mniemać, iż implikuje ona całkowitą niezależność sztuki abstrakcyjnej od znaczeń, sensów, wartości (oczywiście poza tymi estetycznymi czy artystycznymi związanymi z dekoratywnością). Czy zatem malarstwo tego rodzaju nie uczestniczy z zasady w dyskusjach dotyczących naszych pragnień, przekonań, poglądów, wyborów etycznych, a także ideologii i władzy? Czy ich odbiór nie ma nic wspólnego z różnicami społecznymi, z polityką, ekonomią bądź religią?

Karolina Jaklewicz podziela z pewnością przekonanie, iż granice kreacji ustanawia wyobraźnia twórcy. Niemniej za proponowanym przez nią typem ekspresji artystycznej, kryje się coś więcej niż czysta wizualność. Linie odnoszą się do różnego rodzaju doświadczeń podmiotu

Karolina Jaklewicz

1. *Konsekwencje II*, 2017, olej na płótnie, 300 x 300 cm
2. *Tak się składa*, 2018, olej na płótnie, 130 x 100 cm

– cielesnych, egzystencjalnych, emocjonalnych, społecznych, w końcu również politycznych. Artystka wychodzi od refleksji dotyczącej samego bycia w świecie. Jej abstrakcyjne obrazy naznacza w ten sposób od początku swoista „dwiustotowość”. *Abstractio* oznacza przecież „oderwanie”. Sednem malarstwa Jaklewicz nie jest jednak „izolowanie”, wyrwanie się ze świata sensów.

Przestrzeń podwójnej geometrii, kolorów przetrzucanych na cienie, linii przekształcających się w symbole to raczej niepokojąca gra wzywająca do myślenia.

We wcześniejszych jej pracach obecne są przede wszystkim kwestie związane z doświadczaniem kobiecości. Obrazy te uwodzą intymnością, subtelnością, delikatnością. Pamiętać przy tym jednak należy o powstałych w latach 2011-2012 pracach będących wypowiedzią na temat „brakujących przykazań”, a także poruszające problematykę „coming outów”. Wymienić tu można takie płótna, jak: *Jedenaste – nie dyskryminuj kobiet*, *Dwunaste – pozwól godnie odejść*, *Sekret*, *Prawda*.

Współcześnie artystka wciąż nie przestaje zgłębiać zagadnień łączących się z podmiotowością – czyli samowytwarzania się, samostanowienia, metamorfoz. Ma ona przy tym pełną świadomość złożoności owych procesów tożsamościowych i nieuchronności ciągłego ich negocjowania w obszarze dominujących reguł, norm, wzorców zachowań czy też przekonań mających na celu legitymizację aktualnie panującego porządku społecznego. Zauważa pęknięcia wewnątrz owego systemu, podejmuje odważną dyskusję z wierzeniami i poglądami, których walor prawdziwości, adekwatności czy pożyteczności jest dziś problematyczny. Kluczowa staje się więc tu kwestia hegemonii kulturowej – obszaru praktyk, które dzięki zanurzeniu w sferze symboli i wartości decydują o utrzymywaniu się systemu władzy zgodnego z interesem określonych >



1

grup czy klas społecznych (supremacja mężczyzn, kościoła, populistów, fundamentalizmu).

W taki oto sposób tytułowe „Konsekwencje” zdaje się podkreślać, że budowana przez Jaklewicz abstrakcja to wyraz doświadczeń kobiety, dla której rany, cięcia, sznyty wchodzą obecnie w otwarty dialog z symbolami, w szczególności tymi religijnymi. Artystka nie stroni od politycznych napięć i emocji. Wnikliwie bada rzeczywistość nas otaczającą. Filtrując ją przez świat własnych imaginacji i artystycznej techniki, podnosi kwestię alternatywnych wizji jednostki i wspólnoty. Jej obrazy wchodzą w sferę publiczną, stają się działaniem, społeczno-polityczną manifestacją podmiotowości. I co bardzo ważne: jej geometria nie boi się uniwersalizacji, stawiania pytań o charakterze ogólnym.

Jaklewicz w swej twórczości nie dąży więc w żadnym razie do tego, by coś przestawiało się z czymś stykać. Odwrotnie. Malarka zмага się z sytuacją, w której rzeczywistość społeczno-polityczna przemocą wdiera się w jej prace. Czerń pojawia się jakby nieproszona. Bycie i tworzenie skazane są na dziwną wolność, która niesie ze sobą nieustanne zagrożenie. To zarazem obecność ciągle zmagająca się z przyszłością i przeszłością. Swymi pracami artystka dowodzi przy tym, że najpotężniejsze symbole to te abstrakcyjne, geometryczne. Analizuje za ich sprawą relacje skończoności i ponadczasowości, przymusu i niezgody, uległości i buntu. ■

Karolina Jaklewicz

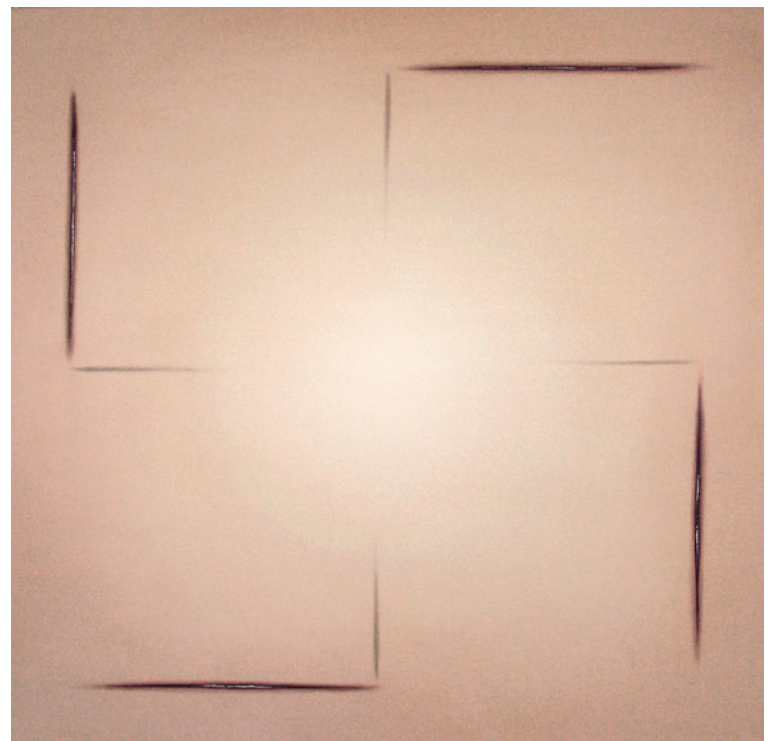
1. *Konsekwencje*, 2016, olej na płótnie, 310 x 100 cm
2. *Ciała powszednie 1*, 2017, olej na płótnie, 60 x 80 cm
3. *Ciała powszednie 3*, 2017, olej na płótnie, 80 x 80 cm

Con/sequences

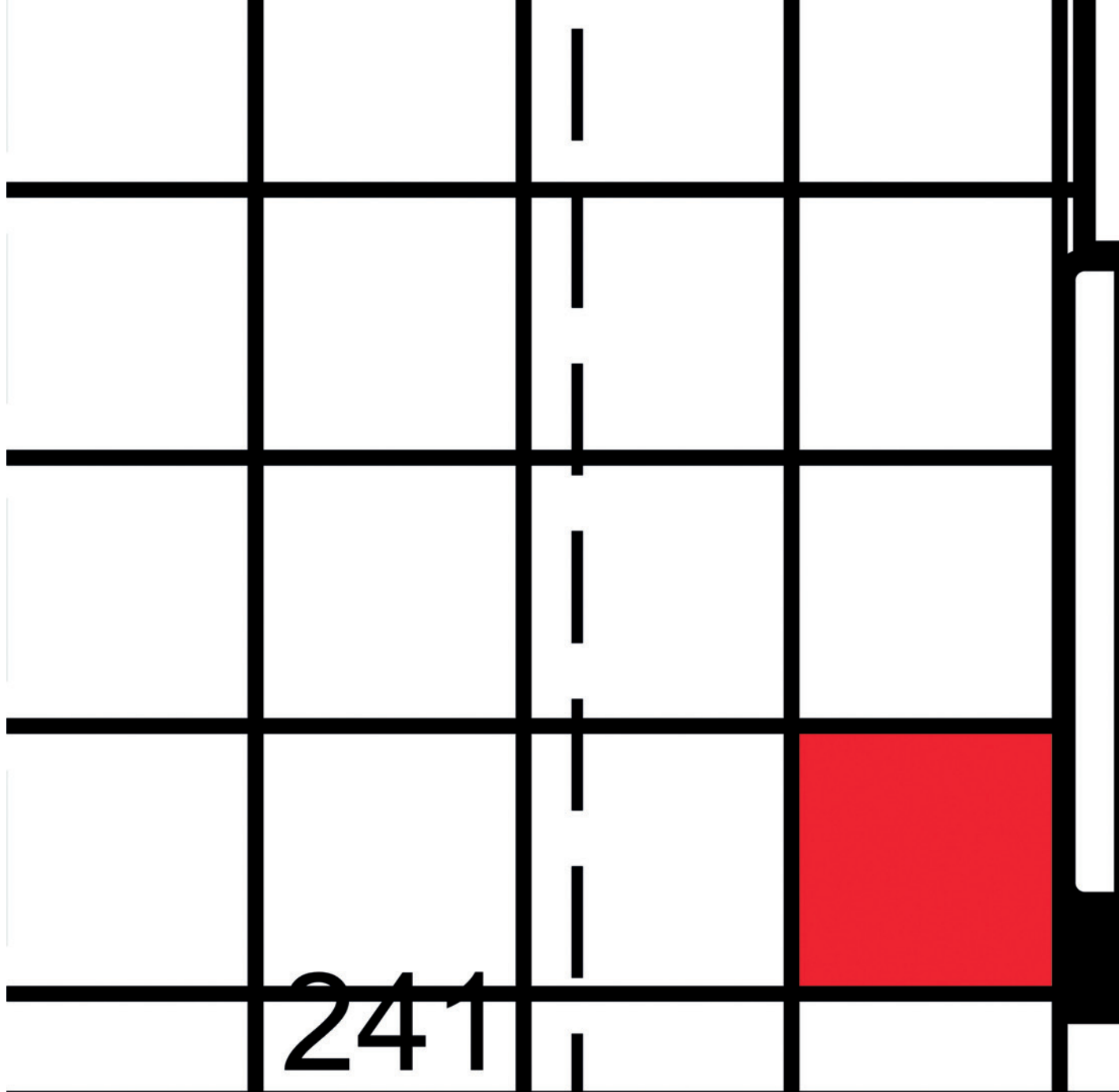
Consequences, the exhibition of Karolina Jaklewicz, was awarded with an honour prize by the Association of Polish Visual Artists in 2017. Jaklewicz continually uses the language of geometry in her work. Still, for the artist, lines are the most important of the abstract tools that express ideas and thoughts. In her works lines represent the experience of subjectivity – physical, existential, social and political. In her previous works there were issues related to femininity; the paintings enticed with intimacy and gentleness. In *Consequences* Jaklewicz focuses on the experience of women who cut themselves, and the scars enter into an open dialogue with religious symbols. The artist doesn't avoid political subjects; her paintings go into the public sphere, becoming a social-political manifestation of subjectivity. With her works the artist proves that the most powerful symbols are both abstract and geometric. Her geometry is not afraid to ask universal questions. ■



2



3



WOJCIECH WOJCIECHOWSKI

Kuskowski nie jest wolnym strzelcem

Wystawa prac Kamila Kuskowskiego z lat 2012 – 2017 w jeleniogórkim BWA nie będzie prawdopodobnie w opinii wielu krytyków sztuki współczesnej najważniejszym wydarzeniem artystycznym roku. Jest to jednak znakomita okazja, aby umieścić dokonania genialnego i sięgającego wciąż do kanonu sztuki artysty w kontekście obecnych przemian społecznych. Okaze się wtedy, że prace artysty mogą wzbudzać większy niepokój niż moglibyśmy przypuszczać, patrząc tylko na ich wizualną urodę.

Pseudo

Na wystawie „Kamil Kuskowski. Prace z lat 2012-2017” znalazł się m.in. cykl „Obrazy obraz” (2015). Reprezentujące monochromatyzm obrazy „firmowane” są zdaniem, będącymi tytułową *obrazą* wobec dzieła, a więc i samego artysty. I tak, u dołu czarnego monochromu przeczytamy napisane białą czcionką zdanie *Pseudointelektualny bełkot*. Natomiast podpis *Ten Kuskowski to kompletne beztalencie* znajdziemy na obrazie pokrytym z kolei złotym akrylem.

Powyżej: **Kamil Kuskowski**, 008 z cyklu *m2*, 2012, akryl na płótnie, 100 x 100 cm

Zdania obecne na obrazach należą prawdopodobnie do tych najczęstszych w katalogu inwektyw kierowanych pod adresem artysty. Jest więc bardzo prawdopodobne, że widz na wystawie prac Kuskowskiego zostanie nagle skonfrontowany z opinią, jaką sam mógł kiedyś wyrazić w galerii sztuki współczesnej. Strategia zawarta w cyklu „Obrazy obraz” nie polega rzecz jasna na tym, że autor żali się za kurtyną dowcipu i przewrotności na otaczające go niezrozumienie ze strony mieszczaństwa przyzwyczajonego do sztuki z obszaru „jeleni na rykowisku”. Buduje związek przyczynowo skutkowy między naszymi >

Koszmarne to zestawienie czerwieni z niebieskim.

Kamil Kuskowski

1. *Obraza II*, 2015, akryl na płótnie, 45 x 80 cm
2. *Obraza XIII*, 2015, akryl na płótnie, 70 x 90 cm

przyzwyczajeniami estetycznymi ufundowanymi na otaczającej nas kulturze masowej i edukacji z obszaru estetyki a sztuką współczesną, być może bardziej ambitną, i stawiającą większe wyzwania intelektualne. Otóż wymiary prac cyklu nawiązują do rozdzielczości telewizyjnej, a zdania obecne na obrazach, będące niczym napisy dialogowe w filmie u dołu ekranu, kierują naszą uwagę w stronę otaczającego nas pejzażu wizualnego określanego często jako „kultura obrazkowa”. Kuskowski posługuje się więc narzędziami tej kultury, aby szukać przyczyn niezrozumienia sztuki współczesnej. Na tym jednak nie koniec.

Można wręcz rzec, że cykl „Obrazy obraz” pełni rolę postulatów o charakterze społecznym (edukacja), a w chwili obecnej, gdy sztuka odbiegająca od konserwatywnych przyzwyczajzeń rugowana jest z teatru publicznego i mediów publicznych, postulat ten ma również charakter polityczny. Oznacza to, że cykl Kuskowskiego w obecnej sytuacji społeczno-politycznej może być odczytany, jako protest wobec mającej dziś miejsce reglamentacji w sferze publicznej sztuki ryzykownej, a nawet angażującej społecznie. A warto dodać, że wspomniana sfera jest reprezentowana m.in. przez system oświaty – emanujący coraz bardziej światłem ultranarodowym o podłożu religijnym – jak i instytucje kultury, które dokonują autocenzury w obawie przed reakcją polityków i urzędników wydziałów kultury. Aktualność cyklu Kuskowskiego polega też na coraz silniejszej obecności w debacie publicznej figury „pseudo”, którą jesteśmy gotowi podważyć nie tylko dzieło artysty, ale i fakty historyczne.

Strzelcy i marmur

Dawno, dawno temu na Dzikim Zachodzie mężczyźni, którzy nie potrafili wyciągnąć broni szybciej niż ich rywale po prostu ginęli. Nazywano ich ironicznie „Wolnymi strzelcami”. Powyższe zdanie otwiera film

Wolni strzelcy (DVD, 4”52, 2013), będący montażem obrazów z westernów (m.in. *Siedmiu wspaniałych*, *Mściciel z Laramie*), przedstawiający ginących rewolwerowców, którzy nie byli w stanie szybko wyjąć broni, a więc „wolnych strzelców”. Film Kuskowskiego nie tylko nawiązuje do prekaryjnej sytuacji artysty w Polsce, który jest także wolnym strzelcem na rynku sztuki, ale określenie to nie przynosi mu chluby. Żyje w neoliberalnej rzeczywistości i pozbawiony jest często chociażby dostępu do publicznej opieki zdrowotnej. Praca Kuskowskiego jest również groteskowym obrazem męskości, której ułomność intelektualna polega na stosowaniu przemocy. Jest to zabawne i przerażające jednocześnie.

Warto zestawić *Wolnych strzelców* z inną pracą obecną na wystawie, a mianowicie z *Kobietą z marmuru*. Mowa jest o napisie marmurowym KOBIEȚA, któremu delikatność nadaje cielesny kolor marmuru. Praca ta emanuje z jednej strony siłą. Z drugiej jednak strony wspomniana KOBIEȚA zastygła w marmurze, jest traktowana jak ozdoba i tania lastryka. Pomijany jest jej kapitał emocjonalny i intelektualny, a także jej prawa do decydowania o własnym ciele, na rzecz groteskowych zabaw w przemoc w wykonaniu westernowych samców, którzy wcześniej czy później okazują się być właśnie „wolnymi strzelcami”. Chociaż obie prace prezentowane w przestrzeni jeleniogórskiego BWA nie sąsiadują ze sobą, ich dialog wart jest uwagi i refleksji w obszarze szeroko rozumianej emancypacji. Na marginesie dodajmy, że *Kobieta z marmuru* jest pracą, której nie można zamknąć tylko w kontekście polskim za sprawą skojarzeń z twórczością filmową Andrzeja Wajdy. Jeśli sięgniemy do przeprowadzonych niedawno badań, według których co czwarta kobieta w Niemczech doświadcza przemocy fizycznej i psychicznej, można sobie wyobrazić podobny obiekt z marmuru, ale tym razem będzie to DIE FRAU.

Kuskowski is not a freelance artist with slow reflexes

Kamil Kuskowski nie jest wolnym strzelcem. Jest jak Margaret Atwood, która strzela o czasie, a nawet nieco wcześniej. Wydana w 1992 r. powieść kanadyjskiej pisarki *Opowieść podręcznej* budzi dziś poważny niepokój, chociaż została napisana w latach osiemdziesiątych. Z Kuskowskim jest podobnie. Jego prace, pokazywane w jeleniogórskim BWA powstały raptem kilka lat temu, ale im bardziej będzie następowała radykalizacja społeczeństwa w prawą stronę, tym bardziej twórczość Kuskowskiego będzie nas niepokoić. Szkoda więc, że wystawy nie otwiera, chociaż jest na niej obecna, jedna z ostatnich prac autora, czyli *ny-ny-ny* (obiekt kinetyczny, 2016) ze znanego cyklu Kuskowskiego „Neue Dada”. Jest to nakręcany ręcznie metronom, do którego tykającej wskazówki przyczepiony jest tekturowy palec. Wprowadzony w ruch prowokuje nas i przestrzega jednocześnie, „mówiąc”: *Proszę się rozejść, tutaj nie ma nic do oglądania*. A jest i to bardzo wiele. ■

Biuro Wystaw Artystycznych w Jeleniej Górze
„Kamil Kuskowski. Prace z lat 2012-2017”
Wystawa od 22.02.2018 do 17.03.2018

The exhibition *Kamil Kuskowski. Works from the years 2012–2017* presented in the BWA gallery in Jelenia Góra was a great opportunity to place the work of the artist in the context of current social and political changes. His monochromatic *Insulting pictures* feature captions that look like subtitles, which insult the artist and his work. Kuskowski uses the tools of visual culture in order to find out why contemporary art is so often misunderstood. His film *Slow Gunmen* comments on a precarious situation of artists in Poland and *Marble Woman* touches on the problem of the objectification of women. All in all, Kuskowski's works stir more anxiety than their visual beauty would suggest. ■

Ogród Marleny Promnej



Marlena Promna nieprzypadkowo wybrała ogród jako temat rozwijanej systematycznie i planowo przez kilka lat (2014 – 2016) instalacji malarskiej o tym samym tytule. W swej bogatej symbolice motyw ogrodu, oprócz konotacji pojęciowych takich jak mistyka, odosobnienie, refleksja, kontemplacja, czy wizualnych – wynikających z historii sztuki – a więc ogrody antyczne, barokowe, romantyczne czy dalekowschodnie, jest oznaką uporządkowania i okiełznania chaosu, ludzkiej ingerencji w naturę, poskromienia dzikości i dopasowania jej do swojego wyobrażenia. Jego przeciwieństwem jest las, a więc flora nieujarzmiona, nietknięta ludzką ręką, podążająca własnym, dzikim traktem. Artystka okiełznała stworzony przez siebie wycinek świata przyrody i ujęła go w zamkniętą formę – w sensie dosłownym i metaforycznym. Droga do realizacji była efektem świadomych decyzji malarskich, wypracowanych przez lata, lecz także wynikających ze znajomości dziejów kultury. „Ogród” Marleny Promnej to cykl obrazów powstałych w technice akrylowej na płótnie, będących budulcem zamkniętej przestrzeni; jednocześnie każdy z nich może być rozpatrywany jako autonomiczne dzieło malarskie. Kompozycja zawiera w sobie myśl architektoniczną, projektową oraz rzeźbiarską, zaś sama artystka nazwała proces powstawania pracy „kreowaniem

środowiska naturalnego na płótnie”. Wnikliwa analiza ewolucji pojęcia ogrodu na przestrzeni dziejów sztuki, nie tylko dawnej, lecz także najnowszej, dostarczyły artystce wielu pomysłów na rozwiązania formalne.

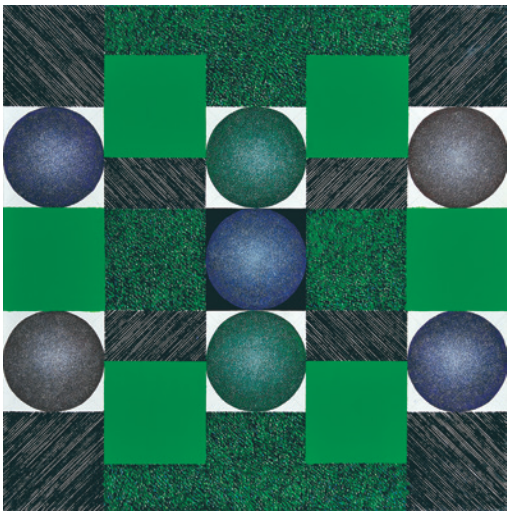
Głównymi pojęciami organizującymi przestrzeń instalacji są kwatery, będące elementami poziomymi (w rzeczywistości są to np. trawniki, alejki oczka wodne) oraz topiary, a więc części pionowe (boskiety, szpalery, architektura, rzeźby, fontanny). Obrazy poziome, z których każdy jest kwadratem, mają charakter kolażu przeplatających się struktur i form, powtarzających się za każdy razem w różnych układach. Artystka porządkuje elementy dzieła zgodnie z zasadą modularności, która wprowadza efekt harmonii i rytmu, zaś kompozycja obrazów-kwadratów oparta jest o osie symetrii. Taka geometryzacja przywodzi na myśl renesansową sztukę kształtowania przestrzeni, przede wszystkim w najwspanialszym, włoskim wydaniu. Obrazy pionowe odnoszą się do przestrzennych elementów ogrodu (nie tylko organicznych) – rozmaitych brył czy fragmentów architektury, ale także do form żywopłotowych. Wszystkie elementy instalacji budują każdorazowo przestrzeń ekspozycyjną; widz niejako wchodzi do wnętrza stworzonego ogrodu. Tym samym równie ważny jak samo przedstawienie staje się rewers – układ krosien malarskich

Marlena Promna

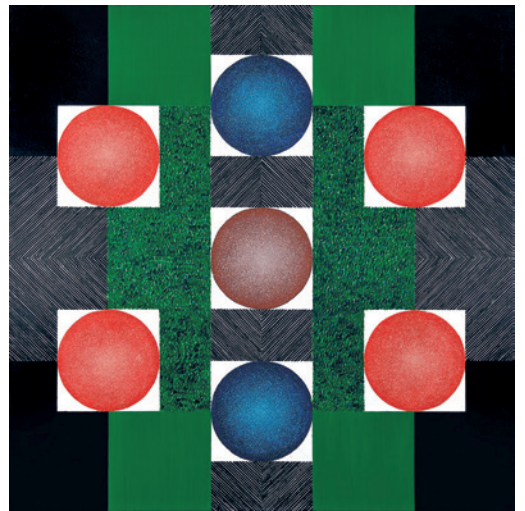
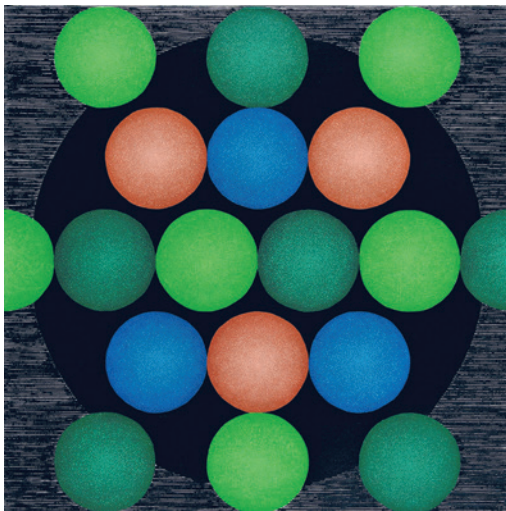
1. *Ogród/Dyptyk 1*, 2015, akryl na płótnie, 180 x 300 cm
2. Widok ekspozycji, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wystawa „Młodzi w Muzeum”. Poziom najwyższy w ramach obchodów 70-lecia istnienia wrocławskiej Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta
3. *Ogród/K4*, 2015, akryl na płótnie, 100 x 100 cm
4. *Ogród/K2*, 2015, akryl na płótnie, 100 x 100 cm
5. *Ogród/K5*, 2015, akryl na płótnie, 100 x 100 cm
6. *Ogród/K3*, 2015, akryl na płótnie, 100 x 100 cm
7. *Ogród/K6*, 2015, akryl na płótnie, 100 x 100 cm
8. *Ogród/K1*, 2015, akryl na płótnie, 100 x 100 cm



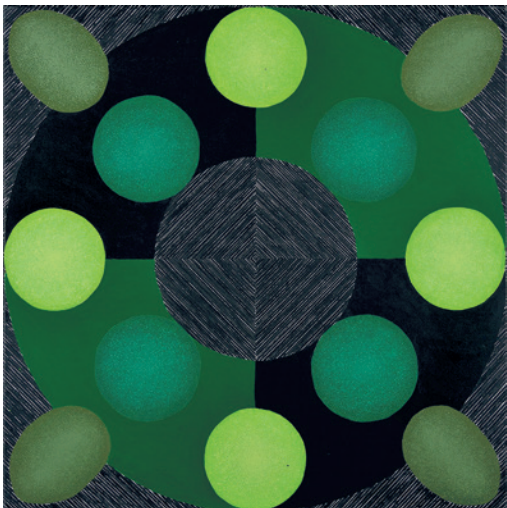
2



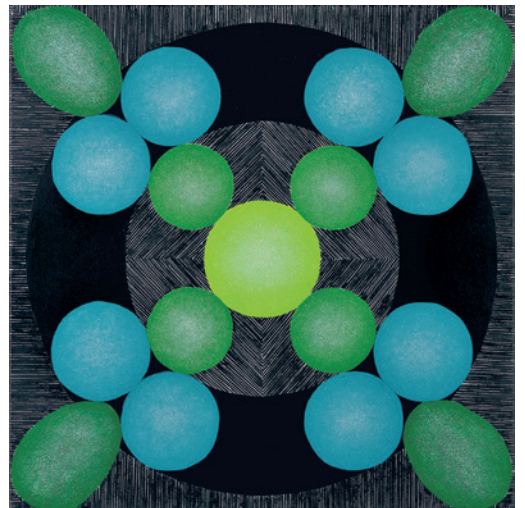
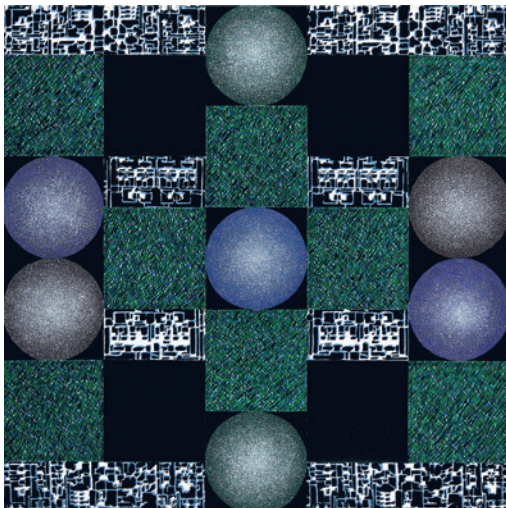
3



5



6

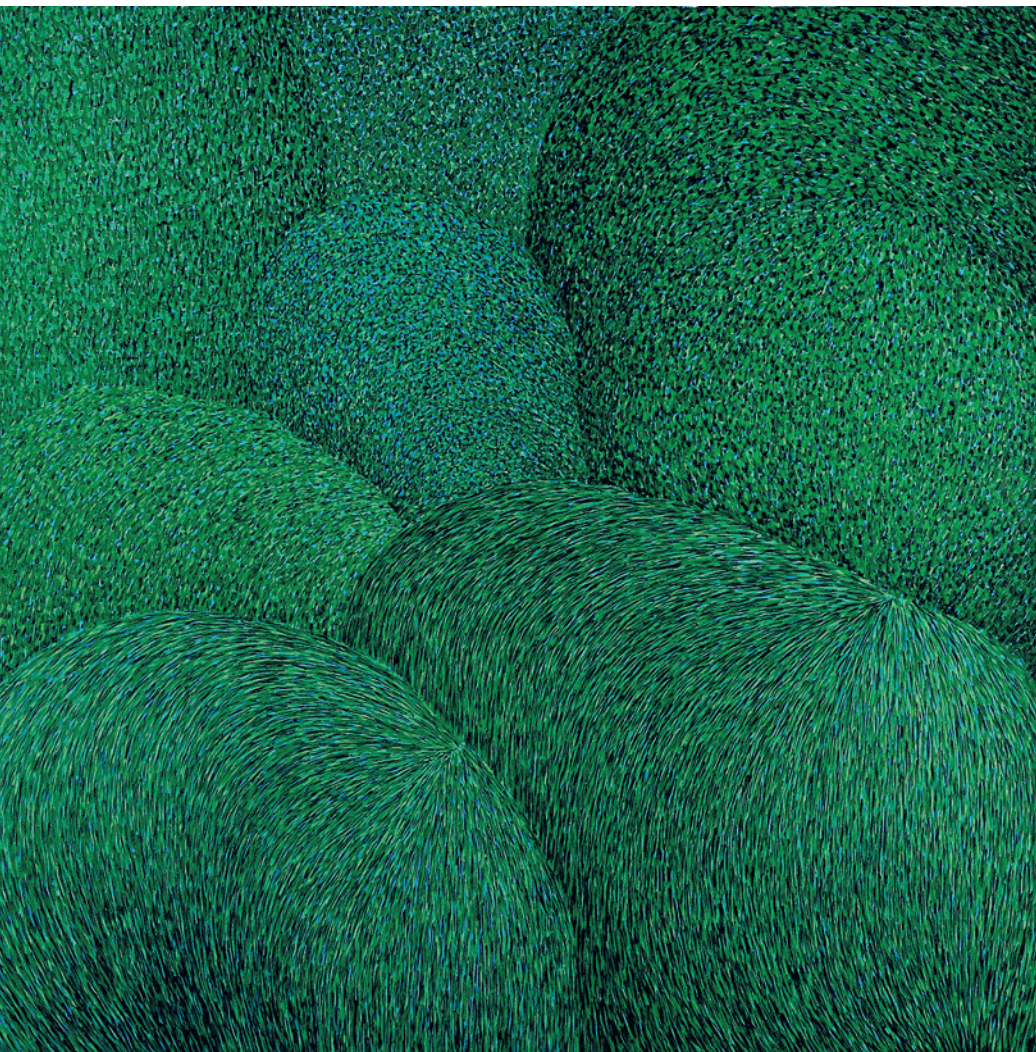


8

jest logicznym odpowiednikiem klasycznych podziałów symetrycznych pracy i nawiązuje do zastosowanych w niej modułów.

Instalacja wpisuje się w bardzo pojemne pojęcie wrocławskiego strukturalizmu. Malarstwo strukturalne nie było nigdy nurtem artystycznym w tradycyjnym tego słowa znaczeniu, a raczej zjawiskiem ponad kierunkami. Najogólniej mówiąc, odnosiło się (i wciąż odnosi) do sposobu organizacji kompozycji i ustrukturyzowania dzieła. U Promnej widoczne jest to w obrazach-kwadratach w komponowaniu figur, których układ różnicuje poszczególne warstwy dzieła. W obrazach pionowych podobnie widoczna jest relacja pomiędzy bryłami (obiektami) i planami, lecz tu nie wywodzi się ona z geometrycznej gry, lecz wynika z zestawienia ze sobą różnych faktur i deseni. Jest to bardzo subtelne działanie, gdyż artystka cały czas porusza się w obrębie zamkniętego katalogu przemyślanych ruchów malarskich (kontrasty, paski, kropko-kreski, szablony, punkty, gładkie płaszczyzny), niekiedy przywodzących sposób kładzenia farby przez pointylistów, oraz kolorów (zielenie, czerń, błękit, czerwień, brąz, żółty), zaś całość przedstawienia zdaje się być żyjącą i mieniającą się materią, w którą widz może wejść.

Realizacja Marleny Promnej jest podsumowaniem kilku lat wnikliwych studiów (zainicjowanych znacznie wcześniej niż początkowa data powstawania instalacji) nad pojęciem ogrodu w kontekście artystycznym, historycznym, filozoficznym oraz symbolicznym. To także wyraz głęboko zakorzenionych fascynacji naturą i potrzeby wyrażania ich za pomocą języka malarskiego. „Ogród” jest apoteozą przyrody, jej piękna i wspaniałości. Przede wszystkim jednak jest sumą doświadczeń malarskich, które artystka zbierała i opracowywała przez lata swojej dotychczasowej działalności, wynikiem jej skrupulatnie zaplanowanych i przeprowadzonych działań, podsumowaniem etapu twórczości. ■



Marlena Promna

1. *Ogród/T5*, 2015, akryl na płótnie, 150 x 150 cm

2-3. Widok ekspozycji, Muzeum Lniarstwa w Żyrardowie, Wystawa malarstwa w Muzeum Lniarstwa w Żyrardowie w ramach VIII Interdyscyplinarnego Festiwalu Sztuk Miasto Gwiazd



2



3

Marlena Promna's Garden

Garden created by Wrocław structuralist painter Marlena Promna is a series of acrylic paintings on canvas, often presented as a painterly installation, which creates in an exhibition hall a closed space of a garden and invites the viewer to enter it. Inside the installation the viewer finds themselves surrounded by the vibrating and pulsating world of the painterly matter, consisting of dots, stripes and points of green, blue and black paint, which brings to mind pointillism. The installation was born from the artist's huge fascination with gardens, and it is an apotheosis of nature, its beauty and grandeur. ■

Wszystko to żART, czyli do 33 razy sztuka

Na wystawie pod takim tytułem prezentuje swe prace, w Muzeum Karykatury im. Eryka Lipińskiego w Warszawie, Magdalena Wosik – laureatka Grand Prix ubiegłorocznego, legnickiego „Satyrykonu”.

Niezbyt to częsta okazja, by na łamach magazynu poświęconego sztuce pojawiał się artykuł o twórczości artysty zajmującego się rysunkiem satyrycznym. Rysunek ten, chociaż wręcz zrośnięty z codziennością – towarzyszącą nam w niej i karmiący się nią, z jednej strony bezlitośnie ujawniający obecne w niej absurdy, z drugiej – rozładowujący emocje wybuchające w związku z wydarzeniami w życiu społecznym i politycznym – poważnie traktowany wydaje się być jedynie na konkursach mu poświęconych. A przecież, w najlepszych przykładach gatunku, jest efektem wyjątkowego mariażu obrazu i słowa, wymagającym od swojego twórcy zarówno biegłości w posługiwaniu się formą wizualną, jak i bezbłędnego konstruowania werbalnych komunikatów. Jako taki jest niewątpliwie zastrzeżony wyłącznie dla artystów o wyostrzonym zmyśle obserwacji, błyskotliwości, erudycji, a przy tym – wprawnych ilustratorów.

Do takich twórców niewątpliwie zalicza się Magdalena Wosik. Absolwentka wrocławskiej Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych (obecnie Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta), jeszcze w czasie studiów debiutowała jako autorka rysunków prasowych na łamach „Gazety Wyborczej”, przygotowując do niej także okolicznościowe dodatki dla najmłodszych czytelników, w których oprócz ilustracji pojawiały się pisane przez nią teksty. Dzieciom dedykowane były również opracowywane cotygodniowo ilustrowane dodatki do innego, lokalnego dziennika: „Słowa Polskiego. Gazety Wrocławskiej”, zatytułowane „Siemanka”. Dla tej samej gazety artystka tworzyła ilustracje do artykułów oraz obrazowe komentarze do aktualnych wydarzeń, wybieranych z rubryki „Z życia wzięte”, a nawet... rysunki sądowe w ich klasycznej, amerykańskiej formie.

Znaczna ilość realizacji przeznaczonych dla dzieci, obecna już w początkowym okresie twórczości Magdaleny Wosik, była konsekwencją jej artystycznych planów – jak sama wyznaje: od początku myślała o tworzeniu dla tego

odbiorcy. Naturalną konsekwencją powyższego zamierzenia było podjęcie współpracy z pismami dziecięcymi: „Misiem” (od 2004 do 2008 roku) i „Świerszyczkiem” (od 2004 roku). Później zaczęły powstawać ilustracje do książek dla dzieci, pisanych przez: Marcina Szczygielskiego, Rafała Witka, Melanię Kapelus i Manuellę Gretkowską. Nad częścią realizacji książkowych artystka pracowała wspólnie z mężem, grafikiem – ilustratorem Piotrem Rychlem – razem stworzyli autorską książkę: *O ja cię! Smok w krawacie!*, czyli „antykolorowanek”, mającą w zamysle autorów być „książką do rysowania” (W 2011 r. pozycja nominowana była przez krytyków literatury dziecięcej i psychologów do konkursu na najlepszą książkę dziecięcą „Przecinek i Kropka 2011”, w którym wygrała głosami czytelników). W 2013 r. powstała kolejna z serii „antykolorowanek”: *Agencja z o.o.*, wydana, jak i poprzednia, przez wydawnictwo Bajka. W latach 2016 i 2017 nakładem Naszej Księgarni ukazały się dwie autorskie książki Magdaleny Wosik: *Wyteż wzrok!, czyli ukryte obrazki* oraz *Ale draka! Rysuję zwierzaka!*, o podobnym do poprzednich charakterze, w których artystka zachęcając najmłodszych do wspólnej zabawy, realizowała zamiar zarażenia ich swą pasją do rysowania. Pozostając przy realizacjach książkowych warto jeszcze wspomnieć o wydanych przez Zakład Narodowy im. Ossolińskich we Wrocławiu w latach: 2012 - 2014 zeszytach komiksowych *Pan Tadeusz w obrazkach, czyli historia szlachecka z roku 1811 i 1812 opowiedziana kreską po 200 latach*, będących próbą przedstawienia epopei narodowej w mniej koturnowej formie.

Niezależnie od powyższych dokonań, Magdalena Wosik z powodzeniem projektuje także plakaty. Spośród ich dużej liczby warto byłoby wymienić choćby: plakat *Dzisiaj Polska* z atletą prężącym swe muskularne ramię o kształcie mapy Polski z 2011 roku (wygrał on w 11. Edycji konkursu Galerii Plakatu AMS na plakat promujący naszą prezydentkę w Unii Europejskiej); plakaty z 2013 roku do sztuki dla dzieci według tekstu Jana Brzechwy, wystawianej przez wrocławski Teatr Muzyczny Capitol, czyli barwne wariacje w siedmiu odsłonach na temat *Trzech wesółych krasnoludków*, zamienianych przez artystkę kolejno w: gałki lodów, słuchawkę i tarczę telefonu, grochy na piłce, wisienki w słoiku, kółka dymu wylatujące z fajki księżycy, i w końcu, w siódmym plakacie serii – w oczy i muszlę ślimaka; plakat 44. edycji festiwalu „Wratislavia Cantans” z partyturą zapisaną szerokim gestem na sukni wokalistki; plakat koncertowy Zespołu Śląsk z 2011 roku oraz jeden z najnowszych



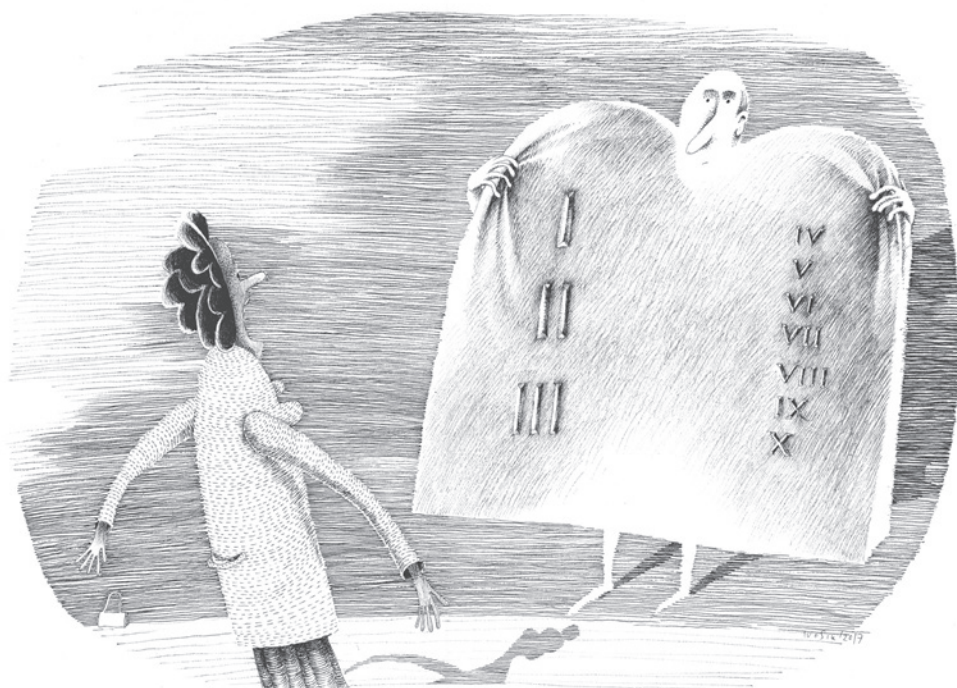
Magdalena Wosik

1. *Dzisiaj Polska*, 2011, plakat społeczny, druk cyfrowy, 180 x 120 cm (do ekspozycji w kasetach citylight) oraz 100 x 70,5 cm
2. *Wszystko to żART czyli do 33 razy sztuka*, 2017, plakat autorskiej wystawy rysunków satyrycznych w Muzeum Karykatury im. E. Lipińskiego w Warszawie, druk offsetowy, 100 x 70 cm
3. *Bez tytułu*, 2017, rysunek satyryczny tuszem, 21 x 29,7 cm

– *Winobranie 2017 Dni Zielonej Góry* z parą nagich ludzi o przyrodzeniach pruderyjnie zakrytych kiśćmi winnych gron (który zupełnie wbrew zamierzeniom artystki wzbudził poruszenie wśród części lokalnej społeczności swą... nieobyčajnością). Interesujące dla chcących poznać bliżej twórczość Magdaleny Wosik i motywacje, które doprowadziły ją do jednej z najważniejszych artystycznych i (w pewnym sensie) życiowych decyzji, a w konsekwencji... do prezentowanej w warszawskim Muzeum Karykatury wystawy – mogą być autorskie plakaty, będące próbą odpowiedzi na zadane sobie pytanie: „Dlaczego zostałam satyrykiem?”. Są one, oczywiście nie pozbawioną humoru, ilustracją alternatywnych czy też komplementarnych motywacji: „Żeby wytykać błędy i wypaczenia”, „Chyba wpadłam w nałóg”, „Bo ja wiem...” oraz... „Marzy mi się epitafium [umarła ze śmiechu]”.

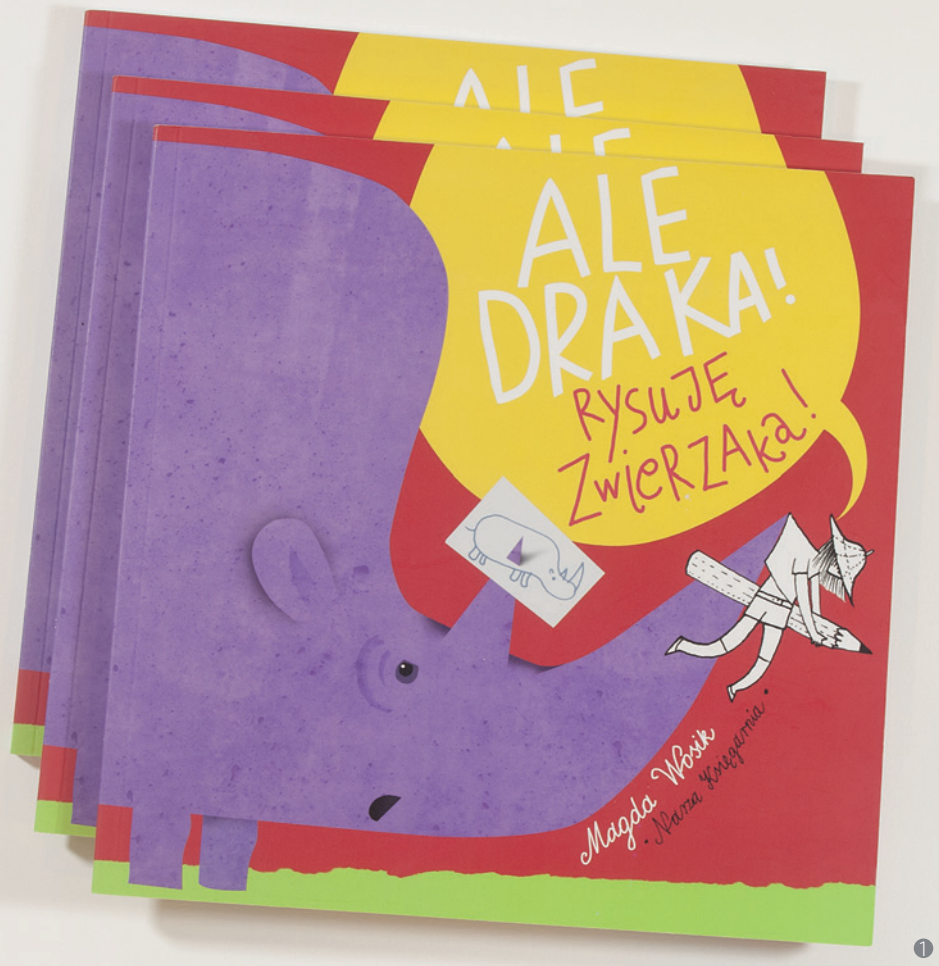
Uzależnieniu od rysowania, zasygnalizowanemu w jednej z powyższych autorefleksji, artystka dała wyraz także w tytule wystawy prezentowanej we wrocławskiej filii Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej w Krakowie: „Ilustracje 24h”. Znalazły się na niej, oprócz przykładów ilustracji z książek dla dzieci i ilustracji do tekstów Jeremiego Przybory, także projekty kartek okolicznościowych i plakatów oraz żartobliwe rysunki tworzone ad hoc, jako reakcja na to, co dzieje się wokół niej oraz na... tematy konkursów satyrycznych. Artystka nie ukrywa bowiem, że chętnie podejmuje wyzwania rzucone przez organizatorów takich wydarzeń.

Choć oczywiście należą do różnych gatunków, trudno byłoby traktować wymienione powyżej realizacje oddzielnie – we wszystkich swoich pracach Magdalena Wosik zdaje relację z właściwego dla siebie, lekkiego, a zarazem bardzo witalnego podejścia do tematu, wyrażającego się w stylu obrazowania. Wszystkie kategorie sama artystka łączy zresztą jednym określeniem, nazywając je po prostu... rysunkami.



Cechą, która niewątpliwie wyróżnia Magdaleny Wosik jako autorkę rysunków satyrycznych jest lekkość, z jaką wyzyskuje ona wieloznaczność słów do konstruowania z nich nośnych treściowo „związków frazeologicznych” lub (rzadziej) krótkich tekstów, które łączy w znaczeniową całość z obrazami (chciałoby się powiedzieć raczej, ze względu na ich skalę: obrazkami). Także te ostatnie, niezależnie, czy koegzystują z tekstem, czy są zupełnie go pozbawione, artystka obmyśla tak, by odbiorca mógł je odczytywać w rozmaity, jednak zasugerowany przez nią sposób, znajdując satysfakcję z uczestniczenia w lekkiej, intelektualnej grze, w jaką zostaje wciągnięty.

Grę z (wieloznaczeniami, w tym także grę ze słowem, artystka prowadzi zresztą nieustannie – nawet obmyślając tytuły swoich wystaw. Oprócz wspomnianego wcześniej, warto zacytować: „Niecodziennik” i „Bądź grzec/s/ny” (obie wystawy prezentowane na ASP we Wrocławiu), „Moja dusza GRAIFIKA” (Galeria Satyrykonu, Legnica), „Do (Zielonej) Góry nogami” (BWA w Zielonej Górze), „Czarny z odrobiną koloru” (Galeria „Łącznik” Wydziału Informatyki Uniwersytetu Wrocławskiego). >



Magdalena Wosik

1. Okładka książki autorskiej *Ale draka! Rysuję zwierzaka!*, Nasza Księgarnia 2017
2. Wybrane rozkładówki z książki autorskiej *Ale draka! Rysuję zwierzaka!*
3. Okładka książki *Bez piątej klepki*, tekst Marcin Szczygielski, Wydawnictwo Bajka 2018

W tytule ostatniej wystawy, prezentowanej, jak zostało wspomniane, w Muzeum Karykatury im. Eryka Lipińskiego w Warszawie: „Wszystko to żART, czyli do 33 razy sztuka” kryje się informacja, że jest to trzydziesta trzecia publiczna prezentacja kolekcji prac artystki, dla której „wszystko [może za wyjątkiem jej pracy] to... żart”. I tym razem stajemy wobec zamierzonej przez Magdalenę Wosik dwuznaczności: bo co tym żartem właściwie jest? To, co przynosi życie, czy to, co stworzyła dla nas artystka? (Do innej interpretacji tego zdania jeszcze powrócimy.)

Nawet, jeśli uwierzyć zapewnieniom wrocławskiej rysowniczkii dotyczącym natury świata, czy też – natury jej sztuki, zauważyć należy, że tak w życiu, jak i w jej twórczości – zdarzają się żarty skłaniające do niewesołych wniosków. Jednak i wtedy, gdy żart opowiedziany, czy raczej: zobrazowany przez artystkę zabarwiony jest nutką goryczy, sposób podania go uprzyjemnia odbiorcy moment refleksji (jak ma to miejsce w przypadku ilustracyjnego komentarza do modelu współczesnego wychowania, na którym widać radośnie biegnących: mamę, tatę i ich synka. Uczucie szczęścia wręcz unosi ich ponad ziemię, a nie jedynym bynajmniej zgrzytem w tym idyllicznym obrazie jest fakt, że dziecko trzyma rodziców nie za ręce, ale za podszewki kieszeni wyciągnięte z ich spodni. Co zresztą pozostaje poza zasięgiem ich uwagi, bo oboje zajęci są prowadzeniem rozmów telefonicznych. A może dorośli nie biegną, ale po prostu... są zabiegani?).

Powyższa anegdota opowiedziana została delikatną kreską, której towarzyszą transparentne plamy pastelowego koloru. To jedna ze stylistyk, jaką operuje artystka. Na przeciwnym, w stosunku do powyższego, biegunie ekspresji sytuują



się rysunki kreślone zdecydowanymi, jakby dla „głośniejszej artykulacji” – pogrubionymi liniami, które zobaczyć można na plakacie „HOPE FOR PEACE” na którym opisują sylwetkę gołąbka pokoju o zwisających ku dołowi skrzydłach/dłoniach, które „dociążone” jeszcze zostały pogrubieniem konturu. Przez lata zresztą wizualny styl rysunków Magdaleny Wosik ulegał przekształceniom. W ostatnich pracach artystka najchętniej wykorzystuje cieką, uspokojoną, a przy tym metodyczną w repetycji kreskę, którą określa delikatnie formy, buduje wolumen brył i którą pokrywa tła, zaciemniając je niemalże obsesyjnym szrafowaniem. Niekiedy korzysta z pomocy koloru, delikatnie lawując różnobarwnymi plamami poszczególne elementy kompozycji.

W taki oto sposób, na plakatach, w ilustracjach, rysunkach, kreską i plamą koloru, słowem i obrazem kreuje swój świat sztuki. Rysuje i opowiada swój... żART. ■

Everything is joke, 33rd time's the charm

Magdalena Wosik – Laureate of Grand Prix Legnica Satyrykon 2017, presented her work in The Eryk Lipiński Museum of Caricature in Warsaw. Wosik debuted as an artist in *Gazeta Wyborcza*, where she prepared supplements for children. With her husband, Wosik created a series of 'anti-colouring books', appreciated and awarded by critics and recipients. One of the most interesting projects is her collection of posters answering the question 'Why I became a satirist'. What distinguishes Wosik as a satirist is her ability to use polysemy with lightness to convey heavier meanings. Her drawings open various possible interpretations for the viewer, yet the artist's suggestion is clear. Even the title of this exhibition is a game, in which there is hidden information that it is in fact the 33rd presentation of Wosik's work for whom everything is a joke. But the viewer is confronted with ambiguity. What is the joke: what life brings or what the artist proposes? ■

Malarstwo losu Fridy Kahlo

Moda na Fridę Kahlo (dobitniej mówiąc fridomania) szybko została przyswojona przez popkulturę i jest sukcesywnie pielęgnowana w masowej wyobraźni. Apogeum popularności artystki i jej ponowne odkrycie nastąpiło po premierze bardzo popularnego filmu *Frida* Julie Taymor w 2002 roku. W główną bohaterkę wcieliła się piękna Salma Hayek, co nie obyło się bez uszczypliwych uwag i krytyki. Życie malarki stanowiło doskonały scenariusz dla tego typu produkcji. Kaleka artystka, żona słynnego Diego Rivery, zagorzała zwolenniczka rewolucji komunistycznej, ikona meksykańskości i rodzimego folkloru, ekscentryczna malarka doceniona przez surrealistów i feministki, złożona porywczą osobowość wdająca się w różnorodne romanse – taki wizerunek nie mógł się nie sprzedać. Dla Meksykan stała się wręcz bohaterką narodową, m.in. dzięki temu, że jeden z jej obrazów został zakupiony przez Luwr („jarmarkowy” autoportret *Ramy* znajduje się dziś w Centrum Pompidou). Sylwetka Fridy i jej biografia dominują nad jej wizerunkiem, przyćmiewając znaczenie jej sztuki, lub inaczej – decydują o jej wartości. Znajomy wspominał kiedyś, że podczas oprowadzania po wystawie w CK Zamek przede wszystkim usłyszał opowieści o znacznym kontraście wizualnym i wiekowym między małżonkami Rivera, o problemach zdrowotnych Fridy, jej poronieniach, aborcjach, romansach i konfliktach. Brakowało mu natomiast informacji o wizji

malarskiej Meksykanki oraz o analizie jej dokonań artystycznych. A to one są przede wszystkim ważne, choć bardzo mocno związane z samym losem artystki.

Wystawa „Frida Kahlo i Diego Rivera. Polski kontekst” zorganizowana przez Centrum Kultury Zamek w Poznaniu (28. 09. 17 - 21. 01. 17) była ważną, dobrze rozpropagowaną prezentacją sztuki latynoamerykańskiej w Polsce. Jej kuratorką była dr Helga Prignitz-Poda, historyczka sztuki i znawczyni twórczości Fridy, która już wcześniej aranżowała wystawy tejże artystki. Wydarzeniu temu towarzyszył rozbudowany program edukacyjny oraz, zgodnie z ideą fridomanii, limitowana seria gadżetów nawiązująca do postaci Fridy i jej dorobku.

Poznańska ekspozycja została rozlokowana w różnych przestrzeniach, co umożliwiło jej zwiedzanie w dowolnej konfiguracji. Zaczynając od Sali Wystaw, widzowie zapoznali się z pracami pochodzącymi z kolekcji Gelmanów, przede wszystkim z dziełami Fridy Kahlo i Diego Rivery. W kolejnej części zaprezentowano polski kontekst wystawy, a mianowicie twórczość Bernice Kolko i Fanny Rabel. Kolko była fotografką i przyjaciółką małżeństwa Rivera. Jej wytrawne oko pozwoliło uwiecznić nie tylko zwyczaje i kulturę Meksyku, ale również intymne sceny z życia pary artystów, włącznie ze zdjęciem Fridy na łożu śmierci. Jest to mocny akcent tego wydarzenia, relewantny dla osobistego odbioru postaci artystów. Ciekawa była również niezwykła umiejętność Fridy w pozowaniu – tutaj niebagatelne znaczenie miała profesja jej ojca fotografa oraz pomysł umieszczenia wielkiego lustra przy jej łóżku w trakcie rekonwalescencji po wypadku, który na długo unieruchomił młodszą adeptkę sztuki. Uwidaczniają to także wystawione fotografie Nickolasa Muraya. Rabel natomiast była uczennicą Fridy i jej prace również są świadectwem Meksyku lat 40. i 50. Kolejna sala została zadedykowana Wystawie Sztuki Meksykańskiej zorganizowanej w Warszawie w 1955 r., w okolicznościach której zaginął obraz Fridy *Zraniony stół* (widzowie mogli zapoznać się z jego reprodukcją).

Wracając do Sali Wystaw, zwracają uwagę odmienne wizje artystyczne omawianej pary malarzy. Diego Rivera dzięki 12-letniemu pobytowi w Europie wchłonął nowe trendy w sztuce, czego wyraz dały liczne obrazy ukazujące wpływy kubistów. Po powrocie do Meksyku (po zakończeniu Rewolucji Meksykańskiej w 1917 roku) odkrył misję szerzenia rodzimej sztuki i rewolucyjnych postulatów. W następstwie dokonał zręcznego połączenia historii swojego kraju z jego wizjonerską przyszłością. Murale stały się orężem w walce społecznego kolektywu. Powrót do korzeni pokazują wystawione obrazy, takie jak: *Słoneczniki*, *Uzdrowiciel* czy >

Frida Kahlo

Miłosny uścisk wszechświata, Ziemia (Meksyk), Ja, Diego i Pan Xolotl / The Love Embrace of the Universe, the Earth (Mexico), Me, Diego and Señor Xolotl, 1949, The Jacques and Natasha Gelman Collection of Mexican Art, the Vergel Foundation and the Tarpon Trust © 2017 Banco de México Diego Rivera Frida Kahlo Museums Trust, Mexico, D.F. / Artists Rights Society (ARS), New York





1



2

Frida Kahlo

1. *Self-Portrait as Tehuana or Diego in My Thoughts*, 1943, The Jacques and Natasha Gelman Collection of 20th Century Mexican Art and The Vergel Foundation © 2016 Banco de México Diego Rivera Frida Kahlo Museums Trust, Mexico, D.F. / Artists Rights Society (ARS), New York

2. *Autoportret z warkoczem / Self-portrait with Braid*, 1941, The Jacques and Natasha Gelman Collection of Mexican Art, the Vergel Foundation and the Tarpon Trust © 2017 Banco

3. *Autoportret z naszyjnikiem / Self-portrait with Necklace*, 1933, The Jacques and Natasha Gelman Collection of Mexican Art, the Vergel Foundation and the Tarpon Trust © 2017 Banco de México Diego Rivera Frida Kahlo Museums Trust, Mexico, D.F. / Artists Rights Society (ARS), New York

4. *Autoportret z małpami / Self-portrait with Monkeys*, 1943, The Jacques and Natasha Gelman Collection of Mexican Art, the Vergel Foundation and the Tarpon Trust © 2017 Banco de México Diego Rivera Frida Kahlo Museums Trust, Mexico, D.F. / Artists Rights Society (ARS), New York

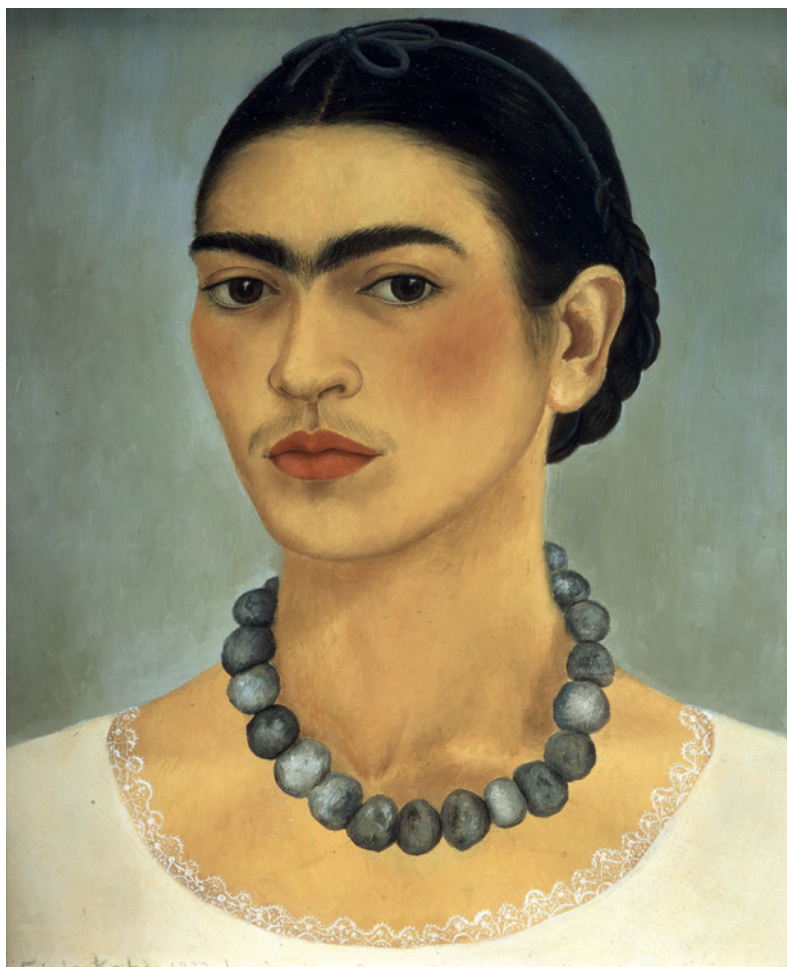
Modesta nawiązujące do lokalnego folkloru. Nie zabrakło też smukłego portretu samej kolekcjonerki, Nataszy Gelman, dostojnie opierającej się na kanapie usłanej kwiatami. W sali tej jednak największą uwagę przykuwały prace samej Fridy, które dowodziły szczególnego zmysłu obserwacji malarki oraz niezwykłej umiejętności operowania wyobrażeniami na pograniczu snu i jawy. Jej pobyt w Europie jedynie uwypuklił rażącą przepaść kulturalną. Wierna swoim ideałom i tradycji nie uległa kształtującemu się przewrotowi intelektualnemu. Jej droga do edukacji, w przeciwieństwie do męża, była bardzo ograniczona. W latach 20. Meksykanki nie miały łatwego dostępu na uniwersytet, a sama Frida mogła poszczycić się miejscem w niewielkiej grupie kobiet, które podjęły wówczas studia^[1]. Ważną kwestią były kolekcjonerskie upodobania Gelman do określonej tematyki prac Fridy, które znalazły się na wystawie: skupione były na tematach „lekkich”, głównie miłosnych i dotyczących pracy dydaktycznej. Nieobecne były dzieła o drastycznej wymowie, których nie brakowało w repertuarze obrazów malarki. A ich pokazanie byłoby szczególnie ważne, gdyż artystka poprzez sztukę próbowała uporać się z traumami.

Warto zauważyć kolejną różnicę: Diego Rivera postrzegał człowieka jako część zbiorowości, kolektywu, a sztuka służyła konkretnej misji uświadamiania i prowadzenia tłumu. Natomiast Frida skupiła się na wnętrzu, bardzo intymnej relacji swojego życia, „rozdrobnionego” na elementy czy określone wydarzenia. André Breton zauważył wielki potencjał jej malarstwa, który współgrał z założeniami surrealizmu. Poświęcił artystce odrębny tekst, a także przyczynił się do zorganizowania pierwszej indywidualnej wystawy w Nowym Jorku w 1938 r. Sama malarka nie identyfikowała się z tym ruchem, natomiast nie odcinała się od niego definitywnie, manifestując tę więź w sposób nader przewrotny. Carlos Fuentes, znany meksykański pisarz, przyznał Fridzie znaczącą rolę dla realizmu magicznego w sztuce. Nie można też pominąć meksykańskości jej dzieł, ich zakorzenienia w rodzimym sztuce, co determinowało kolejną „łatkę” – malarstwa prymitywnego. Połączenie tych cech, niekiedy sprzecznych w swej naturze,

daje nam nieoczywisty sposób obrazowania. Z jednej strony mamy dosłowność, oczywistość, z drugiej – złożoność symboliki i motywów ikonograficznych, tak jak w pracy *Miłosny uścisk wszechświata. Ziemia (Meksyk), Ja, Diego i Pan Xolotl* (1949). Obok osobistych nawiązań (Diego i pies Xolotl) zaprezentowana została mocno rozbudowana symbolika zaczerpnięta z religii chrześcijańskiej, buddyzmu i ludowych wierzeń meksykańskich. Całe wyobrażenie zostało skomplikowane nawarstwiającymi się odniesieniami, niejasnym poplątaniem więzi, np. w motywie „podwójnej” piety czy nawiązaniem do motywu św. Anny Samotrzejcej. *Nota bene*, zwrócenie się ku obrazom zaczerpniętym z ikonografii chrześcijańskiej jest szczególnie przewrotne w przypadku zagorzałej komunistki, jaką była Frida. Inną interpretacją obrazu, wskazywaną przez kuratorkę, jest ujęcie motywu ogromnego, wszechobejmującego pragnienia zjednoczenia z mężem. Całość została podzielona według przeciwstawnych biegunów: noc i dzień czy ciepło i zimno.

Natomiast obraz *Panna młoda przerażona otwierającym się przed nią życiem* jest w założeniu bardzo surrealistyczny nie tylko poprzez zestawienie tytułu

1 Jean-Marie Gustave Le Clézio, *Diego i Frida*, Warszawa 2009, s. 53.



3



4

z nieco infantylnie ujętą martwą naturą, ale także dzięki samej inspiracji. Jacqueline Lamba, żona André Bretona, odkryła w Meksyku nową miłość i świeże doznania^[2]. Ta barwna historia natchnęła artystkę, która zasugerowała jej obecność wyobrażeniem jarmarcznej lalki. Motyw zabawki powtarza się na wystawie w dziele Fridy *Ja i moja lalka*, które przewrotnie symbolizuje niespełnione macierzyństwo malarki.

W obrębie ekspozycji zostały również zaprezentowane cztery autoportrety artystki. Jeden z nich, *Autoportret jako Tehuanka* (czy też *Diego w moich myślach*), bezpośrednio odwoływał się do obsesyjnej więzi ze swoim mistrzem. Jej wyobrażenie zostało przywdziane w tradycyjny, tehukański strój, tak szczególnie ceniony przez męża. Na dwóch kolejnych pojawia się motyw akademii i pracy dydaktycznej (motyw mały jako pieczołtliwa aluzja do „małpujących” ją uczniów – Los Fridos). Frida jako wykładowczyni wyróżniała się dużą otwartością i rozbijającą szczerością wobec swoich studentów. Te dwa autoportrety łączą się z osobną salą poświęconą Fanny Rabel – jej uczennicy. Sama mistrzyni wyrażała się bardzo pochlebnie o jej umiejętnościach, podkreślając, że *zajmuje się [Fanny] intensywnie problemami różnych klas społecznych, a charakterem i cechom swoich modeli przygląda się z niebywałą dojrzałością...*^[3].

2 Helga Prignitz-Poda, *Frida Kahlo i Diego Rivera. Polski kontekst*, tekst kuratorski do wystawy w Centrum Kultury Zamek w Poznaniu, s. 8.

3 Ibidem, s. 14.

Dopełnieniem dydaktycznej tematyki jest pokaz filmu, w którym uczniowie malarki opowiadają o pracy twórczej.

Szczególną umiejętnością Fridy było sprawne balansowanie między stylami, tendencjami, oczarowywanie świeżością, kobiecą intymną specyfiką. Wystawione prace uwidaczniały tę charakterystykę jej malarstwa. Szkoda tylko, że nie zostały pokazane ważne obrazy, w których bolesna wymowa skierowała artystkę ku twórczej ekshibicjonistycznej wiwiskcji. Jedynie pewną rolę katalizatora dobitnych treści przejęła na wystawie fotografia Kolko. Kontekst polski jest z pewnością oryginalnym uzupełnieniem wystawy meksykańskich malarzy, który bardzo sprawnie wpisuje się w trudną rzeczywistość, w jakiej dane było żyć autorom wyeksponowanych dzieł. Frida niewątpliwie wyróżniała się w swoich czasach jako artystka nie tylko będąc kobietą skrzywdzoną przez wypadek i sławnego męża, ale przede wszystkim poprzez niestereotypową, przenikliwą twórczość. Docenione, lepiej rozumiane w naszych czasach, a nawet mieszczące się we wspomnianej „fridomanii”, to „malarstwo losu” broni się swym splotem oryginalności i kapryśności. Nic dziwnego, że budzi duże zainteresowanie, czego dowodem stały się tłumy zwiedzających poznańską wystawę. ■

Frida Kahlo's Painting of Fate

Fridomania (a passion for Frida Kahlo) reached its peak in 2002, after the premiere of Julie Taymor's 'Frida', for which the painter's life itself wrote a script. Kahlo was a disabled artist, wife of the famous Diego Rivera, firm supporter of the communist revolution, icon of Mexico and Mexican folklore, an eccentric woman involved in a series of love affairs throughout her life. Therefore her artistic accomplishments are often overshadowed by her colourful biography. But not at the 'Frida Kahlo and Diego Riviera. Polish Context' exhibition, curated by H. Prignitz-Poda and organised by Zamek Culture Centre in Poznań (October 2017 – January 2018). The exhibition was divided into three parts. The Exhibition Hall featured the works of Kahlo and Riviera from the Gelmans' collection and clearly showed a distinct artistic vision of each artist (while Rivera saw an individual as a part of a collective, Kahlo focused on their inner life). The second hall presented the Polish context, namely the works of photographer Bernice Kolko and Fanny Rabel (Kahlo's student). The third hall was dedicated to the Exhibition of Mexican Art, organised in Warsaw in 1955, during which Kahlo's 'Wounded Table' was lost. ■



JAGODA ŁAGIEWSKA

Narzędzie i tworzywo

Sztuka japońskiej grupy GUTAI

GUTAI - japońska grupa artystyczna działająca od 1954 r. do 1972 r. stanowi kamień milowy w historii powojennej sztuki Japonii. Grupa w swych najlepszych latach liczyła około 60 artystów, którzy przez 18 lat tworzyli pod kierunkiem Yoshihary Yiro zgodnie z mottem: *Rób to, czego nikt wcześniej nie zrobił*. Następstwem tego była niezliczona ilość prac eksperymentalnych realizowana w bardzo różny sposób: od abstrakcji, stosowania w instalacjach technologii aż do sztuki performance'u. Trzon grupy składał się z takich artystów jak Shiraga Kazuo, Murakami Saburo, Shimamoto Shozo, Atsuko Tanaka, Kanayama Akira, Motonaga Sadamasa^[1] zrzeszonych w stowarzyszeniu młodych i ambitnych artystów powojennej Japonii. GUTAI charakteryzowało intensywne pragnienie zmierzające do uwolnienia się od tradycyjnej estetyki, szczególnie w malarstwie.

¹ Podczas pisania japońskich imion i nazwisk w językach zachodnich, powszechnie przyjęto praktykę zapisywanie ich w zachodnim formacie z imieniem na pierwszym miejscu, po nazwisku. W Japonii nazwisko pojawia się najpierw, a następnie imię. Znany na Zachodzie jako Kazuo Shiraga, w Japonii Shiraga Kazuo, określane jest jednak najczęściej, Shiraga, gdyż powszechnie używa się tylko nazwiska.

Nazwa GUTAI jest związana z japońskim słowem *gutaiteki*, oznaczającym „konkret” lub „ucieleśnienie” i pochodzi od wczesnego zainteresowania się grupy tworzywem, materiałem. Składa się z dwóch znaków GU jako narzędzia i TAI oznaczającego ciało lub substancję. Celem grupy było stworzenie nowej, niepowtarzalnej sztuki, której nigdy wcześniej nie widziano. Lider grupy, Yoshihara Jiro głosił: *Nigdy nie naśladować innych! Zrobić coś, co nigdy wcześniej nie istniało!*

Obecnie analizując manifest grupy z 1954 roku, zauważymy ewidentne podobieństwa pomiędzy ekspresyjnymi idiomami GUTAI a amerykańskim ekspresjonizmem abstrakcyjnym lat '50. Artyści GUTAI mieli bardzo ograniczony kontakt ze sztuką zagraniczną, w tym Zachodnią, rozumianą w tym kontekście jako sztukę nowojorską. Ich działania w dużej mierze wynikały z wpływów nietypowego politycznego klimatu powojennej Japonii. Ideę grupy ukierunkowało dążenie do przekazania nowych zachodnich stymulantów społeczeństwu, które opierało się na starożytnej (japońskiej) tradycji. Od samego początku artyści GUTAI poświęcili się jednej rzeczy: łamaniu granic, przekraczaniu

konwencji, w tym konwencji sztuki. Członkowie grupy nigdy nie postrzegali siebie w tradycyjny sposób, jako malarzy, grafików, rzeźbiarzy. Czuli się artystami, dla których sztuka była od samego początku twórczą działalnością o nieprzewidywanym akcie tworzenia i rezultacie pracy.

W latach 50. japońscy artyści świadomi wielu niebezpieczeństw związanych z pojawieniem się militarizmu, byli również świadomymi skutków wojny i jej wpływu na ekonomię, stosunki międzynarodowe, a nawet status artystyczny. Wspomnienia wojny, jak i jej moralna klęska, miały znaczące konsekwencje dla sztuki. Kapitulacja Japonii w roku 1945, zmniejszenie znaczenia cesarza do pozycji zwykłego człowieka, obecność amerykańskich sił okupacyjnych, osłabienie pozycji męskiego ideału, stały się w polityce powszechnie obowiązujące. W powojennych realiach ciężar ponownego tworzenia silnej tożsamości narodowej zmalał jeszcze bardziej, przenosząc się do świata kultury japońskich artystów, starających się odkrywać siebie na nowo. Wielu artystów pod okiem Yoshihary miało świadomość, że obejście japońskiego malarstwa abstrakcyjnego to trudny manewr, a nasycaenie nowych prac pożądanymi wartościami takimi



1. **Kazuo Shiraga**, *Work II*, 1958, oil on paper, mounted on canvas, 183 x 243 cm, Mr. Hisao, Hyōgo Prefectural Museum of Art
2. **Kazuo Shiraga**, *Untitled*, 1962, Courtesy of Jan Liegeois

jak „oryginalność” było potencjalnie zapowiedzią kapitalizmu.

Aby podkreślić wyjątkowy charakter sztuki GUTAI, Yoshihara przedstawił stanowisko grupy w manifestie z 1956 roku: *Sztuka Gutai nie zmienia tworzywa, ale przywraca je do życia. Sztuka Gutai nie fałszuje tworzywa. W Sztuce Gutai duch ludzki i materiał podają sobie ręce, mimo tego, że są przeciwstawne sobie.* (...) Te dwa terminy często rozumiane były we wzajemnej relacji, przy czym pojęcie „ducha” było często eksponowane jako klucz do odblokowania istoty oryginalności dzieła, która zgodnie z manifestem, wydawała się być związana z odrzuceniem lub oddaleniem od przeszłości. W tamtych czasach sztuka musiała negocjować wiele swych żądań. Zarówno twórcy jak i odbiorcy, czuli się zmuszeni do poszukiwań czegoś nowego. W okresie powojennym artyści zdali sobie doskonale sprawę z tego, że sztuka japońska nie jest w stanie uniknąć manipulacji rządu. Nie udało jej się wznieść ponad politykę tamtych lat. Manifest Gutai wskazuje „oszustwa” sztuki Imperium Japońskiego w przeszłości

oraz ujawnia głęboko zakorzoną nieufność państwa względem kreatywności artystów.

Członkowie grupy GUTAI zdawali sobie sprawę z gestów amerykańskiej i europejskiej sztuki abstrakcyjnej, a ich manifest, wykraczający poza granice Japonii, ujawniał zaniepokojenie międzynarodową konkurencją. Na wystawie „Yomiuri Independent Exhibition” w 1951 roku w Tokio zaprezentowano takich zachodnich artystów jak Jackson Pollock, Mark Rothko i Jean Dubuffet, którzy niewątpliwie mieli bardzo duży wpływ na rozwój abstrakcyjnego ekspresjonizmu w Japonii. Inna, objazdowa, wystawa „The Salon de Mai”, francuskiego malarstwa ekspresjonistycznego, która dotarła na wyspy w 1951 roku otworzyła oczy japońskim artystom. Zdali oni sobie wtedy sprawę, że stanęli w obliczu zderzenia własnej indywidualności z ryzykiem zarzutu wzorowania się na ówczesnych zachodnich ideach sztuki. Czasami unikalny styl sztuki akcji, choćby prace Kazuo Shiragi, datowane były przed pojawieniem się jakiegokolwiek wystawy z Zachodu. Jego pierwsze abstrakcyjne malowidła wykonane nogami

powstały przed dołączeniem do grupy GUTAI. Jednak nie można też zaprzeczyć, jakoby ekspozycje europejskiej i amerykańskiej sztuki abstrakcyjnej nie miały wpływu na proces twórczy artystów GUTAI. Przeciwnie, lęk i świadomość rozwijającej się międzynarodowej sceny artystycznej i potrzeba ożywienia sztuki japońskiej napędzała artystów do poszukiwania odpowiedzi na temat przyszłości artystycznego statusu po zakończeniu amerykańskiej okupacji.

Pierwsza wystawa grupy poza Japonią odbyła się w Martha Jackson Gallery w Nowym Jorku w 1958 roku i odzwierciedlała rosnące wówczas zainteresowanie zachodnich artystów filozofią Wschodu. W okresie powojennym również sztuka GUTAI miała znaczący wpływ na wielu wybitnych artystów na Zachodzie. Obrazy ciała Yves Kleina z 1958 roku są opatrzone wyraźnym podobieństwem do prac Shiragi. Mimo iż najwcześniejsze przykłady rewolucyjnych action painting Pollocka powstały w latach poprzedzających powstanie GUTAI, to jednak wiadomo, że Pollock był zorientowany w pracach grupy. Angielskie tłumaczenie >

manifestu grupy zostało znalezione w archiwum Pollocka pozostawionych po jego śmierci w 1956 roku. Wpływy Gutai można również dostrzec w pracach zespołów Fluxus, Yoko Ono i wielu innych artystów.

Początkowo grupa wykazała niewielkie zainteresowanie sprzedażą swoich prac. Zmieniło się to, gdy tylko ich lider, Yoshihara Jiro, podpisał umowę z francuskim krytykiem sztuki i dealerem Michel'a Tapié w 1957 r. dotyczącą sprzedaży i dystrybucji dzieł grupy. Powstawać wtedy zaczęły obiekty, które przetrwały, pomimo iż Yoshihara, uważał, że to, co pozostaje po procesie twórczym, należy traktować jako produkt wtórny, który z założenia niekoniecznie musi być utrwalony. Artyści jednogłośnie podkreślali: *Wszystko, czego pragniemy, to tworzyć. Czy nie lepiej, zarabiać na życie, robiąc zupełnie coś innego?*

Wśród najbardziej rozpoznawalnych dziś na arenie międzynarodowej artystów kilku szczególnie się wyróżniło. Shiraga Kazuo, urodzony w 1924 roku w mieście Amagasaki, w prefekturze na zachód od Osaki, od 1953 należał do najbardziej awangardowych artystów na świecie. Jego słynne dzieła, malowane nogami, w podwieszeniu całego ciała na linach, były absolutnie prekursorskimi aktami twórczymi. Podobne zjawiska w tym czasie możemy dostrzec w interpretacji procesu twórczego Pollocka. Pisząc o amerykańskim action painting, Mary McCarthy, pisarka i krytyk sztuki, powiedziała: *Nie można powieścić wydarzenia (performance) na ścianie, a jednak Shiradze udało się to, gdyż jego obrazy odzwierciedlają jego performance.* Shiragę interesował przede wszystkim proces twórczy, który służył jako podstawa do jego nowej definicji malarstwa. Poprzez spotkanie z materiałem udało mu się pokazać istotę fizycznego działania. Sam Shiraga nigdy nie opisał swojej twórczości, jako happeningu. Termin happening został po raz pierwszy zastosowany do prac Allana Kaprowa, które były wykonywane co najmniej dwa lata po pierwszym performansie Shiragi. Kaprow przyznał później, że widział występy GUTAI w Nowym Jorku i że miały one znaczący wpływ na jego własny rozwój artystyczny, pomimo że znaczenie Shiragi, jak i całej grupy GUTAI, w historii sztuki przez długi czas było niedoceniane.

Wśród innych artystów grupy, należy wyróżnić Tanaka Atsuko, najbardziej uznaną kobietę na arenie międzynarodowej, Shimamoto Shozo ze swoimi na wielką skalę obrazami performance'u uzyskiwanymi za pomocą rozbijania o płótno słoików wypełnionych kolorowymi farbami, Yasuo Sumi używającego do malowania tak niekonwencjonalnych przedmiotów jak wielkich szczotek, parasoli i grzebieni, Sadamasa Motonaga, znanego z przełomowych performance i innowacji w dziedzinie malarstwa, rzeźby i sztuki instalacyjnej czy Murakami Saburo, który w performance *Breaking Through Paper*, przebijał się na scenie przez sześć płócien rozciągniętych na kanwach.

Artyści GUTAI tworzyli bardzo szeroki wachlarz dzieł. Podstawowymi założeniami ruchu były eksperymenty, indywidualność, nieoczekiwane materiały, a przede wszystkim oddziaływanie fizyczne na sztukę i swoboda twórcza. Odpowiedzią były performance i instalacje często w miejscach publicznych. Grupa GUTAI stała się bardzo szybko legendarna. Swój status osiągnęła również dzięki obiegowi czasopisma GUTAI, generowaniu wystaw grupowych i wspólnych projektów z artystami z całego świata. Członkowie grupy zawsze przywiązywali największe znaczenie do pokazania niezbadanego świata, gdzie duch ludzki i materia podają sobie nawzajem ręce, gdzie liczy się tylko zaangażowanie artysty, za sprawą którego widz może odkrywać nowy nieznan świat. We wszystkich działaniach GUTAI wszystko ma miejsce w teraźniejszym czasie, w rzeczywistości, która staje się miejscem dzieła sztuki. Dopiero głównie za sprawą wystawy „Gutai: Splendid Playground” w muzeum Guggenheima w Nowym Jorku w 2013 roku na zawsze wykluczono pojęcie powojennego modernizmu jako zjawiska wyłącznie związanego z Zachodem. ■



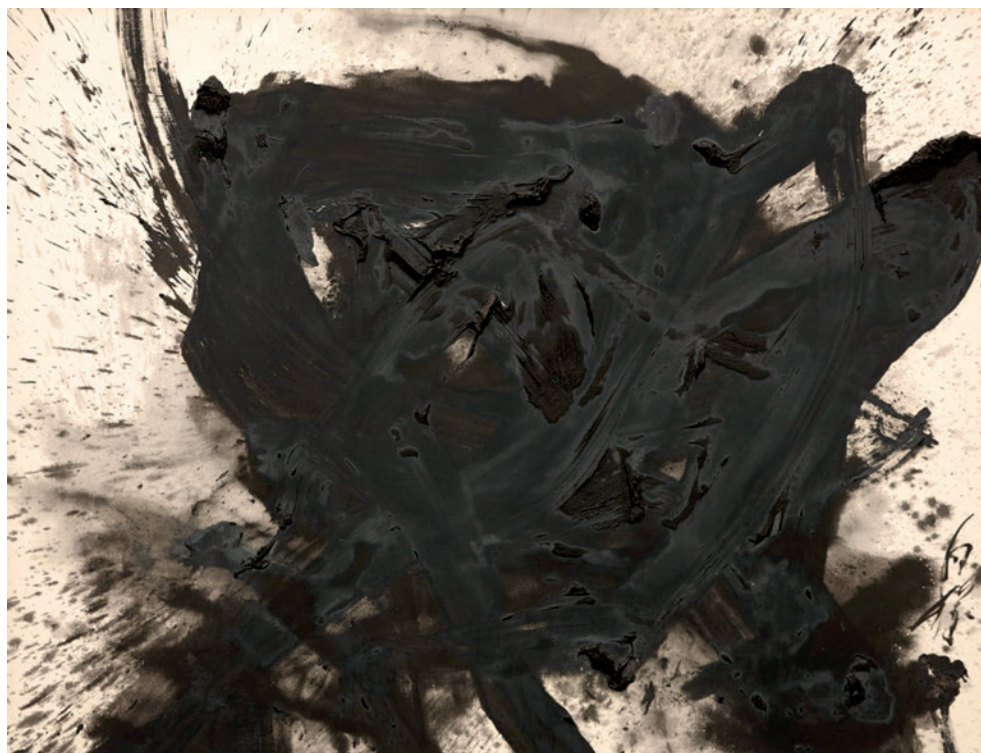
1

Tool and Material The Art of GUTAI

GUTAI – a Japanese artistic group, active from 1945-1972, was a milestone in post-war Japanese art. During its best years, the group gathered around 60 artists under the direction of Yoshihara Jiro and his motto: *never imitate others: make something that has never existed before.* The group's name, GUTAI, is derived from the Japanese word *gutaiteki*, which means 'concrete' or 'embodiment'. They announced their artistic manifesto in 1954, characterised by a strong need to create art from the traditional aesthetic. They were more interested in process than results, how physicality affects the artwork, and the confrontation between western values and Japanese tradition. One of the most recognisable artists from GUTAI is Shiraga Kazuo, who painted with his legs while his body was hanging, or Shimamoto Shozo with his performative paintings created by smashing glass jars filled with pigment onto the canvas. ■

1. **Kazuo Shiraga**, *Chijikusei Gotenrai*, 1961, Courtesy of Ketterer Kunst
2. **Kazuo Shiraga**, *Hachikono-ooji*, 1984, oil on canvas, 130 × 162 cm, Courtesy Axel Vervoordt Gallery, Hong Kong

2



Zbigniew Dłubak – spadkobierca awangardy w paryskiej Fondation Cartier Bresson

Zbigniew Dłubak zapisał się złotymi zgłoskami w historii fotografii polskiej. Malarz, fotograf, krytyk, teoretyk, wieloletni Prezes Zarządu Głównego Związku Polskich Artystów Fotografików (równoległe członek ZPAP), założyciel i Redaktor Naczelny Miesięcznika Fotografia (1953/1982), inicjator, niestrudzony organizator i uczestnik wielu wydarzeń artystycznych o historycznym znaczeniu, znakomity pedagog i wykładowca na PWSSP i PWSFTviT w Łodzi. Jego poglądy i wypowiedzi miały nieoceniony wpływ na co najmniej 3 pokolenia artystów. Dziś, w czasach permanentnej rewolucji cyfrowej jego przemyślenia na temat poszukiwania sensu w akcie tworzenia, jak i percepcji sztuki, czy definicja dzieła sztuki jako „znaku pustego” wydają się przybierać jeszcze ciekawszy koloryt niż w czasach siemniężnego i z definicji opresyjnego wobec inności intelektualnej PRL-u. Równie pasjonująca jak sama twórczość jest też biografia Zbigniewa Dłubaka. Urodzonemu w roku 1921 roku samoukowi, miłośnikowi sztuki wybuch II wojny światowej splótł się z dopiero co uzyskaną pełnoletnością. Po stłumieniu Powstania Warszawskiego był więźniem Auschwitz i Mauthausen gdzie, na pryczy zorganizował swą pierwszą wystawę. Po zakończeniu wojny też musiało mu być niełatwo ze swymi „zdegenerowanymi” preferencjami nijak nie przystającymi do ideologii realizmu socjalistycznego. Być może, słowo awangarda wywodzące się przecież z terminologii wojskowej było dla Dłubaka nie tylko pojęciem artystycznym, lecz autentyczną deklaracją intelektualnej potyczki, w której jedyną dostępną amunicją było dzieło, towarzysząca mu idea i niezależna postawa twórcza. Trwał w niej niezłomie, z poważnymi sukcesami i bardzo szerokim polem oddziaływania w środowisku tak fotograficznym, jak i sztuk plastycznych. Aż w roku 1982 (czyli w stanie wojennym) postanowił wyjechać do Francji. W Polsce jego aktywność twórcza doczekała się wielu ważnych opracowań. Natomiast Francja, ojczyzna fotografii przyjęła go raczej chłodno jak na tutejsze standardy i powszechne wyobrażenia o francuskiej gościnności, od wieków bardzo szczególnej wobec artystów.

Ze Zbyskiem Dłubakiem spotkałem się po raz pierwszy na początku lat 80. w jego pracowni w Warszawie. Rozmawialiśmy niewiele – byłem zbyt młody i niedojrzały do takiego spotkania. Pamiętam za to, że na pewno nie rozmawialiśmy o sytuacji w kraju. Nie wspominał też, że zamierza wyjechać, choć pewnie już wtedy podjął decyzję. Po raz drugi (dokładnie 03. 02. 2001) odwiedziłem go w jego „pustelni” w Meudon. Zrobiłem mu wówczas kilka zdjęć. Całkiem udanych, mimo wyraźnie głębokiego smutku, jaki zadomowił się w wyrazie jego twarzy. I tylko w kącikach ust pomieszkował wciąż życzliwy uśmiech, jaki zapamiętałem z Warszawy.

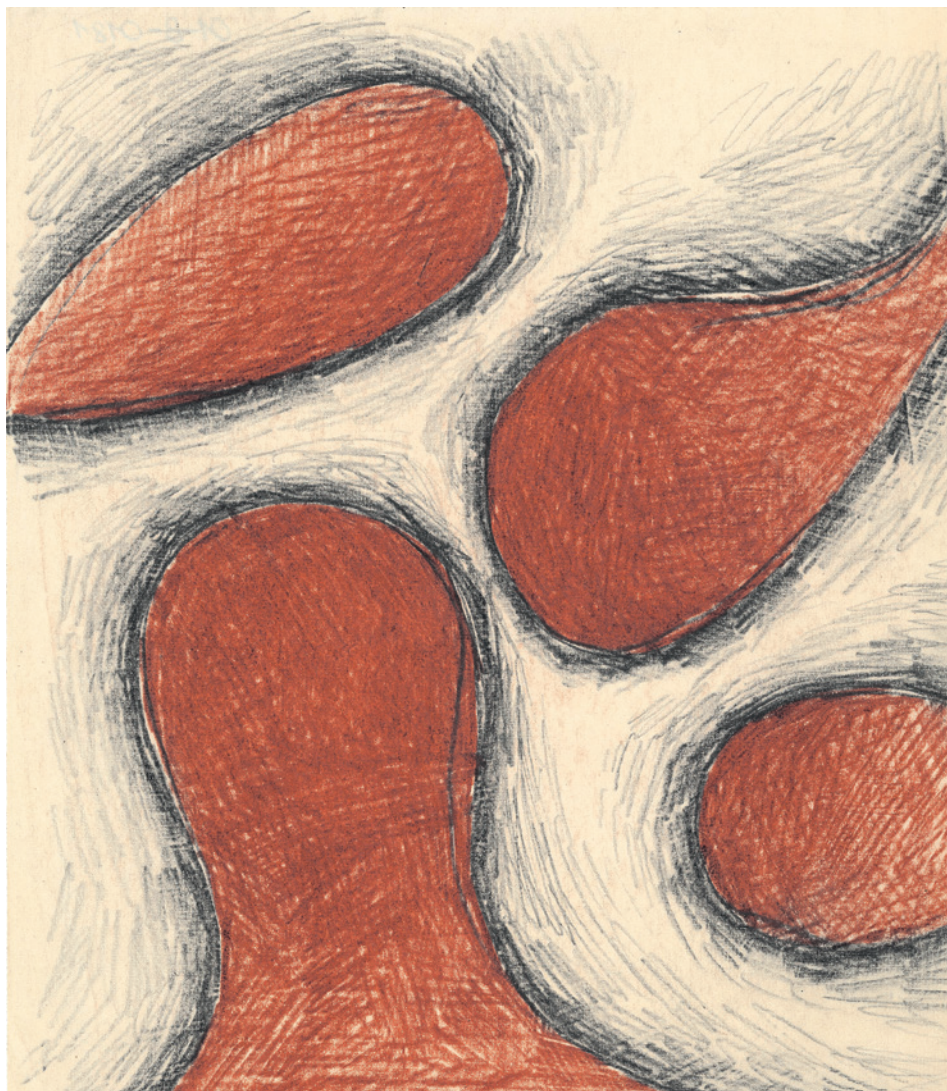
Dokładnie 17 lat później przyszło zupełnie dla mnie nieoczekiwane zaproszenie z Fondation Cartier Bresson na wernisaż wystawy „Dłubak – un héritier des avant-gardes”. Niespodzianka, jako że w tej szacownej instytucji pokazywano jak dotąd wyłącznie artystów powszechnie tutaj znanych. O przybliżeniu kulisów tego wyjątkowego wydarzenia poprosiłem więc komisarza wystawy Karolinę Ziębińską-Lewandowską.

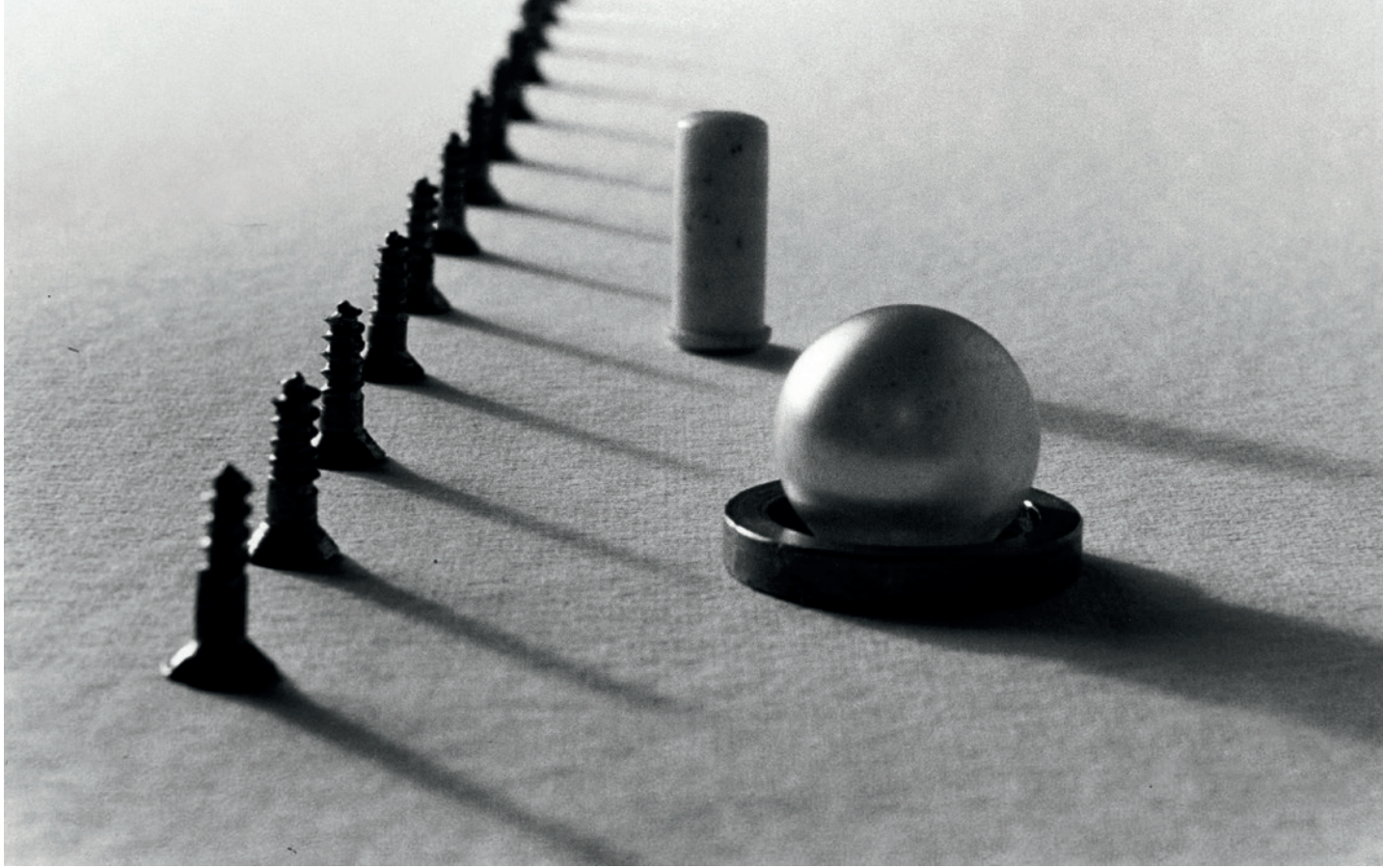
Bogdan Konopka: No więc dlaczego Dłubak, dlaczego dopiero dziś i jakim zrzędzeniem losu w tak wyjątkowym miejscu?

Karolina Ziębińska-Lewandowska: jakby, to powiedzieć... Jak to często w życiu bywa, powstał pewien zbieg okoliczności. A okolicznościom wystarczy czasem troszeczkę pomóc, żeby zaistniały, a czasem nawet przemieniły w wydarzenie. Mogę powiedzieć tyle, że dopóki byłam w Polsce, moim marzeniem od zawsze było zorganizowanie wystawy Dłubaka w FHCB. Dlatego, że ta Fundacja była dla mnie bardzo ważnym miejscem na mapie fotograficznej Paryża. Ważniejszym niż na przykład MEP [Europejski Dom Fotografii (przyp BK)] co się nigdy wcześniej nie udało. Tym razem wszystko się wspaniale ułożyło i udało się gospodarzy ściągnąć do Polski.

Ponieważ od jakiegoś czasu byliśmy w kontaktach zawodowych, zaproponowałam podróż do Warszawy, której celem było pokazanie im trochę fotografii polskiej oraz archiwów w nadziei, że wyniknie z tego jakiś konkret.

I tak Dyrektorka Artystyczna Agnès Sire, wraz ze znakomitym wydawcą Xavierem Barralem, dzięki pomocy Instytutu Adama Mickiewicza i Instytutu Polskiego w Paryżu znaleźli się nad Wisłą. Był to moment, w którym >





Agnés szukała nowej wystawy do Fundacji HCB. W archiwum Fundacji Archeologia Fotografii zwrócili uwagę na prace Zofii Kulik i Zbigniewa Dłubaka. I to nawet nie ja ich oprowadzałam. To szefowa FAF Karolina Puchala-Rojek, przygotowała im tę prezentację. Byli pod wrażeniem i zaproponowali Fundacji aby przygotowała dla nich tę wystawę. A ponieważ tak się złożyło, że to ja kiedyś opracowywałam to archiwum i w dodatku jestem teraz tu, na miejscu w Paryżu, propozycja została przekierowana do mnie i tak zostałam tej wystawy komisarzem.

Myślę, że to dobre miejsce dla Dłubaka także właśnie dlatego, że tu się nie pokazuje autorów nieznanymi. Oni zdecydowali się po raz pierwszy

zaryzykować. I rzeczywiście na wernisażu były takie reakcje u większości: przecież my nic nie wiemy o tym autorze, jak to się mogło stać?

BK: No właśnie. Zbyszek, mimo że mieszkał i tworzył we Francji ładnych kilka lat, poza jedną wystawą w Genas w 1994 roku nie zaistniał właściwie w przestrzeni publicznej. Nie był w żadnej kolekcji publicznej.

KZL: Jest w Kolekcji Biblioteki Narodowej Francji, a teraz też w Centrum Pompidou.

BK: Z naciskiem na teraz, to się oczywiście zgadza. Ja wszakże pamiętam, kiedy pod koniec lat 90. Dłubak przedstawił swoje prace komisji Fonds Nationales d'Art Contemporaine, a u mnie rano zadzwonił telefon i zapytano mnie: czy wiem, kto to jest ten Pan DLUBAK, czy jest w Polsce znany i czy to jest wogóle coś warte; bo im się niespecjalnie podoba? Zatkało mnie i owszem, bo świat objawił mi się jakby do góry nogami. No i niestety nic nie zakupili... Z kolei teraz na wernisażu „podślucałem” niezbyt entuzjastyczne komentarze. Niektórzy bardziej już obeznani ze sztuką z Polski mówili, że woleliby Lewczyńskiego czy Piaseckiego, z twórczością których zetknęli się już wcześniej.

KZL: Może to jest tak, że Dłubak wymaga więcej czasu. Trochę go już minęło i Dłubak jest dziś klasykiem awangardy. Awangarda wciąż ludzi interesuje. Myślę, że w tej chwili Dłubak może być dość dobrze rozumiany, bardziej niż nam się wydaje. Rzeczywiście żył tu i tworzył, ale jego dzieła były tak niekompatybilne z tym, co działo się wówczas we Francji. Fotografia przeżywała czas rewolucji, królowała tzw. *photographie plastique*, do której Dłubak zupełnie nie przystawał. To nie był ten moment.





Zbigniew Dłubak

1. *Ulice są dla ludzi, nie dla Słońca*, 1948
 2. *Sans titre*, vers 1946
 3. *Przypominam samotność cieśniny*, illustration pour le poème de Pablo Neruda « Le coeur magellanique », 1948
- Fot. 1-3 © Armelle Dłubak / Archeology of Photography Foundation, Varsovie

Zbigniew Dłubak – heir of Avant-garde at Fondation Cartier Bresson in Paris

95

Zbigniew Dłubak was a well-known figure in the history of Polish photography. He was a painter, a photographer, an art critic and theorist, a long-time Chairman of the Association of Polish Photographers, a founder and editor of the Photography magazine, an initiator, organiser, and participant of numerous significant art events, and an excellent teacher at PWSSP and PWSFTviT in Łódź. He was born in 1921 and had only just come of age when the Second World War broke out. After the war he became a successful and influential artist in Poland, but when he moved to France in 1982, he was received rather coldly and never made a big name. According to Karolina Ziębińska-Lewandowska, the commissioner of the exhibition 'Dłubak – un héritier des avant-gardes', he was incompatible with the trends popular in French photography at that time. Therefore, his 2018 exhibition at Fondation Cartier Bresson in Paris, which hardly ever shows unknown artists, is such a great success. It seems that his time has come and his art is waiting to be discovered again. ■

Zresztą w Polsce Dłubak był bardzo znany, za życia dużo wystawiał, publikował, miał sporo opracowań swej twórczości, ale po roku 2000 nie było ani jednej instytucjonalnej wystawy jemu poświęconej. Toteż i tam nadszedł chyba czas spojrzenia na niego w nowy, świeży sposób. Siedzę w tym temacie już długo, więc naprawdę wiem, co mówię!

BK: Wiem, poświęciłeś mu swoją pracę dyplomową.

KZL: W środowisku francuskim należy Dłubaka zaprezentować jako osobę, postać, życiorys. Która miała swoje idee i broniła ich w taki, a nie inny sposób. Przy umiejętnym opowiedzeniu, jego zdjęcia, które są dość chłodne, abstrakcyjne, zaczynają mówić. Odbiór tej wystawy w mediach francuskich jest niezwykle pozytywny. Podobnie w środowisku; widać, że mają ochotę go odkryć!

BK: Zaskakujące, ale to prawda i jest to bardzo budujące odczucie! I jeszcze tylko jedno. Scenografia, zwłaszcza jej niektóre elementy. Czy to miała być próba rekonstrukcji np. „Tautologii”? Czy to był twój pomysł?

KZL: Nad scenografią pracowało kilka osób. Ta galeria nie jest zbyt wielka, więc trudno byłoby do tego „pudełka” wcisnąć coś w rodzaju retrospektywy. Poza tym niektóre cykle nie istnieją w oryginałach – jak na przykład „Egzystencje”, które podobnie jak „Tautologie” zaistniały tutaj w postaci „fototape” w przestrzeni poza salami wystawowymi.

BK: Potrzeba matką wynalazków, wyszło znakomicie. Do tego nadzwyczaj pięknie wydrukowany i także opracowany graficznie katalog i jeszcze pasjonująca konferencja z udziałem Natachy Wolinski, oczywiście twoim i uroczego mówcy Leszka Brogowskiego. ■

Wystawa „Zbigniew Dłubak spadkobierca awangardy”, Fundacja Henri Cartier Bresson, Paryż 17 stycznia do 29 kwietnia 2018. Komisarz Wystawy Karolina Ziębińska-Lewandowska.
Współpraca Fundacja Archeologia Fotografii, Karolina Puchala-Rojek
Katalog *Dłubak un héritier des avant gardes*, Wydawca Xavier Barral, Paryż 2018. Pod Redakcją Karoliny Ziębińskiej-Lewandowskiej stron 256, język francuski.

Alicia Czerniak – panta rhei

Polska malarka z Marbelli, Alicia Czerniak jest dziś rozpoznawalna głównie w hiszpańskim świecie artystycznym. Zwłaszcza jej pełne ekspresji, niezwykle energetyczne abstrakcje znajdują uznanie w oczach krytyków i amatorów sztuki współczesnej. Na swój wizerunek pracowała kilka dekad. Niedawno wydany imponujący monograficzny katalog z komentarzami w języku hiszpańskim, angielskim i rosyjskim zdaje się informować, gdzie artystka znajduje głównych odbiorców swoich prac. Na kartach tego opracowania widzimy pełną gracji Alicię utrwaloną aparatem fotograficznym w świecie *glamour*, ponieważ nadmorski kurort w Andaluzji przyrównywany jest do francuskiego Saint Tropez. Malarka, prezentująca się często w wieczorowych toaletach, była fotografowana w galeriach sztuki, w tym również na uroczystych galach otwarcia własnych wystaw oraz w pełnych przepychu pałacowych wnętrzach, w towarzystwie arystokracji, ludzi biznesu, wielkiego świata kultury. Widzimy ją u boku Romana Polańskiego, arabskich szejków, kreatora mody Luisa Vittona, księcia Ferdynanda von Bismark oraz wielu innych znanych osób z pierwszych stron hiszpańskiej prasy kolorowej. Nie licząc reżysera *Noża w wodzie*, polskich celebrytów na tych zdjęciach nie znajdziemy. Jest tylko jedno zdjęcie malarki z Wojciechem Fangorem zrobione w Muzeum Sztuki Współczesnej w Łodzi.

Urodzona w Bielsku-Białej Jadwiga (Alicia) Czerniak szkołę podstawową ukończyła w Wałbrzychu. Następnie uczyła się we wrocławskim Liceum Plastycznym. Artystyczny dyplom zdobyła pod koniec lat 60. w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Łodzi w pracowni malarstwa pod okiem prof. Lecha Kunki. Od razu po studiach wyemigrowała do Paryża. Wprawdzie stolica Francji już od dawna przestała być utożsamiana ze światową mekką artystów, jednak niegdysiejsza sława tego miejsca wciąż miała absolutną moc przyciągania artystów pragnących wybić się na Zachodzie. Oczywiście prawie nikomu to się nie udało i Jadwiga (Alicia) szybko się przekonała, że ów paryski artystyczny świat, usłany różami nie jest. Francuzi nie są bowiem skłonni pomagać obcym artystom. Przyjeżdżając nad Sekwanę, nie dysponowała pieniędzmi ani nie znała języka francuskiego. Miała jednak szczęście zamieszkać w domu francuskiej arystokratki Monique de Seysell, której pomagała w prowadzeniu domu, a jednocześnie dorabiała jako uliczna portrecistka w artystycznej dzielnicy na wzgórzach Montmartre i uczyła się francuskiego. Portrety rysowane seryjnie bogatym turystom satysfakcji artystycznej nie dostarczały, jednak dawały godziwy dochód i stały się jej głównym źródłem utrzymania. Mogła sobie pozwolić na wynajęcie mieszkania i na podróże. W domowym zaciszu, wieczorami tworzyła bardziej ambitne dzieła. W roku 1970 zadebiutowała w paryskim Salon des Independants oraz w Nowym Jorku na Exhibition et Contemporary European Painters. Na wycinku prasowym zamieszczonym w monograficznym albumie jakaś polonijna gazeta przy okazji reklamowania wystawy polskiej artystki w Caen (Normandia) donosiła w roku 1971, że zaledwie 28-letnia Jadwiga Czerniak zdobyła rok wcześniej Grand Prix na Festiwalu w Cannes za malarstwo i kolaże wykonane techniką mieszaną. Na niewyraźnym zdjęciu artystka prezentuje jedną z prac, gdzie uszeregowane w pionie kubiczne kobiece twarze-maski są przeciwstawione dużej obłej mocnej formie, która być może przedstawia jedną z tych masek w sporym powiększeniu. Porcelanowe twarze bezwłosych kobiet-lalek będą się pojawiać na początku lat 70. w wielu obrazach tej artystki. Osobno zaczęły się na płótnach prezentować ścięte włosy i warkocze. Wkrótce do wielu kompozycji z maskami dołączą dłonie. Niekiedy bywają one samodzielnym tematem. Czasami dotykają dużo większej czyjejś dłoni, ale najczęściej lewitują po obrazie uchwycone w przeróżnych gestach.

Podczas wycieczki statkiem po Wyspach Kanaryjskich, Polka poznała swojego przyszłego męża – Hiszpana i wkrótce przeprowadziła się do Marbelli, gdzie urodziła córkę, również Jadwigę, a później syna Alexandra. Malarstwo Alicii Czerniak (zmieniła imię niczym pseudonim artystyczny, gdyż Jadwiga zapewne trudna była dla Hiszpanów do wymówienia) w latach 70. to była płynna ewolucja formy, jaką prezentowała u progu kariery. Zniknęły jednak

twarze-maski, a w ich miejsce pojawiła się cała kobieca postać, dla której ważnym elementem stały się ręce wyobrażone niczym anielskie skrzydła. Płótna pod wspólnym tytułem „Medytacja” malowane akrylem wypełniły bezgłowe akty w pozycji kwiatu lotosu, gdzie każda kolejna faza ruchu postaci zaznaczona została niczym w efekcie stroboskopowym. Przedstawienia młodej kobiety z jednym centralnie umieszczonym okiem, to czas, kiedy artystka medytowała na zajęciach z jogi. Widać na obrazach skupienie, subtelne przejście z materii do energii. Malarka dziś twierdzi, że wtedy nie umiała za pomocą plastycznych środków wyrazu inaczej pokazać tej przemiany, ale intuicyjnie czuła, że powoli łączy się z Kosmosem, bo przecież gdzieś musi być to połączenie.

W kolejnym etapie historii opowiadanej obrazem, ta sama bohaterka wstaje i rozpoczyna taniec. Gesty jej rąk tworzą wachlarze i pióropusze. Pojawia się też mężczyzna, którego język ciała zdradza miłosne zaloty. On również ma niby skrzydła. Teraz ich wspólny duet w tanecznym transie jest niczym miłosa pieśń Adama i Ewy w raju. Następuje cykl obrazów zdradzających akt ich miłosnych uniesień. Chociaż sama malarka twierdzi, że w trakcie malowania to ktoś inny prowadził pędzel w jej dłoni, jednak uważny widz dostrzeże kolejne fazy tej samej opowieści o Niej i o Nim. Wkrótce po „tańcu godowym” widzimy szczęśliwą matkę podnoszącą w górę maleńkie dziecko. Po euforii następuje jednak czas zastanowienia, jakiegoś kryzysu, może smutku. Artystka teraz pokazuje twarze swoich bohaterów w przybliżeniu. Oblicze „Adama” nie wyraża emocji. Na smutnym profilu „Ewy” pojawiają się rysy, niczym przeciągnięte paznokciami zadrapania. Na innym obrazie widać tylko jej wielkie przestraszone oczy i dłoń poruszoną „efektem stroboskopowym”, zamykającą usta, żeby nie krzyknąć. W dalszych etapach obrazowej opowieści zobaczymy już tylko dramatyczną pantomimę ich dłoni, które odzwierciedlają jakieś resztki czułości i inne emocje. Wkrótce ręce namalowane zostaną w geście rozpaczliwego pożegnania. Jeszcze ostatni dotyk i następuje nieuchronne rozstanie. W opozycji



Alicia Czerniak

1. *Meditation 8*, 1981, olej i akryl na płótnie
2. *Nostalgias*, 1987, olej i akryl na płótnie
3. *Secrets*, 1986, olej i akryl na płótnie

do żegnających się kobiecych i męskich dłoni, namalowane są dwie małe lekko przygarbione czarne postaci, przywodzące na myśl pierwszych rodziców wygnanych z raju.

Cykl tych prac objechał pół świata. Swoją wędrówkę rozpoczął w Korei Południowej, odwiedził Chiny i Japonię, a następnie przemierzył się do Meksyku i Nowego Jorku. Pod koniec lat 80. następuje długoletni kryzys twórczości Alicii spowodowany przykrymi względami osobistymi. W pierwszej dekadzie XXI wieku artystka zmuszona jest ponownie zarabiać na życie rysując portrety sławnym i bogatym ludziom. W albumie obrazującym jej artystyczne dokonania zobaczymy między innymi utrwaloną za pomocą pasteli podobiznę króla Hiszpanii Juana Carlosa, prezydenta Kongo Denisa Sassou Nguesso, szejka Mohameda Ashmawi, tenisisty Rafy Nadala.

Doświadczenia życiowe i duża praca umownie nazwana psychoterapeutyczną spowodowały w malarce przemianę duchową i artystyczną. Teraz język ciała swojej bohaterki, jej nieustanny ruch rąk-skrzydeł zaznaczony etapami na wcześniejszych pracach, artystka zamienia na własne ekspresyjne gesty malarskie, które objawiają się na obrazach w formie impulsywnych abstrakcji, gdzie łączą się ze sobą kolorowe żywioły Nieba i Ziemi. Po raz kolejny sprawdza się powiedzenie Witolda Gombrowicza, że sztuka to jest przetworzenie choroby na zdrowie.

Alicia Czerniak zrezygnowała z figuracji, jednak wyznaje, że to naturalna, kolejna faza jej malarstwa. Teraz po prostu jej dusza uwolniła się od uwięzionej w ramach formy. Ażeby lepiej to zrozumieć, należy oddać głos samej bohaterce, która twierdzi, że: *Wyzwolenie formy następuje wtedy, kiedy kontrola nad nią przestaje być rygorystyczna i nie jest uwięziona w pudełku. Staje się wtedy gibka, otwarta i żywa - może się poruszać, może wyzwolić swoją własną energię. Wszelki świat to ciągły przepływ energii i informacji, jest w stanie ciągłej ewolucji. W mikro i makrokosmosie wszystko płynie. Życie jest zatem ruchem. Krew krąży przez ludzkie ciało. Jest to nieustający kosmiczny taniec.*

Ale to – jak wiemy – nic nowego. Już 500 lat p.n.e. grecki filozof Heraklit z Efezu, autor pism kosmologicznych był wyznawcą koncepcji zmiany jako głównego elementu funkcjonowania świata i tego jakże przekonującego stwierdzenia, że nie wchodzimy dwa razy do tej samej rzeki. Jego słynne powiedzenie *panta rhei* = wszystko płynie... ■



Alicia Czerniak – Panta Rhei

Alicia Czerniak is a Polish painter from Marbella, recognized in the Spanish artistic world for her expressive, energetic abstract work. Recently a monographic catalogue of her work with Spanish, English and Russian commentary has been published, giving a clue about where the artist is most known. Born in Bielsko-Biala as Jadwiga Czerniak, she later took the pseudonym Alicia. After graduation from Fine Arts School in Łódź, the young painter moved to Paris where she earned money

from making portraits. Czerniak made her debut in Paris in 1970, and subsequently her work was exhibited around the world in South Korea, China, Japan, Mexico and the United States. The feminine figure is often featured in her paintings, focussing strongly on masks, faces and hands. In later years she developed and changed her style, resigning from figurative work, saying that she did so in order to free her soul from the prison of form. ■

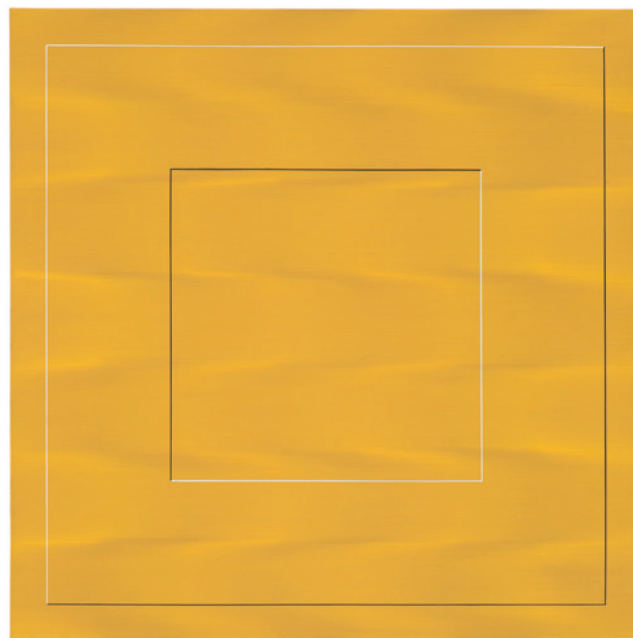


Między rzeczywistością a złudą

Gnozeologiczny problem rzadko bywa źródłem inspiracji w sztuce. Ale bywa. W swoim malarstwie i fotografii podjął to zagadnienie austriacki twórca Otto Reitsperger. Śledzi artysta jak złudzenie odbiera wiarygodność świadectwom ludzkich oczu, jak trudno odkryć i uwiecznić w sprawdzalną prawdę, gdy zmysły, służące zazwyczaj poznaniu rzeczywistości, mylą nas i łudzą.

Reitsperger podjął swoje poszukiwania i działania w dwóch dziedzinach twórczości: w malarstwie i fotografii. W obrazach sięgnął do niestosowanej już od stuleci, barokowej metody trompe-l'oeil. Stworzył długą serię płócien w różnych, zawsze ściszonej barwach, także achromatycznej szarości, z wypukłymi lub wklęsłymi kwadratami w reliefie. Pierwszą czynnością przy malowaniu tych obrazów jest nadawanie im koloru. Artysta pokrywa powierzchnię płótna skośno-poziomymi pociągnięciami pędzla wzdłuż całej jego szerokości.

Tak powstają ukośnie zwięzające się i rozszerzające przemiennie, jaśniejące i ciemniejące układy. Jest w nich ruch – jakby przepływów. Im przebiegają one gęściej – tym pozorny ruch światła w obrazie wydaje się szybszy. Na takie tło rozmigotanego, choć zgaszonego oranżu, żółtocieni, niebieskości, złocistej, fioletem czy czernią dotkniętej szarości nakłada artysta proste, naprzeciwległe w kwadraty ustawione kreski – czarne i białe. Postrzega się je podświadomie interpretując jako wklęsłości i wypukłości, rysowane światłem i cieniem. Tak się kształtuje złudny relief. Jest tak jednoznacznie widoczny, tak intensywnie obecny, że trzeba ręką dotknąć powierzchni malarskiej, by uwierzyć, że mamy przed sobą dwuwymiarowy, całkowicie płaski obraz. Przy



1

tym płótna te nie są rezultatem tylko formalnych kalkulacji i zracjonalizowanych rozważań. Nie należą do „konkrete Kunst” w rozumieniu słynnej definicji van Doesburga. Jest w nich coś z żywiołu, ruch życia i coś zagadkowego, co na dłużej przyciąga uwagę.

Nie inaczej działają jego zadziwiające fotogramy. W tej dziedzinie podjął twórca eksperymenty w latach dziewięćdziesiątych. Wykonuje swoje fotogramy aparatem analogowym. Głównie, czy nawet prawie wyłącznie obiektami jego uwagi, wybranym motywem są niezmiarzone przestrzenie mórz i oceanów, rzadko – pustynia. Niezwykłość tych fotografii polega na dwóch ich właściwościach. Pierwszą z nich jest metoda ich wykonywania. Powstają bowiem w nocy, kiedy dla oczu ludzkich panuje pełna ciemność. Tymczasem one, nasycone światłem, oddają jasne barwy morza i nieba. Artysta osiąga ten efekt ustawiając aparat fotograficzny na statywie, skierowany na wybrany fragment pejzażu i czeka w ciemności. Trwa to niedługo, czasem ok. pół godziny, niekiedy nawet tylko 15 minut wystarczy, by na kliszy utrwalić światło i barwy, jak się okazuje nie pochłonięte całkowicie przez noc, choć oczom niedostępne. Drugą właściwością zdjęć Reitspergera jest ich szczególny charakter czysto malarski. Są niezwykle oszczędne, podzielone poziomo tylko na dwie strefy niebieskości prawie monochromatyczne, ciemniejszą dolną: morza lub oceanu, i bardziej rozświetloną, górną: nieba. Dawniej zresztą malował Reitsperger obrazy także o surowych, poziomych podziałach, choć w różnych, często intensywnych barwach. Wybierając motywy dla swoich fotoobrazów, pełnych poetyckiej czystości i ciszy trwania, artysta wydaje się równocześnie szukać ucieczki od nieznośnego nadmiaru ludzi i zgiełku cywilizacji, szukać miejsc względnie odludnych, gdzie jeszcze nie do końca zdewastowano naturę.

Przy każdym fotogramie notuje twórca, gdzie i jak długo naświetlał kliszę, dodając niekiedy do tych skrótowych informacji opis miejsca, w którym

2



się znajduje, czy ogólne lub osobiste uwagi. Przykładowo: *Adriatyk. g. 22.16 – 22.36. 17 sierpnia 2013. Wenecja. Najpiękniejsze miasto świata i turystyczna otchłań. Już nigdy nie chcę się tu znaleźć, a w żadnym wypadku w sierpniu. Ucieczka na Lido też daje niewiele, poza fotograficznym, cichym, nocnym spojrzeniem na morze. Jazgot muzyki rozrywkowej w tle nie jest utrwalony na kliszy, (...) trasa jakiegoś samolotu tworzy z gwiazdami – ich pozornymi trasami – kąt prosty. Geometria nieba. Aby móc dokładnie określić kierunek osi spojrzenia, mam ostatnio przy sobie stary kompas mojego ojca. Miałyby dziś urodziny*¹. „Morze liguryjskie 00, 59 – 01.19. 9 sierpnia 2011. Rozjaśniona noc. Człowiek ma być miarą wszechrzeczy? Ze swą pychą i z perspektywy żaby – może. Naszą miarą jest natura.”²

Obrazy fotograficzne Reitspergera, choć odbijają wiernie fragmenty krajobrazu wody i nieba, różnią się w trudno uchwytany sposób od analogicznych zdjęć wykonywanych w dziennym świetle.

Otto Reitsperger

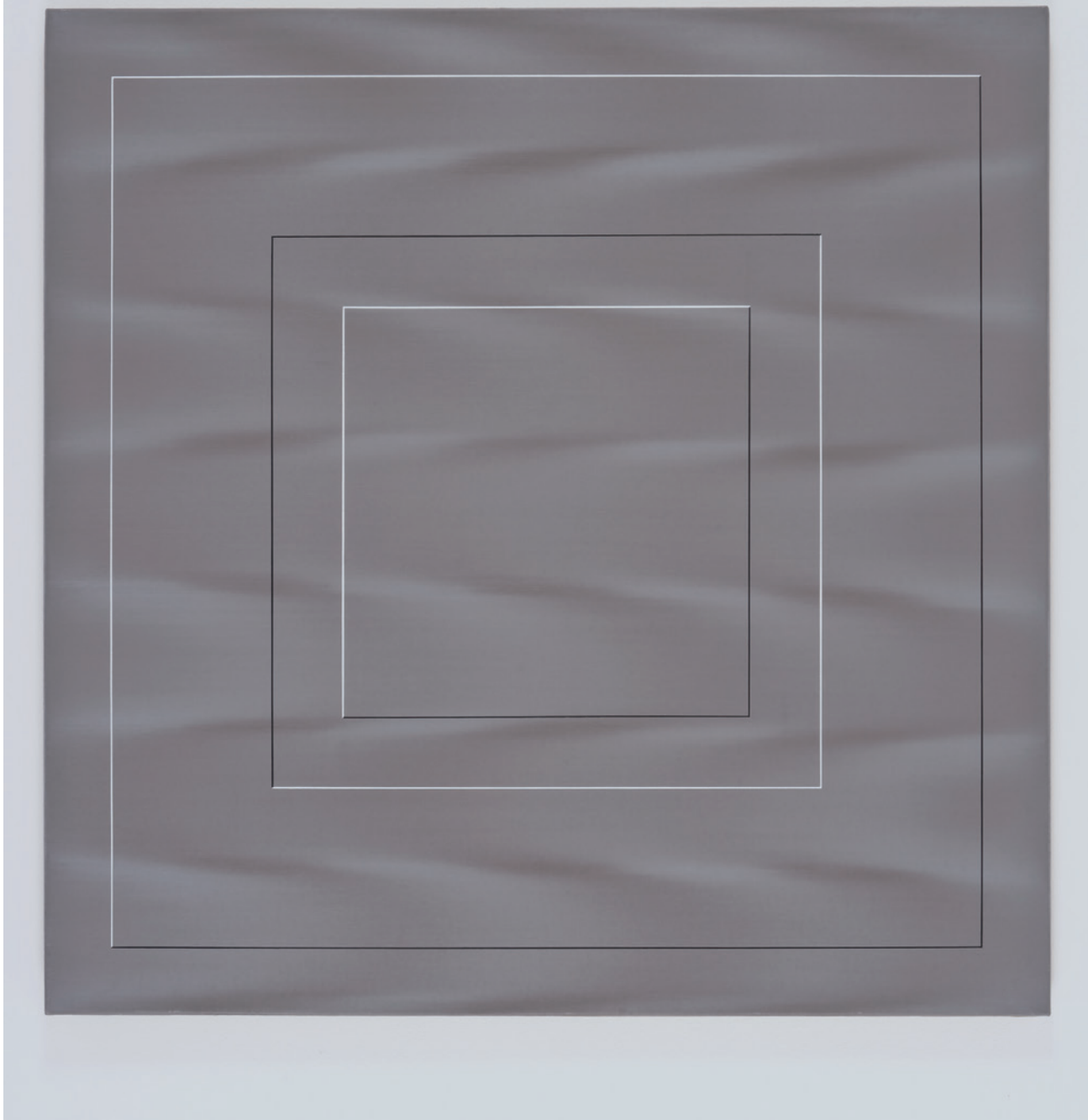
1. *RB2013-18*, 2013, olej na płótnie, 100 x 100 cm, fot. A. Dimitrov
2. *Adria bei Venedig*, 22:16–22:36, 17.8.2013, c-print, 90 x 90 cm
3. *Ligurisches Meer bei Tellaro*, 0:59–1:19, 9.8.2011, c-print, 90 x 90 cm

Został w nich ślad zatrzymanego czasu i może dzięki temu wydają się ulotne, wyzbyte dotykanej rzeczywistości, znikliwe, jakby wysnute nie z rzeczywistości, ale z wyobraźni.

Reitsperger nie jest pierwszym artystą, który wybrał opustoszałe morza i oceany, by fotografować je nocami. Podobne fotoobrazy tworzy od lat osiemdziesiątych japoński twórca Hiroshi Sugimoto. Jego zdjęcia – obrazy wykazują większy jeszcze niż u Reitspergera stopień ascezy, bo są przeważnie tylko czarno-białe. Przy tym obowiązuje w nich przyjęta przez autora i rygorystycznie przestrzegana zasada równego podziału poziomą linią na strefę

morza i nieba. Jednak przede wszystkim odmienne są u dwóch tych artystów drogi myślenia motywujące ich twórczość fotograficzną. Sugimoto obserwując i rozważając zjawisko nietrwałości – nieustanne przeobrażenia: rozwoju i przemijania otaczającego, ziemskiego świata – poszukiwał czegoś, co nie ulega presji czasu, pozostając stuleciami i tysiącletniemi niezmiennie. Styk nieba z wielkimi wodami naszego globu uznał za niezniszczalny i godny utrwaleń w sztuce. Japoński artysta przywiązuje szczególną wagę do formalnej konstrukcji obrazu i do symetrii jako doskonałego ładu geometrycznego.

U Reitspergera, ponieważ jest malarzem, inne względy odgrywają dominującą rolę. Przede wszystkim poszukiwanie i odkrywanie niezwykłego koloru – owego irrealnego, pozbawionego materialności i nieuchwytnego, który znajduje w swych nocnych obrazach. A jednocześnie ważne jest poszukiwanie dla siebie i w stworzonym obrazie doznania współistnienia z czystą >



naturą; nie przyrodą, której jesteśmy częścią i wytworem, ale z naturą pojętą jako przedsiónek wszechświata. A nadto chodzi mu także o tę zupełnie wyjątkową syntezę-zespolenie dwóch, z malarskiego punktu widzenia przeciwstawnych, sposobów działania w sztuce i ich rezultatów: odtwarzania motywów z rzeczywistości i tworzenia układów form od rzeczywistości niezależnych. Nocne fotogramy zdają się łączyć obydwie te konwencje, realizmu i abstrakcji. Są jednym i drugim naraz: jako odbicie realnie istniejącego fragmentu ziemskiego świata i jednocześnie jako jego wyabstrahowanie już przez wybór dwóch tylko pól koloru, zetkniętych ze sobą poziomo, jak w transcendentnych obrazach Marka Rothko. Wyabstrahowanie następuje tu przez syntezę i uogólnienie. Dokonuje się to dzięki wyborowi

motywu ukazującego wyłącznie styk na horyzoncie nieba z wodą, co można interpretować jako kompozycję bezprzedmiotową. Po wtóre dokonuje się to dzięki eliminacji szczegółów, zanikających przy nakładaniu się zdjęć na siebie w czasie.

W dobie dominacji pragmatyzmu i komercji, kultu nowoczesności i cywilizacji technicznej, twórczość Reitspergera – kontemplacyjna, pełna poezji i ciszy – stanowi dziś rzadkość. Także traktowanie przez niego sztuki jako pola badania granic między rzeczywistością a abstrakcją, między prawdą a złudą należy do wyjątków. ■

Przypisy:

1 – Otto Reitsperger – *Nachthell*. Berlin 2016, s. 14

2 – ditto, s. 34

Otto Reitsperger, *RB2013-9*, 2013, olej na płótnie., 100 x 100 cm, fot. H.M. Asch

Between reality and mirage

Gnosiology is a major inspiration in the work of Austrian artist Otto Reitsperger, through which he highlights how illusion can take away the reliability of human vision and perception. In his paintings, Reitsperger employs trompe-l'oeil technique, using varying dense oblique brushstrokes to affect the apparent movement of light. On such a glimmering background the artist places black and white, decussate lines, arranged in squares, which is how the illusory relief arises. The viewer must touch the canvas to believe that there is a two-dimensional painting before them. Reitsperger's photographs are extraordinary for their methodology and aesthetic quality. He makes photographs during the night, usually featuring a landscape of the sea. The long exposure time seem to capture on film something that isn't visible to the human eye. What is visible on the picture is sky and sea, two spheres whose ascetic and spare presentation lends import to the images. ■

Design Miami 2017



101

Organizowane od 2004 roku targi projektantów Design Miami odbywają się dwa razy do roku.

W grudniu na Florydzie: odbywają się równolegle do targów sztuki Art Basel Miami Beach. W czerwcu – usytuowane na przeciwko hal targowych Art Basel wzbogacają pejzaż szwajcarskich imprez w Bazylei. Pokaz osiągnięć w dziedzinie projektowania mebli, lamp, tekstyliów chętnie odwiedzają międzynarodowi kolekcjonerzy, szefowie galerii, artyści, architekci, wnętrzarze, dyrektorzy muzeów, historycy sztuki, kuratorzy, krytycy i entuzjaści. W 2017 roku odnotowano trzydzieści osiem tysięcy osób wizytujących. Design Miami stanowi platformę dla nowatorskich idei. Propaguje programy współpracy z instytucjami projektowymi. Organizuje wykłady z dziedziny architektury, sztuki i mody. Rozwija kształtowanie świadomości i wiedzy z zakresu współczesnego wzornictwa^[1].

W trwającej od szóstego do dziesiątego grudnia 2017, trzynastej edycji Design Miami wzięły udział trzydzieści cztery galerie z dziewięciu krajów: Afryki Południowej, Anglii, Belgii, Brazylii, Francji, Holandii, Norwegii, Włoch, USA. Przedstawiono prace charakteryzujące się funkcjonalnością oraz prostą, czystą formą. Nagrodą wizjonerów wyróżniono projekt szkoły Mwabwindo w południowej Zambii, autorstwa nowojorskiej fundacji 14 Plus oraz grupy architektów Selldorf wraz z artystą Rashidem Johnsonem. Nagroda ta uwypukliła wpływy

architektury i nowatorskiego wzornictwa na globalne zmiany społeczne, wprowadzające edukację do wiejskich społeczności w Afryce^[2].

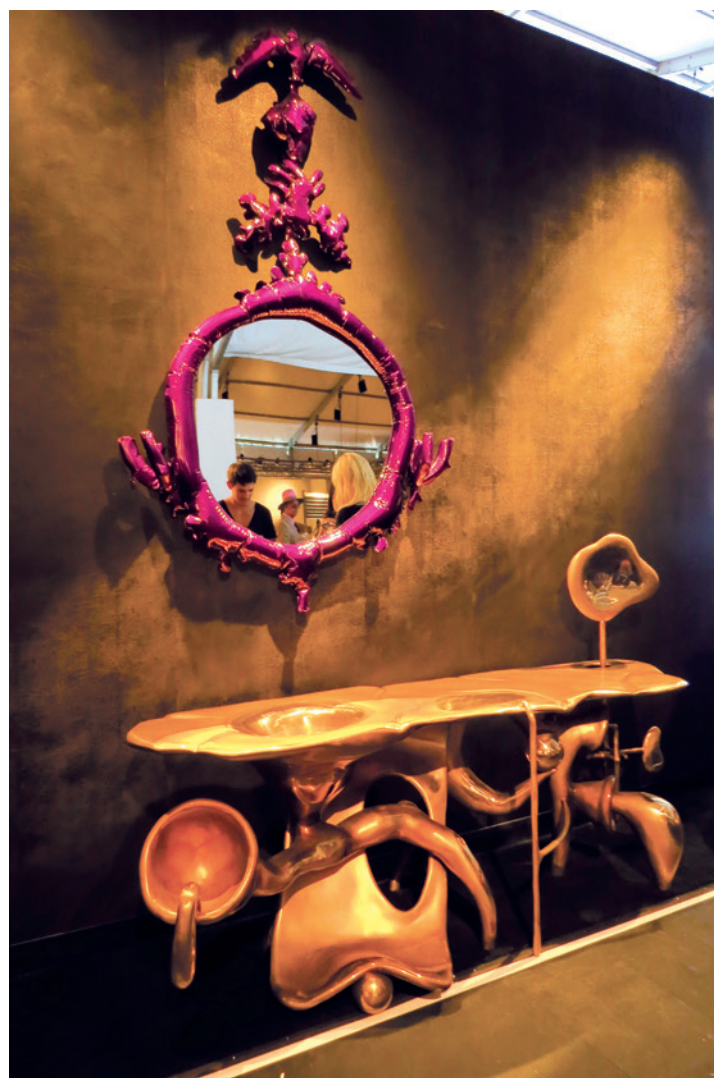
Do prawdziwych hitów Design Miami 2017 należał indywidualny pokaz minimalistycznych mebli autorstwa Alberta Freya^[3].

Ten urodzony w Szwajcarii, a zamieszkały w Kalifornii architekt był współpracownikiem Le Corbusiera. Sławę przyniosły mu realizacje niskich, przestrzennych, harmonizujących z naturą, szklanych willi w Palm Springs. Podczas pierwszego dnia targów amerykańska firma Converso sprzedała wszystkie egzemplarze jego modernistycznych sosnowych ław oraz szafek za cenę od trzydziestu pięciu do stu dwudziestu siedmiu tysięcy dolarów. Zainteresowanie wzbudzały także proponowane przez Salon 94 Design meble rzeźbiarza Toma Sachsa. Debiutancka kolekcja Toma Sachsa dotyczyła krzeseł, foteli i stolików z użyciem ażurowych, powtarzających się owalnych struktur w cenie od czterdziestu pięciu tysięcy dolarów za sztukę. Nowojorska galeria Friedman Benda z sukcesem pozbyła się awangardowych foteli, szafek, lamp, stołów, tapet zaprojektowanych przez Chrisa Schancka w cenie od dwudziestu do stu pięćdziesięciu tysięcy dolarów za egzemplarzem. Największą popularnością cieszyły się przytulne, dodające otuchy, umilające samotność sprzęty. >

Powyżej: Projekt szkoły,
Nagroda Wizjonerów,
fot. Natascha Mattmüller

Dlatego też już pierwszego dnia kupiono za sto czterdzieści pięć tysięcy dolarów pulchą, jajowatą sofę wykreowaną przez Philippe Malouin reprezentowanego przez Salon 94 Design. Natomiast galeria Patricka Seguina znalazła amatora na wszystkie kanapy w stylu francuskiego art deco autorstwa nieżyjącego już paryskiego projektanta Jeana Royère. Galeria Vivid z Rotterdamu reprezentowała przedstawicieli historycznej, holenderskiej grupy De Stijl. Podziwiać można było między innymi *Berlińskie Krzesło* (Berlin Chair) z 1923 roku Gerrita Thomasa Rietvelde. Ciekawie zaaranżowane stoiska galerii zachęcały widzów do interakcji z wystawionymi sprzętami. Wolno było wypróbować kanapę albo siadać na fotelach czy krzesłach. Oglądający faworyzowali barokowy fotel *Casanova*, proponowany przez mediolańską galerię Erastudio Apartment. Konkurs Design Miami COS wygrała japońska architektka Azusa Murakami wraz z brytyjskim artystą Alexandrem Groves (Studio Swine). Para stworzyła instalację *New Spring* (Nowa Wiosna), którą oprócz mediolańskiego Salone del Mobile można było zobaczyć podczas targów Design Miami w budynku w stylu art deco The Temple House w Miami Beach^[4]. Zainspirowani architekturą neoklasycystycznych łuków oraz japońskim festiwalem kwiatów wiśni, przemijalnością pór roku, wymyślili strukturę przypominającą białe drzewo z rosnącymi nań bąblami. Spadające na ziemię, białe kule rozpryskiwały się w mgłę. Wyposażona w białe rękawice publiczność mogła łapać owe bąble. Ta wyjątkowa, magiczna, estetycznie wyważona praca sprawiała wiele radości i stanowiła niewątpliwą atrakcję targów Design Miami. Obrócz propozycji designerów dostrzegłam również produkty artystów wizualnych współpracujących z galeriami designu. Przykładowo galeria Louisa Guinness z Londynu serwowała unikalną biżuterię w cenie

1. Christopher Schanck, Galeria Friedman Benda, Nowy Jork
2. Erastudio, galeria Apartment Mediolan
3. Galeria All



4. Louis Vuitton, Objets Nomades
 5. Galeria All, Pekin-Los Angeles
- Fot. 1-5 Natascha Mattmüller





3

pięćdziesięciu tysięcy dolarów za naszyjnik lub broszkę w wykonaniu współczesnych klasyków, jak: Alexander Calder, Keith Haring, Allen Jones, Anish Kapoor, Max Ernst, Lucio Fontana, Niki de Saint Phalle, Man Ray, Ed Ruscha^[5]. Jedyne w swoim rodzaju korale, bransoletki, kolczyki przypominały miniaturowe rzeźby. Zafascynowała mnie złota kolia Man Raya z motywem ust, tak jak by wyciętych z obrazów malarza. Imponująco wyglądała kolorowa instalacja świetlna *Becoming on Luftwerk* (Pod Wpływem Działania Powietrza) performerów z Chicago, Niemki Petry Bachmaier i Amerykanka Seana Gallero (Studio Luftwerk) sponsorowana przez francuskiego producenta szampana Perriera Jouëta^[6]. Wypełniała pomieszczenia boksu piękną ornamentyką wzorowaną na pnących roślinach oplatających ściany, sufit, i podłogę boksu. Zmieniające się kolory, od zieleni, poprzez błękit, fiolet i róż wprawiały publiczność w nowe nieznanne nastroje. Pełne fantazji utopijne realizacje z pogranicza designu i sztuk wizualnych podnosiły artystyczny poziom projektanckich targów. Przede wszystkim udowodniły, że design też jest sztuką. ■

Przypisy:

1. <http://www.interiordesign.net/slideshows/detail/9821-16-things-to-see-at-2017-design-miami-and-art-basel-miami-beach/>.
2. <https://www.dezeen.com/2017/12/11/best-of-design-miami-collectible-furniture-homeware/>
3. <http://miami2017.designmiami.com/design-visionary-award/view/mwabwinda-school>
4. <https://www.wallpaper.com/design/cos-studio-swine-design-miami>
5. <https://www.louisaguinnessgallery.com/home/>
6. <http://miami2017.designmiami.com/collaborations/view/maison-perrier-jouet-becoming-by-luftwerk>



4

Design Miami 2017

Since 2004, Design Miami has been held twice per year as a platform for innovative ideas in design. The 13th edition (06-10.2017) was attended by 34 galleries from 9 countries: South Africa, England, Belgium, Brazil, France, the Netherlands, Norway, Italy and USA. Presented works were characterised by functionality and simple, clean forms.

The Visionary Award was given to The Mwabwinda School project in southern Zambia developed in collaboration among 14+Foundation, Selldorf Architects and the contemporary artist Rashid Johnson. Albert Fray, well known for his glass houses in Palm Springs, presented an exhibition of minimalistic furniture which turned out to be the hit of Design Miami 2017. ■



5

1. **Tony Oursel**, galeria Hans Mayer
 2. **Urs Fischer**, galeria Sadie Coles HQ
 3. **Ugo Rondinone**, instalacja galeria Eva Presenhuber
- Fot. 1-3 Natascha Mattmüller



1



2

ALEXANDRA HOŁOWNIA

16. Art Basel Miami Beach

W latach 80. i 90. ubiegłego stulecia dzielnica projektowa Miami (Design District) stanowiła urbanistycznie podupadły, bagnisty teren znany z korupcji i brutalnych latynoskich gangów. Dopiero w 2000 roku amerykański bilioner, filantrop, kolekcjoner sztuki Craig Robins kupił wiele stojących na tym obszarze zniszczonych budynków. W celach ich przebudowy zatrudnił najlepszych architektów, jak: Alisona Speara, Holly Hunata i Petera Page. Zadbał o ulice i chodniki, posadził drzewa, stworzył publiczne parki. Z roku na rok dzielnica dizajnu zyskiwała na atrakcyjności i popularności. Osiedlały się tam firmy projektowe, artyści, sklepy z artykułami artystycznymi i wzornictwem. Obecnie do Design District przeniosł się ICA (Instytut Sztuki Współczesnej) oraz muzeum The Everywhere Studio prezentujące rozwój estetyki pracowni artystycznych od czasów pop artu do chwili obecnej^[1].

W 2009 roku podążający za Craigiem Robinsem deweloper i wizjoner Tony Goldman zainwestował w leżący nieopodal zrujnowany Wynwood, w którym znajdowały się stare magazyny i schronisko dla bezdomnych^[2]. Wraz ze swym współnikiem, kuratorem Jeffreyem Deitchem, dziś dyrektorem Modern Art Museum w Los Angeles, przekształcił dzielnicę Wynwood w tętniące życiem progresywne centrum sztuki ulicy. Zaprosił artystów graffiti, by pomalowali ściany stojących tam baraków. W miejscach dawnych magazynów powstały nowoczesne galerie. Obecnie słynne, co jakiś czas odnawiane ściany Wynwood przyciągają tysiące turystów z całego świata. Przede wszystkim jednak Tony Goldman dokonał renowacji Miami Beach. Uratował wiele zdewastowanych zabytkowych domów w stylu art deco^[3]. Skryminalizowane od lat Miami Beach uchodziło za miejsce spotkań różnych band oraz za oazę dla handlarzy narkotyków. Goldman zamienił Miami

Beach w plac zabaw dla artystów sztuk pięknych, a także gwiazdorów z dziedziny muzyki i filmu. Przekształcił bulwar Ocean Drive wraz z Collins Ave w imponujące ulice pełne knajpek i luksusowych sklepów. Tak więc Craig Robins, Tony Goldman i Jeffery Deitch przerobili Miami na kosmopolityczną kulturalną metropolię konkurującą z Nowym Jorkiem, Londynem i Hong Kongiem. Wielkiego splendoru dodały miastu ugruntowane w 2002 roku odbywające się tam rocznie w grudniu międzynarodowe targi sztuki współczesnej Art Basel Miami Beach, zaliczane obok szwajcarskich Art Basel, angielskich Frieze i francuskich Fiac do najbardziej prestiżowych na świecie. Szczególną atmosferę targów w Miami Beach tworzy słońce, piękne szerokie, piaszczyste plaże, palmy, biała nowoczesna architektura, kluby oraz porty jachtowe. Poza tym struktura artystyczna targów kwitnie dzięki finansowemu zaangażowaniu i poparciu najbogatszych mieszkańców. Mimo że

Miami jest najniebezpieczniejszym amerykańskim miastem o dużej przestępczości, osiedlili się w nim miliarderzy kolekcjonujący sztukę, jak: Irma i Norman Braman, Rosa i Carlos De la Cruz, Darlene i Jorge Perez czy wydawca gazety codziennej Miami Herald Alberto Ibarguen. Założył on Fundację o nazwie Knight popierającą lokalną scenę artystyczną. Rezydentami Miami są przeważnie ubodzy latynosi, ale również czasowo przebywający w tej okolicy bogaci nowojorczy, gdyż wielu z nich ma tu swoje drugie domy. Między innymi właśnie oni inwestują w sztukę. Inni kolekcjonerzy sztuki, przyjeżdżają z Azji, przede wszystkim z Hong Kongu, gdzie w 2013 roku Art Basel w roku otworzyło swoją kolejną filię. Targi Art Basel Miami Beach stanowią globalną platformę wymiany pomiędzy artystami, kolekcjonerami i miłośnikami sztuki z całego świata. Choć w większości prezentowani są Europejczycy, to jednak targi w Miami Beach konsekwentnie promują twórczość nie znanych w Europie artystów latynowskich.

W 2017 w Art Basel Miami Beach wzięło udział 268 galerii z 32 krajów. Usytuowane w znajdującym się obecnie w fazie przebudowy Convention Center (Centrum Konferencji) targi reprezentowały wszystkie media: malarstwo, fotografię, rzeźbę, rysunek, wideo, instalację, performance. Ukazywały prace piękne, a także wulgarne, zaangażowane, polityczne, klasyczne i wizjonerskie. Już przed otwarciem dokonano kilkunastu milionowych zakupów. Przykładowo w szwajcarskiej galerii Eva Presenhuber sprzedała gigantyczne srebrne drzewo *Hunger*

Moon (2013) Ugo Rondinone za cenę 1,2 miliona dolarów. Poza tym wszystkie wystawione na stoisku eksponaty Udo Rondinone znalazły nabywców za miliony dolarów. Galeria Lévy Gorvy pozbyła się za 5 milionów dolarów obrazu *Sumac* (1959) namalowanego przez minimalistę Ellswortha Kelly. Azjatycki kolekcjoner nabył w galerii Hauser & Wirth instalację *Untitled*, Bruce'a Naumana za 9,5 miliona dolarów. Hauser & Wirth sprzedał także czarne księżycowe płótno Marka Bradforda (2017) za 5 milionów dolarów. Niopodal usytuowana galeria Gagossian z sukcesem pozbyła się prac Eda Ruscha i Cecila Brownowa za 3,5 miliony dolarów. Natomiast galeria Davida Zwirnera znalazła chętnego na obraz malarski Neo Raucha za 1,2 miliona dolarów. Kompozycję Yayoi Kusama *Flower Bed* (2013) sprzedano za 1 milion dolarów. Galeria Sadie Coles HQ oddała wysoki woskowy posąg Ursa Fischera za 750 000 dolarów. A galeria Lisson zhandlowała zieloną pracę Anisha Kapoor za 802 000 dolarów^[2]. Wśród kupujących odnotowano hollywoodzkich aktorów, między innymi: Owena Wilsona, Leonardo DiCaprio, Vala Kilmera, Ricky'ego Martina, Willa Smitha, jak również kolekcjonerów: Dashę Zhukovę, Jorge Péreza, Irme i Normana Bramana oraz Maurice Marciano^[3]. Z Polski wystawiła Fundacja Galerii Foksal prezentująca malarstwo Wihelma Sasnała, Pauliny Ołowskiej, rzeźby Pawła Althamera i Moniki Sosnowskiej. Jedną z prac Pawła Althamera sprzedała niemiecka galeria Neugerriemschneider za 60 tysięcy dolarów. Osobiście jestem fanką Art Basel Miami Beach.

Targi te odwiedziłam dwukrotnie w 2016 roku i w 2017 roku. Każdorazowo uwiódł mnie one rozmachem oraz odwagą najwymyślniejszych ekspozycji. Przekonały, że w sztuce nie ma podziału na komercję. Handlować można wszystkim. ■

Przypisy

1. AMA- Art Media Agency Newsletter, Art Basel Miami Beach 2017, Strona 15,16,18,23
2. <http://www.artnews.com/2017/12/08/sales-art-basel-miami-beach-fair-goes-weekend/>
3. <http://www.artnews.com/2017/12/06/art-basel-miami-beach-sees-slow-steady-sales-including-9-5-m-bruce-nauman-opening-day-mid-renovation-convention-center/>

16th Art Basel Miami Beach

In the 80s and 90s Miami's Design District was a run-down and marshy place infamous for corruption and violence. But its changed when billionaire and art collector Craig Robins, later followed by Tony Goldman and Jeffrey Deitch, decided to turn Miami into a cosmopolitan cultural metropolis. The city gained even more recognition worldwide due to Art Basel Miami Beach – a prestigious art show held in Miami Beach every December since 2002. In 2017 over 250 of the world's leading galleries participated in the show, presenting different media and drawing a large number of artists, collectors and art enthusiasts from all over the world. ■



„BĄDŹMY WSPANIAŁOMYŚLNI!”

Rozmowa z Krystyną Cybińską

S potkaliśmy się z prof. Krystyną Cybińską na finisażu wystawy „Barwy materii” w Galerii Neon. Traf sprawił, że przystaliśmy przy ogrodowej rzeźbie. *To nie jest rzeźba, tylko „ceramiczna forma rzeźbiarska”* – sprostowała Profesor – *I nazwałam ją: „Księżyc!”*. Lekko asymetryczny półksiężyc zdawał się muskać wyniosłą turnię; obie złączone z sobą formy zachowywały niepokojącą równowagę, gdzieś między organicznością wytworów natury a geometrycznym rygorem wyrobów człowieka. Podziwiam pewne rozstrzygnięcia Cybińskiej i efekt niewymuszonej przejrzystości.

Posługiwanie się organicznością i geometryzacją form wpisuje się w ideę zegarów i chmur Karla Poppera, czyli w różnicowanie zdarzeń na „zdarzenie przewidywalne (ruchy planet lub zegarów)” i „zdarzenia nieprzewidywalne (pogoda lub ruchy chmur)”. Gra między przewidywalnym a nieprzewidywalnym jest esencją sztuki, niezależnie od dyscypliny. Filozof sądził, że to zdroworozsądkowe rozróżnienie zaniknie wraz z rozwojem techniki i rzeczywistość tak się stało: komputerowe techniki wizualizacji pozwalają dziś podobną liczbą dotknąć ekranu (lub kliknąć myszki) uzyskać obraz kuli, sześcianu lub (dowolnej) chmury. Mimo tej (jednak pozornej) łatwości, problem formy pozostał i może nawet dziś jest bardziej nabrzmiały niż kiedykolwiek; jeszcze bardziej liczy się intuicja i trafny wybór.

Intuicja – spuentowała Profesor – *nie podsuwa nam właściwych wyborów, tylko daje nam odczuć niepokój, gdy przy kolejnej próbie nie udaje się nam odnaleźć poszukiwanego rozwiązania.*

Przypomniałem sobie wystawę z wykopalisk Heinricha Schliemanna w Troi: były tam autentyczne naczynia gliniane i kopie wykonane jak najdokładniej przez berlińskich rzemieślników. Kopie nie przybliżyły się ani o jotę do oryginałów, a naczynia starożytnych promieniowały jakąś tajemniczą energią. Taką samą energię i taką samą tajemnicę wyczuwam w pracach Cybińskiej.

Gdyby ta ceramiczna forma stała teraz w ogrodzie, to powinna zbierać się tu woda – wskazała Profesor na górną powierzchnię „Księżycy” – *wyobrażam sobie, że po deszczu będą zlatywać się tam ptaki... Chodzi o to, aby włączyć się w życie. Zaciekawili mnie ten performatyczny sposób myślenia i interaktywność ogrodowych form Cybińskiej. Umówiliśmy się w pracowni Profesor: To proste: pierwsze piętro, pokój nr 110.*

Prometeusz

Nikt nie potrafił mi wskazać, gdzie jest pokój nr 110; nic dziwnego, na drzwiach nie było numeru. Ale gdzie jest Pani Profesor, wiedzieli wszyscy. Nieduże wnętrze w znacznej części wypełniały prace z wystawy; *Księżyc* rozłożony był na części... *Ta ogrodowa forma jest za mała, powinna być znacznie większa, ponad dwa metry... Zainspirował mnie widok z pracowni na uczelniany ogród* – wyjaśniła Profesor – *stała tam rzeźba, którą przywieźli z pl. Polskiego. Nie była to zbyt udana praca. Przedstawiała leżącą postać ludzką wspartą na łokciach i z ugiętymi nogami. W zagłębieniu brzucha po deszczu zbierała się woda. I dopiero wówczas coś zaczynało się dziać z tą rzeźbą... Do tej małej sadzawki w brzechu figury zlatywały się gawrony. Piły, nurzały się w wodzie, kłóciły, otrzępywały... A z boku wyglądało to tak, jakby Prometeuszowi – przykutemu łańcuchami do skały – ptaki wydziobywały wątrobę. Cena za olimpijski ogień i spokój bogów. Kiedy rozpoczęłam pracę nad tą ogrodową formą, obraz powrócił.*



Księżyc Cybińskiej jest powściągliwy i wykwintny w kształcie, podobnie jak u greckich tragiczków, którzy potrafili rozrywanego na strzępy Prometeusza uwzniościć. Taki sposób ukazywania cierpienia poeci zapożyczili od malarzy i rzeźbiarzy; tragiczna maska – nieodłączny element teatralnego widowiska – zawsze była piękna i harmonizowała z wiarygodnością niezłomnego bohatera, który potrafił zmierzyć się ze swoim losem. Maski komiczne – przeciwnie – ukazywały ludzką brzydotę, a komedia skupiała się na ludzkich ułomnościach. Czy studium brzydoty, nawet najbardziej rzetelne, może zaowocować harmonijnym i pięknym dziełem? *Pod jednym warunkiem* – zauważyła Profesor – *że służy prawdzie i dobru.*

– Gdy Arystofanes w *Uczie* przekonywał, że komediopisarz – z założenia ukazujący ludzi gorszymi niż są w rzeczywistości – byłby w stanie napisać dobrą tragedię, usłyszał od Sokratesa, że nie jest to możliwe. Arystoteles odczuwanie piękna i tragiczności wiązał ze zróżnicowaną wrażliwością: *takie samo wrażenie muszą odczuwać ci, którzy są skłonni do uczucia litości i strachu, i w ogóle ludzie wrażliwi, inni zaś, o ile kogoś któregoś z tych uczuć poruszy.*

– *Ludzie wrażliwi na piękno, odczuwają zachwyt, inni – wiedzą, „co jest piękne” i czym „należy się zachwycać”.*

Czy predyspozycje, o których pisał Stagiryta, są powiązane ze zdolnościami plastycznymi? *Ludzi uzdolnionych plastycznie jest nie więcej niż 30% i ma to swoje konsekwencje* – zauważyła Profesor – *Trzeba ich tylko wyłowić i uświadomić im wrodzone poczucie piękna. Takie to proste: piękne jest tym, co dobre, a dobre tym, co prawdziwe. Szkoła ma uczyć warsztatu, bo warsztat jest językiem sztuki. Zrozumiałam to na pierwszych zajęciach z rysunku: młoda mi ręka i profesor ułożył mi prawidłowo ołówek w dłoni. Tylko takich rzeczy uczymy. Reszta zależy już od uczniów, ich uzdolnień i pracy. Gdy zajmowałam się dydaktyką, nie znajdowałam zupełnie czasu na swoją twórczość.*

Złamana gałązka

Gdy zdobyłam złoty medal w 1977 r. w Faenzie – wspomina Profesor – *nie mogłam go odebrać. Ówczesny rektor nie wyraził zgody na mój wyjazd. Inni wyjeżdżali, a mi nie pozwolono... Czy sukces pracownika nie buduje prestiżu uczelni?*

– *Gdy widzę ułamaną gałązkę z postrzępionym końcem, czuję się dotknięta. Tak zostałam wychowana przez ojca: drzewa wolno nam było tylko przycinać; łamać gałązek, nigdy! Gdy w czasie wojny znaleźliśmy się z rodziną w Lubelskiem, zetknęłam się z inną tradycją: chłopak dawał dziewczynie całą gałązkę z czereśniami.*

– *Moi rodzice pochodzili z kresów i ułamanie gałązki jest dla mnie naturalne; niektórzy potrafią to tak zrobić, aby nie okaleczyć rośliny (i to sprawniej niż sekatorem). Pamiętam z dzieciństwa poziomki na łyżkach zebrane w bukietach, czy gałązki kwitnącego bzu zerwane do wazonu. Gdy Sowieci weszli w 1939 r. do Tarnopolskiego (wiem o tym z relacji ojca), dla kilku jabłek ścinał całe drzewa.*

Ogrody niewinności i doświadczenia

– Czy Pani Profesor ma ogród?

– *Mieszkam w blokach... Ale mam swój ogród: z mojego okna widać wspaniałą, czerwony dąb z pełnią uformowaną koroną. Nie zrzucił jeszcze liści mimo późnej pory. Wśród bloków jest mikroklimat, który służy drzewu. W dzieciństwie też mieliśmy ogród. W Poznańskim, we wsi, w której mieszkaliśmy, nie było sadów, drzewa owocowe rosły tylko przy drogach. Ojciec był nauczycielem, założył swój sad, szczepił drzewka... uczył sąsiadów.*

Cybińska ceramiczne formy rzeźbiarskie wykonuje z myślą o ogrodach niewinności, podczas gdy mój ogród już dawno okazał się ogrodem doświadczenia. Po raz ostatni niewinność straciłem, gdy zachowałem samosiejkę lipy, na brzegu śródlęśnej łąki. Aby drzewko mogło urosnąć i osiągnąć właściwy dla swojego gatunku rozmiar, musiałem usunąć rzucający cień konar klonu. Najlepiej nie ingerować w naturę i nie angażować się po żadnej z walczących stron; gdy to się zrobi, nie ma już odwrotu.

– *W ogrodzie nie ma dwóch identycznych liści, a mechaniczne powtarzanie byłoby nieznośne.*

– A jednak natura w swojej zmienności powtarza ciągle te same wzory, ale głęboko ukryte pod powierzchnią rzeczywistości. Formy geometryczne – poza światem bezwzględnie zdominowanym przez człowieka – ujawniają się niezwykle rzadko, a jeśli nawet ukazują się, są wyjątkowo nietrwałe. Równie trudno rozpoznać ich ukrytą obecność w prawdziwych dziełach sztuki.

– *Dla kogo dzieło jest prawdziwym dziełem sztuki? – zastanawiała się Profesor – Dla koneserów? Wartościowanie, co jest dziełem sztuki, a co nim nie jest, bywa pochopne. Wartościowanie jest też często dość podejrzane.*

– Wybitni twórcy starannie zacierają ślady za sobą, ale wydaje się, że stosują się do stałych reguł np. Zbigniew Raszewski w budowie greckiej tragedii dopatrywał się bisfenoidu; ten regularny czworościan wprowadzony do struktury czasowej teatralnego widowiska miał (jego zdaniem) odpowiadać za siłę przekazu. W naturze taki rodzaj krystalizacji jest rzadki, występuje w nietrwałych związkach chemicznych i nigdy w czystej postaci.

– *A może każdy artysta tworzący organiczne formy ma swój własny, niepowtarzalny „wzór”, który sprawia, że rozpoznajemy twórcę już w pierwszym spojrzeniu na jego dzieło?*

Szkliwa

Ceramika odchodzi obecnie od swoich źródeł – zauważyła Cybińska – bardzo chce być rzeźbą, bo jest to bardziej efektowne. Coś podobnego wydarzyło się w tkactwie – precedens Abakanowicz. Profesor jednocześnie z uznaniem wypowiada się o twórcach, którzy do ceramiki doszli po wcześniejszych doświadczeniach z rzeźbą czy malarstwem: Wnoszą tyle nowego, jak bardzo jest to ciekawe! Cieszy się też z sukcesów swoich uczniów, którzy „podążają swoimi drogami”.

Z lewej: **Krystyna Cybińska** podczas finału wystawy *Barwy Materii*, Galeria Neon, ASP Wrocław

Czy Cybińska spójność i krystaliczną jasność swoich organicznych form rzeźbiarskich zawdzięcza konsekwencji w stosowaniu tradycyjnych technik ceramicznych? Gliniane naczynia, aby sprostać wymogom użytkowników, musiały zachowywać skalę ludzkiego ciała, do którego trzeba było je dostosować, wręcz dopasować. Gliniane ścianki naczyń są formowane – ale też nieustannie sprawdzane i korygowane – równocześnie od wewnątrz i od zewnątrz, w pozytywie i negatywie kształtującej się formy. Nawet po uwolnieniu dzieła od użytkowych funkcji i ukryciu jego wnętrza przed wzrokiem widza – nawyk podwójnego tworzenia pozostaje w twórcy, w jego dłoniach i w jego umyśle.

– *„Zwykłą” rzeźbę wykonuje się tylko raz, od zewnątrz – dodała Profesor – gdy wywodzącą się z glinianego naczynia „rzeźbiarską formę ceramiczną” – trzeba zrobić dwukrotnie: od zewnątrz i... z wnętrza.* – O tym wnętrzu jest mowa w opisie stworzenia człowieka w Księdze Rodzaju. Wiadomość została ukryta między wierszami: jest to odniesienie do wspólnego dla ceramiki i snycerstwa aspektu technologicznego. Relacjonując proces lepienia ludzkiej postaci z gliny biblijny autor nieoczekiwanie używa tej samej terminologii, jaką w jego czasach stosowali snycerze obrabiający drewno. I glina, i drewno gdy wysychają, pękają, więc dlatego ważne jest utrzymanie tej samej grubości ścianek powstającej figury. Uzyskuje się to przez pozostawienie (w wypadku gliny) lub wydrążenie (gdy mamy do czynienia z drewnem) pustej przestrzeni wewnątrz tworzonej postaci. Ta pusta, wewnętrzna przestrzeń okazuje się konieczna w spełnieniu kolejnego twórczego aktu Boga: *i natchnął w oblicze jego dech żywota, i stał się człowiek z duszą żywiącą.*

Szkliwa przestały być w ceramice potrzebne – zauważyła Profesor – Kto jeszcze zajmuje się szkliwami? Studenci... i ja. Zaczęłam się zastanawiać: jakie są źródła tej rezygnacji? Pokrywanie ceramiki szkliwem wynika przecież z jego walorów użytkowych i estetycznych. Używanie szkliwa jest tylko jednym z przejawów naturalnej skłonności do wykańczania otaczających człowieka przedmiotów i budynków warstwą szlachetniejszej i trwalszej materii. Raz jest to złoto, masa perłowa, egzotyczne drewno, marmur czy okładzina ceramiczna, innym razem będzie to farba, a nawet papierowa tapeta. O niemal atawistycznej potrzebie wykańczania surowych powierzchni może świadczyć przypadek Hali Maxa Berga pomalowanej na żółto według wskazówek architekta podczas ostatniej renowacji tej budowli.

Trzeba by to sprawdzić, ale wydaje się, że za każdym, konkretnym przypadkiem odstąpienia od stosowania szkliw – i podobnych, uszlachetniających materiałów – kryją się jakieś idee, z których oddziaływania nie zawsze zdajemy sobie sprawę. Przykładem jest surowy, ceglany mur. W średniowieczu cegły zastąpiły rzymskie, kamienne ciosy ze specjalnie zachowanymi śladami kamieniarskiej obróbki. Dlatego cegły też obrabiano jak kamień (we

Wrocławiu można to zobaczyć np. na zewnętrznych murach dominikańskiego kościoła). Ceglany mur (wcześniej kamienny) ilustrował jedno zdanie o „żywych kamieniach” z Listu św. Piotra (1 P 2.4-5). Ta sama wspólnotowa myśl, ale już zsekularyzowana i użyta do wyrażenia demokratycznych aspiracji społeczeństwa („jedna cegła nic nie znaczy, ale w masie są potęgą”), pojawiła się ponownie wraz z ceglanyimi fasadami wczesnego modernisty Hendrika P. Berlage’go. Teraz surowy beton stosuje się w wykańczaniu ekskluzywnych, mieszkalnych wnętrz. Czy nie jest to odwrócona wersja reguły, którą kierowano się przy wznoszeniu wschodnich świątyń chrześcijańskich: „człowiek na zewnątrz powinien być surowy, a barwny wewnątrz”?

Profesor rozpoczęła właśnie prace nad recepturą nowego szkliwa krystalicznego. Po pierwszych próbach okazało się, że jest ono przezroczyste, z pięknymi, białymi kryształami... Komponowanie szkliw zawsze było pasją Cybińskiej. Rezultaty, które dzięki szkliwieniu uzyskuje, są rewelacyjne. Wynalazcy nowych szkliw zazwyczaj zazdrośnie strzegą swoich receptur, gdy Profesor je rozdaje. Podczas naszej rozmowy w drzwiach pracowni pojawiło się kilka takich obdarowanych recepturami osób. Gdy zauważyłem, że „wynalazki na ogół się patentuje”, Profesor odpowiedziała: *Jeśli po długiej pracy udało mi się zrobić coś dobrego, to jak mogłabym nie podzielić się tym z innymi? Bądźmy wspaniałomyślni!* ■

'Let's be generous!' Interview with Krystyna Cybińska

We met at the closing of Prof. Cybińska's exhibition 'Colours of matter' at the Neon Gallery in ASP Wrocław. We stood by the garden sculpture titled 'Moon'. Prof. Cybińska said that if it stood in the garden, rainwater would collect on its upper surface and birds would drink from it. I felt intrigued by her performative way of thinking and the interactive character of her works, and we made an appointment to meet again in her studio No 110 on the first floor. When I arrived on the appointed day, nobody could tell me where Studio 110 was, but everybody knew where Prof. Cybińska was. She said that about 30 percent of people are born with an artistic talent, but they often don't realise their inner sense of beauty until someone discovers them. It's the role of school to teach artistic skills, since skills are the language of art. She observed that these days ceramics is departing from its roots and many ceramic artists don't use glazes any more. But not her. She still works on new glaze recipes. Some of her results are exceptionally beautiful, but she doesn't patent them. 'How could I not share the good results of my work with others?', she asked, and added 'Let's be generous!' ■



Przemysław Lasak

1. *Emigrantki*, 2015–2016

2. *Europa*, 2015–2016

MONIKA BRAUN

Materia nieskończonych możliwości

Są czujne i skoncentrowane, przygotowane, by natychmiast zareagować. Kiedy tylko pojawi się szansa. Czekają. Nie patrzą na ciebie. Wyniosłe i wstrzemięźliwe. Ich ciała mają coś z napiętych w łukach cięciw, bezruch maskuje gotowość zwierzęcia, czającego się do skoku. Łagodne piękno jest zwodniczą maską, za którą pielęgnują cierpliwość i wytrwałość, jakie tylko pierwotnym bytom w ogniu zrodzonym są dane. Uwodzicielskie kształty tych istot z gliny, stworzonych rękami i wyobraźnią Przemysława Lasaka, ich skóry, niekiedy aksamitnie matowe, a czasem o fakturach szorstkich jak zniszczona juta, lub pokryte wieloma odcieniami lśniącego szkliwa, ich egzotyczne przebrania z metalu i drewna, wikliny i rzemienia, które dla nich zaprojektował twórca, zniwielające gesty uformowane jego dłońmi – mają cię zwabić, osłabić twój refleks.

Myślisz – to tylko ceramiczne figury, mogę podejść, są uległe, poddane takującemu oku i szacującej ich potencji dłoni oglądacza. Wolno mi wybierać bo jest ich wiele. Tak podobnych i zarazem tak różnych. Niby w gromadzie, jednak stale zachowują wobec siebie ostrożny dystans, *zapatrzone w siebie/spod przymkniętych powiek/ manekiny/ pogardzają tłumem/ nie drżą/ w istnieniu*

Materii dana jest nieskończona płodność, niewyczerpana moc życiowa i zarazem uwodna siła pokusy, która nas ściąga do formowania.

W głębi materii kształtują się niewyraźne uśmiechy, zawiązują się napięcia, zgęszczają się próby kształtów. Cała materia faluje od nieskończonych możliwości.

Bruno Schulz, *Traktat o manekinach*

doskonałe/nieruchome^[1]. Gdy przechodzisz między zastygłymi postaciami, przypominają niewolników na antycznym targu, z ich senną, ale zawsze trochę niepokojącą bezwolnością, więźniów na spacerniku, grających teatr pokory wobec swych strażników, żołnierzy uformowanych w szyku, posłusznych, ale niosących tłącą się wewnątrz iskrę,

może pozostała z wypału? – wiarę, że zwycięstwo jest możliwe.

Nie możesz się od nich oderwać, kiedy wędrujesz przez te społeczności, gromady i wspólnoty, latami tworzone przez artystę. Jak gdyby miało w sobie coś narkotycznego uczestnictwo w ich tajemniczej egzystencji. Jak gdyby nie tylko oczy, nie tylko dłonie, ale wszystkie zmysły były wodzone na pokuszenie przez kształty cyzelowane w jego pracowni, zwykle w skupieniu i porządku. Lasak, artysta ceramik, uprawia osobliwy konglomerat technicznych procedur i duchowych poszukiwań. *Batagan źle wpływa na pracę* – mówi. Jego proces twórczy to po trosze rytuał, a po trosze ciężkie fizyczne zmagania, z ogromnymi przecieź formami, dla których sam także był modelem, autorem i po części tworzywem. Ta obecność żywego, ludzkiego ciała w zastygłej później bryle jest widoczna, odczuwalna. Rzeźba/nie rzeźba? Obiekt ceramiczny/żywy organizm?

1 Halina Poświatowska, *Manekiny*.

Dlatego chcesz dotknąć napiętych bicepsów i sprężonych grzbietów *Najemników*, pochylić się i spojrzeć z bliska na barwy ciał tych mężczyzn z różnych stron globu, powieść opuszką palca po oszłamiająco błękitnych udach, miedzianych łokciach, hebanowych policzkach, kredowych grdykach. Sprawdzić, co mówią znaki na ich łydkach i ramionach. Czy to niewolnicze tatuaże, sygnatury przynależności? Kucnęli, medytując nad swoim losem żołnierzy do kupienia, odbierających życie za pieniądze, blisko ziemi, ale bez wstydu, z uniesionymi ku tobie niewidzącymi twarzami. Trwają.

A potem możesz poczuć porcelanową gładkość skóry bezmiennych kobiet, sprawdzić jakie są te, o których mówisz *Ona*. One... twory, po które wolno ci sięgnąć, ubrane w metalowe siatki, i przeziernie, kolorowe witraże, jak lalki w erotycznej bieliźnie, jak mieszkanki olśniewających witryn w dzielnicach rozrywki w Amsterdamie, pokornie noszące znaki swego cielesnego poddaństwa, piętno dwuznacznej egzystencji ni to zabawek, ni to żywych istot. O czym marzą, stojąc nieruchomo? Oczywiście potulnie zamknęły czarną kreską, ale ich wyzywająco sprężyste brzuchy, piersi, pośladki wydają się być do twojej dyspozycji, tych ładacznic dumnych jak królowe.

Dalej – *Nadzieja*. Czy na pewno? Czyja? Ich czy twoja? I na co ta nadzieja? Nie wiesz jeszcze... Ci, wśród zgaszonych granatów, błękitów i szarości, jak gdyby niebo, przemieszane z deszczem i chmurami, z pyłem, po którym stąpają, spłynęło na ich ciała, i ci jak piasek w słońcu pustyni, i ten jakby umazany krwią – nie zabronią ci przecież wsunąć dłoni pod woale i zamknąć pod palcami swoich piersi, sięgnąć pod kaptury kryjące obłóci czaszek, pod szaty, ich jedyną osłonę i barierę przed twoją ciekawością. Ręce odsunięte od torsów mówią: *Nic nie kryję przed tobą, nie mam złych zamiarów, możesz zrobić ze mną, co zechcesz, mam nadzieję, że mnie nie skrzywdzisz. Mam nadzieję...*

Co teraz? Tak, i to jest dostępne, *Cienie*, szczątki wydane na pastwę twoich oczu, kadłubki, po których przesuwasz dłonie. Zdefragmentowane ludzkie postaci. Postaci? To za dużo powiedziane. Właśnie – cienie, jakieś resztki po minionym, coś jakby zawartość szpitalnego prosektorium, pole bitewne po latach, zbiorowa mogiła tych, którzy umarli w cierpieniach, grób przed eks-humacją. Odpadki ludzkich żywotów, odsączone z krwi, o barwie bliższej już ziemi, z której się wyłoniły, i do której za chwilę wrócą. Patrząc i nie jesteś pewien, czy to jeszcze ciało, czy już tylko bandaże, całun, sznur, drut – spajające członki niegdyś żywego człowieka. Czy na pewno chcesz sam się przekonać, gdzie kończy się soma, a zaczyna przetrwane rozkładem płótno?

Więc zapewne wolisz przyjrzeć się, któremuś z renegatów, zbadać, co kryje się pod ich tęczowym rynsztunkiem, dowiedzieć się kim są ci *Renegaci*, odszczepieńcy, wyglądający jak sunąca po oceanie waleczna armada, w swoich hełmach niczym żagle, maszty i reje fregat, z jakiejś pominiętej w dziejach świata epoki. Dokąd muszą odpłynąć ci, którzy wyparli się (kogo i czego?), ci którzy przeszli na stronę przeciwnika (kimże on jest?), dlaczego żeglują, i po co im szable, dzidy, łuki i strzały? Nie lekceważ prowokacyjnego przepychu tych postaci, ani obfitości ich oręża.

A kiedy pójdziesz dalej i spotkasz „Мир”, też bądź ostrożny. Nie daj się oszukać wyzywającej, niemal obscenicznej nagości tych, którzy zasiedlają tę niejasną domenę pomiędzy harmonią a jej naruszeniem, tych, co to siedzą i nie wiadomo, czy pokój niosą, czy im go odebrano. Podobni odrzutom z hutniczego pieca, nieforemni, niedoskonali, mają na sobie znamie ognia. A jednak, choć tak bezbroni, pozbawieni odzienia i narzędzi walki, sami są jak arsenały. Ich błyskające metalicznie ciała nie potrzebują zbroi ani oręża. Są jednym i drugim. Strzeż się.

Ale tymczasem unieś złociste rynsztunki, dowiedz się, kim naprawdę są *Emigrantki*. Co mówią ich prowokacyjnie odchylone głowy, giętkie, szukające światła szyje, zaczepnie rozstawione nogi? I na co im te strzępy połyskujących kolczug, kapelusze zbieraczy ryżu i pióropusze, które dał im Lasak? Z jakich to stron świata dotarły aż tutaj? Może chcesz sprawdzić, co chowają w rękach, których nie chcą ci pokazać? Zobacz, niektóre z nich rąk pozbawiono...

Czy te „Emigrantki” chcą dowiedzieć się czym jest *Europa*, także wykreowana przez ich stwórcy? Czy chcą stać się jej mieszkankami? A ty, czy wyciągniesz



2

dłoń ku nagiej skórze Europejki, ciemnej i śliskiej, podobnej wydobytych spod ziemi, wypolerowanym tysiącami dotknięć posągów z terakoty, gdy tak stoją, wyposażone tylko w kije do gry w golfa, i niewielkie, lekkie czapeczki, absurdalne wobec ich odsłoniętych ciał? Czy sięgniesz ku nieznanym tekstom, pełnym cyfr i liter, może przypisujących je jak towar do określonej kategorii, a może runicznych znaków, kryjących ich tajemnicę? Dotknij, by dowiedzieć się, czy może mają jeszcze w sobie jeszcze resztki ciepła modeli, starannie otulanych gipsem przez artystę w procesie tworzenia.

Nawet kiedy trafiasz na tych, którzy stali się ofiarami pokoju à rebours, na korpusy przytwierdzone do ni to postumentów, ni to krzyży bez poprzecznej belki, ni to trumien otwartych na przyjęcie zwłok, perwersyjnie kusić cię będą skomplikowane faktury ich śmiertelnych całunów, zbroi nałożonych na opak, metaliczne migotania okaleczonych członków, opowiadających, w co „Pokój” może się przeistoczyć.

I wydaje się, że wszyscy, których spotkałeś, za chwilę oderwą dłonie od rękojeści broni, że ich palce, w pozornym spokoju spoczywające na mieczach, poruszają się, że ręce sięgną do kołczanów po strzały, wzniosą ramiona i porwą dzidy, że oderwą się od swoich postumentów. Ich torsy i barki przekształcą się w skrzydła i żagle, by mogli ulecieć w powietrze ci ludzie-nie-ludzie, popłyną ku swoim tajnym przed nami celom. Że otworzą wreszcie oczy. Ożyją.

Bo twory Przemysława Lasaka są nosicielami misji, nie tylko formami do oglądania, ale znakami, które same mają formować zmianę – myślenia, postrzegania. Metaforami sytuacji, w których wymagane są działanie, siła, wola. Najemnicy, emigrantki, renegaci czy cienie, zarówno ci kompletni w swej ceramicznej fizyczności, jak i ci w stanie rozpadu, wszyscy oni, wyrzuceni poza społeczny nawias, cierpiący, upodleni – noszą w sobie moc sprzeciwu.

Więc jeśli siedzą, to tylko po to, by pielęgnować siłę potrzebną do dalszego marszu, jeśli stoją, to dlatego, byśmy nie spostrzegli mocy tajonej w ich prężących się pod skórą mięśniach, jeśli kucają to po to, by tym sprężystością odbić się potem od ziemi. Jeżeli ich ręce łagodnie skrzyżowane spoczywają na barkach, to byśmy sądzili, że zakłete w glinie postaci są tylko tym, czym się zdają – rzeźbą, martwym posągiem, gliną skamieniałą w ogniu, efektem fizycznych i chemicznych procesów, opisywalnych jako chlorki, azotyny czy tlenki, substancją zależną od nienaruszalnych podręcznikowych reguł. I nawet kiedy wydaje się to już zupełnie niemożliwe, kiedy tkwią w okowach, a ich ręce są spętane, gdy uwięziono ich i poddano unicestwianiu – wciąż jednak są naczyniami pełnymi energii. Są wyzwaniem.

Z latami ludzie Lasaka coraz bardziej się deformują, korodują, zdają się rozpadać. Zewnętrzny sztafaż barwnych szkli, różnorodnych faktur, oszłamiających kostiumów i niezwykłych rekwizytów, które sytuują dzieła artysty na pograniczu scenografii, rzeźby i ceramiki, robi się zbędny. Dekonstrukcja, pochłaniająca fragment po fragmencie, istoty wyłaniające się z wysokich temperatur ceramicznego pieca, odbierając im cielesność – jest jednocześnie swoistą kondensacją mocy. Nawet najmniejsze kawałki ich korpusów przechowują wciąż jeszcze energię potrzebną, by mogły zacząć działać. Nadszarpnięte, zmiażdżone, bezwładne – mimo wszystko są gotowe do akcji. Jak gdyby rzeźbiarski kontrapost był w tym przypadku nie rozwiązaniem technicznym, którego posągi Lasaka przecież nie potrzebują, ale głębokim sensem tych postaci, jakby bezruch wyrażał dynamikę, brak – ukryte potencje. Dramatyczne napięcie powstaje tutaj poprzez opozycję martwoty tworzywa i jego wewnętrznej żywotności, w dysonansie bezwładności, poddanego ludzkim zabiegom posagu, i sprawczych mocy, które wyraża.

Wymyślne figury, nie dające się przypisać określonej epoce, stylowi czy modzie, a zarazem czerpiące z tak wielu różnych źródeł kultury, zdają się wymykać prawom materii nieożywionej i wędrują w świat, powodowane przedziwną siłą zakłętą w ich ciałach. Nie zewnętrzne przybranie, ale podążanie ku czemuś zdaje się być esencją ich istnienia. Są ucieleśnieniem craigowskiej nadmarionety – bytu ni to żywego i pozornie samoistnego, ni to sztucznego i bez reszty posłusznego wizjom reżysera. A za nimi idą duchy ich przodków – lał, manekinów i kukiel, posągów i cyborgów – poczętych w wiecznym śnie człowieka-stwórcy i władania światem. >



110

Matter of Unlimited Possibilities

The serene beauty of Przemysław Lasak's clay figures is a deceptive mask. Their seductive shapes, their skin, which is sometimes velvety matt and sometimes as rough as jute or covered with various shades of glistening glazes, their exotic costumes made of metal, wood, wicker and thong serve one purpose – to lure you and weaken you reflexes. When you walk among these motionless figures, they resemble slaves in an ancient market or prisoners in a prison yard who assume a humble disguise before their guards. We feel like touching the flexed biceps and tautened backs of the males figures (the 'Mercenaries'), and reading the signs on their legs and shoulders. Then we stretch our hands to feel the porcelain smoothness of the skin of the nameless women (called 'She'), wearing wire mesh and transparent colourful stained glasses, which makes them look like dolls in erotic lingerie or ladies from the Red Light District in Amsterdam. The sculptures are grouped into several other series, such as 'Hope', 'Shadows', 'Renegades', 'Peace', 'Emigrants' and 'Europe'. Over time, Lasak's sculptress become more deformed, corroded and seem to be falling apart. Yet all these imitations of man feature one opposition: though made of dead matter, they look so alive. ■



Przemysław Lasak

1. *Nadzieja*, 1999–2002
2. *Renegaci*, 2010–2014

Te imitacje człowieka, jego *alter ego*, zrobione przezeń, by nimi rządził, by – służąc mu – zaspakajały jego ukryte pragnienia i ciemne instynkty, są jednocześnie kontynuatorami mitu, znanego wielu religiom, obecne-go w kulturze od tysiącleci, o uczynionej przez demiurga istocie, która ożywa i staje się bytem samoistnym, pełnoprawnym, obdarzonym własną wolą. Jak człowiek, stworzony przez Boga z ziemi i prochu, i ten ulepiony z gliny i łez przez Prometeusza, a potem obdarzony przezeń iskrą/duszą, wykradzioną bogom, jak Galatea, uformowana rękami i miłością Pigmaliona, czy Frankenstein, którego otrzymane życie przekształca w monstrum. Są glina, w którą kreator tchnął witalność, zwalniając ją tym samym z poddaństwa, pozwalając jej czynić tak zło jak i dobro.

Wydaje się, że postaci Lasaka niosą w sobie coś z obu tych wizji, sytuują się na styku świata istot poddanych ludzkiej władzy, uczynionych na kształt i podobieństwo człowieka, i tych, które same po władzę sięgają. Uczestniczą w odwiecznej, intrygującej grze pomiędzy „rzeczywiste” a „udawane”. Wiemy oczywiście, że są tworamii materii nieożywionej, ale czujemy także, że ukrywają w sobie coś z reguł życia w *realu*. Są po trosze jak te rzeczy, o których mówi Anna Zeidler-Janiszewska, że *mają już teraz przecież coraz częściej i częściej tylko swoje delegowane ku nam powierzchowności, pomnażane z dale od swej żywej i pełnej dla nas powierzchowności, odkąd to nie my już wyłącznie z noumenów fenomeny czynimy, ale robią to nam i za nas witryny, atrapy, modelki, manekiny, niedostępni ludzie sukcesu*^[2] – ci liczni mieszkańcy pogranicza między życiem a martwotą, prawdą a pozorem, wysyłają ku nam wybraną przez nich, albo im nadaną, definicję własnej postaci, służącą tak kamuflowaniu jak i kontrolowanemu manifestowaniu istoty rzeczy. Swymi zewnętrznymi personami mówiący do nas: *Zgadnij, co kryje się pod spodem?* (W tym aspekcie postaci Lasaka są nie tylko częścią sztuki, ale i całego życia społecznego.) Wszystkie te maski, sztuczne, a przy tym będące środkiem do przekazywania wewnętrznych przeżyć, zakrywające „autentyczną” twarz, a jednocześnie, wyrażające jakiś istotny aspekt charakteru ukrytej pod nią osoby, używane w karnawale, rytuałach świeckich i religijnych, w teatrze (blisko Lasakowi do niego dzięki współpracy z Agatą Dudą-Graczą przy *Abelardzie i Heloizie i Ojcu*), manekiny, kukły i lalki, zachowujące tylko niektóre parametry człowieczeństwa, ludzie sfalsyfikowani i niekompletni, często parodiujący swych twórców i właścicieli, a zarazem w jakiś szczególny sposób kondensujący samą ideę bycia istotą ludzką, te przedmioty puste, atrapy – są zarazem naczyniami gotowymi na przyjęcie nowych sensów, pośrednikami między tym, co dostępne zmysłom a tym, co duchowe.

Materia, byt o niejasnej ontologicznie proveniencji, tak niepokojąca Brunona Schulza w *Traktacie o Manekinach – pozbawiona własnej inicjatywy, lubieżnie podatna, po kobiecemu plastyczna, uległa wobec wszystkich impulsów – stanowi [...] teren wyjęty spod prawa, otwarty dla wszelkiego rodzaju szarlatanerii i dyletantyzmów, domenę wszelkich nadużyć i wątpliwych manipulacji demiurgicznych. Materia jest najbierniejszą i najbezbardziej istotą w kosmosie. Każdy może ją ugniatać, formować, każdemu jest posłuszna*^[3]. No, chyba nie każdemu, ale Przemysław Lasak potrafi się z nią obchodzić, jego słucha, jemu jest posłuszna i uległa, pozwala wydobywać z siebie ukryte potencje, choć gdy rozmawiam z artystą w jego pracowni, mówi ostrożnie: *Niewiele wiemy, do ceramiki trzeba podchodzić z pokorą. W tej pracy zdarza się dużo niespodzianek. Może i owe niespodzianki twórcy umie wykorzystać, odnaleźć w nich nieoczekiwane szanse? Modelując swoje postaci, działa tak, jakby transformował bierność tworzywa w siłę znaczeń, niesionych później przez wydobyte z gliny formy. Sięga w głąb kształtowanej substancji, odgaduje, co kryje w sobie materia nieskończonych możliwości.* ■

2. A. Zeidler-Janiszewska, *O szansach i pułapkach ponowoczesnego świata: materiały z seminarium profesora Zygmunta Baumana w Instytucie Kultury* (jesień 1995-wiosna 1996), Instytut Kultury 1997, s. 103.

3. B. Schulz, *Traktat o manekinach albo wtóra księga rodzaju* [w:] *Sklepy cynamonowe*, Gdańsk 2000, s. 20.

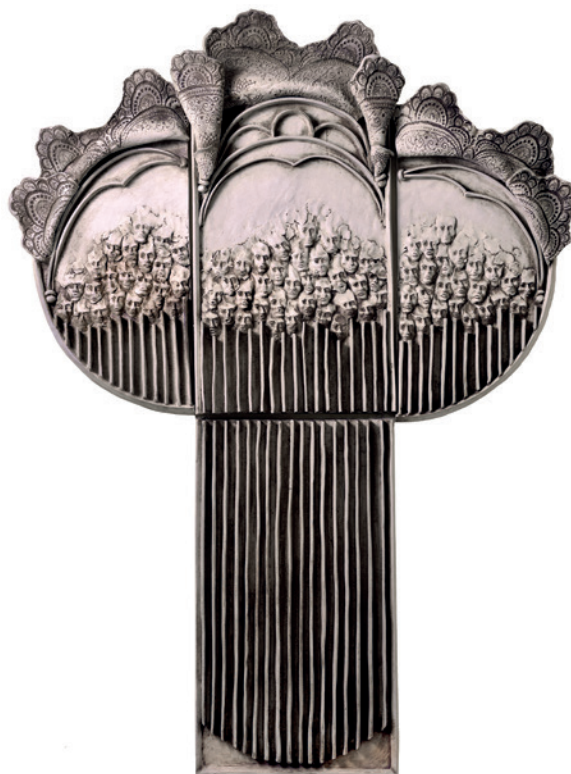
Symfonie ceramiczne Jolanty Kasińskiej

„Piękno jest uregulowaniem idei...”

F. W. J. Schelling
„Filozofia sztuki”

Odwolanie się w tytule niniejszego szkicu do terminu par excellence muzycznego, jest uprawnione przede wszystkim waga, jaką przywiązuje artystka do muzyki i jej wpływu na twórczość. Wszakże równie dobrze mógłbym powołać się – górnolotnie – na poezję, na przykład tytułując tekst nie symfonią, lecz poematem porcelanowym lub ceramicznym. Influencje sztuki Jolanty Kasińskiej z poezją wydają się równie zrozumiałe, co z muzyką. Najbardziej oczywistym znamieniem sztuki poetyckiej jest wszak metafora, a więc figura retoryczna, której elementy „dziwią się sobie”, a więc występują znaczenia przenośne i przenoszone. Nadto nie bez znaczenia jest nastrój, jakim emanują prace i ogólny ich klimat nazywany nie bez podstaw poetyckim.

Ponieważ mowa będzie o dwóch „symfoniach”, co oczywiste, powinienem rozpocząć od „Symfonii Pierwszej” – jak zatytułowano pokaz prac artystki. Uroczyste otwarcie wystawy pod tym tytułem dokonano się 29 września 2016 roku o godz. 17.00 w Muzeum Porcelany w Wałbrzychu. W tekście zaproszenia organizatorzy podkreślili, iż będzie to wystawa jubileuszowa, z okazji 50-lecia pracy twórczej artystki. Istotnie, wystawa budziła duży respekt już to ze względu na znakomity i reprezentatywny wybór prac, już to zaskakująco wysoki poziom warsztatowy eksponowanych dzieł.



Jolanta Kasińska

1. *Oratorium I*, kamionka, 100 x 120 cm

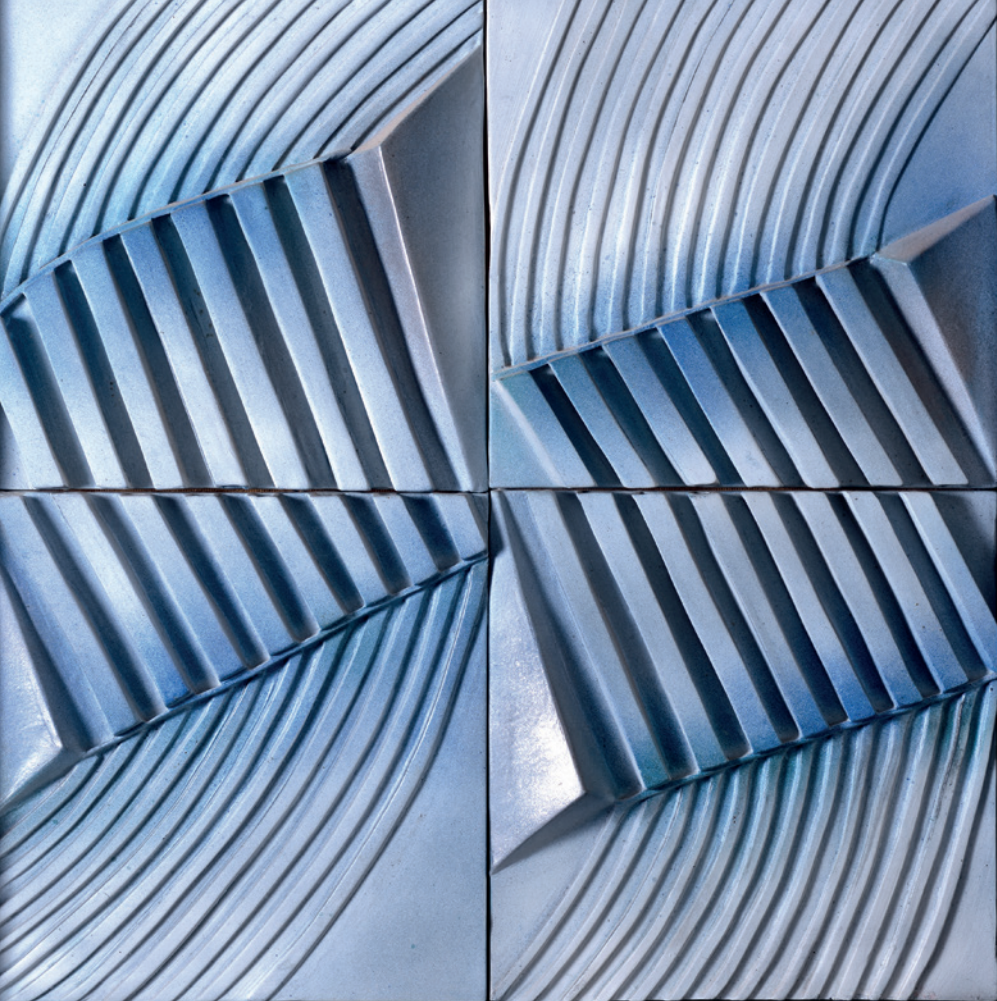
2. *The X Gate*, szamot, 60 x 40 cm

Fot. 1–2 Czesław Chwiszczuk

Komponując „utwór ekspozycyjny” w Sali wystaw czasowych, przyjęto zasadę, iż reliefy czy tzw. kafle wyeksponowane zostaną w określonym porządku na ścianach, zaś formy (rzeźby) pełnoplastyczne i przestrzenne zaprezentowane będą na postumentach. Całość mimo stosunkowo dużej ilości prac o najrozmaitszych kształtach jawiła się jako klarowna i jasna.

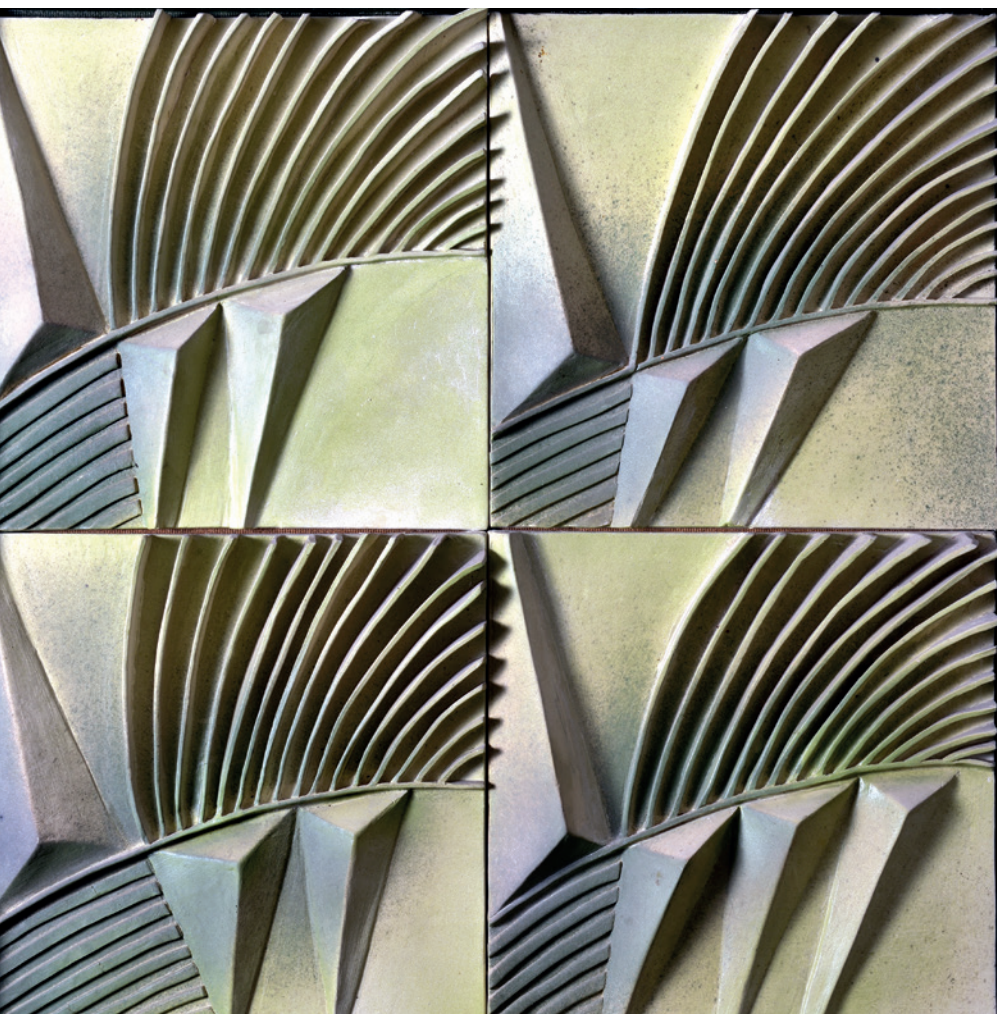
Nie ukrywam, iż moją uwagę w pierwszym rzędzie przykuły prace – kafle? obrazy ceramiczne? reliefy – nawiązujące do tematyki muzycznej, a więc Oratoria, Fugi, Kantaty... Ciemnobrązowe, jakby spatinowane przez czas, przemijania, posiadają jakąś nieuchwytną nie wyrażoną wprost archaiczność. Dotyczy to zresztą także innych prac, np. ukazanej w formie tryptyku *Świty króla Dawida*. Natłok stylizowanych postaci o indywidualnych rysach wraz z centralnie usytuowaną sylwetką króla Dawida nosi wyraźne piętno stylizacji odwołującej się do form starożytnych – może asyryjskich, może antycznych? Oglądając te prace z dużym zainteresowaniem – sam jestem wielkim miłośnikiem J. S. Bacha – przypomniałem sobie tradycje płaskorzeźbionych dyptyków z kości słoniowej, przenośnych ołtarzyków z teże, zdobionych po wewnętrznej stronie scenami ze Starego i Nowego Testamentu, czy wreszcie drewnianych epitafiów, przyciemnionych przez dym kadzieli lub świec. Pamiętam je takie z bazyliki w Wambierzycach, znajdujące się w ogromnej ilości w tzw. obejściu.

Autentyzmu pracom Jolanty Kasińskiej przydają zwieńczenia w formie gotyckich fiali lub barokowych palmetowych (?), roślinnych zdobień. Podzielone na pola, wypełnione są zwielokrotnionymi postaciami tłumnie obstepującymi pieszczaki organów oraz wieńczącymi kapitelami kolumny. Zadziwiający i wciągający jest ten świat imaginacji i fantazji Jolanty Kasińskiej. Dzieło sztuki to *okno na nieskończoność*, pisał twórca tzw. geopoetyki Kenneth White, a Rilke dodawał, iż *sztuka to światopogląd*, co oczywiście – artyście. W tych dziełach – ale także innych, których nie waham się nazwać obrazami ceramicznymi jak *Pionowy Horyzont*, *Tryptyk kwietniowy*, czy prace z cyklu „Przemijanie”. Artystka odchodzi od literackiej narracji, fabularyzowania. Przeciwstawia sobie rytmy, fale, figury geometryczne, fragmentami pozostawiając je szorstkimi, chwilami szklawionymi i barwionymi. Termin „obraz ceramiczny” to oscylacja na granicy płaskorzeźby, malarstwa, obiektu. To kolor, struktura, faktura powierzchni. Sadzę zatem, iż używanie tego terminu wobec prac artystki jest uprawnione. Kończąc ten wywód o pracach przeznaczonych do ekspozycji na ścianie – szczególnie



Jolanta Kasińska

1. *Preludium*, kamionka, 100 x 100 cm
 2. *Etiuda*, kamionka, 100 x 100 cm
- Fot. 1–2 Czesław Chwiszczuk



tych „muzycznych”, zastanawiałem się czemu wszystkie ukazują jakieś wnętrza, i zasłuchany tłum? , kornie pochylony, skupiony? W *Słowniku muzycznym*, pod hasłem „Oratorium” (wł. *oratorio*, łac. *oratorium*) mamy wyjaśnienie, iż jest to dom lub miejsce modlitwy (sic!). Dopiero w dalszej części wyjaśnienia jest opis charakteru muzycznego.

I jeszcze uwaga dotycząca wspomnianych uprzednio wielogłowych orszaków: w dziele pt. *Katedra* J. K. Huy-smans tak interpretuje symbolikę główek *Abraham roz-pościera na kolanach fartuszek pełen radosnych główek zbawionych dusz*. A więc chodzi o „zbawione dusze”. I dalej dodaje: *Na tej ziemi wszystko jest znakiem, wszystko figurą. Pług jest symbolem krzyża, a bruzdy wryte w ziemi to umęczone serce świętych*.

Druga część ekspozycji muzealnej to po prostu pełno-plastyczne rzeźby, ułożone w formie cykli tematycznych. Dostępu do nich strzeże smok Gerwazy, piękna szklwi-ona rzeźba o intrygującej postaci, być może symbol oswoj-onego już lęku. Następnie przechodzimy przez bramny dol-omen zatytułowany *X Gate* i znajdujemy się pośród pełnych uroku stworków, barwnych jeży, fantastycznych ptaków czy osobliwych, wykonanych z kamionki *Zaczarowanych miasteczek*. Oglądając te cykle zwierzęce, mam wrażenie, że artystka darzy je osobliwą czułością, tak jak chyba całą naturę. Odbiegają od tej lirycznej strony twórczości rzeźby z cyklu *Agresja*, wykonane są tym razem z kamionki. Ostro ociosane (ulepione) kolce mierzące we wszystkie strony, przypominają jakąś osobliwą broń lub narzędzie zbrodni. . .

11 maja 2017 roku wybrzmiała „Symfonia II” tym razem w Galerii Sztuki Współczesnej „Na Nankiera” we Wro-cławiu. Dodam, iż wystawa dofinansowana została z budżetu Województwa Dolnośląskiego. Nieco różni się od koncepcji ekspozycyjnej przyjętej przez muzeum wał-brzyskie, wszakże prace pozostały te same, choć nieco inaczej umieszczone i zestawione. Nadal zaprezentowały się niezwykle atrakcyjnie i ujmująco. Już całkiem na ko-niec chciałbym w formie puenty zacytować fragment pro-zy Rikiego, ponieważ zawiera przesłanie tkwiące implicite także w pracach artystki: (...) *Nie wiem, czy las, przez który idziemy, nie jest czasem tylko moim nastrojem – mrocznym, cieniowym*. ■

Jolanta Kasińska's Ceramic Symphonies

The reference to music contained in the title is justified by the importance which the artist attaches to music and its impact on artistic creativity. But one might just as well link her works to poetry since it often employs metaphor and evokes a lyric mood, which are the two traits of Kasińska's work. The title suggests that there are more than one symphony, and it's true. The exhibition titled *The First Symphony* opened in 2016 in the Museum of Porcelain in Wałbrzych, and *Symphony II* took place a year later in the Na Nankiera Gallery in Wrocław. They both presented the same works, which can be roughly divided into ceramic picture (or tiles / reliefs) and stand-alone sculptures. While the works in the first series bear references to Assyrian or ancient forms and they often feature a stylised crowd and interiors, the sculptures take the form of strange creatures (dragons, colourful hedgehogs, unusual birds). ■

Tradycja żywa. Tradycja martwa. Czyli wystawa Kot Schrödingera. Wobec Tradycji

Od 7 grudnia do 11 stycznia w Galerii Miejskiej we Wrocławiu przygotowana została ekspozycja, opatrzona hasłem: „Kot Schrödingera. Wobec tradycji”. Żeby wyjaśnić, jakie właściwie znaczenie ma tutaj ten enigmatyczny kot, należy najpierw wiedzieć, czym on jest. Kot Schrödingera to eksperyment myślowy, noszący znamiona paradoksu, który został przeprowadzony przez Erwina Schrödingera, austriackiego fizyka. Miał on za zadanie zilustrować problem zastosowania mechaniki kwantowej w odniesieniu do przedmiotów codziennego użytku. Hipotetyczny kot, który jest bohaterem eksperymentu, w momencie jego zakończenia znajduje się zarówno w stanie żywym, jak i martwym.

Motyw Kota Schrödingera w koncepcji wystawy jest tutaj nieprzypadkowy. Prezentowane dzieła są bowiem odniesieniem autorów do tradycji, która dla niektórych, choć już martwa i archaiczna, może być jednocześnie ożywiona i przedstawiona w całkiem nowej formie.

Takiego wskrzeszenia tradycji podjęło się pięciu artystów – profesorów i absolwentów wrocławskiej Akademii Sztuk Pięknych. Ich prace, choć tak odmienne w formach i sposobie wykonania, łączy jedno – hołd dla klasycznego rzemiosła i produktów dawnych kultur.

Graficzne dywany

Najmłodsza z artystów to Natalia Tarnawa. Choć ma dopiero 34 lata, jej prace były już prezentowane na rozmaitych wystawach w Polsce, jak i zagranicą, m.in. w USA, Niemczech i Włoszech. Formą jej wypowiedzi jest malarstwo olejne, akrylowe i akwarelowe, a także grafika warsztatowa. To właśnie głównie grafiką zajmuje się od kilku lat.

Na wystawie zaprezentowała swoje prace w formie bogatego kolorystycznie linorytu i drzeworytu z widocznym nawiązaniem do sztuki etnicznej. Jej prace należą do cyklu „Textiles Projects” (*Projekty Tekstylne*), nad którym pracuje od dwóch lat. Grafiki Tarnawy obfitują w motywy florystyczne i zwierzęce. Autorka za swój punkt odniesienia do tradycji postawiła sobie środkowoazjatyckie dywany, którymi inspirowane są prezentowane prace. Zauważyć to można nie tylko w aspekcie wizualnym grafik, ale także w ich nazewnictwie – Tarnawa tytułuje je jako dywany i kobierce, a każdy z nich ma swój własny numer.

Papierowe społeczeństwo

Kasia Kmita studiowała na Wydziale Malarstwa i Rzeźby ASP we Wrocławiu. W tym mieście także mieszka i pracuje. Swoje wystawy prezentowała już w kilku krajach europejskich, m.in. we Włoszech, Bułgarii i Niemczech. W 2006 roku została nagrodzona na Biennale Sztuki Młodych *Rybie Oko* za serię prac, będących połączeniem polskiej sztuki folklorystycznej i popkultury. Jest dwukrotną stypendystką Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

Najnowszy cykl prac artystki pt. „Kodry” powstaje właśnie w ramach stypendium, które Kmita otrzymała w tym roku. Kodry to prostokątne wycinanki, wykonane z kolorowych papierów, niegdyś wieszane w chłopskich izbach. Dekoracje przedstawiały motywy roślinne, zwierzęce czy sceny rodzajowe. Taka wycinanka jest też tradycyjną formą sztuki, praktykowaną od lat na ziemiach łowickich. Artystka odnosząc się do tego znanego ludowego elementu, uwspółcześniła jego formę, zmieniając tematykę i przekaz dzieła. Co prawda, wciąż są to sceny życia codziennego, jednak tutaj widoczni są ludzie w galeriach handlowych, z telefonami w rękach czy podczas pracy w biurze. Jest to oryginalny sposób na przedstawienie zbiorowego portretu polskiego społeczeństwa w kontekście kapitalizmu, a także mocno zakorzenionej w naszej świadomości tradycji.

Powyżej: **Natalia Tarnawa**, Projekt tekstylny, *Dywan n1*, 2016, linoryt, pieczętka roślinne, elementy monotypii, 200 x 140 cm



Najbardziej lubi masę porcelanową

Mirosław Kociński od niemal 30 lat pracuje w wrocławskiej ASP, której jest także absolwentem. Pełnił funkcję prodziekana Wydziału Ceramiki i Szkła. Swoje dzieła prezentował na 109 wystawach, w tym 19 indywidualnych, na całym świecie, m.in. w Hiszpanii, Egipcie, Francji i Japonii.

Kociński mówi: *Zawsze inspirowuje mnie materiał, z którym pracuję, intrygują różnorodne struktury, zmienność, cykliczność. Moim ulubionym tworzywem jest masa porcelanowa.*

Artysta ujął tradycję za pośrednictwem szklanych dysków i porcelanowo-szklanych mozaik w formie panelu. Dominują na nich motywy geometryczne i zwierzęce. Kolorystyka prac jest stonowana, przeważają odcienie czerni bieli i niebieskości.

Koczownicy z palonej gliny

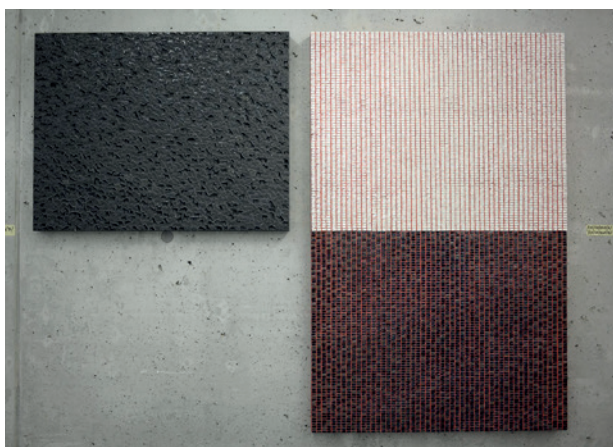
Przemysław Lasak pochodzi z Opola. Podobnie jak Mirosław Kociński, również pełnił funkcję prodziekana Wydziału Ceramiki i Szkła na wrocławskiej ASP, jak i uzyskał dyplom tej uczelni. Jego prace znajdują się w krajowych i międzynarodowych kolekcjach. Wziął udział w 350 wystawach na całym świecie. Jest twórcą ceramicznych cykli „Sztandary” (1986-1996), >



1. **Przemysław Lasak**, *Nomadowie*, 2017, glina palona 1200 st.C, angoba, metal
2. **Mirosław Kociński**, *01_05_2014, 01_01_2015_A, 01_01_2015_B*
3. **Kazimierz Pawlak**, *Świątynia z muszlą*, 2008, szkło ołowiowe, topione w formie, piaskowane, średnica 54 cm
4. **Kasia Kmita**, *Ognisko*, z cyklu *KODRY*, 2017, papier kolorowy wycinany ręcznie, akryl, 122 x 67 cm

„Najemnicy” (1996-1998), „Ona” (1998-1999), „Nadzieja” (2000-2003), „Cienie” (2012-213), „Renegaci” (2010-2014), „Mup I” /Mir/ (2014- 2015), „Pokój II” (2012-2016) , „Europa” (2015) i „Emigrantki” (2015-2016).

Jego specjalnością są ceramiczne rzeźby, przedstawiające ludzi. Dlatego i tutaj mamy okazję obejrzeć dzieło Lasaka – trzy antropomorficzne figury z palonej gliny. Praca nosi nazwę *Nomadowie* i przedstawia skrópowanych tkaninami dwie kobiety i mężczyznę, stojącego między nimi. Rzeźbiarz oddaje w swojej pracy ułkon w stronę rzeźby egipskiej, a także koczowniczego stylu życia, który do dziś prowadzony jest w niektórych rejonach tego kraju.



Szklane domy

Kazimierz Pawlak ukończył ASP we Wrocławiu i otrzymał dyplom z zakresu szkła artystycznego. Od 1982 roku jest pracownikiem dydaktycznym tej uczelni, obecnie profesorem zwyczajnym. Brał udział w 164 wystawach zbiorowych w kraju i za granicą. W 1988 roku został stypendysta Ministerstwa Kultury i Sztuki w Czechach. Specjalizuje się w rzeźbie szklanej i właśnie w takiej formie zaprezentował swoje prace na wrocławskiej wystawie.

Tradycja w ujęciu Pawlaka sięga czasów starożytnej Grecji, Rzymu i kultury hellenistycznej. Prace artysty to szklane elementy klasycznej architektury – kolumny jońskie i doryckie czy portyki. Podziwiać można także wazy, inspirowane stylem greckim, zatytułowane *Vase Pompei Casimirus*, a także zdobiony muszlą *Dysk Skandynawski*.

Sztuka paradoksów

W proponowanej wystawie mamy do czynienia nie tylko z inspirowaniem się kulturą rodzimą czy europejską. Dochodzi tutaj także do przyswajania motywów kultur z całej reszty świata. Każdy z artystów ukazał swoją wizję i swój własny pomysł wykorzystania tradycyjnych wpływów w sztuce. Forma i sposób przedstawienia dzieła jest także na swój sposób inny, co czyni wystawę interesującą i przyciąga koneserów wielu dziedzin sztuki.

Coraz to nowe tendencje w sztuce prowadzą do uśmiercania form tradycyjnych i rozwoju nowych kierunków, z drugiej zaś strony powiela motywy dawnych kultur i odwołuje się do technik dawnych mistrzów, którzy wciąż pozostają inspiracją dla współczesnych twórców.

Dlatego sztuka w pewnym sensie jest Kotem Schrödingera. Martwa i żywa. Paradoksalna. ■

Alive Tradition. Dead Tradition The exhibition Schrodinger's Cat. Towards Tradition

From 7 December until 11 January, The City Gallery in Wrocław presented the exhibition *Schrodinger's Cat: Towards tradition*. Schrodinger's Cat, the famous mental experiment, was devised by Erwin Schrodinger to illustrate the flaws of the 'Copenhagen interpretation' of quantum mechanics if applied to everyday objects. In the end of the experiment this hypothetical cat is both dead and alive at the same time. The exhibition presented works showing how artists relate to traditions that might be dead but simultaneously can provide a vivid source of inspiration. Natalia Tarnawa, Kasia Kmita, Mirosław Kociński, Przemysław Lasak, Kazimierz Pawlak – five invited artists, professors and graduates from Eugeniusz Geppert Academy of Art and Design in Wrocław used various materials and techniques to offer a tribute to tradition. ■



Dotknąć fotografii



Widok wystawy „Miesięcznik Fotografia 1953–1974” w MWW (10.11.17–29.1.18), fot. Małgorzata Kujda © MWW, 2017

Magda Podsiadły: Temat waszej wystawy w Muzeum Współczesnym Wrocław – „Miesięcznik Fotografia” – na pierwszy rzut oka wydał się być pomysłem na prezentację archiwaliów, czyli na wystawę dość nudną. Tymczasem reklamowana była intrygującą opowieścią o pewnym tajemniczym znalezisku, które się do niej przyczyniło.

Agata Ciastoń*, Paweł Bąkowski*, kuratorzy wystawy: Może nie przyczyniło, ale świetnie wpasowało w nasz pomysł. Myśleliśmy o wystawie, która pokazałaby fotografię jako rzecz materialną, namacalną. W świetle dominacji fotografii cyfrowej zapominamy, że zdjęcia istnieją nie tylko w przestrzeni wirtualnej, ale nadal w formie materialnej, publikowane w gazetach, czasopismach, w książkach, na wystawach.

AC: Nikt wcześniej nie pokazywał miesięcznika „Fotografia” na wystawie. We wrocławskim Muzeum Narodowym znajduje się kolekcja wszystkich roczników – ponad 200 numerów z dwudziestu jeden lat! Zaczęliśmy je przeglądać i oczom naszym ukazała się kapitalna zawartość.

PB: A potem zdarzyła się ta koincydencja ze znaleziskiem Agnieszki Zdziabek, która studiowała fotografię na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu i zrealizowała projekt, który był związany przez przypadek z miesięcznikiem, przez przypadek wiążący się z naszym pomysłem na wystawę. Jej praca „Skarb” otworzyła naszą wystawę o miesięczniku i okazała się bardzo inspirująca.

AC: Wchodzisz na wystawę i spodziewasz się zobaczyć, jak sama mówiłaś, archiwalia – okładki pisma, gabloty z jakimiś wydrukami – a zamiast tego widzisz stertę starych, zniszczonych gazet. Agnieszka natrafiła na stare magazyny w jakiejś piwnicy i pomiędzy kartkami odkryła wywołany przez kogoś negatyw, który intensywnie wniknął przez lata w zawilgocone strony, w teksty i fotografie. Po skanowaniu powstały zupełnie nowe obrazy – wynik przenikania się kliszy z wizualną zawartością na kartach miesięcznika. To wspaniała opowieść nie tylko o materialności fotografii, ale o czasie i o pamięci.

Tym jest dla was owa materialność? Zapisem czasu w fotografii i na niej?

PB: Termin „materialność” doskonale wiąże się z tematem tej wystawy, bo opowiadamy o czymś, co można wziąć do ręki i obejrzeć. Czyli numery czasopisma fotograficznego, a w nim zapis konkretnego czasu, który przeszedł do historii. Oraz to, co składało się na objętość miesięcznika, a co było przed nim – zdjęcia, teksty. Niektóre z nich materializujemy w oryginale na wystawie, obok ich prezentacji w piśmie.

AC: Warto też pomyśleć o tej wystawie w kontekście zwrotu ku archiwom, tendencji, która w humanistyce, wśród artystów i kuratorów wystaw jest aktualna już od lat. A więc przeglądanie archiwów, szukanie, wydobywanie z nich ciekawych materiałów. Grzebanie w przeszłości po to, by ją zredefiniować. >



Przypomnijmy, że miesięcznik „Fotografia” wycho-
dził w latach 1953-1974. A teksty tam zamieszczane
przez Zbigniewa Dłubaka, Urszulę Czartoryską, Elżbie-
tę Tejchman czy Antoniego Dzieduszyckiego są wciąż
aktualne.

AC, PB: Miesięcznik traktował wówczas najszerzej w kra-
ju temat fotografii, od trzeciego numeru jego redaktorem
naczelnym został Zbigniew Dłubak, wybitny teoretyk
sztuki, malarz, klasyk fotografii. Pismo zawdzięczało mu
bardzo wysoki poziom, zarówno tekstów krytycznych,
jak i prac. Autorami tekstów byli znani artyści i teorety-
cy sztuki, znani autorzy, jak właśnie Urszula Czartoryska,
czy wrocławianin Antoni Dzieduszycki. Dłubak był nie-
ocenionym moderatorem ważnych dyskusji o tym, czym
jest współcześnie fotografia jako gatunek sztuki.

Gdy oglądam dziś numery „Fotografii” wierzyć mi
się nie chce, że pismo debiutowało w warunkach
socrealizmu.

AC, PB: A od początku było piękne, estetycznie, świet-
nie zakomponowane, na doskonałym poziomie warsz-
tatowym, choć, rzecz jasna fotografia wówczas musiała
być użyteczna z punktu widzenia władzy i ideologii,
mieć walor edukacyjny. Po śmierci Stalina nastąpiła jednak
polityczna odwilż także w sztuce. Od trzeciego numeru
„Fotografii” naczelnym został Zbigniew Dłubak i pojawiła

PB: Tak jest choćby z pracami Elżbiety Tejchman, gdy równocześnie obok
jej prac zamieszczonych na kartach pisma pokazujemy oryginały, autorskie
odbitki (z kolekcji MWW). Fotografka wykorzystywała je w miesięczniku
jako przykład działania dydaktycznego, propozycję, co można zrobić z daną
fotografią.

Nadmiemy tutaj, że „Fotografia” nie skupiała się wyłącznie na twór-
czości artystów profesjonalnych, ale miała część przeznaczoną dla
amatorów.

AC, PB: Co miesiąc w nowym numerze było całe spectrum, od fotografii
artystycznej po amatorską. Zainteresowanie amatorów okazało się tak duże,
że w środku pisma pojawiła się oddzielna część zatytułowana „Fotoamator”,
gdzie publikowano wybrane zdjęcia amatorów, i gdzie stała rubrykę mia-
ła właśnie Elżbieta Tejchman, fotograf, fotoreporter, artystka wciąż niedoce-
niona i zapoznana. Miała doskonały warsztat, a w swojej rubryce udzielała
porad, jak fotografować w sposób oryginalny, inny, świadomy, korzystając
z technicznych możliwości.

AC: Wydaje mi się, że trochę nie doceniała swojej pracy, używała
fotografii jako narzędzia do uczenia innych, a nie jako formy
sztuki.

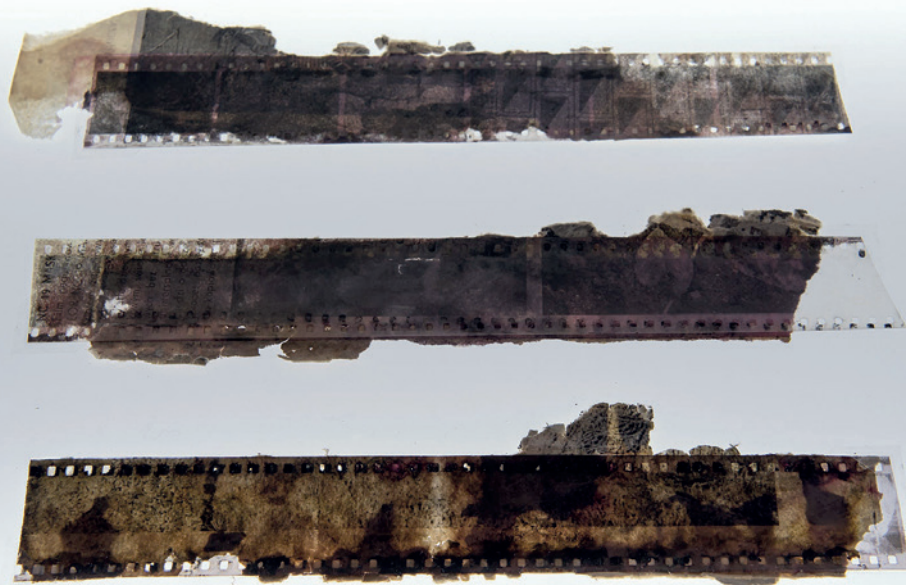
Jedną z bohaterek waszej wystawy, Urszula Czartoryska,
historyk i krytyk sztuki, pisała: (...) fotografia jest narzę-
dziem urabiania umysłów (...). I tak się działo także za sprą-
wą miesięcznika „Fotografia”?

AC, PB: Dziś brakuje nam takiego miejsca na ważną dyskusję
o kondycji współczesnej fotografii. Dyskusja jest, ale, mówiąc ko-
lokwalnie, bardzo rozstrzelona. Nie ma takiej platformy, na któ-
rej trwa ważna wymiana myśli z udziałem autorytetów o kondy-
cji współczesnej fotografii i jej miejsca w sztuce, zwłaszcza, że
dziś fotografia jako medium bardzo się zmieniła i jest dostępna
dla każdego. Dzisiejsze wydawnictwa i portale internetowe nie
niosą takiej siły rażenia, jaka była udziałem Fotografii.

się fotografia abstrakcyjna, która zdominowała drugą połowę lat 50. W mie-
sięczniku publikowane były prace Zdzisława Beksińskiego, samego Dłubaka,
Leonarda Sempolińskiego, Fortunaty Obrąpalskiej, Jerzego Lewczyńskiego.
Było miejsce dla fotoreportaży. Publikowano Zofię Rydet, Tadeusza Rolkego,
Stefana Arczyńskiego, mistrza gatunku z Wrocławia, były przedruki z prasy
zagranicznej prezentujące dzieła takich klasyków jak Henri Cartier-Bresson,
Gordon Parks, Edward Steichen czy Robert Doisneau. Omawiano zarazem
tę twórczość. Miesięcznik był wizualnym oknem na świat.

Dłubak był związany z wrocławskim środowiskiem fotografów?

AC, PB: Możemy się o tym przekonać na wystawie, bo prezentował wro-
cławskich twórców, z którymi współpracował. To grupa artystyczna Per-
mafo, do której należał on sam, słynna dziś w świecie artystka Natalia LL,
Andrzej Lachowicz i wspomniany już Dzieduszycki.



AC: Fotografia na uczelniach w Polsce nie była wtedy traktowana jako jeden z kierunków sztuki. Deprecjonowało ją to, że technologia decyduje o efektach, a nie ludzka ręka. Artystyczny zwrot w stronę fotografii odbył się pod wpływem innych dziedzin sztuki, jak choćby silnego wówczas malarstwa abstrakcyjnego. Nastąpiła próba przeniesienia jego estetyki do fotografii i dowartościowania jej w ten sposób, podkreślenia jej artyzmu.

PB: Realizowała to Permafo, grupa twórcza o kolosalnym znaczeniu pod każdym względem. Produkt idealny: mocne nazwiska w polskiej sztuce, własna galeria (później Domek Romański, a dziś Foto-Gen), własne pismo artystyczne Permafo.

AC: Łączili różne media: fotografię, wideo, performans. Mieli ciekawą oprawę graficzną swojej twórczości – plakaty, typografia. Patrząc na to dziś aż dech zapiera, jak nowoczesnie tworzyli i myśleli.

Mieli pomysł na całościowe podejście, stworzyli rodzaj rozpoznawalnej wizualnie „marki”.

W miesięczniku przewija się też twórczość wrocławian z „Podwórka”.

Także prawdziwie awangardowa grupa twórcza. To Bożena Michalik, Wadim Jurkiewicz, Zbigniew Staniewski i Edmund Witecki.

„Podwórko” było w opozycji do panującego piktorializmu??? Więcej: członkowie grupy nie bali się eksperymentować i sięgać granic fotograficznego medium, tworzyć abstrakcyjne kompozycje, które zmieniały dominujący sposób myślenia o fotografii, jako o medium wiernie odzwierciedlającym rzeczywistość.

Mówicie o świetnym materiale wizualnym w miesięczniku „Fotografia”, ale przecież czasy, w których wychodził, nie należały do doskonałych edytorsko, zwłaszcza w Polsce. Więc jak to można było docenić?

AC, PB: Spodobała nam się estetyka błędu zawartego w miesięczniku, związana z ograniczonymi możliwościami edycji w epoce, niedoskonałość dziś urzekająca, sentymentalna. W dodatku w środku pismo było czarno-białe, tylko okładki były barwne (od roku 1963). Oczywiście rzeczywista jakość prac w nim publikowanych była bardzo wysoka, możemy się o tym przekonać na wystawie.

A jaki był koniec jego historii?

AC, PB: Gwałtowny. Z powodu opublikowania zdjęcia Józefa Piłsudskiego podczas zbrojnej interwencji na Litwie. Publikacja niewinna, bo była to prezentacja w miesięczniku dzieła wielkiego fotografa Jana Bułhaka, a jednak nieoprawna politycznie w roku 1972 ze względu na to właśnie zdjęcie. Zwolniono cały zespół redakcyjny (za wyjątkiem odpowiedzialnego za dział techniczny Wojciecha Tuszk) z Dłubakiem na czele.

Rozmawiała Magda Podsiadły ■

Miesięcznik „Fotografia”, 1953–1974 – wystawa odbyła się w Muzeum Współczesnym Wrocław w dniach 10.11.2017–29.01.2018



3

Touching Photography

Magda Podsiadły interviews the curators of the Photography Monthly Magazine exhibition in the Wrocław Contemporary Museum. The idea for the exhibition was inspired by Agnieszka Zdzienicka's work "Treasure" – the result of a discovery she made in an old cellar of some old magazines and a negative stuck between their wet pages, which had merged with them, producing interesting results. The curators' intention was to present photography as something material and tangible, contrary to the common belief that nowadays photos exist only in the virtual form. The exhibition is an example of a recently popular trend in the humanities and art: searchers dig through

archives to unearth interesting materials. It features over 200 Photography magazines published from 1953 to 1974. The magazine's editor was art theorist, painter and photographer Z. Dłubak, and the authors were well-known artists and art theorists (U. Czartoryska, A. Dzieduszycki). There was a column for amateurs run by E. Tejchman. The magazine collaborated with Polish photographers (from Permafo and Podwórko groups), but also presented the works of foreign classic photographers (Cartier-Bresson, Parks, Steichen). The closure of the magazine was brought about by the publication of a politically incorrect photo featuring J. Piłsudski during a military intervention in Lithuania. ■

1–4. Widok wystawy „Miesięcznik Fotografia 1953–1974” w MWW (10.11.17–29.1.18), fot. Małgorzata Kujda © MWW, 2017

4



*Agata Ciastoń - doktor nauk humanistycznych, interesuje się mediami w kontekście kulturowym, pisała m.in. do „Kwartalnika filmowego”, „Kina”, „Dwutygodnika”, kuratorka wystaw.
*Paweł Bąkowski - producent i kurator w Muzeum Współczesnym Wrocław oraz wykładowca fotografii.

Dialog obrazów



1



2



3



4

W ramach wystawy, która odbyła się w Galerii Foto Gen, zatytułowanej „Dialog obrazów” zaprezentowany został rezultat współpracy zespołów artystycznych, w których skład wchodził fotograficy związani z Regionem Dolnego Śląska oraz Adżarską Republiką Autonomiczną. Wydarzenie, którego organizacji podjęły się Ośrodek Kultury i Sztuki we Wrocławiu oraz Contemporary Art Space w Batumi, było częścią całorocznego przedsięwzięcia, pod nazwą Polsko–Gruziński Festiwal Kultury. Festiwal został objęty Patronatem Honorowym Cezarego Przybylskiego, Marszałka Województwa Dolnośląskiego, kuratorami wystaw byli Manfred Bator oraz Irakli Dzeladze. Wystawa „Dialog OBRAZÓW” wieńczyła na gruncie sztuk wizualnych współpracę artystyczną, inicjowaną i realizowaną przez ośmiu artystów z Gruzji i Polski. Należy powiedzieć, że Amiko Kavtaradze, Giorgi Nakashidze, Igor Wójcik, Irakli Dzeladze, Jacek Jaśko, Krzysztof Saj, Levan Kakabadze oraz Manfred Bator wykorzystali medium fotografii, ukazując niezwykle kontrasty, dotyczące bogatej różnorodności obydwu regionów w wymiarze przeniesionych elementów stylu życia, tkanki architektonicznej czy natury przenikającej się najczęściej z egzystencją.

Odsłone tych kontrastów cechuje bez wątpienia magnetyzm, wywołujący zaskoczenie i często fascynację regionem oddalonym i dla wielu ludzi nieznanym. Dzięki wystawie „Dialog OBRAZÓW” można było się przekonać, iż Dolny Śląsk i Republika Adżarska są jednak w pewien sposób bardzo blisko siebie, szczególnie w kontekście podobieństw dotyczących codzienności.

Podobieństw ludzi, na których twarzach odnaleźć można nierzadko mapę odczuć czy odzwierciedleń stanów wewnętrznych. Artyści przenieśli w swoje światy przedstawione rzeczywistość, uwypuklając jej pomijane fragmenty, w kontekstach architektonicznych i przyrodniczych, do których nierzadko dołączali sytuacyjność międzyludzkich relacji lub emanację ich samotności. Poprzez ujęcie w artystycznym wymiarze zadumy, oczekiwania, refleksji czy przeżycia cyklu codzienności znaleźli się blisko wszystkich odbiorców, dla których podobne wymiary odczuć określają doświadczanie rzeczywistości.

Ten magnetyzm kontrastów znalazł ujście w niejednorodnej wizji interpretacji, czy gdzie indziej odzwierciedleniach, które bliższe były dokumentacyjnej dosłowności. Krzysztof Saj przeniósł fragmenty sytuacji codziennych w sposób intensywny i wyrazisty, nie deformując przy tym natury samego wątku, który pozostał dokładnie taki, jakim był. Podkreślając kontrastowość samego koloru okalającego codzienność, udało mu się w znacznym stopniu utrwalić rzeczywistość nasyconą jakby jej zwyczajnością, która hipnotyzuje w tej samej mierze w spojrzeniu starszej kobiety, co w grupie bawiących się dzieci. Fotografia Igora Wójcika podlega odmiennej dyspozycji. Nie mamy tutaj do czynienia z precyzyjnym odwzorowaniem rzeczywistości, lecz przedstawieniem cyklu fragmentów tejże, w których zapisano pęd przeżycia w danym momencie jej „stawania się” – co jest jakby metaforą malarskiego gestu. Manfred Bator utrwala codzienność poprzez multiplikacje, wpisując w swoje kompozycje nawarstwienie. Ujawnia w pewnym sensie jednoczesność wzajemnie

1. Manfred Bator
2. Jacek Jaśko
3. Giorgi Nakashidze
4. Amiko Kavtaradze
5. Igor Wójcik
6. Levan Kakabadze
7. Irakli Dzneladze
8. Krzysztof Saj

potęgujących się ujęć przedmiotu i relacji międzyludzkich. Levan Kakabadze wyraźnie uwypukla subiektywny wymiar osobowości, jego fotografie mogą znajdować odniesienie w niepewności, być może nadziei lub oczekiwaniu, które wyraziście ujawnione są w obliczach uchwyconych postaci. Jacek Jaśko eksploruje osobliwość architektoniczną w wymiarze zarówno miejskiego modernizmu, jak peryferyjnej i niskiej fasadowej estetyki, egemplifikując przy tym moment zatarcia się kiczu, biedy i postmodernistycznej wyniosłości. Amiko Kavtaradze i Giorgi Nakashidze – w dosłownym tego słowa znaczeniu – wędrują ulicami, utrwalając pomijane lub niedostrzeżone fragmenty codzienności, tworząc przez to szczególny katalog kadrów miejskiej tkanki. Irakli Dzneladze poszerza ten niezwykle katalog o ujęcia klasycznego kanonu, uzupełniając go gdzie indziej architektonicznym lub rzeźbiarskim walorem sacrum, które ostatecznie komponuje w sytuacjach nieoczywistych dla pierwotnych ich kontekstów. Istotną staje się w ten sposób zwyczajna rozmowa dwojga ludzi we wnętrzu, w którym dominować miał przepych i misterium. Gdzie indziej to fragment rzeźby, która powstając jako część sakralnej wzniosłości, pozostawiona zostaje w rozbiciu samotna na trawniku.

„Dialog obrazów” to wystawa, dzięki której można było objąć jedną perspektywą szereg dysonansów wynikających z postrzegania świata. Rzeczywistości wspólnej dla pozornie odmiennych regionów. Realizacje ośmiu artystów, których określone imperatywy twórcze oddają różnorodność świata także w kontekście orientacji perspektyw, odnoszą się w istocie do jednego pola. Pola ponad terytorialnego, którego jedynymi granicami są granice wypowiedzi. Strategia współpracy międzynarodowej na gruncie artystycznym okazała się być skuteczną wobec faktu podobnych doświadczeń i zbliżonej wrażliwości, inspirujących artystów w trakcie wspólnych działań. Przetworzone przy użyciu odmiennych technik oraz środków wypowiedzi artystycznych, okazały się być punktami odniesienia dla szczególnych relacji, mogących dawać podstawę do określenia tego aliansu, jako rzeczywistego dialogu. Rzeczywistego w kontekście sensu uchwyconego intersubiektywnie, opisanego poprzez odmienną języka wypowiedzi oraz zakres rozwinięcia indywidualnych inwencji, który bez wątpienia poruszył niejednego odbiorcę tej wystawy. ■

Dialogue of Pictures

Dialogue of Pictures is the title of the exhibition which took place in the Foto Gen Gallery in Wrocław and summed up the artistic collaboration between artist-photographers from Lower Silesia in Poland and the Autonomous Republic of Adjara: I. Wójcik, J. Jaśko, K. Saj, M. Bator, A. Kavtaradze, G. Nakashidze, I. Dzneladze, K. Kakabadze. The eight artists employed the medium of photography to show unusual and magnetic contrasts abounding in the rich diversity of the two regions, but also similarities in the most ordinary areas of life and in human emotions and interactions. ■



5



6



7



8

Spuszczanie widzenia ze smyczy



1

Na tych oto zdjęciach, krajobrazach podwrocławskich Manfreda Batora ujętych tytułem „Geometria i kolory”, nie ma – wbrew tytułowi – kolorów.

Zdjęcie czarno-białe ma coś z fotografii rentgenowskiej przenikającej powłoki i zaglądalej do wnętrza. Zdjęcie czarno-białe wnika pod naskórek koloru w szkieletowość struktury kształtów, w plan budowy. Może dzięki temu od razu zauważamy, że kodami oznaczone są tylko te elementy krajobrazu, które są technicznie wyprodukowane. Mają one inną geometrię. Są to głównie rury jako rurociągi, czyli rury przesyłowe, a także rurki (również prostokątne) jako balustrady, szlabany, znaki drogowe. A więc rurska, rury i rureczki ujrane w niby rentgenie. Zdjęcie rentgenowskie doskonale ilustruje – to na marginesie – wpływ spojrzenia na oglądany przedmiot; popularny zwrot „pałace spojrzenia” czy wiara w rzucanie wzrokiem uroku, zyskują tu mocne podstawy.

Rurska, rury i rureczki. One wszystkie są powijmowane przez oznakowanie z krajobrazu, od niego oddzielone: euklidesowe, techniczne, pomalowane farbą nowotwory w naturalnym organizmie geometrii fraktalnej ubarwionej słońcem przez załamanie promieni na powierzchni, bądź słońcem od środka, np. zielenią chlorofilu. Farba z puszek i kolory na skrzydłach motyla.

Dlaczego oddzielone? Naturalne i techniczne: to rozróżnienie jest oczywiste. Ale może już nie jest? Może granica między naturalnym a technicznym się zaciera? Może zatarła się na tyle, że już nie rozróżniamy między wytworzonym a naturalnym. Oto na jednym ze zdjęć jest pięknie skadrowany śliczny krajobraz z rzeką. Na pierwszym planie typowe podwójne szlabany uniemożliwiające wjazd samochodami w ten sielankowy krajobraz. Metalowe bariery chronią naturę przed techniką.

Ale przyjrzyjmy się tej naturze: rzeka wyregulowana, wyprostowana w łagodne łuki, grobla wzdłuż niej równiutko usypana, trawą na 3 centymetry wszędzie gładko przyciętą obrośnięta, drzewa na grobli rozmyślnie posadzone, żeby korzeniami ją stabilizowały, droga na szczycie grobli jak stół z wielu warstw różnego żwiru przemysłnie zbudowana... Trudno znaleźć w Europie krajobraz naturalny. Także na terenach chronionych, w parkach narodowych mamy do czynienia najczęściej z krajobrazem kulturowym, który nieraz na tyle zdziczał, że wydaje się jedynie naturalny przez ludzkie zaniechanie, przez bałaganiarstwo. Bajzel wszelako nie jest naturą, może ją jedynie bezwstydnie udawać.

No dobrze, ale jest różnica między krajobrazem mniej lub bardziej kultywowanym, a krajobrazem przemysłowym czy wielkomiejskim. Ta jest nie tylko duża, lecz wręcz nachalna. Otóż wcale nie. Rozrastające

Manfred Bator

1. Z cyklu „Geometria i kolory” – 01
2. Z cyklu „Geometria i kolory” – 02
3. Z cyklu „Geometria i kolory” – 03

się miasta wchłaniają naturę, lasy nie są wtedy częścią naturalnego ekosystemu, lecz stają się elementem infrastruktury miejskiej. Patrzysz na las, a on już jest parkiem, tylko ty jeszcze tego nie zauważyłeś. Zamyśliłeś się, a tu gaje zamieniają się w skwery, a łąki w lotniska i boiska. Bagna, rzeczki i rozlewiska stają się terenami irygacyjnymi; źródła, z których piłeś w trakcie wycieczki rowerowej, ujęciami wody pitnej, oczkami wodnymi, fontanami na skrzyżowaniu, przez które właśnie wracasz rowerem do domu z wycieczki ze smakiem źródlanej wody w ustach. Puszcze stają się terenem dojazdowym między miastami. Miasto podbiło puszcę, trzyma ją w stanie niewolnictwa, domagając się jednocześnie, by była w tym naturalna. Miasto przemienia ją, w najlepszym razie, w ogród zoologiczno-botaniczny. Wywala na nią swoje wnętrzości, okręca drutami, rurami, barierami i drogami w gęsty, nierozzerwalny kołtun.

Zdjęcia podwrocławskiego krajobrazu Manfreda Batora dokumentują ten proces kołtunienia, choć na pozór są idylliczne. A idylliczne są przede wszystkim dlatego, że są wysterylizowane z ludzi. Jakaś kobieta na moście, trudno rozpoznawalne auta w oddali podkreślają tylko bezludność. Ludzie są reprezentowani przez rury, swego rodzaju wnętrzości organizmu społecznego, wtopione w krajobraz. To nie budzi grozy. Jeszcze wtopione w krajobraz. Jeszcze nie stanowiące krajobrazu.

Powiedziane do tej pory nie jest niczym nowym, to część coraz częściej irytującej narracji ekologicznej, która zdążyła już stetryczeć i jest marudzeniem. Tak jak nie ma już krajobrazu naturalnego, tak w sposób nieuchronny krajobraz kulturowy będzie się technicyzował. Jest to proces, który rozpoczął się wraz z pojawieniem się człowieka na Ziemi i skończy się, gdy człowiek dobiegnie swego kresu.

Ten proces wiąże się wprawdzie z zaśmiecaniem i zatrutowaniem, co może mieć samobójczą skalę, ale są to kryzysy, z którymi człowiek będzie sobie radził, mówi się. Przecież wszelka modernizacja zawsze była, jest i najprawdopodobniej będzie dziełem przezwyciężanego kryzysu. Można również nieunikniony proces homogenizowania natury, poddawania jej technologicznej obróbce, kształtować z namysłem, który w tej chwili staje się coraz bardziej obowiązującą ostrożnością wpisaną w prawo i wszystkie publiczne procedury, od gminy po organizacje światowe. Protest ekologiczny



2

został wchłonięty w technologię. Dzisiaj technologia ma ekologiczne geny, powiada się.

Nie. Technologia nie może mieć ekologicznych genów. Jest bowiem sposobem budowania świata jako przedmiotu, a więc bezwzględnie i totalnie zabudowuje sobie drogę do świata naturalnego, zagradza sobie bezpowrotnie drogę do wolności. I nie można tego zmienić. Można to tylko mniej lub bardziej ukryć. Cokolwiek budując, technika niweczy wszelką drogę w Otwarte, w czysty związek wewnątrz Całości.

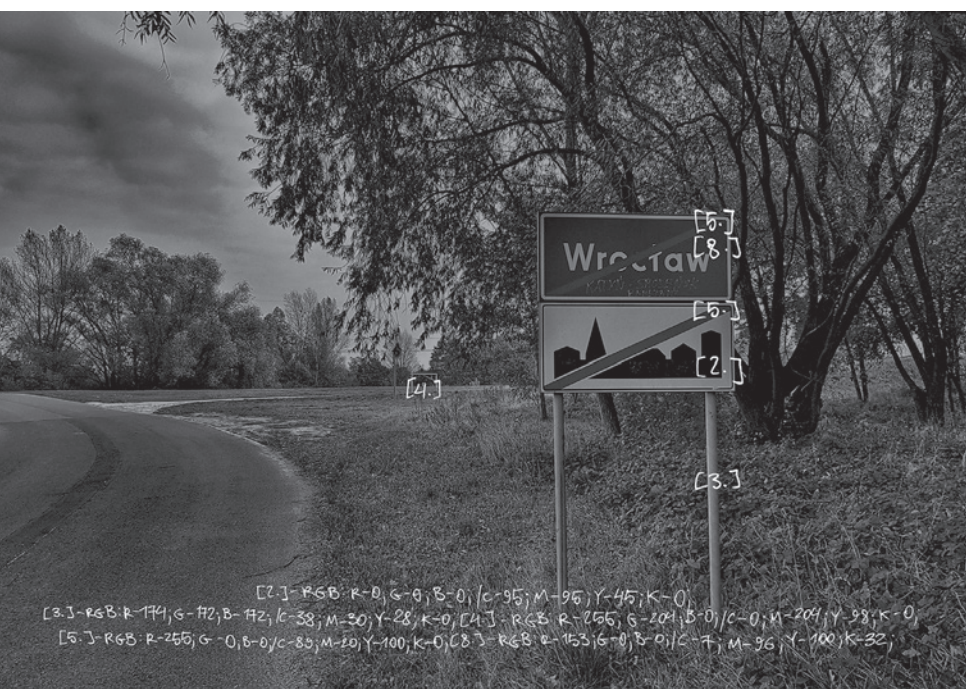
Gdy zdarzy się wam popatrzeć w oczy jelenia na parkingu przed centrum handlowym, jak patrząc na nas widzi poza nami, być może jeszcze zobaczycie, że jest on tak osadzony w świecie, iż nie przeciwstawia go sobie w każdym momencie, jak my to robimy. On jest w świecie. My natomiast jesteśmy wobec świata. Nie stoimy, jak mówi Filozof, w *ciągu i wietrze całościowego związku*, lecz stoimy naprzeciw. W tym słowie *naprzeciw* jest przede wszystkim *wobec*. Mniej słyszalne jest *przeciw*. I już na samym początku, zanim wymyśliłmy technikę do zastawiania świata przedmiotami, sam świat stał się przedmiotem poprzez rodzaj naszej świadomości. Poprzez sposób poznawania, który jest podbojem. Przedmiotem, a więc konstrukcją pożądaną.

Stało się tak w akcie założycielskim człowieka, w preambule jego konstytucji. *Po czym Bóg im błogosławił, mówiąc do nich: Bądźcie płodni i rozmnażajcie się, abyście zaludnili ziemię i uczynili ją sobie poddaną...* Było to nad wyraz dwuznaczne błogosławieństwo, bo w innym ujęciu tego aktu Bóg przeklął tę ziemię z powodu upadłych, by w znoju i bólu zastawiali świat przedmiotami; świat ten, który jest martwym ramieniem, jego widmem.

Manfred Bator usiłuje w swoich zdjęciach pokazać, że Otwarte czeka poza i ponad rurami, poza i ponad krajobrazem. Czyste widzenie widzi nie coś, lecz widzi w czystym związku Otwarte. Otwarte czeka w każdej chwili, w każdym miejscu. ■

Unleashed vision

In the pictures of Manfred Bator we see the suburban landscape of Wrocław. The title of the exhibition is *Geometry and colour*, but the pictures are black and white. It seems that the black and white photos are related in a way to x-ray images, permeating layers and examining inside. Bator draws codes on the elements of the landscape that are mechanically produced: pipes, railings, barriers and traffic signs. The city captures the wilderness, changing it into a botanical garden. The photographs of Bator capture the dwindling of the natural landscape, and they seem idyllic due to the absence of people. Pipes are representative of humans; it seems that they are embedded in the landscape yet not constituting one. ■



3

Po ciemnej stronie....

W 2018 roku w prestiżowym 14. konkursie International Photography Awards, ogłoszonym przez „British Journal of Photography”, znalazły się prace Polki mieszkającej od dziesięciu lat w Londynie, Pauliny Otylii Surys. Zdjęcia pięciu finalistów (m.in. Harit Srokhao, seria „Mt. Meru”, Alys Tomlinson, „seria Ex-Voto”), pokazane były na Photo London. Konkurs będący przepustką do światowej fotografii wygrał duński team Sara, Peter i Tobias za serię „The Merge”, która w futurologicznym myśleniu szuka „scalenia” różnych części rzeczywistości w świecie symulacji, wywodzącym się z poglądów angielskiego filozofa Nicka Bostroma (tekst *Are You Living in a Simulation?*^[1]) oraz z przekonań na temat sztucznej inteligencji i robotyki, wyrażonych także w powieści Williama Gibsona (powieść *Neuromancer*^[2]). Na tym ciekawym z założenia konkursie, pokazującym jakże różne modele najnowszej fotografii, Surys zaprezentowała cykl fotomontaży „Dreamatorium”. Zanim dokonam jego analizy, przedstawię wcześniejsze cykle artystki.

„Garden of Earthly Delights”, [Ogród rozkoszy ziemskich], (2012)

Prace z tego cyklu są czarno-białymi unikatowymi fotografiami, kolorowanymi ręcznie, swobodnie nawiązującymi do słynnego obrazu Hieronima Boscha, gdyż jego świat wyobraźni, a przede wszystkim stosowanych symboli, jest nie do powtórzenia w obecnej sytuacji.

Aktualnie na scenie artystycznej dominuje postawa postchrześcijańska, jaką reprezentuje np. Andres Serrano (*Heaven and Hell*) czy jeszcze wyraźniej Joel-Peter Witkin. Jego prace krytykują dziedzictwo religii, nie tylko chrześcijańskiej. Wywołują dylematy natury etycznej, podważając uznane mity, obowiązujące prawdy. Kwestionują dziedzictwo humanizmu. Właśnie w pracach Surys można dostrzec wpływ Witkina. Dominuje tu erotyka, sugerowana jest rozwiązłość i wyzwolenie seksualne. Zauważalny jest też kontekst mody. Pamiętajmy, że genialne dzieło Boscha być może powinno nazywać się *Tryptyk Fałszywego Raju*. Takie fałszywe życie, według etyki chrześcijańskiej, przedstawia Surys, ale także jedyne dla zwolenników libertynizmu. Sceny odwołują się także do tradycji malarstwa akademickiego z XIX wieku. Ważną rolę pełni sztafaż, zdegradowane wnętrza jakiegoś kaplicy i fragmenty desakralizowanego poprzez nagość ołtarza.

„How to buy chicken and fries with your face”, [Jak kupić kurczaka i frytki za pomocą twarzy], 2014

Cykl odnosi się do technologii rozpoznawania twarzy, która stosowana jest w różnych celach, od zakupów po bezpieczeństwo. Oczywiście zagrożona jest nasza prywatność. Dlatego artystka w tych pracach maskuje lub wręcz zakrywa twarz, stosując środki pozafotograficzne, jak malowanie, drapanie czy modne w ostatnich latach szycie niemi fotografii. Ta ostatnia metoda na nowo ożywiła medium fotografii na zasadzie kolażu, łącząc ze sobą dwie sprzeczne i dotychczas wykluczające się techniki.

„Notes on Blindness”, [Uwagi o ślepcie], 2014

Cykl, który jest rozwinięciem poprzedniego, jest dyskusją w formie krótkiego tekstu, także w zakresie teoretycznym, na temat teorii i metafory Platonskiej jaskini, jego idealizmu i duchowości, które artystka pragnie wyprowadzić z przedstawionych ciał. Jest to bardzo ciekawe zamierzenie. Z różnych anonimowych fotografii, traktowanych jako prywatne archiwum ludzkości, a właściwie z oczu postaci, wyprowadzone są linie tworzące geometryczne układy. Następuje interesujące zderzenie między czarno-białymi zdjęciami a kolorowymi sznurkami nadającymi, niczym „duchowa energia”, sensu bycia. Te realizacje wpisują się także w tradycję dokonań Natalii LL z lat 80/90. U Surys linie mogą też zniewalać, dominować nad cielesnością. Poprzez użycie linii tworzących proste

figury geometryczne nawiązana została łączność pomiędzy tradycją abstrakcji, która weszła w udaną interakcję z fotografią na zasadzie symbiozy, ponieważ sieć linii istnieje/żyje dzięki zdjęciom a figuracją obrazu fotograficznego.

„Uncanny Lovers”, [Przedziwni kochankowie], 2014-2017

Jak napisała w tekście Surys zainspirowała się tu esejem Masahiro Mori *Uncanny Valley* (1970), przetłumaczonym na angielski w 2012 roku, na temat robotyki i możliwości odczuwania przez lalki. Dla polskiej artystki ważna była diagnoza dotycząca popularnych na Zachodzie Europy, coraz bardziej robotycznych „seks-lalek”. Pisała: *Panuje powszechne poczucie, że nasza cywilizacja utknęła na „końcu historii”. Tymczasem nowe technologie zakłócają bardziej tradycyjne pojęcie czasu i miejsca, tworząc upiorną obecność nieobecności*. Taki właśnie upiorny wymiar posiadają jej prace, które są projektem rozbudowanym o ankietę zamieszczoną na stronie www, a ostatecznie mającą ukazać się w formie fotobooka.

„Phenomena of False Memories”, [Fenomen fałszywych wspomnień], 2015-2016

Analogowe fotografie, poprzez użycie przestrzennych trójwymiarowych obiektów stały się dynamicznymi formami, „wszczepionymi” na moment do naszej pamięci, gdyż zdaniem Surys, która powołuje się na poglądy Catherine Keenan (*On the Relationship Between Personal Photographs and Individual Memory*) fotografia modyfikuje tylko na moment naszą pamięć. Praca ta w konceptualny i psychologiczny sposób analizuje proces pamięci, który zakłócany jest przez geometryczne struktury.

„Spit or Swallow”, [Wypluj albo połknij], od 2016

Cykl odnoszący się do uprzedmiotowienia i wykorzystywania kobiet oraz, z drugiej strony, nieokiełznanej wolności seksualnej, ma różnorodną formę. Zawsze jest to obiekt połączony z fotografią, która funkcjonuje w różny sposób dzięki swej medialnej giętkości, wchodząc w dyskurs nawet z ramą, stając się wraz z nią oraz z innymi materiałami (jak folia, czerwony lateks) jednością. W jednej z prac pt. *Buy 2 get 3rd free*, 2016 pojawił się nawet ekran LED wyświetlający różne struktury mięsa.

Mięso, jak to było w refleksji teoretycznej Jolanty Brach-Czainy (*Szczeliny istnienia*, Warszawa 1992), stało się tu tak również ważną metaforą widoczną w innych cyklach. Surys napisała: *Seria „Wypluj albo połknij” łączy w sobie prawdziwy dialog na czacie z kontami Tindera (używane jako tytuły prac, takie jak portret dziewczyny bez twarzy „Carla, masz wspaniałe niebieskie oczy”). Prace można odwrócić. Tylko część często przedstawia twarz, podczas gdy zasadnicza, przednia pokazuje części ciała bez twarzy portretowanej osoby*^[3].

Te nietypowe fetysze przypominają mniej znane, wczesne prace Roberta Mapplethorpe’a *Objects* (Obiekty) z lat 1969-73. Ale w jego interpretacji nie było tak dramatycznego upodmiotowienia fotografii z kobiecym ciałem, wręcz przeciwnie. U Surys natomiast jawi się ono jako poniżone, a nawet przeznaczone na stracenie. Jeden z obiektów przypomina szubienicę. Są to obrazy bliskie śmierci, choć powstałe z erotycznej inklinacji.

„Dreamatorium”, 2017-2018

O tym cyklu artystka napisała – *maszyna służąca do spalania lub odtwarzania marzeń i snów, funkcje te zależne są od jej ustawień (fikcyjne)*^[4]. Proste prace fotomontażowe oddziałują bardzo silnie, w surrealistyczny sposób, jak niektóre z fotografii Zdzisława Beksińskiego lub fotokolaży Jindřicha Štyrský’ego, zderzając ze sobą intymność rodzinnych zdjęć z wyobrażeniem mięsa i zwierzęcości, przywołując wspomnienia z komunistycznej Polski. W tym cyklu, podobnie jak w poprzednich, ujawniony został pesymizm i „ciemna strona” życia. ■

Paulina Otylie Surys

1. *Na wysoki połysk*, 2017, „dreamatorium”
2. *Your eyes have touched my soul*, 2018
3. *I am ready to kill myself at any time*, 2016

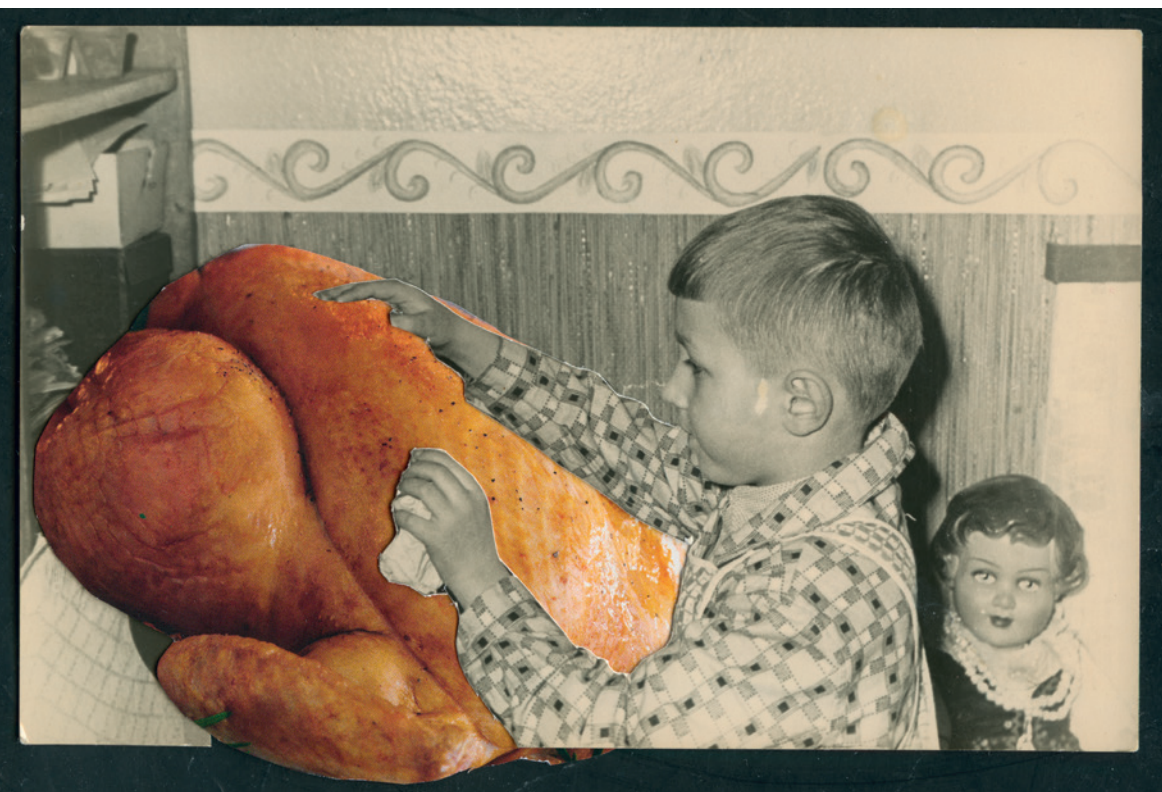
(Endnotes)

1 N. Bostrom, *Are You Living in a Simulation?*, "Philosophical Quarterly" (2003), Vol. 53, No. 211, pp. 243-255

2 *The phenomena of the photography collective*, "British Journal of Photography", 9 February 2019, <http://www.bjp-online.com/2018/02/the-phenomena-of-the-photography-collective/>. Warto zaznaczyć, że do poglądów Gibsona nawiązuje w Polsce Michał Frydrych, który 2016 r. miał interesującą wystawę w CSW w Warszawie.

3 Wszystkie cytaty tekstów Surys pochodzą z jej strony paulinasurys.com

4 O. Surys, *Dreamatorium*, FFFAMOUS, galeria Stalowa, s. 17, Warszawa 2017, kat. wyst. W Polsce pokaz *Dreamatorium* nie doczekał się żadnej recenzji. Zauważony został po nominacji „British Journal of Photography” w marcu 2018 roku.



1



2



3

On the Dark Side

This year, one of the participants in the 14th International Photography Awards competition was Paulina Otylia Surys, Polish photographer who has been living in London for the last 10 years. She showed a series of photomontages titled *Dreamatorium*, which focused on pessimism and the dark side of life and was based on the clash between the intimacy of family photos and the images of meat and animality. The artist usually works in series and often addresses in her photos the problem of the objectification and exploitation of women (*Uncanny Lovers*, *Spit or Swallow*), while many of her other works project a post-Christian outlook. ■



PIOTR KOMOROWSKI

Sytuacje zdjęciowe Janusza Nowackiego

Janusz Nowacki jest zadeklarowanym fotografem, świadomym w pełni specyfiki uprawianej dyscypliny, posiadającym wyjątkową wiedzę w odniesieniu do rozmaitych jej zastosowań, jak i historycznych oraz artystycznych uwarunkowań. Większość jego realizacji poczynionych w trakcie kilkudziesięcioletniej działalności wynikała z głębokiej, proekologicznej postawy wobec przyrody. Efekt artystyczny owej wieloletniej praktyki to serie obrazów ufundowanych na estetyce tzw. fotografii czystej, akcentującej przynależny jej aspekt mimesis, jak i swoistą fotogenię. Spośród wielu realizacji Nowackiego poświęconych naturze warto w tym miejscu wymienić diaporamy *Destrukcja* (1982) oraz *Przetrzeć* (1983), a także realizowaną w latach 1982-2015 serię odrębnych wystaw zatytułowanych kolejno: „Piano-forte”, „Woda”, „Pod kopułą lasu”, ujętych w jeden cykl tematyczny pod nazwą „Pejzaże z drogi do ciszy”. Należy też wspomnieć, iż Janusz Nowacki był założycielem, a w latach 1993-2004 kierownikiem poznańskiej Galerii Fotografii p.f.

Tematem jednego z ostatnich swoich projektów, zatytułowanego *Lustra pamięci*, uczynił artysta monumentalne, niekiedy kilkusetletnie drzewa,

a ściślej, ich stymulowane ludzką działalnością obumieranie. W realizacji tej autor wychodzi poza czysto dokumentującą i estetyzującą powinność fotografii, bowiem sens przedsięwzięcia zawiera się nie tylko w warstwie obrazowej wykonanych zdjęć, ale i w działaniu poprzedzającym moment fotograficznej rejestracji. Działanie to istotnie przekroczyło wyznawany do tej pory przez Nowackiego paradygmat estetyczny, poszerzając jego zakres o elementy inscenizacji. Autor umieścił w otoczeniu drzew odbijające i powielające ich obrazy lustrzane tafle, stanowiące niekiedy pierwszoplanowe elementy powstałych tym sposobem przestrzennych instalacji. W pierwotnym założeniu zainscenizowane sytuacje były jedynie pretekstem do wykonania obrazów, będących ostatecznym celem podjętego działania. Taka strategia zgodna jest z klasycznym sposobem rozumienia podstawowej funkcji fotografii, wynikającej z faktu przeniesienia widoku rzeczywistości w obszar fotograficznego cytatu, który, choć zaświadcza o obiektywnej prawdzie, to jednocześnie "przefiltrowany" jest przez dyktat kadru, kompozycji oraz innych autorskich preferencji. Tak więc *Lustra pamięci* można

interpretować w sposób zwyczajowy, pochylając się nad kunsztem samych fotografii, ale można też poszerzyć ich rozumienie o nowe, zdeterminowane działaniem inscenizującym, interesujące przestrzenie znaczeniowe, wykraczające poza kontekst samej fotografii. W moim przekonaniu istotniejsze niż same obrazy wydają się poprzedzające je „sytuacje zdjęciowe”, w trakcie których żmudne konstruowanie instalacji złożonych z żywych drzew i usytuowanych pomiędzy nimi lusterek niepostrzeżenie wytworzyło rzeczywistość artystyczną nawiązującą do idei happeningu. Janusz Nowacki dokonał swoistej manifestacji: wyreżyserował spektakl, który o tyle stał się znaczący, o ile trwał w aktualnym procesie, w żywym istnieniu, nie zaś jedynie we wspomnieniu zapisanym za pomocą najbardziej nawet wyrafinowanego fotograficznego rejestratora. Ów spektakl, z natury rzeczy zrealizowany został w miejscu odizolowanym od potencjalnych widzów, którzy mogli by na bieżąco odbierać przekaz płynący z parateatralnego oddziaływania powołanych do istnienia przestrzennych konstrukcji. Było to zatem działanie stricte osobiste i bezinteresowne, a jego twórcą, świadkiem i jedynym odbiorcą stał się sam autor, co

uczyniło to działanie gestem intymnego spełnienia, dokonanym w jednostkowym akcie odosobnionej percepcji. Propozycją przeze mnie przeniesienie akcentów z samej fotografii na poprzedzającą ją działanie jest próbą poszerzenia znaczenia tego, co widoczne na zdjęciu, na to, co już się dokonało i bezwarunkowo przeminęło, i czego żadna rejestracja nie wskrzesi. Jest wskazaniem na procesualny, opisany trwaniem w czasie charakter akcji artystycznej. Mam wrażenie, że przyjmując taką alternatywę poznawczą można z innej, poszerzonej perspektywy odebrać istotę komunikatu, wzbogacając tym samym jego znaczenie.

Symbolika lustra jest wieloznaczna. Jej sens to powielenie, niekiedy zaś zwielokrotnienie widoku. Odbicie jest ulotne. Trwa chwilę. Odbicie potwierdza istnienie, ale karmi też lęk przed niebytem. Konceptualny wymiar tej realizacji otwiera pole do refleksji sytuującej się na styku natury i kultury. Ten zaś dyskurs, poza przynależnym mu polem istotowego rozróżnienia pomiędzy jedną i drugą kategorią, jest o tyle ważny, że posiada aspekt wartościujący, wskazujący na negatywną stronę postępu, którego przejawami bywają destrukcja i zagłada. Wydaje się, że są to procesy przesądzone i nieodwracalne, jednakże w działaniu artysty nie tyle o interwencję chodzi czy o kolejny głos bezsilności, a o próbę symbolicznego zachowania w pamięci obrazu zanikającego kształtu planety. Wykreowane przez Janusza Nowackiego sytuacje akcentują monumentalność jednych z najpiękniejszych przejawów natury; wyczuwalna jest sugestia, iż mogą one być przedmiotem oglądu, którego jedynym celem jest kontemplacja ich wyjątkowej istoty. Jednakże zaraz po takiej konstatacji lustrzane odbicia uzmysławiają, iż fantomy nie zastąpią rzeczywistości. W tym oto tkwi symboliczny wymiar przekazu. To jest istota rzeczywistości artystycznej, przyjętej przez autora dla zilustrowania tezy o coraz bardziej agresywnym oddziaływaniu antroposfery na wycofującą się, przegrzywającą ów napór, przyrodę. Iluzoryczne, za sprawą luster pomnożenie bytów daje złudzenie oczom, nie zaś umysłowi, który pogrążony w zwątpieniu, poddaje się frustracji nadbudowanej na codziennych porcjach informacji opisujących fakty z obszaru rozmaitych ekologicznych zapaści.



2 125

Zachodzi pytanie o rolę fotografii, o jej ostateczne znaczenie w tej realizacji. Interpretacja obrazu, także fotograficznego, zawsze zależy od uposażenia kulturowego odbiorcy, stanowiąc pochodną swobody w akcentowaniu istniejących znaczeń – dla jednych zasadniczych, dla innych ledwie dygresyjnych. Rola fotografii wycofuje się w tym konkretnym przypadku na pozycję dokumentalną, w tym znaczeniu, w jakim kamera filmowa rejestruje przebieg rozwiniętej w czasie akcji. Choć rejestracja dotyczy obiektywnych widoków rzeczywistości, to jednak, w efekcie końcowym, sens dokumentowania dotyczy tego, co było niepowtarzalnym, domkniętym w czasie i przestrzeni procesem, strumieniem jednostkowych, następujących po sobie zdarzeń. Ujmując rzecz dosadniej, są dla mnie fotografie Nowackiego dowodem na zaistnienie zdarzenia, którego sens dopełnił się w procesie, w owym działaniu sam na sam ze światem przyrody, któremu artysta zafundował iluzoryczne pomnożenie egzystencji poprzez trywialną, ale przecież intrygującą funkcję lustrzanego odbicia; podświadomie ufamy, iż odbicie też jest prawdą, lub choćby jej cieniem, nie zaś iluzją. Niestety, jeśli nawet ulegamy tej ostatniej, trwa to krótko, bo wymaga konkretnego, rzeczywistego zaistnienia w czasie i przestrzeni, co z natury rzeczy może mieć charakter ledwie incydentalny. I tu pomocna staje się fotografia, której podwójną funkcjonalność Janusz Nowacki z premedytacją wykorzystuje. Relacjonując bowiem przebieg artystycznego działania, jednocześnie powołuje do istnienia autonomiczne obrazy, istotowo zawarte w strukturze medialnej fotograficznego tworzywa. W sytuacji gdy podjęte działanie już przebrzmiało, staje się fotografia, poza dowodem na jego zaistnienie, autonomicznym, samodzielnym aspektem przedsięwzięcia, jako specyficzna "wartość dodana", nadbudowana nad wspomnianym wcześniej happeningiem. Poprzez ujęcie w komplementarny system znaczeniowy owych dwóch aspektów: dokumentacji procesu oraz kreatywnych właściwości obrazu uzyskał autor dualne dopełnienie wszelkich potencjalnych znaczeń omawianej realizacji.

Gdyby próbować syntetycznie ująć istotę omawianej realizacji, to można by ją wpisać w kontekst znaczeniowy określony terminem *sztuka ziemi*, którego jednym z wyróżników jest ingerencja artysty w świat przyrody. Inscenizacja, której dokonał poznański artysta, podsumowuje jego ugruntowaną relację ze światem natury, której poświęcił niemal całą swoją dotychczasową artystyczną aktywność. Pomijając zaś wszelkie możliwe sposoby odczytania tej wyjątkowo dojrzałej realizacji, mam niekiedy wrażenie, że oto same drzewa przeglądają się w lustrach, sycąc się swoim pięknem i majestatem. Taka wykładnia daje chwilę wytchnienia od wyzwań codzienności, przekształcając zdeklarowane ideowo przesłanie w zapowiedź opowieści, której bliżej do świata fantazji, baśni i snu niż obiektywnej rzeczywistości. ■

Photographic situations of Janusz Nowacki

Photographer Janusz Nowacki has dedicated his whole artistic work to one theme: nature, as evident from his diaporamas (*Destruction, To Survive*) and a series of exhibitions titled *Landscapes from the road of silence*. The theme of his last project *The Mirrors of Memory* are monumental, often several hundred years old trees, and their slow decline brought about by human activity. What's new, however, is that before he photographed the trees, Nowacki had arranged a happening-like situation: he placed large mirrors among the trees, which reflected and multiplied them. While his photos represent a symbolic attempt to preserve the image of the declining planet, the project also makes us realise that phantoms (mirror reflections) will never be able to replace the real thing. ■





1

30 lat Entropii

Od 1988 roku przy ulicy Rzeźniczej 4 we Wrocławiu działa Galeria Entropia. Jej pomysłodawcami i prowadzącymi są Alicja i Mariusz Jodkowie. Od trzech dekad konsekwentnie realizują swój autorski, oryginalny projekt, na który składają się wystawy, projekcje, koncerty, spektakle, warsztaty, spotkania, a także archiwum filmowe. Jako jedni z pierwszych w Polsce otworzyli swe artystyczne przestrzenie na nowe media. Z okazji jubileuszu „Format” przeprowadził rozmowę z twórcami Entropii.

Piotr Jakub Fereński, Joanna Panciuchin: Zaczniemy od początków. Skąd wzięła się Entropia – sama galeria, ale i pomysł na nazwę? Wydaje się ją cechować wyjątkowa wieloznaczność. To skomplikowana, posiadająca wiele poziomów gra znaczeń. Jaki koncept Wam przyświecał?

Alicja Jodko: Można powiedzieć, że Entropia wyłoniła się z piany morskiej. Nazwa wypłynęła podczas naszego spaceru nad morzem w czerwcu 1986 roku, a w lipcu tegoż roku posłużyła jako tytuł akcji inicjującej miejsce, w którym funkcjonujemy do dziś. Początkowo działaliśmy jako filia Staromiejskiego Domu Kultury, a od lat 90. jako samodzielna instytucja kultury finansowana z budżetu Wrocławia. W tamtym zgrzebnym czasie chodziło nam o stworzenie alternatywy dla otaczającej rzeczywistości i systemu „dystrybucji” sztuki, o stworzenie miejsca wymiany, w którym każdy miałby możliwość zaprezentowania swoich poszukiwań, a także zapoznania się z tym, co się działo i dzieje w świecie sztuki. W warunkach ograniczonego dostępu do informacji – pamiętajmy, że był to świat jeszcze z cenzurą i bez internetu – wyszliśmy do ludzi z inicjatywą samokształceniową o szerokim zakresie. Dzięki przesyłkom od przyjaciół oraz własnym poszukiwaniom mieliśmy dostęp do unikalnych materiałów z rozmaitych dziedzin, a Galeria programowo pełniła rolę kolejnego ogniwa w przekazie, udostępniając je w formie otwartej biblioteki, czytelnicy, spotkań, prezentacji, odsłuchu i wymiany płyt. W Entropii odbywały się też „giełdy” płytowe dla koneserów bardzo alternatywnej i niedostępnej inną drogą muzyki. Eksplorowaliśmy zasoby ambasad i zagranicznych

instytutów kulturalnych wydobywając stamtąd perełki filmowe, które po przetłumaczeniu i opracowaniu prezentowaliśmy w nowych kontekstach i konfiguracjach. Od momentu powstania Galerii stale działa tu założony i prowadzony przez nas autorski warsztat filmu animowanego dla dzieci – „Dziecięca Wytwórnia Filmowa”.

Większość tych zdarzeń prawdopodobnie nie mogłaby mieć miejsca w instytucjach o innym stopniu wrażliwości i odmiennym stylu działania. Entropia jest instytucją o skromnych rozmiarach i niewielkiej obsadzie. Wszystko, co się tu dzieje, jest wykonywane siłami zaledwie trzech osób. (Współpracowali z nami kolejno: Jurek Starzyński, Paweł Czepułkowski, Maciek Rogoziński i Andrzej Rerak, stale od 1992 roku.) Styl działania wymaga od nas wszechstronności. Stąd naszym podstawowym założeniem jest unikanie formatowania sztuki. Nigdy nie było naszym zamiarem specjalizowanie się w jakiegokolwiek formie. Chcieliśmy bezpośredniego kontaktu ze sztuką i to niekiedy tylko z tą poświadczoną dyplomem wyższej uczelni.

PJF, JP: Entropia to chaos, dezorganizacja, zamęt... Sprzeciwialiście się wszelkiemu formatowaniu i uporządkowaniu?

AJ: Na pewno w jakimś stopniu charakteryzuje to naszą postawę, choć nie wyczerpuje ani pojęcia entropii, ani sposobu podchodzenia do sztuki w Entropii. Dla nas istotna jest rola przypadku czy – innymi słowy – otwartość na koincydencje i wrażliwość na pojawianie się elementów niezamierzonych, docenianie ich roli we własnej działalności twórczej i kuratorskiej. Budowaliśmy program z wyprzedzeniem i w oparciu o własne poszukiwania, lecz zarazem pozostawaliśmy otwarci na przyływy energii z zewnątrz. Zawsze staraliśmy się dołączać do projektów elementy o charakterze losowym. To, co przyływa niespodziewanie, może już po raz drugi się nie pojawić. Zależało nam nie tyle na zamęcie, co na szczęśliwym połączeniu refleksji z refleksem... Niechęć do formatowania znajduje także wyraz w zmienności naszego logo i niegdysiejszego szyldu galerii, który był przemalowywany z okazji kolejnych wystaw.



2

PJE, JP: Więc co z tą e/Entropią?

AJ: Entropia rośnie wtedy, kiedy rośnie ilość zapośredniczeń między osobami, przedmiotami, działaniami, zjawiskami. Za przykład może tu posłużyć budowany przez nas „Katalog Entropii Sztuki”. Jest on udostępnieniem artefaktów w pozornie schematycznej strukturze, jaką jest szafa biblioteczna ze swoimi szufladkami. Jest to jednak udostępnienie niezapośredniczone, przeznaczone do bezpośredniego kontaktu z dziełami, które od użytkownika oczekuje nie erudycji, a jedynie gotowości do podjęcia gry pojęciowej. „Katalog” można postrzegać jako budowlę wzniesioną z wielu autorskich mikro galerii. (Obecnie zawiera on prace 96 artystów, skatalogowane pod 112 hasłami w 122 szufladkach.) Można w nim dowolnie dryfować sterując nie wedle wizytówek imiennych, ale tabliczek znamionowych z tytułami prac (hasłami). Nie interesowało nas bowiem samo umiejscowienie różnych artefaktów w szufladkach. Istotniejsze było przełamanie czy zniesienie (obecnego również w sztuce) egocentryzmu i postrzegania dzieł poprzez pryzmat ich autorów posiadających określony wizerunek. Chcieliśmy stworzyć kolekcję prac niepodających się klasyfikacji, dla których w ramach „Katalogu” znaleziono nowe określenia – hasła sygnalizujące istnienie napięcia pomiędzy pojęciami sztuki, katalogu i entropii.

Mariusz Jodko: W gruncie rzeczy struktura katalogowa tych szafek to wizualizacja, jedna z możliwych emanacji. Tak naprawdę, „Katalog Entropii Sztuki” zakresem wykracza poza tę konkretną formę. Nie jest on jedynie sposobem katalogowania zaistniałych wcześniej dzieł – to swobodna gra wyobraźni, struktura otwarta, figura intelektualna, oferująca możliwość aranżowania bardzo różnych działań. Równie dobrze pod nazwą „Katalog Entropii Sztuki” można zorganizować performans, koncert, interwencję...

Tu właśnie ujawnia się nasze rozumienie entropii sztuki: nie ograniczanie się do myślenia w kategoriach materialnego zbioru obiektów i dzieł, ponieważ to tylko jedna z potencjalności.

PJE, JP: A więc nieokreśloność, niekonwencjonalność i otwartość najbardziej cechują kierunek Waszej działalności?

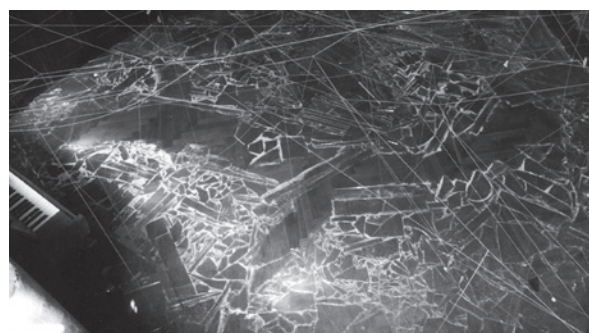
MJ: Nieokreśloność pasowała nam, by unikać formatowania, ostrego definiowania, a więc pozwoliła też burzyć różnorakie bariery istniejące pomiędzy mediami, sztuką a nie-sztuką, sztuką a życiem. Nigdy nie sililiśmy się na to, by być galerią w instytucjonalnej formule. Myślę nawet, że przez wiele lat nie postrzegano Entropii jako galerii sztuki. Bardziej „oficjalne” środowisko nas ignorowało. Zajmowaliśmy się rzeczami niezbyt popularnymi, niekoniecznie pretendującymi do miana dzieł sztuki, jeszcze nie zdefiniowanymi, nie funkcjonującymi w szerszym obiegu. Tak zwane „nowe media” swego czasu także tkwiły w tej „szarej strefie”. Gdy pod koniec lat 90. przedstawiciele owego środowiska zorientowali się, czym jest ta najnowsza sztuka, my przestaliśmy się już nią zajmować tak intensywnie.

PJE, JP: Wiele osób w Polsce kojarzy Was przede wszystkim właśnie z tym okresem.

MJ: Działania Galerii w tej dziedzinie były w jakimś stopniu pionierskie. Traktowaliśmy je z entuzjazmem „odkrywców”. Otworzyły się przed nami zupełnie inne przestrzenie do eksperymentów i sposobów ich prezentacji. Mogliśmy łączyć ze sobą dźwięk, tekst, obraz, animację i interaktywność... Penetrowaliśmy ten obszar w okresie, gdy ludzie nie wiedzieli, jak posługiwać się myszką, nie mieli pojęcia, że kliknięciem można wywołać obraz czy dźwięk. Dopiero wtedy gdy nowe media weszły w szerszy obieg galeryjny, nastąpiło przebudzenie. A dla nas nowe media nie były nowinkami technicznymi, ale rodzajem nowego interfejsu, innego sposobu komunikowania się artystów z współtworzącymi dzieło odbiorcami. Zależało nam też na „uczłowieczeniu” komputera.

PJE, JP: Wróćmy jeszcze na koniec do „Katalogu Entropii Sztuki”, który z perspektywy współczesnej humanistyki prezentuje się wyjątkowo interesująco. Czy jego koncepcja może nie być łatwa do zrozumienia zarówno dla twórców, jak i odbiorców?

AJ: Nietypowa formuła uczestnictwa w tym projekcie nie zawsze i nie od razu spotykała się z pełnym zrozumieniem ze strony artystów. Niemniej od samego początku powstało sporo prac pomyślanych i stworzonych specjalnie do „Katalogu”, jako spontaniczna i trafiająca w punkt reakcja na jego idee. W odbiorcach – jak to się daje obserwować od paru ładnych lat w wielu miejscach, w których był pokazywany – „Katalog” nie wywołuje onieśmielenia, a raczej zaciekawienie i chęć podjęcia gry z tą otwartą i ruchomą strukturą. Ważniejszy od zrozumienia jest bezpośredni kontakt... bo poprzedzając, warunkuje zrozumienie... ■



1. Alicja i Mariusz Jodko, *Entropia od morza do morza*, kadr z filmu
2. *KATALOG ENTROPII SZTUKI*, Galeria Entropia, 2013, fot. Paweł Syposz
3. Iga Brej, *Ogród wrażeń*, 1996, fragment, fot. Mariusz Jodko
4. Oskar Dawicki, performance, 1998

30 Years of Entropia

Entropia Gallery has been open since 1988 on 4 Rzeźnicza street, created and run by Alicja and Mariusz Jodko. For 3 decades, they have consistently pursued original projects, exhibitions, projections, concerts, performances, workshops, and meetings. It was one of the first places in Poland to open its door to welcome new media. On the occasion of their 30th anniversary *FORMAT* did an interview with the creators of Entropia. Alicja Jodko: It can be said that Entropia emerged from sea foam, during one of our walks at the seaside in June 1986. We were open to any manifestation of art, including the unknown, and we wanted to connect different spheres of human consciousness such as science and music. In some way the godfather of Entropia is John Cage. We were fascinated by his philosophy and art. We had a desire to cancel the barrier between valid forms of expression – the one that institutions stood for – and other forms that were considered 'no-art'. ■



**Adam Rzepecki**

1. *Natura morte*, 2015–2016
2. *XOTED/KYWDO*, Galeria Bielska BWA, Bielsko–Biała, 10–28.01.2018, fragment ekspozycji
3. *Frontera/Border*, dyptyk fotograficzny, 2014

KATARZYNA JELEŃ

Kamienie milowe zostały rzucone – krótki komentarz do wystawy Adama Rzepeckiego w Galerii Bielskiej BWA

**„Którekolwiek wymawiasz słowo dziękujesz unicestwieniu”
– fragment wiersza Paula Celana; rzeźba do czytania Adama Rzepeckiego**

W nowym roku 2018, od 10 do 28 stycznia mieliśmy okazję zobaczyć najnowsze prace Adama Rzepeckiego z lat 2015–2017. Galerią, która podjęła dyskurs z artystą, stało się Galeria Bielska BWA. Dla przypomnienia i skontrastowania teraźniejszości z przeszłością na wystawie pojawiły się również starsze dzieła twórcy. Przedstawiono kilka prac wideo z lat 80. i 90. oraz jeden kolorystyczny obraz z początków jego kariery artystycznej *Faron'69* umiejscowiony obok monochromatycznego, sugestywnie nazwanego *Białoskórego bałwana na jasnym tle* z 2017 roku. Oczywiście jest, że również pokazane zostały stare fotografie Adama Rzepeckiego, tak bardzo kojarzonego z nim środka przekazu medium, którym operował przez większość swojego artystycznego życia.

Jednak nie chodzi tutaj tylko o wspomnianie przeszłości. To, na czym stara się skupić obecnie Adam Rzepecki, jest jego nowa droga, którą podąża, jego obecny światopogląd, jego walka z samym sobą, jak i nowe możliwości twórcze. Możemy ponownie przypomnieć, że artysta współtworzył od roku 1979 grupę Łódź Kaliska, związany był z Kulturą Zrzuty oraz grupą Stacja Pi.stacja. Zajmował się performansem, happeningami, fotografią, tworzył projekty konceptualne, kreował na przekór panującemu w tamtych latach „czerwonemu reżimowi”, Kościołowi i instytucjonalizmowi. Jednym słowem, zespałał swoje życie ze sztuką.

Czy jednak nie lepiej skupić się na tu i teraz i spróbować odstawić na bok to, co było, kolektywną całość, która dalej istnieje, ale osuwa się w cień na rzecz indywidualności. Bo o tym jest też ta wystawa – jako odwyk od dawnych czasów, przedstawienie swojej twórczości z zupełnie innej perspektywy – człowieka indywidualnego. Prześmiewczość w powadze i powaga w prześmiewczości, z jaką tworzył we wcześniejszych latach, wpisana zresztą w założenia Łodzi Kaliskiej,

na wystawie pojawiła się w niewielkim stopniu, a ich miejsce zajmuje refleksja, niekiedy zaniepokojenie, ale i nadzieja oraz pewnego rodzaju dystans. Jednak w dalszym ciągu te prace są zwierciadłem jego życia.

Tytuł wystawy *XOTED/KYWDO* na pierwszy rzut oka nie mówi nam nic. Słowa wyrażające coś nieistniejącego, przypadkowy zlepek liter. Nic bardziej mylnego. Potraktowane jako anagram i czytane od tyłu, nabierają nowego sensu, wyłaniając się z odmętów „ciemności” i stając się dla nas „jasnymi”. A ta ciemność i jasność jest motywem przewodnim całej wystawy. Artysta mierzy się za pomocą swoich dzieł ze swoimi „odwykami i detoxami”, kreując nowego siebie, w sztuce, jak i swojej przyszłości oraz teraźniejszości. Obiekty,





3

instalacje, rysunki, wideo, kolaże zestawione są w wielu przypadkach z przedmiotami, które są dla autora wspomnieniem dawnych czasów.

Natomiast przyroda zaintrygowała go podczas podróży, które zaczął odbywać od 2014 roku. Artysta powraca do natury, próbuje zbliżyć się do niej, zaakceptować jako „współartystkę”. Używa kamieni, pni, gałęzi odbija ich kontury na papierze, „odrysowuje” ich cienie, często monochromatycznie, używając czerwieni i czerni, zestawia te przedstawienia niekiedy z innymi przedmiotami, tworząc kolaż z rzeczami związanymi z przeszłością i szeroko pojętą kulturą. Potargane zdjęcia, pogniecione puszki po walczących ze sobą koncernach Pepsi i Coca-Coli, strzykawki z rozrzedzającą krew Fraxiparine, wizerunek Dantego wyjęty z fresku Rafaela Santi. Nie ma znaczenia, co, ale ważne, jaką daje nową jakość w zestawieniu z naturą.

Szeroko pojęta kultura, w tym wypadku literatura została zaprezentowana w instalacji *Sarkofagi, Nagrobki*, gdzie artysta ułożył stopy książek tak, by przypominały pomniki nagrobne. Całość upodabnia się bardziej do cmentarza pewnych publikacji niż biblioteki. Literatura wydaje się mieć dla artysty duże znaczenie, tak, w jego życiu, jak i w twórczości. Jedną z wielu zaprezentowanych książek jest zbiór *Psalmów i innych wierszy* Paula Celana, którego fragment poezji stał się inspiracją do stworzenia znajdującej się na tej samej wystawie rzeźby do czytania pt. *Którekolwiek wymawiasz słowo...* Paul Celan.

Jedną z bardziej poetyckich prac są *CZERWIE, tragedia antyczna o życiu, miłości, zdradzie, śmierci*. Artysta przedstawił ciemne obrazy, na których, jak tylko dłużej i wnikliwie się im przyjrzymy, dostrzec można czerwone punkty. Są to czerwone, owady posiadające również właściwości oczyszczające. Choć nie są czerwone, to sam kolor nadaje symboliczne przesłanie całemu przedstawieniu. *Czerwie* to również tytuł poezji Joanny Operek, której twórczością zainspirował się artysta.

XOTED/KYWDO to także nazwa tryptyku Adama Rzepeckiego, który wprowadza nas w jego osobistą historię. Artysta prowadzi z nami cichą dyskusję, ale jednocześnie „krzyczy” za pomocą ciemnych przedstawień, które w rzeczywistości są odbiciem jego doświadczeń, miejsc, w których je stworzył, cieni malujących otaczającą go naturę. Wszystko to kontrastuje z białymi ścianami oświetlonej galerii pokazując, że jest nadzieja, że ciemność istnieje wraz ze światłem, które się z niej wyłania i nie mogą bez siebie istnieć, tak jak po nocy zawsze nastaje dzień. Tryptyk ten jest zbiorem rysunków, które powstały w Ośrodku. Artystę inspirowało wszystko – odrysowuje cienie i kontury miejsca, w którym przebywał. Środek tryptyku to największe formaty, gdzie dominują ciemne mocno zarysowane formy przypominające kraty. Kraty zniewolenia? Lecz i one z czasem zostaną otwarte...

Zamknięte są również granice pomiędzy Stanami Zjednoczonymi a Meksykiem. W pracy wideo *Frontera / Border*, w zaciemnionej części galerii, wyświetlany jest obraz, na którym widoczny jest rząd metalowych słupów, które kończą się we wzburzonej wodzie, tworząc zamkniętą bramę dzielącą te dwa państwa. Sam tytuł pracy zapisany jest w dwóch językach: hiszpańskim (Meksyk) i angielskim (Ameryka), ale jego znaczenie jest to samo – granica. Wideo wydaje się melancholijne, stworzone trochę w konwencji romantycznej, jakby wychodziło do nas cicho z ciemności w swojej dwuznacznej interpretacji.

Są i prace na pierwszy rzut oka zabawne i ironiczne w swoim przekazie jak obiekt *Wieża Babel*. Złożony z cylindrycznego naczynia, do którego artysta wrzucił korki, które zamykały kolejne butelki wina z wbitymi szpilami/gwoździami. Dość „kłujące” doświadczenie wypitych dziesiątek win, przeradza się tu za sprawą tytułu w ironiczną narrację i zabawę nie tylko z widzami. Ale czy nadmiar wypitych kieliszków nie prowadzi jedynie w ostatecznym rozrachunku do powstania zamętu? Tak jak *Wieża Babel* jest metaforą sprzeczki i nieporozumienia. Czy są wbite w korki szpile? Być może ironiczną autorefleksją czy zabawną pointą całej pracy było powiedzenie: co za dużo to nie zdrowo. Inną pracą, z jednej strony prześmiewczą, z drugiej poważną jest *Obraz abstrakcyjny*, stworzony z naklejonych na kartkę pustych blaszek po tabletkach. Czy jest to w sumie aż tak abstrakcyjna wizja? Podobnie jak w przypadku pracy *Sztuka nieuczciwa*, gdzie z pewnego punktu widzenia abstrakcyjne przedstawienie staje się manifestacją przeciwko matactwu artystów. Dodatkowo interpretacja ta została mocniej podkreślona poprzez położenie obrazu na ziemi.

Artysta w innej pracy pozwala nam również dokonać wglądu w swoje wnętrze. Możemy poznać zapis aktywności elektrycznej jego mózgu – fal mózgowych, które zostały odczytane przy użyciu encefalografu. We współpracy z muzykiem Beniaminem Głuszkim zarejestrowane fale zostały przetransponowane na dźwięki tworząc enigmatyczną muzykę. Melodię mózgu artysty, duszy, swojego ja?

Przy oglądaniu najnowszych prac Adama Rzepeckiego nasuwa się wiele pytań. Od prostych, wręcz retorycznych, po te trudniejsze, intymne, egzystencjonalne, być może nawet wchodzące w sferę transcendencji. Pomimo mrocznej kolorystyki, metaforycznej, jak i dosłownej ciemności, trudnych doświadczeń, sama wystawa również próbuje przedstawić pozytywny element, niekiedy zestawiając wyżej wymienione aspekty z lekką ironią, a nawet uśmiechem, światłem, życiodajną naturą. Kamienie milowe zostały rzucone, jak kamienie, które artysta zbiera jako pamiątki swoich podróży. Wypraw nie tylko po świecie, ale i po swoim Ja. A poważno-prześmiewcze mroki przeszłości zastąpiła poważno-prześmiewcza jasna przyszłość. ■

Milestones have been thrown – a short commentary on Adam Rzepecki's exhibition in Gallery Bielska BWA

From 10-28 January, 2018, in Gallery Bielska BWA, we could see the newest work (2015-2017) of Adam Rzepecki, well-known as a co-founder of Łódź Kaliska. *XOTED/BAHER* (orig. *XOTED/KYWDO*). The title at first sight does not say anything; they are words without meaning, a random constellation of letters. But if you treat it as an anagram and read it backwards, these two strange words will gain a new sense, and introduce us to the personal story of the artist. It is a collection of pictures created in a rehab centre, and organised in the form of a triptych. Rzepecki creates his installations, videos and collages from objects connected with his past, nature and culture. He uses branches, trunks and stones to be closer to nature, and to accept it as a co-artist, or co-creator. Literature is also an enormous inspiration for Rzepecki; the poetry of Paul Celan became the inspiration for the creation of *A Sculpture to Read* ■

Malarska przestrzeń Mariana Wołczuka



1



2

Niewątpliwie dwie ostatnie wystawy malarstwa Mariana Wołczuka, zorganizowane już po zakończeniu jego pracy na Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu otwierają nowy etap w twórczości tego zasłużonego artysty. Zarówno ekspozycja ze stycznia bieżącego roku pt. „Helios 2017”, jak i ubiegłoroczna prezentacja w Muzeum Miejskim Wrocławia pt. „Moja przestrzeń”, obejmowały najnowsze prace, powstałe już w innych warunkach pracownianych, ale i także ze świadomością odmiennej sytuacji motywacyjno - psychologicznej po przejściu na emeryturę. Jak się wydaje, ta nowa sytuacja nie zmieniła przyzwyczajeń artysty do ciągłej systematycznej pracy, a wręcz ją zintensyfikowała. Otóż „paleta” nowych propozycji malarskich wręcz zaskakuje jej rozbudowaniem i ilością wariantowych rozwiązań poszczególnych motywów. Wołczuk nie zwalnia, jeśli nie przyspiesza w swej pracy artystycznej.

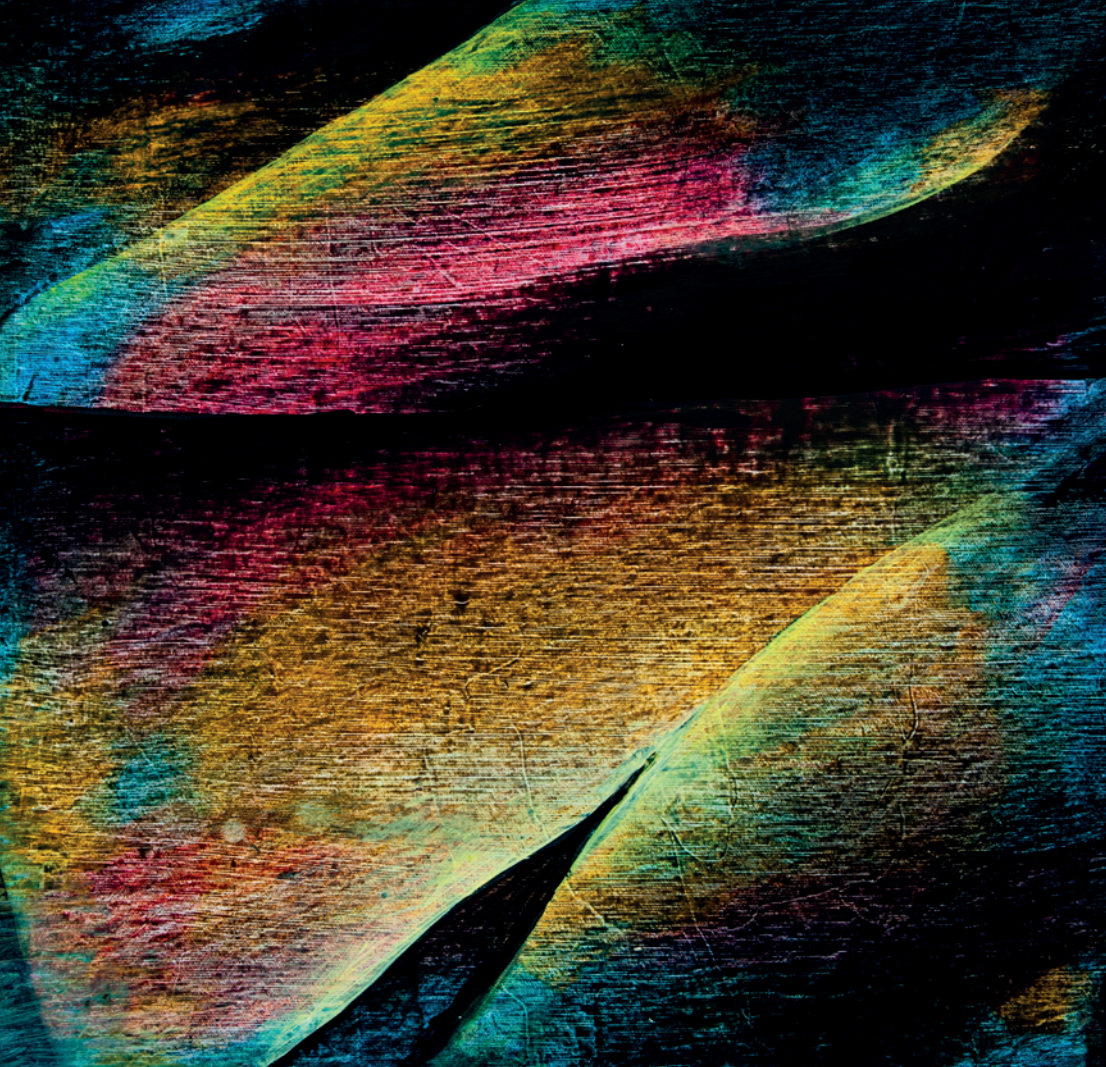
Już obrazy wybrane na wcześniejszą wystawę („Moja przestrzeń”) stanowiły obszerny cykl, w którym w charakterystyczny dla siebie sposób, artysta zagłębia się w analizę zainicjowanej formy przedstawienia i koloru z różnych punktów widzenia. Patrząc na te obrazy, widzimy, że są one wynikiem wcześniejszych wieloletnich poszukiwań artysty, ale dostrzeżemy również to, że możliwości tych analiz nie zostały jeszcze wyczerpane i tym razem ponownie pojawiają się w nich nowe tropy. Ekspresyjnie i żywiołowo wydobyte rozwiązania kolorystyczne spotykają się tutaj z refleksyjną kontemplacją pejzażu pod postacią uspokojonych odcieni kolorów ziemi i abstrakcyjnie, syntetycznie potraktowanym pejzażem.

Fakt, że artysta może teraz więcej czasu poświęcić na swoją sztukę, ma przełożenie na sposób malowania, jak sam powiedział, obecnie bardziej spokojny. Nastąpiła redukcja przestrzeni ukazanej w obrazach, jej zawężenie do małych fragmentów, jak również ograniczenie detalu i w pewnym sensie wyciszenie koloru. W tych bardziej syntetycznych obecnie przedstawieniach pejzażu, dominują barwy stonowane, z których miejscami, tylko czasami wyłania się zdecydowane uderzenie wyrazistych odcieni kolorów. W niektórych, bardziej kontrastowych kompozycjach do wyciszonych ciemniejszych przestrzeni dociera gdzieś ostre światło, które realnie można dostrzec tylko w krajach południowych. Uwidacznia się więc tutaj umiłowanie malarza do słonecznej Italii, które od lat mu towarzyszy i obecne jest również w najnowszym cyklu jego prac. To światło, inicjujące swoisty impuls twórczy u Mariana Wołczuka, w ekspresyjny sposób prześwieśla w pewnych momentach jego wyciszone malarstwo. Jednak abstrakcyjne przedstawienia pejzażu kryją w sobie nadto pewną tajemnicę. Otóż jest to fascynacja włoskimi freskami, którą przejawia artysta, a która uwidoczniła się również w jego obrazach. Sposób malowania, matowość płaszczyzn pokrytych farbą, specyficzna kolorystyka obrazów nawiązują pośrednio do wyglądu słynnych fresków Giotta, które Marian Wołczuk podziwiał odwiedzając bazylikę św. Franciszka w Asyżu. Odwiedzając kraj naj-słynniejszych artystów, chłonąc jego atmosferę, przebywając w tych przestrzeniach, zyskał dużą dozę wiedzy, przełożonej później na inspirację. Jedną z nich była obserwacja światła padającego w stronę architektury, tworzącego w ten

The painterly space of Marian Wołczuk

Undoubtedly, the last two exhibitions of Marian Wołczuk, organised after he retired from The Eugeniusz Geppert Academy of Art and Design, open a new phase of work for this deserving artist. It was visible in both *My Space*, presented at the City Museum of Wrocław, and *Helios 2017*. We can observe a reduction of space and limitation of details combined with muted colour. His fascination with light from the 'southern country' and his love of Italian fresco manifests in his last paintings. *Helios 2017* is a tribute to lucidness, as Wołczuk develops his synthesis of landscapes in which cold and warm colours are accompanied by abstract forms, creating either overexposed, or dark and calm paintings. ■

131



3

Marian Wołczuk

1. *Bez tytułu*, 2016, akryl na płótnie, 65 x 50 cm
2. *Bez tytułu*, 2016, akryl na płótnie, 65 x 50 cm
3. *Bez tytułu*, 2016, akryl na płótnie, 50 x 50 cm
4. *Bez tytułu*, 2016, akryl na płótnie, 55 x 45 cm

sposób ciekawe efekty światłocieniowe, prześwi-ty zabytków, co przeniósł później na swoje płótna. Ciepło oddawane przez nasłoneczniony kamień, zapachy kwiatów, trawy i drzew, to wszystko również wpłynęło na atmosferę nowych obrazów Mariana Wołczuka. Warto dodać jeszcze, że w wyniku wielkiej wewnętrznej potrzeby artysta odwiedził groby największych włoskich twórców: Leonarda da Vinci, Michała Anioła oraz Rafaela Santi, co stanowiło formę złożenia im osobistego hołdu.

Ostatnia wystawa, oddająca hołd świetlistości („*Helios 2017*”) z Galerii Neon ASP Wrocław tylko potwierdza i wzmacnia wyżej poczynione uwagi o roli doświadczeń ze światłem Południa dla twórczości malarza egzystującego raczej już na północy Europy. Marian Wołczuk rozwija tu swoje syntezy krajobrazowe, w których zimne i ciepłe kolory niezmiennie towarzyszą zestawieniom abstrakcyjnych form; dając przykłady bądź prześwieczonej prac, bądź – w kontrze – wyciszonych, ciemnych obrazów przestrzeni tyleż realnej, co wymagowanej. ■



4

Sztuka życiowa w (nie)życiowych czasach



1

Amerykański ojciec happeningu Allan Kaprow ukuł pojęcie sztuki życiowej (*lifelike art*), która „łączy się z życiem i wszystkim dokoła”^[1]. Wykracza ona poza sztywne i nienaturalne granice sztuki sztucznej (*artlike art*), skupionej na swej formalnej autoreferencyjności oraz wierze w „ciągłość tradycyjnie rozdzielnych rodzajów sztuk pięknych”^[2]. Richard Schechner, wieszcz, badacz i praktyk performatyki, w swoim flagowym dziele o takim samym tytule, zgłębiając zakres pojęcia i dyscypliny, przytacza definicję, według której performans stanowi zarówno żywą praktykę artystyczną, jak i środek pozwalający zrozumieć procesy historyczne, społeczne i kulturalne^[3]. Można zatem postrzegać performans jako działanie się i badanie, jako źródło i rezultat jednocześnie. Jako akt (dzieło) sztuki w procesie, jak i proces w sztuce, znacznie jednak poza sztukę wykraczający. Żyjący własnym życiem, gdyby nawiązać do nazwy Kaprowa.

To, co wydarzyło się w Legnicy, między czerwcem a wrześniem 2017 roku było performansem w obu przytoczonych powyżej znaczeniach. Z jednej strony w mieście, a właściwie przestrzeni trzech instytucji kultury odbył się projekt, który prezentował szereg działań performatywnych, zespolonych – prócz kuratorstwa Dariusza Fodczuka – hasłem „Instrukcja obsługi”. Miały one na celu przybliżenie najważniejszych dziedzin sztuki performansu. W czterech odsłonach, serwowanych co kilka tygodni, zaprezentowano podstawowe kierunki eksplorowane przez artystów performerów i główne obszary ich

akcji twórczych: historie opowiadane; technologie; ciało oraz rytm i struktura. Z drugiej strony – artystyczne akcje z ciałem w roli głównej, nie wzbudzające większych emocji pośród widowni, skądinąd nieprzypadkowej, zamknięte w bezpiecznych i elitarnych przestrzeniach galerii – wydostały się na „światło dzienne”, wywołując niezwykle poruszenie pośród opinii publicznej, w dużej mierze nie bywającej na wystawach i akcjach artystycznych, jednak oświeconej przez reporterów, wśród których byli i tacy, którzy niemalże „zamykali oczy, gdy fotografowali”.

Obecność w projekcie tak uznanych artystów rodzimych i zagranicznych, jak: Ewa Zarzycka, Tomasz Szrama (część pierwsza) Janusz Bałdyga, Shahar Marcus (część czwarta), Viola Kuś czy projekt Inire duetu artystów audiowizualnych Małgorzaty Dancewicz i Krzysztofa Pawlika (część druga), nie zdołała nadać rozgłosu akcji tak skutecznie, co relacje z performansów Arti Grabowskiego oraz – szczególnie – Lenki Klodovej, którzy zaprezentowali swe działania w części trzeciej cyklu, zatytułowanej *Ciało*. Oboje performerzy sięgnęli do tematu i medium, które nierozdzielnie „łączy się z życiem”, a poprzez równoczesne uprzedmiotowienie i upodmiotowienie staje się uporczywie i naocznie samozwrotne, którego w zasadzie nie da się wyzuczyć z namacalnie cielesnego, fizycznego, estetycznego, ale i kulturowego, społecznego kontekstu. Prezentacje te wywołały sporo zamieszania, wywołując lawinę doniesień medialnych, falę tzw. hejtu, a nawet dyskusję w studio lokalnej telewizji, gdzie performans został oceniony przez miejscową krytyczkę sztuki jako w zasadzie mało wartościowa, za to wielce niemoralna (*sic!*) dziedzina sztuki. Głównie za sprawą nagiej Lenki Klodovej, której *live art* w przekazach medialnych całkowicie i krzywdząco wyabstrahowano z kontekstu, wydzwięku, estetyki i przesłania, a także i przede wszystkim – rangi artystki i jej dzieła, które realizuje ona poprzez

1 A. Kaprow, *Essays on the blurring of art and life: The Real Experiment*, University of California Press, 2003, s. 36, 38.

2 Tamże.

3 R. Schechner, *Performatyka*, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2006, s. 21.

Lifelike art in (un)liveable time

Instruction manual is the title of a project held in Legnica from June-Sept. 2017, curated by Dariusz Fodczuk. The project aimed to familiarise the audience with fields of performance art such as: storytelling, technologies, body, rhythm and structure. Despite the presence of recognised artists, the media focussed on sensational aspects of the project. The performance of Arti Grabowski, and especially the live art of well-known performance artist Lenka Klodova, brought a stream of negative comments and even hate speech. Their aesthetic and message was taken out of context in local media. Overall, the project was successful for bringing together professional and emerging artists in dialogue. ■



2

performans od lat, uchodząc za ikonę nie tylko czeskiej sztuki performatywnej, także przewodząc w Studio of Body Design na ASP w Brnie czy powołując Festival of Naked Forms w Pradze.

Performans to akcja spełniona, akt – jak określił Grotowski, podczas jednego ze swoich europejskich występów w latach osiemdziesiątych zeszłego wieku^[4]. Nazwał też zwyrodniały rytuał (*performance*) widowiskiem^[5], zapewne skłaniając się ku pejoratywnej konotacji tego określenia. Legnicki przykład pokazał, że performans w świątyni sztuki jest czym innym niż performans w teatrze życia codziennego. Że krytyk sztuki różni się od krytyka (hejtera), który nie interpretuje, a ocenia, komentarz w Internecie różni się od komentarza odautorskiego, przestrzeń publiczna od przestrzeni intelektualnej, a galeria sztuki od galerii handlowej, gdzie erotyzacja, epatująca począwszy od koncepcji promocyjnych na repertuarze usług i towarów skończywszy, jest zjawiskiem zwyczajnym, pożądanym i uznawanym również za piękne,

4 J. Grotowski, *Performer*, [w:] *Teksty z lat 1965-1969*. Wybór, red. J. Degler, J. Osiński, wyd. 2 popr. I uzup. Wiedza o kulturze, Wrocław 1990, s. 214-218.

5 Tamże.

subtelne, wysmakowane, itp. Jedno jest pewne – drugie życie „legnickiego performansu” mogłoby posłużyć za cenny i owocny materiał badawczy dla performatyki, która w dzisiejszej formie zarówno myśli badawczej, jak i struktur uniwersyteckich – umożliwiłaby nowoczesne, całościowe, interdyscyplinarne i interkulturowe spojrzenie na kontinuum ludzkiego działania, od teatru i tańca po publiczne obrzędy, fikcyjny performans i performans życia codziennego^[6].

Pierwszy „legnicki performans”, zrealizowano z inicjatywy Stowarzyszenia Wspierania Inicjatyw Artystycznych i Kulturalnych Netcetera i Galerii Sztuki, za jego sprawą w mieście pojawili się ważni przedstawiciele najstarszego i średniego pokolenia artystów dziedzin performatywnych (wymienieni powyżej), jak i m.in. początkujący twórcy wideo, których performance dokameryrowe towarzyszyły każdemu z wernisaży (wideoarty Andrzeja Mary, Violi Kuś, Krzysztofa Pawlika, Natalii Laskowskiej i Yany Bachyńskiej), a także krytycy i kuratorzy – Dariusz Fodczuk, Jolanta Ciesielska, Małgorzata Kaźmierczak i Łukasz Guzek. ■

6 R. Schechner, op. cit., s. 21.



3

1. **Inire**, *Time Lapse Sculpture*, fot. Wojciech Benicewicz
2. **Shahar Marcus**, *Rhythm & Structure*, fot. Krzysztof Pawlik
3. **Arti Grabowski**, *Body*, fot. Małgorzata Dancewicz

Sztuka kłamania

Dzieciom mówimy, że kłamstwo jest złem. Wszyscy zgodnie popierają cnotę prawdomówności, niewielu jednak ją praktykuje. Kłamanie jest prawie tak powszechne jak drapanie się, stwierdza Ralph Keyes, autor książki *The Post-Truth Era: Dishonesty and Deception in Contemporary Life*. Szczególnie uderzające jest to, jak łatwo przychodzi nam kłamanie. Eksperymenty psychologiczne dowodzą, że przeciętny rozmówca w podczas niezobowiązującej rozmowy skłamie już w ciągu pierwszych trzech minut. Znamy wszyscy spektakularne kłamstwa na szczytach władzy. Chyba do najbardziej głośnych należy słynna wypowiedź Billa Clintona: „Nie miałem stosunków seksualnych z tą kobietą, z panną Lewinsky”. Stawka była wysoka, to kłamstwo miało uratować skórę prezydenta. Kłamiemy jednak zwykle z powodów błahych, a czasem z powodów niewytłumaczalnych. Austriacki filozof Ludwig Wittgenstein zastanawiał się, dlaczego kłamiemy, kiedy nie musi, kiedy powiedzenie prawdy nie byłoby gorsze od kłamstwa. Immanuel Kant natomiast nie przyznawał się do takich słabości i był nieprzejednany wobec innych. Bezwzględnie uznawał, że zawsze powiedzenie prawdy jest moralnie lepsze od kłamstwa. Czy jednak możemy potępiać matkę, dla której kłamstwo jest jedyną drogą, aby zdobyć jedzenie dla głodnego dziecka? Czy koniecznie należy powiedzieć koleżance, że grubo wygląda w tej sukience?

Istnieją kłamstwa niewinne, a nawet dobroczynne, takie które chronią sytuację społeczną lub czyjeś uczucie, *mające okłamywanego wprowadzić w błąd, ale nie wyrządzić mu krzywdy ani mu zaszkodzić, lecz często nawet pomóc (w przekonaniu kłamiącego)*. Tak definiowane przez kuratorkę Emilię Orzechowską białe kłamstwo stało się hasłem wywoławczym i tytułem wystawy, którą przygotowała ona wraz ze Stanisławem Rukszą dla bytomskiej CSW Kronika.

Wystawa była swego rodzaju labiryntem, który miał prowadzić do „całej” prawdy, ale wyjście z niego uniemożliwiały półprawdy, szczątkowe informacje i zasady kłamstw zastawione przez zaproszonych artystów: Olafa Brzeskiego, Monikę Drożyńską, Karolinę Freino, Good Girl Killer (Magda Jędra i Anna Steller), Katarzynę Józefowicz, Andrzeja Karmasza, Annę Królikiewicz, Artura Malewskiego, Honoratę Martin, Joannę Rajkowską, Daniela Rumiancewa, Dominikę Skutnik, Dorotę Walentynowicz, Anię Witkowską i Adama Witkowskiego.

Transparentność przestrzeni – biel ścian i ostre rozproszone światło – tylko pozornie pomagały w odślanianiu mistyfikacji. Widzowie wyposażeni zostali w mapkę z zaznaczonymi i opisanymi obiektami. Zrezygnowano z tradycyjnych tabliczek informacyjnych, które zwykle zawierają imię i nazwisko autora, datę powstania dzieła, technikę, a czasem też krótką notę, która ma ułatwić interpretację. Wyjątkiem była praca Anny Królikiewicz, *Kolekcja janowska*, która opatrzona została tabliczką z taką właśnie zawartością. Pod pozorem ścisłości i obiektywizacji muzealnej, ten zabieg służył wprowadzeniu fałszywej narracji, mieszanki faktów z kłamstwami. Praca inspirowana poszukiwaniami artystycznymi i duchowymi Teofila Ociepki miała być rzekomą kolekcją kamieni filozoficznych, wynalezionych przez śląskiego prymitywistę i jego **środo-wisko okultystyczne**. W rzeczywistości to Królikiewicz doprowadziła do końca plany śląskich alchemików i wypełniła „archiwum niespełnionych dążeń”. Mieszając materię organiczną, metale, szkło i ceramikę stworzyła ona kamień filozoficzny, a właściwie zbiór kamieni, które promieniowały odcieniami turkus i lapis lazuli, kolekcję tak samo „nieprawdziwą”, jak i „rzeczywistą”.

Jeśli pamięta się deweyowską definicję sztuki jako transformacji zwykłego w niezwykłe, staje się oczywiste, że każde dzieło sztuki jest wynikiem cudu alchemicznego, zamiany pośledniej materii, farby, kamienia, papieru... w drogocenny obiekt sztuki. Katalog materiałów, które dać mogą początek sztuce jest nieograniczony. Może być nim ciało, a nawet samo istnienie. Tak było w przypadku performansu *White walls*, który towarzyszył otwarciu wystawy. Pobelone nagie ciała i twarze performerek z kolektywu *Good Girl Killer* upodabniały się do rzeźb. Anna Steller i Magda Jędra przytulone plecami do ściany wydawały się szukać w niej schronienia. Niewzruszone posągi niespodziewanie ożywały i zmieniały miejsce, szukając przestrzeni, która dałaby szansę na lepszą mimikrę, a tym samym, uzyskanie poczucia bezpieczeństwa.



Tkanina życia przypomina sieć pajęczą lub Nietzscheańskie budowle na ruchomych piaskach. Ta uwaga wybitnej badaczki kultury, Anny Zeidler-Janiszewskiej, mogłaby stać się mottem pracy Katarzyny Józefowicz. Jej *Miasto*, skrupulatnie konstruowane wewnątrz zbudowane z papieru i tektury, robi wrażenie splątania i kruchości. Ulice i precyzyjnie formowane elementy architektoniczne *Miasta* nie tworzą biegnących ku horyzontowi ulic, dziwna metropolia Józefowicz „nie rozwija się horyzontalnie, lecz wertykalnie pnie się w górę”. Skłębione fragmenty nie układają się w zapowiadające schronienie i szczęśliwe życie pokoje z kuchnią. Ukazują one raczej pogmatwane relacje, które prowadzić mogą do symbolicznego rozpadu być może niegdyś harmonijnej przestrzeni. Nici łączące tkanekę społeczną są delikatne, jak kruchy budulec pracy Józefowicz. W Kronice dostęp do zakamarków *Miasta* dodatkowo utrudniała skrzynia, w którą na potrzeby wystawy, artystka, schowała powstałą w 1989 roku konstrukcję. Czy to Wieża Babel?

Niezgoda na rozpad więzi społecznych, będący wynikiem konfliktu politycznego stała się tematem pracy Karoliny Freino. *Hikaye Zamani* to tytuł pracy, a także nazwa jednego z wielu czasów gramatycznych obowiązujących w języku tureckim, czasu bajkowego. Freino stworzyła gazetę zawierającą wycinki z prasy tureckiej, która relacjonowała masowe protesty w Parku Gezi i na Placu Taksim z lata 2013 roku. Dramatyczne zdjęcia opatrzyła ona komentarzami przerobionymi na czas bajkowy. Ten czas odpowiedni jest nie tylko do opowiadania bajek, ale również do opisywania sytuacji, w których się nie uczestniczyło, co do których nie ma się pewności. Z jednej strony taka operacja może być interpretowana jako krytyka mediów, które, wiedzione różnymi interesami, manipulują faktami. Z drugiej strony, artystyczna interwencja Freino, wzięcie w mitologiczny nawias tragicznych wydarzeń, można uznać jako dramatyczną chęć unieważnienia koszmaru nacjonalizmu i wyniszczających ambicji politycznych, które działania artystki odsyłają do krainy iluzorycznych fantazji.

Operacja wyrwania z kolein stereotypowego myślenia, co ma prowadzić do głębszej refleksji nad rzeczywistością, była inicjatywą Andrzeja Karmasza. Odnosząc się do pojawiających się wypadków agresji wobec obcokrajowców, wyróżniających się wyglądem na tle monolitycznego społeczeństwa polskiego – studentów, turystów, emigrantów – artysta odwraca sytuację. Na jego filmie dwie czarnoskóre osoby biją białego mężczyznę. Tę projekcję uzupełniała druga, ukazująca klaszczące ręce, które mogłyby posłużyć jako źródło efektów specjalnych do sceny bójk. Technika podkładania dźwięku *Foley*, stała się tytułem całej instalacji. Artysta celowo jednak nie zsynchronizował uderzeń i kłaśnięć, co więcej, oba filmy są nieme. Karmasz unika tym samym domknięcia przekazu, bo każda synchronizacja, która udaje neutralność jest kłamstwem. Salę projekcyjną wypełniał turkoczący dźwięk projektorów, który uzmysławiał, że to... tylko film...

Artyści i kuratorzy nie prowadzili za rękę widzów, chcąc ujawnić prawdę o rzeczach i relacjach, często mylili tropy. Wprowadzali poczucie niepewności, dyskomfort wizualny i znaczeniowy. Nie sposób opisać wszystkich realizacji

1. **Good Girl Killer**, *Bez tytułu*, 2017
2. **Anna Królikiewicz**, *Kolekcja Janowska*, 2017, brikolaż, pigmenty, akryl, wosk, srebro, szkliska, kości, szkło, miód, chleb, glina, materiał roślinny,
3. **Andrzej Karmasz**, *Foley*, instalacja, podwójna projekcja, taśma 16mm, 2017

składających się na tę niezwykle udaną pod względem konceptualnym i wizualnym wystawę. Przywołałam tylko kilka przykładów, które zaświadcza o stylu konceptu kuratorskiego i wnikliwości wystawianych artystów.

Wystawie towarzyszył katalog, który oprócz wypowiedzi artystów i tekstów kuratorskich zawiera artykuły o oszustwach literackich, artystycznych oraz o psychologicznych mechanizmach kłamania.

Białe kłamstwo, 25. 11. 2017 – 05. 01. 2018, CSW Kronika, Bytom ■



Art of Lying

Ralph Keyes, author of 'The Post-Truth Era: Dishonesty and Deception in Contemporary Life' asserts that nowadays lying is as common as scratching itches. There are innocent lies, which, according to curator Emilia Orzechowska, 'are to confuse a person who's being lied to, but not to hurt or harm them, but often to help them'. Such a white lie became a motto and a title of the exhibition at the CSW Kronika in Bytom, curated by E. Orzeszkowa and S. Ruksza. The exhibition was a labyrinth, which was to lead to the whole truth, but the exit from it was hidden by half-truths, fragmentary information and deliberate lies made up by the invited artists. ■

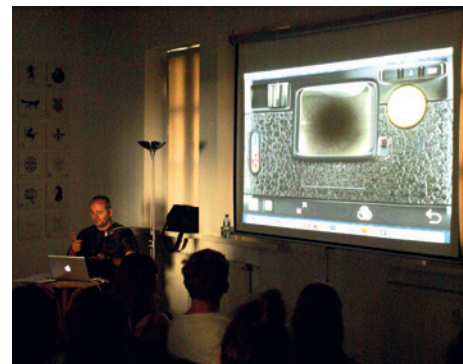
Obrazy, obrazy, obrazy...

Projekt *Sztuka i obraz* realizowany w jeleniogórkim BWA trafia w samo sedno debaty wokół znaczenia kultury wizualnej i jej dzisiejszych przeobrażeń. Myślenie wizualne nie odgrywało dotąd aż tak ważnej roli, a w chwili obecnej jest ono właściwie niezbędne, aby móc zrozumieć relacje człowieka z otaczającą go rzeczywistością. Sprzyja temu dynamika postępu technologicznego. Tym bardziej warto zastanowić się, jaki będzie miał on wpływ na „kulturę ludzką”. Żyjemy wszak w świecie konwergencji, gdzie jedna treść przekazu występuje równocześnie w postaci dźwięku, tekstu, wideo, obrazu czy grafiki i jest dostępna przez telefon, telewizor, komputer bądź tablet. Zmienia to nasz ogląd rzeczywistości, doświadczamy jej na wiele sposobów. Można rzec, że rozmiarów kultury wizualnej, a więc nagromadzenia obrazów, nie sposób dziś „ogarnąć”, zwłaszcza w jej cyfrowym, wirtualnym wymiarze.

Nie będzie więc przesadą uznanie zrealizowanego w jeleniogórkim BWA projektu *Sztuka i obraz*, jako przedłużenia dyskusji, którą kilka lat temu zaproponował w swojej książce Nicholas Mirzoeff. Badacz kultury wizualnej i zaangażowany krytyk społeczny prezentuje w pracy *Jak zobaczyć świat* najbardziej aktualny obraz kultury wizualnej i kultury w ogóle. Zdaje się, że podobne zadanie postawiło sobie BWA. Efekt? Niezwykle udany.

Goście zaproszeni do warsztatów i debat odbywających się w ramach projektu (*Komiks we współczesnej kulturze ikonicznej, Obraz w grze. Gra z obrazem, Współczesne malarstwo polskie*) starali się możliwie najszerzej spojrzeć na dzisiejsze wytwarzanie obrazów. Obecna więc była zarówno perspektywa antropologiczna i społeczna, jak i historyczna, ekonomiczna oraz technologiczna. Szczególnie ta ostatnia budzi coraz większe zainteresowanie, zwłaszcza w kontekście poruszanym w ramach projektu, czyli gier komputerowych, które mogą odgrywać większą rolę niż li tylko rozrywkową. Swoją karierę rozpoczynają dziś bowiem gry empatyczne (ratujesz zamiast zabijać), a także informacyjne, objaśniające działania systemów ekonomicznych, terroryzm, transformacje przestąpienia miejskiej lub degradacji przyrody.

Co jednak z samym obrazem? Czy każdy obraz jest dziś sztuką? Zdaniem Pawła Jarodzkiego, kuratora BWA Awangarda we Wrocławiu, który uczestniczył w jednej z dyskusji, istnieją nieznanne nam obszary, w których obraz ma bardzo wysoki poziom artystyczny. Mogą to być wspomniane gry, ale również zamalowane ściany w jakiejś opuszczonej fabryce, telefon komórkowy nastolatka lub niekończąca się otchłań mediów społecznościowych. Jarodzki nazwał wspomniane obszary „salonem odrzuconych”, który



Marek Szyryk, warsztaty fotograficzne

powinniśmy wciąż odkrywać i poszukiwać go. Z kolei sztuka obecna w galeriach, promowana przez instytucje jest salonem, do którego od stuleci przyzwyczaiła nas kultura. Jarodzki przemycił tutaj refleksję na temat klasowego charakteru sztuki i dostępu do niej.

Być może warto w takim razie inaczej spojrzeć na zjawisko „selfie”? Nawet jeśli nie każda fotografia z tego obszaru wpisuje się w poziom artystyczny „salonu odrzuconych” to mimo wszystko pokazuje, że dzięki postępującej cyfryzacji możliwy jest w ramach kultury wizualnej awans społeczny. Nie potrzebujemy już portrecisty i grubego portfela, aby opłacić powstanie dzieła – wystarczy telefon. *Selfie wzmacnia długą historię autoportretu*, jak pisze wspomniany już Nicholas Mirzoeff w *Jak zobaczyć świat*. Tym cenniejsze okazały się warsztaty przeprowadzone przez prof. Marka Szyryka, który przedstawił możliwości techniczne i artystyczne fotografii „komórkowej” w szeroko pojętej fotografii artystycznej, pamiątkowej, a w tym właśnie „selfie”, które najdobitniej pokazuje, że globalna kultura wizualna jest dziś naturalnym elementem naszej codzienności. Projekt *Sztuka i obraz* zrealizowany w jeleniogórkim BWA trafił więc w samo sedno debaty wokół znaczenia kultury wizualnej i jej dzisiejszych przeobrażeń. ■

Images, images, images

Art and Image at BWA in Jelenia Góra goes to the heart of the discussion about visual culture, its meaning and transformation. During workshops and debates (Comic book in contemporary iconic culture, Picture in game, Game with picture, Contemporary Polish painting) invited guests attempted to share the broader perspective on today's image-making. Anthropological, historical, social and technological perspectives were present. The workshop of prof. Marek Szyryk on the artistic and technological possibilities of mobile cameras (including the selfie) turned out to be very valuable. The selfie is one phenomenon proving that global visual culture is part of our everyday life. ■

Współczesna kobieta zilustrowana



1



2

W aktualnym kontekście polityczno-społecznym, kiedy o prawach kobiet mówi się więcej niż przez ostatnich kilkanaście lat, również w świecie sztuki możemy zaobserwować nowe tendencje zainspirowane feministycznymi pobudkami.

Owe tendencje szczególnie widoczne są w Internecie, który ostatnimi czasy stał się miejscem wyrażania społecznych nastrojów par excellence. Dzięki stronom internetowym, blogom i tysiącom kont na Instagramie kuszących dziełami artystów z całego świata, postanowiłam przyjrzeć się z bliska pracom współczesnych ilustratorek, które w zupełnie nowy, świeży sposób pokazują, co to znaczy być kobietą w XXI wieku.

Women Who Draw

Już na samym początku mojego internetowego wojażu po świecie kobiecej ilustracji, moją szczególną uwagę przyciągnął projekt *Women Who Draw*, jaki zrodził się z inicjatywy nowojorskiej ilustratorki Julii Rothman, który przeglądając okładki jednego ze znanych magazynów, zdała sobie sprawę, że na 55 okładek, tylko 4 z nich zostały zilustrowane przez kobiety. Wówczas, jako efekt burzy mózgów z udziałem rysowniczkii Wendy MacNaughton, zrodził się pomysł, aby zwiększyć widoczność rysujących kobiet i dać im szansę na przebicie się na rynku ilustratorskim poprzez stworzenie strony internetowej, na której utalentowane ilustratorki z całego świata mogłyby zaprezentować swoje prace. W taki właśnie sposób, na początku 2017 roku, światło dzienne ujrzał projekt *Women Who Draw*. Na stronie, która już od początku swojego istnienia cieszy się ogromną popularnością, możemy podziwiać prace ponad 2700 ilustratorek z całego świata.

Antybohaterki popkultury

W gąszczu kolorowych ilustracji, będących wizytówkami artystek bardzo ciężko zdecydować się, czyje prace chcemy obejrzeć. Wybór jest ogromny, a wszystkie rysunki równie atrakcyjne. Po godzinach spędzonych na oglądaniu ilustracji na stronie *Women Who Draw* oraz na instagramowych kontach autorek, bardzo szybko zdałam sobie sprawę, że najczęściej powtarzającymi się tematami są kobiece ciało i seksualność. Zauważalna jest u wielu artystek potrzeba ukazania kobiecego ciała w jego najbardziej fizycznej i trywialnej istocie. Bohaterki rysunków mają włosy na nogach i rękach, tu i ówdzie wałki tłuszczu, jedzą niezdrowe jedzenie, płaczą, mają okres oraz spędzają czas oglądając seriale w Internecie. Taki sposób przedstawienia kobiet jest swego rodzaju manifestem mającym na celu odzyskanie kontroli nad dominującą, aczkolwiek daleką od realiów wygładzoną fit-wizją współczesnej kobiety.

Jako jedną z reprezentantek tego nurtu możemy przytoczyć Ayqā Khan, pakistańsko-amerykańską młodą ilustratorkę, która stara się obalić mit „kobiety idealnej” oraz ukazać w swoich pracach ciała kobiet wykluczonych z mainstreamowej narracji o kobiecości: imigrantek o ciemnym kolorze skóry, kobiet z owłosieniem, muzułmanek. Khan w swoich pracach łączy elementy amerykańskiej popkultury oraz te tradycyjne, wywodzące się z jej pakistańskiego pochodzenia. Obok różowych shake’ów, kolorowych strojów i nocnych klubów, widzimy orientalne dywany, kobiety w burkach oraz owłosione kobiece ciała, wszystko utrzymane w popowej, kolorowej stylistyce.



1. **Ayqa Khan**, *Mama's Day*, technika mieszana
2. **Eva Juszczyk**, *Sfera*, komputer, 2018
3. **Joanna Krótką**, *Idea*, technika mieszana: tusz i komputer, 2018
4. **Tara Booth**, *How to be alive*, technika mieszana: gwiazd na papierze i komputer

Manifest w obronie kobiecego pragnienia

Niezwykle popularnym tematem jest również kobieca seksualność. Nie sposób nie wspomnieć tutaj o niedawno powstałym projekcie duetu polskich ilustratorek, pt. *Istota/The Being*.

Mowa o komiksie zrealizowanym z inicjatywy Aleksandry Hirszfelfeld i Agaty Nowickiej, opowiadającym o seksie z kobiecego punktu widzenia. Do współpracy nad projektem zaproszono polskie ilustratorki: Adę Buchholz, Joannę Krótką, Dagmarę Matuszak, Evę Juszczyk oraz debiutantkę Katarzynę Borkowską, która została wyłoniona drogą konkursu. W tworzeniu komiksu uczestniczyła również malarka Agata Bogacka.

Inicjatorce komiksu podkreślają, że chciały, aby stał się on „wielogłosowym manifestem na rzecz nieskrępowanej siły erotycznej” i z tego względu kluczową kwestią była jego realizacja w grupie kobiet, z których każda tworząc kolejne części opowieści, bazowała na swoich własnych doświadczeniach, fantazjach i wyobraźni^[1]. Komiks ma wymiar feministyczny, bowiem stawia sobie za cel upodmiotowienie kobiety w sferze seksu oraz pozwolenie jej na nieskrępowaną ekspresję w tym temacie. Poruszając kwestie związane z kobiecą seksualnością oraz erotycznymi fantazjami kobiet, komiks ma również spełniać rolę edukacyjno-społeczną, przyczyniając się do obalenia stereotypów, które są wciąż obecne w polskim społeczeństwie. Oprócz wyżej wymienionych funkcji jest on również i przede wszystkim ciekawym zbiorem bogatych warsztatowo i heterogenicznych stylistycznie prac.

1 Wywiad z pomysłodawczyniami komiksu można przeczytać tutaj: <http://weekend.gazeta.pl/weekend/1,152121,21536971,autorki-komiksu-erotycznego-wkurza-nas-ze-kobieta-wciaz-moze.html>



Komiks jako forma pamiątki i terapii

Niekwestionowaną mistrzynią transformacji życia w komiks jest Tara Booth, przedstawiająca w swoich ilustracjach, w rozbijająco szczery sposób własne zmagania z codziennym życiem. Jak sama przyznaje w wywiadach, komiks jest dla niej formą terapii. Jej ilustracje charakteryzują się różnorodną kolorystyką i niezwykłą kreatywnością w tworzeniu ciekawych deseni strojów i elementów wystroju. Znajomość technik malarstwa oraz naiwny styl artystki, sprawiają, że jej prace przybierają oryginalną, rzadko spotykaną w komiksie formę (brak tutaj na przykład zwyczajowego podziału na sekwencje).

Komiks jako medium pozwalające na opowiadanie osobistych historii we wspaniały sposób wykorzystuje również Kaye Blegvad, autorka ilustracji m.in. dla *New York Timesa*, która stworzyła komiks o depresji zatytułowany *Dog Years*. W prostych, czarno-białych, wysmakowanych ilustracjach, artystka opowiada o chorobie, z jaką zmagają się od lat. Jej prace, pomimo minimalistycznego stylu, niezwykle mocno działają na wyobraźnię. Depresja przedstawiona została tutaj jako nieokiełznany czarny pies, który zamiast być naszym obrońcą lub sojusznikiem, staje się oprawcą.

Wybrane przeze mnie prace stanowią jedynie wstęp do świata kobiecego rysunku, w którym autorki zachwycając bogactwem różnorodnych stylów, podejmują trudne tematy z dużą dozą poczucia humoru i autoironii. W celach kuracyjnych zaleca się dzienną dawkę ilustracji. ■

Contemporary Women Illustrated

In today's art world we can observe a new tendency towards feminism, perhaps as a result of our social-political climate. The internet has become a place where this tendency is especially visible thanks to artists' websites and blogs. I looked at the work of contemporary female illustrators who, in fresh ways, show what it means to be a woman in the 21st Century. My internet journey revealed the most recurring theme to be the female body and sexuality. The body is shown in its most physical aspect: the heroines are curvy, they have hair on their legs and arms, and have periods. They are the anti-heroines of pop culture, notably represented by Ayqa Khan. Female sexuality is explored by Polish duet: Aleksandra Hirszfelfeld and Agata Nowicka in their project *Istota/The being*, which is a comic about sex as seen from female perspective. *Women Who Draw* is also worth mentioning, as an initiative aiming to increase visibility of female illustrators. ■

Geometria a natura w twórczości Jerzego Trelińskiego



1

Jerzy Treliński

1. *Horyzont*, Pawłowice, 1975
2. *Wartość*, 1974, piasek i wiatr
3. *Ocean spokojny*, 1989, serigrafia, 100 x 70 cm

W ogrodzie sztuki - / odnajduję mój geometryczny kwiat. / Rozchyła trójkątne płatki, / odsłaniając napięte linie pręcików, / zmysłowe punkty tajemniczych zakątków, / zatopione w płaszczyznach finezyjnego koloru / i upojnego zapachu.

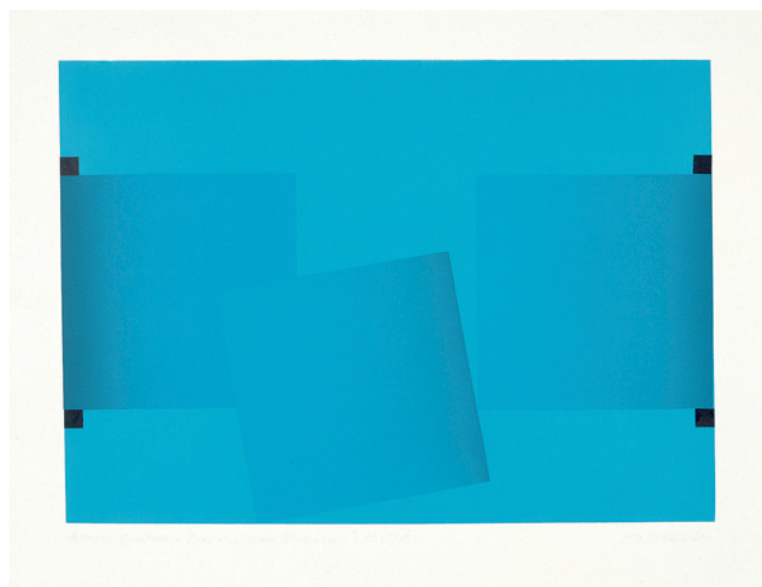
– pisze Jerzy Treliński w wierszu umieszczonym wraz z geometrycznymi pracami na swej najnowszej wystawie otwartej w połowie stycznia b.r. w Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi. W artykule tym chciałabym rozważyć, czy fascynacja naturą widoczna w wierszach artysty ma związek z tworzonymi przez niego pracami plastycznymi oraz jak to, co wywiedzione z przyrody, przenika się z geometrią.

Dla konstruktywistów w pierwszej połowie XX wieku natura była „chaosem i bezrozumnością”. Przecistawiali ją kształtom Euklidesowym, które wiązały z intelektem i badawczym podejściem do sztuki. W pracach Trelińskiego mamy do czynienia z geometrią o charakterze kontemplacyjnym. Przenikają się w niej wszechstronne zainteresowania artysty odnoszące się zarówno do twórców przyrody, poezji, matematyki. Wszystkie te elementy traktuje on równorzędnie, jako dane, wywiedzione z obserwacji rzeczywistości. We wczesnych geometrycznych pracach artysty wyraźnie wyczuwalne było zainteresowanie metaforą plastyczną. Nie przedstawiały one niczego wprost, ale pozwalały doszukiwać się pewnych elementów mających związek ze strukturami

obserwowanymi w otaczającym świecie. Pojawiające się w nich odwołania do natury często miały charakter aluzyjny, oparte były na skojarzeniach budowanych przez tytuły prac. W późniejszych latach Treliński odchodzi od metaforycznego ujmowania przyrody. Z jednej strony widać było w jego obrazach i grafikach wyraźne zainteresowanie geometrią połączone z odniesieniami do pewnych zjawisk kulturowych (np. japońskiego teatru kabuki, twórczości Ewy Demarczyk itp.) z drugiej: sztuką konceptualną, która zdominowała twórczość artysty w latach 70. Jednak nawet w pracach inspirowanych otaczającym go światem, artysta dążył do prostoty i syntetyczności ujęcia. Bardziej interesował go nastrój i odczucia, jakie wywoływały w nim pewne zjawiska, niż próba ich odtworzenia. Na przykład w rysunkach z cyklu „Kabuki” Treliński nie odwzorowywał charakterystycznych dla tego teatru rekwizytów, tematów czy scen. Starał się raczej stworzyć plastyczny ekwiwalent, odnoszący się nie tyle do tego, co zobaczone, ile stanowiący odpowiednik przeżyć wywołanych przez spektakl. Podobnie w przypadku prac inspirowanych piosenkami i osobowością Ewy Demarczyk. Jednocześnie, jak już pisałam, lata 70. związane były z okresem szczególnego zainteresowania sztuką konceptualną. Powstał wówczas obszerny cykl zatytułowany „Autotautologie”, w którym za pomocą różnych środków artysta powtarzał pytanie o możliwość identyfikacji człowieka. Punktem wyjścia

za każdym razem była sygnatura, czyli ciąg liter składających się na nazwisko artysty. Podpis ten każdorazowo wykonany był przy zastosowaniu takiego samego, prostego, neutralnego kroju czcionek. Treliński używał go jako rodzaju interwencji, gdyż pojawiał się w miejscach i na przedmiotach związanych z artystą (tam, gdzie przebywał lub czego używał). Wyjaśniając ideę „Autotautologii” podkreślał, że jest ona związana z *konceptą „totalnej obecności”* i stanowi odpowiedź na *stan zagubienia*. Ponadto „*powoduje wpisanie osobowości ukrytej pod znakiem graficznym (zbiór liter tworzących powtarzalne nazwisko) we wszystkie potencjalne aspekty rzeczywistości (artystyczne, socjologiczne, polityczne, itp.). Począwszy od pojedynczych przedmiotów, na ich intencjonalnych zbiorach skończywszy. To autorska refleksja nad ekstremalnym stosunkiem twórcy do twórczości*”^[1].

Bardzo ważną pracą z tego cyklu była książka autorska wydana w 1972 roku. W ca-



łości wypełniona została powtarzającym się nazwiskiem artysty. Jak wyjaśniał Treliński, miała ona na celu *w sposób spektakularny zastąpić możliwe, zawarte w niej wszystkie potencjalne treści*^[2]. Natura do prac z tego cyklu włączona została rok później. W 1975 roku, podczas sympozjum *Interwencje w Pawłowicach*, litery tworzące nazwisko TRELINSKI pojawiły się w pejzażu wzdłuż linii horyzontu. Artysta w pracy tej zestawiał naturalny krajobraz z pismem – wytworem człowieka, umożliwiającym opis rzeczywistości i identyfikację jej elementów. W kolejnych latach Treliński kontynuował tworzenie prac z wykorzystaniem własnego nazwiska, umieszczając je na różnych przedmiotach i w rozmaitych kontekstach (na koszulach, krawacie, sukience, obrusie). Najgłośniejsza była jednak akcja, w której artysta wydrukował swoje nazwisko na transparencji, który niósł podczas pochodu pierwszomajowego w 1974 roku. Stanowić miała indywidualny sprzeciw wobec podporządkowania ludzi określonym rytuałom politycznej propagandy. Użycie sygnatury i wpisywanie jej w różne konteksty wiązało się też z chęcią *możliwości, „potwierdzenia obecności”, wyciśnięcia osobistego piętna na rzeczach lub sytuacjach*^[3]. Wnioski, do

1 J. Treliński, *Autotautologie. Z Jerzym Trelińskim rozmawia Monika Kozioł*, [w:] Jerzy Treliński. *Autotautologie i geometryczność*, kat. wyst. Miejska Galeria Sztuki w Łodzi, Łódź 2016, s. nienumerowane.

2 Ibidem.

3 G. Sztabiński, *Jerzy Treliński*, [w:] *Imiona własne sztuki łódzkiej. Współczesne malarstwo, grafika, rzeźba i twórczość intermedialna*, red. G. Sztabiński i P. Sztabińska przy współpracy E. Wojtyniak-Dębińska, T. Zaluski, ASP im. Wł. Strzemińskiego w Łodzi, Łódź 2008, s. 130.

jakich doszedł, były jednak negatywne, okazało się, że sygnatura „nie utrwała obecności” i „nie może przeciwdziałać przemijalności”.

Problem przemijalności i upływu czasu pojawiał się w innych pracach Trelińskiego. Bardzo często pokazywana była w nich ulotność sztuki i działań artystycznych w konfrontacji z siłami natury. Np. w akcji z 1974 roku zrealizowanej w Mrzeżynie Treliński napisał na piasku słowo „WARTOŚĆ”, które w ciągu kilku minut zostało rozmazane i zasypane przez wiatr. Podobny charakter miała realizacja z 1982 roku, polegająca na wykopaniu w polu dużego napisu „Mój czas”. W pracach tych Treliński połączył zamiłowanie do operowania słowem lub prostymi formami geometrycznymi z fascynacją naturą, która jest dla niego przedmiotem odniesienia, ale zarazem siłą sprawczą mającą bezpośredni wpływ na jego działania.

W latach 90. w twórczości Trelińskiego ponownie przybrało na sile zainteresowanie geometrią. Powstawały wówczas prace budowane z niewielkiej ilości elementarnych kształtów o prostej, ale wyszukanej kolorystyce. Równolegle jednak pojawiły się też wiersze i aforyzmy pisane odręcznie na dużych płaszczyznach papieru, stanowiące niezależne formy wypowiedzi artystycznej. Tym, co łączyło je z pracami plastycznymi było podobne nastawienie i źródła inspiracji. Zarówno w grafikach, jak wierszach widać zainteresowanie naturą, ale nie ujętą dosłownie, a w sposób kontemplacyjny. Stanowi ona źródło inspiracji, prowokuje do tworzenia nowych form wypowiedzi.

Również przestrzeń, która odgrywa w pracach Trelińskiego bardzo ważną rolę, traktować można jako element natury, jej nieodłączny składnik, coś, co buduje nastrój w obrazie (np. w pracy *Ocean spokojny* z 1989 czy cyklu „Katedr” z 2001 roku) lub element, który artysta poddaje analizie (np. w cyklu grafik „Studium przestrzeni” z lat 1995-2000 czy *Etiuda przestrzenna* z 2000 roku). Według Bożeny Kowalskiej ma ona również wartość poetycką. Jest dla artysty *synonimem wolności, nieograniczonym obszarem lotu myśli, wyobraźni, jest równoznaczna z nieskończonością i tajemnicą*^[4].

Wśród najnowszych prac Trelińskiego, wykonywanych po 2010 roku, które łączy zainteresowanie naturą, przestrzenią i geometrią są cykle „Trójkątność”, „Koło koło koła” czy „Koło od koła”. Artysta zestawia w nich obok siebie figury geometryczne (trójkąt lub koło), dokonując ich multiplikacji. W przypadku prac z trójkątem efekt zwielokrotnienia jest bardziej widoczny i dosłowny. Większą rolę odgrywają w nich subtelności kolorystyczne, gdyż każda grafika utrzymana jest w innych odcieniach tego samego koloru (np. niebieskiego w *Trójkątności 4* z 2014 roku czy żółto-brązowego w *Trójkątności 1* z tego samego roku). W pracach z kołem element niedopowiedzenia jest bardziej wyrazisty. Artysta używa figury geometrycznej w taki sposób, że odbiorca widzi tylko jej fragment. Możemy jedynie domyślać się, jakiej wielkości są tytułowe koła i ewentualnie „dorysowywać” w wyobraźni ich ciąg dalszy. Sytuacja ta przypomina oglądanie >

4 B. Kowalska, *Artysta - poeta*, [w:] Jerzy Treliński. *Ślady obecności...*, s. 11.

pejzażu, który również odbieramy fragmentarycznie i zastanawiamy się, co znajduje się za linią horyzontu czy wzniesieniem, które pojawia się przed naszymi oczami. Odbiór pracy nabiera charakteru kontemplacji, jaka zdarza się przy kontakcie z naturą. Również dobór kolorów wpływa na siłę oddziaływania i wyrazistość poszczególnych prac. Niekiedy, ze względu na zastosowane barwy, zarys koła jest bardziej wyczuwany domyślnie niż widoczny (np. *Koło koło koła No. 5* z 2013 roku), innym razem jest wyraźnie zaznaczony (np. *Koło koło koła No. 7* z 2012 roku). Można to wiązać z zagadnieniem, na które zwrócili uwagę już impresjoniści – drzewo czy krzak inaczej wygląda o poranku, a inaczej o zmierzchu. Jednak w pracach Trelińskiego nie ma cech naśladowczych, chęci odwzorowywania za pomocą kształtów geometrycznych wyglądu natury czy jej stanów barwnych. Jest to raczej analiza autonomicznie pojętych elementów euklidesowych, traktowanych analogicznie do kontemplacji przyrody, oderwanej jednak od funkcji praktycznej.

Biorąc pod uwagę całokształt twórczości Trelińskiego widać, że artysta łączy w niej zainteresowanie szeroko pojętą naturą z fascynacją kształtami geometrycznymi, świat przyrody ze złożonością świata ludzkich twórców i psychiki. Dodatkowo tytuły prac, wiersze i aforyzmy pisane przez artystę dostarczają odbiorcy dodatkowych elementów prowokujących do refleksji nad oglądanymi realizacjami, wnosząc do nich nowe wartości. ■

Geometry versus Nature in the Works of Jerzy Treliński

In the garden of art/I am finding my geometrical flower/... writes Jerzy Treliński in a verse accompanying his work in the exhibition at The Strzeмиński Academy of Art in Łódź (ASP Łódź), which opened in January 2018. For Treliński, geometry has a contemplative quality and conveys the varied interests of the artist in nature, poetry and mathematics. In his early geometric works, Treliński's interest in plastic metaphor was strongly sensed. His references to nature were very often allusive and based on associations with the title. In his latest work, the artist is more interested in geometry connected to cultural phenomena and conceptual art. In *Circle, circle, circle* or *Triangularity* created after 2010, the artist combines geometry, space and nature. Treliński multiplies the figures and uses different shades of the same colour. It is not merely imitating nature with geometry, rather it is an analysis. ■



DAGMARA KACPEROWSKA

Signum Temporis – filozoficzna narracja Tomasza Westrycha nad istotą czasu

Sztuki bądź uzupełniają przyrodę tym, czego nie zdoła zrobić, bądź ją naśladowują.

Podział sztuk Arystoteles, *Physica* 199 a 15.

Krakowski rzeźbiarz – Tomasz Westrych, tym razem ze swoją twórczością zagłębił się w Muzeum Papiernictwa w Dusznikach Zdroju. Tworzone przez niego prace z masy papierniczej idealnie wpisują się w charakter dotychczasowych ekspozycji w muzealnej galerii Sztuki Papieru. To otwarty na eksperyment i na ciągłe poszukiwania artysty.

Zaprezentowane na wystawie obiekty pod wspólną, majestatycznie brzmiącą nazwą – „Signum Temporis”, to zespół papierowych rzeźb i reliefów inspirowanych naturą, w której nierozłącznie współistnieje człowiek. Współbrzmie na płaszczyźnie metafizycznej. Tytułowe brzmienie czasu – to w rozumieniu artysty kamień, który równie dobrze mógł zostać wyrzeźbiony przez naturę lub/jak i człowieka. To pamięć bląkająca się w przestrzeni międzypokoleniowej. To zapisane emocje i uczucia. To w końcu: podróż w głąb samego siebie.

Zestawiona grupa rzeźb – eratyków, tworzy niepokojący obraz kojarzący się z ludzkimi twarzami, poddany destrukcyjnej próbie czasu. Artysta próbuje pokazać miejsce człowieka w naturze, nazywając przewrotnie głazy *servus* (łac. niewolnik), skłaniając jednocześnie do refleksji nad tempem obecnego, konsumpcyjnego świata. Nad niewolniczym uzależnieniem od czasu mierzonego nie wschodem i zachodem słońca, nie fazami księżyca, lecz wszechotaczającymi cyframi.

Westrych w warsztacie całkowicie odrzucił służebne funkcje rzeźby, niejako wyzwolił się z artystycznej sztampy, otwierając furtkę do ponadczasowości swojej sztuki. Do jej objawienia. Ta wystawa niczego nie udaje, nie wymyśla. Po prostu jest. Jednakże jest to obecność pełna mistycyzmu, przed którą odczuwa się pewnego rodzaju pokorę. To duch czasu zaklęty w bryłach i magicznych reliefach przypominających hieroglify, które w dosłownym tłumaczeniu właśnie oznaczają święte znaki. Czuje się i słyszy to pradawne nawoływanie. Więź.

W prostych, jedynie ociosanych formach, jakby powstałych z kamienia, można dostrzec ten sam rys, co w sztuce Czarnego Łądu, pewien prymitywizm, dzięki któremu artysta unika przerysowania. Zaznacza

Powyżej: **Tomasz Westrych**, *Signum Temporis* w Muzeum Papiernictwa, fot. K. Jankowski

jedynie mocny i nierozzerwalny związek człowieka z naturą. Związek, który niejednokrotnie został poddany próbie czasu, zwłaszcza teraz, kiedy świat wyznaje filozofię trwonienia. Westrych staje po drugiej stronie

barykady. Zawraca bieg rzeki. Powraca do źródeł, o których świat w swoim pędzie zapomnieli. Wskazuje, jak na przykładzie rzeźby *Dialogus*, kierunek którym powinien podążać człowiek, by przetrwać. Zaznacza, jak bardzo potrzebna jest rozmowa, dialog, czy po prostu bycie człowieka z człowiekiem. Bo to w istocie ludzkiej widzi Westrych zamysł kosmologiczny, ale też jej pewną ułomność – niedoskonałość.

Narracja, którą prowadzi rzeźbiarz z widzem, zatacza kolejne kręgi. Kamienne kręgi. Widz staje się częścią tego niemego spektaklu, brakującym elementem. Tworzy mityczne połączenie. Scalenie. Staje się tytułowym brzmieniem czasu. ■

Wystawa organizowana jest w ramach obchodów Jubileuszu 50-lecia Muzeum Papiernictwa (1968-2018) pod patronatem honorowym: Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Marszałka Województwa Dolnośląskiego, Polskiej Organizacji Turystycznej oraz Dolnośląskiej Organizacji Turystycznej. Ekspozycja dostępna jest dla zwiedzających do 15 lipca.

Signum Temporis – Tomasz Westrych's philosophical narrative on the essence of time

Krakow sculptor Tomasz Westrych presented his art in the Museum of Papermaking in Duszniki Zdrój. The series of objects titled *Signum Temporis* includes paper sculptures and reliefs inspired by nature, which bear clear traces of human existence. A sign of time in the title is interpreted as a rock, which was sculpted in such a way that the viewer cannot tell whether it was man-made or nature-made. Some rocks resemble human faces, whose features have been destroyed by time. The exhibition is filled with mysticism and it empathises a strong connection between man and nature. ■

Janusz Orbitowski

3 października 2017 r., w wieku 76 lat zmarł Janusz Orbitowski. Był jednym spośród najbardziej konsekwentnych twórców z kręgu abstrakcji geometrycznej. Uczeń, przyjaciel i kontynuator myśli artystycznej Prof. Adama Marczyńskiego, w sposób indywidualny i tylko jemu właściwy rozwinął koncepcję malarskich reliefów. W ślad też za Marczyńskim, już jako profesor na uczelni w Krakowie – mieście od zawsze niechętnym tendencjom postkonstruktywistycznym – wprowadzał studentów w problematykę sztuki nurtu geometrycznego. Sam temu rodzajowi poszukiwań artystycznych został bez reszty wierny.

Jego niezwykle klarowna droga twórcza prowadziła od początku poprzez eliminację, redukcję i uproszczenia do maksymalnej prostoty i ascezy środków wypowiedzi. W latach sześćdziesiątych operował wielorakością barw i formami geometryzowanymi, w których częstokroć odczytywało się związki z kształtami organicznymi. Jak większość naówczas ambitnych artystów młodego pokolenia tworzył kompozycje manifestujące tęsknotę za nowoczesnością i niczym nieskrępowaną wolnością poszukiwań. I już w tych wczesnych, wielobarwnych pracach ujawniało się upodobanie artysty do równowagi, ciszy skupienia i kontemplacji. Nieprzerwany, sukcesywny proces redukcji środków w dążeniu do minimum, do ascezy, doprowadził do obrazów białych, w połowie już lat siedemdziesiątych. Od roku 2000 podjął twórca decyzję ograniczenia malarstwa wyłącznie do białych reliefów.

Mimo ascezy bieli i geometrycznych układów – nota bene zawsze diagonalnych – pozostaje w nich zachowany ów związek z naturą, który się kiedyś ujawniał w kolorowych, wczesnych obrazach formami organicznymi.

Orbitowski był także wybitnym rysownikiem i w jego pracach tuszem na papierze, często zamkniętych w owalu – formie jajowatej – inspiracje czerpane z przyrody są widoczne i odczuwalne już przy pierwszym spojrzeniu. Rysunki artysty, podobnie jak reliefy oparte są na diagonalach wnoszących doznanie ruchu i dynamiki życia. Są równie doskonałe w swej czystości, prostocie i utajonym liryzmie, jak jego białe reliefy.

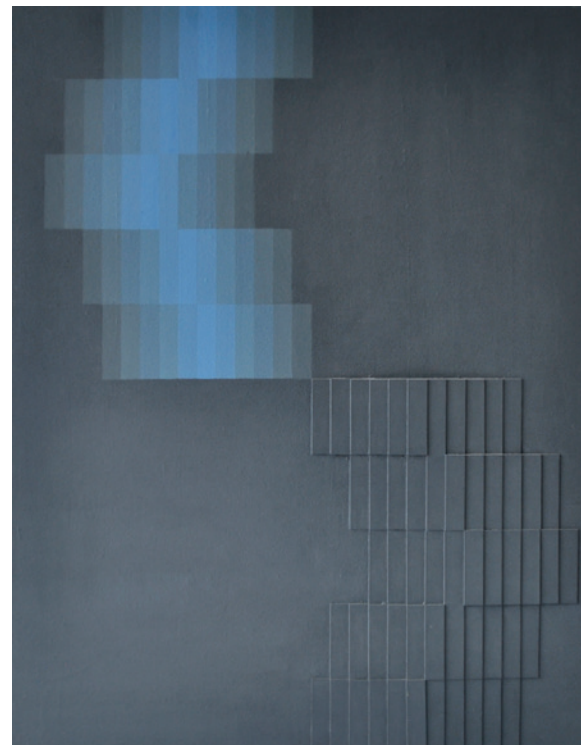
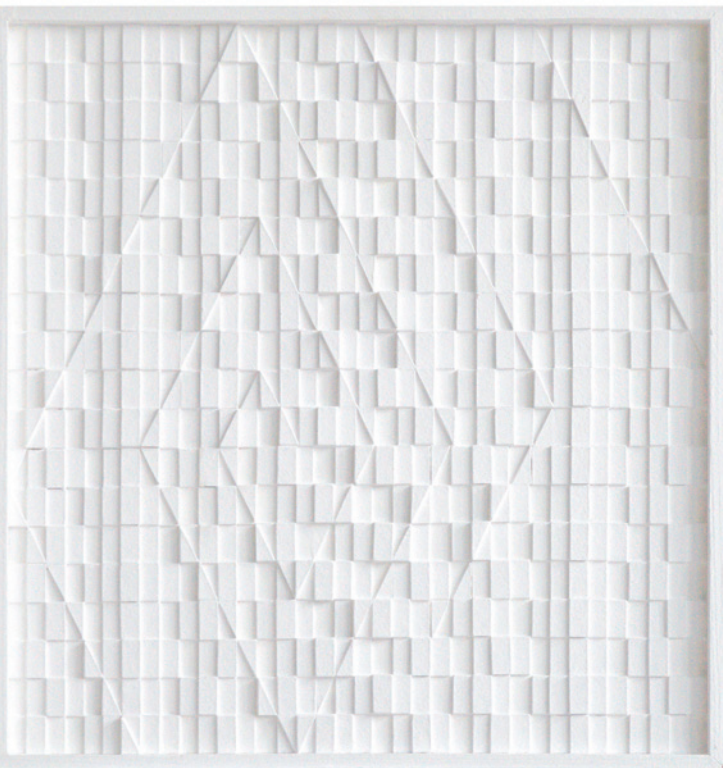
Szkoda, że tych reliefów i rysunków więcej już nie powstanie. ■

Janusz Orbitowski

1. 6/88, 1988, 95 x 115 cm
2. 1/04, 2004, 48 x 46 cm
3. 7/08, 2008, 55 x 46 cm
4. 7/88, 1988, 100 x 80 cm

Janusz Orbitowski

On October 3, 2017, Janusz Orbitowski died at the age of 76. As one of the most influential artists among adherents of geometric abstraction, he developed an individual, original conception of painterly reliefs. He was a friend, student and proponent of Adam Marczyński's artistic approach. As a professor in Cracow – a city that has always been resistant to post-constructive tendencies – Orbitowski introduced students to geometric art, a research to which he remained faithful. ■



5 edycja konkursu POSTAWY

1 stycznia 2018 roku odbyło się posiedzenie jury, które wyłoniło laureatów kolejnej odsłony konkursu POSTAWY skierowanego do studentów malarstwa Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu. W tegorocznym składzie gremium znaleźli się artyści, pedagodzy, teoretycy i kuratorzy związani z wrocławskim środowiskiem artystycznym: Karolina Jaklewicz, Alicja Klimczak-Dobrzaniecka, Wojciech Pukocz, Andrzej Saj oraz Anita Wincencjusz-Patyna.

Konkurs zwyczajowo ma charakter zamknięty, co oznacza, że aby w wziąć w nim udział, należy być do niego nominowanym, w związku z czym każda pracownia malarstwa ma prawo zgłosić dwóch kandydatów. Tym samym stają się oni reprezentantami programu i założeń macierzystej pracowni. Celem rozgrywki jest stworzenie corocznego przeglądu postaw malarskich wśród studentów od pierwszego do piątego roku studiów, wyłonienie najciekawszej i najbardziej obiecującej osobowości ocenianej na podstawie zgłoszonych prac (maksymalnie dwóch). Przewidziane są trzy wyróżnienia, z czego główna wygrana (Grand Prix) zaowocuje indywidualną wystawą w galerii Socato, zaś pozostałe to nagrody finansowe. Jednocześnie wszyscy uczestnicy biorą udział w wystawie konkursowej w galerii BrowArt w Browarze Mieszkańskim.

W tegorocznej edycji nagrodzeni zostali: Paulina Rega z pracowni prof. Łukasza Huculaka (Grand Prix), Tomasz Wiktor z pracowni prof. Stanisława Kortyki (II nagroda) oraz Magdalena Parfieniuk z pracowni prof. Krzysztofa Skarbka (III nagroda). Przyznano również dwa wyróżnienia honorowe: dla Weroniki Braun z pracowni prof. Waldemara Kuczmy oraz Alicji Pruchniewicz z pracowni prof. Stanisława Kortyki. ■

5th edition of the POSTAWY competition

In January, 2018, the jury of the 5th edition of the POSTAWY competition for the students of painting at ASP Wrocław (Jaklewicz, Klimczak-Dobrzaniecka, Pukocz, Saj, Wincencjusz-Patyna) announced the winners: P. Rega (Grand Prix), T. Wiktor (2nd Prize), M. Parfieniuk (3rd Prize). There were also two honourable mentions: for W. Braun and A. Pruchniewicz. ■



Paulina Rega, *Hubble 1.1*, 2017, technika mieszana na płótnie, 20 x 20 cm

O książce M. Stępnik

W ostatnich miesiącach ukazała się ciekawa i starannie wydana książka Małgorzaty Stępnik – nadziei nie tylko lubelskiej krytyki i historii sztuki – pod tytułem *Outsiderzy, mistyfikatory, eskapiści w sztuce XX wieku*. Publikacja stanowi raczej wstęp do tematów, których rozłożystość i splątanie jest przeogromne i wciąż na nowo reaktywowane w kolejnych dyskusjach o sztuce. Kimże bowiem dziś jest outsider, skoro oficjalni festiwalowi artyści są definiowani jako „niezależni buntownicy”? Powoli osiągamy stan pomieszana czy wręcz otepienia, gdyż wobec narastającej licytacji pozorów i marketingu zanika jakiegokolwiek znaczenie. Wszakże wbrew tym oczywistym pesymizmom ciągle zdarzają się ludzie niosący w zanadrzu idealistyczną nadzieję, że jednak sztuka ma, a przynajmniej niekiedy miewa, jakąś wartość i sens wkraczające poza bycie pochodną życia instytucji artystycznych. Do osób tych należy Autorka książki, która wybrała kilkoro artystów mających dowodzić, że cnotą jest wierność sobie i własnej sztuce, nawet jeśli zakrawa to w opinii potocznej na szaleństwo. I tak na przykład spotykamy się z Ronaldem Kitajem, twórcą *First Diasporist Manifesto* (1989), który deklarował tam, iż życie w dyspersji, na wygnaniu manifestuje zachowanie głębszego magicznego serca, które powinno zawsze błądzić i ważyć się na wszystko. Tułaczka bowiem „najdogodniej” ukazuje tożsamość procesualną, fluktuującą przynależną naszej ludzkiej kondycji.

Małgorzata Stępnik przywołuje także między innymi analizy Jeana Baudrillarda oznajmiające kres sfery społecznej, gdzie masy swoją potęgą zerową, potęgą neutrum dekomponują wszelki sens. Ratunkiem może być już tylko bycie „poza”, bycie innym. Stąd też bardzo dokładnie przedstawiona tu została historia mitu/mistyfikacji Golema, ale i Frankensteina czy też figura „Żyda sfeminizowanego” z czasów rodzącego się faszyzmu. W zasadzie chyba wszyscy opisani artyści to emigranci, w tym również emigranci duchowi, a „ich wolnością i ojczyzną jest język”. I sztuka.

Pojawiają się zarówno artyści współcześni, jak Roe Rosen, ale i sprzed niemal stulecia, jak Wlast/Komornicka z jej/jego narcystycznym lękiem przed śmiercią, połączonym z obsesją niechcianej cielesności. Czy zmarły kilka lat temu Piotr Szmitke z swoją kategorią „nieistniejącego artysty” i idei metaweryzmu, czyli paradoksalnej prawdy opartej na nieistnieniu. Twierdził on, że wobec niemożliwości bycia sobą skazani jesteśmy na produkowanie fikcyjnych alter ego czy biografii. Ta parafikcyjna performatywna maskarada jako nieustająca transfiguracja stanowi oś i spoiwo przejawiających się wątków i postaci. Bycie outsiderem to ucieczka, ale jednocześnie bunt wobec niejkiej, reaktywnej i pragmatycznej potoczności. To tęsknota za Freudowską *Unheimliche* (niesamowitością).

Jak zaznaczyłem w wstępie, książka ta stanowi erudycyjnie kunsztowny zarys kolejnej odsłony dyskusji nad strategiami bycia artystą w dzisiejszym świecie. Trochę szkoda, że Autorka nie zaprezentowała naszych tutejszych outsiderów. Andrzej Partum czy Anasztazy Wiśniewski nie mieli tyle szczęścia (i pokory), jak opisywani tu artyści nowojorscy jeżdżący na Karaiby na stypendia sponsorowane przez potężne instytucje typu Guggenheim. Szkoda również, że nie znalazło się już miejsca na omówienie strategii insidera – zarówno tego, który inspiruje, aktywuje lokalną wspólnotę, jak i w postaci trickstera sięjącego subwersywnie ironie. Zatem czekamy niecierpliwie na kolejną książkę Małgorzaty Stępnik. ■

Małgorzata Stępnik's book 'Outsiders, beguilers and escapists in 20th century art' is just an introduction to the subjects in the title, owing to their range and entanglement. Based on the examples of such artists as R. Kitaj, R. Rosen and Wlast/Komornicka, the author set out to prove that being true to oneself and one's art is a real virtue, even if it is considered as lunacy by others. ■



Od praktyki do teorii i z powrotem

Przedmiotem moich uwag jest książka Łukasza Guzka *Rekonstrukcja sztuki akcji w Polsce*, która jest pierwszym tak obszernym opracowaniem tego stosunkowo mało zbadanego obszaru sztuki polskiej. W pewnym więc sensie może ona zasadnie rościć sobie prawo do prezentacji monograficznej. Ale sam tytuł mojego tekstu świadomie nawiązuje do dwóch możliwych płaszczyzn rozmowy o tej książce. A mianowicie z jednej strony – o czym niżej – niewątpliwie prezentowany tu nurt sztuki w jakiś sposób jest manifestacją postawy konceptualnej, z drugiej zaś – i właśnie dlatego (!) – niebagatelną rolę w tego typu badaniu odgrywać musi określona postawa metodologiczna. I o tych dwóch sprawach należy przede wszystkim pisać podsumowując lekturę tej książki.

Zacznę od kwestii stricte teoretycznych, czyli prezentacji narzędzi badawczych autora. Łukasz Guzek rozpoczyna od opisu kategorii analitycznych, przy pomocy których zamierza badać sztukę akcji. I robi to, co może, a więc wybiera te narzędzia, które w ogóle są dostępne i które przynajmniej otwierają jakiegokolwiek perspektywy badawcze. A w tej kwestii zaiste nie jest najlepiej, albowiem estetyka tradycyjnie nie nadaje za praktyką artystyczną, co akurat w tym wypadku jest szczególnie dojmujące. Wszak owa sztuka akcji zaczyna od negacji samego przedmiotu sztuki, a na tym właśnie – jako żywo przedmiotowym – fundamencie oparty był i w gruncie rzeczy jest cały gmach pojęć, kategorii i metod estetyki (czego dałem osobiście wyraz w książce *Estetyka po estetyce. Prolegomena do ontologii procesu twórczego*). A zatem teoretyczny język opisu niejako z definicji nie jest w stanie objąć swym badaniem nowego przedmiotu – wyjątkowo w tym przypadku „nie przedmiotowego”. Krótko mówiąc, sztuka akcji wymyka się spod języka jej analizy i to jest kłopot – rzekłbym – fundamentalny. Łukasz Guzek już na samym wstępie więc stanął twarzą w twarz po prostu z filozofią sztuki, bo nie mógł inaczej. I przyznać też trzeba, że – jak już powiedziałem – zrobił to, co w ogóle mógł zrobić, bo cała reszta naprawdę przekraczała ramy tej pracy.

Wydobywa zatem te kategorie, które – po niekiedy pewnej korekcie znaczeniowej – mogą posłużyć do opisu i analizy owej sztuki akcji. Zaczyna od pojęcia formy, któremu nadaje taki właśnie „akcyjny” sens. Oczywiście, że jest to kategoria bardzo mocno obciążona tradycyjnymi, a to znaczy: przedmiotowymi, sensami. Osobiście wyrzuciłbym ją już na śmietnik historii sztuki, ale zdaję sobie sprawę, że – jak to powiadają – na bezrybiu i rak ryba. Aczkolwiek, gdyby głębiej w nią wniknąć i w jej istotę, to gdzieś na samym jej dnie leży ów autotelizm przekazu, czyli zorientowanie dzieła na sobie samym (auf-sich-selbst-gestalltsein) jako podstawowy wyróżnik dzieła artystycznego. I rzeczywiście, w tym sensie tak rozumiana forma jakoś wyróżnia akcję artystyczną, albowiem w przeciwnym wypadku byłaby tylko „akcją” życiową.

Kto wie jednak, czy czasami – pozwolę sobie na osobistą refleksję – nie lepsze byłoby w tym miejscu podejście semiologiczne, które pozwalałoby widzieć w działaniu artystycznym pewien komunikat uporządkowany wedle pewnego języka. I w jego ramach można by wyodrębnić najmniejsze jednostki sensu, swoiste morfemy oraz sposoby ich łączenia w znaczenia wyższego rzędu. Gdyby udało się tak właśnie opisać owe działania artystyczne, to wówczas być może moglibyśmy także mówić o języku sztuki akcji. A to z kolei czyniłoby sensownym jej nauczanie: poprzez swoistą jej „gramatykę” oraz „sens”. Niewątpliwie też taki walor opisu i analizy wreszcie mógłby uporządkować nie tylko nauczanie sztuki, ale także jej opis i ocenę. Wszak bowiem gołym okiem widać, że gdzie jak gdzie, ale właśnie tu, nader często tuż obok przysłowiowych ziarren rozsiewane są zwykłe plewy.



Guzek przywołuje następnie dwie kategorie, które – według mojej oceny – są szczególnie ważne, albowiem posiadają w sobie duży potencjał teoretyczny. Pierwszą jest pojęcie obecności – a całą jej wielkość piszący niniejsze słowa upatruje w tym, że wychodzi ona właśnie poza sztukę ku ontologicznym (resp. metafizycznym) sensom. I dlatego przy performance ma ona szczególne znaczenie. Drugim zaś pojęciem jest kategoria doświadczenia, wywiedziona wprost od Johna Deweya. Nie przekonuje natomiast powoływanie się na pojęcie „środka artystycznego” Petera Burgera, albowiem cofa ono sztukę akcji na poziom przedmiotowy, co n.b. widać szczególnie wtedy, kiedy mówi on o „usamodzielnieniu się” dzieła. Z braku miejsca nie podejmę jednak szczegółowej z tym dyskusji, rezerwując to na inną okazję.

I wreszcie ostatnia kwestia z zakresu owej metodologii, a mianowicie problem rekonstrukcji, na który słusznie baczną uwagę zwraca Guzek. Aczkolwiek „filozoficznie” sam problem mamy od dawna „z głowy”: nie ma, nie było i nigdy nie będzie ściśle obiektywnej historii artefaktów artystycznych, albowiem pisana ona jest zawsze nie tylko z określonego punktu widzenia, ale także z pozycji określonego czasu historycznego. I w tej kwestii za rozstrzygające przyjęć trzeba badania logiczne Romana Suszki oraz piszącego niniejsze słowa (w tekście *Pewne metodologiczne aspekty wyodrębniania epok historycznoliterackich* [w:] *Droga myśli*). Ale sama waga owej rekonstrukcji, a zwłaszcza samoświadomość badacza w tej kwestii zasługują na uznanie.

Pozostają zatem – w tym krótkim omówieniu – sprawy ściśle merytoryczne, bo dotyczące samego przedmiotu tej pracy. I tu należą się słowa uznania dla trudu i determinacji autora. Wszak kroczy on po terenie całkowicie dziewiczym, a ponadto nader niepewnym: sztuka akcji była pomijana nie tylko przez mainstream krytyczno-artystyczny (bo niczego nie rozumieli, albowiem wychowani byli i kształceni właśnie na „przedmiotowej” sztuce), ale też przez samych historyków sztuki. Mamy zatem do czynienia z sytuacją zgoła paradoksalną: oto pojawiła się niejako czarna dziura w historii sztuki najnowszej, przez którą gładko przeskoczyli nie tylko krytycy, ale i sami artyści. Efektem tego jest to, że artyści stosunkowo młodzi, którzy dziś próbują na własny rachunek uprawiać sztukę akcji, bardzo często kroczą drogami już dawno wyznaczonymi, nie wiedząc nic o tych, którzy nimi wcześniej przeszli. To naprawdę smutne i nie najlepiej świadczy zarówno o krytyce, jak i estetyce współczesnej. Tu Łukasz Guzek jest rzeczywiście pionierem i w znaczeniu jego pracy nie zmieni nawet to, że – jak się należy domyślać – znajdują się tacy, którzy wytkną mu pominięcie tych albo innych artystów lub zjawisk, lub też nadmierne wyeksponowanie innych. Karawana zaczęła się toczyć i miejmy nadzieję, że nic jej już nie powstrzyma: krótko mówiąc nadszedł czas odczarowania tej sztuki i wydobywania jej z zarchaizowanych pojęć i kategorii estetyki tradycyjnej. ■

Łukasz Guzek *Rekonstrukcja sztuki akcji w Polsce*, Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata, Wydawnictwo Tako, Warszawa-Toruń 2017

From Practice to Theory and Back

Łukasz Guzek's new book *Reconstruction of Action Art in Poland* is the first comprehensive study of this relatively unknown area of Polish art. The author chose a new methodology for examining the subject because the tools and notions of traditional aesthetics didn't fit, and thus had to be transformed. Guzek deserves praise for his effort and determination in presenting this topic, which usually has been ignored by art historians and critics. ■

Fotel



Gerrit Thomas Rietveld
Fotel czerwono-niebieski

Fotel, tak jak np. krzesło, taboret czy zydel należy do siedzisk. Mając zdecydowane oparcie dla pleców oraz podłokietniki, pojawia się w historii najczęściej w kilku funkcjach. Pierwsza (godnościowa) miałyby charakter wyróżniający (wodza, władzę, władczynię lub jakąś inną ważną postać). Inne funkcje odnosiłyby się do nie zawsze przyjemnych doznań pacjentów (np. fotel dentystyczny czy ginekologiczny), a nawet do zdecydowanie okropnej roli krzesła elektrycznego. W tym ostatnim przypadku mimo nazwy, „krzesło”, z całą pewnością mamy do czynienia z fotelem (*vide*: oparcie i podłokietniki). Pewien zwyczajowy eufemizm nie nakłania do użycia nazwy „fotel” wobec mebla, który służy wykonywaniu najwyższej z kar. Jest tak, bo w sensie całkowicie potocznym i popularnym, nazwa „fotel” kojarzy się z czymś, co w mniejszym lub większym stopniu ma związek z komfortem czy relaksem (w wypadku medycyny celem też jest jakaś regeneracja). Natomiast z punktu widzenia tej wersji modernizmu, w której stroni się od ozdobności, dekoracyjności czy całego tego negowanego „baroku”, fotel może być zredukowany do mebla nieprzesadnie wygodnego (patrz Gerit Rietveldt, poniżej).

W kręgu modernistów, dla których dominujące są elementy dobrego samopoczucia i dopuszczalne także akcenty *decorum*, przywoływany bywa fragment rozważań wielkiego malarza Henriego Matisse'a z 1908 roku: *To o czym marzę, to sztuka równowagi, czystości i spokoju, ... sztuka mająca kojący wpływ na umysł człowieka, na wzór wygodnego fo t e l a...* (podkreślenie moje – AK). Pozostawiając znawcom dziejów mebli francuską genezę rozszczepienia typu *fauteuil de style* od *fauteuil comfortable*, z dużą pewnością można założyć, że Matisse miał na myśli mebel hedonistyczny (czytaj komfortowy), czyli fotel tego drugiego rodzaju. Rozpowszechniany w krajach anglosaskich jako *club chair* początkowo ekskluzywny i z obiciem skórzanym, zyskał on podwójne sprężyny nie tylko w poduszce siedzenia, ale też i w oparciu oraz w podłokietnikach. Potem ulepszenia szły dalej w fabrycznej produkcji dzięki elastycznym taśmom tapicerskim i gąbce syntetycznej. Fotel stawał się szybko powszechnie pożądanym meblem popularnym i masowo produkowanym, w którym na miejsce okrywającej go dawniej ekskluzywnej skóry, zjawił się perkal. Zachował jednak ideał „wygody dla wszystkich”. Nic dziwnego, że zaistniał on w ikonie pop art'u – małym kolażu Richarda Hamiltona *Cóż to sprawia że dzisiejsze mieszkania są tak odmiennie tak interesujące* (1956). Jak przystało na kolaż wycinków z amerykańskich czasopism, sam tytuł też jest wzięty z prasowego nagłówka i określa wnętrze pełne gadżetów z optymistycznego okresu powojennego. Ironicznie pokazuje on Pierwszych Rodziców przyszłości tj. Adama jako kulturystę z powiększonym lizakiem opatrzonym napisem POP oraz nagą Ewę – z plaży nudystycznej czy z pokazu *striptease*. Kolaż ten jest pewnego rodzaju katalogiem naiwnych wyobrażeń tego, co wydawało się w latach 50. wejściem w kwitnącą erę rajy *High-Tech*. Dziś kolaż Hamiltona będący ukazaniem wnętrza z wykładziną jako fotografii plaży pełnej opalających się ludzi (jak plamek w murkowatym wzorku) i sufitem z chmurzastym okręgiem Ziemi widzianej z kosmosu oraz z zestawem przedmiotów wtedy bardzo nowych, a dziś retro i „z myślą” (takich np. jak magnetofon), jest dokumentem cywilizacji konsumpcyjnej. Hamilton ze swą ironią proroczo widział jak to, co wydawało się niegdyś zabawnie rozkoszne, dziś jest nierozzerwalnym spłotem użytków i koszmaru. Jeśli różne zgromadzone w tym kolażu przedmioty „zużyły się”, to fotel (pokazany z boku po lewej stronie jako *club-chair* i mający swą wersję sofę po prawej) właściwie pozostał jako mebel do dziś nie tracący znaczenia. Jako miękki i elastyczny miał i ma charakter zgodny z myśleniem Matisse'a.

W zupełnie innym sensie myślał o funkcji fotela wspomniany już Rietveldt opracowując w 1917 swój słynny fotel pierwotnie jednolicie czarny, lecz od ok. 1923 z wprowadzonymi w duchu neoplastycyzmu płaszczyznami czerwieni, błękitu i żółci. Celowo piszę o tym dziele z podłokietnikami, że jest to „fotel”, choć ma on powszechną nazwę „Czerwono-błękitnego krzesła”. Paul Overy pisał o tym, że jedną z funkcji mebla Rietveldta z jego twardym siedzeniem i równie twardym oparciem, było podtrzymanie naszej czujności i świadomości. *Rietveldta nie interesowały konwencjonalne idee komfortu (jak te przy XIX-wiecznym fotelu, który tak relaksuje, że rozlewasz kawę lub zasypiasz przy książce)*... Szereg innych foteli pojawiających się w sztuce ostatnich 60 lat w to w dużej mierze *ready mades* zabudowywane dodatkowymi formami lub poddawane częściowo destrukcyjnym akcjom. Yayoi Kusama w swej *Akumulacji Nr 1* z 1962 – pokazała dzieło w bieli będące fotelem, którego całą powierzchnię wypełniają obszyte tkaniną wypchane

fallusy. Należy on do dużej serii prac artystki z konstelacjami męskich członków, a obejmującej różne przedmioty domowe łącznie z wyposażeniem kuchni i elementami ubioru. Początkowo potraktowane lekceważąco przez niektórych krytyków, w ostatnich latach zyskały trwałe już miejsce nie tylko w obrębie sztuki tematycznie zmagającej się z problemem *gender*. Nadpalony i wypatroszony fotel jako praca Sary Lucas z tytułem *Czy samobójstwo jest genetyczne?* (1996) stał się zwielokrotnieniem pytania o spłot samo-destrukcji i przyjemności. Na zniszczonym wygodnym meblu jest hełm motocyklisty (z kręgu szaleńczo pędzących ryzykantów nazywanych potocznie „dawcami organów”) sobleńczo pędzących ryzykantów nazywanych potocznie „dawcami organów”) kierujący nas ku psychoanalizie z motywem fotela jako pozostałością po katastrofalnym końcu domowej przytulności. A w innym sensie mógłby to być wizualny ekwiwalent deklaracji samej Lucas: *Gdy zaczynałam używać papierosów w sztuce, było to dlatego, że dziwiłam się tym, iż ludzie są samo-destrukcyjni. Często jednak rzeczy niszczące są takie, iż dają nam najbardziej żywe odczucia*. Z 2008 roku pochodzi fotel Cao Hui, *Wizualna temperatura*. Mebel ten w wersji eleganckiej (z obiciem skórą) nie jest jak u Lucas zupełnie wypatroszony. Jedynie z nacięć obicia wydostają się jakieś fragmenty wnętrza jak z poprzecinanego ciała. Całość jest czysta, bez krwi, ale z okrutną aluzją do pokiereszowanego organizmu. Na tych kilku przykładach widać, jak masowo produkowany wygodny fotel stał się z jednej strony dla większości ludzi XX wieku niemal symbolem relaksu i komfortu. Z drugiej zaś strony postmodernistycznym artystom przełomu stuleci dał możliwość poddania krytyce fałszu przyjemnościowej kultury konsumpcyjnej. Ciekawość budzi to, co stanie się z tym meblem w epoce, w którą właśnie wkraczamy. ■

Armchair (from the series *Deliberations on Psycho-Objects II*)

The armchair – mass-produced and valued for its comfort – for the majority of people living in the 20th century was a symbol of relaxation and pleasure. No wonder it featured in the iconic collage made by Richard Hamilton titled *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?* But for many postmodernist artists at the turn of the century, e.g. Sarah Lucas's in her 1996 work *Is suicide genetic?* or Cao Hui in the 2008 *Visual Temperature*, the armchair (often torn, burnt and eviscerated) has served as a tool to criticise the falsehood of a consumerist, pleasure-loving culture. ■

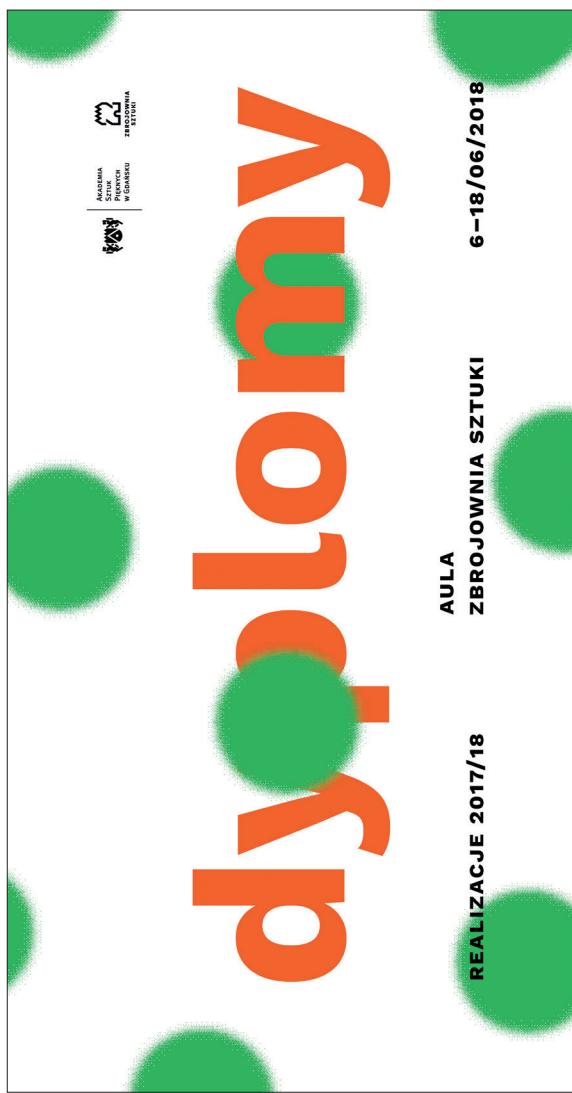
SEBASTIAN BUCZEK
CATHY VAN ECK
GIZELA MICKIEWICZ
VLADAN RADOVANOVIĆ
ŁUKASZ RODZIEWICZ
KONRAD SMOLEŃSKI
ŁUKASZ SOSIŃSKI

10.05
24.06

I MIĘDZYNARODOWA
CANTI
WYSTAWA PIÓSENKI
ESPOSITI
KURATOR: MICHAŁ LIBERA

#gswopole
galeriaopole.pl
galeria sztuki współczesnej
opole, pl. teatralny 12

SZ U M WIGT KULTURA KURATORIA nfo.pl wyburcza 30/33 format KULTURA



6-18/06/2018

AULA
ZBROJOWNIA SZTUKI

REALIZACJE 2017/18



6. Ogólnopolski
Konkurs
dla Młodych
Artystów

im. Mariana Michalika
Triennale Malarstwa
Częstochowa 2017/2018

10.06.-15.07.2018
wystawa pokonkursowa

Miejska Galeria Sztuki w Częstochowie
www.galeria.czest.pl

Patroni konkursu: Patronat medialny: **format**

Partnerzy galerii:



Z
R
-
A
B

OGÓLNOPOLSKA
WYSTAWA RZEŻBY

WERNISAZ
08 / 06 / 2018 godz. 17: 00
Stara Kopalnia – Centrum Nauki i Sztuki

KONCERT
Emilio Gordoa & Piotr Damasiewicz – „Hangar Session”,
Job Karma, Bang-ust
08 / 06 / 2018 godz. 19: 00
Stara Kopalnia – Centrum Nauki i Sztuki

sprawy kuratorskie:
Grzyta Jaskierska-Albrykowska, Małgorzata Albrykowska,
Andrzej Masur



METAL
CERAMIKA
SZKŁO

SZTUKA NA PIERWSZY

22-24
CZERWCA
2018

O G I E Ń



AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH
IM. EUGENIUSZA GEPPERTA
WE WROCŁAWIU

XI



FESTIWAL
WYSOKICH TEMPERATUR



DOFINANSOWANO ZE ŚRODKÓW MINISTRA KULTURY I DZIEDZICTWA
NARODOWEGO POCHODZĄCYCH Z FUNDUSZU PROMOCJI KULTURY
PROJEKT WSPÓLFINANSOWANY PRZEZ MIASTO WROCŁAW

Wrocław miasto spotkań

POKAZY | WYSTAWY | WARSZTATY | WYKŁADY

AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH IM. E. GEPPERTA | UL. TRAUUGUTTA 19/21, WROCŁAW | WSTĘP WOLNY
WWW.FESTIWALWYSOKICHTEMPERATUR.PL