

# format

PISMO ARTYSTYCZNE

**NR 79-80**

*Sztuka a literatura  
Terytoria Huculaka  
Fotofestiwal w Łodzi  
Miesiąc Fotografii  
w Krakowie  
Scenografia  
Sokołowsko*

Cena 20,00 zł (w tym 5% VAT)

ISSN 1897-2555



9 770867 253004 035



# WOLNOŚĆ WOLNA FORMA

Artyści  
Warmińsko-Mazurskiego  
Stowarzyszenia Areszt Sztuki  
w stulecie Niepodległości Polski  
8 listopada - 9 grudnia 2018



BWA GALERIA SZTUKI, ul. Marsz. J. Piłsudskiego 38, 10-450 Olsztyn, tel. 89 533 51 08, www.bwa.olsztyn.pl



Festiwal EnergaCAMERIMAGE zaprasza  
**MALARSTWO wciąż ŻYWE...**  
W poszukiwaniu nowoczesności  
**11.11.18 – 13.01.19**

Centrum Sztuki Współczesnej Żnaki Czasu w Toruniu



## OP ENHEIM DOM DLA KULTURY

Plac Solny 4  
Wrocław

openheim.org  
facebook.com/openheim



AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH  
IM. EUGENIUSZA GEPPERTA  
WE WROCŁAWIU

Centrum Sztuk Użytkowych.  
Centrum Innowacyjności.

KONFERENCJA NAUKOWA  
**re|FORMA**  
Innowacyjność w architekturze wnętrz

Akademia Sztuk Pięknych  
im. E. Gepperta we Wrocławiu

17/01/2018



Serdecznie zapraszamy do wzięcia udziału w Ogólnopolskiej Konferencji Naukowej „reFORMA”, poświęconej nowatorskim badaniom w zakresie architektury wnętrz, transformacji współczesnej formy wnętrz, ale też nowym ideom projektowym i dydaktycznym.

Spotkanie ma być cyklicznym forum wymiany doświadczeń badawczych pracowników jednostek naukowo-artystycznych, a także inkubatorem zawiązywania się kontaktów i współpracy międzyuczelnianej.

Więcej informacji na stronie [www.asp.wroc.pl](http://www.asp.wroc.pl)

# Konkurs

**Konkurs na tekst krytyczny, recenzję z wystawy  
„Otto Mueller a środowisko artystyczne Wrocławia”  
dla studentów i absolwentów Akademii Sztuk Pięknych  
im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu!**



**Zdzisław Nitka**, *Otto Mueller – Mężczyzna ze słonecznikiem*, 2018,  
stal malowana, h: 250 cm, Oborniki Śląskie

**T**wórczość Otto Muellera, malarza, mentora i maga, zostanie przedstawiona w Gmachu Głównym Muzeum Narodowego we Wrocławiu 8 kwietnia 2019 roku. Wystawa przygotowana przez Dagmar Schmengler w Muzeum Hamburger Bahnhof w Berlinie, zostanie uzupełniona przez wrocławską kuratorkę, Barbarę Ilkosz. Potrwa ona do 30 czerwca 2019 roku. Zapraszamy do udziału w konkursie na tekst krytyczny lub recenzję z wystawy. Konkurs odbywa się pod patronatem Jego Magnificencji Rektora Akademii Sztuk Pięknych, profesora Piotra Kielana.

#### **Organizatorzy i jurorzy:**

Dr Barbara Banaś, zastępca Dyrektora Muzeum Narodowego we Wrocławiu, Pełnomocnik ds. Pawilonu Czterech Kopuł

Dr Agnieszka Kłos, krytyk sztuki, wykładowca Krytyki Artystycznej

Dr Andrzej Kostołowski, krytyk sztuki

Dr Andrzej Saj, Redaktor Naczelny Pisma Artystycznego Format

Szczegóły i regulamin konkursu pojawią się w informacjach medialnych, prasie, na stronie Akademii i Muzeum Narodowego oraz na portalach społecznościowych.

**Zapraszamy do wzięcia udziału!  
Nagrody pieniężne oraz publikacje  
drukowane i sieciowe.**

## Drodzy Czytelnicy!



Związki słowa z obrazem, albo ujmując szerzej: literatury (a więc poezji, prozy czy eseju) ze sztukami wizualnymi są znane i pielęgnowane od dawna, a faktycznie już niemal od przykładów dzieł starożytnych. Również, co należy podkreślić, zauważalną trwałość inspirowania się przez sztuki piękne przekazami literatury, a współcześnie wręcz o spójności i wzajemnym wzmacnianiu się wytworów tych odmiennych mediów. Co tylko świadczy o tym, że sztuka – efekt wszelkiej

twórczości artystycznej – jest jedna, tylko różne i różniące bywają jej przejawy oraz źródła (medialne) bądź zastosowane środki realizacji. Stąd znane i podkreślane są od dawna tzw. korespondencje sztuk, czyli związki różnych mediów w synestezji np. słowa i obrazu lub w synergii wielu środków służących wzmocnieniu danej wypowiedzi – dzisiaj nazywanej: intermedialną. Wreszcie mówić tu można o wielowątkowych „pograniczeniach” między sztukami, w tym o przełożeniu dzieła z jednego medium na inne. Takim przykładem może być choćby ekfrazja jako kongenialny poetycki wyraz dzieła wizualnego – co samo w sobie jest osobnym artefaktem.

Nie dziwią więc próby pisania wierszy czy esejów – odnoszących się do konkretnego dzieła wizualnego są łączącego w sobie narrację (słowa) oraz obrazy (np. fotografie), przy wspomaganii się tym samym w budowaniu ekspresyjnego przekazu. To „mieszanie” różnych środków wypowiedzi jest charakterystyczne dla współczesnych manifestacji typu performance – gdzie związki słowa, ruchu, muzyki i form wizualnych są traktowane literalnie, a idąc wzorem wagnerowskich oper, współczesne widowiska teatralno-muzyczne łączą się nadto ze skomplikowanymi projekcjami z pomocą sprzętu komputerowego, służącego scenografii i animacji oraz kreowaniu wirtualnych światów 3D. Multimedializm dzisiejszej sztuki obejmuje zatem praktycznie wszystkie jej przejawy, w tym sztukę słowa, czyli literaturę – co staramy się przypomnieć naszym Czytelnikom we wprowadzeniu w tę problematykę (por. artykuły M. Michałowskiej, Ł. Huculaka i T. Złotorzyckiego) oraz prezentując różne przykłady postaw indywidualnych oraz wydarzeń zbiorowych, odnoszących się do dominującej w tym numerze „Formatu” tematyki.

Jak atrakcyjnym zagadnieniem są ściśle związki słowa z obrazem, świadczą chociażby przykłady tzw. poezji konkretnej czy wprost „gry słowem” w pra-

cach czysto wizualnych, a także teoretyczne interpretacje o tzw. zwrocie ikonycznym we współczesnej kulturze. Nie wszystkie przykłady tych wzajemnych związków i uzależnień słowa i obrazu mogły znaleźć w tym zeszytzie pisma swe omówienie, ale – przypominamy – pisaliśmy o nich we wcześniejszych wydaniach „Formatu”. Traktujemy zatem wiodącą tematykę tego numeru jako ciąg dalszy zamieszczanych na naszych łamach relacji o związkach przekazów słownych z ikonicznymi, o myśleniu słowami i obrazami. Życzymy owocnej lektury i wizualnych wrażeń. ■

Andrzej Saj

## Dear Readers,

The relations between word and image or, more broadly, between literature and visual arts have been known and cultivated for a long time. In this issue of Format, we focus on individual artists and group events that illustrate this tendency and prove that there is one art. ■

Andrzej Saj

# W numerze

## IDEALNICY

- 4. **MARIANNA MICHAŁOWSKA.** *Pisanie o fotografii – szkic typologiczny*
- 8. **ŁUKASZ HUCULAK.** *Niepoczytalność obrazu. Literatura o sztuce i litera w obrazie*
- 13. **TADEUSZ ZŁOTORZYCKI.** *Syntezy i defekta*

## POSTAWY

- 16. **MIECZYŚLAW SZEWCZUK.** *Malarze wobec literatury*
- 19. **ROGER PIASKOWSKI.** *Alchemia Małgorzaty Maćkowiak*
- 23. **EWA SONNENBERG.** *Droga do wnętrza, o malarstwie Iwony Wojewody*
- 25. **PIOTR GŁOWACKI.** *Czym jest realizm?*
- 28. **AGATA WIECZOREK.** *Uczta dla wzroku czyli o twórczości Macieja Durskiego*
- 30. **MARIA KĘPIŃSKA.** *O reliefach i rzeźbach W. Przyłuskiego*
- 32. **MAŁGORZATA WRÓBLEWSKA MARKIEWICZ.** *Ewa Maria Poradowska-Werszler i miękkie medium – 50 lat twórczości*
- 34. **MONIKA BRAUN.** *Piętno à rebours*
- 38. **MONIKA BRAUN.** *Imiona wody*
- 42. **GRZEGORZ DZIAMSKI.** *Polityka interpretacji*
- 46. **GABRIELA DRAGON.** *Piekiło rozdzielenia*
- 49. **PIOTR GŁOWACKI.** *O śrubie, która została gwoździem programu*
- 50. **MIECZYŚLAW SZEWCZUK.** *Leszka Sobockiego autobiografia na tle historii Polski*
- 54. **KRZYSZTOF JURECKI.** *Spojrzenie na całość*
- 58. **HANNA KOSTOŁOWSKA.** *Piękno zapomnienia i destrukcji w fotografiach Waldemara Śliwczyńskiego*
- 62. **JACEK DEHNEL.** *Skandalista z Mannheim*
- 64. **AGNIESZKA BANDURA.** *Małe obrazy Łukasza Huculaka*

### 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

### WSPÓLPRACOWNICY KRAJOWI / POLISH ASSOCIATES:

Andrzej P. Bator, Manfred Bator, Lila Dmochowska, Eulalia Domanowska, Grzegorz Dziamski, Piotr J. Fererński, Krzysztof Jurecki, Anna Kania, Dorota Koczanowicz, Piotr Komorowski, Andrzej Kostołowski, Bożena Kowalska, Paweł Lewandowski-Palle, Elżbieta Łubowicz, Dorota Miłkowska, Mateusz Palka, Mirosław Rajkowski, Adam Sobota, Zbigniew Solski, Krzysztof Stanisławski, Grzegorz Sztabiński, Marek Śnieciński, Lena Wicherkiwicz, Andrzej Więckowski, Kama Wróbel

### WSPÓLPRACOWNICY ZAGRANICZNI / FOREIGN ASSOCIATES:

Renata Głowacka (Paryż), Alexandra Hołownia (Berlin), Bogdan Konopka (Paryż), Ireneusz Kulik (Düsseldorf), Andrzej Mazur (Westfalia), Jacek Piechucki (Hamburg)

### KOREKTA / PROOFREADING:

Natalia Karnecka

### REDAKCJA EDYTORSKO-TECHNICZNA / TECHNICAL EDITING:

Romuald Lazarowicz

### FOTOGRAFIA / PHOTO:

Czesław Chwiszczyk,

Krzysztof Saj, Stanisław Sielicki, i inni

### DRUK / PRINT: SYSTEM-GRAF

### TŁUMACZENIE NA JĘZYK ANGLIJSKI / ENGLISH SUMMARIES:

Marta Szymczakowska, Joanna Kusz-Doerksen,

Dorota Wikar

### PROJEKT OKŁADKI / DESIGN COVER:

Tomasz Pietrek, Wrocławski Arlekin

### ŁAMANIE I PRZYGOTOWANIE DO DRUKU / PAGE

### MAKEUP AND PRINTOUT PREPARATION:

„Lena”, Wrocław (info@wydawnictwo-lena.pl)

### WYDAWCZA / PUBLISHER:

Akademia Sztuk Pięknych

im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu

### WARUNKI PRENUMERATY / TERMS & CONDITIONS

### OF SUBSCRIPTION:

W prenumeracie krajowej cena 1 egz. wynosi 16,00 zł.

Kwotę 48,00 zł (16 x 3) prosimy wpłacać na nasze konto:

Akademia Sztuk Pięknych,

ING Bank Śląski O/Wrocław

93 1050 1575 1000 0005 0269 6594

Jednocześnie na blankiecie wpłaty, zaznaczając –

prenumerata „Formatu”. Zamówione egzemplarze

wysyłamy na nasz koszt. Oferujemy także, za

zaliczeniem pocztowym, wysyłkę archiwalnych

numerów pisma. W prenumeracie zagranicznej cena

1 egz. wynosi 10 dolarów USA, pozostałe warunki jw.

### NUMER SFINANSOWANY ZE ŚRODKÓW /

### THIS ISSUE SPONSORED BY: Dofinansowano

ze środków Ministerstwa Kultury

i Dziedzictwa Narodowego oraz Gminy Wrocław.

Za finansowe wsparcie serdecznie dziękujemy.

Nakład: 1500 egz (dcj)

Copyright © 2018 by Redakcja „Format”

### CENA 20,00 ZŁ / PRICE 20 PLN:

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

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

Część drukowanych materiałów jest recenzowana.



AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH  
IM. EUGENIUSZA GEPPERTA  
WE WROCŁAWIU

Ministerstwo  
**Kultury**  
i Dziedzictwa  
Narodowego.

Wrocław miasto spotkań



16



16



84



106



127

1. **Zbigniew Makowski**, *Donatello*, 1983, olej, płótno, 106 x 139 cm, dar artysty, fot. Marcin Kućwicz
2. Od lewej: **Małgorzata Sady** (kurator festiwalu), **Ewa Zarzycka**, *Wobec*, performance, fot. Oliwia Kwiecień
3. **Zbigniew Warpechowski**, Dokumentacja fotograficzna ekspozycji *Pięć panien roztropnych i jeden mężczyzna lekkomyślny*, fot. Agata Piątkowska
4. **Dineo Seshee Bopape**, fragment instalacji, fot. Alexandra Hołownia
5. Pisarze autorstwa **Krzysztofa Gierałowskiego**, **Władysław Terlecki**

## WYDARZENIA

68. **ŁUKASZ HUCULAK**. *Mapa i Terytorium*
70. **KATARZYNA ZAHORSKA**. *Wrocławska Stolica Kultury, czyli o niebezpieczeństwach demokracji w sztuce*
74. **ŁUKASZ KROPIOWSKI**. *Pieśni wystawione*
77. **ALICJA KLIMCZAK-DOBRZANIECKA**. *SURVIVAL 16. „Kapitał”*
80. **ANDRZEJ SAJ**. *W równowadze*
84. **KATARZYNA ZAHORSKA**. *Gadatliwość sztuki, czyli o obecności literatury we współczesnym malarstwie i rzeźbie na przykładzie wystawy Pięć panien roztropnych i jeden mężczyzna lekkomyślny we wrocławskiej Galerii Miejskiej*
88. **KRZYSZTOF JURECKI**. *Lubi czy nie lubi? O Fotofestiwalu w Łodzi*
92. **KRZYSZTOF LIĞĘZA**. *Miesiąc o fotografii w Krakowie*
96. **MATEUSZ PALKA**. *„Winter swimmers” Radka Kalhousa i „Metropolight” Davida Gaberlego*
99. **EWA SONNENBERG**. *Bestie i piękno, o wystawie Jacka Samotusa „Girls and Flowers”*
102. **PIOTR JAKUB FERENSKI**. *Obce ciała w sanatorium*

## KONTAKTY

106. **ALEXANDRA HOŁOWNIA**. *Nie potrzebujemy kolejnego bohatera – 10. Berlin Biennale*
109. **ALEXANDRA HOŁOWNIA**. *Pomysł na targi sztuki – Fridge Art Fair Nowy York 2018*
112. **DOROTA KOCZANOWICZ**. *Lustro sztuki*
114. **RENATA TAŃCZUK**. *Kwiaty zła w gabinecie osobliwości Carolein Smit*

## MOTYWY

116. **MAGDALENA SAMBORSKA**. *Moda jako Inny sztuki*
118. **JUSTYNA TEODORCZYK**. *Czy biżuteria czaruje? O iluzji sztuki na przykładzie Legnickiego Festiwalu SREBRO*
120. **ELŻBIETA WERNIO**. *Festiwal Scenografii i Kostiumów*
122. **IZA JÓZWIK**. *Pomiędzy fantazmatem a rzeczywistością Teatro Ricordi Elżbiety Terlikowskiej*

## MOTYWY II

124. **MAGDALENA BARBARUK**. *Biuro Wystaw Literackich*
127. **MARIA MARSZAŁEK**. *Poeci o poetach w Muzeum Pana Tadeusza*
130. **DOCHODZĄC DO RÓŻEWICZA**. *Z Januszem Stankiewiczem rozmawia Mateusz Palka*
132. **WIESŁAWA HOŁYŃSKA**. *Panmaskarada*

## REMINISCENCJE

134. **MARTA CZYŻ**. *Architekt w służbie eksperymentu*
136. **BERNARD FAUCHILLE**. *Groupe de Recherche d'Art Visuel (GRAV) – 1966 – 1968*
139. **ALEKSANDRA SUCHECKA**. *Uwaga, idzie!*
140. **BOŻENA KOWALSKA**. *Dorota Grynzel (1950–2018)*

## REWACJE

142. **ZYTA MISZTAŁ V. BLECHINGER**. *Duchy Piasku*
144. **ALICJA JODKO**. *„Entropia rośnie v. 3.0”*
147. **URSZULA GRALAK**. *Arlecchino we Wrocławiu*
148. **ANDRZEJ OSTOJA-SOLECKI**. *Nestor malarstwa*
149. **BOŻENA KOWALSKA**. *Geometria i piękno*
150. **MAGDA PODSIADŁY**. *Ludzie boją się szczęścia, czyli Tomek Sikora fotografuje „Kapitałnie!”*

## INTERPRETACJE

152. **ANNA SZARY**. *Forum Nowych Autonomii Sztuk w obronie niezależności sztuki*
153. **ELŻBIETA ŁUBOWICZ**. *Rzeczy w drodze*
154. **ELŻBIETA ŁUBOWICZ**. *Koncert na tąkę*
155. **PIOTR JAKUB FERENSKI**. *Jedzenie i sztuka*

## KORESPONDENCJE

156. **JANUSZ JAROSZEWSKI**. *List do rodaków z paryskiej emigracji*
158. **JERZY KOSAŁKA**. *Projekt nierozdzielania recenzji sztuki z dziennikarstwem śledczym*
160. **ANDRZEJ KOSTOŁOWSKI**. *BUTY (z cyklu: Rozważania psychoprzedmiotowe)*

## FORMAT LITERACKI (WKŁADKA)



Wiesia Hołyńska, *W malinowym chruśniaku*, z projektu: „Leśmian pisany obrazem”, 2016, fotografia cyfrowa

MARIANNA MICHAŁOWSKA

## *Pisanie o fotografii – szkic typologiczny*

Pisanie o fotografii stało się modne. Wiem, o czym mówię, bo także siebie zaliczam do osób, którym czytanie i pisanie sprawia przyjemność. Obserwuję, że w ostatnich latach także w Polsce liczba publikacji poświęconych recepcji motywów fotograficznych wzrasta. To dobry trend, bo pokazuje, po pierwsze, że potrzebne jest poddanie refleksji tego istotnego obszaru kultury wizualnej, po drugie, że fotografia może być źródłem poznania przeszłości historycznej oraz po trzecie, że stanowi w literaturze (bo o niej będę tu pisać) ważną metaforę pozwalającą ujmować skomplikowane relacje pamięci i zapominania, jednostki i grupy, stosunku do świata zdystansowanego i bliskiego.

Spróbuję dokonać klasyfikacji sposobów, w jakich fotografia pojawia się w tekstach współczesnych, pomijając jednak opracowania naukowe, poświęcone historii medium, a także takie, w których fotografia stosowana jest jako metoda badania zjawisk społecznych i kulturowych. Wybaczcie, szanowne czytelniczki i czytelnicy, wybiórczość przywoływanych przykładów. W nieunikniony sposób odwołam się do tych mi najbliższych.

Gatunek pierwszy nazwijmy **esejami o fotografii**, w których zdjęcia służą autorom do przeprowadzenia drogi skojarzeń kulturowych. Nie mylmy go z gatunkiem foto-tekstowym, fotoesejem lub fotonarracją, czyli wizualną formą artystyczną lub naukową. Typ drugi określe jako **fotograficzne biografie**,

choć nie mam na myśli jedynie zdjęć służących rekonstrukcji biografii ludzkich. Fotografie w tych teksach służą opowiedzeniu przeszłości tak ludzi, miejsc jak i rzeczy. Typ trzeci to powieści, w których obecność zdjęcia w literackiej fikcji jest istotnym **czynnikiem narracji**. To częsty zabieg w powieściach historycznych lub kryminalnych, gdy odnalezienie fotografii zmienia tok akcji. Typ czwarty to literatura, w której fotografia jest **metaforą** pamięci, czasu, przemijania, życia i śmierci. I wreszcie, pozycje **meta-dyskursywne**, w których autorzy analizują funkcjonowanie fotograficznych motywów w literaturze. Przyjrzyjmy się kilku wybranym przykładom tak zarysowanej typologii.

### **ESEJ O FOTOGRAFIACH**

*Po wypisach Wojciecha Nowickiego poczułem się Gargantuą, przeczytałem jedno Dno oka, a połknąłem dwanaście, a może i tysiąc sto dwadzieścia jeden innych książek*<sup>[1]</sup>.

Gatunek eseju o fotografiach jest oparty na prostym założeniu, bliskim także badaczom wizualnych, że fotografia prowokuje do skojarzeń. Zdjęcia pobudzają naszą pamięć i wyobraźnię, i w nieunikniony sposób zaczynamy rozważać elementy, szczegóły. To samo założenie, że fotografie zachęcają do opowieści,

1 M. Bieńczyk, *Medytacje migawkowe*, (w:) W. Nowicki, *Dno oka*, Wołowiec 2010, s. 11.

przyswieca zresztą także badaczom społecznym, stosującym metodę „rozmowy o fotografiach” (tzw. *photo-elicitation*). Eseje o fotografiach nie muszą spełniać naukowego porządku, chociaż w tekstach wielkich prekursorów tego nurtu: Rolanda Barthesa, Johna Bergera czy Susan Sontag pewną metodologiczną ramę odnajdujemy. U Barthesa są to *studium* i *punctum*, u Bergera fotografia jest narzędziem społecznej klasyfikacji, u Sontag zaś – sposobem krytycznego myślenia. Współczesne eseje o fotografiach służą raczej przybliżeniu historii i interpretacji zdjęć (Lech Lechowicz, *Fotoeseje. Teksty o fotografii polskiej*), osadzeniu obrazu w ciągu skojarzeń kulturowych (Wojciech Nowicki, *Dnoka*), czy rozpisanu nowych potencjalnych historii świata pokazanego na 100 zdjęciach z kolekcji autora (Jacek Dehnel, *Fotoplastikon*). Wariacje eseju o fotografiach są zatem rozpięte od szczegółowej rekonstrukcji biografii zdjęcia (jak czyni to Lechowicz lub Helmut Lethen w książce *Cień fotografa. Obrazy i ich rzeczywistość*), po uczynienie jej pretekstem dla literackiego opowiadania (Dehnel). Niewątpliwie forma eseju o fotografiach pozwala osadzić obrazy w kontekście kulturowym: filmów, książek czy prywatnych wspomnień. Uczynić z fotografii rodzaj gry w rozpoznawanie źródeł i cytatów.

### FOTOGRAFIA JAKO BIOGRAFIA I REPORTAŻ

Kiedy wybierałem zdjęcia do tej książki, ponownie ogarnęły mnie wątpliwości i wzruszenie, które pojawiły się już podczas pracy nad tekstem. Przesiadując w należącym do Ary Gülera mieszkaniu na Beyoglu, które było połączeniem pracowni, archiwum i muzeum, za każdym razem, kiedy napotykałem zapomniany już widok, doskonale mi znany z dzieciństwa [...], zanurzałem się w przeszłość z tęsknotą i zdziwieniem. Kiedy widziałem jakąś cudowną starą fotografię, która wracała jak echo z bardzo odległych czasów, czułem, że ogrania mnie nagłe pragnienie ukrycia tego wspomnienia albo przeciwnie – chciałem dokładnie je opisać<sup>[2]</sup>.

Gatunek drugi, nazwałabym biograficznym, chociaż dotyczy on zarówno biografii ludzi, jak też rzeczy i miejsc. Przykładem może być *Stambuł. Wspomnienia i miasto* Orhana Pamuka. Wybrane fotografie archiwalne (z kolekcji rodzinnej oraz archiwum fotografa Ary Gülera) konfrontowane są z osobistymi wspomnieniami oraz przeplatają się z relacjami podróżników. Dzięki obrazom pokazanym w książce i tym opisanym przez Pamuka czytelnik wkracza w narrację o zmianach kulturowych zachodzących w Turcji od czasów jego młodości do współczesności. To zatem rodzaj autobiografii, porządkowanej obrazami. Ten rodzaj gry w wizerunkiem z albumu rodzinnego często proponują autorzy książek poświęconych miastom i ich mieszkańcom. Przykładem może być np. cykl poświęcony Stanisławowi Tadeusza Olszańskiemu (np. *Kresy kresów. Stanisławów*, 2008). Na poły autobiograficzna opowieść o mieszkańcach miasta w przedwojennej Galicji. Autor współtworzy rodzinny mit Stanisławowa. Te biografie miejsc i rzeczy są zazwyczaj bogato

ilustrowane, w konwencji albumu rodzinnego. Pewnym wyznacznikiem tego typu tekstów jest to, że odnoszą się do przestrzeni i historii rzeczywistych. Z kolei *Miedzianka. Historia znikania* Filipa Springera stanowi modelowy przykład analizy miejsca i historii. Autor opowiada o miejscu mitycznym, realnym i wyobrażonym jednocześnie. Miejscem, którego już nie ma i które można odtworzyć wyłącznie na podstawie fotografii (lub rozmów o fotografiach, bo w książce ilustracji jest stosunkowo niewiele). W kategorii tej umieścić można by także reportaże, łączące opowieść dziennikarza z wizualną narracją fotografa (przykładem *Eli, Eli* Wojciecha Tochmana i Grzegorza Wełnickiego<sup>[3]</sup>), lub równie poruszające wizualno-tekstowe opowieści fotoreporterskie (*13 i jedna wojna* Krzysztofa Millera). Ten rodzaj jest pisaniem o świecie zapośredniczonym fotografią. Poprzez obrazy autor może odnieść się do zdarzeń i rzeczy w sposób refleksyjny, zaś czytelnik wejść w świat przedstawiony.

### FOTOGRAFIA JAKO METAFORA

*Upłynęły minuty – mówił Austerlitz – w czasie których i mnie zdawało się, że widzę zwały śniegu, nim dotarły do mnie dalsze słowa Very o tym, że takie wynurzające się z zapomnienia fotografie zawsze mają coś niezgłębionego. Wydaje się, powiedziała, że coś się tam wewnątrz porusza, że słychać ciche westchnienia rozpacz, gémissement de désespoir, tak powiedziała – mówił Austerlitz – jak gdyby fotografie same miały pamięć i przypominały sobie, jacy byliśmy kiedyś, my, którzyśmy przeżyli, i ci, których już nie ma wśród nas*<sup>[4]</sup>.

Fotografia w powieści najczęściej jest metaforą. Nie trzeba tu, jak w poprzednim typie reprodukcji czy ilustracji. Samo wspomnienie o fotografii pozwala uruchomić wyobraźnię czytelnika<sup>[5]</sup>. Niewątpliwie, najczęściej przywoływanymi motywami fotograficznymi w literaturze są urywki z wielkich powieści: metafory postrzegania świata w kolejnych tomach *W poszukiwaniu straconego czasu* Marcela Prousta lub rentgenowski portret Madame Chauchat w *Czarodziejskiej Górce* Thomasa Manna. Do tego kanonu lektur dołączyły powieści W.G. Sebald (a zwłaszcza jego *Austerlitz*), w których fotografia służy odnajdowaniu tożsamości bohatera<sup>[6]</sup>. W wydanej w 2009 roku książce *Photography and Literature* François Brunet odnajduje motywy fotograficzne w powieściach i opowiadaniach m.in. Fiodora Dostojewskiego, Ernesta Hemingwaya, Hermanna Melville'a, E.M. Forstera, Lawrence'a Durrella, Stéphane'a Mallarmé'go, E.T.A. Hoffmanna, i wielu, wielu innych oraz przekonuje, że od momentu swojego wynalezienia fotografia stała się „nową muzą literatury” (*new muse of literature*)<sup>[7]</sup>.

W *Postępowaniu umorzonym* Claudio Magris opowiada o przeszłości Triestu i jego mieszkańców

opisując ekscentryczne Muzeum Wojny, które w myśl jego twórcy miało być nieustającą przestrogą przed wojną. Wśród eksponatów znajdowały się także fotografie. Te jednak pełnią zawsze rolę niedoskonałego zamiennika, umieszczonego na ekspozycji z braku przedmiotu fizycznego. Opisując tęsknotę za jednym z obiektów, czołgiem T-34 protagonista powieści pisze w notatkach: *Ach, gdybym mógł mieć jednego z nich, byłbym prawdziwym królem Muzeum [...]. Niestety muszę się zadowolić fotografią. Cóż, zrobię przynajmniej jej duże powiększenie*<sup>[8]</sup>. Fotografia to zatem jedynie muzealny substytut.

Równie skomplikowaną funkcję pełni fotografia w powieści W. G. Sebald. Dla bohatera, Austerlitz, człowieka o tożsamości odmienionej kolejami losu, fotografowanie stanowi akt potwierdzenia własnego istnienia. Moment odnalezienia zdjęć z czasów dzieciństwa u dawnej opiekunki, Very, staje się metaforą procesu rozpoznawania i niepewności co do trafności własnego rozpoznania<sup>[9]</sup>. Jednocześnie kluczową rolę w powieści odgrywa nie tyle obraz, co opowieść osoby, która o zdjęciach opowiada. Bohater słucha opowieści Very i równocześnie, dzięki tej opowieści Austerlitz odzyskuje strzępy tożsamości. W przywołanych wcześniej przykładach fotografia do pewnego stopnia jest antropomorfizowana, pisze się o niej, jakby była żywym organizmem, zdolnym do transformacji. Może być jednak także dowodem i zakładnikiem społecznej wizji. W jednej z początkowych scen *Procesu*<sup>[10]</sup> Franza Kafki zdjęcia pozwalają potwierdzić Józefowi K. jego wersję wydarzeń. Oto panna Bürstner, po dokładnych oględzinach pokoju, w którym nie odnalazła śladów obecności śledczych zatrzymała się przy macie z fotografiami. – *Niech pan patrzy – zawołała – moje fotografie są rzeczywiście poprzerucane. To bardzo nieładnie. A więc był ktoś niepowołany w moim pokoju*<sup>[11]</sup>. Ten akt manipulacji prywatnymi obrazami ma wymiar podwójny – gwałtownej interwencji obcych w prywatność jednostki, w życie nie tylko panny Bürstner, lecz również samego K.

Ciekawym przypadkiem jest użycie fotografii w powieści Michela Fabera *Szkarłatny płatek i biały*. Obraz fotograficzny służy pisarzowi nie tylko do zbudowania metafory czasu, lecz także do ukazania różnicy percepcji obrazu kiedyś i dziś. Współczesny narrator powieści odnosi się do obaw bohaterki, że pornograficzne pocztówki, do których pozowała pojawia się w obiegu publicznym. *Gdybym ci pokazała fotografie Sugar, pomyślałbyś zapewne, że niepotrzebnie się martwi. Powiedziałbyś może, że są czarujące – niewinne, osobliwe – a nawet odznaczają się pewną dziwną godnością! Niewiele ponad sto lat albo – powiedzmy – sto dwadzieścia lat później będzie można reprodukować te fotografie wszędzie i nikomu nie przyjdzie nawet do głowy, że deprawują albo gorszą wrażliwość. Ba, ten potężny niszczyciel dawnych skandali, czyli wielkoformatowy, kolorowy album, nadaje zdjęciom wręcz artystyczną* >

2 O. Pamuk, *Stambuł. Wspomnienia i miasto*, przeł. A. Polat, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2008, s. 465.

3 Dlaczego w tych książkach jednak to nadal pisarz jest na pierwszym miejscu, a fotograf ma uzupełniać wypowiedź literacką?

4 W.G. Sebald, *Austerlitz*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 2009, s. 225.

5 Literaturoznawcy dla zabiegu przywołania fotografii wykorzystują niekiedy kategorię ekfrazy (*ekphrasis*, grec. „dokładny opis”), czyli literackiego opisu obrazu, będącego zarazem jego interpretacją.

6 Odeśle tu czytelnika to znakomitych badań nad fotografią

m.in. Sławomira Sikory i Katarzyny Konczal.

7 F. Brunet, *Photography and Literature*, Reaktion Books, London 2009.

8 C. Magris, *Postępowanie umorzone*, przeł. J. Ugniewska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2017, s. 99.

9 W.G. Sebald, *Austerlitz*, dz. cyt., s. 224.

10 C. Duttlinger, *Kafka and Photography*, Oxford 2007.

11 F. Kafka, *Proces*, przeł. B. Schulz, Warszawa 1999, s. 26.



1

## Wiesia Hołyńska

1. *Zaloty*, z projektu: „Leśmian pisany obrazem”, 2016, fotografia cyfrowa
2. *Zjesieniałe zmrocze*, z projektu: „Leśmian pisany obrazem”, 2016, fotografia cyfrowa

aurę<sup>[12]</sup>. Przytoczony fragment powieści Michela Fabera stanowi z jednej strony odbicie fascynacji, którą wywołuje w nas dzisiaj epoka wiktoriańska, zaś z drugiej – pokazuje, jak upływ czasu pozwala uznawać za przejawy sztuki praktyki, które pierwotnie do niej nie należały. Epoka ta, niby jest nieodległa w czasie, to w niej kształtowały się mechanizmy współczesnej kultury, nauki, technologii, sztuki, lecz oddzielona została nieodwracalną granicą radykalnej kulturowej zmiany i której dziś już nie rozumiemy.

### FOTOGRAFIA JAKO „TRIGGER”

Słowo *trigger* oznacza spust (jak mechanizm spustowy pistoletu lub migawki aparatu fotograficznego). Potraktujmy tutaj to określenie jako przyczynę akcji, czynnik powodujący istotną zmianę w narracji. Najczęściej w ten sposób fotografie wykorzystują autorzy powieści kryminalnych. Ktoś coś odnajduje i podąża tropem. W *Mężczyznach, którzy nienawidzą kobiet*, pierwszym tomie

trylogii *Millenium* Stiega Larssona, odnaleziona przez dziennikarza prowadzącego śledztwo fotografia jest ostatnim zapisem obecności zaginionej dziewczyny, dowodem w sprawie. Co ciekawe, ważne dla akcji nie jest to, co na fotografii widać, lecz to, czego na niej nie ma, punkt, w stronę którego zwraca się wzrok poszukiwanej. Analiza fotografii pozwala bohaterowi rozwikłać zagadkę zniknięcia.

Z kolei kanadyjska pisarka Maureen Jennings w powieści *Night's Child* z serii *Zagadki detektywa Murdocha* ogniskuje akcję wokół znalezionych w dziecięcej ławce zdjęć. Jedno jest pośmiertnym portretem niemowlęcia, trzy pozostałe – to zdjęcia pornograficzne. Pozująca do nich dziewczynka, Agnes zniknęła. Główny bohater, by odnaleźć dziewczynkę rozpoczyna śledztwo w zakładach fotograficznych w Toronto. Fotografie stanowią tu czynnik narracyjny, lecz także pozwalają zbudować atmosferę dziewiętnastowiecznego świata – mrocznego, pełnego dusznych wnętrz i społecznych wykluczeń. Nie przypadacie, drodzy czytelnicy za popularnymi kryminałami? Zatem powróćmy do książek naukowych.

### META-DYSKURS – KSIĄŻKI O KSIĄŻKACH

*Skojarzenie wywoływania zdjęć z przywoływaniem wspomnień jest częstym zabiegiem w konstruowaniu literackich (zwłaszcza autobiograficznych) narracji, a zdjęcia, które na różne sposoby wymykają się realności, mieszają kody, łączą nieprzystające do siebie światy i kreują nowe sensy, bywają częstym motywem<sup>[13]</sup>.*

Uczynienie motywów fotograficznych przedmiotem badań naukowych jest stosunkowo nową tendencją. Niewątpliwie, jest ona pokłosiem rozwoju studiów wizualnych w ubiegłym wieku. Z jednej strony same fotografie okazały się godne zainteresowania semiotyków (R. Barthes), historyków sztuki (G. Didi-Huberman, W. J.T. Mitchell, M. Bal, N. Bryson – by wymienić tylko kilkoro) czy socjologów (P. Bourdieu), z drugiej także tropiciele niuansów literatury nie mogli nie dostrzec znaczenia fotografii dla narracji literackiej. Ograniczę się do źródeł polskich. Magdalena Szczypiorska-Mutor dokonuje starannej analizy esejów o fotografiach i zestawia je

12 M. Faber, *Szkarłatny płatek i biały*, przeł. M. Świerkocki, WAB, Warszawa 2006, s.44.

13 M. Szczypiorska-Mutor, *Praktyki fotograficzne i teksty kultury. Inwersja, metamorfoza, montaż*.





z pozycjami literackimi, w których fotografia i fotograf funkcjonują symbolicznie. Obok Dehnela i Nowickiego (najczęściej chyba badanych<sup>[14]</sup>) wymienia takie utwory poetyckie jak *Ciemnia* Odwara Rakenga, *Wyspa nazywa się niewidzialna...* Emmanuela Hocquarda, *Izohelia* Petera Gerischa, *Man Ray* Paula Éluarda, *Pędzel świetlisty* Jacques'a Roubauda, *Wczesna godzina* Wisławy Szymborskiej, *W ciemni* Wiktora Kubiaka. Autorów wykrzystających fotograficzne motywy można by długo wymieniać: Boris Pasternak, Iwan Turgieniew czy Wiesław Myśliwski. Nie chodzi jednak o to, by inwentaryzować twórców, lecz by zastanowić się, po co literaturze fotografia? Marta Koszowy nie ma złudzeń: *Literatura nadal jest hegemonem instrumentalnie wykorzystującym pojęcie fotografii, motyw zdjęcia i sam fotograficzny obraz*<sup>[15]</sup>. Tekst nie wspiera fotografii, to ona dla tekstu staje się niezbędna. Specyficznym zatem traktowany jest nie

tylko sam obraz, lecz także fotograf. Paweł Mościcki poświęcając książkę znakomitemu artyście Markowi Piaseckiemu (*Foto-konstelacje. Wokół Marka Piaseckiego*, 2017) zakłada, że tworzy esej przedstawiający splot fotografii i biografii.

\*\*\*

Tak jak nie ma jednej fotografii, tak i nie ma jednego sposobu o niej (lub za jej pośrednictwem) pisania. Zbyt mało tu miejsca, by opisać wszystkie jego (pisania) wcielenia. Być może jednak dobre uzasadnienie popularności motywów fotograficznych w literaturze (a szerzej – w kulturze) daje Berndt Stiegler uznając, że fotografia dawno już przestała oznaczać technologię, a zaczęła znaczyć wiele więcej. Nie znaczy to, że fotografia może być metaforą wszystkiego, ale niewątpliwie osadzamy ją w tym kontekście naszego życia, które jest dla nas ważne – bo wiąże się z pamięcią, życiem i (metaforycznym, a jakże) zmartwychwstaniem<sup>[16]</sup>. ■

## Writing about photography – a typological classification

It has become a global fashion to write about photography and Poland is no exception here. There are different kinds of literary genres which feature photography. The first one worth mentioning is an essay on photography, in which photos are positioned in specific cultural contexts, as exemplified by Wojciech Nowicki's *Bottom of the Eye*. The second kind uses photography for biographical and reporting purposes; old photos are confronted with personal memories and are interwoven with the author's story, e.g. *Istanbul: Memories of a City* by Orhan Pamuk. The third kind is constituted by novels which use photography as a metaphor stimulating the reader's imagination. e.g. W. G. Sebald's *Austerlitz*, while in detective stories, photos often trigger the plot, e.g. S. Larsson's first book of the *Millenium* series. Finally, photographic themes sometimes become a research topic in meta-discursive publications. ■

14 Zob. D. Lisak-Gębala, *Wizualne odskocznice*, Universitas, Kraków 2016.

15 M. Koszowy, *W poszukiwaniu rzeczywistości. Medycyna rola fotografii we współczesnej prozie polskiej*, Universitas, Kraków 2013, s. 9.

16 B. Stiegler, *Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych*, przeł. J. Czudec, Universitas, Kraków 2009

# Niepoczytalność obrazu. Literatura o sztuce i litera w obrazie

Od *Eikones* Filostratesa do *Gabinetu kolekcjonera Pereca*.



**M**apa i terytorium Michela Houellebecqa, *Saturn* Jacka Dehnela, *Nazywam się czerwień* Orhana Pamuka, *Piekiel wizerunek* niezwykły Akutagawy, *Nieznane arcydzieło* Honore de Balzaca, *Portret Doriana Graya* Oscara Wilde, *Idzie skacząc po górach* Andrzejewskiego. Literatura dostarcza licznych dowodów malarskich zainteresowań pisarzy, może w ramach odwetu, za lata narracyjnej niewoli. Od antyku po akademizm, obraz, w swej najbardziej poważanej formule przez renesansowych teoretyków określanej jako *istoria*, a przez Panofskiego usystematyzowanej pod postacią ikonologii, tkwił bowiem w okowach słowa.

Zdaniem badaczy zaczęło się od homeryckiego opisu tarczy Achillesa. Dziś sztuka i jej obiekty jako temat pojawiają się w poezji (Herbert, Szymborska), dramatach (Bogusława Schaeffera, Thomasa Bernhardta) esejach (Prousta o Chardinie, Foucaulta o fajce Magritta, Merleau-Ponty'ego o Cezannie czy Derridy o butach van Gogha), a najobficiej w powieści (*Bezcenny* Miłoszewskiego, *Ostatni obraz Sary de Vos* Smitha, czy *Szczygieł* Donny Tart). Pisze się o malarzach i obrazach, prawdziwych, a czasem także zmyślonych, poszerzając tradycję literatury ekfratycznej, gatunku już od czasów Filostratesa traktowanego podejrzliwie, którego celem było omamić słowami: zamienić czytelnika w widza, jak powiedziałby Georges Perec za Hermogenesem z Tarsu<sup>[1]</sup>. *Ékphrasis* jako odrębny gatunek literacki narodziła

się w II w. n. e., pod piórem sofisty Nikostratosa z Macedonii. Pierwszym zbiorem samodzielnych ekfraz są jednak nieco późniejsze *Eikones* (Obrazy) z III w.n.e Filostrata Starszego, w których oprowadza on neapolitańską młodzież po jednej z tamtejszych pinakotek. Flawiusz Filostrat Starszy (Drugi lub Ateński) był świetnie wykształconym w Atenach dworzaninem Karakalli, skądinąd – autorem rozprawy o sporcie i napisanej dla cesarzowej Julii Domna biografii Apolloniusza z Tyany, znanego maga i filozofa uznawanego za domniemanego odkrywcę *Tabula Smaragdina*. W jego usta wkłada słowa: *sztuka tworzenia złudzeń ma charakter dwojaki: jedna z nich polega na ręcznym i myślowym odtworzeniu przedmiotu – i to jest malarstwo – druga na tylko myślowym postrzeganiu podobieństwa*<sup>[2]</sup>.

W swoich *Eikones*, których autentyczność z uwagi na uderzającą analogię z rozpowszechnionymi toposami literackimi bywała – raczej niesłusznie – podważana, pisał Filostrat: *Każdy, kto gardzi malarstwem, grzeszy przeciwko prawdzie; grzeszy też przeciwko mądrości poetów – poeci bowiem i malarze w jednakowym stopniu przyczyniają się do wiedzy o czynach i o wyglądzie herosów; odmawia on także pochwały harmonii proporcji [symmetria], dzięki której sztuka ma swój udział w myśli [logos]*<sup>[3]</sup>. Wydaje się więc, że Filostrat był rzecznikiem nie tylko tematycznego (*istoria* – dzieje herosów), ale też strukturalnego (semiotycznego) powinowactwa słowa i obrazu. Ekfrazą jako *dokładnie opisujący utwór słowny stawiający jakby opisywany*

*przedmiot przed oczy*<sup>[4]</sup> opisuje nie tylko narracyjne konteksty przedstawienia, ale też jego walory formalne, np. rozkład światłocienia: *Ramię ujawnia prześwit w zgięciu łokcia, fałdę skóry w przegubie nadgarstka i rzuca cień tam, gdzie ręka przechodzi w dłoń, a linie cienia są ukośne, ponieważ palce są zgięte do środka*<sup>[5]</sup>. Przypadek opisanego tu Narcyza, mitu założycielskiego malarskiej *mimesis*, wprowadza na ważny trop relacji pierwowzoru z jego dwuwymiarową reprezentacją oraz słownym pojęciem. Z jednej strony (w perspektywie kantowskiej) z fenomenem, czyli zmysłowo postrzegalnym zjawiskiem, z drugiej zaś noumenem, niepoddającym się sensualizacji konstruktem pojęciowym. *To nie jest fajka* Michela Foucaulta, jedna z najświetniejszych dwudziestowiecznych ekfraz podejmuje ten problem w kontekście dzieła Magritta, które obie procedury intelektualne łączy, przedstawiając zmysłowo (wizualnie) fajkę, a zarazem przecząc temu logicznie (werbalnie). Koło się zamyka – malarze mszczą „wyobrażenia” w literaturze, deprawując pismo w obrazach. Obnażają jego kłamliwą naturę.

Przez wiele wieków związki litery z obrazem były jednak dość zgodne. Ekfrazą była siostrą emblematu, sugestywnym opisem sensualnego doznania, pokrewnym piktogramowi, który kondensuje treść w obrazie. Oba gatunki wykazują bliski związek z mnemotechniką, techniką „pomocniczą” antycznej retoryki, której podstawą była płynna migracja skojarzeń wzrokowych i werbalnych. Z jednej strony skomplikowane wywody można było zapisywać w mentalnym „pałacu pamięci”,

1 Znaczenie „opisywać” przylgnęło ściślej do czasownika ekphraso w II w. n. e. Hermogenes z Tarsu (ok. 160-230) uznawał ekphrasis za taką wypowiedź, która sprawia, że widzimy rzeczy szczegółowo, że stają się one żywe (enarges – „być widzialnym”). U Hermogenesa chodzi o zasadniczą kwestię – uczynienie przedmiotów postrzegalnymi zmysłowo, przemienienie słuchaczy lub czytelników w widzów.

2 Jan Białostocki *Myśliciele, kronikarze i artyści o sztuce. Od starożytności do 1500 roku*, słowo/obraz/terytoria, Gdańsk 2003, s. 133.

3 Tamże, s. 94.

4 Tamże, s. 100.

5 Tamże, s. 96.



2

**Łukasz Huculak**

tworząc w umyśle łatwe do rozwinięcia wyobrażenia-obrazy, z drugiej archiwizować wiedzę, tworząc zamiast rozległych dociekań przejrzyste schematy lub wizualne symbole, których werbalna zawartość była niejako „rozpakowywana” w świadomości. Obraz zapewnia pojemność („poszerzenie” pola interpretacyjnego) i zmysłowy „powab”, silniej oddziałując na odbiorcę i ułatwiając zapamiętanie treści. Symbole są jak rebusy, z jednej strony sugestywne i intuicyjne, z drugiej stopniowo wydobywające

1. *Z*, 2012, tempera na papierze, 22 x 70 cm
2. *Ekspozycja*, 2013, olej na płótnie, 100 x 70 cm

kolejne konteksty. Przeciwnie słowo: precyzyjne i obiektywne, owszem – zapewniające jednoznaczność – ale kosztem zmysłowej atrakcyjności. Tak jak trudno wyobrazić sobie znaki drogowe w postaci szczegółowych opisów, tak umowy prawne sformułowane w postaci piktogramów mogłyby nastręczyć trudności egzekucyjnych.

Sztuka raz po raz dostarcza jednak wyjątków. Sformułowana na gruncie mnemotechniki przez Symonidesa z Kos koncepcja *ut* >



### Łukasz Huculak

1. *Malewicz*, 2016, tempera na desce, 30 x 40 cm
2. *Biennale 2*, 2015, tempera płótno, 24 x 30 cm
3. *Relief*, 2016, olej na płótnie, 70 x 50 cm

środków, pokrywają się z filozofią metodologiczną implementowaną w literaturze przez rycerzy pióra spod znaku OULIPO.

Drobne dziełko jednego z członków tej grupy, **Georgesa Pereca**, wyróżnia się na tle literatury

ekfrazy, szczególnie. **Gabinet kolekcjonera** to nie tylko dwudziestowieczny odpowiednik *Ekfraz* Filostratesa, przewodnik po pittsburskiej kolekcji fikcyjnych obrazów realnych malarzy, ale także sensacyjna historia wielkiego fałszerstwa osadzona na tle ikonoklastycznego konfliktu, podsyconego gwałtowną ekspansją masowo powielającej widzialność fotografii. Stosując Greimasowski kwadrat semiotyczny, Perce gra na wielu poziomach kontekstualnych, z jednej strony demaskując kruchość ikonograficznych domysłów i atrybucyjnych ekspertyz, z drugiej obnażając umowność granic pomiędzy prawdą i fikcją w praktyce artystycznej (tak literackiej, jak i wizualnej). Ukazuje zawiłe ścieżki łączące zmysłowe doznania z umysłową refleksją. Opowiada historię fikcyjnej, podwójnie fałszywej kolekcji, skłamanej przy pomocy farby przez kolekcjonera,

*pittura poesis*, wyparta przez autotelizm odcinającego się od literackich kontekstów abstrakcjonizmu, wróciła ze zdwojoną siłą w postaci konceptualizmu, który w miejsce obiektu estetycznego wprowadza werbalny opis lub poetycką metaforę. Wiele dzieł Kossutha, Drózdza, Jenny Holzer, Jerzego Rosołowicza czy Eugeniusza Smolińskiego, w świetle klasycznej doktryny akademickiej stanowiłoby zaledwie projekt, i to koncepcyjny, dzieło niedorozwinięte, bo zwieńczone już na niemowlęcym etapie wstępnej notatki, szkicu, *bozetta*. Skąd ten nieustanny, werbalny szturm na wizualność? Jak zwracają uwagę semiolodzy moskiewsko-tartuscy, to język jest systemem prymarnym, nasze wewnętrzne monologi prowadzimy za pomocą słów, nie zaś obrazów, choć to obrazy dostarczają tym rozprawom materii, czyniąc to sprzężenie zwrotnym. Jeśli Filostrata podejrzewano o konfabulację, to za sprawą zbytniej zgodności jego ekfraz z mitologicznymi pierwowzorami opisanymi obrazów. Prawdą jest, że większość najświetniejszych dzieł antyku i renesansu bazuje na rozległych programach literackich, poetyckich wzorcach dziś już nie zawsze czytelnych. Alegoryczność malarstwa średniowiecznego i manierystycznego jest podporą rynku publikacji z gatunku *Jak czytać malarstwo*. Rozległe stosunki malarstwa z literaturą, raz bardziej horyzontalne, kiedy indziej hierarchiczne, ze zmiennym prymatem bądź słowa (klasycyzm, akademizm i konceptualizm) bądź obrazu (manieryzm, romantyzm i abstrakcyjna moderna) to nie tylko przykłady literackich opisów obiektów artystycznych, ale także sztuka „odczytywania” form wizualnych, wyczerpująco zlustrowana przez **Panofskiego**. Ambicje ikonologii, dziś znowu krytykowanej jako łykowate pęta naszykowane przez zdominowaną naukowym schematem kulturę bezkresnemu światu zmysłów (Belting, Didi-Hubermann), zdają się iść w parze z semiotycznymi ambicjami „unaukowienia” humanistyki w ogóle. Jakkolwiek nasi luminarze teorii sztuki (Białostocki czy Porębski) z dystansem odnosili się do aplikacji w sztukach wizualnych metod badawczych szkoły moskiewsko-tartuskiej<sup>[6]</sup>, wydaje się, iż formalistyczne praktyki abstrakcjonistów, operujących nie tyle treścią obrazu, co wzajemną relacją użytych w nim



6 Bogusław Żyłko *Semiotyka kultury. Szkoła tartusko-moskiewska, słowo obraz/terytoria*, Gdańsk 2010

a za pomocą słów przez autora książki. Dowiadujemy się o tym, kiedy Percec niweczy swe własne wysiłki, w najdrobniejszych szczegółach uwiarygodniające autentyczność opisywanych dzieł przy użyciu specyficznego gatunku malarstwa, tytułowego „gabinetu kolekcjonera”, co pośrednio dowodzi strukturalnego podobieństwa obu dyscyplin i przekładalności historii na obraz, ale i malarzkiej kompozycji na narrację. Otóż, powieściowy rejestr dzieł, przypisanych wielkim malarzom, wzorowany jest na specyficznych, „inwentaryzacyjnych” obrazach, jakie powstały wraz z rozwojem świadomego kolekcjonerstwa w XVIII wieku. Sztuka „zawłaszczeń”, dziś usankcjonowana w gatunku *appropriation art* (Raymond Pettibon, Cindy Sherman, Włodzimierz Pawlak, Marcin Maciejowski) nie jest wcale postmodernistycznym objawieniem, ale praktyką uświęconą autoteliczną tradycją, piktorialnym metamalarstwem opartym na autoreferencyjności motywu, nie zaś środków, jak w przypadku abstrakcji. Wnętrze galerii, malarstwo i malowanie jako temat pojawiają się w *Las Meninas* Velazqueza, w *trompe l'oeil* Gijsbrechtsa, w obrazach Paniniego, Teniersa, Heachta<sup>[7]</sup>. Przedstawienie takiego malarzkiego salonu stanowiło nie tylko manifestację horyzontów zleceniodawcy, ale też malarzskich umiejętności autora – w charakterze obrazu „egzaminacyjnego” wnętrze Luwru malował znany skądinąd Samuel Morse.

Tytuł powieści zatem to temat dzieła malarza, poczętego literą przez Pereca Heinricha Kurza. Jego *Gabinet kolekcjonera*, wystawiony w Pensylwanii w roku 1913, przedstawiał właściciela obrazu w otoczeniu jego kolekcji. Herman Reffke spogląda na jeden ze swych 99 obrazów, pomniejszoną kopię tegoż *Gabinetu*, w którego wnętrzu dojrzeć go można spoglądającego na kopię *Gabinetu*, i tak w nieskończoność... Aż do chwili, kiedy owo zwieńczenie kolekcjonerskiej misji Reffkego padło ofiarą ikonoklastycznego zamachu. Po śmierci Raffkego słynna kolekcja, szczegółowo w międzyczasie opisana przez cytującego naukowe ekspertyzy Pereca, ulega rozproszeniu. W ślad za obrazami nabywcy otrzymują jednak wiadomość od siostrzeńca Hermanna: czy ich cieszą nie dzieła Brueghela, Teniersa, Panniniego czy Haechta, a nawet nie obrazy autorów o nazwiskach znajomo, lecz podejrzanie brzmiących: Bellagamby, Cristofano czy Donnaiolo (wł. kobieciarz), lecz fałszyfikaty autorstwa Humberta Reffke. Z góry zaplanowana transakcja to zemsta za oszustwo, którego ofiarą padł ongiś jego wuj. Do grona oszukanych dołącza wkrótce sam czytelnik, pouczony przez autora, że został okłamany dla zabawy: *dla dreszczyku, jaki daje podrabianie*. Jak dawno już temu zauważył Manuel Chryzoloras, oszukane oko jest zarazem okiem zachwyconym<sup>[8]</sup>. Wszystkie analizowane przez Pereca dzieła: *Rycerz w kąpielu* Giorgione, *Zwiastowanie* Pisanella, szyld perukarza Rigauda i inne, okazują się sekretnymi portretami członków rodziny Reffke, teraz – zdołającymi światowe kolekcje w wyniku oszustwa Humberta. Czyni to całą fabułę rozważaniem o prawdzie, o *mimesis*, relacji pierwowzoru z reprezentacją, idealizmem i weryzmie, oraz redundacyjnych konsekwencjach mechanicznego wytwarzania wizerunków (wątek Kodaka i sekty luddystów). *Copia* była rzymską boginią obfitości, a znaczy nie co innego jak „nadmiar”, płodną ponad miarę wielość. Jedna



7 Willem van Haecht (1593 – 1637) – flamandzki malarz barokowy, synem pejzażyisty Tobiasza Verhaechta. uczeń Rubensa w latach 1615 – 1619, od 1626 roku mistrz malarzki antwerpskiego cechu św. Łukasza, od 1628 roku kurator kolekcji obrazów Cornelisa van der Geesta, którego zbiory ukazał na obrazie *Galeria obrazów Cornelis van der Geest*, na którym wśród wizytujących gabinet kolekcjonera przedstawił m.in. króla Polski Władysława Zygmunta).

8 Jan Białostocki *Mysłiciele, kronikarze i artyści o sztuce*. Od starożytności do 1500 roku, słowo/obraz/terytoria. Gdańsk 2003 str. 265

z najpiękniejszych ekfraz, jakie znajdziemy u Pereca, to opis *Złudnego czaru jeziora Ontario* – dzieła wielkości znaczka pocztowego, zainspirowanego atakiem ikonoklastów na fabrykę Kodaka w Rochester, w proteście przeciw nieograniczonej możliwości fotograficznego kopiowania złudności rzeczywistości. Jak przystało na wrogów Narcyzmu, luddystów, a w ich liczbie również ojciec Kurza, kończą w odbijającej nieustannie otaczający świat topieli kanadyjskiego jeziora.

Anna Arno nazywa *Gabinet kolekcjonera* literackim *trompe l'oeil*: *popisem „fałszywej erudycji” opartym na „nadmiarze szczegółów”*. Artysta jest oszustem. Jak mawiał Picasso – jeśli jest dobry – pożyczka. Ale naprawdę wybitny kradnie. *Gabinet kolekcjonera* jako obraz, i jako dzieło Pereca, to jedna wielka pożyczka – skompresowane obrazy, stojące za nimi literackie opisy, mity i alegorie. Dwa obrazy są dwa razy lepsze niż jeden, jak twierdzi wrocławski klasyk. Recepta Vasarięgo: jeśli chcesz być w malarstwie najlepszy, weź od każdego, co u niego najlepsze i zmieszaj razem, jest tu z matematyczną konsekwencją zastosowana do idei obrazu: trudno wyobrazić sobie malowidło cenniejsze, niż obraz przedstawiającym wszystkie najlepsze obrazy na świecie – razem i naraz. Pisząc o fałszywych obrazach realnie istniejących malarzy Percec nie omieszka dorzucić kilka pozornie prawdziwych i rzeszę całkiem zmyślonych faktów. Sztuka to ułuda. Każdy artefakt jest przekładem, a jako taki, w stosunku do swego pierwowzoru, >

nadmiarem. Czy jakakolwiek ekfrazja może być prawdziwa, przekładając zmysłowe doznania na logikę słowa? Lecz czy może być fikcyjna, skoro opisuje czyjeś wrażenia? A jeśli nie istnieją fikcyjne ekfrazy, to czy istnieją prawdziwe obrazy? W *Gabinecie kolekcjonera* stosunki fikcji z prawdą skategoryzować można na czterech poziomach. Pierwszy to prawda właśnie – realnym obrazem prawdziwego artysty jest tu wspomniany obraz Willema Haechta. Prawdy połowiczne reprezentują przypadki fikcyjnych obrazów dopisanych realnym artystom – *Kobieta przy toalecie* Jana van Eycka, *Dworzec* Adolfa Menzla, *Sprzedawca papierosy* Renoira czy *Gra w domino* Cézanne. Pojawiają się też fikcyjni artyści zaprzyjaźnieni z dobrze znanymi: przyjaciel Chavannesa i uczeń Coutura Camille Vellin-Ravel, tudzież fikcyjni, choć nie obcy historii sztuki, jak autor *Portretu Panny młodej* Robert Mutt<sup>19</sup>. Ostatnią kategorię reprezentowałyby fikcje pozbawione cienia alibi, głównie dzieła amerykańskie: *Grupa podoficerów podczas wojny secesyjnej* Daisya Borroughs, *Tubylcy z wysp Salomona* Thomasa Corbetta, *Upadek domu Usherów* Franka Staircase. Chwilami można odnieść wrażenie, że to jedynie drukarskie chochliki (*Św. Jan Chrzyciel pędzla* Groziana) lub zawodna pamięć autora miesza nazwiska i tytuły (Portret żyjącego w latach 1470-1549 kartografa z Ingolstadt Jakoba Zieglera pędzla Wolfa Hubera łąduje w warsztacie Lucasa Cranacha). Rzecz jasna, każdy życzyłby sobie choć odrobinę talentu siostrzeńca Kurza, który tak pilnie wszystkie te maniery odtworzył. Sam Humbert jednak nie istnieje. Wikipedia odnotowuje jednak istnienie innego Kurza: Otto, autora tekstu *Fakes. A Handbook for Collector* z roku 1948.

Słowami nie da się zamienić czytelnika w widza. Próbował czynić to Filostrates, następnie Pliniusz (historia Protogenesa i Apelles), Proust opisujący „żółtą ścianę” Vermeera, czy Gouncourt opiewający „szklankę wody” Chardina. Choć mamy recenzje, przewodniki, naukowe opracowania i muzealne inwentarze, liczne obrazy, istniejące tylko w literackim przekładzie (jak opisane u Pliniusza) czy też artefakty istniejące, wplecione w fabuły wiekopomnych dzieł literackich, Percec zaleca podejrzliwość. Wedle wszelkiego prawdopodobieństwa *Gabinet kolekcjonera* jest drobnym odpryskiem *Życia instrukcja obsługi*, które w sekcji „obraz” zawiera: *Matżeństwo Arnolfinich*, *Św. Hieronim* Messiny, *Upadek Ikara* Bruegla, *Las Maninas*, *Burzę* Giorgione, *Bankiera i jego żonę* Metsysa, *Ambasadorów* Holbaina – Lord Radnor, *Sen św. Urszuli* Carpaccia, *Wóz z sianem* Boscha, *Martwą naturę z szachownicą* Baugina. Występujący w *Instrukcji* malarz Hutting jest autorem dwudziestu obrazów z okresu zamglonego (*brouillard*) – kopii, a jakże, obrazów dawnych mistrzów, zamalowanych na

biało i pokazywanych w sali spowitej mgłą. Realizacja tego konceptu wydaje się bardziej obiecująca, niż krążące w sieci wizualizacje ekfrazy znanej z *Mapy i terytorium* Houellebecqa, obrazu *Koons i Hirst dzielą rynek sztuki*. Nie da się jednak także zamienić widza w czytelnika, jak starał się to uczynić krytykowany przez Didi Hubermann. Beltinga czy Boehme Panofsky. Wielopoziomowe struktury i skomplikowane interpretacje są jak obrazy w obrazie przywołujące kolejne znaczenia dzięki kontekstom, w jakich je umieszczono. Modalne konteksty ujawniają ułomność ekfrazy. One właśnie, niezależnie od ambicji autorów, dowodzą, że w każdym widzu drzemie czytelnik, że każdy, kto patrzy, chce doznania nazwać słowami. Z jakichś powodów, może tylko dlatego, że tak jest szybciej i wygodniej, niekiedy zamiast ręki, która rysuje i oka, które spogląda, sięgamy po struny głosowe, a interpersonalizacja naszych wrażeń odbywa się za pomocą słów. *Gabinet kolekcjonera* to dzieło o szczególnej kompozycji, w której wątki nie są poukładane jeden obok drugiego, ale jak w swoistej *missa et abime* wyłaniają się jeden z drugiego, niczym kolejne szczegóły większych całości ujawniają się w miarę studiowania wnętrza obrazu. Czytelnik, niczym widz, zagłębia się coraz głębiej, i głębiej w materię opisywanych obrazów, aż do granic percepcyjnych *minimum visibile*. Wielu amatorów sztuki staje wobec obrazu Kurza uzbrojonych w lupę). Przestrzenna organizacja płaszczyzny malarskiej staje się szkieletem historii, która symultanicznie uszczegóławiana na całej swej powierzchni, z każdym kolejnym detalem ujawnia kolejne aspekty treści. Literackim odpowiednikiem obrazu w obrazie jest u Pereca ekfrazja w ekfrazie – zwielokrotnienie opisu kolekcji Raffkego w postaci towarzyszących narracji „ekspertyz” z krytycznych opracowań jego zbiorów. Wzorowana na XVII-wiecznej kompozycji książka-katalog odwzorowuje dokładnie strukturę obrazu-rejestru, w którym każdy „cytat” potwierdza nadzwyczajny status ukazanych artefaktów, rzadkich, cennych i pojedynczych, ustanawiających kult sztuki. Stoichita dostrzega w nim narodziny nowoczesnej samoświadomości, świeckiego następcę średniowiecznego transcendentalizmu zakłętego w *kultbild*, którego sens nie polega już na utrwalaniu ortodoksji i propagowaniu obowiązującej ideologii, ale na niepospolitości – heterodoksji i podważeniu istniejącego porządku. Książka Pereca, ukazując szczególną relację słowa i obrazu, w której tematy malarskie inspirują treść, a wizualne rozwiązania kompozycyjne stają się schematem konstrukcyjnym literatury, stanowi swoistą kontę dla formuły zwieńczonej akademizmem, którego metodologia zakładała przekonujące wizualizowanie zgodnych z upodobaniami zleceńodawcy programów literackich.

Pytanie o to, czy można uczynić odbiorcę jednocześnie widzem i czytelnikiem, wyzwolić w nim refleksyjną impresję lub

sensualną refleksję, nurtuje twórców od czasów Albertiego. W tym kierunku, jak się zdaje, zmierzały ambicje fenomenologii, która z obawy przed krępującym działaniem słowa starała się percypować wszystko w olśniewającym stanie *épöche*. Czy Percec znał Merleau-Ponty’ego? Píše w pewnym momencie: *jak w Las Meninas albo w autoportrecie pędzla Rigauda przechowywanym w muzeum w Perpignan – oglądający i oglądany mieszają się wzajemnie*<sup>10</sup>. Jak więc autor *Oka i umysłu* wierzył w możliwość nieustannej interakcji pomiędzy oglądanym i oglądającym, tak, moderniści w praktyce próbowali uczynić literaturę bardziej sensualną, zaś wizualność „wymowną”. Przykładem udanych rezultatów mogą być typograficzne eksperymenty Filippo Marinettiego, niestety szybko zarzucone: *Zang Tumb Tumb* i *Dune*, w których złamał on horyzontalny układ tekstu, wprowadził modalność czcionek, kolorów, dodał znaki matematyczne. Podobnie genialne typografie Strzemińskiego do tomu Juliana Przybosa *Z ponad*, w których dynamika, skala, układ czcionek wzmaga działanie treści wiersza. Oba projekty doznały krytyki. Cóż... być może rację mają ci, którzy predylekcję Polaków dla literatury (spójrzmy, jak skromne malarsko względem poezji są nasze romantyczne przewagi) przypisują spowodowanej klimatem nadwrażliwości na światło... ■

### Picture frenzy. Literature on art and letters in pictures. From *Imagines* by Philostratus to *A Collector's Art Cabinet* by Percec

Literature provides multiple examples of writers' interest in painting. The *Map and the Territory* by M. Houellebecq, *The Unknown Masterpiece* by Balzac, *The Picture of Dorian Gray* by O. Wilde are just a few of them. This interest started in antiquity with Homer's description of the shield of Achilles and has continued to this day. Some writers describe real painters and their works, others make them up, but they all subscribe to the tradition of ekphrastic literature, whose purpose is to turn the reader into the viewer. The first volume of ekphrastic texts titled *Imagines* and authored by Philostratus in the 2nd century AD was written as a guided tour of a Neapolitan pinacotheca. A fairly recent example of ekphrastic literature is *A Collector's Art Cabinet* by Georges Percec – a tour of a collection of imaginary paintings of real artists and a story of a great forgery, falsified both by the collector's paint and the writer's words. ■

9 Georges Percec, *Gabinet kolekcjonera*, przeł. Wawrzyniec Brzozowski, Lokator, Kraków 2010, s. 40.

10 Georges Percec *Gabinet kolekcjonera*, przeł. Wawrzyniec Brzozowski, Lokator, Kraków 2010, s. 24.

# Syntezy i defekta

W odległych czasach minionego reżimu dążono do integracji sztuk lub do integracji środowisk twórczych. Pamiętam Klub Związków Twórczych, tam tego pito, oraz jak przed czterdziestu laty wkręciłem się w zorganizowany przez Freda Ojdę integracyjny plener w Przerwankach. Dominowała, pod wodzą Pawła Soroki, koedukacyjna grupa *poetów-robotników* o delikatnych dłoniach rewolucjonistów, najgłośniejszy był wciąż pijany zespół Apokalipsa Ireneusza Dudka, Zygmunt Rytko fotografował i godziny spędzał w ciemni, z wizytą przybył Włodzimierz Sokorski, a ja rozmawiałem z nieodmiennie trzeźwym teoretykiem sztuki Jerzym Ludwińskim. Pomimo korzystania ze wspólnej i świetnie zaopatrzonej stołówki, nie objawiła się żadna synteza sztuk, lecz nastąpiły rozbieżności nader radykalne. Założenia pleneru uległy zaprzeczeniu. To wspomnienie odległe, teraz jest bezkonfliktowy wybór

*Nie ma zgoda pewności tam, gdzie nie można zastosować jednej z nauk matematycznych.*

*Kto rozprawia, powołując się na autorytet, nie posługuje się rozumem, lecz raczej pamięcią.*

**Leonardo da Vinci**

mnoгих rzeczywistości w najdzielniejszych (*virtus* = dzielny) multi-ekranowych zasłonach fragmentarycznym fałszem wydziurawionych. Lecz multimedia nie robią na mnie wrażenia, gdyż widziałem zrobione z półsoczewek naklejonych na szyby, przezroczyście obrazy Jerzego Rosołowicza, w których świat ulegał multiplikacji.

Narzekać można na ciągłą utratę obyczajów i wolności, na czas zmarniały i zmiany klimatu, na akulturację i korporacje, na brak dotacji i publiczności, na ustawiczne zmiany mody i na nieśmiertelnych wybrańców, oraz na krytyków, którym obca jest forma, więc skupieni wyłącznie na śledzeniu znaczeń pomijają to, co najistotniejsze. Zagadnienia piękna, wzniosłości i formy, twórczości i przeżycia estetycznego są skomplikowane, pełne niedefiniowalnych pojęć oraz niejasnych twierdzeń, niemierzalnych wartości i metaforycznych zagadek. Trudno w estetyce o pewność nie tylko matematyczną, ale łatwo w tym myślnym >

Mariusz Kubielas, *Kobieta karcząca fortepian w obecności trzech świadków* (fot. czytaj strony 132-133)



labiryntyce pobłądzić. W doskonale numerycznie uporządkowanym świecie bez godności, wiary, wolności i nadziei, przy urzędowym zadeterminowaniu każdego człowieka, sztuka została ostoją niedopowiedzenia, ukrytych lub niewyraźnych treści, dążenia do wartości, wyższości i nadstnienia, a tym samym jest ostatnią domeną metafizyki, choć każde dzieło istnieje tylko w materialnej reprezentacji. Można głosić, że metafizyka to nadużycie języka, zaś sztuka nie istnieje, gdyż takowego desygnatu wskazać się nie da, a co najwyżej przedmioty mające walory estetyczne. Odrzucam wszelki redukcjonizm, bo w konsekwencji za pustostłowie musiałbym uznać pojęcia takie jak; kultura, nauka, rozum, prawda czy piękno – i odrzucić jako zbyt cenne. Może z punktu widzenia biologii słusznie – nawet udomowionym od tysiącleci bydłom wciąż obce są wartości estetyczne i tabliczka mnożenia. Co więcej, z biologicznej perspektywy sztuka jest bluźnierstwem; mamy oczy, aby widzieć rzeczy, a nie żeby im się przyglądać lub je kontemlować.

Mniemam, że bezdesygnatowe pojęcia abstrakcyjne są istotne dla rozwoju jednostek i tworzonych przez nie zbiorowości. Natomiast sztuka jest zbyt naddatkowymi wartościami, mogącymi podnosić kondycję ludzkiego trwania oraz wzbogacać doświadczenie egzystencji. Jest ważna – może najważniejsza – dla wytwórcy. Pół wieku temu Susan Sontag zauważyła, że w *świecie obowiązującego mitu (...)* za strategiami zubażania i redukcji kryje się najbardziej wzniosła ambicja, na jaką pozwala sztuka. W tym, co wygląda jak wielka skromność czy wręcz bezsilność, kryje się palące świeckie, bluźniercze pragnienie, by osiągnąć niczym nieskrępowaną, niewybiórczą, totalną świadomość „Boga”. Następnie ta autorka dodała: *język należy do najbardziej skażonych, zanieczyszczonych i wyczerpanych materiałów sztuki*. Niestety do opisu wszelakich zjawisk niezbędny jest język, więc próbuję tym skażonym wyczerpaniem opisać współczesne próby łączenia dziedzin i form twórczości.

Zacznę od – chyba najstarszego w kulturze – związku słowa i muzyki, którego przykładem może być pieśń. Muzyka jest asemantyczną sztuką tonów – słowa są nośnikami znaczeń, więc o rozbieżności łatwo. Gdy rozumiemy śpiewany tekst, wówczas muzykę – dźwięki uporządkowane – traktujemy jako akompaniament, czyli zjawisko drugorzędne, natomiast gdy dominanta semantyczna zanika, głos często staje się jednym z najważniejszych instrumentów, a muzyka znów jest absolutna. Opera była dążeniem do wszechsyntezy sztuk: muzyki, plastyki (scenografia, kostiumy, kurtyna) i architektury, oraz na ostatku słowa (świadczy o tym schematyzm libretta). Obecnie do tego zestawu dodaje się nowocześnieść zwaną multimediami.

Ze związku słowa, gry aktorskiej i plastyki, wywodzi się współczesny teatr europejski. Główny nurt spektakli jest dziś obciążony wirtualną scenografią, zbyt przesadną grą aktorską oraz zeszcpeonym językiem. Może to efekt teatralizacji życia publicznego stosowanej celem społecznej manipulacji, podmieniania komunikatów i fałszowania rzeczywistości, albo dostrajanie się do bezcennej obłudy mass-medium. Cały świat to teatr, teatr zaś jest zwierciadłem rzeczywistości i obyczajów. Kazimierz Braun napisał, że *przyczyną upadku teatru można szukać w kilku podstawowych sferach – etycznej, społecznej i artystycznej*. (...) *Z punktu widzenia sztuki trzeba pytać, czy teatr XXI w. to jeszcze dziedzina sztuki, czy już tylko rozrywki – najczęściej prymitywnej, albo propagandy – od propagandy politycznej do propagowania zbrodni*. Ale te jeremiady są przesadne, rozrywka zawsze znajdzie poklask, komedia cieszy i nie każdy lubi powagę. Można jednak obejrzeć przyzwoity spektakl z piosenkami, cokolwiek wzorowany na praktyce Tadeusza Kantora – teatru jako rewii – oraz wykorzystujący temat sztuki, jak *Xięgi Schulza*, oszczędny w multimedialnych efektach, pokazujący dzieła artysty i jego tragiczny koniec. Oprócz głównego nurtu wraz z istnieniem pomniejszych i najbardziej ambitnych stałych teatrów, są inne formy przedstawień, najczęściej z założenia efemeryczne i różnie przez wykonawców nazywane. Największym artystą tego nurtu był Jerzy Bereś, którego manifestacje były jednorodnymi aktami sztuki. Performance – uniwersalna nazwa tej dziedziny, gdyż mowa polska jest zbyt uboga – pozwala artyście łączyć bezpośrednią aktywność z pokazem wizualnym oraz uzupełnić go brzmieniami. Ta nowość osiągnęła dojrzałość i jest przedmiotem akademickiego nauczania. Są osoby obdarzone bogactwem talentów, jak Marianna Lisiecka uzdolniona muzycznie, aktorsko i plastycznie, której monodramy oraz zrealizowane z grupą zapaleńców (przy wsparciu Zbigniewa Makarewicza) spektakle będące syntezą scenografii obejmującej całość pomieszczenia, ze słowem, gestem, muzyką i śpiewem, pozwalają przypuszczać, że przed nią jest niebezpieczna droga do wielkości.

Czytanie tekstu, podobnie jak słuchanie muzyki czy oglądanie filmu, jest czynnością temporalną, natomiast statyczny obraz można pobieżnie uchwycić jednym spojrzeniem. Jeszcze przed wynalazkiem druku istniała książka ilustrowana, natomiast dzisiaj poligrafia osiągnęła technologiczną doskonałość. Książki wabią wyszukaną szatą graficzną, lecz ponoć mało kto je czyta. Literatura pisana liczy sobie ponad trzy tysiące lat, przy niej fotografia jest wynalazkiem nowym, lecz teraz dominującym w doborze ilustracji. Znany fotografowie wyrażające więcej i mocniej niż to mogą opisać słowa, oraz książki łączące obrazowanie słowne – czyli poezję i/lub eseistyczne fragmenty – z zastępnym nieruchomo przekazem wizualnym. Różne są strategie łączenia literatury z fotografią; od dosłownego reportażu Adama Hawałęja w *Śmietniku* Tadeusza Różewicza, poprzez koncepcję równoległości w zbiorze utworów o śmierci i odchodzeniu *Im dojrzałsi tym młodszy* Hermana Hesse, ilustrowanym ujęciami z ostatnich lat życia pisarza, do krańcowo malarskich, abstrakcyjnych fotogramów Janusza Leśniaka zamieszczonych w książce Andrzeja Saja *Gest Orfeusza*. Między tymi opcjami istnieją rozmaite, pośrednie warianty budowania fotograficznej ilustracji książkowej. Wiele jest wydawnictw albumowych o szacie edytorskiej stylistycznie spawanej z przedstawianym tematem, jak na przykład tomy poświęcone gdańskim anarchistom czy wrocławskiej grupie LUXUS. Świetną inicjatywą jest seria starannie opracowanych monografii wrocławskich artystów. W ubiegłym stuleciu londyńska *Oficina Poetów i Malarzy* mając bardzo skromne możliwości wydawała piękne, acz cienkie czasopismo, będące przykładem syntezy słowa i obrazu.

Muzyka – czyli według Leibniza: *nieświadome ćwiczenie arytmetycznej, w którym dusza nie wie, że liczy* – jest najpiękniejszą i najbardziej ulotną ze sztuk, lecz architektura – o czym świadczą jej rozmiary i czas trwania – powinna być królową sztuk. Tutaj pasuje definicja św. Tomasza: *Sztuka jest właściwą znajomością tego, co należy zrobić*. Ale najczęściej mylimy architekturę ze zwykłym budownictwem. Aby uczynić rozróżnienie Ludwig Wittgenstein napisał: *Architektura coś unieśmiertelnia i gloryfikuje. Dlatego też nie może być architektury tam, gdzie nie ma co gloryfikować*. Od niepamiętnych czasów miasta i budowle ozdabiano rzeźbami oraz malowidłami. Do dzisiaj wartość zachował ceramiczny obraz na ścianie Instytutu Matematyki autorstwa Anny Szpakowskiej-Kujawskiej, a przykładem gry formalnej jest rzeźba Romana Pawelskiego w kształcie pączkującej kuli na tym samym kampusie uniwersyteckim. Tu widać trwający od półwiecza związek plastyki z architekturą. Z tamtych czasów pochodzi rzeźbiarska instalacja Jerzego Kaliny – *Przejście* – jak i zrealizowany projekt Tadeusza Kantora *Krześto*, które swą obcością wyznacza kraniec staromiejskiej zabudowy. Jeszcze istnieje *Żywa arena* Jerzego Beresia, efekt *Symposium Wroclaw 70*, ale przestrzeń w tej okolicy ulega zmianom. Nie można pominąć wcześniejszych o kolejne dwadzieścia lat rzeźb Ksawerego Dunikowskiego; serii postaci skomponowanych z Pawilonem Czterech Kopuł i monumentalnej, czarnej głowy przed ASP. Inżynier Stanisław Hempel jest autorem postawionej w 1948 roku – w maksymalnej opozycji do krągłych form Hali Stulecia – największej rzeźby konstruktywistycznej na świecie – *Iglicy* – która w tym miejscu stanowi dominantę przestrzenną. Jeśli spojrzeć na obiekty najnowsze, to nieliczne zasługują na uwagę, jak Jerzego Kaliny formalnie świetny pierścień, który stoi w cieniu drzew i nie bardzo wiadomo, czy jest to czysta forma, czy hołd pamięci Witolda Pileckiego.

Sztuka jako zbiór wartości nadmiarowych i niewymiernych wymaga dla zaistnienia dzieł podstawy materialnej, czyli pieniędzy. Dlatego mnogość efektów wizualnych widzimy w bogatych świątyniach konsumpcji, choć wciąż istnieje sztuka uboga, w której koszt wytworzenia dzieła jest w stanie pokryć artysta. Dotyczy to malarstwa, małych form scenicznych, literatury, fotografii oraz w coraz większym stopniu filmu. Osobną sprawą jest upowszechnianie twórczości, gdyż tutaj pojawia się polityka kulturalna, która jest zagadką. Głoszona przez Filozofa z Królewca teza o bezinteresownej przyjemności estetycznej spowodowała zamieszanie, z którym nie uporano się do dzisiaj. Natomiast konceptualizm odrzucając walkę z oporem kosztownej materii na rzecz jak najtańszej prezentacji pomysłu, przysłużył się do zaniku elementu wykonania, do upadku formy i do zastępowania jej żartem, anegdotą lub dokumentacją. Lecz po stuleciu dominacji fale awangardy przeminęły i pojawiają się koncepcje poszukiwania formy oraz odnowienia sztuki, która zanika w samotnym odosobnieniu. ■





Mariusz Kubiela, *Podróż po chleb*, (fot. czytaj strona 132-133)

## *Synthesis and defect*

**T**oday, thanks to new technologies and innovation, we can observe how different areas of art are converging, melting into and absorbing each other. I will try to describe contemporary attempts at combining different forms and artistic fields. Opera aspired to be the perfect synthesis of all arts: music, words, architecture

and visual arts. Today, we are adding multimedia to this set. From the marriage of word, music and visual art came theater, which nowadays appears to be overloaded by new technological effects and unambitious texts. Outside the mainstream, we can see small but ambitious theaters leading us toward the art of the performer,

focusing on presence and performative skills. Literature has been teamed with photography, with much success, and we can observe many different strategies of combining photography with literature, such as the illustration of text with picture, or treating their relation as a dialog. ■



1



2

MIECZYŚLAW SZEWCZUK

## Malarze wobec literatury

Zbigniew Makowski, Henryk Błachnio, rysunki Macieja Bieniasza „Mistrz i Małgorzata” oraz Jacka Waltosia cykl rysunków, rzeźb i obrazów „Fedra wg Jeana Racine’a”

Sytuacje, kiedy artyści sztuk wizualnych przywołują w swoich pracach teksty literackie, w XX wieku zdarzały się coraz rzadziej. Jednak zdarzały się i chciałbym tutaj wskazać kilka takich sytuacji z II połowy XX wieku. Przywołanie dzieł literackich pozwala im przekazać treści dla nich ważne i czasami – paradoksalnie – najbardziej osobiste. Oto kilku artystów, w których sztuce było to częste i zupełnie naturalne.

### KONTYNUATOR EUROPEJSKIEJ TRADYCJI. ZBIGNIEW MAKOWSKI

Zbigniew Makowski (ur. 1930) w obrazach, rysunkach i autorskich książkach prowadzi dziennik lektur, poznawania myśli i dzieł sztuki. W jego rysunkach teksty zajmują czasami znaczną część powierzchni; czytamy wtedy poetyckie zapiski wspomnień, teksty o sztuce, są też cytaty z wielu autorów – w kilku językach. O jego twórczości tak pisała Małgorzata Kitowska-Łysiak: *Doświadczenia wyniesione z obcowania z obrazami dawnych*

*mistrzów, jak też wrażenia z lektur przynosi do głęstej, „polifonicznej” czy – jak sam mówi – „permutacyjnej” struktury swoich obrazów i książek, przeplatając w nich malarskie i literackie (wielojęzyczne) cytaty z prywatną ikonografią. Powstające w ten sposób zaszyfrowane obrazowo-słowne „traktaty” zawierają elementy wykładów o sztuce, wypisów z „ksiąg użytecznych”, jednocześnie zaś stanowią rodzaj artystycznego dziennika. Tyleż odstawiają fascynację autora, co równie szczelnie je kamuflują<sup>[1]</sup>.*

Przedstawienia dziewcząt, które spotkał w życiu, które wywarły na nim wrażenie, podobnie jak zobaczone kiedyś dzieła sztuki, pojawiają się w jego pracach wielokrotnie, wracają. Takim dziełem jest głowa *Madonny* – rzeźby Donatella z ołtarza w bazylice św. Antoniego w Padwie. Jeden z tych obrazów zatytułował *Perch’io te sopra te corono e mitrio*, cytatem z *Boskiej Komedii*. Ten tytuł umieszcza obraz w świecie tradycji wielkich dzieł europejskiej

kultury. W drugim obrazie z *Madonną* są symbole i znaki, które zamieniają go – w nieczytelny dla nas – traktat teologiczny i poświęcony sztuce; także tu są sygnały zdarzeń z życia artysty.

We wszystkich obrazach, rysunkach, książkach widzimy wciąż przestrzeń jego życia; zapisywał, co zdarzyło się, ale na to nałożyło się to, co poznał w świecie kultury: sztuki, literatury (greckiej mitologii, europejskiej poezji), myśli. Te przestrzenie przenikają się – tak powstał jego niepowtarzalny świat.

### SYMBOLISTA HENRYK BŁACHNIO

Henryk Błachnio (1922-2013), zabłąkany w II połowę XX wieku malarz symbolista, na wielu obrazach umieścił postać Don Kichota, swojego bohatera, z którym się utożsamiał; to Don Kichot stoi przed szczytem, który jest nie do zdobycia (*Szczyt*); jako wędrowiec przemierza świat, uciekając przed wiszącymi nad nim ogromnymi chmurami (*Wędrowiec*).

1 <https://culture.pl/pl/tworca/zbigniew-makowski>; dostęp 2.08.2018.



Był symbolistą wbrew panującym wśród artystów jego pokolenia (to pokolenie debiutujące na wystawie w Arsenałe w 1955 r.) przekonaniom, artystów tej epoki, jak można malować w II połowie stulecia. Choć i jego w pewnym momencie kuśił informel i malował abstrakcyjne obrazy z grubą warstwą farby.

Już jego młodzieńcze próby malarskie, tworzone na wsi, cechował monumentalizm – i dotykały treści metafizycznych. Adam Rychtarski, pierwszy nauczyciel malarstwa, w Łodzi, zaraz po wojnie, skierował go do pracowni Felicjana Szczęsnego Kowarskiego w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Także postać Don Kichota – tak ważną dla Błachnio – malował wcześniej Kowarski (w czasie wojny temat miał inny, nie tak osobisty, sens).

Jeden z wczesnych obrazów, z roku 1966, *Don Kichot z Rembrandtem. Wspomnienie z wystawy*, przypomina nam o wystawie rysunków i grafik Rembrandta w Muzeum Narodowym w Warszawie w 1956 r. Na wystawie zobaczył siebie, młodego malarza, absolwenta Akademii, w sytuacji Don Kichota i przedstawił z ironią. Artysta z marzeniami, daleki od spraw codziennych. W latach 60. i 70. Don Kichot i Sancho Pansa są na płótnach dużego formatu, w obrazach programowych – wizjach egzystencji człowieka. Na trzech obrazach tryptyku *Początek, Środek i Koniec* z 1972 r. są obaj. Wokół pary bohaterów jest nie kończąca się pusta przestrzeń ziemi, zmieniają się pory dnia, życia. W obrazie *Szczyt* z 1976 r. Don Kichot stoi w łuku gigantycznej ciemnej arkady; przed nim wznosi się wysoka, szarzejąca ściana góry, aż po rozbielony śniegiem szczyt. Ale Don Kichot ze *Szczytu*, nieoczekiwanie dla nas, w chwili wzniosłej kontemplacji, zamiast

na koniu, siedzi na jakimś stojaku, na którym nie sposób posuwać się naprzód. Pełne patosu wyobrażenia uzupełnia Błachnio elementami groteski, fantastyczną postacią czy fragmentami dziwnej architektury; pojawia się drwina, wewnętrzny śmiech. Sancho Pansa to czasami postać, czasami – nazwijmy tak, żartem – jego duch. Jak na obrazie, *Ślad marzeń* z 1977 r. Może to duch naszych czasów – kiedy trywialne budzi podziw – ma jego twarz? Błachnio – moralista mówił o współczesności z sarkazmem. Groteska w tej sztuce to motyw śmierci i wątek erotyzmu, a raczej seksu.

Błachnio mówił, że Don Kichot jest symbolem ludzkich losów, losów romantycznych marzycieli, symbolem ludzi idei i ich „dążenia do niemożliwego”. W wielu obrazach z Don Kichotem (malarz żartował, że na wielu można go domalować) powtarza się podobna sytuacja: maleńka, ledwie widoczna, sylwetka człowieka wobec niezmierzonej przestrzeni świata, Kosmosu. Jego obrazy są zdumiewającym zapisem „prawizji”, zapisem doświadczenia sakralności świata. Don Kichot i Sancho Pansa symbolizują dwa „fundamenty”: duchowy i „materialny”. Zapisem niepokoju, ale też poczucia, że świat jest dla nas wyzwaniem.

Twórca uprawiający sztukę tak odrębną był dla pewnego środowiska artystów niekwestionowanym autorytetem. Z kręgiem „Arsenału” łączyło Błachnię przekonanie, że ważna jest nie tylko twórczość, ale też postawa moralna. Jego malarstwo tajemniczych wizji, zapisanych w XIX-wiecznym języku malarstwa, z epoki przed impresjonizmem, spóźnione o sto lat, fascynowało i w 1993 r. otrzymał Nagrodę im. Jana Cybisa, najbardziej prestiżową z nagród za malarstwo w Polsce. >

1. **Henryk Błachnio**, *Szczyt*, 1976, olej, płótno, 150 x 85 cm, kolekcja Muzeum Sztuki Współczesnej w Radomiu, dar artysty, fot. Marcin Kucewicz

2. **Maciej Bieniasz**, z cyklu „Mistrz i Małgorzata”, 1975/1984, rysunek *Klatka schodowa* – *Sadowa 302a*, tempera na papierze (na wystawie *WPROST 1966–1986* w Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha w Krakowie, wrzesień/grudzień 2016)

3. **Jacek Waltoś**, *Fedra wg Jeana Racine'a. Akcja i czas*, rzeźby i pastele, 1971/1974 (na wystawie „Jacek Waltoś. Wielokroć to samo” w Miejskiej Galerii Sztuki w Łodzi, styczeń/luty 2013)

4. **Jacek Waltoś**, *Fedra wg Jeana Racine'a. Akcja i czas*, rzeźby, 1971/1974; w tle obraz *Fedra – J. Racine (Węzeł tragedii)*, 1976/1987/1993 (na wystawie „Jacek Waltoś. Wielokroć to samo” w Miejskiej Galerii Sztuki w Częstochowie, grudzień 2012/styczeń 2013) Fot. 2–4 Stanisław Zbigniew Kamieński





Maciej Bieniasz, rysunki z cyklu „Mistrz i Małgorzata”, 1975/1984, fot. Stanisław Zbigniew Kamieński

#### MACIEJA BIENIASZA RYSUNKI Z CYKLU „MISTRZ I MAŁGORZATA”

Sztuka artystów z grupy WPROST narodziła się z buntu przeciw sztuce panującej w latach 60., zarówno przeciw profesorom kolorystom, jak też pozostającym w opozycji do nich artystom „nowoczesnym” (obie te formacje dążyły do stworzenia dzieł o wartościach estetycznych, wartościach formy); wprostowcy świadomie tworzyli prace „brzydkie”, o swoistym antyestetyzmie. Maciej Bieniasz (ur. 1938), tworząc potem widoki Śląska, przedstawiał właśnie jego brzydotę.

Rysunki związane z powieścią Michała Bułhakowa *Mistrz i Małgorzata* powstawały w okresie 30 lat, 1974-2004. Powieść otrzymał Bieniasz tuż po ukazaniu się w Polsce (to był żart: „mistrz” Bieniasz, a żona Małgorzata). Nie od początku wzbudziła entuzjazm (bo groteska), ale z latami stawała się coraz ważniejsza. Dostrzegł podobieństwo swojej sytuacji w Katowicach do sytuacji Mistrza w Moskwie. Rysował ilustracje (Małgorzata przed lustrem, Małgorzata na miotle nad Moskwą...); uświadamiał sobie jej sens, wpisany przez Bułhakowa, syna prawosławnego teologa; pisarza interesującego się też tradycją żydowską. Zaczął tworzyć rysunki przedstawiające sceny, których nie ma w powieści, a w jego indywidualnej lekturze byłyby możliwe. Uzupełniły powieściową narrację dwa ważne motywy: *Zmartwychwstanie* (w którym umieścił swój autoportret) i *Drzewo Sefirotów* (drzewo, którego korzenie tkwią w niebie, a korona dotyka ziemi). Na jednym i drugim jest też miasto; korona drzewa sięga ziemi w studni budynków, a w scenie *Zmartwychwstania* są katowickie cegły, okna, ściany. To *Zmartwychwstanie* dokonuje się w Katowicach.

Rysunków powstało około stu. Bieniasz, świadomy, że to najważniejsze z jego dzieł, pewne przedstawienia rysował kilkakrotnie (szukał lepszego rozwiązania). Ta seria – pozornie jest zbiorem ilustracji – w istocie jak książka ukazuje świat z różnych perspektyw; świat realny – jest motyw miasta i obraz społeczeństwa; w perspektywie teologicznej – wydarzenia historii sakralnej, też diabły i czarownice; jest deklaracją wiary, że rękopisy nie płoną. Wyznaniem wiary w taki porządek świata, który przedstawił w *Zmartwychwstaniu* i *Drzewie Sefirotów*. Pracując nad „Mistrzem i Małgorzatą”, tylko dwie sceny powtórzył w malarstwie: *Golgotę* i *14 Nisan* (śmierć Jezusa).

#### JACKA WALTOSIA FEDRA WG JEANA RACINE’A

Na końcu chcę zwrócić uwagę na dzieło wyjątkowe w polskiej sztuce i w twórczości autora (od lat należy do kolekcji Muzeum Narodowego w Krakowie). Jacek Waltoś (ur. 1938) przywołał w tym cyklu (lata 1971-74) tragedię Racine’a i opowiada historię miłości, która niszczy (historia jest uniwersalna, może zdarzyć się w każdej epoce). Najważniejsze i najtrudniejsze było ukazanie w serii rzeźb (!, materiał małych rzeźb: cement, kaolin) zmieniających się w kolejnych scenach dramatu relacji między postaciami, ujawnianych coraz

silniejszych emocji i tragizmu. Autor tak pisał w katalogu (w 1974 r.): *W rysunkach i rzeźbach chciałem – drogą tradycyjnej materializacji – uformować kolejne etapy uczuć, nie wygląd postaci lub ich zachowanie. Prócz tragicznego crescendo akcji, zamierzałem wyrazić kształtem wizualnym trwałe, jakby poza czasem, piętno przeznaczenia bohaterów – ofiar Fedry. Pisał później: To artystyczne zadanie postawione sobie przez poetę – czy był tego świadom, czy nie – było równocześnie wyrażeniem cech życia: jego sprzeczności nigdy nie do pogodzenia – przeciwieństwa miary i namiętności, woli i determinizmu. Twórca tego cyklu przekroczył artystyczne konwencje; są tu niewielkie rysunki pastelami, cała seria drobnych rzeźb, rzeźby postaci naturalnej wielkości i duże płótna; z tych elementów ustawia się w sali wystawowej kompozycję przestrzenną. W 1997 r. tak napisała o Fedrze Anna Król: Skonkretyzowanie formy wizualnej nastąpiło*

*za pomocą literackiego i mitologicznego przesłania [...] tragiczny tekst znalazł swój odpowiednik w rzeźbiarskiej formie tragicznej [cytaty w: Jacek Waltoś. Wielokroć to samo, Kraków 2013, s. 41 i 155].*

Również Jacek Waltoś otrzymał nagrodę im. Jana Cybisa (2002 r.). Wspominam o tych nagrodach, (Zbigniew Makowski otrzymał ją w 1992 r.) bo to najważniejsza nagroda, jaką środowisko malarzy przyznawało i przyznaje za malarstwo. A więc także oni nie traktowali tych twórców jako pracujących na marginesie współczesnej sztuki.

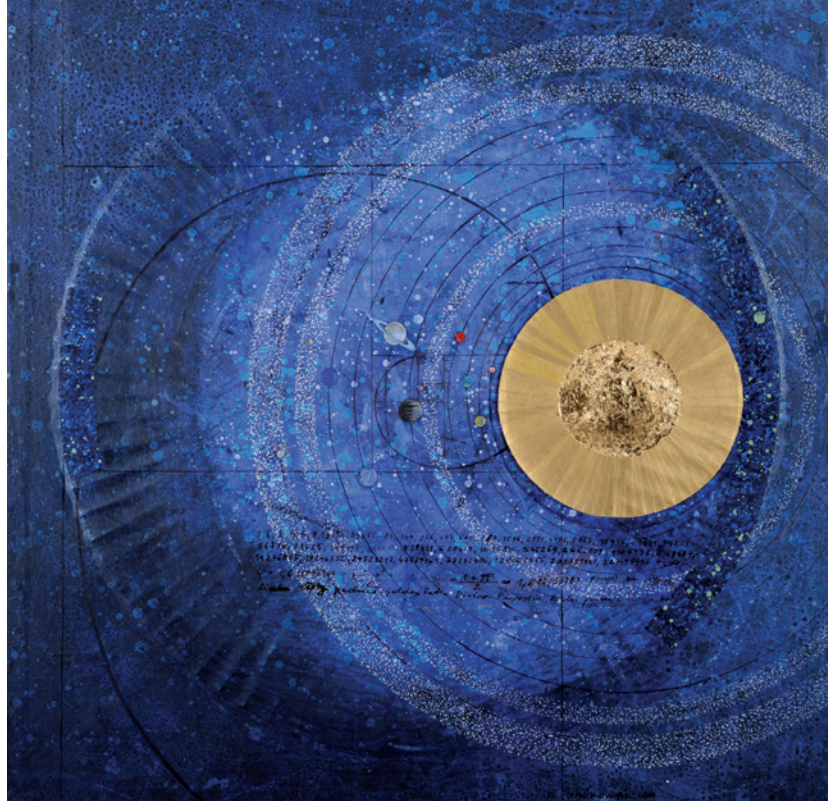
\*

Wskazałem tu dzieła czterech polskich artystów; ale przykładów jest wiele. Muzeum Sztuki Współczesnej w Radomiu zorganizowało przed laty pokaz zbiorów (w 2005 r., tylko z własnej kolekcji!) pt. *Malarze wobec literatury. Rysunki i grafiki* (w Ustce). Malarze, rzeźbiarze, wskazując dzieło literackie, zwracają uwagę na uniwersalny sens; w ten sposób jednocześnie zachowują dystans i wskazują treści dla nich najważniejsze.

Także w kolejnych pokoleniach są twórcy, którzy – wbrew modzie, wbrew wszystkim – tworzą dzieła, których sens odczytujemy dzięki przywołaniu teksów literackich. Przykładem artysty, który należy do młodszego pokolenia niż wymienieni jest Zdzisław Nitka (ur. 1962, m.in. autor obrazu *Mackbeth*); tym razem malarz wrocławski. ■

### **Painters and literature. Zbigniew Makowski, Henryk Błachnio, Maciej Bieniasz’s drawings of *The Master and Margarita* and Jacek Waltoś’s *Fedra* according to Jean Racine series**

In the second half of the 20th century, a few Polish artists referenced literary works to relay the content which they considered important and paradoxically very personal. One of them was Zbigniew Makowski whose paintings, drawings and art books resembled a polyphonic structure, in which famous painting themes and literary quotes mingled with his own iconography. Another example was Henryk Błachnio, a symbolist painter, whose canvases often featured a small silhouette of Don Quixote contrasted with the vast space of the universe, conveying the notion that the world is a challenge for romantic dreamers and idealists. Maciej Bieniasz found his inspiration in *The Master and Margarita*, often drawing scenes which did not feature in the novel but corresponded with its message. Finally, Jacek Waltoś took interest in Racine’s drama and portrayed the feelings of his characters in a series of pastel drawings, sculptures and paintings. ■



ROGER PIASKOWSKI

# Alchemia Małgorzaty Maćkowiak

*Rytm człowieka musi coś objaśniać; będzie wówczas, ostatecznie, jego własnym rytmem, niczego nie naśladowującym i nie do naśladowania.*

Ezra Pound

O powinowactwie sztuk, o bliskości obrazu malarskiego i poetyckiego, o kruchości życia i sile wyobraźni, która pozwala zbliżyć się do Tajemnicy, o tym czego nie widać, a jest. Obrazy Małgorzaty Maćkowiak zmieniają ludzką perspektywę, zabierają w drogę śladem Orfeusza, wzruszającego lodowaty Kosmos swoją sztuką. Koresponduje z jej twórczością Piet Mondrian, dla którego *sztuka jest celem w sobie, jest ona także, jak religia, środkiem, poprzez który czynnik uniwersalny staje się poznawalny*<sup>1</sup>. Natomiast Kazimierz Malewicz powiada: *Odczuwam wszechświat jako niezmiennosc przy wszystkich zmianach koloru i formy*. W spotkaniu z twórczością Małgorzaty Maćkowiak, przydatne jest również przywołanie – dobrze osadzonych w kulturze Zachodu – idei i praktyk indyjskiej sztuki tantry, posługującej się wizualnymi modelami myślenia i medytacji, w których język geometrii, obrazuje największe uogólnienia. Rzeczywiście ocieramy się o nieruchome poematy wielkich i drobnych przemian, obleczone w jednostkowe ślady liter, gdzie pismo zatacza kręgi, orbituje wokół gwiazdy Słońca, jawi się w postaci ciągów cybernetycznego

kodu bez początku i końca. Malarka obserwuje wszechświat i sztukę, rozważa możliwości malarskiej ekspresji w przestrzeni obrazu, powiada: *Obraz jest dla mnie drogą, bywa też celem, ale zdarza się nie często. Tytuły cykli obrazów i poszczególnych prac pokazują moją drogę twórczą – od chaosu do kosmosu. Podążam drogą, którą usiłuję zaprzeczyć entropii – tej sile, którą jest miarą stopnia nieuporządkowania układu i rozproszenia energii. Chcę przez to powiedzieć, że moje obrazy stają się coraz bardziej uporządkowane, nawet może nieco za bardzo*. W nadmiarze stylistyk, efektów, tymczasowości i różnorodności sztuki naszych dni, zawiera się swoisty *signum temporis*, któremu przeciwstawia się ziemskie planetarium Małgorzaty Maćkowiak. Dzieje się tak w tryptyku „Źródło”, gdzie kierując teleskop w stronę sfer nadludzkich, odbiór obrazujących się ciał niebieskich skłania do podróży przez elektroniczne krajobrazy, jakby wywoływane muzyką Jeane’a Michela Jarre’a, choćby z albumu „Oxygène”. Posługując się kołem, kwadratem, trójkątem i ich symboliką, artystka przemierza *universum*, nie koncentrując się na własnej osobie, lecz na „Znakach w przestrzeni

pojęć” – jak zatytułowała cykl obrazów – gdzie wpisane w kwadrat: okręgi, koliste pierścienie, symbole słońca i księżyca, przenikają warstwy i ciągi liter, dukty pisma, kreślonego ręką artystki. Ten „udział” artystki w warstwach obrazowych jest znaczący, uwierzytelnia proces malarski, ale przede wszystkim, podaje jakości plastyczne (szczególnie pisma), aby wzmocnić wyobraźnię i uaktywnić zainteresowanie sensami obrazu. Pismo i jego dukt – sam w sobie – przeniknął do sztuki Zachodu za pośrednictwem dalekowschodnich szkół kaligraficznych. Trudno go nazwać *sensu stricte* komentarzem do wielowarstwowej narracji, jest z pewnością cząstkowym głosem, sygnałem i zachętą do wspólnego „czytania” tego malarstwa. Frazy czy imaginyacje poetyckie, ukazywane są znakami prostymi w sposób pozornie drugoplanowy, choćby przez zagęszczenie białych kresek na ciemnym tle, które w układzie niestabilnym, wielokierunkowym, tworzą nieokreśloną przestrzeń – jakby powietrze w ruchu, przesłaniające wersy jakiegoś pisma. W jednym z najbardziej medytacyjnych obrazów, pojawia się zwielokrotnione w poziomych rytmach >

1 Piet Mondrian, *Die neue Gestaltung in der Malerei*, (w:) Bożena Kowalska, *Sztuka w poszukiwaniu mediów*, Warszawa 1985, s. 120.

## Małgorzata Maćkowiak

1. *Genesis – dzień drugi*, 2010, technika własna, akryl na płycie, 77 x 77 cm
  2. *Genesis – dzień trzeci*, 2010, technika własna, akryl na płycie, 77 x 77 cm
- Fot 1-2. Piotr Krzemiński



1

niebieskich pól, słowo „woda”. Owe nakładające się i przenikające warstwy, podlegają harmonijnemu, porządkowi kompozycyjnemu. Natomiast metoda nakładania i przenikania warstw i kształtów, wykazuje podobieństwo do tekstów poetyckich imagistów, zresztą pilnych uczniów japońskiego haiku. Oto przykłady takiego powinowactwa: *Jak czarny lód/Pokryty bezsensownymi wzorami/przez kiepskiego łyżwiarza – /Taka jest zmatowiała powierzchnia mojego*

*serca (Amy Lowell). Poznałem złoty krąg,/Widziałem jak się topi nade mną./Poznałem miejsce od kamieni świetliste,/Siedzibę czystych kolorów”(Ezra Pound). Zupełnie oszałamiająca i majestatyczna jest wizja kosmosu zawarta w obrazie z cyklu „Genesis”, inspirowana słowami Boga Stwórcy: *Niech będą światła na rozpostarcu niebieskim, ku rozdzieleniu dnia od nocy (...) I uczynił rozdział między światłością; i między ciemnością.* Niebieski kwadrat obrazu, dźwięczy*

niebieską chromatyką, rozjaśnioną do błękitu. Obraz osiąga iluzoryczną pełnię, powodując doznania bliskie oglądaniu ikony – obrazu objawiającego świętość. Wykreślone ręką Boskiego Geometry, idealne, napowietrzne koła, kręgi rezonują blask bijący ze złotego, słonecznego centrum, emanującego miliardami świecących cząstek, rozproszonych regularnie i promieniście w nieskończoność. Mistrzostwo malarskie tego dzieła, jak i podobnych prac Małgorzaty Maćkowiak, polega na przedstawieniu obrazu pewnego świata, w którego istnienie wierzymy, a artystka dyskretnie wizualizuje dzieło Stwórcy. Precyzja geometrycznych figur, umiar i odejście od linearyzmu w oddaniu doskonałych kształtów koła i kwadratu, są pochwałą malarstwa relacji: między światłem i cieniem, któremu towarzyszą wylaniające się rysunkowe zarysy – wykresy oraz rzędy, częściowo nieczytelnych cyfr. Różnorodność malarskich struktur, charakteryzuje styl tego obrazowania, który w cyklu „Genesis” osiąga poruszającą jedność w wielości. Powierzchnia ikoniczna, zostaje przekształcona w sferę migoczącą niezliczoną ilością kreacyjnych dotknięć. Plamki i kreski zostają wprowadzone w zamęt, wciągający do wnętrza, niby śnieżnej zawieruchy. W innej wizji z tego cyklu: centrum obrazu, to majestatyczny, wielki pierścień – koło z kwadratowym, magicznym wnętrzem, pokrytym na brzegach pismem. Z jasnego środka wylatują – jakby wydmuchane na zewnątrz – zielone, niczym brzożowe listki, bo je do życia, w dzień czwarty, Stwórca powołał: *Niech hojne wywiodą wody płaz duszy żywiącej; a ptactwo niech lata nad ziemią, pod rozpostarciem niebieskim.* Znak koła wypełniający kwadrat często określa kompozycje obrazów Maćkowiak i w tym sensie nawiązuje do wielu „kolistych” prac podejmowanych przez malarzy naszych dni, choćby w słynnym cyklu

2



## Małgorzata Maćkowiak

1. *Ćwiczenia z uważności*,

2016, akryl na płycie,

21 x 15 cm, część tryptyku,

fot. Dariusz Mikołajewicz

2. *Genesis – dzień siódmy*,

2010, technika własna,

akryl na płycie, 77 x 77 cm

fot. Piotr Krzemiński

3. *Kwadrat Magiczny*, 2018,

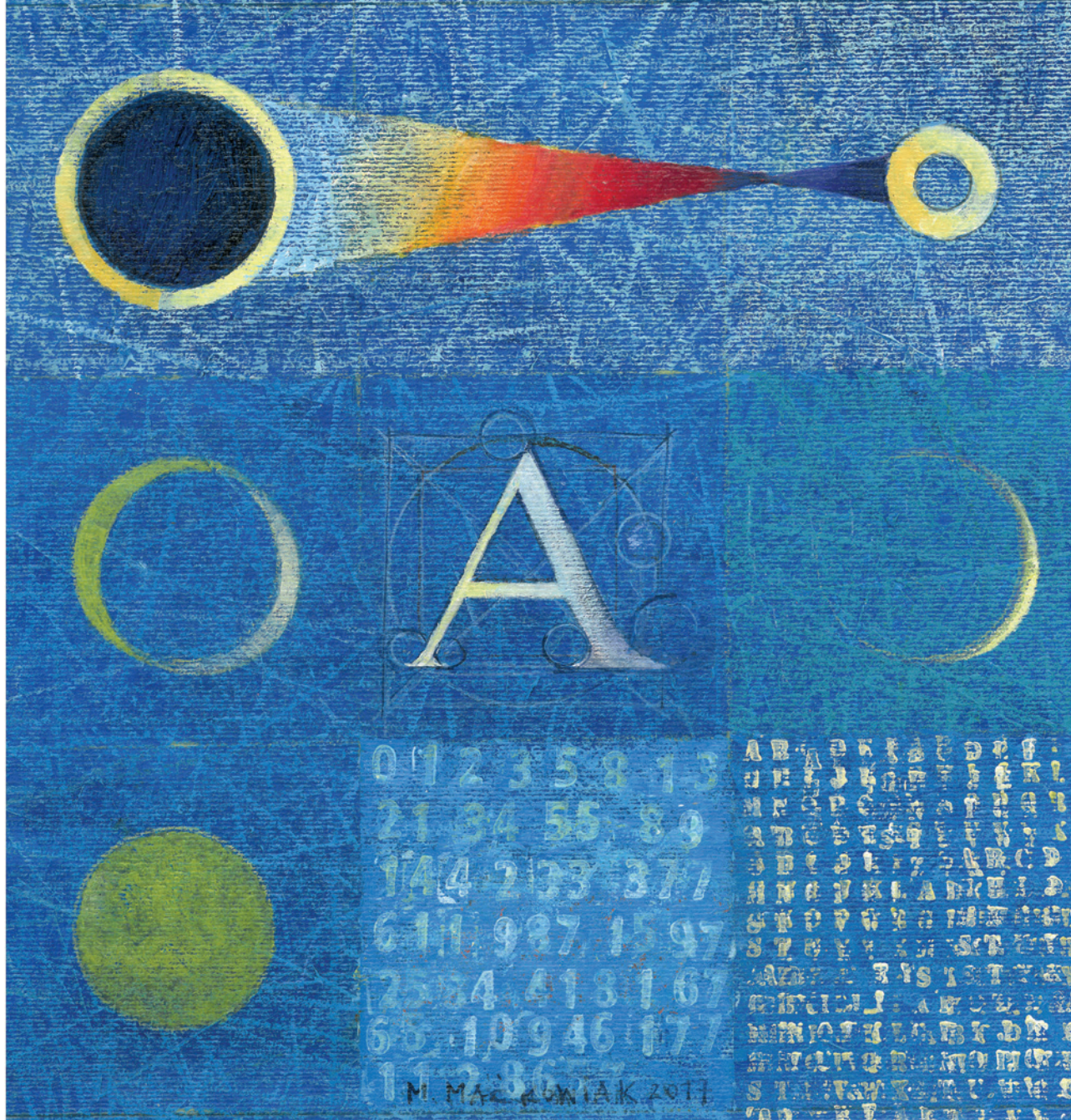
akryl na kartonie, 30 x 30 cm,

fot. Małgorzata Maćkowiak

4. *Droga do Bamfiel III*, 2016,

akryl na płycie, 70 x 50 cm,

fot. Michał Kalet



3



4

„kół” Wojciecha Fangora. To interesujące zestawienie uzmysławia różne interpretacje i idee malarskie, inspirowane motywem okręgu. Kiedy Fangor zwiłokrotnia kolistę obręcz wokół środka, a robi to, zacierając granice między przenikającymi się kolorowymi pierścieniami, to jego celem staje się malarskie rozstrzygnięcie abstrakcyjnej geometrii koła. Dla Małgorzaty Maćkowiak taka redukcja jest pustym polem, malarskim nieużytkiem albowiem wywodzi koło z symboliki uniwersalnej, a jako malarka staje się posłańcem, łączącym świat jednostki z Wszechświatem, za pośrednictwem ikonografii *Imago Mundi*.

Podczas jednej z naszych rozmów, zapytałem Małgorzatę o jej samopoczucie jako romantycznej utopistki, wierzącej – w naszych czasach – w możliwości malarstwa sztalugowego. *Sądzę, że w malarstwie, teraz, współcześnie – powiedziała – wcale nie chodzi o nieodkryte możliwości, ale o te zapomniane – o to, że malarstwo ma uczyć widzieć to, na co patrzymy, uczy poznawać zmysłowy świat innych ludzi,*

*artystów i kultur. Bo zapominamy, że żyjemy w świecie wyobrażonym, tworzymy obrazy w umyśle i to, co widzimy, dopasowujemy do tego co mamy w pamięci, tak to chyba przebiega. 80 różnych ośrodków w naszym mózgu bierze udział w procesie widzenia. Wierzę, że sztuka (malarstwo) to fitness dla mózgu. Dlatego też tak inspirujący jest dla mnie Olafur Eliasson – jego sztuka jest piękna, mądra i wielka (jakość i gabaryty) a do tego uczy i bawi.*

Jest wiele obrazów, które skłaniają do poetyckiej narracji: można je znaleźć na dnie przezroczystego poematu: odbijają światło zaczerpnięte z wygasłych gwiazd, oferują byt samotnej litery na oceanie gwiazdzistego nieba. Odnalezienie słowa – znaku, który zrozumiemy, który możemy odczytać, przynosi pewną ulgę. Jest taki obraz w błękitach, niebieskościach aż po kres, w horyzontalnych podziałach, gdzie wersy powtarzają jedno słowo: „woda”. Trudno się dziwić, że świat sztuki Maćkowiak rozumie się w ten sposób. Wprowadza astronomię dla nomadów, którzy z gestów >



Z lewej: **Małgorzata Maćkowiak**, *Genesis – dzień pierwszy*, 2010, technika własna, akryl na płycie, 77 x 77 cm, fot. Piotr Krzemiński

polują na swój sens – i w tym cały ich sens. (...) Żadne malowidło nie jest w stanie niczego opowiedzieć, gdyż żadne nie dzieje się w czasie<sup>141</sup>. Czasami niepokoi coś szczególnego w zbliżeniu, a jeszcze bardziej w powiększeniu fragmentów obrazu, kiedy „dotykamy” kształt ukazany w perfekcyjny, malarsko wysublimowany sposób, wręcz pedantyczny pod względem barwy i proporcji, „czysto” bez śladu emocji namalowany. Jest w tym obrazowaniu zamysł intelektualny, który na płaszczyźnie znajduje miejsce do spotkania z mistrzostwem ilustracji astronomicznych atlasów, współczesnych fotografii Kosmosu, renesansowych traktatów o architekturze i geometrii. Dystans i chłód monochromów z nieznanymi akcentami dynamicznymi nie burzy harmonii. Artystka – rzecz by – ukrywa swoje magiczne instrumentarium, używając „ornamentu” z prostokątów, kół, łuków, oczywiście pisma, w monochromatycznej tonacji z akcentami. Można w tym znaleźć echo abstrakcyjnych układów geometrycznych: prostokątów, kół, wypełniających partie ubioru, tkaniny, tła w obrazach Gustawa Klimta, które „okrywają” nagie ciała malowanych postaci. Piękno malarskiej materii obrazów Maćkowiak, dużo zawdzięcza ornamentalizacji, powoduje, że harmonijnie łączy poszczególne części kompozycji, jak w obrazie *Coincidentia oppositorum*. Duch greckiej Wielkiej Teorii Piękna, jakoś niespodziewanie daje o sobie znać. Ten rodzaj duchowości zawarty w jej twórczości, warto skomentować słowami Swami Muktanandy, indyjskiego filozofa i poety, zawartymi we fragmencie wiersza *Bóg jest z tobą: Tak jak rzeki roztopiają się w oceanie/i stają się oceanem, / pewnego dnia roztopisz się/ w oceanie boskiego szczęścia*<sup>151</sup>.

Gdy myślę o sformułowaniu ogólnych prawidłowości stylistycznych, to widzę koncepcję monochromatycznych układów, gdzie warstwy i powłoki malarskie z zagęszczeniami rytmów, z obecnością figur geometrycznych i ich ornamentalizacją, łączą się z obserwacjami, notatkami z rzeczywistości wraz z multiplikacją mikrostruktur. Całość ma wymiar dialogu z kodami, znakami kultury. Owe intelektualne preferencje, Małgorzata Maćkowiak realizuje twórczo w dwóch równoległych obszarach, często się przecinających: doświadczenia malowanego obrazu i teoretycznych rozważań. Dopiero paralelne widzenie tej metody pokazuje rytm intelektualnych doświadczeń, które dzieją się w miejscu szczególnym, gdzie oś świata przenika jej pracownię w podgłogowskich Serbach. Tam formułuje malarskie credo: *Malarstwo jest dla mnie poszukiwaniem utraconej jedności wszechrzeczy, szukaniem prawzoru równowagi i prawdy, która w świecie przeciwieństw łączy człowieka z naturą, Ziemią i kosmosem*<sup>161</sup>. Uczynić z obrazu projekcję odsłaniającą niewyobrażalne, nadludzkie piękno, a zarazem wykonać trud i nasycić pierwiastkiem humanistycznym Wszechświat, oto nurt sztuki, który prowadzi Małgorzatę Maćkowiak na bezkres. Świadectwo tych zmagania na tym najpiękniejszym ze światów ma swego Prekursora: *Orfeusz – ten nasz brat przewodni – będzie wikłał się w twórczej niemocy. Aż wydzwignie się swą wyobraźnią ponad powierzchnię niewidzialności*<sup>171</sup>. ■

Małgorzata Maćkowiak, „Kosmos i okolice”. Galeria Sztuki w Legnicy, marzec 2018

## The Alchemy of Małgorzata Maćkowiak

The affinity of arts, the nearness of painting and poetry, fragility of life and power of imagination allow us to get closer to the Secret. It is about what is present but invisible. The paintings of Małgorzata Maćkowiak change human perspective, following Orpheus' path to warm the cold Cosmos with his art. In works like the *Source* triptych or *Genesis* series, the artist employs geometric figures. The mastery of her painting is based on presentation of the world that we believe in, while discreetly visualising the artwork of the Creator. Circles, rings, symbols of sun and moon are all permeated by layers and sequences of letters; the dialog between symbols and letters play a key role. The art of Maćkowiak arises not only from the need of meditation and analysis that is mirrored in her work, but she is keenly interested in the moment "when a painting becomes a sign and a sign becomes a symbol." ■

4 Octavio Paz, *Małpa Gramatyczna*, Literatura na świecie, Nr 1/1987, s. 242/243.

5 Swami Muktanada, „Bóg jest z tobą”, Literatura na świecie, Nr 1/1987, s. 258.

6 Małgorzata Maćkowiak, *Ibidem*, s. 39.

7 Andrzej Saj, *Gest Orfeusza*, s. 97.

i ich śladów pisma na piasku lub na kamiennych tablicach sprzed tysięcy lat, budują sens swojej Drogi. W takim "scriptorium" Małgorzatę Maćkowiak inspirować: Cy Twombly, Mark Tobey, Zbigniew Makowski, Olafur Eliasson, Indianie z plemienia Haida, Wiliam Blake czy Albrecht Dürer. W końcu istnieje wspólnota artystów w drodze do piękna – jakkolwiek byśmy go dzisiaj rozumieli: a to w przemianie larwy w motyla, czy w narodzinach gwiazdy lub w śladzie dłoni na ścianie w jaskini. Niełatwo w tym towarzystwie o własne odkrycie, o coś nad wyraz samodzielnego. Ale i w tej kwestii Małgorzata Maćkowiak ma własne przemyślenia: *Sądzę, że tkanka malarska, sposób kładzenia farby – te sieci z linii, za pomocą których tworzę struktury malarskie – to moje. Od pierwszych obrazów malowanych na studiach, gdzie ten sposób malowania, pojawił się we fragmentach pejzaży. Tak też rysowałam pod koniec studiów i tuż po.*

Wróćmy do powinowactwa, które jest błogosławieństwem sztuki, przez nie, na zasadzie więzi rodzinnych, możemy mówić o malarstwie Małgorzaty Maćkowiak, i to językiem metaforycznym. Zapis wizualny znaków malowanego pisma jest tylko pozornie niezrozumiały, celowo zatarty i rozwarstwiony. Zatrzymany gest piszącej ręki, a więc miniony czas myśli, emocji artystki, symbolizowany i estetycznie włączony do malarstwa mniej lub bardziej rozbudowanego formalnie i strukturalnie, czynią z komunikatu plastycznego, zachętę do poetyckiego komentarza. *Tylko poezja potrafi być może uchylić rąbka owego płaszcza nieba – by można było zajrzeć w gwiazdy, by wyobraźnią i marzeniami sięgać dalej: poza te punkty w drodze do wiecznej, nienaruszalnej prawdy – tej silni mocy, która wszystko w sobie gromadzi, zasysa i przenicowuje w tamtą, odwrotną stronę*<sup>121</sup>. Artystka unika zbyt nachalnych, osobistych ingerencji. Ruch jej ręki, gest, wyrażający obecność, zostaje ograniczony do pisma, ale z poszanowaniem niezmaczonej powierzchni malatury. Dialog z pismem – z literami, ma kluczowe znaczenie. Malarka potrafi wypełnić cały obraz strukturą pisma automatycznego: linijek utworzonych z wyrazów, zdań, nierozpoznanego tekstu. Jej sztuka wynika nie tylko z potrzeby medytacji i analizy, które znajdują swe odzwierciedlenia na płótnie, interesuje ją przede wszystkim *moment kiedy obraz staje się znakiem, a znak symbolem (...) transformacja litery – od obrazu poprzez znak do symbolu – tej ostatecznej formy, jaką ma dziś litera*<sup>131</sup>. Ważny jest nurt inspiracji, płynących z dzieł zagadkowych, niewyjaśnionych, w których zawarta została kosmogonia czy konstrukcja alternatywnego świata, jak to ma miejsce w ilustrowanym *Rękopisie Voynicha*, sporządzonym w nieznanym języku. Jednak nierozszyfrowane pismo samo w sobie nie budzi fascynacji. Zwróciła na to uwagę Octavio Paz w *Małpie Gramatycznej*: *Sens nie zawiera się w tekście, lecz poza nim. Słowa, które pisze,*

2 Andrzej Saj, *Gest Orfeusza*, Biblioteka Pisma Artystycznego „Format”, Wrocław 2017, s. 70.

3 Małgorzata Maćkowiak, *Trans-Formacja – Geometria Symbolu. Od osobistych Inspiracji do ponadkulturowych znaczeń – Imago Mundi*. Praca doktorska, Poznań 2011, s. 43.



# Droga do wnętrza, o malarstwie Iwony Wojewody

## GENEALOGIA POCZĄTKU

Wysiłek upodobnienia rzeczywistego do ukazanego przechodzi wszelkie wyobrażenie o mimesis. Ukierunkowane na realność obrazy Iwony Wojewody są niczym fotografie dostosowane do każdego niuansu i szczegółu. Szczegół narzuca kompozycję, precyzja wydobywa głębię. Odwołując się do formy jako metody wyjściowej i docelowej. Wnętrza, kobiety i martwe natury realizują się w zamkniętych kompozycjach. Nie ma z tych obrazów wyjścia jakby autorka stawiała przed nami ścianę z ekspresyjnym przekazem. Nie obraz, ale treść stanowi tutaj możliwość wyjścia na zewnątrz lub w głąb. Narracja jest dwukierunkowa oparta na wektorach przeciwnych. Zmierzająca do konkretnego przedmiotu. Do konturu. Do szczegółu. Pokazując, że dostrzeżone niekoniecznie jest zauważone. Że sztuką jest nie tyle patrzeć, co widzieć.

## SPOJRZENIE

Idę do wnętrza czegoś, co nazywa się dostrzeganiem. Zatrzymanie na określonym przedmiocie. Podmiot wnika w ten przedmiot stając się jednocześnie nim i jego spojrzeniem. Wnętrze to szeroko otwarte oczy. Zdominowane przez wiele spojrzeń: ciekawości, niechęci, miłości, nadziei. Brnę w kolor najdalej jak można. Nie zważam na okoliczności. To ja kreuję przy pomocy obrazu okoliczność zdarzeń. Jestem sobie wierna, tak jak obraz jest wierny temu, co przedstawia. Nikogo przy mnie nie ma prócz granicy, którą prędzej czy później przekroczyć. Obraz rozrasta się od rąk po stopy. Przyjmuję rolę wysłannika obrazów.

## PSYCHOLOGIA WNĘTRZA

Wnętrza są oswojone, przeciągają się jak zwierzęta. Czuć ich ciepło. Niektóre łąpczywie piją wodę. Są zachłanne życia. Ewoluuja z materialnego ku duchowemu aspektowi. Zwierzęta uczą się zakłęb. Są biegłe w obcowaniu z duchami i aniołami. Zachodzą tam, gdzie człowiek nie ma wstępu. Nie chcą znać języka ludzi, bo mają swój własny język. W dotyku niewypowiedzianego czerpią swoją



1

siłę. Wnętrza to również studium psychologiczne człowieka. Jakby nie tylko człowiek oddziaływał na przestrzeń zewnętrzną, ale przestrzeń zewnętrzna na człowieka. Bergsonowski czas subiektywny i obiektywny nakładają się na siebie tworząc figuratywną jedność.

## PODRÓŻ

Do wnętrza tych obrazów prowadzi droga światła i półcieni. Światło jest podstawową jakością tego malarstwa. Staje się niejako leitmotivem, uzyskując swój najczystszy wymiar. Płaszczyzny kompozycji budują język napięć, wypośrodkowany pomiędzy ukazaniem a ukazującym. Zastajemy więc sytuację „po”. Po czymś, co się wydarzyło, lecz wciąż trwa aura tego wydarzenia. Opowieść o rytmach i doświadczeniu chwili pojętej w sposób nie czasowy, ale przestrzenny. Obraz zamienia się w lustro o ulotnych przeblaskach „przed” i „po”. Wizualizacja staje się transgresją realnego.



2

## I MILCZENIE

Pretekst, by przytaczać codzienność w jej intymnych sferach. Zamyślenie, zwątpienie, zdumienie. Akty milczenia są lapidarne tak jak przekaz tych obrazów. Skierowany do wewnątrz. Ogniskujący w sobie wszystko za pomocą pojedynczego. Obcujać z tymi obrazami, przeobrażamy się w instynktowną i intuicyjną grę. Bo te obrazy milczą znaczeniami. Znaczeniami i konkretem: dzbanek, jabłko, kobieta, łóżko, okno. Rekwizyty, które nieustannie powtarzają się tworząc kontinuum ukazywanych obiektów. Rytmiczny ciąg rzeczywistości rejestrowany przedmiotami jest umowny. Prowokuje by dopowiadać i rozwijać własną historię. Struktury sensów idealnie prowadzą linię i obrysowują kontury naszego wyobrażenia o trójwymiarze. >

## Iwona Wojewoda

1. *Ogród celinka*
2. *Okno*

## ŚWIATŁO ZAKORZENIONE W UCZUCIACH

Ile uczuć dzieli widza od tych obrazów? Odpowiedzią jest światło przytaczane w różnych formach i w różnych narracjach. Światło jest tworzywem. Ucieleśnia to, co bezcielesne. W tym świetle jest oczekiwanie na prawdę, na głos, na ruch. Z prawdy rodzi się w nim kompozycja. Z głosu powstaje echo milczenia. Z ruchu wychodzą na pierwszy plan rekwizyty codziennego życia. Światło ujarzmi realizm, by przytaczać go w irracjonalnych kontekstach. Każdy z tych obrazów ma swoją własną muzykę światła, przenosząc nas w inny wymiar, w ich znane przestrzenie.

## KOBIETA JAKO FIGURA, REKWIZYT CZY UOSOBNIENIE JĄ?

Splątane samotnością, prowokują swoim odosobnieniem. Ta samotność jest erotyczna i wyzwalająca, a kobiety wyzwolone. To wołanie o wolność. To narzucenie strategii wyjścia z pułapki samego siebie. Kobieta ewoluje, tworząc jedność z kompozycją. Jest niejako głosem, jedynym słowem jakie pada podczas milczenia. Jakie to słowo? I co ten wyraz znaczy? Nie jest to jednoznaczne. Wieloznaczność interpretacji czyni je wolnymi. Nie posiadają bowiem punktów odniesienia. Raczej istnieją samoistnie w przestrzeni płótna. Zdają się nieobecne, przypisane chwili, która uchwyciła ich rytm ciała, duszy i psychiki. Są jakby zatrzymane w jakimś złowrogim tańcu, innym razem wydają się przyłapanie na codziennej monotonii gestów. Niekiedy chciałoby się nawiązać kontakt z tymi postaciami.

### „E.S.”

Błękit oswojony. Błękit ucieleśniony. Wszystko, co istnieje na tym obrazie jest jak rekwizyt samotności. Pejzaż rozłąki. Horyzont porzucenia. To krajobraz osamotnienia. Jest w tym obrazie coś z przestrogi. Jawność sytuacji wykreowana bardzo ascetycznymi środkami malarskimi. Tym bardziej ta samotność jest wykorzeniona. Nie mająca punktów oparcia. Istnieje jak coś nieodgadniętego. Jak niewidzialne spoiwo rzeczywistości. Jest w tym obrazie głębia, która porywa w swoją przestrzeń. Nieujarzmioną i jawną. Obnażającą prawdę samotności. Bezsilność wobec jej obecności w świecie. Obraz powstał pod wpływem wiersza. Wierszem jest nagie ciało modelki w otoczeniu pozbawionym złudzeń i zgłodniałe słów.

## MOJE POWROTY DO DZIECIŃSTWA

Martwe natury przypominają mi dzieciństwo. Ten sam klimat. To samo światło. Aura tych obrazów przenosi mnie do czasów, gdy byłam dzieckiem. Wykreowana rzeczywistość przytacza cytaty z otwartości na świat. Dzieciństwo to dobry trop. Obszar naszych marzeń i wolności jest przestrzenią, gdzie wszystko może się wydarzyć. Kosmiczna relacja między materią a duchowym aspektem uczuć. W kontekście tych obrazów mówi się nie poprzez przedmioty, które są na tych obrazach, ale o relacjach między przedmiotem a wykreowaną rzeczywistością. Odniesienia do tła tworzą nową przestrzeń. Jest nią swoisty dystans do tego, co te kompozycje konstruuje. Malarka ukazuje nam, czym jest istota rzeczy poprzez oddalenie się od tej rzeczy. Te martwe natury to powrót do rzeczy w jej najpiękniejszym i najtrwalszym aspekcie. Jest to malarstwo niuansów. Tajemniczej powierzchni, która drzemie pod naskórkiem rzeczywistości. Tajemnica jest częścią historii tych płócien.

### „POMARAŃCZOWY FOTEL”

Obraz Iwony Wojewody o tym tytule to jakby współczesna wersja *Stańczyka* Jana Matejki. Stańczyk Matejki zostaje odarty z szat, są one rzucone na fotel, na którym jest śpiąca dziewczynka. Dziewczynka tkwi w jakimś złowrogim śnie, który spełnia się, podczas gdy wokół niewidoczny tłum świętuje odarcie z szat Stańczyka tkwiąc w zakłamaniu, że niszcząc obiekt znający prawdę, zniszczy się samą prawdę. Śpiąca dziewczynka jest jak kolejne wcielenie Stańczyka. W czerwieni staje się jego kolejną odsłoną. Tym razem list o losach niewidocznego tłumu czyta w swoich snach. Jest to ucieczka w sen, by to, co wie, stało się bez jej uczestnictwa. Na obrazie panuje nastrój zawieszenia i oczekiwania na przebudzenie nie tylko dziewczynki, ale niewidocznego tłumu, może samego widza. A jednak nie będzie przebudzenia, a sny zrealizują się niczym list przeczytany przez obnażonego Stańczyka.



## MIEŃŚĆ DO KOLORU

Goethe pisał, że kolor jest cierpieniem światła. W tych obrazach światło jest miłością koloru. Starannie dobrana paleta barw piętrzy przed widzem ciekawe zestawienia. Kolor jest na usługach formy. Treść zaś przekracza myślenie kolorem. Kolor rzeźbi przedstawianą formę. Wgryza się w tło ekspansją emocji i przeżyć. Narzuca linie, które tworzą zwięzłą całość i przemyślany porządek kompozycyjny. Kolor staje się fetyszem. Czymś co uzależnia od siebie.

## POWRÓT

Obrazy bywają milczeniem, ale nie przemilczeniem. Reagują na swoje otoczenie. Są współodczuwające z tym, co proponują. Zabierają nas w daleką podróż poprzez ucieleśnienie przeczuć. Jest to malarstwo przeczuć, z którymi borykamy się na co dzień. Przeczucia są wypowiedziane, uchwyczone w najbardziej zaskakujących sytuacjach. ■

## The way to insight in Iwona Wojewoda's painting

Iwona Wojewoda's paintings are almost photographic, adjusted to every detail and nuance. Their details impose composition, and their precision extracts the depth. Interiors, women and still lifes express their selves in closed compositions. There is no escape from these paintings; it is almost like the artist puts a wall with expressive messages in front of us. It is not the visual presentation itself but rather its content, which enables the possibility to go deeply into her message. Light is a significant leitmotif in Wojewoda's work, and through its development the work reaches its most clear dimension. These paintings reveal the art of not only looking, but seeing. ■

# Czym jest realizm?

To pytanie nasunęło mi się podczas zwiedzania częstochowskiej wystawy malarstwa Piotra Naliwajki<sup>[1]</sup>. Obrazy są zestawione retrospektywnie, obok najnowszych są i odleglejsze w czasie. Zasadniczo łączy je wszystkie wspólnota mimesis, jednak struktura ich materii zmienia się dość znacznie. To, co nas przywodzi do refleksji, to relacja wymiarów wyobrażonego wobec rzeczywistego. Zawsze jednak to, co widoczne ulega samo z siebie potencji symbolizującej, co niejednokrotnie wikła, dające się wywieść z niego sensy. Na styku tych relacji dochodzi w jakimś stopniu do interpretacyjnego zagubienia, gdyż niekoniernie mamy do dyspozycji jednoznaczne atrybuty czy wskazówki (znaki, symbole) ikonograficzne. Dlatego też stajemy zawsze przed obrazem i budujemy o nim wiedzę w doświadczeniu fenomenologicznym, poznając każdy z osobna obraz od początku. Dopiero ewentualnie później odnajdujemy w obrazie jego warstwę ikonologiczną, kulturową.

Tym, co interesuje oglądającego jest przedstawiony człowiek, moment jego egzystencji i zakres możliwości rozpoznania jego stanów duchowych, wyrażanych przez fizis, ujmowaną przez malarza dość szerokim zasobem wariantów i formuł stylistyczno-wyrazowych. Można zauważyć, że człowiek jawi się właściwie jako istota wciąż zastanawiająca. W ten sposób widzimy, że posądzany o literaturę malarski realizm, mimo silnych z nią powinowactw, nie daje wcale łatwych kluczy do wiedzy o nas samych. Z wystawy wynoszę wrażenie, że biologia i psyche tworzą nierozzerwalny, trudny do rozwikłania, splot.

*Medea* z roku 2017, pozwala na, jak się zdaje, obserwację sceny, kiedy czarodziejka po wcześniejszym poddaniu Ajzona zabiegowi odmładzającemu, powtarza go na prośbę i w obecności córek wobec Peliasa. Sugeruje to pełny tytuł *Pelias, jego córki i Meda*. Tym razem kapłanka doprowadzi do rozmyślnego śmierci króla, skrywając ten zamiysł przed córkami monarchy. Oczywiście możemy odczytać kolejne motywy i wątki, jak chociażby relacje młodości ze starością, w przypadku tej pierwszej podszyte pewną siebie wolą konkurencji, a w drugiej melancholią nieuchronności przemijania i wspólną obu niemożliwość uniknięcia fatum. Czy możemy domyślać się śladów zbrodniczych i tragicznych, a obok nich wspaniałych czynów Medei? Jednak ona sama nie jest obecna, co wynika zapewne z analizy malarza tej postaci jako figury obcego. Tak w tym, jak i w wielu innych kontekstach twórczych, autor przywołuje przyswojone bibliograficzne zestawienie filmowych, prozatorskich i eseistycznych opracowań tematu. Naliwajko żyje jednocześnie nośnością mitów i możliwością ich malarskiej transpozycji. Jest to tradycja bliska sztuce, która pojawiła się od świata greckiej starożytności, obecna w tradycji europejskiej sztuki nowożytnej, ale aktualna i we współczesnej humanistyce. Dająca jej wspaniałe pole do snucia refleksji i poszukiwania mądrości w meandrach losu.

Piotr Naliwajko jako wybitny erudyta zadowolony w całości historii sztuki malarskiej, musi mieć świadomość nie pierwszoplanowej dzisiaj roli malarstwa. Na swój sposób, podług własnej strategii, sięga do jej niezatartych, różnorodnych i żywych źródeł

Poniżej: **Piotr Naliwajko**, *Bogumil Kuszka z synem Tomaszem* z cyklu „Wariacje eugeniczne na dwie zielenie i czerwień angielską nr 2”, 2009, olej, płótno, 180 x 160 cm

sprawdzonych i wciąż na nowo odnawialnych potencji. Czyni to poprzez zwrot do jej roli poznawczej, odwołując się do modnych technik procesualnych, performatywnych i akcyjnych. Życiowe i artystyczne środowisko (spore pełne rekwizytów atelier, modele, puls codzienności), stają się nie tylko terenem natchnionej celebracji ars, co obszarem doświadczeń i zabiegów służących artystycznym wynikom, po fazie poddawania konceptów i idei weryfikacji. W ten sposób, jak w przypadku otwierającej pokaz serii „Abraham i Izaak w drodze. Wariacje eugeniczne na dwie zielenie i czerwień angielską”, w sposób niezwykle metodyczny i empiryczny malarz nanosił na płótno wizerunki ojców i synów. Podczas ich malowania dochodziło do konfrontacji >



1 Piotr Naliwajko, „zaDADĘcie”, Miejska Galeria Sztuki w Częstochowie, 12.01.-18.02.2018.

mitologizujących i heroizujących systemów i kanonów narracji paternalistycznych z bardziej otwartymi – na inne, w większym stopniu prywatne i jednostkowe, kameralne modele – wspomnieniami synów. Całość zderzona była dodatkowo z podtekstem eugeniki, jako religijnego ubezwłasnowolnienia i odczłowieczenia. Poszczególnym sesjom malarskim autor narzucił bowiem rygor ich powstania, odpowiadający czasowo trzema dobom, tyle, ile trwała, jak zaznacza, droga Abrahama z Izaakiem na Górę Moria, na której syn miał być złożony Bogu jako ofiara. Grę domniemyanych sensów i pojawiające się psychologiczne intrygi tej serii wzmacnia portret jedynie samego autora na obrazie *Piotr Naliwajko syn Józefa*. Oglądający może domyślać się powodu nieobecności ojca, wiem od autora, że zmarł on w trakcie malowania serii, a artysta tym samym zakończył ją. O ile inne obrazy cyklu mają motywy o charakterze atrybutów i symboli, jak i dość trudne do uchwycenia kody metaforyczne, to portret artysty jest aktem, przywodzi na myśl wyzwalające oczyszczenie, może być metaforą powrotu do uwalniającego stanu pierwotnego czy też wskazywać na zabieg rytualny. Fotografowanie przez

#### Piotr Naliwajko

1. *Przybycie Jezusa Chrystusa do Cho-*

*rzowa, 1987, olej płótno, 290 x 300 cm*

2. *Adam Brożek z synem Łukaszem*

*z cyklu Wariacje eugeniczne na dwie*

*zielenie i czerwień angielska nr 1, 2009,*

*olej płótno, 180 x 160 cm*

Annę Wietechę realizacji tych portretów nadawało działaniu charakter inscenizowania wizualnych performance'ów, co czyniło z procesu malarskiego świadomą paralelną grę artysty z aktualnymi w sztuce strategiami fotograficznymi i medialnymi. Z pewnością daje to tym operacjom odświeżającą energię i odradza atrakcyjność doświadczeń, jakie daje malarstwo. Być może powinny zostać też zapisane wypowiedzi portretowanych mężczyzn, co nadałoby projektowi wymiar dokumentarny razem z intelektualno-refleksyjnym. Tak też teatr życia spotyka się z ideą sztuki, jej praktyką i znaczeniem już na dwóch odrębnych planach konkretyzujących i medialnych, co jedynie wzmacnia wymiary zastosowanych formuł wizualnych, pozwalając im przenikać się, nawzajem uzupełniać i dopełniać ich odrębnym jakością, tak iż znowuż wskazują na człowieka jako ośrodek dociekań.

Z drugiej strony, kiedy malarz podejmuje się podobnej konceptualnej aktualizacji malarstwa w obrazie *Moczorób* (2016), to jest to w tym przypadku zabieg niezbyt dobrze umotywowany, bowiem jeżeli autor dokonuje ironicznej trawestacji *R.Mutt* Duchampa, to myli wymiar w pełni funkcjonalnej, zgodnej



z estetyką przemysłową konstrukcji pisuaru, którego przeznaczenie ma tutaj jedynie wtórne znaczenie, a który u Duchampa jest manifestacją właśnie przedmiotu w niezwykle intrygującej demonstracji postawy antymalarskiej, to jak to ma miejsce w *Moczarobie*, do głosu dochodzi jedynie mało przyjemne zastosowanie praktyczne owego urządzenia. Dodatkowo kłopotliwie i komplikująco artysta określa siebie, jako dadaistę i czyni to w założeniu krytycznie wobec uświęconej ikony Dada. Problem jest taki, że Duchampa nie da się zlekceważyć, a tym bardziej szyderczo wyśmiać. Póki co, to on wyznacza biegun takiej sarkastycznej postawy.

W *ouvre* Naliwajki napotyamy nowe rozwiązania tradycyjnych motywów ikonograficznych.

Dla mnie jest Naliwajko mistrzem oddania erotycznego powabu kobiety, tak było często we wczesnych latach jego twórczości jeszcze związanej z grupą Tercet Nadęty (Naliwajko, Szpyt, Żegalski). Na oglądanej wystawie sensualny wdzięk kobiety widać zaskakująco najbardziej na dramatycznym, mówiącym o przemoc i zło obrazie *Przybycie Jezusa Chrystusa do Chorzowa* (1987). Ten obraz jest uwspółcześnieniem *Biczowania Chrystusa. W Powodzi* (1997) nową aranżacją otrzymał też motyw *Ukrzyżowania*. Napięcie buduje unoszący się nad katastroficznym żywiołem Chrystus i podtekst jego nie pewnego do końca ocalania.

Mamy do czynienia z malarzem, któremu bliska jest stylistyka ekspresjonistyczna, w tym Nowej Rzeczowości (*Flow*, 2014, *Podróż*, 2009), wykorzystuje on napięcie rodzące się między klasyczną zasadą ukończenia obrazu a jego zamierzoną pozorną szkicowością, by zachować pewną otwartość form i związanego z nią bogactwa faktury. Daje to efekt pełnej niedopowiedzenia widmowości wizualnej malarskiego artefaktu. Zabieg ten poetycko zmiękcza dokumentalizm przedstawień, który bez niego mógłby być zbyt natrętny.

To, co według mnie jest nerwem tego malarstwa, to jego modernistyczna tendencja do wyzwiania i autonomizacji środków czysto malarskich, tkwiących immanentnie w autotelicznej materii piktoralnej. Zauważamy jak ulega ona stałemu wzbogaceniu i dąży ku pełnej orkiestracji fenomenów chromatycznych, strukturalnie rozpostartych między gładkością a impastem. Tak doszło do pojawienia się czarujących akordów we *Wdowie* (2014), *So what* (2016) i *Hienie* (2016). O ile *Wdowa* przywołuje na pamięć dukt pędzla Piotra Michałowskiego, o tyle w *Hienie* i w *So what* porwani jesteśmy wirtuozerią jednoczesnego zróżnicowania i zgodności stosunku relacji tła do impastowej materii. To w pełni brzmiące i niezależne zespoły jakby muzycznych, pociągających, tonów barwnych. Pasaże te emanują optyczną sensualną radość swoją świeżością i siłą, ich chromatyczne emisje wywołują satysfakcjonujące wrażenia, odczucia i doznania.

Co zatem jest tytułowym realizmem? Zapewne jest on jednym z wielu stanowisk poznawczych, a na terenie sztuki także sposobem praktyki. Nierzadko malarze mówili, że chcą malować to, co widzą. Realizm cechuje potężny balast powagi i pozytywistycznego maksymalizmu, w sytuacji, kiedy obraz zawsze wymyka się jednoznaczności i – nigdy niemożliwej całkowicie do osiągnięcia – dosłowności. Często skazani jesteśmy przeto na dychotomiczną, wobec tego gorączkową i irracjonalną, subiektywną nieoczywistość. Chodzi jednak – jak zawsze w sztuce – tylko i aż o to, by malarstwo było j e d y n i e konstruktem piękna samego w sobie,



pociągającym i dekoracyjnym, osiąganym według wszelkich możliwych do pomyślenia i użycia konceptów. Zapewne nawet przewrotnych. Przy czym nigdy nie jesteśmy wolni od sięgania do podległych historii, relatywizowaniu i instrumentalnemu manipulowaniu kontekstów kulturowych, podań, legend, tekstów mniej lub bardziej źródłowych, mitów, archetypów i toposów. Ale co jest ich symptomem w świecie pędzącym w cyfrowym, wirtualnym, obrazowo-medialnym, cywilizacyjnym i geopolitycznym obłądnie... ■

## What is realism?

In his *zaDADĘcie* exhibition, Piotr Naliwajko's newest work is displayed alongside older paintings, mimesis being a common element among all of them. Biblical, mythological or iconographic themes have a large role, as in the case of the opening cycle of portraits "Abraham and Isaac" on the way: Eugenic variation on two greens and an English red. With empiric precision, the artist puts on canvas portraits of fathers and sons including his self-portrait titled *Piotr Naliwajko son of Józef*. The process of creation was documented by Anna Więtecha, lending this work a performative character. In this cycle of portraits, as in others, we can see the author selecting a theme and elaborating upon it with inspiration from literature and other media. Viewing the work of Naliwajko, we can come to the conclusion that work accused of being in the literary realism style in fact does not give us easy keys to self-knowledge. ■



1

AGATA WIECZOREK

## *Uczta dla wzroku, czyli o twórczości Macieja Durskiego*

**M**aciej Durski należy do nielicznej grupy artystów, którzy wyłamują się z akademickiego kręgu artystycznego. Przynależność do świata sztuki w olbrzymiej mierze determinuje odbycie studiów artystycznych.

Maciej Durski odważnie przełamuje tabu przynależności do świata sztuki. Absolwent studiów socjologicznych na Uniwersytecie Zielonogórskim jest twórcą niezależnym i samodzielnie podejmującym dyskurs malarski. Jego praca twórcza była wielokrotnie doceniana podczas Wojewódzkiego Konkursu Plastyki Nieprofesjonalnej Salon Jesienny w Żarach w latach 1987-2000.

Pracę Durskiego determinuje prostota i szczerść idei. Durski nie podąża modnym współczesnie, akademickim nurtem twórczości artystycznej, która wpisana jest w ramy „praktycznego poznania rzeczywistości”. Durski konstituuje początek procesu w najbardziej podstawowym efekcie pierwotnego gestu malarskiego: od plamy. Bezkształtność koloru jest początkiem procesu twórczego i inspiracją.

To w bezkształtnej plamie, niczym w teście Rorschacha, autor rozpoznaje i zaczyna wydobywać formy oraz kształty ze świata rzeczywistego. Metoda wydobywania figuralności z abstrakcyjnego bytu zdaje się spuścizną surrealizmu.



2

Malarstwo Durskiego kształtowane jest przez niego zarówno jako artystę, jak i osobę, wraz z jego doświadczeniami i powidokami pamięci. Patrząc na jego twórczość, partycypujemy w jego interpretacji rzeczywistości, niejako współdzieląc jego widzenie. Z kolei efekt pracy balansuje na granicy stylistyki Informel z elementami współczesnej pop-kultury i concept-artowej ilustracji. Figuralność, wpląta w mariaże abstrakcyjnych

plam i kształtów na obrazach, przybiera postać twarzy lub humanoidalnych idoli. Przedziwne istoty wyłaniają się z nieprzedstawiającego tła dzięki konturowi, kontrastowi barw lub, jak w przypadku cyklu „Głowy”, przez wyalienowanie sylwetki z niemal jednolitego tła. Ze względu na stosowane przez Durskiego zabiegi kompozycyjno-strukturalne, jego prace zyskują stylistykę współczesnej ilustracji. Mariaż tak licznych wątków twórczych i oddalonych od siebie w czasie stylistyk artystycznych daje zaskakujący efekt, który autor osiąga, żeńiąc wątki malarstwa Informel z połowy XX wieku z wizualnym językiem współczesnego concept-artu.

Durski w swojej pracy unika kontrowersji i nie angażuje się w żaden dyskurs poza własnym artystycznym działaniem. Autor nie podejmuje wątków współczesnych problemów, nie neguje ani nie poddaje w wątpliwość. Jego

## Maciej Durski

1. *Jest*, 2017, olej na płótnie, 95 x 135 cm
2. *PIĄTA Z CYKLU „GŁOWY”*, 2017, technika własna, obraz na płycie, 76 x 60 cm
3. *Zaplątani*, 2017, olej na płótnie, 100 x 150 cm
4. *Podróż*, 2018, olej na płótnie, 95 x 130 cm

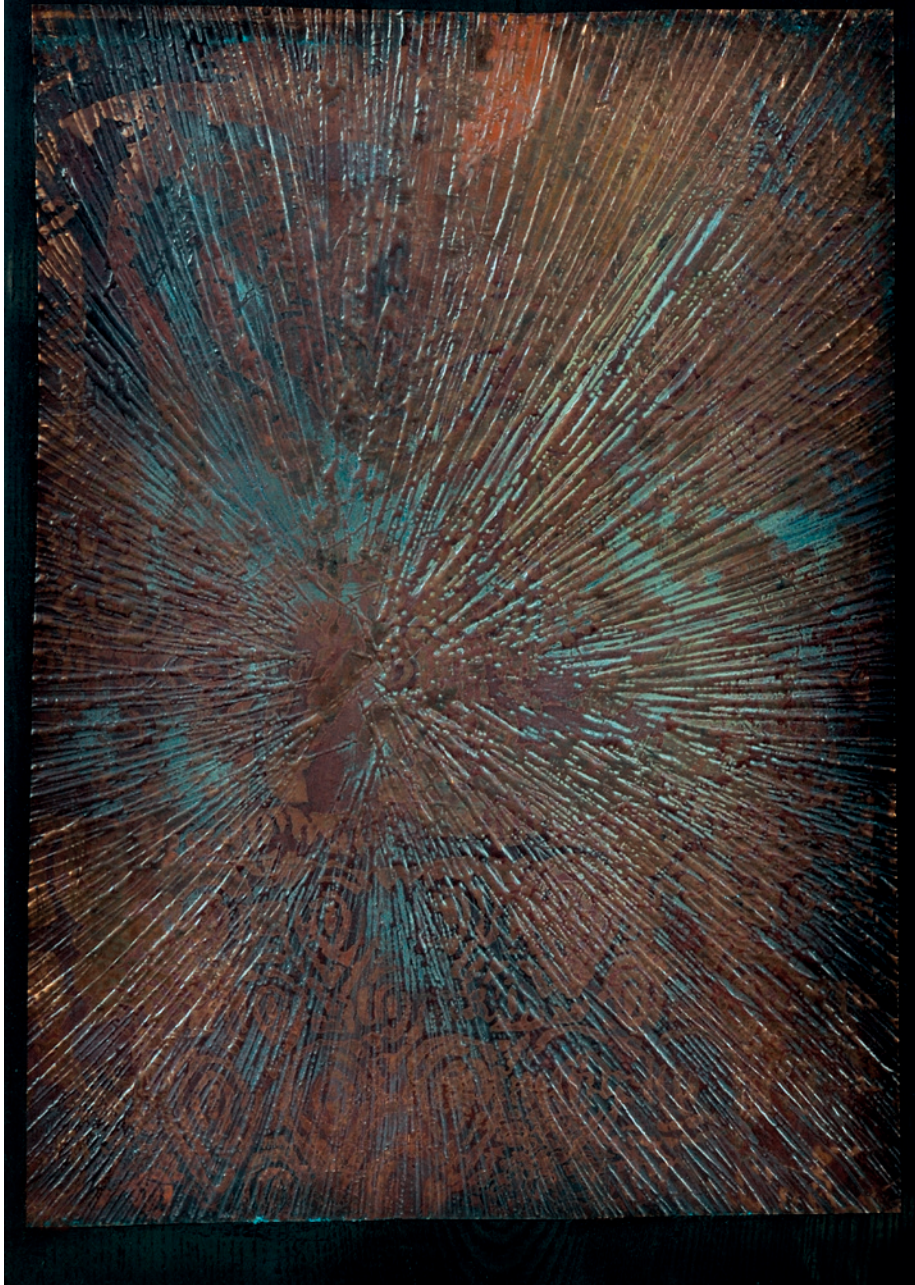


stanowisko jest bierne na każdą rzeczywistość poza tą wytworzoną na płaszczyźnie jego własnych obrazów. Durski adresuje w ten sposób swoją twórczość wprost i jedynie do percepcji wizualnej widza. Autor stara się maksymalnie angażować wzrok oglądającego, buduje skomplikowane kompozycje partytury barw, tekstur i możliwości obecności figur. *Horror vacui* tekstur i kolorów trzymany jest w ryzach przez kontur, który stara się dzielić i porządkować barwne płaszczyzny, podczas gdy całość kompozycji zespala konsekwentnie utrzymywana gama barwna. Podczas gdy kontur i figuratywność w pewnym punkcie procesu twórczego zaczyna dominować płaszczyznę obrazów Durskiego, kolor pozostaje do końca ich cechą malarską. Zwłaszcza interesujące są faktury. Ich bogactwo i różnorodność poświadczą wymiar eksperymentów i wnikliwości obserwacji zachowania oraz możliwości użycia materii malarskiej.

Wiele z prac artysty zdobią faktury bliższe efektom grafiki warsztatowej niż malarstwu. Mimo znacznej różnorodności i bogactwa tekstualnego oraz kolorystycznego, dorobek Durskiego jest stylistycznie jednolity. Autor konsekwentnie rozwija swój sposób pracy, wytrwale kształtując i modelując swój język plastyczny, dostarczając nam kolejnych uctw dla wzroku. ■

## *Feast for the eyes, i.e. on Maciej Durski's art*

**M**aciej Durski, a Sociology graduate from the University of Zielona Góra, is an independent artist who does not follow any academic trends but holds his own painting discourse. In the years 1987-2000, his works frequently won Amateur Artist Prizes at Salon Jesienny in Żary. What distinguishes them is their simplicity and honesty. They usually start with a painting gesture from which shapes and forms gradually emerge. Durski's style is an example of the marriage of Art Informel and the visual language of contemporary concept art. ■



1



2



3

MARIA KĘPIŃSKA

## O reliefach i rzeźbach W. Przyłuskiego

**W** Miejskiej Galerii Sztuki RE: MEDIUM w Łodzi przy ul. Piotrkowskiej 113 od 23.03 do 5.05 2018 r. czynna była wystawa twórczości Wiesława Przyłuskiego zatytułowana „OSOBA”. Autor to znany łódzki grafik i rzeźbiarz, pracownik dydaktyczny ASP im. W. Strzemińskiego w Łodzi. Ekspozowane prace pochodzą z najnowszego dorobku artysty i obejmują dokonania z 2017 roku.

Wystawa godna jest zainteresowania nie tylko ze względu na temat, ale przede wszystkim na nowatorski, eksperymentalny charakter prac twórcy. W. Przyłuski, poszerzając techniczne możliwości warsztatu graficznego, dąży do odnalezienia spójnych wartości, mogących łączyć rzeźbę i grafikę, a tym samym do pogłębienia możliwości oddziaływania estetycznego obu tych dyscyplin

plastycznych. Rzeźba konkretyzuje się w bryle i w przestrzeni, grafika na płaszczyźnie. Jak dalece można je do siebie zbliżyć? To pytanie widoczne jest w zestawieniu techniki reliefu, wykorzystanego w grafice, z przestrzenią wydobytą z materiału w rzeźbie. Głównym bowiem podjętym i analizowanym zagadnieniem jest funkcjonowanie wzajemnych relacji, napięć pomiędzy przestrzenią a płaszczyzną, bryłą a linią, światłem a cieniem i barwą, tworzywem a formą.

Rzeźby, wykonane w drewnie, noszą wspólny tytuł „Wyglądy”. Choć artysta pracuje w metalu, kamieniu, drewnie i często też łączy tworzywa, tym razem pokazał prace zrealizowane w pniach topoli, wyciosane toporem, klinami, profilowane dłutem. Chciał, by drewno jako „żywy materiał”, który jest najbliższy artysty (jak u A. Zamoyskiego), odsłoniło bezpośrednio gest formujący zamysł.



## Wiesław Przyłuski

1. *Świt*, 2017, relief miedź, 40 x 31 cm
2. *Mysł*, 2017, relief, 45 x 31 cm
3. *Osoba*, 2017, relief miedź, 30 x 40 cm
4. *Anioł*, 2017, relief, 45 x 31 cm

Rzeźbienie w drewnie jest, według W. Przyłuskiego, podobne do prowadzenia rylca w grafice. Trzy duże eksponowane rzeźby: *Sen*, *Narodziny*, *Zmartwychwstanie* mają charakter bardziej abstrakcyjny niż przedstawiający. Ich tytuły wiążą się z tematami ewangelijnymi, sugerują właściwe odczytanie znaczenia sylwety zewnętrznej i pustego, wypełnionego przestrzenią i jej światłem wnętrza. Narzucają też konieczność postrzegania światła jako bryły, śledzenia granicy pomiędzy materiałem a wewnętrzną przestrzenią współtworząca formę.

„Reliefy” – płyty miedziane, uzyskiwane poprzez specjalną technikę wykonania – mają walor niecodziennych efektów estetycznych. Delikatny rysunek oraz plama barwna to wynik trawienia blachy, oddziaływania odczynników chemicznych, patynowania, polerowania upodabniających powierzchnię reliefu do lekkości akwareli. „Reliefy” powstają poprzez wtlaczanie blachy miedzianej prasą graficzną w negatyw uprzednio wykonanej w linoleum matrycy. Wynikiem jest płaskorzeźba lśniącą plamą barwną i światłem jak obraz, ekspresyjną kreską jak ryt graficzny (np. *Światło*). Zespolona z malowanym czarną farbą podkładem z drewna, które tworzy ramę dla miedzianej płyty, w niektórych pracach ma dodatkową oprawę rzeźbiarską – artysta wycina dłutem w drewnianym podkładzie formę jednoczącą dwa różne materiały: miedź i drewno oraz różne odcienie barw: czerwieni miedzi, zieleni i cieni patyny, czerni pomalowanego drewna (np. *Ogień*).

Tematyka płaskorzeźb – miedzianych płyt – „Reliefów” jest wielokulturowa, choć przeważają w niej tematy charakterystyczne dla całej twórczości Wiesława Przyłuskiego, skupione wokół symboliki rozważań nad istotą zależności wiary, etyki i wolności człowieka, jego cierpienia egzystencjalnego oraz konieczności dążenia do rozwoju duchowego. Artysta ukazuje jednostkę ludzką jako bramę do innego świata, do doskonałości, jako istotę wznoszącą się wzwyż, ku światłu, przekraczającą własne ograniczenia (np.: *Tęsknota*, *Brama*, *Człowiek nieskończenie przerasta człowieka*, *Pascal*).

Równie interesujące warsztatowo, estetycznie i problemowo są reliefy graficzne, odciskane na specjalnym papierze z negatywu wykonanego w matrycy. Biel papieru, jego lśniąca powierzchnia nieznacznie ciemniejąca w zagłębieniach linii, wizerunek postaci, sytuacji, przedmiotu wzbogacone zostają barwną linią wodnej farby naniesioną pędzlem, by podkreślić złożoność istoty formy, jej zależność od rzeczywistości i treści, którą symbolizuje. Artysta w kręgu ludzkich dążeń dostrzega błędy chaosu i porównuje życie wśród nich do czyśćca, bólu w pomieszaniu dobrego i złego (z cyklu „Dante” – nawiązanie do *Boskiej Komedii*). Jednak dominującym wątkiem pozostają motywy odnoszące się do Starego i Nowego Testamentu, miłości jako daru, objawionej człowiekowi drogi, Chrystusa jako Dobrego Pasterza i wzór do naśladowania w ziemskim bytowaniu. Znaczące miejsce w artystycznych rozważaniach zajmuje wizja natury przekazywana poprzez symbol drzewa (znaku zetknięcia się nieba i ziemi, rozwoju życia) oraz chleba (symbolu podtrzymywania życia).

Głębia refleksji twórczej, tak w zakresie tematycznym jak i w formalnym, ukazuje W. Przyłuskiego jako jednego z najciekawszych, eksperymentujących artystów łódzkich. ■



## On reliefs and sculptures by W. Przyłuski

A person exhibition by Wiesław Przyłuski held in Lodz, the artist's hometown, is interesting both in the themes he discusses and the experimental blend of techniques like sculpture and graphics or materials such as metal (copper), stone or wood. The issues raised in his works are mainly metaphysical and religious in character. Przyłuski focuses on the following: the dynamics of one's faith, freedom, existential suffering and a human quest for spiritual development; Old and New Testament motifs of love as a gift or Jesus Christ as a path to follow; and nature (with a symbol of tree in particular). ■

## Ewa Maria Poradowska-Werszler i miękkie medium – 50 lat twórczości

**P**rofesor Ewa Maria Poradowska-Werszler łączy intensywną twórczość artystyczną z rozległą działalnością naukowo-dydaktyczną i animatorską. Wśród szeregu jej inicjatyw znalazła się grupa artystyczna 10 x TAK, grupa tkacka „Wątek”, autorska Galeria Tkacka „Na Jatkach”, oraz najważniejsze i najtrwalsze jej przedsięwzięcie: „WT – Kowary”: międzynarodowy festiwal sztuki włókna, który wyewoluował ze skromnego pleneru tkackiego zainicjowanego przez artystkę w 1974 roku. W transeuropejskim biennale miękkich materii – Flexible Pan-European Art (1992–2000), pełniła funkcję kuratora sekcji polskiej, jurora i współorganizatora. Nie bez powodu profesor Hanns Herpich, rektor Akademii Sztuk Pięknych w Norymberdze i pomysłodawca Flexible orzekł, iż *na Jej wszechstronną działalność należałoby spojrzeć jak na całościowy dorobek twórczy [...] gdyż cała [...] stanowi także część jej twórczości i jest związana ze sztuką.*

W 50-lecie pracy artystycznej, które przypadło w 2017 roku, Ewa Maria Poradowska-Werszler zaprezentowała dwie indywidualne wystawy: w Centralnym Muzeum Włókiennictwa w Łodzi oraz w Muzeum Miejskim Wrocławia. Bilans artystycznych osiągnięć został uhonorowany Złotym Medalem Zasłużony Kulturze „Gloria Artis”.

Tkaniną unikatową artystka zajęła się z początkiem lat 70., acz pewne próby, czysto techniczno-konstrukcyjne, pochodzą jeszcze z okresu studenckich praktyk w fabryce mebli w Głuchołazach. Z fornirów przyciętych w długie pasma wyplatała intrygujące kompozycje. Wkrótce wykonała gobelinową tkaninę z wertykalnie ujętym przedstawieniem pejzażowym; została zamieszczona we wnętrzu hotelowym.

Stała się impulsem do niezwykle aktywnego życia wystawienniczego artystki, najpierw w galeriach Dolnego Śląska, bardzo szybko Polski i krajów ościennych, by następnie przekroczyć i te granice. Bohaterem wystaw niezmienne pozostawała tkanina: wielkoformatowa, kameralna lub miniaturowa, zmieniająca się wraz z kolejnymi poszukiwaniami i podróżami artystycznymi. Debiutancki klasyczny gobelin lokował się w centrum nowoczesnej polskiej tkaniny. Wełniany, umiejętnie wytkany, stał się laboratorium tkackiej formy, poświęconej tematom najbliższym i zjawiskom zaobserwowanym w codziennym otoczeniu, w kontakcie z naturą.

Bardzo szybko zainteresowania tkackie skoncentrowane zostały na aspektach strukturalnych tkaniny, która w swojej istocie jest po prostu konstrukcją. Docieklivość w egzaminowaniu splotów, podstawy tkackiego rzemiosła, owocowała bogactwem wariantów, pozwalających na precyzyjne operowanie efektami światła i cienia na kształtowanej reliefem powierzchni. Zabiegi techniczne wynikające z oplatania pasm przędzy, pogrubiania osnowy i wątku, w połączeniu ze splotami diagonalnymi i rypsem stają się jej znakiem rozpoznawczym. Sama jest autorką „splotu tunelikowego”, zwanego w literaturze „diagonalem prostym”.

Kompozycje Ewy Marii Poradowskiej-Werszler dokumentują entuzjazm i pasję w badaniu miękkiego medium oraz pokazują drogę formowania własnego tkackiego słownika. W latach 70. został on wykorzystany w realizacjach opartych o klarowną kompozycję, z wyraźną skłonnością do poszanowania symetrii, często opartą na porządkującym tryptykowym podziale. Dominują w nich rytmy pionów, z rzadka przełamanych układami wątków, wpisanych w rysunek





figur geometrycznych. Te specyficzne „cytaty” czerpane z bogactwa wrocławskich gotyckich świątyń, przekształcane zgodnie z prawami rządzącymi sztuką krosna, transponowały główne cechy motywów architektonicznych, z ich rytmiczną fakturą.

Rygor konstrukcji i podporządkowanej materii w tytułowych *Oratoriach*, *Preludiach*, *Emporach*, *Aediculach*, *Psalmach*, *Tajemnicy czasu* czy *Świetle nadziei* miał być zaledwie symboliczną ziemską bramą, przypominającą o doniosłości refleksji i kontemplacji. Ten nurt na długo był łączony z jej nazwiskiem.

W latach 80., naznaczonych czasem przełomu w kraju, do głosu dochodzą nowe zagadnienia formalne, nowe środki wyrazu i nowe idee. Do prac powraca kolor, pojawia się lekkość i delikatność formy; stają się niezwykle różnorodne. Artystka korzysta jeszcze ze słownika architektury, ale wyłącznie z ornamentального detalu, przetwarzając go w układy przeskalowanych splotów. W seriach *Opus interrasile* – jak mówi – *zasadniczą rolę przekazu stanowi gra światła filtrowanego przez multiplikowane elementy i cień tworzący iluzję dodatkowej przestrzeni*. Pielęgnuje nurt niezmiennie dla niej ważny, poświęcony duchowym rozważaniom, w pracach traktujących o trwałości związków tkaniny ze sferą *sacrum*.

Po wyjątkowo ekspresyjnym i malowniczym okresie nastąpił czas podsumowania i zdecydowana zmiana, prowadząca ku całkiem nowym wyzwaniom. Należą do nich, zapoczątkowane dekadę później, przede wszystkim wyjątkowo subtelne kompozycje wykonywane z gotowych „ścieżek” lnu (krajki spod krosna). Prace te cechuje oszczędna budowa modułowych formatów geometrycznych lub szeregów zachodzących na siebie pasów. Spokojny koloryt barw naturalnych lub ciepłe gamy w kolorach ochry – wnoszą nastrój spokoju, równowagi, harmonii. Przykuwają uwagę widzów na każdej wystawie. Ich walory dekoracyjne przypominają o dawnej, przedgaleryjnej roli tkaniny, jej związkach z wnętrzem i indywidualnym odbiorcą.

Pierwowzorem dla najnowszych serii prac – filcowanych w górskich strumieniach liźników – stały się dla Ewy Marii Poradowskiej-Werszler tradycyjne tkaniny znad Prutu i Czeremoszu, którym artystka nadała aktualny

#### Ewa Maria Poradowska-Werszler

1. *W stronę chmur*, 2007
2. *Niebiański spokój*, 2009
3. *Trisagion*, 2008
4. *Przestworza*, 2002

i osobisty wymiar. Liźnikowy wzorec zastosowała w nostalgicznym cyklu „Katharsis”. Znalazło się w nim miejsce na rekapitulację ulubionego geometrycznego sposobu obrazowania (*Potęgowanie*, *Zderzenie*), na pamięć o leżącym w górach huculskim Jaworowie (*Javoriv*). Swój

charakterystyczny „rozmyty” rysunek zawdzięczając wyczesywaniu pojedynczych włókien z powierzchni tkaniny. One same stały się przedmiotem kolejnego eksperymentu. Artystka wykorzystwała archetypiczne sposoby niewymagające nawet najbardziej prymitywnego krosna. W oczyszczonym runie, wodzie i naturalnym spoiwie dostrzegła fascynujący obszar pozwalający na zespalanie przedziwa i zastosowanie go właściwie w każdej konwencji plastycznego obrazowania: od form geometrycznych, przez ekspresyjną abstrakcję, po figurację. Porównuje je do łączącej walory rysunkowe i malarskie pastel, którą także z powodzeniem uprawia. Ten rozdział nie został zamknięty. Pojedyncze prace i cykle wykonane w technikach folowniczych ciągle absorbują jej uwagę, są polem warsztatowym najnowszych formalnych eksperymentów. ■

### Ewa Maria Poradowska-Werszler and a soft medium – the 50th anniversary of her artistic output

Professor Ewa Maria Poradowska-Werszler combines an intensive artistic activity with her work as a lecturer and animator. Two individual exhibitions (in Lodz and Wrocław) were held to commemorate the 50th anniversary of her great artistic output. The artist is interested in so called 'unique fabric' ranging from veneer to tapestry. Her artistic search resulted in experimenting with various woven forms – examining waves and structures to master the play of light and shade and thus create an atmosphere of peace and tranquility. Her latest works are inspired by "liźników", traditional Hutsul rugs and their geometric ornamental patterns. ■



**Karina Marusińska**

1. *Ogryzki*, 2008, porcelana malowana złotem, 10 x 18 x 18 cm, 7 x 14 x 14 cm, fot. Artur Orzeszyna  
 2,3. *Chwasty*, 2014, porcelana natryskiwana kobaltem, [60x] Ø 26 cm  
 Realizacja w ramach projektu „Kaolin – Art and Design in Contemporary Ceramics” – Jingdezhen (Chiny), Ćmielów  
 Fot. 2. Maciej Wrzałik  
 Fot. 3 Justyna Fedec

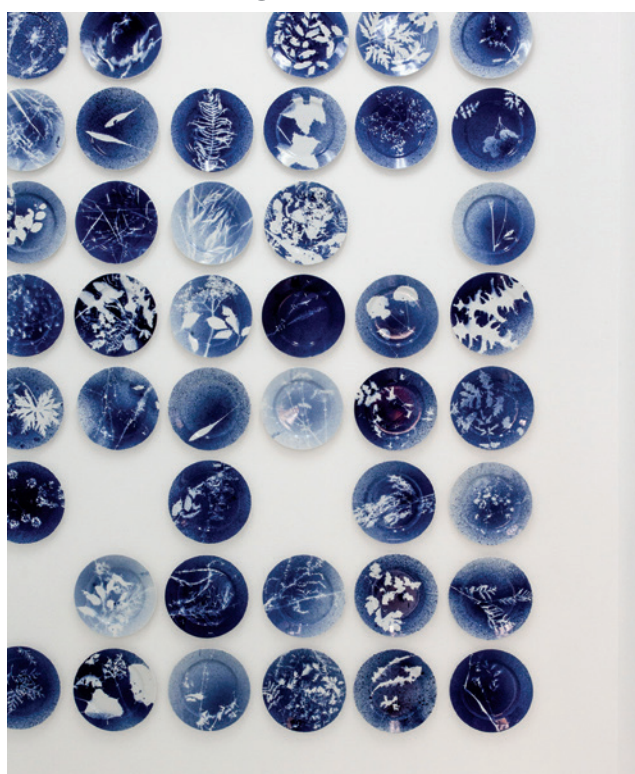


MONIKA BRAUN

## Piętno à rebours

**...kultura nowoczesności okazała się bezlitosna dla tych mniejszościowych grup narodowych i społecznych, które wymykały się procesom ujednolicenia, skazując się na piętno odmienności (na piętno bycia „chwastem”)<sup>[1]</sup>.**

**K**arina Marusińska szuka napięć. Fermentu i niepokoju wynikających z odmienności pomiędzy różnorodnymi materiałami jej sztuki. Jest artystką-ceramiczką, a zarazem autorką specyficznych scenariuszy. Ich surowcami są tworzywa najróżniejsze, od gliny, przez rzeźbę i instalację, wideo i performance, aż po najtrudniejszą z substancji – ludzką. Eksploruje szeroki zakres zjawisk, od dosadności i konkretności materii, tego, co da się zobaczyć i czego można dotknąć, po ulotne i nieopisywalne emocje, które budzą przeżycia i zmysłowy kontakt ze światem. W specyficznych „dramatach” artystki, przybierających często formę nieco podobną do jednoaktówek i niewielkich etiud, poszczególne dyscypliny przenikają się. Jakby nie sama substancja czy forma były ważne, ale konfrontowanie ze sobą odmiennych postaci istnienia, zdarzenie stąd wynikające i uczestnictwo w nim twórcy jako lidera i pomysłodawcy (nigdy jednak dyktatora), oraz – nie mniej istotna – obecność widzów, odbiorców, uczestników, którzy często stają się równoprawnymi kreatorami artystycznej, i – co może najważniejsze



– społecznej rzeczywistości. Materia jest często dla Marusińskiej tylko punktem wyjścia do przedsięwzięć z pogranicza antropologii, designu i socjologii.

*Ceramikę – pisze Marusińska w swoim statement – traktuję jako medium do tworzenia rzeźb, instalacji, obiektów parafunkcyjnych oraz przedmiotów codziennego użytku w duchu new craft. Związana z wielowiekowymi tradycjami, zajmuje ważne miejsce w kulturze i dziejach cywilizacji. Poddawana różnym procesom, odślania różne swe oblicza i wartości symboliczne. Gлина ma właściwości terapeutyczne, służy wskrzeszaniu umiejętności manualnych, dlatego chętnie wykorzystuję ją do pracy warsztatowej z dziećmi i dorosłymi<sup>[2]</sup>.*

Można by powiedzieć, że czymkolwiek zajmuje się Marusińska jest zaangażowane: ceramika, performance, akcje społeczne. Jej sztuka nie jest do oglądania, w każdym razie nie tylko, jest do przeżywania.

Urodzona 19 września 1983 roku w Piotrkowie Trybunalskim Karina Marusińska pamięta słowa mamy, która zawsze podkreślała, że tego wczesnego poranka mocno świeciło słońce. I może coś ze spokojnej, dojrzałej energii wrześnieowego świtu jest w jej działaniach, które są nie tylko dziełami artystycznymi, powstającymi w ciszy i samotności zamkniętej pracowni, gotowymi i raz na zawsze zamkniętymi kształtami, ale sposobem uczestniczenia w życiu. Ceniąca wolność i pielęgnująca wrażliwość na innych Marusińska, której sama obecność wprowadza ład w grupach, z którymi pracuje, i napawa ludzi

1 A. Szahaj, Co to jest postmodernizm?, „Ethos” 1996, vol. 33-34, s. 76.

2 K. Marusińska, <http://www.marusinska> [dostęp: 20.04.2018].



5

optymizmem, wyważona w opiniach i lubiąca szczerość oraz niemożność dziś słowa „etyka”, wydaje się być rewolucjonistką wedle strategii *non violence*. Jej prace, osobliwe, ale dalekie od ekstrawagancji, przykuwające uwagę, ale wyzbyte chęci epatowania widzów, mają moc sprawczą zmiany (nie bez powodu „Zmiana” była też tytułem jednej z wystaw artystki). Ze swoimi twórczymi – czymkolwiek lub kimkolwiek są – obchodzi się z uwagą i szacunkiem. Drobną brunetką o łagodnym uśmiechu, dla której ważni są rodzina i bliscy, ceniąca własne korzenie oraz świeże powietrze (dosłownie i w przenośni, jak zaznacza), umie poradzić sobie z trudnym fizycznie rzemiosłem ceramika i z jeszcze trudniejszym może – animatora społecznej transformacji.

Marusińska, ukończywszy Akademię Sztuk Pięknych we Wrocławiu na kierunku Wzornictwo,

Projektowanie Ceramiki, podjęła studia w ramach programów stypendialnych na Uniwersytecie Pais Vasco w Bilbao w Hiszpanii i w Instytucie Ceramiki w Guebwiller we Francji, a następnie studia podyplomowe Design Management prowadzone przez Instytut Wzornictwa Przemysłowego i Kolegium Gospodarki Światowej Szkoły Głównej Handlowej w Warszawie. Później rozwijała swój warsztat w ramach International Post-Graduate Course „Kaolin” Art and Design in Contemporary Ceramics w ENSA w Limoges we Francji i w kolebce porcelany Jingdezhen w Chinach. Jest wielokrotną stypendystką (między innymi Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego, Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Marszałka Województwa Dolnośląskiego, Marszałka Województwa Łódzkiego, Prezydenta Wrocławia), uczestniczką licznych wystaw.

Wykształcenie zdobywane w okresie studiów obejmowało równoległe działania na polu artystycznym, formujące jak uważa Marusińska jej estetyczną wrażliwość, jak i w dziedzinie projektowej, mającej zdaniem artystki wpływ na rozwój empatii, kluczowej dla jej społecznie zaangażowanych projektów. Później owocowało to potrzebą rozwoju w obu kierunkach, co do dziś wpływa na interdyscyplinarny i krytyczny charakter jej działań. Nie jest on sztywno określony, stale ewoluuje.

*Moja praca – mówi Marusińska – polega na komentowaniu rzeczywistości poprzez rozmaite środki wyrazu, adekwatne do okoliczności. Moim celem jest nieustanne podejmowanie nowych wyzwań. To mnie napędza. Doświadczenie skrajnych biegunów, pojawianie się w odległych od siebie światach >*



(tak zwanym wysokim i niskim) inspiruje mnie i skłania w pracy twórczej do kontrastowych zestawień i zabawy konwencjami.

Kim jest naprawdę Karina Marusińska? Tak jak jej twórczość – kimś pomiędzy. Na swojej stronie internetowej świadomie opatruje znakami zapytania możliwe odpowiedzi:

*Dizajnerką, antydizajnerką, ceramiczką, autorką instalacji, performerką? Współczesne definicje dizajnu – widzące w nim, równoprawną wobec innych sztuk wizualnych, krytyczną operację na wyobraźni – sprawiają, że pytania i rozróżnienia tego typu tracą sens, a w takie właśnie rozumienie dizajnu wpisuje się twórczość należącej do najmłodszego pokolenia projektantów Marusińskiej<sup>[3]</sup>.*

Dramaturgia jej wyraźnie interdyscyplinarnej twórczości rozgrywa się dzięki obecności w życiu. Nie lubi struktur, hierarchii ani dominacji, ale radzi z sobie z nimi, *nic nie jest mi odejmowane – wyznaje*. Chce „działać dla ludzi”. W swoich projektach oddaje głos tym, którzy nie mogą go wydobyć. Sama przy tym stara się zejść na dalszy plan, być uważna wobec innych, stale jednak pamiętając, że jest odpowiedzialna za to, co robi, i co inicjuje. Sporo też podróżuje, ma wewnętrzną potrzebę zmiany otoczenia. *To pozwala mi na dystans – mówi*. Mierząc się z rozmaitymi kontekstami socjokulturowymi, realizuje między innymi projekty o charakterze site-specific. Uczestniczy w działaniach grup artystów, angażuje do współpracy studentów, dynamika i mobilność określają jej życie i sztukę. Marusińska nie przyjmuje rzeczywistości, ona w nią wkracza i przeobraża, badawczo spogląda na wszystko, co ją otacza. *Uważa, że zawód artysty to unoszenie się trzydzieści centymetrów nad chodnikiem*.

Swoją pierwszą indywidualną wystawę Marusińska nazwała „Pomiędzy”, i zapewne to słowo wyraża najlepiej całość poszukiwań artystki, która sama deklaruje:

*Fascynują mnie napięcia tworzące się na styku tego, co wewnętrzne i zewnętrzne, prywatne i publiczne, szlachetne i pospolite, smaczne i obrzydliwe. Eksploruję obszary graniczne, w których ścierają się przeciwieństwa. Wykorzystuję ich transgresywny potencjał. Interesuje mnie także to, co jest spychane na społeczny i kulturowy margines<sup>[4]</sup>.*

Marusińską ciekawią sprawy ukryte, miejsca przejść, styki substancji i obszarów, niekiedy tak niewyraźne, trudne do uchwycenia, jak w poezji Kaczmareckiego. *Między światem a gługą/ Między okiem a łzą/ Świat się rozszczepia<sup>[5]</sup>*. Choć ceramika jest dla niej punktem wyjścia, to jej obecne działania obejmują znacznie szersze spektrum, wszystkie jednak najrozmaitsze składniki jej prac organizuje właśnie poszukiwanie różnic generujących napięcia, o których sama wspomina. To nie doskonałość i obfitość ją interesują, ale skaza, brak, wykluczenie. Zarówno w sensie materialnym jak i duchowym czy społecznym. W pewnym sensie nie to, co można mieć, ale to czego właśnie nie ma lub mieć

nie można (nie przypadkiem zapewne jeden za swoich projektów zatytułowała *To, czego oczy nie widzą*). Gdyby szukać głównego tropu obecnego w jej twórczości byłyby to zapewne piętno, rozumiane zarówno jako charakterystyczność i niepowtarzalność tworzonych przez artystkę form czy akcji, ale także piętno jako znak hańby, powszechnie traktowane jako symbol podejrzanej inności. Jak wyjaśnia badacz piętna, Erving Goffman, *w skrajnych przypadkach z powodu tej cechy obcy może być uznany za osobę z gruntu złą, niebezpieczną lub słabą. W ten sposób przeciętny zdrowy człowiek ulega w naszym umyśle swoistej redukcji, stając się kimś naznaczonym i niepełnowartościowym. Atrybut, o którym mowa, ma charakter piętna zwłaszcza wtedy, gdy jego kompromitujące konsekwencje są znaczne<sup>[6]</sup>*.

Ta deprecjonująca odmiennność, traktowana przez Marusińską à rebours, staje się w jej poszukiwaniach chwalebny wyróżnik. Tak jak w projekcie *Hug* (2015), którego tematem jest problem wykluczenia – wyjaśnia autorka. – *Przyczynkiem do rozmów z napotkanymi przypadkowo osobami było otwarte pytanie: Czy i w jaki sposób dotyka Cię problem wykluczenia społecznego? W trakcie udzielania odpowiedzi każdy z pytanym miał możliwość odciśnięcia swojej dłoni w plastycznej porcelanie, która później została wypalona w piecu. Tak powstałe odciski nabrały trwałości i stały się poręczami na jednym z wrocławskich mostów<sup>[7]</sup>*.

*Hug/uścisk*. Nie tylko ten zostawiający odcisk w glinie, ani te wszystkie rzeczywiste i metaforyczne uściski spowodowane akcją Marusińskiej, do której wciągnęła wielu innych ludzi, między innymi studentów ASP, nie tylko międzyludzka interakcja, zdarzenie, wyzwajające bliskość, ale także możliwość dotknięcia tego, co zwykle zarezerwowane dla specjalistów, odizolowane od świata w ich pracowniach. *Give me a hug* to nie tylko dotknij mnie, to także pozwól mi otworzyć się na ciebie, uchyl drzwi do swojego świata i wejdź na chwilę do mojego. Znaczenie angielskiego *hug* nie ogranicza się do „ściskać”, to także dobijać do brzegu, to być blisko kogoś lub czegoś. A zatem przekroczyć granice, zbliżyć do siebie to, co pierwotnie było dalekie. Być bezpiecznym portem, do którego można dotrzeć po chwiejnej wędrówce przez fale. *Give me a hug*, uściskaj mnie, przytul. Za tą prostą prośbą kryje się przestrzeń braku, czyli tego, co jest jednym z głównych tropów twórczości Marusińskiej, tym razem braku czułości, nieobecność innego człowieka, jego dotknięcia, uwagi, chwili rozmowy. Uściskaj mnie, czyli pozwól mi wyrazić siebie w twoim akceptującym objęciu.

W *Ogryzkach* doskonały kształt białej porcelany został świadomie nadgryziony przed wypaleniem. Pielęgnowana zazwyczaj harmonia – naruszona. Dlaczego miszkę i kubek, które staranne gospodynie zwykle z uwagą wycierają czystą ścierką i w skupieniu odstawiają na półkę, rozmyślnie uszkodzono? Tworzywo tajemnicze, którego receptury zazdrośnie strzeżono przez wieki, a o

3 Agnieszka Kurgan, kuratorka wystawy indywidualnej pt. „Pomiędzy” w BWA Szklka i Ceramiki, Wrocław 2010, <http://www.marusinska.pl> [dostęp: 20.04.2018].

4 *Ibidem*.

5 J. Kaczmarecki, *Między*, z albumu „Między nami”, 1997.

6 E. Goffman, *Piętno. Rozważania o zranionej tożsamości*, Gdańsk 2005, s. 32.

7 K. Marusińska, <http://www.marusinska.pl> [dostęp: 20.04.2018].



3

4

### Karina Marusińska

1-4. *Hug*, 2015, akcja, instalacja – metalowa poręcz z porcelanowymi elementami, wideo, 8'29" Realizacja w ramach Programu „Mosty” Europejskiej Stolicy Kultury Wrocław 2016, fot. Krzysiek Orłowski

uczynione zeń formy dbano w domach jak o dzieci, a może niekiedy bardziej – rozharatane, skaleczone. Co w formie Marusińskiej ocalało z instynktownej niemal troski setek pokoleń o stołowe zastawy, wyprawne serwisy, dziedziczone wazy i filiżanki? O te wszystkie delikatne naczynia i bibeloty, owijane w bibułki i miękkie flanele na czas ich zimowania w kredensach. Chyba tylko brzeg pociągnięty pozłotą jak jodyną na rany. Ale żeby zębami? Porcelanę? To raczej zęby sprawny dentysta uzupełnia porcelaną, starając się zresztą, aby jej podobieństwo do kości było absolutne i aby sztuczny ząb zniknął wśród swoich zdrowych towarzyszy. A tu? Jawne, ostentacyjnie eksponowane ubytki. Jakby brak był tytułem do chwały, a nie faktem wstydliwym, wymagającym ukrycia.

Ale bycie resztką, ogryzkiem właśnie, czymś, co należałoby z pogardą wyrzucić do śmieci, dla twórczyni tych zaskakujących form jest najcenniejszym aspektem egzystencji. Szramy na porcelanie są nie tylko żartobliwą aluzją do obżarstwa tak niesłychanego, że aż pochłaniającego naczynia, w których podano potrawy, ale i do jego pełnego rozpaczki przeciwieństwa, głodu, kiedy to pozostały już tylko puste miski, w które w ostatnim akcie buntu można by się wgrzyźć. Nie tylko komentarzem do twardości tworzywa, na którym łatwo połamać zęby. Skaza, niedoskonałość, brak, obecne w twórczości Marusińskiej w wielu innych wcieleniach, są ontologicznym manifestem. To, czego po prostu nie ma, jak szczyrba w porcelanie – niepokojąca, zaskakująca, nieestetyczna nawet – przywołuje pytanie o hierarchię wartości. Co cenimy, a czym pogardzamy? – pyta artystka. Dlaczego? Może powinniśmy zrewidować kryteria naszych ocen, które stały się nawykiem, a nie świadomym wyborem?

Czym są „Chwasty” Kariny Marusińskiej? Niebiesko-białymi krążkami, zastryglami w rzędach i szeregach, trochę jak wojsko podczas przeglądu. W równie zdyscyplinowanym jak ono porządku. Choć tu i ówdzie brak niektórych żołnierzy – gdzie zniknęli? kto im na to pozwolił? – to jednak kolumny w granatowych mundurach ze świetlistym szamerunkiem wytrwale biegną w dal, spełniając powinność budowania symetrii i ładu, które jak wiadomo są potrzebne w każdej wojnie. A może to liczman w jakiejś grze, poukładane po to, by ich przejrzysty szyk stał się za chwilę źródłem emocji graczy? Albo jakaś wyrafinowana ekspozycja designerskich bulajów do ogromnych transatlantyków. Za ich przezroczystą powierzchnią przepływa morze, i srebrzyste, wrzecionowate rybne ciała, i algi, tajemnicze resztki istnień żywych i umarłych, które pochłonęła woda. A pomiędzy nimi wędrują ku górze pęcherzyki powietrza. Przez koliste formy wypełnione wszystkimi odcieniami kobaltu, od jego najbardziej atramentowego wcielenia aż po spłukany błękit, przypominający bieliznę wypraną z dodatkiem błękitnej farby, mającej wydobyć jej niegdysiejszą jasność, przeziera nieskończony ocean. A może to raczej niebo ze strzępkami chmur i unoszonymi wiatrem zabłąkanymi piórami ptaków, nasionami i łodygami ziół, liśćmi, podobnymi tym jesiennym, bezcielesnym, z samymi już tylko szkieletami unerwienia? Firmament przed burzą, w gwałtownym porywie suchego wiatru,

za którym na pewno przejdzie gwałtowny deszcz.

Kiedy wpatruję się w talerze Marusińskiej, z początku widzę tylko ich militarny porządek, by po chwili poczuć pulsujące w nich życie. Mają coś z nieba i wody, ale także z medytacyjnej harmonii chińskich wzorów, dla których natura była modelem i niedoścignym ideałem. Przetwarzają żywy w kolor, archaiczne inspiracje w nowe ich ujęcie.

Pokrywające je rośliny mogą być równie dobrze swoim dmuchawcem czy polnym kminem jak wachlarzami czy liśćmi artemizji. Talerze, będąc częścią stworzonej w 2014 roku kolekcji „Chwasty”, są jak one, te przeskadzające na grządkach rośliny – niepotrzebne, wchodzące w drogę „porządnym”, przydatnym człowiekowi hodowlom, posłusznie rosnącym, by tradycji stało się zadość, i do rosołu można było wrzucić pora czy marchewkę. A tu – botaniczne i ceramiczne odpady. Chwasty porcelanowe, wybrakowane sztuki nadające się na przemiał, które autorka jednak ocala, znajdując im nową funkcję.

Porcelana wrocławskiej artystki kwestionuje zastane reguły, nie przypomina tradycyjnego serwisu. Każdy talerz inny, a wszystkie razem jak okna ku innej przestrzeni, ku innemu pojmowaniu świata. Ich barwa i zdobienie zmieniają utarte poglądy na sztukę i stosunki społeczne. Ich wojskowa aranżacja przypomina, w co zmienia się zazwyczaj rygor musztry, czym stać się może gra, zawsze balansująca na granicy radosnej zgody na umowność i agresywnej walki, ich doskonałe owale są tylko cienkim, kruchym parawanem, za którym kłębią się przestwory nieba, morza i ludzkich emocji.

Kobaltowe „Chwasty” Marusińskiej, podobnie jak cała jej twórcza działalność, opowiadają o przeistoczeniu czegoś w coś zupełnie innego: deseni starego w nowy, porządku w chaos, spokoju w burzę. O antynomiiach podobnych porcelanie, twardej i nietrwałej równocześnie. O granicach między zastanymi schematami, a ich możliwą metamorfozą. ■

## Stigma in reverse

**K**arina Marusińska searches for tensions, the tumult and turbulence coming from the disparity of materials in her art. She is a ceramic artist creating with a variety of materials, from clay to sculpture, installation, performance and one of the most challenging substances – human beings. Marusińska graduated from Eugeniusz Geppert Academy of Art and Design in Wrocław. Her education included activities in socially engaged projects, which influenced the development of empathy that plays a crucial role in her work. The title of her first exhibition, *In between*, expresses the whole artistic quest of Marusińska, who declared: "I am fascinated by tension on the edge of external and internal, private and public, noble and common, delicious and disgusting." One of the main themes in her art is the exaltation of stigma, visible in *Hug* (2015), which touches the subject of exclusion. In Marusińska's work, stigma is the most laudable feature. ■



### Weronika Lucińska

1. *Icebergs*, 2018, porcelana odlewana, 80 x 35 x 35 cm
  2. *Iceberg*, 2017, porcelana odlewana, 30 x 30 x 35 cm
  3. *Icebergs Blue*, 2016, porcelana odlewana, 35 x 30 x 30 cm
  4. *Landscape- detal*, 2017, porcelana formowana ręcznie, Ø: 28, h: 12,5 cm
- Fot. 1-4 Weronika Lucińska

MONIKA BRAUN

## Imiona wody

***Cokolwiek gdziekolwiek kiedykolwiek się działo  
spisane jest na wodzie babel.  
Wisława Szymborska, Woda***

**W**eronika Lucińska chce zakłócić wodę w ceramicznej materii, wydobyc właściwe żywiołowi ruch i płynną zmianę ze statycznych, geometrycznych obiektów o zazwyczaj wyraźnie wyznaczonym centrum. Pracując w porcelanie toczony na kole garncarskim oraz odlewanej z form gipsowych lub kształtowanej ręcznie, używając szkła i różnych cieczy pragnie ogarnąć nieogarnioną substancję. Jej wymykające się zmysłom i artystycznym analogiom kapryśność, dynamikę, piękno.

*W mojej twórczości istotne miejsce zajmuje woda – mówi artystka – która jako symbol, żywioł i materia jest dla mnie niewyczerpanym źródłem inspiracji, jak również medium równorzędym z samymi obiektami ceramicznymi. Analizuję zjawiska optyczne, jakie zaobserwować można na różnych obiektach w kontakcie z płynami i szkłem. Wykorzystuję materię wody w różnych stanach skupienia, używając jej samej lub traktując ją jako model, inspirację do tworzenia kolejnych form przestrzennych i instalacji.*

Woda – kolebka ludzkości, część tworzywa naszych ciał i innych istot żywych, będąca nami i znajdującą się wokół nas, pospolity związek chemiczny lekceważony przez swoją oczywistą obecność, upragniony jako siła życiodajna, podziwiany dla swego piękna w oceanach, wodospadach i rzekach, szanowany dla swoich możliwości fizycznych i chemicznych, budzący lęk swoją niszczycielską siłą. Symbolizujący stałość, a zarazem zmienność. To płynąca woda pokazała Grekom ideę „wiecznego przemijania”, herakliotejskie *wszystko płynie*. Wodą w małych i wielkich klepsydrach mierzono upływający czas. Wilgotny żywioł, którego fizyczne i filozoficzne związki z czasem i przestrzenią w obiektach Lucińskiej przyjmują kształty falujących







płaszczyzn, mających w sobie coś z niezwykłych właściwości Wstęgi Möbiusa, rozmaitości topologicznej, o z pozoru dwóch powierzchniach i dwóch brzegach, a w istocie

o jednej krawędzi i tylko jednej powierzchni. W swym ceramicznym wcieleniu przypominają, że nic nie jest tym czym się zdaje, połyskując szklawymi, którymi pokrywa je artystka – zastygłymi, a jednak zdającymi się wciąż płynąć. Porcelanowe bryły zamknięte w szklanych pojemnikach każą myśleć wodzie jako początku, są malutkimi eksponatami z gabinetu przyrodniczego, niezbędnymi, by dać lekcję o ewolucji życia na Ziemi.

Weronika Lucińska, urodzona w 1989 roku w Ostrowcu Świętokrzyskim nad rzeką Kamienną, bystro meandrującą z powodu sporego spadku przez łęgi i wśród olszyn województwa świętokrzyskiego, teraz mieszka blisko Odry, we Wrocławiu, związanym z wodą geograficznie, społecznie i kulturowo, w którym rzeka, wszechobecna w swych odnogach, kanałach i śluzach, ukształtowała w znacznym stopniu historię, wpływa na architekturę miasta, określa jego szlaki komunikacyjne, odciska piętno także na tworzonej tu sztuce i proponowanej w nim edukacji. Rzeka, jak uważa artystka, miała także wpływ na jej zainteresowanie tą płyną (ale niekiedy ulotną, a kiedy indziej stałą) materią, i w efekcie to wodzie poświęciła swoją twórczość i pracę doktorską. *Nie starczy ust do wymówienia przelotnych imion twoich, wodo*<sup>[1]</sup> – pisze Wisława Szymborska, *pod rozmaitymi imionami was tylko stawiłem, rzeki!*<sup>[2]</sup> – dodaje Czesław Miłosz, a Lucińska w swoich

artystycznych obiektach, szuka różnych sposobów wyrażenia w formie istoty żywiołu, znajduje dlań rozmaite „imiona”.

Dla Lucińskiej, która ukończyła Akademię Sztuk Pięknych we Wrocławiu na kierunku projektowanie ceramiki, od początku edukacji artystycznej woda jest przyczyną wszystkiego, czy to jako źródło – w tym wypadku niemal dosłownie – natchnienia, czy jako medium lub materiał. *Woda dzięki swojej hipnotyzującej sile oddziałuje nie tylko na mnie, ale mam nadzieję, również na odbiorcę moich działań* – wyznaje artystka. Twórcą, na którego powołuje się Lucińska, komentując własną drogę w ceramice, a który zintensyfikował jej zainteresowanie tematyką wody był Jason deCaires Taylor, angielski rzeźbiarz specjalizujący się w tworzeniu cementowych, podwodnych rzeźb, które z czasem przekształcają się w sztuczne rafy koralowe. Swoje umiejętności jako konserwatora, podwodnego fotografa i instruktora nurkowania wykorzystuje, aby tworzyć unikalne instalacje, które stanowią bazę pod rafę koralową. Jego wczesne prace znajdują się w pierwszym na świecie parku publicznym podwodnej rzeźby w Molinere Bay, Grenada. Bio-regenerująca i kulturowo-edukacyjna twórczość Taylora została sklasyfikowana jako część ruchu eco-art. W wywiadzie dla USA Today Taylor komentuje wpływ natury na jego Park Wodny: *Koral zastępuje farby. Ryby dostarczają atmosferę. Woda zapewnia nastrój. Ludzie pytają mnie, kiedy będzie gotowy. To tylko początek* – mówi. >



1 W. Szymborska, *Woda*.

2 Cz. Miłosz, *Rzeki*.



1

Nieco podobnie zachowuje się medium Lucińskiej, kształtowane w jej rzeźbach jako swoisty łącznik między światem natury i sztuki, metaforycznie odnoszące się do ulotnych sfer życia i poematu rzeczywistości, a zarazem dosłowne, zmysłowe. Żeby je zrozumieć trzeba go doznać, obserwować jego transformacje. I dotyczy to zarówno wody, o której opowiada artystka, jak i gliny, będącej tu nośnikiem sensów, wymagającej przeciwieństwa wilgoci w procesie formowania, ale potem kamieniejącej. Czyli właściwie dwóch mediów. Jedno i drugie współistnieje tu trochę jak ocean i rafy koralowe w pracach Taylora. Wzajemne filiacje wody i ceramiki zdają się być u Lucińskiej autotematycznym wątkiem jej obiektów. Ale są nim także zderzenie form i przeniesienie znaczeń, jakby artystka chciała oddać istotę żywiołu w strukturach stojących wobec niego w opozycji.

W jej *Icebergs-Blue* bryły porcelany przypominają skałę. Niczym lodowce, które przez przypadek zawędrowały na prześwietlone słońcem, seledynowe wody mórz południowych. Jeszcze chwilę będzie trwał ich lodowy byt, zanim roztopią i połączą z przestworem, która na razie łagodnie je unosi. Jakby opowiadały o ukrytej walce trwałości z przeistoczeniem. O niemym oporze twardości wobec miękkości fal. O trwającym wieczność wzajemnym wykluczeniu się różnych form istnienia. A wszystko tutaj – i woda, i kawałki lodu – jasne jak otaczające je światło, przywołujące na myśl atlas, kuszący by go dotknąć. Ale zrazem kanciaste, o ostrych krawędziach ostrzegawczo przypominających krzemienne ostrza. Co będzie, jeśli uwiedziony jego urokiem sięgniesz ręką po to niebezpieczne piękno? Walka przeciwieństw: kształtów, stanów skupienia, barw. Czy patrząc na obiekt Lucińskiej doznajesz lęku czy pożądania, chcesz dotknąć jej porcelanowych gór lodowych czy może cię odpychają? Tak, to prawda, że *Bezpośrednie doświadczenie wody jest*

*bardzo złożone i silne, co powoduje problemy w różnieniu nie tylko jej „czysto” fizycznych, psychicznych i symbolicznych komponentów, ale także w różnieniu jej wpływu na poszczególne zmysły*<sup>[3]</sup>.

Jak pisze Krystyna Wilkoszewska, której teksty inspirują artystkę, i które – jak mówi – *pozwołyły mi w dużej mierze nazwać obszary moich zainteresowań/działań i zrozumieć moją fascynację tą materią. Kolejnym ważnym autorem jest dla mnie Mircea Eliade, piszący że: „Wody symbolizują wszelką potencjalność. Są one fons et origo-rezerwuarem wszystkich możliwych postaci istnienia: poprzedzają każdą formę i stanowią podwalinę jakiegokolwiek procesu stwarzania świata”*<sup>[4]</sup>. W książce *Obrazy i symbole Eliade opisuje wodę jako przyczynę wszelkiego stawania się, nadawania kształtu, formowania się. Te zagadnienia były dla mnie szczególnie ważne przy realizacji serii „Środowisko wodne” oraz „Dojrzewanie”.*

Artystka chce uzyskać spójność idei wody z jej formą wizualną, znaleźć odpowiedni wyraz plastyczny dla tego, co najważniejsze w jej twórczości, próbuje przekroczyć granice materiału, by w perfekcyjnych, wyczulonych kształtach, w sztucznej przeciwieństwie formie obiektu przywrócić – nam? sobie? – kontakt z naturą.

W „Iceberg” jest trochę jakby przez okno widać było górę lodową, dryfującą przez noc w oceanie. Bryłę wody zamienionej w kamień niesioną przez wodę w formie płynnej. Co oddziela jedno od drugiego? Gdzie jest subtelna granica pomiędzy trzema możliwymi stanami skupienia, pomiędzy różnymi wcieleniami bytów? Ten kawałek skały o wyraźnej strukturze, jednocześnie dosłowny

3 K. Wilkoszewska, *Woda (w:) Estetyka czterech żywiołów*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2002, s. 78.

4 M. Eliade, *Obrazy i symbole*, Wydawnictwo KR, Warszawa 1998, s. 177.

i abstrakcyjny, każe myśleć o lodowcach odrywających się od Arktyki i Antarktydy, i sunących po morzach świata, by w końcu zjednoczyć się na powrót z oceanem. Przywodzi na myśl ich pełną godności wędrówkę, w akompaniamencie plusku fal, gwałtownych pęknięć lodu i ptasich krzyków. Bez ludzi i zamieszania, które zawsze towarzyszy ich obecności. Ale gdyby powiedzmy statek? Dopiero wtedy obojętność materii może stać się groźna. Szczególnie w ciemności, takiej jak w obiekcje Lucińskiej. Woda i mrok jak prapoczątki istnienia opisane w Księdze Rodzaju. Tworzenie się gór lodowych, ich podróże i późniejszy rozpad jako cząstka cyklicznego obiegu, wiecznej transformacji jednego w drugie, czegoś w coś innego.

*Landscape* to kredowy górotwór wyrastający z seledynowego kręgu. Przypomina trochę białawe piaskowce, których warstwy osadzały się przez eony w praoceanie, by przez kolejne tysiąclecia





2

ulegać erozji rzeźbiącej i uwydatniającej ich wewnętrzną architekturę, mające też jakieś dalekie podobieństwo do ludzkiej skóry, transformującej z wiekiem w starą skałę, zbliżającą się do powłoki gadów, którą nie zawsze można odróżnić od spalonej słońcem ziemi, siedliska jaszczurek. Połyskliwa powierzchnia podstawy pokryta szklivem jak lukrem, jak cieniutką warstwą lodu zamarzającego na stawie po pierwszych przymrozkach. A może powleczone wodą odbijającą chłodne, zimowe niebo? Wygląda to nieco podobnie jak widziane z samolotu ogromne, bezludne przestrzenie Grenlandii, gdy leci się z Europy do Ameryki, a w dole, dziesięć tysięcy metrów niżej krajobraz kamienisk w rozmiarach dziecięcej zabawki, z racji odległości wyzbyty grozy pierwowzoru: żleby skalne jak sznureczki, iglice jak igielki, turnie podobne deserowi z migdałowej chałwy, mające tę samą co ona strukturę.



3

#### Weronika Lucińska

1. *Środowisko wodne*, Instalacja na Moście Siedleckim, rzeka Oława, 2018, kamionka toczona na kole garncarskim, długość: 900 [cm]

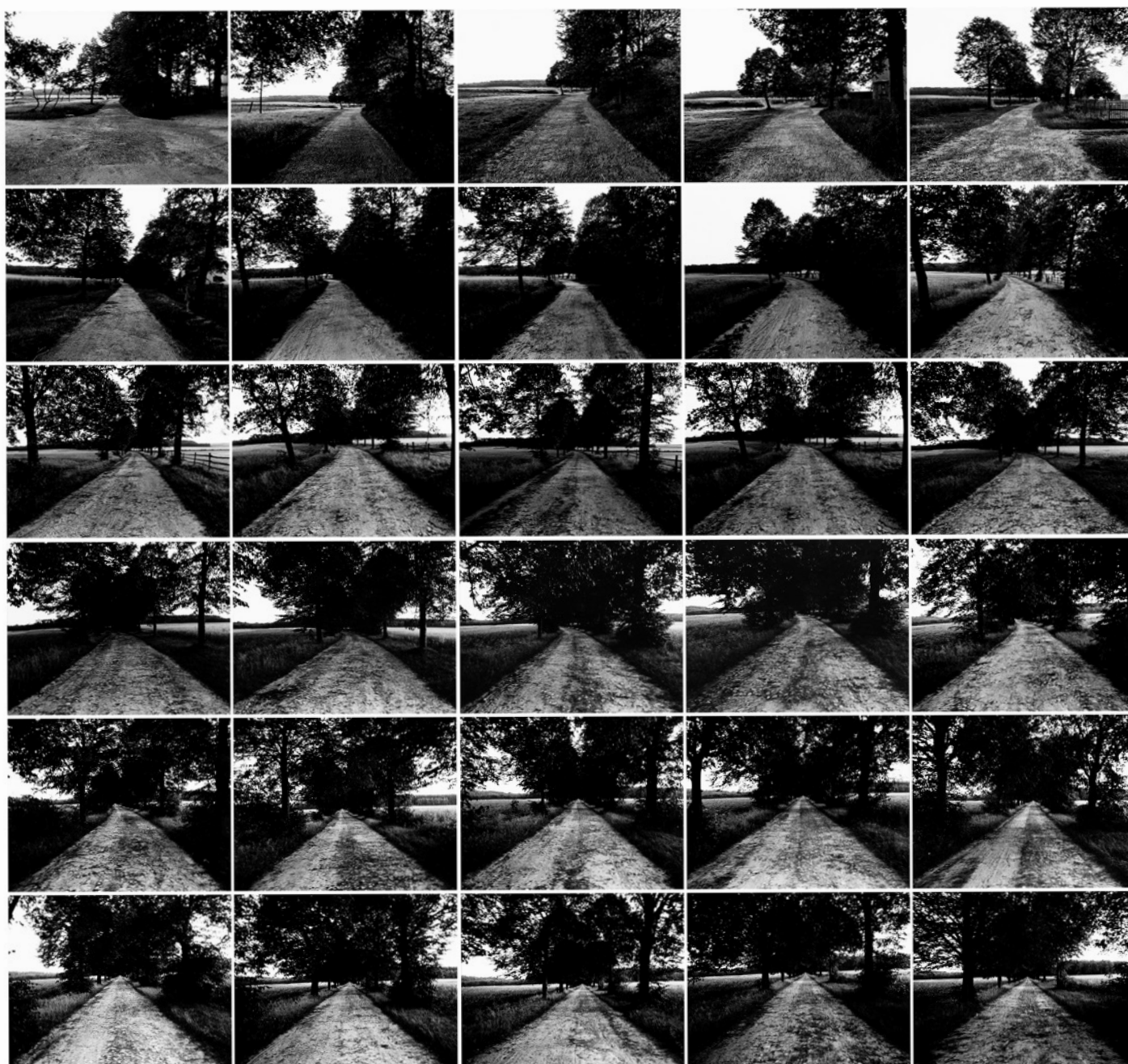
2-3. *Środowisko wodne*, 2018, kamionka toczona na kole garncarskim, fragment instalacji

Fot. 1-3 Weronika Lucińska

*Landscape* Lucińskiej ma w sobie coś z tej iluzji. Potęgą natury zamknięta szklanym kloszem jak czaszą niebios, i jak one załamującym światło, którego rozbłyśki wędrują po miniaturowym krajobrazie. Przezroczysta kopuła każe mi myśleć o pejzażu artystki jak o laboratoryjnym preparacie, który umieszczony pod okiem mikroskopu ujawnia nieprzezwane szczegóły. Liryczna niemal łagodność barwy, subtelność kształtu, zastygły spokój pozbawionych życia formacji przypominają o życiu właśnie, o wodzie, jego pierwotnym siedlisku, o dramatycznych przemianach materii żywej i nieożywionej. Myślę – porcelana jak kamień, kamień jak ciało, pulsujące wilgocią krwi, a potem na powrót, ciepła skóra zamieniająca się w rzecz, martwiejąca. Taka jest sceneria wiecznej przemiany, zaklęta w porcelanowym bezruchu w szklanej szkatułce Weroniki Lucińskiej. ■

### The names of water

Weronika Lucińska, a Wrocław based artist and The Eugeniusz Geppert Academy of Art and Design graduate, wants to enchant the water element and magically capture it in ceramics. *Under the artistic expression of my research is the desire to freeze in motion a ceramic material, a smooth change of the centric, geometric shape of the object, she states. Water is a source of inspiration here, used both as a symbol and material for her installations. It is, Lucińska says, a starting point of everything, a cradle of humankind. It incorporates beauty and power, stability and transition; sees a connection between nature, art and life. Inspired by Jason deCaires Taylor's underwater sculptures and Krystyna Wilkoszewska's essays, Weronika creates mesmerizing yet unsettling rock-like casted porcelain shapes (Icebergs 1, Icebergs 2, Landscape). Landscape is an illusion, the power of nature captured under the dome of heaven with refracting light gliding over the glass globe above a miniature, almost microscopic landscape – the scenery of constant yet subtle change – life as it is with its essence frozen in motion. ■*



GRZEGORZ DZIAMSKI

## Polityka interpretacji

Jak powinniśmy interpretować twórczość konkretnych artystów? Całościowo? Holistycznie? Każdą interpretowaną pracę odnosić do całej twórczości artysty/artystki? Czym powinniśmy się kierować przy wyborze prac do interpretacji? Weźmy w miarę dobrze zdokumentowaną i opisaną twórczość Natalii LL. Znamy intencje artystki, bo Natalia LL należy do tych artystów, którzy chętnie wypowiadają się na temat sztuki i chętnie komentują swoje prace. Znamy też recepcję tej twórczości – reakcje krytyków i artystów, nie tylko polskich, na prace wrocławskiej artystki.

Natalia LL wspólnie z Andrzejem Lachowiczem, Antonim Dzieduszyckim i Zbigniewem

Dłubakiem zakładała galerię Permafo. Galeria Permafo powstała w 1970 roku i od razu stała się jedną z najbardziej awangardowych galerii w Polsce. Jej zasługą, pisał Aleksander Wojciechowski, było *spopularyzowanie fotografii jako autonomicznego środka wypowiedzi artystycznej*<sup>[1]</sup>. Permafo było nie tylko nazwą galerii, ale także nazwą realizowanego przez galerię programu artystycznego – oznaczało permanentne fotografowanie lub permanentną

1 Dostłownie cytat ten brzmi nieco inaczej. Galeria Permafo miała *spopularyzować w Polsce fotografię jako autonomiczny środek wypowiedzi malarskiej* – absurd albo wybiegająca w dość odległą przyszłość przepowiednia. A. Wojciechowski, *Młode malarstwo polskie 1944-1974*, Wrocław 1983, s. 126.

formalizację. Sztuka jest permanentną rejestracją rzeczywistości, a ponieważ stała rejestracja jest niemożliwa (dzisiaj już jest – G.D.), stąd konieczność wyboru metod rejestracji. Wybór jest współczesną kreacją – formułował zasady sztuki permafo Andrzej Lachowicz<sup>[2]</sup>, zbliżając się do Marcela Duchampa, dla którego wybór był podstawą ready mades.

2 A. Lachowicz, *Sztuka permanentna* (1970), (w:) *Permafo* (red. A. Markowska), Wrocław 2012, s. 208. Ciekawe byłoby przedyskutowanie w tym kontekście pracy Wolfganga Staehle dla galerii Postmasters z Nowego Jorku (2001) przedstawiającej widoki rejestrowane przez trzy kamery wideo, jedna z kamer skierowana była na Manhattanu i wieżę World Trade Center, jakby czekała na wydarzenie z 11. 09. 2001 roku.

## Natalia LL (Natalia Lach-Lachowicz)

1. *OTOCZENIE NATURALNE 250 m DROGI*, Plener Turów 71, 1971
2. *Trwoga paniczna – sieczka X*, 1989, odbitka fotograficzna czarno-biała, płótno, 110 x 110 x 2,8 cm
3. *Puszysta tragedia V*, 1988, 130 x 105 x 2,8 cm; odbitka fotograficzna czarno-biała, akryl, płótno

Pod wpływem tego programu Natalia LL zrealizowała dwie prace; *24 godziny* (1970) oraz *Otoczenie naturalne. 250 m drogi* (1971). W połowie lat 70. pojawiły się dwie próby interpretacji twórczości Natalii LL. Jan Świdziński w tekście „Gramatykalizacje”, zamieszczonym w katalogu wystawy „Aspekty nowoczesnej sztuki polskiej” (Galeria Współczesna, Warszawa 1975), wpisywał Natalię LL w kontekst polskiej sztuki konceptualnej, a Gisliind Nabakowski w tym samym czasie umieszczała polską artystkę w kontekście sztuki feministycznej. Tekst Świdzińskiego był bardzo ogólny, nie przywoływał żadnej pracy Natalii LL, podsuwał jedynie semiologiczną lekturę jej prac.<sup>[3]</sup> Nabakowski była bardziej konkretna, odwoływała się do najbardziej znanych, jak dzisiaj wiemy, prac polskiej artystki, do „Sztuki konsumpcyjnej” (1972 – 1974) – fotografii pogrupowanych w zestawy po 6, 9, 12, 20 zdjęć przedstawiających młode, atrakcyjne dziewczyny czerpiące zmysłową przyjemność z jedzenia bananów, parówek, kisielu, budyniu i itd. Niemiecka krytyczka, redaktor czasopisma „Heute Kunst” uznała, że autorka „Sztuki konsumpcyjnej” przywołuje seksistowskie klisze na temat kobiet po to, by je ośmieszyć, wykpić, że polska artystka rozprawia się z męskimi mitami na temat kobiet. Wbrew temu bowiem, co podpowiada mężczyznom ich wyobraźnia, banan jest w tych pracach tylko bananem, nie penisem, a kobiece usta ustami, a nie przerażającą mężczyzną uzębioną waginą – *vagina dentata*<sup>[4]</sup>. Dla innej niemieckiej krytyczki, Ditty Behrens nie było już jednak tak oczywiste z kogo kpi Natalia LL w *Sztuce konsumpcyjnej*: z mężczyzn, kobiet, z siebie samej, a może z nas wszystkich po trochu? Czy chce żeby banan, parówka, kisiel, budyń pełniły jakieś symboliczne funkcje, czy przeciwnie, chce je od tej psychoanalizycznej symboliki oderwać?<sup>[5]</sup>

Wątpliwości nie miała za to Lucy Lippard, która *Sztukę konsumpcyjną* Natalii LL widziała na Biennale Młodych w Paryżu (1975). Zdaniem amerykańskiej krytyczki, mającej ogromne zasługi dla rozwoju sztuki feministycznej, prace Natalii LL (wymienionej z nazwiska) przekraczały *subtelną granicę oddzielającą wykorzystywanie kobiecego ciała dla męskiej przyjemności od wykorzystywania kobiecego ciała do oskarżania mężczyzn o przedmiotowe traktowanie kobiet*<sup>[6]</sup>. Lippard pisała o kulturowych



stereotypach, które powodują, że inaczej traktujemy nagość męską a inaczej kobiecą. *Mężczyźni mogą wykorzystywać piękne, seksowne kobiece ciała jako neutralne obiekty, ale kiedy kobiety zaczynają używać własnych twarzy i ciał to są natychmiast oskarżane o narcyzm (...)* W naszym społeczeństwie kobiety uważane są za obiekty seksualne, dlatego oczywiście wydaje się, że każda kobieta, która prezentuje swoje ciało w przestrzeni publicznej robi to, bo uważa się za piękną. *Naga artystka jest narcyzem, nagi Vito Acconci pozostaje artystą*<sup>[7]</sup>.

Lippard chciała oceniać tworzona przez kobiety sztukę w kategoriach politycznych celów feminizmu i dlatego uważała, że należy mówić o właściwej i niewłaściwej sztuce kobiet zgodnie z aktualnie obowiązującą ideologią feminizmu. Właściwą sztukę kobiet, czyli sztukę zaangażowaną po stronie feminizmu reprezentowała Judy Chicago, Nancy Spero, niewłaściwą Hannah Wil-

ke, Carolee Schneemann, Lynda Benglis czy Rebecca Horn. Najważniejsze dla sztuki feministycznej artystki – Marina Abramović, Gina Pane, Ana Mendieta – nie mieściły się jednak w tym podziale. Natalia LL nie związała się ze sztuką feministyczną, choć łatwo mogła to zrobić po wystawie „Frauen Kunst – Neue Tendenzen” w Innsbrucku (1975), ponieważ nie zgadzała się z feministycznym odczytaniem, feministyczną wykładnią „Sztuki konsumpcyjnej”. Feministki dopatrywały się w mojej *Sztuce konsumpcyjnej* – mówiła po latach Krzysztofowi Jureckiemu – *przewrotnej walki z kultem fallusa i męskością*. A dla mnie była to *raczej manifestacja sensu życia i żywotności*<sup>[8]</sup>. Niezwykle celne w tej sytuacji staje się sformułowanie Łukasza Rondudy, że *Sztuka konsumpcyjna* >

3 Zob. G. Dziamski, *Przełom konceptualny i jego wpływ na praktykę i teorię sztuki*, Poznań 2010, s. 220 i następn. Zob. również G. Dziamski, *Permafro a spór o sztukę lat 70.*, (w:) *Permafro*, op. cit., 104-109.

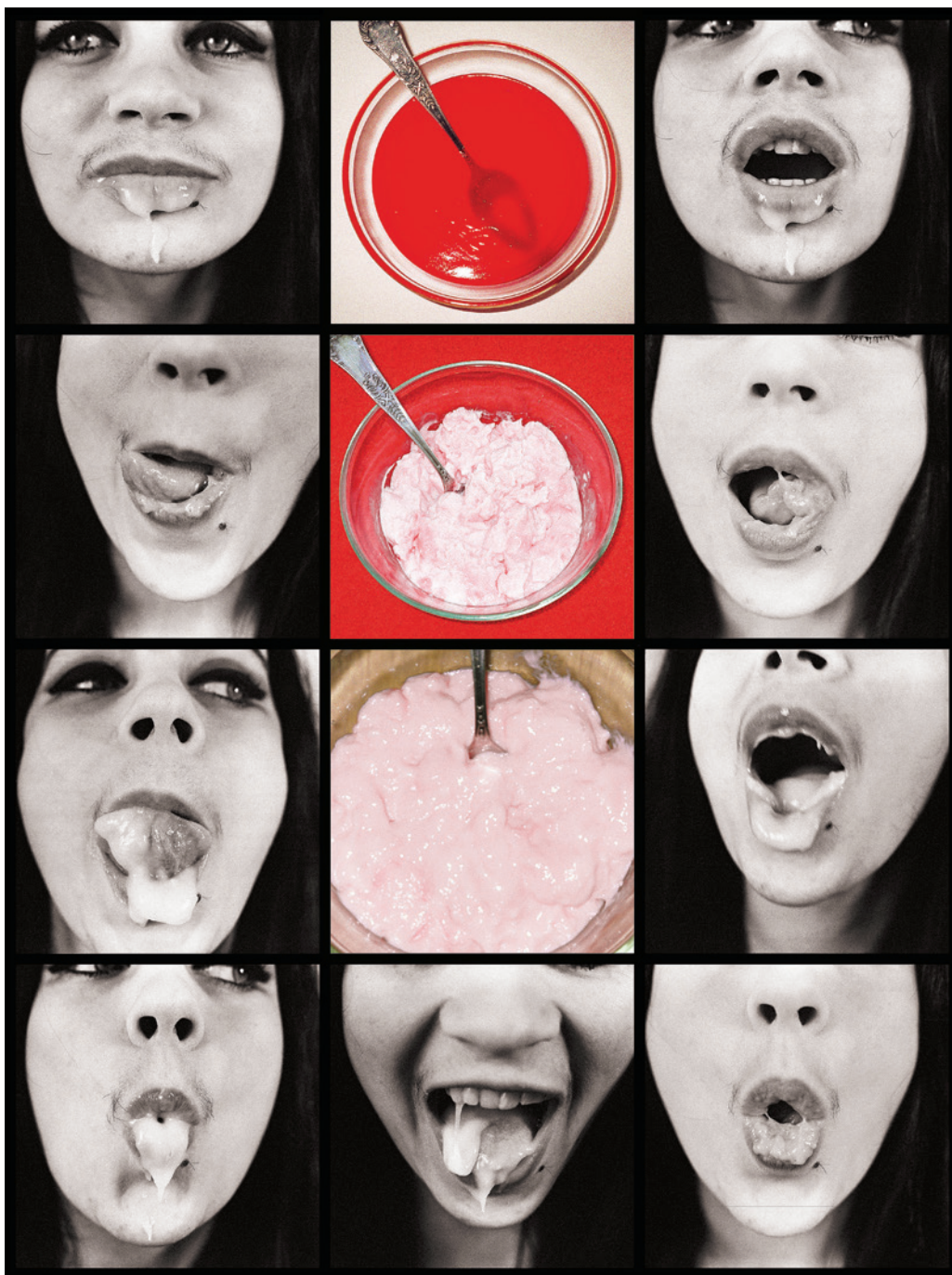
4 G. Nabakowski, *Dwa mity z przyjemnością odrzucone* (1975), (w:) Natalia LL, *Texty. Teksty Natalii LL i o twórczości Natalii LL* (red. A. Smalcerz), Bielsko 2004, s. 28.

5 D. Behrens, *Frauenkunstausstellungen im Deutsch; sprachigen Raum, eine Untersuchung zur Rezeption bildender Kunst von Frauen zwischen 1973 – 1984*, Hamburg 1991. Cyt za Natalia LL. *Texty ... op. cit.*, s. 160.

6 L. Lippard, *The Pains and Pleasures of Rebirth; Women's Body Art*, "Art in America", 1976, May-June. Przedruk w *Artist's Body* (ed T. Warr), London – New York 2000, s. 253.

7 *Ibidem*, s. 253.

8 Wywiad Krzysztofa Jureckiego z Natalią LL, (w:) *Natalia LL. Texty ... op. cit.*, s. 242.



### Natalia LL (Natalia Lach-Lachowicz)

1. *Sztuka konsumpcyjna*, 1972
2. *Słowo*, 1971 (2012), druk cyfrowy, papier, 300 x 100 cm
3. *Puszysta tragedia III*, 1988, odbitka fotograficzna czarno-biała, akryl, płótno, 130 x 105 x 2,8 cm

*Sztuka konsumpcyjna* jest najczęściej interpretowaną pracą Natalii LL. Czy dlatego, że jest to najlepsza praca artystki? Najbardziej dla twórczości Natalii LL reprezentatywna? Jak się to *opus vitae* ma do innych prac artystki?

Ambitną próbę ogarnięcia całej twórczości Natalii LL podjęła na początku lat 90. Bożena Kowalska. Kowalska podzieliła twórczość wrocławskiej artystki na dwa okresy: czas narcystycznej fascynacji młodością i zmysłową urodą życia oraz czas rozmyślań nad starością, śmiercią i przemianami<sup>[12]</sup>. Jeżeli pierwszy okres upłynął pod znakiem dziewczczyn zjadających banany – sama artystka przyznała po latach, że cała jej sztuka od 1972 roku była związana z *konceptualną zabawą konsumpcją*<sup>[13]</sup>, to znakiem drugiego okresu stała się przystrojona kwiatami anturi czaszka z wepchniętym do ust bananem<sup>[14]</sup>. Drugi okres stał się przeciwieństwem, a może nawet, jak zdaje się sugerować Bożena Kowalska, zaprzeczeniem pierwszego. Kowalska pisze o przełomie w poglądach artystki, o radykalnym przewartościowaniu spojrzenia na świat<sup>[15]</sup>.

Drugi okres w twórczości Natalii LL rozpoczyna się pod koniec lat 70. i jest próbą wyjścia poza jednowymiarowy świat konsumpcji, cielesności i zmysłowości w stronę duchowości i sztuki post-konsumpcyjnej. Najpierw były to poszukiwania w stylu New Age („Śnienie” 1978-81; „Punkty podparcia” 1978-79; „Stany skupienia” 1980-84). Artystka sięgała do astrologii, parapsychologii, radiestezji, poszukiwała ukrytych energii, wpływu piramid na ludzki organizm itd. Później, w stanie wojennym i po, inspiracją artystki stała się chrześcijańska mistyka, teksty Jana od Krzyża, św. Teresy, ćwiczenia duchowe Ignacego Loyoli. Mistyka była tym obszarem aktywności duchowej, do której system patriarchalny skłonny był dopuszczać kobiety, a nawet widzieć w niej specyficznie kobiece przeżywanie świętości. Natalia LL podkreślała pokrewieństwo doświadczeń mistycznych z kobiecością. Podczas seansów śnienia pojawiały się w białych luźnych szatach, z rozpuszczonymi włosami i w wianku z polnych kwiatów, jak bajkowa nimfa czy rusałka. W „Stanach skupienia” ubrana była w strój czarodziejki czy wróżki Bardzo często prosiła mężczyzn o komentowanie i naukowe wyjaśnianie jej mistycznych

została za zgodą artystki zawłaszczona przez nurt feministyczny<sup>[9]</sup>. Oznaczało to, że Natalia LL nie miała nic przeciwko temu, żeby feministki wykorzystywały jej *Sztukę konsumpcyjną*, nie protestowała, kiedy wystawiały i komentowały jej prace w feministycznych kontekstach, ale sama nie zamierzała zmieniać się w feministyczną aktywistkę.

W latach 90. młoda generacja polskich krytyków i historyków sztuki (właściwie krytyczek i historyczek sztuki) dość dobrze już obeznana z Lacanowską psychoanalizą podjęła feministyczno-psychoanalityczną interpretację *Sztuki konsumpcyjnej*. *Sztuka konsumpcyjna* odwraca obowiązujące w społeczeństwie patriarchalnym hierarchie; kobieta jest tu aktywna, a mężczyzna pasywny. Kobieta działa, i to działa w zwielokrotnieniu, a sparaliżowany strachem mężczyzna przygląda się tylko, jak kobiety konsumują symbolizującego męską władzę fallusa<sup>[10]</sup>. Rodzi się tu oczywiście pytanie, czy taka interpretacja coś wnosi do lepszego, bardziej pogłębionego rozumienia pracy Natalii LL? Czy nie jest przykładem, wzorcowym nieomal, interpretacji metodycznej, jak ją nazywa Richard Rorty, czyli takiej, która z góry wie, czego chce dowiedzieć i niczego nowego od interpretowanego dzieła nie oczekuje?<sup>[11]</sup>

9 Ł. Ronduda, *Sztuka polska lat 70. Awangarda*, Warszawa 2009, s. 96.

10 P. Piotrowski, *Awangarda w cieniu Jałty*, Poznań 2005, s. 379.

11 R. Rorty, *Kariera pragmatysty*, (w:) *Interpretacja i nadinterpretacja* (red. U. Eco), Kraków 1996, s. 105.

12 B. Kowalska, *Przestrzeń wizyjna*, (w:) Natalia LL. *Texty...*, op. cit., s. 131.

13 Natalia LL, *Teoria głowy* (1991), (w:) Natalia LL. *Texty...*, op. cit., s. 121. Identyczną formułą posłużyła się artystka w rozmowie z Wiesławą Wierchowską. Zob. W. Wierchowska, *Rozważania o sztuce i erotyzmie* (1994), (w:) Natalia LL. *Texty...*, op. cit. s. 166.

14 A. Jakubowska, *Natalia ist sex*, (w:) *Opera omnia*, Wrocław 2009, s. 17.

15 Natalia rozważa problemy dobra i zła. *Pogrąża się w metafizycznych rozważaniach nad stosunkiem Boga i Szatana. Siega do filozofii chrześcijańskiej po odległe mity i zastanawia się nad nieuchronnością starzenia się, śmierci i tego, co po człowieku zostaje* – komentowała te prace Bożena Kowalska. B. Kowalska, *Przestrzeń wizyjna*, (w:) Natalia LL. *Texty...*, op. cit., s. 135.



doświadczeń, co przypominało kościelną praktykę certyfikowania świętych<sup>[16]</sup>.

Pod koniec lat 80. cyklami „Głowy mistyczne” (1988), „Głowy paniczne” (1989), „Głowy wizyjne” (1990), „Formy platońskie” (1990) Natalia LL wróciła do malarstwa, wypełniając jakby przywołane tu wcześniej prorocstwo Aleksandra Wojciechowskiego. „Głowy” były tryumfalnym powrotem Natalii LL na polską scenę artystyczną. Z uwagi na designerską elegancję, sprawne połączenie starych i nowych mediów oraz otwartą, nieskrywaną symbolikę wielu widzów doszukiwało się w „Głowach” wpływu estetyki postmodernistycznej. Natalia LL nigdy jednak nie próbowała przypisywać „Głów” do postmodernizmu. Do postmodernizmu miała zresztą podobny stosunek jak do feminizmu – widziała w nim nową ideologię, a od ideologii artysta powinien się, jej zdaniem,

16 Zob. G. Dziamski, *Sztuka feministyczna; od outsidera do innego*, (w:) *Sztuka u progu XXI wieku*, Poznań 2002.



3

trzymać z daleka<sup>[17]</sup>. Na początku XXI wieku artystka sięgnęła do starogermańskich mitów, a jej prace zaczęły przypominać inscenizowane fotografie lub fotografowany performance.

Trudno przypisać „Sztuce konsumpcyjnej” jednoznaczny sens, a co dopiero całej twórczości Natalii LL. Twórczość ta pozostaje wieloznaczna; dla jednych jest feministyczna, dla innych antyfeministyczna i żadna dyskusja nie doprowadzi do consensusu. Paradoksalnie bowiem, ten najbardziej znany cykl Natalii LL jest też najbardziej samodzielny. Przyjęcie, z jakim spotkała się i nadal spotyka *Sztuka konsumpcyjna* w różnych miejscach Europy zaskoczyło wszystkich, z samą artystką włącznie. Zazwyczaj artysta ma trochę czasu, żeby opatrzyć swoje nowe prace odpowiednim komentarzem, ułatwiając tym samym choć trochę zadanie krytyce. Tu wszystko potoczyło się zbyt szybko i od razu na europejską skalę. Inicjatywę przejęła międzynarodowa grupa krytyków i kuratorów – w 1975 roku wrocławska artystka pokazywała *Sztukę konsumpcyjną* w Belgradzie, Turynie, Paryżu, Innsbrucku. Mądrość Natalii polegała na tym, że nie próbowała trzymać się jakiegokolwiek własnej interpretacji, lecz pozwoliła swojej flagowej pracy żyć własnym życiem. Jakby wiedziała, że dzieło sztuki jest symbolem, którego nigdy nie przełożymy na język codzienny, nigdy do końca nie rozszyfrujemy, zawsze pozostanie jakiś niewyjaśniony element, nawet dla samego twórcy, ■

17 Takie stanowisko, jak pamiętam, reprezentowała Natalia LL na sandomierskich spotkaniach artystów, krytyków i teoretyków sztuki zorganizowanych przez Zbigniewa Warpechowskiego w 1987 roku.

## Politics of Interpretation

In which way should we interpret an artist's work? Should we consider it holistically? Does each piece refer to the whole? Which factors should influence our selection of the pieces to best represent the essence of their work? Let's look at the well-documented work of Natalia LL. Her most reviewed and famous work, *Consumer Art*, presents attractive, young women appearing to receive sensual pleasure from eating bananas, hot dogs, pudding and other foods. *Consumer Art* received much attention in Poland and around the world, and was widely interpreted as a feminist work, although Natalia LL claimed that for her the piece was merely a manifestation of life and vitality. Still, the artist didn't protest against the appropriation of her work by feminist movements. Her wisdom led her to accept without protest differing interpretations of the piece, allowing *Consumer Art* to live its own life. ■



GABRIELA DRAGUN

# Piekło rozdzielania

Reminiscencje *Boskiej Komedii* Dantego w ilustracjach Moniki Koniecznej

**B**udowa i funkcje ludzkiego mózgu wciąż stanowią przedmiot badań interdyscyplinarnych zespołów naukowych. Wiemy, że wykorzystujemy zaledwie znikomy procent naszego potencjału. W zależności od dominacji jednej z półkul naszego mózgu działamy logicznie lub dajemy się ponieść emocjom. Większość z nas tkwi jednak w schematach, tak charakterystycznych dla procesów lewopółkulowych. Według niektórych badaczy integracja prawej i lewej półkuli mózgu daje możliwość aktywizacji fal mózgowych na częstotliwościach pozwalających postrzegać to, co bez tej integracji wydaje się niemożliwe. Odczuwanie pola subtelnych energii, śnienie na jawie, wizje, czerpanie informacji z innych poziomów świadomości, a nawet wymiarów... wszystko to jest dostępne człowiekowi, o ile nauczy się łączyć to, co na poziomie anatomicznym, ale i kulturowym czy społecznym zdaje się być rozdzielone.

By zintegrować, trzeba najpierw zejść do piekła rozdartego umysłu, poszarpanego ducha i rozczłonkowanego ciała. Rozbudowane poetycko sceny podróży przez kolejne kręgi piekła w *Boskiej Komedii* Dantego zdają się o tym przypominać – podobnie jak stworzone w XXI wieku, inspirowane dziełem Włocha, pieśni autorstwa Petera Joblinga *Inferno Inside You* oraz będące do nich ilustracją prace Moniki Koniecznej.

*Stanąłem w jamie ciemnościami głuchej,  
Która jak morze w huraganie ryczy,  
Gdy nim przeciwne wstrząsają zawieruchy.  
Piekielny orkan, puszczony ze smyczy,  
Dusze w gwałtownym ponosi upuście,  
Szarpie i kole, i ościeniem ćwiczy. (Piekło V, s. 31)*

Ostatnie dwa lata w twórczości wrocławskiej artystki inspirowane były literaturą albo okołoliterackimi tematami. Z okazji premiery *Makbeta* Szekspira w reż. Agaty Dudy-Gracz w Teatrze Muzycznym Capitol we Wrocławiu Konieczna przygotowała ciekawą instalację

przypominającą olbrzymi całun. Pokryte malowidłem płótno częściowo zostało porozcinane, tworząc frędzle, pod którymi przechodzili widzowie udający się z holu głównego do sali teatralnej. Na białym płótnie swobodnie zawieszonym na konarze drzewa, który miał zastąpić drzewiec albo ramę, Konieczna namalowała wewnętrzny portret Makbeta i zastępczy portret Lady Makbet. Symbolem kobiety fatalnej stała się trująca roślina, a ciało Makbeta stało się przestrzenią akcji wewnętrznych zmagania światła i ciemności.

Tegoroczny Survival (czerwiec 2018) to z kolei rozbudowany projekt współtworzony z Mariuszem Sibilą, w centrum którego znalazła się postać Hypatii. Kapitał (hasło przewodnie festiwalu) to wg autorów projektu natura, wiedza i moc własnego głosu, wyrażonego w śpiewie oraz literaturze, jako zapis myśli. Centrum instalacji stanowił stół zmontowany z czterech starych krawieckich blatów, na którym artystka reprezentująca astronomkę z Aleksandrii wyrysowała wzór koła z wypisanymi cnotami i słabościami ludzkimi: na zasadzie



przeciwieństw. Nawiązując do *Farbenlehre* oraz *Baśni o zielonym wężu i pięknej lilii* Goethego, Konieczna usypała z kamieni półszlachetnych i minerałów koło barw przypominające mandalę.

Cały rytuał odbywał się w mistycznej atmosferze, wśród zieleni drzew i krzewów umieszczonych pod dachem dawnej wrocławskiej giełdy oraz wśród duchów dawnych mistrzów. Artyści dokonali wyboru fragmentów tekstów z różnych epok, odczytywali je w ramach performance'u, ale też jedna z instalacji wideo była zapisem rejsu, podczas którego Konieczna i Sibila relacjonowali przewrót duchowy w polityce miejskiej – political fiction „Wrocław 2500” – nawiązujące do wizji *Epoki Grala* Rudolfa Steinera. Całości towarzyszył też dźwięk pieśni odśpiewanej przez chór (Kameralny Chór Politechniki Wrocławskiej). Nagrania dokonano w niecodziennych okolicznościach – podczas spuszczenia wody ze śluzy na zaporze wodnej. Dudniąca woda i głosy śpiewaków zdawały się dopełniać, współbrzmieć, niejako w intencji połączenia przeszłości z teraźniejszością, przywrócenia kosmicznej harmonii.

Praca została doceniona przez survivalową publiczność, która przyznała autorom *Rekonstrukcji Biblioteki Aleksandryjskiej* pierwszą nagrodę. W tle tych wydarzeń powstawały kolejne obrazy do książki *Inferno Inside You*. Zarówno książka, jak i ilustracje Koniecznej czekają dopiero na prezentację szerszemu gronu czytelników/widzów. Miałam zatem rzadką okazję oglądania artystki w trakcie pracy.

Historia i mit, tajemnica, nieodkryte, stabuizowane – to zawsze pociągało Monikę Konieczną. I tym razem nie było inaczej. Konieczna ma też wypracowany oryginalny styl: łączy techniki malarskie z kolażem i fotografią cyfrową, przetwarza znane motywy, nadając im nowy charakter i znaczenie. *Boska Komedia* Dantego, alegorie i barwne porównania oraz gęsty od znaczeń tekst Joblinga zainspirowały Konieczną do stworzenia bogatego w szczegóły bestiariusza, doskonale uzupełniającego współczesną reinterpretację wizji piekła autorstwa norweskiego pisarza. O ile Jobling, swobodnie odnosząc się do średniowiecznego oryginału, bardziej skoncentrował się na oddaniu atmosfery kolejnych części piekła, na analizie psychologicznej głębi procesu transformacji, o tyle malarka odnosi się do postaci i opisów przestrzeni piekielnych przywołanych

#### Monika Konieczna

1. Ilustracja 01 do Song 14 *Desert of Burning Sand, Inferno Inside You*.

Adaptacja Boskiej Komedii Dantego według Petera Joblinga, 2017, tusz, akwarela, farba drukarska, kolaż, 42 x 29,8 cm

2. Ilustracja 01 według Gustave'a Dore do Song 8 *To the City of Dis, Inferno Inside You*. Adaptacja Boskiej Komedii Dantego według Petera Joblinga, 2016, tusz, akwarela, farba drukarska 42 x 29,8 cm

przez Dantego, by za ich pośrednictwem zilustrować stany ducha współczesnego człowieka analizowane przez autora *Inferno Inside You*.

Lew, wilczyca, pantera, strażnicy przedpiekła i piekła, jak Charon, światy równoległe obfitują u Koniecznej w ornamenty roślinne połączone z motywami anatomicznymi. Chociażby zestawienie drzewa oskrzelowego i krtani jako substytutu prawdziwego drzewa pozwala ukazać metaforyczne znaczenie figury drzewa: jako drzewa życia, dojrzewania, odzwierciedlenie struktury rozwoju człowieka – przez coraz doskonalsze wyrażanie siebie za pośrednictwem języka i mowy.

Ilustracje Koniecznej mogą funkcjonować jako samodzielne prace, niezależnie od książki. Ich malarski charakter określa odważne użycie farb, rozlewających się w połyskujące strumienie, barwnych plam pokrywających graficzne elementy. W malarstwie tym mamy do czynienia z ponownym połączeniem porządków binarnych.

Bez integracji nie ma harmonii. Dlatego u wrocławskiej malarki nie znajdziemy rozdzielienia na duszę i ciało, na kulturę i naturę, zmysłowość i ascezę. Piekło w nas, struktury piekła i osobowości to właśnie rozdarcie, rozdzielenie, niezintegrowane ego i cień, kobiece i męskie, boskie i ludzkie, Eros i Thanatos. Brak spójności i jedności najlepiej ujawniają wnętrzości ludzkiego ciała, które Konieczna wybebesza, wylewa na zewnątrz, na kartkę papieru. Ilustracje do *Inferno* przypominają ryciny ze starych podręczników do anatomii, pokryte dodatkowo farbą, barwną, rozmytą plamą, uzupełnione o rysunki i detale, które nadają całości strukturę sennych wizji, narkotycznych omamów.

W ilustracjach Moniki Koniecznej można doszukać się wymownych aluzji do XX-wiecznej historii, mamy do czynienia ze świadomą grą formą (w jednej z prac przedstawiających bramę piekieł artystka wykorzystuje lustrzane odbicie napisu z bramy obozu koncentracyjnego w Auschwitz). Jej ironiczne portrety herosów i potępieńców, bogate w falliczne symbole męskiej władzy, ośmieszzone zostają w zestawieniu z wizerunkami kobiet-bogin.

Konieczna, wykorzystując charakterystyczne dla siebie motywy boginiczne (zwierzęta mocy, owady, morskie stworzenia, symbole astronomiczne), ekstazy i magiczne rośliny, które nie pojawiają się ani u Dantego, ani u Joblinga (np. kwiat i nasiona maku, zamiast jemioli, zdobiące ciało Pokusy), afrodyzjaki >





1

(zioła i substancje wykorzystywane w medycynie ludowej – rogi, muszle), skłania się ku estetyce Art Deco, ale w głębszym znaczeniu sięga po wiedzę zarezerwowaną dla alchemików. Na przykład farby, których malarka użyła do wykonania prac, przygotowała samodzielnie, łącząc i gotując ich składniki przez wiele godzin na ogniu.

Tak jak Dante stara się przezwyciężyć w swej poezji dualizm materii i ducha, łączy realizm z fantazją, tak Konieczna w swojej twórczości łączy przeciwieństwa, a w abstrakcyjne wizje włącza detale jednoznacznie zaczerpnięte z historii i tradycji. W przedstawianiu postaci artystka odwołuje się do estetyki gargantuicznej, czasem mitologiczne potwory bardziej przypominają demony ze wschodniej kultury (smoki, węże), ale i, hołdując fascynacjom Dantego Wergiliuszem, Horacym oraz Homerem, przywołuje posągi z czasów antycznych: helleńskich i rzymskich.

U Joblinga piekło to bardziej piekielne pejzaże duszy i analiza psychologiczna niż wyobrażenie zaświatów przedstawione przez Dantego. Jednak w swej ostatecznej wymowie oba dzieła są podróżą inicjacyjną dla poetów. Konieczna, jako ilustratorka, staje się mediatorką, reinterpreterką obu autorów, przy okazji ujawnia swoje autorskie „ja”, podkreśla swoją artystyczną tożsamość. Jej ilustracje są odpowiedzią na egzystencjalne pytania stawiane w tekście *Inferno Inside You* przez Joblinga, oddają też atmosferę przestrzeni wykreowanych przez Dantego z metafor, porównań barw i dźwięków, łączą w świeży, lekki sposób tragizm i komizm walki potępionych, zanurzonych w odmętach Styksu (*Piekło VII i VIII*), grozę podróży na grzbiecie Geriona (*Piekło XVII*). Można stwierdzić, że, malując *Inferno*, Monika Konieczna odwołuje się i do serca, i do rozumu. Jest alchemiczką, która próbuje połączyć składniki, których w zwyczajnych warunkach połączyć nie sposób. ■

#### Bibliografia

Dante Alighieri, *Boska Komedia*, przeł. E. Porębowicz, Wrocław, 1977.  
Peter Jobling, Monika Konieczna, *Inferno Inside You*, Londyn, w druku.

## Dante's Divine Comedy – Reminiscences in Monika Konieczna's illustrations

**K**onieczna's works revolve mainly around literature – like illustrations to *Inferno Inside You* songs by Peter Joblings, inspired by Dante's poetic journey or installation accompanying *Macbeth's* premiere at Capitol this year. Her works or "rituals" such as *Survival* project are of mystical nature and touch upon

the imaginary. Lions, panthers, Hell's guards, sea creatures appear along with plant ornaments or anatomical motifs. Not only does she play an alchemist by concocting her potions-like paints, but she also does it when blending concepts of seemingly contrasting nature – tragedy, fear with lightness and comicality. ■

#### Monika Konieczna

1. Ilustracja 01 do Song 1 *A Dream of Wild Animals, Inferno Inside You*. Adaptacja Boskiej Komedii Dantego według Petera Joblinga, 2014, tusz, akwarela, 29,8 x 22 cm
2. Ilustracja 02 do Song 8 „o the City of Dis, Inferno Inside You. Adaptacja Boskiej Komedii Dantego według Petera Joblinga, 2016, tusz, akwarela, farba drukarska 42 x 29,8 cm



2

# O śrubie, która została gwoździem programu

**A**nna Wilk dostała na częstochowskim konkursie dla młodych malarzy<sup>[1]</sup> nagrodę i wyróżnienie za trzy prace  $Fe_2O_3$  z 2017 roku, wykonane akrylem. Nagrodę Formatu przyznano jej za trafną odpowiedź na założenia konkursu, które skierowane były na znalezienie nowych aspektów, rozwiązań i formuł wypowiedzi wizualnych żywotnego motywu ikonograficznego, jakim jest martwa natura, jak to określono „W rzeczy samej”.

$Fe_2O_3$ , czyli tlenek żelaza, jest w rdzy. Ale i w ochrze, która jako barwnik była wykorzystywana przez malarzy prehistorycznych. Nie wiadomo, czy artystka świadomie podjęła również ten wątek. Motywy obrazów to nic innego jak śruby – i co zrozumiałe – ich warianty, których skali nie jesteśmy w stanie ustalić. Ten motyw alegoryzujący przemysł, głównie poprzez sposób estetycznej artykulacji, pobudza intrygującą aurę percepcyjną, przybliżając świat jako środowisko totalnie malarskie.

Przytoczę kilka z wybranych znaczeń slangowego wyrażenia *mieć śrubę*<sup>[2]</sup>, oto one: być pijanym, mieć banię, gaz, humor, jazda. Odczuwamy zanurzenie tej wczesnej sztuki w pulsie aktualnej obyczajowości. Najważniejsze jednak, że jest ona poważnie pomyślana, ma koncepcję, dość wyzywającą kompozycję i całkiem udaną gamę barwną. Tkwią w niej odległe, ale aktualne, echa Tycjanowskiego kolorytu.

Co zatem wpływało na rozdyktowane jury konkursu młodych malarzy i redakcję Formatu, że postanowili Annę Wilk podwójnie nagrodzić? Brano pod uwagę zderzenie tak zdawałoby się niewdzięcznego i męskiego tematu z jego kobiecym wykonaniem. Mimo pozorowanej toporności, zaiste tkwi tu jakaś podskórna perwersja. Niemniej te obrazy przyciągają uwagę żartem, zamiarem ożywczej prowokacji, lecz jednak przede wszystkim pracą w materii, czemu świetnie służą, jako pretekst do *rozstrzygnięcia po malarzku* (Cybis) skorodowanych powierzchni. I znowu odsyłają nas one do poruszania się w rubasznej dwuznaczności, powiem to – seksualnej. Sama artystka wyznaje, że inspirują ją gadzety dla dorosłych mężczyzn.

Całkiem serio, na ile to możliwe w epoce frywolnego estetycznie i nieważkiego mentalnie schyłkowego (?) postmodernizmu, wartością Wilk jest miara i jakość estetyczno-wyrazowa artystycznego środka między abstrakcją (często pustym gestem) a przyciężkim realizmem. W tak oznaczonej

modelowo przestrzeni malarskiej, autorka wraca do początków sztuki już nie tylko poprzez konotacje ze wspomnianą ochrą, ale i archetypiczny, pierwotny charakter jej figur. Według mnie możliwe jest odczytanie hieratycznych i symetrycznych żelaznych słupów i kolumn (skręconych jak u Berniniego), jako nawiązania do wyjściowych podstawowych artefaktów w historii sztuki, jakimi były akrolity czy szamańskie totemy. Koncept polega jednak na ich przenikaniu ze współczesną inżynierią materiałowo-technologiczną. Może to zatem oznaczać, że nasza natura niezmiennie poddana jest tym samym co zawsze instynktom. Przy czym Anna Wilk wychodzi ze wszystkich ewentualnych negatywnych posądzeń obronną ręką, co zapewnia jej posługiwanie się dystansem i ironią.

Ironii nie ma natomiast, a to wzmacnia jakość obrazów, w warstwie czysto malarskiej. Wartości koloru są tu niezaprzeczone. Czujemy, znowuż mimo pozornej nonszalancji, pietyzm w traktowaniu faktury i rozmiłowanie w wydobywaniu w niej dojrzałych, pogłębionych i wymownych estetycznie efektów sensualnych i tonalnych. W gamie nasyconych jasnych brązów, pojawiają się solarne blaski. Wtrącę, że słońce związane jest symbolicznie z falusem. Malarka jest na właściwej ścieżce, zapewni jej ona kolejne dobre przygody.

Wszystko wzbogaca też dwoistość charakteru tych kompozycji, z jednej strony oczywistych, a z drugiej natomiast zastanawiających, zagadkowych, enigmatycznych. Do niebanalnych walorów przyczyniają się również różne warstwy znaczeń. Poza naoczną użytecznością przedmiotu, został on obdarzony najbardziej immanentną potencją fantazji. Kształty bowiem odchodzą od rzeczywistych i nabierają cech zdolnych sugerować inne wymiary uniwersum, którego są częścią.

Moim zdaniem poza podjęciem przez malarzkę nostalgicznej urody korozji rzeczy, wynikającej z wciąż zachodzących przemian i wystawienia na oddziaływanie środowiska (czas), jest to sztuka zwracająca uwagę, że żyjemy w świecie bardzo wdzięcznym do malarskich kreacji, a to znaczy, że: *przy całej swej złudności, znoju i rozwianych marzeniach jest to piękny świat*<sup>[3]</sup>. Artystka widziana była podczas wernisazowego happeningu z taką nakrętką na głowie, tym samym zdaje się mówić, że przykręcanie śruby nie jest aż tak straszne.

## PO NAPISANIU TEKSTU AUTORKA DOSTARCZYŁA MI SWOJĄ WYPOWIEDZ:

*Inspiracją do stworzenia tego cyklu obrazów stał się otaczający mnie „mikroświat”. Przez długi czas obserwowałam maleńkie przedmioty w znacznie powiększonej skali. Świat, który odkryłam zadziwił*



Anna Wilk na tle swoich prac

*mnie i wciągnął w swój magiczny spektakl. Zafascynowało mnie piękno ukryte w zwykłej zardzewiałej śrubce, gwoździu, spróchniałej belce czy też poniszczonych skrzynce gazowej. Gdy godzinami przyglądałam się swoim fascynacjom, zdałam sobie sprawę, że jestem cichym obserwatorem chemicznego happeningu przemijania „ $Fe_2O_3$ ”. Te wrażenia żyły we mnie i pobudzały wyobraźnię, ale musiały dopiero dojrzeć, abym zaczęła o nich opowiadać językiem malarza. Zanim przystąpiłam do zapewniania bieli zagruntowanego, lnianego płótna, zastanawiałam się, co by było, gdyby jednak te przedmioty mogły opowiedzieć swoją historię...*

*W moim malarstwie przedstawiam wyrzeźbione dłutem czasu przedmioty. Celowo dokonuję hiperbolizacji ich naturalnych rozmiarów, aby wyrwać je z martwego świata i nadać im nowe życie. Moje Śruby nie są już zwykłymi małymi śrubkami, które tkwią w swoim mikro świecie.*

*Po tygodniach pracy nad obrazem przedstawiane artefakty stają się mi bliskie. W pewnym momencie zaczynam zadawać sobie pytanie, co właściwie maluję, czy jest to jeszcze martwa natura? A może raczej portret żywej istoty, która ma swoją duszę, która żyje i swoim niemyim krzykiem chce się nam poskarżyć, że wraz z upływem czasu przybywa jej kolejnej rdzawej zmarszczki. Przedmiot, który intryguje, opowiada ciekawą historię, chce do nas pokrzyzczeć, popyskować swym bogactwem barw i faktur oraz sprowokować do dyskusji. ■*

## A screw which has become a star attraction

**A**nna Wilk, the winner of the 1st prize and three mentions at the Competition of Young Painters in Częstochowa, was appreciated by the jury for finding new aspects and visual solutions in still life. Enlarged screws that feature in her works have been painted with great skill, proving that there is beauty in the micro world and corrosion. The theme can also be viewed as an allegory of industry, and evidence of the artist's wit and distance, owing to numerous, often humorous associations triggered by the word "screw". ■

1 6. Ogólnopolski Konkurs dla Młodych Artystów imienia Mariana Michalika. Triennale Malarstwa. Częstochowa 2017/2018.

*W rzeczy samej. Nowe aspekty martwej natury.* Nagroda Starosty Częstochowskiego i wyróżnienie Pisma Artystycznego Format.

2 <http://encyklopedia.interia.pl/gwara-uczniowska/news-miec-srube,nld,2121229>

3 <https://www.piwnicapodbaranami.pl/piosenki/dezyderata.html>



1

MIECZYŚLAW SZEWCZUK

## *Leszka Sobockiego autobiografia na tle historii Polski*

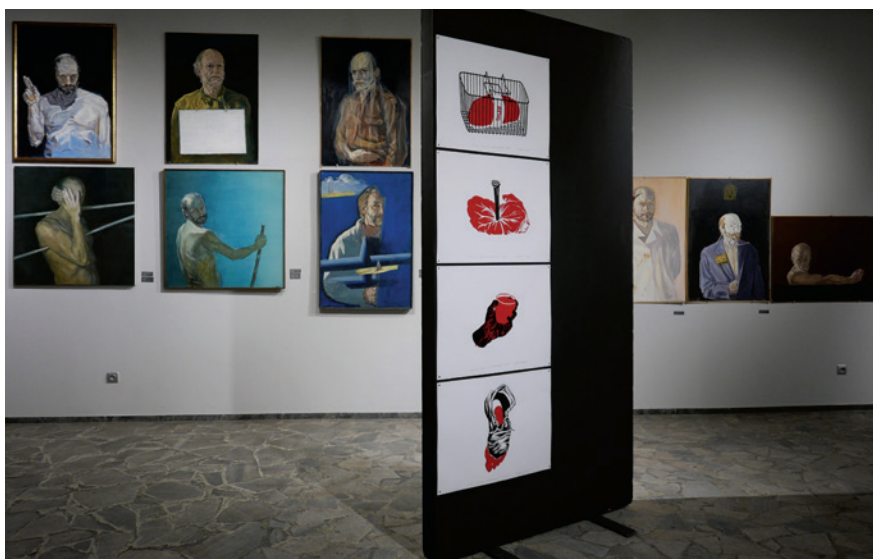
**K**ilka instytucji organizujących wystawy już wcześniej planowało retrospektywę Leszka Sobockiego, którego twórczość jest jednym z najbardziej odrębnych zjawisk w sztuce polskiej ostatnich 50 lat.

Jego wystawę retrospektywną zorganizowała w 2018 roku Miejska Galeria Sztuki w Częstochowie, w mieście, w którym artysta urodził się w 1934 roku. Sobocki jest przede wszystkim malarzem; znanym jako jeden z czterech krakowskich malarzy wystawiających wspólnie w latach 1966-1986 pod hasłem WPROST. Marek Maksymczak swą książkę o nich zatytułował *Bunt przeciw władzy i formalizmowi* (wydana w 2017 r.). Sobocki to postać od wielu lat obecna w przestrzeni polskiej sztuki.

Bardzo ważne jest, że wystawę pokazano na wielkiej powierzchni, w czterech salach; w tym jedna ogromna. Prawie 250 prac, eksponowanych gęsto, a i tak niektóre z wybranych i wypożyczonych przez organizatorów nie zmieściły się na ścianach.

Ważna jest wielkość wystawy, bo twórczość artysty też ogromna; obrazy – w różnych technikach, grafiki, ale też rzeźby, kolaże, asamblaże (kiedy powstawały, były określane terminem montaż), instalacje... Dzieła, którym wskazujemy miejsce w różnych nurtach sztuki. Np. asamblażom, pracom, w których artysta łączył swoje obrazy z różnymi przedmiotami z naszej codzienności, czasem też rzeźbami – wskażemy miejsce w nurcie nowoczesności, odważnych eksperymentów. Inne umieścimy wśród dzieł artystów, dla których istnieje tylko sztuka współczesna, która jest kontynuacją tradycji (przykładem takich prac w sztuce Sobockiego są tradycyjne autoportrety). Przez lata, krytycy, pisząc o jego twórczości

2





3

(i innych artystów grupy WPROST), nie dostrzegali eksperymentów, nie próbowali odpowiedzieć na pytanie, jak to wszystko się z sobą łączy.

Sobocki to najbardziej spontaniczny z „wprostowców”; swobodnie wybiera technikę, artystyczny język, podejmuje nowe tematy; ukazuje otaczający świat, nawet wtedy, gdy wydaje się, że przedstawia tylko siebie. Czytamy w folderze wystawy: *Kiedyś odparowałem zarzuty o „narcyzm” twierdzeniem, że Sobockiego wizerunek własny jest portretem rzeczywistości ogólnej, nie tylko poznaniem geografii ogólnej własnego oblicza. Zresztą autoportrety nasycam arsenalem wszelkich symboli, znaczeń, odniesień...* Na okładce folderu znalazł się jeden z jego namalowanych perfekcyjnie autoportretów: *Narcyz* z 1978 r. Ten i inne z tego czasu, na pewno wcześniejszy *Autoportret, Kraków A.D. 1977*, malowane zapewne z inspiracji Malczewskim, należą do dzieł wybitnych, które stworzył w nurcie malarstwa tradycyjnego.

Są w jego pracach odwołania do czasów wcześniejszych niż czas jego życia, np. w dużym cyklu poświęconym lotnictwu międzywojnia (*Ordonów*, 2009); a także do czasów Polski szlacheckiej – w obrazie ukazującym renesansowy nagrobek Tomasza Sobockiego w kościele w Sobocie (2011); także w wielu autoportretach, w których mówi o sobie z głęboką ironią, pamiętając o szlacheckim dziedzictwie. Przedstawiając siebie tak często, w tak różnych sytuacjach, rolach, nie przestaje zadawać samemu sobie – i nam – pytania: „Kim jestem, kim jesteśmy?”.

Widzimy jednak, przede wszystkim, jak między dwoma datami: urodzin artysty i wystawy – galopowała historia. Czas okupacji, kolejne, odmienne epoki PRL-u, czas zmian, transformacji i epoki III RP – to ukazywał w różnych >

#### Leszek Sobocki

1. Rzeźba *Rodząca*, 1967 oraz montaż *Jeden dzień z życia kobiety (nie) pracującej* z cyklu „Gazetka ścienna”, 1972/1973
  2. Grafiki z cyklu „Przemienienie”, 1971; w tle *autoportrety*, 1978/2006
  3. *Wcierki Transporter* (tryptyk), 1967 oraz *Idol*, 1966
  4. Cykl obrazów *Zuzia i starzec*, 2013 oraz obraz *Hommage á Lucian Freud*, 2012
- 1–4. Wystawa „Leszek Sobocki. Retrospektywa” w Miejskiej Galerii Sztuki w Częstochowie, luty/kwiecień 2018  
Fot. 1–4 Stanisław Zbigniew Kamieński



4



### Leszek Sobocki

1. Portrety rodziny, bliskich, przyjaciół, 2017 (na pierwszym planie portret Tadeusza Nyczka)
  2. Dwa obrazy *Polak* 2005, 2005/2006; w tle autoportrety, 1978/2006
- 1-2. Wystawa Leszek Sobocki. Retrospektywa w Miejskiej Galerii Sztuki w Częstochowie, luty/kwiecień 2018  
Fot. 1-2 Stanisław Zbigniew Kamieński

pracach, utrwalając pamięć o historycznych wydarzeniach. A więc Holocaust, „wyzwolenie”, wydarzenia grudnia 1970 r., czas Solidarności, pielgrzymka papieska, zabójstwo księdza Popiełuszki..., ale ważna była też zawsze codzienność: zakupy w sklepach, obowiązki domowe kobiet – życie, które toczy się niezależnie od sytuacji: kobiety rodzą...

Np. cykl linorytów „Drzwi polskie” (z 1982 r.), utrwalił pamięć o zastrzelonych stoczniowcach, kiedy szli do pracy, w grudniu 1970 r. (na drzwiach mężczyźni nieśli ulicami Gdyni ciało jednego z zabitych). Sobocki, ukazując tę scenę w kolejnych planszach, nie może – po przeszło dziesięciu latach od tamtych wydarzeń, w stanie wojennym – powstrzymać się od sarkazmu. A wieżowce, które rozpoczęto budować w epoce Gierka, widzimy na obrazie z widokiem z okna jego pracowni na ul. Pachońskiego. (Widok blokowska w sztuce tak bardzo krakowskiej – zaskakuje!).

Przy wejściu na wystawę wisił nowy cykl obrazów „Elementarz” (z 2017 r.) z ironicznymi przedstawieniami aktualnej sytuacji w Polsce i współczesnych polityków; te obrazy są malowane jak powiększone rysunki satyryczne. Dalej, w tej sali,

oglądaliśmy prace z pierwszych wystaw WPROST, z lat 60. i 70. Tryptyk *Transporter* (1967, wciierka, olej na płótnie) jest jedną z tych, które ukazują śmierć robotnika – z ironią i poczuciem tragizmu. Tworzył prace dużych formatów, w technikach, podobnie nietrwałych, w jakich tworzyli prace propagandowe plastycy, którzy tak chałturząc, zarabiali pieniądze. Jednym z głównych tematów ówczesnej propagandy byli ludzie pracy, przede wszystkim robotnicy – i ich szczęśliwe życie; gdy on ukazywał robotników, pokazywał śmiertelne wypadki – drwił z języka propagandy. Np. w pracy malarzkiej *Jeden dzień z życia stoczniowca* (1971, z cyklu „Gazetka ściennea”, olej na płycie pilśniowej), czy też w dużym cyklu linorytów „Znaki ostrzegawcze” (1968-1971), gdzie nawiązywał formą do plakatów bh.p. Z ironią przedstawiał PRL w cyklu linorytów *Etykiety zastępcze* (1967); nawet życie codzienne, np. w instalacji *Jeden dzień z życia kobiety (nie)pracującej* (1972), z cyklu „Gazetka ściennea”.

Były na wystawie prace różnorodne, a ich poziom nierówny; jedne wymagają – ze względu na wybraną technikę i konwencję – długiej pracy; inne tworzone nonszalancko, pospiesznie, szkicowo (wiele... zamaszystymi maźnięciami), których

inny twórca być może nigdy by nie pokazał na wystawie. Wiele dzieł znanych i często pokazywanych, ale też takie, których wcześniej nie widziałem.

Czas okupacji przypomniał najpierw w cyklu linorytów „Tożsamość” (1966); tu pokazał okupacyjne dokumenty, które mogły być (dla Żydów) wyrokiem śmierci. W twórczości Leszka Sobockiego do prac – dla mnie – najważniejszych należą inne cykle linorytów; te, w których zapisał opowieść o sobie, ale przede wszystkim o Polsce. Forma tych linorytów to najważniejsze spośród jego odkryć własnej formy, odmiennej od dzieł innych twórców. Zwykle jest rysunek, czasem po prostu plama, czy kilka plam, czerni (czasami też czerwieni) – wskazują moment, sytuację, zdarzenie; zaskakuje umiejętność stworzenia formy syntetycznej, o dużym stopniu uproszczenia, często jest tylko znak, a mimo to nie mamy wątpliwości, jakie autor przywołuje fakty. Przekazuje treści sugestywnie – zwykle z ironią, czasem z goryczą, drwiną. Jako arcydzieła wskazują niektóre plansze z jego „Biografii” (1972-1974) i cykl „Przemienienie” (1971; ten zestaw możemy uznać za metaforę codziennego życia w PRL-u); odkryciem niedawnej wystawy WPROST w Krakowie był dla



mnie cykl „43 lata osadnictwa w Polsce” (1981). Z cykli linorytów odczytuję jego widzenie historii Polski epoki, w której żyje. W czasie okupacji niemieckiej i wkroczenia wojsk radzieckich był dzieckiem, ale niektóre wydarzenia zapamiętał; na kolejnych planszach są ich ślady utrwalone w pamięci. Zawsze ukazuje je on – ten świadek, a nie ktoś inny. Np. co stało się z Żydami w 1942 r., w mieście, gdzie wtedy przebywał (w Tarnowie), ukazuje nam linoryt *Poszukiwacze skarbów* – grozę i zachowania Polaków; po latach był świadkiem marca’68.

Wśród pokazanych prac zabrakło jednak jednej z najważniejszych: environment, które autor zatytułował *Tramonto albo zachód słońca* (z r. 1972; Muzeum Narodowe w Krakowie nie wypożyczyło; podobnie, jak cyklu obrazów „Portrety trumienne”, 1974-1976). *Tramonto* dedykował: *żydowskiemu obywatelowi państwa polskiego zmuszonemu do opuszczenia swego kraju w r. 1968*. Jak pisałem niedawno: *jest próbą ukazania ich dramatycznej sytuacji – wyrwania z domu. Mimo tandetnych materiałów, a może dzięki nim, dzieło jest przejmujące* – tandetne materiały to stolik, krzesło, but, stare, zniszczone drzwi, w których prymitywnie wycięto sylwetkę mężczyzny... To environment należy do dzieł najważniejszych w nurcie sztuki, do którego zalicza

się większość prac członków WPROST, sztuki, która ukazuje zmieniającą się rzeczywistość, wydarzenia historyczne, polityczne, jest świadectwem emocji, przeżyć, jakie te wydarzenia wywołują.

(Też kiedyś uważałem, że nie jest to cel sztuki i nie jest to możliwe. Dziś wiem, że tak; tym bardziej, jeśli te przeżycia pozwalają tworzyć wybitne dzieła; jeśli twórca odnajduje właściwą technikę, trafną formę, jedyną, która może przekazać sens).

W ostatniej części wystawy pokazano znów nowe prace, także te, które uzupełniają obraz współczesności. Np. portrety syna kibola-patrioty (z 2013 r.), ale też kończące wystawę, portrety: Wisławy Szymborskiej (2008) i kilkanaście z nowej serii „Portretów” rodziny i przyjaciół artysty (z 2017 r.), m.in. poetów: Adama Zagajewskiego, Ryszarda Krynickiego; malarzy: Jacka Waltośia, Adama Brinckena, Doroty Brincken; krytyka Tadeusza Nyczka i historyka sztuki Marka Maksymczaka. Prace poświęcone bliskim, w ostatnich latach jest ich więcej, tworzą w jego opowieści wątek spraw osobistych; nie mają jednak już takiego znaczenia w opowieści o Polsce. ■

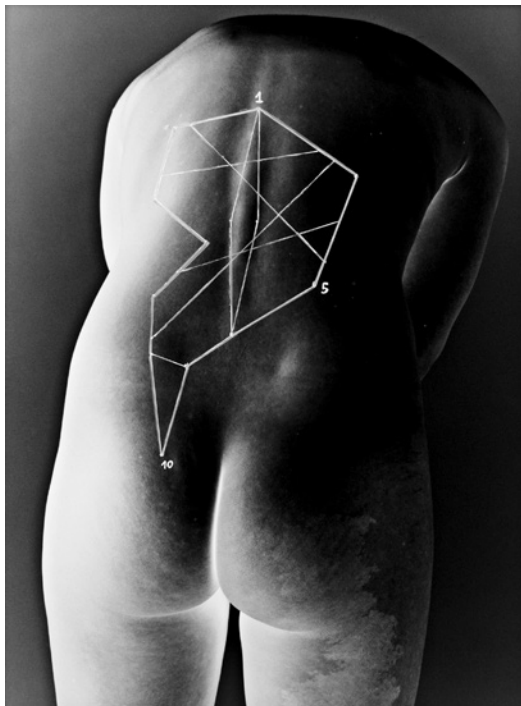
„Leszek Sobocki. Retrospektywa”, Miejska Galeria Sztuki, Częstochowa, 24.02.-15.04.2018, kuratorzy Barbara Major i Joanna Matyja.

## Leszek Sobocki's autobiography against the background of Polish history

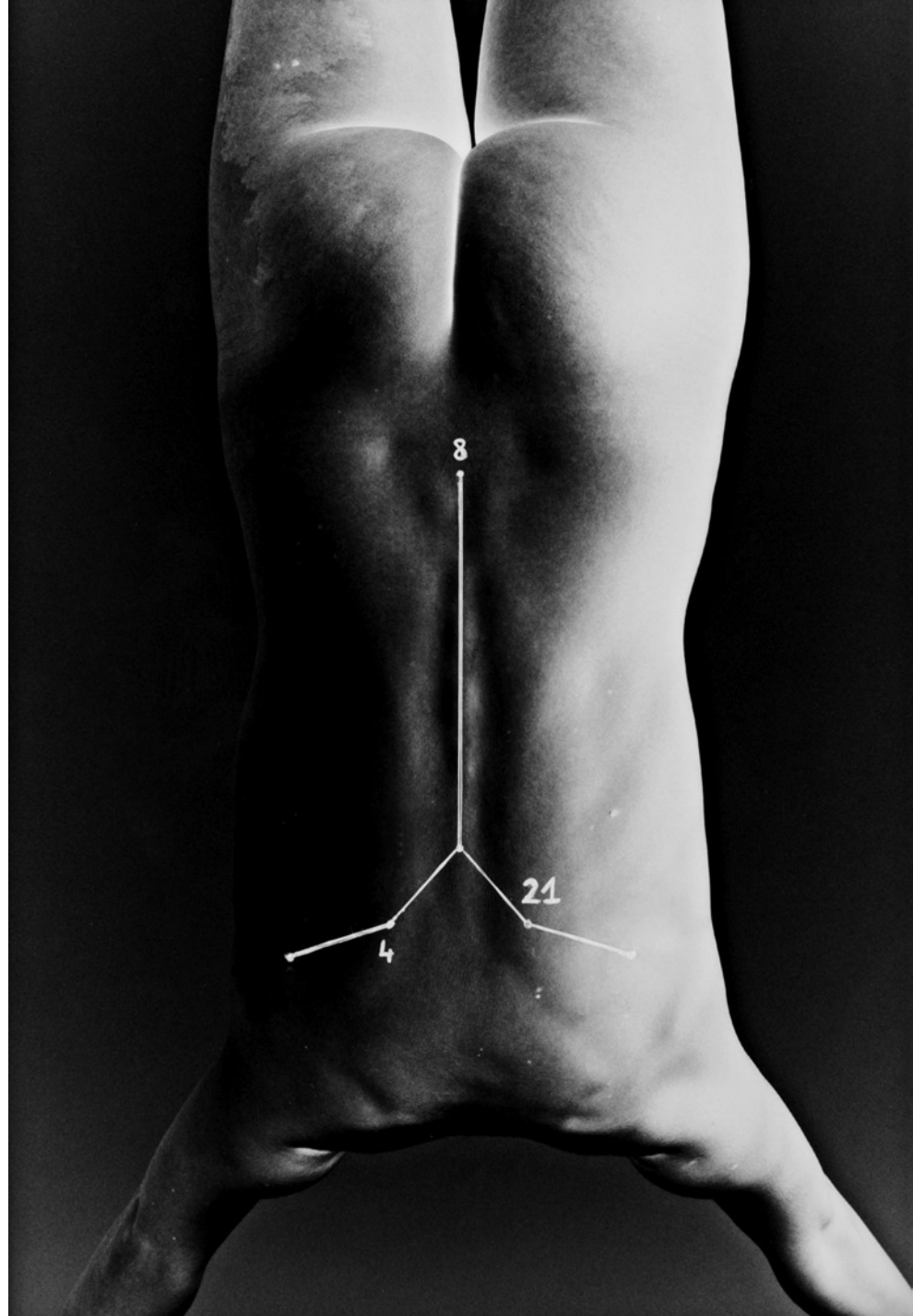
Sobocki is well known as one of 4 Cracow artists who presented their work under the name "WPROST" from 1966-1986. A retrospective of Sobocki's solo work containing almost 250 pieces was organized in Częstochowa by City Art Gallery. The exhibition is comprised of paintings in many different techniques as well as sculpture, collage, assemblages and portraits. Sobocki's work reflects the recent history of Poland: from the time of occupation, to communism, to the era of change after 1989. His newest work reveals his continued social-political interests, but also provides a glimpse of the artist's private life, as can be seen in the portraits of his friends. ■

**Borys Makary**

1. *They were 2*, 2013, wydruk fotograficzny z ręcznym malowaniem symboli i cyfr na odbitce, 55 x 40 cm
2. *They were 1*, 2013, wydruk fotograficzny z ręcznym malowaniem symboli i cyfr na odbitce, 45 x 30 cm
3. *They were 5*, 2015, wydruk fotograficzny z ręcznym malowaniem symboli i cyfr na odbitce, 40 x 40 cm



1



2

KRZYSZTOF JURECKI

## *Spojrzenie na całość*

W dzisiejszym zdefrAGMENTYZOWANYM i coraz bardziej wirtualnym świecie, istniejącym bez wyraźnych granic medialnych, podział na fotografię artystyczną i komercyjną w wielu wypadkach jest trudny czy wręcz niemożliwy do utrzymania. To, co uważane jest za artystyczne może niekoniecznie takim być, i odwrotnie, to, co komercyjne może przekazywać określoną wiedzę o świecie czy raczej o jego wyobrażeniu, a nawet najnowszych mitach i mitemach (określenie Stefana Morawskiego).

W świecie artystycznym Borys Makary, podobnie jak Man Ray, dzieli swoje projekty na artystyczne i komercyjne. Przyjrzyjmy się dwóm koncepcjom jego najnowszej fotografii. Spróbuję odpowiedzieć na niełatwe pytanie: czy mamy do czynienia z przeciwnymi formami artystycznymi, czy też z komplementarnymi. Powyższy tekst jest uzupełnieniem dwóch wcześniejszych z 2017 roku: *They were*, czyli o fotografii kobiet oraz *Uwagi o dwóch cyklach Borysa Makarego Connection i Le factice*<sup>[1]</sup>.

### REKLAMA I JEJ MOBILNE TERYTORIUM

Analizę rozpoczynam od zdjęć reklamowych, w których fotograf jest producentem określonych prac, ale decydujący akceptacji głos dotyczący zakupu i ewentualnego umieszczenia zdjęć w kampanii reklamowej podejmuje zleceniodawca. I jest to ważne. Skupię się więc na analizie zdjęć autora ze strony <http://www.bmakary.com>.

Zdecydowanie przekonują mnie prace czarno-białe, te, które pozostają fotografiami, a nie są łączone z tekstem. Dlaczego?

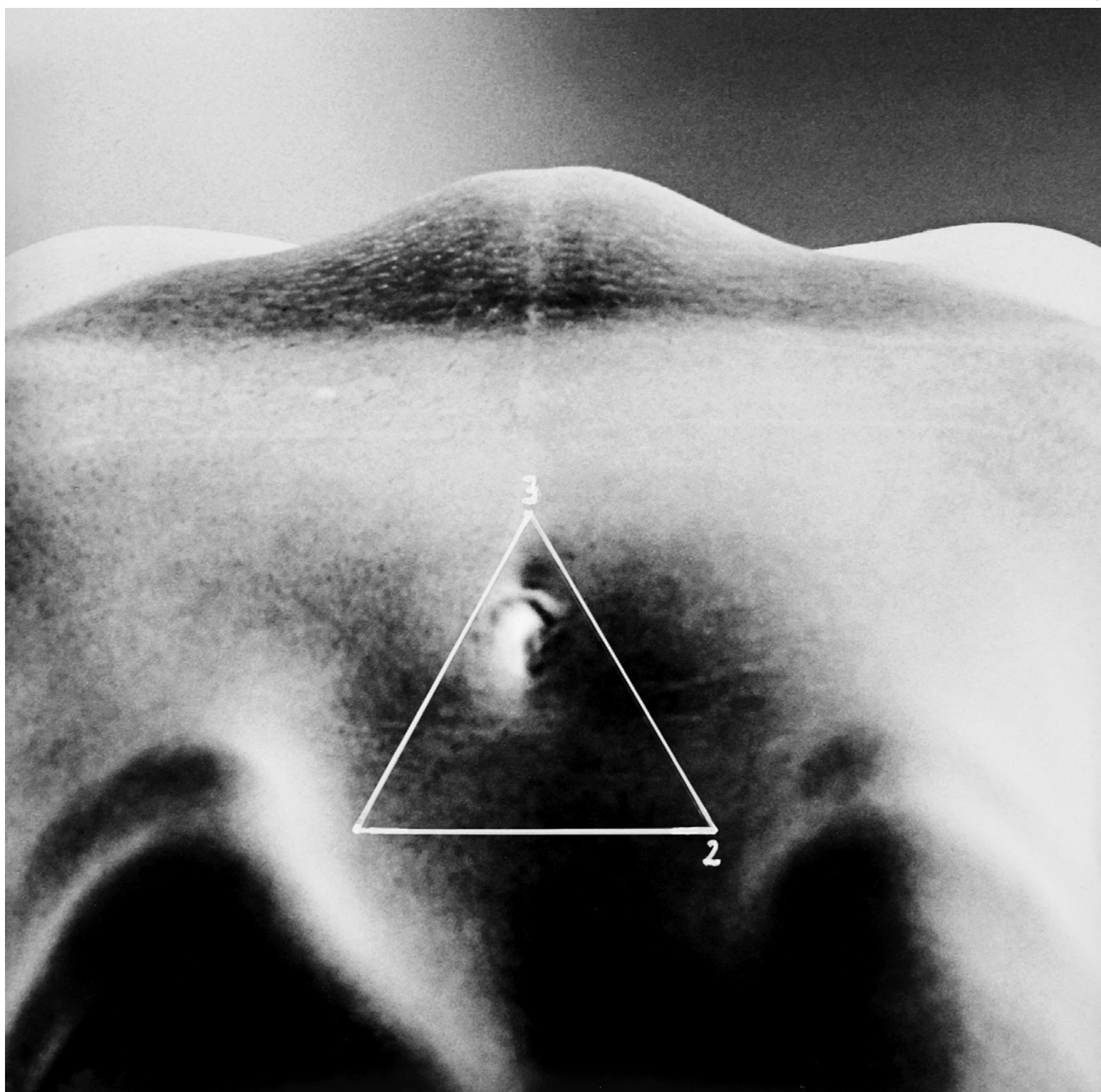


Zdjęcia czarno-białe reprezentują szersze możliwości, jako forma artystyczna. Są to zarówno portrety, jak też ujęcia z góry tak, jakby fotograf pamiętał o lekcji Aleksandra Rodczenki i André Kertésza. I, co istotne, Borys Makary wbrew obowiązującej teraz stylistyce glamour, odwołując się do nowoczesnej fotografii, np. w pracy ukazującej kobiety leżące na schodach, ustala nowe, jakże interesujące kategorie dla tej mobilnej dziedziny kultury. Trzeba powiedzieć, że fotografia komercyjna, w odróżnieniu od artystycznej, w zdecydowanej większości *jest grą kodami bez ostatecznego rozstrzygnięcia*, co pozwala wprowadzać do niej teoretycznie wykluczające się stylistyki i formuły. Tak więc krakowski fotograf sięga do formuły Helmuta Newtona, dodając ważne dla siebie nowe aspekty najnowszej stylistyki, chociażby interesujący wizaż w postaci np. fryzur kobiet toczących ogromne koło. Ale w odróżnieniu od Newtona dostrzegam tu także inne widzenie, obejmujące nie tylko szerszy plan, ale także krajobraz czy industrialny pejzaż, które są źródłem nowych wrażeń. We wspomnianej fotografii zawarty jest także subtelny żart z korporacyjności systemu i świadoma rezygnacja z erotyzmu, którym czasami epatował Helmut Newton, co powodowało protesty feministek.

Ze zdjęć kolorowych najbardziej przemawia do mnie seria, nazwana umownie *Liuid*, w której pojawia się nieokreślone zagrożenie, a może nawet nie do

końca sprecyzowane signum śmierci. Powróćmy do fotografii czarno-białych. Interesujący jest zwłaszcza akt z szybami, w którym przywołany został surrealistyczny oniryzm oraz kategoria obrazu/lustra w obrazie. Powstała jakże nośna wersja najnowszego iluzjonizmu.

Ale czy dostrzegam jakieś zagrożenia w tego rodzaju fotografii? Ten nowy rodzaj pracy artystycznej, lub częściej o charakterze *techné*, jest zdecydowanie bardziej narażony na bycie „sztucznym” i symulacyjnym, a więc oderwanym od rzeczywistości, która mimo kryzysu reprezentacji, jaki obecnie przeżywamy<sup>2</sup>. A jak wiemy fotografia istniała tylko w bezpośredniej relacji do rzeczywistości, ewentualnie podejmowała medialną dyskusję na jej temat, jak to miało np. miejsce w praktyce Bauhausu, czy jeszcze dobitniej w konceptualizmie lat 60. i 70., który zupełnie oderwał się od jej dokumentalnego dziedzictwa. Oczywiście fotografowie komercyjni wyemancypowali się z tradycji fotografii zarówno dokumentalnej, jak i modernistycznej (awangardowej) i stworzyli jej autonomiczną dziedzinę. Próbuje nawet, jak Peter Lindbergh, stanąć na piedestale fotografii artystycznej. Czy się to uda? Raczej nie, gdyż w fotografii tego rodzaju powinna być zawarta określona wizja, a nawet interpretacja świata, ba – nawet jego krytyka, a o takie zabiegi trudno na skomercjalizowanym terytorium reklamy. >





1

## 2) CO JEST (JESZCZE) ARTYSTYCZNE?

Artysta najwyżej ceni swoje cykle: „They were” i „Connection”, z czym należy się zgodzić. Inspiruje się, jak przyznał to w jednym z wywiadów, twórczością Nabuyoshi Arakiego, który Polsce postrzegany jest bardzo jednostronnie, jako obsesyjny fanatyk erotyzmu i seksualizmu, podążający śladami Man Raya. Osobiście bardziej przemawia do mnie jego wcześniejsza twórczość, głównie czarno-biała, dokumentująca szczęśliwe życie małżeńskie, aż do śmierci żony („Podróż sentymentalna”).

W przypadku próby rozdzielenia twórczości na to, co komercyjne i co artystyczne, należy zastanowić się, co dla Borysa Makarego oznacza ten termin, który w XXI wieku rozplywa się najróżniejszych praktykach obrazowania.

Czy odpowiedzią jest cykl „Useen dialogues” w formie dyptyków, w którym do czynienia mamy z porównaniem i często powtórzeniem, choć nie wiemy, który motyw, z lewej czy prawej, powstał jako pierwszy? Jednak istotne jest to, że seria ta określa dobrze, czym jest i czym może być ponowoczesna fotografia, bez określonego miejsca i czasu powstania. Ciekawie realizuje się tu koncepcja wymienności idei za pośrednictwem obrazu czarno-białego i kolorowego, które w różnorodny sposób mogą być zestawiane. Taki rodzaj obrazowania spopularyzował w Europie Wolfgang Tillmans. Cykl „Useen dialogues” nie ma początku i określonego końca, jak to było w klasycznej fotografii, powieści czy w filmie. Wszystko zawieszono jest w nieokreślonej czasoprzestrzeni oddziałując na zasadzie poetyckich spojrzeń. Taki rodzaj fotografii pokazywany jest m.in. w Europie Zachodniej, ale także na wystawach Instytutu Twórczej Fotografii w Opawie. Warto przypomnieć, że istniał już w koncepcji tzw. zestawów Zdzisława Beksińskiego z 1958/1959, które miały zawsze bardzo istotny metaforyczny tytuł i składały się z dwóch lub trzech zdjęć, co odróżniało je od formuły postmodernistycznej, choć też zbliżało, ponieważ nie było tu jednej, linearnej narracji.

## POLISH MISIA, „POMIĘDZY ŻYCIEM KOBIEC”

Nie podchodzę do tego cyklu, wykonanego w stylu pop, zbyt poważnie, to znaczy nie postrzegam go jako zwierciadła, w którym realnie odbija się obraz polskiej kobiety, o który niełatwo. Sto kobiet w różnym wieku, od nastolatek po dojrzałe, tuli pluszowe zabawki. Fotograf nadał temu monumentalnemu cyklowi znaczenie frywolne i erotyczne, ale znaczenie dziecięcej zabawki wydaje mi się bardziej skomplikowane, co pokazał już w malarstwie młodopolskim Witold Wojtkiewicz.

Wystawę z galerii Imaginarium w Łodzi postrzegam, jako działanie w typie tradycji pop, jak to realizuje np. Jeff Koons czy David LaChapelle. Ale pamiętajmy, że po ludycznym śmiechu następuje, albo powinna nastąpić, refleksja. Raz

tylko widziałem, kiedy umierająca (na zdjęciach) osoba w swej demencji szukała pocieszenia w dziecięcym misiu. Wyraz tych zdjęć autorstwa Małgorzaty Skoczylas, absolwentki ASP z Gdańska (2010), był tak naprawdę tragiczny. Piszę o tym, aby uświadomić, że problem „Polish misia” jest zdecydowanie szerszy, a nawet smutny.



2

## CARPE DIEM

Te erotyczne tryptyki, w żadnym wypadku pornograficzne, nasuwają skojarzenia z twórczością surrealistów (Brassai, Salvador Dali), a jeszcze bardziej Jeffa Koonsa, który eksperymentował kilkanaście lat temu z ówczesną żoną Ciccilioną, wykonując prace, jak sam je określał, od soft do hard porno. Oczywiście twórczość artystyczna od samego początku posiada bogate konotacje erotyczne, które zamieniły się w analizy ludzkiej seksualności. I z takimi pracami mamy tym razem do czynienia. Zastanawiam się, które zdjęcie jest najważniejsze? Moim zdaniem, to z datą 26.06, gdyż jest pozbawione imienia kobiety, ponieważ stała się ona niematerialna i ulotna, przez to wiele sugerująca, bez dosłowności, która jest czasami atutem, ale częściej przywarą fotografii. Ciekawym aspektem dla mnie jest również nietypowa pozycja aparatu fotograficznego, który w ten sposób stał się orężem seksualności, co potwierdza postulat Susan Sontag, zawarty w eseistycznym tekście *O fotografii*, zawierającym wiele różnych określeń i historyjek na temat rozwoju i definiowania fotografii. Kolejnym ciekawym aspektem jest tło, czyli drugi plan. Na jednej z fotografii widzimy np. misia-zabawkę. Znaczenie tego cyklu może też mieć inną wykładnię na temat życia seksualnego mężczyzny i kobiety.

## NO LIGHT

Są to mroczne fotografie z niewielką ilością światła. Ukazują prywatne fragmenty świata, który tylko częściowo może być odsłonięty, ponieważ jest intymny. Osoby fotografowane nie chciałyby być rozpoznane. O ich paradoksalnym, dziwnym zawieszeniu między tradycją fotografii analogowej a cyfrowej świadczy tzw. ukazanie szumu, czyli dawnego analogowego ziarna, związanego z niedostatecznym, ale świadomym użyciem małej wiązki światła.

Borys Makary świadomie wkroczył w dziedzinę określaną „estetyka błędu”, popularną w późnej fotografii modernistycznej, która eksplorowała granice medium, próbując do pola artystycznego włączyć niekonwencjonalne metody (np. wielokrotne naświetlenie, fotogram, poruszenie motywów). W ten sam sposób, tylko za pomocą techniki cyfrowej, fotografuje krakowski artysta, niejako wbrew zakładanej a priori doskonałości, realizowanej w nowej cyfrowej technologii. Forma lightboksów oczywiście łączy się z tradycją reklamy, ale same prace sytuują się bliżej późnych prac Andrzeja Pawłowskiego z lat 80. XX wieku z odbijanym ciałem czy wcześniejszej *Antropometrii* Yvesa Kleina, pracy z 1960 roku, która zarejestrowana na dokumentalnym filmie wywarła bardzo duży wpływ na różne tendencje (malarzkie, fotograficzne, filmowe, performances) dosłownie na całym świecie.

## JAK PODSUMOWAĆ DOKONANIA BORYSA MAKAREGO?

Nie powinno się tego czynić definitywnie, gdyż są one w trakcie rozwijania się. Ich podsumowanie związane byłoby z możliwością popełnienia błędu w ostatecznej ocenie. A zadaniem krytyka jest popełnić ich jak najmniej.

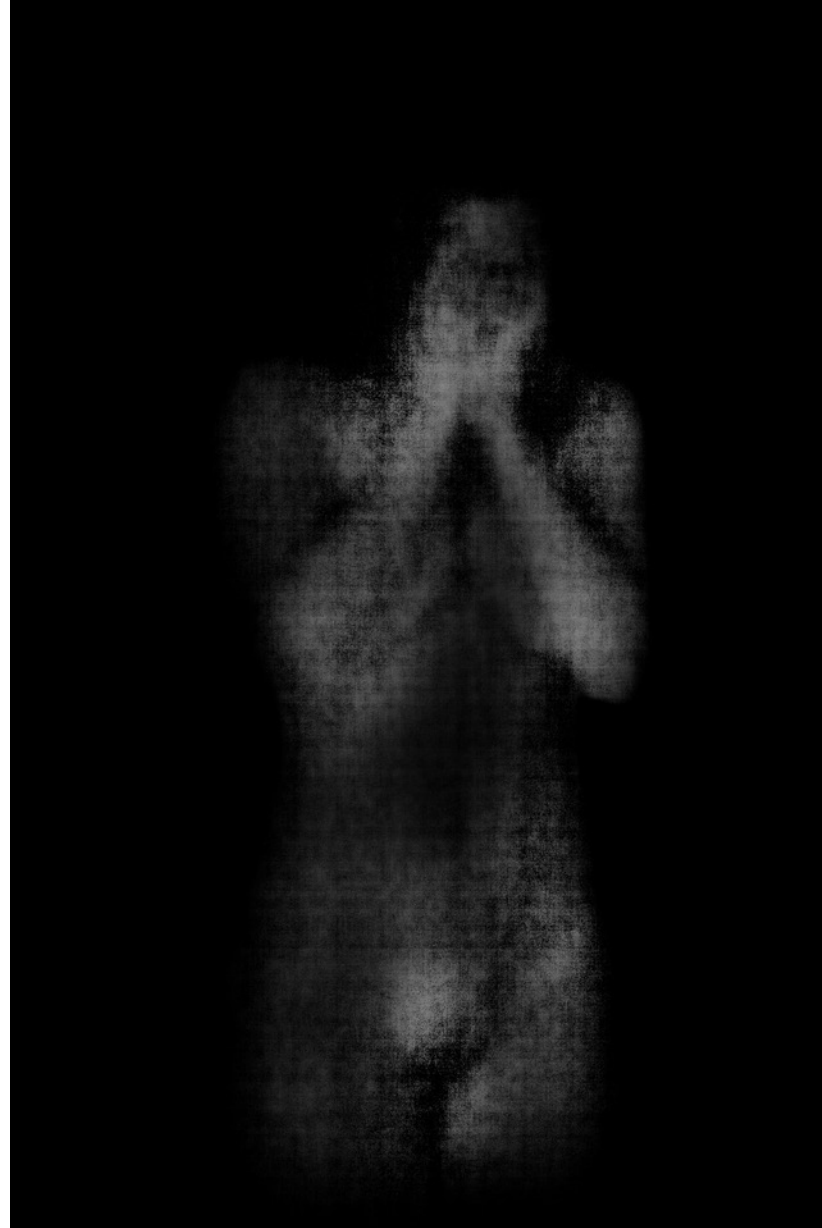
Co jest moim zdaniem istotne? Nuta romantyzmu i tęsknoty za symbolizmem („Connection”), elementy graficznych zabiegów łączących się z działaniami wynikającymi z tradycji body-artu („They were”). Ważne jest dla mnie dobre panowanie nad procesem twórczym i uświadomienie, czym jest teraz abstrakcja („Body scapes”). A jest ona realnym, cielesnym ornamentem wynikającym z istoty ciała. W ostatnich latach na scenie fotografii polskiej, także dzięki wystawom we Francji, artysta zyskuje istotne znaczenie na pulsującym tak różnymi tendencjami i postawami, od dokumentu czy postdokumentu do inscenizacji, polu fotografii polskiej.

Artysta zamierza działać głównie w obszarze artystycznym, nie zaś fotografii związanej z reklamą. Odpowiadając na pytanie dotyczące zagadnienia dwóch formuł używanych przez Borysa Makarego stwierdzam, że pomimo ewidentnych różnic ideowych, które są trudniejsze do zasygnalizowania w fotografii reklamowej, te formy wypowiedzi powstają ze wspólnego języka, często odwołując się do podobnych wzorców, są więc komplementarne, ale oczywiście poza wyjątkami (cykl *Forms*”).

Czy artysta wytrwa przy artystowskiej postawie, kiedy w najnowszych czasach status nie tylko fotografii, ale przede wszystkim sztuk wizualnych, włącznie z malarstwem, staje się coraz bardziej zamazany. W dłuższej perspektywie jest to groźne dla istnienia fotografii, jako formy sztuki, ponieważ nie ma już reguł, nie ma ciągłości rozwoju, nie ma też mistrzów, czyli autorytetów. ■

### (Endnotes)

- 1 W sposób wybiórczy odwołuję się do analizy przedstawionej we wcześniej napisanych dwóch tekstach. Jak na razie kluczowym zagadnieniem dla jego twórczości jest różnorodność w interpretacji figura kobiecości.
- 2 Problematyka kryzysu reprezentacji jest bardzo obszerna. Przekonując się zwłaszcza analizy na temat obrazowania oraz implozji sensu przeprowadzone przez J. Baudrillarda, *Symulakry i symulacja*, tłum. S. Królak, Warszawa 2005.



3

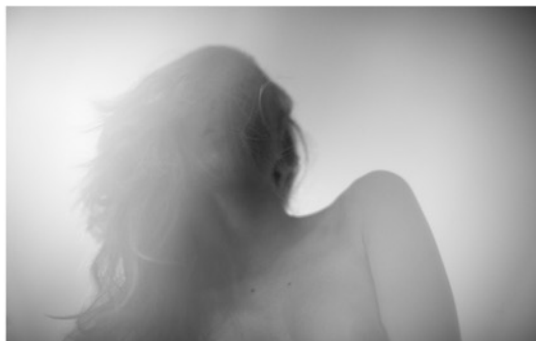
### Borys Makary

1. *Connection 3*, 2013, wydruk fotograficzny, 180 x 80 cm
2. *Polish misia (Ola)*, 2014, wydruk fotograficzny, 100 x 55 cm
3. *No light 8*, 2013, wydruk fotograficzny, 60 x 40 cm
4. *Carpe diem*, 2012, wydruk fotograficzny, 220 x 60 cm

## Looking at the whole

Krakow-based photographer Borys Makary divides his artistic projects into two categories: artistic and commercial. Unlike artistic photography, commercial photography is a play with codes which lack the final explanation and more often runs the risk of being artificial and false and therefore detached from reality. Artistic photography, on the other hand, should contain the artist's vision, criticism or interpretation of the world, for which there is no room in commercial photography. Although the two kinds of photography are so distinct, in Makary's artistic practice they seem complementary and there is undeniable artistry in his black and white commercial photos. ■

4



# Piękno zapomnienia i destrukcji w fotografiach Waldemara Śliwczyńskiego



1

**W**ystawa fotografii Waldemara Śliwczyńskiego „Zapomniane dziedzictwo. Architektura folwarczna Wielkopolski”, trwająca do końca września 2018 r. w Muzeum Adama Mickiewicza w Śmiełowie – Oddziale Muzeum Narodowego w Poznaniu, to wydarzenie dla mnie szczególnie z dwóch powodów. Z miejscem ekspozycji jestem silnie związana, gdyż już jako dziecko hasałam po muzealnych salach, chłonąc relikty przeszłości i osuwając się z duchem czasu. Natomiast tematyka wystawionych prac jest mi bliska, gdyż ukazane budynki znajdują się w moich rodzinnych stronach i przywołują wspomnienia z dzieciństwa spędzonego na wielkopolskiej wsi. Dlatego z dużą nostalgią obserwowałam pięknie zaaranżowaną wystawę urzekających fotografii, osadzoną w XIX-wiecznych przestrzeniach, a dokładniej w Salonie Centralnym klasycystycznego pałacu.

Zaprezentowane kadry zostały uzupełnione o ciekawą adnotację autora, który przywołał swój pobyt w Croix. Zetknął się wtedy z terminem *patrimoine*, czyli dziedzictwo, które obejmowało swym znaczeniem nie tylko „standardowe” zabytki, ale również budynki gospodarskie. W Polsce niestety są one spychane w otchłań zamierzchłych czasów. Zagadnienie to towarzyszy artyście już od 2000 roku, kiedy to rozpoczął pracę nad swoim projektem „Cisza”, którego bohaterem były zapomniane zabudowania wiejskie powiatu wrzesińskiego. Obecna wystawa w Śmiełowie nie jest jego pierwszą w tym miejscu, gdyż już w 2009 roku zaprezentowano projekt pt. „Topografia niepamięci. Wielkopolskie dwory zapomniane i zdewastowane”. Waldemar Śliwczyński jest fotografem dokumentalistą, zainteresowanym „nieuwikłaną” rejestracją i obiektywnym oddaniem rzeczywistości zastanej. W swoich kadrach ujął budynki pozostające

na uboczu historii sztuki, cichnące wobec imponującej architektury sakralnej i świeckiej. Udostępnione widzom obrazy drastycznie mówią o wspomnianej niepamięci oraz o przejmującej dewastacji dobra narodowego.

Wielkopolska architektura folwarczna wyróżnia się dużym zróżnicowaniem stylistycznym i ujmującą estetyką. W ruinach lub budynkach nadszarpniętych zębem czasu wyłaniają się elementy przemysłowej konstrukcji, niepozbawionej swobodnego piękna, które Waldemar Śliwczyński uwypuklił dzięki swojemu precyzyjnemu studium formy. Często były one bardzo reprezentacyjnymi, dostojnymi kompleksami mieszkalno-gospodarczymi, nawet w przypadku obiektów opuszczonych i nieużywanych. Sytuacja wielkopolskiej prowincji po II wojnie światowej zmieniła się za sprawą dekretu o reformie rolnej, a także postępującym wywłaszczeniu i przesiedleniom. Sam autor wspomina o niekorzystnych, sanitarnych wymogach unijnych, którym zabytkowa architektura folwarczna nie mogła sprostać i zwyczajnie została porzucona lub poddana rozbiórce. Czynniki te w dużym zakresie przyczyniły się do jej postępującej degradacji. Kolejnym impulsem do zainteresowania się tą tematyką było kolekcjonowanie pocztówek. Patriotyzm lokalny oraz pragnienie zatrzymania śladów przeszłości to cechy wyróżniające twórczość fotografa. Zdjęcia, mimo małych rozmiarów, oddają rozmach i okazałość uchwyconych konstrukcji. Nieprzypadkowo ich wyobrażenia wypełniają przestrzeń muzealną – silnie zakorzenioną w historii i nierozzerwalnie powiązaną z dziejami regionu.

Twórca wystawionych dzieł pozostał wierny tradycyjnemu rzemiosłu i nie uległ technicznym innowacjom oferowanym przez fotografię cyfrową. Cały proces ich przygotowania w wersji analogowej jest niezwykle żmudny oraz wymaga dużych umiejętności i poświęcenia. Autor sam przyznaje, że pragnął poczuć się jak fotograf z przełomu XIX i XX w. Analizując wystawione zdjęcia, można spostrzec u Waldemara Śliwczyńskiego różnokierunkowy sposób spoglądania na wielkopolski krajobraz. Z początku, w myśl bezstronnej filozofii dokumentalistów, ujęcia są frontalne, dokładnie wymierzone, dzięki czemu widz konfrontuje się z dumnie trwającym budynkiem. Bez powiększania negatywów artysta przedstawiał odbitki stykowe 1:1, opatrzone czarną ramką. Takie ujęcia na pewno uszlachetniają, ale nie upiększają. Pokazują to, co jest zastane, *explicit* i w całości przedstawiają konkretny kadr. Z czasem fotograf zaczynał eksperymentować, powiększać negatywy, nadając obiektom i ich otoczeniu aurę tajemniczości, niedopowiedzenia.

W przestrzeni muzealnej prace zostały ukazane w różnych formatach, które prezentują szeroko pojętą architekturę folwarczną, obejmującą opuszczone fabryki, magazyny, zabudowania folwarczne czy po prostu wiejskie krajobrazy. Artysta w komentarzu do wystawy ujawnia swoje źródła inspiracji. Początkowo ulegał wpływom Bernarda i Hilli Becherów, słynnych niemieckich

#### Waldemar Śliwczyński

1. *Targowa Górką*, 2005
2. *Kretków*, 2017, Własność Muzeum Adama Mickiewicza w Śmiełowie – Oddział Muzeum Narodowego w Poznaniu

dokumentalistów, którzy stworzyli imponujący zbiór zdjęć architektury mieszkalnej i przemysłowej, ujęty w swej, można by rzec, „beznamiętnej” konwencji. Z czasem zapragnął subiektywnej dokumentacji na miarę fotografii elementarnej Bogdana Konopki i Andrzeja Jerzego Lecha, z charakterystyczną szczyptą mistycyzmu i aurą niedopowiedzenia. Widz zatem nie tylko zapoznaje się z idealnie wykadrowanymi frontonami budynków, w myśl becherowskiej wizji, ale również zagłębia do

ich wnętrza wypełnionych sentymentalną pustką. Cykl prac nie został wykonany na bazie konkretnego harmonogramu czy rozplanowania topograficznego. Wędrówki autora wydają się być spontaniczne, a wydobywane z otoczenia obiekty snują z nostalgią swe narracje o historii, pamięci oraz zapomnieniu. I tak jawią się wczesne zdjęcia, wykonywane od 2002 roku w Nowej Wsi Królewskiej, Targowa Górką czy Wódką. Wtedy też powstaje zbiór niemalże mistycznych dokumentacji wewnątrz stodoł z Marzelewa i następnie z Chocicz Małej. To na nich promienie słoneczne wymownie wkraczają do wnętrza przez szczeliny rozpadających się drzwi. Późniejsze kadry ujmują efemeryczność zjawisk klimatycznych, jak chociażby spowite mgłą kompleks fabryczny w Dobieszczyźnie i tajemniczy krajobraz w Kretkowie. Wiele obrazów zostało „podrasowanych” śniegiem, zyskując wraz z czarno-białą konwencją oziębłą i wyrazistą ekspresję. Dzieje się tak w realizacjach wykonanych w Dolsku i Wysokoci, jednakże te ujęcia wyróżnia także niezwykła malowniczość i poetycka aura. Fotograf zwraca również uwagę na warstwę estetyczną i styl budownictwa, jak np. w Grabowie Królewskim, w którym obiekt, mimo opłakanego stanu, nie utracił swojej klasycyzującej, eleganckiej oprawy. Niezwykle interesujące jest uchwycenie nietuzinkowego zestawienia w Gałęzewicach, gdzie natura została skonfrontowana z dziełem człowieka: pozbawione liści, nagie drzewo stoi niewzruszone obok samotnie trwającej, ceglanej ściany z zachowanym otworem na okno o iście symboliczny wymowie. Skojarzenia z romantycznym pejzażem na miarę Caspara Davida Friedricha nasuwają się mimowolnie.

Czy destrukcja może być piękna? Fotografia zaangażowana z pewnością potrafi ją uszlachetnić i uczynić zjawiskową, jeśli sam twórca nawiązał szczególnie kontakt z rzeczywistością zastaną oraz dokonał jej trafnego zapisu. Wybitne zdjęcia Waldemara Śliwczyńskiego odkrywają na nowo porzucone zabudowania folwarczne, a wysublimowane, wyciszone kadry nadają obiektom wyjątkową, poetycką aurę. Rozwiązania te nie dotyczą z pewnością efekciarstwa czy manipulacji obrazem, gdyż autor wzbrania się przed zbytnią estetyzacją. Zamierzał jedynie wyłuskać ich piękno, unikając zarazem wymuszonych ulepszeń, takich jak np. „zaskakujących skośnych punktów widzenia, podbijania tonalności obrazów filtrami lub użytymi materiałami na niebie”<sup>[1]</sup>. Fotografia stykowa przybliży >

1 Wypowiedź Waldemara Śliwczyńskiego towarzysząca wystawie.





1

jeszcze mocniej zapomniane dziedzictwo, gdyż sama odeszła do lamusa historii. Sam proces tworzenia negatywu i kultowa już, wielogodzinna praca w ciemni mogą obecnie wydawać się zwykłym kaprysem lub ciekawostką dla pasjonatów wobec imponujących zdobyczy technologii cyfrowej.

Wystawione dzieła prezentują fragmenty wiejskiego pejzażu i architektury dosłownie wyrwane ze swojej rzeczywistości i „udomowione” w salonie gościnnym Chełkowskich. Wydaje się, że autor celowo wybrał zimowo-jesienną porę roku, by obdarta z zieleni natura współgrała ze srogim, bezkompromisowym wizerunkiem opuszczonych murów. Majestatyczna architektura trwa niewzruszona, milcząca, wtopiona w uśpiony krajobraz, natomiast czarno-biała konwencja dopełnia ascetyczną i wyważoną wymowę wystawy. Jednak pomimo pozornego, niewzruszonego rygoru, mamy do czynienia z regionalnym zamiłowaniem, próbą zachowania nadal istniejących dóbr czasów minionych. *Nie ja, nie moja fotografia były ważne, ale to, co fotografuję. Świat przed obiektywem jest ważniejszy*<sup>[2]</sup>. Waldemar Śliwczyński czuje obowiązek uwiecznienia wielkopolskiej ziemi oraz przypominania o jej rejonach odosobnionych i pomijanych. To niezwykle poświęcenie lokalnemu dziedzictwu zaskakująco ociepla surowość uchwyconej rzeczywistości oraz pustkę odbijającą się echem o niewzruszone mury. ■

2 Ibidem.

### Waldemar Śliwczyński

1. Marzelewo, 2003

2. Gałęzewice, 2016

3. Grabowo Królewskie, 2008

Muzeum Adama Mickiewicza w Śmiełowie – Oddział Muzeum Narodowego w Poznaniu

## Beautiful oblivion and destruction in the photography of Waldemar Śliwczyński

**F**orgotten Heritage. *The Farm Architecture of Greater Poland* is Waldemar Śliwczyński's photography exhibition at the Museum of Adam Mickiewicz in Śmiełowo. Inspired by *patrimoine*, a notion of art which embraces not only traditional monuments but also outbuildings, Śliwczyński shows broadly understood farm architecture, including deserted factories, warehouses, farm buildings and provincial landscapes. He uses analogue photographic techniques to portray subjects usually found around the fringes of art history. The real value in the art of Śliwczyński is his local patriotism and desire to keep alive that which will soon be lost to memory. ■



2



3



1

JACEK DEHNEL

## Skandalista z Mannheim

**W**infried Buchheim, jeden z najciekawszych, choć przez długi czas najmniej docenianych (zwłaszcza w Niemczech) artystów XX wieku, urodził się w roku 1928 w Mannheim, w rodzinie zamożnego fabrykanta mebli a także właściciela składów drewna i tartaków, Reinholda Lothara Buchheima. Jako że rodzinną firmę mieli w przyszłości objąć starsi od niego bracia, Georg i Hans-Juergen, Winfried, najmłodszy z całego rodzeństwa, mógł w miarę swobodnie planować swoją przyszłość i, choć nie zdradzał tzw. „talentów artystycznych” (jego nauczyciel rysunków twierdził, że w życiu nie spotkał równie niezgrabnego adepta), uparł się by studiować na Wirtemberskiej Akademii Sztuk Pięknych w Stuttgarcie.

Na uczelni tolerowany raczej niż ceniony – jak twierdzą niektórzy: za sprawą okazałych darowizn na rzecz Akademii, w tym kilku „małych Holendrów” z rodzinnych zbiorów – artysta pracował na uboczu życia akademickiego, kładąc podwaliny pod swój przyszły wielki projekt. Zaczął od mikroskopowego powiększania drobnych fragmentów rzeczywistości: opuszka palca, okruchów chleba, mikroorganizmów, łoju (jak słusznie zauważył w swojej pracy Landau, Buchheim obsesyjnie wręcz unikał w swoich pracach drewna); tak powiększone wycinki, odbite na papierze fotograficznym, nazywał „abstraktogramami”; twierdził też, że zawierają one w sobie sekretną mowę świata. Kiedy indziej temu zaprzeczał i mówił ze śmiechem, że *mają walory wyłącznie zdobnicze, a i to rzadko kiedy*.

Powojenna odbudowa Niemiec okazała się szczęśliwym okresem dla drzewnego imperium Buchheimów (które zresztą specjalnie nie ucierpiało w trakcie alianckich nalotów), co pozwoliło Winfriedowi korzystać ze znacznych funduszy, wypłacanych mu w formie dywidendy przez siostrę i rodziny braci (obaj poległ pod Stalingradem) oraz całkowicie niezależnie się od bieżącego rynku artystycznego czy pracy zarobkowej.

Dzięki rozlicznym fachowym urządzeniom własnego projektu, zamawianym od 1951 roku w Instytucie Maxa Plancka i fabryce szkła optycznego Carla Zeissa w Jenie, wkrótce mógł rozwinąć zakres swoich działań: dokonywał śmiałych przeróbek w obrębie odbitek, między innymi dzięki systemom miniaturowych lusterek i kalejdoskopów, ponadto eksperymentował z widmem barw. Wiódł wygodne życie na przemian w rodzinnym Mannheim, na Sycylii i w rozległym domostwie na wyspie Sylt, gdzie znajdowała się jego pracownia – po śmierci artysty przekształcona w niewielkie muzeum (klucz i przewodnik mieszka w sąsiednim budynku, zwiedzanie możliwe po uprzednim umówieniu się na konkretną godzinę).

Buchheim nie związał się z życiem artystycznym Niemiec Zachodnich, tworząc na uboczu i z rzadką wystawiając swe prace, które uważano za *radikalne, acz nudne zabawy rozpieszczonego bogacza* (jak to ujął krytyk Dietrich Metzger w jednej z nielicznych recenzji wystawy Buchheima w Stuttgarcie, „Galerie Pohl”). Jak się zdaje, przyczyną takiego podejścia była nie tyle wyjątkowość jego sztuki (działania Buchheima miały swoje odpowiedniki w działaniach innych artystów), ale nieufność wobec ambiwalencji artystycznych wyborów autora *Kompozycji nr X* i wobec kwestionowania przez niego powagi krytyki artystycznej. Z czasem bowiem zaczął on nie tylko prezentować abstraktogramy, ale i wykonywać śmielsze akcje: na przykład aranżował wnętrza, imitując wystawę sporych abstraktogramów w grubych ramach, w istocie jednak „prawdziwym” dziełem było kilka miniaturowych szkiców, ukrytych pod jedną z deseczek składanego krzesła, na którym siedziała pilnująca wystawy strażniczka, czy też oprawiony w miniaturowe, niewidoczne niemal ramy kawałek zacieku na ścianie toalety. To artysta decydował (w skrytości serca) co jest „właściwą częścią wystawy”, a co „atraktorem uwagi dla mniej rozzgniętych”, doprowadzając tym do

### Łukasz Huculak

1. *Kosmos*, 2013, tempera na papierze, 25 x 73 cm
2. *ChLT*, 2018, olej na płótnie, 60 x 40 cm
3. *Smc 5*, 2017, tempera na desce, 24 x 30 cm

furii niektórych krytyków. Na pierwszej wystawie *documenta* w Kassel wystawiał tylko jeden obraz: powszechnie skrytykowane ogromne płótno w stylu XIX-wiecznego historyzmu, pt. *Burmistrz Kolonii napomina rajców; właściciwi „bohaterowie”* wystawy to szesnaście abstraktogramów, które były niemal zupełnie niedostrzegalne, ukryte w fałdach szat, pomiędzy perłami mieszczek, w szklanych gomółkach witrażowych okien. Ekspozował również zupełnie przypadkowe przedmioty (na ogół zniszczone, zużyte, noszące ślady upływu czasu) w specjalnych gablotach ze szkłem powiększającym, co uniemożliwiało wprawdzie pełny ich ogląd, ale pozwalało na nieustanne tworzenie nowych dzieł, każde bowiem przesunięcie lupy wydobywało z ich powierzchni całkiem inne obrazy, utrwalane przez umieszczone na suficie aparat.

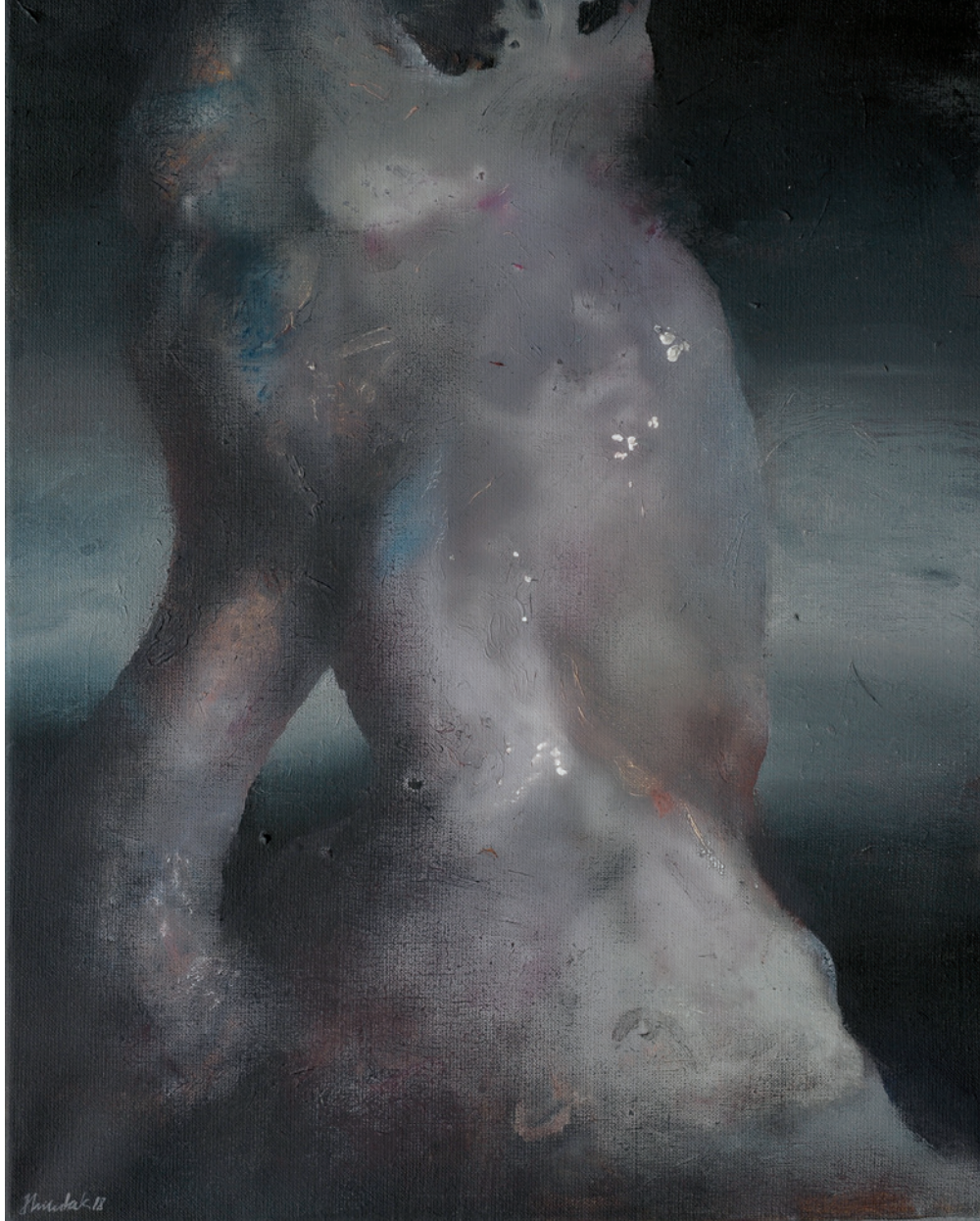
W latach 60. i 70. Buchheim rozwijał swoje działania w kierunku zarówno monumentalnym, jak i minimalistycznym. Doprowadził do odkucia kilkunastu abstraktogramów w granicy i marmurze „Biała Marianna”, a także odlania w brązie wielokrotnie powiększonych wersji kilku obiektów. Wedle znanej anegdoty, przedstawiciel huty Krupp GMBH usiłował wcisnąć artyście dodatkowe dwie imitacje abstraktogramów, wykonane dla żartu przez pracowników firmy, jednak Buchheim od razu odkrył fałszerstwo. Z drugiej strony – rozpoczął ogólnoniemiecką akcję rozstawiania różnej wielkości ram w opuszczonych budynkach, dzięki czemu spacerujący miłośnik sztuki mógł wybrać kawałek ściany z odpowiednim zaciekiem czy łuszczącą się farbą i oprawić go tak, by abstrakcyjne piękno przemówiło do kolejnego widza. Niekiedy tworzył abstraktogramy z przepracowanego w rozmaity



sposób obrazu powierzchni wcześniejszego dzieła; wykonywał też *facsimile* swoich dzieł z innych materiałów, np. błonnika z liści karczochów czy jedwabnych oprzędów.

Pod koniec życia posunął się jeszcze dalej: zaczął w dość realistyczny, tradycyjny sposób malować muzealne wnętrza z wyeksponowanymi abstraktogramami. W owym czasie opór niemieckiego środowiska artystycznego wobec Buchheima był tak powszechny, że właściwie nie miał gdzie wystawiać; nawet, jeśli oferował marszandowi pokaźne pieniądze, mało który właściciel galerii ryzykował środowiskowy ostracyzm; artysta zatem prezentował swoje prace albo poza granicami kraju, albo w prywatnej rezydencji na wyspie Sylt. Większość kuratorów i krytyków uważała działania Buchheima za przejaw choroby albo złego gustu, a przeważnie połączenia jednego z drugim. Często zarzucano mu pospolite oszustwa i „kpinę w żywe oczy z krytyki artystycznej” (do drugiego zarzutu skwapliwie się przyznawał); gest malowania wnętrza z wystawami uznano zaś za tani ukłon pod adresem konserwatywnej, lubiącej realizm publiczności, a nie – jak chciał artysta – za radykalną walkę z próbą ograniczania abstrakcji, „sekretnej języka świata” do kwestii sztuk wizualnych. Ostatni okres to także „Podróże obrazów”, na przykład: abstraktogram powstały z powiększenia wycinka materii był następnie przetwarzany matematycznie, opracowywany dzięki „Buchheimowskiej maszynie lustrzanej”, miniaturyzowany, odtwarzany w powiększeniu z charakterystycznym rastrem, odlewany w brązie, następnie „portretowany” na płótnie (z widokiem całego wnętrza i cokołu) i ponownie (w drobnym wycinku) fotografowany: całość dzieła współtworzyły wszystkie kolejne jego „wcielenia”, ustawione obok siebie (i, potencjalnie, dające się dalej przetwarzać).

Samobójcza śmierć Buchheima, jak wiemy, okryta jest tajemnicą; zostanie ona rozwiana przez stuttgartzką kancelarię Braun, Meck und Sohnen, dokładnie w pół wieku po dacie zgonu, czyli 14. kwietnia 2034 roku. Powszechnie przyjmuje się jednak, że artysta wykonał swój plan idealnego zatarcia granic pomiędzy sztuką przedstawieniową a abstrakcją oraz pomiędzy artystą a dziełem, i że seria abstraktogramów pokazanych na wystawie pośmiertnej w Dalida Gallery w Nowym Jorku (oraz przedstawiających je hiperrealistycznych płócien) zawiera całość prochów Buchheima, przetworzonych w najrozmaitszy sposób zgodnie ze szczegółowymi wskazówkami artysty. W 2009 roku przez łamy amerykańskiej i europejskiej prasy przetoczyła się burzliwa dyskusja, w której postulowano zbadanie ostatnich dzieł pod kątem obecności resztek organicznych. Nowojorskie Metropolitan Museum, w którym znajdują się te prace, ofiarowane na początku lat 90., nie zezwoliło jednak – po konsultacji z kancelarią Braun, Meck und Sohnen – na pobranie próbek farb z *Odzworowania Peret Bereniki* oraz drobiny z brązowego odlewu *Piątej abstrakcji im. Ingeborge Bachmann*.



2

\*

Portrety abstraktogramów Buchheima i portrety ich portretów, wykonane przez Łukasza Huculaka, należy uznać za błyskotliwą i śmiałą próbę zmierzenia się z dorobkiem tego niezwykłego artysty. Huculak wykorzystał zarówno prace z Buchheimowskiego „kanonu” (*XYZ*, *Limpopo II*, *Albergo*), jak i mało znane, pochodzące z prywatnych kolekcji (zwłaszcza ze szwajcarskich zbiorów rodziny Abegg), a także, przewrotnie, dwa falsyfikaty, zdemaskowane niedawno przez ekspertów domu aukcyjnego Sotheby's.

Dzieło autora *Republiki von Petersena III* jest bowiem – jak dowodzi Huculak – permanentnie otwarte, istnieje w niedającej się zamknąć serii, którą można rozwijać właściwie bez końca, używając tych samych metod, których użył pierwszy w szeregu twórców. Z tej perspektywy to abstrakcyjne układy plam i linii są wiecznotrwałe, kolejni artyści zaś są jedynie epizodami w ich istnieniu. ■

Tekst, prezentujący twórczość wykreowanego w literaturze artysty malarza, ukazał się w katalogu wystawy *Q Abstrakcji* (Galeria Socato, 2011).

## Scandalizer from Manheim

**W**infried Buchheim – one of the most interesting but unappreciated artists of the 20th century – was born in 1928 in Mannheim, Germany. Heir of a rich family, Buchheim graduated from the Academy of Fine Arts in Stuttgart and never had to work to make a living. His artistic practice involved enlarging small pieces of reality, printed on photo paper, which he called abstracts. He would play with the audience of his exhibitions and display some works while hiding others, which were the real exhibits that he wanted the audience to find. He would also place frames in abandoned buildings, encouraging people to frame a fragment of a peeling wall and turn it into a work of art. ■

3



1

### Łukasz Huculak

1. *Biżuteria*, 2014, olej na płótnie, 60 x 80 cm
2. *Atrament*, 2014, tempera na desce, 30 x 24 cm
3. *Biskup*, 2014, olej na płótnie, 100 x 70 cm



2

AGNIESZKA BANDURA

## Małe obrazy Łukasza Huculaka

### aesthetica minima

„Mały obraz przyciąga – duży każe się oddalić”.<sup>[1]</sup>

Małe obrazy na powrót oswajają abstrakcyjne czas i przestrzeń; duże narzucając dystans, ustanawiają podszytą przemocą (niesprawiedliwością) relację ja-obraz – to przed-stawienia, w odróżnieniu od małych – będących „po-ręcznymi”<sup>[2]</sup> ekstensjami, naturalnymi przedłużeniami naszej cielesności, złączonymi w fenomenologicznej „komunii” (tj. „stawianiu się razem”).

Sprawiedliwe, zaangażowanie widzenie, otwierające na obraz, niewymagające i rozproszone (peryferyjne), nieuprzedzone i pierwsze (źródłowe) – mały obraz mimowolnie anektuje percepcyjną uwagę i zawiesza zdroworoz-sądkowe myślenie w uporządkowanych, sfokusowanych na cel, kategoriach przyczynno-skutkowych.

Arrasse (za Klee) podkreśla autentyczny (*originair*) potencjał widzenia „detalicznego”, *spojrzenia z bliska, które „skubie” powierzchnię, ociera się o do-świadczenie intymności malarza, dzieła czy wręcz samego aktu malowania*<sup>[3]</sup>.

Małe obrazy „sylabizują”<sup>[4]</sup> rzeczywistość, skanują ją w poszukiwaniu śladów utraconej obecności, ewokują *doznania cząstkowe, które nie wzbogacają percepcji, ale ją sublimują. Nie mnożą wrażeń, ale starają się je oczyścić*<sup>[5]</sup>.

1 Ł. Huculak, *Przestrzenie. Detale*, Sopot 2015, s. 21.

2 Arystoteles oddawał tę konieczną własność każdego artefaktu terminem „wielkość” i „ograniczenie” – por. Arystoteles, *Poetyka*, (w tegoż:) *Dzieła wszystkie*, t. 6, tłum. H. Podbielski, Warszawa 2004, s. 328.

3 D. Arrase, *Detail. Historia malarstwa w zbliżeniu*, tłum. A. Arno, Kraków 2013, s. 6.

4 Por. Ł. Huculak, B. Skowron, *Sylabizowanie obrazu*, (w:) Ł. Huculak, *Przestrzenie. Detale*, s. 15-26.

5 Ł. Huculak, B. Skowron, *Sylabizowanie obrazu*, (w:) Ł. Huculak, *Przestrzenie. Detale*, s. 23.

Małe obrazy wynajdują poetykę detalu – defragmentują rzeczywistość, epatując detalem uderzająco znajomym, przeskalowanym, wreszcie zaskakująco obcym, wyjętym z kontekstu doświadczenia i transparentnej oraz celowej struktury świata: *Przeciwstawiając praktycznej logice całości swoją bezinteresowną niepełność, szczególnie odrealnia rzeczywistość (...). Detal zrywa związek doznania z funkcją, czyni je autotelicznym, zaborczo kieruje naszą uwagę jedynie na siebie. Znosząc fizyczną relację z rzeczywistością, anuluje czytelność opartą o związki przyczynowe. Wyzbyty jednoznacznych związków z całością staje się samowystarczalnym fenomenem*<sup>[6]</sup>.

Małe obrazy zrywają z *common sense*; nicują pozornie (?), arbitralnie (?) uporządkowaną rzeczywistość; wreszcie, w obrazach-detalach przedmioty nabierają cech ludzkich, a fragmenty ludzkiej anatomii czy postaci – abstrakcyjnych [Nogi/Histeria, 2013; Biskup, 2014].

Małe obrazy bez zastanowienia zaglądną pod podszewkę „fasadowej”<sup>[7]</sup> rzeczywistości, naruszają intymność rzeczy i odrealniają czy kontrapunktują rzeczywistość. Sylabizowanie obrazu umożliwia *równoczesne tworzenie światów równoległych*<sup>[8]</sup>, saturowanych codziennością o nieodpartym uroku swojskiego szczegółu.

Dyskretnie pożądamy detalu w obrazie – świeżego tropu czyjejs obecności, osobistej sygnatury i początku sekretnej historii. Nie zawsze *to, co widz znajduje, koresponduje z tym, co malarz zostawił na obrazie. Bo przecież detal „zobaczony” niekoniecznie został „namalowany”; może zostać „odkryty” (...)* dzięki pragnieniu patrzącego<sup>[9]</sup>.

[Biżuteria, 2014]

*Nie dotykajmy życia nawet końcami palców.*

*Nie kochajmy nawet w myśli.*

*Niech żaden pocałunek kobiety, nawet we śnie, nie stanie się naszym doznaniem*<sup>[10]</sup>.

[Atrament, 2014]

*Nagle poczułem coś w rodzaju czułości dla tego człowieka. Czułość, jaką się czuje dla ludzkiej pospolitości, dla banału codzienności...*<sup>[11]</sup>

Widzenie detalem, chwilowe zauroczenie fragmentem, powoduje niecodzienną *epoché* czy „odstęp” – zatrzymanie czy zaburzenie zazwyczaj przewidywalnego strumienia informacji, umożliwiającego „dostęp” do rzeczywistości. Pozwala usłyszeć pojedyncze sylaby częściej przeważającej całości: *Jeśli detal ma się tak do obrazu, jak sylaba do słowa, chodzi o to, aby jego fragmenty były tylko sylabami, nie zaś osobnymi narracjami. Aby dźwięczały, ale nie znaczyły...*<sup>[12]</sup>.

Malowanie detalu – percepcyjna *katharsis*<sup>[13]</sup> – wraca nas pierwszemu widzeniu, *genesis* percepcji... Niesie nas do punktu zero obrazowania.

Malarz-banita z terażniejszości na tropie rozproszonych fragmentów utraconego doświadczenia obecności zostawia nam mały obraz – mapę powrotu do tu i teraz.

Małe obrazy – malarstwo punktu zero – *aesthetica minima*<sup>[14]</sup>.

6 Tamże, s. 15.

7 Ł. Huculak, *Sens białego kwadratu. Skąd się wzięły puste obrazy?*, (w:) *Nadmiar i brak*, pod red. Ł. Huculaka, B. Skowrona, K. Dąbrowskiej, J. Jernajczyka, M. Zakrzewskiej, R. Zarzyckiego, Wrocław 2013, s. 97.

8 B. Deptuła, *Wstęp*, (w:) Ł. Huculak, *Przestrzenie. Detale*, s. 9.

9 D. Arrase, *Detal. Historia malarstwa w zbliżeniu*, s. 7.

10 F. Pessoa, *Księga niepokoju, napisana przez Bernarda Soaresa*, tłum. J.Z. Klawe, Warszawa 2004, s. 160.

11 F. Pessoa, *Księga niepokoju, napisana przez Bernarda Soaresa*, s. 26.

12 Tamże, s. 26.

13 Por. Ł. Huculak, B. Skowron, *Sylabizowanie obrazu*, s. 23.

14 Iwona Lorenc, po części inacej, sytuuje taki rodzaj refleksji w podornowskiej nowoczesności spod znaku *minima moralia* – por. I. Lorenc, *Minima aethetica. Szkice o estetyce późnej nowoczesności*, Warszawa 2010, s. 10.



## filozofia

Malarstwo Łukasza Huculaka niewątpliwie zanurzone jest w problematyce filozoficznej, antropologicznej i humanistycznej<sup>[15]</sup>. Kiedyś stanowisko Łukasza określałam roboczo „filozofią szczegółu”, tj. próbą ogólnej refleksji (nad obrazem jako całością) i równocześnie nad konkretyzującymi się w doświadczeniu obrazu relacjami czy pasażami między jego elementami. Dziś chętniej związałabym je z fenomenologią percepcji (Merleau-Ponty, Dufrenne, Lyotard) oraz antropologią filozoficzną (Gehlen, Plessner).

Sam malarz często odwołuje się do nowożytnej koncepcji malarstwa jako *cosa mentale* – sztuki wizualne od wieków podkreślają tkwiący w nich poznawczy i refleksyjny potencjał.

Biorąc początek z Leibnizjańskiej „epifanii codzienności” (i pytania „dlaczego jest raczej coś, niż nic?”), malarstwo stanowi prawdziwe objawienie świata, który jawi się tu i teraz – w detalu i relacjach między „wyjątkami”-fragmentami – taki, jaki jest.

Wizja sztuki konstytuująca się dalej w Berkeleya tezie *esse est percipi* zakłada, że malarstwo ugruntowuje widzenie, tworząc silne przekonanie, że rzeczy, szczegóły, drobiazgi *etc.*, istnieją wtedy, gdy na nie patrzę (choćby nikt inny ich nie doświadczał). >

15 W humanistyce, rozumianej za Michałem Pawłem Markowskim, jako „polityka wrażliwości” – por. M.P. Markowski, *Polityka wrażliwości. Wprowadzenie do humanistyki*, Kraków 2013, s. 219 i in.



### Łukasz Huculak

1. *Histeria*, 2013, olej na płótnie, 50 x 70 cm
2. *Środek*, 2014, tempera na desce, 50 x 60 cm
3. *Kruchość*, 2014, tempera na desce, 50 x 70 cm

Spojrzenie malarza, niczym spojrzenie Berkeleyowskiego Boga, utrzymuje rzeczy w istnieniu, w najdrobniejszych, subatomowych szczegółach i relacjach między nimi; jak w *Monadologii* Leibniza, konstytuuje ich sens i relacje. Remedium na ontyczną pozorność rzeczywistości dostarcza właśnie malarzkie widzenie – wedle Merleau-Ponty'ego to malarz powołuje rzeczy do istnienia w akcie percepcji.

Obraz malarski nasiąka treściami humanistycznymi i naukowymi – filozofia obecna jest tu w malarskim impaście, zwinięciu płótna, Deleuzjańskiej fałdzie, a rzeczywistość – pofałdowana w obraz, przesycona filozoficznymi motywami jednostki „rzuconej w świat” (Gehlen, Heidegger), otwartej na zagrożenie i zranienie (Plessner, Lyotard), obarczonej ciężarem czy nieznośną lekkością bycia (Paz, Kundera), niepokojem odwiecznego tułacza Pessoa i jego licznych emanacji (heteronimów, *alter ego*, mnogich podmiotowości w procesie, awatarów)...

Odnośnych dowodów filozoficznych w malarstwie Łukasza nie brak [serie obrazów „Natura”, „Góry”, rozdziały *Natura*, *Religia*, *Martwa natura* w tomiku *Aurora* i wiele innych]. Antropologię i sztukę spajają kłamry detali *Lebenswelt* i doczesności, wreszcie Morandiego *metafizyka martwych natur/ zwykłych przedmiotów* [serie „Martwa natura”, „Idolatria” i inne]<sup>[16]</sup>.

[*Fenomen*, 2013]

*Metafizyka wydawała mi się zawsze przedłużającą się formą utajonego obłąkania. Gdybyśmy znali prawdę, zobaczylibyśmy ją. Wystarczy nam już, że myślimy o niezrozumiałości wszechświata; chcąc zrozumieć go to być mniej niż człowiekiem, bo być człowiekiem to wiedzieć, że się nie rozumie*<sup>[17]</sup>.

16 Spragnionych filozoficznych (i nie tylko) wrażeń odsyłam do tomu-katalogu *Późne objawy śmierci* [Warszawa 2016], w którym zresztą ujawnia się konsekwentna postawa artysty – badacza, naukowca, eksperymentatora i wędrowca – stanowiącego dobitny przykład wielorakich zainteresowań i upodobań Łukasza. Tomu „załudnionego” czaszkami i tekstami...

17 F. Pessoa, *Księga niepokoju, napisana przez Bernarda Soaresa*, s. 182.

[*Raz myślę, raz jestem*, 2013]

*Spoglądam – i rzeczy istnieją.  
Myślę – i istnieję tylko ja*<sup>[18]</sup>.

### figura ludzka

Poeta, artysta, filozof, alchemik, mag, strega – postaci wrośnięte w Anaksymenesowe *aer* obrazów Łukasza, z którego powstaje, zagęszcza się rzeczywistość, świat. Który usiłuje formować, kształtować, sondować zagubiona w niej postać – anonimowa, ale bliska – figura ludzka.

Człowiek rozdarty, w transgresie, przemieszczeniu, transmutacji czy – jak u Paza rozpięty – między kosmicznymi siłami: ciemnością i blaskiem, nocą istnienia i światłem teraźniejszości. Przygnieciony, zmięty ciężarem paradoksów ludzkiej egzystencji: dokuczliwego pragnienia doskonałości i wynikającej z niego niepewności na przemian z illynktycznym – jak u Callois – zachwytem codziennością w jej najbardziej prozaicznych szczegółach.

[*Kruchość*, 2014]

*Łuk Triumfalny mojej Wyobraźni  
Opiera się z jednej strony na Bogu, a z drugiej  
Na codzienności, na małostkowości (jak się uważa),  
Na robocie wszystkich godzin, uczuciach wszystkich chwil  
I szybkich zamiarach, umierających zanim przejdą w czyn*<sup>[19]</sup>.

[*Środek*, 2014]

*Ten, kogo zamknęli w domu wariatów, przynajmniej jest kimś,  
Ja jestem zamknięty w domu wariatów bez domu wariatów.*

18 A. Caeiro, *Wiersze niezwiązane*, (w:) F. Pessoa, *Poezje zebrane Alberta Caeiro*, tłum. W. Charchalis, Warszawa 2011, s. 128.

19 A. de Campos, [*Moja wyobraźnia to Łuk Triumfalny*], (w:) F. Pessoa, *Poezje zebrane*. Álvaro de Campos, tłum. W. Charchalis, Kraków 2016, s. 132.

Jestem szaleńcem na zimno,  
 Jestem przytomny i szalony,  
 Jestem daleki od wszystkiego i taki sam jak inni:  
 Śnię na jawie, śniąc szalone sny,  
 Które nie są snami,  
 Jestem taki...<sup>[20]</sup>

Figury ludzkie dokuczliwie anonimowe i wyjęte (jakby „wycięte”) z rzeczywistości, zapuszczające sondy, korzenie w ciałoprzestrzeni obrazu; rzadko „epatujące” twarzą, jeśli już – to komunikujące gestem, ułożeniem ciała; próbujące ogarnąć, uporządkować tę nieokreśloną, niepokojącą przestrzeń, wymknąć się jej bądź w niej zniknąć; *figury ludzkie zastygłe, zakrzepłe w gestach rytualnych, modlitewnych...*; odczarowujące rzeczywistość w alchemicznym eksperymencie, tajemniczym geście, magicznej runie-symbolu; usiłujące wyrwać światu jego tajemnice lub chociaż „uczynić je widzialnymi”<sup>[21]</sup>.

Wanitatywność egzystencji, marność kondycji ludzkiej ukazana między *szybkim przesypywaniem [klepsydra]* a *nieco wolniejszym usychaniem [kwiat]*; figura ludzka między trwaniem a kresem, *człowiek w tranzycie, między życiem a śmiercią*<sup>[22]</sup>; na zesłaniu z rzeczywistości – być może dobrowolnej (mimowolnej?), lecz z nadzieją powrotu; być może bez nadziei, poszukujący już tylko ostatecznego dowodu na istnienie...

Monadyczne indywidua „rzucone w świat” bez możliwości odwrotu, budujące w nim sobie prowizoryczne gniazda, zagnieżdżające rzeczywistość obrazem. Herderowskie „istoty ułomne”, „naznaczone brakiem” (*Mängelwesen*) – bezbronne, pozbawione instynktów, niewyspecjalizowane i nieprzystosowane do surowych warunków rzeczywistości przyrodniczej, napierającego zewnątrz, do zmysłowego „zalewu bodźców” czy „bogactwa danych postrzeniowych” oraz do „tu i teraz”.

Anonimowi prometeusze malarskim obrazem pragnący uchronić się i zniwelować tak nieustanny napór ze strony wrogiego i zbyt chaotycznego świata zewnętrznego, jak i ciągle wewnętrzne napięcie: *chaotyczność wciąż przyciąga w sercu człowieka*<sup>[23]</sup>.

### małe obrazy

Malarstwo jako egzystencjalna strategia oporu i narzędzie samoobrony, które „porządkuje” i „stabilizuje” naturę, nadaje jej „obliczalność i ciągłość” (Gehlen), poszukuje „logiki formy żywej” (Plessner).

Człowiek, który postrzega siebie jako „niegotowego” czy „nieukończony” i w twórczym działaniu przekształca tak świat, jak i samego siebie, tym samym choćby chwilowo wyzwoliwszy się od zewnętrznej i wewnętrznej presji.

*Aesthetica minima*. Małe obrazy. Z czułości dla człowieka i z epifanii codzienności.

Małe obrazy o pozornej kruchości (i) tajemnicy.

Małe, czułe obrazy – o dużych sprawach. ■

20 A. Caeiro, [Ten stary niepokój], (w:) F. Pessoa, *Poezje zebrane Alberta Caeiro*, s. 333.

21 R. Różanowski, *Aurora*, (w:) Ł. Huculak, *Aurora*, Görlitz 2014, s. 58, 61.

22 B. Deptuła, *Szarość w tonacji vanitas*, (w:) Ł. Huculak, *Późne objawy śmierci*, s. 80, 79.

23 Por. E. Gehlen, *W kręgu antropologii i psychologii społecznej*. Studia, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 2001, s. 41-44, 37, 78, 58, 85, 78 i n.



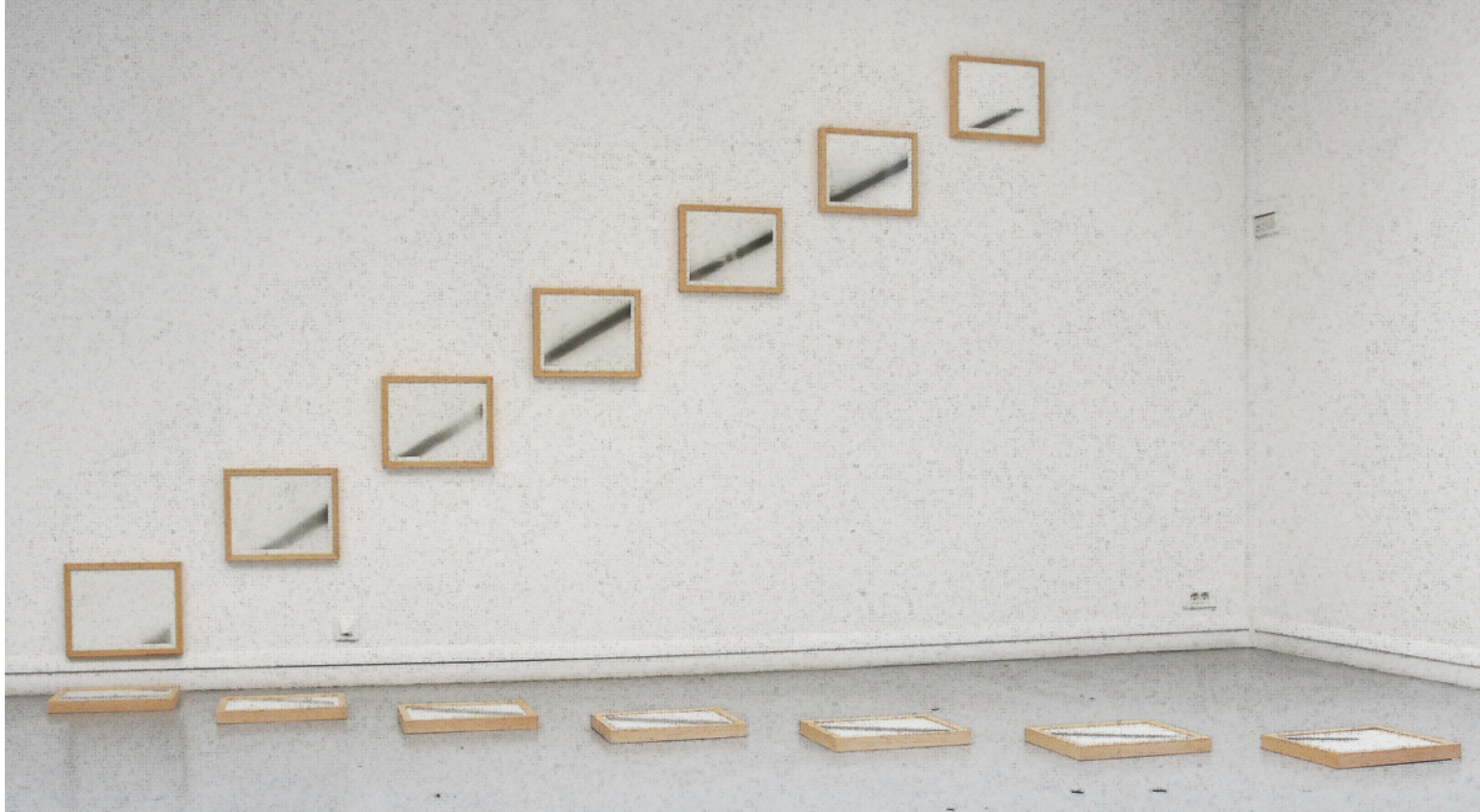
2

## Small Pictures by Łukasz Huculak

Little images attract you like a magnet while big ones demand a step back. *Small Pictures* subdue time and space, focus and organize our perception. Arrasse (after Klee) highlights the potential of detail perception that sublimes reality and becomes a separate being while Pessoa shows a human quest for detail which interferes with our usual perception and enables us to “hear” specific syllables – details. Łukasz Huculak’s series (*Nature, Mountains*) come from the realms of philosophy – phenomenology of perception (Merleau-Ponty, Dufrenne, Lyoard), philosophical anthropology (Gehlen, Plessner) and “everyday epiphany” (Leibnitz). Artist, in Huculak’s paintings, is like Berkeley’s God, whose perception keeps things in being while a human being is hopelessly cast into the world (Heidegger). A human figure, lost in the background of the paintings, is anonymous yet familiar, constantly torn in a journey between life and death, frozen in motion, somehow disabled or incomplete. Huculak’s paintings convey existential defiance which organizes and stabilizes nature. They are mysterious, tender and seemingly fragile. *Small Pictures* on big things. ■

3





ŁUKASZ HUCULAK

## Mapa i Terytorium

**K**ontrowersyjność, bezwzględność diagnoz, darwinistyczna mizantropia. To czyni prozę Michela Houellebecqa poczytną nawet w dobie kryzysu czytelnictwa. Ocierając się niekiedy o pornografię Houellebecq portretuje ludzkość w perspektywie posthumanistycznej, umiejscawiając „koronę stworzenia” w sąsiedztwie bytów znacznie bardziej „elementarnych”. W ostatniej książce wskazywał paradoksalny pragmatyzm islamu, sugerując jego wyższość względem idealistycznego humanizmu. *Mapa i terytorium* jest nieco osobną pozycją w dorobku pisarza. Wpisuje się w tradycję literatury ekfratycznej, ale jest coś jeszcze oprócz artystycznego zajęcia bohatera, co czyni ją materiałem szczególnie atrakcyjnym na projekt wystawienniczy: kartografia. Co więcej, geograficzny tytuł skrywa konteksty bezpośrednio odnoszące się do semantyki, a pośrednio także do teorii sztuki.

Głównego bohatera poznajemy, kiedy pracuje nad obrazem, którego literacki opis sprowokował liczne materializacje (np. Julii Curyło *Jeff Koons i Damien Hirst dzielą rynek sztuki*). Kariera Jeda Martina przyspiesza jednak gwałtownie, dopiero kiedy przystępuje do realizacji kolejnego projektu: fotografowania map. Przedmiotem jego zainteresowania staje się nie otaczająca rzeczywistość, ale jej płaskie, symboliczne odwzorowanie, ściśle użytkowy schemat świata istniejącego realnie, służący dziś głównie planowaniu wakacji.

Wielu czytelników może dopatrzeć się w tej metaforze odniesienia do coraz bardziej zwirtualizowanego kontaktu ze światem zewnętrznym, przyjaźni zapośredniczonych facebookiem czy wycieczek odbywanych w google maps. Jed Martin jawi się jako nowy impresjonista, malujący pejzaż prawdziwy wedle dzisiejszych standardów – dostarczony odbiorcy za pomocą medium, bez zmysłowego kontaktu z pierwowzorem.

I jest to trop zasadniczo właściwy. Otóż autor frazesu mapa nie jest terytorium, filozof i myśliciel polskiego pochodzenia Alfred Korzybski, pod wpływem pierwszowojennych doświadczeń poświęcił swój namysł „optymalizacji” werbalnych systemów komunikacji, powołując w latach 30. ubiegłego wieku chicagowski Instytut Semantyki Ogólnej.

Naczelną przesłanką jego wniosków była zależność ludzkich sądów o rzeczywistości od budowy naszego systemu nerwowego i struktury zdeterminowanego nią systemu komunikacji. Nie jest możliwe właściwe odczytanie mapy bez znajomości stosownego kodu symbolicznego (legandy), podobnie jak nie jest możliwe efektywne porozumiewanie się bez określonych kompetencji, pozwalających precyzyjnie ustalić stanowisko komunikujących się stron.

Mapa i teren to nie to samo, zaś słowo nie jest rzeczą, do której się odnosi, a jedynie jej modelem, naszym kulturowym intelektualnym zapośredniczeniem oryginału. Teoretyczne rozważania Korzybskiego odnieść można z łatwością do dychotomii naturalnego pierwowzoru i sztucznej reprezentacji: świata i artefaktu.

Wystawa wrocławskich artystów, doktorantów ASP: Weroniki Lucińskiej, Aleksandry Kujawskiej, Katarzyny Frankowskiej, Rolanda Grabkowskiego i Tomasza Dobiszewskiego, prezentowana w kwietniu 2017 roku w paryskiej Galerie du Crous, korzystając z całego bogactwa wywołanych przez Houellebecqa kontekstów, koncentrowała się szczególnie na związkach form wizualnych z pojęciem terytorium, nie bez związku ze zmianami demograficznymi, problemem migracji i przebiegunowania osi geopolitycznych, zagadnieniami obszaru, jego opanowywania i kontrolowania oraz kartografii jako wiedzy, która tą kontrolę umożliwia. W pracach Weroniki Lucińskiej i Aleksandry Kujawskiej przestrzeń



2

1. **Tomasz Dobiszewski**, *Tracking the Sun*
2. **Katarzyna Frankowska**, *Alma Frankowska Mater* (obraz);  
**Aleksandra Kujawska**, *Glass Garden* (szkło)
3. **Roland Grabkowski**, *Hybrydy* (fragment)
4. **Weronika Lucińska**, *Iceberg*

egzystowała jako środowisko pustynne i pierwotne, choć niejako sztucznie odizolowane. U Katarzyny Frankowskiej i Rolanda Grabkowskiego obszar był przedmiotem rywalizacji, bądź intymnej, bądź politycznej, zaś u Tomasza Dobiszewskiego obiektem poznawczo zorientowanej analizy.

Pojęcie i funkcja terytorium, do którego odnosi się twórczość bohatera stworzonego przez Houellebecq, to wyznacznik państwowości, kluczowy zasób symboliczny i kapitałowy każdego organizmu politycznego, definiujący z jednej strony jego byt, z drugiej tworzący także ograniczenia dla jego ekonomicznej i kulturowej ekspansji. Mapa i terytorium wydaje się tytułem trafnym nie tylko dla wywołania wątku zapośredniczenia przestrzeni realnej przez jej sztuczne modele, ale zarazem bardzo nośnym w kontekście aktualnych problemów cywilizacyjnych, zwłaszcza w stulecie odzyskania naszej, również terytorialnej, niezależności. ■



3

4

## *The Map and the Territory*

**M**ichel Houellebecq's *The Map and the Territory* is a story of a man who takes photos of maps, so his interest does not lie in the surrounding reality, but in its symbolic, flat representation. The 2017 exhibition of five PhD students from the Wrocław Academy of Art and Design (W. Lucińska, A. Kujawska, K. Frankowska, R. Grabkowski and T. Dobiszewski) in Galerie du Crous in Paris, which had the same title as Houellebecq's novel, also focused on the relation between visual forms and the concept of territory. ■





1

KATARZYNA ZAHORSKA

## Wrocławska Stolica Kultury, czyli o niebezpieczeństwach demokracji w sztuce

W opublikowanym na stronie internetowej Magazynu Szum podsumowaniu 2016 roku Karolina Plinta nazwała Wrocław jako Europejską Stolicę Kultury największą porażką tego roku, dodając przy tym ironicznie: *Mam niepokojące wrażenie, że po tym sukcesie miasto długo się nie podniesie, tym bardziej że tytuł ESK przyznawany jest dożywotnio*<sup>[1]</sup>. O niezbywalności nadanego Wrocławowi tytułu Europejskiej Stolicy Kultury w dawnych sakralnych wnętrzach obecnego Muzeum Architektury mówił podczas wernisażu wystawy „A my po ESK... Ekspresja, Struktura, Kolor” również Piotr Wieczorek, prezes Zarządu Okręgu Wrocławskiego Związku Polskich Artystów Plastyków. Pomimo iż odniósł się on do wysokich oczekiwań, jakie pokładano w realizowanym w ramach ESK programie sztuk wizualnych, a następnie do licznych głosów zawodu tymże programem, w jego wypowiedzi wyraźnie dało się odczuć potrzebę zachowania optymizmu, co do twórczej działalności wrocławskich artystów. Działalności, która swoim poziomem i różnorodnością ma zrekompensować niepowodzenia Wrocławia jako ESK, a jednocześnie wypełnić lukę powstałą po tej wielkiej imprezie. *Historia przeminęła, wiatry przewiały, a my zostaliśmy tutaj, w tym mieście. I tu będziemy dalej pracowali i tworzyli naszą „Wrocławską Stolicę Kultury”*<sup>[2]</sup> – powiedział

podczas wernisażu Wieczerek. Wystawa „A my po ESK... Ekspresja, Struktura, Kolor” miała stanowić dowód niezależnie, a przy tym w pełni świadomie realizowanej „Wrocławskiej Stolicy Kultury”.

Zaaranżowany w dwóch przestrzeniach ekspozycyjnych, a mianowicie w Muzeum Architektury oraz w galerii BWA Awangarda, pokaz, jak podkreślają jego organizatorzy, posiadał charakter całkowicie demokratyczny. Dokładnie 184 wrocławskich artystów, zarówno tych przynależących do Oddziału Dolnośląskiego Związku Polskich Artystów Plastyków, jak i tych niezrzeszonych, otrzymało możliwość zaprezentowania zrealizowanych na przestrzeni ostatnich czterech lat, dowolnych, wybranych przez siebie prac, które nie podlegały żadnej ocenie jury czy kuratorów.

Choć decyzja organizatorów o dopuszczeniu do wystawy bez wcześniejszej selekcji i weryfikacji wszystkich zgłoszonych prac może być uznana za szlachetny i pełen odwagi wyraz zaufania wobec biorących udział w pokazie twórców, ostateczny efekt podpowiada, iż była to raczej decyzja przede wszystkim nieprzemysłana. I o ile oddzielone od siebie, niewielkie przestrzenie BWA Awangardy pozwoliły kuratorce prezentacji – Alicji Klimczak-Dobrzanieckiej- na orientacyjne wyodrębnienie danej grupy dzieł zgodnie z ich stylistyką lub motywem przedstawieniowym, o tyle rozległe, otwarte, pobenedyktyńskie wnętrza Muzeum Architektury uniemożliwiły uporządkowanie pokazywanych prac według określonych kryteriów, co poskutkowało kompletnym ekspozycyjnym chaosem.

1 Karolina Plinta, Piotr Policht, *Porażki roku 2016*, <https://magazynszum.pl/porazki-roku-2016/>, (dostęp: 14-04-2018)

2 Wystawa ZPAP Wrocław „A my po ESK... Ekspresja, Struktura, Kolor”, film, dostępny w Internecie: [https://www.youtube.com/watch?v=z2C5\\_47t40l](https://www.youtube.com/watch?v=z2C5_47t40l), (dostęp: 15-04-2018)





2

Chociaż w galerii BWA Awangarda zastosowano umowną kategoryzację obiektów, brak precyzji w podziale eksponowanych dzieł mimo wszystko wyraźnie dawał o sobie znać. Podczas gdy dwie spośród sal instytucji zarządzone zostały w ten sposób, by ukazać przykłady prac twórców postrzeganych jako współczesnych spadkobierców kolorystycznych czy strukturalistycznych tradycji artystycznych, za temat przewodni kolejnych pomieszczeń galerii posłużył na przykład portret, motywy zwierzęce, wątki historyczne czy problematyka duchowości. W ten sposób organizatorzy tej części pokazu zaprzepaścili więc szansę, aby przy pomocy prezentowanych dzieł w pełni odnieść się do drugiego członu tytułu wrocławskiej wystawy, który brzmiał: *Ekspresja, Struktura, Kolor*. Bowiem podczas gdy twórczość nawiązująca do tradycji koloryzmu i strukturalizmu znalazła swoją bogatą reprezentację, ekspresjonizmowi, swoją drogą tak prężnie rozwijającemu się we Wrocławiu w latach 80. pod postacią neoekspresjonizmu, nie poświęcono szczególnej uwagi i odrębnego miejsca w przestrzeni galerijnej.

O ile jednak w obrębie zrealizowanego w BWA pokazu można było mówić o mniej lub bardziej uzasadnionej kategoryzacji dzieł ułatwiającej widzowi recepcję całości ekspozycji, w przypadku drugiej, zlokalizowanej w Muzeum Architektury części wystawy stylistyczny lub tematyczny podział prezentowanych prac niemalże nie istniał. Lokując w jednej dawnej przestrzeni nawowej obiekty związane z grafiką, w drugiej natomiast z tkaniną, organizatorzy zarysowali jedynie umowny podział na media artystyczne. I choć ceramiczna rzeźba Janiny Sarzyńskiej znalazła się w pobliżu kamionkowej instalacji Jolanty Kasińskiej, leśny pejzaż Edwarda Kostki sąsiadował z utrzymanym z błękitnie krajobrazem Barbary Lewandowskiej, zaś ekspresyjna abstrakcja Bogumiły Twardowskiej-Rogacewicz korespondowała z barwnym, nieprzedstawiającym kolażem Anny Borcz, próżno byłoby szukać w ogólnym rozmieszczeniu dzieł harmonijnych, logicznych przejść, które pozwoliłyby odbiorcy na płynny spacer po wrocławskiej sztuce. Zastosowany tu, w ogromnym stopniu wymuszony przez specyfikę przestrzeni instytucji, układ polegał raczej >

1. Od lewej: **Bartosz Radziszewski**, *#Syria's ghouta residents, Wait to die' as bombs fall*, z cyklu *Bramy*, 2018, technika mieszana
  - Małgorzata Dyrda-Kujawska**, *Planeta*, 2014, porcelana, masa lejna, częściowo szkliwiona, Galeria BWA Awangarda
  2. Po lewej: **Grażyna Deryng**, *Droga do nikąd VI*, 2017, porcelana, szkło, lustro, 2x po 155x62 cm + 180x30 cm, Muzeum Architektury
  3. Po prawej: **Paulina Ziemia**, *Z cyku Okruchy pamięci*, 2014, glina klinkierowa, angobowana, 110 x 140 cm, Muzeum Architektury
- Fot. 1-3 Krystyna Szczepaniak

3





1. Od lewej: **Krystyna Szczepaniak**, *Na okrągło I*, akwarela, flamaster, 70x50 cm, 2017; *Na okrągło II, III, IV*, akwarela, flamaster, 19x13, 2017  
**Anna Klimczak-Dobrzaniecka**, *Dream of India II*, szkło malowane, 120x390 cm, 2017, Galeria BWA Awangarda  
 2. **Andrzej Dudek-Dürer**, *Autoportret żywa rzeźba po Wenecji*, 1969–2007–?, solwentografia na płótnie, 1969–2007–?, Muzeum Architektury  
 3. **Małgorzata Kazimierczak**, *Obiekty do obserwacji rosnącej trawy*, instalacja przestrzenna, 2017, Galeria BWA Awangarda  
 4. **Adam Abel**, *Materia Prima*, fotografia cyfrowa + wideo, 5x100x70, 2015  
**Maciej Kasperski**, *Fetysz Fitnessu, Znaki*, masa szamotowa, szklivo, 250x75, 2017, Galeria BWA Awangarda  
 Fot. 1–4 Krystyna Szczepaniak

na nagłych, gwałtownych przeskokach tematycznych, stylistycznych i medialnych pomiędzy kolejnymi grupami eksponowanych prac.

Demokratyczny charakter wystawy, poza niemożnością wyodrębnienia w jej obrębie najważniejszych wątków i tematów, przyczynił się do zaistnienia jeszcze innej bardzo problematycznej kwestii, a mianowicie bardzo nierównego poziomu eksponowanych prac. W ten sposób, obok świetnych dzieł największych nazwisk współczesnej wrocławskiej sztuki, takich, jak chociażby Jan Chwałczyk, Alojzy Gryt, Eugeniusz Smoliński, Zdzisław Nitka czy Eugeniusz Minciel, znalazły się obiekty bardzo przeciętne, jeśli nie po prostu słabe lub zwyczajnie nieinteresujące. Najwyraźniej, organizatorzy, chcąc zaprezentować publiczności różnorodność wrocławskiej sztuki, zapomnieli, że dotyczy ona także poziomu lokalnej twórczości.

Okazuje się zresztą, że wspomniana różnorodność wyekspozowanej na wystawie wrocławskiej sztuki jest kwestią nieco problematyczną. O ile stylistyczne i tematyczne bogactwo prezentowanych prac było tak ogromne, iż trudno było znaleźć chociażby kilka punktów stykowych dla ogółu twórczości, to, jeśli chodzi o pokazywane tu media można mówić wręcz o swoistym ubóstwie. Wystawa wyraźnie zdominowana została bowiem przez tradycyjne nośniki artystyczne, z ogromną przewagą malarstwa. Obok obrazów, stosunkowo dużo miejsca zajmowały rzeźby i instalacje. Negatywnie zaskoczyła natomiast

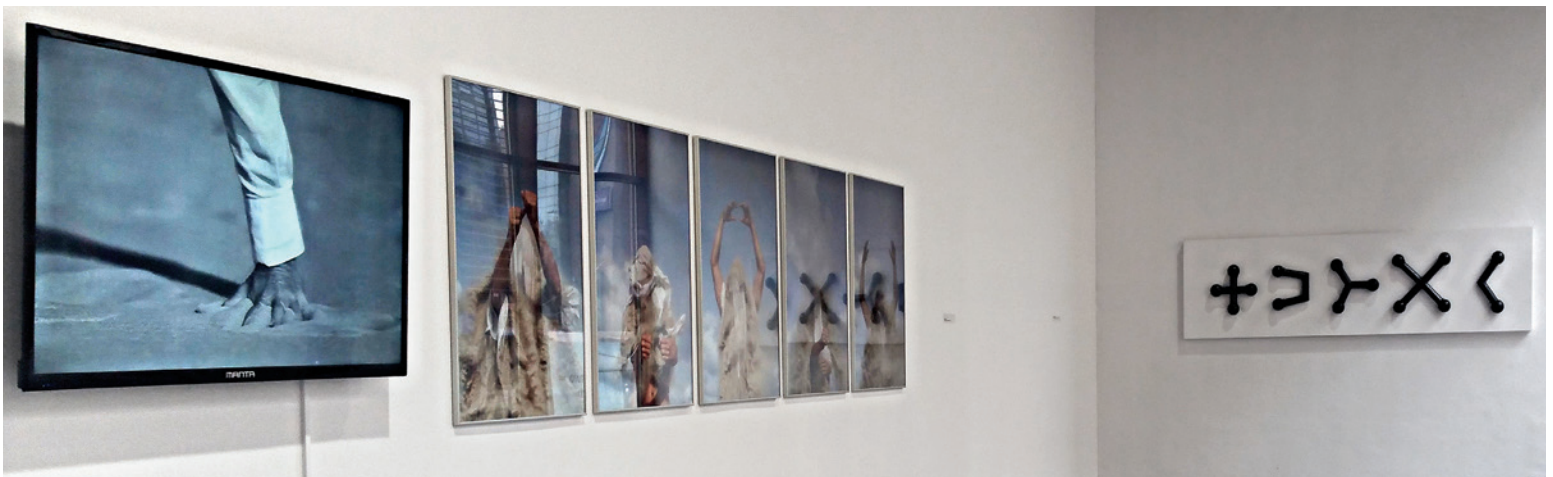
niezwykle skąpa ilość prac fotograficznych oraz zupełny brak dzieł z zakresu nowych mediów. Tym bardziej, iż zrealizowana kilka miesięcy wcześniej w Muzeum Współczesnym Wrocław wystawa pt. „Wrocław konkretny” udowodniła, że te dziedziny twórczości artystycznej posiadają w lokalnej sztuce współczesnej ogromne znaczenie.

Wystawa „A my po ESK... Ekspresja, Struktura, Kolor”, która poprzez prezentację bogactwa i wysokiej klasy wrocławskiej sztuki miała stanowić swego rodzaju rehabilitację za niepowodzenia miasta jako Europejskiej Stolicy Kultury, niestety nie spełniła pokładanych w niej oczekiwań. Wręcz przeciwnie, dowartościowując tradycyjne media, a pomijając media nowe, pokazała ona bardzo konserwatywne oblicze lokalnej twórczości artystycznej. Próbując natomiast zaakcentować podaną w bardzo chaotycznej formie, osiągniętą poprzez brak dokładnej weryfikacji oraz selekcji zgłaszanych prac różnorodność tematyczną i stylistyczną wrocławskiej sztuki, niefortunnie obnażyła jej niespójność i nierówny poziom. A szkoda, bo chyba nikt nie ma wątpliwości, że lokalne środowisko artystyczne na przestrzeni dekad wykształciło wiele bardzo interesujących postaw i nurtów, które do dziś znajdują wyraz w tutejszej twórczości. I właśnie po to, aby móc akcentować wagę najbardziej wartościowych spośród artystycznych zjawisk, czasami warto zrezygnować z demokracji w sztuce. ■





3



4

## Wrocław Capital of Culture or on The Dangers of Democracy in Art

Wrocław European Capital of Culture event has been called by Karolina Plinta the biggest failure of 2016. Her critical opinion, published on a website of 'Szum' magazine, seems to be shared by others, who consider the idea of accepting all the submitted works for exhibition

as rather unfortunate thus resulting in a complete chaos. "The After ECC. Expression, Structure and Color" exhibition took place both at the Awangarda Gallery and the Museum of Architecture in Wrocław. While the former one had at least attempted to present contemporary color and structural art traditions

(although at the expense of robust, yet totally ignored, neo-expressionism), the latter exhibition showed the lack of any coherence. The works, while diverse in subject matter, were traditional, if not conservative, in form with the prevalence of painting, sculpture and installation. ■

# Pieśni wystawione

*Canti Espositi*. „I Międzynarodowa Wystawa Piosenki w Opolu”, 10.05.– 24.06.2018, Galeria Sztuki Współczesnej w Opolu



Opole – miasto raczej ciche i na pozór mało ludne – na przełomie maja i czerwca zaczyna trawić paroksyzm imprez muzyki rozrywkowej. Kilka dni koncertów związanych ze studenckimi „piastonaliami”, następnie weekendy z „Hip-hop Opole” oraz „Rock Opole” i w końcu apogeum w postaci Krajowego Festiwalu Piosenki Polskiej, podczas którego przestrzeń publiczną centrum miasta wypełniają telebimy z transmisjami wydarzeń w amfiteatrze oraz mniej lub bardziej kuriozalne muzyczne rekwizyty. W tej gorączkowej atmosferze rozpoczęła się „Canti Espositi – pierwsza międzynarodowa wystawa piosenki” w opolskiej Galerii Sztuki Współczesnej. Wydarzenie łączące format wystawy i alternatywnego festiwalu muzycznego: prezentowane instalacje, mające za wspólny mianownik pracę artystów z głośnikiem, stanowią równocześnie scenografię a także system nagłośnieniowy weekendowych wydarzeń towarzyszących – performansów, koncertów, słuchowisk oraz różnorodnych form audialnych.

Wchodząc na wystawę paradoksalnie napotykamy na pracę niemą, nie emitującą dźwięku, ale potencjalnie „słuchającą”. *Wabienie dziewczec* Sebastiana Buczka to ołtarzyk, na którym kręci się płyta winylowa wytłoczona przez artystę w wosku pszczelim. Przed nią klęczy postać – Jan Boll – sztuczny performer reagujący na dźwięki otoczenia i biorący udział w koncertach artysty – występach bardzo różnych od tych na festiwalu „krajowym”; raczej cichych, kameralnych i stanowiących laboratorium technik audio.

Warstwę dźwiękową wystawy rozpoczynają słowa do- bywające się z czterech połączonych w jeden obiekt głośni- ków: *Każdy z was mnie słyszy. Głos jest w każdym z was. Głos jest w głośniku. Głos nie ma żadnego związku z głośnikiem. Głos jest tam, gdzie jest głośnik. Głos jest tam, gdzie jesteście wy. Głos dochodzi do waszych uszu. Wasze słyszenie dosięga tego głosu* (...). Praca Vladana Radovanovicia – artysty i kompozytora za- interesowanego działaniami „wokowizualnymi” – *Głos z głośni- ka* (1975) jest konceptualnym zbiorem stwierdzeń odnoszących

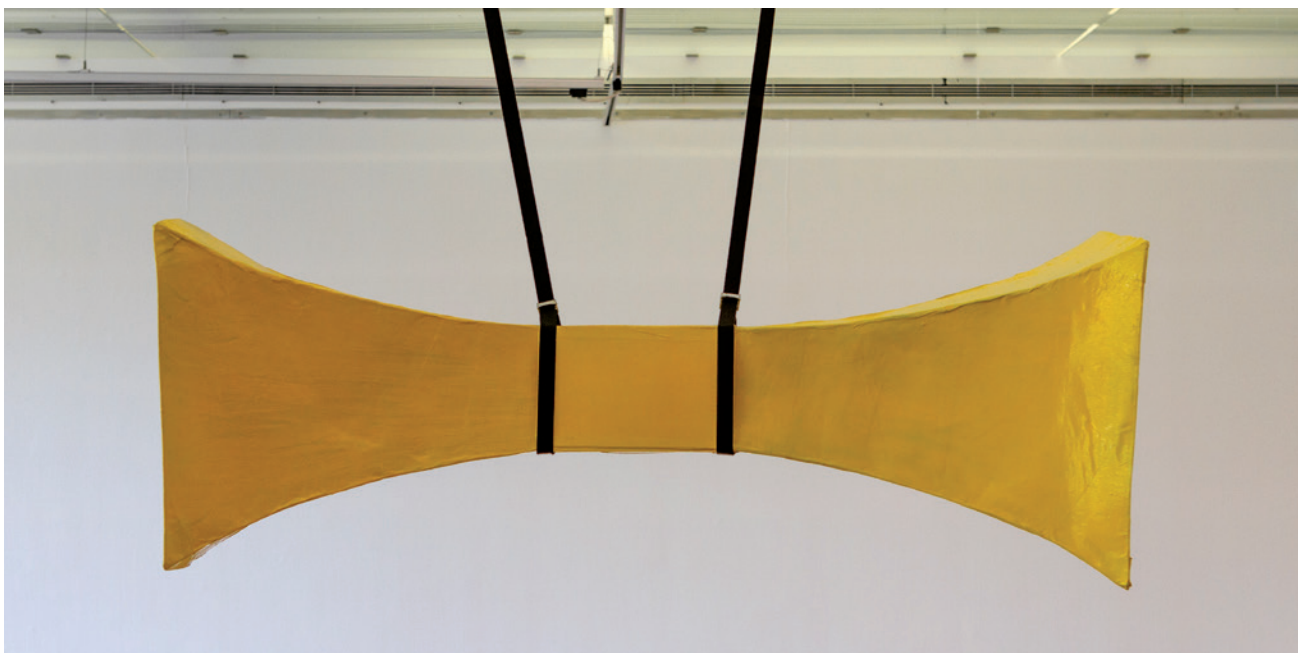
się do relacji między nagrywaniem, odtwarzaniem i odbieraniem głosu. Poru- sza kwestie natury głosu i związków odbioru z mechanizmami rejestracji: *Głos powstaje, zanim go słyszycie. Głos trwa, ponieważ go słyszycie. (głośniej) Kiedy mówię głośno, że mówię głośno, wtedy to jest prawdziwsze. (cicho) Kiedy mówię głośno, że mówię głośno, wtedy to jest prawdziwsze (...)* *Głos jest cichszy, ale sens zdania zostaje taki sam. Ściszenie głosu może mieć inny sens. Staję się cichszy, ale tylko na nagraniu. Tak naprawdę mówię z taką samą siłą jak na początku. Naprawdę tego w ogóle nie mówię ja.* Porusza również problem czasu rejestracji i czasu odtwarzania: *Teraz jest dokładnie jakaś chwila. Teraz jest jakaś inna chwila od tej, w której wypowiedziane zostało słowo „teraz”. Nie mogę tak szybko powiedzieć „teraz”, żeby dokładnie było teraz. Teraz nagrywam. Teraz słuchacie. Teraz to żadne z tych dwóch teraz.* W końcu ograniczeń i niuansów przekazu audialnego: *W trakcie minionej przerwy o czymś pomyślałem. Tego nie da się nagrać. To zdanie jest nagrane w miejsce innego, które zostało wykasowane. Teraz nagram zdanie, które później wykasuję. To będzie następna przerwa. Nagram zdanie, które mówi: „Nagram zdanie, które mówi.” (...)* *To, co teraz jest nagrane, mówię w okularach. To, co jest teraz nagrane, powiedziałem bez okularów. Od pierwszego wypowiedzianego słowa zaszły pewne zmiany w tej przestrzeni. Od pierwszego wypowiedzianego słowa zaszły pewne zmiany poza tą przestrze- nią. Kiedy to mówię, muszę być w tej przestrzeni. Kiedy to mówię, w ogóle nie muszę być w tej przestrzeni. Kiedy mówię „ja”, to się odnosi do mnie, nie do głosu. Kiedy mówię „ja”, to się może odnosić tylko do głosu.*

1. **Łukasz Sosiński**, *Gdy stereo zginie, będzie koniec świata*, instalacja
2. **Konrad Smoleński**, *Ataraxy*, instalacja
3. **Cathy van Eck**, *Hearing Sirens*, instalacja dźwiękowa, Fot. 1–3 Maciej Węgrzyn

Sprzeczności i wzajemne – jednak niepełne – znoszenie się stwierdzeń zwraca uwagę na fundamentalne zagadnie- nia: czym (i gdzie) jest głos w dobie audioinżynieryjnych zapośredniczeń przekazu i jaki wpływ on wywiera? Kwe- stie nie tylko teoretyczne, ale mające przełożenie na pro- cesy poznawcze rzeczywistości i skrupulatnie wykorzy- stywane jako manipulacyjne mechanizmy socjotechniczne.



2



3

Po konceptualnych refleksjach i wątpliwościach Radovanovicia wchodziemy w przestrzeń jednej z trzech instalacji stanowiących *soundsystemy* wystawy, na których odbywały się akcje na żywo. *Ataraxy* Konrada Smoleńskiego dosłownie pochłania salę galeryjną przesłaniając jej architekturę i całkowicie zmieniając relacje przestrzenne. Składowisko kilkudziesięciu olbrzymich czarnych form geometrycznych, będących równocześnie głośnikami nisko, średnio i wysokotonowymi, spięte siecią grubych kabli, tworzy gęstą strukturę, w której z trudem można się poruszać. Obiekty-głośniki eksponowane są bez oświetlenia. Z pozoru bezładnie stojące w przestrzeni, opierające się o ściany, zwalone na sobie, stanowią przemyślany akustycznie układ, co jakiś czas wibrujący przenikliwym elektroakustycznym pomrukiem. Instalacja, wbrew tytułowi, raz w ciągu doby wybucha natężonym dźwiękiem, wprawiając budynek w drżenie i zagłuszając inne prace. *Ataraxy* to przeskalowana aż do absurdu demonstracja przekształcenia prądu elektrycznego w falę akustyczną. Codziennie doświadczane zjawisko stwarza w pracy Smoleńskiego wrażenie obecności przytłaczającej energii; odczucie klaustrofobiczne i duszne, ale dające w efekcie – mimo całej amplifikacji oraz ogromu nagromadzenia w niewielkiej przestrzeni – paradoksalne poczucie pustki.

Na tej instalacji „zagrał” m.in. duet BNNT (Konrad Smoleński i Daniel Szwed), wykonując wyniszczający ośmiogodzinny performans w charakterystycznej estetyce czarnych „kominiarek”, instrumentu-bomby i transowego rytmu perkusji, Aine O’Dwyer budująca wokalizy wykorzystujące efekt sprzężenia akustycznego zachodzącego między potężnymi głośnikami i mikrofonem czy Jealous Party (Mat Pogo, Roberta Andreucci) – zwykle żywiolowy duet DJ-ski, jakby przytłoczony otoczeniem instalacji zaproponował zamiast „alternatywnej imprezy” raczej psychotyczną wędrówkę dźwiękową między głośnikami. W rumowisku głośników rozbrzmiała również opera Piotra Kurka *Ivy Snowstalkers of Ancient Apron – dystopijna fantazja na temat świata, z którego z dnia na dzień znikają ludzie*.

Druga z instalacji-*soundsystemów* jest niemal negatywem pracy Smoleńskiego. W dużej sali prezentowany jest relatywnie niewielki obiekt Cathy van Eck – *Hearing Sirens* – dwie skierowane w przeciwną stronę tuby głośników kierunkowych. Cytrynowożółte „syreny”, podwieszane horyzontalnie mniej więcej w połowie wysokości sali wystawowej, emitują wiązki dźwięku, które odbijają się od ścian z jednej strony i okien z drugiej. Stojąc na wprost obiektu ma się wrażenie, że to nie z głośników, ale właśnie ze ścian i okien wydobywa się dźwięk. Obiekt wykorzystuje przestrzeń galerii >

niemal jako membrany „odsłaniając” architekturę i eksponując otaczającą przestrzeń. Forma wizualna pracy silnie kontrastuje z dźwiękiem, który ona emituje: przyjemny kolor z nasilającym się i słabnącym wyciem syren, nawiązanie kształtu tub do przednowoczesnych sposobów nagłaśniania, z dźwiękiem kojarzącym się z lotem spadającego pocisku, elektronicznymi zakłóceniami czy odgłosami technologicznymi (przypominającymi fragmenty *Cartridge Music* Johna Cage’a).

Na *Syrenach* performowała m.in. autorka – Cathy van Eck – komponując przy użyciu metalowych pulpitych do nuty pozbawionych partytur i przyczepianych do nich magnesów, generując dźwięki wykorzystujące właściwości pola elektromagnetycznego i Sebastian Buczek, który całkowicie zmienił naturę obiektu: wprawdzie skierował syrenę na Jana Bolla, dobywając z niej jednak ciche *melodie rodzące się z niedoskonałości rowków wyciętych w płytach winylowych*, mogące dojść jedynie do sztucznego performerów i zgromadzonej w pobliżu publiczności. Na syrenach zaprezentowany został również śpiew długopłetwców oceanicznych, które – jak ukazały bioakustyczne nagrania Rogera Payne’a – powtarzają wciąż te same pieśni. Powtarzalna struktura tego „śpiewu” stwarza kolejne pytania o granice kulturowej definicji muzyki.

Trzecia z instalacji/systemów nagłośnieniowych kolejny raz stanowi odwrotność poprzedniej ale też przeciwieństwo pierwszej. W pracy Łukasza Sosińskiego *Gdy stereo zginie, będzie koniec świata* kierunkowym wiązkom dźwięku przeciwstawione jest rozproszenie, celowość – przypadek, kompozycji dźwiękowej – szum, głośnikom, jako „rzeźbom” kształtowanym przez artystę – zakup na Allegro używanego sprzętu. Dwa głośniki typowe dla domowego hi-fi, podpięte pod włączony – jednak nie połączony z żadnym źródłem sygnału elektroakustycznego – wzmacniacz, emitują szum szary – szum dający słuchającemu wrażenie jednakowej głośności wszystkich częstotliwości – czyli możliwie „nijaki”. Sprzęt ustawiony jest na tle „white cube’u”, w przestrzeni którego rozpięte są błękitne linki tworzące w centrum optycznym pomieszczenia horyzontalnie ustawiony prostokąt. Geometria figury jest jednak co chwilę zakłócana przez silniczki napinające linki i odrobinę zmieniające ich układ, zaburzając doskonałość kątów prostych. Instalacja jest wielopoziomową ironiczną grą: z odbiorcą próbującym usłyszeć coś w szumie bez właściwości (choć właściwością jest właśnie owa równomierność, którą odbiera ludzkie ucho), z tematem wystawy – eksponując na pierwszym planie głośniki jednak praktycznie pozbawiając je funkcji, z przestrzenią wystawienniczą, którą anektuje jako integralną część, jednak pozbawiając widza dostępu do niej, z walką o kompozycyjną doskonałość – gdyż właśnie wymyślenie sposobu jej zaburzania stało się największym wyzwaniem artysty (odpowiednie urządzenie i oprogramowanie sterujące silniczkami), w końcu z tradycyjną przestrzenną instalacją artystyczną – oglądana przestrzeń zamienia się niemalże w biały ekran, na którym powstaje ruchomy szkic.

Ta najmniej „ortodoksyjna” instalacja dźwiękowa stała się sceną i nagłośnieniem najbardziej tradycyjnie „piosenkowych” prac, projekcji filmowych i występów, przede wszystkim koncertu Marca Marcovica, który chyba śmiało można określić jako *fake fado* – artysta przy akompaniamencie gitary akustycznej wykonał „najsmutniejsze piosenki świata” wyśpiewane w wymyślonym przez niego języku. W przestrzeni instalacji odśpiewane zostały również: 35 konceptualnych paragrafów Sola LeWitta (przez Johna Baldessariego), album Davida Bowie *The Rise and Fall of Ziggy Stardust* (przez Susan Philipsz) i w rytmach rockandrollowych rewolucyjne myśli Karola Marksa (przez Art & Language z The Red Krayola).

Wystawę uzupełniają jeszcze dwie mniejsze prace również posługujące się głośnikami. *Pogoda mowy* Łukasza Rodziewicza to podwieszony na wysokości twarzy biały obiekt. Kształtem i rozmiarami przypomina głośnik, jest jednak pozbawiony środka. Zbliżając się do prostokątnej „ramy” wyraźnie słyszymy głos:

*Są dwa głosy. Są dwa głosy. Są dwa głosy. Głos mówienia. Są dwa głosy. I głos myślenia. (...)*

Rodziewicz podejmuje zagadnienie głosu wewnętrznego. *Barwę głosu myślenia określa barwa głosu mówienia*, jednak głos wewnętrzny *nie jest tożsamy z głosem dobywanym na zewnątrz*. Zjawisko głosu wewnętrznego, jest tak naprawdę zjawiskiem wielu głosów: *Myślenie może zniekształcać ten*

*głos. Zmieniać jego ton i tempo. Może używać różnych głosów*. Jakim głosem myślimy wiąże się ściśle z zagadnieniem „jak myślimy”. Podążając za myślą Jacquesa Lacana: struktura psychiczna człowieka jest strukturą językową, a więc nie tylko „świat słów stwarza świat rzeczy”, ale również język narzuca konstrukcje myślowe. Głos wewnętrzny, a więc głos za pośrednictwem, którego również w dużej mierze komunikujemy się sami ze sobą i określamy nasze doświadczenia, podlega intruzywnej zewnętrznej strukturze języka. „Podmiot nie tyle mówi, co jest mówiony”.

Na zagadnienie głosu (dźwięku) wewnętrznego zwraca również uwagę drugi ze wspomnianych obiektów – *Rozmiar skupienia* Gizeli Mickiewicz. Wyglądem nawiązuje nieco do pracy Łukasza Rodziewicza – jest to betonowa forma o kształcie zbliżonym do wertykalnie ustawionego prostokąta, jednak tym razem zarys „ramy” jest bardziej obły i biologiczny. Z prawego górnego rogu opartego o ścianę obiektu wychodzi długi drut, który – zgodnie z instrukcją zamieszczoną przy pracy – należy zagryźć zatykając sobie przy tym uszy. Dzięki efektowi przewodzenia kostnego słyszymy głębokie, delikatnie wibrujące tony doświadczając wewnętrzną akustyki ciała. Zakończeniem wystawy staje się gest zatkania uszu. Wszystko, do czego przyzwyczaiły nas poprzednie prace zostaje odwrócone: jesteśmy zmuszeni do odgradzenia się od otaczających dźwięków (zaniechania słuchania, żeby usłyszeć) i skupienia się na fonii wewnętrznej – na naszym cieple, które stało się membraną. Z zatkanymi uszami, zamkniętymi ustami i białą ścianą przed oczami przeżywamy doświadczenie na pograniczu anatomicznej refleksji i medytacyjnego skupienia. Zostajemy połączeni z naszym wnętrzem już nie poprzez wewnętrzny głos, ale czysty dźwięk.

Rozległą wielowątkową wystawę-festiwalu „Canti Espositi”: związki dźwięku i przestrzeni, reprodukcja techniczna głosu, definiowanie granic muzyki, starcia popkultury i konceptualizmu, muzyka jako czynnik budujący pokoleniowe wspólnoty, audialne narzędzia socjotechniki, odmiennosć rytmu prezentowania muzyki i rytmu prezentowania sztuk wizualnych, akustyka ciała i psychologia głosu wewnętrznego, podsumowuje w karkołomnej narracji występ Erika Büngera *The Third Man* – forma na pograniczu performansu i wykładu. Artysta przedstawia alternatywną wizję piosenki: jako wirusa, który w pewnym momencie prehistorii przy pomocy fal akustycznych zainfekował ludzkość, a także jako pierwszej w historii ludzkości techniki kontrolowania emocji i ruchów innych istot. Mimo wątków fantastycznych performansu, obraz muzyki „zarażającej” nasze myśli swym subtelnym, ale hipnotycznym oddziaływaniem ujęty przez pryzmat zagadnienia współczesnych technik audioinżynijnych, dzięki którym muzyka całkowicie opłanoła przestrzeń życiową człowieka, zostaje w głowie i jakoś nie sposób się od niego uwolnić. ■

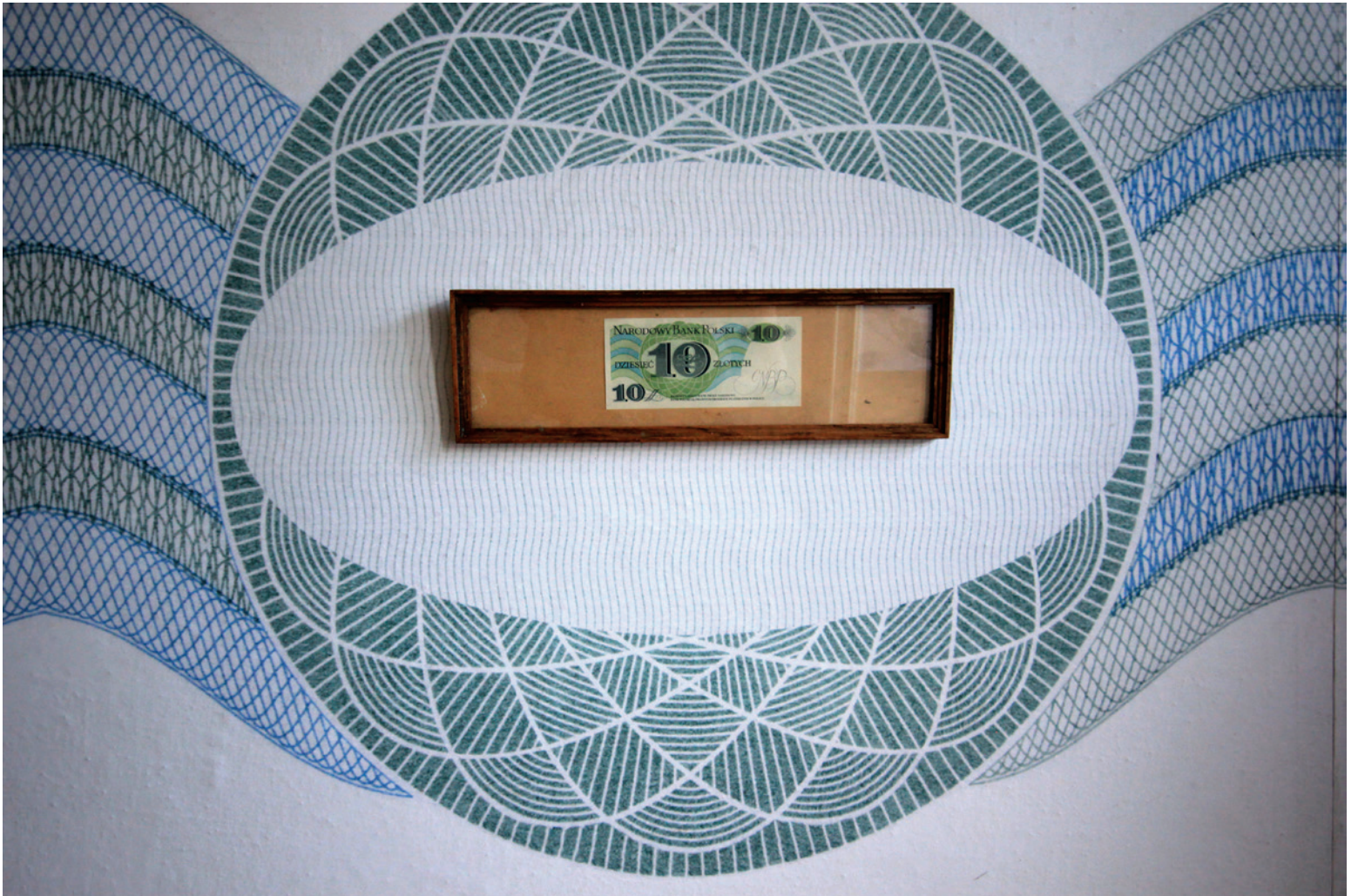
„Canti Espositi. I Międzynarodowa Wystawa Piosenki w Opolu”, 10.05.– 24.06.2018, Galeria Sztuki Współczesnej w Opolu

Artyści: Sebastian Buczek, Cathy Van Eck, Gizela Mickiewicz, Vladan Radovanović, Łukasz Rodziewicz, Konrad Smoleński, Łukasz Sosiński oraz Art & Language with The Red Krayola, Asi Mina, John Baldessari, BNNT, Alessandro Bosetti, Sebastian Buczek, Erik Bünger, Douglas Gordon, Dan Graham, Jealousy Party, Hilary Jeffery, Natalia Przybylska, Piotr Kurek, Barbara Kinga Majewska, Marc Marcovic, Stine Janvin Motland, Áine O’Dwyer, Roger Payne, Susan Philipsz, Jerzy Rogiewicz, Kamil Szuszkiewicz, Gregory Whitehead, Hubert Zemler  
Kurator: Michał Libera

## Exposed songs

**C***anti Espositi. The 1st International Song Exhibition in Opole, which opened in May, 2018, in the Gallery of Contemporary Art was an event which combined the format of an art exhibition with an alternative music festival. The presented installations, whose common denominator was a music speaker, were at once a stage design and a sound system used during performances, concerts and audio plays performed at that unique exhibition/festival. The addressed themes were diverse: the relation between sound and space, sound reproduction, defining the boundary of music, the clash between pop culture and conceptual art, human body acoustics, psychology of the inner voice, to name just a few. ■*

# SURVIVAL 16. „Kapitał”



77

Szesnaście edycji festiwalu Survival to niebagatelny dorobek. Lokalna inicjatywa przeszła długą drogę, by stać się jednym z ważniejszych przeglądów sztuki współczesnej na mapie Polski. Impreza o początkowo nieco partyzanckim charakterze mocno sprofesjonalizowała się przez lata. Idea pokazu łączy w sobie ujawnianie potencjału sztuki w kontekście „zadanych” problemów, uprawianie miejskiej archeologii, odkopywanie warstw historii z próbą ukazania dziejów miejsca w nowym wymiarze i dopisania kolejnych możliwych rozdziałów.

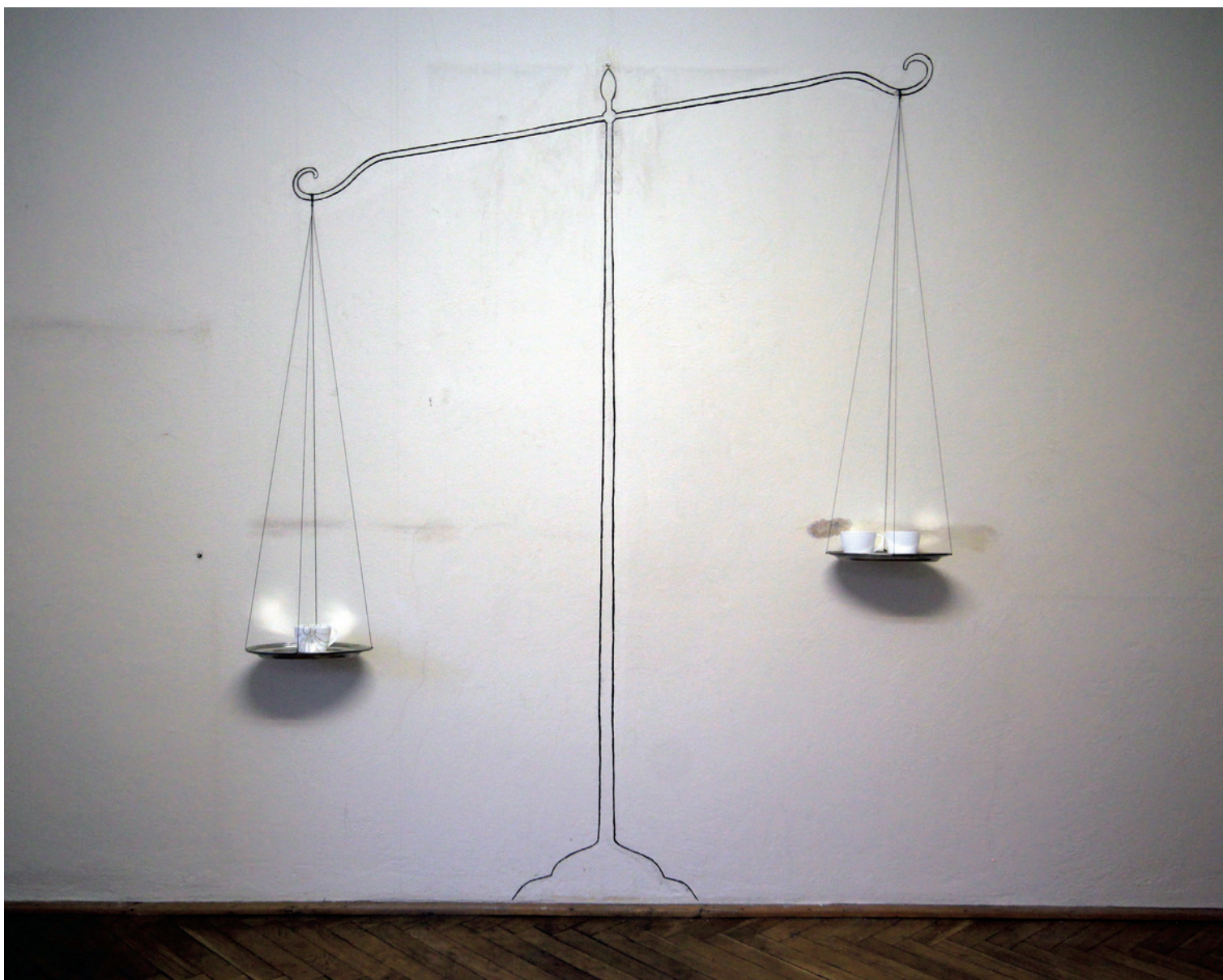
Przez kilka lat organizatorzy przeglądu korzystali ze wsparcia ministerialnego, obecnie zaś znów muszą radzić sobie bez tej pomocy. Niemożność sięgnięcia po państwowe finanse stała się od pewnego momentu wspólnym utrapieniem wielu dotychczas wspieranych odgórnie instytucji czy przedsięwzięć. Dlatego też hasło przewodnie tegorocznej edycji – *Kapitał* – zdaje się być właściwie postawionym problemem, biorąc pod uwagę okoliczności. Temat jest bardzo aktualny, stwarzający możliwości odczytywania go na wielu poziomach, lecz przede wszystkim odwołuje się do miejsca ekspozycji: klasycystycznego pałacu rodziny Wallenberg-Pachalych, który poza funkcją mieszkalną pełnił także rolę usługową (na przestrzeni wieków mieściły się w nim m.in. bank, biura handlowe oraz kantor).

Jak to zwykle bywa podczas Survivalu, biorący w nim udział artyści stworzyli bardzo pojemny katalog możliwych definicji tytułowego hasła, eksplorując je w rozumieniu historycznym,

ekonomicznym, materialnym, czy – i to chyba był najciekawszy wątek – przez pryzmat jakże emocjonujących związków pieniądza ze sztuką. I chyba od tego, nadającego całemu przedsięwzięciu pikanterii, problemu należałoby zacząć, bowiem robienie wystawy o kapitale przy jednoczesnym jego braku jest nie lada wyzwaniem (a jednocześnie patologiczną oczywistością w naszych realiach). Tegoroczna edycja okazała się przedsięwzięciem gigantycznym. Ilość prac wyłonionych w open call w pierwszej chwili napęliła zadowoleniem. Oto przed widzem pojawiło się tak wiele realizacji, w niezwyklej miejscu – wszak zajęły wszystkie piętra oraz kąty pałacu, tworząc ogromny, obiecujący długi oglądanie, zbiór. Siłą Survivalu jest m.in. element „odkrywania” kolejnych prac w labiryncie korytarzy, a tym samym poznawanie zakamarków niedostępnej na co dzień architektury. Niestety, niejako wpisany w takie przedsięwzięcie bywa nierówny poziom realizacji. Bo chociaż podstawą konstruowania ekspozycji jest kuratorskie sito, to sama idea przeglądu zakłada niejako pewną punkowość pokazu – prace już istniejące, często znane, wymieszane są z powstałymi na szybko, zaś dojrzałych artystów konfrontuje się z młodymi twórcami, niekiedy jeszcze studentami. Kategorie wieku czy stażu przestają mieć znaczenie. W tym, paradoksalnie, zawsze tkwiły siła, a zarazem słabość Survivalu, czyniąc go jakościowo nieprzewidywalnym.

Pałac Wallenberg-Pachalych to – jeżeli w ogóle można postużyć się takim określeniem – jedna z bardziej eleganckich lokalizacji Survivalu ostatnich lat, przy czym elegancja odnosi się nie >

Powyżej: **Szymon Kula**, *Renominacja*, instalacja  
Fot. Krzysztof Saj



tyle do stanu wnętrza, ale faktu, że są to wnętrza pałacowe. Przywołuje to nieokreśloną nostalgię za przeszłością, ludźmi, którzy tu niegdyś mieszkali, czy codziennymi oraz wyjątkowymi zdarzeniami, które miały w przestrzeniach budynku miejsce. Romantyczną pustkę zdaje się zapępniać malarstwo, które jest wyjątkowo licznie reprezentowane. W poprzednich edycjach medium to było raczej niszowe, prawdopodobnie ze względu na fakt, iż nie jest pierwszym artystycznym wyborem szybkiego reagowania. Być może też nie wydaje się „stosowne” do, bądź co bądź, punkowego przedsięwzięcia, jakim od początku były kolejne edycje Survivalu. Ale to są tylko domysły. Faktem natomiast jest, że jeżeli jest pałac, to muszą też być obrazy. Obecność malarstwa Pawła Baśnika czy Łukasza Stokłosa jest niemalże oczywistością w takim otoczeniu. Przywołuje ono dawną atmosferę miejsca, wskrzesza historię byłych mieszkańców, na chwilę otwiera zamknięte rozdziały przeszłości. Obraz Anny Kłodziejczyk wpisuje się w wątek konstrukcji budynku (a może to architektura pałacowa jest realną kontynuacją świata przedstawionego w obrazie?), zaś *Barocco* Michała Marka przypomina o dawnym – niekoniecznie prawdziwym, a raczej domyślnym – bogatym charakterze pałacowych wnętrz. Malarskie realizacje Kamila Moskowczenko i Łukasza Huculaka inicjują opowieść o znaczeniu wartości materialnych i pożądaniu przedmiotów świadczących o statusie.

W dalszej części wystawy zaprezentowano także wiele niemalarskich realizacji traktujących o przeszłości budynku, nawiązujących do elementów wystroju wnętrza, jak np. *Czasy świetności* Magdaleny Grzybowskiwej w postaci cmentarzyska gigantycznych żyrandoli, rzeźbiarskie insygnia Wojciecha Małki czy kolczuga z monet Jerzego Kosałki. Wątek związany z samym miejscem ekspozycji oraz jego historią okazał się zdecydowanie dominującym.

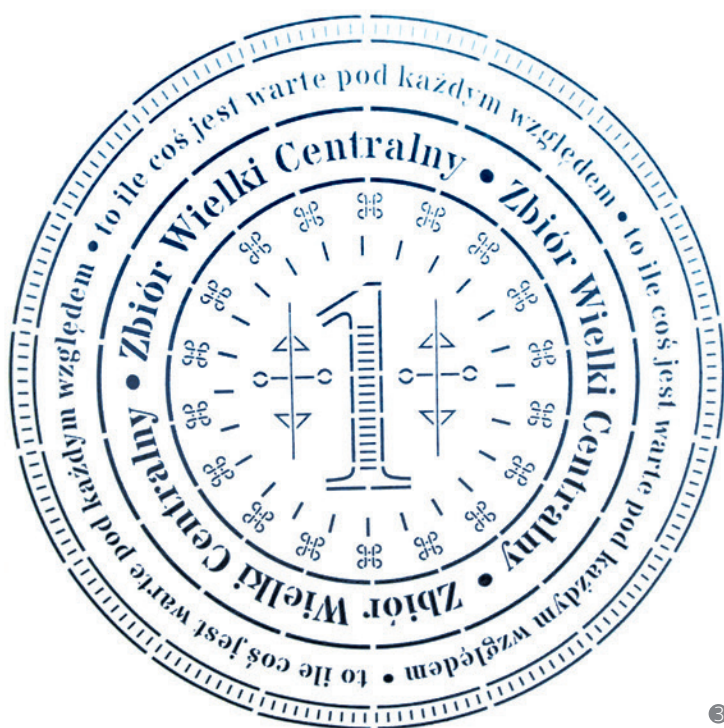
Kolejnym wyraźnym nurtem stały się prace mające ambicje komentowania zagadnień społecznych i ekonomicznych. Filmy wideo Niklasy Goldbacha to seria ruchomych obrazów zgłębiających architekturę będącą symbolem późnego kapitalizmu. Koresponduje z nimi malarstwo Noemi Staniszewskiej, prezentujące niemalże postapokaliptyczne ujęcia budowli, symbolizujące zamknięty, a jednocześnie wszechpotężny świat finansowy.

Pomiędzy historią a polityką istnieje bardzo cienka granica, zaś na tę płynną przestrzeń nałożony jest zwykle filtr subiektywnych przekonań, zbiorowej pamięci czy po prostu ideologii. O straconym (ale i symbolicznie odzyskanym) kapitale Wrocławia – powojennych zgliszczach, które służyły jako budulec dla rekonstruowanej stolicy – opowiadają komplementarne względem siebie realizacje Andrzeja Klimczaka-Dobrzanieckiego oraz Anny Shimomury i Marcina Iwana. Z kolei Irmina Rusicka za pomocą listu z prośbą o wybite monety upamiętniającej osobę Róży Luksemburg, skierowaną do Prezesa Banku Polskiego wskazuje na niszczenie kapitału historycznego.

Niezwykle ciekawym wątkiem, bo autoironicznym, ale także krytycznym względem art worldu (a więc nie oszczędzającym i samego Survivalu) są realizacje traktujące o trudnej relacji pieniędzy ze sztuką. Spektakularna instalacja Joanny Janiak i Piotra C. Kowalskiego to rodzaj podsumowania kilkudziesięcioletniej działalności malarza i profesora, a więc producenta kapitału kulturowego, którego intensywna (wy)twórczość dzieje się niejako wbrew prawom rządzącym ekonomią, nie przynosi bowiem zysków. Nawiązujący zaś do realizacji Josepha Beuysa sprzed 40 lat neon Kamila Kuskowskiego wskazuje na miejsce rynku sztuki w świecie finansów w momencie jego powstawania i konfrontuje niegdysiejszą sytuację z dzisiejszymi okolicznościami.



1. **Eline Gaudé**,  
Cenne blizny, instalacja
2. **Paweł Jan Modzelewski**,  
**Szymon Modzelewski**  
**Beatnikh**, *Mantra Gif't* 2018,  
animacja
3. **Przemysław Paliwoda**,  
*1 (jeden)*, malarstwo ścienne  
Fot. 1-3 Krzysztof Saj



Powyższe przykłady poszczególnych nurtów obecnych w tegorocznej edycji Survivalu to oczywiście tylko kilkunastu artystów spośród niemal osiemdziesięciu biorących udział w przeglądzie. Pojawiło się też kilka wątków nieco osłabiających wystawę, m. in. wyodrębniona z niej sekcja studencka, zajmująca przestrzeń na najwyższej kondygnacji pałacu. Może włączenie tej grupy twórców w trzon wystawy i tym samym stworzenie nowych relacji między pracami skutkowałooby podniesieniem poziomu realizacji? Na wystawie pojawił się też wątek zupełnie nierozwinięty. Zaprezentowano kultową pracę Tadeusza Kantora (*Parapluie-Emballage*), która miała pełnić niejako funkcję symbolu wystawy oraz stanowić przyczynek do zastanowienia się nad statusem dzieła oraz funkcjonowaniem mecenatu artystycznego. Asamblaż zaginął gdzieś w morzu innych realizacji, stając się po prostu jedną z wielu prac; rola lidera pokazu uległa zatarciu.

Nieco bałaganu wprowadza coraz bardziej skomplikowana struktura ekspozycji, która oprócz wystawy głównej zawiera Scenę Dźwiękową (też wchodzącą w skład wystawy), sekcję studencką, projekt *PL-DE Kapital*. Zapewne ma to swoje powody organizacyjno-finansowe, jednak z punktu widzenia odbiorcy ma się do czynienia z kilkoma mini-wystawami, a nie z jedną. Nagle zaczyna się widzieć odrębne byty zamiast zwartego pokazu, a chyba nie było to intencją kuratorów.

Jak zawsze po Survivalu, który jest przeglądem potrzebnym, powstają pytania o jego przyszłość. Kilkanaście lat prowadzenia imprezy, która przyciąga dużą publiczność, jest dorobkiem imponującym, ale jednocześnie pojawiają się pytania o kształt, jaki Survival powinien przyjąć. Bo to, że poszczególne elementy należy ulepszać i zmieniać, jest oczywistością. Wszak zmiany pożądane są nawet przy okazji tak klasycznych imprez jak konkursy malarskie. Survival przeszedł długą drogę od lokalnego przeglądu, przyciągającego miłośników eksperymentalnej sztuki i odkopywania tajemnic Wrocławia, do szanowanej imprezy o randze ogólnopolskiej. W tym roku pojawił się wątek międzynarodowy. Czyżby to była zapowiedź kierunku, który zamierzają w przyszłości objąć kuratorzy? ■

## **SURVIVAL 16 Capital**

**T**he SURVIVAL Art Review, has started as a local initiative to later become one of the largest art reviews in Poland, with an aim to present primarily contemporary art focusing on current issues, in the urban space of Wrocław. The 16th edition of the festival, which had lost its subsidies, explored a new motto and subject – *Capital and its historical, economical, material and artistic aspects*. While it featured a wide variety of artworks made in different media (painting, sculpture, sound installation, video, etc.) by both Polish and international artists, it remained to tackle one theme only. The "Capital" motto of the 16th art review was also reflected in its unique venue, a classical palace of the Wallenberg-Pachaly family, which was once a luxury residence and the seat of Commerzbank. The Survival evolves and changes all the time gaining more popularity and importance on a Polish and conceivably international scale. ■



ANDRZEJ SAJ

## W równowadze

(o szóstej edycji konkursu im. M. Michalika)

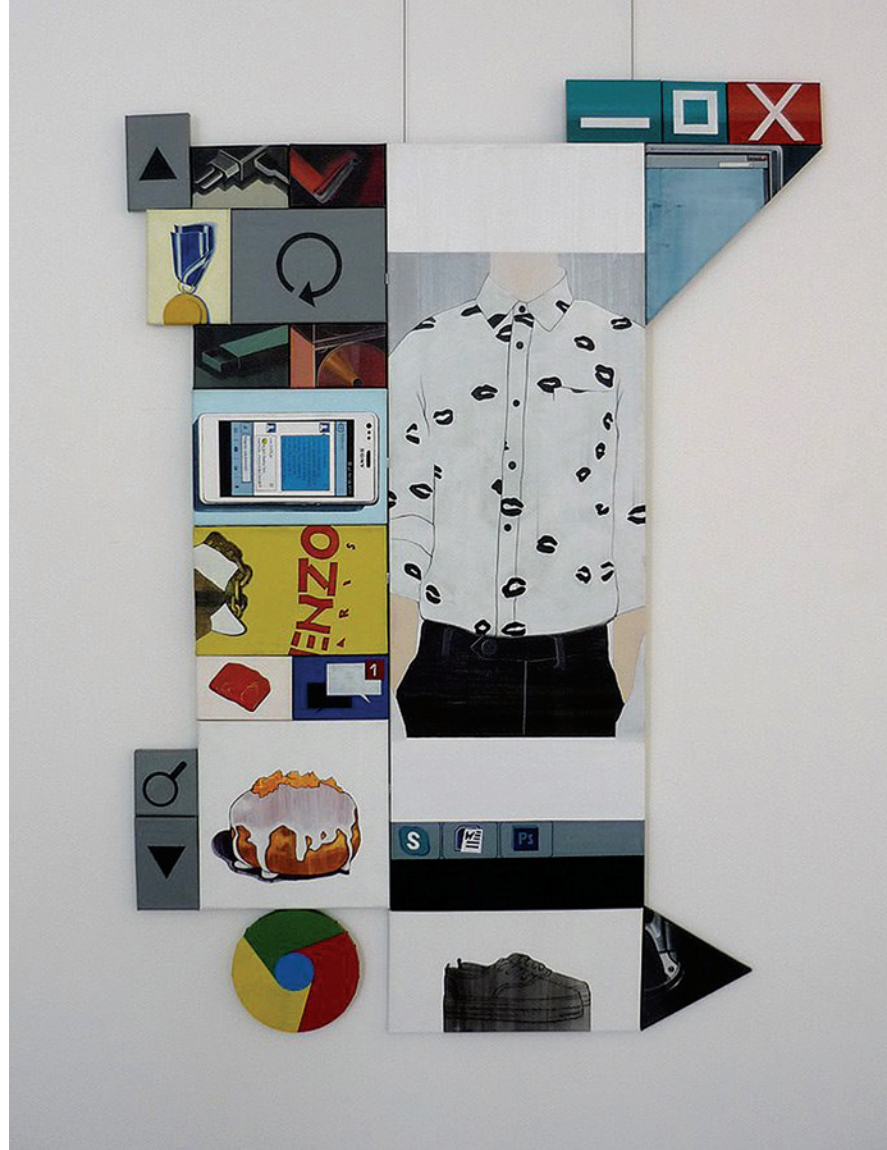
**W** *rzeczy samej. Nowe aspekty martwej natury* – w takim tytule konkursu dla młodych malarzy im. Mariana Michalika zawarto jednoznaczny postulat organizatorów oczekujących przede wszystkim innego, nowego spojrzenia na temat wyraźnie tu zakreślony, odnoszący się do tzw. malarstwa *still life*. Jednocześnie, pierwsza część konkursowego hasła pośrednio odwołuje się do filozoficznej kategorii „rzeczy samej w sobie” (I. Kanta), czyli dopuszcza myśl istnienia rzeczy obiektywnie, w zasadzie – wg Kanta – niepoznawalnych dla umysłu, ponieważ człowiek odbiera je tylko poprzez własne o nich wyobrażenia i konstrukty – czyli poprzez zmysły (nazywane tu fenomenami). A więc drogą właśnie dostępną poprzez sztukę. To hasło odsyła przy tym niemal do całej historii „martwej natury” i miejsca przedmiotu

(jako równoważnika rzeczy) w różnych okresach ewoluującej sztuki. „W rzeczy samej” – znaczy też „w istocie”, w centrum tego, co jest najważniejsze dla wyrażenia i oddania sensu danego przedstawienia.

Historia martwej natury jest wielowiekowa, a nawet jej przykłady znajdują potwierdzenie już w starożytności (np. w wykopaliskach archeologicznych w Herkulanum). Przedmiot w sztuce był więc obecny niemal zawsze; gdy starano się go odmalować w jego realistycznej postaci, poprzez szukanie w malowanym przedmiocie nowych odniesień, odsyłania do symbolicznych znaczeń, aż do wkomponowania go (rzeczy gotowej) w obszar sztuki. To zresztą ciągle otwarta kwestia. Dlatego intencją organizatorów przeglądu nt. martwej natury było właśnie zwrócenie uwagi na sensy (istotę) proponowanych do konkursu obrazów, wyznaczających tematykę tzw.



2



3

1. **Monika Mysiak**, *Rodzina*, 2016, 100 x 90 cm
2. **Monika Smyła**, *Martwe natury*, 2018
3. **Magda Leśniak**, *Wypadkowa życia 2*, 2015

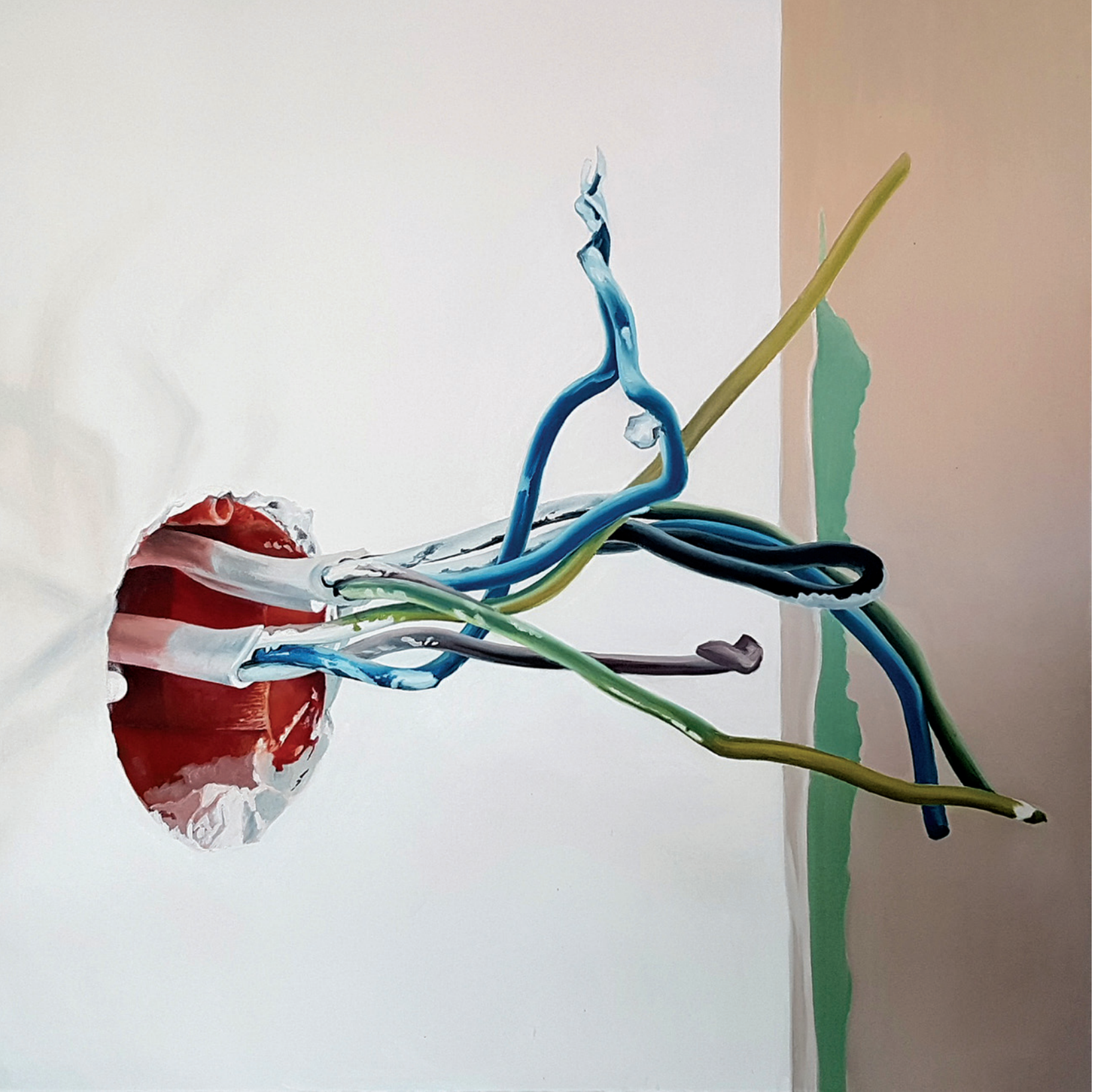
*still life*, a więc właśnie tego co służyłoby osiągnięciu przez nich poczucia owej „równowagi” między płynnością (czasem) a pozorną niezmiennością, czyli trwałością rzeczy czy przedmiotów. Taką równowagę osiągnęli zresztą malarze w różnych epokach i to tacy, którzy niekoniecznie odnosili się do motywu martwej natury w swej twórczości, jak chociażby Vermeer czy Chardin, Courbert, Cezanne, a wreszcie Hopper. Vermeer nawet w swych scenach rodzajowych czy portretach – twierdzi znawca tematu Ch. Sterling – potrafił zawrzeć ten metafizyczny kompromis między tym, co stałe, niezmiennie, ponadczasowe a tym, co w upływie czasu i zmienności oddaje pęd życia i przeżywania. Sceny jakby „zamrożonych” czasowo obrazów w pamięci, w przestrzeni, która staje się uniwersalnym symbolem (odwołaniem) do wieczności... – to te cechy, które najcelniej zdają się oddawać sens i „ducha” martwej natury, owego „nieruchomego albo milczącego życia” przedmiotów i atrybutów naturalnych przytaczanych przez autorów w obrazie. *Still life* – oddaje w sztuce przemijalność, upływ czasu

(klepsydry, zegary, czaszki...) ale zawsze przedstawioną w owej równowadze – gdy skutek upływu czasu zostaje „zamknięty” wizualnie, jest znakiem odsyłającym do odczytań ponadczasowych. *Still life* nabiera wtedy znaczeń uniwersalnych.

Jakie więc mogą być dzisiaj – we współczesnej sztuce – te nowe aspekty martwej natury, stosowane m.in. dla formułowania indywidualnej wypowiedzi przez młodego artystę? Pytanie zasadne o tyle, że wszelkie przedmioty (rzeczy dane naturalnie i wytworzone przez człowieka) już od dawna zagościły w sztuce w postaci dosłownej (gotowej) i stały się – gestem wyboru przez twórcę – „pełnoprawnym” elementem obrazowania i konstruowania form przestrzennych. Od wklejek gotowych przedmiotów, ich fragmentyzacji w collages, poprzez tzw. „ready made” aż do gotowych (produkowanych fabrycznie) form traktowanych jako rzeźbiarskie – liczy się spektrum zastosowań przedmiotów w sztuce. To zresztą zostało pogłębione również w koncepcjach teoretycznych sztuki i jej emanacjach konceptualnych i postkonceptualnych.

Rzecz – sama w sobie – jako idea i jako materia będzie współtworzyć koncepcje i realizacje współczesnej sztuki w jej zróżnicowaniu medialnym, i nadal tworzy. Namalować rzecz, która będzie „samym w sobie malowaniem”, więc stanie się owym fenomenem udostępniającym zmysłom rzecz w jej istocie... to konstrukcja myślowa, która być może się urealnić; jak osiągnąć rzecz „w rzeczy samej”? Trudne zadanie.

To konkurs, który nawiązuje do konwencji malarskiej, jednak nie odżegnuje się od realizacji tę formę przedstawiania na płaskiej powierzchni przekraczających, dając tym samym szansę pełnej, swobodnej wypowiedzi. Czy jest taka wypowiedź możliwa, i czy nie za wiele oczekiwano tu od młodych artystów o niewielkim jeszcze doświadczeniu? Wątpliwości takie mogą się pojawić, ale to właśnie od młodych spodziewamy się najbardziej nowatorskich i radykalnych postaw. Chciano tu dowiedzieć się, czy jest coś na rzeczy – gdy słyszy się o przysycie zastosowań nowych mediów lub kiedy mówi się o wartościach tradycyjnego malarstwa, jego >



1

niewyczerpanej żywotności itp. Byłby więc ten konkurs pewną próbą zweryfikowania choćby tej kwestii: jacy są początkujący malarze, czy są świadomi swych możliwości warsztatowych, gdy sięgają po to tradycyjne medium – co chcą, nam odbiorcom, zakomunikować? Czy tak się stało i w tym wypadku? I czy zostało wniesione do tego medium jakieś nowe, odmienne widzenie rzeczywistości? Bo wiem – jak wiadomo – sprawa to niełatwa, zarówno w interpretacji widzów, jak i nie zawsze spełniająca oczekiwania organizatorów takich przeglądów.

W minionej, szóstej edycji konkursu im. M. Michałika (zorganizowanego przez Miejską Galerię

Sztuki w Częstochowie; czerwiec – lipiec 2018.) te, sygnalizowane wstępnie oczekiwania, i stąd wątpliwości, w zasadzie znalazły pewne potwierdzenie, jak i uzupełnienie. Jeśli może być mowa o innym, nowym podejściu do przedstawianych przedmiotów i ich wizualnej re-prezentacji to, zdaniem jury, najbliższym tego celu był obraz M. Rachwałika z cyklu „Fajranty (i konsekwencje)”. Zwycięstwo tej pracy (I Nagroda) dowodzi obecności w naszej rzeczywistości (realnej i wirtualnej) przedmiotów, które są, choć ich nie ma. Te stwory elektronicznego uniwersum rozszerzają obszar i odbiór znaczeń naszego widzenia i interpretacji współczesnego świata.

Kolejne nagrody również w jakiejś mierze oddają sensy poszukiwania w tematyce martwej natury innego spojrzenia, odmiennej, własnej perspektywy wyróżniania przedmiotu w jego zmysłowym odbiorze. Fabryczne końcówki kabli elektrycznych wymalowane w ich bezwładzie i dyscyplinie M. Karp (II Nagroda) można tu przeciwstawić feerii kolorów, w istocie ekspresyjnie wydających kształty prostych elementów przemysłowych – wymalowanych śrub monterskich (III Nagroda), której cykl prac został nadto wyróżniony prezentacją na łamach, patronującego wystawie, czasopisma „Format”. Dodatkowo wyróżnieniami honorowymi obdzielono



1. Malwina Karp, *ENERGIA*, 2018
2. Anna Wilk, Z cyklu „ $Fe_2O_3$ ”, 2017
3. Marek Rachwalik, *Fajranty (i konsekwencje)*, 2016

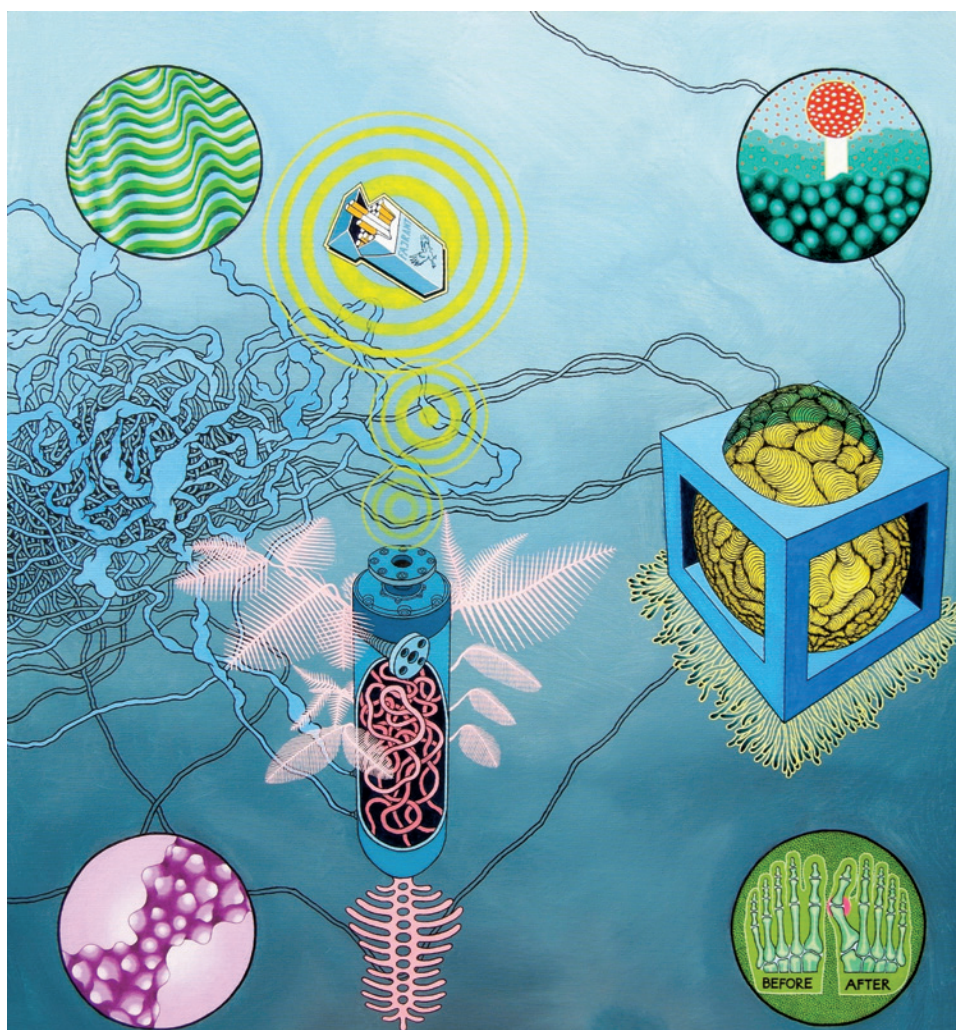
## In balance

**S**ure thing. *New aspects of still life* was the title of the competition for young painters organized by the City Art Gallery in Częstochowa in 2018. Among the submitted works, the organizers were looking for those that featured a different and novel way of handling still life and kept balance between transience (time) and permanence or durability of depicted objects. The competition was a test to see if young painters have a new and unique perception of reality, and one that is worthy of the painting medium. The laureates and a few other entrants have indeed passed this test. ■

jeszcze pracę M. Smyły za oryginalność i ironię podejścia do tematu martwej natury (zwinięte rulony płótna z ukrytymi wpisami) oraz prace M. Mysiak prezentujące zestaw równie dynamicznie potraktowanych prześcieradeł – symbolicznie odnoszących się do rodziny i rodzicielskich obowiązków. Ostatnią pracą wyróżnioną był obraz M. Leśniak, składający się z połączonych ze sobą kilkunastu małych obrazków przedstawiających różne przedmioty; to jakby ich „portrety” sumujące się w wielotematyczny obiekt, oddający bogactwo rzeczy nas otaczających.

Oczywiście, że oprócz tych nagrodzonych prac w puli obrazów i obiektów dopuszczonych do wystawy można by wyróżnić jeszcze co najmniej kilka odnoszących się zdecydowanie do tytułowego hasła konkursu. Ale generalnie wydaje się, że prośba organizatorów o poszukiwanie nowych aspektów martwej natury nie została do końca prawidłowo odczytana. I stąd niektóre prace, nadesłane na konkurs, a odnoszące się do figuracji jednak nie zostały uznane za spełniające intencje owej równowagi – i nie mogły być zakwalifikowane do wystawy. Podobnych kontrowersji dostarczała abstrakcja geometryczna; czy spełnia ona założenia *still life*?

Niewątpliwie ten kierunek docieklivosti w sztuce, któremu patronuje częstochowska galeria – podporządkowania konkursu jednej tematyce – staje się poniekąd specyfiką środowiskową (bo organizowane są tu także przeglądy martwej natury w fotografii) i dowodzi swoistej konsekwencji w budowaniu własnej odrębności kulturowej. ■



2

3

# Gadatliwość sztuki,

czyli o obecności literatury we współczesnym malarstwie i rzeźbie na przykładzie wystawy Pięć panien roztropnych i jeden mężczyzna lekkomyślny we wrocławskiej Galerii Miejskiej



W pierwszym rozdziale swojej książki pt. *Mnemosyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych* włoski krytyk literacki i eseista, Mario Praz, napisał: [...] *Idea pokrewieństwa sztuk do tego stopnia zakorzeniła się w ludzkich umysłach od najdawniejszych czasów, że musi być w niej coś więcej i coś głębszego niż próżna spekulacja, coś, co z uporem wraca i nie daje się łatwo zignorować, jak wszystkie problemy dotyczące się źródeł. Wydaje się, że, badając owe tajemnicze więzi między różnymi sztukami, można dotrzeć do samych korzeni zjawiska zwanego natchnieniem artystycznym. W istocie, jeśli już nie jak świat światem (bo etnologowie mogą wykazać, że pierwsze znaki, jakie człowiek nakreślił na skalnej ścianie, były abstrakcyjne), to przynajmniej od czasów, kiedy zakwitła kultura, do której my, ludzie Zachodu, do niedawna przynawaliśmy się z dumą (dopóki nie zaczęto głośić,*

*że sztuka ma być „instynktowna” i słuchać winna jedynie własnych impulsów, odrzucając wszelką tradycję), od tych najdawniejszych czasów aż do wczoraj istniała więź i wspólnota między malarstwem i poezją<sup>[1]</sup>. W słowach tych nie chodzi bynajmniej wyłącznie o wzajemne inspirowanie się obu dziedzin czy dyskretnie wkraczanie jednej z nich na pole innej, ale o sytuację, w której obraz jest przekładalny na słowa, natomiast utwór poetycki – na system znaków wizualnych. Chodzi o sytuację, w której, zgodnie z cytowanymi przez Plutarcha słowami Symonidesa z Keos: *Malarstwo jest niemą poezją, a poezja mówiącym malarstwem.* Wydaje się, że właśnie chęć zaakcentowania tej ścisłej więzi, czy wręcz jedności literatury i sztuk plastycznych była jednym z głównych*

1 Mario Praz, *Mnemosyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*, przeł. Wojciech Jekieli, wydanie drugie, Gdańsk 2006, s. 5-6.

1. **Julia Curyło**, *Starmap*, 2017, olej, akryl, płótno, 140 x 210 cm, fot Adam Gut
2. **Aleksandra Prusinowska**, *DOM GWIAZD*, 2015, olej na płótnie, 70 x 100 cm
3. **Marcelina Groń**, *Flow*, 2016, dyptyk, akryl na płótnie, 170 x 340 cm

motorów powstania kuratorowanej przez Mirosława Jasińskiego wystawy „Pięć panien roztropnych i jeden mężczyzna lekkomyślny” we wrocławskiej Galerii Miejskiej.

Już sam tytuł pokazu odnoszący się do przypowieści o pięciu pannach roztropnych i pięciu lekkomyślnych z Ewangelii św. Mateusza, zdradza zainteresowanie organizatorów powinowactwem sztuk wizualnych i literatury. Pannami roztropnymi jest w tym przypadku pięć młodych, jednak odnoszących już spore sukcesy w świecie



85

sztuki malarek – Julia Curyło, Marcelina Groń, Joanna Kaucz, Aleksandra Prusinowska oraz Natalia Rybka. Pełna pokory, wciąż poszukująca, a z drugiej strony wyrażająca całkowitą gotowość oddania się działalności twórczej postawa artystek przywodzi na myśl sposób postępowania alegorycznych pięciu roztropnych panien, które do północy wytrwale, z oddaniem oczekiwały przyjścia pana młodego. Tymczasem w bezkompromisowym, odważnym i punktującym głosie nestora polskiej

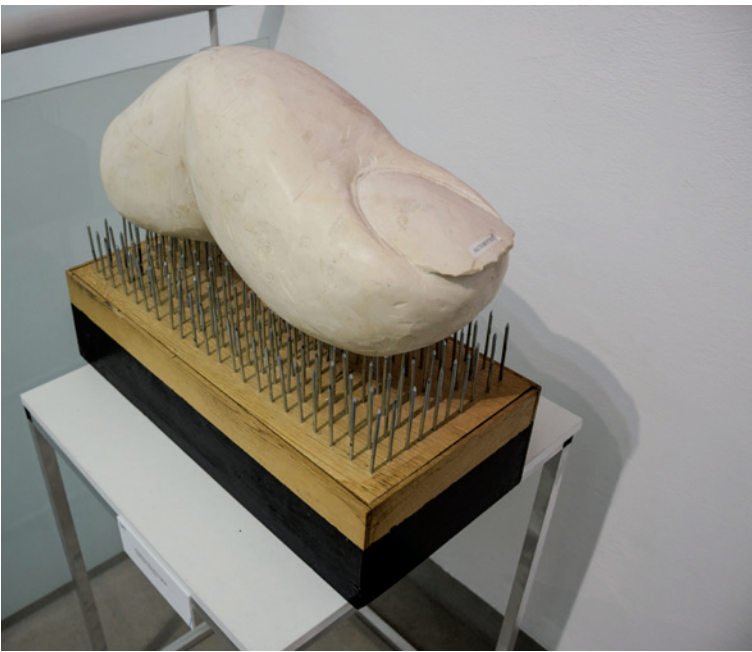
sztuki performance, Zbigniewa Warpechowskiego, który znalazł swoje odzwierciedlenie w surowych w formie i stanowczych w przekazie rzeźbach stanowiących swoistą diagnozę współczesności, dopatrzeć się można podobieństwa z postawą panien lekkomyślnych, które, ponieważ nie czekały cierpliwie na pana młodego, nie zostały wpuszczone do niego na ucztę. Podobieństwa nie uwidaczniającego się bynajmniej w tym, jakoby artyście brakowało determinacji i gotowości do realizacji

swojej twórczej drogi. Nic takiego, chodzi raczej o beztrojski nadmiar tej determinacji, nierozważny naddatek inicjatywy, o drogę twórczą, która nie jest prosta i z góry określona, lecz mocno rozwidlona i pełna nieoczekiwanych zakrętów. Warpechowski oprócz wspomnianego już performance'u, którym zasłynął i rzeźbiarstwa, zajmował się bowiem malarstwem, teorią sztuki współczesnej, a także – co przy próbie wykazania powinowactwa literatury i twórczości wizualnej najważniejsze – poezją. >





1



W przypadku Warpechowskiego zresztą to właśnie poezja od zawsze stanowiła podłoże do zaistnienia sztuki. Mówi o tym chociażby wypowiedź artysty o początku jego twórczej przygody z performancem: *Performance zrodził się w 1967 roku w Krakowie właśnie z poezji. Obserwowałem wieczorki poetyckie, podczas których poeta siedzi i czyta swoje teksty, fragmenty książki. Wydało mi się to sztuczne. Chciałem ludziom dać poezję. Nazywałem to realnościami poetyckimi. Pierwszymi próbami były improwizacje poetyckie przed publicznością. Potem zaczęło się to przekształcać w coś, co nazywa się performance<sup>[2]</sup>. Twórca zadeklarował: *Poezja jest dla mnie Wszechświatem<sup>[3]</sup>*. Nic więc dziwnego, że z czasem opanowała ona ogół działalności artystycznej Warpechowskiego. O ile jednak za pośrednictwem dziejącego się zawsze wyłącznie tu i teraz performance'u,*

2 Zbigniew Warpechowski on performance art, Culture.pl, dostępny w Internecie: [https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=2&v=yR4IW4AoVGE](https://www.youtube.com/watch?time_continue=2&v=yR4IW4AoVGE), dostęp: 30-05-2018

3 Tamże

autor wyrażał całą efemeryczność poezji, która przecież powstaje pod wpływem natchnienia, a więc czegoś zupełnie chwilowego i ulotnego, to materialna, solidna w swej materialności rzeźba stała się swoistym symbolem trwałości literatury istniejącej w świadomości społeczeństwa często całe stulecia. Zresztą, stwierdzając w innym miejscu, iż *Wykonanie rzeźby, która jest poprzedzona zamysłem, projektem, inspiracją angażuje przede wszystkim siły fizyczne, jest pracą, która daje zmęczenie, ale i uspokojenie*, artysta obok wysiłku wynikającego z działalności w trójwymiarowym medium, podkreślił jej duchowe znaczenie<sup>[4]</sup>.

Wobec bezkompromisowych i stanowczych w swojej treści rzeźb Warpechowskiego, wieloznaczne, prowokujące różnorodność interpretacyjną prace młodych artystek tym bardziej zyskują na swoistej „gadatliwości”. Obecność literatury najlepiej dostrzegalna jest w łączących w sobie dynamikę malarskiego gestu z rygiem właściwym figuratywnemu obrazowaniu realizacjach Marceliny Groń. Znacząca rola poezji w sztuce młodej malarki sugerowana jest nie tylko bezpośrednio, a więc poprzez wykorzystanie przez nią to fragmentów inskrypcji zaczerpniętych wprost ze średniowiecznych kodeksów, to znów napisów rodem ze współczesnego street-artu, ale również pośrednio – poprzez nadanie swojemu malarstwu szczególnej, kontemplacyjnej atmosfery uzyskanej między innymi dzięki lokowaniu w obrębie płótna odniesień do medievalnej pobożności. Obrazy Julii Curyło i Natalii Rybki przepełnione są natomiast właściwą poezji bogatą symboliką. W przypadku pierwszej z malarek odnoszący się przede wszystkim do kultury masowej, wszechobecnego konsumpcjonizmu, rozwoju technologicznego system znaków generuje pytania o przyszłość ludzkości. Symbolika obecna w leśnych pracach Natalii Rybki w zasadzie robi to samo, jednak eksplorując obszary ontologii, ludzkiej duchowości oraz relacji człowieka z naturą. Tymczasem mocno osadzona na gruncie realizmu twórczość Joanny Kaucz wydaje się mieć w sobie więcej z powieści psychologicznej, aniżeli z poezji. Przedstawiana w postaci aktów i portretów fizyczność artystki stanowi bowiem przyczynek do podjęcia głębszych badań nad własną emocjonalnością i umysłowością.

4 Agnieszka Patała, *Zuzanny i starzec [w:] Pięć panien roztropnych i jeden mężczyzna lekkomyślny*, katalog wystawy o tym samym tytule, Galeria Miejska we Wrocławiu, s. 40.



1. **Natalia Rybka**, *Patrzycie z wyglądu*, 2017, olej na płótnie, 110 x 200 cm
2. **Zbigniew Warpechowski**, *Obiekt*, Dokumentacja fotograficzna ekspozycji *Pięć panien roztropnych i jeden mężczyzna lekkomyślny*, fot. Agata Piątkowska
3. **Joanna Kaucz**, *Bez tytułu*, 2017, technika olejna, papier, deska, 40 x 30 cm

Badań dalekich jednak od penetrowania przy tym obszarów mistyki i transcendencji<sup>[5]</sup>. Aleksandra Prusinowska w swojej niejednorodnej estetycznie i medialnie, ale znajdującej swój punkt wspólny w charakterystycznej rytmice i ornamentyce sztuce nader zręcznie posługuje się natomiast anegdotą, groteską i rozbudowaną metaforą, co pozwala artystce na konstruowanie za pomocą malarstwa i grafiki zajmujących opowieści o kobiecości w jej cielesnym i emocjonalnym wymiarze lub o codziennych, banalnych, ubranych w popkulturowy kostium sytuacjach.

Na zakończenie tekstu warto raz jeszcze przytoczyć słowa cytowanego już we wstępie Mario Praz, który pisze: [...] *Paralele między sztukami plastycznymi a literaturą wydają mi się oczywiste, są to dziedziny bliższe sobie, co mogą poświadczyć liczne przykłady malarzy, którzy umieli być dobrymi pisarzami, i pisarzy, którzy umieli dobrze malować*<sup>[6]</sup>. Wystawa „Pięć panien roztropnych i jeden mężczyzna lekkomyślny” zdaje się potwierdzać tezę postawioną przez włoskiego eseistę. Każdy z prezentowanych na pokazie artystów wyraźnie akcentuje bowiem swój pisarski potencjał, jeśli nie w sposób dosłowny, tak, jak ma to miejsce w przypadku zajmującego się również poezją Zbigniewa Warpechowskiego, to w sposób niebezpośredni, używając płótna do opowiadania złożonych historii i trawstując literackie zabiegi artystyczne na malarskie medium. ■

5 Tamże, s. 37.

6 Mario Praz, *Mnemosyne...*, s. 138.



## ***Loquacious art: on the presence of literature in contemporary painting and sculpture exemplified by the exhibition *Five Prudent Virgins and One Light-minded Man* in City Gallery, Wrocław***

**T**he desire to stress a strict link between literature and the visual arts appears to be one of the main impulses in the creation of *Five Prudent Virgins and One Light-minded Man* in Wrocław's City Gallery, curated by Mirosław Jasiński. In the case of this exhibition, the five wise ladies are young, though already recognized, artists: Julia Curyło, Marcelina Groń, Joanna Kaucz, Aleksandra Prusinowska and Natalia Rybka. Doyen of Polish performance art Zbigniew Warpechowski

plays the role of the foolish man. The young ladies' attitude, full of humility and constant searching, is contrasted with his uncompromising, brave approach. In light of Warpechowski's very direct work, the narrative qualities of the ladies efforts become clear. Similarly, the direct force of his sculptures stands in sharp relief to the multifaceted nature of his colleague's works, which are capable of inspiring many different interpretations; in comparison, they are positively loquacious. ■

# Lubi czy nie lubi? O Fotofestiwalu w Łodzi

Od kilku lat nie otrzymuję żadnych zaproszeń na festiwale organizowane: w Krakowie, we Wrocławiu i w Łodzi, gdzie mieszkam.

Mało tego, kiedyś współpracowałem z festiwalem łódzkim. Ostatni raz w 2011 roku, kiedy wraz z Magdaleną Świątczak przygotowaliśmy monografię Andrzeja Lecha w galerii FF. Dodajmy: fotografa, który powinien być pokazywany nie tylko w Łodzi, Krakowie czy Wrocławiu, ale także na festiwalach zagranicznych. Przy okazji tegorocznego festiwalu dowiedziałem się poprzez redakcję „Formatu”, że „nie lubię festiwalu w Łodzi”, co nie jest trafnym określeniem. Pisałem o nim wielokrotnie, raz pozytywnie, innym razem negatywnie, ale nigdy nie oceniałem tylko krytycznie. Mało tego, wychodzę z założenia, że jeśli ktoś pragnie uprawiać krytykę ekspercką, na wyższym poziomie, to musi odłożyć na bok emocje, a określenia „lubi” czy „nie lubi” nie mają tu miejsca.

## PROGRAM GŁÓWNY LUDZKA NATURA

Temat festiwalu, także w wydanej broszurze, zapowiadał się apokaliptycznie. Czytamy: *Wielka Pacyficzna Plama Śmieci dryfuje między Hawajami i Kalifornią, waży trzy i pół miliona ton i złożona jest z plastiku od dziesięcioleci wyrzucanego do oceanu. Szacuje się, że obecnie wymiera pięć tysięcy gatunków zwierząt rocznie*. Wystawę oglądałem z zainteresowaniem, ale problem zagrożeń, głównie ekologicznych, wydaje mi się znany i rozpoznany. Ostatnio patronuje temu problemowi m.in. Sebastião Salgado. W wersji łódzkiej mieliśmy do czynienia z projektami nie tyle artystycznymi, co dziennikarskimi wpisującymi się w program takich pism, jak „National Geographic” czy stacja TVN 24 i Planete. Ale nie ma w tym nic złego, taki rodzaj penetrowania i określenia świata istnieje w tradycji fotografii, np. spod znaku Bronisława Malinowskiego, którego wystawa w Łodzi z pewnością byłaby wydarzeniem. Kilka pokazów powtarza program z Triennale z Hamburga, odbywającego się pod tytułem *Breaking point. Searching for change*, którego dyrektorem jest Krzysztof Candrowicz.

Mocno reklamowana wystawa Mathieu Asselina pt. „Monsanto®: śledztwo fotograficzne”, pokazywana m.in. na festiwalu w Arles, ukazywała zbyt różnorodny formalnie „reportaż śledczy”, ale niezbyt interesujący pod względem samej fotografii związanej z określoną tradycją widzenia. Dotyczył on międzynarodowego koncernu, obecnie Bayer, specjalizującego się biotechnologii, zajmującego się m.in. hodowlą kukurydzy, stosowania pestycydów, a także kryminalnych de facto praktyk w czasie wojny w Wietnamie. Fotograf wydał koncernowi prywatną wojnę, zobaczymy za kilka lat, czym się ona zakończy.

Kolejna wystawa Claudiusa Schulze, tym razem w tradycji fotografii pejzażowej, pokazała pomysły znane już z fotografii Johna Davisa i Edwarda Burtynsky’ego na temat przemian krajobrazu spowodowanych wielkimi inwestycjami. Ale Claudius Schulze prezentując m.in. gigantyczne tamy wtapiające się w krajobraz uczynił to w sposób różnorodny, bardziej w tradycji uczniów Becherów.

W kolejnych etapach łódzka ekspozycja nieoczekiwanie wkroczyła w sferę science-fiction. Alberto Giuliani pokazał *Przyszłość ludzkości* nie mając za bardzo pomysłu, jak zobrazować bazę NASA przeprowadzającą symulację życia na Marsie, ale czyni to w sposób znany m.in. z filmu *Koziorożec jeden*. Jeszcze mniej ciekawy pod względem fotograficznym okazał się projekt o charakterze naukowym Dornith Doherty *Eden – archiwizacja*. Poza tym określenie Eden budzi przynajmniej zdziwienie.

W Art Inkubatorze największe wrażenie wywarła na mnie ekspozycja duetu Lena Dobrowolska&Teo Ormond-Skeaping pt. „Scenariusze przyszłości”, ponieważ miała w sobie, w odróżnieniu od wymienionych wcześniej (poza Schulze), większą świadomość fotograficzną i filmową, a ekspozycje oceniamy przez pryzmat historii fotografii, nie zaś działań Greenpeace’u czy paneli ekonomistów z Uniwersytetu Łódzkiego, którzy dyskutowali na festiwalowych spotkaniach.

Pokaz polski „Konserwacja między-gatunkowa” z udziałem Karoliny Grzywnowicz, Joanny Rajkowskiej (wideo) i Anny Zagrodzkiej pokazał odmienne poetyki obrazowania, ale nieświadomie banalizował relacje przyrody i kultury. W żaden sposób nie ukazał tego, co zwykle określamy mianem wystawy. Zaprezentowano trzy odmienne mini prezentacje, z których przekaz Zagrodzkiej wzbudził moje zainteresowanie.

O wystawie „Sztuka znikania”, pokazanej w dobrej przestrzeni na ul. Tymienieckiego, należy jak najszybciej zapomnieć. Nasuwa się pytanie, dlaczego



1. **Alexandra Polina**, z cyklu *Maski, mity i poddani*,  
Fotofestiwal 2018 ©

2. **Konrad Kuzyszyn**, z wystawy *Postnature*,  
dzięki uprzejmości galerii Olimpus

takie banalne wystawy są organizowane i jaką świadomość mają wystawiający artyści? Zamiast tej prezentacji można byłoby np. pokazać prace Bronisława Schlabsa czy heliografiki Karola Hillera o międzynarodowym znaczeniu.

W programie głównym nie było tematów dotyczących np. Puszczy Białowieskiej, a szkoda, gdyż jest to sprawa nie do końca wyjaśniona, o znaczeniu międzynarodowym. Krytycznie ten problem unaoczniała wystawa towarzysząca Małgorzaty Stankiewicz „Wołanie echa”. Kiedy trwał festiwal płonęły w Polsce (np. w Zgierzu blisko Łodzi, co robiło niesamowite wrażenie np. z estakady koło Dworca Kaliskiego) kolejne wysypiska śmieci. Proceder wzmógł się w 2018 r. i można było go poddać krytycznej analizie, podobnie jak zagrożenie smogiem, nie zaś tylko mówić o niebezpieczeństwach ekologicznych na Pacyfiku, Afryce czy w USA. Podobnie w samej Łodzi od kilku lat w dzielnicy Chojny mieszkańcy wdychają wyziewy, zapewne trujące, z fabryki Hutchinson. Odbywają się nawet demonstracje mieszkańców. Dlaczego festiwal nie podjął tego problemu, mimo jego obecności w mediach i w przestrzeni Internetu? Czy bardziej interesuje się katastrofą na Pacyfiku, a może nie chce narażać się interesom miejscowej władzy?

#### DOBRE GRAND PRIX

Należy podkreślić wysoki poziom prac wybranych przez jury. Wymieńmy takich artystów, jak: Dieter de Lathauwer (mroczne karty II wojny światowej w wydaniu nazistów na terenie Austrii), John MacLean (poszukujący metafory miasta dla słynnych postaci), Miia Autio, Nathan Dvir (próbujący portretowania w metrze), Jaakko Kahilaniemi (pokazujący w konceptualnie przewrotny sposób, także ironicznie, czym jest i czym może być przestrzeń, las i konkretne drzewo). Wygrała, jak najbardziej zasłużenie, pochodząca z Uzbekistanu Alexandra Polina za projekt o emigrantach w Niemczech pt. *Maski, mity i poddani*. Tworzy zaskakujące swą inscenizacją portrety podejmując problem tożsamości/migracji, ale także wyobcowania i nieprzystosowania. W tych sugestywnych wizerunkach widać niepokój, zaprogramowany chaos a nawet manipulowanie planem.

Oczywiście do kilku zaprezentowanych realizacji można mieć różne uwagi, np. do François Vermota i jego *Palais des Nations*, ponieważ takich miejsc w ten sposób fotografowanych jest mnóstwo, podobnie jak do założeń ideowych i ich kontroli Diany Leonek (*Instytut dla rzeczy żywych*), jedynej Polki w tym zaszczytnym gronie.

#### INNE WYSTAWY

Zaskakująca, w pozytywnym znaczeniu tego słowa, okazała się wystawa Terje Abusdala w galerii FF. W tym przypadku, co powtarza się prawie co roku, mają miejsce wystawy bardzo istotne lub najważniejsze, choć tylko towarzyszące festiwalowi. Ekspozycja prac laureata prestiżowej nagrody Oskara Barnacka Award za *Slash & Burn* (2017) na temat „leśnych Finów”, żyjących na pograniczu Norwegii i Szwecji, przyniosła widzom dużo pozytywnych doznań. W celu uzyskania bardzo ciekawego efektu końcowego, artysta umiejętnie zastosował różne zabiegi technologiczne, a ciekawe, filmowe portrety



2 są maskowane przez dym, mgłę, ciemność. Całość jest przejmującą opowieścią z zakresu groteski, absurdu, rzadziej klasycznego dokumentu. Prace często posiadają, choć nie wszystkie, atmosferę jak z filmu *Miasteczko Twin Peaks* Davida Lyncha. Praktycznie każda praca oglądana w ciemności, dzięki profesjonalnemu oświetleniu, była źródłem dużych przeżyć.

Natomiast ekspozycja prac wyróżnionego na tym samym konkursie Ukraińca Sergeya Melnitchenko „Behind the Scenes” na temat baletu była dużym rozczarowaniem. W galerii na monitorze komputera można było obejrzeć inne projekty w ramach tego konkursu, które z pewnością były ciekawsze od prac Melnitchenko. Ale tak to jest z konkursami...

W galerii Imaginarium można było zobaczyć dużą i udaną wystawę Huberta Humki „Death Landscapes”, w której analizował on i przede wszystkim wczuwał się w określone przez siebie przestrzenie zaznaczone symbolem śmierci. Oczywiście każde miejsce można kojarzyć ze śmiercią czy pejzażem śmierci, ale artysta stworzył określoną atmosferę, związaną z myśleniem wywodzącym się z romantyzmu, tropiąc historie kryjące się za pejzażem czy architekturą, banalnym miejscem. Czy bardziej odnosi się do powieści czy do malarstwa? Trudno wyrokować. Zobaczmy, czy artysta będzie kontynuował swój pomysł i gdzie on go zaprowadzi. >



1

1. **Morten Barker**, *Hiroshima, mon amour*, z wystawy „Sztuka znikania”, Fotofestiwal 2018
  2. **Hubert Humka**, *Death Landscapes*, Galeria Imaginarium i Galeria FF, Fotofestiwal 2018
  3. **Jaakko Kahilaniemi**, *100 hektarów zrozumienia*, Grand Prix Fotofestiwal 2018
- Fot. 1–3 Krzysztof Saj

Potencjał, w tym poprawność warsztatową, posiadała ekspozycja na temat prywatnego życia Mateusza Kowalika „Do rajy jeszcze daleko”. Duży potencjał fotografii jako sztuki zawierała także niewielka ekspozycja na ASP Maxa Radawskiego „Kiedy wsłuchamy się dobrze: płomień migoce”.

Do jednej z najważniejszych na festiwalu należała wystawa obiektów Konrada Kuzyszyna pt. „Postnature” w galerii Olimp, która niezmiennie od kilku lat promuje jego twórczość. Ideowo nawiązywała ona do prac artysty z lat 90. i była konsekwentnym działaniem z pogranicza rzeźby, obiektu i fotografii. Wpisuje się w obecną dyskusję kulturową na temat przekraczania tego, co ludzkie, co artystyczne, prawdziwe i sztuczne. Granice się zacierają. Prace, co warto podkreślić, były bardzo dobrze dopasowane do niewielkiej przestrzeni „pływając” w niej na różnych wysokościach i wywołując efekt niematerialności.

Ciekawa była wystawa „Debuts 2018”, choć, jak co roku, pokazana w niezbyt przychylnym przestrzeni hotelowej, której stanowi kolejną czasową dekoracją. Ale dobrze, że są miejsca przyjazne dla sztuki, takie jak Łódzki Andels Hotel. Jak zwykle mnóstwo nowych nazwisk, wiele różnych prac więc trudno wskazać te najbardziej istotne. Zobaczymy za kilka lat, ile nazwisk z kilkunastu już projektu przejdzie do historii, ale ile przepadnie w jej oddechach.

Ciekawa była również, czasami drastyczna w przekazie, jak z filmu grozy, ekspozycja prac Dawida Furkota „Samooplacz” grająca erotycznymi skojarzeniami i kolorem (czerwienią) oraz dobrze zastosowaną fragmentarycznością kadru.

Największym rozczarowaniem festiwalu była dla mnie wielka wystawa szkoły filmowej w Ośrodku Propagandy Sztuki z okazji 25-lecia powstania Katedry Fotografii pod dziwnym tytułem „Salony Fotografii: Salon”. Stworzono swoisty foto-fresk w przypadkowy sposób łącząc ze sobą prace bardzo ważne z przeciętnymi, zacierając wszelkie granice i konwencje wystawiennictwa. Taka forma ekspozycji fotografii z PWSTviT była już pokazana w tym samym miejscu kilka lat temu. Z takich pokazów niewiele, albo zgoła nic nie wynika.



2

Nie mówiąc o fakcie, że prace były niepodpisane i umieszczone bardzo wysoko, co uniemożliwiało ich właściwy odbiór. Wolałbym zobaczyć pokaz pt. *The best of Film School* lub 100 prac, które przejdą do historii fotografii polskiej.

Oprócz wymienionych miało miejsce szereg innych wystaw, których nie widziałem. Andrzej Różycki był zachwycony ekspozycją Tomasza Wysockiego „Smak wiśni”. Inscenizowana w sposób filmowy metafora życia ludzkiego pokazana została w dwunastu bardzo pracowitych pracach, będących rozwinięciem dokonań Grzegorza Przyborka. Ale czy młody człowiek ma już coś ważnego do powiedzenia na temat całości ludzkiego życia? Jego prace prezentowane były na wystawach w Polsce i w USA, ale do tej pory ich poziom był nierówny, lecz może nastąpił przełom?

Były też pokazy, z których można było zrezygnować: w galerii Opus, Galerii Pod napięciem, Tłustym Drukiem czy w Muzeum Miasta Łodzi, które nie posiada programu wystawienniczego związanego ze sztuką współczesną. Tego typu wystawy włącza się do festiwalu, ale wiadomo, że nikt ich nie obejrzy, ani nie oceni, ale zwiększając frekwencję, którą, według mnie, podaje się w zawyżonych wynikach – 20 000 tysięcy odwiedzających festiwal, który w 2018 trwał tylko jedenaście dni. Wiem, że bardzo mało osób przybyło na wernisaż. W broszurze wystawy towarzyszącej nie ma żadnej reprodukcji. Brak poważnego katalogu już od kilku lat jest bardzo poważną bolączką festiwalu.

## ŁÓDŹ CZY KRAKÓW?

Moje największe zastrzeżenie merytoryczne wobec festiwalu w Łodzi dotyczy braku sfery religijności. Nie wolno zapominać, że jest to podstawa „natury ludzkiej”, także prawie całej sfery sztuki. Zdecydowana większość populacji ludzkiej w dalszym ciągu związana jest z religijnością i ten fakt należałoby również analizować, także krytycznie. Nie uczyniono tego jednak.

Nie odpowiem na pytanie, czy ciekawszy był festiwal w Łodzi czy w Krakowie, gdyż nie potrafię. Widziałem tylko fragment festiwalu w Krakowie. Podobała mi się ekspozycja z potencjałem portretowym Michała Łuczaka w MOCAK-u. Ze zdziwieniem oglądałem wystawę w Bunkrze Sztuki, w tym Agnieszki Rayss. Zabrakło pokazów o charakterze światowym (jak. Np. Weegee, Aleksander Rodczenko, Sally Man), gdyż tylko takie mogą ściągnąć szeroką widownię. Zdecydowanie wolę, mający charakter biennale, program Interfoto Festiwal w Białymstoku. Przy okazji ze smutkiem odnotowuję załamanie się najstarszej imprezy festiwalowej – Biennale Fotografii w Poznaniu (od 1998 do 2015), organizowanej przez galerię Arsenał i miejscowy UA (dawne ASP). Bardzo długo była to impreza na wysokim poziomie, integrująca polskie środowisko, w przeciwieństwie do festiwalu w Łodzi czy w Krakowie. Być może czas wielkich, czytaj: kosztownych festiwalu, mija. Rodzą się nowe, w tym prywatne inicjatywy, jak gdański konkurs technik alternatywnych *Then & Now / Wczoraj i dziś*, czy nowe galerie (np. Foto-Gen we Wrocławiu). ■

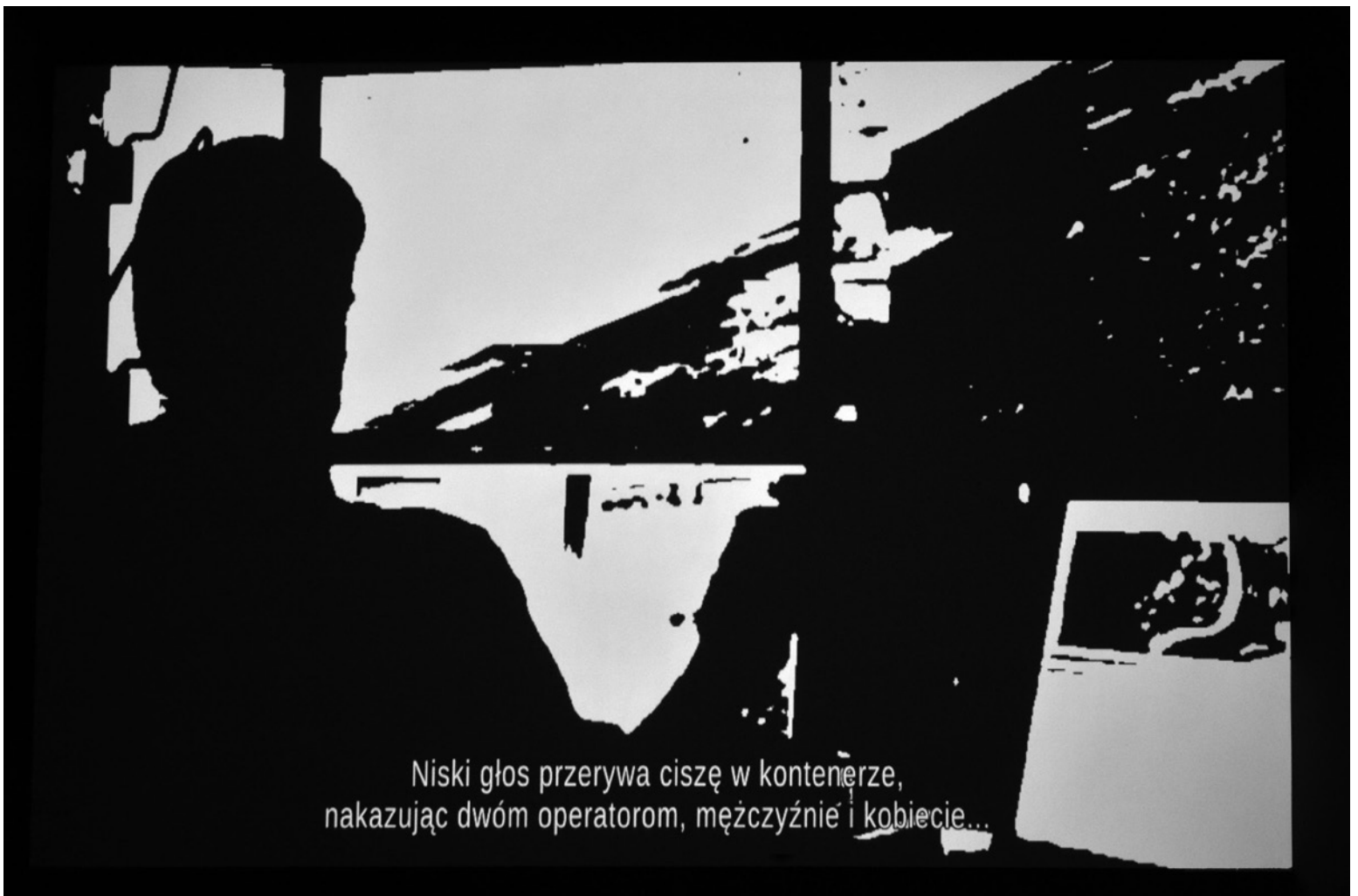
## Like it or not? On Lodz Photofestival

Krzysztof Jurecki, a critic and a curator, is puzzled by not having been invited to Cracow, Wrocław or Lodz photography art shows, which, he claims, might be due to his straightforward and perhaps too critical approach when it comes to reviewing other artists' works. The main theme of the The Lodz Photofestival, *Human nature* touched upon environmental issues such as Great Pacific Garbage Patch. It featured photographs by Mathieu Asselin (investigative journalism exposing scandals of pharmaceutical companies), Claudius Schulze (nature, technology and its societal impact) as well as Alberto Giuliani (science-fiction themes) or Lena Dobrowolska&Theo Ormond-Skeaping duo (*Future Scripts*), Anna Zagrodzka (nature vs culture), Dieter de Lathauwer, John MacLean, Miia Autio, Nathan Dvir, and Jaakko Kahilanieni. A well-deserved winner, Alexandra Polina presented her moving portraits of immigrants in Germany. Other exhibitions worth mentioning are by Terie Abudsal (*Forest Finns' intriguing portraits*), Hubert Humka (*Death Landscapes*), Kowalik or Radawski, Kuzyński (a blend of sculpture and photography), or Wysocki (*The taste of cherries*). ■



# Miesiąc o fotografii w Krakowie

Krakowski festiwal obchodził br. 16 urodziny.



Niski głos przerywa ciszę w kontenerze,  
nakazując dwóm operatorom, mężczyźnie i kobiecie...

Motywy przewodnim programu głównego była „Przeźrenie przepływów. Obrazowanie niewidzialnego”. Jego kuratorkę, Iris Sikking, zainspirowała słynna książka Manuela Castellsa *Spółczesność sieci*. Castells podkreśla w niej rolę informacji jako kluczowego składnika współczesnej organizacji społecznej. Podejmuje też próbę zarysowania modelu nowego, multimedialnego systemu komunikacyjnego. Podczas przepływów informacji czas zostaje zawieszony, a miejsce schodzi na drugi plan. Wg Castellsa jest to ponadto sfera, w której kultura wysoka miesza się z popkulturą, a globalność wypiera lokalność.

Projekty artystów zgrupowano wokół trzech ogólnych kategorii tematycznych: migracji, problematyki nowych technologii oraz kwestii zw. z środowiskiem naturalnym.

## W KOPALNI I PUSZCZY

Przegląd ekspozycji można zacząć od tego ostatniego problemu. Kwestię ochrony środowiska – w tematyce wydobywania węgla na Śląsku – podjął Michał Łuczak. Ekspozycja w MOCAK-u dotykała kontekstu geologicznego, ekologicznego oraz społecznego. Interesująco prezentowały się portrety górników, ale ich skala przytłaczała. Były też kompozycje abstrakcyjne o walorach plastycznych.

Niemniej po obejrzeniu całości miałem poczucie poruszenia tematu ważnego. Tego niestety nie czuło się przy prezentacji Salvatore Vitale, którą opuściłem z poczuciem zawodu. Podobnie zareagowałem na wideoinstalację Antoinette de Jong i Roberta Knotha, *Drzewo i ziemia* (muzeum Manggah) ukazującą sekwencje odradzającej się przyrody po katastrofach naturalnych oraz wynikłych z ludzkiej aktywności (Fukushima).

Natomiast wycinką Puszczy Białowieskiej zajął się, wizualnie, Axel Braun. Jego ekspozycję w Szarej Kamienicy zdominował nadmiar informacji – opisów, które (same przyszpilone), przyszpilały wzrok i odciągały od fotografii. Być może dosłownie korespondowało to z tytułowymi *Szkodliwymi ingerencjami*. Autorskie kadry, choć przedstawiały skądinąd potężne drzewa, nie zdołały unieść tematu – został on potraktowany nazbyt typologiczno-turystycznie.

## MIGRACJE I REEMIGRACJE

*Brzezi wyspy, którą jedynie okrążyłem* to multimedialny projekt Sandera Breurego i Witte van Hulzena (Dom Norymberski). Autorzy sfilmowali wyspę Utoya, gdzie Andreas Breivik zamordował 69 osób. Ich impresje ukierunkowane były na wydobywanie poetyckiej aury miejsc. Piękno przyrody nie przynosiło jednak odpowiedzi na pytanie o piętno zła. Równoległe wyświetlano filmy



anonimowych autorów, przedstawiające afrykańskich emigrantów. Obie projekcje nawiązywały do toposu wysp szczęśliwych i poddawały go dekonstrukcji. Autorska *licentia poetica* prowadziła jednakoż w kierunku mityzacji ujętych zdarzeń. Pojawiało się wrażenie deficytu realizmu.

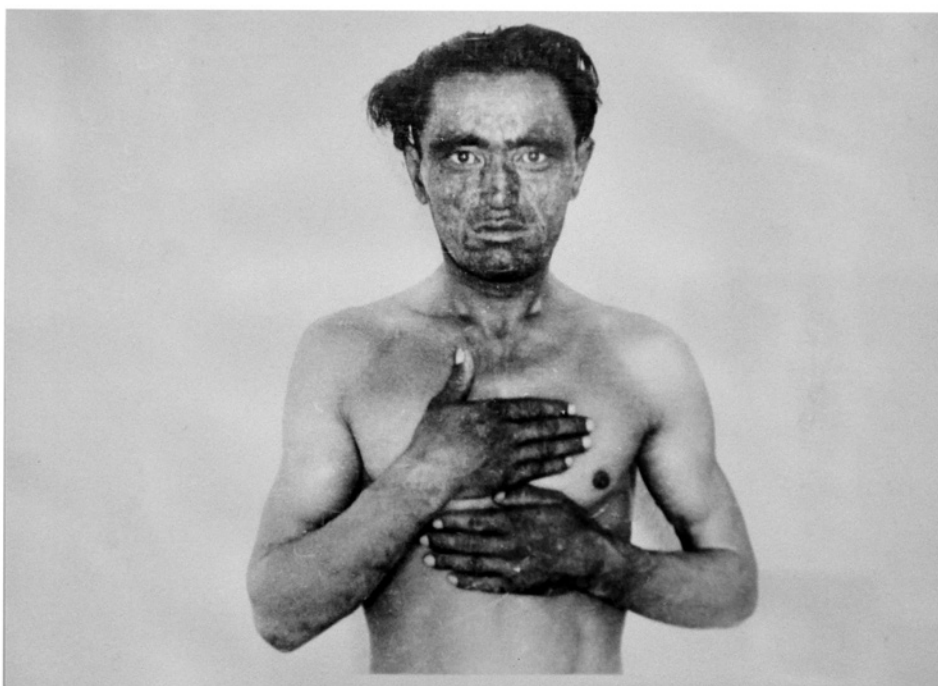
Sekwencję wystaw w Muzeum Etnograficznym otwierały „Pocztówki z Europy” Evy Leitolf, dotyczące kryzysu migracyjnego. Fotografie nawiązywały w swej estetyce do tradycji nurtu Nowych Topografów oraz malarstwa pejzażowego, które współcześnie, niesłusznie, kojarzy się z tzw. widokówkami. Jako ich rewers autorka dołączyła teksty wydrukowane na kartach pocztowych, przygotowane w oparciu o artykuły prasowe. Zabieg ten rzucał więcej światła na skomplikowane tło problemu. Należy nadmienić, iż pokaz Leitolf, jako jeden z nielicznych na festiwalu, był jednorodny estetycznie i formalnie.

1. **Rune Peitersen**,  
*Operatorzy i cele*, 2017
2. **Esther Hovers**,  
*Falszywie dodani*
3. **Agnieszka Rayss**,  
*Z cyklu Ostatnia rozmowa z akademikiem Sacharowem*, 2016–2018  
Fot. 1–3 Janusz Leśniak

*Auspicia* to stary rytuał obserwacji zachowania ptaków w celu poznania woli bogów. W projekcie Daniela Friebel nie były to jednak orły lub sokoły, ale szpaki, które pojawiły się w Rzymie w 2 połowie XX w. Obecnie ich populacja wywołuje liczne kontrowersje. Formacje ptasich stad wyglądają niczym żywy organizm umykający wszelkiej kontroli, poza prawami przyrody. Natura z naturą rozumie się bez słów. Z kulturą niekoniecznie. Artystka w swej pracy połączyła praktyki fotograficzne oraz instalacje „site specific”, kładąc folię ochronną na cmentarne nagrobki, co stworzyło dosyć zaskakującą sytuację o walorach fotogenicznych. Zastosowanie rozmaitych formatów i materiałów do reprodukcji prac wpływało jednak niekorzystnie na odbiór. Można tak powiedzieć o wielu wystawach pokazywanych na festiwalu (np. pracach A. Braun, V. Cherchi, E. Hovers, R. Raigon). Również losowi kuzynów szpaków w Singapurze poświęcony był pokaz multimedialny Anaïs López (Centrum Tytano).

Łukasz Skąpski w projekcie *Klinch. Nowa architektura granic europejskich* zmierzył się z problemem naiwnego wyobrażenia świata bez granic. Skąpski zeskanował, przeskalował i stworzył 9 modeli odwzorowujących stanowiska graniczne wybudowane po 2008 r. Na festiwalowym spotkaniu zapytany, dlaczego nie fotografie, ponoć odparł żartobliwie, że fotografia nie jest obiektywna i stąd obiekty.

W *Okrucieństwie faktu* Tudora Bratu rodzinna historia posłużyła za tło do rozważań na temat historycznych przemian w Rumunii, migracji i postrzegania obcego. W pokazie pojawiało się dużo cytatów, które znacznie go spowolniły i uczyniły nużącym. >





1

Prezentowany w Pauzie cykl „9 bram. Z powrotem ani jednej” Agaty Grzybowskiej dotykał mitu ucieczki na łono natury. Wielu z nas, w myśl popularnego hasła, zapewne chciałoby „rzucić wszystko i jechać w Bieszczady”. Autorka również je odwiedziła, a na swej drodze znalazła historie ludzi, którzy zamieszkali tam z wyboru. Łączy je motyw fascynacji naturą, jednocześnie egzystencjalnych zmagania, zwłaszcza z samotnością, która w podeszłym wieku może być szczególnie dotkliwa. Najlepiej prezentowały się tu portrety wykonane na ciemnym tle.

Pokaz Katji Stuke i Olivera Siebera „Ty i ja” (Bunkier Sztuki) także poświęcono migracji. Czy możliwe jest stworzenie domu w nowych lub tymczasowych ojczyznach? Pytanie pozostaje otwarte. Interesujący pomysł nie miał jednak adekwatnego przełożenia na formę wizualną. Niedbale przyszpilonym zdjęciom towarzyszyły quasikomiksowe obrazki i teksty, co wyglądało nieporadnie.

#### ALGORYTMY I DYSTOPIE

Cykl „Operatorzy i cele” Rune Peitersena odnosił się do współczesnego pola walki. Zastosowanie dronów pozwala na technologiczną przewagę nad tzw. wrogiem oraz ograniczenie strat wśród personelu wojskowego. Pojawia się pytanie o mechanizm zamiany człowieka na cel i co tak naprawdę widzi i czuje „operator”? Na wystawę składał się filmowy esej oraz wydruki obrazów z kamer termowizyjnych (filmy US Army z internetu). Postaci – cele wyglądają na nich jak obiekty z gier komputerowych. Czy taka percepcja ułatwia pracę „operatorom”? Jak to wpływa na ich „wydajność”, życie osobiste itp? Tego, oglądając przetworzone ujęcia, nie wiemy (opowiadał o tym narrator filmu – zdecydowanie ciekawszego od zdjęć). Wiemy natomiast, iż do kopiowania obrazów, w tym z monitora, wystarczy operator, o czym pisał już Vilem Flusser...

„Ostatnia rozmowa z Andriejem Sacharowem” Agnieszki Rayss przenosiła widzów w czasie do okresu wyścigu zbrojeń. Sacharow to radziecki fizyk, którego dokonania pozwoliły na konstrukcję bomby wodorowej. Na wystawie zaprezentowano pejzaże z poligonów i ich okolic, fotografie obiektów muzealnych oraz wydruki skanów zdjęć archiwalnych. Ekspozycja rozczarowywała. Zarówno w kontekście fotografii autorskich, jak i zaproponowanej osi narracyjnej w oparciu o archiwalia.

Z kolei „Negatywny rozgłos” Croftona Blacka i Edmunda Clarka poruszał temat tajnych więzień CIA. Zaprezentowano dokumenty (raporty, plany budynków, faktury i inne), odsłaniające kontekst działań organizacji zaangażowanych w proceder. Black obnaża ich groteskowość, co przejawia się m.in. w kamuflażu pod przykrywką zwyczajności oraz zbiurokratyzowanym języku. Projekt ten lepiej ogląda się w wydaniu książkowym. Wystawa zaś z „więzienia pamięci” szybko umyka...

Podobnie Esther Hovers w serii „Fałszywie dodatni” podjęła zagadnienie nadzoru i algorytmów wykorzystywanych w systemach bezpieczeństwa publicznego. Maszyny nie są w stanie interpretować kontekstu. To, co np. dla fotografa jest sytuacją estetyczną, urzędzenia mogą uznać za anomalię, a tym samym zagrożenie. Fotografie zostały częściowo zaaranżowane i wykonane w określonych odstępach czasu, następnie zmontowane w celu stworzenia hipotetycznych sytuacji wyjściowych.

Algorytmy zaintrygowały również Clementa Lambeleta, którego prace oscylują wokół technologii kształtujących rzeczywistość i jej percepcję. W jego „Wizjach ubocznych” postaci podświetlone na kasetonach, wykonane za pomocą skanera na lotnisku, jawią się niczym Adam i Ewa XXI w. Inne obrazy to przetworzenia powstałe za pomocą algorytmu Eigenfaces, w tym twarze wyrażające zaprogramowane emocje wraz z ich zapisem liczbowym.

Temat algorytmów przepływów kapitału podjęła także Eline Benjaminsen. Autorka zrobiła staranną kwerendę i odwiedziła miejsca związane z tzw. handlem wysokich częstotliwości, o których traktowały dołączone artykuły prasowe. Uwagę zwracało ujęcie kapliczki Matki Bożej na tyłach kościoła ze słupem w tle. Oglądanie prac zakłócała jednak częstotliwie powracająca myśl, że do tego typu zdjęć można było równie dobrze dołączyć teksty o wszystkim, co tylko ma związek z transmisją fal elektromagnetycznych...

Podobnie informacyjny (naukowy) charakter miał pokaz dokumentu filmowego Susan Schuppli *Atmosferyczne pętle sprzężenia zwrotnego*, przedstawiający genezę i pracę holenderskiego ośrodka ds. zmian klimatycznych. Blok wystaw poświęconych nowym technologiom zamykał „Ślepy zaułek”





Julesa Spinatscha. Obrazy wykonane w gmachu Opery Wiedeńskiej można odnieść do idei panopticonu Jeremy Benthama, spopularyzowanej w latach 70 XX w. przez Michela Foucaulta. Ekspozycja prezentowała się ciekawie w części specjalnie zbudowanej instalacji z wielkoformatową panoramą, kumulującą fragmenty czasoprzestrzeni.

#### SHOW OFF

W sekcji debiutów dominował surrealizm odmieniany niemal przez wszystkie przypadki. Jego zredukowaną odmianę, w historycznym kontekście, łatwo przyswoiła moda i reklama – „dzieci” kultury popularnej. Wspólnym mianownikiem dla grupy artystów była poetyka dziwności, kreowana w oparciu o zaskakujące efekty wizualne, zacierające wrażenie pomiędzy tym, co wyobrażone, a tym, co realne. W grach z widzem gdzieś gubiła się treść (Rafa Raigon), a proponowany język wizualny, zbyt heterogeniczny, raczej zaciemniał punkt wyjścia, zamiast rzucić na niego nowe światło (np. cykl Valerii Cherchi). Z kolei tam, gdzie „wszystko łączyło się ze wszystkim” (*Mana* Kuby Stępnia) trudno było tak naprawdę coś odczuć. Odskoknią była autoironia i poczucie humoru (Ksenia Sidorova), ale mogły one stać się również pułapką – żart rozpatrywany w kategoriach artystycznych powinien być na odpowiednim poziomie (zabrakło go gifom Laury Ociepy). Z cykli dokumentalnych ciekawie, pomimo nieciekawego opisu, zaprezentowały się niektóre zdjęcia Anny Tiessen.

#### ZMIENNOŚĆ, WZGLĘDNOŚĆ I PLURALIZM

W refleksji nad programem głównym uwagę zwracało szerokie spektrum poruszanych problemów, co jest pozytywne w stosunku do poprzednich edycji. Ich dobór i istotność pozostają dyskusyjne, co m.in. wynika z ograniczeń w związku z nawiązaniem do idei Castellsa, skądinąd o neomarksistowskich korzeniach. Mnogość ekspozycji nie była jednak gwarantem jakości. Kuratorska formuła wielkiej wystawy grupowej nie sprawdziła się. Miejscami odnosiło się wrażenie pobieżności i tymczasowości. Przestrzeń przepływów na piśmie nie musiała borykać się z problemami lokalowymi. Przestrzeń wystawowa przy

1. **Edmund Clark, Crofton Black**, *Negatywny rozgłos. Ślady bezprawnego przewożenia i przekazywania więźniów*
2. **Katja Stuke, Oliver Sieber**, *Ty i ja*  
Fot. 1–2 Janusz Leśniak

tym „rozplynęła się”. Ekspozycje, które mogły stanowić wypowiedzi autonomiczne, pełniejsze, a przez to bardziej zajmujące i angażujące nie miały miejsca. Może zwolniłoby się go nieco, gdyby ograniczono liczbę pokazów? Jest to ważne, ponieważ w epoce „wszyscy jesteśmy fotografami” (ale też: kuratorami, dyrektorami i prezesami) idea wystawy jako wypowiedzi autorskiej nabrała szczególnego znaczenia. Co ciekawe, pomimo nowych możliwości technicznych

najciekawiej wypadły wystawy strictly fotograficzne – tworzone i dojrzewające do pokazania co najmniej kilka lat. A może zatem – wbrew postfotograficznemu bajkom, czy szemraniu niedowiarków w jej autonomię – fotografia nie umarła i jest w niej nadal kosmiczna przestrzeń dla problemów filozoficznych, egzystencjalnych i społecznych? Pojawia się w związku z tym pytanie o przyszłą formułę festiwalu, którego „osiemnastka” zbliża się tuż, tuż. Czy pozostanie on miesiącem fotografii, miesiącem o fotografii w nazwie, a może festiwalem sztuk wizualnych? Z pozoru drobna, a jednak bardzo znacząca zmiana. ■

### Month about photography in Kraków

The PHOTOMONTH festival in Krakow has recently celebrated its 16th anniversary. The leading theme of this year's edition, curated by Iris Sikking, was *The Space of Flows. Framing an Unseen Reality*, and was inspired by Manuel Castells's book titled *The Network Society*. The presented projects were grouped into three general categories: migration, new technology and environmental issues. The works in the first category touched on e.g. the migration crisis, deconstructed the myth of the islands of happiness and a naïve vision of the world without borders. The second category, among other topics, focused on contemporary battlefields, secret C.I.A. prisons and algorithms. Finally, the projects in the last category addressed coal excavation in Poland, the rebirth of nature after natural disasters and Białowieża forest logging. The number and diversity of topics did not, however, ensure the high quality of the exhibition, which was in some parts rather superficial. ■

# „Winter swimmers” Radka Kalhousa i „Metropolight” Davida Gaberlego



Galeria FOTO-GEN, Wrocław, 15.02-09.03.2018

Zaprezentowane we Wrocławiu dwa cykle czeskich fotografów nie zostały przez ich autorów zrealizowane z myślą o artystycznym dialogu. Są od siebie niezależne, powstały w odmiennych przestrzeniach, w innym czasie. Dzieli je estetyka i konwencja obrazowania, a także – do pewnego stopnia – pobudki i cel, w jakich zostały wykonane. Nawet znajomość obu fotografów zaczęła się dopiero kilka miesięcy przed wystawą. Dzięki temu, że dialog ten wynikł z podobnego widzenia świata, miał szansę stać się naturalny i ważny także z punktu widzenia natury fotografii. Fotografie Radka Kalhousa, przedstawiające przepętnionych euforią, zimowych pływaków w lodowatych wodach czeskiej Łaby oraz seria wielkomięjskich, niepokojących zdjęć Davida Gaberlego, powstałych w Tokio, Hongkongu, Szanghaju, Seulu, Sydney, Londynie i Nowym Jorku, stanowią razem złożoną i fascynującą opowieść o człowieku i jego relacjach ze światem. O przytłaczających metropoliach, w których walczymy o własną przestrzeń i chwilową choć wolność. O z pozoru nieludzkim, zimowym środowisku, które paradoksalnie wyzwala w nas radość i poczucie spełnienia. A także o świetle, z którego obaj korzystają w sposób bardzo świadomy, i które sprawia, że ich prace są tak intrygujące i momentami niejednoznaczne.

Radek Kalhous (1974) w swojej twórczości zajmuje się tematyką relacji społecznych. Jest autorem książki fotograficznej o opiece paliatywnej, a także wystawy zatytułowanej „Twins”, prezentującej wizualne relacje zachodzące między portretami znanych czeskich osobistości, zestawionymi ze zdjęciami skazanych na dożywocie więźniów. Wystawa w Galerii FOTO-GEN była premierową prezentacją jego cyklu „Winter swimmers”.

David Gaberle (1989) w 2015 roku przemierzył cztery kontynenty, by wykonać zdjęcia do swojej debiutanckiej książki *Metropolight*. Obecnie realizuje w swym rodzinnym mieście

cykl „Na Prahu”, a także projekt poświęcony definiowaniu i manifestowaniu męskości w krajach postkomunistycznych.

„Winter swimmers” Radka Kalhousa poświęcony jest grupie pływaków z Czech, którzy dwa razy w tygodniu, niezależnie od pogody, spotykają się na brzegu Łaby w Pardubicach, by pokonać rzeką dystans ok. 250 metrów. Zimą płyną między blokami lodu, a po kąpeli przebiegają kilkaset metrów i tarzają się w śniegu. Następnie ogrzewają się wspólnie przy piecyku. Są to przeważnie seniorzy, niektórzy po osiemdziesiątce, choć zdarzają się też młodszy – zwłaszcza wśród tych, którzy poza pływaniem rekreacyjnym i towarzyskim biorą dodatkowo udział w zawodach. Jednak dla większości z nich wystarczy, że są w stanie wspólnie popływać chwilę w lodowatej wodzie. Stanowi to dla nich realizację ogromnego wyzwania, które przy okazji pełni rolę prozdrowotną. Lodowata Łaba jest szczególnym miejscem, które wpływa na zacieśnianie się lokalnych więzi społecznych i zawiązywanie nowych przyjaźni. Ludzie na zdjęciach Radka Kalhousa są pełni energii, swobodni, szczęśliwi i spełnieni. Źródłem ich szczęścia jest wygrana walka, jaką wspólnie podejmują z niesprzyjającym środowiskiem, ale przede wszystkim z własnymi ograniczeniami.

David Gaberle podejmuje w „Metropolight” temat metropolii, jako przestrzeni silnie ingerującej w życie mieszkańców, regulującej ich zachowania, kształtującej doświadczenie świata oraz formy ich wzajemnych relacji. W tym zimnym, sterylnym środowisku miejskim, wyznaczonym głównie przez sfery biznesowe, wszystko jest uporządkowane, zaplanowane i wykalkulowane. Ludziom pozostaje minimum swobody. Są zatopieni w obeszładniającym ich mieście. Obie przestrzenie, o których opowiadają „Winter swimmers” i „Metropolight” – naturalna i sztuczna – są systemami nieprzyjawnymi człowiekowi. W każdej z nich trzeba podejmować walkę: o swobodę, różnorodność, niezależność, >

1. **Radek Kalhous**, *Winter swimmers*
2. **David Gaberle**, *Metropolight*



Z prawej: Wystawa w Galerii FOTO-GEN, fot. Radek Kalhous

bezpieczeństwo, zdrowie, a nawet życie. Obie są także źródłem silnego napięcia, jakie wytwarza się w tych, którzy o te kwestie zabiegają.

Oba cykle, mimo że zrealizowane wspólnie i przez twórców młodych, wyraźnie wpisują się w tradycję czeskiej fotografii, zarówno dokumentalnej, ulicznej, jak i tej bardziej subiektywnej, a nawet awangardowej. O walorze krytycznym – akcentującej negatywne aspekty ludzkiego otoczenia, jak i powstałej w wyniku otwartego i dość swobodnego podejścia do ludzkiej cielesności.

Kalhous i Gaberle pokazują nam fotografię skupioną na człowieku, o humanistycznym rodowodzie. Ich spojrzenie jest z jednej strony pełne ciepła, a z drugiej także pewnego dystansu i humoru. W społeczno-krytycznym wymiarze cyklu „Metropolight” dostrzec można podobieństwa z wieloletnią pracą Viktora Kolářía poświęconej podupadłej przemysłowej Ostrawie, realizowaną od późnych lat 60. XX wieku, a zwłaszcza po jego powrocie z emigracyjnego wyjazdu do Kanady w 1973. W rozmowach zarówno Kalhous jak Gaberle podkreślają silną inspirację twórczością Kolářía – dla Radka Kalhousa zetknięcie się z nią było motywacją dla zajęcia się fotografią. Temat wyobcowania człowieka z otoczenia i najbliższego środowiska obecny był również w ważnym cyklu „Exiles” Josefa Koudelki, u którego – podobnie jak w przypadku „Metropolight” Davida Gaberlego – wyraźny był wątek osobisty fotografa-emigranta. Także u Jindřicha Štreita obecna jest krytyka nędznego, wiejskiego życia i zniszczenia krajobrazu – tematu, któremu w dogłębnym i przejmującym sposób przyjrzał się m.in. wspomniany Koudelka w swym „Chaosie”, czy Jaroslav Kučera w cyklu „Sudetenland”. Wyobcowaniu człowieka w tłumie poświęcili swe fotografie m.in. Václav Podestát (*Ludzie*) oraz Evžen Sobek (*Ecce homo*) czy Vladimír Birgus, a opracowana przez niego estetyka zdjęć – w tym silny światłocień i świadome użycie koloru – to kolejny punkt, w którym prace Gaberlego czasem się z nimi spotykają.

Podobną spójność i bliskość estetyczną z tradycją czeskiej fotografii zachowuje cykl „Winter swimmers” w przypadku otwartego podejścia do cielesności. Pływacy musieli zaakceptować nie tylko swój wygląd, ale także pracującego z nimi fotografa. Ich pełne skrajnych emocji twarze, wyraziste zabiegi formalne stosowane przez fotografa, a przy tym skierowane na nich jego ciepłe i czułe spojrzenie, oraz nierealność przedstawianych scen sprawiają, że efekt jest zaskakujący i momentami dość groteskowy. W tych nieskrywających cielesnych niedoskonałości, odrealnionych zdjęciach ludzi otoczonych czarną,



nieprzyjazną wodą, w której pobłyskują jedynie gdzieś wyraziście kolorowe stroje kąpielowe widać echa portretów Jana Saudka wykonywanych na tle odrapanej piwnicznej ściany. Widokiem ludzkiego ciała, z obsesyjną wręcz doskonałością – choć w tym przypadku o zabarwieniu erotycznym – posługiwał się już np. František Drtikol, robili to surrealiści i autorzy kolaży, jak Jindřich Štyrský w książce *Emilia przychodzi do mnie we śnie* z 1933 roku czy Karel Teige.

W dużym uproszczeniu „Metropolight” mogłoby stanowić pytanie o możliwość obrony autentyczności i wolności w sterylnych i silnie zorganizowanych warunkach, z kolei „Winter swimmers” – odpowiedź, mówiąca o tym, że realizacja tych pragnień zdarzyć się może w konfrontacji z nieokiełznanym światem natury. Znany literacki dialog *Unde malum* Czesława Miłosza z Tadeuszem Różewiczem pozwala jednak odsłonić inny sens omawianego dialogu wizualnego obu fotografów. Gdyby rzeczywiście, jak chce poeta, wyznacznikiem moralności miała być świadomość warunkowana widzialnością, może właśnie fotografii mogłaby przypaść rola w przełamywaniu niewidzialnego?

Jest pewna rzecz, która sprawia, że proste – oparte na zasadzie przeciwieństw – odczytanie znaczenia obu cykli przestaje być możliwe. Tym, co nie daje mi w nich spokoju, jest światło. U Radka Kalhousa jest sztuczne i silnie kreatywne, przenoszące uchwyconych w nim ludzi z lodowatego, ale naturalnego otoczenia na płaszczyznę często nierealnych i niezwykle sugestywnych obrazów. W miejskich, sterylnych i sztucznych przestrzeniach Davida Gaberlego pojawia się z kolei kilkakrotnie hipnotyczne, a zarazem kojące światło słoneczne. W ten sposób następuje przełamanie prostej opowieści, w której jedynym wyzwoleniem z wszechogarniającego i zawłaszczającego nas miasta byłaby natura. W końcu obie przestrzenie stanowią część tego samego świata. ■

## Mateusz Palka, Winter swimmers by Radek Kalhous and Metropolight by David Gaberle, FOTO-GEN Gallery, Wrocław, 15.02-09.03.2018

The exhibited series, both by Czech photographers, seem to differ in themes, aesthetics, time and space. Unrelated at first glance, they are in fact linked by a common denominator – human relations with the world. Radek Kalhous has been capturing swimmers, some of whom are in their late eighties, plunging into freezing waters of the Elbe. Brimming with energy and optimism, they treat cold water swimming not only as a challenge and reward, but also as a chance to socialize. David Gaberle, in turn, records street life and the way people interact in cities. Fascinated by clinically sterile environment of metropolises, he shows people desensitized, alienated and lost in the urban space. Both Kalhous and Gaberle, inspired by Kotlar, Koudelka, Streit and Saudek, present a human-centered approach. Juxtaposing *Winter Swimmers* with *Metropolight* highlights a constant struggle of remaining authentic in a city and offers a suggestion on how it could be alleviated when confronted with wild, unbridled nature. Both artists are masters of light; it varies in nature and intensity – from artificial and creational in Kalhous's photographs to sometimes mellow and hypnotic in Gaberle's urban spaces. ■

# Bestie i piękno, o wystawie Jacka Samotusa „Girls and Flowers”

(Wystawa „Galeria FOTO-GEN”, 18 maja- 8 czerwca 2018, Wrocław)



Rywalizacja kwiatu z twarzą kobiety. Nie jest to relacja czy analogia raczej porównanie dwóch form organicznych i postawienie pytania: co bardziej przemawia i w jakiej formie uczestniczy tajemnica. To zestawienie jest dwojakiego rodzaju. Na płaszczyźnie znaczeniowej, ale również na obszarze sporu o uchwycenie prawdziwej istoty życia. Twarze kobiet wydają się, że powstały długo, anektując w siebie czas kolejnych planów. Jakby były nie tylko maskami samych siebie, ale również maską tego, co dzieje się na obrazie. Ewokują więc nie tylko przedstawianie, ale również zależności między kolejnymi planami obrazu fotograficznego. Kwiaty to uchwycenie chwili i narzucenie jej w perspektywę naszego postrzeżenia, jakby uczyły nas, czym jest czas. To czas rządzi kwiatem, dlatego na obrazie jest tylko sam kwiat bez zbieżności do planów. Tło jest białe nie oznaczające i jakby nieistniejące. Kwiat okazuje się trwalszy i mający większą siłę niż twarz kobiety. Kwiat jest tym, czym jest, twarz usiłuje być tym, czym jest. Artysta dokonuje rzeczy niezwyklej: przynosi psychologię twarzy na kwiaty. To przemieszczenie ukazuje nam, jak istotne są formy biologiczne, które żyją razem z nami. Twarze na fotografiach Samotusa nie są bezbronne, przeciwnie, są agresywne, narzucając swój sposób gry estetycznej. Chcą uwodzić i narzucać własną interpretację i koncepcję piękna. Autor obdarza twarze charyzmą, złowieszczą charyzmą, która nas przyciąga i nie pozwala na autonomiczną

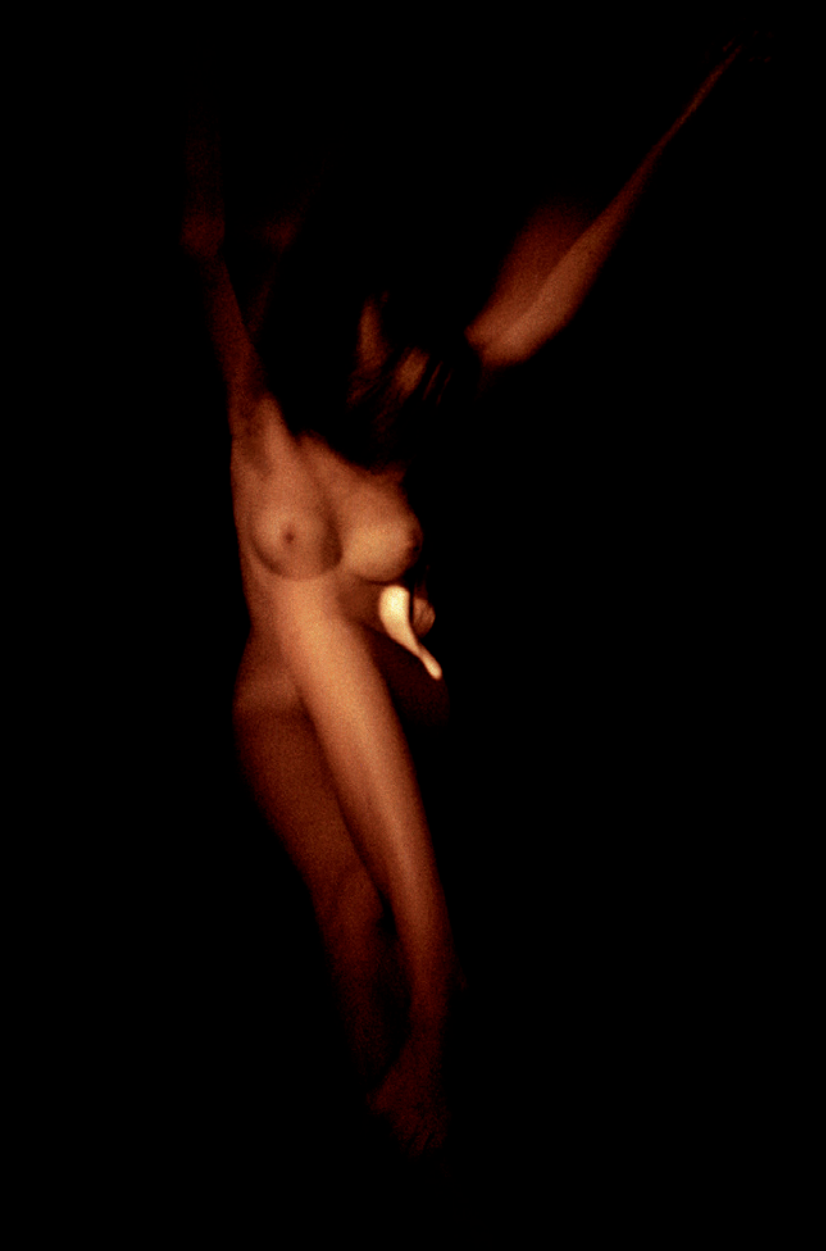
decyzję. Widz staje przed estetycznym dyktandem, w którym ma odtworzyć to, co narzucają mu twarze. Te twarze nie tylko mówią, ale zdają się zdążyć do swojego źródła. Samotus podnosi byt kwiatu, zrównując go z bytem twarzy. Powołuje w ten sposób nowe pole znaczeniowe i dla kwiatu i dla twarzy. Twarz to intymność wystawiona na pokaz. Twarz można zamienić na inną twarz. Twarz można przekłamać. Kwiat to obnażenie. Kwiat nie podlega zamianie. Kwiat nie umie kłamać. W tym dwukierunkowym ruchu od intymności do widowskiego, od obnażenia do prawdy otwiera się przestrzeń, w której ścierają się te dwa różne wizerunki. Ale twarze Samotusa to nie tylko eksponowanie człowieka w jego tymczasowej formie. Te twarze zasłaniają i przesłaniają to, co dzieje się na tych fotograficznych obrazach. Jakby były zasłonami lub parawanami, za którymi wydarza się to, co najważniejsze. Twarz-maską, która ukrywa znaczenie kwiatu? Czym jest kwiat? Być może jest kwiatem powrotu Novalisa. Kwiat zyskuje rangę poprzez twarz. Twarz staje się jego maską, jego próbą dotarcia do człowieka. Twarz jest językiem kwiatu. Człowiek, a tutaj dokładnie kobieta okazuje się medium, atrapą, przekaznikiem nie własnej twarzy, ale twarzy kwiatu. Twarze-maski są nie tylko językiem kwiatu, ale również przesłaniają quasi tło, które naraz wychodzi

na plan pierwszy. To twarz staje się tłem, a wszystko co jej towarzyszy elementem koniecznym i pierwszoplanowym. To zestawianie na dwóch obszarach: twarzy kobiety i wizerunek kwiatu sprawia wrażenie otwartej książki jakbyśmy czytali jedno i to samo na dwóch stronach w dwóch różnych językach, w dwóch różnych formach. Ale kwiat autonomizuje się, wychodzi z obrazu, wychodzi z przypisanej mu treści, wychodzi z narzucanych mu kontekstów, porzuca twarz, która jest jedynie fasadą, złudzeniem, iluzją i staje się istotą samego siebie. Jak u Heideggera, widz może dotrzeć do *eidosa* kwiatu. Twarz jest agresywna, domaga się naszego patrzenia, uwagi, zauważenia, uczestnictwa w jej przejawianiu się. Ekspansywna estetycznie i narzucająca swoją własną treść. Jakby chciała nas usytuować w jednoznaczny i bezdyskusyjny. Nie zostawia nam wyboru. Narzuca swój obraz i jakby każe go bezwzględnie dostrzec i widzieć. Domaga się od widza relacji, kontaktu, współzależności nawet kosztem tego, czym w istocie bywa

ta relacja. Jest rodzaj przemocy estetycznej. Twarz, która trwa bez względu na zmiany czasowe i która egzekwuje od nas naszą uwagę, skupienie, wrażliwość, procesy myślowe, emocje, a nawet psychologiczne przywiązanie. Kwiat w tej sytuacji estetycznej jest obojętny, oddalony, nie narzucający swojego bytu. Po prostu jest. Bezbronny i tylko niekiedy >

## Jacek Samotus

1. G&F, 2014, wydruk pigmentowy, papier Epson, 70 x 100 cm
2. G&F, 2014, wydruk pigmentowy, papier Epson, 70 x 100 cm



1

potrzebujący naszej uwagi, by być. To zestawienie twarzy i kwiatu może być również dialogiem między ekspansją a biernym przyzwoleniem na to, co się dzieje. Twarzom towarzyszy kolor: agresywny, intensywny, jednoznaczny. Twarz staje się atrapą, to kolor jakby stanowi narrację obrazu. Twarz jest tylko pretekstem by odnaleźć właściwą relację z tym, co nas otacza. Kolory nie tylko dopełniają, charakteryzują i są środkiem do tworzenia atmosfery i klimatu. Eksponują aurę przedstawianych obiektów. Bo twarz tutaj staje się obiektem. Przedmiotem, który nie tyle symbolizuje, co jest przedmiotem codziennego użytku. Środkiem komunikacji, który właśnie poprzez twarz bywa zafałszowany. Twarz niczego nie tłumaczy. Jest jedną z wielu twarzy. Jest jedną i tą samą twarzą powielaną w innych twarzach. Ta sama twarz opowiedziana na różne sposoby. Kim jest twarz, od której zaczęła się narracja kolejnych twarzy? Te obrazy fotograficzne w okrutny sposób ujawniają egzystencjalny zabieg zatracenia twarzy i ujednolicenia jej. Jakby już nikt nie miał własnej twarzy. Jakby twarz była czymś, co wydarza się wbrew nam i przeciwko nam. Stanem, który dopasowuje się do zaistniałych warunków. Jest to specyficzny rodzaj transformacji. Ujawnienie jednolitości i powtarzalności materii

i jej aspektów w naszym świecie. Jedna i ta sama twarz przejmuje rolę dominującego, przeistaczając się w anonimową wielość. Materia, twarz, obiekt, przedmiot zatracą w ten sposób swoją tożsamość stając się rozproszonym, nienazwanym, zwielokrotnionym. Tak powstaje chaos, kolażowość, system. Brak własnej twarzy eliminuje posiadanie własnego głosu. Brak twarzy to również utrata indywidualnych cech i prawa do stanowienia o sobie samym. Twarz jak cytat, jak coś zapożyczonego, jak coś przytaczanego z czegoś innego. Twarz traci swoją treść, posługując się zwrotami, które są jej narzucane. Kwiat jest tutaj antidotum na tę cywilizacyjną multiplikację. Kwiat pozostaje nietknięty i jednostkowy. Nie umiając się bronić, wybrania swoje ja. Każdorazowo jest tym, czym ma być. Nie przekształca się w kolejne kwiaty. Jest bytem samym w sobie, podlega czasowi, choć autor umieszcza go poza przestrzenią. Poza obszarem, który narzucałby mu jakiegokolwiek znaczenia i konteksty. Dzięki temu trwa w symbiozie z czasem i jego wpływem. Uchwycony w tej jednej chwili zawiera w sobie zarówno czas, jak i bezczas. Nie przez przypadek artysta posługuje się kwiatem, by dać nam lekcję tego, co nieprzemijające i autentyczne. Kwiat traktuje jak jedno z arcydzieł sztuki. Natura bowiem wytwarza

arcydzieła bez ingerencji człowieka i o tym też mówi sam autor. Jest niejako świadkiem tego przeniesienia wartości aksjomatycznej ze sztucznego wytworu na wytwór natury. Gdybyśmy mieli wybrać wytwór sztuki i kwiat, wybralibyśmy kwiat. To kwiat jest nośnikiem kosmosu, jego napięć, relacji, matematyki. Jest jednym z wizerunków Stwórcy. Samotus jakby przytaczał buddyjską przypowieść o tym, że idący ścieżką i napotykający kwiat nie zrywa go, ale pozostawia, by istniał w takiej formie, do jakiej został powołany.

Kolejną odsłoną wystawy były akty kobiet z różnych okresów twórczości autora. Nagość została pokazana w niekonwencjonalny sposób jakby fragmentaryczny. Jakbyśmy obcowali z rozbitym naczyniem, które autor pozbiierał i stworzył jego nowy obraz. Tworzy więc obrazy nagości ciała, ale nie jako całości, ale jego przebłyski i fragmenty. Ciało staje się materialem, który pokazuje zależność pomiędzy nagością a jej wypowiedzeniem. Bo nagość w naszym rozumieniu jest obrazem, jest językiem wizualnym, jest namacalna. Nagość u Samotusa spełnia też inne funkcje, tę nagość się słyszy. Tę nagość doświadcza się intelektem. Światło jest głównym bohaterem tych aktów, nagość jest jedynie jego

2

**Jacek Samotus**

1. *Nude*, 1995, wydruk pigmentowy, papier Epson, 40 x 60 cm
2. *Nude*, 1995, wydruk pigmentowy, papier Epson, 40 x 60 cm
3. *Girl*, 1996, wydruk pigmentowy, papier Epson, 40 x 60 cm
4. *Girl*, 1998, wydruk pigmentowy, papier Epson, 40 x 60 cm

## *The Beasts and The Beauty: Girls and Flowers by Jacek Samotus*

101

**W**e see a competition between a flower and a face. It is not a relation or analogy, it is rather a comparison of two organic forms. The question is which one speaks more to us, and which one contains a secret. The artist achieves something extraordinary, transferring facial psychology onto a flower. This translocation reveals the importance of biological forms that live with us. Samotus elevates the existence of the flower to make it equal with the existence of the face, thus creating a new field of meaning for both. A face is intimate, a face can be changed for another face, a face can be falsified. A flower is bareness; a flower is not able to lie. His pictures become a discourse on truth and falsehood, genius and the loss of identity. It seems like the author tells us a Buddhist parable about one who meets the flower but does not pick it, instead letting it be in the form that it was called to be. ■

cieniem, dopowiedzeniem, rozliczeniem z tego, co umie z niego wychwycić. Ciało jest cieniem, światło kwiatem. Ciało wymyka się jak kropla oceanu na suchym i nieludzkim piasku. Ciało wyobrażone gestami, w których nikt i nic prześlizguje się po powierzchni cielesnej kaligrafii uchwyconego momentu, jest przy tym kimś anonimowym. Nikogo i niczego nie eksponuje. Jest transparentne w swojej nagości. Poprzez tę nagość można dostrzec inną nagość. Poprzez tę nagość przedostajemy się do innej opowieści o odsłoniętym fragmencie rzeczywistości. To nie jest ciało zdobywcze czy tryumfujące, są to raczej ruiny ciała rzucone w ból przestrzeni. Akty ukazują ścieranie się światła i ciała, zmaganie ciała z obcą przestrzenią, aż wreszcie walki ciała z własną nagością. Nie ma tu jednak brutalnego czy narzucającego się odsłonięcia. Jest to zapis czynności, afektu, działania ciała w obszarze nieznanego, bezludnego, nie opisanego. Nagość jest trudnym tematem,

Samotus jednak doskonale dysponuje nagością, przekształcając ją w mocny i ekspresywny środek wyrazu. Ukazuje przebliski nagości, jakby ta prawdziwa nagość nigdy nie mogła zostać ujawniona. Autor ukrywa sytuacje bezpośrednie pracując na pośrednich obrazach. Dociera w ten sposób do niewysłowionego i otwiera moment tajemnicy. Nagość staje się medium, dopowiada, cytuje, upraszcza, komunikuje. Nagość jest cytatem samej siebie. Pewnym constans, w którym zmienność nie jest ruchem, ale zadziwieniem bezużytecznością ciała. Nagość otrzymuje ciało, dziwiąc się i zacieraając granice między formą a treścią. Nagość jest nie do uchwycenia i nie do ogarnięcia, dlatego autor operuje jej przebliskami i fragmentami. Dociera nią do wyobrażenia o jakimś innym, paralelnym świecie, gdzie być może, nagość nie istnieje lub nie ma znaczenia. Tam, gdzie ujawnione i ujawniające jest jednym i tym samym. ■



3

4

# Obce ciała w sanatorium



1

**Stali bywalcy zauważali, że tego lata w Sokołowsku pojawiło się jakby nieco mniej osób.**

Zabrakło znajomych twarzy – twórców, uczestników, widzów, których spotkać było można podczas poprzednich edycji festiwalu. Jednak jak podkreślają sami organizatorzy, nie o tłumy i tłok chodzi w sanatoryjnych prezentacjach sztuki efemerycznej. „Konteksty” to wciąż niewątpliwie jeden z najciekawszych przeglądów performansu w Polsce. Dawny kurort nadal odwiedzają artyści z różnych stron świata, a impreza otwiera się na kolejne obszary kulturotwórcze. W tym roku były to zwłaszcza literatura i teatr. Wśród zaproszonych gości znaleźli się więc nie tylko Robakowski czy Bałka, ale też Masłowska i grupa artystyczna Cinema. 8. odsłona „Kontekstów”, podobnie jak wcześniejsze, obfitowała w projekcje filmowe, praktyki performatywne, instalacje i interwencje w przestrzeni publicznej. Tematem przewodnim uczyniono „obce ciało” i z pewnością przynajmniej część artystów spróbowała się z nim zmierzyć. Być może postawione przez kuratorów pytanie o to, czy sztuka jest ciałem obcym w społeczeństwie, czy też jego integralnym elementem, przedstawiało się dość banalnie, ale odpowiedzi już do takich z pewnością nie należały.

Tegoroczne „Konteksty” dedykowane były jednakże przede wszystkim znamienitemu twórcy, wielokrotnemu uczestnikowi sokołowskiej imprezy, Józefowi Robakowskiemu. Organizatorzy w zapowiedziach słusznie określali go mianem wybitnego kontynuatora tradycji awangardy międzywojennej i pioniera performansu w Polsce. Idea uhonorowania autora licznych filmów, fotografii, rysunków, instalacji i projektów konceptualnych była niewątpliwie słuszna. Robakowski, jak mało który inny rodzimy artysta, przysłużył się rozwojowi języka nowych mediów. Festiwalowicze niestety nie mogli osobiście spotkać się z twórcą... Z przyczyn zdrowotnych ostatecznie nie pojawił się on w uzdrowisku.

Nie zabrakło za to takich stałych bywalców jak Alastair MacLennan, którego sztuka nigdy nie pozostawała obojętna wobec kwestii społecznych i politycznych (w tym również problematyki różnic kulturowych, konfliktów etnicznych, praktyk władzy, przemocy), a także Ewy Zarzyckiej, wnikliwie komentującej w swych wystąpieniach otaczającą nas rzeczywistość. Jeśli natomiast chodzi o nieprezentowaną dotychczas na festiwalu działalność artystyczną, to niewątpliwie warto tu wspomnieć

o Teatrze Cinema. Dla twórców tej założonej na Dolnym Śląsku (w karkonoskich Michałowicach), ale mającej światowy zasięg instytucji, najważniejszy jest sam ruch. U podstaw podjętej przez nich inicjatywy znajdowało się pytanie o jego pochodzenie, a także o metodę zapamiętywania skomplikowanych układów scenicznych. To właśnie dzięki precyzji ruchu, wyeliminowaniu pustych gestów, możliwe jest ukazywanie historii.

Teatr Cinema zaistniał w roku 1992. Źródłem inspiracji dla grupy należy doszukiwać się w pantomimicznej działalności Tomaszewskiego, laboratorium Grotowskiego, a przede wszystkim może w poszukiwaniach artystycznych Kantora. Na oryginalne, polifoniczne spektakle Cinema składają się gra aktorska, taniec i sztuki wizualne. To eksperymentalne połączenie gatunków oparte jest tyleż na rysunkowych scenariuszach i partyturach, co i na improwizacji. Równie istotna okazuje się jednak przy tym warstwa „techniczna” performansu, czyli dźwięk i światło. Wszystko to prowadzić ma do odkrywania nowych wartości języka teatru. Trwający około godziny i opatrzone autorskim komentarzem lidera zespołu Zbigniewa Szumskiego (reżysera,



scenarzysty, scenografa), przegląd obrazów zrastrowanych podczas występów Cinema, spotkał się z dużym zainteresowaniem kontekstowej publiczności. Teatr ten niewątpliwie przełamuje konwencje i otwiera nowe przestrzenie dla scenicznego ruchu (przykładowo, przyglądając się gestom – pojawiającej się w jednym z filmów – kobiety w masce, nie jesteśmy w stanie ostatecznie powiedzieć, czy jest ona bardziej aktorką czy tancerką). Jak zdradzał podczas pokazu Szumski, praca nad performensem polega na nieustannym improwizowaniu, jednak wraz z ukończeniem dzieła, element ten znika. Ruch zaś jest zapamiętywany dzięki temu właśnie, iż opowiada konkretną historię. Nie chodzi zatem o aktora „wyczonego” na pamięć swej roli, lecz o proces wypracowywania gestów, o „pierwsze dotknięcie”, które może być następnie odtworzone.

Wśród interesujących aktów performatywnych wymienić można, trwający przez cały festiwal, eksperyment autorstwa urodzonej w Łodzi absolwentki Cooper Union for the Advancement of Science and Art oraz Hunter College w Nowym Jorku, Sofii Zezmer. Mieszkająca obecnie w Niemczech artystka prowadziła swe działania twórcze w wielu różnych krajach świata. Na kanwie tych doświadczeń powstał projekt zatytułowany „Portrety słowne”. Autorka realizowała go już wcześniej w kilku innych miejscach w Europie. Składa się on zazwyczaj z trzech etapów. W Sokołowsku Zezmer najpierw rozstawiła mały stolik oraz dwa krzesła i zapraszała przechodniów do trwającej około 10 minut rozmowy, w trakcie której zadawała pytania mające doprowadzić do pozyskania kluczowych słów składających się na specyficzny, językowy obraz danej osoby. Wraz ze swoimi rozmówcami nakreślała powiązania między słowami tworzące „Mapę Myśli” i próbowała dokonywać semantycznego rozszerzenia znaczenia wypisanych wyrazów. Powstałe w ten sposób „Portrety” artystka zamontowała jako instalację artystyczną na jednej ze ścian holu Kina Zdrój. Końcowym etapem działania było zaproszenie widzów do dobierania dodatkowych słów, które odnosiłyby się do treści ukazanych portretów. W ten sposób powstać miał zbiorowy obraz miejsca i czasu (a dokładniej rzecz ujmując – uczestników festiwalu A.D. 2018). Dla Sofii Zezmer efekty jej pracy stanowią rodzaj rysunku, tyle że funkcjonującego w nieco inny sposób. Co ciekawe, nie tylko odzwierciedlają one daną osobę i sytuację społeczną, w jakiej odbywa się cały eksperyment, ale też zdradzają różnice kulturowe (związane zarówno z doświadczeniami >



1. **Ola Koziół i Suavas Lewy**, *Przepraszam*, działanie dźwiękowe bez tytułu, fot. Katarzyna Filarska

2. **Marcio-Carvalho**, performance, fot. Julia Wierciło

3. **Gim Gwang Cheol i Park Kyeong Hwa**, performance, *Logiczna Alchemia* #4, #5, #6, fot. Natalia Woźniak





1. **Alperoa i Andrea Pagnes**, *M.T. III (Minuty napięcia)* performance, fot. Anna Szejbut
2. **Gisela Hochuli**, *Czerwony materiał*, performance, fot. Natalia Woźniak
3. **Bożena Biskubska**, *rzeźba rysunek rzeźby w procesie powstawania*, fot. Julia Wierciło
4. **Gim-Gwang-Cheol**, *Poczuj papier*, performance, fot. Julia Wierciło
5. **Konrad Trzeszczkowski**, *Platforma otwarta* performance *Ice Meat*, fot. Anna Szejbut
6. **Bloom Collective**, *Piano Bloom*, działanie wielopoziomowe multidyscyplinarne fot. Katarzyna Filarska
7. **Oleksandr Maksymov i Marianna Maksymov**, *Bez tytułu*, performance, fot. Natalia Woźniak
8. **Mariya Hoyin**, *Bez tytułu*, performance, fot. Natalia Woźniak
9. **Alastair MacLennan**, *Wave by Waive*, performance, fot. Katarzyna Filarska



historycznymi, jak i obecnymi przemianami polityczno-ekonomicznymi). Gdy Sofii pytała w Polsce o słowo „świat”, to rozmówcy mówili raczej o swoim „prywatnym”, wewnętrznym uniwersum. W Niemczech tymczasem, od razu pojawiała się perspektywa globalna – ekologia, wojny, zagrożenia. Różnice te w pewnej mierze są też – jak podkreśla artystka – pochodną specyfiki danego języka (odwołuje się tu ona do filozofii analitycznej Willarda Van Ormana Quine’a). Zezmer bada więc granice między wydarzeniami a słowami, językiem, interpretacją i wytwarzaniem świata.

Na koniec wspomnieć warto jeszcze o dość spektakularnej interwencji w przestrzeni publicznej. Austriacka grupa Zweintopf przetożyła główną arterią (mikropolis) Sokołowska sporych rozmiarów konstrukcją zbudowaną z tanich, wyprodukowanych w Chinach, plastikowych rurek połączonych ze sobą taśmą izolacyjną. Geometryczna forma nacechowana poetyką efemeryczności i niedoskonałości przemierzyła sanatoryjno-artystyczny krajobraz i stanęła na trawniku nieopodal głównego placu uzdrowiska. ■

Cykl zdjęć prezentujący wydarzenia w Sokołowsku powstał w efekcie pleneru fotograficznego studentów ASP w Gdańsku pod kierunkiem prof. Wojciecha Zamiary oraz Anny Włodarskiej





5



6



7

## Foreign body in a sanatorium

This year saw the 8th edition of *Konteksty*, which is one of the most interesting festivals of performance in Poland, taking place in Sokołowsko. The former resort is frequented by artists from all over the world and the festival often embraces various fields of art, this year they were literature and theatre. Among the invited guests were Robakowski (the 8th edition of *Konteksty* was dedicated to this distinguished artist), Bałka, Masłowska and Cinema Theatre art group. The program of the festival featured numerous film screenings, performance shows, installations and interventions in public space. The theme of the this year's edition was *foreign body*. ■



8

9



1. **Ozem Altin**, instalacja
  2. **Liz Johnson Artur**, druki
  3. **Fabiana Falerios**, instalacja
- Fot. 1-3 Alexandra Hołownia



1



2

ALEXANDRA HOŁOWNIA

## Nie potrzebujemy kolejnego bohatera – 10. Berlin Biennale

Przełóżając gazetę *The Art News Paper* (edycja targowa Art Basel), dostrzegłam rysunek z serii *Artoon* Pabla Helguera z dowcipnym napisem *Mamy więcej biennale niż artystów...*<sup>(1)</sup> Fundacja Biennale zarejestrowała oficjalnie około dwieście pięćdziesiąt aktywnych biennale sztuki i architektury współczesnej na świecie<sup>(2)</sup>. Według rankingu *artnet.com* Berlin Biennale znajduje się na dwunastym miejscu pod względem ważności. Ugruntowane w 1998 roku przez kuratorów Klausa Biesenbacha i Hansa Ulricha Obrista, zdecydowanie wzbogaca kulturalny pejzaż stolicy Niemiec. Niestety, jego pozycja w globalnym świecie sztuki nigdy nie była jasna. Dotychczas żadne berlińskie biennale nie potrafiło wytyczyć ani zilustrować trendów, czy przedstawić obiecujących młodych artystów. Niemieccy krytycy piszą, że dziewięć wydań

berlińskiego biennale stanowiło jedynie eksperymentalną platformę dla zbyt ambitnych, lecz zdecydowanie wtórnych, drugorzędnych kuratorów, których mgliste teorie nie przebiły się na większych pokazach<sup>(3)</sup>. W 2008 roku Adam Szymczyk został szefem 5. Berlin Biennale, a w 2012 roku Artur Żmijewski kierował 7. Berlin Biennale. Jubileuszowe 10. Berlin Biennale powierzono kuratorce z Afryki Południowej Gabi Ngcobo (urodzonej i dorastającej w Durbanie). Powołała ona zespół czterech ciemnoskórych współkuratorów i współkuratorów: Nomaduma Rosa Masilela (obecnie Nowy Jork, US), Serubiri Moses (Kampala, Uganda), Yvette Matumba (obecnie Berlin), i Thiago de Paula Souza z Brazylii z Sao Paulo. Ngcobo postanowiła zaprezentować znajdujących się poza obiegiem mało znanych artystów z marginalizowanych terytoriów. Głównie

zaprosiła więc zamieszkałych w Paryżu, Londynie, Nowym Jorku twórców z Haiti, Kuby, Zimbabowe. W tym wąskim gronie pojawiły się także dwie Polki: Agnieszka Brzeżańska (Warszawa, Berlin) i Joanna Piotrowska (Warszawa, Londyn). Kolumbijski artysta-obejściowiec Oscar Murillo zamieścił pod swoimi pracami informację: *Mieszka i tworzy w wielu miejscach*. Generalnie w berlińskim biennale wzięło udział czterdziestu sześciu uczestników (w 2016 roku było ich sto dwadzieścia). Siedem spośród zaproszonych do udziału artystek i artystów mieszka i pracuje w Berlinie. Lokalne berlińskie galerie reprezentują tylko kilku twórców.

Tytuł biennale „We don't need another hero” (*Nie potrzebujemy kolejnego bohatera*) zapożyczony został od przeboju z lat 80. napisanego przez Terry'ego Britten'a i Grahama Lyle'a dla Tiny Turner i rozślawionego przez film „Mad Max – Beyond the Thunder Dome”. *Piosenka jest oczywiście odniesieniem – nas intersowało spojrzenie wstecz, do czasów kiedy została napisana i śpiewana, także w związku z filmem „Mad Max – Beyond the Thunder Dome” z 1985 roku. Zastanawiałam się nad znaczeniem tego filmu i piosenki dzisiaj. Rok 1985 był rokiem poprzedzającym historyczne zmiany. W 1989 roku powstał nowy bohaterowie i nowi polityczni protagoniści... mówiła kuratorka w wywiadzie dla radia Deutschlandfunkkultur<sup>(4)</sup>.*

Moim zdaniem nawiązanie do powyższego hasła dezorientuje publiczność. W przeszłości przebrój Tiny Turner uważano za orędzie poważające

starą hierarchię. Natomiast sama wokalistka nigdy nie walczyła o równouprawnienie czarnych kobiet. 10. Berlin Biennale obrało sobie za cel zdemaskowanie egzotycznie erotycznych stereotypów związanych z wizerunkiem ciemnoskórych niewiast. Portrety czarnych kobiet ubranych „po zęby” często pojawiają się na 10. Berlin Biennale. Wystawa jest głosem mniejszości, która pragnie być zauważona i respektowana przez Zachód.. Nawołuje do integracji Afrykanek w Europie. Zgrabnie usytuowane prace w przestrzeniach budynku Akademii der Künste (Akademii Sztuki) stwarzają poetycką atmosferę. Estetyczne, spokojne instalacje malarskie wizualnie nie wnoszą jednak nic nowego i są jakby powtórką z historii. Nie ma prowokacji, nie ma drażliwych kwestii ani emocjonalnych uniesień. Nie poruszono problemu ucisku afrykańskich i arabskich obywateli. Stworzono kameralny pokaz polityczny bez odniesień do stolicy Niemiec.

Niestety bez wypuklenia różnic nie możemy patrzeć na świat przez pryzmat całości. Kultury mieszkańców planety Ziemi są inne. Europejki inaczej borykają się z kultem męskości, nie praktykują zwyczajów obrzezania. Obecnie, według danych UNICEF, na świecie żyje co najmniej dwieście milionów obrzezanych niewiast. Klitoridektomia jest popularna głównie w krajach Afryki i Bliskiego Wschodu. Wraz ze zwiększającą się populacją imigrantów z Trzeciego Świata w państwach Europy Zachodniej ten okrutny zwyczaj powraca na Stary Kontynent (5). Jeśli chcemy w Europie zintegrować

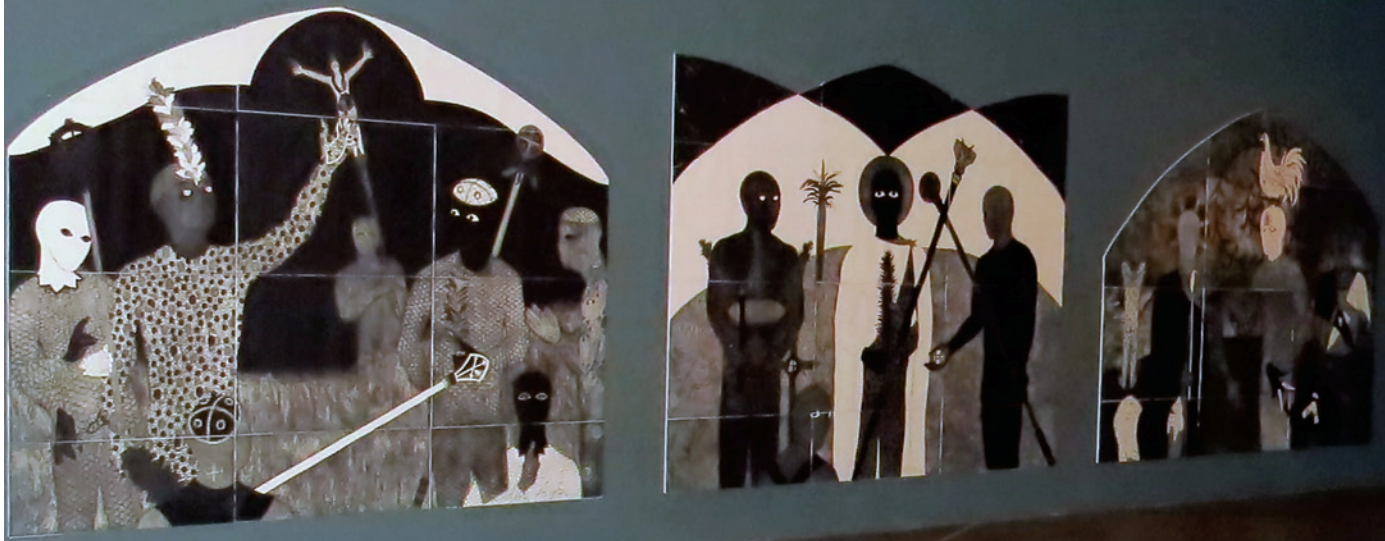
ludzi z Afryki, Azji i Ameryki Łacińskiej, to musimy rozmawiać o gwałtach, terrorze, przemocy, zababonach, podziale na role pod względem płci, o podyktowanej religią dyskryminacji psów i innych zwierząt. Moim zdaniem 10. Berlin Biennale wcale nie porusza problemów naszych czasów, tylko obłudnie je ukrywa. Jest kolejnym opartym na manifestacji kulturalnej kuratorskim pokazem, w którym zaprezentowane propozycje nie wizualizują zamierzonych idei. Przy czym artyści grają rolę podrzędną. Przypomina mecz piłki nożnej zachęający odbiorców do analizowania poczyną trenera bez podziwu dla gry zawodników. Fiasko jubileuszowego wydania Berlin Biennale polega na jego błędnych założeniach. Od początku swego istnienia impreza ta pragnie być platformą odzwierciedlającą globalne wydarzenia w świecie. Jednak za każdym razem zapomina o artystach wizualnych, a także o tym, że zbyt upolitycznienie szkodzi sztuce. ■

#### Przypisy:

1. <https://news.artnet.com/exhibitions/worlds-top-20-biennials-triennials-and-miscellennials-18811>
2. <http://www.biennialfoundation.org/home/biennial-map/>
3. <http://kunstundfilm.de/2018/06/10-berlin-biennale/>
4. [http://www.deutschlandfunkkultur.de/gabi-ngcobo-kuratiert-10-berlin-biennale-wir-brauchen-keine.1008.de.html?dram:article\\_id=419734](http://www.deutschlandfunkkultur.de/gabi-ngcobo-kuratiert-10-berlin-biennale-wir-brauchen-keine.1008.de.html?dram:article_id=419734)
5. <https://ciekawostkihistoryczne.pl/2016/03/09/afrykanskie-barbarzynstwo-europejczy-tez-wycinali-kobietom-lechtaczki-i-to-zaledwie-150-lat-temu-18/>



1. **Belkis Ayon**, instalacja malarska
  2. **Oscar Murillo**, obraz
- Fot. 1-3 Alexandra Hołownia



1

## *We don't need another hero, 10. Berlin Biennale*

**W**e don't need another hero, a song from the film *Mad Max – Beyond Thunderdome* was the slogan of this year's Berlin Biennale. This 10th biennale was entrusted to South African curator Gabi Ngcobe, who gathered a team of four non-white curators. Their aim was to present under-recognized artists from marginalized territories, as well as to denounce the exotic

and erotic image of dark skin women. The exhibition presented works of artists originating from Haiti, Cuba and Zimbabwe, now based mainly in London, NY and Paris. There were also works of two Polish artists: Agnieszka Brzeżańska and Joanna Piotrowska. Unfortunately, the exhibition neither provoked nor awoke emotions. ■



2




---

 ALEXANDRA HOŁOWNIA

## *Pomysł na targi sztuki – Fridge Art Fair Nowy York 2018*

Obecnie targi sztuki współczesnej stały się popularniejsze od biennale.

**P**rzykładowo w USA kwitnie rynek sztuki, co powoduje wzrost przeróżnych imprez handlowych. Młode amerykańskie targi Fridge Art Fair odbywają się rokrocznie w Nowym Jorku paralelnie do Frieze Art Fair i w Miami Beach równoległe do Art Basel Miami. Ugruntował je w 2013 roku artysta i kurator Eric Ginsburg. Nazwa „fridge” stanowi aluzję do powstałych w 2012 roku w Nowym Jorku londyńskich targów sztuki Frieze Art Fair. Chodzi o dowcipną grę słów. „Fridge” (lodówka) parodiuje określenie „freeze” (fryza). W języku angielskim podobnie brzmiące słowo „freeze” znaczy zamarzać<sup>(1)</sup>. Eric Ginsburg, absolwent wydziału sztuki uniwersytetu Columbia w Nowym Jorku jest znaną postacią w nowojorskim świecie artystycznym. Przyjaźń z konceptualistą Sol Le Wittem wprowadziła go do świata profesjonalnej sztuki. Założył targi Fridge, po to, by rozweselić świat i uczynić ludzi szczęśliwymi. Fridge są wyjątkowe, ponieważ wyśmiewają się z powagi innych targów sztuki.

Powyżej: **William Wegman**, Fridge Art Fair 2016 Miami beach, zdjęcie pochodzi z archiwum Erica Ginsburga

Przypominają artystom, że ważnym jest się dobrze bawić. *Nie ma jednej formuły na sukces...* – mówił Ginsburg w wywiadzie dla portalu Artpublika<sup>(2)</sup>.

Na Fridge Art Fair panuje luźna atmosfera. Artyści spotykają się, rozmawiają, dowcipkują z publicznością. A jakość prezentowanych tam prac stanowi dla wielu badaczy źródło informacji o amerykańskiej sztuce współczesnej. W 2017 roku w Miami Beach spotkałam Dr. Barbarę Aust -Wegemund<sup>(3)</sup>, historyczkę i nauczycielkę sztuki z Hamburga, która nie opuściła żadnej edycji Fridge Art Fair. Śledząc rozwój prądów w sztuce, uznała te targi za bardzo nowatorskie. Podobnego zdania byli amerykańscy krytycy, określający Targi Sztuki

Fridge w Miami Beach najbardziej wartościową imprezą odbywającą się podczas trwania tygodnia artystycznego Art Basel Miami<sup>(4)</sup>. W 2016 roku podczas wystawy w hotelu Betsy w Miami Beach, Ginsburg zbierał datki dla bezdomnych psów w Zimbabwe. W 2018 roku jego Targi Sztuki Fridge w Nowym Jorku >

sponsorowały schronisko dla opuszczonych pitbuli w Detroit. Wielkoduszny kurator i malarz nie zapomina o braciach mniejszych. Bierze je za temat swych obrazów, ale również pomaga im materialnie. Na Fridge nigdy nie wystawiano żadnych kompozycji z kości albo czaszek zwierząt, instalacji z ptasich piór, skór lub wypchanych atrap. Targi te reprezentują idee humanitarnego podejścia do sztuki. Pokazują, że kreacje artystyczne mogą być równie interesujące bez użycia horroru, efekciarstwa i polityki. Fridge skupiają wokół siebie twórców przyjaznych zwierzętom. A liczba artystów podążających w kierunku ekologii zwierząt oraz ochrony środowiska ciągle rośnie. Nowojorska prezentacja oferowała między innymi: fotografię upozowanych dogów autorstwa Williama Wegmanna<sup>(5)</sup>, refleksje Yoko Ono, konceptualne prace wielkiej miłośniczki psów, Kazuko Miyamoto<sup>(6)</sup>, jak i innych mniej znanych, ale równie znakomych artystów między innymi: Lindy Diguista, Joyce Glasgow, Dylan Green, Phenomenalewis, Zoie Reamer, Jannet Stafford.

Idee humanizmu w sztuce realizuje także współpracujący z Fridge Peter Stefanides, pseudonim artystyczny Dr Peter. *Moje prace plastyczne dotyczą problemów związanych ze zdrowiem fizycznym i emocjonalnym, a także z duchowością...* – pisze on na swej stronie internetowej<sup>(7)</sup>.

W tegorocznej, nowojorskiej edycji, Stefanides przedstawił minimalistyczne, monochromatyczne płótna z kręgami błyszczącego brokatu. *Wierzę w uzdrowicielskie właściwości sztuki...* – kontynuował artysta. Rzeczywiście, jego oszczędne, emanujące pozytywną energią malarstwo wywołuje u odbiorców uczucie radości. Inspiracje czerpie z praktyki lekarskiej. *Wpływają na mnie widoki, zapachy i dźwięki, zwykle pojawiające się w medycynie, a także informacje związane ze zdrowiem, jakie można znaleźć w medycznych podręcznikach i czasopismach, opakowaniach farmaceutycznych, a także w wiadomościach i internecie. Lubię wykorzystywać obiekty ze świata medycyny jako środki artystyczne, takie jak odlewy gipsowe, strzykawki, opakowania, siatki i przewody medyczne...*<sup>(8)</sup> Twórczość Stefanidesa znakomicie wpisuje się również do lansowanego przez szwajcarskiego kuratora Hansa Ulricha Obrista kierunku sztuki i nauki.

Do sukcesu Fridge Art Fair przyczyniła się niewątpliwie ich koncepcja oparta na ścisłej kooperacji z zainteresowanymi sztuką instytucjami. Najnowsze wydanie Fridge wypełniło całe pierwsze piętro hotelu Nu, położonego nieopodal Muzeum Sztuki Współczesnej w Brooklinie. Zaprezentowano czterdziestu, głównie amerykańskich artystów<sup>(10)</sup>. Choć byli też pojedynczy przedstawiciele z Holandii (Cristel Van Zunderd), Japonii (Kazuko), Korei (Ingon Hwang), Niemiec/Polski (Alexandra Hołownia), Szwajcarii (Anais Laurent) Wietnamu (Tinan Nguyen) i innych krajów. Nawiązując do wystawy dorobku Davida Bowie trwającego w pobliskim brooklyńskim muzeum, targi Fridge złożyły hołd temu brytyjskiemu artyście.

*Budujemy kolekcje dla różnych prywatnych instytucji. Zapraszamy pracowników na wystawy.*



1



2



1. **Eric Ginsburg**, *PIES*, akryl na płótnie, 30 x 30 cm
2. **Peter Stefanides**, *Qday, red version*, 12" x 12", mixed media on artist-made wooden panel, 2017
3. **William Wegmann**, fotografia



3

*Hotel NU popiera lokalnych brooklinskiich artystów, gdyż docenił wartości i potencję oraz sens kultury lokalnej. Dlatego postanowiliśmy być lokalni tak bardzo jak tylko jest to możliwe..*<sup>(9)</sup> – mówił założyciel targów Eric Ginsburg. Eric Ginsburg<sup>(12)</sup> jest magistrem sztuk wizualnych Uniwersytetu Columbia w Nowym Jorku. W artystycznej karierze pomogła mu przyjaźń z Sol Le Wittem i Kazuko Miyamoto. *Zacząłem myśleć o sobie jako o artyście zawodowym, kiedy spotkałem Kazuko Miyamoto. To wspaniała artystka, kieruje najstarszą galerią w Lower East Side. Przyjaciel powiesił w tej galeri mój portret psa i zaczęły się dziać rzeczy. Kazuko była bliską przyjaciółką Sol LeWitta (1928-2007), który zlecał mi namalowanie obrazów zwierząt, dla różnych znakomitości ze świata sztuki*<sup>(11)</sup>.

Prace Ginsburga znajdują się w kolekcjach publicznych i prywatnych na całym świecie, między innymi w The New Britain Museum of American Art, The Cartin Collection, Cindy Sherman, Fred Dorfman, William Wegman, Agnes Gund, Paula Cooper i kolekcja LeWitt. ■

Przypisy:

1.<http://www.artluk.com/main.php> (Artluk 2/2017)

2.9.11.<https://www.artpublikamag.com/single-post/2018/04/27/>

Event-Eric-Ginsburg-Natalie-Fisk-Discuss-the-6th-Edition-of-the-Fridge-Art-Fair-NYC-Happening-During-Frieze-Week

3.<https://www.arthistoryconsulting.net/about>

4.<https://www.timeout.com/miami/things-to-do/art-basel-miami-satellite-art-fairs>

5. <http://williamwegman.com/>

6.<https://hyperallergic.com/405542/kazuko-miyamoto-works-1964-1980-zurcher-gallery-2017/>

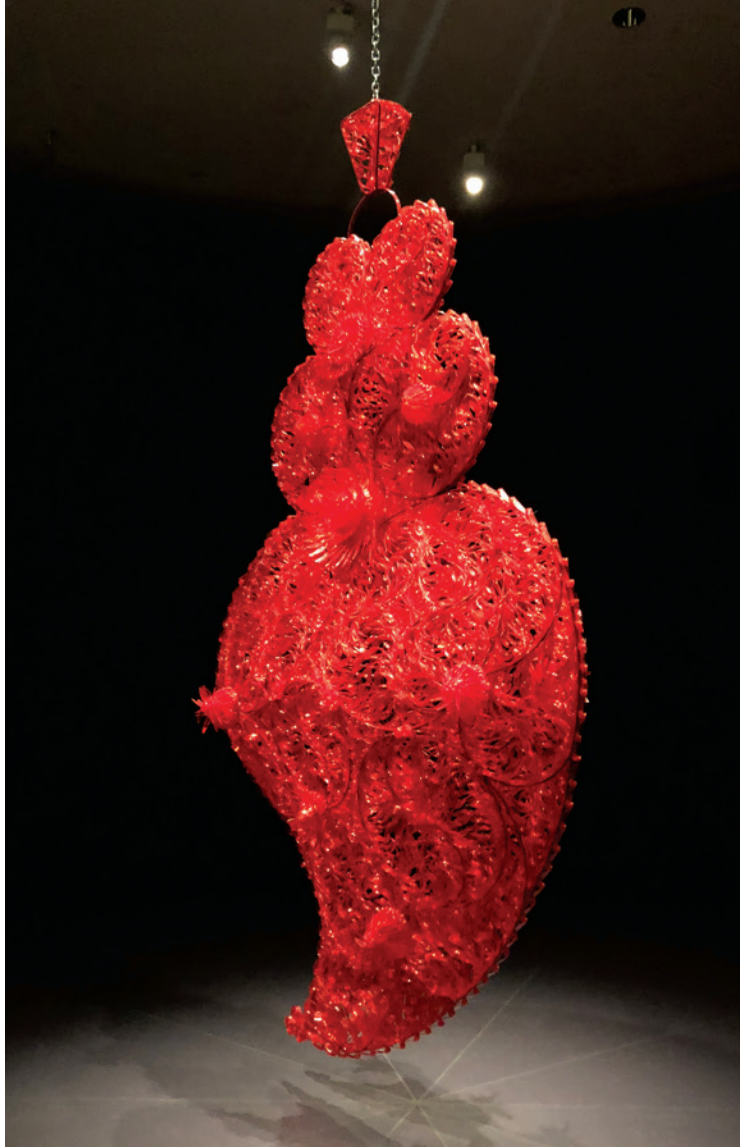
7.8.<http://www.drpeter.com/artist-statement.html>

10. <http://www.bfi.org.uk/news-opinion/news-bfi/features/cannes-2018-prizes-announced>

12.<http://worldoferic.com>

## **Idea of the art market – Fridge Art Fair, New York 2018**

**T**he first annual edition of Fridge Art Fair happened in 2013 in New York. Created and curated by artist Eric Ginsburg, Fridge Art took its name as a parody of the Frieze Art Fair. Accordingly, the atmosphere during the Fair is relaxed, while many researchers consider the artworks on display to be a source of knowledge on the condition of contemporary American art. The Fridge Art Fair is distinguished by its human approach to art, including, fund-raising events for animal welfare, and collaborations with institutions that help promote artists. This year on the first floor of the Nu hotel in Brooklyn we saw 40 works from mainly American artists. ■



DOROTA KOCZANOWICZ

## Lustro sztuki

Joana Vasconcelos, *Jestem twoim lustrem*, Guggenheim Bilbao, 29.06.2018-11.11.2018

Joana Vasconcelos stała się rozpoznawalna na arenie międzynarodowej po tym, jak podczas 51. Biennale w Wenecji (2005) zaprezentowano jej pracę *Panna młoda*. Do Wenecji powróciła Vasconcelos kilkakrotnie, między innymi podczas 55. edycji z projektem *Trafaria Praia* dla Pawilonu Portugalii. Była pierwszą kobietą i najmłodszą artystką wystawioną w Wersalu (2012). Retrospektywa Vasconcelos w Bilbao to kolejny ważny krok w karierze portugalskiej artystki.

Dwadzieścia lat aktywności artystycznej Joany Vasconcelos reprezentuje około 30 obiektów, które w pełni oddają charakterystyczne dla artystki nakładanie się trzech płaszczyzn interpretacyjnych: kobiecości, kultury popularnej i tradycji portugalskiej.

Choć to wystawa retrospektywna, retrospekcja nie podąża porządkiem chronologicznym. Sposób eksponowania wyznacza topografia muzeum. Praca z przestrzenią zawsze była ważnym elementem działań artystycznych Vasconcelos. W Bilbao najbardziej jest to oczywiste w instalacji przygotowanej specjalnie z myślą o głównym holu muzeum. *Egeria* (2018) to olbrzymia rzeźba. Można ją nazwać nieogarnięciem, nie sposób zobaczyć jej całości. Podobna do gigantycznego głowonoga, niczym żywy organizm, wydaje się aktywnie wypełniać wielopiętrową przestrzeń, docierając do rozgałęziających się w różnych

kierunkach korytarzy. Odnosząc pracę do tytułowej Egerii, słynnej pątniczki, która zostawiła nam opis pielgrzymki, odbiera się ją jednocześnie jako podróż i trwanie. Przenikanie przestrzeni muzealnej, konsekwencja docierania do odległych miejsc jest zachętą do penetracji świata. Rzeźba jest pozszywana z fragmentów różnobarwnych tkanin, robótek szydełkowych i koronek. Zdobia ją frędzle, aplikacje z cekinów i drobne lampki. Artystka chętnie używając technik kobiecego rzemiosła, umiejętności tradycyjnie przekazywanych córkom przez matki, zaciera granice między sztukami pięknymi i sztukami użytkowymi.

Richard Shusterman pisze, że u podstaw projektu somaestetyki leżała chęć zakwestionowania właściwej *modernie opozycji praktyczne/estetyczne, która niestety nadal krępuje zarówno życie, jak i sztukę*. Vasconcelos osłabia tę opozycję, ale w gruncie rzeczy jej działania są w tym względzie mało rewolucyjne. Wydostanie przedmiotu z kontekstu praktyczności jest bowiem kolejną, istotną strategią twórczości portugalskiej artystki. Zwyczajne rzeczy w niecodziennych konfiguracjach pozbywają się przypisanych im zadań. Pozwala to jednak dobitnie ukazać społeczne znaczenia, które są z nimi związane. Można to zaobserwować w wielu jej pracach, kiedy na przykład tampony układają się w ozdobny żyrandol (*Panna młoda*, 2001-2005), żelazka zamieniają się w egzotyczne rośliny (*Całą parą naprzód (Żółty)* #1/3, 2014; *Całą parą naprzód (Zielony)* #1/3, 2013;

*Całą parą naprzód (Czerwony) #1/3, 2012*), metalowe pokryvky garnków tworzą eleganckie szpilki (*Marilyn (AP), 2011*), a plastikowe sztuczne dekoracyjne serce (*Czerwone, niezależne serce, 2001*). Obecne to jest również w przypadku wielkoformatowej rzeźby, umieszczonej przed budynkiem, która przedstawia pierścienek zaręczynowy. Tworzą go dwie istotne w świecie męskim rzeczy: szklanki do whiskey układają się w kształt klasycznego diamentu, a obręcze kół samochodowych tworzą obrączkę. Zaręczyny mogą być tu postrzegane jako poszerzenie męskiej sfery wpływów. Małżeństwo, w wielu kulturach, nadal definiowane jest jako relacja podporządkowania, a wobec tytułowej *Panny młodej* formułuje się oczekiwanie lub nawet wymóg dziewictwa. Jednocześnie sfera kobieca podlega tabuizacji, która dotyka na przykład menstruację.

Włączanie zwykłych przedmiotów dnia codziennego w obręb sztuki zwykle u Vasconcelos idzie w parze z ich multiplikacją. Powróćmy do wspomnianego *Czerwonego niezależnego serca*, dużej podwieszanej rzeźby, która otwierała przestrzeń ekspozycyjną. Ciemną salę, w środku której eksponowano serce, wypełniała muzyka. Rzewny głos *Amálie Rodrigues* królowej fado, wyrażał przejmującą tęsknotę, która wynika ze zderzenia się z przeznaczeniem. Setki plastikowych sztuczków w intensywnie czerwonym kolorze stały się materiałem do stworzenia monstrualnego serca, które łączy w sobie ikonografię miłosną z symboliką męki i poświęcenia Chrystusa.

Kontrastowy nastrój, wobec „sali serca” panował w głównej sali. Przenikała ją różnobarwna poświata, która sugerowała intymność buduaru. W niej zobaczyć można było kluczowe prace, które zadają pytania o kondycję kultury współczesnej<sup>[1]</sup>, a wśród nich jedną z najbardziej znanych instalacji – *Burkę* z 2002 roku. Szatę inspirowaną portugalskim strojem regionalnym wieńczy burka, nakrycie głowy, które dopełnia całkowitego zasłonięcia ciała kobiecego w islamskiej tradycji. Całość jest podnoszona na znaczną wysokość po czym gwałtownie spuszczana w dół. Upadkowi towarzyszy nieprzyjemny huk, który ma się kojarzyć z dźwiękiem gilotyny. Jak wyjaśnia na swojej stronie artystka, chodziło jej o podkreślenie dojmującego napięcia pomiędzy różnymi tradycjami i braku optymizmu w możliwość ich pojednania: *Burka ujawnia naturę kobiecości w centrum stałego, dramatycznego i gwałtownego wiru, którego przyczyny nie mogą być odniesione jedynie do geografii czy religii. Ze szczególną konsekwencją artystka analizuje pozycję kobiety i wysuwane wobec niej oczekiwania, ale formułuje również generalne pytania o naturę tożsamości.*

Pytanie o tożsamość jest kluczowym dla tej wystawy, ponieważ jest osią interpretacyjną pracy *Będę twoim lustrem* 2018, której tytuł jest jednocześnie przyczynkiem do tytułu całej wystawy – *Jestem twoim lustrem*. Niezwykle efektowna, wieloformatowa rzeźba złożona z 462 luster przedstawia maskę wenecką. Pracę tę, jak wiele innych Vasconcelos, trzeba oglądać w oryginale, ponieważ niezwykle istotna jest ich skala i doświadczenie nie tylko intelektualnej, ale też cielesnej konfrontacji z przeskalowanymi obiektami. Dzieło to jest hołdem złożonym Nico, wokalistce nowojorskiej grupy The Velvet Underground, która śpiewała:

*I'll be your mirror  
Reflect what you are,  
in case you don't know*

*Będę twoim lustrem  
Ukażę ci, kim jesteś,  
Na wypadek, gdybyś nie wiedział*

Można próbować rozpoznać siebie w spojrzeniu Innego, ale czy artystka obiecuje powodzenie tej operacji? Czy istnieje jedna odpowiedź na pytanie o tożsamość? Wydaje się, że nie. Niemożność ta odsłania się w ambiwalencji ikonograficznej rzeźby *Będę twoim lustrem*, ale też dotyczy skomplikowania semantycznego innych wspomnianych prac. Łączy ona bowiem podwójne znaczenie:

#### Joana Vasconcelos

1. *Czerwone, niezależne serce*, 2005, 371 x 220 x 75 cm, © Joana Vasconcelos, Museu Coleção Berardo, Lisbon
2. *Egeria*, 2018, 3,000 x 3,630 x 4,496 cm
3. *Panna młoda*, 2001–2005, 600 x 0 300 cm  
Fot. 2–3 © Joana Vasconcelos, VEGAP, Bilbao, 2018

lustro odbija, odsłania rzeczywistość, ale maska zakrywa twarz, chroni tożsamość. Co więcej decyduje do sytuacji, kiedy lustro może oddać tylko fragment rzeczywistości, która się rozpada na kawałki, ujawniające się w poszczególnych lustrach. Małe fragmenty rzeczywistości, układają

się w całości zależne od pozycji obserwatora. Innymi słowy nie ma ostatecznego znaczenia, nie ma jednej tożsamości, jedno i drugie tworzy kontekst. Vasconcelos zdając sobie sprawę z braku ostatecznej spójnej narracji, krytycznie przyglądając się kulturze współczesnej, nie poucza, lecz stawia pytania o pozycję kobiety, o zagrożenia płynące z nowych mediów i masowej komunikacji, o możliwość dialogu. Ta niekonkluzywność nie zwalnia sztuki, jak też jej odbiorców, od zmagania się z kłopotliwymi kwestiami. Tryb warunkowy w utworze Nico zostaje zastąpiony bezwarunkowym przekonaniem o misji sztuki. Jest ona lustrem, w którym musi przejrzeć się odbiorca. ■

## The mirror of art

Joana Vasconcelos *I'm Your Mirror*, Guggenheim Bilbao, 29-06.2018 – 11.11.2018

Joana Vasconcelos, the first woman and the youngest contemporary artist to exhibit in Versailles, affirmed her career within the international art circuit with the piece *A Noiva The Bride*, an enormous chandelier made of tampons. The artist explores the themes of a woman's role along with pop culture and Portuguese tradition. By using everyday objects in her works like metal pot lids, plastic cutlery or whiskey glasses, she incorporates them into the realms of art. *I'll Be Your Mirror* – a giant Venetian carnival mask made of 462 mirrors forms is an identity question (the viewer's reflection versus their mask). The ordinary mirror in its profusion takes on a new shape and role – it represents art with a viewer, who has to see their reflection in it. ■



1 Te wątki obecne były również w mniejszych salach sąsiadujących, gdzie ustawiono prace: *Łóżko z valium* 1998, *Sofa z aspiryny*, 1997, *Call Center*, 2014-2016 i *Miejsce spotkań*, 2000.

# Kwiaty zła w gabinecie osobliwości Carolein Smit

Ceramiczne rzeźby Carolein Smit (ur. 1960), holenderskiej artystki mieszkającej i pracującej w Zussen w Belgii, prezentowane są w tym roku na trzech wystawach: w londyńskim The Victoria and Albert Museum (20.03-30.09.), lipskim Grassimuseum (2.06.-30.09.) i Drents Museum w Assen (04.11.-3.03.2019).

Jej prace były wystawiane zarówno na wystawach zbiorowych (np. w Ghent, Berlinie, Londynie, Bazylei, Paryżu, Rotterdamie), jak i indywidualnych (np. w Kolonii, Utrechcie, Amsterdamie, Berlinie, Marsylii), znajdują się w kolekcjach publicznych (np. Museum Boijmans van Beuningen, Victoria and Albert Museum, Grassimuseum, FuLe International Ceramic Art Museum) i prywatnych (np. Rosmarie Willems, która udostępniła posiadane prace na wystawę w Lipsku). Smit swoją karierę artystyczną jako twórczyni fascynujących i odrażających rzeźb ceramicznych rozpoczęła w 1996 roku po odbyciu trzy miesięcznej rezydencji w European Ceramic Work Centre w 's-Hertogenbosch w Holandii. Wcześniej, po ukończeniu Academie voor Kunst en Vormgeving w Bredzie, gdzie studiowała grafikę, pracowała jako ilustratorka.

Trudno przejść obojętnie przez będącą jedną z części trylogii wystawę w lipskim muzeum zatytułowaną „L'Amour fou”. Do przestrzeni ekspozycyjnej schodzimy po kilku stopniach, mając możliwość ogarnięcia jej jednym spojrzeniem. Naszą uwagę najpierw przykuwa śnieżnobiały relief zapamiętujący całą kobaltową ścianę, przypominający angielską porcelanę Wedgwooda. Rzeźby (wystawiono 26) zostały ustawione w dwóch rzędach, ponadto trzy płaskorzeźby powieszono na bocznych ścianach<sup>[1]</sup>. Przemieszczając się między postaciami z mitologii starożytności (Leda, faun, satyr, Meduza, Wenus), średniowiecznych kościołów (Madonna opiekująca swego syna, baranek ofiarny), Apokalipsy św. Jana (czarny i czerwony jeździec), anatomicznych atlasów i spektakli (*Anatomical men II*), gabinetów osobliwości (bliźniaczki syjamskie *Violet & Daisy, Bolorometz*), podań ludowych (*Wild Man*), uczestniczymy w tańcu śmierci, w *Dans Macabre* zilustrowanym na reliefie. Carolein Smit czerpie obficie z tradycji literackiej i plastycznej kultury europejskiej. Jej prace przywołują znane nam topoty i wzorce ikonograficzne, nawiązują przede wszystkim do sztuki późnego średniowiecza, manieryzmu, baroku. Rzeźby wydają się być okazami z dreźnieńskiego skarbcza Augusta II Mocnego, wunderkamery Piotra Wielkiego czy kościelnego relikwiarza, przedstawiają także zwierzęta i rośliny, niekiedy tworząc kompozycje przypominające martwe natury mistrzów niderlandzkich<sup>[2]</sup>. Nawiązania do współczesnej kultury wizualnej są ukryte, przedmioty i przedstawienia z naszego świata możemy odnaleźć jedynie wkomponowane w stroje figur przedstawionych na reliefie (pistolety, maska Lorda Vadera).

Autorka mistrzowsko opanowała rzemiosło ceramiczne, każda z rzeźb jest wykonana z pietyzmem, niebywałą dbałością o szczegóły. Każda oczarowuje nas feerią soczystych barw; za sprawą glazury padające na nie światło ożywia je. Choć dziś proste przeciwstawienie piękna i brzydoty straciło rację bytu, to jednak w odniesieniu do sztuki Smit warto przywołać te kategorie<sup>[3]</sup>. To brzydota jako taka – rozkład ciała, śmierć, diabeł – jest przez nią eksplorowana i artystycznie przedstawiana.



**Carolein Smit**

1. *L'Amour fou*, Grassi Museum Für Angewandte Leipzig 2.6.-30.09.2018
  2. *Grill with dog*, 2015, ceramika, 1000cm
  3. *Medusa*, 2018, ceramika
- Fot. 1-3 Krzysztof Tańczuk

Prace Smit są przede wszystkim bardzo zmysłowe. Pobudzają, na co zwraca uwagę Olaf Thormann, dyrektor Grassimuseum, całe nasze sensorium. W krótkim komentarzu do wystawy o znaczącym tytule *Art Should be Allowed to Hurt* pisze: *Rzeźby Carolein Smit w galerii muzealnej. Mistyczny, baśniowy świat. A przy tym szczególnie fascynacja poruszająca wszystkie zmysły. Mieszają się zapachy i aromaty. Czy to pachnie jak skóra, wilgotne futro, jak wonne kwiaty, jagody, grzyby i sosnowe szyszki? Jak ryby, koty, ptaki, psy? Krew, pot zwierzęce pożądanie? Jak wosk, balsam, kadzidło, kurz, rozkład, ogień? Czysta przestrzeni nagle wydaje się wypełniona dziwnymi dźwiękami. Tarcie kopytami, ciężki oddech, trzepot skrzydeł, wysoki ton małych dzwonek, śpiew jakby chórally, pisk jakby szczurzy, trzask i rozbłysk płomieni, chrząkanie, szelest drogich tkanin, brzęk ciężkiego metalu, westchnienia, szuranie, jęk, szczęknięcie broni, głuche turlanie i chrzęst kości, ciche dziecięce piosenki, syczenie, ślinienie się, gasnący śmiech, miauczenie kota<sup>[4]</sup>. Reakcja na rzeźby artystki jest niemalże fizjologiczna, niektóre sprawiają, że odwracamy się od nich z odrazą.*

Do twórczości Carolein Smit z pewnością można odnieść sentencję Ewy Kuryluk: *Sztuka syci się śmiercią, śmierć domaga się sztuki. Jeśli Eros jest bratem Thanatosa, Ars jest jego siostrą<sup>[5]</sup>*. Twórczość Holenderki nawiedzają dwaj bracia, reprezentujący sprzeczne tendencje, które tylko sztuka może połączyć. Ars wiąże ambiwalencje i przeciwieństwa, których cały ciąg odnaleźć możemy w pracach artystki:

śmierć-życie, rzeczywiste-nierzeczywiste, piękno-brzydota, rozkwit-rozpad, siła-kruchość, racjonalnie-irracjonalne, pragnienie-obrzydzenie, zło-dobro, prawda-falsz, normalne-szalone<sup>[6]</sup>. Artystka zanurza nas w pokładach naszej nieświadomości, konfrontuje *racio* z tym, co libidalne i archetypiczne.

Ewa Kuryluk pisze: *Podróż o nieświadomej destynacji jest tworzenie sztuki. Ruszając przed siebie, artysta często odnajduje się w przeszłości i czerpie siły z wiary w dawny mit – obumarły dla ogółu, a przezeń ożywiony<sup>[7]</sup>*. Smit wywołuje z przeszłości mityczne i baśniowe postaci, stawia przed nami figury Maryi i Chrystusa, jeźdźców Apokalipsy. Jednak najważniejsza na wystawie jest Śmierć – niechciana reżyserka naszego życia, którą stabuizowaliśmy, wymazaliśmy z pola widzenia, a rzeźbiarka natarczywie przed nami ją stawia. W jednym z wywiadów powiedziała: *Wszystkie moje motywy zawsze odnoszą się do śmierci, ponieważ to, do czego wszyscy zmierzamy czyni życie bardzo interesującym; To sprawia, że nie chcesz marnować dnia. Jest to świadomość, że ostatecznie będziesz musiał zakończyć to życie. Uważam, że jest to ekscytujące*. Do rzeźby *Death and the Maiden* (2017) zdaje się nawiązywać tytuł wystawy: *L'Amour fou*. Czy uwiedzenie śmiercią nie jest miłością szaloną? Odbiorca ekspozycji konfrontowany jest ze śmiercią i przemijaniem, starzeniem i rozkładem ciała za sprawą prac, które wprowadzają go do teatrów anatomicznych, katakumb, podziemi kościołów, w których jeszcze dziś możemy zobaczyć szkielety

1 Na wystawie zaprezentowano prace z okresu od 2001 roku (*Cat*) do 2018 (*Meduza*).

2 „Uwielbiam gabinety osobliwości, Wunderkamery, naukowe kolekcje, muzea z dwocjonaliami. Wszystkie te kolekcje zawierają przedstawienia związane ze sztuką, ale też i z innymi obszarami. Pokazują to, co wyjątkowe, dziwne, rzadkie, aby umocnić porządek naukowy. Podnoszą to, co nadprzyrodzone, aby pohamować kaprysy natury. Sugerują porządek i bezpieczeństwo. Jednocześnie ostrzegają nas przed chaosem, który nastąpi skoro tylko zapomnimy o tym proponowanym porządku. Są one przedstawieniami, które nas przerażają, ale również pohamowują ten strach (<http://www.jamesfreemangallery.com/artist/carolein-smit>, dostęp online 16.08.2018).

3 Zob. U. Eco (red.), *Historia brzydoty*, Poznań 2007.

4 O. Thormann, *Art should be allowed to hurt*, [w:] Carolein Smit Works. Met Tekstbijdragen van/ with Contributions from/ mit textbeitragen von Harry Tupan, Reid Liefkes, Olaf Thormann, Frits Achten, Drens Museum W Books, 2018, s. 210.

5 E. Kuryluk, *O śmierci i sztuce*, [w:] E. Kuryluk, *Podróż do granic sztuki. Eseje z lat 1975-1979 i Eseje z lat późniejszych na ten sam temat*, Warszawa 2005, s. 157.

6 Na niektóre z tych przeciwieństw zwraca uwagę Olaf Thormann.

7 E. Kuryluk, *Od autorki*, [w:] op. cit., s. 9.



często rzeźbi zwierzęta, są one także ważnymi postaciami w lipskim tańcu śmierci, mają one, jak kiedyś święci, swoje relikwiarze (*Reliquary of wisdom*, 2010). Być może uświęcenie przyrody, wydobycie naszej zwierzęcej natury oraz zniesienie granicy między nami a zwierzętami jest jedną ze stawek podjętej przez artystkę gry z tradycją. ■

i zмумifikowane zwłoki ubrane w paradne stroje i atrybuty królewskiej czy kościelnej władzy. Motyw Triumfu Śmierci być może najsilniej zostaje unaoczniony przez *Gril with dog* (2015), powtarzającą znany schemat ikonograficzny, przedstawiającą antytetyczny portret młodej dziewczyny (jej piękne ciało zestawione z jej pośmiertnymi szczątkami).

Artystka stawia nas przed tańcem śmierci, w którym w średniowieczu uczestniczyli ludzie wszystkich stanów i każdego wieku. Zdaje się po wielokroć powtarzać *Memento mori* czy „Gdzież podziła się cała dawna świetność?”<sup>[8]</sup>. A jednak czy mamy tu rzeczywistość do czynienia z powtórzeniem tego samego przesłania? Czy sięgnięcie po znane schematy ikonograficzne ma charakter repetycji ich znaczeń i funkcji? O jakie treści toczy się ta gra z tradycją?

Literackim komentarzem do prac artystki z wystawy w Grassimuseum są specjalnie napisane krótkie opowiadania Kathriny Jira'y, lipskiej pisarki urodzonej w 1986 roku. Literacki appendix otrzymały *Sacrificial Animal* (2008), *Vanitas* (2012/2013), *Dance of Death* (2017), *Venus* (2010) i *Leda and the Swan III* (2016). Treść opowiadań nie zawsze wprost nawiązuje do mitów i motywów, do których odsyłają rzeźby. Są one jednak próbą przerzucenia kładki między odległymi epokami, z których zdają się przybywać rzeźby, a współczesnością. Zwierzęciem ofiarnym jest dziś pies oddany do schroniska, ze śmiercią konfrontujemy się w domach starców, gdzie umieszczamy bliskich, *vanitas* wiąże się ze stratą tych, których kochamy, pożądanie z mitu o Ledzie dotyczy pragnienia erotycznego kontaktu dwóch kobiet, a *Wenus* to przystojny kapitan statku.

Nadal aktualnym literackim pendantem do jej prac, w których śmierć odraża i zarazem uwodzi, mógłby być wiersz Charlesa Baudelaire'a z tomu *Kwiaty zła* z 1857 roku zatytułowany *Taniec Śmierci*:

W każdym miejscu i czasie Śmierć patrzy na twoje  
Dzikię, śmieszne podrygi, cudaczna Ludzkości,  
Nieraz jak ty się maści, przywdziewa twe stroje,  
Z twym cherłactwem swe brata ironię i kości!<sup>[9]</sup>

Śmierć i pozbawione skóry ciała, szkielety, jeźdźcy Apokalipsy, szatan, faun i Meduza – w ceramicznych przedstawieniach Carolein Smit za sprawą doskonałości jej rzemiosła zyskują pociągającą estetyczną formę. Oglądaniu wystawy towarzyszą raczej odczucia fascynacji i odrazy, niż przerażenie triumfującą śmiercią i świadomość przemijania. Być może nasze doświadczenie śmierci, pozbawionej wymiaru eschatologicznego, sprawia, że *Memento Mori*, które w minionych wiekach było przesłaniem tego rodzaju przedstawić, nie wybrzmiewa tonem ostrzegawczym, nie skłania też do melancholijnej zadumy nad sensem życia. Estetyzacja, pewne wyolbrzymienie, jak w przypadku *Piety*, która jest prawie cała pokryta kroplami krwi płynącymi z oczu Marii i spod korony cierniowej Chrystusa, czy *Nimfy*, z której ust wypływają krople wody, wyrafinowanie poszczególnych prac powoduje, że bardziej jesteśmy emocjonalnie pobudzeni niż pouczeni. Rzeźby Smit to obiekty do estetycznej kontemplacji ukierunkowanej także na to, co abiektalne, a nie po prostu instrumenty religijnych lekcji moralnych czy opowieści mitologicznych. Warto jednak zauważyć, że artystka

## The flowers of evil in the Carolein Smit's freak show

115

The ceramic sculptures of Carolein Smit (b.1960) recall *The Flowers Of Evil*, Baudelaire's poem in which death both repels and seduces. Smit started her artistic career as an author of fascinating and terrifying ceramic sculptures in 1996. It is not possible to pass without curiosity through her exhibition *L'Amour fou* (Leipzig), containing 26 sculptures inspired by European literature and visual culture. Characters from ancient mythology, medieval churches, anatomical atlases and freak shows both lure and disgust. In her work she explores and expresses the ugliness connected with death and bodily decay; the reaction to these sculptures is almost physiological. Due to Smit's masterful craft the effect seduces us, despite its ugliness, with its undeniable aesthetic aspects. Stories written by young Leipzig writer Kathrin Jira accompany the sculptures, seeming to provide a bridge between Smit's art and the viewer's present moment. ■



8 J. Huizinga, *Jesień średniowiecza*, przeł. T. Brzostowski, Warszawa 1992, s. 169.

9 Ch. Baudelaire, *Taniec śmierci*, przeł. Bohdan Wydzga, [w:] Ch. Baudelaire, *Kwiaty zła*, Warszawa 1999.

# Moda jako Inny sztuki

Immanentną cechą sztuki jest autonomia, czyli wolność od zewnętrznych wpływów ekonomicznych, religijnych, ideologicznych itp. Najbardziej radykalna jej forma wiąże się z hasłem „sztuki dla sztuki”, sztuki nie służącej żadnym celom. Theodor Wiesengrund Adorno twierdził, że sztukę charakteryzuje dwoistość – jest zjawiskiem autonomicznym i społecznym zarazem. *Tym, co społeczne – twierdził – staje się ona raczej przez swoją opozycyjność wobec społeczeństwa, a tę pozycję zajmuje dopiero jako autonomiczna. Kiedy krystalizuje się w sobie jako coś własnego, zamiast przytakiwać istniejącym normom społecznym i zdobywać kwalifikacje „społecznej użyteczności”, krytykuje społeczeństwo samym swoim istnieniem*<sup>[1]</sup>. Moda tak pojętej autonomii i pierwiastka oporu wobec społeczeństwa nigdy nie posiadała. Wielcy krawcy tylko z nazwy byli „dyktatorami”. W istocie byli uzależnieni od gustów i hojności swoich klientów.

Mimo swych słabości i wad ubiór wzbudzał zainteresowanie środowiska artystycznego. *Od początku XIX wieku – pisze Cally Blackman – rozwijał się kult artysty-geniusza prowadzący do świadomej promocji artystycznego wizerunku*<sup>[2]</sup>. Nieodłącznym elementem dziewiętnastowiecznej cyganerii artystycznej była czarna peleryna i kapelusz z szerokim rondem. Wśród dadaistów modne były monokle. Przejęte z garderoby dandysów sugerowały arystokratyczne pochodzenie użytkownika. Były więc rodzajem przewrotnej prowokacji<sup>[3]</sup>. Andy Warhol jest rozpoznawalny dzięki swej srebrnej peruce, bez której nie pokazywał się publicznie. Nie chciał poddać się koniecznej operacji chirurgicznej, bo wymagała zdjęcia peruki. Nieodłącznym elementem wizerunku niemieckiego artysty Josepha Beuysa stał się filcowy kapelusz określony przez Violę Michely jako *znak firmowy współczesnego rewolucjonisty*<sup>[4]</sup>.

Uwzględniając znaczenie stroju w budowaniu artystycznego *image'u* artyści awangardowi odrzucali jednak modę podobnie jak inne konwencje świata, wobec którego buntowali się. Zajmowali się jednak ubiorem wierząc, że rewolucja przeprowadzona również w tej materii zmieni sposób myślenia ludzi, stworzy podwaliny nowej rzeczywistości. Włoscy futuryści chcieli zastąpić modę zdatnymi do noszenia dziełami sztuki. Giacomo Balla, protagonista ruchu, uznając modę za narzędzie propagandy

nowoczesności ogłosił w 1913 roku manifest dotyczący ubioru męskiego. Lansował w nim asymetryczne garnitury w jaskrawych kolorach, *dwukolorowe obuwie, kolorowe krawaty z plastiku, kartonu lub drewna, czasami wyposażone w dwubarwne żarówki, które w założeniu miały zapalać się lub gasnąć na życzenie użytkownika*<sup>[5]</sup>. Ubiory te były „wyrazem nowoczesności i słały dynamikę miejskiego życia”<sup>[6]</sup>. Pełniły więc to samo zadanie, co cała sztuka futurystyczna. Kolorowych garniturów i kamizelek Balli nie produkowano masowo, pojedyncze egzemplarze realizowali lokalni rzymscy krawcy i córki artysty. W życiu prywatnym futuryści ubierali się konserwatywnie. Balla nosił niekiedy wymyślone przez siebie wzorzyste kamizelki, ale sporadycznie, na wernisażach. Dla moich rozważań istotne jest to, że w utopijnej wizji futurystów moda miała stać się sztuką, czyli Inny miał być tożsamym.

Podobnie widzieli rolę ubioru rosyjscy konstruktywiści. Pragnęli oni zintegrować sztukę z masową produkcją ubiorów funkcjonalnych. Warwara Stiepanowa i Lubow Popowa projektując tkaniny i ubiory starały się przenieść zasady konstruktywizmu w praktyczny wymiar.

Tożsamość awangardy wydawała się jednoznaczna, określona, gdy tymczasem w modzie widziano wewnętrzną sprzeczność. Przy pozorach wolności była skorumpowana, skłonna do ustępstw wobec światopoglądu burżuazyjnego. W dzisiejszych czasach, gdy granice między obu dziedzinami przestały być ostre, a współczesna moda jeszcze lepiej odnajduje się w świecie komercyjnym, sztuka zdaje się zazdrościć jej tej pozycji. *Sztuka może dzisiaj wyglądać jak reklama, moda, rozrywka, może przypominać konsumpcyjne towary, zabawki, przyrządy gimnastyczne, sprzęt kuchenny, działalność społeczną lub polityczną...*<sup>[7]</sup> – pisze Grzegorz Dziamski.

W jaki sposób tożsamy imituje Innego, możemy prześledzić analizując efekty współpracy znanych domów mody z gwiazdami sceny artystycznej. W 2012 roku w wyniku współpracy Maca Jacoba z Yoyoi Kusamą okna wystawowe domu mody Louis Vuitton wypełniły instalacje z charakterystycznymi kropkami, torebki w groszki oraz figury woskowe przedstawiające japońską artystkę.

Vanessa Beecroft, włoska artystka mieszkająca w Stanach Zjednoczonych, używa w swoich instalacjach żywych modelek, podobnie jak czyni się to podczas pokazów mody. Modelki, nagie lub

częściowo ubrane w bieliznę, szpilki czasem peruki, stoją godzinami nie wykonując gwałtownych ruchów. Akcje polegają na konfrontacji na wół nagich dziewcząt z ubranymi widzami.

Niekiedy prace Beecroft interpretuje się jako krytykę mechanizmów rządzących modą, przedmiotowego podejścia do modelek, narzucania standardów piękna przez media. Artystka nie traktuje jednak modelki inaczej niż w świecie mody a ubiory, w jakich występują jej modelki, są projektowane przez znanych projektantów mody takich jak Miuccia Prada, Helmut Lang, Tom Ford. W 2005 roku Beecroft zrealizowała performance z okazji otwarcia sklepu firmy Louis Vuitton na Polach Elizejskich w Paryżu. Modelki zostały usytuowane na półkach obok galanterii skórzanej niczym towary na sprzedaż. Tym samym artystka ułokowała swoje działanie na pograniczu sztuki i działań marketingowych. W 1998 roku w Muzeum Guggenheima w Nowym Jorku modelki stały przez dwie i pół godziny ubrane w bikini i szpilki z domu mody Gucci. Goście zaproszeni na performans mogli zakupić w sklepie muzealnym zarówno pamiątkowe fotografie prac artystki jak i bieliznę od Gucciego. W ten sposób zatarła się różnica między obiektem muzealnym a towarem. Sztuka i moda zbrały się ze sobą. Inny i tożsamy uległy zrównaniu, ale na innej zasadzie niż to miało miejsce w działaniach artystów awangardy początku XX wieku. Dla przedstawicieli awangardy ubiór miał stać się sztuką. Inność miała ulec osłabieniu, a nawet stać się podstawą artystycznej nobilitacji poprzez odkrycie w niej nowych sposobów modernizacji życia. W przypadku współczesnej sztuki, działań takich artystów jak Beecroft, moda również przenika się ze sztuką, ale nie jest to związane z potrzebą rewolucji życia społecznego.

Uważam, że w kontekście prac z rozneglizowanymi dziewczętami Vanessy Beecroft szczególnego sensu nabierają słowa Adorna: *pogardę dla mody prowokuje jednak jej moment erotyczny, którym przypomina ona sztuce o tym, czego ta nigdy nie potrafiła całkowicie wysublimować. Dzięki modzie sztuka sypia z tym, czego musi sobie odmawiać, czerpiąc stąd siły, słabnące przy wyrzeczeniu, bez którego by jej nie było*<sup>[8]</sup>. Adorno reprezentował stanowisko bliskie awangardzie i dostrzegał w modzie element, który może ożywić sztukę poprzez odkrycie nieuwzględnianych dotąd sposobów uspołecznienia działań artystycznych. Dostrzegał jednak również niebezpieczeństwa związane z tą perspektywą. W modzie tkwi element zdradliwej pokusy dla sztuki, której musi się ona opierać, aby pozostać sobą. Adorno uważa, że moda demaskuje pozycję sztuki

1 T. Adorno, *Teoria estetyczna*, tłum. K. Krzemieniowa, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994, s. 409

2 C. Blackman, *100 lat mody męskiej*, tłum. E. Romkowska, Wydawnictwo Arkady, Warszawa, 2015, s. 66

3 Por. E. Roditi, *Interview with Hannah Höch*, (w:) *Dadas on Art: Tzara, Arp, Duchamp and Others*, ed. L. R. Lippard, Courier Corporation, New York 1971, s.77

4 V. Michely, *Letters as Works of Art Beuys and James Lee Byars*, in: *Joseph Beuys: The Reader*, ed. C. Mesch, V. Michely London: Tauris, ss.88-106

5 G. Lista, *Futuryzm*, tłum. E. Grządek, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 2002, s. 150

6 C. Blackman, *op. cit.*, s.66

7 G. Dziamski *Sztuka po końcu sztuki. Sztuka początku XXI wieku* Galeria Miejska „Arsenał”, Poznań 2009, p. 12

8 T.W. Adorno, *op. cit.*, s. 575

## Fashion as the Other of Art

Autonomy, i.e. freedom from external influences, is an immanent feature of art. T. W. Adorno claimed that there is duality in art, in the sense that art is both autonomous and social (paradoxically by opposing the society). Fashion, however, has never had this element of autonomy and opposition. Great fashion designers may be called "dictators" but in fact they depend on their clients. Yet fashion is very successful in the consumerist culture and art seems to be jealous of its position and seeking possibilities of collaboration, as exemplified by such artists as Vanessa Beecroft or the Marfa Prada project, which is an artistic installation imitating a shop with fashion accessories. ■



Fragment wystawy *Opera Fashion*, prezentowanej w ramach II edycji festiwalu „Scena w Budowie”, fot. Przemek Gabka, czytaj s. 120–121

pisząc: *moda jest permanentnym wyzwaniem sztuki, że nie jest tym, co udaje i czym musi być z uwagi na swą ideę. Jako niedyskretny zdrójca, jest tyleż zniejawiona, co potężna w działaniu; dwoistość jej charakteru jest jaskrawym symptomem antynomiczności sztuki*<sup>[9]</sup>.

Przemiany na linii moda/sztuka zauważyć można w muzeach sztuki, które coraz chętniej organizują wystawy mody. Biją one rekordy frekwencji przynosząc zysk muzeom. Projektanci natomiast traktują instytucje artystyczne jako miejsca promocji własnych kolekcji. Korzyści są więc obustronne. Problemem, z którym musieli sobie poradzić kuratorzy tego rodzaju wystaw był sposób prezentacji strojów tak, aby nie kojarzyły się one z działaniem komercyjnym i przestrzenią sklepu. Chętnie więc zestawiano obiekty mody z dziełami sztuki. Na przykład na wystawie „Madame Grès – La couture à l’oeuvre” w Paryżu w 2011 roku drapowane suknie projektantki zestawiono z antycznymi rzeźbami. Jako postumenty dla strojów posłużyły rzeźbiarskie kawalety. Pozwalało to spojrzeć na ubiór jako na rodzaj rzeźby<sup>[10]</sup>.

O współczesnej ekspansywności mody kojarzonej z nazwiskami słynnych projektantów ubioru świadczyć mogą inicjatywy integrujące różne zjawiska kulturowe. Wielkie domy mody zakładają fundacje wspierające współczesną sztukę. Dom Mody Prada współpracuje z artystami na różnych płaszczyznach. Przykładem tego rodzaju działań jest Marfa Prada. To budynek do złudzenia przypominający butik tego znanego włoskiego domu mody. Powstał on w 2005 roku przy międzystanowej autostradzie w Zachodnim Teksasie. Dwa okna wystawowe zajmujące całą ścianę budynku pozwalają oglądać kolekcję torebek i butów Prady. Nad markizami widzimy autentyczne logo marki,

towary wystawione na pokaz również pochodzą od Prady. Obiekt ten jednak nie ma charakteru handlowego – drzwi nie otwierają się, wewnątrz nie ma osób z obsługi.

„Butik” znajduje się na pustyni Chihuahua, czyli z dala od świata konsumpcyjnego. Niejasny jest status tego obiektu. Teksasński Wydział Transportu sklasyfikował budynek jako nielegalną reklamę zewnętrzną. Jednak nie powstał on na zlecenie domu mody. Został sfinansowany przez lokalną organizację artystyczną non-profit Ballroom Marfa i Art Production Fund z Nowego Jorku, a autorami instalacji są artyści skandynawscy Michael Elmgreen i Ingar Dragset. Pozwala to uznać obiekt za dzieło sztuki. W 2014 roku Wydział Transportu w Teksasie przekwalifikował budynek na obiekt muzealny.

Jest to instalacja typu *site specific*. W budynku o minimalistycznym charakterze prezentowane są towary w sposób przywołujący standardy prezentowania obiektów artystycznych w galeriach. Można go porównać do przestrzeni *white cube* – kanonicznego miejsca odbioru sztuki. Jak w tym wypadku zinterpretować relacje między sztuką a modą, między tożsamym a Innym? Instalacja artystyczna przypomina sklep z modnymi akcesoriami, czyli sztuka imituje obiekt handlowy. Tożsamy naśladuje Innego. Inaczej niż w przeszłości, gdy projektanci starając się doścignąć sztukę inspirowali się pracami artystów. Warto dodać, że towary wewnątrz obiektu nie są pełnowartościowe – znajdują się tam tylko prawe buty z pary, a torebki mają usunięte dna. Można je więc nazwać oryginalnymi atrapami. Atrapa Innego stała się dziełem artystycznym.

Dom mody Prada czerpie korzyści z istnienia tego budynku. Choć znajduje się on poza centrum miejskim jest skutecznym narzędziem marketingowym. Stanowi miejsce pielgrzymek turystycznych, przyciąga uwagę mediów, jest obiektem analiz i komentarzy. Czy możemy mieć nadzieję,

że istnieje reakcja zwrotna? Czy marka jest wehikułem napędzającym sztukę? Wielu twierdzi, że dzięki tego rodzaju działaniom artystycznym osoby nie odwiedzające muzeów mają szansę obcować ze sztuką. Sztuka wydaje się więc odnosić korzyści wynikające z kolaboracji z modą, ale musi spełnić pewne warunki, czego dowodzi incydent związany z opisywanym budynkiem.

W marcu 2014 roku były student Instytutu Sztuki w San Francisco Joseph Magnano pomalował ściany budynku na niebiesko a okna zakleił plakatami z napisem „TOMS”. Toms to firma obuwnicza znana z działalności filantropijnej opartej na modelu „One for One”, czyli za każdy sprzedany produkt biedne dziecko zostaje obdarowane przez firmę nową parą butów. Akcja Magnano nie była skierowana przeciwko Pradzie. W swoim manifestie kwestionował prospołeczny wizerunek firmy Toms, która w rzeczywistości wykorzystuje pracowników, a jej działalność produkcyjna wpływa negatywnie na środowisko. Artysta chciał sprawdzić, czy jest możliwy dialog we współczesnej sztuce. Joseph Magnano potraktował budynek Marfa jako płótno, miejsce wypowiedzi artystycznej prezentowanej publicznie. Jego działanie zostało jednak odczytane przez twórców i fundatorów Marfa Prada jako akt chuligańskiej dewastacji. Nie analizowano jego intencji. Zakładana przez Elmgreena i Dragseta dyskusja w przestrzeni artystycznej okazała się niepożądana. Artysta został aresztowany, skazany na grzywnę w wysokości 1000 dolarów i koszty odnowienia budynku, które obliczono na 10.700 dolarów.

Obecnie Magnano nie podejmuje już tego rodzaju interwencji. Zarabia na życie malując obrazy przedstawiające krowy<sup>[11]</sup>, co jak myślę, jest odpowiednią *pointą* podjętego przeze mnie tematu. ■

9 Ibid., s.574

10 P. Szaradowski, *Sposoby na modę*, s. 26 <http://muzealnictworocznik.com/api/files/view/19986.pdf> [5.08.2017]

11 <http://www.7qinterviews.com/interviews/joseph-magnano>

# Czy biżuteria czaruje?

O iluzji sztuki na przykładzie Legnickiego Festiwalu SREBRO



Legnickie Międzynarodowe Konkursy Sztuki Złotniczej to najważniejsze i najbardziej prestiżowe wydarzenie Legnickiego Festiwalu SREBRO.

Od lat odbywają się pod hasłem przewodnim (w trzech ostatnich edycjach: Tożsamość, Miasto, Granice). Od wielu lat miejsce to jest niekwestionowaną i największą w tej części Europy stolicą biżuterii czy, ujmując szerzej, sztuki złotniczej konceptualnej. Fakt ten poświadczyć mogą nie tylko statystyki liczbowe: rokroczne zgłoszenia kilkuset artystów z ponad 30 krajów całego globu, ale także bilans merytoryczny. W Legnicy można zobaczyć takie nazwiska i design biżuteryjny i okobizuteryjny, jakie ogląda się na świecie. Co do samej wartości artystycznej prac – przyjmując, że jest to najważniejszy miernik – nie brakuje tu niczego, czego oczekujemy od sztuki. Ani konceptu, ani nowatorstwa, ani małych rewolucji, ani precyzji wykonania i doskonałego rzemiosła, ani w końcu – czystej sztuki, np. w postaci *ready made*’ów, obiektów i instalacji, a nawet (sic!) działań performatywnych, które za sprawą szczególnie jednego artysty, stały się nawet pewną miejscową tradycją wartą osobnego opracowania.

Tegoroczny, 27. Międzynarodowy Konkurs Sztuki Złotniczej, który miał miejsce w maju 2018 r. nosił przewrotne hasło ILUZJA. Sprowokowało ono dyskusję na tematy zasadnicze, które można

zajawić w retoryzmach: czym jest sztuka? Czym jest iluzja? Czym jest iluzja w sztuce? Artyści określili się w niej poprzez swoje prace nadesłane na wystawę, nierzadko mocno skonceptualizowane i bezpośrednio odnoszące się do zadanego tematu i samej dziedziny artystycznej oraz jej specyfiki, a jurorzy (również międzynarodowe grono cenionych praktyków i teoretyków sztuki złotniczej) poprzez wybór laureatów, a także stawiający ciekawe pytania i tezy tekst w katalogu wystawy.

Iluzja, którą posłużyli się, wykreowali, do której odwołali się artyści tegorocznego „SREBRA”, służy w dwójnasób ukonceptowaniu prac: bezpośrednio – gdy żmudna złotnicza praca (rzemiosło) czy pomysł autorski opiera się na tym szczególnym rodzaju dialogu z odbiorcą, którego podstawą jest nie tylko „zmylenie oka”, ale i – wydawałoby się – niejednokrotnie przechytrzenie samej natury (rzeczy). Albo – gdy owa iluzja ma sens bardziej ogólny, alegoryczny, abstrakcyjny. Ma wprowadzić w ułudę świata (perfekcyjnie) przedstawionego i uzasadnić, uwiarygodnić, urzeczywistnić *status quo* dzieła, koncept twórcy i tożsamość artystyczną obiektu.

Na tegorocznej wystawie pokonkursowej oczywiście nie zabrakło prac sięgających po „klasyki”

– ruchome obrazy, spuściznę Op artu, przykłady złudzeń optycznych, a nawet ideę cieni jaskini platońskiej. Za najwybitniejsze w tym roku uznano jednak takie, które do tematu iluzji odniosły się w sposób wyrafinowany pod względem zarówno przekazu, jak i formy. Grand Prix przyznano biżuterii Kyung Jin Kim z Korei Południowej, za pracę *Zaopiekuj się mną!* Te „drogocenne kamienie” wykonano z cienkiej bibułki, a doświadczenie trzymania ich w dłoni jeden z jurorów określił jako „spektakularnie niezręczne” czy nawet niemożliwe<sup>[1]</sup>. Dalej wyróżniono Akiko Kuriharę (Japonia/Włochy) – Nagrodą Marszałka Woj. Dolnośląskiego, za pracę pt. *Alchemistyczna różdżka*. Intrygujący i interaktywny złoto-srebrny naszyjnik z zawieszka w kształcie różdżki zamienia przeciągany przez jej szczyt łańcuszek ze złotego w srebrny i odwrotnie. Trzecią nagrodę (Prezydenta Miasta Legnicy) przyznano Sanghee Park (Korea Płd.), za pracę *Iluzja kamieni szlachetnych*, która – podobnie jak pierwsza – urzekła jurorów mistrzowską i przewrotną refleksją na temat dzieła sztuki biżuteryjnej.

1 Tekst wstępu do katalogu wystawy ILUZJA. 27. Międzynarodowy Konkurs Sztuki Złotniczej, Galeria Sztuki w Legnicy, 2018, s. 4.





3

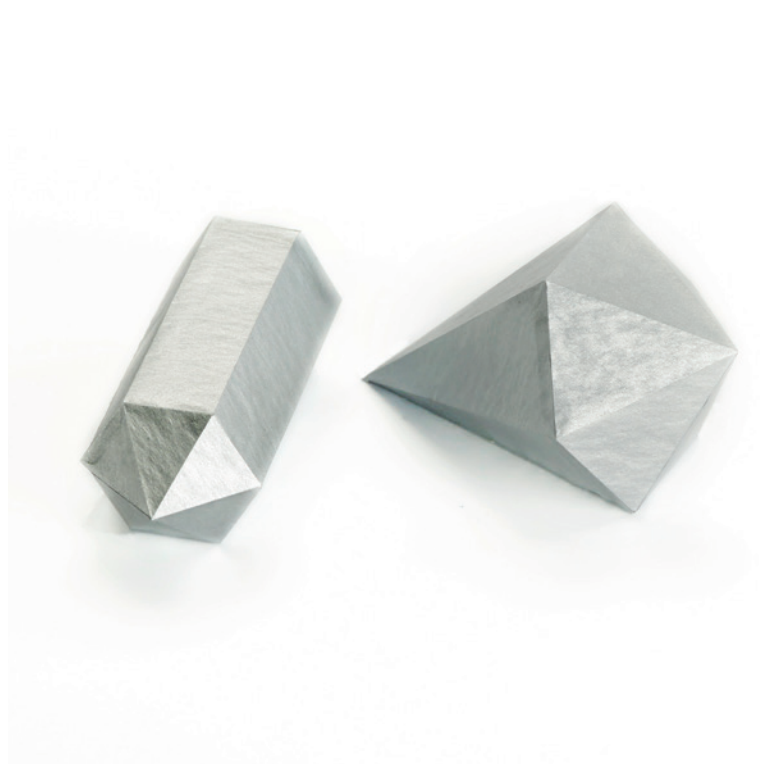
1. **Marion Delarue**, *Bransoleta z agatu*, bransoleta, 2017
2. **Marion Delarue**, *Wyznawca papugi*, brosza na ramię, 2018
3. **Akiko Kurihara**, *Alchemistyczna różdżka*, wisior, 2017

Nagrodą Galerii Sztuki w Legnicy doceniono plan oszukania natury Francuzki Marion Delarue. W pracy *Bransoleta z agatu* wykreowała ona nienaturalny kamień więcej-niż-półszlachetny. Stworzyła również broszę na ramię z prawdziwych piór *Wyznawca papugi*, która jest wyrazem niedoścignionego dążenia ptactwa hodowlanego, by dorównać kolorystycznemu ideałowi ze świata egzotycznej wolności. Srebrną ostrogę – nagrodę organizatorów za *twórczą odwagę, bezkompromisowość, nowatorstwo lub dowcip wypowiedzi twórczej* przyznano Fince Mari

4. **Kyung Jin Kim**, *Zaopiekuj się mną!* brosze, 2017
  5. **Sanghee Park**, *Iluzja kamieni szlachetnych*, brosze, 2016
  6. **Mari Syren**, *Lewitujący naszyjnik*, naszyjnik, 2018
- Fot. 1-6 Jerzy Malinowski

Syren, której *Lewitujący naszyjnik* przywołał nie tylko iluzję biżuterii, ale magii w ogóle.

I choć nagrodzone prace w dużej mierze eksplorowały możliwości iluzji skupionej w obszarze tożsamości formalnej złotnictwa czy jubilerstwa, to na samej wystawie nie zabrakło przykładów podejmujących również tematy społeczne, historyczne, religijne czy filozoficzne, ani takich, które iluzje refleksyjnie odniosły do sztuki w ogóle. Jak praca innej Finki Minny Karhu, składająca się wyłącznie z tabliczki z opisem dzieła sztuki pt. *Imagine this*. ■



4

## Can jewellery do magic? On illusion, based on the Festival SILVER in Legnica

The International Legnica Jewellery Competition is the most important and prestigious event of the Festival SILVER, which earned Legnica the title of the capital of jewellery in this part of Europe. Visitors to the festival can see world-level jewellery design and big names. The submitted works feature concept, novelty, revolution, precision of execution, mastery of the craft and finally pure art. The festival's editions have always been held under a leading theme, and this year it was ILLUSION. Grand Prix winner Kyung Jin Kim (South Korea) made a series of precious stones using delicate tissue-paper. The other laureates were Akiko Kurihara, Sanghee Park, Marion Delarue and Mari Syren. ■



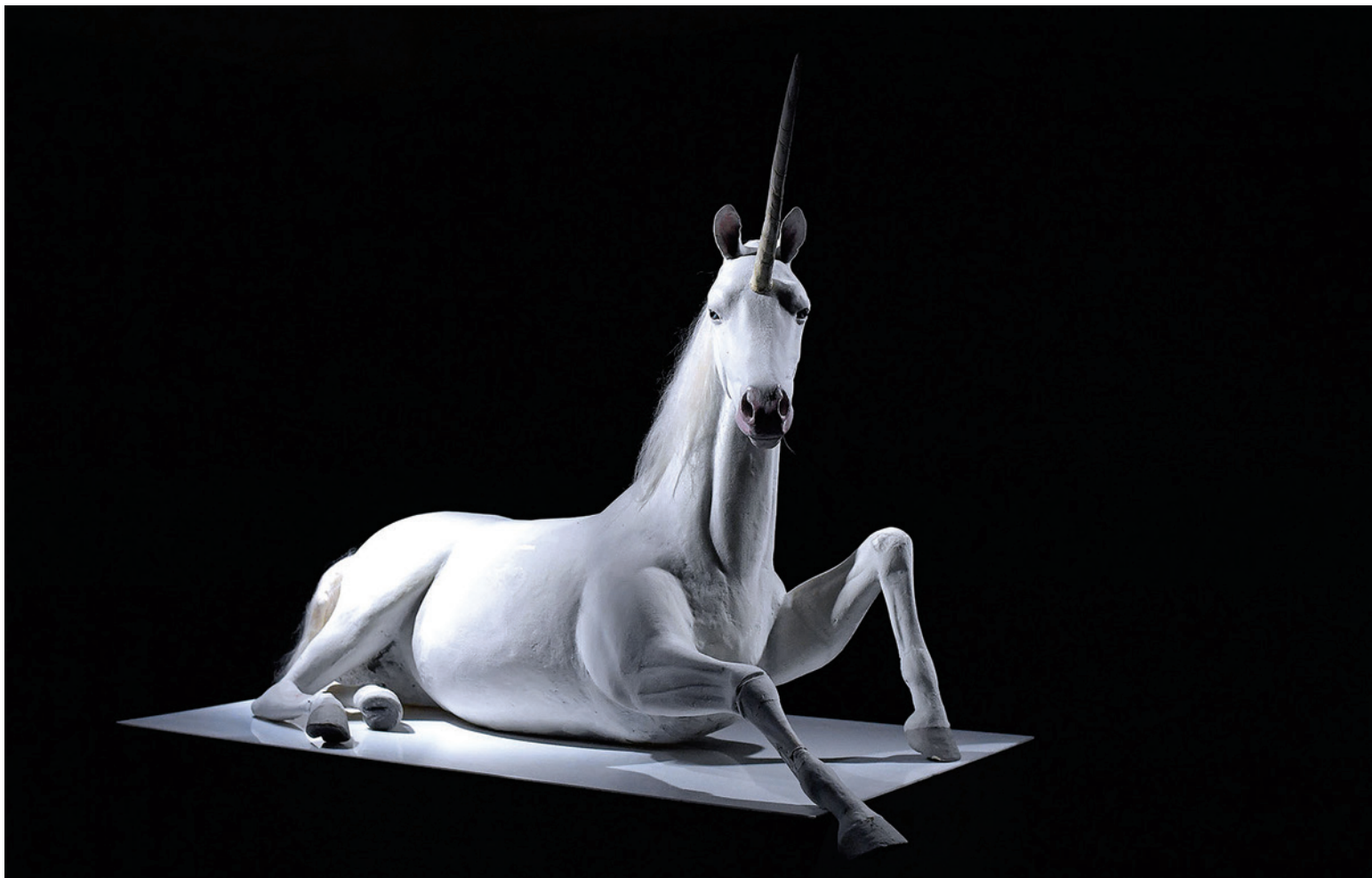
5



6

# Festiwal Scenografii i Kostiumów

„Scena w Budowie” Lublin 2018.



**F**estiwal Scenografii i Kostiumów „Scena w Budowie” powstał dwa lata temu w Centrum Spotkania Kultur w Lublinie, z inicjatywy profesora Leszka Mądzika. To wydarzenie wyróżniające się na mapie festiwali teatralnych w Polsce, koncentrujące się na scenografii i kostiumach. W kwietniu 2018 odbyła się druga edycja „Sceny w Budowie”. Formuła tegorocz-

nej edycji festiwalu opierała się na rekomendacjach spektakli, wskazanych przez wybitnych znawców teatru, które następnie biorą udział w części konkursowej. Galę Wręczenia Nagród poprowadziła Grażyna Torbicka.

20 kwietnia jury w składzie: Elżbieta Wernio – profesor w Katedrze Scenografii w ASP we Wrocławiu, Małgorzata Szczęśniak – scenografka, stale współpracująca z Krzysztofem Warlikowskim, Dominika Łarionow – krytyczka teatralna, autorka publikacji dotyczących scenografii, Marcin Mroszczak – grafik, żywa legenda polskiej szkoły plakatu, przyznało nagrody „Sceny w Budowie 2018” – Złote Kieszonki, o łącznej wartości 25 000 złotych. W tym roku Grand Prix Złota Kieszonka za najlepszą scenografię i kostiumy przypadła Aleksandrze Wasilkowskiej oraz Sławomirowi Błaszewskiemu oraz całemu zespołowi, pracującemu nad spektaklem „Robert Robur”, z Teatru Rozmaitości Warszawa, w reżyserii Krzysztofa Garbaczewskiego. Złotą Kieszonkę za najlepszą scenografię otrzymała Barbara Hanicka za spektakl „Idiota”, Teatr Narodowy w Warszawie, w reżyserii Pawła Miśkiewicza, Złota Kieszonka za najlepsze kostiumy – Justyna Łagowska

1,2. Fragment wystawy *Opera Fashion*, prezentowanej w ramach II edycji festiwalu „Scena w Budowie”, fot. Przemek Gabka

3. *Upadek Ikar*, praca studentki Katedry Scenografii **Joanny Kubik**, w tle praca **Emilii Mrozińskiej**

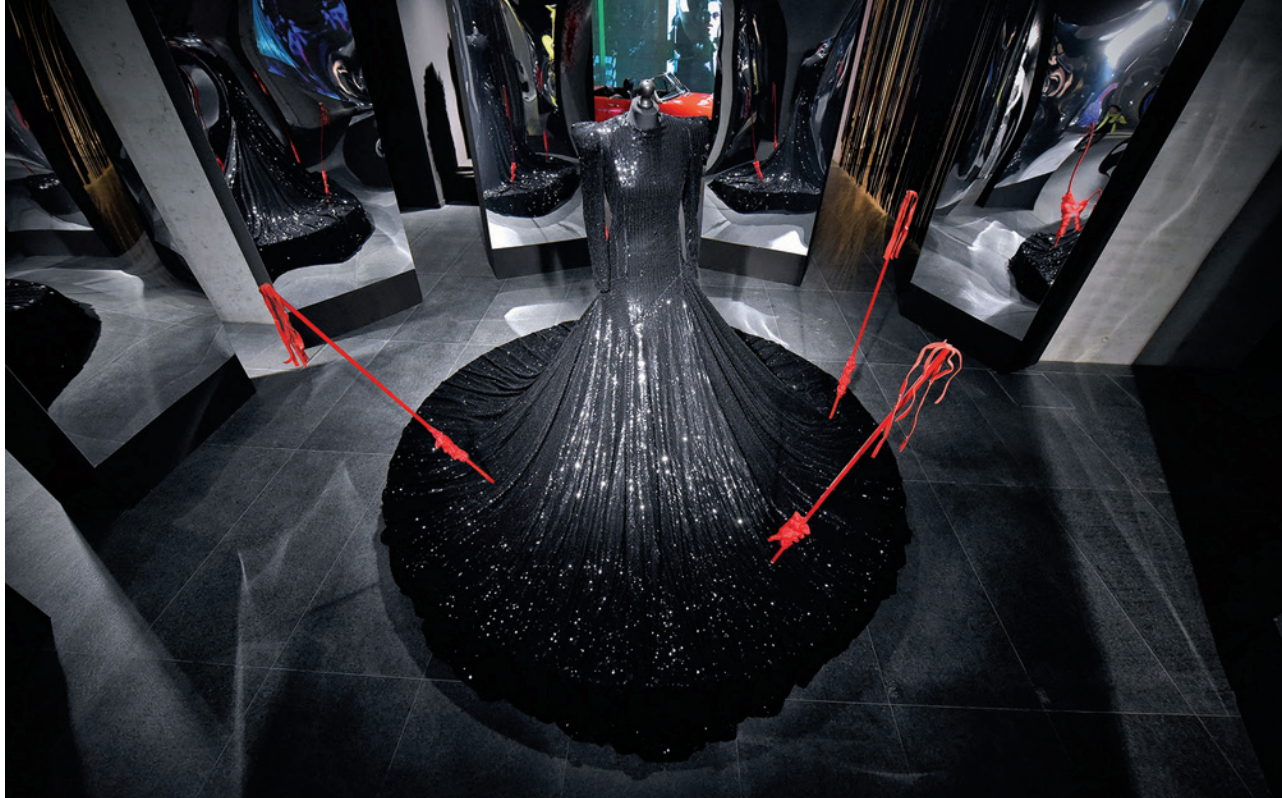
za spektakl „Wesele”, Narodowy Stary Teatr im. H. Modrzejewskiej w Krakowie, w reżyserii Jana Klaty.

Festiwalowi towarzyszyły liczne spotkania, warsztaty, wystawy oraz projekcje filmowe. Odbyło się m.in. spotkanie autorskie z Olgą Tokarczuk oraz wernisaże wystaw; „Opera Fashion”, „Kingsajz” i „Upadek Ikar”.

Na wystawie „Opera Fashion” zebrano prace z naj-

większych tytułów operowych i najgłośniejszych nazwisk projektantów oraz kostiumografów, spektakli będących w repertuarze Teatru Wielkiego – Opery Narodowej w Warszawie. To był pokaz artystycznych kreacji, rękodzieła mody, sztywnego obuwia. Kostiumy, kapelusze, koturny. Wielka moda i wysokie krawiectwo, pokazane w sposób twórczy, w odkrywczym zaaranżowanych wnętrzach. Chyba najpiękniejsza wystawa pokazująca kostium i scenografię.

„Kingsajz”, wystawa scenografii i najbardziej charakterystyczne rekwizyty z kultowego filmu Juliusza Machulskiego „Kingsajz”. Twórcą scenografii do filmu był Janusz Sosnowski, wybitny artysta, który znany jest również z takich realizacji jak: „Seksmisja”, „Quo Vadis”, „Szczęśliwego Nowego Jorku” czy popularnego serialu telewizyjnego „Ranczo”. Na potrzeby filmu powstało w sumie ponad 200 makrorekwizytów w tym m.in. 3 metrowa szpilka, czy sztucce w skali 20:1, a także imbryk, w którym wygrzewa się Kilkujadek, grany przez Jerzego Stuhra, ogromny telefon czy latarka. Ekspozyty pochodzą ze zbiorów Muzeum Kinematografii w Łodzi.



2

121



3

Wystawa „Upadek Ikarą” była pokazywana w ramach Festiwalu Scenografii i Kostiumów „Scena w Budowie” 2018. Prace powstały z inicjatywy prof. Leszka Mądzika, który rozesłał do wszystkich Akademii Sztuk Pięknych w Polsce zaproszenie do zrealizowania w dowolnej formie tematu „Upadek Ikarą”. Powstał zbiór wybranych, najlepszych prac studentów Akademii Sztuk Pięknych z Warszawy, Krakowa, Łodzi, Wrocławia oraz Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu. Studenci wykonali projekty inspirowane mitologicznym motywem upadku Ikarą. Naszą Akademię reprezentowały studentki: Anna Adasiak (III rok), Joanna Kubik, Emilia Mrozińska, Magdalena Przywara (IV rok). Prace powstały pod kierunkiem dr Tomasza Brzezińskiego. ■

## Festival of Stage Design and Costumes Stage under Construction Lublin 2018

The Festival of Stage Design and Costumes was created two years ago in the Meeting of Cultures Center in Lublin by initiative of prof. Leszek Mądzik. The festival is partly a competition in which shortlisted theatrical plays compete for the Golden Pocket prize. This year, the awarded stage designers were A. Wasilkowska

and S. Blaszczyński for the stage design and costumes in *Robert Robert*, B. Hanicka for the stage design in *The Idiot* and J. Łagowska for the costumes in *The Wedding*. The festival was accompanied by meetings (e.g. with O. Tokarczuk), workshops and exhibitions (*Opera Fashion, Kingsajz and The Fall of Icarus*) as well as film screenings. ■

# Pomiędzy fantazmatem a rzeczywistością

## Teatro Ricordi Elżbiety Terlikowskiej



Nagrode Roku okręgu wrocławskiego Związku Polskich Artystów Plastyków za najciekawszą wystawę roku 2017 otrzymała prezentowana od 16 grudnia 2017 do 23 lutego 2018, we wrocławskim Muzeum Teatru, wystawa Elżbiety Terlikowskiej „Teatro Ricordi”. Wystawa, za której aranżację odpowiedzialna jest sama Terlikowska, składała się nie tylko z prezentacji tego, co po spektaklach zostaje w archiwach i magazynach: zdjęcia, projekty, kostiumy, rekwizyty, wspomnienia z teatru, którym artystka dzięki niej podarowała drugie życie, ale także z przedstawionego na parterze budynku cyklu kolaży, będących formalną kontynuacją „Cichej obecności”, którą można było zobaczyć w Pałacu Królewskim w 2014 roku. Elżbieta „Lalka” Terlikowska to artystka niezwykle pracowita, ma na swoim koncie ponad 130 scenografii teatralnych, zrealizowanych nie tylko dla teatrów polskich, ale także tych we Francji, Rosji i Niemczech, a scenografia to tylko jedna z dziedzin, jaką obok grafiki użytkowej i malarstwa zajmuje się twórczyni „Teatro Ricordi”. Choć w ramach tej wystawy pokazano zaledwie niewielki procent

jej projektów teatralnych i ich realizacji (być może jednym z powodów była niezbyt rozległa przestrzeń Muzeum Teatru), to już te kilkanaście realizacji pokazuje wyjątkowy, autorski charakter jej pracy. Terlikowska konsekwentnie buduje oniryczną, niezwykle tajemniczą wizję świata, projekty jej autorstwa mają coś z baśniowych kreacji w swej strukturze i bogactwie materii: lśniących materiałów, cekinach, odważnym łączeniu materiałów i „rozbuchanej” formie, której daleko do skromności, ale jednocześnie przełamane są jakimś pociągającym niepokojem, interwałem, który burzy porządek i piękno widoczne na pierwszy rzut oka. Fascynacja, orientem, ezoteryką i symbolami widoczna w pracach Terlikowskiej umożliwia jej wykorzystanie szerokiego pola semantycznego oraz swobodnego poruszania się w jego obrębie poprzez manipulowanie konkretnymi elementami. Dotyczy to szczególnie drugiej części wystawy „Teatro Ricordi”, czyli cyklu kolaży, które – jak wcześniej wspomniałam, są formalną kontynuacją poruszającego tematykę

1–3. **Elżbieta Terlikowska**, *Teatro Ricordi*, Muzeum Teatru im. Henryka Tomaszewskiego, Muzeum Miejskie Wrocławia

sacrum i umierania wcześniejszej sekwencji „Cicha obecność”. Tym razem Terlikowska nie tylko próbuje rozwickać problem miejsca i znaczenia kobiety we współczesnym świecie, ale przede wszystkim zmusza do re-

fleksji na temat kulturowego postrzegania kobiety i jej roli, a także jej funkcjonowania w świadomości społecznej zdeterminowanej przez stereotypy, mity i uprzedzenia. Robi to w najbardziej wartościowy dla mnie sposób, tak rzadki, niestety, obecnie wśród artystek wizualnych poruszających się w tematyce feminizmu. Terlikowska bowiem dzięki obrazom buduje pewien konstrukt intelektualny, zadaje pytania, odpowiedź pozostawiając widzowi, podczas gdy wiele feminizujących współczesnych artystek rezygnuje z wymagającego od widza aktywności dialogu, próbując na własną rękę odpowiedzieć na swoje pytania, nierzadko ograniczając się jedynie do introspektywnego ujęcia problemu, często przez ukazanie fizjologicznego aspektu kobiecej natury czy cielesności kobiecej jako źródła cierpienia i głównej przyczyny dyskryminacji. To powoduje

swoistą dezintegrację: budowanie sztucznego poczucia solidarności pomiędzy kobietami, podczas gdy widzowie płci męskiej wydają się przez to automatycznie dystansowani i odsunięci od jakiegokolwiek dyskursu, prowadzącego do porozumienia. Terlikowska natomiast uniwersalizuje w kolażach prezentowanych w ramach „Teatro Ricordi” problem funkcjonowania kobiety w kulturze, odwołując się do znaczeń i symboli, z którymi utożsamiać może się każdy widz, bez względu na płeć. Kobieta Terlikowskiej staje się więc, idąc za Simone de Beauvoir, „inną”, obcą, hybrydą kobiety-dziwołaga. Wzbudającym lęk i pociągającym eklektycznym tworem złożonym ze strzępków mitów i często jedynie podświadomych stereotypów. Tak jak w „Cichej obecności” Terlikowska korzysta z jednego powtarzającego się członu, w którym dokonuje zmian w obrębie mniejszych, ale decydujących o znaczeniu każdej pojedynczej pracy, a także o spójności całego cyklu elementów. Dzięki nim opowiada o kobiecie jako kulturowym tworze, wyobrażeniowym fantazmacie. Żaby i króliki symbolizujące płodność w kolażach Terlikowskiej zamieniają się miejscami z krukami, które z kolei w naszej kulturze symbolizują śmierć (w mitologii słowiańskiej to właśnie za pomocą kruków jesienią i zimą dusze zmarłych trafiały z tzw. Wyraju na ziemię i wstępowały do łon kobiet). Kobieta więc z tej, która daje życie, w mgnieniu oka staje się tą, która jak biblijna Ewa czy mityczna Pandora jednym gestem potrafi przynieść nieszczęście całej ludzkości. Każda z przywołanych przez Terlikowską postaci ma na swojej sukni, zaraz obok splecionych, znajdujących się przy ciele dłoni, kleks przypominający płamę krwi, niosącą ze sobą przynajmniej dwie oczywiste konotacje. Odpodmiotowienia kobiety artystka dokonuje natomiast poprzez transpozycję ślicznej, słodkiej dziewczęcej główki na głowę szympansa. Z kolei pojawiający się wielokrotnie motyw motyla może być symbolem zarówno szczęścia i przemiany, jak i wyklętym przez radykalnych katolików znakiem diabelskiej epoki New Age, głoszącej wolność i szacunek dla cudzych indywidualnych wyborów i decyzji, podjętych dzięki wolnej woli. Terlikowska stosując symbole pop-kultury, kicz, doprowadza do celowej infantylizacji bohaterek swoich kolaży, bawi się formą i znaczeniami, wyzywa swojego widza na pojedynek, oczekuje czujności i szybkiego kojarzenia kontekstów, łapie go w pułapkę wstępu do za brak krytycznego myślenia i kierowanie się stereotypami i uprzedzeniami funkcjonującymi w kulturze. Terlikowska w cyklu kolaży prezentowanych w ramach „Teatro Ricordi” pokazuje, że (choć historia ludzkości to historia dominacji i wywierania presji na tych, którzy są inni bądź należą do mniejszości; dotyczy



2

to paradoksalnie wciąż również kobiet, mimo że stanowią ok. 50% ludzkości) tożsamość dyskryminowanych nie tylko nie istnieje jako monolityczna rzeczywistość całość, ale ma swoje źródło również w kulturze i wobec niej także – bez krytycznego osądu i czujności (nazywanymi coraz częściej „poprawnością polityczną”) może stać się tylko zlepkiem powtarzających się stereotypów i uprzedzeń składającym się na obraz przerażającego, zostawionego samemu sobie fantazmatycznego monstrem. ■

## *Between a phantasm and reality* ELŻBIETA TERLIKOWSKA'S TEATRO RICORDI

This year, the prize for the most interesting exhibition in 2017, awarded by the Association of Polish Artists and Designers, went to Elżbieta Terlikowska for her exhibition titled Teatro Ricordi. The exhibition featured photos, costume designs, costumes and props from theatrical plays, as well as a series of collages, which were a formal continuation of Silent Presence – Terlikowska's exhibition which opened in 2014 in the Royal Palace. While Terlikowska's stage designs create dream-like and magical worlds, her collages address the issue of the position and role of women in today's world, presenting a woman as a cultural product and an imaginary phantasm. ■

3





1

MAGDALENA BARBARUK

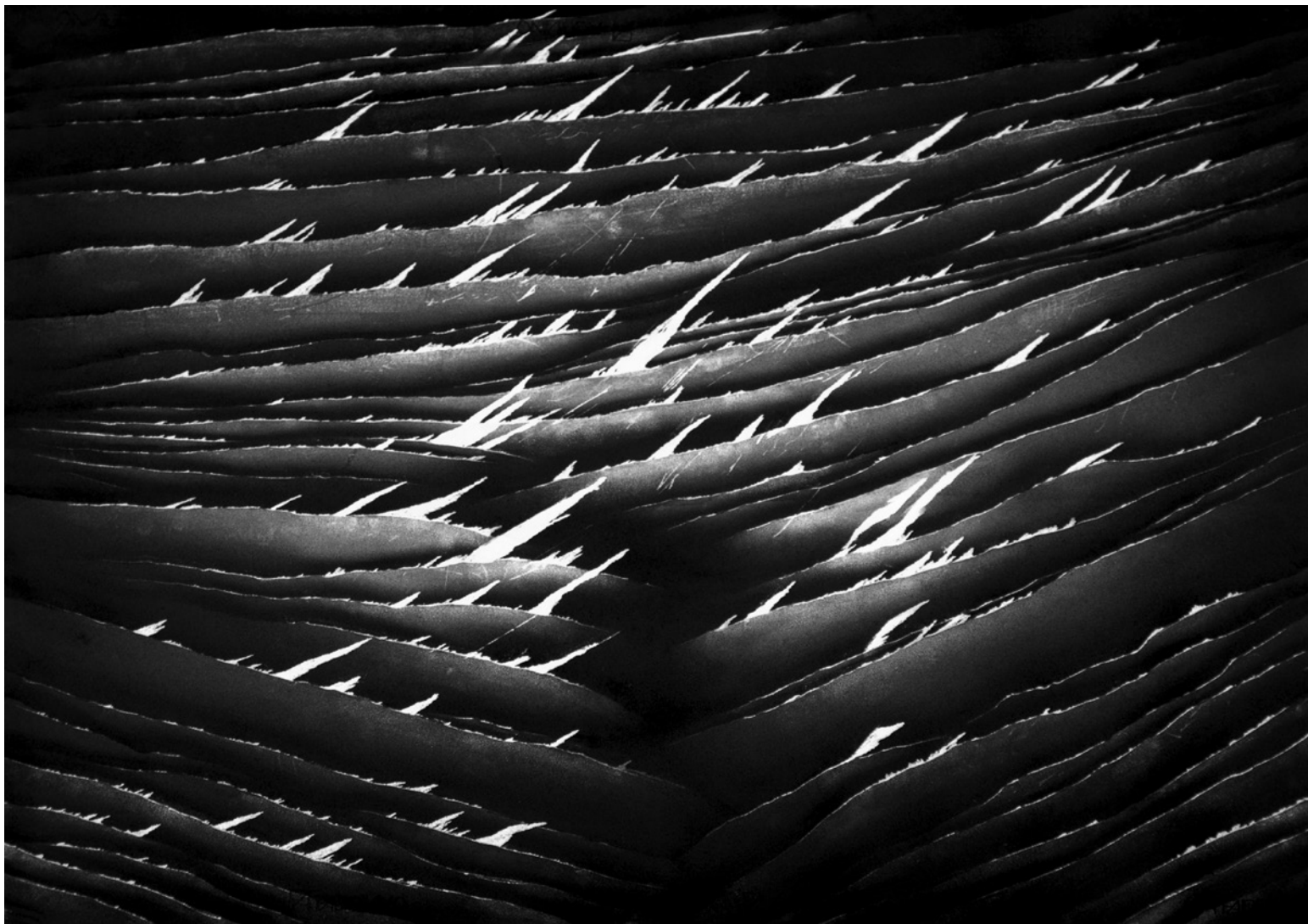
# Biuro Wystaw Literackich

**Poezja nie zawsze przybiera formę wiersza – pisał Tadeusz Różewicz. Czasem może być światłem, lecącym ptakiem, kształtem drzewa, milczeniem, może nie przybrać innej „formy i treści” niż sam poeta. Różewicz nie wymienił wśród alternatywnych postaci twórczości poetyckiej sztuk wizualnych, co jest zaskakujące, gdy weźmie się pod uwagę to, że z wykształcenia był historykiem sztuki, a dzieła dawnych mistrzów były jedynym powodem, dla których decydował się na wyjazdy z Polski.**

**A** jednak słowo przybiera niezwykle często formę wizualną, obrazy zaś są rozmaicie tekstualizowane, podporządkowywane nieswoistym regułom, pozbawiane estetycznej autonomii. Od zawsze istniejący kontakt (wymiana, symbioza, konwergencja) między literaturą a sztuką przybrał dziś specyficzną postać. Przedmiotem mojej uwagi jest coraz powszechniej występujące zjawisko, które na użytek tego tekstu określam mianem „wystawy literackiej”. Śledzę je od wielu lat w Polsce i za granicą, interesując się oddziaływaniem literatury na swoiście ludzkie sposoby życia oraz przestrzeń. Prawdopodobnie potrzebuję intelektualnego alibi, by oglądać artystyczne płaszczyzny, kształty czy piksele, a pożądaną w nauce ogólności może właśnie dostarczać słowo, także fikcyjne. *Skoro jednak zakosztowaliśmy języka, dość szybko zaczyna nas nudzić każdy inny system znaków (...) jak by powiedział Umberto Eco – język jest idealnym narzędziem komunikacji, nic lepszego się nie wymyśli* – pisze Laurent

Binet w sensacyjnej powieści *Siódma funkcja języka* o tajemniczej śmierci Rolanda Barthesa. Język i sztuka także i dziś, po przeminięciu semiologicznej mody, konkurują w poznawczej, rewelatorskiej roli.

Czym jednak jest „wystawa literacka”? Dlaczego jest ich coraz więcej? Są już literackie kolekcje ubrań, kawiarnie, menu, fotografie, muzea, ulice, szlaki, miasta. Czy wychodzenie literatury poza jej „naturalne” granice i powinności, przemawia za słusnością tezy Jacka Dukaja mówiącego o kresie typu człowieczeństwa, który związany był z pismem? Jeśli tak, literatura po swojej śmierci wiodłaby dziś życie widmowe, przemieszczane, pochwycone przez przemysł kulturowy, w tym galerie sztuki, muzea, imprezy tematyczne, ale także czerpiącą z niej garściami, głodną metafor i przykładów, humanistykę. Zauważmy, że we Wrocławiu niemal nie ma już księgarni, podczas gdy w XIX wieku był centrum księgarskim, który rywalizował o status „miasta książki” z Lipskiem.



Jest za to w stolicy Dolnego Śląska muzeum powołane dla rękopisu *Pana Tadeusza* Adama Mickiewicza, w którym organizuje się wiele ambitnych wystaw oraz wydarzeń.

Nie chcę wpisywać interesujących mnie wystaw w „kreatywny”

trend. Nazwałabym je raczej projektami charakterystycznymi dla czasów późnych, nadmiarowych, przepracowujących kulturowe zasoby, szukających dla siebie reguły w tradycji literackiej, poważnie traktujących problem kanonu (vide wystawy towarzyszące Festiwalowi Conrada), próbujących zbudować kontekst (zwykle biograficzno-historyczny) dla istotnych postaci danej, najczęściej narodowej, kultury (np. program wystawienniczy Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza). Trzeba tu zaznaczyć, że wielcy twórcy polskiej kultury często osiągnęli mistrzostwo w wielu dziedzinach twórczości, stąd prezentowana w krakowskim Muzeum Narodowym, imponująca wystawienniczym rozmachem, eskpozycja *Wyspiański* musiała być także wystawą literacką. Podobnie jest z innymi twórcami (np. Henrykiem Wańkiem), których działalność artystyczna i pisarska spleta i się uzupełnia. To jednak osobne

**Jarosław Grulkowski**

1. *Sekretne życie molekuł* 23L, 2017, węgiel na papierze, 70 x 100 cm

2. *Przekrój 7L*, 2017, węgiel na papierze, 70 x 100 cm

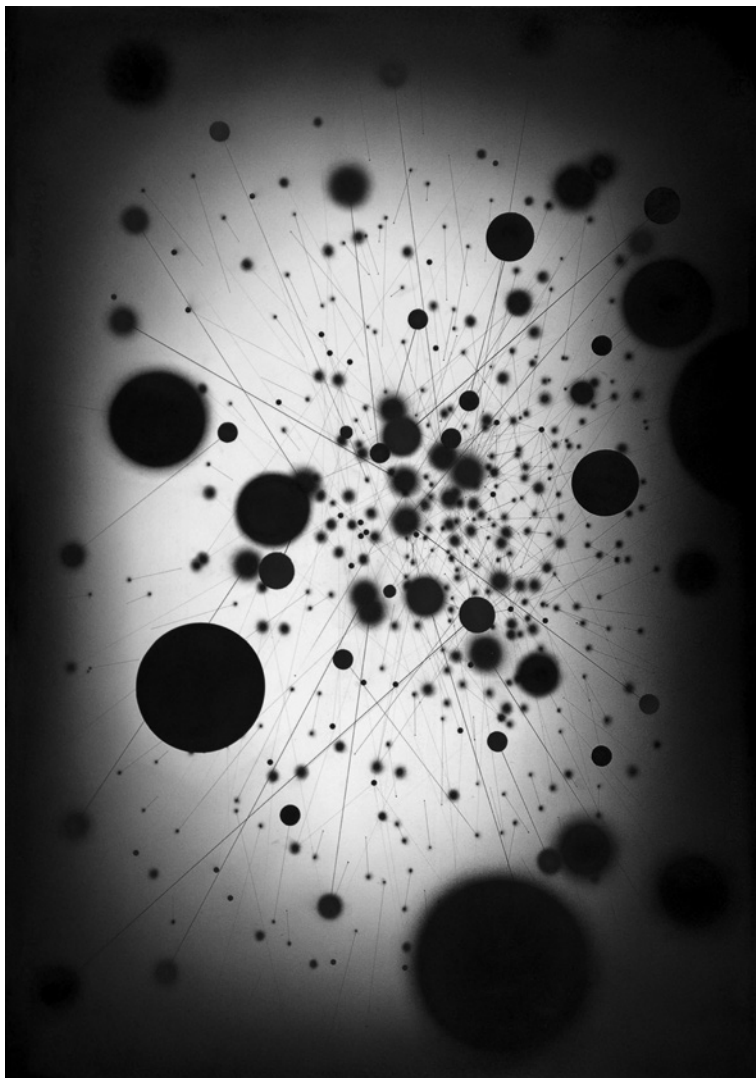
zjawisko, podobnie jak osobnym fenomenem są liczne wystawy, za którymi stoi naiwny realizm utożsamiający fikcję literacką z rzeczywistością.

Uwaga o sile literatury brzmi prowokacyjnie, gdyż po tzw. zwro-

cie wizualnym przywykliśmy gdzie indziej lokować źródło ścisłych relacji między tymi dziedzinami. Nie chcę tu rozstrzygać, który ze środków wyrazu jest potężniejszy. „Czego chcą od nas obrazy”? – może słusznie zapytać prozaik, poeta czy naukowiec, oglądający swoje dzieła w postaci komiksów, filmów animowanych, fabuły, wystaw artystycznych (vide wystawa rysunków Jarosława Grulkowskiego „Kości, chmury, molekuły”, których inspiracją były m.in. badania fizyka teoretycznego Krzysztofa Meissnera; Muzeum Współczesne Wrocław, 13.10.2017-5.02.2018). „Czego chcą od nas słowa?” – może zapytać artysta zaproszony do wystawy, najczęściej zbiorowej, którą rządzą reguły literackie. Literatura, zwłaszcza poezja, jest dobrym narzędziem składania elementów rzeczywistości, wszak zadaniem poety nie jest opis świata czy wzmaganie napięcia emocjonalnego, lecz przebiegające na różnych

poziomach dyscyplinowanie, szukanie reguły językowej dla pojedynczego wersu, wiersza, tomu poezji.

Bodaj największą wystawę *par excellence* literacką, widziałam w 2004 roku w barcelońskiej MACBA. Zgromadzone na „Arte y utopía. La acción restringida” 900 obiektów odpowiadało na idee Stéphane’a Mallarmégo (drugi człon tytułu jest powtórzeniem tytułu eseju *L’Action restreinte*), badało (a właściwie kwestionowało) opozycję między autonomizacją języka sztuki nowoczesnej a możliwością jej „politycznego” oddziaływania. Idee autora przełomowego poematu wizualnego *Rzut kośćmi nigdy nie znieśie przypadku* posłużyły kuratorowi, Jean-François Chevrier’owi, do narracji o siedmiu pierwszych dekadach XX wieku, a *linia prawie niewidzialnych rezonansów łączyła pisma francuskiego poety z dziełami artystów takich jak Odilon Redon, Marcel Duchamp, Antonin Artaud, Marcel Broodthaers i Jeff Wall*. Z polskich artystów zaprezentowano jedynie prace Władysława Strzemińskiego (*Moim przyjaciotom Żydom*), lecz lista nazwisk artystów była rzeczywiście oszałamiająca. Tego rodzaju retrospekcje stanowią wyzwanie dla kuratorów i widzów, wymagają poszukiwania porządków, reguł, wątków >



Z lewej: **Jarosław Grulkowski**, *Sekretne życie molekuł 32L*, 2017, węgiel na papierze, 70 x 100 cm

Fot. s. 124–126 wystawa: „Kości, chmury, molekuły. Rysunki Jarosława Grulkowskiego”, Muzeum Współczesne Wrocław

na inny sposób percepcji oraz dostępu do dzieła, o przekroczenie opozycji nieczytelne-czytelne. W wielu pracach prowadziło to do powrotu do problemu autonomii mediów, pokazania ich niezależności względem komunikatu, ale też do rozpoczęcia rewolucyjnej gry z widzami. W cyklu Sophii Pompéry, „Und Punkt/ I kropka”, przeskalowane dzięki użyciu nowoczesnego mikroskopu znaki interpunkcyjne kończące piętnaście niemieckich powieści miłosnych (np. pierwszego wydania *Cierpień młodego Wertera* J. W. Goethego) nie tylko uwiarygodniły swoją materialność (niezwykle różną), autonomiczność tego, co służebne, ale też sprofilowały źródło zakotwiczonego w dziele literackim sensu. Nic, gdy przyjrzeć się temu dokładniej, nie jest takie, jakie się wydaje. Sformułowanie „koniec kropka” zostało ostatecznie zdemaskowane.

Z powodu nieczytelności pisma czuje się bezsilność i bezradność. Czy podobnych emocji nie żywi się wobec pisarza zasłaniającego się tekstem? W takim kontekście można widzieć ideę wystawy „Różewicz. Bez tekstu”, która pokazywana była również w MPT (15.12.2017–11.03.2018). Czytamy w katalogu: *Prezentuje ona poetę pozbawionego osłony jego twórczości, bez tarczy tekstów, które zdecydował się pokazać czytelnikom: precyzyjne przekazujące myśli, formalnie wyczelowane, dopieszczone. Pokazuje poetę takiego, jakim był podczas pracy przy własnym biurku. Otoczonego bibelotami, o których kolekcjonowanie nikt pewnie nawet go nie podejrzewał, tak są banalne i zwykłe: zółta z trzęsącą się głową, „zegubowy” aligator, osiołek, trójgłowy smok. Choć Różewicz „bez tekstu” brzmi trochę jak „bezbronny”, celem było pokazanie „innej twarzy” poety, która wyłaniała się z jego rzeczy (obiektów quasi artystycznych) oraz mowy tj. nagranych przy różnych okazjach wywiadów. Nie chodzi więc o obnażenie poety, który nie mogąc zasłonić się tekstem jest nagi, a prawda jaka jest, każdy widzi (*strip-tease jako kres epistemologii* – napisał antropolog Dariusz Czaja komentując niezdrową fascynację „Dziennikami” B. Malinowskiego), lecz rodzaj wizualnej ramy twórczości, która choć jest ułomna, nie pozwala się zlekceważyć.*

Na koniec uwaga o przestrzeni ekspozycyjnej, jaką dla literatury stanowi dziś miasto: chodzi o cytaty z dzieł w postaci murali czy napisów na chodnikowych płytach, instalacje artystyczne, portrety twórców na ścianach kamienic. Niektóre mają charakter okolicznościowy: poezja Jerzego Jarniewicza czy Ilony Witkowskiej zniknęła z wrocławskich chodników wraz z upływającym od zakończenia festiwalu poetyckiego Silesius '2018 czasem. Wrocław jest jednak miejscem stałej wystawy dla poezji konkretnej Stanisława Dróżdża, której śladami można wędrować zmieniając miasto w szlak literacki<sup>[1]</sup>. Dynamiczny, ruchliwy, będący źródłem nieskończonej ilości tekstów, język, przypomina swą naturą miasto, zwłaszcza zaś takie, które wciąż się odradza, w którym *ratio* walczy z niespekulatywnym, niedyskursywnym przekonaniem o jego wieczności<sup>[2]</sup>. ■

## The Office Of Literary Exhibitions

The contact between literature and art (exchange, symbiosis, convergence), which has existed for ages, has recently adopted a form that I call "Literary exhibition", which I have followed for many years in Poland and abroad. A literary exhibition can be characterised as an exhibition in which the organising theme is a literary source, which opens the possibility to bring together various pieces of art that might otherwise appear to be unconnected. The form requires effort from both curator and viewer to discover the path, the key to new meanings in visual chaos, in order to tap into the source of unreadable events. ■

1 Projekt Stanisław Dróżdż. *Ścieżki tekstu*, Europejska Stolica Kultury Wrocław 2016.

2 „Zawsze gdy jestem we Wrocławiu, przeżywam coś podobnego do tego, co było udziałem Eliasa Canettiego na jednym z placów w Marakeszu, zob. Z. Kadłubek, *Esej o geniuszu miejsca z Rzymem w tle*, (w:) *Genius loci. Studia o człowieku w przestrzeni*, red. Z. Kadłubek, Katowice 2007.

przewodnych w dziełach, które wizualnie i formalnie niewiele łączy (w MAC-BA pokazywano rzeźby, obrazy, rysunki, fotografie, filmy, książki, instalacje). Idee wywiedzione z refleksji nad językiem literackim były próbą przyjrzenia się kondycji nowoczesności, która z dzisiejszej perspektywy pozwala – jak czytamy w tekście kuratorskim – „pogodzić Mallarmego z Marksem”.

Analogicznie skonstruowana była wystawa „Życie. Instrukcja. Wystawa inspirowana twórczością Georges'a Pereca” (4.02–23.04.2017) w warszawskiej Zachęcie, gdzie zgromadzono prace artystów dla których *istotne jest myślenie przez klasyfikację, upodobanie do rygorów formalnych czy też tworzenie złożonych narracji* (Jadwiga Sawicka). Ten sposób interpretacji niezwykle zróżnicowanego dorobku Francuza umożliwił krytyczne, nie idące w ślad za oczywistymi tropami i tematami, podejście do eksperymentalnego dziedzictwa literackiego XX wieku, zestawienie prac artystów, którzy postępują wedle metody, budując sekwencje, rytmy, wytrwale poszukując określonych motywów czy obiektów, fotografując ustalone układy okien i piętér, artystycznie samoograniczając się aż po różnego rodzaju (nie tylko artystyczne) poświęcenie.

Pragnienie odkrycia mechanizmu stojącego za wizualnym chaosem, dotarcia pod powierzchnię nieczytelnych zjawisk jest istotnym źródłem wystaw nazywanych tu literackimi. Dlaczego większość z nas chce zobaczyć oryginalne manuskrypty wielkich dzieł literatury? – pyta Marta Smolińska, kuratorka wystawy „Nieczytelność. Palimpsesty” prezentowanej w Muzeum Pana Tadeusza (16.12. 2016–2.04.2017). W celu analizy „epistemicznej traumy”, jaką przeżywa się, gdy nie można – z wielu, także kulturowych, przyczyn – czegoś odczytać, wokół rękopisu zgromadzono prace eksponujące problem materialności pisma. Co ciekawe, romantyczna epeja umieszczona w kontekście prac podejmujących wątek wizualnych krajobrazów, jakie tworzy tekst, stała się bardziej wyeksponowana, frapująca, widzialna. Programową tezę wystawy było to, że nieczytelność może być zamierzoną strategią zarówno w sztukach wizualnych, jak i w literaturze. W obu przypadkach chodzi o zwrócenie uwagi



# Poeci o poetach w Muzeum Pana Tadeusza



Maryia Tulzhankova, instalacja artystyczna towarzysząca wystawie *Juliusz Słowacki i Zbigniew Herbert komentują Muzeum Pana Tadeusza*, fot. Adriana Myśliwiec

127

**N**a wystawie, otwartej 4 września w ramach inauguracji drugiej edycji Festiwalu Tradycji Literackich, prezentowany był wybór rękopisów Zbigniewa Herberta i Juliusza Słowackiego ze zbiorów Zakładu Narodowego im. Ossolińskich. Kryterium selekcji stanowiła treść utworów i zawarte w nich odniesienia do wątków kluczowych dla poszczególnych sal stałej ekspozycji muzeum. Miejsca, w których pojawiają się obiekty, oznaczone są znakiem graficznym „T” („tradycja”) i urywkiem tekstu, który można odnaleźć w rękopisie oraz w wydrukowanym na potrzeby wystawy przewodniku-antologii. Poprzez swoje utwory obaj autorzy komentują poemat Adama Mickiewicza oraz wartości ważne i dla romantyków, i dla bohaterów wystawy *Misja: Polska*: Władysława Bartoszewskiego oraz Jana Nowaka-Jeziorańskiego. Ułatwia to zwiedzanie łączące wędrowkę po muzealnych salach z interpretowaniem literatury.

W sali poświęconej kontekstem historycznym powstania *Pana Tadeusza* Herbert w wierszu *Do*

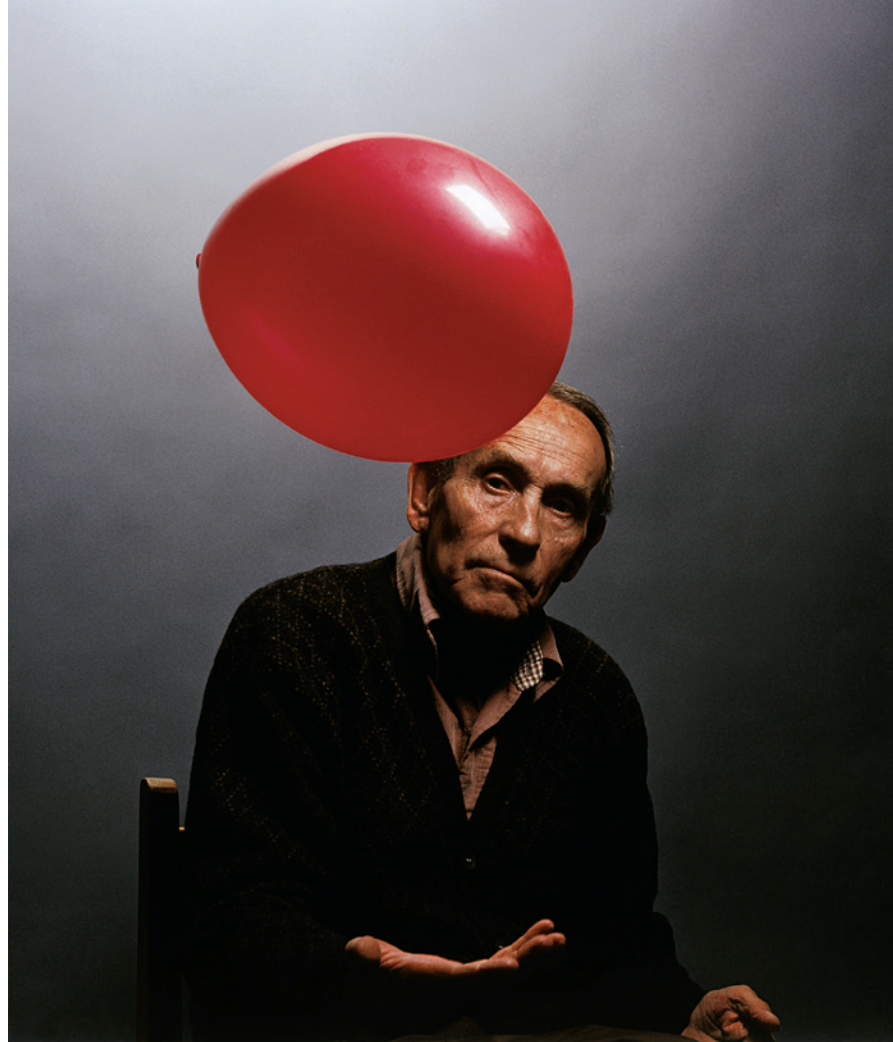
*Marka Aurelego* zauważa, że apokalipsy są powtarzalne, a nadejście barbarzyńców nieuniknione jak przyptyw morski. W salonie romantycznym Słowacki ironizuje ze sztuczności romantycznej natury, a dalej z figury Mickiewicza jako poety mistyka. W bibliotece Herbert duma nad czasem, łagodniejszym dla przedmiotów, które stroi w godność eksponatów, niż dla ludzi. Sielankowość, która panuje w salach poświęconych życiu i obyczajom szlachty: grzybobraniom, polowaniom, spacerom i ucztom, Herbert ostrzega: *Inkwizytorzy są wśród nas*. Dworek, tak jak magiel z bajki o inkwizytorach, jest *unheimlich* – niesamowity, a beztraska bohaterów – podszyta strachem. Słowacki, który napisał kilka strof „ciągu dalszego” *Pana Tadeusza*, utrzymał odpowiedniość, jaka w epopei zachodzi pomiędzy przyrodą a ludźmi. U niego do Soplicowa zbliża się okropna zima, w dworku panują nuda, niepokój i tęsknota za mężczyznami, którzy pociągnęli za Napoleona na wojnę z Moskwą. Współczując bohaterom, nie zapominajmy jednak, że są wymyśleni,

a więc nieśmiertelni. W sali poświęconej recepcji i znaczeniu literatury Herbert i Słowacki powtarzają za Mickiewiczowskim Wajdelotą: *pieśń ujdzie cało*. Faktycznie, twórczość tych trzech autorów nie uległa zapomnieniu i dodawała czytelnikom odwagi, potrzebnej szczególnie w czasach katastrof. Odbiorcy tej poezji byli (są? mogą być?) jak kamienie na szaniec i obrońcy oblężonego miasta. Jest wiele punktów stycznych między literaturą, życiem i śmiercią. W wędrowce po salach i tekstach jesteśmy w momencie, w którym, aby uniknąć patosu, musimy znowu sięgnąć po ironię. Dlatego Herbert komentuje salę poświęconą idei wolności, przyjmując rolę „boskiego” cesarza Klaudiusza, tłumaczącego swoje okrucieństwa roztargnieniem albo po-brzmiewającego Wittgensteinem w dumnej relacji o reformie alfabetu, która jego poddanym poszerza granice języka, a przez to granice wolności.

Współczesne muzea historyczne obok obiektów lub ich kopii prezentują także materiały audio i wideo zawierające archiwalne relacje, wspomnienia >



1



2

oraz artystyczne i/lub edukacyjne materiały wykonane na zamówienie, jako realizacje założeń scenariusza ekspozycji. Technologiczna infrastruktura pozwala na interwencje, takie jak wgranie nagrań z wierszami Herberta, czytany przez niego podczas ostatniego wieczoru poetyckiego, obok komentarzy „na gorąco” do historycznych wydarzeń z archiwum Radia Wolna Europa. Technologia ułatwia kontakt z głosami zza grobu.

Muzea to miejsca, w których na różne sposoby zaburza się spokój zmarłych. Mamy głos Herberta,

pukiel włosów Słowackiego i rękopisy ich poetyckich testamentów. Mamy też instalację Maryi Tuzhankowej, która się do widm autorów odwołuje, czy też je wywołuje, co umożliwiła jej technologia parowych ekranów. W przestrzeni, która nosi nazwę *Powidoki* łączy dwie części ekspozycji: romantyczną i dwudziestowieczną – artystka dokonała interwencji wideo inspirowanej wierszem Herberta *Fotografia* i charakterystycznym dla romantyzmu mistycyzmem. Fragment poezji czytany ochryplym głosem poety, dziwna muzyka, która mu towarzyszy,

to dźwiękowa oprawa wyświetlanego na parze wodnej obrazu dłoni usypujących z soli koło zbyt delikatne, by ochronić przed ciemnością. Pojawia się też obraz czerwonej nici łączącej kilka pokoleń i tradycji literackich. W języku białoruskim istnieje idiom o czerwonej nici przeciągniętej przez coś, oznaczający mocno zaakcentowany wspólny wątek. Wątek nici, element tkackiego splotu i narracji, łączy konkretny i metaforyczny poziom języka, splata przedmioty z ich cyfrowym widmem, odnosi fizyczne poruszanie się po labiryntowym wnętrzu



3



4



5

kamienicy do wędrówkami po tekście, rymuje wreszcie literaturę z życiem.

*Pan Tadeusz* jest zresztą dobrym przykładem na to, jak literatura z życiem wygrywa. Mickiewicz doszedł w nim do granic swoich epickich możliwości, potem już nic znaczącego nie napisał. Świat *Pana Tadeusza* jest hiperrealny, a przez to mityczny. Owoce są dojrzałe, kłosa i chmury cięższe, podłoga skrzypi głośniejsz niż w rzeczywistości. Równocześnie wirtualna i realna wędrówka po „przebudźcowanej”, a przy tym nawiedzanej obecnością autorów muzealnej przestrzeni również sprzyja derealizacji. W tym stanie łatwiej dostrzec widma wykuwające pomniki trwalsze niż ze spiżu. ■

*Juliusz Słowacki i Zbigniew Herbert komentują Muzeum Pana Tadeusza*  
wystawa w ramach drugiego Festiwalu Tradycji Literackich: 4.09. – 2.12. 2018.  
Muzeum Pana Tadeusza Zakładu Narodowego im. Ossolińskich  
Rynek 6, 50-106 Wrocław

## Poets on poets in the Pan Tadeusz Museum

The exhibition which opened on September 4 and inaugurated the second edition of the Festival of Literary Traditions showcased a selection of Zbigniew Herbert's and Juliusz Słowacki's manuscripts from the Ossolineum collection. The selection criterion of the poems was their reference to *Pan Tadeusz*. The selected poems comment on Mickiewicz's great epic poem as well as the values represented by romantics and protagonists of the exhibition *Mission: Poland: Władysław Bartoszewski and Jan Nowak-Jeziorański*. The exhibition is accompanied by audio and video material and the *Afterimage* multimedia installation. ■



6

1–5, 7 Pisarze autorstwa **Krzysztofa Gierałtowskiego**

1. Adam Ważyk
2. Tadeusz Konwicki z balonem
3. Janusz Głowacki
4. Erwin Axer
5. Tomasz Łubieński
6. *Juliusz Słowacki i Zbigniew Herbert komentują Muzeum Pana Tadeusza*, wystawa w ramach Festiwalu Tradycji Literackich, fot. Adriana Myśliwiec
7. Leopold Tyrmand

7





## Dochodząc do Różewicza. Z Januszem Stankiewiczem rozmawia Mateusz Palka

Janusz Stankiewicz – aktor i ostatni szef Teatru Mimu „Gest” we Wrocławiu, nauczyciel wiedzy o książce, miłośnik kaligrafii, brat i współpracownik Eugeniusza Geta-Stankiewicza, fotografował Tadeusza Różewicza przez prawie dwadzieścia lat. Najpierw w pracowni Geta, dokumentując rozmowy i wspólne artystyczne realizacje obu artystów, później przed tablicą epitafium Melchiora Brichsela w ramach cyklu „Epitafium i wiatr...”, następnie wielokrotnie w ogrodzie poety na Biskupinie, a także realizując zaaranżowany przez poetę portret, w którym przyjął pozę melancholijnego starca z obrazu van Gogha.

**Tadeusz Różewicz skrywał swój wizerunek, jest pan jedną z niewielu osób, którym pozwolił się fotografować, i których fotografii był ciekaw.**

Od dawna czytałem utwory Różewicza, a moje zdjęcia powstawały zazwyczaj przy okazji naszych późniejszych rozmów i spacerów. Poznaliśmy się w pracowni Geta, w której stale bywałem. Traktował moje fotografie jako notatnik, dokumentowałem ich artystyczne zabawy, wspólną pracę. Na kolejne spotkanie przynosiłem odbitki. Jedno z późniejszych zdjęć wykorzystał na okładkę książki.

**Czy każda pana fotografia wynika z bliskości odczuwanej wobec drugiego człowieka?**

Podobnie było z moim bratem – Eugeniuszem Getem-Stankiewiczem. W 1957 roku, gdy miałem 13 lat, poprosił: – *zrób mi zdjęcie*. Postanowiłem, że będę go cały czas fotografował, potraktowałem to jako stojące przede mną dokumentacyjne, trochę archiwizacyjne zadanie. Za to moi rodzice nigdy nie mieli czasu na to, żebym zrobił im zdjęcie. Mówili, że źle wyglądają, że trzeba się dobrze ubrać i przygotować. Rzeczywiście, do fotografowania byliśmy przebrani, bo na co dzień chodziliśmy rozebrani, boso.

**Różewicz od początku był przekonany?**

Nie do końca. Pierwsze zdjęcie, na którym jest Różewicz, zrobiłem w lipcu 1993 roku w pracowni Geta, do której przyszedłem drukować grafiki. Chciałem zrobić zapis sytuacji, która w takim kształcie już by się nie powtórzyła. Różewicz popatrzył na mnie i rzucił – *co pan mnie fotografuje?* Zaskoczył mnie, zrobiło mi się trochę głupio. Później jednak Get przekazał mi od niego pozdrowienia – zrozumiałem, że się na szczęście na mnie nie obraził.

**Co więcej, zgodził się na portret na tle epitafium Melchiora Brichsela przy kościele pw. św. Elżbiety.**

Zdjęcia z tego cyklu prezentowałem później na wystawie i w albumie „Epitafium i wiatr...”. Zdawałem sobie sprawę, że mogę zrobić jedną, góra dwie fotografie, później zaczniesz się niecierpliwie. Kiedy stanął przed tablicą i zdjął czapkę, zapytał, czy lepiej będzie bez okularów. Towarzystwo mi silne emocje, w głowie miałem pustkę – nie byłem nawet pewien, czy założyłem film.

To wtedy po raz pierwszy Różewicz zapozował i stanął przed obiektywem bez ruchu?

Ruch był w twórczości Różewicza istotny, podobnie dla mnie – uważałem, że jest to podstawa w pantomimie. Kiedy prowadziłem zajęcia z plastyki ruchu, zastanawialiśmy się, jak pokazać lot Ikarą. Zdecydowaliśmy, że aktor będzie poruszał łopatkami, jakby dopiero wzbijał się do lotu. To też był przedmiot moich rozmów z Różewiczem. Zdjęcie jest zatrzymaniem, zamrożeniem chwilowej sytuacji. Poezja również jest zniemieniem, zapisem. I przez prawie 30 lat pracy w teatrze nie zdałem sobie sprawy, że tu również chodzi o wyćwiczenie doskonałości fizycznej, której zwieńczeniem powinno być unieruchomienie.

Kiedy Stefan Arczyński ustawił się do zdjęcia, zapytał mnie, czy portretowani przeze mnie ludzie nie boją się mieć w tle za plecami tablicy epitafijnej. Dotarło do mnie wtedy, jak symboliczny wymiar ma ta sytuacja.



#### Janusz Stankiewicz

1. Tadeusz Różewicz, portRet, 2012
2. Tadeusz Różewicz, jarzębina TR, 16 kwietnia 2007
3. Tadeusz Różewicz, wtorek, 21 kwietnia 2010

**Fotografował pan przede wszystkim ludzi, których pan cenił i którzy pana ciekawili. Kogo sportretować się panu nie udało?**

Wstydziłbym się zapytać Grotowskiego, czy mogę mu zrobić zdjęcie. Widywałem go w połowie lat 60. jak szedł przez Rynek z Cieślakiem albo z Flaszenem, nosił garnitur i czarne okulary. Cały czas rozmawiał, nieustannie był w ruchu.

#### Jak fotografuje się poeta?

Dla mnie zdjęcie czy autograf było jak dotknięcie autora. Kiedy w 1993 roku przyszedłem zobaczyć Różewicza po raz pierwszy, przyniosłem kilka jego tomików wierszy, chciałem by mi je podpisał. Otrzymanie autografu jest dla mnie potwierdzeniem wspólnego spotkania.

**Po przeprowadzce do domu na Biskupinie zaczął pan fotografować Różewicza w jego ogrodzie.**

Interesował mnie kontekst jego obecności w ogrodzie, nie portrety. Ogród zawsze kojarzył mi się z pracą, z młodością. To w ogrodzie udało mi się kiedyś w końcu sfotografować moją mamę. Na odwrocie odbitek zapisywałem tematy naszych rozmów z Różewiczem. Piliśmy kawę, nalewkę, jego żona Wiesława była zawsze z boku. Chciał, żeby z tych zdjęć powstał album.

Drzewa pełniły podobną rolę, jak tablica w cyklu „Epitafium i wiatr...”. Fotografowałem Różewicza przy tym samym drzewie w różnym czasie i kontekście. W końcu, kiedy już odszedł, robiłem zdjęcia samego drzewa.

#### Ogród stanowił dla Różewicza enklawę?

Nie bardzo, pewnego razu, gdy po nim spacerowaliśmy i gdy zrobiłem mu kilka zdjęć, powiedział mi, że nie może spokojnie wyjść z domu, bo sąsiad go obserwuje i fotografuje. Uciekał z tego ogrodu, czuł się tam nieswojo, podglądany. Własną przestrzeń, w tym ogród oglądał poprzez moje fotografie. Podobnie było podczas naszych wspólnych rozmów i spacerów.

Cały czas myślał o drzewach. Wskazywał na jedno i mówił mi, że są z nim w tym ogrodzie najstarsi. Kiedy poprosiłem, żeby stanął przy drzewie do zdjęcia, skrył się za gałęziami i liśćmi. Otulał się nim, podobnie jak na zdjęciu z dzieciństwa z matką, przy kwitnącej jabłoni.

#### A raz całkowicie zasłonił do portretu twarz.

Zadzwoił 2 stycznia 2012 roku, zaprosił mnie do siebie i – po raz pierwszy w życiu – poprosił, abym wziął aparat. Usprawiedliwiając się niejako, że chce zdjęcie, dodał, że mogą być nieostre. Weszliśmy do jego gabinetu, na ścianie w tle wisały obrazy Nowosielskiego. Usiadł przy biurku i powiedział, że powie mi o co chodzi, kiedy będą gotowe odbitki. Na kraciatą koszulę nałożył szary sweter. Zasłonił twarz rękami, zacząłem fotografować. Wspomnił wtedy o pewnym obrazie van Gogha. Dopiero później dotarłem w albumie z malarstwem na wizerunek *Starego człowieka w smutku*, którym musiał się zainspirować. Te zdjęcia nie były pomyślane jako portrety do publicznej prezentacji czy do publikacji. Były mu potrzebne, jako rodzaj wizualnej notatki, najprawdopodobniej do jego własnych przemyśleń i zapewne jako inspiracja pisarska.



#### Czy wykorzystał gdzieś ten zapis bezradności, depresji i zmęczenia?

Portret znalazł się w książce – zestawiał go ze zdjęciem z pierwszej komunii i swym komentarzem: „jak szybko mija czas”. Fotografia, którą mu zrobiłem posłużyła mu za zamknięcie, podsumowanie całego życia.

**Malarskość tego portretu wynika także z faktu, że na ścianie za Różewiczem znajdują się wspomniane przez pana obrazy Nowosielskiego.**

Nieraz przynosił obrazki, które od niego dostawał, a ja je fotografowałem. Z lewej strony jest wizerunek odwróconej plecami dziewczyny. Kiedyś zrobiłem Różewiczowi zdjęcie przy oknie, obok tego obrazu, kiedy również stoi tyłem. Mawiał potem, że najlepsze portrety to te, które wykonywane są, kiedy jest odwrócony.

Nowosielski przywołał kiedyś w rozmowie fragment z *Elegii duinejskich* Rilkego: *Bo nie czym innym jest piękno, jak przerażenia początkiem, który jeszcze znosimy, i podziwiamy je tak, gdyż nami po cichu pogardza, aby nas zniszczyć. Każdy anioł jest straszny.*

Byłem świadkiem rozmowy Różewicza i Geta w jego pracowni. Pokazał Różewiczowi miedzioryt, nad którym pracował. Powiedział, że widoczny na nim kot wygląda ślicznie. Różewicz odparł, że nigdy nie używa tego słowa.

**Na początku naszej rozmowy powiedział pan: „Nie potrafię zakończyć dokumentowania świata. Pokutuje we mnie niespełnienie”.**

W przypadku zdjęć Tadeusza Różewicza, dopiero kiedy zrobiłem portret, na którym skrywa twarz w dłoniach, wiedziałem, że fotografowałem go do KONCA.

Rozmowa odbyła się w lipcu 2018 roku we Wrocławiu. ■

## Reaching Różewicz – interview with Janusz Stankiewicz

The article is an interview with Janusz Stankiewicz, an actor and the last director of the *Gest Mime Theater*, who for almost twenty years photographed Tadeusz Różewicz. They met in the studio of artist Eugeniusz Get-Stankiewicz (who was J. Stankiewicz's bother) and this is where Stankiewicz took the first photos of the famous poet. Later, Stankiewicz photographed Różewicz against the Melchior Brichsel epitaph plaque as part of the series *Epitaph and wind*, and also in the poet's garden. Finally, at Różewicz's request, Stankiewicz took a photo of him in a pose of a melancholic old man from one of van Gogh's paintings. ■

# Panmaskarada

**M**ariusz Kubiela – geodeta i fotografik (członek Związku Polskich Artystów Fotografików), inżynier narciarstwa, alpinista, ratownik górski i wodny, artysta plastyk, projektant reklam, aktor, dziennikarz, kurator sztuki, wykładowca, społecznik, podróżnik i... nie wiadomo do końca kto jeszcze. W tym miejscu może nasuwać się pierwsza refleksja ściśle związana z Brunonem Schulzem, który w liście do St. I. Witkiewicza pisze, że *Sklepy cynamonowe* są swego rodzaju receptą na rzeczywistość. Wydaje się, że Mariusz Kubiela tę receptę od niego odebrał i skrupulatnie zrealizował długo przed pojawieniem się Schulza w swoim życiu artystycznym; ponieważ zasadą Schulzowskiej rzeczywistości jest *panmaskarada*:

*Rzeczywistość przybiera pewne kształty tylko dla pozorów, dla żartu, dla zabawy. Ktoś jest człowiekiem, a ktoś karakonem, ale ten kształt nie dosięga istoty, jest tylko rolą na chwilę przyjętą, tylko naskórkiem, który za chwilę zostanie zrzucony.*

Panmaskarada wymaga zużywania niezliczonej ilości masek. Dla Schulza *ta wędrownka form jest istotą życia*. Porównuje ją do sztuki aktorskiej, która przyzwala aktorom za kulisami zaśmiewać się z patosu swych ról. Pisze: *W samym fakcie istnienia poszczególne zawarta jest ironia, nabieranie, język po błazeńsku wystawiony*

Twierdził, że rzeczywistość byłaby nie do zniesienia, gdybyśmy nie szukali antidotum w innych wymiarach: *W jakiś sposób doznajemy głębokiej satysfakcji z tego rozluźnienia tkanki rzeczywistości, jesteśmy zainteresowani w tym bankructwie realności.*

Życiorys Kubiela jednoznacznie unaocznia nam jego osobistą satysfakcję z raz po raz rozmontowywanej, osobistej rzeczywistości. Dlatego nie powinno nas dziwić, że w wieku 50 lat rozpoczął on studia artystyczne. Stąd nasuwa się kolejne skojarzenie z osobą Brunona Schulza, który swojego tytułowego *Emeryta z Sanatorium pod klepsydrami* posłał do szkoły powszechnej. W 2005 roku już na dobre rozpoczęła się jego przygoda z Brunonem Schulzem: jak wszyscy studenci otrzymał zadanie – zilustrowania wybranego epizodu ze *Sklepów cynamonowych*. Rezultat był zdumiewający nawet dla tak wytrawnego artysty jakim był Wojciech Zawadzki, ówczesny wykładowca Wyższej Szkoły Fotografii w Jeleniej Górze. Wydawało mu się, że fotograficzne zrealizowanie przez studenta Mariusza kolejnych, równie znakomych interpretacji prozy Schulza będzie trudne, a może wręcz niemożliwe. Jednak w krótkim czasie, Kubiela przygotował pracę dyplomową, złożoną z wielu fotografii nawiązujących do twórczości artysty z Drohobycza.

W przeciwieństwie do artysty z Żywca, Bruno był chorowitym, nieśmiałym introwertykiem, *chodzącym pod ścianami budynków, bojącym się kontaktów, ludzi i wszelkiej odmiany*. Zwierając się przyznawał, że nie umie żyć gdzie indziej niż w Drohobyczu, że *potrzeba mu ciszy własnej, muzycznej ciszy, uspokojonego wahała*. I mimo, iż pragnął obecności kobiety w swoim życiu, chorobliwie był nieśmiały wobec płci przeciwnej. Śmiało można powiedzieć, że Bruno po latach i po fizycznej śmierci niejako odnalazł w osobie Mariusza współnika, przed którym nie musi się zamykać ani niczego tłumaczyć. Kubiela podróżnik, obwozi Brunona po świecie prezentując swoją wizję jego odrębnej, oryginalnej twórczości.

Bruno Schulz jest twórcą nie tylko w Polsce bardzo popularnym, często inscenizowanym, omawianym i inspirującym innych twórców. Znanicy tematu często przy tej okazji krytycznie wypowiadają się o *próbach ożenku obrazu z językiem*. Będąc odbiorcami wypowiedzi artystycznej Kubiela sami musimy sobie odpowiedzieć na pytanie o trafność tego specyficznego dialogu. Wcielając się w swoich fotografiach w rolę ojca Brunona, Mariusz Kubiela bierze niejako odpowiedzialność za swój punkt widzenia i swoje rozumienie bogatego w nowe słowa dorobku artystycznego Brunona Schulza.

Poszerza również swoją wypowiedź o eksperymenty fotograficzne, tworząc *gabinet technik zabytkowych*. Uczy się od najlepszych, aby spojrzeć na pisane,

**Mariusz Kubiela**  
1. *Powidoki ptaka*  
2. *Erotyzm wtórny*  
3. *Ptasie narzeczzone*



schulzowskie słowa z różnych stron i wprowadzić nas, odbiorców w wielowymiarowy, niejednoznaczny świat pozornie skromnego nauczyciela rysunku.

W niniejszym zeszycie „Formatu” prezentowany jest skromny wybór zdjęć M. Kubiela, nawiązujący do wcześniejszej publikacji (w nr. 63), gdzie zamieszczono zestaw zdjęć tego autora zafascynowanego i inspirującego się literaturą Schulza.

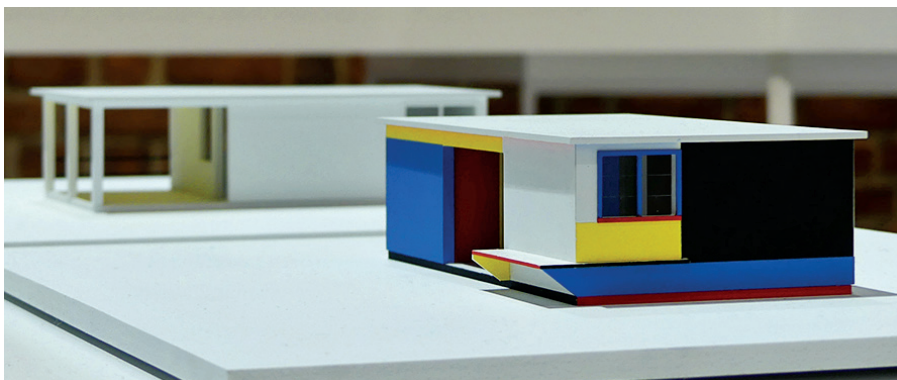
Bruno Schulz dobrze wie, jak każdy wybitny artysta, że *...Sztuka jako spon-taniczna wypowiedź życia stawia zadania etyce – nie przeciwnie. Gdyby sztuka miała tylko potwierdzać, co skądinąd już zostało ustalone, byłaby niepotrzebna. Jej rolą jest być sondą zapuszczoną w bezimienne. Artysta jest aparatem rejestrującym procesy w głębi, gdzie tworzy się wartość...* ■

## Panmasquerade

**M**ariusz Kubiela's long list of various job and hobbies, which he has pursued during his life, is very impressive. Equally impressive is the fact that he took up artistic studies at the age of 50, which has led him to illustrate selected episodes from Brunon Schulz's *Cinnamon shops* with astonishingly good results. His interpretation of Schulz comprised his thesis work and consisted of a series of photos referencing the work of the famous writer. Kubiela employs experimentation in his artistic practice in order to approach Schulz's words in different ways and transport the viewer to the writer's multi-dimensional and ambiguous world. ■



# Architekt w służbie eksperymentu



134

1

2

**W Muzeum Architektury we Wrocławiu zakończyła się wystawa „Awers/rewers. Architekt Bohdan Lachert”, poświęcona życiu i twórczości jednej z najważniejszych osobowości polskiej awangardy.**

**E**kspozycja, której kuratorką była Katarzyna Uchowicz z Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk, zorganizowana została przez wrocławskie Muzeum Architektury w związku z 30. rocznicą śmierci Bohdana Lacherta (1900–1987) i w ramach programu Roku Awangardy. Długi okres życia architekta, a jednocześnie zaangażowania zawodowego, okazały się dla organizatorów wystawy pretekstem do przybliżenia wielowymiarowości architektury XX wieku. Narracja wystawy, podobnie jak towarzyszący jej katalog, została zbudowana z obiektów, które w większości nigdy dotąd nie były eksponowane ani reprodukowane w literaturze przedmiotu. Ich wykorzystanie pozwoliło na zaprezentowanie nie tylko dorobku z okresu międzywojennego, lecz także twórczości powojennej Bohdana Lacherta, która pozostaje znacznie mniej znana.

## AWERS/REWERS...

Wrocławska wystawa była bez wątpienia najpełniejszą jak do tej pory próbą ukazania wielowątkowych dokonań artystycznych jednego z najważniejszych polskich architektów XX wieku. Już sam tytuł najtrafniej określał koncepcję zaprezentowania twórczości Bohdana Lacherta – zarówno pod względem podejmowanych problemów artystycznych, jak i w wymiarze czasowym ograniczonym latami 1923–1984. Kategorie awersu i rewersu uwzględniono także w koncepcji wystawy – awersem stał się dom własny Bohdana Lacherta przy ulicy Katowickiej 9 na Saskiej Kępie, zrealizowany w 1928 roku jako jeden z pierwszych awangardowych budynków w Warszawie. Rewers stanowił z kolei niezrealizowany atrialny dom własny w zabudowie dywanowej, zaprojektowany 35 lat później dla pracowników Zakładów Azotowych w Puławach.

Pierwszy z wymienionych stanowił autorską interpretację pięciu zasad nowoczesnej architektury Le Corbusiera; drugi byłby manifestem architektury powojennego modernizmu wyprzedzającym o dekadę podobne poszukiwania innych polskich projektantów.

## 8 PUNKÓW LACHERTA

Wystawa pozwoliła widzowi na wytyczenie własnych ścieżek. Nie została pomyślana jako chronologiczny zapis drogi twórczej architekta, nie narzucała również kierunku jej zwiedzania.

Była to wystawa problemowa, a kuratorka ekspozycji podzieliła wielowątkową, różnorodną działalność artystyczną Bohdana Lacherta według ośmiu punktów, odpowiadających charakterystycznym dla twórczości architekta hasłom: modernizm, Praesens, patent, eksperyment, kolor, tworzywo, polirytmia i antroposfera architekta. Zbudowana wokół nich narracja, umożliwiła z jednej strony szeroką prezentację dorobku Bohdana Lacherta, z drugiej rysowała mapę jego zainteresowań i poszukiwań, które architekt kontynuował przez całe życie.

Lata studiów Bohdana Lacherta na wydziale architektury Politechniki Warszawskiej to bowiem okres początku fascynacji polskiego środowiska architektonicznego, zwłaszcza warszawskiego, postacią Le Corbusiera i jego książką „Ku architekturze”. To oczarowanie nowoczesnością przekłożyło się, po pierwsze, na program nauczania Politechniki Warszawskiej, po drugie, na fascynację samych architektów. Uległ jej i Bohdan Lachert, który wraz z przyjacielem ze studiów, Józefem Szanajcą, założył w 1926 roku spółkę architektoniczną „Lachert & Szanajca”. Była to jedna z najbardziej nowoczesnych pracowni w Warszawie, a nazwiska jej twórców szybko stały się synonimem nowoczesności. Wpływ na to miały też bez wątpienia założenie i czynny udział obu architektów w grupie Praesens, powstałej pod koniec 1925 roku w Warszawie i zrzeszającej awangardowych artystów i architektów. Praesens był grupą artystyczną z własnym, bardzo nowoczesnym, czasopiśmie programowym o takiej samej nazwie, ale także grupą przyjaciół (m.in. małżeństwa Syrkusów i Bruklaskich, Katarzyna Kobro i Władysław Strzemiński), pasjonatów zawodu, entuzjastów nowoczesnej architektury.

## EKSPERYMENT

To właśnie entuzjazm dla nowoczesnych rozwiązań i chęć nieustannego eksperymentowania są jednymi z najbardziej charakterystycznych cech twórczości Bohdana Lacherta, doskonale podkreślonymi na wystawie, zarówno pod względem bogactwa i różnorodności prezentowanego na niej materiału, jak i sposobu samego, szalenie nowoczesnego pokazywania architektury.

Widać to już na otwierającym wystawę projekcie dyplomowym Lacherta, projekcie domu architekta na skarpie, przygotowanego w 1926 roku w pracowni Rudolfa Świerczyńskiego. Kolorowy rysunek projektowy przedstawia koncepcję rozbudowanej na ośmiu poziomach bryły i jest artystyczną kreacją na temat wyobrażenia, jak powinien wyglądać dom architekta i jakie pomieszczenia winny się w nim znaleźć. Pierwszy poziom domu zarezerwowany jest więc wyłącznie dla potrzeb zawodowych – znajduje się tu i biuro, i biblioteka, pracownia makiet, gabinet, a nawet poczekalnia dla klientów. Kolejne poziomy domu to wkraczanie w życie prywatne architekta: do pokoi gościnnych, sypialni, pokoju dziecięcego oraz ogrodu zimowego i oranżerii, które to elementy będą pojawiać się odtąd w niemal wszystkich późniejszych projektach Bohdana Lacherta i innych architektów polskiego modernizmu.

Głównym punktem wystawy były jednak szkice projektowe i modele dwóch domów – zrealizowanego w 1928 roku domu własnego architekta, usytuowanego przy ulicy Katowickiej 9 na Saskiej Kępie w Warszawie. Na wystawie pokazano pochodzącą z początku lat 80. makietę do dziś istniejącego budynku, w którym



architekt mieszkał przez całe życie, oraz aranżację głównego hallu, skupiającego w swym wnętrzu życie rodzinne i towarzyskie Lachertów. To dom-eksperyment; dom, w którym wszystko wolno, zainspirowany twórczością Le Corbusiera, o prostej architekturze, wypełnionej powietrzem, światłem i zielenią. Zachowane na archiwalnych fotografiach oryginalne wnętrze domu stanowiła jednocześnie jedną z najwcześniejszych prób wykorzystania barwy dla reżyserii ruchu, rozbicia bryły poprzez kolor i przeniesienia do dużej skali laboratoryjnych studiów przestrzennych Katarzyny Kobro oraz teoretycznych założeń unizmu Władysława Strzemińskiego.

Drugim ważnym elementem ekspozycji był model i studia nad domem atrialnym w zabudowie dywanowej – niezrealizowana nigdy koncepcja, której głównym celem było zapewnienie mieszkańcom domu optymalnych warunków dla pełnego odpoczynku, odosobnienia i prywatności. Centrum domu stanowić miało atrium, wypełnione światłem, powietrzem i zielenią, będące „oazą ciszy” przeznaczoną do kontemplacji i relaksu.

Opisane powyżej obiekty nie wyczerpują mnogości i różnorodności koncepcji Bohdana Lacherta, podejmowanych, analizowanych i opisywanych przez całe życie. Stanowiły one też zaledwie ułamek pokazywanej w Muzeum Architektury wystawy, na którą – prócz projektów i studiów architektonicznych – złożyły się rysunki, zdjęcia, fotomontaże, meble, projekty mebli, nagrania radiowe, filmy wideo, a nawet pisma teoretyczne. Szkicem projektowym i archiwalnym fotografiom towarzyszyły wykonane specjalnie na potrzeby ekspozycji modele najważniejszych koncepcji Bohdana Lacherta i Józefa Szanajcy: m.in. pawilonu Centrocementu na Powszechną Wystawę Krajową w Poznaniu w 1929 roku, jednorodzinnych domów letniskowych czy tytułowego rewersu, czyli niezrealizowanego domu atrialnego w zabudowie dywanowej projektu Bohdana Lacherta. Muzeum pokazało również makietę konkursową biblioteki im. Mohammada Rezy Pahlawiego w Teheranie, wykonaną własnoręcznie przez architekta w 1977 roku.

Pierwszy w Polsce patent mebla wypoczynkowego (leżak, 1929 rok), wyprzedzające swą epokę studia nad budownictwem atrialnym, czy wreszcie eksperymenty kolorystyczne w projektowaniu wnętrz i mebli – zebranie na wystawie w sposób możliwie najpełniejszy wszystkich tych aspektów działalności artystycznej Bohdana Lacherta, współtworzy obraz twórcy niezwykle odważnego, konsekwentnego, nieustannie ciekawego świata. Bohdan Lachert przez całe życie poszukiwał: nowych materiałów i sposobów ich zastosowania, nowoczesnych rozwiązań formalnych dla bryły i przestrzeni, ale też odmiennego niż do tej pory kształtowania samych projektów, nadając im nie tylko walor dokumentalny, ale wręcz walor reklamowy. Do końca życia starał się architekturę pokazać, zrozumieć i zdefiniować na nowo.

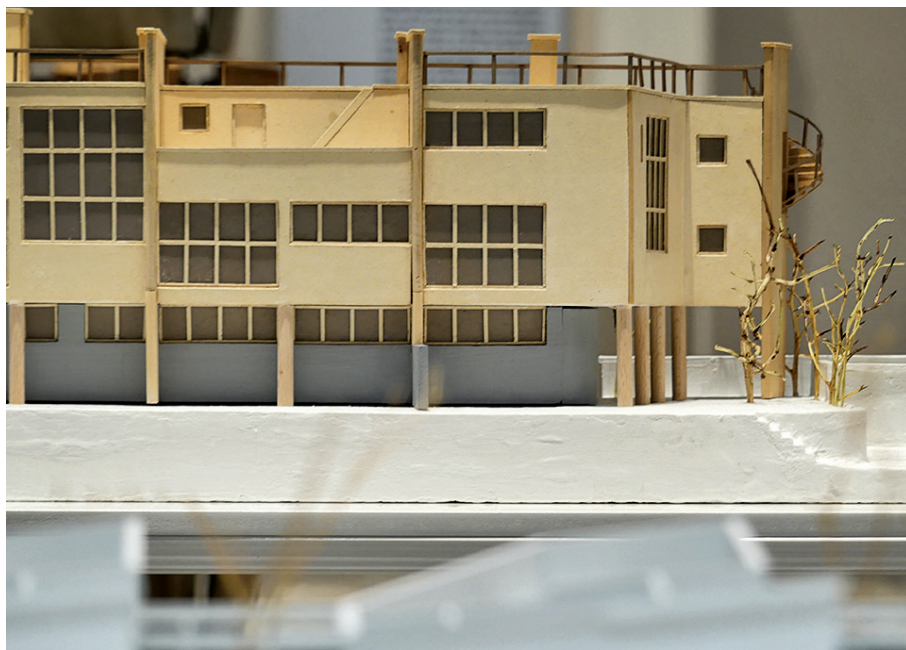
Cenną pamiątką po wystawie jest katalog pod tym samym tytułem, autorstwa Katarzyny Uchowicz i projektu graficznego Justyny Kosińskiej. Obszerna publikacja przybliży w sposób czytelny nie tylko prezentowane na wystawie zrealizowane i niezrealizowane obiekty, ale jest arcyciekawą opowieścią o życiu i pasji tego wyjątkowego architekta. ■



3

135

1–3. Wystawa Bohdana Lacherta w Muzeum Architektury, fot. Agata Kaczmarek



4

## Architect in the service of experiment

The exhibition curated by Katarzyna Uchowicz and organised by Museum of Architecture in Wrocław focuses on the works of an architect, Bohdan Lachert (1900–1987).

### Averse/Reverse

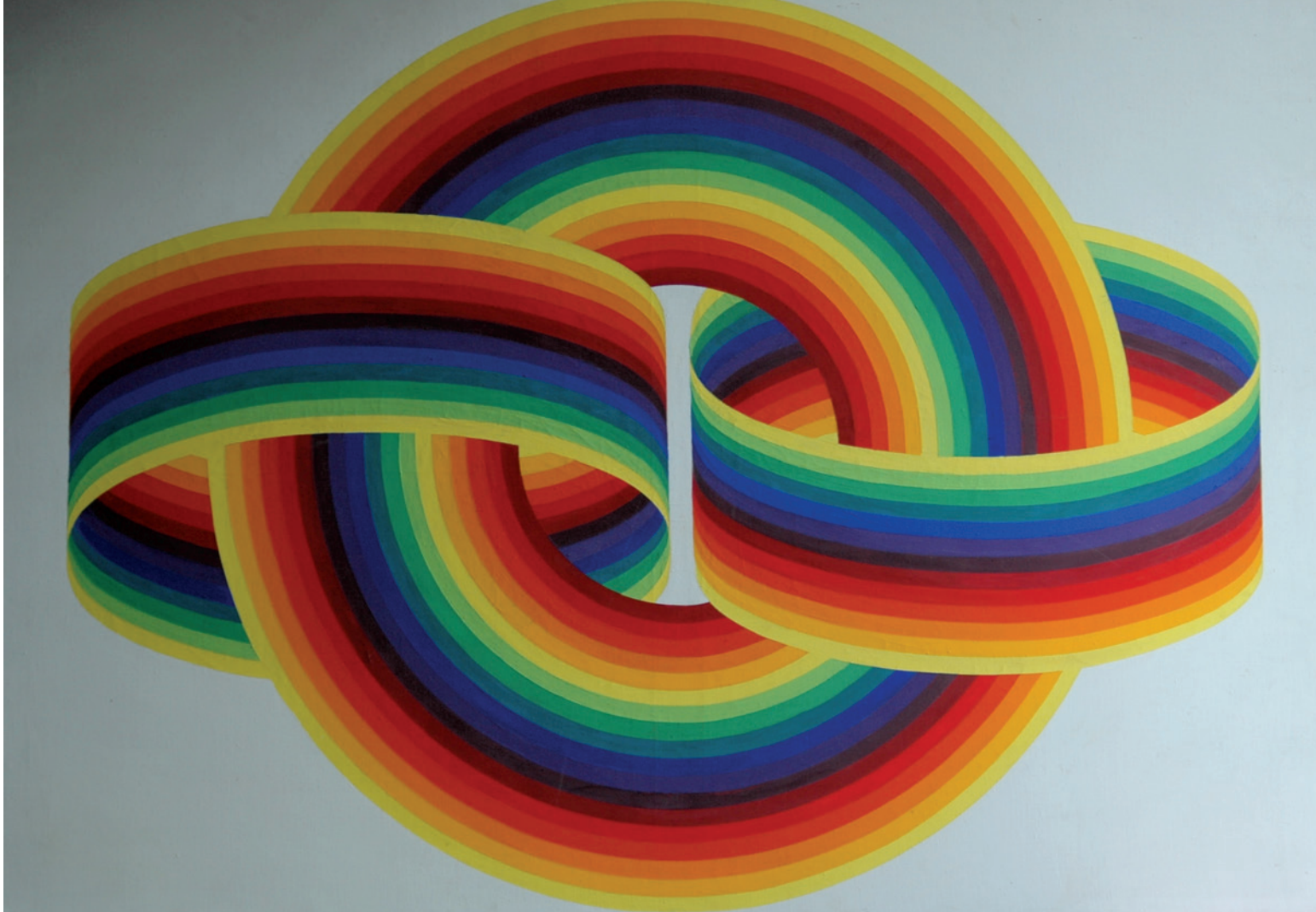
The title of the exhibition sums up the concept of presenting Lachert's works (two houses) and provides a chance to see a diverse array of his projects.

### 8 Lachert's points

The presentation is built around Lachert's catchwords: Modernism, Praesens, patent, experiment, colour, material, polyrhythm, antroposphere, and touches upon his fascination with Le Corbusier's modernity.

### Experiment

Lachert's graduation work, The Architect's House, is an embodiment of his love for experiment in architecture. ■



BERNARD FAUCHILLE

## *Groupe de Recherche d'Art Visuel (GRAV) – 1966-1968*

W lipcu 1960 w Paryżu założono Centrum Poszukiwań Sztuk Wizualnych. Tworzyli je: François Morellet, H. Garcia Rossi, Julio Le Park, Francois Sobrino, Yvaral, Joel Stein oraz François i Véra Molnar, ci ostatni zrezygnowali w listopadzie jeszcze tego samego roku.

Centrum zostało następnie zamienione na Groupe de Recherche d'Art Visuel (GRAV), z sześcioma członkami założycielami. Grupa miała być miejscem zorganizowanych poszukiwań w celu konfrontacji różnych koncepcji działalności plastycznej poszczególnych artystów, wolnej od presji estetycznych, społecznych i ekonomicznych. Praca grupowa miała za cel „wymazanie tradycyjnej postawy niepowtarzalnego, genialnego artysty, twórcy dzieł nieśmiertelnych”, a opierała się na zagadnieniach światła, ruchu, niestabilności percepcji działających sił, form i barw, na przypadku, zaskoczeniu i aktywnym udziale obserwatora.

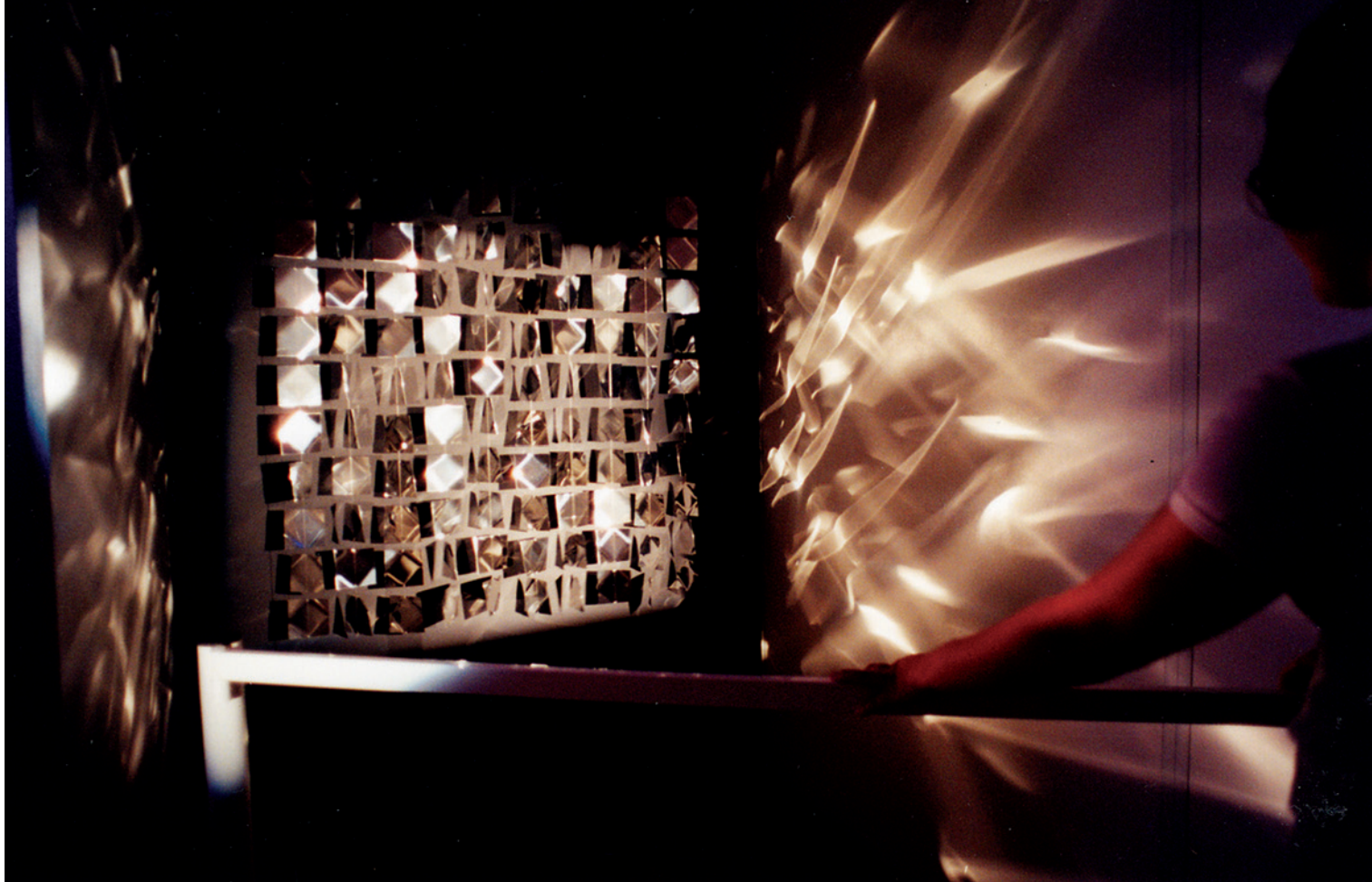
GRAV miało swoich „ojców”, byli to: M. Duchamp z jego ready made's, ironią i skłonnością do udziwnień, A. Calder, który wprowadzał ruch do swoich rzeźb już od 1932 roku, L. Moholy Nagy z grą światła i ruchu w jego *Modulatorze czasu i przestrzeni* z 1930 roku, który być może wpłynął na N. Schöffera, szczególnie na jego rzeźbę *Spatiodynamique* (1953), będącą odniesieniem do skali

„miasta przyszłości”. Można przywołać także V. Vasarely'ego z jego perceptami w ruchu oraz G. Kosice, jednego z założycieli kierunku MADI w Buenos Aires, w 1940 roku, który zrealizował słynną rzeźbę w drewnie *Röyi* (1944) i dzieło sztuki z użyciem neonu, *Madi Néon N.3* w roku 1946. Inne podobne grupy działały w tym czasie także w podobnym kierunku: Grupa Z w Düsseldorfie, grupa MID oraz grupa T w Mediolanie, grupa N w Padwie, grupa Nowa Tendencja w Zagrzebiu czy Equipo 57 w Hiszpanii.

Wkrótce pojawiły się wystawy, najpierw w Paryżu, w Galerie Denise René (1961), potem w Zagrzebiu, jesienią tego samego roku. Przede wszystkim zaś we wrześniu 1961 zostanie opublikowany traktat – manifest zatytułowany *Dość mistyfikacji*. Grupa demaskuje banalność sztuki, poddanie się Jeune Peinture (Młode malarstwo) artystom o ustalonej pozycji, brak kultury odbiorców, przemówienie sztuki przez system, zamknięcie w dogmatach, ignorancję autentycznego życia oraz jego

przemian i wzywa do zmiany kierunku: pojęcie artysty jako niepowtarzalnej natchnionej indywidualności jest anachroniczne, sztuka powinna być odbiciem działań plastycznych naszego czasu (kombinatoryka, prawdopodobieństwo, niestabilność, anonimowość...). Można w tym dostrzec echo dobrze znanej postawy Duchampa. Inny manifest, opublikowany 21 października 1961 podejmie te same tematy, będzie skierowany przeciw kultowi osobowości i fałszywym wartościom, a także manipulacjom środowiskiem artystycznym.

Pojawiają się kolejne wystawy: Mediolan, San Marino, Zagrzeb, Leverkusen, III Biennale de Paris w 1963 roku, gdzie był zaprezentowany „Labirynt”, pierwsze dzieło kolektywne grupy. Realizacja ta oparta jest na ruchu wewnątrz obiektu, interwencji widza, grze światła, refleksów światła pobudzających akcję, reakcję, polemikę... *Labirynt* został odtworzony z udziałem członków GRAV w Muzeum Sztuki i Historii w Cholet 1999 roku.



2

1. *Wariacje chromatyczne*, 1966 (wystawiane w Dortmundzie, 1968), © Anne Broillard, Virgile Stein
2. *Labirynt*, 1963 (rekonstrukcja z 1999 roku), © Musee d'art et d' Histoire w Cholet
3. Wystawa GRAV w Dortmundzie, 1968, © Danielle Morellet (od lewej: J. Le Parc, J. Stein, H. Garcia Rossi, Fr. Morellet, Yvaral, Fr. Sobrino)

(Warto zanotować, że aktywny udział publiczności jest tylko jednym z ważnych aspektów określenia miejsca publiczności, społecznej roli sztuki, przez artystę, który nie chce lub nie może uprawiać sztuki dla paru wybrańców. Malewicz, Rodczenko, Le Corbusier, grupa De Stijl, Equipo 57 i inni dostarczyli wiele różnych odpowiedzi dotyczących tej kwestii).

Rio de Janeiro, Sao Paulo, Paryż 1964 (nowy Labirynt w Muzeum Sztuk Dekoracyjnych), Tokyo, Dokumenta w Kassel, związane z tematem „Światło i ruch”, w 1965 roku wystawa „The Responsive Eye” w Museum of Modern Art w Nowym Jorku, potem także Lund, Tel Aviv i Bruksela przyjmują dzieła artystów GRAV. Interującym doświadczeniem była w 1964 roku propozycja H. J. Clouzot, który skontaktował się z J. Stein i Yvaral, aby wykonali scenografię do jego filmu *Piektło*, projekt nigdy jednak nie został zrealizowany.

19 kwietnia 1966 roku Groupe de Recherche d'Art Visuel organizuje w różnych miejscach w Paryżu „Dzień na ulicy”: instalacje plastyczne nietrwałe, rozdawanie ulotek „manifestów”, wezwanie do udziału przechodniów, działania, które podważają tradycyjne miejsca prezentacji sztuki i pasywne zachowanie widzów. W tym samym roku Julio le Parc otrzymuje Grand Prix na Biennale w Wenecji. Przy tej okazji, jest traktowany – błędnie – jako lider grupy, co staje się problemem w odniesieniu do relacji pracy indywidualnej i grupowej.



3

GRAV ogłasza w związku z tym: *Myślimy, że zamiast artysty indywidualnego i natchnionego pojawią się artyści-badacze, twórcy koncepcji, kreatorzy sytuacji, animatorzy, którzy będą mogli swoją aktywnością i realizacjami uświadomić społeczeństwu sprzeczności sztuki aktualnej i, szukając bezpośrednich kontaktów z publicznością, stworzyć warunki do powstania sytuacji w pełni otwartej.*

W 1966 roku w Eindhoven GRAV uczestniczy w ważnej wystawie międzynarodowej „Sztuka i Światło”, która gromadzi awangardę europejską, a następnie, w 1967, uczestniczy w Paryżu w wystawie „Sztuka kinetyczna/Światło i Ruch”. Inne wystawy z udziałem artystów grupy GRAV mają miejsce w Recklinghausen, Krefeld, Montrealu, Wiedniu, Bordeaux... W lutym i marcu w Dortmundzie będzie miała miejsce wystawa „Partycypacja/ W poszukiwaniu nowego widza”, ostatnia samodzielna wystawa GRAV jako

grupy. Inne pokazy jeszcze odbędą się w Buffalo, Oslo, Saint-Paul-de-Vence, w Berlinie, Detroit i Utrechcie.

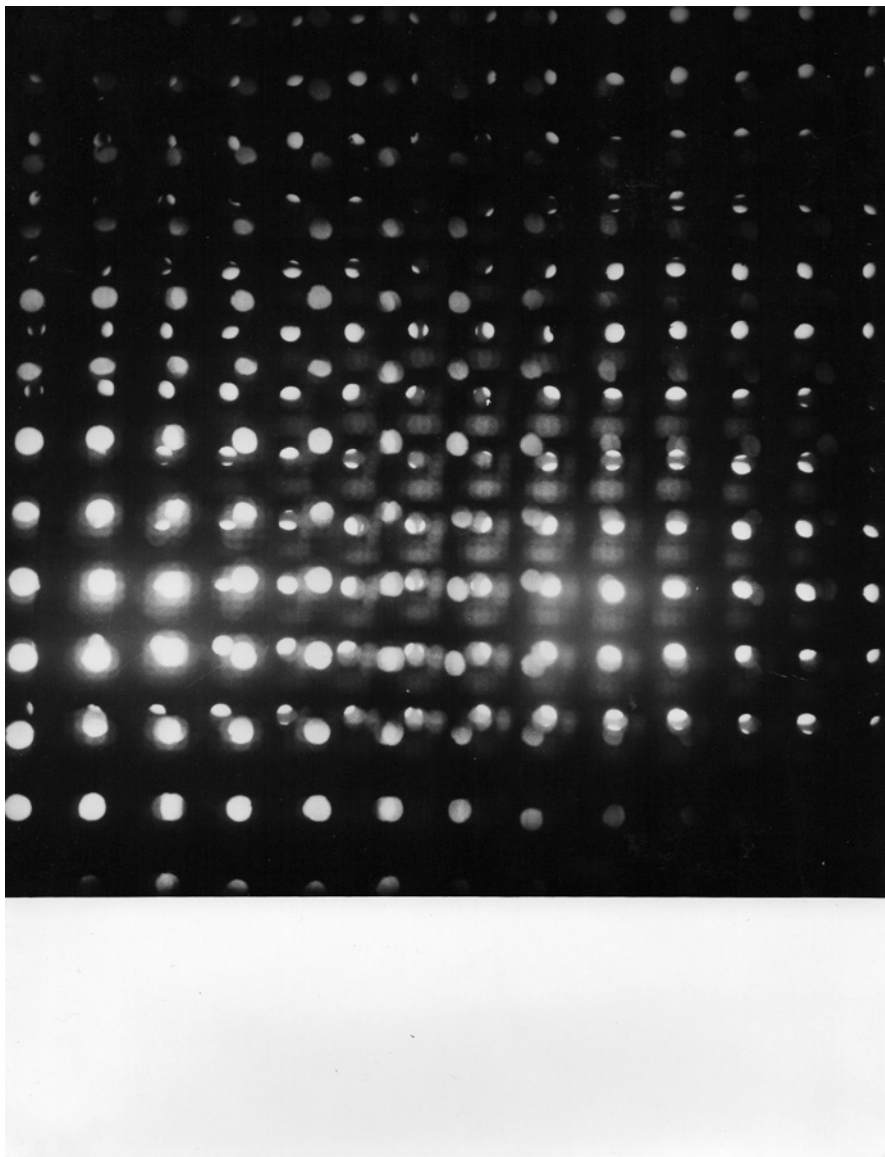
Julio le Parc po czterech miesiącach pobytu w Ameryce Południowej coraz bardziej oddala się od Grupy i stara się uzyskać pozycję otwarcie polityczną, wpasowując się w nastroj czasu: (...) *Zorganizować artystyczny rodzaj guerilla przeciwko aktualnemu stanowi rzeczy, podkreślać przeciwieństwa, tworzyć sytuacje, w których ludzie odnajdują swoje możliwości tworzenia zmian.* (...) To, co jest naprawdę ważne, to nie sztuka, ale postawa artysty.

W tej sytuacji pojawiają się sprzeczności i konflikty. 15 listopada 1968 GRAV decyduje się na rozwiązanie grupy, przyczyny: niemożność skutecznego kontestowania systemu i środowiska artystycznego, usunięcia wszystkiego, co wiąże się z indywidualnym „podpisem” artysty, indywidualnym rozwojem, coraz bardziej przekraczana anonimowość, brak nowych doświadczeń, zanik wspólnego, homogenicznego zainteresowania wszystkim, co było przyczyną założenia GRAV... Takie okoliczności nie sprzyjały dalszemu istnieniu grupy.

Według mnie GRAV przekazał wiele sztuce naszego czasu: zwrot do materiałów współczesnych, ironię, wyzbycie się pojęcia artysty genialnego, brania siebie na poważnie, wezwanie do czynnego udziału widza, akceptacja niestabilności elementów, które stają się zawartością struktury dzieła... Idee, które dziś stały się czymś powszechnym. Ale czy naprawdę wyciągnęliśmy z tego wnioski, „sedno sprawy”? I czy za „humorem” GRAV nie kryje się niepokój przed działaniem czasu, który przemija i zabiera wszystko z sobą? Nauczyć się rozkoszować jedyną nieprzemijalną chwilą wobec dzieła sztuki, oto może ostatnia lekcja GRAV.

Moje gorące podziękowania dla Pani Barbary Garcia Rossi, Virgile Stein, Daniele Morellet oraz Pana Eric’a Morin, Dyrektora Muzeum Sztuki i Historii w Cholet, za użyczenie i zgodę na publikację materiałów fotograficznych. ■

Bernard Fauchille, Directeur honoraire des musées, Saint-Luce-Sur-Loire  
Listopad 2017



1. Pierwszy obiekt świetlny, H. Garcia Rossi, 1962  
2. Dzień na ulicy, 19 kwietnia 1966  
Fot. 1-2 © Barbara Garcia Rossi

## Groupe de Recherche d'Art Visuel (GRAV) – 1966–1968

The aim of GRAV group, established in Paris in 1960, was to confront various artistic approaches and free them of the aesthetic, social and economic constraints. It organized numerous exhibitions and happenings which questioned traditional venues of presenting art or a passive role of the viewers. An artist, accordingly, was deprived of his individual and unique role, becoming more of a participator and an activist than a creator. The group was dissolved in 1968 due to conflicts and the lack of artistic homogeneity within it. The group ideals, however, proclaiming the leading role of viewers as well as irony, instability and transience of art, will remain timeless and true. ■

# Uwaga, idzie!

„Cricot idzie!” to wystawa, którą mogliśmy oglądać w krakowskiej Cricotece.

Kuratorka Karolina Czerska na niewielkiej przestrzeni przywołała – trochę już zapomniany – międzywojenny, wyjątkowy teatr eksperymentalny. Wyjątkowy, bo założony przez plastyków i skupiający w swoich kręgach głównie absolwentów krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Cricot był najdłuższym działającym teatrem dwudziestolecia i miejscem owianym wieloma legendami. Na pomysł założenia teatru wpadł w 1933 roku Józef Jarema, który związany z Komitetem Paryskim i kojarzony z grupą kapistów, po powrocie z Paryża postanowił zaistnieć na polskiej scenie teatralnej. Tytuł wystawy „Cricot idzie!” to parafraza sienkiewiczowskiego ostrzeżenia (Jarema idzie!), które z przerażeniem wykrzyknął Onufry Zagłoba na kartach powieści *Ogniem i mieczem*. W okrzyku Zagłoby słychać strach, ale i podziw wobec tego, co miało za chwilę nadejść – to samo uczucie towarzyszyło pełnym świeżości i nadziei plastynom teatru Cricot.

Dynamizm i siłę teatru Jaremy zawdzięczał współtworzącym go utalentowanym twórcom. Z Cricotem współpracowali artyści związani m.in. z Grupą Krakowską, czyli Maria Jarema, Zbigniew Pronaszko, Zygmunt Waliszewski, Jonasz Stern, Jacek Puget i Tadeusz Cybulski. Repertuar młodego teatru opierał się przede wszystkim na tekstach napisanych – często specjalnie na potrzeby teatru – przez młodych awangardzistów. Wśród nich pojawiły się nazwiska, takie jak Tytus Czyżewski, Jalu Kurek czy Stanisław Ignacy Witkiewicz. Spektakle teatru Cricot doceniano za lekkość i dynamizm, co nie takie częste w kraju, którego największe arcydzieła mają charakter przeważnie poważny i pełny egzaltacji. Kolorowa scenografia, hybrydyczne kostiumy i poczucie dziwności bijące z desek teatru nie były tym, do czego przywykła polska publiczność.

„Cricot idzie!” była wystawą monograficzną, której główna oś przebiegała chronologicznie – od 1933 do 1939 roku. Ekspozycję tworzyły różnorodne formy sztuki wizualnej, obok plakatów i szkiców zwiedzających czekały również materiały filmowe i muzyczne, projekty kostiumów, rzeźby i obrazy olejne, z których – jak podkreśla kuratorka – większość została udostępniona publiczności po raz pierwszy. Prezentowane materiały pochodziły z polskich i zagranicznych kolekcji, a dodatkowo część z nich dotyczyła wcześniejszych działań artystycznych Cricot oraz prób kontynuacji teatru po wojnie. Ekspozycja była niezwykle „gęsta” i rozparcelowana na niewielkiej powierzchni, co mogło być dla wielu przytłaczające. Jednak urok „Cricot idzie!” to przede wszystkim drobne tempory i szkice, które najlepiej zbliżają odbiorcę do atmosfery, panującej w teatrze Jaremy. Oprócz bogatej ekspozycji wystawie towarzyszył również obszerny tekst kuratorski.

Krakowska wystawa była powrotem do awangardowej i lewicowej przeszłości, która sprawia wrażenie o wiele barwniejszej i różnorodnej od dzisiejszej rzeczywistości. Odwiedzających wystawę witał projekt jednego z kostiumów do *Mątwy* Stanisława Ignacego Witkiewicza, co jest doskonałą zapowiedzią kolejnych cricotowych kuriozów. Na niewielkiej sali wystawowej dominowały pastelowe barwy, co naśladowało malarstwo kapistów, których działalność rozpoczynała wystawową narrację. W 1933 roku kapiści utworzyli, wyżej wspomniany, Komitet Paryski (od skrótu K.P. pochodzi nazwa „kapiści”). Celem komitetu – czytamy w tekście kuratorskim – było zorganizowanie wyjazdu do Paryża na dalsze studia oraz umożliwienie młodym artystom kontaktu z paryskimi muzeami i galeriami. Minąwszy kąt poświęcony kapistom mogliśmy natrafić na historię kolejnych lat działalności Cricotu, której towarzyszyły fotosy spektakli (uzupełnione materiałami dźwiękowymi) wystawianych na deskach teatru. W środkowej części sali wystawiono obrazy (głównie



1. Szkice Henryka Wicińskiego do scenografii *Mątwy* Stanisława Ignacego Witkiewicza

2. Inicjująca wystawę ściana poświęcona kapistom  
Fot. 1–2 Aleksandra Suchecka

olejne) plastyków i dekoratorów współtworzących teatr. Puste fragmenty ścian, których nie przykryto ekspozycją, wypełniały cytaty artystów, takich jak Józef Jarema czy Tytus Czyżewski. Wystawę wieńczyło pytanie „Co dalej?”, a opowieść o Cricocie skończyła się w chwili śmierci Jaremy w 1951 roku.

Prace nad dwuletnim projektem „Cricot idzie!” rozpoczęto w ramach obchodów roku Awangardy w Polsce. W 2018 roku obchodzimy również stulecie odzyskania niepodległości, co jest ciekawym połączeniem, biorąc pod uwagę, że awangarda była ruchem antytradycjonalistycznym. Wystarczy wspomnieć jeden z postulatów manifestu futurystycznego: *Chcemy zburzyć muzea, biblioteki, akademie wszystkich rodzajów, chcemy zwalczać moralizm, feminizm i wszelką oportunistyczną lub utylitarną podłość!* Zatem „Cricot idzie!” to – wbrew awangardzie – otoczony murami muzeum powrót do przeszłości. Jest to jednak przeszłość wyjątkowa – rozproszona, dynamiczna i sprawiająca wrażenie teraźniejszości, dzięki której Cricot jak szedł, tak dalej „idzie!” ■

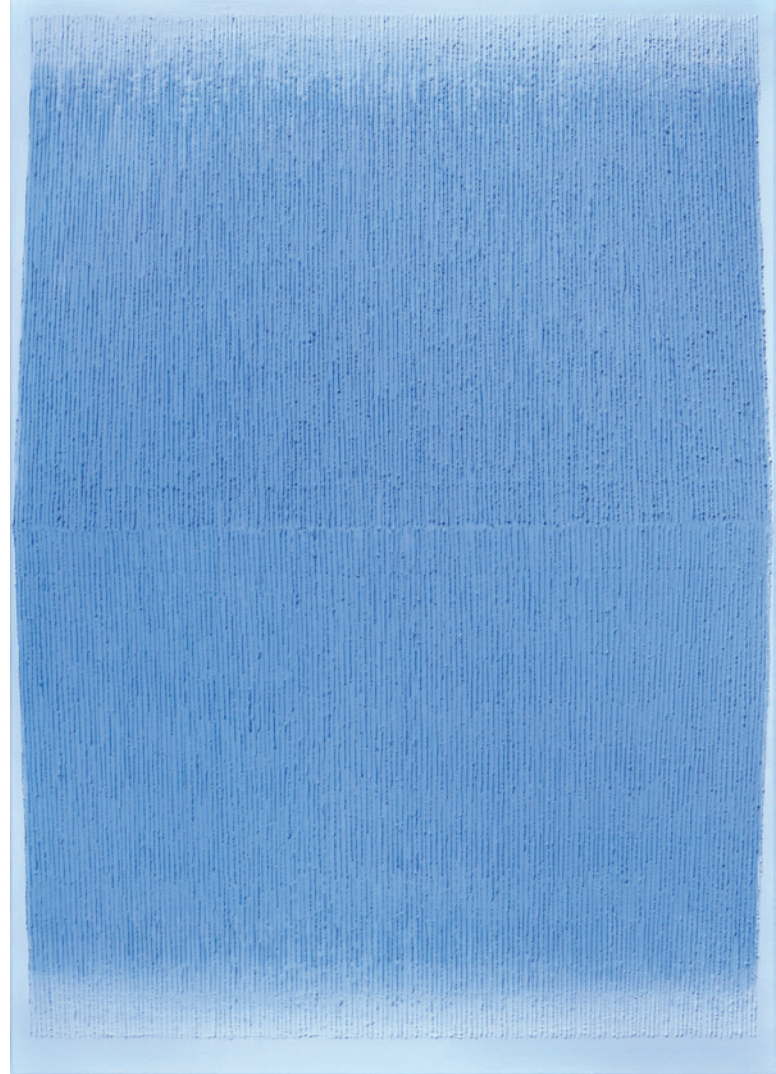
## Look out, it's coming!

**C**ricot is coming!, presented in Cracow Cricoteka, recalls the nearly forgotten experimental, unique, interwar theater founded by Józef Jarema and artists from The Academy of Fine Arts in Cracow in 1933. Curated by Karolina Czerska, this monographic exhibition mainly presents memorabilia such as posters, theatrical sketches and costumes, accompanied by quotations of former artists and audio materials. Most of the works are displayed publicly for the first time. ■

# Dorota Grynczel (1950-2018)

Była wybitną tkaczką i malarką, profesorem Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie i dziekanem Wydziału Malarstwa. Była matką, żoną i niezawodnym oparciem dla bliskich i przyjaciół. Odeszła 30 stycznia 2018 roku.

Jej twórczość, w pełni oryginalna, indywidualna i niezależna, wyrastała z zafascynowania naturą. Było to czytelne zwłaszcza w początkowej fazie rozwoju jej haftów, nawiązujących do form organicznych. Potem, w latach osiemdziesiątych, nic nie tracąc ze swoich związków z przyrodą, głównym problemem jej sztuki stało się światło, przezroczystość i rytm. I nawet dziesięć lat później, kiedy ten rytm przerodził się w układy czysto geometryczne, nie była to matematycznie ortodoksyjna geometria, lecz na tyle wyzbyta rygoru i swobodna, że jej sztuka głównym problemem uczyniła światło, cień i harmonię form przywołującą skojarzenia ze zjawiskami natury.



1

## Dorota Grynczel

1. *Kompozycja 1*, 116 x 81 cm
2. *Kompozycja 9-12*, 2012, 116 x 81 cm
3. *Kompozycja 11-13*, 2013, 116 x 81 cm

Malarstwo Doroty Grynczel, w którym, jak za pociągnięciem grabi, w litej warstwie farby olejnej występowała rytmiczna struktura wgłębnych rowków i wypukłych grzebieni, jest urodziwe. Zazwyczaj monochromatyczne, w intensywnym kolorze błękitu czy zieleni, rzadziej barw ciepłych

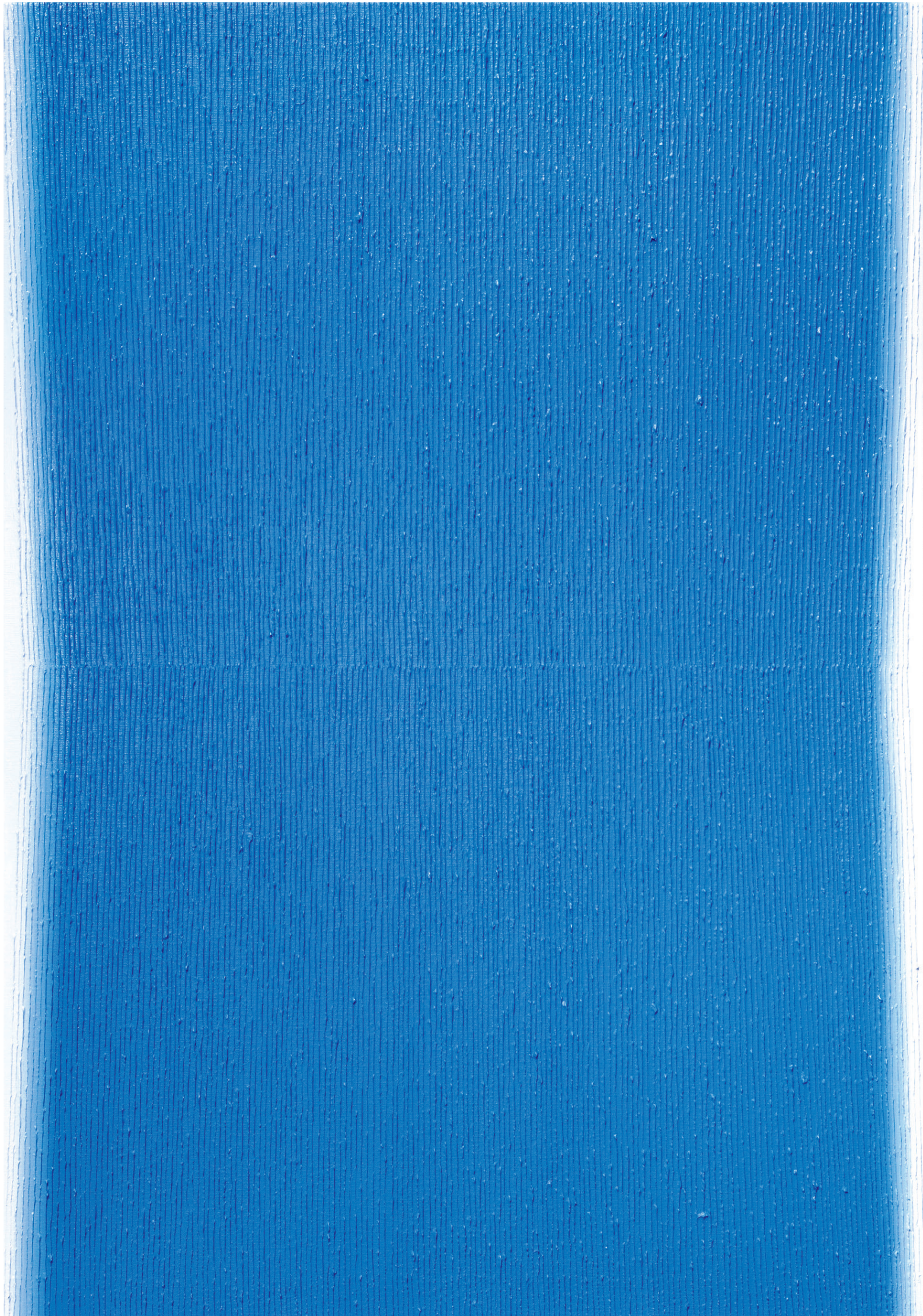
Jej pracochłonne tkaniny, wymagające benedyktyńskiej cierpliwości i zdumiewającej wyobraźni, by od pierwszego przez wszystkie kolejne ściegi panować nad zamierzoną całością kompozycji, wykonane były czarnym haftem na czarnej siatce tiulu. Z rzadka tylko, w niczym nie zakłócając swej ascezy, są ożywione dodaniem do czerni blasku błękitu lub żółci.

Dorota Grynczel była wielką, do tej pory niedocenioną artystką: wybitną malarką i autorką odkrywczych, nie mających ani w przeszłości, ani współcześnie podobnych sobie, świetnych tkanin. Dorota odeszła, ale jej twórczość zostanie, by kształtować myśl i wrażliwość naszą i przyszłych pokoleń na prawdziwą, wielką sztukę. ■

## Dorota Grynczel (1950 - 2018)

Dorota Grynczel, a textile artist, painter, professor at the Academy of Fine Arts in Warsaw and dean of the Faculty of Painting, passed away on January 30, 2018. She will be remembered for her monochromatic blue and green paintings and her ascetic black textiles, at times punctuated with a small amount of blue or yellow. Her family, friends and the world of art will sorely miss her. ■

2



# Duchy Piasku

**B**iblioteka na wyspie Piasek we Wrocławiu jest miejscem niezwykłym. Od stuleci budynek opiekował się gromadzoną w nim wiedzą. Dziedzictwem zapisanym na tonach papieru. Stare księgi, wielkie odkrycia, dzieje całych pokoleń. Upojna i błoga cisza, jak w środku cyklonu, gdy obok wiruje realny świat.

W miejscu tym, w dawnym klasztorze Augustianów przechowywano ponad pół miliona starodruków, map, grafik, średniowiecznych rękopisów. Znajdowały się tu przywożone z podróży trofea, osobliwe znaleziska, które gromadziła Izba Muzeum Antropologicznego. Barokowy budynek niszczone, palono, topiono, ale wciąż się odradzał. Jego piwnice, jak głębokie korzenie, wrosły w podłoże wyspy, stając się najbezpieczniejszym miejscem w mieście. Przez okna widziano marsze ewakuacyjne, wysadzanie bulwarów, niszczenie Ostrowa Tumskiego. Dziś można z nich zobaczyć ruchliwą ulicę, po której z łoskotem przemykają niebieskie tramwaje. Czy to przewrotność losu sprawia, że w budynku, w którym za czasów drugiej wojny światowej stacjonował sztab główny wojsk niemieckich, znajduje się obecnie Katedra Judaistki?

„Interwencje / Mediacje” powstały jako wypadkowa rozważań o kategorii dokumentu i śladu. Kuratorki zaznaczyły swoje stanowisko, w którym sztuka ma mieć wymiar estetyczny, ale także informacyjny (przekonanie Josepha Kosutha, że jeśli chcemy otworzyć się na inne idee koncepcji sztuki niż tradycyjne malarstwo i rzeźba – które służą przede wszystkim wyrażaniu wartości estetycznych, musimy sięgnąć po środki dokumentowania). Spora część wystawy nawiązała zatem do poetyki dokumentu i podstawowych form komunikacji między ludźmi. Inspiracją do powstania części prac stały lata 70., których klimat zdawał się unosić w korytarzu, gdzieś między jarzeniówkami, wyblakłymi lamperkami i śladami po wiszących tu przed laty godłach państwowych. Za sprawą śladów po niedawnej przeszłości, wybrani artyści podjęli dialog z dokumentem i wykorzystali zabieg interwencji w zastaną na piętrze przestrzeń.

Wernisaż (w styczniu 2018 roku) został pomyślany jako symboliczne przejście z czasu historycznego do współczesności. W rytuale przejścia pomógł stary niemiecki zegar, który zatrzymał się przed laty na godzinie 17.50. Jego tarcza z uspionymi na tej konkretnej godzinie wskazówkami posłużyła jako motyw pracy zatytułowanej *Normalzeit* (autorstwa Wojtka Chrubasika, Agnieszki Kłos, Edyty Rakwał-Rząsy).

Pomocny w rytuale był także koncert Czarnego Latawca, który zaprezentował premierowy utwór oparty na motywie słów Jonasa Mekasa „pamięć to piekło”. Mekas, mistrz awangardy amerykańskiej, współtwórca New American Cinema, współpracujący w ciągu lat z Andym Warholem, Yoko Ono

i Salvadorem Dalim, dostatecznie często sięgał po motyw przeszłości, rozumianej i jako część składową tożsamości, i przekleństwo jednocześnie. Obsesja szczegółu i utrwalania wszystkiego z lęku przed utratą, obecne były w przestrzennym utworze Latawca. Niczym muzyka filmowa, towarzysząca kinu monumentalnemu, kompozycja wrocławskiego artysty przenosiła słuchaczy w inny czas. Intensywne i bolesne było spotkanie z muzyką, która zapraszała



do przekroczenia bezpiecznych granic, tak aby słuchaczy uwieść i przenieść poza rzeczywisty wymiar sal. W rozbudowanym dialogu z Mekasem można było usłyszeć dźwięk pożogi, śpiew modlitwy po hebrajsku, szepty zakonników i szum napierającej rzeki w czasie legendarnej powodzi. W sztuce Mekasa obecne były blizny po ocaleniu, w utworze Czarnego Latawca kolejne warstwy dźwięku złożyły się na autorski portret miejsca, które na przestrzeni wieków zebrało również wiele blizn.

W czasie interwencji i mediacji w budynek pamiętaliśmy jako artyści i producenci wystawy, że podstawową zasadą naszej pracy pozostaje umiejętność porozumiewania się z danym miejscem, nie tylko jego materialną stroną, ale i aurą (Walter Benjamin). Ściany rozpatrywaliśmy zatem przede wszystkim jako warstwę poetycką i głębię narracyjną, w którą poza obrazami mogliśmy wpisać także i słowo (wiersz Ewy Sonnenberg, koncert literacki grupy Żółć). Bardzo szybko zdaliśmy sobie sprawę, że podstawową łaską, dzięki której nawiążemy dialog z budynkiem, będzie pokora wobec niego. Dlatego w większości prace zaprezentowane na wystawie oscylowały wokół subtelnych, ledwo

dostarczalnych zabiegów (*Ślady* Maryi Tulzankowej, „Ślady” Dżesiki Zemsty) podkreślania tego, co było kiedyś, a dziś widoczne jest tylko poprzez odciski, kurz i warstwy starej farby, lub też nieco odważniejszego komentarza do treści ukrytych w środku murów (*Elektryczny krwioobieg* Wojtka Chrubasika, który pracę swoją osłabił, powtarzając ją dokładnie na tegorocznej edycji Survivalu poświęconej kapitałowi).

Słowo obecne było na wystawie niemal na równi z obrazami za sprawą unikalnego księgozbioru bibliotecznego Leona Vita Saravala, kupca z Triestu. Szczególnie odkrywcze okazały się zdobienia hebrajskich rękopisów (34 tomy) i inkunabułów (7 tomów), które powstawały na przestrzeni siedmiu wieków. Pokazała nam je bibliotekarka Piasku, Monika Jaremków. Dzięki niej motywy roślinne zdobiące marginesy ksiąg, znalazły się na ścianach sal i znakomicie mediowały z cieniami starych drzew za oknem.

Żywego dialogu doczekały się dwie prace; *Quo ego vado* Marka Miształa-Tomeckiego oraz *Fauna i flora* Michaliny Staniszewskiej i Jagody Kolanus. W instalacji Miształa-Tomeckiego walczące ze sobą jaszczury cudownie unosiły się w powietrzu, podczas gdy rysunki Staniszewskiej i Kolanus ciążyły ku ziemi, zlewając się ze sobą i wzajemnie się znosząc. Autorzy obu prac wskazali czas jako nadrzędną kategorię istnienia i wyraźnie zdefiniowali swój stosunek do przeszłości. Przewrotna praca Miształa-Tomeckiego, choć nawiązywała do zabytkowych ksiąg ze zbioru Saravala (dokumenty te pochodzą z wielu miejsc Europy, Północnej Afryki i Bliskiego Wschodu, napisane w najważniejszych hebrajskich tradycjach: sefardyjskiej, włoskiej i aszkenazyjskiej oraz głównymi rodzajami i stylami pisma hebrajskiego), stanowiła pełen szacunek wobec przeszłości, choć wyrażony lekko i dowcipnie. Nie można tego powiedzieć o kreskówkach Staniszewskiej i Kolanus, które mimo swej popkulturowości, były trudne w odbiorze, a przecież nawiązywały do tak niedawnej przeszłości (fascynacja kulturą masową przypada, według Antoniny Kłoskowskiej, na lata 50. XX wieku).

Dialog między słowem a obrazem doczekał się w instalacji Marzeny Niżyńskiej („Menora”) bardzo konkretnego wyrazu. Autorka skompletowała stare książki, które prowadziły ze sobą żywy spór na poziomie tytułów, postaw politycznych i światopoglądu autorów, którzy dawno przeszli do historii. Menora powstała zatem jako debata, która nie miała szans się wydarzyć. „Skłócone” książki trafiły po wystawie do zakładu karnego w Wołowie, w którym od lat organizowana jest ogólnopolska akcja czytelnicza „Książka za kratę”, jako autorski pomysł jednej z kuratorek wystawy, Agnieszki Kłos.

Opowieścią o napięciu między obrazem i słowem była również praca Joanny Kozłowskiej



1-2. Wystawa „Interwencje / Mediacje”,  
fot. Wojtek Chrubasik

zatytułowana *Pejzaż słów*. Autorka wykorzystała najprostsze medium folii i tuszu do opisanie pejzażu, który zobaczyła za oknem. Właśnie okno stało się ramą dla jej obrazu, zmieniającą czytelność i realność tego, co przed widzem.

Przeszłość jako obsesja, która wgryza się w tkankę rodziny, kształtując i deformując ją na przemian, została odmalowana w pracy *Korzenie* Jewigienii Vladimirovej, a także instalacji Agaty Marii Stankowskiej *Dziary mojego ojca*. Bardzo dobrze komponowały się one z dwiema pracami w sąsiedztwie – dużymi, efektownymi fotografiami Teresy Anniuk – Gulak i instalacją bez tytułu Wojciecha Skibickiego. W pracach Anniuk-Gulak pamięć została przedstawiona jako nietrwały i chimeryczny ślad utrwalonego ruchu, który równie szybko może zniknąć. U Skibickiego pamięć zapisana w niemy filmie, została udokumentowana osobliwym trofeum – spaloną księgą, której zapach nadal unosił się w powietrzu. Widzowie widzieli zatem płonąca księgę na starym telewizorze i mogli dotknąć jej nadpalonych brzegów na żywo. Podczas gdy film stanowił bardzo wyraźne nawiązanie do aktów palenia książek przez nazistów, eksponat wydał się widzom niezwykle atrakcyjny. Ten „dowód rzeczowy” był przez nich dotykany, skubany i wączany.

Znacznie odważniejszej interpretacji przeszłości, rozumianej jako spłot wspólnoty i wykluczenia, dokonała w swojej pracy *DNA* Edyta Rakwał-Rząsa. Pamięć zakorzeniona w historii i religii została ukazana jako wypadkowa symboli subtelnych, lecz prowokacyjnych. Zbite jakby „od niechcenia” listewki odsłoniły wierzchnią warstwę (fragmenty słoiki i przeciętych sęków), by w rzeczywistości pokazać symbole polityki i religii, które od zarania dziejów toczą ze sobą walkę o pierwszeństwo. Nasze spojrzenie na historię, zdaje się mówić autorka, zależy od kąta patrzenia i ustawienia symbolu względem światła i cienia. Kruchy materiał dźwigał ciężar „ponad siły”, w tym przede wszystkim wpisane w te symbole puste slogany o „jedności natury ludzkiej”.

Daleka od oficjalnego przekazu była instalacja Anny Chmielowiec *Buty Maryi*, w której autorka dokonała połączenia osobistej historii butów matki z bosymi stopami rzeźby, która znajduje się na jednej z fasad budynku. Buty zawieszono u wejścia do Biblioteki nie były, jak można by się tego spodziewać, butami pustelnicy i wędrowca, ale kobiecymi seksownymi czółenkami.

Równie osobiście zinterpretowała historię Piasku kuratorka wystawy, Agnieszka Kłos (*Wzorek Henkego*). W sąsiedztwie *Butów Maryi* powstała lamperia złożona z multiplikacji wzoru z kołnierza gauleitera Dolnego Śląska Karla Henkego, osławionego „kata Breslau”. Efektowna i niewinna na pierwszy rzut oka, zdradzała przed widzem, czarny humor i perspektywę historii sztuki, w której

młynarz (tym z zawodu był Henke) dokonuje podziału na sztukę zdegenerowaną i właściwą. Henke znał bibliotekę na Piasku. W czasie obłężenia budynku służył mu jako sztab i schron (grube mury i dobre fundamenty oraz głębokie piwnice z mocnymi stropami).

Piasek został zinterpretowany także dosłownie, jako miejsce tworzenia sztuki, pracownia, w której w ciągu kilku dni może powstać obraz (Piotr Gardecki), ale także skojarzenie związane z materiałem budowlanym. W kruchej i niezwykle subtelnej pracy (*Dedykowane Marii P*), Aleksandra Bečka przywołała wspomnienie człowieka i pejzażu, który nad morzem ma nierozzerwalny związek z piaskiem. Oktawian Jurczykowski w pracy *Piaskowa kartka* wykorzystał materiał do starcia liter. Jego praca ilustrowała część długotrwałego, lecz niewidocznego procesu niszczenia krajobrazu i cywilizacji przez naturę. Piasek, mimo całej swojej lekkości, potrafi być materiałem upartym, ciężkim i sprawczym, który ściera na pył naszą kulturę.

Zupełnie inaczej skomunikowała się z miejscem druga kuratorka, Daria Milecka. W jej pracy *Dopóki trwa przestrzeń* migotliwe, lekkie litery złożyły się na rodzaj buddyjskiej mantry, podkreślając uniwersalny charakter i miejsca, i przeżyć, które mogą, lecz wcale nie muszą, składać się na czyjąś biografie. Autorka, mimo obecności w miejscu naznaczonym historią i traumą, zaakcentowała prawo każdego do wyboru. Piasek, biorąc pod uwagę jego zmienne losy, barwne historie, legendy, ale i żywe

potrzeby coraz to nowych pokoleń, mógł tę pracę przyjąć z prawdziwą ulgą. W końcu to nowa karta starej historii okaże się najważniejsza dla coraz młodszych pokoleń studentów i turystów odwiedzających to urokliwe miejsce.

Współpraca: Edyta Rakwał-Rząsa ■

„Interwencje / Mediacje” 5.01.2018 – 1.02.2018, Piasek, Uniwersytet Wrocławski. Wystawa zorganizowana przez dr Agnieszkę Kłos i prof. Darię Milecką oraz studentów i dydaktyków: Mediacji Sztuki, Podyplomowej Mediacji Sztuki Współczesnej, Koła Naukowego Mediacji Sztuki. Specjalne podziękowania dla Prof. Marcina Wodzińskiego, kierownika Katedry Judaistyki Uniwersytetu Wrocławskiego i mgr Moniki Jaremków za możliwość zorganizowania wystawy i koncertów.

## Sand Ghosts

For long years, the library on Piasek Island in Wrocław has been taking care of the knowledge and heritage recorded on tonnes of paper. The peace and quiet of the place stand in sharp relief to the bustling world around. This former monastery, which has survived destruction, fire and flood, served as German HQ during WWII and ironically today houses the Department of Jewish Studies. In January, 2018, it became the venue of the Interventions/Mediations exhibition, curated by A. Kłos and D. Milecka from the Wrocław Academy of Art and Design, which was dedicated to reflections on documents and traces and featured numerous interesting examples of interventions in the found space. ■



2



ALICJA JODKO

## „Entropia rośnie v.3.0”

Tak się złożyło, że w bieżącym roku oprócz wielu okrągłych rocznic, o których głośno, przypada też 30-lecie Galerii Entropia, która powstała w 1988 roku z inicjatywy Alicji i Mariusza Jodków, a funkcjonuje do dziś jako miejska instytucja kultury trwale wpisana w krajobraz artystyczny miasta.

Z tej perspektywy pozwoliliśmy sobie jeszcze w styczniu ogłosić rok 2018 „rokiem entropii” przez duże i małe „e”. Nasz zamysł nie ograniczał się bowiem do świętowania własnego jubileuszu, skoro strzałka czasu przesywa rzeczywistość we wszelkich jej sferach, a entropia rośnie, gdzie rzucić okiem...

W całorocznym projekcie: „Entropia rośnie v.3.0” często sięgamy do artefaktów i sytuacji sprzed 30 lat, nie ma to jednak charakteru archiwistycznego. Pomyślane jest raczej jako metoda aktualizacji (w rozumieniu filozoficznym) i jako specyficzny upgrade do wersji 3.0 na bazie rozmaitych niegdysiejszych elementów wyjściowych.

Projekt rozpoczęło w lutym jednodniowe zdarzenie „RE-KONSTRUKCJA W PROCESIE” (23.02.2018) nawiązujące do momentu otwarcia pierwszej wystawy w Entropii (malarstwo i rysunek Andrzeja Reraka) oraz do celuloidowego medium, którym posłużyliśmy

się realizując projekcję taśm 16 mm na trzech projektorach. Jesienią odbędą się następne zdarzenia wpisane w ten projekt. Natomiast kulminacyjnym momentem „roku entropii” była czerwcową wystawą podejmująca określony w tytule ważki temat badawczy. Temat dotyczący każdego, kto – dajmy na to – oddychając smogiem tkwi w korku ulicznym, boryka się z awariami celowo postarzanych urządzeń, czuje się przeładowany niezrozumiałymi komunikatami... Temat, który z jednej strony nie wychodzi poza język nauki, a z drugiej nie jest rozpoznawany przez zwykłego „użytkownika” chaotycznego świata.

Z racji jej badawczego charakteru wystawę poprzedziło otwarte dla publiczności spotkanie naukowców różnych dziedzin z artystami. „Konsultacje z entropii” (29.05.2018) przyjęły formę wielowątkowej prezentacji i wymiany myśli w przyjemnej, nieoficjalnej atmosferze. Ukazały entropię jako pojęcie złożone, zdecydowanie niejednoznaczne, a nawet wewnętrznie sprzeczne – unaoczniające proces niszczenia, ale też spektrum możliwości wyboru. Ze strony nauki w spotkaniu wzięli udział: prof. dr hab. Piotr Garbaczewski (fizyka teoretyczna), prof. dr hab. Kazimierz Orzechowski (chemia fizyczna i teoretyczna), dr Jakub Jernajczyk

(sztuki wizualne, matematyka), dr inż. Jerzy Sławski (cybernetyka, urbanistyka).

W wystawie „Entropia rośnie v.3.0” (20.06.-27.07.2018) wzięło udział 51 artystek i artystów. Zdecydowana większość prac powstała specjalnie z tej okazji, tworząc w jej ramach spektrum mediów, konceptów, form ekspresji i dyskursów. Rozmiar tego tekstu niestety nie pozwala na przyjrzenie się zarówno całości, jak i pojedynczym jej artefaktom, na które w pełni zasługują. Ale bogaty program wieczoru otwarcia wystawy przygotowany przez dwie instytucje: Galerię Entropia i Muzeum Współczesne Wrocław oddaje przynajmniej w części wielość kontekstów do jakich ona sięga, a także jej energię i unikalną atmosferę.

Wieczór otwarcia 20.06.2018 był wielogodzinną erupcją energii i w konsekwencji gwałtownym wzrostem entropii, jakkolwiek staraliśmy się trzymać określonych ram czasowych... I – o dziwo! – pomimo spiętrzenia wielu działań odbywających się w dwóch miejscach i na trasie je łączącej, jakoś się to udało!

O g.18.00 w holu i gęsto utkanej pracami przestrzeni Galerii zaczęła się nawarstwiać seria działań artystów: Izabeli Chamczyk, Tomasza Domańskiego, Mateja Franka (transmisja z Turynu), Marcina Harlendera, Małgorzaty



1,2. Translokacja perypatetyczna cd, fot.M. Jodko  
3. Wyjście robotników sztuki z Galerii, fot.K.Wiktor

Kazimierzczak (z udziałem golfistki – Lili Dmochowskiej), Gerarda Lebika i Dominika Podsiadłego. Wernisażowe trunki kryły się w strukturze obiektu/rzeźby z pudełek z winem, wodą, sokami i pustych (idea: Mariusz Jodko, realizacja: Julita Gielzak i Paweł Marcinek).

O godz. 19.05 odpowiednia część osób miała już przypięte litery składające się w napis ENTROPIA ROŚNIE i nastąpiło **Wyjście robotników sztuki z Galerii** nawiązujące zarówno do początków kina i filmu braci Lumiére z 1895 roku, jak i do początków Entropii zarejestrowanych na taśmie 16 mm w tym samym miejscu. Po uwiecznieniu historycznej chwili (rejestracja filmowa 16 mm /Mariusz Jodko i analogowa audio /Maciek Bączyk) nadszedł czas na **Translokację perypatetyczną** do MWW (idea: Alicja Jodko). Ruszyliśmy z czajnikiem niesionym na przedzie przez Pawła Jarodzkiego. Pochód zamykała Jasmin Schaitl nieprzerwanie rozwijająca nitkę ze szpuli. Szliśmy pod czułym okiem policji, co na dobrą sprawę jeszcze dodawało nam szyku. Po drodze litery samorzutnie konfigurowały się w nietrwałe układy semantyczne. – Zanurzeni w codzienności miasta perypatetycy z literami

na piersiach i plecach. Grupa osób dość pośpiesznie przechodząca przez stosunkowo krótki odcinek czasu.\* Przejście artystów przez zlewisko entropii.\*\* – W sprzyjającej akustyce przejścia podziemnego Tomek Opania i Jacek Zachodny – przechwyciwszy styl kibiców – skandowali hasło: KTO WY – GRA?! – EN – TRO – PIA! Z kładki nad Legnicką spojrzeliśmy na miasto z innej perspektywy ogłaszając radośnie Urbi et Orbi (i sobie a Muzom), że ENTROPIA ROŚNIE. Dorzuciłam jeszcze: Niech żyje świat! Napis na budynku obok głosił: JEST PIĘKNIE. – Nie przeszkadzało nam, że dotyczył reklamy luksusowej łązki.

O godz. 19.45 dotarliśmy przed MWW i czajnik stanął na maszynie elektrycznej. Przy odgłosach posapującej lokomotywy (dźwięk: Paweł Czepułkowski), mając widok na parowóz zadarty w niebo (dzieło Andrzeja Jarodzkiego), czekaliśmy aż pójdzie **Para w gwizdek** będąca przecież bardzo lotną metaforą wszelkich ludzkich poczynąń podlegających – czy to się komuś podoba, czy nie – entropii. Gdy czajnik rozgwizdał się na dobre, dołączył doń rozbuchany parowóz, potem wuwuzele (Gerard Lebik) i aparatura na dachu MWW (Czarny Latawiec). I tak kilkoma minutami odsłuchu parowego

crescendo uczciliśmy pojęcie entropii, którego kariera zaczęła się właśnie od silników parowych (idea, inicjacja: Alicja Jodko).

O godz. 20.00 przemiłe powitanie Dyrektora Muzeum dra Andrzeja Jarosza skierowało entropijne towarzystwo na dach MWW, gdzie czekał bogaty program wieczoru zawierający:

*działania performatywne* – Ewy Zarzyckiej *Miara rzeczy, Swojskich tropików* (Karoliny Włodek i Adama Martyniaka) *Swojskie popisy na benefisy*, Jerzego Kosałki *Performans urodzinowy* i Jasmin Schaitl /kontynuacja działania z nitką;

*koncerty* – Andrew Dixona oraz Daniela Brożka "Czarny Latawiec słucha Entropii";

*pokaz filmowy* – autorskiego wyboru ze zbiorów Galerii Entropia / dokumenty Entropii z roku 1986 i 2000, glitch Jacka Czapczyńskiego, animacje Karoliny Głusiec, Piotra Młodożeńca, Kina MANUAL (Agi Jarzab i Maćka Bączyka), Jasmin Schaitl i Tadeusza Żłotorzyckiego, trailer Grupy AMEN *Suplement diety* oraz wrocławski pokaz premierowy *Dwóch ludzi z materacem* Joanny Rajkowskiej.

Program wieczoru w MWW był efektem twórczej i niezwykle miłej współpracy z kilkoma przyjaznymi osobami: Piotrem Lisowskim, Małgosią Miśniakiewicz i Anią Krukowską. To, że w ogóle mogło zaistnieć tak swobodne współdziałanie dwóch instytucji, zawdzięczamy przychylności i zaproszeniu ze strony Dyrektora Muzeum dra Andrzeja Jarosza.

Wieczór otwarcia w całości był obficie i aktywnie dokumentowany filmowo przez Mirę Boczniewicz i Grupę AMEN (Marcin Mierzicki i Piotr-Marcin Stapiński), przy czym artyści z tej grupy jeszcze w maju b.r. rozpoczęli realizację dłuższej formy filmowej dedykowanej e/Entropii rejestrując wypowiedzi osób z wielu sfer kultury i nauki, dokumentując i aranżując rozmaite sytuacje związane z tematem. >



Całość projektu „Entropia rośnie v.3.0” została zrealizowana w ramach Święta Wrocławia 2018.

... I chyba słusznie, skoro znany warszawski publicysta, kurator i krytyk sztuki – Stach Szablowski określił Galerii Entropia jako miejsce dla wrocławskiej sztuki emblematyczne, a samą entropię zaproponował jako hasło sezonu dla naszego miasta. (Magazyn SZUM/Krytyka/27.07.2018)

Skoro już mowa o publicystyce, trzeba wspomnieć o błyskotliwym esejie Katarzyny Kaczorowskiej, który ukazał się w Gazecie Wrocławskiej (20.06.2018). Początki Galerii Entropia są tu zanurzone w szeroko rozpisany kontekście większych i mniejszych narracji lat 80., ujętych ze znajomością faktów, a postawa Entropii wobec świata i sztuki bardzo trafnie rozpoznana.

Oddany sprawom sztuki krytyk, kurator i wieloletni szef kwartalnika „OBIEG” – Grzegorz Borkowski, który aktywnie uczestniczył we wszystkich zdarzeniach otwarcia wystawy (w Translokacji szedł z literą E), opisał całe zajście w energetycznym tekście *Jeden dzień z entropią we Wrocławiu*.

*Jesteśmy wdzięczni artystom za udział w wystawie „Entropia rośnie v.3.0” – za piękne, intrygujące i niezmiernie inteligentne prace, kooperację i wspólne budowanie ekspozycji, za bezcenną pomoc podczas montażu wystawy i realizacji działań. Bez nich i bez ich energii (i bez miłości) nie udałoby się nic, absolutnie nic... ■*

#### Artyści:

Maciej Bączyk, Mira Boczniowicz, Izabela Chamczyk, Jacek Czapczyński, Tomasz Dobiszewski, Tomasz Domański, Andrzej Dudek-Dürer, Jacek Dziubiński, Matej Frank, Karolina Freino, Julita Gielzak, Karolina Głusiec, Dariusz Gorski, Bożena Grzyb-Jarodzka, Marcin Harlender, Andrzej Jarodzki, Paweł Jarodzki, Aga Jarzab, Jakub Jernajczyk, Alicja Jodko, Mariusz Jodko, Małgorzata Kazmierczak, Jerzy Kosałka, Igor Krenz, Gerard Lebig, Paweł Marcinek, Marcin Mierzicki, Eugeniusz Minciel, Jan Mioduszewski, Piotr Młodożeniec, Zdzisław Nitka, Tomasz Opania, Anna Płotnicka, Dominik Podsiadły, Joanna Rajkowska, Andrzej Rerak, Beata Rojek, Jasmin Schaitl, Krzysztof Skarbek, Piotr Skiba, Tomasz Stepień Mniamos, Piotr Marcin Stapiński, Karolina Szymanowska, Lech Twardowski, Krzysztof Wałaszek, Urszula Wilk, Maja Wolińska, Kamila Wolszczak, Jacek Zachodny, Ewa Zarzycka, Tadeusz Złotorzycki

Kuratorka: Alicja Jodko

\* Parafrazuję tutaj tytuł dzieła filmowego Guy Deborda z roku 1959: *O pospieszmy przejściu kilku osób przez stosunkowo krótki odcinek czasu, dochodząc do wniosku, że letryści i sytuacjoniści też byli perypatetykami.*

\*\* „Zlewisko entropii” – określenie pochodzące z książki J. Rifkina i T. Howarda *ENTROPIA – nowy światopogląd* i odnoszące się do sytuacji błędnego koła, gdy udoskonalenia techniczne doprowadzają jednocześnie do wyczerpania bazy energetycznej.

## Alicja Jodko, Entropia on the rise v. 3.0

In 2018 Entropia Gallery celebrated its 30th anniversary. The Gallery is not so much a typical place for presenting artifacts as it is a space for various artistic practices, concepts and forms of expression. Entropia on the rise v. 3.0 is a group exhibition involving 51 artists investigating research topics of various fields of human activity undergoing entropy in all spheres of reality and social life. It draws upon its rich history with the Under Re-construction happening or Consultations on Entropia conference featuring various artists and academics. The exhibition encompassed other events, including, on an opening day, a special performative and audiovisual evening and Peripatetic Translocation performance with its joyful kettle march through the streets of Wrocław. ■



1



2

1. **Mariusz Jodko**, rejestracja kamerą 16 mm, fot. M. Boczniowicz
2. **Paweł Czepułkowski**, za konsolą, Marcin Mierzicki, Piotr Marcin Stapiński, Mira Boczniowicz, dokumentacja wideo, *Para w gwizdek*, fot.M.Jodko
3. **Gerard Lebig**, *Para w gwizdek cd*, fot.M. Jodko



3

# Arlecchino we Wrocławiu

**M**aterialnym dowodem niewątpliwie pouczających kontaktów słynnego włoskiego projektanta i artysty Alessandro Mendiniego ze zbliżonym profesjonalnie środowiskiem wrocławskim może być oferowany miastu projekt rzeźby zatytułowanej Arlecchino.

Rzeźba ta autorstwa Maestro Mendiniego, znalazła swoje miejsce w nieobojętnej dla historii wrocławskich teatrów przestrzeni (obok budynku Capitolu) i przywodzi na myśl postać Arlecchino, który miał za zadanie bawić publiczność. Można mieć nadzieję, że w „mieście spotkań”, odegra taką właśnie rolę. Skąd taki pomysł? W trakcie jednego ze spotkań z Mistrzem, zapytany przez młodych wrocławskich projektantów: *Czy mógłby Pan narysować nam, jak Pan siebie widzi?*, Mendini odpowiedział: *Cóż, a więc dłonie w precyzyjnym geście. Do tego ...ubiór Arlekina. Właśnie taki jestem.*

Alessandro Mendini gościł w Polsce dwukrotnie. Jego obecność będzie przywoływać w pamięci te wydarzenia, które miały znaczący wpływ na historię i kulturę naszego kraju. Była to wystawa w Muzeum Narodowym i Galerii Stary Browar w Poznaniu w roku 2004, której realizacja zbiegła się w czasie z wejściem Polski w struktury Unii Europejskiej, i w dziesięć lat później, w roku 2014, wystawa w Muzeum Architektury i w galerii NEON w nowym budynku ASP: „Centrum Sztuk Użytkowych. Centrum Innowacyjności”. Był to czas, kiedy Wrocław pretendował do miana Europejskiej Stolicy Kultury 2016 i był w przededniu realizacji programu sztuk wizualnych. Kolejną okazją był fakt nadania „Maestro del Design” tytułu doktora honoris causa przez Akademię Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu. W uzasadnieniu wniosku o nadaniu tego tytułu Alessandro Mendiniemu, prof. Ksawery Piwocki, napisał: *...dziękuję Mendiniemu, że otworzył nam oczy na tyle nieprzewidywanych przez nas wcześniej obszarów radości i piękna. Codziennosc powinna być łagodzona uśmiechającymi się do nas przedmiotami, lekkim i dowcipkującym otoczeniem w domu, na ulicy, w sklepie, biurze, a nawet w szpitalu i więzieniu. Na całe szczęście Alessandro Mendini znalazł wielu naśladowców na całym świecie.*

Z inicjatywą zaproszenia Mistrza do Wrocławia wystąpiła onegdaj Dziekan Wydziału Architektury Wnętrz i Wzornictwa. Jest to jednostka skupiająca trzy kierunki, a jej rodowód sięga tradycji idei projektowych Spółdzielni Artystów „Ład”, zaszczerpionych na gruncie Uczelni przez założyciela Wydziału, prof. Władysława Wincze. Kierunek Architektura Wnętrz, wpisany w historię miasta istnieje od 1950 roku. W roku 1966, został ponadto uruchomiony kierunek Wzornictwo, a w 2013 powołano kierunek Scenografia.

Nawiązanie oficjalnego kontaktu i zacieśnienie współpracy z Atelier Mendini w Mediolanie stało się możliwe dzięki uprzejmości polskiej projektantki Pani Doroty Koziary. W kwietniu 2014 roku, w jej prywatnym Studio przy Naviglio Grande odbyła się pierwsza prezentacja prac wrocławskiego środowiska projektantów, zorganizowana pod patronatem Konsula Generalnego RP w Mediolanie. Od tamtego czasu, gościnne i przyjazne Atelier Alessandra i Francesca Mendinich przy Via Sannio 24, rok rocznie odwiedzają grupy studentów i dydaktyków z Akademii.

Korzystając z tej wyjątkowej okazji, warto zacytować fragment wypowiedzi braci Mendinich z roku 2001, na temat aliansu sztuki i architektury:

*...przy projekcie przestrzeni publicznej powinno się brać pod uwagę takie same elementy jak przy projekcie scenografii (...). Poza tym obecność dzieł sztuki w mieście jest jak pewien system głównych punktów na mapie miasta. Punktów budzących szczególne emocje, najczęściej stają się one głównymi punktami spotkań dla mieszkańców, którzy przemierzają się codziennie w estetyczno-wizualnym patchworku.*

Rzeźba „Arlekina” – projektu Alessandro Mendiniego – już wpisała się w architektoniczny pejzaż miasta Wrocławia. ■



Alessandro Mendini, *Arlecchino*, 2018, rzeźba, fot. Krzysztof Saj

## Arlecchino in Wrocław

**A**rlecchino, a sculpture of famous Italian designer and artist Alessandro Mendini, which the artist donated to the city of Wrocław, has been installed next to the Capitol Theater. In the Commedia dell'arte, the Harlequin amused the public so hopefully the sculpture will also entertain Wrocław citizens and tourists. Mendini has exhibited in Poland twice and he received the title of Doctor Honoris Causa from the Academy of Art and Design in Wrocław for what prof. Piwocki described as "opening our eyes to so many unexpected areas of joy and beauty". *Arlecchino* perfectly fits this description. ■

# Nestor malarstwa

**S**tanisław Jakubczyk, rocznik 1916, artysta malarz i rzeźbiarz, podróżnik, fotograf i filmowiec, miłośnik astronomii i piewca pięknych gór, które nie tylko maluje czy filmuje, ale i opisuje na różne sposoby, u schyłku długiego, przebogatego, twórczego życia – w roku Jubileuszu swego 90-lecia postanowił stworzyć jeszcze jedno ważne dzieło: namalować cykl kilkunastu drewnianych kościołów z małopolski i kilkudziesięciu połemkowskich cerkwi rozsianych na Beskidzie Niskim, tuż „za miedzą” Jego rodzinnej ziemi.

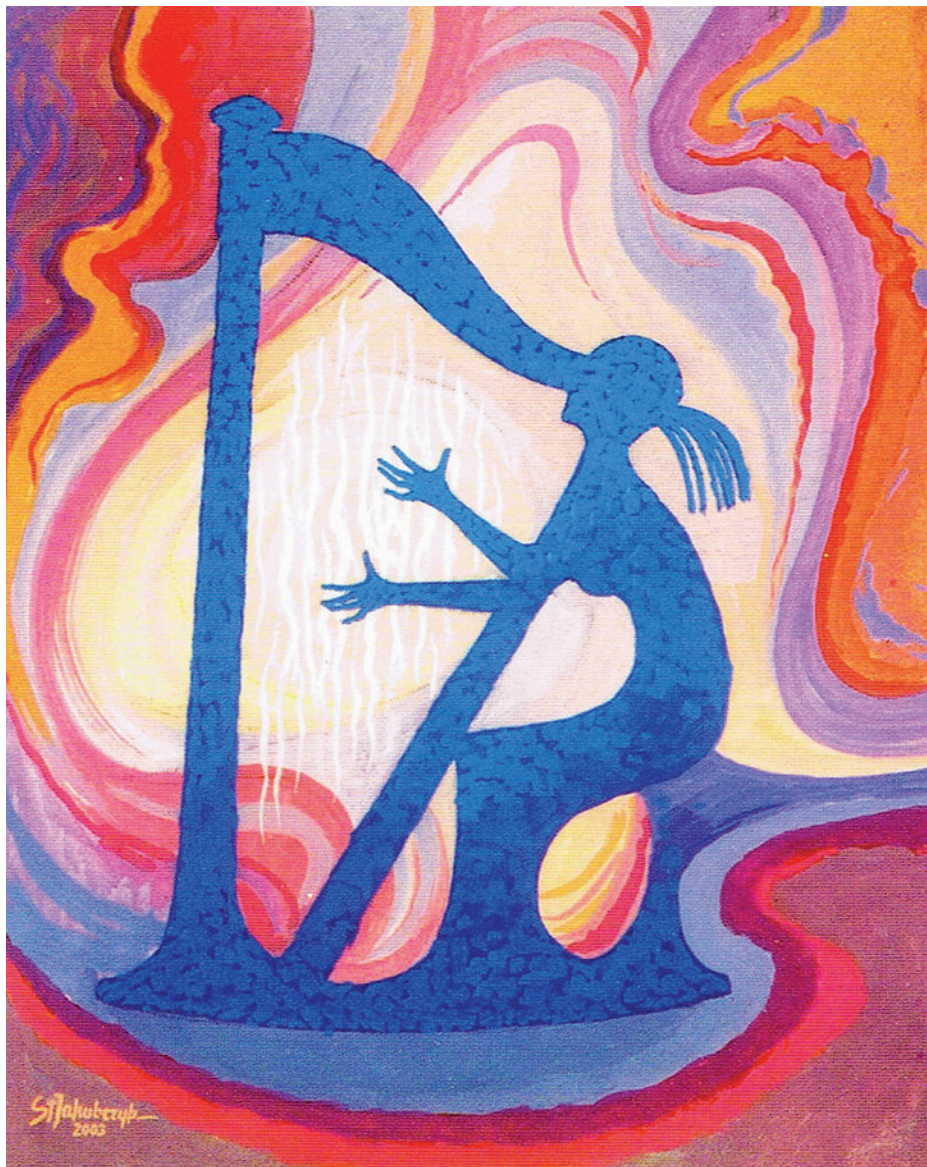
Artysta urodził się bowiem w Lubatowej nieopodal Dukli na Podkarpaciu, gdzie od wczesnego dzieciństwa sycił się pięknem nie tylko tamtejszego krajobrazu, ale także bogactwem i różnorodnością budownictwa Bojków i Łemków oraz nie mniej ciekawą, zabytkową architekturą drewnianych kościołów, kapliczek, krzyży czy cmentarzy; słowem: sztuką spod znaku *sacrum*, która stała się główną domeną Jego całozyciowej działalności twórczej.

Studia w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych rozpoczęte w latach 1937-39 i dokończone po II wojnie światowej w latach 1945-47, uzupełnione dodatkowymi dyplomami Studium Filmowego i Pedagogicznego – ujawniły u Stanisława Jakubczyka rozległą paletę talentów. Będąc więc wszechstronnie uzdolnionym artystą, uprawia rzeźbę, malarstwo sztalugowe i akwarele; wykonuje witraże, sgraffita i mozaiki: jest autorem kunsztownych polichromii w stu kilkunastu wnętrzach kościelnych w całej Polsce oraz kilku za granicą, m. In. w Anglii, Szwecji i Słowenii. A poza tym sporo filmuje, fotografuje i pisze.

Znakomity historyk i krytyk sztuki, profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego Jerzy Madeyski, podsumowując dorobek Jakubczyka napisał:

*Stanisław Jakubczyk należy do formacji sztuki aspirującej do rangi sumienia i moralności świata. Do sztuki świadomej swego postannictwa i odpowiedzialności, jaka na niej spoczywa (...) Tym samym prawdziwych antenatów Jakubczyka należy szukać pośród największych tuzów o podobnych ideałach. Są nimi Matejko i Malczewski, ten ostatni zwłaszcza, bo symbol i metafora grają w jego dziełach dużą rolę (...), zaś warsztat Stanisława Jakubczyka jest mistrzowski. Więcej: jest uniwersalny (...) zdolny z równą swobodą, poruszać się w regionach iluzji, zwanej – w zależności od epoki – „trompe l'oeil” lub hiperrealizmem, jak miękkiej wibrującej plamy informel przez wszystkie pośrednie etapy deformacji z wyraźną predylekcją do geometryzacji połączonej z ekspresjonizmem barwnym.*

*Znajomość metier oraz nienaganny i giętki warsztat pozwala artyście podjąć problematykę każdego nurtu*



*ostatniego półwiecza. Jednak Jakubczyk nie wszedł w ramy któregośkolwiek z nich i nigdy nie podporządkował się jakiegokolwiek nie przez siebie wypracowanej doktrynie lub choćby tylko teorii artystycznej, choć kiedyś, w latach 60. jeszcze należało, ba, wręcz wypadało być przedstawicielem któregoś z wielkich nurtów sztuki światowej.*

Stanisław Jakubczyk swą twórczość malarską łączył z pisarską: publikował w prasie i wydał 13 pozycji książkowych; prozę wspomnieniową i wiersze. Był zawsze bliski wydarzeń z życia, podchodząc do nich z dystansem, z ironiczną wyrozumiałością. Jest starszy od naszej Niepodległej... Skończył 102 lata. Ile lat można jeszcze życzyć naszemu Nestorowi: 150? ■

## Stanisław Jakubczyk

1. Harfistka, 2003
2. Laponia, 1989
3. Dawid, 2003

BOŻENA KOWALSKA

## Geometria i piękno

Kolejny, 36. Międzynarodowy Plener dla Artystów Posługujących się Językiem Geometrii odbył się we wrześniu (10-19) 2018 r. pod hasłem „Piękno w geometrii” w Domu Pracy Twórczej w Radziejowicach, gromadząc 51 uczestników, w tym 30 polskich i 21 zagranicznych: z Austrii, Hiszpanii, Niemiec, Polski, Szwajcarii, Szwecji, USA i Węgier. Dzięki ich darom kolekcja sztuki spod znaku geometrii, którą od dziesięciu lat tworzy komisarz pleneru dr Bożena Kowalska w ramach zbiorów Mazowieckiego Centrum Sztuki Współczesnej „Elektrownia” w Radomiu, osiągnęła 477 obiektów.



Od lewej: Anna Trochim, Zbigniew Belowski, Bożena Kowalska, Majka Holst, Wystawa „Geometria i Piękno”, Galeria Delfiny

Sponsorami Spotkania byli Panowie Grzegorz Król i Jacek Łozowski, którzy wybrali do swoich prywatnych zbiorów spośród prac przywiezionych przez artystów – obraz Andrzeja Gieragi, drugi rzeźbę Ingo Glassa. Wystawa poplenerowa otwarta została w Galerii Delfiny w Warszawie 19 września.

Wszystkie z dotychczasowych 36 plenerów odbywały się pod określonymi hasłami, kierując uwagę uczestników na wybrane zagadnienia. Wokół nich koncentrowała się część wykładów i dyskusji. Tym razem było to „Piękno w geometrii”.

Jeśli by się przyjęło teorię zapoczątkowaną przez Pitagorejczyków, że piękno rzeczy polega na doskonałych proporcjach, a więc na czymś, co się daje ustalić liczbowo – to sztuka spod znaku geometrii byłaby najbliższa pojęciu piękna. Można by nawet pomyśleć, że matematycznie obliczona równowaga formy zapewniająca ład i harmonię jest wystarczającym warunkiem czy nawet gwarantem osiągnięcia piękna. Ale obok tej pitagorejskiej kategorii piękna rzeczy istnieje inna kategoria piękna: duchowego; mniej uchwytne, ale przemożnie odczuwalne, którego się zmierzyć ani ściśle określić nie da.

Jeśli popatrzeć choćby na tegoroczną wystawę poplenerową, na poszczególne prace artystów operujących językiem geometrii przeważnie nie tam zatrzymuje widza wzruszenie, doznanie wzniosłości i potrzeba medytacji, gdzie wybija się na pierwszy plan to, co mierzalne centymetrem i w pełni racjonalizowane, co konkretne i jednoznaczne. Najbardziej trafnie i skrótowo określił to na przełomie V i VI wieku naszej ery w traktacie *O imionach boskich* Pseudo-Dionizy, pisząc, że piękno polega *na proporcji i blasku*. Dopiero ten „blask” sprawia, że jawi się piękno. ■

### Geometry and Beauty

*Beauty in geometry* was the title of the 36th international outdoor session for artists who employ the language of geometry in their artistic practice (September 2018, Radziejowice). The exhibition which opened in Delfiny gallery in Warsaw and showcased the works of the participants in the session proved that perfect proportions and mathematical clarity need a touch of radiance to produce real beauty. ■



2

### Nestor of painting

Nestor of Polish painting Stanisław Jakubczyk, born in 1916, is an artist, a traveller, a photographer and a film maker, a lover of astronomy and beautiful mountains. During his long life and prolific career this versatile graduate from the Academy of Art and Design in Kraków has worked with sculpture and painting, demonstrating exquisite artistic skills and a great passion for metaphorical and symbolic themes. He has also created stained glass windows, mosaics and sgraffito works, and authored 13 books, including a book of poems. ■



3

# Ludzie boją się szczęścia, czyli Tomek Sikora fotografuje „Kapitalnie!”

**W** finale fascynującej lektury *Kapitalnie!* wypada kartka ze zdjęciem – autoportretem podwójnym Tomka Sikory, wybitnego polskiego fotografa. Jakby specjalnie nie doklejona w grzbiecie, niespodzianka do oprawienia w ramkę albo do powieszenia na tablicy korkowej. Sikora ma wielkie poczucie humoru, więc zapewne dopuszcza najdziwniejszą nawet możliwość ekspozycji tej fotografii. W *Kapitalnie!*, rozmowie-rzecz, wydanej właśnie przez Agorę z okazji 50-lecia pracy twórczej artysty, pytania zadaje Dorota Wodecka, dziennikarka i autorka kilku już książek, w tym świetnych rozmów z Andrzejem Stasiukiem „Życie to jednak strata jest”.

Wodecka w sposób niezwykle otwiera ludzi, z którymi rozmawia. Ufają jej od pierwszego wejrzenia, albo pytania, a przynajmniej takie odnosi się wrażenie, czytając prowadzone przez nią wywiady. Szczerość, empatia i bezpośredniość są jej wielkim atutami w spotkaniach z ludźmi i tak jest też w tej książce. Tomasz Sikora spotkał bratnią duszę, bo sam podobnie patrzy na świat. – *Fotografia jest jak rozmowa – zwierza się Wodeckiej. – (...) rozmawiasz tylko z jednym człowiekiem i ciągniesz rozmaite wątki, żeby jak najwięcej o nim opowiedzieć.*

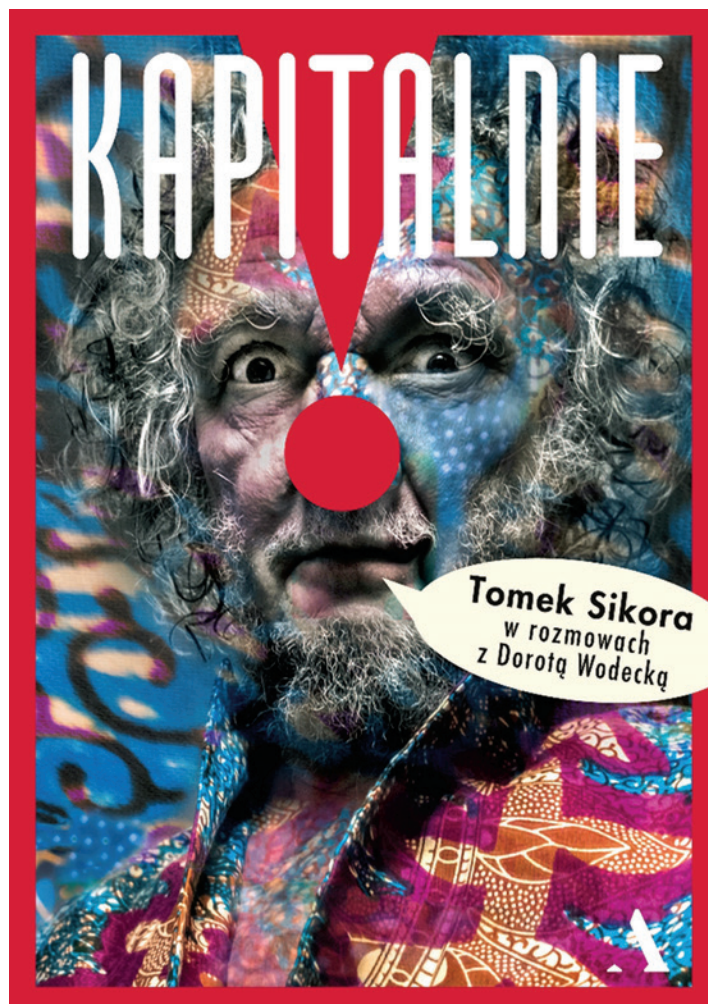
Wodecka ogląda jego słynne zdjęcia i mniej słynne, i pyta. I tak rodzi się kapitalna opowieść nie o fotografii, a o życiu naznaczonym fotografowaniem – barwnym, twórczym i dobrym. O Galerii Bezdolnej promującej fotografię niezależną, której był współtwórcą z Andrzejem Świetlikiem. O miłości do ludzi: *mnie ciągnie do ludzi prawdziwych (...)* *Zawsze byłem blisko ludzi z ulicy. I mimo że mieliśmy w domu fantastyczne towarzystwo, lubiłem wyjść na Nowy Świat i spotkać się z Dziadkiem Denaturatem.* O odchodzeniu rodziców. O fotografowaniu tych, którzy fotografowani być nie lubią, jak Wisława Szymborska i Wiesław Myśliwski. O portrecie pianisty Wacka Kisiielewskiego gołego w kucki na wiaderku, jak go pan Bóg stworzył, w pozie Chrystusa Frasobliwego. O życiu na emigracji w Australii i o zapisywaniu ginącego świata Aborygenów. O radości życia: *O wiele trudniej zrobić zdjęcie oddające pozytywny stan emocji niż negatywny. O wiele łatwiej jest przyciągnąć uwagę, opowiadając o jakiejś zgrozie i nieszczęściu (...)* *Ludzie w pewnym sensie boją się szczęścia”. O fotografii reklamowej w Polsce za komuny i kalendarzu dla FSO bez fiata: „Marzyłem, by pokazać Polskę jako kraj surrealistyczny (...)* *Wykreować absurdalne sytuacje, którym ktoś przygląda się z wnętrza samochodu. Pokazać (...) ślubny orszak w polu z żałobnikami w czerni czy niedokończone wieżowce Warszawy.*

Gawędziarz Sikora sypie przednimi anegdotami jak z rękawa, a wszystko to podane oczywiście z wielkim poczuciem humoru, jak w akapicie o bracie i Wielkim Wybuchu. „Mój brat mówi, że na początku był Wielki Wybuch, ale ja go zawsze pytam: Marek, ale co było przed wybuchami? I tu jest dziura do załatania. Bynajmniej nie czarna”.

Chapeau bas dla obojga! ■

*Kapitalnie! Tomek Sikora w rozmowach z Dorotą Wodecką. Wydawnictwo Agora 2018*

*W kolejnym numerze „Formatu” zostanie opublikowany tekst o twórczości Tomasza Sikory, fotografa znanego w Polsce i na świecie, twórcy plakatów filmowych i teatralnych, reklam oraz ilustracji do książek, fotoreportera, autora kilkudziesięciu wystaw indywidualnych w Polsce i na świecie.*



## Magda Podsiadły, People are afraid of happiness, or Tomek Sikora's "Excellent!" photographs

**I**'m drawn to authentic people, says Tomek Sikora, an outstanding Polish photographer. *Excellent* is a fascinating interview with Sikora, who talks about living under communism, emigration to Australia or far-welling his parents; his love for people and pure joy of life. His captivating, often ironic or absurd images feature famous Polish writers, musicians as well as Australian Aborigines. *People are afraid of happiness. It's much easier to attract them with a shocking image than with positive emotions and optimism, he sadly concludes.* ■



**Save the date** \_\_\_\_\_  
**18. Biennale Sztuki Mediów WRO**

**HUMAN ASPECT**

**Wydarzenia otwarcia WRO 2019**  
\_\_\_\_\_ **15–19 maja**

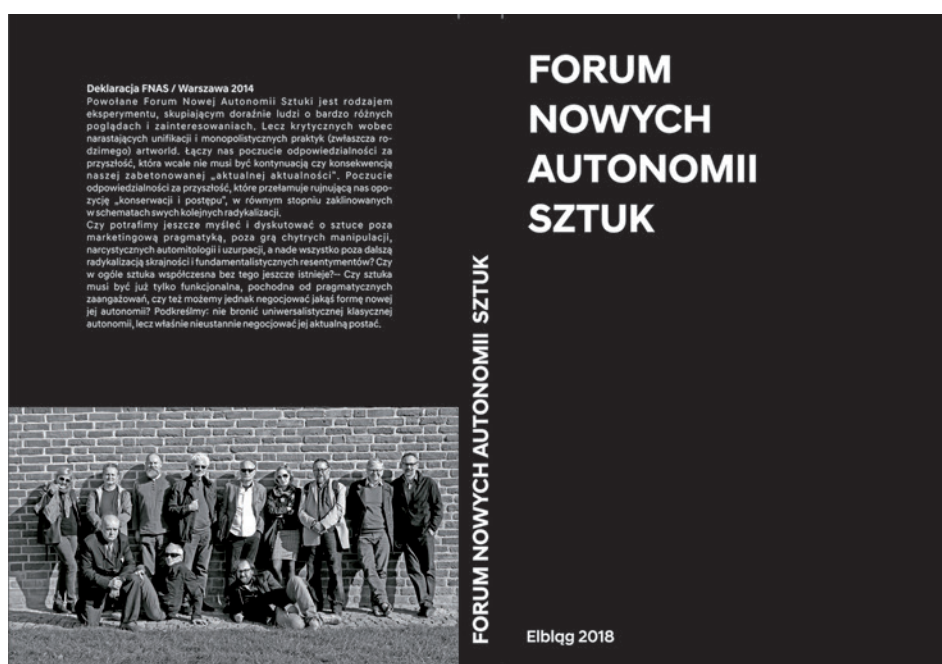
# Forum Nowych Autonomii Sztuk w obronie niezależności sztuki

Pierwszą z definicji słowa autonomia, podawaną przez Słownik Języka Polskiego, jest *prawo jakiejś zbiorowości do samodzielnej rozstrzygnięcia swoich spraw wewnętrznych*. Dwie pozostałe to: samodzielność i niezależność w decydowaniu o sobie oraz w etyce „niezależność od norm etycznych zewnętrznych, innych niż własne sumienie”. Wszystkie trzy objaśnienia zawierają się w postulatach założycieli Forum Nowych Autonomii Sztuk – niezależnej grupy entuzjastów sztuki, teoretyków i praktyków, którzy próbują wypracować formę nowej autonomii sztuki wolnej od unifikacji i marketingowych manipulacji. Jest to rodzaj eksperymentu do którego przystąpili rozmaici artyści, często o przeciwnych poglądach i założeniach twórczych. Autonomia dokonuje się, więc już na wstępie, przy wyłanianiu kolektywu, który jest tworem dość młodym i działa od 2014 roku. W lipcu tego roku, przy okazji festiwalu FNAS w elbląskiej Galerii EL, wydana została publikacja dokumentująca kilkuletnią działalność Forum.

Książka składa się z trzech części, a rozpoczyna ją deklaracja FNAS autorstwa Sławomira Marca; artyści, który nie tylko zajmuje się sztuką od strony praktycznej, ale stale publikuje teksty komentujące sytuację polskiego artworldu; z tekstu dowiadujemy się m.in., że Forum zostało powołane jako próba sprzeciwu wobec instytucjonalnych, rynkowych czy ideologicznych ram dla sztuki. Być może kontrowersyjnie brzmią tezy o karierze, jako dziele sztuki, czy wartości sztuki mierzonej sukcesem rynkowym, jednak nikt inny, poza Sławomirem Marcem nie wygłasza ich w sposób równie konsekwentny i odważny. Po obszernym wstępie zawierającym postulaty powołania FNAS następuje bardzo ciekawa część *Wobec nie/możliwej autonomii sztuki*, w której zebrane zostały referaty wygłoszone na konferencji we wrześniu 2017 roku. Szeroki przekrój zainteresowań i postaw, a także środowisk, z których wywodzili się prelegenci zaowocował ciekawym zbiorem polemik z tezami założycielskimi FNAS. Łącząc tak różne osobowości i osobistości wokół tematu autonomii sztuki udało się uzyskać możliwie szeroką perspektywę, w której podziały ulegały zatarciu. Pojawiły się postulaty o porzuceniu walki o autonomię, na rzecz proponowania alternatywy; pytania o to czy sztuka autonomiczna potrzebuje ekspertów w postaci krytyków i kuratorów? Czy autonomiczny równa się bezetyczny? Bardzo ciekawy wątek został podjęty w kontekście wcześniejszej krytyki instytucjonalnej w wykonaniu Sławomira Marca – jeden z prelegentów pytał o to, czy obecnie istnieje w ogóle sztuka pozainstytucjonalna? Z jednej strony pojawiały się postulaty, że artyście niczego nie można zakazać ani nakazać, a z drugiej absolutyzacja wolności była krytykowana.

Drugą część publikacji stanowi przegląd artystów biorących udział w wystawie sztuki towarzyszącej konferencji. Znaleźli się tu zarówno przedstawiciele pokolenia stawiającego pierwsze kroki w rodzimym artworldzie, a także twórcy z dużym doświadczeniem. O ich wyborze Sławomir Marzec pisze następująco: *z góry poprosiłem (...) aby*

*zaprezentowali prace, które nie byłyby uwikłane w doraźne instrumentalizowanie sztuki, w redukowanie jej do narzędzia walki politycznej. Aby pokazać, że praktyka artystyczna wcale nie musi być redukowana do „ostatecznej racji”, czyli ideologii*. Trzecią i ostatnią część publikacji stanowi wybór tekstów archiwalnych ze strony internetowej FNAS. Pojawiają się tutaj rozmaite perspektywy, teorie, dyskusje po raz kolejny potwierdzając, że najważniejszy jest dialog i różnorodność, a nie jedność przekonań.

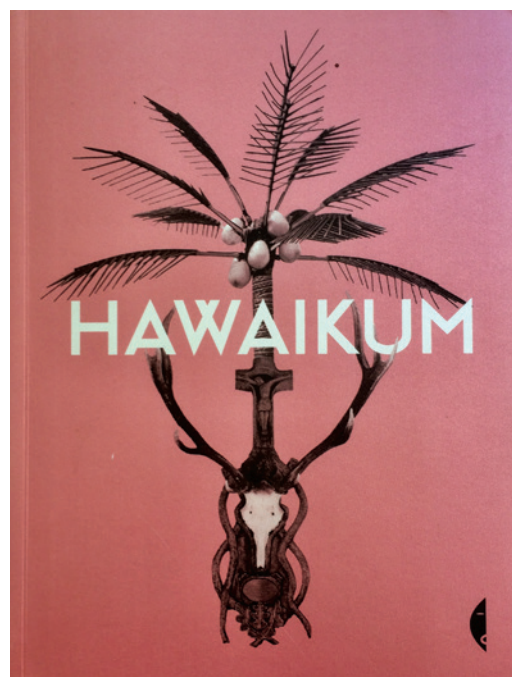


Publikacja podsumowująca jeszcze świeżą działalność Forum Nowych Autonomii Sztuk pokazuje zasadność i sens jego istnienia. Rodzą się oczywiście pytania o dalsze losy i kierunek rozwoju Forum, ale jak widać, jego przedstawiciele nie zakładają żadnych ograniczeń, a ich celem są wzajemne inspiracje i indywidualne dojrzewanie. Jednym z ich postulatów jest przecież zdanie: *Nadal możliwa i potrzebna jest sztuka, jako to, co w nas najlepsze, najbardziej przenikliwe, wzniosłe i piękne.* ■

## New Autonomy of Arts Forum in defence of independent art

Standard dictionary definitions of "autonomy" referring to the notions of freedom, self-reliance and independence have all been incorporated into the artistic manifesto of New Autonomy of Arts Forum's founders. The group comprises a variety of artists, such as Sławomir Marzec, with a common aim to create art free from unification, marketing manipulation as well as institutional, market and ideological constraints. The exhibitions as well as the publication summarizing the group's artistic activity has a common denominator of seeing art as a source of free inspiration; both insightful and sublime. ■

# RZECZY W DRODZE



Pod redakcją niemal tego samego zespołu wydawnictwo Czarne wydało w odstępie dwóch lat (2015 i 2017) dwie książki eseistyczno-fotograficzne: *Hawaikum* i *Smart obiekt*. W przypadku pierwszej zespół redakcyjny tworzyli: Monika Kozielnik, Marta Miskowicz i Agata Pankiewicz; przy drugiej – Agata Pankiewicz, Marcin Przybyłko i Marta Miskowicz. W obu książkach ich główny trzon stanowią fotografie Agaty Pankiewicz i Marcina Przybyłki; teksty kilku autorów, reprezentujących różne dziedziny kultury, są komentarzem do zdjęć. Książki, bardzo ciekawie zaprojektowane, wydrukowane na starannie dobranym papierze, zachęcają, by wziąć je do ręki jako obiekt estetyczny – i ten cel przyjęty jest tu ze specjalnym rozmysłem. Ich tematem są bowiem spostrzeżenia dotyczące nie-estetycznej rzeczywistości polskiej prowincji.

*Hawaikum* poświęcone jest kiczowatym egzotycznym stylizacjom w różnych prywatnych i publicznych przestrzeniach; *Smart obiekt* – tandetnym, prowizorycznym „instalacjom-samoróbkom”, spełniającym różne użytkowe funkcje, często niemożliwe do odgadnięcia. I jedno, i drugie sprawiają wrażenie obiektów absurdalnych – widać, że celem tych fotograficznych cykli było zdemaskowanie brzydoty, bylejakości i ogólnie – braku kultury wizualnej w polskim ludziku. Zamieszczone w obu książkach teksty zaskakująco jednak wykraczają daleko poza dość prosty zamysł autorów fotografii – swoją drogą wykazujących mocno rozwinięty zmysł wizualnej wrażliwości oraz wyczucie fotograficznego obrazu. Redaktorzy w *Hawaikum* inteligentnie wykorzystali esej Józefa Tischnera *Chochół sarmackiej melancholii*, a w *Smart obiekcie* – sławną *Maszynę Trurla* Stanisława Lema. Szczególnie ważny i interesujący jest zamieszczony w tejże książce esej profesora Rocha Sulimy, historyka i antropologa kultury, *Łyżka Lévi-Straussa. Przyczynek do antropologii materialności*.

Roch Sulima w tych, zdawałoby się, banalnych i prymitywnych rzeczach, jakie możemy oglądać na fotografiach, odnajduje zastanawiająco głębokie sensory kulturowe. Nazywa je „rebeliantami” i odkrywa, że „Smarty wyprawdzają rzeczy z rutynowych kontekstów materialnych (siedlisko), kontekstów funkcjonalnych (maszyny, urządzenia), przywracają rzeczom wolność”. A w zakończeniu eseju konstatuje: „Lekcja z przeglądu polskiej «smartosfery» prowadzić może ostateczne, acz nieco przewrotnie, do konkluzji, że polskie smarty sprawiają, iż nie musimy ogłaszać programu «obrony rzeczy»,

że w dobie panowania symulaków nie wykorzeniliśmy się z materialności, że rzeczy – nawet nieco koślawe, ale własne – dają nam jeszcze poczucie jakiejś pewności”.

Predylekcja do tymczasowości i prowizorki okazuje się mieć swoje źródła mocno zakorzenione w głębokiej przeszłości – co odkrywa w prasłowiańskiej kulturze archeolog Tomasz Rakowski (esej *Rzeczy pośrednie*). Ta przejściowość, pozostawanie „w drodze” (o czym pisze także Roch Sulima) to temat książki fotograficznej Wojciecha Prażmowskiego *Biało-czarno-czerwona*, wydanej w 2001 roku, poświęconej również prowincjonalnej polskiej rzeczywistości zakłętej w różnych dziwnych przedmiotach i sytuacjach. Warto ten jego z premedytacją czarno-biały cykl zestawzić z obecnie wydanymi barwnymi książkami. Prażmowski z nostalgią rejestruje artefakty wynikające z estetycznego zderzenia starej i nowej rzeczywistości. O tych fotografiach napisałam we wstępnym esejie do książki: *Obserwujemy na nich wielką przeprowadzkę jednej z widzialnych postaci świata i wiemy jedynie tyle, że jest to podróż w nieznanne. (...) Prozaiczność tego obrazu rzeczywistości uświadamia, że w naszym pobliżu naprawdę, nie tylko w wyobraźni, obecne są, choć często niezauważalne, znaki wskazujące na to, że żyjemy «na przeciągu czasów»; że wymiana postaci świata dokonuje się codziennie, tuż obok nas.*

To, co w polskim prowincjonalnym pejzażu niemal dwadzieścia lat temu budziło poczucie niepewności, zachwiania oswojonego wyglądu świata, dzisiaj, w nowych warunkach i w odnowionej swojej formie wyzwala swojskie „dotknięcie rzeczywistości”? ■

## Objects in transit

The Czarne publishing house has recently released two photo-essay books: *Hawaikum* and *Smart Objects*. Their design purposely makes them aesthetic objects, as both books focus on the unaesthetic reality of provincial Poland. *Hawaikum* is devoted to the exotic and kitsch styling of private and public spaces, while *Smart Object* draws attention to shoddy “DIY” installations and their often inscrutable functions. The accompanying essays reveal a deep cultural understanding of each pictured reality. ■

## KONCERT NA ŁĄKĘ

W ostatnich latach powstała moda na książki fotograficzne – właśnie swobodnie zaprojektowane poręczne książki, a nie duże i ciężkie albumy, z jedną reprodukcją na jednej stronie. Ta publikacja idzie jednak pod prąd takiej tendencji, prezentując formę superalbumu: format 36 x 24 cm, etui oprawione w płótno, tekturowy futerał, dołączone białe bawełniane rękawiczki. I nie tylko jedna fotografia na jednej stronie, ale sporo stron pustych – najczęściej na lewej, czasem na prawej, niekiedy nawet dwie puste strony. Jest to właściwie drukowane luksusowe portfolio. Pieczołowita forma albumu ujawnia równie pieczołowity stosunek autora do tematu, a także i do samej fotografii jako medium obrazu – który powstaje w kadrach nie zmienianych już po pierwotnym ujęciu, bez użycia filtrów i bez późniejszej graficznej korekty.

Maciej Fiszer (ur. w 1976), fotograf z Poznania, swoją uwagę zwraca głównie w stronę natury. Zajmował się już m.in. Dębami Rogalińskimi, a teraz opublikował album poświęcony wieloletniej swojej fascynacji: naturalnej łące. Nad przygotowaniem materiału do tej publikacji pracował trzy lata, wytrwale odwiedzając, nieraz w bardzo trudnych warunkach pogodowych, łąki rosnące na nieużytkach w promieniu ok. 150 kilometrów od Poznania.

Łąka to temat bardzo wdzięczny dla fotografa; ci wyspecjalizowani w pokazywaniu piękna natury skupiają się zazwyczaj szczególnie na pełnych uroku detalach: soczystej zieleni liści, niezwykłych barwach kwiatów, uroczych owadach, lśniących w słońcu kropkach rosy. Nic z tych rzeczy nie ma jednak na fotografiach Macieja Fiszera, bowiem podchodzi on do tematu łąki zupełnie inaczej – i wiele z jego obrazów uderza swoim majestatycznym pięknem.

Są to wszystko widoki z dystansu, zdjęte obiektywem panoramicznym, na których z rzadka można wyraźniej ujrzeć pojedyncze rośliny – istotna jest natomiast kolorystyczna kompozycja ich grup, oparta nie na kontrastach, ale na wyrafinowanych stopniowych przejściach tonalnych w jednej gamie barwnej; niekiedy zmierza ona ku monochromatyczności. Zaistniałe na fotografiach obrazy to efekt uprzednich rysunkowych studiów kompozycyjnych autora. Dominujące są ciepłe barwy późnego lata lub jesieni, fotografowane pod słabo rozświetlonym lub zachmurzonym niebem, czasem przy mglistej pogodzie. Z rzadka pojawiają się bardziej wyraziste kolory czerwonych maków czy zielonych kęp traw – tworzące subtelny kolorystyczny akord wśród ugrów i żółci.

Muzyczna terminologia sama narzuca się przy opisie fotografii Macieja Fiszera, bo zarówno obrazy, jak i ich układ w albumie mają formę analogiczną do muzycznego *continuum*, w którym przepływające w siebie wzajemnie dźwięki przerywane są mocniejszymi akordami i chwilami ciszy. Cisza obecna jest w pustych stronicach, rozdzielających i poszczególne fotografie, i ich krótkie sekwencje, a także w panoramicznych widokach nieba, najczęściej ze snującymi się po błękitach subtelnymi obłokami. Autor podzielił album na szesnaście rozdziałów – są to jakby kolejne etapy opowieści lub właśnie części muzycznej symfonii. Wiąże je w całości pokrewna gama kolorystyczna i podobny, liryczny nastrój.

Publikację wydała Fundacja Uniwersytetu Przyrodniczego w Poznaniu, stąd jedyny tekst, jaki towarzyszy fotografiom (poza krótkim autokomentarzem autora), to popularnonaukowy esej dr hab. Barbary Golińskiej, opisujący powstawanie, funkcjonowanie i rodzaje łąk naturalnych na terenie Polski. Taki komentarz jest najlepszą chyba formą dopełnienia obrazu, bo ukazuje działanie samej przyrody, tworzącej ten wspaniały, samoodradzający się ekosystem, jakim jest łąka. *Aeternum* – jak nazwał swój cykl fotografii Maciej Fiszer. ■



### *A Meadow Concert*

Maciej Fisher, a Poznań-based photographer, has published an album devoted to his long-time fascination with a natural meadow. While the album itself looks more like a luxurious portfolio, the photographs, taken via a wide angle lens, show the majestic beauty of nature which is monochromatic, sublime and lyrical. ■

# Jedzenie i sztuka

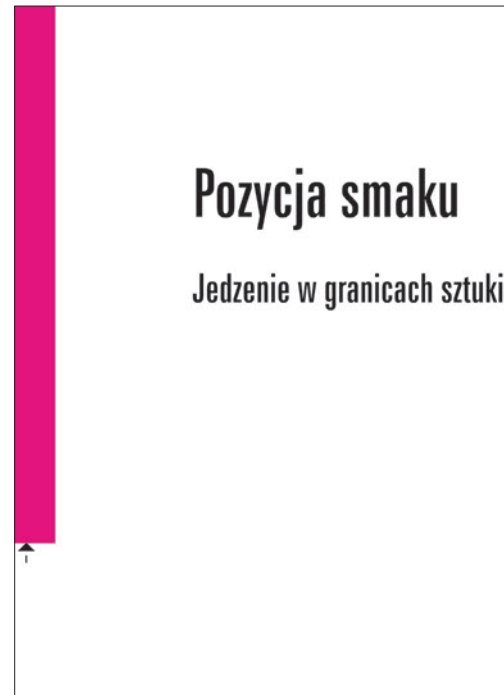
## O książce Doroty Koczanowicz *Pozycja smaku*

Jak słusznie zauważał już przeszło wiek temu słynny niemiecki socjolog George Simmel, naturalnej potrzebie zaspokajania głodu (i konieczności dostarczania energii organizmom) nieodzownie towarzyszy pewien nadek łączący się z normami czy regułami dotyczącymi sposobów jej realizacji. W przypadku jedzenia nie mamy zatem do czynienia jedynie z działaniami ukierunkowanymi na zapewnienie pożywienia sobie i wspólnocie, pojawiają się tu bowiem potrzeby wykraczające poza sferę przymusowości, czyli inaczej mówiąc, wyrastające ponad uwarunkowania biologiczne związane z przeżyciem. Człowiek transcenduje swą zwierzęcą naturę i abstrahuje od przygodności przyrody zaczyna funkcjonować w kulturowym uniwersum symboli, znaczeń, wartości. W owym akcie transgresji jedzenie spotyka się ze sztuką, bowiem potrzeby i praktyki artystyczne także wiążą się nieodzownie z przekraczaniem otaczającej nas rzeczywistości. Właśnie związkowi pomiędzy tymi dwoma sferami ludzkiej aktywności poświęcona jest wydana latem 2018 roku, niezwykle interesująca książka Doroty Koczanowicz pod tytułem *Pozycja smaku. Jedzenie w granicach sztuki*.

Otóż dzięki wspomnianemu przez Simmla naddatkowi, możliwe jest między innymi coś, co określić należy mianem estetyzacji posiłku. Przedstawiciele rozmaitych kultur, grup etnicznych czy klas społecznych dystansują się wobec podstawowej funkcji żywienia (dostarczania energii/zaspokajania głodu) i wytarzają nowe przestrzenie doświadczenia – nie tylko kulinarnego. Pojawiający się w tytule książki „smak” ma celowo wieloznaczną naturę. Kojarzy się on nie tylko z doznaniem zmysłowym, ale też z gustem, stylem, manierami czy społecznymi dystynkcjami. Do tego samego można by odnieść także drugi człon tytułu, czyli „pozycję”, niemniej wiąże się ona również z niezwykle różnorodnym i często sprzecznym charakterem, jakim odznaczają się same czynności w obszarze picia i jedzenia.

Autorka dokonuje bardzo oryginalnej syntezy różnych nurtów myślenia na temat kulturowych i społecznych wymiarów sztuki kulinarnej oraz piękna i brzydoty pożywienia. Książka stanowi intrygującą opowieść o konstytutywnym i dramatycznym napięciu między apetytem a estetyką, które to towarzyszy debatom o istocie smaku już od kilku wieków. Aktualność tego problemu ukazuje przywołując i interpretując rozmaite współczesne praktyki artystyczne. Wrocławska kulturoznawczyni prowokuje do namysłu nad tym na jakich zasadach jedzenie może być uznane za formę sztuki – szczególnie dziś, gdy zbliżenie estetyki i kuchni widoczne jest już na poziomie naszych codziennych wyborów konsumenckich. Koczanowicz podaje również przykłady dobitnie świadczące o tym, iż zatarciu ulegają granice życia i sztuki, co jednak nie oznacza, iż jedzenie można swobodnie podnosić do rangi sztuki (nawiasem mówiąc, warto tu zauważyć jak sam język czyni te dwa obszary naszej aktywności bliskimi sobie – maestia, finezja, poezja itp.).

Podkreślić trzeba, iż omawiana książka z pewnością nie jest apoteozą konsumpcjonizmu. To raczej wnikliwa analiza współczesnej kultury, zdominowanej przez dualistyczną wizję – ustawionych we wzajemnej wrogości – ciała i umysłu, duszy i materii, której to ofiarą pada przede wszystkim właśnie zmysł smaku. Opisywana przez Richarda Shustermana „somaestetyczna sztuka jedzenia”, z której podstaw autorka korzysta dla wypracowania własnej koncepcji, ukierunkowana została na pogłębienie cielesnej/zmysłowej wrażliwości i zwiększenia przyjemności płynącej z doznań związanych ze spożywaniem zarówno wykwiutnych potraw, jak i codziennych posiłków. Koczanowicz zdaje się przekonywać czytelników, iż każde odpowiednio skomponowane i skonsurowane danie może stać się elementem autokreacji. Na czym polega owa odpowiedzialność i kreatywność? No cóż, tu znów praktyka przyrządzania jedzenia zbliża się do sztuki, bowiem czynność gotowania to alchemiczne przeobrażenie



prostych produktów w nową, złożoną całość, co wymaga najczęściej umiejętności połączenia kilku typów ludzkiej aktywności. Przypomnieć przy tym należy, że zgodnie z założeniami pragmatyzmu doświadczenie estetyczne jest częścią doświadczenia ogólnego i estetyka jest nieodłącznie związana z praktyką.

Dorota Koczanowicz pyta więc o pozycje smaku w kulturze współczesnej, o sposoby jego przenikania pomiędzy różnymi dziedzinami życia oraz o miejsce jedzenia i picia w obszarze sztuki. Ukazuje obecność wartości estetycznych w dziełach artystycznych, ale także w przestrzeniach codzienności. Z punktu widzenia krytyki sztuki najciekawsze są pytania, jakie stawiają przed sobą przywoływani przez autorkę artyści: czy jedzenie to język uniwersalny? czy możliwa jest wspólnota smaku? jak jedzenie konstytuuje naszą tożsamość? a także – jak definiowana jest pozycja kobiet przez ich obecność w kuchni i czy możliwa jest ucieczka od rutyny, nie tylko kuchennej? Wśród zagranicznych twórców szczególnie ważni są dla Koczanowicz Alison Knowles, Daniel Spoerri i Rirkrit Tiravanija, jeśli zaś chodzi o rodzimych artystów to z pewnością wymienić tu należy Annę Królikiewicz i Elżbietę Jabłońską. ■

### *Food and art. On Dorota Koczanowicz's book Position of taste*

**P**osition of taste. Food in the field of art is a new book by D. Koczanowicz, which focuses on two areas of human activity, namely food and art. Food usually represents an area of basic human needs, while art is associated with a higher sphere of more sublime needs and practices. Yet currently, we often witness the aestheticization of food. The book discusses various conceptual approaches to cultural and social aspects of culinary art as well as the beauty and ugliness of food but it also provides an insightful analysis of contemporary culture dominated by a dualistic opposition between body and mind. ■

# List do rodaków z paryskiej emigracji

156

Naród nasz bogobojny, od prawiaków czołobitny wobec Najświętszej Pani, Królowej Polski, przez historię okrutnie wrażliwym doświadczony orężem, także wzdurliwym pomiataniem zaborczym, innym narodom przede wszystkim znany z permanentnego z *kolan wstawania*, jak to Witold Gombrowicz (o czym mało kto pamięta) w *Ferdydurke* stwierdził, czy wręcz ob-wieścił, bo to przecie Wieszczał nasz Narodowy był... co prawda tylko nadprogramowy, dodatkowy (bo wszak całkiem zbyteczny dla Wielkiej Idei Nadziei i Wiary w sercach Polaków podtrzymania); otóż Naród nasz, do którego i ja się zaliczam... niestety (a no – niestety, bo i prawda to, że jest wiele narodów na świecie spokojniejszych, a ja spokój przedkładam nad inne narodowe przymioty), słynie z Wielkich i małych emigracji, czyli emigrowania do innych narodów, państw i miast tam się znajdujących, a zwłaszcza do Paryża. Co i nie dziwne, bo powodów w historii ku temu było mrowie – popowstaniowe, przedwojenne, wojenne, powojenne, przed, w i po stano-wojenne, a więc polityczne, bo polityka u nas zawsze zawikłana była, handlowe, bo to wiadomo, że nasza waluta nigdy mocna nie była, były także emigracje zarobkowe – prozą życia podyktowane, również artystyczne długotrwałe wojaże, bo to oczywiste, że w kraju raczej kariery nie zrobisz, wszak zawsze ktoś za nogi cię złapie i do polskiego kociołka ściągnie. I wreszcie, o czym mało kto wie, bo zakamuflowany dobrze, istnieje rodzaj emigracji, którą nazywam turystyczną. A tak – turystyczną, bo jest w krótkich, jednomiesięcznych sekwencjach wakacyjnych urlopów realizowana, w kolejnych latach. Rozrzucana w czasie, ponieważ dorywcza. I ten właśnie rodzaj emigracji, odcinkowo-dorywczo-periodycznej, konsekwentnie od lat uprawiam, albowiem jest to, w mojej opinii, najlepszy sposób na (że jeszcze raz zacytuję naszego nadprogramowego, zbędnego Wieszcza): z *kolan wstawanie*, a to z tej racji, że będąc z dala od Ojczyzny, o tym wstawaniu z *kolan* najzwyczajniej się nie myśli. Ponadto turystyczny typ emigracji jest w moim przypadku najmniej uciążliwy egzystencjalnie, a i do wykonania najprostszego, ponieważ realizuję go jako współtowarzysz podróży osoby, która emigrantką, co prawda (jak się zdaje) nie jest, tylko zwykłą turystką, ale dzięki swojej zagranicznej koneksji, na przyjaźni z pewnością opartej, a i zaufaniu też przecież, i życzliwości także, co parę lat, w okresach urlopowych otrzymuje przywilej zamieszkiwania w domu, czy raczej w pracowni pewnej znanej malarzki, pisarki, krytyka sztuki... (długo by wymieniać te jej rozliczne talenty oraz rozmaite zajęcia), rzecz jasna podczas jej nieobecności w tej pracowni, w sercu Montparnassu, w Paryżu położonej, białej, świetlistej, z panoramicznymi oknami, obrazami właścicielki wyeksponowanymi na ścianach, ze schodami wiodącymi na sypialną antresolę, z łazienką wyposażoną w prysznic kabinowy, oszklony, nowoczesny, co istotne, bo w paryskiej metropolii, w okresie urlopowym, jest przeważnie upalnie, wręcz tropikalnie. Zatem, przyjaźni obu tych pań (jako współtowarzysz podróży jednej z nich) zawdzięczam to, że o miejsce noclegowe w kolejnych turach mojej emigracji zabiegać nie muszę, tym samym nie dzielę (na swoje szczęście) trudnego losu rzeszy emigrantów, nie tylko z Polski przybyłych, którzy każdą wolną przestrzeń, jako tako do spania zdadną: wnęki, bramki, ławki w parkach, na skwerkach oraz inne miejsca pod tzw. „chmurką” dawno już zasiedlili. Personalistów właścicielki wspomnianego lokalu nie mogę zdradzić... niestety, przykro mi, bez uzyskania jej zgody, z tej oto

przyczyny, o czym uświadomiła mnie moja towarzysząca, że: *W cywilizowanym, kulturalnym świecie inaczej zachować się nie uchodzi*. Zasada ta (niestety) obejmuje (podobno?) też możliwość (a właściwie – tej możliwości brak) podania dokładnego adresu oraz piętra, na którym pracownia owa się mieści oraz dokładniejszego jej opisu. Co prawda mam w tej delikatnej kwestii spore wątpliwości, mówiąc wprost – nie potrafię odpowiedzieć na z pozoru proste pytanie – czy miejsce przebywania naszego gdzieś, a też czas, w którym to przebywamy, bądź miało miejsce, do nas należą? i bez skrupowania możemy o nich mówić oraz opisywać je, czy może to my do czasu i miejsca należymy, a więc jest odwrotnie? Z pewnością ten drugi wariant dotyczy szpiegów, ponieważ ich miejsce oraz czas działania są utajnione – należą wyłącznie do agencji wywiadu, z którą współpracują, ale czy odnosi się to też do turystycznych emigrantów? Z powodu tych moich nierozstrzygniętych rozterek, by w jakikolwiek sposób nie złamać (ewentualnych?) zasad, które (być może?) obowiązują w cywilizowanej Europie, o których (co nie wykluczone) niewiele wiem (jako przybysz z Polski); także nie chcąc się narazić na (ewentualną?) odmowę uzyskania takowej zgody od znanej artystki, u której gościłem w sierpniu bieżącego roku (to chyba mogę zdradzić?), jednocześnie pragnąc (jakimś cudem) wykonać interesujące (choć nieodpłatne) zlecenie Pana Andrzeja Saja, Redaktora Naczelnego Pisma Artystycznego „Format”, polegające na napisaniu przeze mnie krótkiej relacji z pobytu na emigracji w Paryżu, relacji uwzględniającej także (a może przede wszystkim?) opis pracowni w której przebywałem, wzorem Franza Kafki, autora słynnego *Procesu*, pozwolę sobie właścicielkę tego przytulnego lokalu nazwać Panią K., a więc przez analogię do bohatera tego beletrystycznego dzieła (bo w pewnej mierze znalazłem się, z powodu zawikłanego splotu opisanych wyżej okoliczności, w sytuacji kafkowskiej, po niemiecku określanej jako „kafkaesk”). Wdzięczny jestem ogromnie Panu Andrzejowi za zaufanie, którym mnie obdarzył, a też za umożliwienie publikacji tego listu, choć nie pozwolił mi się zbyt rozpisywać (ograniczając jego treść zaledwie do około sześciu tysięcy znaków). Będę więc się streszczał.

Życie emigracyjne na uchodźstwie w Paryżu jest stosunkowo proste. Rano idzie się po bagietkę do *boulangerie* (z pieczywa robionego na zakwasie, smaczkowitych serów, szerokiego asortymentu wielu odmian pomidorów i ziemniaków oraz kurczaków to miasto słynie). Po śniadaniu wyrusza się na targ lub do sklepu kupić coś na obiad, po drodze omijając ostrożnie licznych żebraków (też pewne emigrantów) przybyłych tu ze wszystkich kontynentów, by ich nie nadebrać. Potem idzie się, albo jedzie (zwykle metrem, ponieważ wszędzie dociera) „szlifować” paryskie brukki w bliższej bądź dalszej okolicy, a tych bruków paryskich tak jest wiele (niektóre obecnie pokryte asfaltem – dodam dla ścisłości), że nie sposób ich wszystkich przejść, podziwiając jednocześnie niezniszczoną wojnami architekturę i zachodząc czasem do tego lub innego wnętrza usługami kulinarnymi, handlem, kulturą bądź sztuką, albo łącznie tym wszystkim (takich jest najwięcej) się parającego, czyli coś oferującego za opłatą, rzecz jasna, najczęściej (niestety) niemającą, więc nie nazwę jej atrakcyjną ani nawet godziwą (ponieważ byłoby to grubą przesadą). Po wykonaniu tej uchodźczej pracy, także już po obiedzie, a i poobiedniej sjeście (w tropikach jest ona dla życia niezbędna) mamy czas wolny, który w dowolny sposób możemy spędzić,

Z prawej: Widok z okna pracowni Pani K.,  
fot. Janusz Jaroszewski

choćby, jak zwykli Paryżanie, siedząc na ławce, krzesle, lub fotelu na jednym z licznych skwerków, parków albo ogrodów do zmierzchu otwartych, lub w nich wylegiwać się na trawie (zakazu takiego wylegiwania się w większości z nich nie ma). Możemy też biegać po alejkach z krokomierzem i ciśnieniomierzem, ze słuchawkami w uszach, by się zbyt tą czynnością nie nudzić, lub grać w metalowe kule (gra ta jest w tym mieście rozrywką popularną) lub zwyczajnie plotkować w szerszym albo węższym gronie, czy wreszcie czytać książki (oddających się ich lekturze jest w Paryżu wielu, co nie dziwi, wszak to jedna z kulturalnych stolic świata). Możemy też zejść do jednej z wielu restauracji (od zasobności portfela jest to tylko zależne) i szyć tam kawę, piwo lub wino w jakimś miłym towarzystwie czekając na porę obiadową, która w Paryżu zaczyna się po zmierzchu. Gdy jest się, jak ja bywam, uchodzącą, można też wybrać się w odwiedzinach do innych emigrantów, zwłaszcza tych przeszłych i zaprzyszłych, wszak duch wielu z nich wiecznie jest żywy, na cmentarz *La Pere Lachaise*, albo odwiedzić miejsca ich przeszłego lub zaprzyszłego w tym mieście bytowania. Na przykład można się wybrać na Avenue R. Rouvet do XIX Dzielnicy, gdzie w bliskości Canal St Denis, przed drugą światową wojną gnieździła się wraz z rodziną w ciasnym mieszkanku, prawie dwa lata, Wielka rosyjska Poetka – emigrantka Marina Cwietajewa. Uliczka, jak śmierdziała wtedy tak i teraz śmierdzi, ale Canal St Denis już nie, bo pobliską rzeźnię miejską przerobiono na super nowoczesne Cite des Sciences et de L'Industrie, albo możemy się przespacerować na Avenue R. de L'Abbe Gregorie, położoną na Montparnassie, gdzie w jednym z dwóch tam znajdujących się hotelików (trudno ustalić, w którym z nich, bo nazwy pozmieniano, a tablicy upamiętniającej ten fakt nie ma) przez około trzy tygodnie gościł przelotny (jednorazowy), artystyczny emigrant – turysta, Bruno Schulz, Wielki Polski Pisarz, rysownik oraz grafik parający się też okazjonalnie malarstwem, albo też rysujący grafik i malarz piszący książki. Podobnie zresztą jak czyni to Pani K., no i ja, nie da się ukryć. O tych dwojgu przedwojennych emigrantach dowiedziałem się z publikacji znalezionych na półkach biblioteki Pani K., które popołudniami czytałem w Jardin du Luxembourg (zwykle obok La fontaine Medicis, ale i w innych zakątkach tego uroczego ogrodu). Biblioteka Pani K. jest bogata, zgromadzone w niej woluminy (co chyba mogą zdradzić?) wydane są w kilku językach, którymi Pani K. biegle włada w mowie oraz piśmie, co może być dobrym przyczynkiem do przypuszczeń, że nie jest ona, nie była, a też nigdy nie będzie emigrantką któregokolwiek z wymienionych w tym liście rodzajów, choć Francuzką lub przedstawicielką innego jakiegoś narodu też nie jest... chyba? Zatem kim Pani K. jest? Aktualnie z pewnością Paryżanką,



bo tu mieszka. Co prowadzi do oczywistej w jej sytuacji konstatacji, że o „z kolan wstawanie” martwić się nie musi. I chyba to tę utajnioną przeze mnie postać najlepiej określa.

PS

Do listu pozwoliłem sobie dołączyć zdjęcie zrobione przez okno pracowni Pani K. przedstawiające dachy Paryża ukazane na tle burzowych chmur, choć skąpane jeszcze w świetle zachodzącego słońca. Bo przecież, jak sędzę, widoki dowolnych dachów oglądanych przez jakiegokolwiek okna wciąż jeszcze do nikogo nie należą. Zatem bez łamania jakichkolwiek „zasad” obowiązujących (być może?) w „cywilizowanym” świecie można je w publikacjach zamieszczać? ■

## Letter to fellow countrymen from Parisian emigration

In his letter, Janusz Jaroszewski focuses on his visit to Paris, which refers to as tourist emigration, during which he stayed in a comfortable studio of a famous painter, writer and art critic, whose identity he does not reveal, in the very heart of Montparnasse. He describes a typical day in the life of a tourist in Paris and mentions a few well-known pre-war emigrants (Bruno Schulz, Marina Cwietajewa), who lived in the famous and untouched by war capital of France. ■

# Projekt nierozdzielania recenzji sztuki z dziennikarstwem śledczym

158



**W** poprzednim „Formacie” (nr 78) ukazał się bardzo interesujący artykuł Lili Dmochowskiej pt. *Projekt oddzielenia sztuki wysokiej od sztuki jeszcze wyższej*, dotyczący mojego obiektu (w formie makiety) o takim właśnie tytule. Dziękując autorce za darmową reklamę w cenionym fachowym piśmie, powinienem na tym zakończyć komentarz, choćby dlatego, że zgadzam się z tym co powiedział mistrz i ojciec współczesnego marketingu Phineas Barnum, że *nie ważne, co o tobie piszą, ważne by nazwisko było bez błędów*.

Postanowiłem się jednak się tym razem odezwać i skomentować niektóre fragmenty tekstu, bo zdarzyła się rzecz nowa i ważna dla wrocławskiej historii sztuki, a mianowicie połączenie recenzji sztuki z dziennikarstwem śledczym. To jest dla mnie najciekawszy wątek w tym artykule, bo poza tym trudno mi dyskutować z historykiem

sztuki, który opisując mój obiekt stwierdza, iż jest to *niechlujnie zrealizowana makieta, która na wrocławskim Wydziale Architektury nie dostałaby u profesora Malugi więcej niż 3,5*. Mam nieodparte wrażenie, że takie stwierdzenie wynika z indolencji identycznej jak u osoby, która widząc ekspresyjną abstrakcję stwierdza, że *moje dziecko maluje lepiej*. Dowodem mojego niechlujstwa ma być niechlujna fotografia makiety, na której widać, że zapomniałem w klepsydrze Dróżdża napisać słowo „jest”. Problem polega na tym, że zdjęcie przedstawia makiety nieskończoną. Uwzględniając to, że jest nieostre i ma skrzywioną perspektywę, sprawia wrażenie robionego w pośpiechu, ale w dziennikarstwie śledczym tak bywa. Jak wygląda makieta skończona można zobaczyć na załączonej fotografii, gdzie słowo „jest” widnieje na swoim miejscu.



Z wielkim szacunkiem dla inteligencji autorki, trzeba przyznać, że już w pierwszych zdaniach tekstu próbuje się zdystansować, a raczej uciec od odpowiedzialności od tego, co będzie dalej w artykule, używając terminu „post- prawda”, co jest cytatem z mojej wypowiedzi radiowej opisującej wystawę w Entropii. Podoba mi się taka strategia, gdy historyk sztuki – który w swej pracy nie powinien posługiwać się swoim gustem, ale kategoriami naukowymi – w opisie twórczości danego artysty porzuca obiektywizm i przechodzi na drugą stronę, w świat sztuki. Jak rozumiem, autorka chce w ten sposób znaleźć się w towarzystwie takich historyków sztuki jak Jerzy Ludwiński czy Andrzej Kostołowski, żeby wymienić najwybitniejszych badaczy sztuki, którzy w swej pracy przekraczali metodologię nauki i dzięki swojej wyobraźni śmiało i praktycznie wkraczali w obszar sztuki. Witamy po drugiej stronie lustra.

Szkoda, że kpiąc z mojej „kosalkoteorii”, autorka nie wiedziała, że spotkanie Lachowiczów z Kosuthem w Nowym Yorku odbyło się naprawdę (istnieją wspólne zdjęcia). Mazurkiewicz również naprawdę odwiedził Beuysa w Düsseldorfie, o czym pisze w swojej publikacji monografista malarza, Andrzej Jarosz. Nie ma szczegółowego zapisu tych rozmów, więc treść spotkań to oczywiście moja fantazja czyli „alternatywna historia sztuki”, do której mam prawo jako artysta. Można dalej wymienić wpadki autorki i strzelania sobie w stopę, ale przejdźmy do głównego strzału, bo ten wymierzony jest w artykule w byłą już dyrektorkę Muzeum Współczesnego Wrocław, Dorotę Monkiewicz, a ja posłużyłem jako amunicją. Używam nomenklatury wojskowej za autorką ponieważ okazało się, że jestem jednym z wyselekcjonowanych przez dyrektorkę, sprytnych konceptualnych artystów, którzy okopali się w „panteonie” sztuki, czyli w bunkrze. Czyżby widoczna w artykule frustracja autorki wynikała z tego, że została przez dyrektorkę wyselekcjonowana negatywnie? Jeśli tak, to może warto sobie uświadomić rzecz oczywistą, że każdy, kto prowadzi tak prestiżową instytucję, ma prawo do wyboru zarówno artystów, krytyków, jak i historyków sztuki, z którymi chce współpracować, bo kolejka jest długa, a wszyscy się nie pomieszczą.

Teraz następuje przerwa na reklamę, w której powiem, że niekoniecznie wszyscy artyści chcą się znaleźć we wrocławskim panteonie sztuki, bowiem osobiście znam kilku czynnych profesorów wrocławskiej ASP, którzy nigdy w Muzeum Współczesnym nie byli i znam też takiego, który nie wiedział, że takie muzeum w ogóle istnieje i był pewny, że w bunkrze dalej mieści się sexshop. Koniec reklamy, a po reklamie wracamy do głównego wątku artykułu, jakim jest tropienie przez autorkę tajnego korupcyjnego układu polegającego na tym, że dyrektor zamożnej instytucji sam wymyśla sobie dzieło sztuki, zleca je do wykonania sprzedajnemu artyście, a następnie kupuje to dzieło do muzealnej kolekcji za publiczne pieniądze. Daleki jestem do porównania tego tekstu ze słynnym już artykułem innej sfrustrowanej krytyczki sztuki pt. *Mafia bardzo kulturalna*, ponieważ tamten artykuł opierał się na przypuszczeniach i dywagacjach, a tutaj mamy odnalezione taśmy prawdy (skąd my to znamy?), cytowane w tekście. Autorka upiera się przy swoim, mimo iż osobiście jej tłumaczyłem, że jest to nieprawda, tzn. nie zrobiłem tej makiety na zlecenie, ale wymyśliłem ją sam. Starałem się też przekonać autorkę, że opowieść dyrektorki przy oprowadzaniu po wystawie w Zachęcie należy traktować w kategoriach licentia poetica, tak jak każdą opowieść budowaną spontanicznie i na żywo (co innego słowo napisane). Ja w każdym razie daję takie prawo dyrektorce i nie chcę się tym więcej zajmować, bo dla mnie najważniejsze jest coś innego. To mianowicie, że Dorota Monkiewicz – będąc dyrektorką Muzeum Współczesnego – wyznaczyła

Z lewej: **Jerzy Kosalka**,  
*Projekt oddzielenia sztuki*  
*wysokiej od sztuki jeszcze*  
*wyższej*, 2012, technika:  
makieta, własność: Muzeum  
Współczesne Wrocław

sobie i zrealizowała arcyważną misję wydobywania, naukowego opracowania i upowszechnienia dorobku wrocławskiej sztuki konceptualnej. Należy jej się za to wielki szacunek, bo przed jej przyjazdem tutejsi historycy sztuki w większości przypadków byli oślepieni blaskiem barokowych okolicznych ołtarzy. Gdyby nie dyrektorka, to dorobek

stolicy polskiego konceptualizmu – bo tak krytyka nazywała Wrocław – dalej by leżał zakurzony w szafach miejscowych artystów. Za to, co zrobiła we Wrocławiu, zawsze będę ją cenił, mimo tego, że nierzadko spieraliśmy się o sztukę, również mieliśmy odrębne zdanie na temat rzeźby *Pociąg do nieba* Andrzeja Jarodzkiego. Jako zwolennik tej instalacji, równocześnie doskonale rozumiałem to, iż każdy dyrektor współczesnego muzeum chciałby mieć przed budynkiem sztukę na wysokim poziomie, najlepiej w wykonaniu tak sławnego artysty, jak np. Jeff Koons (w Bilbao), Aleksander Calder (w Lizbonie) czy duet Jean Tinguely i Niki de Saint Phalle (w Sztokholmie). Tutaj przypadkowo trafił się lokalny artysta z realizacją, którą dyrektorka uważała wręcz za kiczowatą sztukę niską i uważam, że miała do tego pełne prawo. Po jednej z gorących dyskusji, gdzie starałem się ją przekonać, że *Pociąg do nieba* spełnia kryteria sztuki wysokiej, wychodząc z muzeum, spostrzegłem, że bunkier i rzeźba Jarodzkiego mają identyczną wysokość. Ponieważ wiedziałem, że – według intencji autora – z lokomotywy powinien się ciągle unosić wysoko w górę dym, który naturalnie przewyższał bunkier, pomysł makiety (i tytułu) był w tym momencie gotowy. Mój obiekt pt. *Projekt oddzielenia sztuki wysokiej od sztuki jeszcze wyższej* komentuje spór o sztukę i pewien konflikt, a to że obie strony konfliktu są moją makieta zachwycone, to już zawdzięczam swojemu geniuszowi (samochwała w kącie stała). Doszukiwanie się w tym jakiegoś układu, w tym wypadku jest strzelaniem w płot i rykoszetem we własną stopę, jakkolwiek uważam, że połączenie krytyki sztuki z dziennikarstwem śledczym ma w dzisiejszych czasach świetlaną przyszłość. Życzę powodzenia.

W artykule przytoczono fragment tekstu Pawła Jarodzkiego, który napisał kiedyś o mnie, że *klucz do twórczości Kosalki został zjedzony przez takiego małego pieska, który uciekł i wszyscy go teraz szukamy*. Informuję, że tej pory pojawiło się kilkanaście osób, które pieska znalazły i z powodzeniem opisały moją twórczość. Jakkolwiek znam też pewnego krytyka, który złapawszy tego pieska próbował o mnie pisać, ale zwierzę czytając pierwsze zdania, znowu połknęło klucz, a uciekając złośliwie zostawiło na klawiaturze komputera mokrą plamę. Sądząc po treści artykułu, tym razem piesek też szybko uciekł, ale przedtem zostawił nie tylko mokrą plamę, ale coś więcej.

(wyselekcjonowany artysta konceptualny) ■

## Project to identify art reviews from investigative journalism

The text is a polemic of artist Jerzy Kosalka with art critic Lila Dmochowska, who wrote a review of Kosalka's 2012 maquette, expressing doubt as to whether it is art work (the review was titled *The project to identify high art from even higher art* and was published in the previous issue of *Format*). The artist points out several mistakes in Dmochowska's text, defends former director of Wrocław Contemporary Museum Dorota Monkiewicz and criticizes the review, comparing it to investigative journalism. ■

# BUTY

Osłaniając stopy (a często i dużą część nóg), buty należą do podstawowego wyposażenia od najwcześniejszych lat naszego życia. W literaturze występują ich opisy uwzględniające rozliczne warianty: trzewików, botów, sabotów, pantofli, szpilek, glanów, oficerek, półbutów, adidasów, sandałów, kaloszy, tenisówek, japoniek, ciżemek, chodaków, kapci, kłapek, laczków, kierpców, trampek, korków, lakierok, sztybletów, traperów, baletek, mokasynów, koturnów, pointów, espadryli itd., itd. Także i w sztuce niejednokrotnie towarzyszą nogom przedstawianych osób. Natomiast jako samodzielny temat dzieł (i to od razu nie byle jakich!) mamy buty w obrazach Vincenta van Gogha z lat 1886-7. Wśród nich jest jedno z najsłynniejszych wyobrażeń butów, jakie pojawiły się w malarstwie – tj. to z 1886 roku w bardzo wyróżniającym się obrazie w całej historii sztuki. Chodzi o dzieło



Andrzej DUDEK-DÜRER, *Sztuka Butów... po Weneji... 007, ver 3*, żywa rzeźba, 1969-1999, fotografia, laserografia, 40 x 50 cm

pokazujące „parę” mocno zużytych butów (choć to, czy jest to para zostało zakwestionowane, o czym poniżej). Genialnie malując te mocno przechodzone buciorzy ze zwieszającymi się bezładnie sznurowadłami, wielki prekursor postawy „malarza nieszczęśliwego” otworzył jednocześnie jedną z najciekawszych filozoficznych dyskusji o sztuce. Rozpoczął ją w swych odczytach w 1935 wpływowo, acz kontrowersyjny Martin Heidegger. Potraktował dzieło Vincenta jako szczególnie ważny przykład pokazania w sztuce tego, jak *chłopskie buty w nieskrytości swego bycia* pozwalają na *dochodzenie do głosu wydarzania się prawdziwie*. Przy analizie warstw tego dzieła, filozof przy tym parokrotnie nawiązał do związku butów z *z i e m i a* (co trochę koresponduje z ówczesną mantrą nazistów *Blut und Boden*). Historyk oraz metodolog i teoretyk sztuki Meyer Schapiro (1968) w dyskusji z Heideggerem podniósł kilka nadinterpretacji obecnych w tekście filozofa. Szczególnie ważne było zauważenie przez Schapiro, że Heidegger gubi rozróżnienie obiektów zinterpretowanych przez artystę w jego dziele z realnym przykładem butów „jakiejś chłopki”. Dla Schapiro były to z całą pewnością własne zmaltretowane buty artysty – jakby pośredni „autoportret” malarza i jego trudów. Do tej dyskusji obu profesorów nawiązał w 1978 ceniony filozof i „artysta słowa” Jacques Derrida zauważając kontrast między ideologicznie naciąganą „wiejskością” interpretacji Heideggera i emigrancko-nowojorską „miejskością” podejścia Schapiro. W mistrzowskich rozważaniach dekonstruktywisty jest odejście od obu powyższych analiz uznanych przez niego za mniej lub bardziej podległe oczekiwaniu od sztuki przedstawieniowego utylitaryzmu. Bardzo tu subiektywnie upraszczając, mógłbym zauważyć, że dla Derridy, przy tym obrazie butów (*peinture*), kapitalne jest odwołanie do *pointure* – terminu znanego m.in. z szewstwa a oznaczającego „liczbę ściegów w bucie”. I w zauważeniu, że aluzja ściegów daje jakby siatkę widzenia malowidła w obramieniu odrywającym przedstawieniowy obraz, ale jednocześnie zsywającym go ponownie na planie własnych jego uwarunkowań ustalanych przez „ramę”. Jedną z kwestii podnoszonych przez Derridę jest przy tym m.in. brak pewności czy w omawianym obrazie jest istotnie para czy tylko dwa różne buty, być może oba na lewą stopę. Takich wątpliwości według filozofa nie nasuwa para butów zamieniających się w stopy w obrazie René Magritte’ *Czerwony model* (1935). Tyle, że u surrealisty w tej „parze i spojeniu” jest „pełnia butów absolutnie przylegających do stóp” z jednoczesnym „przedrzeźnieniem i ośmieszeniem” iluzoryjnego czytania obrazu.

W XX wieku byłyby kilkanaście znaczących odwzorowań butów w sztuce (od Jeana Arpa po Józefa Szajnę, Andy’ego Warhola czy Marilyn Minter). Specjalnie można tu podkreślić jedyny chyba w Polsce *Pomnik glana* Felicji Pawlickiej z 2011 w Jarocinie jako uhonorowanie historycznego już festiwalu rockowego.

Odrębne miejsce należy do prac z bezpośrednią obecnością realnego obuwia w instalacjach czy performansach. Jackson Pollock ginąc tragicznie w wypadku pozostawił w swej pracowni buty, które towarzyszyły jego wieloletniej pracy nad *dripping paintings* i ostały się jako dokument z nawarstwieniami pochłapań. Do dziś doczekały się zresztą wielu modnych naśladownictw w obuwiu produkowanym komercyjnie „w stylu Pollocka”. Wśród instalacji, od 1971 wyróżniają się prace konceptualistki Aleanor Antin z serii „100 kaloszy”. Prezentowane w najrozmaitszych kontekstach dokumentowane są w seriach fotografii reprodukowanych pocztówkowo i rozsyłanych dużej grupie osób ze świata sztuki, a ostatnio obecnych jako „wystawy internetowe” (patrz: [www.100boots.com](http://www.100boots.com)). Jakimś całkowicie wyróżniającym się zjawiskiem sztuki jest od 49 lat trwałe do dziś podkreślenie ascetycznie

„jedynych”, własnych butów przez Andrzeja Dudka Dürera. Ten artysta to wyjątkowy performer, kompozytor, muzyk, multimedialista, twórca własnej wersji mail artu. Jako zwolennik hinduistycznej idei reinkarnacji, a jednocześnie jedna z czołowych postaci wrocławskiej sceny artystycznej, Dudek-Dürer odkrył w sobie osobowość mistrza Renesansu i na różnych piętrach aktywności ją przywołuje w swych metafizycznych spektaklach. Skupiony monotematycznie na przejawach własnej egzystencji i będąc „żywą rzeźbą”, jak opisywał to Adam Sobota, *ludzką osobowość traktuje jako szczególne skupienie energii*. W jej ramach, łącząc orientalną medytacyjność z wynalazczością informatyka, a materialne przejawy codzienności uznaje m.in. za: „sztukę spodni”, „sztukę chleba”, „sztukę pizzy” czy „s z t u k ę b u t ó w”. I ta ostatnia nabiera szczególnego znaczenia ze względu na to, że jest jakby konterfektem samego właściciela. Para nabytych w 1969 roku za 120 zł peerelowskich butów z polcorfam, przy stałych uzupełnieniach i przekształcaniach (ale z rygorystycznym pominięciem materiałów pochodzenia zwierzęcego!) dała do dziś obecną charakterystyczną formę z nawarstwieniami niemal jak „stref czasu”. Przy wszystkich rytualnych zdejmowaniach i nakładaniach w performansach a także w nomadycznych podróżach, buty te odkrywają nieskończone możliwości zespolenia tego, co stałe (Dudek-Dürer innych butów nie używa), z tym, co nieustannie zmienia się (nowe warstwy gumy czy innego tworzywa w reperacjach). Fotografowane m.in. na charakterystycznych kłapkach kanalizacyjnych różnych miast świata, buty Dudka Dürera nie tylko stają się nomadycznym dowodem, co są jak k l a m r a czasu i przestrzeni. Klamra ta spina niebagatelne dokonania artysty współczesnego ze „stareńkim” dziełem Vincenta, o którym Schapiro słusznie napisał, że to jego autoportret. ■

## Shoes (from the series *The psycho-object considerations III*)

Shoes, perceived as a basic need item, have been featured in a variety of works. While they have been seen as "peasant shoes" by Heidegger or "the artist's self-portrait shoes" by Schapiro they also served as a deconstructive analysis for Derrida, who focused on their web-like stitches. The 20th century sees the emerge of Arp, Warhol, Minter, Antin or Szajna who all featured shoes in their works as well as a Polish sculptor, Felicja Pawlicka. Andrzej Dudek Dürer, however, took the concept of shoes to yet another level by exposing them to a constant change; ritual taking off or putting on performances, applying new layers or "time zone" to them and thus transforming the shoes to a nomad, van Gogh's like symbol of time and space. ■

# tomasz domański POMNIKI CZASU

monuments of time  
1992—2018

Monograficzna publikacja pod redakcją  
Sylwii Świsłockiej-Karwot  
i Tomasza Domańskiego

Premiera listopad / grudzień 2018

Publikacja dofinansowana jest ze środków Ministra Kultury  
i Dziedzictwa Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury  
oraz ze środków Samorządu Województwa Dolnośląskiego. Strefa Kultury  
Wrocław jest Partnerem Wydawniczym Książki w ramach Wrocławskiego  
Programu Wydawniczego. Wydawca: Ośrodek Kultury i Sztuki we Wrocławiu  
– Instytucja Kultury Samorządu Województwa Dolnośląskiego.

[www.okis.pl](http://www.okis.pl)



Paweł Jarodzki, Chmura tagów - czwarty paradigmat, 2015

## Triennale Rysunku Wrocław

Wrocław Triennial of Drawing

14.06.2019

# OPEN CALL

termin przestania zgłoszeń:

# 09.05 — 2019

organizator:



AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH  
IM. EUGENIUSZA GEPPERTA  
WE WROCŁAWIU

współorganizatorzy:

**MWW**  
Museum Współczesne  
Wrocław

**B  
A W**  
Wrocław

więcej informacji: [ttt.wroclaw.pl](http://ttt.wroclaw.pl)