





REGIONALNE TOWARZYSTWO ZACHĘTY
SZTUK PIĘKNYCH W CZĘSTOCHOWIE

Triennale Sztuki Najnowszej 2008

Konduktorownia-Zachęta-Częstochowa

czerwiec-lipiec i wrzesień-październik 2008

Od czerwca do października 2008 Konduktorownia – siedziba i galeria częstochowskiej Zachęty wypełni się cyklem wydarzeń I Triennale Sztuki Najnowszej.

Tym samym częstochowska Zachęta zainicjuje wydarzenie, które w założeniu w wyraźny sposób ożywi życie artystyczne miasta. Miasta niebędącego metropolią, ale dość prężnego kulturalnie, w którym organizowane są duże (nawet międzynarodowe) cykliczne wystawy sztuki, takie jak Triennale Sacrum, Triennale Malarstwa – Konkurs na Obraz dla Młodych, Biennale Miniatury i inne...

Inicjatywa nasza wzięła się z potrzeby kontaktu ze sztuką najnowszą.

Po dyskusji w **Radzie Programowej** uwzględniliśmy szerszą reprezentację malarstwa współczesnego. Ale głównie chcemy, by cykl wystaw obejmował najnowsze środki artystycznej wypowiedzi.

Spotkania artystów, kontakty i dyskusja panelowa będą poruszać zagadnienia definicji, znaczenia i organizacji sztuki najnowszej. Jak również ciągle aktualnego pytania o miejsce w niej malarstwa. Liczymy na żywy odbiór mieszkańców, studentów, uczniów, turystów.

To cykliczne wydarzenie organizujemy z myślą o nadaniu mu istotnej rangi w zakresie nowej sztuki.

Będziemy dążyć, by **wystawy i prezentacje** Triennale ukazały najważniejsze prądy w sztuce najnowszej i najciekawsze artystyczne zjawiska i tendencje, a także różnorodność polskiej sztuki i możliwe relacje między malarstwem a innymi mediami.

Planujemy pokaz kilku wystaw, które podejmą problemy istoty obrazu dzisiaj, gender, kontekstów (przestrzeni) artystycznych artykulacji, po-nowoczesnej tożsamości kulturowej..., a także estetyki designu.

Oczekujemy, że nie zawiodą nas artyści dzisiejszej sztuki polskiej i będziemy cieszyć się ich liczną – obfitującą w najbardziej intrygujące i wyrafinowane osobowości i jakości – reprezentacją. Otwarci jesteśmy na gości zagranicznych.

Kurator generalny Triennale: Marian Panek

Koordinacja: Piotr Głowacki, prezes Zachęty w Częstochowie, tel. 0 513 223 513

Konduktorownia – Regionalne Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Częstochowie
ul. Piłsudskiego 34/36

Dworzec PKP Częstochowa Główna

Dofinansowano z dotacji Urzędu Miasta Częstochowy.

REDAKTOR NACZELNY

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

WSPÓŁPRACOWNICY KRAJOWI

Andrzej P. Bator, Urszula Benka, Bożena Czubak,
Grzegorz Dziamski, Andrzej Kostołowski,
Bożena Kowalska, Elżbieta Łubowicz,
Irena Olchowska-Schmidt, Mirosław Ratajczak,
Katarzyna Roj, Adam Sobota, Piotr Stasiowski,
Marek Śnieciński, Grzegorz Sztabiński

WSPÓŁPRACOWNICY ZAGRANICZNI

Leszek Brogowski (Rennes), Renata Głowacka (Paryż),
Bogdan Konopka (Paryż), Ireneusz Kulik (Düsseldorf)
Ryszard Piekarz (Hannover), Mateusz Soliński (Londyn)

LAYOUT

Andrzej Moczydłowski

OPRACOWANIE GRAFICZNE I REDAKCJA TECHNICZNA

Alek Figura
Romuald Lazarowicz
Andrzej Moczydłowski

TŁUMACZENIE NA JĘZ. ANGIELSKI (WKŁADKA)

Ryszard Sawicki

KOREKTA

Natalia Karnecka-Michalak

ŁAMANIE I PRZYGOTOWANIE DO DRUKU

„Lena” Wrocław

PROMOCJA I KOLPORTAŻ

tel. (071) 34-380-31 w. 239
e-mail: afi@cybis.asp.wroc.pl

ADRES REDAKCJI

Plac Polski 3/4, 50-156 Wrocław
tel. (071) 34 380 31 w. 209 i 239
fax (071) 34 315 58; 34 325 37

WYDAWCA

Akademia Sztuk Pięknych we Wrocławiu
i Fundacja im. Eugeniusza Gepperta

NUMER SFINANSOWANY ZE ŚRODKÓW:

- Urzędu Miasta Wrocławia,
- Urzędu Marszałkowskiego Województwa Dolnośląskiego,
- Ministerstwa Kultury.

Za finansowe wsparcie serdecznie dziękujemy.

OKŁADKA

Gilbert & George

DRUK

KONTRA

WARUNKI PRENUMERATY:

W prenumeracie krajowej cena 1 egz. wynosi 14,00 zł.
Prenumeratę przyjmujemy na cztery kolejne numery pisma.
Kwotę 56,00 zł 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.

Copyright © 2007 by Redakcja „Format”

Cena 14,00 zł (w tym 0% VAT)

Nakład 2000 egz.

W NUMERZE:

TEMATY

Elżbieta Kościelak: O transkulturowości w sztuce	3
Grzegorz Dziamski: Wystawy sztuki i co z nich wynika	6

WYDARZENIA

Krzysztof Stanisławski: W pięć minut po powrocie malarstwa	10
Bożena Kowalska: „Documenta 12” – rok 2007	18
Eulalia Domanowska: Documenta bez gwiazd	23
Tadeusz Sawa-Borysławski: Kassel i Wenecja	30
Grażyna Borowik: Pobocza weneckiego traktu	36
Andrzej Saj: „Praguebiennale 3”	40
Andrzej Kostołowski: Jak żyć razem	43
Magdalena Wicherkiewicz: Wystawa poświęcona człowiekowi	46

KONKURSY

Marta Czyż: Prąd, który nie kopie	47
Katarzyna Roj: Pochwała ornamentu	50
Małgosia Wróblewska: Obraz młodych – stagnacja czy kreacja?	51
Emilia Wysocka: Nazajutrz	55
Agata Smalcerz: W Bielsku wciąż malarstwo	57

POSTAWY

Jan Jaromir Aleksium: Tadeusz Różewicz – laudacja	60
Agata Saraczyńska: Sztuka kołem się toczy	64
Andrzej Bator: Kolorowanie świata wewnętrznego	66
Paweł Leszkowicz: Strumień wideo Izabelli Gustowskiej	67
Dorota Hartwich: Ostatnie słowo obrazu	71
Grzegorz Sztabiński: Wszystko	73
Bożena Kowalska: Szczelina w rzeczywistości	76
Łukasz Huculak: Architektura morza	80
Andrzej Lachowicz: Podróż bez przyrządów	82
Bożena Kostuch: Stanisław Brach	86

KONTAKTY

Mateusz Soliński: Gilbert & George. Rebelia na obrzeżach sztuki	89
Alexandra Hołownia: Z Gilbertem i Georgem	92
Bożena Chlabicz: Fenomen z Kalifornii	93
Alexandra Hołownia: Weteran nowojorskiej awangardy	96
Alexandra Hołownia: Muzeum „Deutsche Guggenheim” w Berlinie	96
Monika Pawłowska: Aubruch und Ekstaze	98
Dominika Kowalewska: Otwarcie na nieskończoność	99

RELACJE

Justyna Ryczek: Sztuka na placu	102
Dominika Kowalewska: Mistyczne zjednoczenie	103
Anna Kania: Rzeczpospolita Wapiennicza	105
Grzegorz Sztabiński: Przestrzeń widzialna i niewidzialna	106
Marian Panek: Grand entrée w zachętowskiej Konduktorowni	107
Rozmowa z Janiną Hobgarską: Sztuka w obecnych czasach	107
Anna Kania: „Zacisze sztuki”	108



Elżbieta Kościelak

transkulturowości w sztuce

Być może będzie to zaskakujące stwierdzenie, ale zauważyłam, czy poprawniej – doświadczyłam *transkulturowości* jako właściwości (cechy) sztuki współczesnej, nim dowiedziałam się o jej istnieniu z opracowań krytycznych czy filozoficznych. Transkulturowość stała się moim osobistym doświadczeniem na początku lat 80. XX wieku.

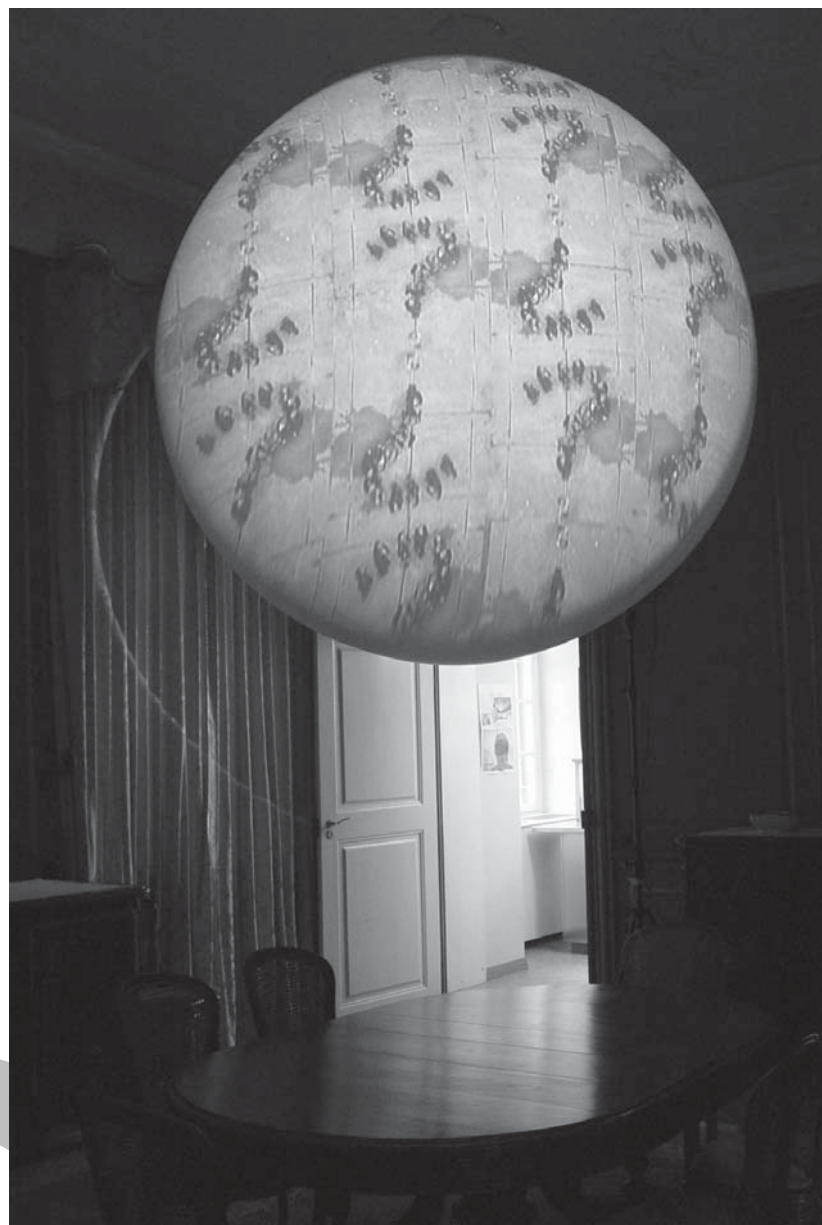
Mieszkałam wówczas w stolicy Grecji, Atenach i obserwowałam jedną z najstarszych kultur na świecie w jej dwudziestowiecznej wersji. Prowadzone przeze mnie badania sztuki nowogreckiej w latach 1985-1990 w ramach studiów doktoranckich (metodami ankietowymi przeprowadzone wśród twórców greckich trzech pokoleń XX wieku, mieszkających stale w kraju, a także na emigracji oraz materiał zebrany jako rezultat „obserwacji uczestniczącej” w środowisku artystycznym trzech akademickich ośrodków: Aten, Salonik i Patry) zaowocowały dość jasnymi wnioskami na temat procesów dynamiki tej kultury, ze szczególnym uwzględnieniem kultury plastycznej i twórczości artystycznej w Grecji drugiej połowy XX wieku. Ważną częścią badań było rozpoznanie funkcji diaspory greckiej, w tym artystycznej diaspory i licznych dyfuzji kulturowych oraz wpływów synkretycznych, jakim podlegała kultura grecka w ostatnich dekadach.

W obyczajach, sztuce i w języku nowogreckim poszczególne warstwy historycznych przemian wyraźne były jak warstwy pokładów archeologicznych. Tym jaśniej i wyraźniej odciskały się na niej zmiany najnowsze, nakładane metodą *palimptyczną* na istniejące już warstwy, dostosowane do istniejącego układu, bez zaburzenia tożsamości kulturowej. Obserwacja starej kultury, jaką jest kultura grecka, z zachowaną ciągłością trwania, widoczną m.in. w ciągłości języka, który mimo kolejnych ewolucyjnych zmian pozostał żywy i zrozumiały dla ogółu uczestników tej kultury, dawała też możliwość rozpoznania przemian natury globalnej, jakim w sposób oczywisty dla obecnej fazy rozwoju cywilizacyjnego została poddana współczesna kultura grecka.

Trwając od początku lat 90. dyskusje na temat wpływu globalizacji – zespołu zjawisk wywodzących się z obszaru ekonomii – na sferę kultury zwracały uwagę na nieadekwatność dotychczasowego określenia różnic kulturowych w oparciu o koncepcję kręgów kulturowych, czyli terytorialno-czasowej jedności zachowań ludzi i występowania materialnych i niematerialnych rezultatów tych zachowań. Mechanizmy globalizacyjne uruchomiły nowy typ komunikacji oparty na koncepcji sieci. Procesy komunikacji sieciowej włączyły zjawiska kulturowe w obszary zarządzane i regulowane globalnie. Powszechne zastosowanie Internetu w latach 90. spowodowało „przekomponowanie” wizji struktury kultury z modeli terytorialno-czasowych, ograniczonych wyraźnymi granicami sąsiadujących ze sobą „kręgów kulturowych” (czasami pokrywających się z granicami etnicznymi, narodowymi lub państwowymi) w modele o charakterze sieciowym. W sieci poszczególne elementy kultury: obyczaje, mity, obrzędy, ceremonie, a przede wszystkim wartości i ufundowane na nich normy i wzory kultury regulujące zachowania ludzkie, mogą przechodzić płynnie z jednej kultury do drugiej, bez naruszania faktycznie istniejących granic terytorialnych kultur w ich wymiarze geokulturowym, będącym do niedawna wyznacznikiem „kręgów kulturowych”.

Tak więc dyfuzja kulturowa nie wymaga już nomadyzmu w postaci faktycznego przemieszczania się uczestników kultury, lecz przemieszczania się fantomów tej kultury: zapisów medialnych, zdigitalizowanych obrazów, zachowań w sieci oraz ich zapisów utrwalonych na nośnikach elektronicznych. Medializacja kultury bez wątpienia przyczynia się utrwalaniu transkulturowości jako cechy kultury współczesnej oraz współczesnej sztuki.

Transkulturowość współczesnej sztuki rozumiem nieco inaczej niż postulowana przez estetyków „estetyka transkulturowa”. „Estetyka transkulturowa” wyraża się obecnie bardziej w formie zainteresowania systemami estetycznymi innymi od estetyki „białego człowieka”, czyli estetyki kręgu kultury zachodnioeuropejskiej i Stanów Zjedno-



Katia Loher, instalacja, wystawa: Dubler, 2006

czonych Ameryki, ukształtowanej w oparciu o starogrecki paradygmatu klasycznego „piękną” oraz jego negacji lub mutacji w dwudziestowiecznym modernizmie europejskim.

Przemiany zachodzące współcześnie w kulturze i sztuce podlegają tak wielkiemu tempu przemian, że okres postmodernizmu wydaje się być już epoką klasyczną wobec aktualnego stanu kultury i sztuki świata globalnego. „Estetyka transkulturowa”, o której mowa w książce pod redakcją prof. Krystyny Wilkoszewskiej (Kraków 2004) wydaje się być po prostu zaciekawieniem innymi niż europejskie systemami

estetycznymi, co przypomina zbiór opisowo traktowanej estetyki, na poziomie zapisów i opisów etnograficznych.

Tymczasem *transkulturowość* jest efektem procesów rozbijających dotychczasowe struktury kultury lokalnej, następnie tworzących całości, które „wszczepione” w struktury innej kultury stanowią jej integralną część, zachowując jednocześnie w pełni właściwości przynależne kulturze „macierzystej”. Transkulturowość jest więc efektem procesów kreolizacji czy hybrydyzacji kultury współczesnej.

W obszarze sztuki przemiany prowadzące w kierunku transkulturowości rozpoczęły się w okresie postmodernizmu. Zaryzykować można stwierdzenie, że pojęcie awangardy, jako kluczowe dla estetyki modernizmu, zawierało cechę ponadnarodowości, a tym samym ponadkulturowości. Ale dopiero postmodernizm z jego zaburzeniem dotychczas obowiązujących podziałów w sztuce np. odrębności gatunków, zatarcia granicy między sztuką wysoką i niską, zastosowaniem ludycznego pomieszania kodów komunikacyjnych, zatarciem granicy między życiem codziennym a sztuką oraz naruszeniem linearności czasu historycznego, dał możliwość rozwoju procesów tworzącym *transkulturowość sztuki współczesnej*.

To modernizm i wielkie wystawy tematyczne (pierwszą z nich była Wystawa Światowa w Paryżu w roku 1900), a następnie specjalistyczne wystawy sztuki: Biennale Sztuki w Wenecji, Biennale Młodych w Paryżu, „Documenta” w Kassel, Biennale w São Paulo staną się miejscami konfrontacji nie tylko stylów i postaw twórczych, ale także rozmaitych z ontycznego punktu widzenia kryteriów estetycznych oraz rozmaitych paradygmatów sztuki.

Zapewne z przyczyn czysto merkantylnych oraz, być może, z próżności własnej krytyków i estetyków Starego Kontynentu, artyści z innych kręgów kulturowych prezentowani na tych pokazach realizowali przeważnie imperatyw estetyczny i kanony sztuki euro-amerykańskiej. Zazwyczaj też artyści z egzotycznych krajów prezentowani w tych międzynarodowych artystycznych pokazach uczyli się, a następnie mieszkali i tworzyli w metropoliach świata zachodniego.

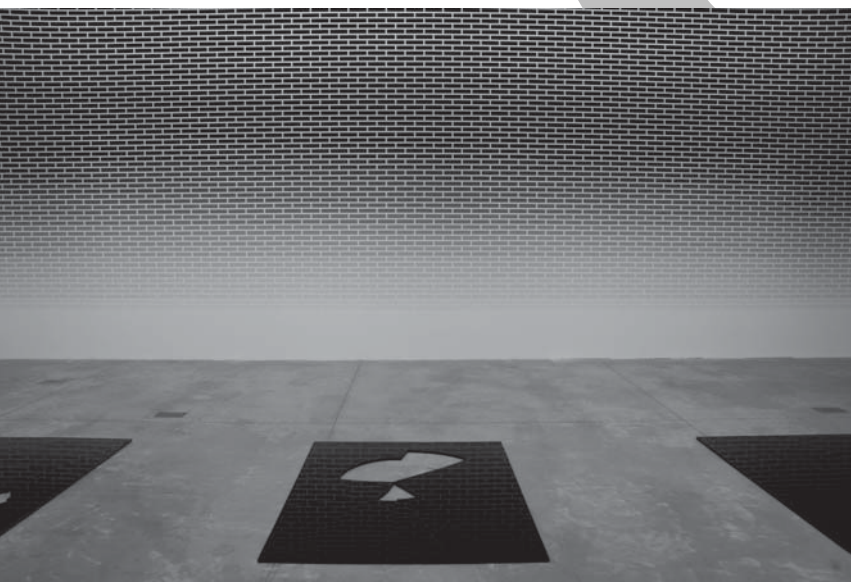
W tym swoistym „przemysle wystawienniczym”, który zinstytucjonalizował się równoległe do majestatycznych i coraz bardziej skostniałych muzeów oraz bardziej wrażliwych na nowości galerii czy centrów sztuki współczesnej, podległych zazwyczaj polityce kulturalnej rządów i realizujących w istocie głównie interesy państwowo-narodowe poprzez promocję sztuki, wielkie międzynarodowe (czy ponadnarodowe) pokazy sztuki stały się nowym polem doświadczenia dla sztuki ery globalizacji.

Niebagatelną rolę w nowym „układzie alternatywnym” odgrywają kuratorzy, których funkcja z charyzmatyczno-przywódczej, charakterystycznej dla fazy modernizmu i post-modernizmu (Pierre Restany, Achille Bonito Oliva i in.) zamieniła się w organizatorską i kreacyjną, budującą nową artystyczną jakość.

Główną cechą postmodernistycznego „pośrednika” stojącego pomiędzy producentem a konsumentem, artystą a odbiorcą, owego „fachowca od symboli”, który uprzystępni, objaśni dzieło, nurt czy kierunek, „doprowadzi” widza do istoty rzeczy w sztuce – jest rola demiurga



2



1

tworzącego z artystów i ich wytworów nowe, niezależne od elementów składowych wystawy „mega-dzieło” sztuki.

Taka forma funkcjonowania sztuki w obszarze społecznym w połączeniu z medializacją kultury i zamianą struktur geokulturowych na struktury przepływów elementów kultury w sieci, stanowi doskonałe środowisko rozwoju transkulturowości sztuki współczesnej.

Transkulturowość nazaczyła tegoroczną edycję wystawy „Documenta” w Kassel, gdzie realnie istniejąca multikulturowość mocno naruszała europejskie kanony pojmowania sztuki oraz europocentryczny system wartości estetycznych i artystycznych, obecny zarówno w modernizmie, jak i postmodernizmie.

Wystawa „The world as a stage” – przekrojowa wystawa tematyczna w Tate Modern w Londynie, trwająca do stycznia 2008, której kuratorami były J. Morgan i C. Wood – prezentuje (a w zasadzie kreuje) związek pomiędzy sztukami wizualnymi a teatrem. Teatr i teatralność rozumiana jest przez autorki wystawy szeroko i dotyczy między innymi budowania dialogu nowego typu między twórcami a odbiorcami, zakładając interaktywność odbiorcy i twórcy.

„Viva Mexico” to z kolei wystawa tematyczna z serii monumentalnych wystaw narodowych (a w zasadzie kulturowych) w warszawskiej

Zachęcie. Kuratorką tej edycji cyklu była M. Kardasz, która starała się zilustrować stan kultury meksykańskiej, zwracając uwagę na jej wielowarstwowość, tradycję, związki z kulturą popularną, polityką i religią.

Realizowane przeze mnie i moją siostrę Gosię Kościelak od 1997 roku wystawy w cyklu „Transkulturowe wizje” (Warszawa-Chicago-Ateny-Szczecin-Wrocław) oraz cykl zorganizowanych przeze mnie wystaw pt. „Tożsamość sztuki” (Wrocław 2006-2007)¹ skupiły artystów różnych pokoleń z różnych krajów o rozmaitej kulturze. Byli to często autorzy spoza kręgu kultury europejskiej. Ich dzieła nie koncentrują się wokół podobnej stylistyki, jednego kręgu kulturowego czy podobnej wizji sztuki, a tym bardziej nurtu, kierunku czy tendencji lecz są zbiorem „transgenicjnych” tematów obecnych we współczesnej kulturze globalnej.

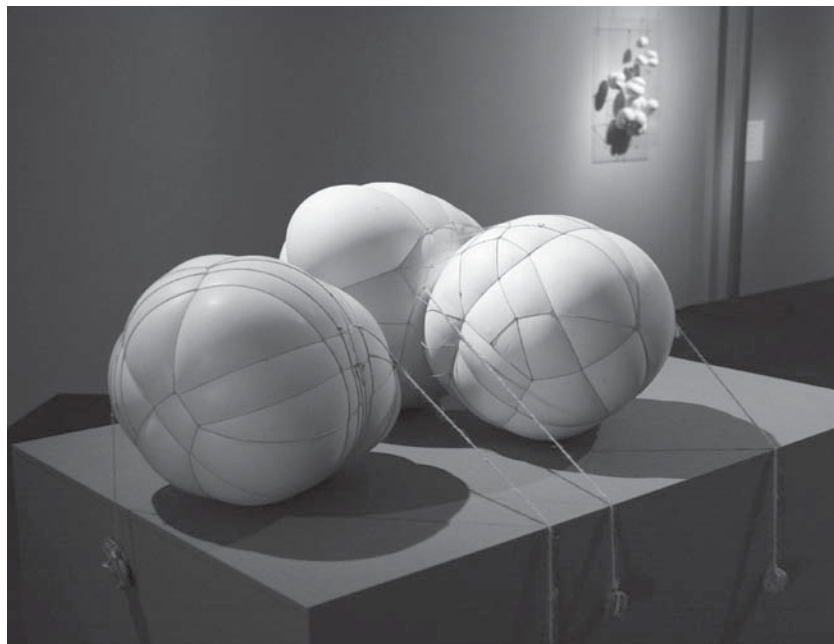
Tak rozumiana *transkulturowość* stała się także osią wystawy Raula Zamudio DUBLER (Body Double, Wrocław 2006) prezentowanej w moim cyklu „Tożsamość sztuki”. Bez względu na wiek i pochodzenie twórców ich dzieło dotyczy płynności tożsamości w świecie współczesnym, dewaluacji ważnych (paradygmatycznych) wzorców, jak patriotyzm, ojczyzna, miłość matczyzna, rola kobiety w globalnym układzie kulturowym, zachwianie cech kulturowych płci i wieku, jako wyróżników statusu jednostki w kulturze i wielu innych.

Transkulturowość z bliżej nieokreślonej jakości świata globalnego staje się realną cechą kultury i sztuki współczesnej. Jej pełna analiza nie jest możliwa w tak krótkim tekście. Przedstawiłam więc tu jedynie wątki, które wymagają dalszych badań i opracowań krytycznych.

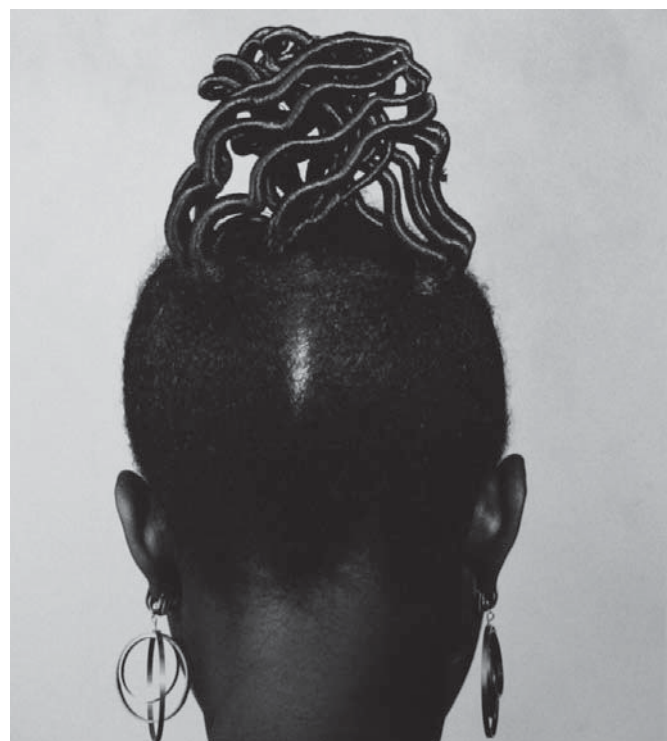
¹ M.in. „Północ-Południe. Transkulturowe wizje”, Muzeum Narodowe w Warszawie, Oddział w Królikarni 1999, Transkulturowe wizje 2. Polsko-Amerykańska Sztuka Współczesna. Muzeum Narodowe w Szczecinie 2002, „Konceptualne związki”, Chicago 2004, „Tożsamość sztuki”, Autorska Galeria E. Kościelak, CK Zamek Wrocław-Leśnica, 2006-2007, „Dubler”, R. Zamudio 2006,



4

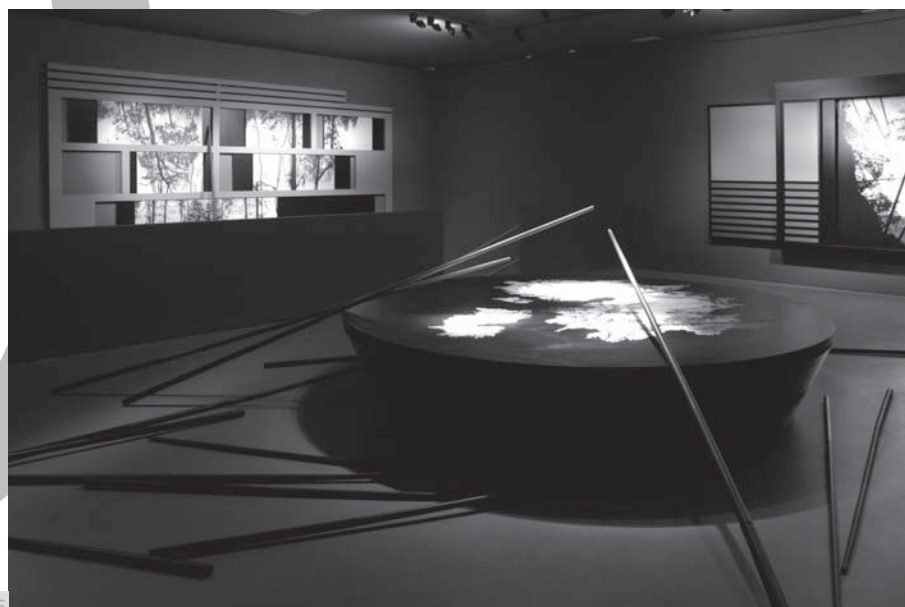


3



5

1. **Iran do Espirito Santo** (Brasil), Wenecja 2007, fot. J. Kos
2. **Li Chen**, *Energy of Emptiness*, rzeźba, Wenecja 2007, fot. J. Kos
3. **Maria Bartuszowa**, *Bez tytułu*, 1970-1987, gips, Kassel 2007, fot. I. Agostinelli
- 4-5. **J. D. 'Okhai Ojeikere**, *Hairstyles & Headgear Series*, 2006, srebro na aluminium, 100 x 100 cm, fot. K. Saj
6. **Yehudit Sasportas**, *The Guardians of the Threshold* (Israel), Wenecja 2007, fot. J. Kos



6

i co z nich wynika WYSTAWY SZTUKI

Czemu służą wielkie międzynarodowe festiwale sztuki, takie jak „Documenta” w Kassel czy Biennale Weneckie? Dla Arnoldda Bode, pomysłodawcy i twórcy Documenta, odpowiedź była oczywista: wielkie wystawy pokazują aktualny stan sztuki, pokazują, gdzie znajduje się sztuka i gdzie my się znajdujemy – *Wo steht die Kunst heute, wo stehen wir heute*¹. Bode, jak przystało na klasycznego humanistę, uważał, że człowiek powinien znajdować się tam, gdzie sztuka, ponieważ sztuka jest najpełniejszym wyrazem ludzkiego ducha, jest duchową siedzibą człowieka. Do tego myślenia nawiązuje jedna z prac tegorocznych „Documenta”, instalacja chilijskiego artysty Gonzalo Diaza, której centralnym elementem jest krąg światła na ścianie i napis widoczny dopiero wtedy, kiedy widz przetrnie snop światła i przysłoni własnym cieniem umieszczony na ścianie napis: „Du kommst zum Herzen Deutschlands, nur um das Wort Kunst unter deinem Schatten zu lesen” (Przybywasz do serca Niemiec tylko po to, by w swoim własnym cieniu odczytać słowo sztuka).

Pierwsze „Documenta” w 1955 roku, które Bode przygotował wspólnie z wybitnym historykiem sztuki Wernerem Haftmannem, miały przekonać widzów, że jedyną, autentyczną sztuką naszych czasów jest sztuka nowoczesna. Był to triumfalny powrót sztuki nowoczesnej na niemiecką i nie tylko niemiecką scenę artystyczną po latach represji i prześladowań, których symbolem stała się niesławna wystawa „Entartete Kunst”, zorganizowana przez nazistów w 1937 roku w Monachium. Trzy następne edycje Documenta (1959, 1964, 1968) umocniły pozycję sztuki nowoczesnej, pokazując, jak sztuka współczesna kontynuuje i rozwija artystyczne dziedzictwo modernizmu. Przełomem okazały się dopiero V „Documenta” (1972), zorganizowane przez Haralda Szeemanna, który pokazał jak sztuka podważa własne granice, a tym samym własną tożsamość, rozpuszczając się w wielorakich dyskursach współczesnej kultury. Szeemann rzucił współczesną sztukę *na pastwę semiologów, psychoanalityków, socjologów i innych teoretyków kultury*, napisał Jean-Marc Poinso². Pięć lat później kurator kolejnych „Documenta”, Manfred Schneckeburger, spróbował przywrócić porządek, odwołując się do medialnego podziału sztuki, dzieląc sztukę według używanych przez artystów mediów – rysunek, fotografia, film, wideo itd. Kolejne „Documenta” (1982), organizowane przez holenderskiego kuratora Rudi Fuchsa, nazwane zostały „postmodernistycznymi” z tego powodu, że zdominowane zostały przez nowe malarstwo.

Termin „postmodernizm”, przy całej swojej nieostrości, udratyzował sytuację sztuki, wskazywał bowiem na to, że wydarzyło się coś



Yokio Fujimoto, *Ears with chair*, 1990, Assemblage, Wenecja 2007, fot. „Epipaktis”

ważnego i przełomowego, co wymaga zmiany myślenia o sztuce, że patrzymy już na sztukę z innej perspektywy, z perspektywy ponowoczesnej, a to oznacza, że zdolni jesteśmy do wyjścia poza nowoczesną binarność i tożsamość, że gotowi jesteśmy myśleć o sztuce w kategoriach wielości i różnorodności. Myśleć o sztuce w kategoriach wielości i różnorodności to wyzwolić się z jednej narracji artystycznej, z wiary w istnienie jednej, porządkującej opowieści o sztuce. Coś takiego proponował już Szeemann, ale dopiero dziesięć lat później, kiedy postmodernizm naruszył nasze zaufanie do wielkich narracji, do Lyotardowskich *grand recits*, w tym także do jednej, uniwersalnej opowieści o sztuce, myślenie takie nabrało oczywistości.

Historia sztuki jako uniwersalna i autonomiczna opowieść o sztuce – pisze Hans Belting, autor książki „Das Ende der Kunstgeschichte” (1984) – została wymyślona na potrzeby konkretnej kultury, na potrzeby kultury posiadającej wspólną historię. Ci, którzy nie czuli się uczestnikami tej historii lub mieli poczucie, że ich udział w tworzeniu tej historii jest niedoceniany, lekceważony i marginalizowany, zaczęli domagać się rewizji oficjalnej historiozofii sztuki, twierdząc – najzupełniej słusznie – że nie jest ona neutralną i powszechną opowieścią o sztuce, lecz opowieścią wymyśloną w zachodnim świecie i dla niego, a ściślej – dla dominujących w nim grup charakterystyczną. Wymyślona w zachodnim świecie historia sztuki mogła otwierać się na sztukę innych, niezachodnich kultur, ale tylko po to, by twórczość tę wchłaniać i przystosowywać do własnego obrazu sztuki, dlatego nawet autentyczne i szczerze zainteresowanie sztuką niezachodnich kultur odbierane było jako przejaw kolonizacji³. Tylko bowiem zachodni świat

wymyślił uniwersalny, estetyczny dyskurs, który pozwalał mówić o sztuce w oderwaniu od kulturowego i społecznego kontekstu. W ten sposób uniwersalność zachodniej sztuki stawała się częścią zachodniego projektu modernizacji, odbieranego poza zachodnim kręgiem kulturowym jako zagrożenie dla kulturowej wielości i różnorodności.

„Documenta” zatem, wbrew deklaracjom Arnolda Bode, nie tylko pokazywały aktualny obraz sztuki, ale w istotnym stopniu go współtworzyły. Być może było tak zawsze, że duże wystawy współtworzyły obraz sztuki, tylko my nie przywiązywaliśmy należytej wagi do tego instytucjonalnego czy materialnego, jak go nazywa Douglas Crimp, wymiaru historii sztuki⁴. Dzisiaj jesteśmy aż nadto tego świadomi i nie oczekujemy już od wystaw, takich jak „Documenta” czy Biennale Weneckie, że przedstawią nam aktualny obraz sztuki, nie przyjeżdżamy do serca Niemiec, by się dowiedzieć jak wygląda aktualna sztuka; liczymy raczej na to, że wystawy te zaproszą nas do dyskusji o sztuce. Wielkie wystawy nie polegają bowiem na zgromadzeniu w jednym miejscu dużej liczby prac bardziej lub mniej cenionych artystów, lecz na zaprezentowaniu pewnej koncepcji, pewnej wizji, pewnej teorii sztuki. Tym różni się „Documenta” czy Biennale Weneckie od coraz popularniejszych targów sztuki. Na targach znaleźć można prace wielu znanych i cenionych artystów, gwiazd światowej sceny artystycznej. Na tegorocznych targach berlińskich, Art Forum (29.09-3.10), można było wypatrzeć prace Terry’ego Atkinsona (Zwinger, Berlin), Victora Burgina (Zander, Köln), Martina Kippenbergera, Lawrence’a Weinerja (Widauer, Innsbruck), Henka Vischa, Franza Westa (Van Laere, Antwerpia), George’a Baselitza, Sigmara Polke, Gerharda Richtera (Springer & Winkler, Berlin), Daniela Burena, Allana Sekuly, Jimma Durhama (Rein, Paryż), Valii Export, Mike’a Kelly, Jana Bas Adera (Painter, Santa Monica), Santiago Sierry, Artura Żmijewskiego (Kilchmann, Zurych), Jamesa Colemana, Martina Creeda, Dan Grahama, Anri Sala, Jeffa Walla, Rafała Bujnowskiego, Roberta Kuśmirowskiego (Johannem, Berlin) i wielu, wielu innych. (Jedyna polska galeria, Zderzak pokazała Andrzeja Wróblewskiego, Jarosława Modzelewskiego, Ryszarda Grzyba i Monikę Szwed)⁵. Na targach, takich jak berlińskie, znaleźć można dużo dobrej sztuki, ale nie oferują one nowego spojrzenia, nowego myślenia o sztuce. Nowe myślenie o sztuce rodzi się dziś we współpracy kuratorów z artystami, którzy wspólnie przygotowują wielkie wystawy. Jest tak nie tylko dlatego, pisze Alex Ferquharson, że kuratorzy i artyści zastąpili dzisiaj krytyków w wytwarzaniu teoretycznego dyskursu sztuki, ale przede wszystkim dlatego, że wytwarzanie teoretycznego dyskursu stało się integralną częścią przygotowywania wielkich wystaw – wystawa staje się sceną do zaprezentowania pewnej koncepcji, pewnego widzenia, pewnej teorii sztuki⁶.

Z dwóch największych tegorocznych wystaw – „Documenta” i Biennale Weneckie – znacznie ciekawszą i silniej pobudzającą do dyskusji koncepcję przedstawił kuratorski duet „Documenta”. Tytuł głównej wystawy weneckiego Biennale zaproponowany przez Roberta Storra – „Think with the Senses, Feel with the Mind” (Myśl zmysłami, odczuwaj rozumem), wydaje się spóźniony o piętnaście co najmniej lat, nasuwa nieuniknione skojarzenia z koncepcją słabego myślenia (pensiero debole) włoskiego filozofa Gianni Vattimo. Można oczywiście powiedzieć, że idea słabego myślenia nadal zachowuje ważność, bo nadal żyjemy w świecie postnietzscheańskim, w którym zanikła wiara w istnienie wartości nadających ostateczny sens światu. Wartości takich, zdolnych uporządkować i zorganizować świat, nie sposób odnaleźć, dlatego musimy pogodzić się ze światem takim, jaki jest tu i teraz, musimy się odnaleźć w rzeczywistym, a nie wytworzonym przez wiarę czy rozum świecie⁷. Nie chodzi jednak o to, czy ta diagnoza jest trafna, bo na tak ogólnym poziomie zapewne tak, ale o wnioski jakie można z niej wyciągnąć – powinniśmy naszemu myśleniu nadać bardziej zmysłowy charakter, powinniśmy się wyczulić na zmysłową stronę świata. Przypomina to propozycję estetycznego myślenia (aesthetisches Denken) Wolfganga Welscha⁸ dyskutowaną na początku lat 90., także zresztą przy okazji Weneckiego Biennale⁹. Kuratorzy „Documenta”, Roger M. Buergel i Ruth Noack, odwołali się do innej koncepcji, do refleksyjnej modernizacji (*reflexive Modernisierung*) lansowanej przez Ulricha Becka, Anthony Giddensa i Scotta Lasha¹⁰, proponując namysł nad nowoczesnością. Namysł nad tym, czym jest dla nas dzisiaj nowoczesność i co chcemy z niej zachować.

Przygotowana przez Buergela i Noack wystawa wzbudziła mieszane uczucia; jedni widzieli w niej przykład wyciszzonego, nienachalnego kuratorstwa, inni – brak kuratorskiej koncepcji, brak wyraźnej tezy, którą wystawa miała wspierać. Nikt nie miał jednak wątpliwości, że zainicjo-



Leon Ferrari, Prace 1955-2006, Wenecja 2007, fot. „Epipaktis”

wana przez kuratorską parę globalna dyskusja nad nowoczesnością, tak bezkrytycznie afirmowaną przez Bode i Haftmanna na pierwszych Documenta, jest dyskusją ważną i potrzebą. Czym była nowoczesność, że budziła i nadal budzi taką niechęć w niezachodnim świecie? Wielu przedstawicieli niezachodniego świata (Trzeciego Świata) skłonnych jest utożsamiać nowoczesność z zachodnim imperializmem kulturowym.

Modernizm przywieźli do Afryki kolonizatorzy, pisze Rasheed Araeen, ale nie był on tylko środkiem kolonizacji Czarnego Lądu, zawierał bowiem także antykolonialne wartości – idee wolności i równości, obietnice likwidacji głodu, biedy, chorób w wyniku postępu nauki i techniki. Czy spełnił swoje obietnice? Dziś wiemy, że nie, ale zamiast potępiać modernizm powinniśmy zapytać o przyczyny porażki. Powinniśmy wyzwolić modernizm z europocentryzmu i przywrócić mu jego uniwersalność, pisze Araeen, a to oznacza, że powinniśmy pytać o skuteczne sposoby modernizacji Afryki bez zawierzania zachodnim receptom¹¹. Toni Maraini opisuje marokańskie czasopismo „Suffles”, które wprowadzało do krajów Maghrebu (nie tylko Maroka, ale także Algierii i Tunezji) idee europejskiego modernizmu. Pismo ukazywało się w latach 1966-1971. W pierwszym okresie, w latach 1966-1969, skupiało się na zagadnieniach literackich, w drugim okresie, 1969-1971, uległo politycznej radykalizacji, przekształcając się w organ „marokańskiego ruchu rewolucyjnego”. Maraini widzi w tej ewolucji powtórzenie historii europejskich awangard, które od czystej sztuki przechodziły do politycznego zaangażowania¹².

Gao Minglu przypomina, że wiele pojęć wypracowanych do analizy zachodniej sztuki modernistycznej zupełnie nie przystaje do sztuki chiń-

kinie. Na chińską sztukę nie można patrzeć jak na spóźnioną repetycję zachodniego modernizmu, pisze Minglu. Chińska sztuka pokazuje, że pojęcie modernizmu jest bardziej złożone i bardziej zależne od kulturowych kontekstów niż nam się wcześniej wydawało¹³.

Minglu zwraca uwagę na nacjonalistyczne wątki w chińskiej sztuce nowoczesnej oraz na związki z rosyjskim soc-artem widoczne w politycznym popie i cynicznym realizmie chińskiej sztuki lat 80. Związki z rosyjskim soc-artem, tym razem w polskiej sztuce początku lat 70., w twórczości Zofii Kulik, Przemysława Kwieka i Zygmunta Piotrowskiego, odnajduje również Łukasz Ronduda¹⁴. Jest to o tyle ciekawe, że Ronduda opisuje dwa multimedialne spektakle wymienionej grupy artystów, w grudniu 1971 roku („Przemysleć komunizm” – zamknięta prezentacja w Ministerstwie Kultury i Sztuki) oraz czerwcem 1972 roku („Proagit 2” – zamknięta prezentacja w Galerii Współczesnej w Warszawie), a więc praktycznie przed pojawieniem się terminu „soc-art.”¹⁵.

Zaproponowana przez Buergeła i Noack rewizja nowoczesności, akcentująca jej różnorodny, spluralizowany charakter – można to nazwać ponowoczesną wizją nowoczesności – służy nie tylko przewartościowaniu historii, ale także wypracowaniu nowej globalnej mapy artystycznej. Na tej nowej mapie coraz większą rolę odgrywa sztuka rosyjska (soc-art) oraz chińska. Na tegorocznych Documenta, Chińczycy reklamowali nowe targi sztuki w Szanghaju (ShContemporary, wrzesień), organizowane przez europejskich specjalistów, Lorenza Rudolfa (byłego dyrektora targów sztuki w Bazylei i twórcy Art Basel Miami Beach), Luca Cordero (dyrektora targów sztuki w Bolonii) oraz Pierre’a Hubera (właściciela galerii art & public z Genewy). Chiny, mówi Rudolf, to zaledwie wierzchołek ogromnej góry lodowej. Inne kraje azjatyckie, Indie, Tajlandia, Indonezja mają wzrost gospodarczy o jakim kraje zachodniej Europy mogą jedynie marzyć. Takie miasta jak Bombaj, Bangkok czy Dżakarta rozwinęły się w ostatnim dziesięcioleciu w ogromne metropolie. Przed sztuką współczesną otwierają się nowe rynki i nowe sceny artystyczne. Azja to ponad 50 państw, trzeciej światowej populacji, tysiące języków, wszystkie cztery światowe religie i niezliczona ilość lokalnych wierzeń, niebywała różnorodność kulturalna, dynamiczna gospodarka i ogromne problemy związane z przeludnieniem i masową migracją do miast¹⁶.

Wielkie wystawy są dzisiaj głównym środkiem dystrybucji i recepcji sztuki. Nawet zwolennicy nowych mediów, opowiadający się za nowymi, elektronicznymi środkami przekazu sztuki, takimi jak Internet, mają swoje wielkie wystawy – „Ars Electronica” w Linzu i Transmediale w Berlinie. Ale wielkie wystawy są dzisiaj nie tylko środkami prezentowania sztuki, coraz częściej stają się środkami wytwarzania sztuki, zarówno obrazu sztuki, jak i teorii sztuki. Wielkie wystawy bowiem to coś więcej niż *Many colored objects placed side by side to form a row of many colored objects* (Wiele kolorowych przedmiotów umieszczonych jeden obok drugiego, by uformować rząd kolorowych przedmiotów), jak pisał Lawrence Weiner w swojej instalacji zaprezentowanej podczas VII „Documenta” (1982). Wielkie wystawy zapraszają do dyskusji o sztuce w gwałtownie zmieniającym się świecie, do dyskusji, która w jednakowym stopniu dotyczy sztuki i świata. ■



Tamara Kvesitadze, Tamara Studio, rzeźby, (Gruzja), Wenecja 2007, fot. „Epipaktis”

skiej. Modernizm nigdy nie miał w Chinach związków z utopią, nie był zapowiedzią lepszej przyszłości, raczej zachodnim implantem zagrażającym tradycyjnym formom życia. Z kolei tak ważny dla europejskiej nowoczesności termin „awangarda” przeniesiony został do Chin w latach 30. z Rosji, na określenie awangardy politycznej, a więc literatów i artystów związanych z proletariatem, którzy bardzo szybko przyswoili sobie ludowe, popularne formy sztuki, tworząc chiński odpowiednik socrealizmu. Awangarda w artystycznym, a nie politycznym sensie, pojawiła się w Chinach dopiero w latach 80., łącząc zachodni dadaizm, zen i rebelianckiego ducha rewolucyjnych mas ze specyficznym chińskim poczuciem odpowiedzialności artystów za naród. Po krótkim, heroicznym okresie, sztuka chińskiej awangardy została przechwycona i zinstytucjonalizowana przez lokalną władzę i międzynarodowy rynek sztuki – zapowiedzią tego procesu była wystawa „China/Avant-Garde”, otwarta w lutym 1989 roku w Pe-

¹ Cyt. za R. M. Buergele, *Der Ursprung*. „Documenta Magazine”, no 1, Kassel 2007, s. 18.

² J.-M. Poinot, *Wielkie wystawy. Zarys typologii*, [w:] *Muzeum sztuki. Antologia* (red. M. Popczyk), Kraków 2005, s. 558.

³ Świadczy o tym wystawa „«Primitivism» in 20th Century Art: Affinity of Tribal and Modern”, zorganizowana przez Museum of Modern Art w Nowym Jorku w 1984 roku oraz dyskusja, jaką sprowokowała. Zob. G. Dziamski, *Globalizacja: nowe środowisko sztuki*. [w:] *Przestrzeń sztuki: obrazy – słowa – komentarze* (red. M. Popczyk), Katowice 2005.

⁴ Zob. katalog wystawy „Stationen der Moderne: die bedeutendsten Kunstaustellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland”, Berlin 1992.

⁵ Przywołuję tutaj galerie z głównej ekspozycji targów berlińskich, pomijając galerie, które brały udział w „Berliner Liste i Previe” w Berlinie.

⁶ A. Ferquharson, *Is the Pen Still Mightier*, „Frieze”, 2005, no 92.

⁷ Zob. G. Vattimo, *La fine della modernità*, 1985. Polski przekład: *Koniec nowoczesności*, Kraków 2005.

⁸ W. Welsch, *Aesthetisches Denken*, Stuttgart 1990. Welsch utożsamia myślenie estetyczne ze słabym, pozbawionym dogmatyczności myśleniem postmodernistycznym.

⁹ Chodzi tu o XLV Biennale Wenecjie z 1993 roku. Zob. G. Dziamski, *Biennale Weneckie*. [w:] *Lata dziewięćdziesiąte*, Poznań 2000.

¹⁰ Manifestem tego podejścia jest wspólna książka U. Becka, A. Giddensa i S. Lasha *Reflexive Modernisierung – eine Kontroverse*, Frankfurt am Main 1996.

¹¹ R. Araeen, *The Western Grip*, „Documenta Magazine” no 1, Kassel 2007.

¹² T. Maraini, *Black Sun of Renewal*. „Documenta Magazine” no 1.



1. Charles Gaines, *Airplane crash clock*, 1997, Media-mix, Weneja 2007, fot. „EPIPaktis”
2. Dimitri Gutov, *Fence*, 2007, metal, 6 części, Kassel 2007, fot. K. Saj
3. John Mc Cracken, *Minnesota*, 1989, Kassel 2007, Wł. David Zwirner, N.Y., fot. K. Saj
4. El Anatsui, *Dusasa I*, 2007, Weneja 2007, fot. „EPIPaktis”



¹³ G. Minglu, *Modernity and the Avant-Garde in China*, „Documenta Magazine”, no 1. Zob. również tekst tego samego autora, *Alternatywna nowoczesność*, zamieszczony w katalogu wystawy „Nowa strefa: sztuka chińska”, Galeria Zachęta, Warszawa 2003.

¹⁴ Ł. Ronduda, *New Red Art*. „Documenta Magazine” no 1.

¹⁵ Termin „soc-art.” wymyślony został w 1972 roku przez Komara i Melamida na określenie radzieckiej wersji pop artu. W tym samym czasie podobną wyobraźnię prezentował Eric Bulatow. Termin „soc-art” spopularyzowała wystawa Komara i Melamida w galerii Ronalda Feldmana (Nowy Jork 1976). W latach 80. termin wszedł do międzynarodowego obiegu za sprawą wystawy Sots Art w New Museum of Contemporary Art (Nowy Jork 1986). Zob. M. Tupitsyn, *Margins of Soviet Art. Socialist Realism to the Present*, Milan 1989.

¹⁶ O azjatyckiej scenie artystycznej dyskutowano także podczas berlińskich targów sztuki w ramach panelu *The Asian Art Scenes*.

Krzysztof Stanisławski

N

pięć minut po powrocie malarstwa, którego być może wcale nie było, co ukazało 52. Międzynarodowe Biennale

Sztuki w Wenecji 2007

Przed dwoma laty na Biennale weneckim wyczuwało się obecność nowego-starego trendu, który można było nazwać „powrotem malarstwa”¹. W zeszłym i tym roku w wielu krajach Europy, a także w USA i Azji ów „powrót” wydawał się coraz bardziej oczywisty. Zorganizowano wiele większych i mniejszych wystaw. Na światowych aukcjach znów najwyższe notowania osiągnęli malarze. Także w Polsce można było zauważyć wyraźne ożywienie i obecność malarstwa współczesnego w najważniejszych galeriach, także w tych, jak „Zachęta”, gdzie obrazy rodzimych twórców w szerszym wyborze nie gościły od wielu lat². Coraz głośniejszą i wyraźniejszą publiczność oraz krytycy ogłaszali powrót, a malarze, głównie młodzi, kontynuowali udane międzynarodowe kariery, dzięki współpracy – najczęściej – z zagranicznymi galeriami.

Nic dziwnego, że jadąc na weneckie Biennale spodziewałem się, nie tylko zresztą ją, potwierdzenia tendencji, która zarysowała się przed dwoma laty. I jak zwykle, gdy podchodzi się do sztuki jak do dobrze zorganizowanego i przewidywalnego zjawiska, kalkulacje i prognozy zawiodły. Przynajmniej o tyle, że nie można było na tegorocznym Biennale dojrzeć zdecydowanego przełomu lub przynajmniej usankcjonowania za pomocą serii mocnych prezentacji poglądu czy też tezy o triumfie malarstwa. Ono powróciło i było dobitnie obecne, ale nie stało się dominantą. Choćby dlatego, że nie można było mówić o żadnej stylistycznej dominancie. Zresztą już od dłuższego czasu Biennale wypracowało własny model *aurea mediocritas* i chwala mu za to. Malarstwo po prostu zajęło na powrót należne mu miejsce, wróciło na stracone pozycje, które dotąd zajmowały niepodzielnie nowe media. Ktoś, kto spodziewał się przełomu czy objawienia nowej tendencji, mógłby czuć się zawiedziony. Ja ucieszyłem się, że ta mała ofensywa, zwycięska, choć nie przełomowa, przywróciło malarstwu należną mu pozycję. I jestem przekonany, że może właśnie dlatego, dzięki dość ograniczonemu „powrotowi”, jaki ujawnił się w Wenecji i na świecie, malarstwo odzyskało swoją rangę na dłużej i w sposób bardziej trwały, niżby mogło stać się w rezultacie rewolucyjnego zjawiska – wszechobecnego, ale i przemijającego dość prędko jako moda, która po prostu szybko się nudzi.

Nie poświęcałbym tyle miejsca malarstwu i jego prawdziwemu lub rzekomemu powrotowi, gdyby nie przekonanie, że stosunek do malarstwa w dzisiejszej sztuce to wyznacznik tolerancji wobec wartości, uznawanych do niedawna za staroświeckie, oraz podejścia do rynku sztuki, a więc gustów publiczności. Jawne przyznawanie się do akceptacji, ba, ceniowanie malarstwa, to trochę występowanie przeciwko dyskryminacji dyscypliny przez ostatnie dwie dekady spychanej do lamusa przez sztuki multimedialne, performatywne i krytyczne lub odnoszące się nade wszystko do oddziaływania społecznego lub emocjonalnego, nie zaś intelektualnego czy kontemplacyjnego. Mówienie dziś o malarstwie przestało być wstydlive i niemodne, gdyż ta dyscyplina wybiła się, by tak rzec, na niepodległość i nowoczesność, stała się równoprawnym językiem, za pomocą którego artyści mogą mówić i mówią o naszym współczesnym świecie. A drugiej strony – malarstwo zawsze było i jest nadal tą dyscypliną, która wzbudza największe chęci zakupów w kolekcjonerów na całym świecie. I bez względu na to, że fotografia i video od lat są także chętnie kupowane i istnieją kolekcje tylko „zimnych mediów”, nierzadko wybitne (jak np. kolekcja Goetz

z Monachium, prezentowana w wyborze nie tak dawno w warszawskim CSW), jednak gros zakupów na międzynarodowych targach i aukcjach to obrazy. I co ciekawe, ta tendencja jest w miarę stała – można ją było zaobserwować w latach 90., kiedy mówiło się (po raz kolejny) o ostatecznej „śmierci malarstwa”, od 2005 r., gdy głośno było o powrocie tej dyscypliny i dziś, kiedy zastanawiamy się, czy o powrocie pisać z cudzysłowem, czy bez.

Malarstwo – mistrzowie dawni: Niemcy, Włosi i Amerykanki

Pokaz ogromnych obrazów Sigmara Polkego w głównej Sali Padiglione Italia, gdzie prezentowana była programowa wystawa Biennale, był dla mnie najważniejszym wydarzeniem ostatniego Biennale. Obrazy pt. *Jugendstil*, *Neo Byzantium* i *Axis of Time* (wszystkie z 2005 r.) oraz najnowsze, tegoroczne, zachowujące zbliżoną: fioletowo-brązową kolorystykę oraz te same monumentalne wymiary: 300 x 480 lub 480 x 300 cm, zdają się sugerować, że mamy do czynienia z nienazwanym cyklem. Niemiecki mistrz wciąż poszukuje nowych technik i technologii, maluje ostatnio najchętniej na plastiku miksturami własnego pomysłu, nierzadko z użyciem toksycznych, ale posiadających ciekawą barwę pigmentów. Z tego też pewnie powodu mówi się o nim jako o współczesnym „alchemiku malarstwa”. Myślę jednak, że to określenie pasuje do niego nie tylko z racji poszukiwań środków, ale i rudymetów. Bowiem Polke wciąż odchodzący, zdawałoby się, od tradycyjnego malarstwa, ciągle też do niego powraca, poszukując jego najgłębszych sensów i form. W dziełach pokazowanych w Wenecji odniósł się do uniwersalnych stylów czy tendencji, które odcisnęły ślady na dzisiejszej kulturze wizualnej. Oczywiście Polke mówi nade wszystko o swoich inspiracjach, ale są to również źródła, które łatwo odnieść do całej sztuki współczesnej. Ogromne obrazy, na wpół abstrakcyjne, choć niepozbawione elementów figuralnych, zdają się być malarskim wykładem klasycznej estetyki Heglowskiej, wypuklającej najważniejsze, powtarzające się cyklicznie dominanty sztuki na przestrzeni wieków.

O ile dzieła Sigmara Polkego przekonywały, że jest jednym z największych malarzy naszych czasów i słusznie osiąga najwyższe lokaty (w ostatnich trzech latach – 3. i 2.) na liście rankingowej „Kunstkompassu” w „Capitalu”, o tyle obrazy innego Niemca, od zawsze głównego konkurenta Polkego na czele tego rankingu (od trzech lat na 1. miejscu), Gerharda Richtera, trochę rozczarowały. Cykl sześciu obrazów olejnych (300 x 300 cm) poświęcił Richter kompozytorowi i filozofowi sztuki Johnowi Cage’owi, starając się za pomocą abstrakcyjnego zestawienia barw oddać jego teorię oraz praktykę używania i przetwarzania dowolnych elementów rzeczywistości w myśl zasady: „cokolwiek czynimy, jest muzyką”. Nowe abstrakcje Richtera bliskie są jego pracom jeszcze z lat 80. i 90., które powstawały równoległe do cykli figuratywnych, opartych na fotografii. Bardzo kulturalne kolorystycznie, by tak rzec, w dodatku wzmocnione autorytetem Cage’a, jako teoretyka ważnego dla całej sztuki współczesnej, pozostawiały jednak odbiorcę obojętnym.

Zmarły w 2006 r. w wieku 87 lat Emilio Vedova był bohaterem dwóch ważnych wystaw w ramach programu głównego. To kolejny sygnał, że organizatorzy Biennale przygotowani byli na powrót malarstwa i słusznie przypomnieli swoje go wielkiego, trochę już zapomnianego mistrza. Pierwsza ekspozycja została zorganizowana w Torre Massimiliana na wyspie Sant’ Erasmo i obejmował dzieła z klasycznych cykli Vedovy z lat 70. i 80. Natomiast w Pawilonie Wenecja w Giardini, urządzonym w centrum podłużnego budynku, wybudowanego w 1932 r. i mieszczącego w prawym skrzydle m.in. pawilon polski i rumuński, pokazano wystawę „Omaggio a Vedova”. Zaprezentowano kilka przestrzen-

nych prac mistrza, właściwie instalacji malarskich, pochodzących z lat 90., stanowiących dowód niezwykłej żywotności, ale i jedności stylu artysty konsekwentnie rozwijanego od cyklu „Zwielokrotnień” (Plurami) z lat 60. i 70. (pokazanych na Sant’ Erasmo). Obok zaś pomieszczono dzieła artystów, dla których Vedova był ważny, m.in. Josepha Beuysa, Christiana Boltansky’ego, Rebecki Horn, Jan-nisa Kounellisa, Richarda Serry. Wśród nich znalazł się przyjaciel Vedovy Georg Baselitz, którego cykl czarno-białych obrazów stanowił chyba najważniejszy akcent całości i jako jedyny podejmował dialog z mistrzem.

Co prawda, poza oficjalnym programem, ale w najważniejszym muzeum weneckim – Museo Correr, jako swoiste dopełnienie Biennale zaprezentowano wystawę Enzo Cucci’ego, młodszego od Vedovy o dwa pokolenia, ale dziś także klasyka włoskiego malarstwa. Wspaniała retrospektywa współtwórcy Transavanguardia Italiana obejmowała wybitne obrazy ze wszystkich okresów jego twórczości, od połowy lat 70. do dziś, pochodzące ze zbiorów prywatnych. To jeden z najsmakowitszych kąsków tegorocznego Biennale, choć spoza głównego menu.

Po Jenny Holzer trudno spodziewać się sztampy i nic dziwnego, że i tym razem zaskoczyła publiczność, prezentując... obrazy olejne na płótnie. Oczywiście, nie byłaby sobą, gdyby nie użyła tradycyjnej techniki do nietradycyjnych celów. Jej obrazy (259,7 x 200,7 cm) to namalowane akta śledztw i spraw sądowych oraz mapy dokumentujące działania, by nie rzec wprost – zbrodnie amerykańskie w Iraku i w obozie w Guantanamo, karty z dossieres zaginionych lub straconych ludzi podejrzanych o terroryzm, odciski ich palców i dłoni, raporty z przesłuchań, faksy, formularze etc. Mistrzynie sztuki publicznej i tym razem – stosując archaiczną, zdawałoby się, technikę – osiągnęła piorunujący efekt. To sztuka politycznie zaangażowana, interweniująca. Czy obrazy byłyby przed nią równie ostre i walczące? To jeden z najmocniejszych akcentów Biennale.

W tej samej części wystawy głównej, gdzie pokazywane były prace Polkego, Richtera i Holzer, zaprezentowano także obrazy dwóch klasycznych już, a także zaprzyjaźnionych ze sobą od końca lat 60. malarzy amerykańskich: Susan Rothenberg i Elizabeth Murray. Rothenberg, którą najczęściej kojarzymy z New Image Painting z lat 80., czyli amerykańską transawangardą, pokazała serię obrazów z ostatnich 2 lat, stylistycznie jednak niespecjalnie odbiegających od prac sprzed ponad dwóch dekad. Murray pokazała bajecznie kolorowe malowane reliefy, przywołujące skojarzenia z graffiti i Keithem Haringiem oraz francuskimi Figuration libre. Obecność obu pań należałoby znów przypisać tajnym intencjom kuratorów spodziewających się sławetnego powrotu, który chyba okazał się „powrotem”.

Do tej kategorii (tajnych intencji) zaliczyłbym również umieszczenie na ścianach Padiglione Italia prac innego amerykańskiego klasyka, tym razem abstrakcji – Ellswortha Kelly’ego (ur. 1923 r.), oraz Niemca Martina Kippenbergera, niezującego od 1997 r., a nawet imponującego i zachwycającego ołówkowego fresku autorstwa klasyka sztuki XX wieku, zmarłego w kwietniu 2007 r. Amerykanina Sola Le Witta (*Wall Drawing # 1167: A Light to Dark [scribbles]*, *B Dark to Light [scribbles]*, 2005, ołówek, grafit na ścianie).

Na nic by się zdały tajne intencje, gdyby oprócz wspomaganie się klasyką, dyrektor i kurator główny Biennale, Robert Storr nie wynalazł dobrych i mocnych propozycji spośród młodszych i mniej znanych malarzy. To tak zwane ryzyko kuratorskie, choć na tak szacownej imprezie jak Biennale weneckie o ryzyku raczej trudno mówić.

Kato, Kami, Komu – malarstwo z Azji

Choć brzmi to jak tajemne zaklęcie, tak nazywają się artyści młodszego pokolenia, których prace wydają się najciekawszą propozycją Biennale weneckie 2007.

Izumi Kato urodził się w japońskiej miejscowości Shimane w 1969 r. Jest rysownikiem, malarzem i rzeźbiarzem. Nie wystawiał dotąd poza Japonią, więc można go uznać za duże odkrycie wenecko-amerykańskiego dyrektora-kuratora. Jego figuratywne, średnioformatowe obrazy olejne przypominają wczesne prace Baselitza, Marlène Dumas lub E. T. Spielberga. Choć oba tropy mogłyby wydawać się młodemu Japończykowi nietrafione (drugi może mniej), niestrudnie nie zauważyć, że mamy do czynienia z niezwykle indywidualnością i bardzo oryginalnym światem.

Y. Z. Kami jest Irańczykiem urodzonym w 1956 r. w Teheranie, który opuścił jeszcze przed rewolucją Chomeiniego, by studiować filozofię na Sorbonie u Emanuela Lévinasa i później na Uniwersytecie w Berkeley w Kalifornii. Obecnie mieszka w Nowym Jorku. Uczestniczy w amerykańskim i międzynarodowym życiu artystycznym od dwóch dziesięcioleci, a więc od czasu, gdy porzucił filozofię na rzecz sztuki. Ma na swoim koncie udział w wystawach w MoMA i innych muzeach amerykańskich, uczestniczył w Biennale w Stambule (2005), współpracuje z Gogosian Gallery w Beverly Hills. Nie ma więc mowy o odkryciu nieznanego artysty przez Storra. W Arsenale, na drugiej części wystawy programowej, Kami pokazał obrazy olejne z cyklu „Rozmowa w Jerozolimie”

(Conversation in Jeruzalem, 2005-06), realistyczne, średnioformatowe, przedstawiające autoportrety artysty jako ajatollaha, katolickiego księdza, popa i rabina. Obok tej serii kilka innych portretów ludzi z zamkniętymi oczyma. Właściwie nic specjalnie nowego ani odkrywczego, ot, tradycyjne obrazy, zaprezentowane w półmroku, statyczne, zadumane, w środku największego „targowiska próżności” sztuki współczesnej.

Riyas Komu urodził się w Kerali w Indiach w 1971 r., a mieszka w Bombaju, jak dziś nazywa się Bombaj. Wystawia głównie w Indiach oraz Londynie i Stuttgarcie. Seria sześciu olejów (180 x 180 cm) pt. „Designated March by a Petro Angel” z 2006 r. odnosi się bezpośrednio do filmu *The Circle* wybitnego niezależnego reżysera irańskiego, wieloletniego asystenta Abbasa Kiarostamiego, Jafara Panahi. *Kragg*, opisuje dramatyczną sytuację kobiet w Iranie pod rządami reżimu islamskiego. To film przejmujący, zaangażowany i oskarżycielski, dotyczący problemów aborcji i nakazów obyczajowych, egzekwowanych surowo przez otoczenie i policję. O jego sile świadczy choćby to, że pomimo międzynarodowego uznania i wielu nagród (m.in. Złotego Lwa na festiwalu filmowym w Wenecji w 2000 r.) jest zakazany w Iranie. Seria obrazów Komu to niemal kadry z filmu Panahiego – przedstawiają piękną muzulmankę w czadorze. I znów tradycyjne obrazy, w półmroku, w obszernej przestrzeni Arsenale... Robiły duże wrażenie. Bez zbędnych słów, bez akcji i jednoznacznych odniesień, tylko spojrzenia. Wyraz oczu kobiety na tych obrazach mówił więcej o sytuacji muzulmanek niż wiele żarliwych apeli czy petycji.

Jednak dla hinduskiego malarza piękna kobieta z obrazów wyraża nie tylko niemy protest przeciwko dyskryminacji kobiet w Iranie czy Indiach lub Pakistanie, lecz, jak wyznał w tekście opublikowanym w katalogu, symbolizuje także cały Trzeci Świat, w znacznej części islamski i jego dyskryminowanie przez Zachód.

A tak na marginesie, sztuka z Indii dopiero zaczyna się objawiać na scenie międzynarodowej. Już dziś jednak można powiedzieć, że pewnie wkrótce doświadczymy prawdziwego wysypu indyjskich gwiazd sztuki, głównie malarzy. Pierwsze zapowiedzi mamy już za sobą. Na aukcji on-line Saffron Art, czołowego indyjskiego domu aukcyjnego, posiadającego przy tym oddział w Nowym Jorku na Madison Avenue, we wrześniu 2007 r. sprzedano dzieła współczesnych malarzy i rzeźbiarzy z Indii za ponad 3,6 miliona dolarów. Najwyższe notowania uzyskali: Atul Dodiya (319 i 112 tys. USD), Subodh Gupta (250 i 232 tys. USD), Baiju Parthan (158 tys. USD), Shibu Natesan (123 tys. USD). Pracę Riyasa Komu sprzedano za 66 tys. USD. Analitycy Artnetu zwracają uwagę, że zainteresowanie sztuką współczesną z Indii, zwłaszcza malarstwem, systematycznie wzrasta od trzech lat i ta tendencja zdecydowanie się nasila.

Według notowań Artnetu wśród Top 10 w połowie października 2007 r. na światowych aukcjach osiem pierwszych pozycji zajmowali Azjaci (Chińczycy: Zhang Xiaogang, Chen Yifei, Yue Minjun, Fang Lijun i Liu Ye oraz dwaj Hindusi). Na pozostałych dwóch miejscach znalazł się XIX-wieczny pejzażysta i... Pablo Picasso⁵.

Malarstwo egzotyczne...

Bardziej ryzykowne niż pokazywanie amerykańskich czy europejskich sław i klasyków było zaproszenie kilku artystów uznanych w swoich krajach, nieźle znanych w USA i Europie, także z udziału w Biennale weneckim, jednak z racji dość egzotycznego miejsca zamieszkania nie dość wyraźnie rozpoznawalnych w obiegu międzynarodowym.

Myślę zwłaszcza o prezentowanej na wystawie głównej w Giardini malarce hinduskiej (sic!) Nalini Malani (ur. 1946 r. w Karaczi, mieszkającej w Bombaju) i jej fantasmagorycznych obrazach, niezwykle oryginalnych pod względem motywów, zaczerpniętych z mitologii Indii, ale również – jak można sądzić – z telewizji czy naukowych atlasów anatomicznych, jak również unikatowej techniki – kombinacji farb akrylowych, tuszy i emalii nanoszonych na folię akrylową („Splitting The Other”, 2007, 14 paneli o wym. 203,5 x 103,5 cm).

A także o Chérim Sambie z Konga (ur. 1956), prezentującym malarstwo bardzo atrakcyjne wizualnie, naiwistyczne, symboliczne, ale i zaangażowane, gdyż poruszające problemy polityczne, rasowe czy ekologiczne. Samba maluje z lekkością i humorem, przez co wydaje się idealnym przykładem artysty Trzeciego Świata łatwego do zaakceptowania przez zachodni establishment, co zresztą bardzo pomaga mu w funkcjonowaniu w obiegu międzynarodowym. Wystawia z powodzeniem w USA, Niemczech i np. Fondation Cartier w Paryżu.

...i ozdobne

Pawilon duński w Giardini zapelnily obrazy Troelsa Wörsela (ur. 1950 w Aarhus, mieszkającego w Kolonii i Pietrasanta) – eleganckie, co podkreślał zresztą kurator Holger Reenberg w tekście krytycznym w katalogu, bliskie Francisowi Picabii czy Davidowi Salle. Duńczycy uwierzyli w powrót malarstwa i zaprezentowali jednego ze swoich najlepszych i najbardziej uniwersalnych, postmodernistycznych twórców.

WENECJA 2007



1. Yves Netzhammer (Szwajc.), *Wallpainting*
2. Tatiana Arzamasova, Lev Evovich, Evgeny Svatsky, Vladimir Fridkes (AES+F) (Rus.), *LastRiot*, wideoinstalacja, 2007
3. Tomer Ganihar, *Hospital Party*, 2006, C-Priuts
4. Nedko Solakov, *Discussion (Property)*, 2007, mix-media
5. Cheri Samba (Kongo), *Après le 11 Septembre*, 2001
6. Lucia Buvioli, *A Very Beautiful Day after Tomorrow*, 2007, inst. video, mixed
7. Emilio Vedova (I), fragment ekspozycji

Fotografie: Press Biennale, Wenecja 2007





4



5



6



7

Podobnie Szwajcarzy, których pawilon położony jest vis á vis duńskiego. Christine Streuli (ur. 1975 w Bernie) namalowała bodaj największy na Biennale obraz, wypełniający całkowicie ściany głównej sali (*Aussichten*, 2007, farby akrylowe na płótnie i ścianach, 500 x 6000 cm). Bardzo kolorowe dzieło rozkładało spokojny zazwyczaj pawilon. W drugiej jego części zaprezentowano malarstwo ściennie oraz filmy animowane w świetnie zaaranżowanej scenerii autorstwa Yvesa Netzhammera (ur. 1970 w Schaffhausen).

Wystawę Adiego Da Samraja (z pochodzenia Hindusa, ur. 1939 w Long Island) zorganizowano w Palazzo Bollani, położonym w połowie drogi pomiędzy Arsenałem i Giardini. Przygotował ją legendarny kurator Achille Bonito Oliva, a wsparcia krytycznego udzielił niemiecki legendarny Donald Kuspit. Czyż mogły być lepsze rekomendacje? Adi Da jest mistrzem *transcendentalnego realizmu* (wg określenia Kuspita; tak także zatytułowano wystawę), postmodernistycznej mieszanki grafiki komputerowej i malarstwa na papierze naklejonym na aluminium. Absolwent filozofii i anglista, od połowy lat 60. aktywny fotografik, malarz i rysownik, w końcu lat 90. zafascynował się fotografią cyfrową i możliwościami jej przetwarzania. Na wystawie znalazły się prace z ostatnich dwóch lat. To malarstwo zupełnie nowej generacji, sztuka futurystyczna XXI wieku. Bardzo atrakcyjna, fascynująca formalnie, jednak zimna, a jej transcendentalizm ma walor głównie... elektroniczny.

Boom wschodnioeuropejski

Mam to szczęście, że „Format” nie jest tygodnikiem ani miesięcznikiem i mogę pisać tekst o Biennale weneckim 2007 już po ogłoszeniu przez jury listy nagród. Po raz pierwszy w historii zdecydowano się przyznać nagrody nie na początku, lecz na miesiąc przed końcem Biennale. Skutkuje to tym, że w zdecydowanej większości relacji, które zostały opublikowane na całym świecie w ciągu miesiąca od preview na początku czerwca, znalazły się nietrafione typy zwycięzców, gdyż w tym roku jury zagłosowało całkowicie nieprzewidywalnie.

Dostatecznie dużym zaskoczeniem był Złoty Lew za całokształt dokonań artystycznych jakiego zdobył fotograf Malick Sidibe z Mali, co ogłoszono podczas inauguracji Biennale. Opublikowane 17 października pozostałe sentencje werdyktu jury brzmiały coraz ciekawiej, zwłaszcza dla nas, obywateli nowej, czyli wschodniej Europy. Można by wręcz posądzać jurorów o zbyt dużą poprawność polityczną, gdyby nie to, że przeciw przyjęciu nowych krajów do UE nastąpiło w 2004 r., a na Biennale w 2005 nie dało się zauważyć szczególnych preferencji dla naszej części kontynentu. Dlatego uważam, że o poprawności należy zapomnieć i lepiej stwierdzić, że tym razem nagrody powędrowały naprawdę pod właściwe adresy.

Biorąc pod uwagę znakomitą instalację Moniki Sosnowskiej w naszym pawilonie w Giardini oraz świetne wystawy w pobliskich pawilonach – serbskim i rumuńskim, które, co prawda, nie doczekały się Lwów, ale cieszyły się dużym zainteresowaniem i były wysoko oceniane przez media, można mówić o prawdziwym boomie sztuki z naszej części Europy. Gdyby naprawdę szukać jakiejś dominacji na tegorocznym Biennale weneckim, to raczej nie stylistycznej, lecz geograficznej. Można by jej upatrywać właśnie w rosnącym uznaniu (nie tylko zauważeniu, ale i docenieniu) artystów wschodnioeuropejskich. Okazuje się, że żyjemy w bardzo ciekawym regionie. Objawił się bowiem na ostatnim Biennale weneckim nowy ład na artystycznej mapie świata. Ogłosiło to jury 52. Biennale. Doczekaliśmy się. Ciekawe, jak to wykorzystamy i na jak długo wystarczy światu ciekawości?

Kultura i czas wolny

Złotego Lwa dla najlepszego pawilonu narodowego otrzymali Węgrzy, prezentujący prace Andreasa Fogarasiego. Projekt młodego Węgra (urodzonego w 1977 r. i mieszkającego we Wiedniu) nosi niemiecki tytuł „Kultur und Freizeit” i obejmuje serię filmów video, pokazywanych w wypełniających dość przestronny pawilon węgierski drewnianych salkach projekcyjnych. Widz doświadczał pozornego dysonansu: historyzujący, bardzo ozdobny styl architektury pawilonu zderzony został z surowymi ścianami ze sklejki i video, zwłaszcza, że tematem filmów była architektura i design domów kultury z tzw. poprzedniej epoki. To miało być najbardziej ludzkie oblicze komuny – powszechny dostęp do kultury i sztuki. Nawet jeśli brakowało mięsa i masła, robotnik miał szansę i odpowiednie warunki do konsumpcji „strawy duchowej”. Może to i piękne idee, w rzeczywistości jednak skażone cenzurą i całkowitą kontrolą nad kulturą i sztuką, sprawowaną przez aparat władzy, co w praktyce oznaczało uszczęśliwianie na siłę. Ciekawe, że Fogarasi nie wyśmiewa siermiężności socjalistycznych miejsc spędzania wolnego czasu, nie szydzi z symboli i biedy, odnajduje w nich swoje piękno, ciepło i pewien romantyzm, którego dziś próżno szukać w eleganckich centrach – głównie handlowych, gdzie kultura jeśli w ogóle jest obecna, to tylko jako pobicze działalności.

Villa Lituania i gołębie

Honorowe wyróżnienie dla reprezentacji narodowej poza Giardini otrzymali Nomedas i Gediminas Urbonasowie z Wilna. Gdy przed dwoma laty Litwini prezentowali w malutkim wnętrzu, nieopodal Arsenału, dumnie nazwanym pawilonem litewskim, prace najwybitniejszego swojego artysty, klasyka awangardy filmowej Jonasa Mekasa z Nowego Jorku i nie zrobiło to większego wrażenia na ówczesnych jurorach, wydawało się, że ich przyszłe szanse na nagrody w Wenecji są znikome. Nic bardziej złudnego. Projekt dwojga czterdziestolatków, dość aktywnych w międzynarodowym obiegu artystycznym, odnoszący się do historii i narodowych emocji, okazał się strzałem w dziesiątkę. „Villa Lituania” to budynek przedwojennej ambasady Litwy w Rzymie, który do aneksji kraju przez ZSRR w 1940 r. przejęty i wykorzystywany najpierw przez sowieckich, a po rozpadzie ZSRR rosyjskich dyplomatów. Władze litewskie bezskutecznie starają się o odzyskanie placówki. Autorzy projektu uznają Villę Lituania za ostatni okupowany przez Rosjan teren Litwy. Urbonasowie zbudowali w pomieszczeniach pawilonu litewskiego drewnianą makietę willi, wyświetlali zachowane filmy dokumentalne i wideo o jej historii. Wystawie towarzyszyła spektakularna akcja pn. I Międzynarodowy Wycięg Gołębi Villa Lituania. W pierwszym etapie wypuszczono na barce na weneckiej lagunie stada ptaków przywiezionych z Włoch, Litwy, Rosji i Polski. W drugim etapie wycięgu, przeprowadzonym we wrześniu, gołębie ścigały się na dystansie Wenecja – Rzym. Finał miał mieć miejsce w gołębniku na terenie Villi Lituania, jednak na skutek protestu rosyjskich dyplomatów, zmieniono lokalizację rzymskiej mety. W przypadku gołębi litewskich dochodził jeszcze dodatkowy dystans – powrotu do kraju. Pierwszy z nich przyleciał z Włoch do Grlivay pod Kownem po trzech tygodniach od startu I Wycięgu – 29 czerwca 2007 r. o godzinie 6.29 rano do swojego hodowcy pana Algirdasa Baniulisa, co zostało skrupulatnie odnotowane na stronie internetowej projektu. Artyści zadbali o właściwe uhonorowanie zwycięzców Wycięgu – na hodowców czekały okazałe brązowe statuetki z sylwetkami gołębi, oryginalne kryształowe i mosiężne berła oraz dyplomy uznania. Najwięcej nagród zdobyli Włosi oraz dwóch Litwinów, w tym wspomniany pan Baniulis.

To ważna i symboliczna część projektu, nadająca mu dodatkowo charakter społeczny i integracyjny, co z pewnością musiało wpłynąć na decyzję jury.

Kałasznikow jako dzieło

Honorowe wyróżnienie dla artysty biorącego udział w wystawie głównej Biennale otrzymał Nedko Solakov (ur. 1957 r. w Czerwonym Briagu, mieszkający w Sofii). Jego rysunkowo-malarska instalacja w połączeniu z mapami i wideo w Arsenału poświęcona była kałasznikowowi, czyli karabinowi AK-47, zaprojektowanemu przez Michała Kałasznikowa w latach 40. i produkowanemu w wielu krajach do dziś. W czasach układu warszawskiego i RWPG ZSRR przekazał Bułgarii pełną dokumentację produkcji karabinów oraz pomógł uruchomić fabryki i zbrojeniowe. Po upadku komunizmu bułgarskie zakłady nadal produkowały i produkują AK-47, co stało się źródłem konfliktu pomiędzy Rosją i Bułgarią dotyczącego oficjalnie praw patentowych, czyli ochrony „własności intelektualnej”, a w rzeczywistości obrony dominacji dawnego hegemonu w handlu AK-47. Ocenia się, że do dziś wyprodukowano od 50 do 100 milionów sztuk tej broni, stosowanej przez armie, mafie i terrorystów na całym świecie. Znaczna część została wyprodukowana w Bułgarii (nie zapominajmy jednak, że nie mała też np. w Polsce). Ostatnio jednak, także pod wpływem protestów rosyjskich, bułgarskie fabryki wytwarzają nową wersję karabinu pn. AR, przy stosowaną do standardów NATO.

Solakov, nota bene krytycznie oceniany przez część środowiska artystycznego Bułgarii z racji swojej konfidenckiej przeszłości w czasach komuny, podszedł do głównego tematu projektu z precyzją niemal naukową, prezentując dokładne plany, rysunki i tablice poglądowe, określając zasięg sowieckiego i bułgarskiego eksportu, posiłkując się opiniami ekspertów i szarych użytkowników. Karabinek AK-47 stał się obiektem sztuki, niemal fetyszem – narysowanym i namalowanym w wielu wariantach, z uwzględnieniem najdrobniejszego szczegółu i połysku zimnego metalu. Chciałoby się rzec: piękny i straszny jednocześnie...

We are Ukrainians. What else Matters?⁴

Ważną krainą nowoodkrytego w Wenecji ładu był niewątpliwie pawilon ukraiński – podczas preview i później też uznany za jedną z największych rewelacji Biennale. Reprezentację ukraińską, składającą się zresztą nie tylko z Ukraińców (także z dwójki Brytyjczyków: Marka Tischnera i Sam Taylor-Wood, Niemca mieszkającego w Londynie Juergena Tellera oraz Amerykanina Dzine), umiejscowiono w wynajętym 3-piętrowym Palazzo Papadopoli przy Canale Grande, nieopodal Rialto. Alexander Sołoviov, czołowy ukraiński kurator, związany z Centrum Sztuki Pinczuka, przygotował bardzo atrakcyjną i różnorodną prezentację najwybitniejszych indywidualności sceny kijowskiej,

ale i międzynarodowej. Nie tylko ze względu na udział cudzoziemców, ale także dlatego, że wszyscy artyści mieszkają i pracują poza Ukrainą: Bratkov w Moskwie, Mikhailov w Berlinie, Hnilitsky i Zaiats w Monachium. Kontekst międzynarodowy był tu zresztą zupełnie na miejscu, gdyż np. Sierhiy Bratkov (ur. 1960) jest jednym z najciekawszych obecnie fotografików w Europie i porównanie z nim wytrzymuje z trudem nawet laureatka Nagrody Turnera (1998) Sam Taylor-Wood, która nota bene pokazała w Palazzo Papadopoli znakomite DVD (zwłaszcza *After Van Halen*, 2007, 4,5 min., z niemal fruującym Ivanem Putrovem z London Royal Ballet, czy Leda z łabędziem w *That White Rush*, 2007, ok. 5 min.). Bratkov przygotował dużą instalację light boxów ustawionych na stercie czarnych beczek po ropie pt. *Hell Land* (2007, 182 x 500 cm), wraz z osobną pracą, stanowiącą jednocześnie powiększony detal większej całości pt. *Hell Operator* (2007, 182 x 225 cm). Piekielny krajobraz, jak z horroru lub *Stalkera* Tarkowskiego, to udratyzowany za pomocą oświetlenia i prawdopodobnie przetworzony komputerowo panoramiczny obraz jednej z ogromnych hal postsowieckiej walcowni w Dniepropietrowsku, a piekielny operator to nieznacznie ucharakteryzowany, prawdopodobnie były pracownik gigantycznej huty. Dla Bratkova punktem wyjścia jest zwykle materiał realistyczny, bliski życia, punktem dojścia zaś inscenizacja i wizja symboliczna, najczęściej już fantastyczna.

W innej pracy pt. *Vagina moja rodina* (Wagina moją ojczyzną, 2007, wideo, ekran plazmowy, konstrukcja stalowa, 300 x 130 x 50 cm) artysta atakuje widza obrazem i hałasem, niemal nie do wytrzymania. Na ekranach w kształcie waginy widzimy kipiącą surówkę w hucie, obrazowi towarzyszą odgłosy pracy młota walcowniczego.

Drugim fotografikiem w pałacu Papadopoli był nauczyciel Bratkova z lat 80. Boris Mikhailov (ur. 1938), kiedyś konceptualista, dziś, zgodnie z własną oceną – krytyczny realista. Mikhailov portretuje ukraińską ulicę i jej biedę, targowiska i mieszkania w blokach, również młode i bardzo młode Ukrainki, modelki lub tylko marzące o tym zawodzie dziewczyny, które według dość mocno zakorzonego stereotypu uchodzą za najładniejsze w Europie.

Przeciwagą dla mocnego, by nie rzec wstrząsającego pokazu Bratkova oraz fotografii obyczajowych Mikhailova, zaprezentowanych w gablotach, jak obiekty w muzeum lub świetlicy szkolnej, był kapitalny pokaz tandemu Alexander Hnilitsky/Lesia Zaiats. Niezwykle oryginalny i subtelny pokój z kanapą, której desenie zmieniały się wraz z rytmem projekcji video, oraz z namalowaną na ścianie lodówką i radiem, podłączonymi do namalowanego kontaktu i – znów w formie projekcji – stojącą przy oknie lampą. To pokój magiczny, łączący nowe i stare media w jeden spektakl.

Choć nie doczekał się laurów, pawilon Ukrainy uznają za jeden z najciekawszych na ostatnim Biennale weneckim. Przede wszystkim dlatego, że Ukraińcy bez kompleksów nawiązali bezpośredni kontakt z artystami zachodnioeuropejskimi. W sztuce to przecież możliwe. W tym przypadku doskonale się to udało, a Sam Taylor-Wood przyznała publicznie, że chwilowe występowanie w roli Ukrainki bardzo jej się podobało. Paradoksalnie zaszokował wystawie, jak można sądzić, jej dobroczyńca. Sponsorem był bowiem jeden z oligarchów ukraińskich, zięć byłego prezydenta Kuczmy, Victor Pinczuk, fundator m.in. Centrum Sztuki Pinczuka w Kijowie, gromadzącego świetną kolekcję współczesnej sztuki ukraińskiej, ale także organizującego wystawy artystów światowej klasy na najwyższym poziomie. W Polsce Pinczuk stał się znany jako hojny donator fundacji Aleksandra Kwaśniewskiego, co zostało ujawnione przed październikowymi wyborami, i ani jednemu, ani drugiemu panu nie przysporzyło splendoru. W Wenecji Pinczuk odgrywał rolę gwiazdy, zwłaszcza, że na wernisażu występował w towarzystwie Eltona Johna (w Kijowie pokazał jego kolekcję fotografii), George'a Sorosa oraz w gronie brytyjskich sław z Sam Taylor-Wood na czele. Niestety, prawdopodobnie ta ostentacja mogła mieć wpływ na decyzje jury. Wenecja nie lubi obcego bogactwa. Choć uważam, że powinno się docenić próbę przekroczenia nadal obowiązujących podziałów na kulturę starej-bogatej i nowej-biedniejszej Europy.

Rosja, czyli Wielki Brat w poszukiwaniu nowego stylu

Również pawilon rosyjski błyszczał na Biennale najprawdopodobniej dzięki hojności prywatnego sponsora, choć oficjalnym organizatorem było ministerstwo kultury Federacji Rosyjskiej. Wsparcia udzielili, co wytropiła prasa brytyjska, Roman Abramovich, brytyjski rezydent, który już od dawna skupia uwagę angielskich dziennikarzy, np. jako właściciel klubu Chelsea czy najdroższego jachtu świata. Abramovich sponsorował dwie ostatnie londyńskie wystawy kuratorki pawilonu, dynamicznej Ogi Sviblovej, stąd przypuszczenie, graniczące z pewnością... Blond kuratorka reklamowała swój pokaz w stylu iście amerykańskim: *Wszyscy myślą, że w Rosji nic nie działa. Teraz w Rosji działa sztuka*, co odnotowała recenzentka „Evening Standard”⁵. Rzeczywiście, tak dobrze przygotowanego i atrakcyjnego pokazu w rosyjskim pawilonie w Giardini nie pamiętam od 20 lat. Albo tak głośnego. Rosjanie pokazali

multimedialny cyrk, interaktywne instalacje, video, hologramy etc. Najciekawszą częścią cyrku był, pokazywany w basemencie, trójwymiarowy animowany film science fiction autorstwa kolektywu AES+F (Tatiana Arzamasova, Lev Evzovich, Evgeny Svyatsky i Vladimir Fridkes) pt. *Last Riot*, określane przez autorów mianem „wizji post-apokaliptycznej”, strasznej jednak chyba tylko dla wrażliwych miłośników gier komputerowych, choć nie można było odmówić jej rozmachu i humoru.

Sztuka to przyszłość – ciągnęła swoje rewelacje przed brytyjską dziennikarką Sviblova. – *To wzruszające, że ludzie rozumieją, co jest ważne. To olimpiada sztuki współczesnej*⁶. Na olimpiadzie w Giardini Biennale Rosjanie nie zdobyli żadnych medali, ale wyraźnie zaznaczyli swoją obecność. Już nie imperialną, bo dawni wasale z „demoludów” – wszyscy razem i każdy z osobna – wypadli lepiej. I wyjechali z Wenecji z medalami i Lwami.

PS. Relacje polskiej prasy w tym roku nie odbiegały poziomem merytorycznym od tych z lat poprzednich, więc pominę je milczeniem. Jedyne interesujące relacje znalazły się w wydaniach internetowych i na blogach. To zresztą bardzo ciekawe zjawisko, dokumentujące pojawienie się nowego medium, wykorzystywanego głównie przez młode, agresywne i – zdawałoby się – pozbawione kompleksów, ale i oglady pokolenie krytyków, albo raczej aspirantów do tego zawodu. Najciekawsze miejsca to „Obieg” i „Sekcja”.

Młodzi, najczęściej, publicyści zgrywają się na bywalców, nawet gdy są w Wenecji po raz pierwszy czy drugi, wszystko traktują niezwykle krytycznie, a kuratorów czy dyrektorów Biennale, jak np. Roberta Storra jak swoich kolegów z roku, w dodatku trochę niedorozwiniętych. Jeden z blogerów napisał nawet, że Storr nie miał szans zrobienia dobrej wystawy ponieważ... jest białym, starym, dobrze sytuowanym kuratorem z Nowego Jorku⁷. No, nareszcie ktoś otworzył nam oczy. Miejmy nadzieję, że dyrekcja Biennale dobrze wyczyta się w blog znad Wisły i za dwa lata obejrzymy wystawę programową czarno- lub żółtoskórego, młodego, biednego i bez żadnych kontaktów kuratora, powiedzmy z Koluszek lub Burkina Faso. Może wtedy wystawa będzie mądrzej-sza i zadowolony naszego blogera.

Dziś już coraz mniej pisze się tekstów krytycznych, stało się to zajęciem staroświeckim, i niemodnym. Dziś przede wszystkim się bloguje. To bardziej jest w czasie, styl i pracochołonne i zobowiązujące. Bo trudniej się przyczepić za niete-letność, snij, nie mówiąc już o słownictwie i gramatyce, wszak to tylko memu-ary, notatki na bieżąco, dziennik osobisty... OK, gdyby to miało być uzupełnienie, dopełnienie refleksji krytycznej, nie powinno jednak jej zastępować.

¹ Por. Krzysztof Stanisławski, *Na pięć minut przed powrotem malarstwa*, „Format” nr 47, s. 11-19.

² „Malarstwo polskie XXI wieku”, kurator Agnieszka Morawińska, NGS Zachęta, Warszawa, 16.12.2006 – 25.02.2007. Wcześniej otwarto inną ważną wystawę: „Nowe tendencje w malarstwie polskim”, kurator i koordynator projektu Beata Kaźmierczak, kapituła: Bożena Kowalska, Przemysław Jędrowski, Władysław Kaźmierczak, Ewa Rybska, Beata Kaźmierczak, Wacław Kuczma, Galeria Miejska BWA w Bydgoszczy, od 25 listopada 2006 do 28 lutego 2007 r. Z innych manifestacji „powrotu” w Polsce należałoby jeszcze wymienić: „Nowych Dawnych Mistrzów” w Pałacu Opatów, Oddziale Muzeum Narodowego w Gdańsku, kurator: Donald Kuspit, 21 listopada 2006 do 15 lutego 2007 r. oraz „Rekoniesans malarstwa” w Górnośląskim Centrum Kultury, Katowice, kurator: Roman Lewandowski, od 28 marca do 20 maja 2007 r.

³ Oczywiście, w takich zestawieniach najważniejszą rolę odgrywa kalendarz aukcji. Duża reprezentacja artystów azjatyckich związana była z kilkoma ważnymi licytacjami w tym miesiącu, głównie w Nowym Jorku. Już w październiku sytuacja właściwie wróciła do normy, tzn. nie było prawie niespodzianek. Na pierwszym miejscu Top 10 znalazł się obraz Francisca Bacona, sprzedany w londyńskim Christie's za 8.084.500 GBP, a na drugim płótno Damiena Hirsta za 4,7 miliona GBP (Phillips de Pury & Co., Londyn). Na trzecim jednak – to mogłoby świadczyć o pewnej trwałości tendencji – obraz Chińczyka Yue Minjun za blisko 3 miliony GBP (Sotheby's, Londyn). W tym zestawieniu znalazł się jeszcze Zeng Fanzhi oraz Ragi Shaw – Hindus mieszkający w Londynie. Nie zabrakło „dzyrnych” rekordzistów: Warhola, Basquiata, a nawet Moneta.

⁴ Pol.: *Jesteśmy Ukraińcami. Co jeszcze może mieć znaczenie?* – tytuł pracy Marka Tischnera (2007, druk cyfrowy na winylu, 300 x 600 cm), która w formie banneru została umieszczona na rusztowaniu przed Palazzo Papadopoli, mieszczącym pawilon ukraiński.

⁵ Louise Jury, *Whose art is it anyway?*, „Evening Standard” 08. 06. 2007.

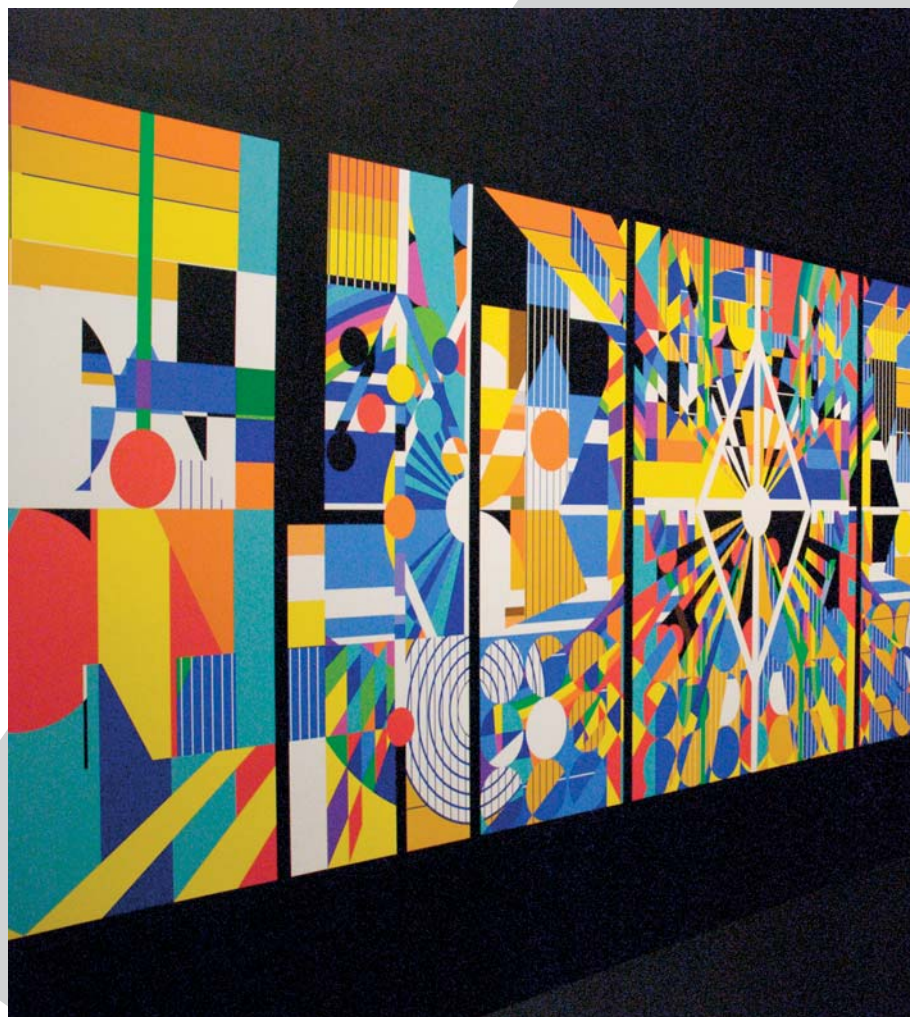
⁶ Tamże.

⁷ Nie podam autora i miejsca publikacji, gdyż nie traktuję poważnie tej wypowiedzi. Podalem tylko przykład blogerskiej nonszalancji.

52. Międzynarodowe Biennale Sztuki, 10. 06-21. 11. 2007, Wenecja, Giardini Biennale, Arsenale i 37 innych miejsc na terenie całego miasta.

fot. J. Kos

WENECJA 2007



1. **Rafael Lain**, *White Noise*, 2006, animacja
2. **Tracey Emin** (Wielka Brytania), rzeźba, 2007
3. **Adi Da Samraj**, *Alberti's Window I*, 137 x 1419 cm, 2006-2007 r. („TRANSCENDENTAL REALISM – THE ART OF ADI DA SAMRAJ”)
4. **Eric Duyckaerts** (Belgia), *Place of Mirrors and Discoveries*
5. **Shih Chieh Huang** (Tajwan), *EVX – 07*, mixed media, 2007
6. **Mrdjan Bajic** (Serbia)
7. **Isa Genzken** (Niemcy), *assamblage*, 2007
8. **Haiam Abd EL -Baky, Aiman El -Semery, Tarek El-Komy, Sahar Dergham, George Fikry, Hadil Nazmy**, inst. multimedialna (fragment), 2007



5



8



3



6



7



la Biennale di Venezia

52. Esposizione Internazionale d'Arte

„DOCUMENTA 12” – rok 2007

Roger M. Buergel, kurator „Documenta 12” w Kassel mówił o tej wielkiej prezentacji współtworzonej z żoną Ruth Noack, także krytykiem sztuki, że ma być „estetycznym doświadczeniem”. To w największym skrócie. W nieco szerszym rozwinięciu idei „12 Documenta” wymienił trzy podstawowe zagadnienia formułując je w pytaniach: „Czy modernizm jest naszym antykiem?”, „Czym jest nagie życie?” i po trzecie: „Co robić?”.

Wystawa powinna na te pytania dać odpowiedź. Czy dawała? Była olbrzymią ekspozycją ok. 500 różnych realizacji artystycznych 113 autorów z całego świata. Zostały one rozmieszczone w sześciu budynkach i w ich pobliżu, w różnych częściach miasta; w tym, w nowym, specjalnie dla „Documenta 12” wzniesionym w parku Aue pawilonie liczącym 10 000 m².

Istotnym, choć nie nowym problemem, postawionym na tej wystawie w sposób widoczny i chyba priorytetowy, była wędrówka koncepcji i form w sztuce, odbywająca się odwiecznie w czasie i przestrzeni. Nie zostało to jednak wyakcentowane jasno i konsekwentnie, jak ongiś w 1972 roku uczynił ze źródełami inspiracji dla sztuki współczesnej Harald Szeemann na „Documenta 5”, ale i tak w pełni dostrzegalnie. Para wiedeńskich kuratorów określiła to jako „migracje form”.

Najstarszymi obiektami na „Documenta 12” były perskie pejzażowe miniatury z XIV-XIX w., o wyraźnych wpływach chińskich i o abstrakcyjnym wyczuciu form i barw. Wśród kilkunastu dzieł w rozmaitych technikach z XIV do XIX w., wybranych z kręgów różnych odległych kultur, jak Persja, Indie, Chiny, Iran, Tadżykistan i Japonia, na szczególną uwagę zasługiwał projekt wzorca dekoracyjnego z Bangkoku Katsushika Hokusai z 1835 r. – zapowiedź języka geometrii w sztuce. Jako nieświadomą kontynuację tego sposobu myślenia plastycznego traktować było można – umieszczone w stosunku do Hokusai na innym krańcu miasta – subtelne i urzekające urodą obrazy Agnes Martin (USA) czy równie piękne, pełne prostoty i harmonii rysunki Nasreen Mohamedi (Pakistan). Wprawdzie pokrewieństwo form w różnych realizacjach bywa czasami tylko powierzchowne i przypadkowe. Jednak nie można tego domniemywać u trójga wspomnianych artystów. Mimo że opis pracy Hokusai głosi, iż chodzi tu tylko o motyw dekoracyjny, odbiera się jego rysunki zgoła odmiennie: skłaniają one do koncentracji i działają medytacyjnie. Podobni u Nasreen Mohamedi i Agnes Martin – czytelna jest w nich intencja przeciwstawiania się niezborności i chaosowi świata na zewnątrz i w sobie; co skutkuje uspokojeniem, ładem i kontemplacją. Jak pisała w swoich notatkach Mohamedi: *Czuję szaleństwo. Wiedzieć, że z zewnątrz nie ma żadnej pomocy oznacza rozpacz. Z tej frustracji, zwątpienia dochodzę do czegoś bardzo prostego? (...) jakąż geometrię odnajduje się (...) w naturze, a dzięki niej „zdytansowanie, dobre samopoczucie, jedność poprzez działanie”.*¹

Podobne formy pojawiały się w dalekiej przeszłości i dzisiaj są aktualne na różnych krańcach świata. Nie są to tylko podpatrzone i powtórzone formy, choć i tak bywa, ale przeważnie służą one wyrażeniu także analogicznych treści przesłania, jak tego dowodził już dawno Kandinsky.

Znaczenie i zamysł medytacyjny poprzez piękno znaków pisarskich i dekoracji ma karta z „Podróży perskiego kaligrafa do Indii” z 1573 r. autorstwa Haddshi Maqsud At-Tabrizi i taka sama intencja przyświeca *Kalendarzowi* Tanaka Atsuko z Japonii (ok. 1954), a w większym jeszcze stopniu Atulowi Dodiya z Indii w jego cyklu „Antler Anthology I-XII” (2003), gdzie poetykę letryzmu łączy z równie lirycznymi ujęciami zwierząt i roślin.

Podobnie rzecz się ma z intencjonalną i formalną bliskością bezinteresownych, bo niczemu nie służących, a potężnych wymiarami obiektów z materiałów przemysłowych, jak Charlotty Posenenske (Niemcy) seria konstrukcji z surowych płyt październowych 100 x 200 cm z drzwiami obrotowymi, czy Gerwalda Rockenschauha (Niemcy) kłasa szkolna z ławkami i tablicą, z drewna pokrytego lakierem w ostrych, skontrastowanych barwach zieleni, oranżu i czerni; albo Ricardo Basbauma (Brazylia) struktura z dwudziestu pomalowanych stalowych

obiektów-pomieszczeń z siatki, z czerwonymi i niebieskimi poduszkami na zielonej podłodze. W żadnej z tych realizacji nie ma drugiego dna znaczeniowego. Działają skojarzeniami nie wychodzącymi poza doświadczenia powszedniości.

Foto-realistyczna, tradycyjnie olejem malowana główka *Betty* (1977) słynnego ongiś hiperrealisty Gerharda Richtera (Niemcy) pozwalała na skuteczne nawiązanie do wielkiej liczby równie realistycznych fotogramów prezentowanych na wystawie, choć przesłania rzadko tu i tam bywały te same.

Podobieństwa już nie tyle treści przekazu i może nie tyle formy, co samego pomysłu na sposób działania można było zauważyć u postmodernistycznie nastawionych autorów, trudzących się mniej może artystycznie, co fizycznie. Sanja Ivecović z Chorwacji zasiała czerwonymi makami 6 590 m² placu przed Friderizianum obstawiając go głośnikami, z których płynęły pieśni rewolucyjne. Saharin Krue-On z Tajlandii na 3 200 m² zbocza wzgórza Wilhelmshöhe, u stóp Kasselskiego muzeum, zbudował tarasową uprawę ryżu. Ines Doujak z Austrii, zadając sobie nieco mniej trudu, przygotowała długą skrzynkę na stojakach z brzożowych konarów, o wymiarach 1628 x 102 x 122 cm, wypełnioną różnymi, pięknie rozwiniętymi roślinami i zaopatrzoną w 69 torebek rozmaitych nasion.

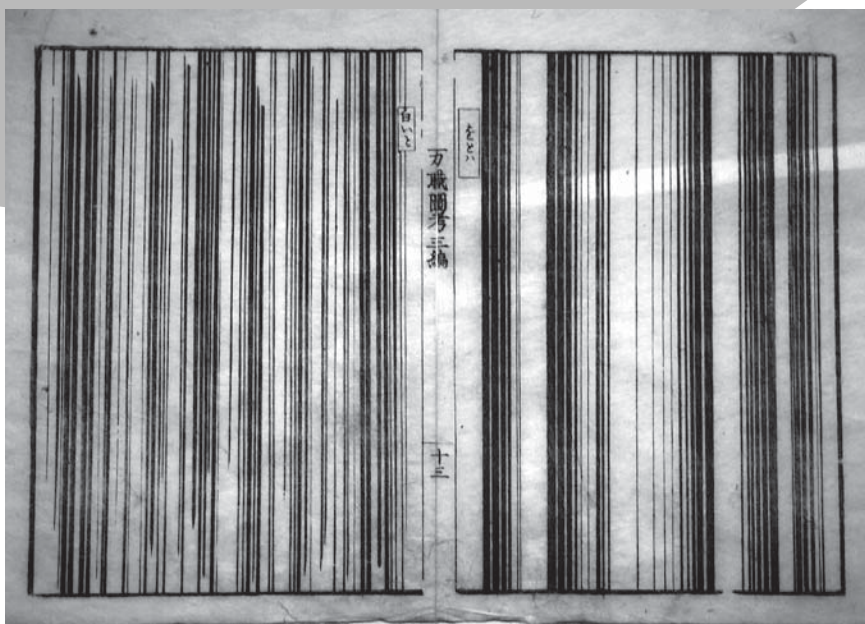
Para austriackich kuratorów, jak się zdaje, starała się przede wszystkim przedstawić na „Documenta” maksymalną różnorodność dzisiejszych poszukiwań artystycznych. Sięgała z polityczną poprawnością



Zheng Guogu, *Waterfall* 2006, różne materiały, 135 x 80 x 80 cm, Kassel 2007, fot. K. Saj



Xiaoyuan Hu, Xiaoyuan Hu, *A keepsake/cannot give away*, inst. 2005, 20 części, Kassel 2007, fot. „Epipaktis”



Katsushika Hokusai (Japonia), Projekt wzorca dekoracyjnego z Banshoku zuko, 1935, fot. W. Andzelm



Iole de Freitas, bez tytułu, instalacja, 1150 x 3300 x 1400 cm, tworzywo + metal, Kassel 2007

do wszystkich kontynentów i możliwie największej liczby krajów, żadnego z nurtów w obecnej sztuce nie preferując, ani nie dyskryminując.

Prócz działań agrarnych były tu do oglądania pokazy choreograficzne, czego przykładem są występy bliskiego klasycyzmu baletowi Yvonna Rainera (USA) czy taniec, a w zasadzie ćwiczenia gimnastyczne na kratownicy z lin Trisy Brown (USA) *Floor of the Forest*. Była też wypchana żyrafa, która w palestyńskim ZOO w Qalqiliyah 19 sierpnia 2002 r. podczas intifady padła ofiarą ataku wojsk Izraela na te tereny. Została potem wypchana przez tamtejszego weterynarza i jako nosicielka idei politycznych, wypożyczona z muzeum przez Petera Friedla (Austria) celem eksponowania na „Documenta”.

Wyjątkową pozycję na Kasselskiej wystawie miały liczne dzieła Cosimy von Bonin, urodzonej w Kenii, a zamieszkałej w Niemczech: wielkie konstrukcje architektoniczne z rampami, sceną, barierami i schodami, malowane białym lakierem oraz parawany, barwne tkaniny z wiszącymi gęsto sznurkami i uszyte z różnych materiałów wypchane zwierzątka wyglądające jak zabawki dziecięce – przytulanki nadnaturalnej wielkości. Von Bonin jest zdaniem Buergeła najwybitniejszą artystką jej generacji.

Poza tą instalacją było jeszcze wiele i to maksymalnie zróżnicowanych. Churchill Madikida z Republiki Południowej Afryki stworzył ciemną, czerwonym światłem i lampkami nagrobnymi wypełnioną przestrzeń z trumnami: pełną i pustą, z filmami wideo i zdjęciami – wszystko poświęcone problemowi pandemii AIDS (6 milionów chorych w Afryce pld., 40 milionów na świecie). Saadane Afif (Francja) zbudował instalację z trzynastu czarnych gitar ze wzmacniaczami. Zdalnie sterowane wydawały co czas jakiś donośny dźwięk. Nie posłużyła się natomiast gotowymi przedmiotami, by z nich ułożyć kompozycję przestrzenną, Brazylijka Iole de Freitas. Stworzyła instalację plastyczną ze stalowych rur wijących się za przezroczystymi i półprzezroczystymi płytami ze sztucznego tworzywa, dającymi niepochwytnie, ruchliwe odbicia światła. Ta szeroka i fantazyjna, pełna zakoli taśma wydostawała się na zewnątrz gmachu Friderizianum i płynnie oplatając jego naroże przedostawała się znów do jego wnętrza.

Podobną różnorodnością pomysłów i środków odznaczały się liczne, przeważnie zanotowane na filmach performance, żeby przywołać tu tylko trzy. Lotty Rosenfeld z Chile zakłócała porządek panującego w jej kraju reżimu, przekreślając białymi paskami, i w ten sposób tworząc krzyże, biały pas dzielący na dwa kierunki ruchu jezdnię głównej arterii w Santiago de Chile. Najbardziej osobliwy performance zaprezentował Ai Weiwei z Chin sprowadzając na „Documenta” 101 krzesel z drewna, wyprodukowanych za czasów dynastii Quing (1644-1911) i zaprosił do Kassel w pięciu kolejnych grupach 101 Chińczyków z różnych części swego kraju, takich, którzy nie znają żadnego obcego języka i którzy nigdy nie byli za granicą. Mniej spektakularny i utrwalony na filmie performance przedstawił Artur Zmijewski z Polski. Cztery grupy osób o skrajnie zróżnicowanych poglądach postawił przy sztalugach, gdzie malowały one bliskie im symbole: słuchaczki Radia Maryja, przedstawiciele lewicy, Młodzieży Wszechpolskiej i młodzieży żydowskiej. Początkowa ich tolerancja wobec siebie ustąpiła miejsca agresji, aż do dewastacji i w końcu spalania wszystkich zamalowanych kartonów z religijnymi i politycznymi symbolami.

Obok sposobów wypowiedzi właściwych duchowi czasu początków nowego tysiąclecia i postmodernizmu „Documenta 12” obfitowały też w prace na wskroś egzotyczne i do cna tradycyjne. Do tych pierwszych należały prezentacje jak Sheeli Gowdy z Indii – naszyjniki

Kassel

fot. W. Andzelm



1. **Zofia Kulik** (Polska), *The Splendour of Myself (II)*, fotografia + gotograficzny kolaż, 182 x 152 cm, W sali obrazów Rembrandta
2. **Nasreen Mohamedi** (Pakistan), *Bez tytułu*, (Diary), ok. 1975, tusz, papier
3. **Gerwald Rockenschaub** (Niemcy), 2007, drewno, akryl, 300 x 400 x 535 cm
4. **Sheela Gowda** (Indie), *Collateral*, 2007, 8 ram, siatka metalowa, drewno kadzidlane





5



7



8



9



10



11



6

5. Lee Lozano (USA), *Swith*, 1965, ol. pt., 183 x 233 cm
 6. James Coleman, *Retake with Evidence*, 2007, film z monologiem Harveya Keitela
 7. Juan Devila (Australi), *Juanito Laguna as the Andean Inhabitant*, 1994, ol.pt., 123 x 107,5 cm
 8. Kerry James Marshall (USA), *Coola This Be Love*, 1992, akryl + kolaż na płótnie, 215,9 x 233,7 cm
 9. Lukasz Duwenhögger (Turcja, Niemcy) *Roman Holiday*, 1999, ol.pt., 172 x 242 cm
 10. Gerhard Richter (Niemcy), *Betty*, 1977, ol.drewno, 30 x 40 cm
 11. Charlotte Posenenske (Niemcy), *Drzwi otwarte, Seria E*, 1967, rekonstrukcja, surowa płyta paździerzowa, 100 x 200 cm

i plakiety z wygładzonego, nadpalonego lub spopielalego drewna kadzidłanego, albo pseudo-maski z kanistrów na benzynę nawiązujące wyglądem do wytworów tradycyjnych, cztery tysiące lat liczącej kultury afrykańskiej Romualda Hazoume' z Dahomeju, czy wielkiej subtelności hafty na białym jedwabiu Hu Xiaoyan z Chin, rozpięte na krążkach hafciarskich, wykonane z nici i włosów artystki.

Do realizacji tradycyjnych wypada zaliczyć bogato reprezentowane modernistyczne malarstwo i formy przestrzenne, żeby przypomnieć tylko pełne światła, geometrycznie budowane obrazy Lee Lozano (USA) czy doskonale proste i szlachetne w formie i materiałowo rzeźby Johna McCrackena (USA), albo domek wypełniony małymi obrazkami w stylu Malewicza i innych twórców Pierwszej Awangardy Mladena Stilinovića (Serba żyjącego w Chorwacji).

Nie brakowało też malarstwa przedstawieniowego, zgoła tradycyjnego, jak pejzaże z różnych szerokości geograficznych, żeby przypomnieć syntetycznie ujęty krajobraz Lukasa Duwenhoggera z Turcji i Monachium – olej na płótnie czy monochromatyczny, akrylowy pejzaż, stworzony z udziałem fotografii i komputera Yana Lei z Chin, albo ciemny, ledwie domyślny pejzaż malowany olejem na płótnie czy monochromatyczny, akrylowy pejzaż, stworzony z udziałem fotografii i komputera Yana Lei. Sceny figuratywne i portrety także występowały nierzadko. Do najczęściej spotykanych, a było ich 12 rozproszonych po wszystkich miejscach ekspozycji, należały olejne obrazy Juana Davila z Australii, nie tylko jednoznacznie kiczowate, ale też często obsceniczne. Podobnie rozproszonych po całym organizmie „Documenta” było 13 obrazów, przeważnie w technice akrylu Kerra, Jamesa Marshalla z USA. Mimo oczywistej ich przynależności do popkultury cechują je godne uwagi walory malarskie i ślady murzyńskiej egzotyki.

Marshall był jedynym artystą, obok Zofii Kulik (Polska), którego portrety, pełne białego światła i czarnych modeli, znalazły miejsce w sali muzeum w Kassel obok dzieł malarzy XVII w. Fotograficzny autoportret Kulik, hieratyczny i bogaty w dookólny ornament z rytmicznie powtarzalnych postaci liści *The Splendor of Myself* został umieszczony pomiędzy portretami Rembrandta w sali tylko jemu poświęconej. Co więcej, mimo różnicy wieków, techniki i intencji twórczej artystów, nie stanowił tu drażniącego dysonansu. Mniej nawet raził niż obrazy Marshalla; dzięki jego niemal sakralnej wzniosłości.

Domyślać się można, że nie przypadkiem kuratorzy „Documenta 12” znaczną liczbę artystów zaprezentowali na wystawie nie jedną, czy kilkoma, ale kilkunastoma czy jeszcze większą ilością prac i że te prace rozprawiali przeważnie po wszystkich częściach wystawy. Zwracali uwagę w ten sposób na dwie krańcowo odmienne postawy twórców: pierwszą, związaną z tradycyjnymi normami i kryteriami obowiązującymi w przeszłości dawnej i bliskiej i drugą, modną, postmodernistyczno-nowoczesną. Reprezentującą tę pierwszą – artyści o sprecyzowanej i wyrazistej indywidualności – dawali się bezbłędnie rozpoznać przy spotkaniach z ich pracami w różnych punktach wystawy. Tak było z Charlottą Posenenske (1930-1985), Nasreen Mohamedi (1937-1990), Kerryem J. Marhallem (1955) czy Juanem Davilą (1946) i wieloma innymi. Specyficzne, odrębne cechy osobowości twórczej tych autorów odciskały się nieomylnym śladem na każdej ich realizacji.

W przeciwieństwie do nich, u artystów postmodernistyczno-nowoczesnych niemal każda ich praca różniła się zasadniczo od pozostałych. Zidentyfikowanie autora przy oglądaniu kolejnych jego realizacji było nieosiągalne. I tak, przykładowo, Gerwalda Rockenschauha (1952) oglądało się w Neue Galerie jako twórcę instalacji ze spiętrzonych na sobie dywanów w różnych formatach i każda w innym kolorze, niemal pastelowym; w innym końcu Aue-Pavillon jako autora dwubarwnych, grubych, emalią krytych obrazów podzielonych na dwie części: zieleni z niebieskim, żółceni z czernią czy bielą z błękitem; w innej zaś części pawilonu okazywał się on twórcą wielkiego 350 x 500 x 700 cm balonu z zielonej folii, czy opisanej wcześniej klasy szkolnej etc. Podobnie realizacje Cosimy von Bonin (1962) występowały, jak już o tym wspomniano, w wielu różnych wcieleniach: architektonicznej konstrukcji, instalacji z gęsto zawieszonych pod sufitem wyciętych w prostokąty tkanin w kilku kolorach, ze zwisającymi do podłogi sznurami czy wypchanych, półtora i dwumetrowych piesków, osiołków lub świnek. Czy to zatracenie indywidualności i własnego, odrębnego języka wypowiedzi twórczej wiąże się tylko z modą?

Oddać w opisie tak wielkie wydarzenie wizualne, jakim są „Documenta” nie jest możliwe. Da się je za to przybliżyć. Temu służą wybrane, reprezentatywne przykłady. Jak wszędzie, tak i w przypadku Buergeła i Noack, przy budowaniu międzynarodowej prezentacji w dobie pauperyzowania się sztuki, postulowania, by stała się łatwa i bezproblemowa w odbiorze, by trochę straszyla, ale głównie bawiła i ciekawiła, a nie utrudniała widzom życia zagadnieniami wymagającymi użycia intelektu, nie można było zlekceważyć tych tendencji. Taką też głównie sztukę zebrano na „Documenta”. Przy tym, jak to wszyscy



Gozalo Diaz, Kassel 2007, fot. „Epipaktis”

komentatorzy podkreślają, kuratorzy wystawy nie ustawiali jej spektakularnie, nie sięgali po wielkie, ustalone autorytety artystyczne współczesności, odwołując się do mniej znanych twórców.

A jednak Buergel, pokazując wszystko, co współcześnie dochodzi do głosu i co modne, sięgał też po głębsze problemy w sztuce. Miejsce najwyższe w tej hierarchii i zupełnie wyjątkowe zajmuje prezentacja Jamesa Colemana z Irlandii. Jego film *Retake with Evidence* – to jedyna prawdziwie wielkie i ponadczasowe dzieło sztuki na „Documenta 12”. Dla niego jednego warto się wybrać do Kassel. Film jest monologiem, wygłaszanym przez wybitnego amerykańskiego aktora Harveya Keitela. Ubrany w wysłużoną koszulkę polo i takie spodnie, na umownym raz jasnym, raz ciemnym tle, gdzie od czasu do czasu jawią się antyczne ruiny, bez gestykulacji, prawie się nie ruszając, prowadzi Keitel jak w szekspirowskim dramacie rozważania nad podstawowymi problemami egzystencjalnymi. I jest to fascynujące: waga problemów wypełniających myśli i wyobraźnię, problemów, od których nie ma ważniejszych, a przy tym ascetyczna prostota obrazu podkreślająca nieważność tego, co materialne. Dzieło Colemana jest bez wątpienia elitarno, jest na miarę posłannictwa i kryteriów, jakie stawiano sztuce jeszcze do lat 60. ubiegłego wieku. Pięknie określał to Ortega y Gasset gdy pisał: *sztuka była transcendentna w szlachetnym tego słowa znaczeniu – po pierwsze dlatego, że zajmowała się najpoważniejszymi problemami ludzkości, a po drugie dlatego, że sama w sobie reprezentowała drzemiącą w ludzkości potencjalną siłę nadającą gatunkowi ludzkiemu godność i usprawiedliwiającą jego istnienie.*²

Jeśli by można po przeanalizowaniu materiału „Documenta 12” odpowiedzieć na pierwsze z postawionych przez Buergeła pytań, czy awangarda stała się jak antyk skarbnicą inspiracji i obiektem wzorcowym dla naszych czasów – to zapewne można by odpowiedzieć potakująco – w sensie stałe i coraz to skuteczniej i dalej, aż do zera obalanych barier i ograniczeń stawianych twórczości artystycznej, i to w każdym możliwym aspekcie. Aż po całkowite unicestwienie stawianych jej wymogów i, co wiąże się z tym nierozdzielnie, próbiejzy wartości.

Na pytanie, co to jest nagie życie, odpowiadają wszystkie te obiekty, a zwłaszcza fotografie, które dokumentują lub tylko dotyczą sytuacji należących do codzienności ludzkiego bytowania lub wydarzeń powodowanych przez ludzi, jak wojny, czy przez siły natury, jak klęski żywiołowe.

Wreszcie na pytanie, co robić, dość nieoczekiwanie proponuje Buergel edukację estetyczną. *Artyści – powiada – edukują się sami, podczas gdy przepracowują formy i treści, publiczność uczy się, gdy przeżywa estetycznie przedmioty.*³

Zapewne byłaby to prawda, gdyby się częściej spotykało realizacje na miarę filmu Colemana.

¹ N. Mohamedi (w katalogu wystaw) „Documenta 12”, Kassel 2007

² J. Ortega y Gasset, *Dehumanizacja sztuki i inne eseje*. Warszawa 1980, s. 318.

³ R. M. Buergel cyt. za: „Documenta Magazine” No 3, Education, 2007, s. 3.

Documenta bez gwiazd gwiazd gwiazd gwiazd

W ramach Wielkiego Objazdu, obok Biennale w Wenecji prezentowane są tego lata dwie wielkie światowe wystawy: „Documenta 12” w Kassel i „Skulptur projekte” w Münster. Każdy szanujący się profesjonalista i miłośnik sztuki spieszy obejrzeć te wielkie pokazy, aby wyrobić sobie zdanie o najnowszych zjawiskach artystycznych. I choć w Kassel nie znajdziemy nazwisk najlepiej sprzedających swoje prace artystów ani narodowościowego klucza jak w Wenecji, to warto przyjrzeć się bliżej tej wielkiej prezentacji. Zorganizowana po raz pierwszy w 1955 roku miała być terapią zdemoralizowanego niemieckiego społeczeństwa za pomocą sztuki nowoczesnej. Szybko stała się jednak areną eksperymentalnej twórczości, której znaczenie przekroczyło pierwotny utylitarystyczny cel.

Mówią wieki

W tym roku po raz kolejny możemy oglądać przez 100 dni ponad 500 prac ponad 100 artystów z całego świata. W sześciu punktach miasta: Museum Fridericianum, Documenta-Halle, Neue Galerie, Zamku Wilhelmshöhe, Centrum Kultury Schlachthof i specjalnie wybudowanym pawilonie Aue w pięknym barokowym parku pokazywane są obrazy, fotografie, rzeźby, obiekty, instalacje, grafiki i filmy video. Dwójka niemieckich kuratorów: **Roger M. Buergel** i **Ruth Noack** przez ponad trzy lata pracowała nad nadaniem kształtu obecnej wystawie, zdając sobie sprawę ze wszystkich trudności, jakie napotkają. Jak bowiem zbudować olbrzymią wystawę, aby nie była tylko chaotyczną zbieraliną różnych prac? Jaki zastosować klucz? Jak uciec od pułapek mody i komercji? Zamiast pokazywać „najlepszych artystów świata” czy też skupiać się na jednej tendencji, jak zrobili to kuratorzy poprzednich edycji: Catherine David i Okwui Enwezor, których krytykowano za nadmierne eksponowanie tematów społecznych i politycznych, postanowili pójść innym tropem i powrócić do samej sztuki, do jej walorów estetycznych i formalnych. Zaowocowało to nieoczekiwane, chyba po raz pierwszy w historii „Documenta”, pokazem wielu dzieł historycznych z XVII, XVIII czy XX wieku z różnych stron świata, przede wszystkim z Indii i Bliskiego Wschodu. W ten sposób chciano pokazać początki i ewolucję formy samej w sobie. Chciano zatrzymać pędzącą maszynę galerijno-rynkową i spojrzeć wstecz, gdzie rodziły się wzory dla wielu nowoczesnych czy współczesnych prac. Obok irańskich dywanów pojawiają się więc geometryczne współczesne obrazy abstrakcyjne, a także indyjskie miniatury, chińskie tkaniny i ceramika, welony zakrywające twarze tadżyckich kobiet czy perskie kaligrafie. Wiele z nich pochodzi z orientalnej kolekcji pruskiego ambasadora w Konstantynopolu, Heinricha Friedricha von Diez, który w latach 1786-1790 zebrał eksponaty, a następnie zawiózł je do Berlina. Publiczność może obserwować, jak podobne znaki, symbole i motywy migrują w obrębie różnych kultur, które używają podobnego języka sztuki niezależnie od przestrzeni geograficznej i historycznego czasu. I choć wzajemne proveniencje nie zawsze są jasne i oczywiste, taki układ ekspozycji ma być argumentem na fakt istnienia obiektywnych i uniwersalnych form twórczości.

Nic nie bierze się z powietrza

Obok egzotycznych eksponatów Orientu zaprezentowano też historyczne prace z kolejnych dziesięcioleci dwudziestego wieku, poczynając od **Tanaki Atsuko** – przedstawicielki japońskiej grupy konkretystów Gutai z lat pięćdziesiątych. Użyta przez nią w jednym z performance'ów „Elektryczna sukienka” jest doskonałym przykładem poszerzenia rozumienia pojęcia „malarstwo”. Nawiązując do szybko technicyzującej się powojennej Japonii, artystka wybrała światło i elektryczność jako komponenty malarstwa, które zamiast zawisnąć

na ścianie przybrały formę ubrania do noszenia. Zbudowana z kolorowych gasnących i zapalających się żarówek sukienka jest zmultiplikowanym ruchomym obrazem, zależnym od warunków otoczenia. Kolejne kierunki i -izmy prezentowane są przy pomocy mniej znanych szerokiej publiczności przykładów, jakby kuratorzy chcieli uniknąć pułapki powtórzeń, ale też napisać nowy rozdział sztuki drugiej połowy minionego stulecia. Jednym z bardziej fascynujących, choć wizualnie niepozornym obiektem, jest „Krew poety” Amerykanki **Eleonor Antin**, która w latach 1965-68 zebrała kolekcję próbek krwi 100 poetów, m.in. Allana Ginsberga i Lawrence Ferlinghetti. Autorka stworzyła jedną z najwcześniejszych prac konceptualnych, włączając się w dyskusję o naturze poetyckiej duszy toczoną głównie przez romantyków, a następnie postromantyków, którzy twierdzili, że poeci są grupą wybraną do wyrażania mistycznych symboli i uniwersalnych psychicznych znaczeń. Mikroskopowe płytki krwi stają się imaginacyjnym dowodem tej tezy.

Abstrakcyjne obrazy **Johna McCrackena** przypominające buddyjskie mandale i oparte o duchowe podstawy twórczości traktujące malarstwo jako formę medytacji wywodzą się z ezoterycznych tradycji francuskiego symbolizmu czy antropozofii i są z kolei przeciwwagą dla racjonalnych tendencji przemysłowej rewolucji, której formy odnaleźć można na przykład w dwudziestowiecznym designie. Znaki czy loga wielu firm również zbudowane są z abstrakcyjnych elementów użytych jednak w innym znaczeniu. Można powiedzieć, że ta sama forma została użyta do wyrażenia kompletnie przeciwstawnych treści.

Wśród historycznych obiektów pojawia się także fotograficzna mozaika „Działania z Dobromierza” z 1972 roku duetu **KwieKulik**, sytuująca się pomiędzy codziennym doświadczeniem a praktyką artystyczną. Para przez dwa lata dokumentowała życie ich syna od momentu narodzin, wykorzystując jednocześnie i aplikując do tego projektu matematyczną logikę, cybernetykę i lingwistyczną analizę semiologiczną. Praca widziana jest jako dokument polskiej sztuki konceptualnej w socjalistycznej rzeczywistości ówczesnej Polski.

Piękne inaczej

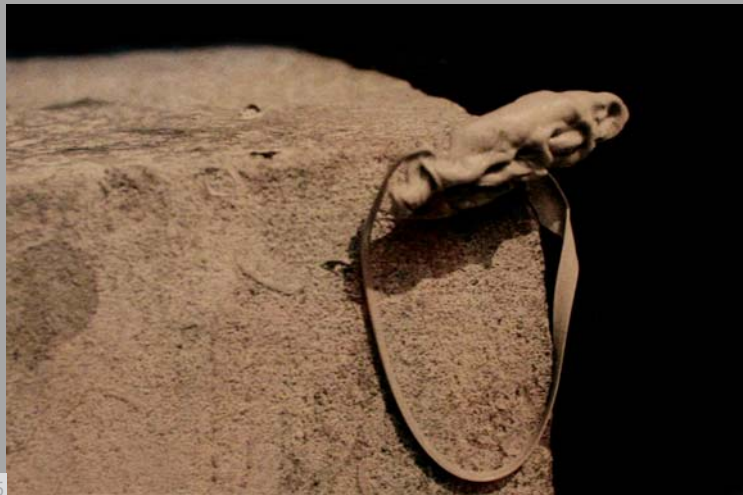
Prace wielu artystów powtarzają się w różnych miejscach ekspozycji, tak jakby kuratorzy chcieli utrwalić ich nazwiska w naszej pamięci. Niektóre – jak **Juan Davila** czy **John McCracken** – pojawiają się dość natrętnie, jakosć ich realizacji jest co najmniej wątpliwa. W Kassel pojawiło się jednak w tym roku wiele mniejszych dobrych prac, zwłaszcza rysunków, grafik i fotografii, które ułożyło się w interesującą – choć w efekcie mało wyrazistą – artystyczną mozaikę. Niezwykle oryginalną serię rysunków zaprezentowała **Annie Pootoogook**, kanadyjska Inuitka. Kontynuuje ona dziedzictwo swojego ojca i dziadka, którzy również byli artystami. Annie jest kronikarką życia swojego ludu. Jej komiksowe niemal rysunki domowych wnętrz i współczesnego życia Inuitów odzwierciedlają społeczną, ekonomiczną i polityczną rzeczywistość Północnej Kanady: alkoholizm, przemoc w rodzinach, samobójstwa, depresje i uzależnienie od narkotyków. Dalekie to od romantycznej egzotyki polarnych zorzy czy obrazków pejzaży z fokami i niedźwiedziami. Zamiast tego widzimy np. Inuitów oglądających telewizję, będącą ich oknem na współczesny świat. Ich skomplikowana egzystencja łączy tradycyjne formy stylu życia z często tragicznymi skutkami modernizacji. Rysunki Pootoogook są dobrą ilustracją przemiany lokalnego w globalne, co podkreśla – obca jej kulturze – forma nowoczesnego komiksu.

Afroamerykanin **Kerry James Marshall** łączy w swoim malarstwie klasyczne motywy z historią polityczną i ikonografią sztuki. Na jednym z prezentowanych w Muzeum Fridericianum obrazów „Could This Be Love” (Czy to może być miłość?) widzimy rozbierającą się parę. Jednak to nie ona przyciąga nasze spojrzenia. Raczej łowimy wzrokiem różne szczegóły przedstawione na obrazie: kwiatki, obrazki, tanie książki, naszyjnik czy napis na ścianie sugerujący istnienie drugiego kochanka. Marshall odmalowuje związki, nie tylko te między przedmiotami na obrazie, ale i poza płótnem. Malowidło przypomina collage albo patchwork.



Kassel 2007





1. **Trisha Brown**, *Floor of the Forest*, 1970, inst. i performance, 365 x 426, Kassel 2007, fot. Press Documenta
2. **Sakarin Krue-On** (Tajlandia), *Terraced Rice Field Art*, Project Kassel 2007, fot. „Epipaktis”
3. **Ibon Aranberri** (Hiszpania), *Hydraulic Policy*, 2003-2007, 46 oprawionych fotografii, od 45 x 60 do 150 x 180, Fotografie: Jordi Todó, Javier Crespo, Carlos Requena, wł. artyści, fot. „Epipaktis”
4. **Eleanor Antin**, *Blood of the Poet*, 1965-1968, 29 x 20 x 4, wł. artyści, fot. „Epipaktis”
5. **Alina Szapocznikow**, *Fotorzeźba*, 1991, fragment instalacji, wł. VG-Bild-Kunst, Bonn, 2007, fot. J. Fuchs
6. **Juan Davila**, *The Arse End of the World*, 1994, ol. + collage na pł. 240 x 305, wł. artyści, fot. Press Documenta



Luis Jacob ułożył instalację *Album III* z setek fotografii z mass mediów: książek, czasopism itd. Luźno powiązane ze sobą tematycznie, przedstawiają one taniec, ruch, dzieła sztuki i społeczne uczestnictwo, a także architekturę i otoczenie. Symboliczna przestrzeń artystycznej aktywności, pasywne i aktywne role w doświadczaniu sztuki. Jacob proponuje nam własne asocjacje, a jego album – otwarte struktury anarchistycznego systemu, który powstaje naturalnie wraz z pragnieniami i potrzebami jego uczestników. Artysta pozwala działać także naszej wyobraźni szukającej własnych znaczeń. Serie stają się w ten sposób nieograniczone i poddane niekończącym się dyferencjom.

Tradycyjną formą malarstwa tuszowego posługuje się chiński artysta **Lu Hao**, który w 2006 roku zdokumentował za pomocą malarstwa na jedwabiu budynki wzdłuż Alei Chang'an, która przepoławiała Pekin: Zakazane Miasto jest po jednej stronie, plac Tian'anmen po drugiej. Od połowy lat dziewięćdziesiątych stolica Chin przechodzi radykalną transformację związaną ze zbliżającymi się Igrzyskami Olimpijskimi w 2008 roku. Tradycyjne zbiorowe osiedla zostały zastąpione anonimowymi architektonicznymi schematami multinarodowych korporacji. Lu Hao znalazł unikalny sposób wyrażenia swojej krytycznej opinii o tym kulturowym problemie. Przy czym poszedł nieco pod prąd tendencji panujących obecnie w sztuce chińskiej, gdzie artyści łączą zachodnio-europejską tradycję wyrażania artystycznej subiektywności z anty-mimetyczną tradycją chińskiego malarstwa. Jak słusznie przypomina tekst umieszczony w katalogu „Documenta 12”, sztuka dla sztuki nie jest wynalazkiem naszego regionu. Została stworzona już w okresie dynastii Ming, gdzie malarstwo było hobby bogatych uczonych. Możemy podziwiać precyzję Lu Hao oddającego wszystkie detale budynków na wstęgach jedwabiu ciągnących się horyzontalnie przed naszymi oczami. Wiele z tych budynków o modernistycznej konstrukcji z dodanymi wschodnimi detalami dekoracyjnymi przypomina mi potwory socrealizmu. Inne – o anonimowej architekturze – jaką możemy zobaczyć od Sydney po Toronto – są dowodem negatywnych skutków globalizacji.

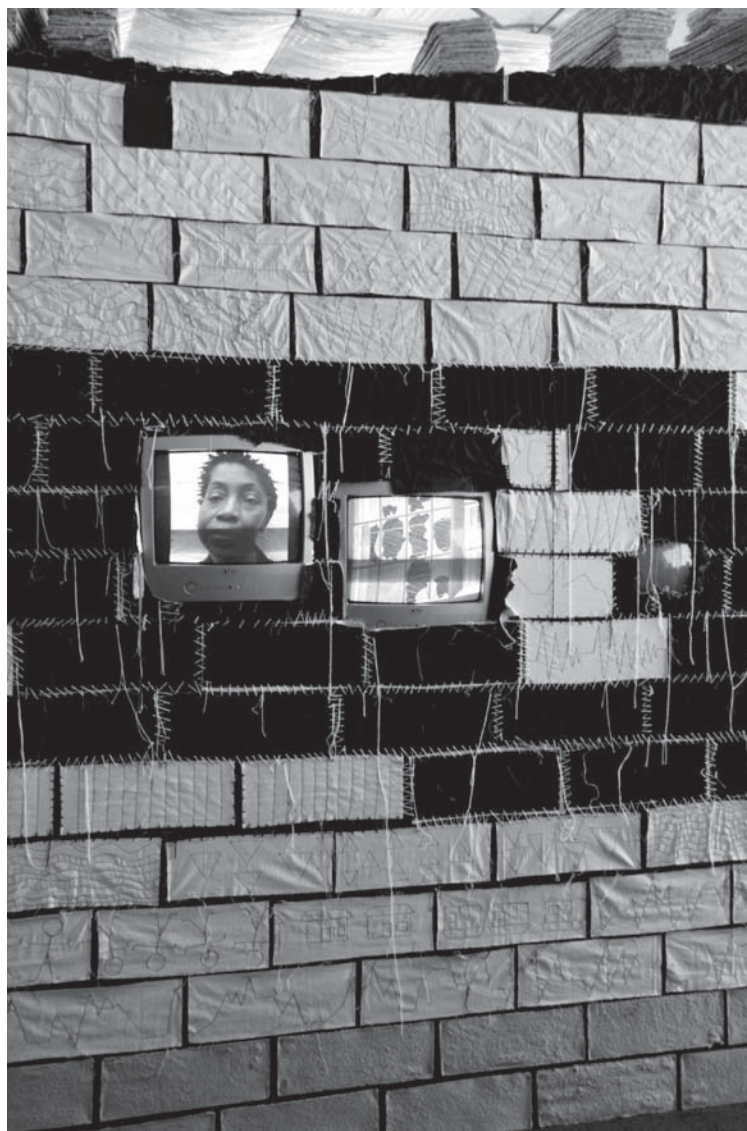
Nie ma ucieczki od polityki

Polityczne nuty odnajdziemy też w obiektach i instalacjach artystów rosyjskich: **Anatolia Osmolovskiego i Andrieja Monasterskiego**. Pierwszy prezentuje piękne ekskluzywne obiekty – połączone modele czołgów, nad którymi pracował od 2000 roku. Seria „Hardware” zawiera 11 wykonanych w brązie pomniejszych modeli, które wyrażają strategię artystyczną Rosjanina. Niewątpliwa dekoracyjna jakość prac sytuuje je w obszarze designu, a także przedmiotów chętnie kupowanych na rynku przez kolekcjonerów, których pociąga najpierw ich formalna jakość, a dopiero później zauważają prowokacyjną treść tych rzeźb, które reprezentują groźne piękno militarnej technologii w naszym postindustrialnym społeczeństwie. Każdy z czołgów ma swój narodowy archetyp. Francuska szkoła designu charakteryzuje się miękkimi formami, niemiecka – silnymi i kanciastymi, a brazylijskie mają prostą elementarną konstrukcję. Obok nich pojawiają się jeszcze angielskie, amerykańskie, włoskie, izraelskie, japońskie, południowoafrykańskie i – oczywiście – rosyjskie. Przewrotna ironia jest też rozpoznawalna w instalacji Monasterskiego, który przedstawił fotografie szesnastu złotych kobiecych figur dekorujących monumentalne fontanny usytuowane na głównym placu Wystawy Socjo-Ekonomicznych Osiągnięć w Moskwie, której pomysł powstał w głowie Stalina w 1939 roku. Rzeźby lśnią w ostrym zimowym słońcu na tle skrzącego się śniegu. Każda prezentuje jedną z 16 byłych republik sowieckich i jest dziś równie anachroniczna jak Związek Radziecki. Wielkie panele otaczają koło markujące formę stylizowanej fontanny wypełnionej białym proszkiem. Dziś nie istnieje już wspólna rzeczywistość dawnego politycznego i ekonomicznego związku. Historyczne symbole siły wypełniające place wielu post-radzieckich miast straciły swoje znaczenie podobnie jak biały puder symbolizujący pustkę po politycznej pozycji imperium.

Pracą odnoszącą się z kolei do polityki kolonializmu jest instalacja *Dream (Marzenie)* **Romualda Hazoum** z Beninu, którego twórczość jest mocno zakorzeniona w afrykańskiej kulturze. Na tle idyllicznego krajobrazu błękitnego morza, piasku i palm artysta umieszcza łódź zbudowaną z 421 zużytych i sprasowanych kanistrów na benzynę, będących jednym z najbardziej rozpoznanych przedmiotów codziennego użytku w kraju artysty. Ta wywierająca wielkie wrażenie instalacja zawiera podwójne odniesienie: do kolonialnych rupieci zaśmiecających Czarny Ląd i do dramatycznych przepraw emigracyjnych na łodziach, które pochłonęły już życie tysięcy mieszkańców Afryki. Miejsce na łodzi kosztuje fortunę, a podróżni marzą o lepszym życiu w Europie. Te marzenia kończą się często tragicznie. Kanistry używane są do szmuglowania benzyny, będąc jednocześnie przedmiotem przetrwania i rytuału.

Są też świadectwem szaleństwa współczesnego świata. Parę lat temu Hazoum pokazywał wraki samochodowe poruszające się po drogach Afryki, a kupowane na europejskich giełdach. Artysta tworzy instalacje i obiekty ze starych zużytych przedmiotów, oddając kolonialistom ich śmieci.

Doskonałą koncepcją symbolicznej kolonizacji Europy przez Azję jest założenie w parku za pałacem Wilhelmshöhe pól ryżowych zakłócających jego historyczną oś widokową. Choć już w XVIII wieku powstał tu pomysł założenia chińskiej wioski na fali rokokowego uwielbienia orientem, doszło tylko do plantacji egzotycznych roślin, które jeszcze dziś można znaleźć w otoczeniu pałacu. Przeniesienie skrawka obcej kultury przez Tajlandczyka **Sakrin Krue-**



Bill Kouélany, *Bez tytułu*, 2006-2007, inst. + mal. Fot. K. Saj

On jest rodzajem negocjacji prowadzonych między historią a teraźniejszością, między rolnictwem a ogrodnictwem, pomiędzy różnymi punktami widzenia natury. Kłopot tylko w tym, czy ryż przyjmie się w Niemczech...

Nie udało się więc uciec od krytycznej politycznej i społecznej sztuki mimo takich pragnień kuratorów, którzy pragnęli skupić się tym razem na wartościach estetycznych i zadali trzy pytania, na które artyści mieli odpowiedzieć: Co to jest sztuka współczesna? Co jest publiczne? Co to jest teraźniejszość? Noack i Buerger zredagowali także trzy tematy przewodnie imprezy – współczesność, „nagie życie” i edukację. Podczas tworzenia wystawy znaleźli oni jeszcze czwarty aspekt, jakim była migracja formy z jednego do drugiego regionu geograficznego, w różnych wiekach i mediach. Dało to im podstawę do twierdzenia, że globalizacja wcale nie jest nowym zjawiskiem. Pragnąc pozbawić prace ładunku nadinterpretacji zaproponowali swobodną wędrówkę w ogrodzie sztuki, dając pole swobodnym asocjacji. Zauważyli też potrzebę edukacji artystycznej, tak aby wystawy mogły być doświadczane i rozumiane nie tylko przez specjalistów. Na „Documenta 12” stworzono specjalny program edukacyjny, a także edycję tekstów teoretycznych i czasopism z całego świata oraz specjalny program filmowy i wykłady odbywające się codziennie po południu przez 100 dni trwania wystawy.

Więcej polityki

Z placu przed Muzeum Fridericianum zniknęły dęby zasadzone przez J. Beuyasa, który początkował tam ruch ekologiczny i pojawiło się morze maków, (przynajmniej w zamyśle) czyli „Plac Czerwony” **Sanji Iveković**, która wykorzystwała bogatą symbolikę kwiatów – źródła opium, znaną od czasów antycznych. Plac był świadkiem burżuazyjnych czasów oświecenia królewskiego miasta Hesji, parad militarnych w czasach Imperium Niemieckiego i za czasów nazistowskiej dyktatury, kiedy w 1933 roku spalono tam książki. Maki, niezwykle piękne kwiaty, symbolizowały już w mitologii sen, śmierć i zapomnienie. W romantyzmie gloryfikowano je jako źródło heroiny, czyli – jak wówczas mówiono – laudanum. Potem, w anglojęzycznych krajach, czerwień ich kwiatów stała się symbolem poległych żołnierzy. I tak straciły całą swą metaforyczną niewinność. Dziś są podstawowym produktem talibańskiego reżimu, o czym przypominają rozlegające się z głośników pieśni rewolucyjne śpiewane przez afgańskie kobiety, będące głównymi ofiarami islamskiej rewolucji. Na placu pojawiła się też instalacja **Andreea Siekmanna**, który wokół pomnika Fryderyka II zbudował rodzaj karuzeli z płaskimi sylwetami „wykluczonych”. Praca nawiązuje do lokalnych politycznych konfliktów dotyczących praktyki deportacji niechcianych emigrantów i obcych. Pojawiają się tam postacie Dante i Wergiliusza, którzy towarzyszą kręgom piekła – obszarom restrykcyjnych praw – i nocnym deportacjom.

W Muzeum pojawiła się też bardzo dla Polaków być może aktualna praca bułgarskiego artysty, **Nedko Solakova**, który już w 1989 roku wywołał międzynarodową burzę, przyznając się do współpracy z tajnymi bułgarskimi służbami w czasach swojej młodości. *Top Secret* jest zrekonstruowanym fikcyjnym archiwum, przykładem socjalistycznej biurokracji i procesów manipulacji. W kontekst polityki wpisuje się też film video Artura Żmijewskiego, który tym razem zaprosił przedstawicieli różnych antagonistycznych grup społecznych reprezentujących polską scenę polityczną do wspólnych warsztatów. Twórca stworzył kontekst, w którym mogą oni dyskutować i konfrontować swoje poglądy poprzez ćwiczenia wizualne i akcje. Celem było stworzenie możliwości przezwyciężenia ich wzajemnej ideologicznej wojny. **Artur Żmijewski** w filmie *Oni* powraca do modelu pracowni, a ćwiczenia mają wprowadzać dialog i kolektywne rozwiązanie problemów poprzez użycie symboli wizualnych. Artysta próbował znaleźć formułę, którą można by posługiwać się w innych sytuacjach konfliktowych. Efekt jest jednak raczej mało zachęcający. Przedstawiciele różnych opcji politycznych agresywnie zamalowywali po prostu znaki swoich przeciwników i podpalili pracownię.

Hity

Niewątpliwie do historii przejdzie akcja chińskiego artysty **Ai Wei Wei**. W różnych miejscach wystawy można było spotkać i skorzystać z 1001 zebranych przez niego i odrestaurowanych krzesel z dynastii Quing (1644-1911). Czekają one na 1001 Chińczyków, którzy zostali wybrani spośród milionów i zaproszeni do odwiedzenia Kassel. Musieli jedynie spełniać dwa warunki: nie być wcześniej zagranicą i nie mówić żadnym obcym językiem. Artysta umożliwił pewnej liczbie swoich rodaków podróży, która normalnie leżałaby poza ich zasięgiem finansowym. Uznał chyba, że najlepszą formą pomocy w demokracji jego kraju będzie pokazanie Chińczykom innego świata. Tytuł projektu „Bajka” nawiązywał do twórczości słynnych braci Grimm, którzy większość swoich utworów napisali w Kassel między 1812 a 1815 rokiem, a także do faktu, że bajki mają funkcję pedagogiczną jako nośniki wartości i jako źródło poznawania egzotycznych krain. Autor zbudował też ze starych fragmentów chińskich domów budowlę w formie świątyni w ogrodzie na zewnątrz niezbyt architektonicznie udanego Pawilonu Aue. Przyznam, że jego taktyka wykorzystywania starych elementów wzbudza moje głębokie uznanie. Zamiast produkować kolejne (być może zbędne) przedmioty sztuki, artysta komponuje swoje prace z już istniejących. Recykling ważny jest też w sztuce! Z ostatnich wieści wynika jednak, że świątynia została zmieciona przez huragan szalejący w Kassel. Co za pech!

Sztuka zjadana, to kolejna nowość „Documenta 12”. 50 szczęśliwców odwiedzających wystawę mogło wygrać wycieczkę do Restauracji elBulli pod Barceloną, gdzie kataloński mistrz kuchni **Ferran Adria** całe lato serwuje swoją awangardową sztukę kulinarną: warzywne galaretki, lososiowy kawior czy sferyczne ravioli; wszystko z nietypowymi aromatami. Jego smakowite unikalne kompozycje cieszą zarówno zmysł smaku jak i wzroku.

W końcu estetyka

Wreszcie z propozycji, które miały nas interesować przede wszystkim swoją piękną formą wymieniałbym spieczone, lekko zwęglone gliniane formy ułożone horyzontalnie przez Hinduskę **Sheelę Gowdę** na lśniących metalowych siatkach, tancerzy zaproszonych przez **Triszę Brown** do tańca między podłogą a sufitem, gdzie uczestnicy poruszali się w zawieszonych w przestrzeni różnokolorowych spodniach, swetrach i koszulach, wypełniając ubrania własnymi ciałami i wreszcie wspaniałą kompozycję przestrzenną Brazylijki **Iole de Freitas**, która wypełniła jedną z sal Muzeum Fridericianum, a nawet wymknęła się na zewnątrz budynku oplatając jedną z jego ścian. Struktura stalowych lekkich rurek, na którym rozpinają się giętkie przezroczyste lub mlecznobiałe panele plastiku są wspaniałą instalacją non-specific, biorącą przestrzeń w swoje posiadanie. Wywodzące się z koncepcji modernistycznej architektury, wyginające się panele, odbijające światło wpadające przez okna, wiją się w sali tworząc niegeometryczne podziały przestrzeni w geometrycznym pomieszczeniu. Nie da się tej organicznej formy objąć jednym spojrzeniem. Trzeba wędrować odkrywając co krok inne widoki instalacji, która przemawia do widza przede wszystkim pięknem swojej formy.

Strategia kuratorów polegająca na unikaniu prowokacji artystycznych i niezaproszeniu gwiazd współczesnej sceny artystycznej zaowocowała interesującą mozaiką wielu dobrych prac, które można było zauważyć właśnie dzięki temu, że żadna z nich nie zdominowała innych. Krytycy i recenzenci narzekali, co prawda, na brak rewelacji na tegorocznych „Documenta”, ale właśnie tegoroczna impreza była być może przykładem równoprawnego współistnienia różnych przykładów sztuki, dzięki czemu wszystkim z nich – nawet te medytacyjne czy „tylko” estetyczne – mogły bez przeszkód zaistnieć i dotrzeć do publiczności. Szkoda tylko, że sami kuratorzy niewiele powiedzieli na temat swoich intencji. W katalogu pojawił się ich krótki, niewiele wyjaśniający, tekścik. To zadziwiające wobec jednego z przewodnich postulatów „Documenta” – edukacji. Widocznie to nie kuratorzy mają nas edukować...

W poszukiwaniu sztuki

Druga wielka niemiecka impreza – „Skulptur Projekte” w Münster odbywająca się co dziesięć lat – jest kolejnym przykładem zmiany współczesnej praktyki artystycznej. Projekt promujący sztukę w przestrzeni publicznej zainicjowany w latach 70., doskonale pokazuje, jak zmienia się rozumienie sztuki i jej formy. Na pierwszych edycjach dominowała minimalistyczna rzeźba amerykańska i niemiecka. Ciężkie kamienne rzeźby **Ulricha Rückrima** czy betonowa spirala **Donald Judda** nad jeziorem Aasee były jej typowymi formami. W tym roku przez kilka godzin dziennie jeździ niedaleko realizacji amerykańskiego artysty koparka, nieustannie przewracająca tony ziemi w projekcie budowy centrum SPA nad Aasee – konceptualnym humorystycznym projekcie **Annette Wehrmann**. Nieopodal wije się ścieżka **Pawła Althamera** kończąca się niespodziewanie w szczerym polu, która wkrótce zarośnie i nie pozostanie po niej żaden ślad. Stojąc pod mostem nad tym samym jeziorem, słuchamy też wspaniałego głosu Szkotki **Susan Philips** śpiewającej arię z operetki Offenbacha, opowiadającą o zagubionym odbiciu lustrzanym, napisanym na podstawie opowiadań niemieckiego romantyka E.T.A. Hoffmanna. Ta dźwiękowa rzeźba jest kolejnym rozdziałem w historii ewolucji pojęcia rzeźby. To piękna i magiczna praca, podobnie jak nieco bardziej użyteczna i dowcipna maszyna-fontanna Duńczyka **Tue Greenforta**, wyrzucająca na drugim brzegu jeziora srodki, które mają uzdatnić jego zanieczyszczone przez miejscowe rolnictwo wody i zahamować rozrost trujących roślin wodnych.

Tradycją „Skulptur Projekte” była wędrowka po mieście w poszukiwaniu sztuki. Nikt nie umieszczał żadnych szyldów. Publiczność musiała sama znaleźć prace, nawet jeśli byłaby to muzyka dzwonów czy marcepanowe pojazdy umieszczone na wystawie cukierni. Tę tradycję zmieniła w tym roku **Dominique Gonzalez-Foerster**. Stworzyła bowiem rodzaj miniparku rzeźby, gdzie ustawiła modele historycznych i współczesnych innych realizacji „Skulptur Projekte” wykonanych w skali 1:4. Takie rozrywkowe minimiasteczko, jakich wiele można spotkać w turystycznych regionach. Z jednej strony nie trzeba już biegać po mieście, skoro wszystko można zobaczyć w miniaturowym parku, z drugiej strony ten żart można rozumieć jako pomniejszenie rangi samych obiektów. Powstaje pytanie – czy ciągle jeszcze warto urządzać sztukę w przestrzeni publicznej? Odpowiedź przyniesie kolejna impreza za dziesięć lat.



1



5



2



3



6

1. Skulptur Projekte, fot. K. Saj
2. Silke Wegner, Münsters Geschichte von unten, fot. K. Saj
3. Marko Lehanka, Blume für Münster, fot. K. Saj
4. Tomas Schütte, Modell für ein Museum, 2007, fot. K. Saj
5. Marta Rosler, Unsettling the Fragments, fot. E. Domanowska
6. Dominique Gonzales-Foerster, Münster Roman, 2007, fot. E. Domanowska
7. Na pierwszym planie rzeźba Donalda Judda z 1977 roku (I „Skulptur Projekte”), w tle projekt Annette Wehrmann (Aaspa-Rest & Relaxation at the Lake), fot. E. Domanowska
8. Andreas Siekmann, Trickle down, Public Space in the Era of its Privatization (Sprasowane, Przestrzeń publiczna w dobie jej prywatyzacji), fot. K. Saj



4

Münster



7



8

Tadeusz Sawa-Borysławski

Kassel

projektowanie
przestrzeni

Wenecja —

Nie do końca – tak jak w tytule – „projektowaniem przestrzeni”, można precyzyjnie nazwać związki i tematy architektoniczne, czy może inaczej – bliskie tej tematyce, pojawiające się w prezentacjach artystów na dwóch ważnych festiwalach artystycznych: „Documenta” w Kassel oraz na Weneckim Biennale.

Ale też nie są to miejsca typowe do prezentowania projektów czy wydarzeń *stricte* architektonicznych, a jeśli już, to pochodzących z obszarów nadbudowy czy ogólnych idei projektowych, bądź też kreacji w postaci projektów konceptualnych. Język artystów posługujących się przestrzenią, język twórców komentujących i opisujących problemy życia w przestrzeni, kreowania przestrzeni, ma prawo różnić się od standardowego kodu z wystaw i prezentacji architektury. Weneckie Biennale ma swoje periodyczne, czysto architektoniczne edycje w latach parzystych, ale w nieparzystym roku bieżącym (2007) obydwie te imprezy spotkały się w jednym czasie. To jeden z argumentów, aby się im bliżej przyjrzeć pod kątem architektonicznym. Skoro weneckie Biennale było w tym roku „artystyczne”, operujące (przynajmniej z założenia) podobnym językiem co „Documenta”, daje to szansę porównywalności do prezentacji odbywających się w Kassel.

Wzajemne przenikanie sztuki i architektury zawsze miało, ma i zapewne będzie miało miejsce w dotykanej rzeczywistości, jak i na pokazach artystycznych. Miejsca wspólne znajdziemy także na wielu innych płaszczyznach – od zagadnień teoretycznych, poprzez przeróżne formy studiów i szkiców koncepcyjnych, i tych dotyczących wprost budowania, aż do praktyki realizacyjnej. Bogate spektrum pokazów w Wenecji i Kassel pozwala wyszukać programy i prace tych artystów, którzy w jakiś sposób zajmują się – tak to nazwijmy – przestrzenią typu architektonicznego. Uporządkowania wprowadzone w niniejszym tekście wynikają ze specyfiki tej materii, konieczności poruszania się w różnych skalach projektów. Stąd zastosowany podział na prace (koncepcje, idee, poglądy) obejmujące skalę urbanistyczną oraz te bliższe detalowi i skali architektonicznej. Ma on tutaj charakter porządkowy, nakierowany na porównywalność, o którą – przy setkach prac wystawionych na ekspozycjach i w Kassel, i w Wenecji – nie było łatwo. Pamiętajmy też o tym, że wytyczenie zdecydowanej, sztywnej linii podziału: skala urbanistyczna – skala architektoniczna, jest nieco sztuczne, gdyż tak do końca nie da się wyizolować problematyki czysto architektonicznej od czysto urbanistycznej.

Poza zróżnicowaniem skali, na obydwu festiwalach sztuki można było zauważyć dwie tendencje. Jedna to wyraźne kreatywne odnoszenie się do przestrzeni, działanie nacechowane osobistą chęcią zmian i budowaniem określonych filozofii, zaznaczeniem swojej pozycji w trzech wymiarach. Drugie stanowisko, odmienne – obserwatora, reportera wydarzeń, mieszczące się w dość często stosowanej technice interwencji artystycznej; wyrazisty, obciążony indywidualizmem i intencjami twórcy, ale głównie jednak – przekaz informacji.

„Documenta” – Biennale Weneckie, obserwacje przestrzeni

Wkraczanie w problematykę urbanizacji, we współczesne konteksty przestrzenne procesów cywilizacyjnych, w roli mniej lub bardziej aktywnego obserwatora, było dość częste i na „Documenta” i na Weneckim Biennale. W roli patrzącego chłodnym okiem widza, delikatnie dystansującego się od problemu żartem, ironią, wystąpił w Kassel **Lu Hao** (praca: *Recording 2006 Chang'an street*). Artysta od 2005 roku tworzy zapis pekińskiej alei Chang'an, przekładając wykonywaną rok po roku dokumentację fotograficzną i wideo na język obrazów wykonywanych w tradycji malarskiej Chińskiej Akademii Sztuk Pięknych, tradycyjnego chińskiego malarstwa realistycznego. Hao czuje rozpad miasta, rozpad jego wizualnej kultury przeobrażanej przemianami politycznymi, rozwojem techniki i namolnością reklamy oraz postępującą urbanizacją. Nie agituje za tym czy innym rozwiązaniem. Precyzyjne, kolorowe rysunki Pekinu wykonuje z dystansem, chłodem i ciepłem jednocześnie, wyrażonym nawiązaniem do reguł tradycji w sposobie rysowania. Rysuje to, co widzi oko: wielopoziomowe skrzyżowania, maszty z flagami, portrety na fasadach, współ-

czesne wieżowce, stare pałace, komercyjne reklamy, zachowane tu i tam tradycyjne domy, nakładające się plany. Tła historyczne i współcześni świadkowie skutków urbanizacji współistnieją na równych prawach, są do pewnego stopnia ośmieszane precyzyjną, delikatną kreską rysunku podmalowanego akwarelą, ręką grafika wykorzystującego pełną wiedzę o malarskiej tradycji. Dy-stans, ironia, żal...?

Pokazana na „Documenta” praca **Leona Ferrari** z Argentyny, szkice pt. *Passarelas* (prace wykonane w 1981), to parodia urbanizmu przedstawiona odrębnym rysunkiem, ale – flamastrem na kalce. Jest rodzajem przekazywania poglądów „wprost”, w innej postaci ironii i dystansu, inaczej niż u Hao. Wizja setek tysięcy samochodów i ludzi krążących ulicami pozbawionymi jakiegokolwiek zabudowy (!) staje się przyczyną dyskusji o sensie pracy urbanistów którzy z uporem i wysiłkiem próbują opanować planami rozrastające się aglomeracje. Szkice odbite w dość prymitywnej technice ozalidowej (stosowanej wiele w biurach projektów do powielania dokumentacji projektowej), są karykaturą, żartem ze zdeterminowanego polityką i bieżącymi potrzebami rozwoju miast, skazywania miast na rozwój zapowiadający ich upadek.

Tła miejskie widziane w skali drobniejszej oraz dość dosłowną postaci swoich doświadczeń projektowych przedstawił w Kassel brazylijczyk **Jorge Mario Jáuregui**, architekt i urbanista (projekt pt. *Urdimbres*, 2007). Ulicę nieopanowanych, samorodnie tworzących się przedmieść Salgueiro Jorge Jáuregui pokazał w stanie przed i po waloryzacji. Praca nazwana tu instalacją, jest raczej typową robotą projektową, bardziej pokazaniem aktu udanego zamierzenia projektanckiego, dobrego wzoru, niż kreacją natury ogólniejszej. Być może w warunkach ekonomiczno-społecznych Ameryki Południowej jest przykładem



Rosario López (Kolumbia), *Abys*, 2005, instalacja, Biennale Weneckie

właściwej, prospołecznej polityki przestrzennej, ale z punktu widzenia wartości artystycznych czy architektonicznych, jest to rozwiązanie dość standardowe w praktyce projektowej.

Na „Documenta” w Kassel mieliśmy też dwie prezentacje jednego artysty bardzo mocno wkraczające w przestrzeń ekspozycyjną, budujące wprost swoje związki z architekturą konkretnego – tam na miejscu, na wystawie – otoczenia. **Ai Wei Wei** wszedł we wnętrza pawilonów wystawowych wielokrotnie, w kilku miejscach (1001 sztuk krzesel, odrestaurowanych drewnianych siedzisk pochodzących z okresu dynastii Quing – 1644-1911 – rozmieszczonych w kilku grupach w pawilonach „Documenta”). Jego drugą prezentacją, nastrojową, bardzo silnie formalnie oddziałującą na przestrzeń zewnętrzną, była jakby świą-



Kateřina ředá, Czechy, dokumentacja akcji „For Every Dog a Different Master”, 2007, „Documenta” w Kassel

tynia, obiekt zbudowany z drewnianych drzwi i okien domów z okresu dynastii Ming i Quing (*Template*, 2007). Projekt ten, o dużej sile wyrazu, forma monumentalna, miał być ukłonem skierowanym (jak i pierwszy – kręgi z krzesel) do sporej społeczności Chińczyków spodziewanych na wystawie. Estetycznie, w kontekście prac innych artystów, wydawał się może zbyt biżuteryjny, ale – jak każda dobra architektura, działał wymodelowanym precyzyjnie kształtem i magiczną materią, mającą już przecież swoją historię: *collage* z elementów wyjętych z przeszłości

Grę z upływającym czasem, grę z tradycją, zaproponował też grecki artysta – **Nikos Alexiou** na Biennale w Wenecji. Zbudował w pawilonie greckim instalację, nazywając ją *The End*. To praca większego zespołu ludzi (tym także przejawia się specyfika zawodu architekta) odnosząca się do historycznej architektury, tej powstającej bez udziału architektów. Powstała tu symulacja warsztatu pracy architekta, może bardziej – dawnego budowniczego, rzemieślnika, lub też pracowni wielu artystów – rzemieślników projektujących posadzki, których stare i piękne wzory można do dziś podziwiać w kościołach i pałacach kręgu kultury śródziemnomorskiej. Wchodzimy w ów kontekst wszechobecnego procesu pracy, w momencie bliskiego jej końca, może przerwy, a może w czasie siesty, w bałagan, w sterty szkiców i szablonów, w porozrzucane narzędzia traserskie warsztatu rysownika (często takie, których dziś się już nie używa). Sympatycznym żartem w tym kontekście była tu pilnująca porządku sekretarka artysty, siedząca z boku przy biurku z komputerem, telefonem i faksem; zabawna podróż w czasie. Z poukładanych na posadzce stosów wydruków, szkiców pochodzących z różnych etapów rysowania skomplikowanych geometrii, można było sobie samemu złożyć katalog o dowolnej konfiguracji kart. Magię miejsca wzmacniały nakładające się, arabeskowe, ruchome wzory, szkice-projeccje na ściany tego wnętrza.

Dość wyraziste, antykreacyjne, były na Biennale Weneckim reporterskie (?) fotografie włoskiego artysty **Gabriele Basilico** (zbiór zdjęć pn. *Beirut 1991*, 2007). Odhumanizowane obrazy destrukcji cywilizacji, monumentalne kadry ruin opustoszałego miasta prezentowały swe ponure piękno. Od strony kompozycyjnej przypominały do pewnego stopnia utwory projektowane w architektonicznej formule *en-space* (dużych, wielokondygnacyjnych i pustych kubatur objętych

przestrzennie ramami budynku, pylonami ścian i dachem). Swą architektoniczną materią pokazywały nie tyle siłę budowania, co niszczącą siłę człowieka.

Na weneckim Biennale i na „Documenta” w Kassel znaleźli się też artyści, którzy zajmowali się przestrzenią aktywnie, zmagając się z problemami, jakie stwarza człowiekowi przestrzeń o architektonicznych i urbanistycznych kontekstach, w bliskości i w bezpośrednim z nią kontakcie.

„Documenta” – Biennale Weneckie, skala urbanistyczna

Projektem zwracającym uwagę rozmachem, pomysłem, wkraczającym w treść życia w dzielnicach powstałych z domów-bloków, w ludzkie zachowania obudowane postkomunistyczną (postfunkcjonalistyczną) urbanistyką, zajęła się **Kateřina ředá**. Czeska artystka przedstawiła na „Documenta” notatki ze swojej akcji w dzielnicy Nova Lišeň w Brnie (akcja pn. *For Every Dog a Different Master*, 2007). Projekt był wyraźnie niearchitektoniczny w sensie takim, że nie był prezentacją typową dla artysty – architekta. Był kreacją wykonaną od zewnątrz tego zawodu, kreacją naprawczą. Jest monotonne osiedle z lat siedemdziesiątych w pięknym krajobrazie. ředá adekwatnie do obecnego czasu oraz ze swego punktu widzenia i możliwości działania stara się zarządzać tym miejscem, kreować społeczne kontakty, stawiając siebie w pozycji katalizatora pozytywnych zachowań międzyludzkich. Prostymi środkami próbuje rozładowywać siłę monotonii osuwając bloki, projektując koszule z tkaniny z geometrycznymi wzorami inspirowanymi wyglądem i kolorami fasad budynków, rozsyła tysiąc takich koszul. Mieszkańcy podzieleni przez nią na grupy, w pary, otrzymali – krzyżowo – przygotowane przez nią paczki i korespondencję. Artystka pokazuje nam dokumentację całej akcji: materiały wyjściowe, zdjęcia, mapy i plany, listy, koperty, koszule, schematy dokonanego wyboru ludzkich par, adresy. Bardzo ciekawa i mądra praca, porządnie na wystawie zdokumentowana.

Urbanizację, jej problemy, przestrzenie architektury tworzonej bez udziału architektów, przedstawiła na weneckim Biennale – na wesoło – grupa artystów określająca się jako **Morrinho Project** z Brazylii (instalacja pn. *Morrinho*, 2007). Kontekst został pokazany romantycznie i radośnie, co jest widzeniem innym i nietypowym. Problemy suburbii i warunków godnego życia nie są przecież tematami łatwymi do rozwiązywania. Codzienne i trudności socjalne i cywilizacyjne, zagadnienia z zakresu ochrony zdrowia i środowiska – wszystko wiąże się z polityką państwa, nierozwiązanymi problemem biedy, planowania rozwoju aglomeracji. Grupa architektów (tu znowu – typowe dla tego środowiska – grupowe działanie) założona w Rio de Janeiro w 1998 roku, wykonała makietę jednej z dzielnic Rio de Janeiro z materiału odpadowego, z pustaków, tektur, blach, kamieni i gliny. Jak można przypuszczać (porównując do zdjęć tej części miasta), z tego samego budulca, z którego powstawały tamtejsze budynki. Na makiecie oznaczone są miejsca istotnych dla artystów dawnych i niedawnych spotkań, domy przyjaciół, adresy kochanych dziewczyn. Owa nieomal dziecięca zabawa w miasto pokazuje inne, nie tak dramatyczne – jakby można się tego spodziewać – obszary zachowań w samorodne tworzących się dzielnicach wielkich aglomeracji. W odniesieniach i w przeciwstawieniu się modernistycznym osiedlom pokazana jest sytuacja, gdzie świat wokół nie jest uporządkowany, nie jest czysty, ale więzi społeczne istnieją, choć nie były zaprojektowane, choć nie ma autora projektu i nadętych schematami filozofii podpierających rozwiązania urbanistyczne. Obszary te budują się samoistnie, a ludzie w nich mieszkający nastawieni są na inne problemy, na pokonywanie codzienności, na przeżycie. Pozostaje pytanie: czy może to być metoda na lepiej poukładane życie?

Ale Biennale w Wenecji to także wrażliwa instalacja zupełnie innego kształtu, zbudowana w innej przestrzeni i prezentująca inne widzenie relacji: człowiek-miasto. To indywidualne, własnego projektu miasto-nie-miasto, urbanistyka stworzona dla samotników pokazana na fotograficznych obrazach. Artysta pochodzący również z Ameryki Południowej, z Kolumbii, **Rosario López**, w pracy pt. *Abbys* (2005) opisał i pokazał dialektykę otwartej i zamkniętej przestrzeni. Wypiecione ze słomianych włókien, ciasne dla człowieka kontenery-domy wprowadził na pustynię. Praca zastanawia lakonicznością, a – jak się wydaje – tylko pozornie jest prostą projekcją wykonanego w skali naturalnej modelu w przestrzeń surowej i wrogiej człowiekowi natury. Jest w niej aluzja do życia w otoczeniu pozbawionym wszelkiego rodzaju cywilizacyjnych gadżetów, przebywania w świecie i w nastroju czekania końca świata, życia pustelniczego, w przestrzeni nie dla ludzi. To fotograficzny zapis pustki i oczekiwania, ale też tragizmu wynikającego z rozwoju gatunku ludzkiego, dla którego egzystencja w zgodzie z naturą jest wroga obecnej, zmutowanej naturze człowieka...

„Documenta” – Biennale Weneckie, skala architektoniczna

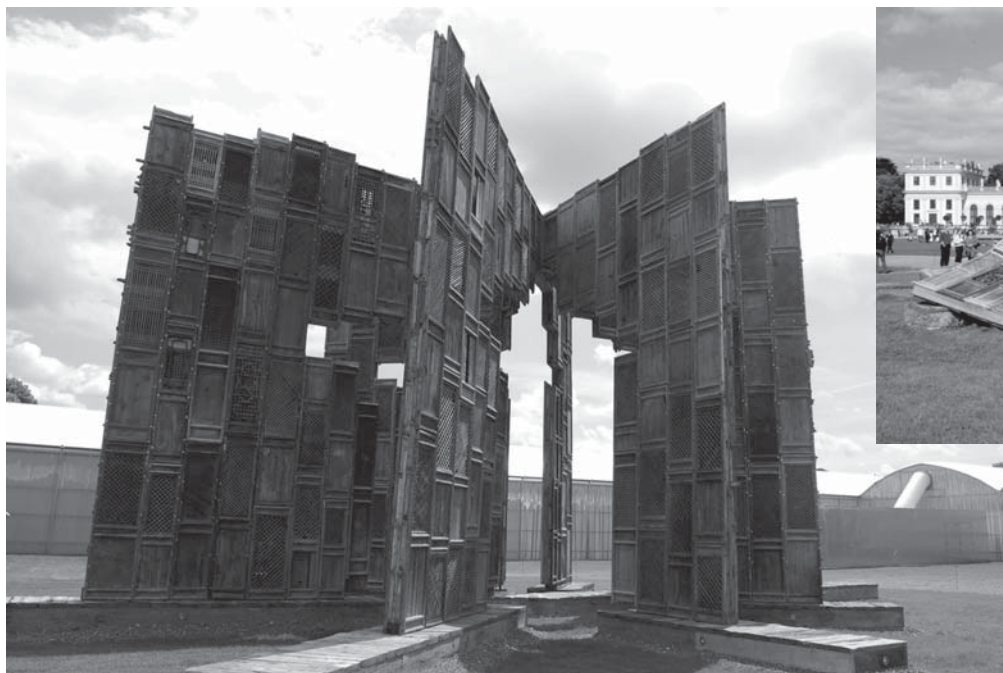
Z napięciem oglądało się instalację **Moniki Sosnowskiej** pt. *1:1* (2007) w polskim pawilonie na Biennale w Wenecji. To konstruktywistyczna, stalowa forma wepchnięta w salę ekspozycyjną. Zbyt wielka, by zmieścić się w tej przestrzeni, zgnieciona tą samą nieznaną siłą, która wprowadziła ją do wnętrza. Wchodząc, wchodzi się bezpośrednio w środek tego utworu. Silna i wyraźnie wyczuwana ekspresja sił i naprężeń ma oczywiste architektoniczne konotacje. Intuicyjnie odbieramy zupełnie inny, ukryty wymiar pracy Sosnowskiej: ciekawy, silnie formalny. Związki z nurtem dekonstrukcji wydają się oczywiste.



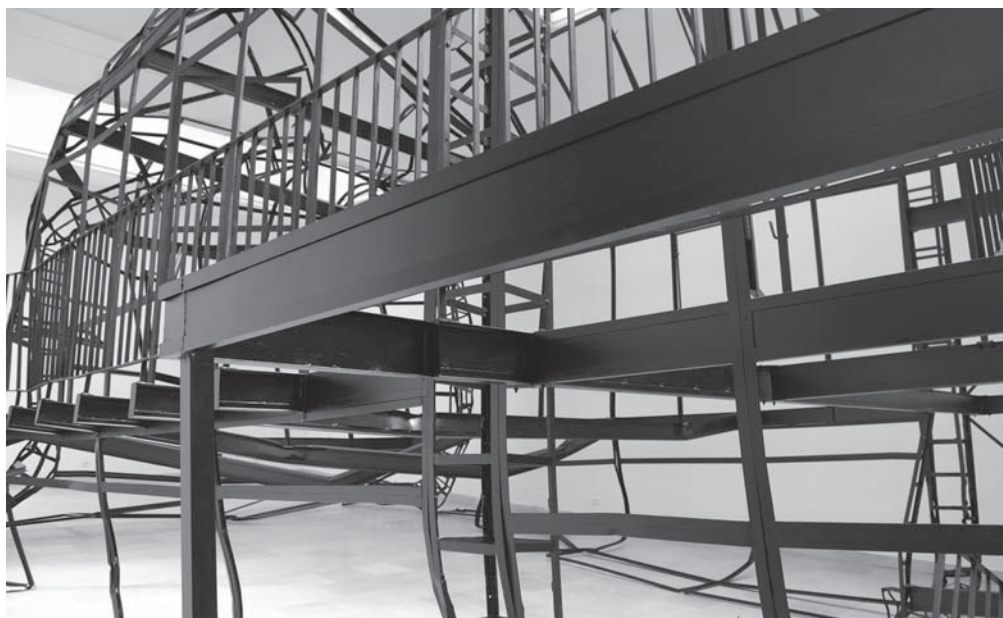
Gabriele Basilico, *Beirut 1991*



Lu Hao, *Recording 2006 Chang'an street*



Ai Weiwei, *Template*, 2007, drewno, 720 x 1200 x 850 cm, własność artysty, fot. Press Documenta, i po zniszczeniu, fot. K. Saj



Monika Sosnowska, *Polska, 1:1*, 2007, instalacja, Biennale Weneckie



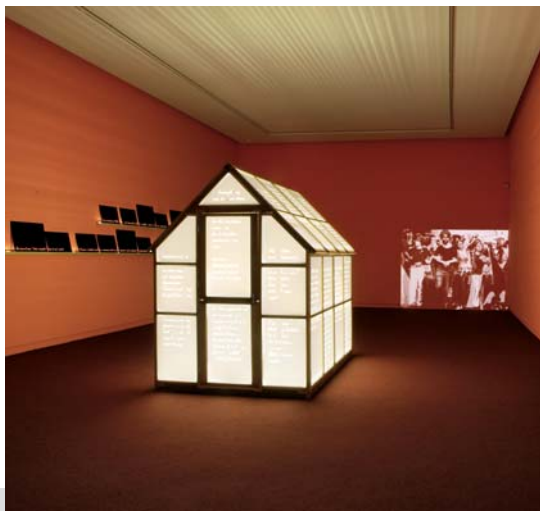
Grupa „Morrinho Project”, Brazylia, *Morrinho*, 2007, instalacja, Biennale Weneckie

Zresztą – podobne jak w pracy **Iole de Freitas**, w jego stalowo-poliwęglanowej konstrukcji, niezależnej od wnętrza i budynku, przebijającej ściany Museum Fridericianum w Kassel. Tak też obydwie prace powszechnie były odbierane. Opis w katalogu do pracy Freitas przywołuje tradycje konstruktorywizmu brazylijskiej i rosyjskiej awangardy. Opis z katalogu Sosnowskiej – kontekst, ideologie i związki z fatalnymi w skutkach czasami budownictwa mieszkaniowego okresu „wielkiej płyty”. To jedno prace te łączy – wykreowane w katalogach, nieadekwatne ideologie. Freitas to raczej efektywny i dość już powszechny formalizm dekonstrukcyjny. Formalizm, gdyż z punktu widzenia istoty dekonstrukcji przenikanie się form niezależnie od swych struktur (od własnych podziałów i modułów konstrukcji) jest bardziej skutkiem funkcjonalnych i ideowych zabiegów w projektowaniu, niż problemem czystej formy. Sosnowska to sytuacja rozwojowa, dekonstrukcja opanowana, zdławiona, coś innego i nowego nawet wtedy, jeśli mówimy tylko o formie.

Tak się złożyło, że **Šedá, Morrinho, López** swymi kreacjami przekazują wyraziście przedstawione treści ogólne. Dla tych autorów forma ma charakter zawodowego obowiązku, estetycznego podania, przedstawienia dobrej dokumentacji swego pomysłu. Istotą jest aktywność w stosunku podmiotu badań. W pracach **Sosnowskiej, Freitas** (ale też **Alexiou, Ai Weiwei**) mocną (mocniejszą) stroną jest forma. Treść kreowana jest od zewnątrz, choćby przez krytyków. Liczy się tu w większym stopniu niż inne cechy – prosty, czytelny znak w przestrzeni. W tym ujęciu prace z tzw. grupy urbanistycznej wykazują bogatsze związki z tematyką przestrzenną, w podtekście – architektoniczną, głównie dlatego, że silniej naznaczone są tzw. aktywnością (funkcją).

Problem można rozwinąć i dalej – o samą logikę systemu opisywania cech i wartości architektonicznych, systemu – w największym skrócie – opartego na triadzie pojęć: forma, funkcja, konstrukcja. Ciężary w projektowaniu rozkładane są nie zawsze równomiernie, stąd pojawiają się wszelkie architektoniczne „izmy”, pozwalające opisywać budowle w miarę precyzyjnie, niezależnie od epoki czy miejsca jej powstania. Jest i taki pogląd, że forma, jako najtrwalszy i oczywisty znak architektury (funkcję i konstrukcję często się zmienia, przebudowuje), jest więc tym samym najważniejsza (?). Tutaj, działając na otwartym organizmie sztuki, nie starając się precyzyjnie kategoryzować prac ani ich etykietyzować, skupiłem się na wyborze tych wielopłaszczyznowych, mieszczących się w granicach zakreślonych wspomnianą triadą pojęć, na sztuce reagującej na hasło: przestrzeń, która w takim ujęciu może być uważana za mającą związki z architekturą, w miarę możliwości – bez „izmów”.

fot. i reprodukcje: T. Sawa-Boryslawski



widok ogólny

DOCUMENTA KASSEL 16/06 — 23/09 2007



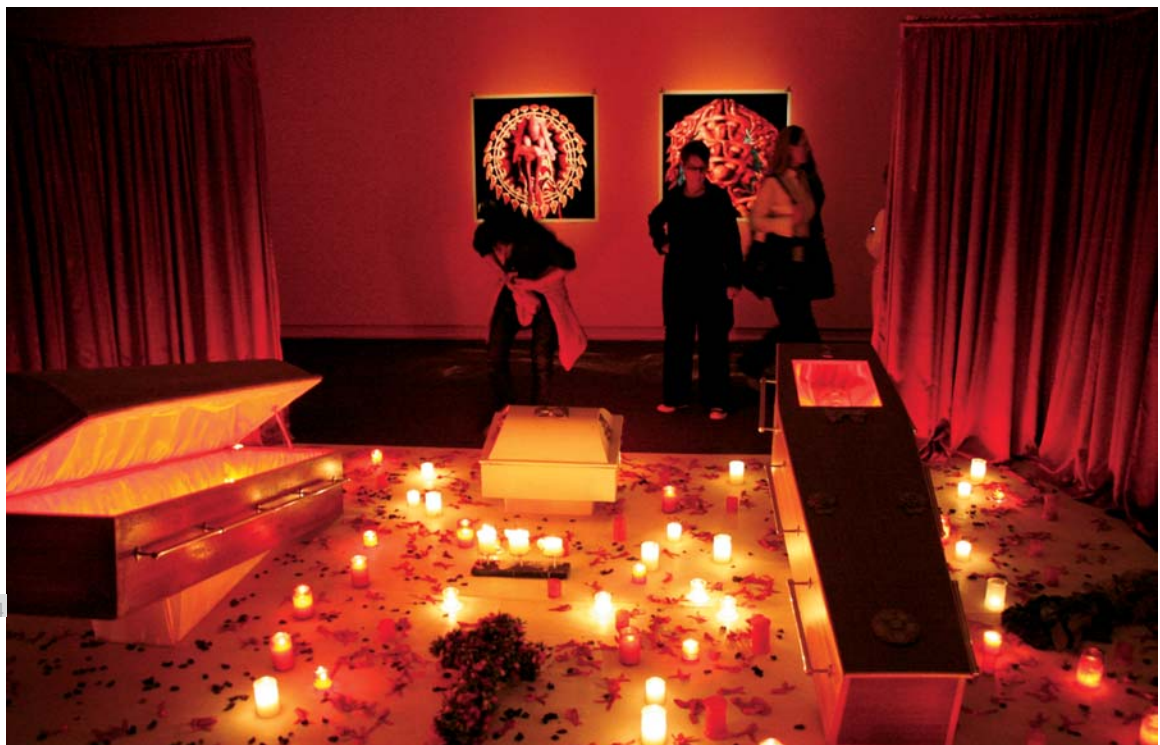
fot. K. Saj



wnętrze (fragment)



2



4

- 1, 1a. **Mary Kelly**, *Love Songs: Sisterhood is POW...* 2005, laserowe wydruki, wł. Postmasters, New York
2. **Tanaka Atsuko**, *Electric Dress*, 1956, rekonstr. 1986, 165 x 80 x 80 cm
3. **Ai Weiwei**, 101 krzesel Dynastii Ding – dla 1001 gości z Chin
4. **Churchil Madikida** (Afryka Płd.), *Status 2005*, instalacja, różne mat., wł. artyści i Michael Stevenson Gallery
5. **Cosima von Bonin**, *Plastik & Reis*, obiekt, 1991, wł. Galerie D. Buchholz, Köln
6. **Nigo Mangland-Ovalle**, *Phantom Truck*, 2007, inst. alum.
7. **Jürgen Stollhans**, *Vorwärts auf der deutschen Märchenstraße*, inst. 2007
8. **Simon Wachsmuth**, *Where we Were Then, Where We Are Now*, 2007, film+inst.
9. **Lukas Durenhögger**, *The Celestial Teapot*, 2007, ol. pl., 185 x 226 cm, model pomnika homoseksualistów – ofiar w Berlinie, wł. artyści
10. **Eleanor Antin**, *The Angel of Mercy*, 1977-81, Mix+instal., Kassel 2007, wł. artyści



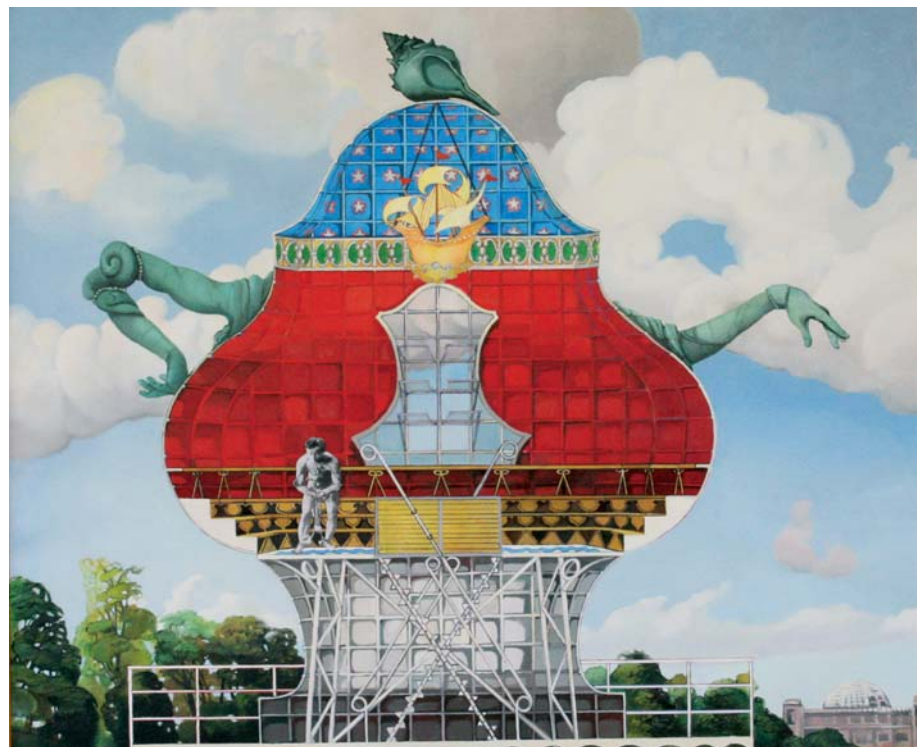
5



8



6



9



7



10

Grażyna Borowik

Pobocza weneckiego traktu

Wędrując głównym, wydeptywanym od 1893 roku, traktem weneckiego Biennale Sztuki, odwiedzamy w pierwszej kolejności Giardini di Castello (publiczne ogrody z czasów napoleońskich), na terenie których rozsiane są narodowe pawilony zamykające się dzisiaj ostateczną liczbą 31. Trakt rozciąga się jednak z każdym rokiem coraz dalej i dalej, biegnie przez renesansowe pałace i barokowe kościoły, na pobliskie wyspy i wody laguny, gdzie w tym roku znalazło miejsce 46, niemieszczących się w Giardini, krajów prezentujących dorobek artystyczny swoich czołowych twórców. Wszak udział w narodowym pawilonie nobilituje, jest wskaźnikiem poziomu kulturalnego i wizytówką państwa. Znaki informacyjne wiodą również do Arsenалу, miejsca tajemniczego, któremu patyna wieków przydała tak wiele wysublimowanego, ponadczasowego piękna, że śmiało może ono konkurować z propozycjami wielokulturowej sztuki świata.

Weneckim traktem suną w pośpiechu rzesze artystów, kolekcjonerów, dziennikarzy, kuratorów, krytyków, miłośników sztuki i zagubionych turystów. Tym razem też ich nie zabrakło, a wręcz przeciwnie, w ciągu ponad stu dni przewinęło się łącznie 232 tysiące widzów, a to tylko jeden z wielu tegorocznych rekordów.

Przewodnie hasło 52 Biennale: *Think with the Senses – Feel with the Mind: – Art in the Present Tense* (Myśl zmysłami, odczuwaj umysłem – sztuka w czasie teraźniejszym) towarzyszyło dwóm ogromnym międzynarodowym przeglądóm konkursowym kuratorowanym przez dyrektora Roberta Storra. Ten główny dyspozytor ruchu na biennialowym trakcie, przesuując stację końcową na 17 października, odstąpił od dotychczasowego zwyczaju wręczania nagród w dniu otwarcia imprezy. Jedynie artysta z Mali, Malik Sidibe, został uhonorowany Złotym Lwem za dorobek życia, w tym przypadku za twórczość fotograficzną. Reszta uczestników, około stu osób, czekała ponad trzy miesiące na werdykt jury, któremu przewodniczył Davide Croff.

Złotego Lwa otrzymali Węgrzy za najlepszy pawilon narodowy. Andreas Fogarasi pokazał cykl filmów wideo zatytułowanych „Kultur Und Freizeit”, których tematem są postkomunistyczne domy kultury z reprezentacyjnymi, niegdyś pałacowymi wnętrzami, dzisiaj opustoszałymi, smętnymi i zaniedbanymi. Statuetkę odebrał Leon Ferrari za obszerną, zróżnicowaną technicznie prezentację dotyczącą problemów społeczno-politycznych. Emily Jacir, urodzonej w Jordanii w roku 1970, przypadł Złoty Lew przyznawany artyście poniżej 40.

roku życia. Po raz pierwszy ustanowiono Złotego Lwa dla krytyka i historyka sztuki współczesnej, którym obdarowany został Amerykanin Benjamin Buchloh. Wyróżnienie honorowe powędrowało do Litwinów, prezentujących w pawilonie narodowym skomplikowaną, trochę śmieszna, trochę straszną, historię swojej ambasady w Rzymie. Honorowe wyróżnienie otrzymał również Nedko Solakov z Bułgarii za instalację, której polityczno-kulturowe przesłanie zdominowane zostało motywem automatycznego karabinu maszynowego AK-47.

Wzdłuż tłumnie uczęszczanego traktu biegań nie mniej ważne, często zromaicone niespodziankami, ciekawymi i malowniczymi widokami, pobocza. I tak tegorocznemu Biennale towarzyszyły oficjalnie 34 ekspozycje dodatkowe, kilkadziesiąt pokazów pozaprogramowych, trudne do zliczenia spontaniczne manifestacje artystyczne i kilka ogromnych wystaw niezależnych, a wszystko wkomponowane w ten wyjątkowy dla miasta czas.

Wiele prezentacji spoza głównego nurtu konkursowego było rzeczywiście interesujących.

Do takich z pewnością należała, specjalnie do Wenecji przygotowana symultaniczna projekcja *Ocean Without a Shore* (Bezbrzeżny Ocean) Billa Viola, twórca wielu przełomowych filmów i wideoinstalacji. W małym kościele San Gallo można było obejrzeć na trzech ekranach symboliczną piękną przypowieść o narodzinach, przebudzeniu i śmierci. Stosowany przez artystę zabieg spowolnienia i rozciągnięcia czasu projekcji koncentruje uwagę widza na przepływie silnych emocji. Kobiety i mężczyźni, biali i czarni, młodzi i starzy nadchodzą z szarego niebytu, przekraczają w sposób dramatyczny ścianę wody, pojawiają się na moment w barwnej rzeczywistości, by za chwilę powrócić w szary niebyt.

Artystyczny dialog, *All in the present must be transformed* pomiędzy Josephem Beuyssem a Matthew Barneyem, kontemplowaliśmy w Centrum Sztuki Współczesnej Peggy Guggenheim należącym obecnie do fundacji Salomona Guggenheima. Rysunki, kolaże, malarstwo, rzeźby, obiekty, wideo-zapisy performance'ów ujawniły podobieństwa, ale i oczywiste różnice pomiędzy modernistą i postmodernistą, zarówno w podejściu do sztuki jako idei, ale również do form jej realizacji: zwierzęcy tłuszcz, proste, ręcznie wykonane przedmioty, naturalne, spatynowane materie, pozostałości kartki papieru kontra petroleum, wazelina, sztuczne tworzywa, śnieżne biele, wymyślne zabiegi techniczne.

W centrum pobliskiej Giudecci, w kinoteatrze, znakomicie prezentowała się wideo-instalacja Lecha Majewskiego *Blood of a Poet* (Krew Poety) złożona z 33 krótkich poetycko-surrealistycznych filmów, które można było oglądać zarówno na wielu małych, poziomo ustawionych monitorach w wyciennionej sali jak i na kinowym ekranie.

Zasłużony, szczególnie dla sztuki włoskiej, współtwórca transawangardy, malarz i poeta Enzo Cucchi prezentował swe prace na dużej wystawie retro-



Guglielmo Di Mauro (Włochy), performance



Konstantin Bessmertny (Macao, Chiny), instalacja, Posto Place

spektywnej w Museo Correr. Artysta swobodnie łączy techniki, wprowadza do płócien elementy kolażowe, łączy rozmaite, odległe materie, chętnie posługuje się kontrastowymi zestawieniami kolorów, często interpretuje znane dzieła sztandarowych artystów.

W drodze do Giardini można było napotkać dziwny pojazd na rowerowych kołach, sklecony z odpadów, sklejki, tektur, który zaskakiwał swoim wnętrzem. Autor Konstantin Bessmertny, reprezentujący artystyczne środowisko Macao, urządził w środku „elegancki” salonik z kryształowym żyrandolem, obrazami w złożonych ramach, ozdobnymi tapetami. Zaś w prawdziwie pałacowym wnętrzu, w renesansowym Palazzo Grassi, przekształconym w muzeum przez francuskiego milionera i kolekcjonera Francois Pinaulta, pokazała kolejną część jego zbiorów pod wspólnym tytułem *Sequence 1*. Na tej świetnie zaaranżowanej wystawie prezentowane obrazy, rzeźby i obiekty tworzyły interesujące wzajemne uzupełnienia form i znaczeń.

Bywalcy weneckiego Biennale chętnie manifestują swą przynależność do świata sztuki. Wymyślne stroje i fryzury, uliczne akcje i instalacje, pojawiające się w dziwnych miejscach wklejki, znaczki, pieczętki i kartki dopełniają obrazu tej wyjątkowej imprezy. Tak więc nikogo specjalnie nie dziwił w te upalne dni widok malarza Herberta Brandla paradującego z fasonem w zadrukowanym ubraniu i wełnianej pilotce, czy zmanipulowana kolejną operacją Orlan, francuska artystka, upodobniająca się poprzez zabiegi chirurgiczne do wzorców kulturowych. Nawet słynny niemiecki duet *living artu* Eva i Adele nie wywoływał specjalnych emocji mimo gładko wygolonych głów, ostrego makijażu, wysokich obcasów, różowych sukienek i parasolek.

W Gallerie di piazza San Marco znany japoński performer, fotograf i *drag queen* Yasumasa Morimura zaprezentował wystawę „Requiem for the XX century”. Artysta znany jest z udatnych wcieleń w bohaterów swoich filmów, słynnych dyktatorów, uczonych, polityków, gwiazd kina. Tak więc oglądaliśmy „jak żywych” m.in. Hitlera, Lenina, Che Guevarę, Charliego Chaplina.

Li Chen na jednym z dziedzińców ustawił kilkanaście dekoracyjnych rzeźb, które, gdyby nie okazały się różniące się wielkością, mogłyby służyć jako przyciski do papieru. Solidnie odlane w brązie, starannie pokryte błyszczącą, czarną laką bądź białym, a nawet złotem, przypominają napompowane, miękkie zabawki.

Dwie wystawy rosyjskich artystów „The Storm and the Harbour. We are painting for the change” i „Ruin Russia” odwołują się do okresu politycznego przełomu, jaki dokonał się ostatecznie w Związku Radzieckim. Przy dźwiękach zmiksowanej muzyki, w której pobrzmiwają radosne nuty z czasów umacniania komunizmu, oglądaliśmy porzucane dokumenty, listy, stronicę książek, monitory z filmami wideo, fotografie z placów budowy, koparki, dźwigi, ruiny, na których wznosi się nowa rzeczywistość.

Przy San Marco Galeria Fabrika-Spazio D'Arte zorganizowała międzynarodową wystawę multimedialną i czterodniowe prezentacje performance'ów Effetti Collaterali. Wśród zaproszonych gości było dwoje artystów z Polski. Grażyna Borowik z Krakowa oprócz fotografii zaprezentowała performance *I'm here*, który był pytaniem o tożsamość, o miejsce kobiety w zagmatwanej, pośpiesznej codzienności. Wrocławianin Andrzej Dudek-Dürer, którego twórczość możemy zaliczyć do *life artu*, pokazał grafiki i rozbudowany wizualnie i muzycznie performance *Transgression of Identity I*, wpisujący się swoim symbolicznym przesłaniem do realizowanego przez artystę od trzydziestu ośmiu lat programu. Adolfiną De Stefania zrealizowała zróżnicowane pokazy, od literackiej, poważnej etiudy *White Story*, po żywiolową burleskę. Performance Alberto Gallinganiego zbliżają go do poezji wizualnej, duet Franka & Emilio Morandi zaś w emocjonalnym i dynamicznym *Red Action* wykorzystał ekspresję dźwięków i kolorów, manifestując jednocześnie wiarę w siłę sztuki. Guglielmo Di Mauro w swoich performance'ach eksponuje materię, tworzywo, często gazetowy papier jako nośnik doraźnych informacji. Budowanie formy tu i teraz w obecności widzów, zmaganie się z niedostatkami własnej kondycji, z ograniczoną wydolnością organizmu obserwowaliśmy podczas prezentacji Paolo Guglielmo Conti.

Wystawa Richarda Hamiltona „A Host of Angel” jest w istocie instalacją malarsko-przestrzenną. Artysta podejmuje grę z wyobraźnią i widzeniem, z tym, co realne – rzeczywiste, materialne (odkurzacz, wazon, dywan, meble), a tym, co iluzoryczne, namalowane, umowne.

Adi Da Samraj, urodzony w USA, a mieszkający na Fiji, swoimi niezwykle barwnymi, wielkoformatowymi kompozycjami tylko pozornie wpisuje się w nurt abstrakcji geometrycznej. W rzeczywistości jest to, jak sam mówi, realizm transcendentalny. Z wielokrotnie naświetlanych w aparacie fotograficznym kompozycji buduje abstrakcyjne układy form, które powiększa na płótnie, drukuje albo też tworzy z nich multimedialne projekcje. Nie jest fotografem, lecz twórcą obrazów światła. Po 30 latach głoszenia Prawd Objawionych, w 1998



Carmine Caputo di Roccanova (Włochy), performance

postanowił skorzystać z medium fotograficznego i od tej pory zrealizował ponad 50 tysięcy obrazów.

Nad weneckim kanałem można było spotkać artystę sprzedającego wodę, którą napełniał gumowe rękawiczki i w ten sposób zwracał uwagę na globalne zagrożenie suszą.

Inny artysta ulokował się na kościelnym placu z pytaniem – czy istnieje Bóg? Odpowiedź miał przynieść los – wynik rzuconych kości.

Bez względu na okoliczności pobytu w Wenecji zawsze warto zajrzeć do Palazzo Fortuny. To niezwykle miejsce, wypełnione na co dzień różnymi osobliwościami, obiektami sztuki i kultury, kostiumami, rzeźbami i obrazami kolekcjonowanymi zarówno przez zmarłego w 1949 r. Mariano Fortunę, artystę malarza, architekta i projektanta, jak i jego ojca, pozostawia trwałe ślady w pamięci i emocjach. Oglądając wystawę „Artempo. When Time Becomes Art”, doświadczamy podróży w czasie, inicjacji i wtajemniczenia. Ekspozycja wykorzystuje wzajemne przenikania i dopełnienia stałych obiektów, sprowadzonych eksponatów i dzieł dwudziestowiecznej sztuki. Jest to wielopoziomowa wędrówka poprzez style, epoki, rozmaite zakątki świata, gdzie wytwory wyobraźni i ludzkich rąk krzyżują się z naturalnymi okazami przyrody, unikalnymi formami stworzonymi przez naturę. Malarstwo materii, rzeźby ceramiczne, rzadkie okazy archeologiczne wtopione w zdestruowane wnętrza pałacu sprawiają, że ztraca się granica między sztuką użytkową i abstrakcyjną.

Wystawy towarzyszące największemu przeglądowi sztuki współczesnej już nieraz okazywały się ciekawsze od samego Biennale. Obok wielkich, okrzyczanych prezentacji można było obejrzeć skromniejsze ekspozycje, manifestacje czy performance artystów nieskrępowanych regułami konkursu. W ogromnym zróżnicowaniu prac dostrzegaliśmy wspólny mianownik: swoboda przekazu, niezależność, wolność od presji, jaką niewątpliwie jest ocena jurorów.

Przechadzając się głównym traktem, prowadzącym do najważniejszych pawilonów festiwalu, nie można było oprzeć się pokusie zabłądzenia wśród bocznych uliczek, gdzie tuż za rogiem czy na drugim brzegu kanału odkrywał się przed oczyma zwiedzających zupełnie inny świat małych galerijek, prywatnych inicjatyw, osobistych prezentacji. Podobnie jak nie można poznać Wenecji, nie zaglądając do uroczych kawiarenek, nie zwiedzając mniej uczęszczanych zakątków, tak nie od czuje się w pełni ducha Biennale, podążając jedynie drogą wyznaczoną przez najbardziej rozreklamowane wydarzenia.



1



4



2



5

PRAGA 2007

fot. K. Saj

3



6



10



8



11



9



12

Opis prac na stronie 40.

Andrzej Saj

PRAGUEBIENNALE 3

– między lokalnością a globalizmem

Praskie biennale sztuki od początku było podporządkowane intencji godzenia globalnego charakteru współczesnej sztuki z jej tendencjami lokalnymi – stąd owo wprowadzające w meritum inicjatywy i uzasadniające całe przedsięwzięcie (artykułowane w trakcie jego pierwszej odsłony) hasło o przemieszczaniu się centrum w stronę peryferiów. W istocie jednak pomysłodawcom praskiego biennale chodziło przede wszystkim o rewizję usytuowania dorobku artystycznego krajów postkomunistycznych w zliberalizowanej rzeczywistości świata sztuki, a tym samym swoistego dowartościowania twórczości pochodzącej z tych kręgów.

Zamiany te niewątpliwie brały się z dostrzegalnej (od początku lat 90.) niesatysfakcjonującej – w relacji do rangi dokonań – obecności sztuki Europy Środkowo-Wschodniej (ale dotyczyło to także krajów Dalekiego Wschodu czy Afryki) w opiniotwórczych, światowych przeglądach sztuki, takich jak np. Biennale Weneckie czy Documenta w Kassel. Wprawdzie w tych wydarzeniach brała zwykle udział jakaś reprezentacja z byłego obozu państw postkomunistycznych, to jednak traktowana ona była raczej protekcyjnie (poza Rosjanami); artyści ci nie mieli więc wystarczającej możliwości pokazania odmienności swojej złożonej sytuacji, a więc artykułowania racji odnoszących się do specyficznych doświadczeń politycznych. Tak więc praska inicjatywa – o ile mogłaby służyć swoistemu „przepracowaniu” traumy komunizmu, dawałaby wyjątkową szansę na osobne (własne) zaistnienie tych artystów w świadomości publicznej. Również względna odrębność tych kręgów artystycznych od światowych trendów i nacisków, np. manipulacyjnych wpływów wielkich galerii i kolekcjonerów – wydawała się stwarzać pewną gwarancję na zbudowanie alternatywnej sceny, a wobec siły i żywotności prezentowanych w Pradze postaw artystycznych, świadczyć o ich zaangażowaniu w lokalne problemy i jednocześnie nie być pozbawiona uniwersalistycznych przemyśleń.

Tak więc inicjatywa Giancarlo Politi i Heleny Kontovej – rozpoczęta w 2003 roku, pod hasłem: „peryferia stają się centrum” (por. „Format” nr 43 z 2003 r.) – odpowiadałaby potrzebom sformułowanym wówczas w założeniach programowych i które, *nota bene*, są aktualne do dzisiaj. Organizatorzy „Praguebiennale 1” zdawali bowiem sobie sprawę, że ich przedsięwzięcie ma szanse powodzenia tylko w sytuacji zbudowania w Pradze forum starzającego możliwości awansu dla sztuki, „peryferyjnej”, czyli wykreowania wydarzenia, które mogłoby być swoistą kontrpropozycją wobec wystaw w Wenecji, Kassel czy Berlinie. Niestety kolejne biennale („Prague 2”) przygotowane zastało w atmosferze sporów programowo-ideowych i kontrowersji między współorganizatorami – pisaliśmy o tym w „Formacie” (por. nr 47 z 2005 r.). Kierujący drugim biennale Milan Knižak (Dyrektor Narodowej Galerii w Pradze) zmienił wcześniejsze założenia i (abstrahując tu od tego, kto miał rację w sporze) w zasadzie odszedł od lansowanej przez G. Politi i H. Kontovą idei godzenia dorobku peryferii z centrum. Knižak w swej koncepcji starał się uwypuklić ogólny wpływ przemian w kulturze postmodernistycznej na sztukę, a faktycznie odciąć się od tej kultury, która niezbyt sztuce służy. Oznaczało to nacisk na problematykę wyróżniającą raczej wartości uniwersalne w twórczości pochodzącej z różnych obszarów. O kształcie kolejnego „Praguebiennale” z 2007 roku jednak decydował już redaktor „Flash Art” G. Politi wraz z H. Kontovą, M. Knižak zaś zajął się przygotowaniem swojego osobnego projektu.

W trzecim praskim biennale wraca problem zależności między lokalnym a globalnym wymiarem sztuki. Organizatorzy tego wydarze-

nia, zatytułowanego: „Glocal and Outsiders: Cultures in Central Europe” głoszą; że ich celem jest zamiar pokazania zarówno genius loci jak i genius globi, tak aby mogły wspólnie występować, przenikać się i uzupełniać. Czy jednak taki zamiar w pełni daje się odczytać w proponowanej ekspozycji? Na to pytanie nie ma jednoznacznej odpowiedzi. Ta bowiem zależy od „punktu widzenia” interpretacji zgromadzonego na wystawie zbioru prac artystycznych, nb. w tym wypadku propozycji postaw doboranych przez grono różnych współpracowników (prezentujących różne preferencje) i dość tłocznie pomieszczonych w niezbyt komfortowych przestrzeniach Karlin Háll (ul. Thámova 14).

Otóż problem z doбором adekwatnego do założeń programowych zbioru dzieł może wynikać z sytuacji, w jakiej znalazła się współczesna sztuka: w postmodernizmie podział na to, co globalne a co lokalne jest mimo wszystko dość nieostry, z zasady – brakuje dominujących, odróżniających tendencji, a właściwie można mówić o swoistej unifikacji osiągnięć w warstwie warsztatowej i zastosowaniach medialnych, o zbliżonym spectrum problemów tematycznych i społecznych jakie angażują artystów. Jedyne, co może różnić – to bagaż doświadczeń ideowo-politycznych. W przypadku artystów z Europy Środkowo-Wschodniej – chodzi oczywiście o doświadczenia totalitaryzmu, z jego cenzurą, ideologią i ograniczeniami wolności. Czy na „Praguebiennale 3” jako te różnice zostały uwypuklone i zinterpretowane?

W propozycji Politi i Kontovej, mimo że nawiązującej do znanego schematu prezentacji, jaki można znaleźć czy to w Wenecji czy Kassel, udało się jednak wyakcentować pewne odrębności ekspozycyjne: co można tłumaczyć po części względami ekonomicznymi (szczupłe środki na ten cel – stąd adaptacja postindustrialnej hali?), ale także w znacznej mierze dostosowaniem się do wymogów programowych i doбором prac egzemplifikujących założenia ideowe. Wadziła tu jednak nadmiernie rozbudowana strona koncepcyjna tej wystawy. Ekspozycję podzielono bowiem na 22 osobne sekcje tematyczne; każdą opatrzone tytułem-hasłem odsyłającym do założeń biennale. Zagospodarowanie kolejnych wątków (sekcji) problemowych powierzono różnym kuratorom, którzy dobierali dzieła i aranżowali dany temat w labiryncie boksów zainstalowanych w przestrzeni hali. Takie dość drobiazgowo (nadany tytułami) „kategoryzowanie” zestawionych obok siebie kilku realizacji dość utrudniało odbiór – zmuszało do ciągłej jakby weryfikacji własnego oglądu z narzuconymi hasłami. Nachalny dydaktyzm przesłaniał tu poznanie (i smakowanie).

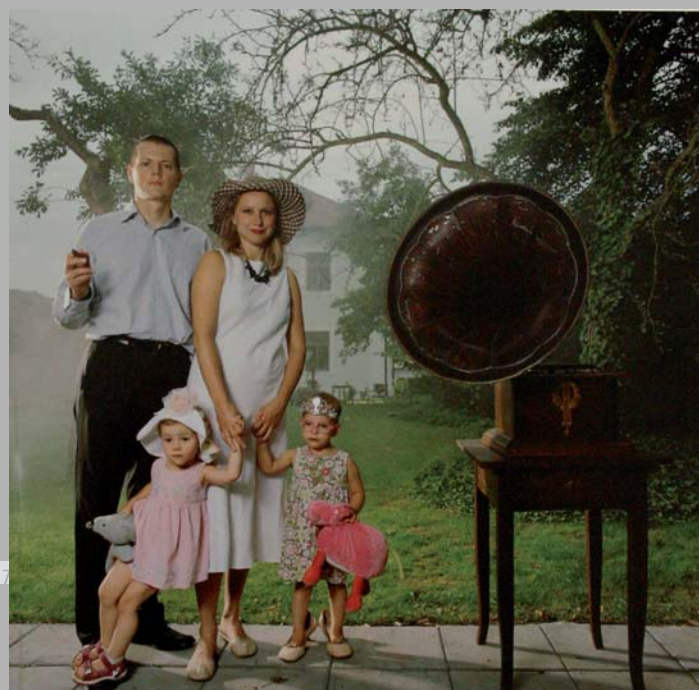
Najlepiej odbierało się praską wystawę krążąc i gubiąc się w labiryncie boksów, wracając ponownie w te same miejsca i wychodząc ku nowym perspektywom otwarcia. Wówczas najlepiej sprawdzały się założenia programowe: oto wśród prac autorów reprezentujących dawne kraje bloku wschodniego dawały się rozpoznać zbliżone obsesje, podobne obserwacje, bliskoznaczne przełożenia na język artystyczny tego, co wyróżnia naszą lokalność i jednocześnie w jakimś sensie ją waloryzuje. Jednak to poczucie lokalnej odrębności nazbyt gubiło się w ogólności, w natłoku podobnych (jak w wielu europejskich ekspozycjach) wielomedialnych realizacji. Lokalność widziana przez pryzmat globalnego – tłumaczyła się tylko w niektórych zestawach, np. w wyraźnie odniesionej do totalitarnej przeszłości propozycji rumuń-

1. **Barbora Bálková**, Z cyklu „Maski”, 2005, inkjet print HP, 100 x 70 cm, wł. artysty
2. **Jukka Korkeila**, *End of Sunset*, 2007, wallpainting, wł. artysty
3. **Michal Cernušák**, *Antichrist*, 2007, akr. na pł. 196 x 280 cm, wł. artysty
4. **Kristine Kursisha**, *The Last Judgement*, 2005, DVD/video, 6 min., video still
5. **Bedřich Dlouhý**, *Vec II*, 2007, mix. media, 140 x 180 cm, wł. Dr AK Foundation, Prague
6. **Damian Le Bas**, *Art for Arts Sake, Money for Gods Sake*, 2007, collage photograph on canvans, 108 x 83 cm, wł. artysty
7. **Vlasta Žáková**, *And The Story Begins*, 2007, 120 x 150 cm, ręczne i maszynowe wyszywanie na płótnie
8. **Alexey Chebykin**, Z cyklu „Olimpic Security Style”, Turin 2006, 3d composingprint, 90 x 120 cm
9. **Alex Mlynárcik**, *Lola II*, 1960-2007, obiekt interaktywny
10. **Massimiliano Buvoli**, *Hula*, 2007, Mdf, phot., print on plexi, lamp, 167 x 42 x 70 cm, wł. Galleria Sonia Roso, Turin
11. **Martin Zet**, *Passage*, 2006, mix. media, wł. BWA Wrocław
12. **Jakub Matyška**, *Green Head with Rose*, akr. na pł., 150 x 200 cm
13. Fot. K. Saj
14. **István Csákány**, *Rekonstruktion of Tatra Peack Lomnic (Peak Search)*, 2004, 650 x 800 x 700 cm, wł. artysty
15. **Amiko Lorant**, *Discovering the World Without Stepping Out of the Room*, 2005-2007, inst. z akwarelą i rys., wł. artysty
16. **Berta Fischer**, *Samil*, 2007, Akryl, 84 x 68 x 95 cm
17. **Dita Pepe**, Z cyklu „Autoportrait with men”, 2004-2007, inkjet print HP, 100 x 100, wł. artysty



PRAGA 2007

fot. K. Saj



Opis prac na stronie 40.

skiej (kuratorstwa Simona Nastaca – „The New Romanian Scene”) czy problematyzującej estetycznie niektóre dokonania artystów Europy Środkowej – wg. koncepcji Aarona Moultona – sekcji zatytułowanej „From Kosovo to Kaliningrad”. Podobne refleksje budziła prezentująca młodą sztukę słowacką sekcja wg kuratorskiej koncepcji Jurija Carnego i Lidii Pribisovej pt. „Lemon bar. Site Sensitive and Context specific Art from Slovakia”. Do głównej problematyki biennale odnosił się także Marco Scotini, który w sekcji pt. „Der Prozess. Collective memory and social history” niemal przykładowo pokazał złożone doświadczenia społeczności Europy po upadku komunizmu; a jedną z na-

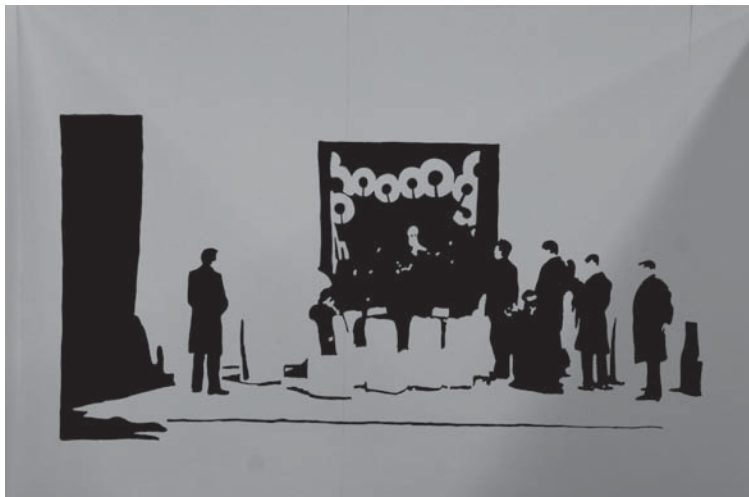
rzucających się tu realizacji była instalacja Cipriana Muresana z Rumunii pt. *Communism never happened*.

Kuratorzy „Praguebiennale 3” – podobnie jak to miało miejsce na wystawach w Wenecji czy Kassel – nawiązali również do historii sztuki europejskiej; nachalnie przypominając niektóre dokonania przełomu modernizmu z lat 60. i 70. ubiegłego wieku. Ale bez tego w Pradze w ogóle nie byłoby reprezentacji sztuki polskiej; otóż Getulio Alviani, kurator sekcji prezentującej „Kinetic Art in Eastern Europe”, jako jedyny, pokazał prace Polaków (Janusz Kapusta, Jerzy Grabowski i Ryszard Winiarski). I mimo że są to znakomici artyści, to jednak ich dzieła na tej wystawie, jak i innych przedstawicieli tzw. sztuki kinetycznej, raziły swoją nieprzystawalnością do koncepcji biennale; wyglądało to raczej na „odrobienie” przez kuratora zadanego tematu. Zastanawia przy tym aktualny spadek zainteresowania dla współczesnej sztuki polskiej. Na „Praguebiennale 1” była – za sprawą kuratorstwa A. Budaka – jeszcze względnie liczna reprezentacja artystów polskich, na drugim – wyraźnie już uszczuplona, by na ostatnim być niemal zupełnie (poza wyżej wymienionymi) pominięta. Czyżby współczesna sztuka polska nie podejmowała tematyki posttotalitarnej, nie ewokowała lokalnych problemów? Jakże jest nasze miejsce (i ranga) w Europie? Dobre pytania? Spostrzeżenia te są o tyleż zasadne, że już tradycyjnie praskie biennale jest zdominowane przez nadreprezentację artystów z Czech i Słowacji – w czym prawo organizatorów, ale czego skutkiem jest jednak pewne rozchwianie hierarchii dokonań. Czyżby stąd zamiysł podniesienia poziomu ekspozycji poprzez włączenie do niej prac uznanych „gwiazd” światowej sceny artystycznej, takich jak Marina Abramović, Vanessa Beecroft czy Shirin Neshat (artystki te uczestniczyły jako goście specjali biennale).

Dość korzystnie na biennale zaistniało przywracane do łask malarstwo i ciągle znacząca – fotografia. Malarstwo pojawiło się w wielu sekcjach wystawy, dominowało w koncepcjach kuratorskich sprawców całego przedsięwzięcia Kontovej i Politi – np. w „Expanded Painting 2”, gdzie zwracały uwagę m.in. subtelne (prawie monochromy) prace Adriana Ghenie i zbliżone – Ulli von Branderburg. Bogaty malarstwo był dział „Fuck of Macho Painter” (kurator: A. Schlaegel), gdzie konceptualizacje malarskie przeplatały się z realistycznymi wizualizacjami – intencją kuratorską była tu reakcja na powrót malarstwa neoakademickiego, stąd kpiarskie tytuły: „pieprzyć mistrzów” Jukka Korkeila czy malarski „żart” Haegue Yang. Bliższe w warstwie warsztatowej „akademickości” było natomiast „Existential Mysticism” (kurator: Dadja Altenburg – Kohl), tutaj czescy malarze, jak Bedrich Dlouhy czy Daniel Pesta zwracali uwagę oszczędnym geometryzmem i swoistą wizyjnością. Interesujące były także niby naiwne rysunki i zapiski Terezy Velikovej (w sekcji: „Open Space 2007”) – prezentujące urok bezpretensjonalnej spontaniczności.

Malarstwo na „Praguebiennale 3” nie wyszło jednak poza „standardy” obowiązujące obecnie na wielu międzynarodowych wystawach – gdzie dochodzi do zderzenia tendencji przywracania tradycyjnych wartości warsztatowych (czasami powrotu do mistrzostwa akademickiego) z ironizującą i postponującą postawą eksperymentatorów sztuki postmodernistycznej. Natomiast interesujące i – co znamienne – osobne efekty wniosła fotografia krajów Europy Środkowej, z jej swoistymi „narracjami”. Oto fotografia przejmując tu dość istotną rolę dokumentu czasu „po przełomie”, dokumentu wyrażającego przy tym intencje prospołeczne, mającego ambicje interwencyjne, czy wkraczającego w domenę kreacji.

Prezentowane w ramach biennale zestawy obrazów fotograficznych posłużyły więc zbudowaniu „obrazu” wypowiedzi skończonej, pobudzającej refleksję, ale i „otwartej” na interpretację. Propozycja kuratorska Vladimira Birgusa („Glocal Girls”) jest tego najlepszym przykładem. Chociaż w fotografii artystek z Czech i Słowacji znaleźć można sporo inscenizacji i efektownych pomysłów (por. np. żartobliwe „maski” Barbory Balkovej), jednak sporo było tu „inscenizującego” dokumentu (w zamiśle budującego wyraźne narracje) – jak to miało miejsce w intrygującym cyklu „autoportretów z mężem” Didy Pepe (coś z konwencji „wczesnej” Cindy Sherman). Ciekawie również wypadły (z egzystencjonalnymi podtekstami) fotografie Moniki Kovacovej, Barbory Kuklikovej czy ironiczno-konceptualne zdjęcia Sony Goldovej i Andrei Kalinovej. Rangę fotografii podnosiły również zdjęcia Alexeya Chebykina (*From Kosovo...*) czy Milana Grygara oraz Rumunów z ich „sceny”. Fotografia na biennale może najcelniej odnosiła się do problematyki „lokalnej” pamięci – która przypomina o konsekwencjach dla przyszłości Europy i dla świadomości globalnej.



Ulla von Brandenburg, *Scene II*, 2007, akryl na ścianie, dimensions variable, fot. K. Saj

Marian Grolmus, *Ost Block*, 2007, Reinforced concrete, 300 x 260 x 20cm, wł. artysty, fot. K. Saj



Andrzej Kostołowski

Jak żyć razem

Od października do grudnia 2006 roku otwarta była wystawa 27 Biennale w Saõ Paulo. W zalewie „biennialomanii” kolejna edycja tego południowo-amerykańskiego pokazu sztuki światowej być może nie zwracałaby szczególnej uwagi gdyby nie to, że zarówno temat ekspozycji, jak sposób jej organizacji oraz znaczenia wystawionych dzieł, mocno przerosły różne tak powszechne wystawy z wydumanyymi *ad hoc* tezami. Tu teza została gruntownie przemyślana i oparła się na wielkich tradycjach brazylijskich doświadczeń sztuki drugiej połowy XX wieku (od Oskara Niemeyera – autora przestrzeni architektonicznych dla biennale, po tak ważnych prekursorów konceptualizmu i sztuki instalacji jak Hélio Oiticica).

Co do konceptu, jak określał to manifestacyjnie komunikat prasowy, 27. Biennale usytowano w nawiązaniu do dwóch linii myśli Oitici. Jedna to wyrosła na bazie brazylijskich eksperymentów neokonkretystycznych idea „konstrukcji” (czy budowania). Druga, w związku z wielką odkrywczością form i przedmiotów u tego artysty i teoretyka określona została jako „pożegnanie estetyki” (czytaj: rozstanie się z rutyną tzw. gatunków sztuki). Wystawa, jak pisano, prezentowała owe linie jako z jednej strony „projekty konstrukcyjne” (często ironiczne, ale i z wizją), a z drugiej jako „programy dla życia” (bardziej przykłady niż schematy). W wielkiej różnorodności propozycji (z malarstwem ściennym włącznie – patrz duży mural Meksykanki Minervy Cuevas) w zasadzie dominowały instalacje albo też dokumentacje (wideo, fotograficzne itd.). Odnosiły się one bądź to do kształtowania przestrzeni „do życia” (jak pawilon palmowy urodzonego w Argentynie tajlandczyka Rikrita Tiravaniji) bądź też rozwijały ostre spięcia analiz. W ton krytyki i politycznej wymowy dzieł wpisywały się zarówno propozycje seniora argentyńskiej neoawangardy Leóna Ferrari („mieszkanie” świecących kościotrupów czy zżerany przez robaki model Białego Domu), jak te Jane Alexander z Południowej Afryki z instalacją *Bezpieczeństwo*, a będącą obszarem „do życia” gęsto oplecionym drutami kolczastymi i pilnowanym przez wynajętych na czas wystawy uzbrojonych po zęby ochroniarzy. Duża grupa dzieł odnosiła się w sposób nieoczywisty do takich kwestii, jak: utopia porozumienia, niemoż-



Mario Navarro (Chile), *Secret Service Car*

Fundacja organizująca biennale w Saõ Paulo zaprosiła jako kuratora Lisette Lagnado – urodzoną w Kongo i naturalizowaną w Brazylii, znaną jako krytyk i badacz sztuki współczesnej. Lagnado wraz z grupą współpracujących kuratorów zaproponowała kilka znaczących zmian w dotychczasowych koncepcjach imprezy. Zrywając manifestacyjnie z ograniczeniami co do separacji tzw. wystaw narodowych, zaproponowano selekcję globalną i w rezultacie wybrano 119 artystów z całego świata, z mocną jednak obecnością twórców z Ameryki Łacińskiej. Tytuł ekspozycji „Jak żyć razem” nawiązał w zamierzeniach Lagnado do słynnych seminariów Rolanda Barthesa z 1976-7 r., które dały refleksje odnośnie budowy przestrzeni dla bytujących w nich ludziach, przy czym chodziło zarówno o przestrzeń w sensie fizycznym, jak i w sensie idei. W naszych czasach przyspieszonego i masowego przemieszania się, a także przy gwałtownych zmianach co do komunikowania, temat z końca lat siedemdziesiątych nabrał nowego znaczenia. I wystawa wydobyla to niezwykle ciekawie, zwłaszcza że pokazano ją w miejscu zderzeń wielu kultur, na skrzyżowaniu utopii modernizmu i żywiołu nieskończonej ilości bud faweli, przy nałożeniu się chłodnych obserwacji oraz gwałtownej krytyki politycznej.

ność stworzenia globalnej wsi (nagromadzenie czynnych radioodbiorników w wieży Babel Cildo Meirelesa pokazanej na wystawie towarzyszącej Biennale) czy też postawienie znaków zapytania o to, co określane bywa jako „glocal” a co bywa dobrze rozumiane przez artystów z Azji (patrz np. olbrzymia ilość wycinanek „z powiatu Yanchuan” pokazanych przez chińską grupę Long March Project).

Wśród wyróżniających się dzieł Biennale były też instalacje: *Pokój grawitacyjny* i *Świat zjednoczony*. *Wersja utopijna* autorstwa Jarosława Kozłowskiego, wybitnego konceptualisty i od lat twórcy wystaw z przesłaniami niejednokrotnie odnoszącymi się do tematyki podjętej teraz przez Lagnado. Jako jedyny artysta polski uczestniczący w tej wystawie został zaproszony, tak jak i inni uczestnicy, wyłącznie w wyniku wyboru kuratorów i bez tzw. oficjalnego błogosławieństwa naszych władz. A jego *Pokój...*, jak opisywała Anda Rottenberg, reprodukowano na pierwszej stronie największej miejscowej gazety „Folha de Saõ Paulo”. Była to sala z rozmieszczonymi w niej meblami i innymi obiektami otaczającymi nas w domach, tyle że usytuowanymi „w zawirowaniu”, tj. w równym stopniu na suficie i na ścianach jakby dla zwrócenia uwagi na inne niż „normalne” (czytaj: narzucone) możliwości. Trochę bolesna w swym

WYDARZENIA

kwestionowaniu była praca *Świat zjednoczony...*, ponieważ na długim stole nakrytym obrusem artysta usytuował bochenki chleba wtykając w każdy z nich flagę innego kraju. Pomyślenie o równej (i niespełnialnej) dystrybucji żywności w świecie było tu jak ukłucie. Wiele osób fotografowało się przy instalacjach Kozłowskiego i całymi rodzinami penetrowało sale z zadziwiającymi ich propozycjami innych artystów, często ironicznie i krytycznie demonstrowującymi „życie razem”. Ponieważ organizatorzy zrezygnowali z opłat za wstęp, rzeczywiście tłumy ludzi odwiedziły to Biennale. Można zaryzykować opinię, że było ono jakimś ogniwem zmian. Rottenberg napisała w kontekście tego, co pokazano w Saõ Paulo: *Głos sztuki staje się głosem prawdy i rozsądku. Ale, jak zwykle, artystów nikt nie słucha.* Może jednak nie do końca miała rację, bo wydaje się, że to Biennale coś przełamało. ■

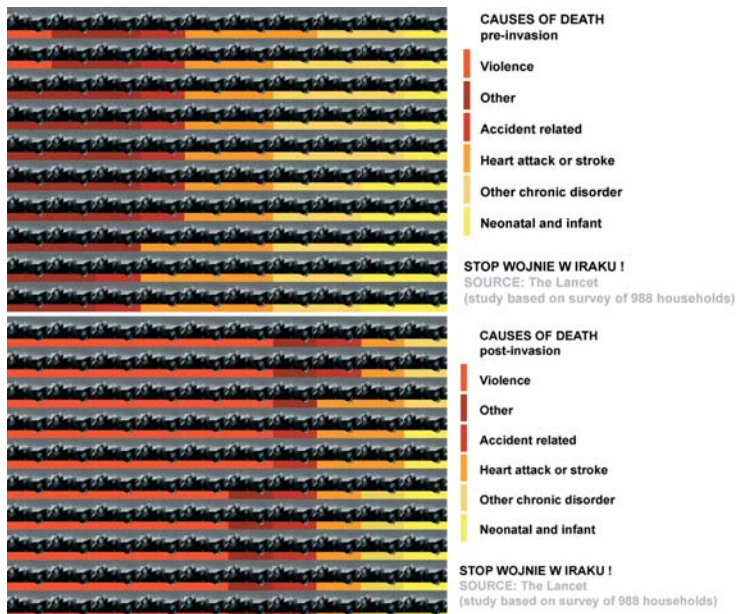


Jarosław Kozłowski, *Pokój grawitacyjny*, 1995-2006



Jarosław Kozłowski, *Zjednoczony świat – wersja utopijna*, 2006

Human-EX



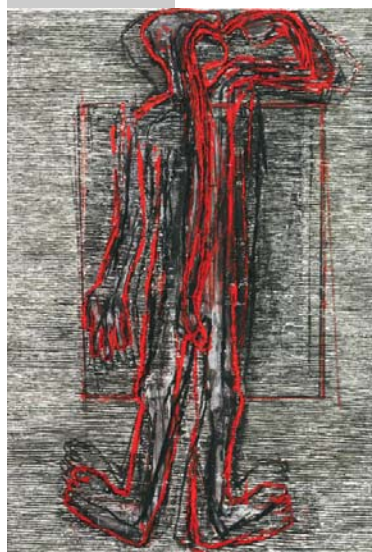
Iza Cieszko, *Statystyka*, druk cyfrowy, 2006



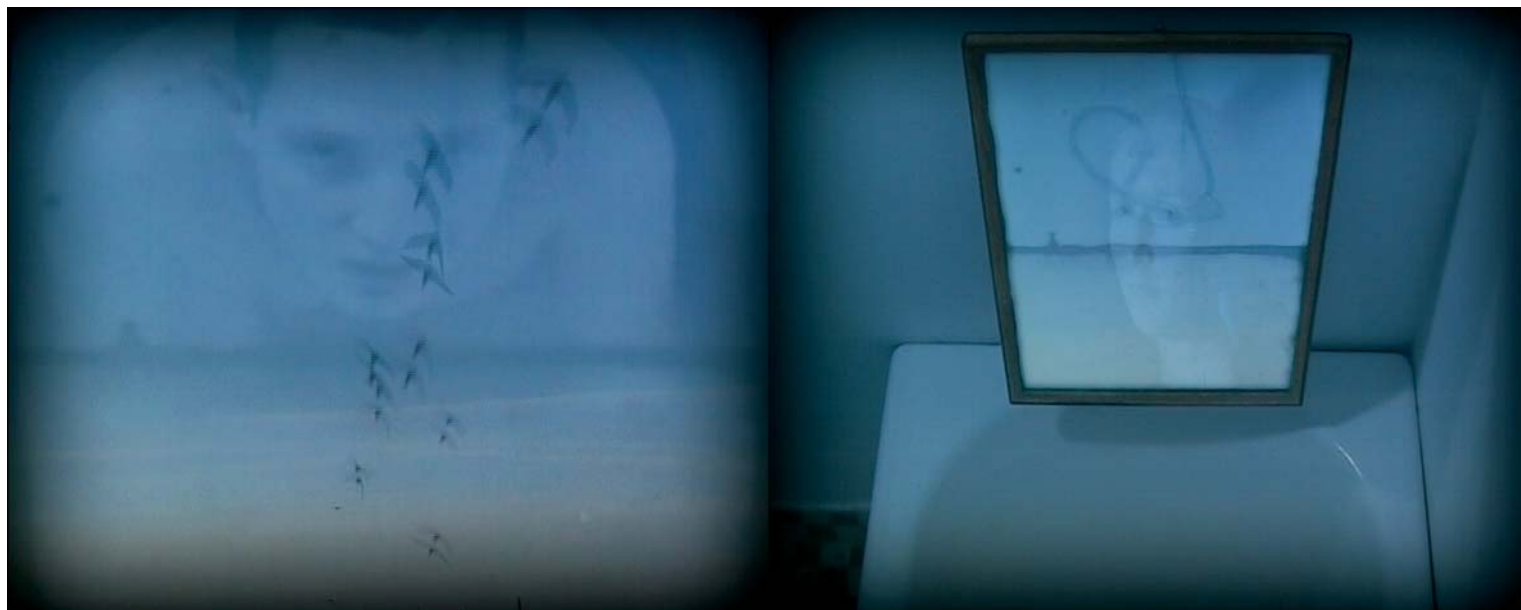
Paweł Hajncel, *Joanna D'Arc*, olej na desce, 2007



Dagmara Horab, *Bez tytułu*, 30 x 30 x 30 cm, 2006



Rafał Sobiczewski, *Scanning in progres*, 200 x 300 cm, olej na płótnie, 2006



Remigiusz Wojaczek, *Poranek*, wideo, 2'36", 2005

Magdalena Wicherkiewicz

Ta wystawa poświęcona jest człowiekowi...

Human-EX rozdrażnia,
denerwuje,
jest niepoprawna
i na pewno nie-grzeczna

Z wystawy tej łódzkiej grupy nie wychodzi się zrelaksowanym i w dobrym samopoczuciu. Trudno spać spokojnie. I trudno czuć komfort psychiczny. Dominują raczej: niewygodna, zdenerwowanie, niepokój. Wydawać się to może niezwykle w czasach, kiedy niewiele może nas zaskoczyć, że artyści mogą jeszcze w ten sposób poruszyć.

Warto było pojawiać się w Miejskiej Galerii Sztuki w Łodzi na kilka godzin przed wernisażem, by zobaczyć Remika Wojaczka rozrzucającego ziemię, która stała się elementem jego instalacji. Dagmarę Horab układającą na podłodze swoje obiekty-rzeźby. I przejść się ulicami miasta, które ciągle żyje w perspektywie swojego „zła” i „obiecania”... Może Human-EX mogłaby powstać gdzie indziej, lecz być może tu, w Łodzi, trudniej jest godzić się na to, co otacza? Grupa została założona w 2005 roku przez młodych artystów, wykładowców i absolwentów Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi: Katarzynę Cholewę, Izabelę Cieszkę, Pawła Hajnclę, Dagmarę Horab, Rafała Sobiczewskiego i Remigiusza Wojaczka. W czasach, gdy nawet nauka nie daje precyzyjnych odpowiedzi w kwestii początku i końca życia ludzkiego, wydaje się niemożliwe opowiedzieć historię o człowieku. Mimo tego Human-EX podejmuje taką próbę. I mimo tego, że opowieść rozpada się na sześć różnych wątków.

Groteskowy

Obrazy Pawła są jak sztylet. Przeszywają. Niezależnie od tego, co przedstawiają, oglądając je, mamy wrażenie, że ich podstawową tkanką są nasze emocje. Ze jesteśmy jak mały Zbyszek, któremu ktoś zszywa i rozpruwa ranę, biegnącą przez klatkę piersiową. Że coś wewnątrz nas krwawi, jak czerwona suknia Madonny. Jak namalować człowieka? Przerazającego w swej brzydocie, nieogarniającego zła, które ma w sobie...? Chyba tylko groteskowo, jak u Boscha.

Ale można też inaczej. Wywołać u widza uczucie żenady, obcości, psychicznego dyskomfortu, który jest nie do zniesienia. Kiedy dochodzimy do takiego punktu niezgody na rzeczywistość, w którym wyrażanie bólu już nie wystarcza, jedynie sztuka, która wywołuje zażenowanie pozwala na pójście o krok naprzód. W swoich pracach wideo (a właściwie: wideoperformance) Paweł wykorzystuje ten środek ekspresji, wzmaga go jeszcze poprzez eksponowanie technicznej niedoskonałości. Paweł balansuje na granicy autokreacji i aktorstwa, szydzi z polskiego mitu, gloryfikacji historii, megalomanii, religii... By pozostać sobą, muszę przekroczyć wszystko... Nie mogę wygodnie zagnieździć się w realnym porządku... By poznać siebie, muszę mieć w sobie bunt i niezgodę. Wątpić i szydzić. Nie-znosić... Nieruchomy, ciasny kadr... Niekończące się ujęcie. Nieznośnie. Irytujące...

Oniryczny

Czy będę tym samym, gdy utną mi rękę? – zapytał Remigiusz Wojaczek. – *Ciało jest tak niedoskonałe i kruche... Bo przecież musi być ktoś w mnie... Jakiś duch, dusza, czy cokolwiek bądź...* Ta krótka wypowiedź Remika wydaje się być „kluczem do jego snów”. I tłumaczy także, dlaczego człowiek, w cielesnej postaci, nie jest głównym tematem jego obrazów. Remik ujmuje człowieka przede wszystkim w perspektywie jego przeżyć wewnętrznych. Dlatego jego obrazy wideo, łączone w swobodne ciągi wizualne, charakteryzują się oniryczną poetyką. To analogia do strumienia obrazów tworzących się w naszym umyśle podczas snów lub na jawie, gdy jakiś widok czy realne zdarzenie,

uruchamia projekcję niepełnie kontrolowanych wizji. Płynąca i pochłaniająca woda, sylwetka ciała, owad zaplątany w pajęczę sieci, zarys budynków, zbliżenie twarzy...

Ten wizualny strumień jest być może również odzwierciedlaniem naszego sposobu konstruowania wypowiedzi, prezentacji myśli, które coraz rzadziej posługują się linearną narracją, a bardziej – wykorzystują zasadę nieciągłości, niedopowiedzeń, skojarzeń.

Przejrzysty

Obiekty Dagmary Horab to formy ludzkiego ciała lub twarze zamknięte w kapsułach, niczym w pigułkach znieczulającego leku. Są jak dekoracja, mają w sobie coś z „dużej bizuterii”, ich strona estetyczna wydaje się być dominująca.

Prace Dagmary sugerują, że w sposób doskonale odwzorowują naturę. Ale to pozór, iluzja, któremu autorka nadaje cech realności. Wychodząc od wymiaganego modelu ludzkiej sylwetki lub jej fragmentu, stopniowo kieruje się ku szczegółom ciała, oddanym z drobiazgowością zakamarkom małżowiny usznej, kształtowi paznokcia, liniom ust. Tak, jakby z przestrzeni symulacji chciała powrócić do świata realnego, do realności ciała.

Chciałoby się jednak wyraźnie zobaczyć zatopionych w żywicy twarzy i ciał. Otacza je specyficzna przezroczystość żywicy, która rozmazuje, zniekształca, zaciera.... Postacie są dla nas niedostępne. Śnią? Są martwe? W jakimś dziwnym stanie w pół-obecności. Wpół-realności.

Zdyscyplinowany

Wideo Kasi Cholewy to dynamiczny zapis działań tancerki, od prostych, jak oddech czy krzyk, po bardziej skomplikowane układy choreograficzne. Mamy do czynienia z procesem wyabstrahowania człowieka z naturalnego kontekstu i podporządkowania narzuconym regułom. Rygorystyczny, dynamiczny montaż powoduje, że ciało staje się nie-cielesne, sprowadzone do znaku o określonej ekspresji. Gdzie jest punkt, w którym nasze ciało, umysł nie poddaje się kształtowaniu? Jakie są granice manipulacji ciałem? Jak głęboka jest przestrzeń naszej wolności?

We wcześniejszym, fotograficznym cyklu „Bestiarium” Kasia opowiadała o „przygodach ciała”: kawalkowanego, odrealnianego, wyraźnie erotycznego, momentami obscenicznego, przywołującego skojarzenia z Bellmerowskimi lalkami czy obiektami-rzeźbami Szapocznikow. Jest w fotografiach Kasi (choć poddana estetycznemu „okielzaniu”) gwałtowność i przemoc, perwersja i wybujałość, obsceniczność i nadmiar. Te sprzeczne emocje nasuwają skojarzenia z, dwuznacznym i głębokim zarazem, związkiem erotyzmu i śmierci. Zatracać się seksualnie, przekraczać, rozkoszować nadmiarem to oswoić swój kres, otwierać na mrok w nas. W zdjęciach Kasi Cholewy jest jednak dyscyplina. To ona, laboratoryjną precyzją narzuca poszczególnym elementom zdjęć spójną w pół-surrealistyczną ramę, jakby próbowała „okielznać instynkty”, zamknąć szczeliny, przez które sączy się życie...

Zwielokrotniony

„Zwielokrotniani” przez media i kulturę stajemy się znakiem, „motywem ludzkim”. Nie ogarniamy już siebie nawzajem. Gubimy indywidualność na rzecz mutacji, stajemy się „takimi samymi”, jednym z wielu. Jesteśmy daną statystyczną, przypadkiem medycznym, numerem PESEL... Wobec liczby nawet

dokończenie na str. 54

Marta Czyż

PRĄD, który nie KOPIE

Konkurs imienia Eugeniusza Gepperta, reklamowany przez organizatorów jako jedna z najważniejszych i najbardziej prestiżowych prezentacji młodego malarstwa w Polsce, na naszych oczach zmienia swoją formułę. Najciekawsze propozycje tegorocznego, ósmego już Konkursu, mają bowiem z malarstwem niewiele wspólnego, zaś te, które pozostały wierne tradycjom artystycznego medium, przeważnie rozczarowują poziomem.

Według jakich kryteriów można oceniać dzisiejsze malarstwo? Na pewno nie według jego przynależności bądź braku przynależności do określonej i dominującej w ostatniej dekadzie tendencji. Takowej bowiem nie ma, a różnorodność postaw wobec formalnej i znaczeniowej strony malarstwa, zmienność jego interpretacji, ciągle, ale prowadzony na bardzo zróżnicowanym poziomie dyskurs z jego tradycją, wskazują na to, że próżno jej wypatrywać. Z tego samego powodu nie ma również mowy o podporządkowaniu konkretnych dzieł przyjętemu ogólnie, teoretycznemu programowi, który mógłby jasno określić, w jakim momencie pokryte farbą dwuwymiarowe płótno zyskuje rangę dzieła sztuki. I chyba dzięki Bogu, bo mimo że przez całe wieki malarstwo poddane rygorystycznym zasadom funkcjonowało bez zarzutu i zawsze wychodziło obronną ręką z wszelkich prorokowanych mu „upadków” i „kryzysów”, to miło jest żyć w świecie, gdzie terminy „sztuka współczesna” lub „sztuka młodych” nic w gruncie rzeczy nie tłumaczą, a my sami mamy przyjemność obcować po prostu ze znakomitymi bądź nieco mniej przekonującymi indywidualnościami. Coraz rzadziej definiujemy swoje artystyczne preferencje z nurtem sztuki abstrakcyjnej, przedstawiającej, czy konceptualnej, coraz częściej z konkretnym autorem: twórczością Wilhelma Sasnała, poszukiwaniami Laury Paweli, eksperymentami Artura Zmijewskiego.

Wyłonieniu znaczących w polskim malarstwie osobowości służył także do tej pory organizowany od 1989 roku we Wrocławiu Konkurs imienia Eugeniusza Gepperta, zwany również Krajową wystawą Malarstwa Młodych. To tutaj pojawiły się i zostały dostrzeżone takie talenty, jak chociażby grupa Twożywo, Grzegorz Sztwiertnia czy ostatnio Olga Lewicka. Nic więc dziwnego, że tegoroczni kuratorzy generalni konkursu, Patrycja Sikora i Piotr Stasiowski z galerii BWA Awangarda oraz Wojciecha Pukocz z wrocławskiej ASP mogli liczyć, że ze „środowiska tak pełnego różnorodności i indywidualności” uda im się ponownie wyłonić przyszłych kreatorów naszych artystycznych upodobań. Ale kryła się w tym również pułapka wspomnianych na początku kryteriów, wedle których kuratorzy nominujący winni wybierać uczestników tegorocznej edycji konkursu, a jurorzy ich oceniać. Zważywszy bowiem na ową niczym nieskrępowaną swobodę odniesień, kontekstów, rozwiązań formalnych i wyboru tematów, z jakiej korzystali młodzi artyści, kryteria oceny ich prac i wyboru zwycięzcy mogły być, według mnie, tylko dwa. Potrzeba było albo doskonałego i zaskakującego pomysłu na nowoczesne malarstwo, albo profesjonalnego warsztatu, który dysponowałby całą gamą znakomicie opanowanych i twórczo wykorzystanych środków formalnych, i którego efekt nie pozostawiałby żadnych wątpliwości co do jakości dzieła. Niestety, zarówno jednego, jak i drugiego typu realizacji tutaj zabrakło.

Z malarstwem nie po drodze

Co nie oznacza, że nie pojawiły się na tegorocznym konkursie prace, które mnie osobiście urzekły. Takim pozytywnym przykładem jest wyróżniona wspólną nagrodą BWA i Rektora Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu (10 tys. złotych) propozycja Wojciecha Doroszuka, nominowanego przez krakowski duet Ewy Tatar i Dominika Kuryłka. Wybór do konkursu dwóch obrazów wideo, z których jeden jest afirmacją życia z wszystkimi jego kolorami i wyczuwalnym wręcz tętnem, a drugi zimną, bezosobową grą z martwym ciałem jest w mojej opinii majstersztykiem tej pary kuratorów. I mimo że, formalnie rzecz biorąc, obie prace nie powinny znaleźć się na konkursie malarstwa, to nie sposób odmówić Doroszukowi precyzji i rozmysłu w budowaniu analogii między tradycyjnym obrazem a filmem wideo. Pięciminutowy *Picnic* świadomie nawiązuje do jednego z ulubionych przez europejskie malarstwo motywu śniadania na trawie, a sposób operowania barwą i światłem przypomina nie tylko dzieła wielkich mistrzów pędzla, ale i przygodę surrealistów z fotografią. Po-

dobnie jest z filmem *The Dissection Theatre*, na którym widzimy zapis przygotowań zwłok do pogrzebu. Zrównoważenie proporcji, statyka i siła tego obrazu, nie tylko emocjonalna a przede wszystkim wyjątkowa estetyzacja okrutnego w gruncie rzeczy przedstawienia sprawiają, że raczej utożsamiamy go z wystudiowaną i harmonijną kompozycją niż fragmentem rzeczywistości. Doroszek myśli malarsko i komponuje malarsko, chociaż medium, którym się posługuje, wykracza poza dwuwymiarowość.

Szkoda, że tej sztuki nie posiada nominowana przez ten sam duet kuratorski Zorka Wollny (nagroda ministra kultury i dziedzictwa narodowego – 10 tys. złotych). *Muzeum, Lady Jane* czy *Squash* to filmy, które nawet nie starają się udawać malarskich wizji lub w jakikolwiek sposób do nich nawiązywać. Ich obecność na konkursie malarstwa jest dla mnie kompletną pomyłką, choć w innym otoczeniu i innym, nie malarskim, kontekście to projekty interesujące. W przypadku Wollny zastanawia mnie ponadto, dlaczego kuratorzy zdecydowali się pokazać stare jej prace? Czy naprawdę poza realizacjami, które zdążyły już objechać wszystkie ciekawsze imprezy w kraju, artystka nie miała do zaprezentowania nic nowego?

Podążając tropem Wojciecha Doroszuka, czyli tropem zaskakującego i prowokacyjnego pomysłu na siebie i swoją sztukę, nie sposób nie zatrzymać się na dłużej przy Marysi Zubie, nominowanej przez Katarzynę Roj (Wrocław) i Adriannę Prodeus (Warszawa). Bo i koncept ciekawy, i realizacja konceptu zabawna i nieszablona, i sama Zuba fachową malarzką jest, co udowodniła na obronie swojej pracy dyplomowej... A jednak coś tu nie zagrało i *Zuba Power Teaser* – akcja, której dokumentację wideo oglądamy na wystawie – nie wywołała wśród odbiorców większych emocji poza kąśliwym uśmiechem. Maria Zuba postanowiła wyłamać się ze sztywnych reguł konkursu, krępujących ją jako artystkę i sama rozegrać bój o nagrodę. Do bokserkiego pojedynku na ringu zaprosiła wszystkich nominowanych uczestników, nikt jednak, czego nie planowała, wyzwania nie przyjął. Samowolnie więc i, trzeba przyznać, z dużym wdziękiem ogłosiła się zwyciężczynią „Gepperta 2007”. Dla mnie to świetna praca, zaplanowana i zrealizowana z fantazją i rozmachem, to właśnie Zuba, jak niewielu z jej konkursowych towarzyszy, udowodniła, że ma pomysł na siebie i swoją twórczość, że jest bezkompromisowa, prowokacyjna, a przy tym dowcipna i autoironiczna. Gdyby namalowała tradycyjny obraz, to musiałaby pewnie stanąć w równym szeregu i poddać się weryfikacji. W ten sposób, jako niepokorna bojowniczką na ringu, ocenom się wymknęła.

Jak na lekarstwo

I tutaj kończy się dla mnie lista nazwisk, jakie wyróżniłabym ze względu na nowatorstwo, fantazję, a przy tym konsekwencję w wytyczaniu własnej drogi artystycznej. Smutną refleksją kończy się również poszukiwanie na wystawie dzieł dobrych warsztatowo. Wśród kilkudziesięciu zaprezentowanych znalazłam jedynie dwa ich przykłady – obrazy Anny Kołodziejczyk, nagrodzonej przez Prezydenta Miasta Wrocławia i niniejszy magazyn, oraz Marceliny Guni, zdobywczyni nagrody firmy Lapp Kabel.

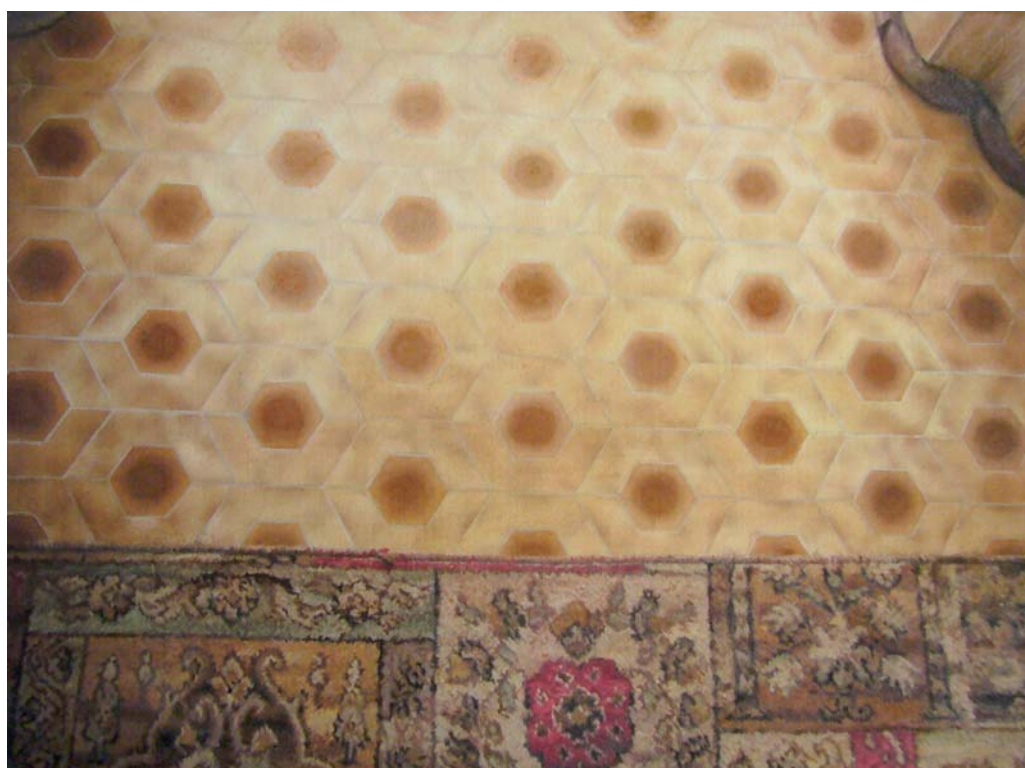
Anna Kołodziejczyk, absolwentka wrocławskiej ASP już na studiach uważana była za świetną i rokującą duże nadzieje malarzkę. Swoim udziałem w tegorocznym konkursie tylko te opinie potwierdziła. – *Nie lubię takich maziajów, które mają się układać w jakiś niby logiczny cykl* – stwierdził kolega towarzyszący mi na wernisażu wystawy. – *Ale te mają jakiś urok i są naprawdę doskonale namalowane* – dodał po dłuższej chwili, przypatrując się obrazom wrocławskiej artystki. Nigdy nie ośmieliłabym się nazwać prac Kołodziejczyk „maziajami”. Jej trzy wielkoformatowe płótna, nazwane wspólnym tytułem *Ornament to nie zbrodnia*, to według mnie powrót do tego, co w tradycyjnie pojmowanym malarstwie najlepsze i najbardziej wartościowe. Delikatne wyważenie kompozycji, piękna gra barwą, subtelne przenikane tonów i kolorystycznych niuansów, a przy tym zdecydowana, precyzyjna kreacja całości. To obrazy artystki świadomej każdego pociągnięcia pędzlem. Ich dekoracyjność z pewnością nie jest tu zbrodnią, a jedynie zwrotem w stronę klasyki i hołdem złożonym tradycyjnemu malarstwu.

Uklonem w stronę hiperrealizmu, choć mocno wtórnym, są natomiast miniatury Marceliny Guni, która kadruje swoje malarskie przedstawienia tak, jak kadruje się fotografię. Pozorna przypadkowość ujęcia, wystawienie na pierwszy plan czegoś tak mało malarskiego jak piramida krzesel, czy brzeg dywanu, dają tu efekt zupełnie odwrotny. Najważniejsza staje się bowiem sama mate-

dokończenie na str. 54



8 Konkurs imienia Eugeniusza Gepperta



1. **Wojciech Dorozuk**, *Picnic*, wideo 4'27, Stambuł, 2005
2. **Maria Zuba**, *Zuba Power Teaser*, akcja, dok. wideo, 2007
3. **Zorka-Wolny**, *Squash*, wideo 10', 2005
4. **Dawid Kawalec**, *Regał 1*, pł, tektura, olej, 2006
5. **Marcelina Gunia**, *Bez tytułu*, pł., akryl, 2006

Anna KOŁODZIEJCZYK

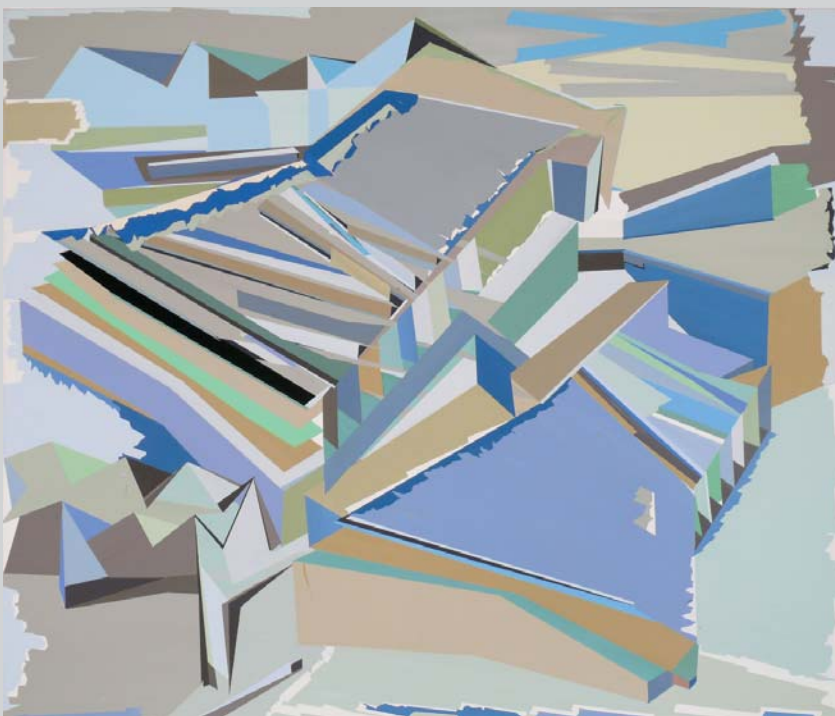
1



Non poteva che trattarsi altrove di un
famento, si meglio scoprirsi attento
molte volte quali degne di un museo
Clashenberg, vicino allo Schloss *
costruito in stile barocco italiano dall
per conto di Sophie Charlotte, la
finlandese (diventò poi nel 170
più grande edificio barocco rimasto
Seconda Guerra Mondiale. E rispar
e dalle distorsioni della guerra è stato
ta questa casa, in quale conserva an
nale dei grandi appartamenti d'epo
"Berliner Zimmer", grande sala cent
za buia, poiché affacciata con un'u
interno o un cavedio, ma che aveva
nella vita della casa e che, in que
proprietari, grandi collezionisti d'ar
questo primo ambiente, giocato sul
tanti quadri moderni (due grandi D
sta Mathieu Mercier, appesi "fuori s
sul muro), con il severo tavolo Bied
di scrivania e con una scultura trill
mobiletto schedario. Ed è proprio l
contraddizione a rappresentare l'ess
cui via via gli ambienti si alternano n
stupendo, aprendosi inaspettati, in
namenti azzardati, stanze inattese
zioni, quasi fosse un vero e proprio
da fil rouge infatti tra le varie zone
loro per lo stile dell'arredamento, r
li dei pavimenti (ora il parquet origi
ti tipologie di moquette) e le parti
moderna e contemporanea, quando
temporanea (quadri, installazioni) a
lungo l'intero appartamento.
Dal soggiorno, dove l'Exhibition
risalta sul prezioso incastellamento del



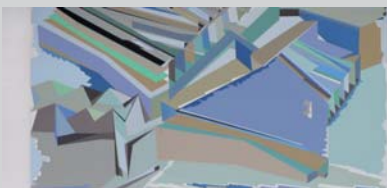
4



2



5



3



1. *Ornament to nie zbrodnia*, szkic do obrazu, 2007
2. *Ornament to nie zbrodnia*, 150 x 180 cm, akryl na płótnie, 2007 na podstawie: *Domy Schindlera*, reż. Heinz Emigholz (Austria) 2007/99'
3. *Ornament to nie zbrodnia*, (fragment), 2007
4. *Ornament to nie zbrodnia*, 200 x 180 cm, akryl na płótnie, 2007
5. *Ornament to nie zbrodnia*, 180 x 200 cm, akryl na płótnie, 2007

Katarzyna Roj

POCHWAŁA ORNAMENTU

Oto zadanie dla pozytywistycznego historyka sztuki: tropić reminiscencje, zapożyczenia, mroczne fascynacje artysty. Prawda, jak zło, czai się wszędzie. Ale artysta (pardon! artystka) będzie go zwodzić.

Zacznę od końca, od malarskiego cyklu „Ornament to nie zbrodnia”. Anna Kołodziejczyk namalowała go specjalnie na 8. Konkurs im. Eugeniusza Gepperta (Nagroda Prezydenta Miasta Wrocławia). Z pracą tą wiązało się sporo emocji. Artystka, po kilku udanych romansach z trzecim wymiarem, po zakończeniu cyklu deklarowała ostateczny powrót do malarskiego medium. Nie dajmy się jednak zwieść, bo choć Kołodziejczyk – zdaje się – ma najwięcej do powiedzenia w płaskiej płasz-

czynie obrazu, jak wielu jej rówieśników (rocznik 1979) z gracją zmienia nośniki jak rękawiczki. Kilka miesięcy wcześniej we wrocławskim „Mieszkanu Gepperta” (galerii prowadzonej wraz z Michałem Bieńkiem) pokazała rozbudowaną kompozycję *Najpiękniejsze uczucia budzą się późną nocą*. Poza zmysłowymi przetworzeniami kadrów bollywoodzkich romansów na wystawie znalazły się wyciemnione *footage*, pełne napięcia i namiętności erotyczne nokturny. Kołodziejczyk w słodkich i odrealnionych filmach made in India odnalazła uniwersalny, miłosny kod. W jednym z wywiadów wyznała: *Lubię sentymentalne sceny, gesty, które zdradzają intencje*. I coś w tym wyznaniu jest. Bo faktycznie, twórczość tej młodej artystki pełna jest romantycznych uniesień, choć myli się ten, kto pod terminem „romantyzm” rozumie prze-

słodzone pejzaże z zachodzącym słońcem w roli głównej czy też damsko-męskie *ups and downs*. Jeżeli sztuka Kołodziejczyk jest romantyczna, to w tym sensie, że wychodzi od emocji i koncentruje się na tajemnicy, której ani na moment nie rozwiewa, upatrując w niej artystyczną siłę. Bohaterowie *Najpiękniejszych uczuć...*, wycięci z jaskrawego sztafażu i wprowadzeni w monochromatyczną, pełną cieni scenografię, stają się figurami namiętności. W tym nowym tle czują się nadspodziewanie dobrze; uderza autentyzm ich przeżyć. Artystka koncentruje się na pojedynczych gestach, „skradzionych” spojrzeniach, choreografii niespełnionej miłości. Wszystko rozgrywa się bez słów, czy też tradycyjnego dla bollywoodzkiej kinematografii performatywnego „ośpiewywania” akcji. To zbędny... ornament, a przecież słowa te opisywać mają działania artystki, która ornament nobilituje, która ornament czyni głównym tematem swoich, nie tylko ostatnich, malarskich poszukiwań. Czy zachodzi tu sprzeczność? Pozornie.

Adolf Loos, austriacki prekursor modernizmu, autor słynnego eseju z 1908 roku *Ornament to zbrodnia* (tekstu, do którego Kołodziejczyk odwołuje się w swojej ostatniej realizacji), walczył z dekoracyjnością w sztuce i architekturze. Stojąc po stronie utylitarnej prostoty, pogardzał dekorowaniem jako praktyką kultur prymitywnych. Ornament dla Loosa to zatem „naddatek”, przerost formy, jej niebezpieczna mutacja. Miejsce nie tyle semantycznej nadprodukcji, co demonstracji dzikich pobudek. Inaczej dla Kołodziejczyk, która wychodzi poza strukturalną różnicę funkcji – treści i w ornamencie szuka manifestacji ludzkiej witalności i kreatywności. Nie jest ornament zbędną powierzchnią, a pełną ukrytych treści fałdą, która pogrywa sobie z zasadami mimetyzmu, łącząc ze sobą w fantazyjny sposób różne porządki. I tu kolejny przykład „romantyczności” tej sztuki. Kołodziejczyk zdradza w niej fascynację nieeuklidesową geometrią (Zaha Hadid), utopią modernizmu (*Domy Schindlera* w reż. Heinza Eminholza), szukaniem nowych układów i światów możliwych. Już bez modernistycznej wiary w czystość obiektu, albo inaczej – wierząc, że ornament jest pełnoprawną treścią i, co więcej, treścią niezbywalną.

Powiedzieć o jej pracach malarskich, że są eleganckie – to jakby nic o nich nie powiedzieć. Oczywiście, trudno odmówić im wyrafinowanej kompozycji, świetnego kroju i maestrii techniki. To na pewno *haute couture* malarstwa. Ale w tej dżentelmeńskiej konwencji mieści się miejsce na artystyczny eksperyment, a co więcej – ryzyko. Pedantycznie prowadzone kształty zostają momentami „puszczone”, a farba rozlewa się. Zestawienia barw w drugim oglądzie wydają się irracjonalne, by po chwili znów mówić coś o uzyskanej na płaszczyźnie obrazu harmonii. Obrazy Kołodziejczyk wymagają wprawnego oka i może dlatego twórczość tej artystki wciąż czeka na dobrego krytyka.

Nam, epigonom, pozostaje tropić reminiscencje, zapożyczenia, mroczne fascynacje. Artystka zdaje się to nam ułatwiać. Nonszalancko zestawia swoje prace z ich formalnymi „poprzednikami”, zdradzając swoją ikonografię: wydarte z dizajnerskiego magazynu wnętrze z wyrafinowaną dekoracyjną rozetą, zdjęcia samozwańczych budowli, ulubione filmy i motywy, orientalne kopce.



Anna Kołodziejczyk, *Ornament to nie zbrodnia* (detal), 2007

czyżnie obrazu, jak wielu jej rówieśników (rocznik 1979) z gracją zmienia nośniki jak rękawiczki. Kilka miesięcy wcześniej we wrocławskim „Mieszkanu Gepperta” (galerii prowadzonej wraz z Michałem Bieńkiem) pokazała rozbudowaną kompozycję *Najpiękniejsze uczucia budzą się późną nocą*. Poza zmysłowymi przetworzeniami kadrów bollywoodzkich romansów na wystawie znalazły się wyciemnione *footage*, pełne napięcia i namiętności erotyczne nokturny. Kołodziejczyk w słodkich i odrealnionych filmach made in India odnalazła uniwersalny, miłosny kod. W jednym z wywiadów wyznała: *Lubię sentymentalne sceny, gesty, które zdradzają intencje*. I coś w tym wyznaniu jest. Bo faktycznie, twórczość tej młodej artystki pełna jest romantycznych uniesień, choć myli się ten, kto pod terminem „romantyzm” rozumie prze-

Małgosia Wróblewska

Obraz MŁODYCH – stagnacja czy KREACJA?

23 listopada 2007 w Miejskiej Galerii Sztuki w Częstochowie wręczone zostaną nagrody III Konkursu na Obraz dla Młodych Malarzy im. Mariana Michalika – imprezy, która, jak mówią jej organizatorzy, chce stanąć w szranki z najważniejszymi wydarzeniami artystycznymi w kraju.

Częstochowa – to dobre miasto – tak głosi slogan, który w internecie i na turystycznych „gadżetach” reklamujących to miejsce ma zachęcać do odwiedzenia pielgrzymkowej stolicy Polski. Ciężko jest myśleć o Częstochowie inaczej niż w kategoriach modlitewnych, kojarząc ją z bielą habitów i tysiącami wiernych nawiedzających co roku jasnogórskie błonia. Miasto ma też w środowisku artystycznym opinię miejsca zamkniętego i konserwatywnego. Taka to trochę puszcza, której zawartością po otwarciu niekoniecznie można być pozytywnie zaskoczonym. Ciężko przebić się z postępowym czy chociażby minimalnie nowatorskim projektem artystycznym w miejscu obwarowanym zasadami kultu, dodatkowo napotykając na skostniałość i bezbarwność myślenia środowisk opiniotwórczych.

Mimo to wciąż widoczne są próby wskrzeszenia w tym miejscu innych niż religijne i rzemieślnicze tradycje. Nie wiem, czy uda się stworzenie z Częstochowy miejsca będącego ogniwem światowego łańcucha sztuki, ale warto wspomnieć o próbach rozwijania takiego właśnie myślenia, a co się z tym łączy – ożywienia kulturalnego miasta.

Życie kulturalne Częstochowy jest zdominowane przez rozmaite festiwale i przeglądy zarówno plastyczne, jak i muzyczne oscylujące wokół tematów chrześcijańskich. Chociaż jest wyjątek. W 2001 roku Miejska Galeria Sztuki zorganizowała przy współudziale dotacji ministerialnych I Konkurs na Obraz dla Młodych Malarzy im. Mariana Michalika. Konkurs uzyskał formę Triennale i został obwarowany pewnymi ograniczeniami ze strony Rady Programowej. Granica młodości (oczywiście fizycznej) to 35 lat, który to wiek ma w zamysle organizatorów zapewnić śmiałość artystycznych uniesień. Artyści chcący stanąć w konkursowych szrankach muszą wykonać obraz na podobrazu płóciennym. Z drugiej jednak strony organizatorzy nie organiczają uczestników tematycznie, co miałoby wprowadzić powiew świeżości do całej konkursowej hierarchii.

Założenia tego przedsięwzięcia są bardzo dobre. Chęć wyłonienia najlepszych młodych adeptów sztuki i stworzenie z Triennale mekki artystycznego narybku.

Dlaczego konkurs im. Mariana Michalika?

Marian Michalik artysta wywodzący się z Częstochowy, zmarły tragicznie w 1997 r., był jednym z tych, których twórczość znana była w kraju i poza granicami. Stał się w pewien sposób symbolem twórcy, który wiernie podążał drogą wyznaczoną przez reguły malarstwa warsztatowego i który jednocześnie odniósł sukces poza miejscem, w którym mieszkał i tworzył. Ile razy patrzę na płótna Michalika, przychodzi mi na myśl oczywiście chyba porównanie jego „mianiery” z holenderską martwą naturą. To taki rodzimy „holender” z realistycznym pietyzmem i kunsztem otwarzający współczesne przedmioty, dzięki czemu możemy zorientować się, że nie pochodzą z czasów holenderskiej świetności, ale są popularnymi atrybutami codzienności.

Malarstwo Michalika było spójne, dokładne w warstwie warsztatowej i pozbawione ekstrawagancji, która często zarzucana jest dzisiejszym poczynaniom artystów. Częstochowski konkurs jego imienia ma być ogniwem, które łączy poprawne i podążające za akademicką tradycją malarstwo z osławioną już wiarą w moc nowatorskiego spojrzenia młodych. Ma też być miejscem spotkań ludzi wierzących, że teorie o śmierci malarstwa są zbyt przedczesne.

Na scenie ogólnopolskiej Michalik wciąż jednak przegrywa z popularnością innych imprez o dłuższej tradycji. Wśród konkursów z wieletoletnim już zapleczem trzeba wymienić legnickie Promocje, Bielską Jesień czy chociażby kolejne edycje wrocławskiego Konkursu im. E. Gepperta. Być może formuła częstochowskiego Triennale obwarowana jest zbyt ścisłymi regułami nie dopuszczającymi choćby prac łączą-

cych w sobie inne niż płótno medium. Na tej płaszczyźnie konkurs Gepperta jest z pewnością bardziej otwarty.

Przecież obrazem nie musi być tylko to, co ograniczone jest blejtralem i pokryte farbą. Obawiam się, że to obwarowanie częstochowskiego konkursu ścisłymi założeniami, które u swoich podstaw kładą starą, albertiańską ideę, z czasem powinno ulec modyfikacji, dzięki czemu konkurs uzyska oddech współczesności, jednocześnie nie narażając artystów ani oceniających na niebezpieczeństwo utraty konkursowej tożsamości.

Malarstwo dziś jest tym samym, czym było dwieście lat temu. Być może w zależności od oczekiwań pełni nieco odmienną funkcję. Dla odbiorcy sztuki malarstwo ma być tym właśnie oknem na świat, przez które może zobaczyć jego różnorodność, ale nadal dla wielu ma spełniać podstawowe i pierwotne kryterium – odtwórcze i dekoracyjne. Inne z pewnością jest wartościowanie tego gatunku przez historyków sztuki i kuratorów wystaw. Dla nich staje się jednym z rozdziałów szerszego tomu, jakim są współczesne sztuki wizualne. Malarstwo pojęte akademicko wypada na tym polu jako anachroniczny zgrzyt. Wygląda na to, że mamy konflikt pomiędzy malarstwem współczesnym wykorzystującym różne nośniki, jednocześnie realizującym renesansowy pogląd w nowoczesnym przekładzie, a malarstwem, które czasem na siłę, a czasem ze strachu pozostaje uwięzione w klatce złotych ram. Mam nadzieję, że konflikt ten będzie trwał. Bo przyznaję, że jego istnienie stymuluje a nie hamuje rozwój samej dyscypliny. Malarstwo jako dziedzina sztuk plastycznych nie jest zagrożone, choć prawdopodobnie skłonność do zawężonego definiowania jego przedmiotu może okazać się zgubna.

Konkursy są względnym miernikiem smaku. Ja ich nie lubię. Nie dlatego, że obawiam się porażki czy przede wszystkim konfrontacji, ale dlatego że konkursy najczęściej zmuszają do mało kontrowersyjnych wyborów, bądź też często ów wybór podlega przypadkowi. Przypominają też rewie mody, co w artystycznym świecie zawsze kojarzy mi się ze snobistycznym subiektywizmem. Z drugiej jednak strony współzawodnictwo towarzyszyło ludzkiej działalności od zarania dziejów (Zeuksis i Parassjos), a dziś ta nieco anachroniczna metoda wartościowania sztuki kojarzy się głównie z akademickim dążeniem do pierwszeństwa. Formuła konkursu często jednak otwiera albo przynajmniej uchyla drzwi popularności dla tych, którzy dotychczas stali w ich cieniu lub dopiero do nich się zbliżają.

W poprzednich edycjach konkursu laur pierszeństwa przyznano między innymi Grażynie Smalej i Wojtkowi Kubiakowi – artyście wywodzącym się ze szkoły krakowskiej, reprezentującym malarstwo wyraźnie realistyczne, oparte na rysunku, kolorze, imitacji. Triumfowało więc spojrzenie, którego ideą jest wprowadzanie nas, widzów, w poetycką grę zmysłów i wrażliwości.

Tegoroczna edycja Triennale pokazuje ponownie niemal klasyczne myślenie o malarstwie. Tematyka, ikonografia i forma prac jest oczywistą próbą nawiązania do tradycji. Większość pokazanych płócien to refleksy popularnego, kolorowego realizmu. W warstwie tematycznej to kronika życia – częściej oparta na portretach ludzi czy sytuacji niż na współczesnych rekwizytach. Są to najczęściej wycinki otaczającej nas rzeczywistości udowadniające, że cel malarstwa jest niezmienny – to wciąż rejestr trywialnej codzienności. Współcześni artyści robią to, co od wieków było domeną malarzy – uważnie przyglądają się najbliższemu otoczeniu i przelewają wynik tych obserwacji na płótno. Stąd też często obrazy współczesne mają zaskakującą lub szokującą (zarówno kontrowersyjnością jak i banałem) tematykę. Większość autorów czerpie wyraźnie z realizmu, fotorealizmu, pop-artu, abstrakcji. Duża część przedstawień to również obrazy nasiąknięte znamienną dla pokolenia dzisiejszych trzydziestolatków pop-banalizmem Sasnala i GRUPY ŁADNIE.

Nagrodzone przez jury prace łączy z pewnością kryterium różnorodności.

Małgorzatę Synak-Idczak (Nagroda Prezydenta Miasta) i jej obraz *Druga strona obrazu I* uznano za najciekawsze płótno konkursu. To

Konkurs im. Mariana MICHALIKA



1. **Małgorzata Synak-Idczak**, *Druga strona obrazu I*, 2006, olej, płótno, 170 x 140 cm

2. **Dominika Kowynia**, *Podglądam*, 2007, olej, płótno, 120 x 100 cm

3. **Jacek Sztuka**, *Atak*, 2006, olej, płótno, 110 x 146 cm

4. **Piotr Herla**, *Martwy koń*, 2006, akryl, olej, płótno, 150 x 200 cm

5, 6, 7, 8. **Aleksandra Chojecka**, *Bez tytułu*, 2005, technika mieszana, płótno, 90 x 80 cm
Wyróżnienie Honorowe Pisma Artystycznego „Format” – na str. 53



4 października podczas obrad Jury III Ogólnopolskiego Konkursu im. Mariana Michalika wyróżnienie Pisma Artystycznego Format przyznano Aleksandrze Chojeckiej. Laureatka urodzona jest w 1981 r., mieszka w Warszawie. Ukończyła warszawską Akademię Sztuk Pięknych – Wydział Grafiki. Dyplom uzyskała w 2005 r. w Pracowni projektowania graficznego, reklamy i wystawnictwa prof. H. Chylińskiego.



5



7

Aleksandra CHOJECKA



6



5

Ma na swym koncie wiele wystaw indywidualnych głównie w galeriach warszawskich oraz udział w sporej liczbie wystaw zbiorowych, w tym w kilku krajach europejskich. Autorka otrzymała wyróżnienie za obraz „bez tytułu” namalowany w 2005 roku techniką mieszaną.

Nadesłane na konkurs prace są monochromatyczne i mają dominanty przyjemnych, o cieplej atmosferze, odcieni czy to srebrzystego błękitu, szaro-złotego lub popielato-oliwkowego. Malarskie rozważania Aleksandry Cho-

jeckiej krążą wokół modelu i koncepcji kościoła centralnego. Są aluzyjną wizualną refleksją, symultanicznie, zatem na jednym poziomie skupioną rejestracją jego planu, przekroju i wykresu architektonicznego detalu. W sposób wysoce oszczędny, niemal purystycznie minimalny odkrywa sekret i ideał doskonałej architektury, który staje się tożsamy z polem obrazu. A piękno obserwowanych proporcji, rytmu i nastroju są im wspólne.

PG

dokończenie ze str. 46

śmierć traci wyraz. Malarstwo Izy Cieszko jest o tym właśnie. Pozornie „niemalarskie”, dotyczy bowiem multiplikacji, która jest zarówno jego formą, jak i tematem. Szeregi sylwetek ułożonych w statystyczne kolumny wypełniają powierzchnie obrazów. Dołączyła grafikę. Zwiłokrotnienie stało się zarówno formą, jak i tematem. Jedną z ostatnich realizacji Izy – *Statystyka* to wielkie powierzchnie wykresów statystycznych ilustrujące powody umieralności w Iraku przed i po wojnie. Z oddalenia – niemal abstrakcyjna mozaika, szachownica braw, zbliżenie – daje możliwość „odczytania” przerażających danych. Czy „zwiłokrotniona śmierć” intensyfikuje nasze emocje? Czy można w ten sposób obronić malarstwo? I czy można obronić, zatroszczyć się o człowieka?

Cielesny

Hoc est enim corpus meum. Moje ciało, które jest. Które czuje. Pulsuje płynami. Trawi. Pragnie. Ciało jako metafora bycia, bycia-ku-sobie. Moje ciało jako istota, zawierająca w sobie zarówno to, co cielesne, jak i emocje, i intelekt. Ciało jako projekt nie-dokończony, nie-doskonały. Obrazy Rafała Sobiczewskiego są jak doświadczenie każdego kawałka własnego ciała. Są materialne i cielesne jakąś cielesnością ludzkiego ciała. Boją i wywołują ból. Kontakt z nimi to niemalże fizyczne cierpienie. Bo obraz to pole doświadczeń. Patrzeć na niego, to jak stanąć wobec siebie bez żadnej metafizycznej podpory, bez złudzeń transcendentnego wymiaru. Głęboko. Jest w tej postawie obrazoburstwo, ale i pokora. Pokora natury, która szanuje swój początek i koniec. Ja też wiem, że mam swój kres. Bardzo realny. Może będzie bólem? Może rozkoszą? Może jednym i drugim zarazem? A potem – nie już...

Czy dzisiaj ma jeszcze sens zawiązywanie grup artystycznych? Jaką rolę w świecie, który pielęgnuje indywidualizm, afirmuje samowystarczalność, także artystyczną, mogą odegrać wspólne wystawy, manifesty? Human-EX podejmuje jednak wysiłek wbrew obowiązującym tendencjom, a co więcej, zwraca się ku awangardowej metodzie działania: przygotowuje manifest i tekst programowy. Teraz wystawę. Czy celem jest wzmocnienie przekazu, czy raczej potrzeba identyfikacji? A może jednak, gdy występujemy wspólnie, podejmujemy większe ryzyko, bo gdy się nie powiedzie, przegramy wszyscy? ...

Parafrazując słowa kontrowersyjnego francuskiego pisarza, kończące jedną z jego najbardziej kontrowersyjnych książek, można powiedzieć, że wystawa Human-EX (a szerzej – ich wysiłki artystyczne) „poświęcona jest człowiekowi”. Głupiemu, zaangażowanemu, groteskowemu w swoich wysiłkach, myślącemu się, budzącemu zażenowanie, niepanującemu nad swoimi emocjami... czasem twórczemu w swoich myślach, działaniach i wytworach, innym razem – powielającemu stereotyp i popadającemu w rutynę... Wzbudzającemu to nieznośne uczucie zażenowania sobą i obcości. Samotnemu, choć żyjącemu wśród innych podobnych sobie istot, zdolnemu do największej podłości, ale i... krańcowego poświęcenia. Human-EX mówi o człowieku bez patosu czy sentymentu, ale także bez epatowania przemocą w myśli i formie artystycznej. Mówi nieporadnie, nie-grzecznie, pokazuje nasze wysiłki, często bez osiągnięcia celu, ujawnia naszą groteskowość, nadzwyczajność. Mówi o człowieku czasem śmiesznym, czasem bezradnym, lecz, mimo wszystko... wyjątkowym.

Tak... ta wystawa poświęcona jest człowiekowi...

dokończenie ze str. 47

ria, jej niemal wyczuwalna faktura i niuanse światła, które na nią pada. Koncentracji na samej malarskiej materii sprzyja również niewielki format płócien, pozwalający niejako wemknąć się widzowi w kameralny świat przedmiotów i ich wzajemnej relacji.

I tyle. Nie podejmuję się w żaden sposób zinterpretować lub ocenić większości pozostałych propozycji, gdyż mimo że sama jestem zbliżona wiekiem do artystów biorących udział w tegorocznym konkursie oraz do kuratorów nominujących (ta pokoleniowa bliskość miała być w zamierzeniu organizatorów czynnikiem gwarantującym świeżość i oryginalność ekspozycji) nie potrafię zrozumieć decyzji o dopuszczeniu ich do konkursu. Część z nich, jak prace Agaty Nowosielskiej, Dawida Kawalca, czy Wojciecha Wrońskiego, pozostaje po prostu poniżej przyzwoitego akademickiego poziomu, a kolejne (Magda Jurek, Dominik Jałowiński, czy Bartłomiej Otocky) deklasują ten konkurs o kilka oczek. Tytułowy *Prąd zmienny* (pod takim hasłem reklamowano wystawę) mnie nie kopnął, nawet nie przyprawił o lekką dreszcz. Trudno też jednoznacznie powiedzieć, dlaczego przy współudziale trójki młodych, ale doświadczonych już kuratorów generalnych, kilkunastu mających spore rozpoznanie we własnych środowiskach artystycznych kuratorów nominujących oraz niemal trzydziestki teoretycznie najlepszych w swoim kręgu twórców powstała wystawa prezentująca prace wtórne, bazujące na utartych już, a często nawet zużytych formułach. Dlaczego zabrakło takich indywidualności jak Olga Lewicka, która potrafiła wyprowadzić malarstwo z ram, nie ujmując nic z jego wielowiekowej idei? Dlaczego kuratorzy tak bardzo starali się nadać kiepskim pracom sensy i wartości kompletnie dla nich obce? Więcej tu słów, literackich bądź filozoficznych odniesień niż czystej sztuki. Chciałabym przejść się po 7. Krajowej wystawie Malarstwa Młodych takiej, jak ta opisana w katalogu. Chciałabym uwierzyć, że obrazy, które widzę, są świadectwem tej deklarowanej przez organizatorów „świeżości spojrzenia, zróżnicowania przekazu oraz wyjściem poza malarstwo w malarstwie”, a nie braku umiejętności, braku pomysłu i mentalnej pustki.

Nie dziwi mnie za to werdykt jury, które nie przyznało w tym roku Grand Prix, motywując swoją decyzję „wyrównanym poziomem” zgłoszonych prac. Szkoda tylko, że było to równanie w dół.

dokończenie ze str. 51

przedstawienie spowite mgłą romantycznego, nokturnowego tchnienia i niepokoju, przedstawiające diagonalnie rozpięty akt kobiecy.

Atak Jacka Sztuki otrzymał Nagrodę Dyrektora Miejskiej Galerii Sztuki. Artysta spójnie w swoich pracach realizuje ideę rzeczywistości nieco surrealistycznej, formalnie posługując się manierą realizmu. W wyróżnionej pracy Piotra Herli jury doceniło śmiałość koloru i bezkompromisowość przedstawienia. Tu estetyczna czystość kadru z jednej strony nawiązuje do tradycji malarskich studiów zwierząt, z drugiej wydobywa barwę i wyraźny dukt pędzla.

Wyrazitość malarskiego gestu została doceniona również w portretowej pracy Dominiki Kowyni.

Kolejne wyróżnienie zdobyła Karolina Jaklewicz za nawiązanie do malarstwa geometrycznego, wolnego od figuracji, którego formę i przestrzeń tworzą linie i otulające je cienie. Aleksandra Chojecka (Wyróżnienie Honorowe Pisma Artystycznego „FORMAT”) wprowadza swoim malarstwem aurę dekoracyjnego palimpsestu – wielowarstwowe, przetarte warstwy ażurowych projektów czy być może utrwalonych na płótnie pomysłów. Z pewnością jest to jedna z najciekawszych i najbardziej oryginalnych prac tegorocznego konkursu.

Wyraźnie widać, że wartości malarskie oraz śmiałość w odwoływaniu się do artystycznych inspiracji leżą u podstaw myślenia młodych malarzy. Poziom konkursu był wyrównany nie tylko jeśli chodzi o kunszt warsztatowy, ale i tematykę prac. Adeptci Akademii malarskich wykazują konsekwentne zainteresowanie obrazem jako nośnikiem rejestrującym współczesność – ich współczesność. Jest też w tegorocznych pracach pewna jednolitość i zafascynowanie realizmem, dosłownością czy nawet dosadnością wyrazistej formy, co powoduje, że widz przestaje być zaskakiwany. W tym dopatruję się stagnacji, która miejmy nadzieję nie okaże się czynnikiem negatywnym, a być może będzie jedynie znakiem czasu.

Mam nadzieję, że Konkurs im. Mariana Michalika stanie się imprezą, która w przyszłości gromadzić będzie dzieła coraz bardziej różnorodne, a założenia i organizacja całej imprezy będzie rozwijać się i otwierać również na nowe media, żyjące często w symbiozie z malarstwem. Dzięki temu impreza będzie spełniać swój cel promocji młodych i sztuki.



Katarzyna Cholewa, ...niech ci będzie królowa... Cykl inspirowany opowiadaniem Gabriela Garcii i Marqueza, 2006

Emilia Wysocka

Nazajutrz

Jedną z ważnych umiejętności researcherów w powieściach Williama Gibsona jest intuicyjne wyławianie przydatnych ciągów informacji. Ich zagęszczenie w sieci, ze względu na żmudność metody, nie pozwalała na mechaniczne przeszukiwanie. Tak wygląda cyberpunkowa futurologia sprzed dziesięciu lat. Bazy danych, archiwizacja, despotyzm stosowania backupu, rozwój problemu kompresji to jak widać również obowiązująca sytuacja.

Przemysław Jędrowski, po raz trzeci współpracując z poznańskim Zamkiem, tworzy wystawę „Nazajutrz”. Improwizuje reset dyktatury informacji nie tylko w przypadku sztuki, ale i całej cywilizacji, cytując jakby tym samym Warhola: *Moja głowa jest jak magnetofon z jednym przyciskiem kasowanie*. Gra w „zamawiam” uwalnia artystów z dobrze konserwowanej chronologii danych, legalizuje ich swobodę brakiem ukonstytuowanego porządku, pozostawiając przywoływanie faktów chaotycznemu mechanizmowi pamięci. Przeszłość zostaje, ale w formie odpadów, których artyści według potrzeb używają. Na nowo aranżując sytuację, implantują obce ciało w środowisko zabytkowych szczątków.

Dopuszcza się tego Olaf Brzeski na porcelanowych popiersiach przykładnie uszeregowanych w kolumnadzie z postumentów. „Dopuszcza się”, gdyż, jeśli nie w skorupach, to zastajemy je niedbale posklejane. Na każdym egzemplarzu, co świadczyłoby o interwencji lokalnego wandalą, ktoś chuligańskim czerwonym iksem podpisuje się pod całym zajściem. Ale to sprawy jednak nie tłumaczy, gdyż obok połamanego krzesła i stalowej rurki hydraulicznej, nie sposób nie zauważyć, co dzieje się w samych rzeźbach. Barokowe popiersia kobiece o obfitych perukach, zwierzęta w furii wydobywające z siebie wszelką możliwą wydzielinę, męskie głowy plastycznie reagujące na zewnętrzną agresję sugerują, iż ich bierność jest sporna. Zacierają się więc granice podmiotu regulującego ostateczną formę, która nie tyle jest tworzona, co stanowi przypadkowo skolapsowane zdarzenie. Dyskusja przekornie nie nuży, chociaż artysta posługuje się schematem muzealnym, który porządkuje i legitymizuje zainicjowaną sytuację. Przerosięta peruka tworzy kolejny etap ewolucji mózgu, sugerując, iż próżność może stać się funkcją, tak jak twórcza staje się destrukcja.

Sytuacja podchodzi do gardła, więc jest na tyle wysoko, by wymagać odświeżającej wojny czy katastrofy, brutalnego otrząśnięcia, bądź odchrząknięcia. Skoro jednak otwarte konflikty zbrojne są nierentowne i niepopularne, pozostaje oddawać się symulacjom. Takie też warunki zapewni wystawie ulokowanie jej w poznańskim Zamku z początku zeszłego wieku. Jego plan, wystrój i lokacja prac tworzą wrażenie pomiędzy środowiskiem gry platformowej a animatronicznym Disney Worldem cudaczności. Poniemiecki czy w przypadku Florydy, gotycki zamek, przez swoją architektoniczną niespójność z otoczeniem, staje się sugestywnie ocalałym kawałkiem ładu po katastrofie, szytym na wymiar koncepcji kuratora. Każdej z prac przydzielono osobną salę-terrarium, przez co wyzbyto się ich wzajemnej konfrontacji przez sąsiedowanie. Przemieszczanie przez kolejne komnaty, tworzy z wystawy muzeum osobliwości. Kumulacja takich wrażeń odbywa się w *Pokojach historii/Little Boy Brzeskiego*. Zachodzi tu specyficzna reakcja na zubożenie natarczywego bodźca, którego wizerunek osiąga osobliwą mutację. Uchylone drzwi prowadzą do pokoju dziecięcego, podłoga wyściełana przytulnie, białą. W centrum na rondzie dywanu, lampa w postaci stęzalego grzyba atomowego. Dojście do zerowania tabu odbywa się przez ujmowanie obrazom emocjonalnego ciężaru, „karnawalizację tragedii”, „spektakl symulaków”.

Destrukcja merytorycznie organizuje również przypadek malarskiego megalansu Pawła Książka. *De Stijl vs. Black Metal* to spółkowanie arbitralnych sposobów widzenia, irracjonalnie dobrane towarzystwo, którego wcześniej nie sposób było razem spotkać. Neoplastyczne porządki wikłają obrazy w przestrzeń, niejako wpływając fizycznie na ich wewnętrzne formy. Tak też strukturyze mondrianowskiego drzewa nie udaje się trzymać fasonu, gdyż konstrukcje finalizują się gothic ornamentem spływając w męskim pionie. Jedyna zaleta

podobnego tasowania gatunków, to uświadomienie trudności w uzasadnieniu incydentalnych przeskoków i eklektycznego doboru.

To tyle, jeśli „Nazajutrz” ma mówić o przeszłości, czyli dniu wczorajszym. Tytułu zobowiązuje jednak do wymyślenia nowych warunków i dalszego ciągu. Dzieje się tak przypadku taktyki Macieja Kuraka w *Rzeźbie użytecznej*. Legalizacja sztuki dzieje się tu na prawach konsumenta. Dotycząc obowiązku aktywnego relaksowania się, miałyby ona symulować udział „widza”, zastępując go podobnie jak robot kuchenny w nieznośnych obowiązkach, w korzystaniu z rowerka treningowego. Nobilitacja sztuki użytkowej tworzy automatyczne skojarzenia z motywacjami sztuki plemienną, gdzie artysta przyjmuje rolę producenta narzędzia bądź szamana.

Tę drugą opcję zdaje się przejmować Tomasz Kozak w *Klasztor Inversus*. Kreowany kulturowo, a narodowo już skostniały schemat relacji płciowych i specyficzne nastawienie do obowiązującej religii, stwarza artystę-szamana, który egzorcyzmuje fabułę hoffmanowskiej *Trylogii* i rozszerza biografię głównego bohatera, wmontowując guy-porno epizody i kilka odwróconych krucyfików. W tak męskim jak na wojnie towarzystwie i wbijanie na pal dwuznacznym się staje. Tak chłopięca lezka za sarmackim wąsem, próbuje kończyć wiek heterocyklicznej niewinności. Jak wynika z treści wideo: *Duchu tajemniczy wprowadź mnie do tych bez wyjścia polskich otchłani*, porządkujący reset nie poczynamy od alkowy, ale od interpolacji w piwnicach.

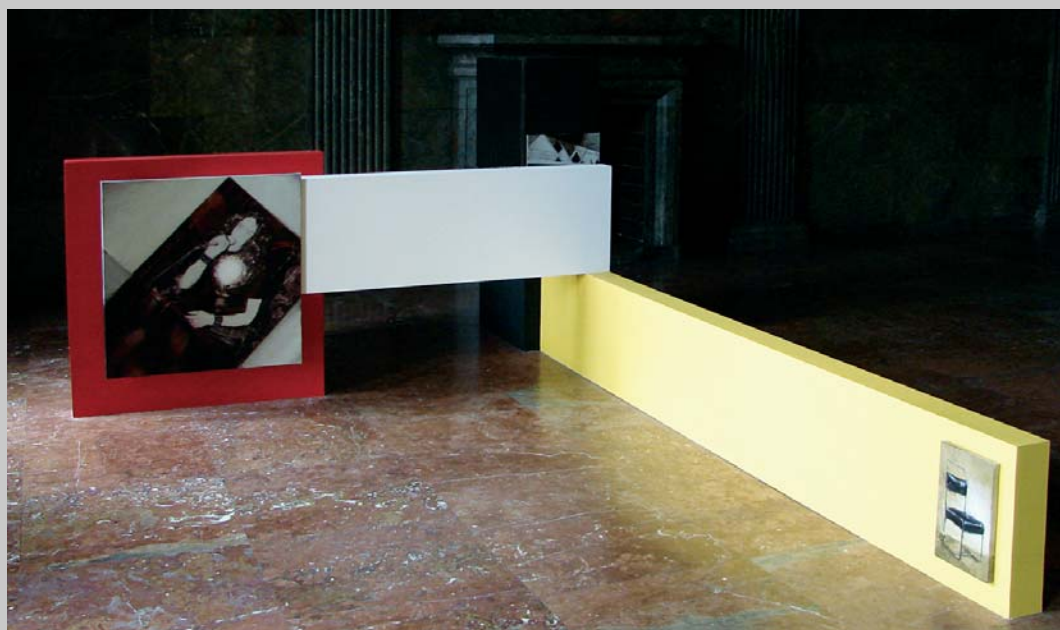
Różną od gibbonowskich resercherów strategię poruszania się w bazie danych, ukazuje Mariusz Tarkawian w *Untitled (Looking for art.)*. To aktualne kadry sztuki najnowszej, międzynarodowy przekrój sceny kulturowej w dwu- i trójliniowym przebiegu niewielkich szkieł w obszernej sali do wyłącznego użytku. Zunifikowany, walorem zrównany do zmęczenia horyzont zdarzeń artystycznych sprowadza jego koloryt do rodzaju szortu informacyjnego. Kompaktowość doświadczeń daje w efekcie kompresję stratną, ogarniając przypadkowe elementy i problem tłocznej medialności.

Kurator skompletował kwiat młodej sztuki, rotacyjnie używany w krajowej promocji artystycznej. Chociaż sam problem ekspozycji nie powinien być czymś obcym współczesnemu twórco, to jednak niektóre puenty kończące poszczególne propozycje wydają się niepełne, może nazbyt subtelne w poruszeniu problemu. Prawdopodobnie dobór tak elementarnych rozwiązań świadczyłby o zajęciu przez kuratora roli trenera, kiedy to działanie drużyny jest możliwe jedynie w przypadku grania na tym samym boisku. Pozostaje niecierpliwie czekać dalszych propozycji, a niepotrzebne skreślić.



Maciej Kurak, *Sztuka użytkowa*

Nazajutrz



1. **Olaf Brzeski**, porcelanowe popiersie
2. **Mariusz Tarkawian**, *Bez tytułu* (z cyklu „Looking for Art”), od 2006, rysunek
3. **Wojtek Wroński**, *Projekt seryjnego wyposażenia dla absolwentów szkół artystycznych w Polsce*, 2006, obiekty rzeźbiarskie
4. **Paweł Książek**, *De Stijl vs. Black Metal*, 2007, fragm., instalacja malarska
5. **Tomasz Kozak**, kadr z filmu

Agata Smalcerz

W Bielsku wciąż malarstwo

Biennale Malarstwa „Bielska Jesień” istnieje od 1962 roku i jest jednym z najważniejszych konkursów w Polsce. Wielu artystów, nie tylko tych debiutujących, przysyła tu prace licząc na odkrycie. I rzeczywiście: historia pokazuje, że sporo młodych artystów po uzyskaniu nagród lub wyróżnień „Bielskiej Jesieni” rozpoczęło wielką karierę, często o międzynarodowym zasięgu. Byli to m.in.: Wilhelm Sasnal, Paulina Ołowska, Monika Sosnowska, Piotr Janas, Zbigniew Rogalski, Dominik Lejman, Bartłomiej Materka, Paweł Książek, Grzegorz Sztwiertnia, Piotr Lutyński, Wojciech Leder, Rafał Borcz, Karolina Zdunek. Jury „Bielskiej Jesieni” nagradzało także prace artystów już znanych, którzy w Bielsku-Białej tylko potwierdzili swą klasę, jak: Andrzej Szewczyk, Bettina Bereś, Bożena Grzyb-Jarodzka, Piotr C. Kowalski, Zdzisław Nitka czy Przemysław Kwiek.

„Bielska Jesień” przez 45 lat istnienia zmieniała różne punkty regulaminu, a od 12 lat również częstotliwość (z konkursu corocznego przekształca się w biennale), jednak zasadniczy obszar jej zainteresowania pozostał ten sam: zamknięty i ograniczony tylko do jednej dziedziny sztuki – malarstwa, bez romansów z innymi mediami, ale otwarty jeśli chodzi o temat czy wiek uczestników.

Próby wyjścia przez artystów poza ustalone reguły co do tradycyjnego, wypracowanego przez wieki pojmowania istoty malarstwa – jako dzieła *wykonanego dowolną techniką malarską, nie dającą się powielić jako oryginał* (punkt z regulaminu konkursu) – podejmowane były w ciągu ostatnich lat wielokrotnie, z różnym skutkiem. Rygorystyczne jury w 1995 (?) odrzuciło z powodów formalnych jedną z prac, gdyż elementem obrazu były – jak chciała autorka – palące się świece, co według jury wprowadziło element performatywny, a więc niezgodny z regułami nieruchomego obrazu. Z podobnych powodów w 2007 roku niedopuszczony do wystawy pokonkursowej został film DVD, o malarskich walorach, jednak nie zachowujący cech oryginału w jednym tylko egzemplarzu.

Próba zgłoszenia do konkursu malarstwa obrazu wideo niewątpliwie spowodowana była przesłaniem wystawy kuratorskiej, zrealizowanej w ramach „Bielskiej Jesieni” rok wcześniej. W ramach wystawy, prezentującej autorskie spojrzenie na polskie malarstwo, Jarosław Lubiak i Kamil Kuskowski pokazali „Obrazy jak malowane” – wyłącznie wideoinstalacje, w których podstawowym aspektem są kolor i światło, te same czynniki, które budują tradycyjny obraz malowany pędzlem. Projekcje wideo już wcześniej pojawiały się na bielskojesiennych wystawach kuratorskich – np. wijące się *Robaki* Anny Orlikowskiej w nieco dekadentkim spojrzeniu Magdaleny Ujmy i Joanny Zielińskiej na estetyczne walory obrazów (*Piękno, czyli efekty malarskie*, 2004).

Wystawy konkursowe dla malarzy, w przeciwieństwie do kuratorskich (odbywających się naprzemiennie, w lata parzyste) nadal więc zachowują materialność dzieła. Fizyczna materia poszczególnych propozycji na ostatniej „Bielskiej Jesieni” w wielu przypadkach zainspirowana była fotografią, wykorzystywaną na różne sposoby. Obrazy z cyklu „Genderqueer” Wojciecha Kubiaka i Lidii Krawczyk to malowane w monumentalnych proporcjach portrety z rzutowanych na blej-

ramy zdjęć. Pozornie mechaniczne przeniesienie wymaga przecież dobrego opanowania warsztatu, co było widać przy porównaniu tych świetnych obrazów z innymi na wystawie, malowanymi ze slajdów. Hiperrealizm czy fotorealizm uprawomocnił tę metodę postępowania, jednak, mimo pozorowanej łatwości okazuje się, że i ona wymaga talentu.

W dwóch wypadkach artyści jeszcze bardziej ułatwili sobie pracę wykorzystując już nie przenoszone ręcznie fotografie, ale fotograficzne wydruki. Andrzej Wasilewski na swoje *Pin-up fruits* narzucił warstwę malarskiej materii, nadając im charakter rękodziela, a Kamil Kuskowski zrobił to tylko na niektórych fragmentach wydłużonych blejtramów będących powiększeniami grzbietów najważniejszych książek o malarstwie. To wcześniejsza wersja pokazywanych przez niego w Atlasie Sztuki prawdziwych książek, widzianych tylko od strony grzbietów, jako dzieł na indywidualnej wystawie „Uczta malarstwa”. To najbardziej konceptualna praca na wystawie, w której nieistotne stało się takie czy inne wykonanie, a ważniejsze stało się przesłanie.

Metamalarstwo, odwołujące się do samego siebie, czy też malarstwo czyste, nieprzedstawiające, rozpatrujące wyłącznie problemy formy i koloru, to ciągle ważne tendencje w „Bielskiej Jesieni”. Abstrakcja, raz bardziej hołubiona, raz mniej, w zależności od składu jury, miała swoje mocne reprezentacje i notowania (np. na „Bielskiej Jesieni” w 1995 roku, kiedy zwyciężył Wojciech Leder), ale zawsze była na wystawie obecna. W tym roku w tej dziedzinie mocno zaznaczyły się kobiety: Małgorzata Borek z obrazem *Zielony (Green)* czy Małgorzata Szymankiewicz – *Bez tytułu*. Jednak przewagę zdecydowanie miały obrazy figuratywne i przedstawiające, odwołujące się do różnych stylów: obok fotorealizmu pojawiły się ekspresja, surrealizm, malarstwo materii.

Choć wiele konkursów w Polsce uwalnia się od jednej dyscypliny i zaczyna mieszać media, przekształcając się w festiwale sztuki, gdzie na równych prawach z malarstwem ocenia się wideo czy instalacje, bielski konkurs pozostaje wierny wciąż najpopularniejszej dziedzinie sztuki.

Jak dalece jednak można zmieniać pojęcie obrazu, wychodząc od tradycyjnego blejtramu i konfrontując go np. z konceptualizmem, pokazały w konkursie nie tylko obrazy Kamila Kuskowskiego, ale i sesja „Malarstwo a może konceptualizm”, z wystąpieniem m.in. Jerzego Kosałki i Krzysztofa Wałaszką, którzy dali „Pokaz żywego malarstwa”. Wrocławskie środowisko jest chyba najwyższym przykładem tego, że może istnieć pełna symbioza między malarstwem o sztuka pojęciową. ■

Na 38. Biennale Malarstwa „Bielska Jesień” napłynęło 1 627 prac 416 artystów. Do wystawy pokonkursowej jury (Jolanta Ciesielska, Grzegorz Sztwiertnia, Agata Smalcerz, Monika Szewczyk, Leon Tarasiewicz) zakwalifikowało 109 prac 58 artystów. Nagrody: Grand Prix – Wojciech Kubiak, Lidia Krawczyk, II Nagroda – Agata Biskup, III Nagroda – Stefan Hanćkowiak, wyróżnienia – Małgorzata Borek, Dorota Borowa, Tadeusz Moskała, Bartłomiej Otocky, Małgorzata Szymankiewicz. Wyróżnienia redakcji patronackich: Małgorzata Szymankiewicz (Art&Business), Barbara Tytko (Artinfo.pl), Jan Dziaczkowski (Arttluk), Agata Biskup (Exit), Bartłomiej Otocky (Obieg), Tadeusz Król (Sztuka.pl).

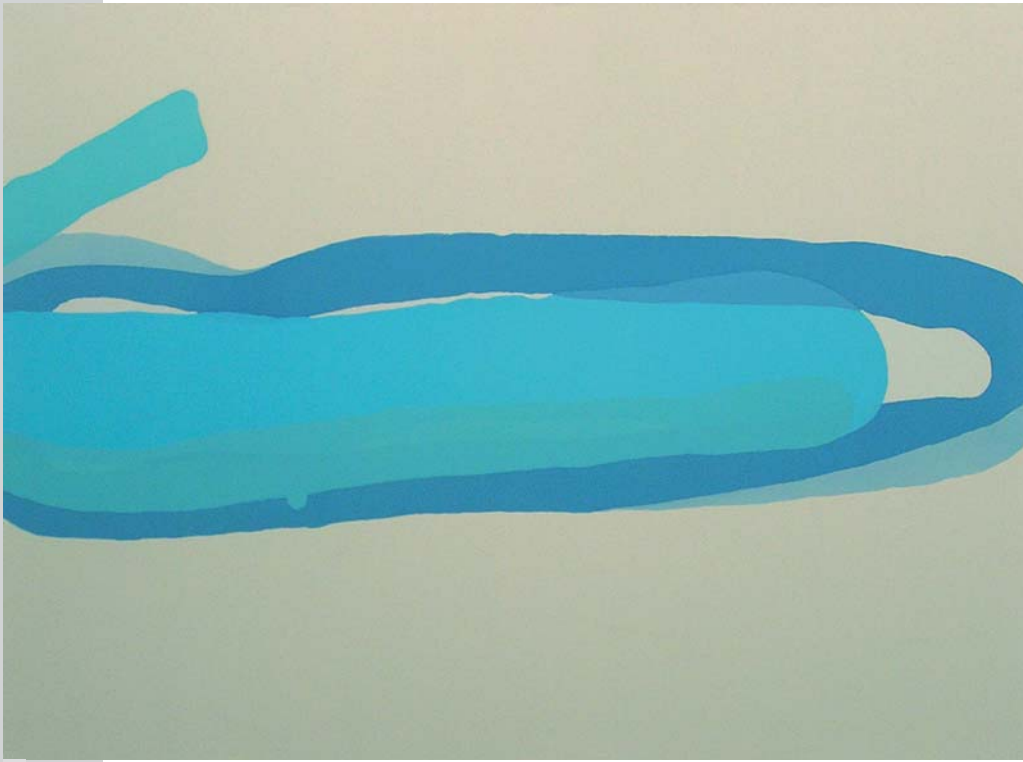


Biennale Malarstwa „BIELSKA JESIEŃ 2007”

1. **Wojciech Kubiak, Lidia Krawczyk, i. i. L.**, z cyklu „Genderqueer”, 2007, olej, płótno, 195 x 195 cm
2. **Agata Biskup**, *I co ja teraz zrobię!*, 2006, akryl, płótno, 220 x 200 cm
3. **Małgorzata Szymankiewicz**, *Bez tytułu 54 a*, 2007, olej, płótno, 150 x 210 cm
4. **Małgorzata Borek**, *Green*, 2006, olej, płótno, 120 x 240 cm
5. **Bartłomiej Orocki**, *Bez tytułu (portret pamięciowy)*, 2007, akryl, płótno, 102 x 140 cm
6. **Tadeusz Moskała**, *Permutacja pierwsza*, 2007, polipityk w konwencji 3D, akryl, płótno, 30 x 30 cm
7. **Stefan Hanckowiak**, *W poszukiwaniu szczęścia*, 2007, akryl, płótno, 240 x 190 cm
8. **Dorota Borowa**, *Teraz*, 2005-2006, olej, płótno, 200 x 150 cm

38

Fot. Archiwum Galerii Bielskiej BWA



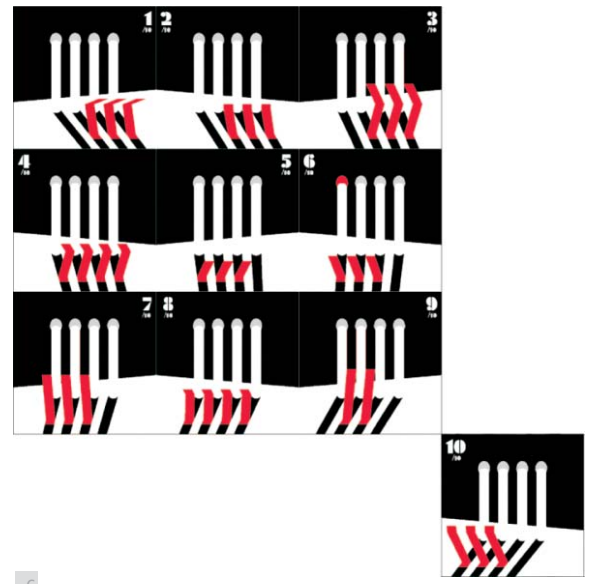
3



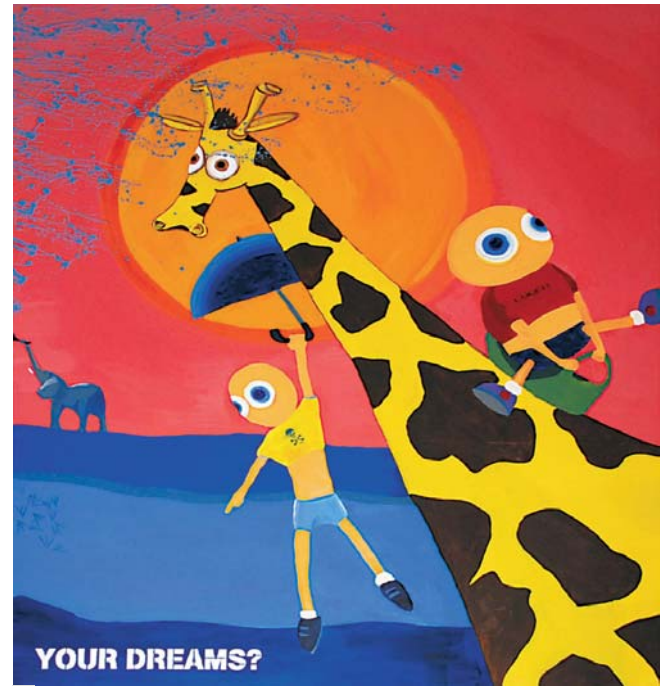
4



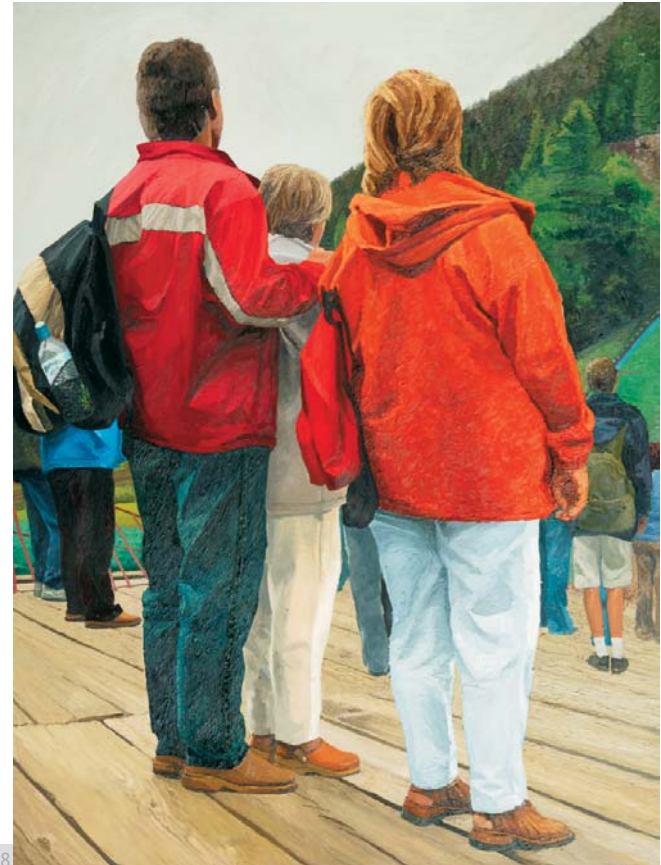
5



6



7



8

Tadeusz RÓŻEWICZ

— laudacja

motto; (Arystoteles, Hermeneutyka, 16a')

Słowa są symbolicznymi znakami wrażeń doznawanych w duszy,
a dźwięki pisane są znakami dźwięków mówionych.

Jako pisane a także i mówione,
nie są dla wszystkich ludzi te same...

*Jak mówi tradycja zanurzona w historii
Jest właściwy czas na wszystko:
Na płonące lasy w pożodze wojennej –
Na rozkwitające róże
Na płacz i śmiech radosny
Na zgryzotę i zdrowie
Na pożegnania i miłosne spotkanie
Jest czas na przasne słowa
i na kunszt Poezji.*

Dzisiaj jest taki dzień – Dzień Poezji Tadeusza Różewicza



Z inicjatywy Wydziału Grafiki, Senat Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu, zwrócił się do Poety, Tadeusza Różewicza o przyjęcie tytułu Doctora honoris causa naszej Uczelni.

Za wyrażenie zgody, poczytując ją za wielki dar serca, jesteśmy Panu Tadeuszowi Różewiczowi szczerze wdzięczni i zobowiązani.



Niedawno spytano mnie – dlaczego Poeta?

Dlaczego w Akademii Sztuk Pięknych?

Odpowiedziałem – czytaj wiersze Poety, uważnie, z empatią.

Bo lekką ręką nie dotkniesz Bytu Subtelnego.

Bowiem

*...Poeta w czasie pisania to człowiek, odwrócony
tyłem do świata
do nieporządku
rzeczywistości
Poeta w czasie pisania
jest bezbronny
łatwo go wtedy zaskoczyć
ośmieszyc przestraszyć...*

Malarz, grafik, rzeźbiarz wrażliwy, stoi nieopodal, na wyciągnięcie ręki, z tym samym drżącym samo-poczuciem.



Kiedy Tadeusz Różewicz „stał się” poetą? W jakim czasie zgodził się na taki dar Opatrzności.

Mówi Poeta –

*... debiutowałem kilka razy. To tak, jakbym się kilka razy rodził.
Przed wojną – w gazetach i pismach szkolnych, w czasie okupacji konspiracyjnie wydany tomikiem wspomnień z partyzantki;
po wojnie tomikiem satyr, w 1947 r. tomem wierszy lirycznych.*

Historycy literatury zwracają uwagę na tom *Niepokój* wydany w czasach krakowskich jako właściwy debiut.

Niepokój to tom stanowiący gorzki, poetycki rozrachunek z doświadczeniem wojny i okupacji.

Wojna wycisnęła traumatyczne ślady w świadomości tych, którzy ocalili.

Wydawało się, że z popiołów pożogi nie odrodzi się żadna forma swobodnej myśli, że nie będzie wystarczających sił duchowych na kontynuację lub początek – że nikt nie napisze wiersza, nie namaluje obrazu, że teatr będzie atrapą, życie przetrwało. (nasze życie)

Powojenna twórczość Tadeusza Różewicza dowodzi, że wartości wyższego rzędu, choć zwichnęły swe proporcje – trwają.

– że mimo niepokoju zrodzonego przez wielką destrukcję, można i trzeba odnaleźć nowe impulsy, odkryć nowe wektory i potencje mimo opresyjnej rzeczywistości powojennej.

– Andrzej Wajda całkiem niedawno powiedział:

*Wczoraj przeczytałem na nowo tomik wierszy Różewicza
Czerwona rękawiczka z 1948 roku.*

*To był nasz poeta - tak czuliśmy wtedy. On właśnie mówi:
o irracjonalnym poczuciu winy tych co przeżyli.*

Wehikuł czasu niósł Poetę przez gęstwinę zdarzeń, przeniósł w różne miasta i sytuacje. Wszystko zaczęło się w Radomsku, w rodzinnym domu przy ulicy Reymonta 12.

Poeta wyszedł z domu...

W 1945 roku p. Tadeusz Różewicz znalazł się w środowisku, które zachowało tradycję awangardy dwudziestolecia międzywojennego. Czas krakowski – okres krótki ale niezwykle płodny i pożywny.

W Krakowie rozpoczęła się przyjaźń poety z Kornelem Filipowiczem, Jerzym Nowosielskim, Mieczysławem Porębskim, Jerzym Tchórzewskim.

W Krakowie słuchał wykładów Tatarkiewicza i Ingardena.

W Krakowie pod mentorskim okiem Juliana Przybosa i Leopolda Staffa Tadeusz Różewicz kształtował swój etos poety, swoją suwerenną drogę artysty.

Maria Komornicka, po wydaniu tomu *Niepokój* napisała tak:

Śród tłumu młodocianych Tyrteuszów, Juwenalów i Jeremiaszów ostatniej doby wyróżnia się wyrobieniem oblicza poetyckiego i dojrzałością swego człowieczeństwa Tadeusz Różewicz.

W 1945r. w artykule *Rekwizyty i duch (Rozważania o poezji)*

Poeta pisał o konieczności przezwyciężenia zastanych konwencji, odrzucenia zużytych rekwizytów poetyckich, motywów i form.

...lepiłem wtedy nową formę czy też „naczynie”, w którym podawałem napój liryczny czytelnikom...

A jak lepić naczynie?

Poeta wyraził to tak w znakomitym wierszu:

(z wiersza *Propozycja druga*)

Utwór
skończony
trzeba złamać
a kiedy się zrośnie
jeszcze raz łamać
w miejscach gdzie styka się z rzeczywistością
usunąć elementy łączące
przypadkowe
które pochodzą z wyobraźni
pozostałe powiązać
milczeniem
lub zostawić rozwiązane...

– Im zewnętrzna szata wiersza jest bardziej skomplikowana, ozdobna i zaskakująca, tym gorzej dla właściwego zdarzenia lirycznego, które nie może przebić się przez kunsztowne inkrustacje fabrykowane przez poetów...

W konkluzji – poezja dla Tadeusza Różewicza jest elementem życia, jako zapis emocji, myśli i sądów, a nie li tylko zbiorem estetycznych konwencji o krótkotrwałym bycie.

W szerszym ujęciu odnosi się to do każdej dziedziny sztuki.

- Poezja jako ustawiczne czuwanie

Poezja jako baczne czyhanie na słowa, na prawdę słów.

Słowo – tworzenie

Słowa pierwsze – rodzina, dom rzeczy, natura,

światło i mrok, życie mieszkańców miast

są kanwą na której, jak mówi poeta –

haftujemy zieloną różę współczesnej poezji

Słowa prawdziwe, prawda w słowach.

Czym jest prawda ?

– Nietzsche grzmi z oddali

– prawda jest ruchomą armią metafor.

Poeta:

– *Ja sam w większości swoich wierszy posługuję się obrazem.*

Moja poezja opiera się więc na zasadniczym elemencie, na metaforze, na obrazie.

Norwid szepcze:

– *Z rzeczy świata tego zostaną*

Dwie tylko: poezja i dobroć... i więcej nic.

Od 1968 roku Tadeusz Różewicz mieszka we Wrocławiu. Jak mogę mniemać, miejscu przyjaznym, szanującym dzieło Poety.

– *Cóż to za miasto bez poety,
coż to za wieża kościelna bez dzwonu
coż po dzwonie bez serca*



W 1960 roku Poeta otwiera kolejny etap swej twórczości. Dramaturgia
Jak mówi – to kolejny debiut.

Jego dramaty:

Kartoteka, Stara kobieta wysiaduje, Świadkowie, Nasza mała stabilizacja, Grupa Laokoona, Akt przerywany, Białe małżeństwo, Wyszedł z domu, Na czworakach, Do piachu – należą do najważniejszych zjawisk w tej dziedzinie po wojnie.

Krytycy często używają terminu – „teatr realistyczno-poetycki, mówią o grotesce...”

Poeta uważa się za realistę.

Moje sztuki nie mają nic wspólnego z groteską.

Groteskę uważam za ułatwienie... mnie na przykład interesuje bardziej takie zagadnienie: punkt w którym dramat staje się komedią a komedia dramatem

głos z widowni:

– *toż to tworzenie Hipocentaura, żywego, wierzgającego, zdziwionego swoim dwoistym istnieniem.*

Inscenizacje dramatów T. Różewicza powstały we współpracy z wybitnymi reżyserami, w doborowej obsadzie aktorskiej.

Każdy dramat zyskiwał swój wizualny znak-plakaty do inscenizacji realizowali znamienici plakaciści polscy. Nie z tzw. profesjonalnego obowiązku, ale w żywej reakcji na fenomen poematów dramatycznych.

Francis Bacon czyli Diego Velazquez na fotelu dentystycznym

to tytuł poematu z tomu – *Zawsze fragment – Recykling*

- *Przed trzydziestu laty zacząłem deptać Baconowi po piętach...*

To piękny dowód fascynacji Poety malarstwem.

Kontakty Tadeusza Różewicza ze środowiskiem plastycznym a raczej wybranymi przyjaciółmi-malarzami, datują się dziesiątkami lat.

W Krakowie zyskał ich szczerą przyjaźń-aprobata i uznanie dla swojej twórczości.

Ze ścian domu poety spoglądają na niego obrazy-dowody pamięci przyjaciół – Nowosielskiego, Tchórzewskiego, Brzozowskiego, Jaremianki, Mikulskiego ...

Była to miłość z wzajemnością.

...Poeta i obrazy połączeni wspólnym krwioobiegami.

Korespondencja:

Poeta pisze do obrazu

Obraz spogląda na Poetę.

Osobiście kojarzę poezję Tadeusza Różewicza z grafiką Rembrandta.

Odnajduję podobną siłę wyrazu, zwięzłość wybranych środków, powszechność motywów prześwietlonych głębokim przeżyciem.

Analogie między obrazami a poezją bywają oczywiście zawodne, zachodzi tu bowiem różnica materii, ale można mówić z pewnością o wzajemnym przenikaniu sfer.

Wobec ogromu i wagi dorobku Tadeusza Różewicza stoimy w podziwieniu, pełni szacunku dla trudu poety.

Pojawiają się słowa – *szyfrowe prace, orka na ugorze, przenikliwe oko.*

– gdzie szukać autorytetu?

Seneka podpowiada:

– *Winniśmy obrać sobie jakiegoś prawego człowieka i mieć go zawsze przed oczami, aby być tak, jak gdyby on się nam przyglądał, i wszystko czynić tak, jakby on widział...*

Dzień dzisiejszy zbiega się z ważną datą, wszak jutro obchodzi Pan kolejną rocznicę urodzin – wszystkiego dobrego Panie Tadeuszu, pomyślnych dni w zdrowiu. Niech trwa piękno pańskiego dzieła. Pozwolę sobie – prosząc o wyrozumiałość – dołączyć słowną laurkę własnego wyrobu:

*Siedząc na krześle firmy Thonet
omotany poezją
wierszem odziany
w nieśpieszny rytm obuty
ręce grzeje nad słowem
zapisanym w zeszyście
w kratkę*

Jan Jaromir Aleksiu





Doktorat HONORIS Causa AD 2007
ASP we Wrocławiu
dla Tadeusza RÓŻEWICZA



fot. K. Saj

Sztuka

o ceramicznych rzeźbach i obrazach Katarzyny KOCZYŃSKIEJ-KIELAN

się

toczy

Ceramicsy nie mają łatwo. Rzadko traktowani są jak pełnoprawni artyści, bo i glina wielu osobom kojarzy się z tworzywem łatwym. Sięgają po nią dzieci, a jeśli już biorą ją w ręce rzeźbiarze, to po to, by budować modele, bozetta, szkice, które dopiero później wykuwane są w szlachetniejszych tworzywach. Ten XIX-wieczny sposób myślenia pokutuje wśród wielu osób do dziś. A przecież już niemal sto lat temu zauważono niezwykle wartości artystyczne tkwiące w ceramicznej materii. Artyści sięgają po nią, by tworzyć samoistne dzieła sztuki.

Wrocław jako zagłębie ceramików przyzwyczaił nas do widzenia w ceramice nie tylko rzemiosła. W końcu od ponad półwiecza działa tu jedyna uczelnia plastyczna kształcąca polskich artystów ceramików. Jednak do niedawna niewielu absolwentów potrafiło korzystać z jednej z najbardziej pierwotnych technik formowania gliny, czyli toczenia na kole. Przywróciła ją do Akademii Sztuk Pięknych Katarzyna Koczyńska-Kielan, która na przełomie lat 80. i 90. kilkakrotnie była zapraszana na warsztaty w pracowni garncarskiej „Margarethenhöhe” w Essen. Efektem tych praktyk było nie tylko zdobycie umiejętności wytaczania form z gliny, ale też fascynacja zupełnie innym od europejskiego postrzeganiem ceramiki.

Tę odmianę Koczyńska-Kielan zawdzięcza swej nowej mentorce: Young-Jae Lee, koreańskiej artystce osiadłej w Niemczech. Stosowane przez nią estetyczne rozwiązania bliskie były ceramicznym poszukiwaniom pionierki ceramiki z wrocławskiej Akademii, czyli eksperymentom Julii Kotarbińskiej i jej uczennicy Krystyny Cybińskiej. Obie te artystki skłaniały się ku prostym kształtom naczyniowym zdobionym szlachetną kolorystyką i rysunkiem szklaw. Jednak formy Young-Jae Lee niczem służyć nie musiały. Były. Skupiały w sobie tradycję i wiedzę, umiejętności rzemieślnicze i estetyczne rozważania.

Dzięki temu połączeniu i zapętleniu wpływów, krzyżującym się inspiracjom, Katarzyna Koczyńska-Kielan znalazła swój oryginalny język plastyczny. Z jej rąk wychodzą formy, które, choć przypominają naczynia, nie mają konkretnego przeznaczenia. Są zwartymi, klarownie konstruowanymi bryłami, z których każda opracowana jest w inny, niepowtarzalny sposób. Każda jest wyzwaniem formalnym, choć niejednokrotnie bazuje na tym samym kształcie wyjściowym.

Tak jest z walcami w cyklu „Katedr”, tak jest z „Wieżami”. Są wyklejane, odgniatane w formach, niejednokrotnie wielościennie, o osobno ukształtowanym wnętrzu i zewnątrz. Na ten rzemieślniczy, technologiczny majstersztyk niewiele osób zwraca uwagę. Nic dziwnego – wzrok widzów zazwyczaj przykuwa niezwykle połączenie faktur, ażurów, barwień, które zwartą, sumaryczną formę czynią zagadkowym i pociągającym rozwiązaniem plastycznym. Bo choć wszystkie ceramiczne dzieła Koczyńskiej-Kielan są proste i tektownicze, to mają ten rys unikalności, który charakteryzuje skończone dzieła sztuki. Nie sprawia tego ornament, czy też jakaś inna służąca powierzchni ładności, jedynie efektowna dekoracja.

Niektóre z form są jak najprawdziwsze dzieło kolorysty. Choćby te z cyklu „Pejzaży zamkniętych” są opowieścią o zmieniających się porach roku. Wiosna, Lato, Jesień, Zima. Niby podobne, ale wszystkie odmienne. Po swojemu barwami, przecierkami, zadrapaniami ślą sugestie naszej wyobraźni. Nasuwają nam skojarzenia ze splątaniem zmarniętych źdźbeł trawy, usychającymi liśćmi, rozkwitającymi drzewami i dojrzewającymi zbożami. To niby prosta narracja, ale jakże wysublimowana formalnie. Bo w zależności od ciepłej bądź chłodnej kolorystyki podążamy myślą do przeżytych świetlistych poranków, leniwych południ, chmurnych wieczorów. Do górskich dolin, rozległych jezior.

Kolejne prace są wynikiem logicznych poszukiwań, sumiennego roztrząsania zagadnień formalnych, powracania do raz już podjętego tematu, do raz przerabianego motywu.

Każdy z wylepionych tworów jest osobną historią, każdy ma charakter trójwymiarowego obiektu przeznaczonego do oglądania ze wszyst-

kich stron. Jest po prostu ceramiczną rzeźbą, która jeśli nawet nie została wytoczona na kole garncarskim, to jej kolejne oblicza odkrywamy, gdy powtórzymy wirowy ruch koła. Gdy obchodzimy ją dookoła.

Autorka na każdym kroku zaskakuje nas doklejeniem dodatkowych elementów, innym opracowaniem ścianek. Raz zmienia strukturę gliny, różnicuje jej fakturę, raz bawi się jak malarz kolorem. Raz tworzy kolejne płaszczyzny, raz je usuwa. Toczy walkę z symetrią, rytmem: czasem im się poddaje, czasem je zwalcza, konsekwentnie budując artystyczne wyzwania. Wnika w głąb kompozycji, w zaskakujących miejscach ją otwiera, zamyka, igrając z naszym przyzwyczajeniem do szukania centralnego punktu.

W „Pejzażach zamkniętych”, bryłach o podstawie kwadratu, autorka różnie traktuje krawędzie: miętko je zaobla, by w innej pracy ostro przeciąć je kolejną ścianą. Wykorzystuje wklęsło-wypukłe falowanie płaszczyzn do budowania efektów światłocieniowych, fakturami sygnalizuje różne napięcia, nastroje, stany. Pociąga ją formalne komplikowanie prostego przecież kształtu. Szuka kolejnych niespotykanych rozwiązań.

W ostatnim czasie Koczyńskiej-Kielan przestały wystarczać rozważania nad charakterem pojedynczych form, a nawet rozwijaniem ich w postaci cyklów. Na wystawie we wrocławskiej Galerii Miejskiej podsumowującej jej twórczość z lat 2004-2007 zaprezentowała *Kręgi czasu* – nic innego, jak instalację we wnętrzu – która zmusza nas do skupienia uwagi nie na pojedynczych kształtach, lecz zorganizowanej przez nie przestrzeni. Nie patrzymy już na jeden wytoczony kształt, na wyklejoną formę, tylko doszukujemy się relacji zachodzących między poszczególnymi wystawionymi pracami. Poznajemy nowe wartości, które rodzą się ze zderzeń powielonych kształtów, mnożonych rytmów, podkreślanych napięć.

Próbą znalezienia nowych rozwiązań ceramicznych są także obrazy Katarzyny Koczyńskiej-Kielan. Wydawałoby się, że powinny być płaskie, dwuwymiarowe, lecz wszystkie one przyjmują kształt reliefów. Przestrzennych rozgrywek, które odmieniają płaszczyznę w wielowarstwowe kompozycje nakładek, splekań, żłobkowań. W te załamania i zagłębienia różnie wnika światło wydobywając kolejne warstwy, kolejne przestrzenie, kolejne wrażenia.

I choć obrazy powstają z surowego, pełnego ziaren szamotu, tak różnego od stosowanej w trójwymiarowych bryłach, często aż świecącej śliskością, oczyszczonej gliny, to za każdym razem modelunek płaszczyzn, metody ich kształtowania należą do klasycznego arsenału ceramika.

Tak samo wykorzystywane przez autorkę zdobienia – cała ta alchemia środków, technologia wręcz nie do zgłębienia dla laika.

Bo skąd zwykły śmiertelnik może wiedzieć, w jakiej temperaturze wypalana była skorupa, jak przebiegało szklawienie, czym jest angoba, albo jaki tlenek spowodował przebarwienie naklejanego detalu?

I właściwie po co ma to wiedzieć? Przecież liczy się efekt, a ten nie pozostawia wątpliwości.

Wytoczone przez Katarzynę Koczyńską-Kielan kształty oderwały się od potoczności. Obróciły się w stronę artystycznej klasyki. Poważnej, skupionej, ale i momentami z rozbawieniem puszczającej oko do naszych przyzwyczajzeń.

1. Katarzyna Koczyńska-Kielan & Piotr Kielan, *Wspólna podróż*
2. Piotr Kielan, *Pejzaż z różowym światłem*, 2004, ol. pł., 130 x 160 cm
3. Katarzyna Koczyńska-Kielan, *Pejzaż zamknięty*, 2004, h: 25, 28 x 24 cm, 28 x 22 cm
4. Katarzyna Koczyńska-Kielan, *Czerwona pustynia*, 2003, 65 x 23 x 23 cm
5. Katarzyna Koczyńska-Kielan, *Wieża o zachodzie słońca*, 2007, 25 x 25 cm
6. Piotr Kielan, *U stóp mojej pracowni*, 2007, ol. pł., 120 x 150 cm





2

Katarzyna & Piotr
KOCZYŃSKA-KIELAN



4



3



5



6

Andrzej P. Bator

KOLORowanie

ŚWIATA
wewnętrzne

Demokrytejska teza stwierdzająca, że postrzeżenia są stanami umysłu, a nie, jak zwykle się sądzić, obrazem rzeczywistości, diskutowana była nie tylko przez filozofów, ale także przez artystów. Jednym z nich jest kontynuator wrocławskiej szkoły kolorystów Piotr Kielan. Jego twórczość sytuująca się w nurcie malarstwa figuralnego czerpiącego z natury, a ściśle rzecz ujmując – z pejzażu, tezę głoszącą prymarną rolę podmiotu, którego intelekt, zmysły i emocje są miarą rzeczy, potwierdza jednoznacznie.

Powyzsza uwaga ma znaczenie porządkujące, bo choć nie wynika z niej kryterium wartościowania malarskich dzieł P. Kielana, to jasno wskazuje na przyjętą przez niego koncepcję sztuki. Koncepcję, której korzenie tkwią w stwierdzeniu Arystotelesa, że *Przez sztukę powstaje wszystko to, czego forma jest w duszy, co zaś istnieje z konieczności* lub

powstało w sposób zgodny z nakazami natury dziełem sztuki nie jest (*Metafizyka*, VII, 7, 1032 b), a która w refleksji Maurice Merleau-Ponty'ego zyskała swój pełny wymiar. Kluczowa rola widzenia w akcie twórczym, według francuskiego fenomenologa, zasadza się w tajemniczej relacji zachodzącej między kimś widzącym a czymś widzialnym zarazem. To właśnie artysta uświadamia sobie fakt, że jest czymś więcej niż przestrzenną jakością, że jest splotem widzenia i ruchu, że jego twórcze widzenie ma moc wiązania Bytu w jedność. Jego spojrzenie wpisane w przedludzkie widzenie w swym nienasyconiu wykracza poza to, co jedynie zmysłowe i w swym przekazie nieciągłe, sięga w strukturę bytu, w logos rzeczy. (*Oko i umysł* [w:] *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, s. 27). Merleau-Ponty twierdzi, że proces rozumienia zdarzeń ma charakter konstrukcyjny, dokonujący aktualnej syntezy przedmiotu z perspektywy pól zmysłowych i percepcyjnych, uwzględniający uniwersalny schemat bytu. Perspektywę widzenia wyznacza intencja podmiotu ekstazy transcendującej jego styk ze światem, dlatego związek między podmiotem będącym projektem świata a światem przez niego projektowanym (centrum znaczeń i sensów i wszystkich sensów) jest nierozzerwalny. Widzenie, będące aktem percepcji, jest [...] *spotkaniem, jakby na skrzyżowaniu, wszystkich aspektów bytu* (Tamże, s. 63), jest wreszcie uzewnętrznioną aktualizacją sensotwórczych możliwości podmiotu.

W czynnościach i wytworach ludzkich zawarty jest zatem *implicite* zarówno człowiek jako podmiot, który działa z siebie w sobie i dla siebie, jak i świat zewnętrzny, ujęty jako natura. W katalogu wystawy „Wspólna Podróż”¹ znajdujemy dookreślającą tę kwestię wypowiedź malarza: *Każdy kolejny obraz dopełnia i definiuje świat wewnętrzny artysty, odśladania jego pejzaż wewnętrzny, a zarazem uzewnętrznia i utrwała jego psychikę w charakterystycznej kompozycji barw i kształtów, bez względu na zmieniające się tematy i inspiracje twórcze*. Malowane olejami płótna *Zachód słońca*, *Nurt*, *Listopadowy poranek*, *Światło*, *Przestrzeń*, *U stóp mojej pracowni* czy *Pejzaż z cyklu kolory zimy* dowodzą, że czym innym jest według Kielana przekonanie, iż powierzchnia przedmiotu obrazu przypomina to, co odtwarza, a czym innym rozumienie tego, co przedstawione, czego doświadczamy na zasadzie podobieństwa pomiędzy widokiem obrazu a dwuwymiarowym wyglądem przedmiotu, jakim jest obraz malarski. Fakt, że obrazy przedstawiają wszystko, do czego są podobne, oznacza, że wyjaśnienie przedstawienia odsyła do pojęcia interpretacji, a nie podobieństwa, a tym samym z obrazem związana jest nieskończona ilość przedstawionych kontekstów. Zorganizowane o zdecydowane wertykalne i horyzontalne podziały płaszczyzny obrazów manifestują przede wszystkim położony na fakturze kolor, którego ekspresyjne działanie wymusza na odbiorcy sposób percepcji całości obrazu. Dopiero kolejne wglądy w ascetyczne układy kompozycyjno-strukturalne ujawniają istnienie ujętych w syntetyczne znaki przedmioty organizujące wewnętrzne przestrzenie obrazu. Budująca linię horyzontu ściana lasu, owale koron drzew lub słońca czy też meandry drogi nie odśladają swych konkretnych jakości; przeciwnie, skrywają je skryżownie za tym, co stanowi o powszechnych właściwościach ich bytu. Wszystko podporządkowane jest tu narracji koloru w paletcie subtelnie budowanych gam z jednej strony, z drugiej zaś kontrastów temperaturowych. Tymi środkami Piotr Kielan dysponuje jednak nie na wzór prozaika opisującego szczegółowo przemyślaną historię, ale na sposób poety, który z napisanego wiersza dowiadyuje się o nim samym i o sobie, o sile i wadze swoich odczuć i przeżyć, o jakości myślenia, o świecie.



Piotr Kielan, *Ulewa*, 2005, 160 x 130 cm

¹ „Wspólna Podróż” – Piotr Kielan, Katarzyna Koczyńska-Kielan, Katalog wystawy, Galeria Miejska, Wrocław 2007.

Paweł Leszkowicz

Strumień WIDEO Izabelli GUSTOWSKIEJ

czyli życie wewnętrzne wizerunków

Wejdźmy do wnętrza wirtualnego muzeum. W filmie *Miłość (Róża, 2006)*, Izabella Gustowska w strukturze czerwonego kryształu zamyka różnorodne sceny miłosne lub intymne będące cytatami z arcydzieł historii malarstwa, od Rafaela do prerafaelitów, włączając Maneta, Ingesa, Girodeta. Wyłaniają się zbliżenia na twarze kobiece w ekstazie, całujące się Anioły, bliskość ust dwóch postaci, Amor i Psyche, Nawiedzenie, Olimpia, Ofeilia. Wciąż powraca jednak jeden obraz lub jego fragmenty, sławny anonimowy enigmatyczny portret Gabrielle d'Estrées z siostrą (1595) ze Szkoły Fontaineblau.

Jest to alegoria, a także scena erotyczna pomiędzy dwoma kobietami, gdzie jedna dotyka sutka drugiej prezentującej pierścionki. Różne oblicza miłości zostały wyrażone połączonym językiem malar-

stwa i wideo. W tej projekcji wideo artystka zamknęła historię malarstwa erotycznego, sztuka wideo stała się natomiast wirtualnym muzeum. Dotychczas to muzea specjalizowały się w przechowywaniu historii obrazów, sztuka współczesna prezentuje jednak swą własną historię wizualności, kreuje alternatywne muzeum. W ten właśnie sposób ostatnia retrospektywa Izabelli Gustowskiej w poznańskim Muzeum Narodowym, wykreowała muzeum we wnętrzu muzeów i zaproponowała nowy model konstrukcji wizualnego archiwum.

Kreowanie środowiska medialnego jest specjalnością Izabelli Gustowskiej, która przez swe instalacje wideo zamienia świat realny w wirtualny. Podczas retrospektywnej wystawy „Life is a Story” zorganizowanej jesienią 2007 roku przez Muzeum Narodowe w Poznaniu artystka przekształciła muzeum w totalną przestrzeń multimedialną. Zaprezentowany został wybór dzieł z głównych cykli artystki: „Względne cechy podobieństwa” (1979-1990), „Płynąć” (1994-1997), „Sny” (1990-1994), „Life is a Story” (2002-2005), „Śpiewające pokoje” (1995-2000).

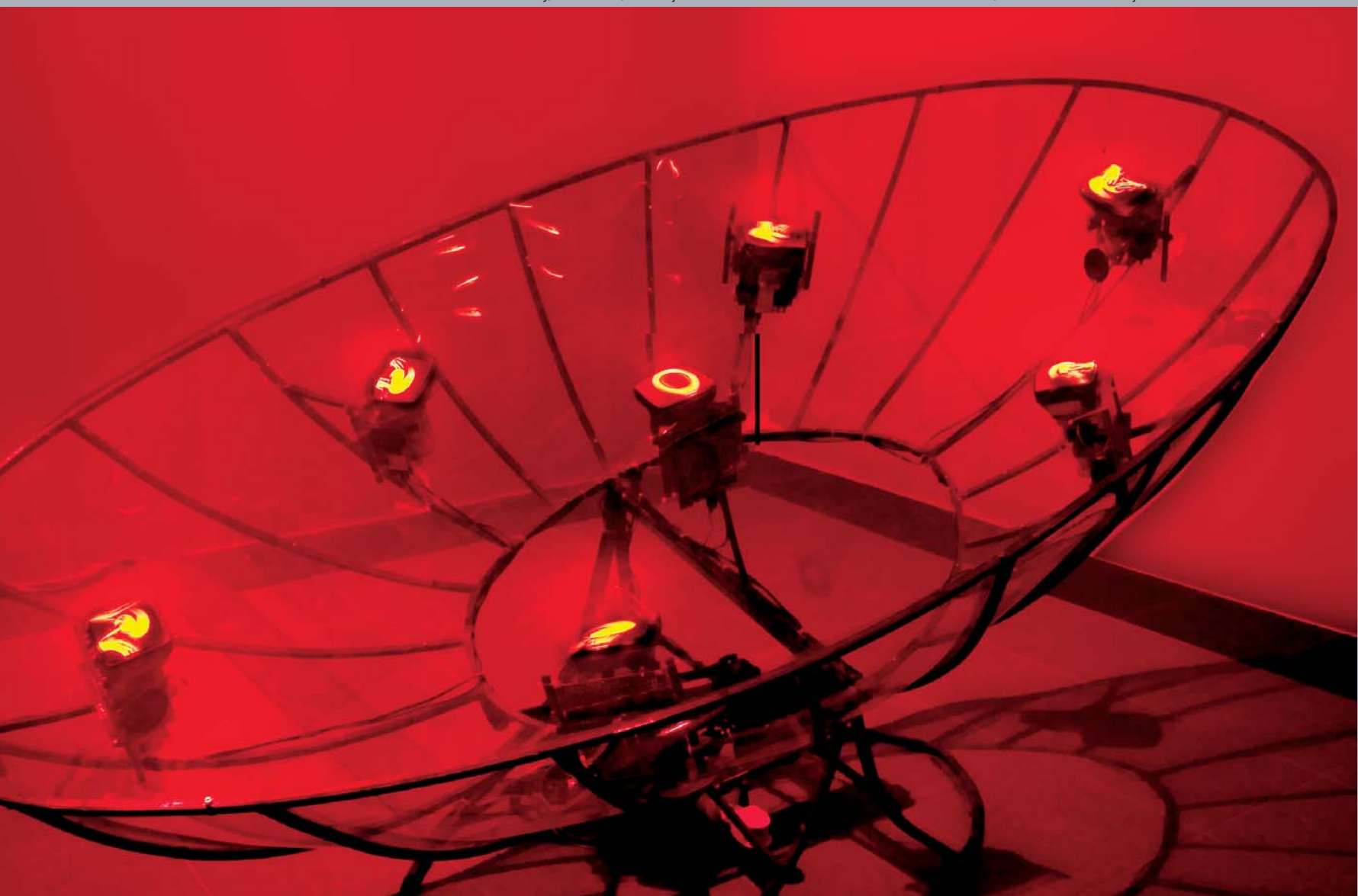


Izabella Gustowska, *Sztuka wyboru*, 2005-2006, instalacja, 9 wideoinstalacji, 150 obiektów light-box, średnica 70 cm, fot. J. Klupś



▲ *Life is a story*, 1984-2006, instalacja

▼ *Dzień zaćmienia – czas sensu*, mobilna wideoinstalacja



Izabella Gustowska



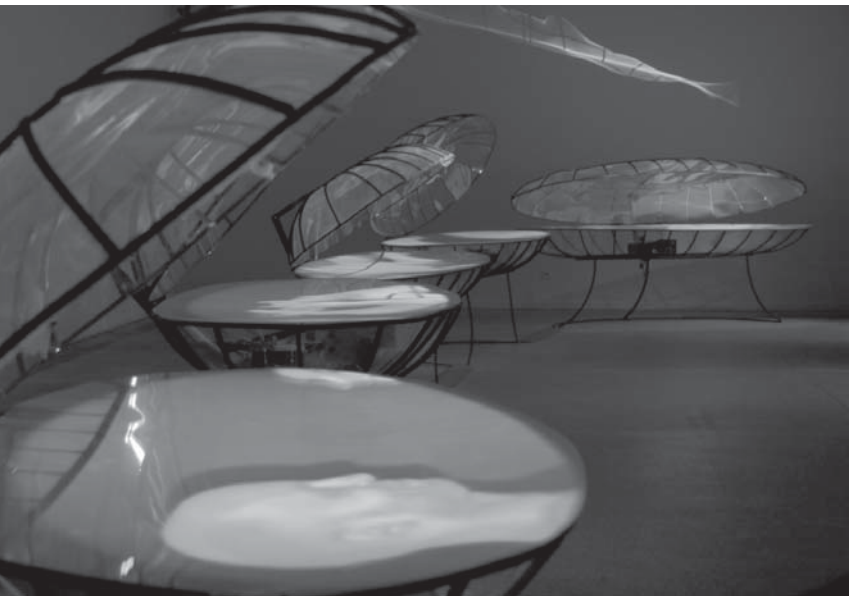
▲ *Strzeż mnie jak źrenicy oka*, 2007, kadry z filmu, 7'20

▼ *Sztuka trudnego wyboru*, 2006, inst., 9 wideoprojekcji, 150 obiektów light box, śr. 70 cm



Poznańska wystawa była niezwykle retrospektywą, gdzie historia sztuki artystki połączyła się z archiwum obrazów z masowej kultury wizualnej.

Na wystawie, która stanowiła zaaranżowany przez kuratorkę Ewę Hornowską i samą artystkę przegląd jej twórczości, królowała instalacja wideo *Sztuka wyboru* (2006-2007). Klasyczna architektura muzeum zanikła w świetle projekcji i migoczących light-boxów. Archi-



Izabella Gustowska, *L'amour passion*, 1996, wideoinstalacja (6 ruchomych obiektów)

tekturę wnętrza starego holu pokryto „freskami” projekcji wideo, wypełnioną barwą i szumem dźwięków. Wnętrze zostało zdematerializowane i ożywione poprzez mozaikę ruchomych i pulsujących obrazów. Widz był zanurzony w wirtualnej sferze, która jest niczym wnętrzem umysłu poddanego implozji wizerunków.

Sztuka wyboru jest ukoronowaniem poszukiwań artystycznych, które zawsze łączyły nowe technologie wizualne z psychiczną introspekcją i egzystencjalną filozofią. Artystka usiłuje zobrazować, czym jest życie wewnętrzne w epoce wszechobecnej dominacji masowej kultury wizualnej. *Sztuka wyboru* w spektakularny sposób porusza problem związku pomiędzy współczesną podmiotowością i wizualnością.

Sztuka wyboru oparta jest na pogłębionej i radykalizowanej technice *found footage*. Artystka wykorzystała i przetworzyła zarówno fragmenty filmów popularnych, jak i cytaty ze swej własnej wcześniejszej sztuki. Technika *found footage* staje się tutaj szeroką metaforą funkcjonowania indywidualnej i zbiorowej pamięci wizualnej. A pamięcią wizualną zajmują się przecież muzea, zatem umiejscowienie tej instalacji we wnętrzu konwencjonalnego muzeum, w holu, który prowadzi do sal eksponujących sztukę dawną, wytwarza fascynujący kontekst tradycyjnej historii obrazów. W poznańskim Muzeum Narodowym podczas trwania retrospektywy Izabelli Gustowskiej widz otrzymał dwie historie wizualności, tą związaną z wysoką tradycją artystyczną i tą wynikającą z wszechobecnej kultury masowej, która wirowała w *Sztuce wyboru*.

Przestrzeń instalacji podzielona została na części o różnym charakterze projekcji naściennych. Na ścianie głównej, na górze, obracał się wyświetlany kształt dużej pustej i wirującej kuli, którą wzrok widza napotyka po wejściu do wnętrza holu. Boczne ściany pokryte zostały w górnej części pasem projekcji wideo, a w dolnej light-boxami.

Po jednej „kinowej stronie” – były to epizody, które są cytatami filmowymi, zaczerpniętymi i wybranymi przez artystkę z kultury popularnej. Po drugiej, „prywatnej stronie” – były to filmy wideo nakręcone przez Izabellę Gustowską, które dokumentują jej życie, sztukę, podróże, przyjaciół. Z jednej strony mamy zatem wizję świata projektowanego na ekran masowej kultury wizualnej, z drugiej projekcję prywatności widzianej przez pryzmat kamery wideo obsługiwanej przez samą artystkę i skierowanej na jej życie. Z jednej strony zastosowano postmodernistyczną technikę przywłaszczenia, z drugiej metodę kina prywatnego.

Projekcje pokazywały po każdej stronie epizody dotyczące dwudziestu czterech tematów-wątków dotyczących codziennych czynności lub podstawowych egzystencjalnych i społecznych doświadczeń. Są to takie tematy, jak: taniec, pocałunki, palenie papierosa, picie wina, płacz, czytanie książki, rozmowa przez telefon, media, seks, ślub, roz-

mowy, zjawy, narkotyki, dzieci, podróże, zwierzęta, przemoc, sport, ruch, muzyka, podglądanie, fotografowanie i filmowanie.

Izabella Gustowska stworzyła w tej instalacji wizualne archiwum doświadczeń. Każda zarówno wybrana, jak i nakręcona scena jest narracją o życiu, bądź w postaci cytatu filmowego lub prywatnego wideo. Sceny osobiste i filmowe przenikają się tak, jak miesza się rzeczywistość i wirtualność, fantazja i fikcja we współczesnym doświadczeniu świata i siebie. W ten sposób *Sztuka wyboru* w atrakcyjny sposób stawia aktualną kwestię wnikania rzeczywistości medialnej w indywidualne fantazje i emocje oraz wpływu na psychikę środków masowej rozrywki i komunikacji wizualnej. Instalacja staje się soczewką ogniskującą mechanizmy dominacji kultury wizualnej i związane z tym przenikanie się rzeczywistości i jej przedstawienia. Ten soczewkowy charakter refleksji nad optyczną psychologią podkreślają owalne light-boxy, które niczym lupa intensyfikują introspekcję widzenia.

Projekcjom wideo w dolnej części ściany towarzyszyły oparte na nich kompozycje z light-boxów. Z każdej z grup filmowych i prywatnych epizodów na określony temat artystka wybrała trzy, z których wyizolowała pojedyncze sceny o znaczącym charakterze i unieruchomiła je w formie fotografii prezentowanych jako light-boxy. Powstało w ten sposób 90 owalnych zielonych light-boxów o średnicy 70 cm, które wypełniają ściany wnętrza po lewej i prawej stronie. Przedstawione sceny, wydają się rozmazane, jakby błyszczące cząsteczkami pikseli, ich realność jest zaostroszoną irrealnością nieświadomych fantazji zapośredniczonych przez popularne klisze.

Jak zwykle silny w sztuce Izabelli Gustowskiej jest element feministyczny, w epizodach często powraca tematyka kobiecości. Wszystkie filmy wydają się wirować we wnętrzu kuli i z niej być wyświetlane na otoczenie, a kula pochodzi z ciała mówiącej szeptem kobiety. Symbolika okręgu, kuli, koła jest z jednej strony magiczna, gdyż wiąże się z zaczarowaną kulą, w której widoczny jest cały wszechświat, przeszłość, teraźniejszość i teraźniejszość. Instalacja artystki wprowadza nas do wnętrza takiej kuli odsłaniającej przez wizerunki totalności ludzkiego doświadczenia. Z drugiej strony kula odnosi się do ciała, kształtu gałki ocznej i problematyki widzenia, centralnej dla współczesnej kultury wizualnej i jej wpływu na podmiotowość. Wnętrze kuli jest niczym wnętrzem umysłu wypełnione obrazami.

Kształt kuli powraca ponownie, tym razem w innym kontekście, w najnowszej projekcji wideo Izabelli Gustowskiej, stworzonej już po zakończeniu retrospektywy. Dzieło pod biblijnym tytułem *Strzeż mnie jak źrenicy oka, w cieniu twoich skrzydeł ukryj mnie* (2007) powstało na wystawie „Ulica Próżna” (sierpień/wrzesień 2007) zorganizowaną w Warszawie, na terenie byłego getta, przez Krystynę Piotrowską, a poświęconą upamiętnieniu wymordowanej ludności żydowskiej i zniszczonej kulturze. O tragicznym doświadczeniu zbiorowym z przeszłości artystka opowiada za pomocą scen przedstawiających współczesny tłum i wyłanianie z niego jednostki. Powstaje w ten sposób otwarta metafora znikania indywidualności w masie i wyłaniania człowieka z chaotycznej otchłani anonimowości. Film został nakręcony w centrum handlowym, a kamera po planie ogólnym ruchliwej masy ludzkiej dokonuje nagłego zbliżenia, akcentowanego dźwiękiem, na twarze poszczególnych kobiet i mężczyzn, zatrzymane w kadrze. Artystka nazywa to punktowaniem, przybliżaniem, wyciąganiem z chaosu mrowiska. Projekcja ma ponownie okrągły kształt, a filmowi towarzyszą czytane fragmenty modlitwy Dawida ze starotestamentowego Psalmu 17,8.

W *Sztuce wyboru* owalne soczewki projekcji wideo przybliżały nam życie wewnętrzne człowieka determinowane przez wizerunki, tutaj niczym lupa wyłaniają jednostkę z zagubienia i zniknięcia w tłumie i niepamięci. Są to inne konteksty kulturowe, ale te dzieła łączy jedno skupienie na złożoności doświadczenia człowieka i jego humanistyczna afirmacja. Kamera wideo w sztuce nowych mediów Izabelli Gustowskiej jest właśnie tą tytułową źrenicą oka, którą ukrywa w cieniu swych skrzydeł po to, aby przechować i przekazać, opowiadając historię życia i doświadczeń za pomocą strumienia wizualnego.

Jest to historia opowiadana za pomocą wizerunków i spojrzeń. To spojrzenie wyłania z chaosu przeszłości i codzienności, z miązgi dominującej kultury obrazkowej. W oparciu o twórczość Izabelli Gustowskiej można zaproponować model podmiotu widzącego, podmiotu spojrzenia i obrazu. Bardziej archaiczny wobec podmiotu mowy, a jednocześnie będący przeczcuciem przyszłości. W kulturze wizualnej to widzenie jest fundamentem dla konstytucji człowieka i dla poznania ukrywającej się pod powierzchnią psychicznej głębi, tutaj odsłanianej przez punktujące soczewki artystki.

Dorota Hartwich

Ostatnie słowo OBRAZU

*Zakładam, że sztuka im więcej ma w sobie literatury, im więcej w niej z literackiej opowieści, tym mniej w istocie mówi – ta myśl Lecha Twardowskiego przywołuje w mojej pamięci jedną z niedawnych wypowiedzi Petera Greenawaya: **Ludzie, którzy potrzebują narracji, są łękliwi i leniwi. To obraz ma zawsze ostatnie słowo.***

Malarz i malarz-filmowiec. Jakże inne koncepcje twórcze, jakże inne stylistyki i język! A jednak chodzi o to samo: nie opowiadać, lecz dać obraz. Dać obraz, ale nie obrazować. Raczej stawiać znaki. Zasadniczo tkanką narracji jest język, choć narracja ma także swe miejsce poza językiem. Narracja to fabuła, to opowieść, która, idąc za Arystotelesem, utkana jest wokół wątku głównego i ma początek, środek i koniec. Wpisane w narrację ruch i dynamizm, nierozzerwalnie wiążą narrację z czasem.

Lech Twardowski unika narracji w każdym z tych wymiarów. W jego dziele nie ma śladu lęku czy lenistwa. To artysta obsesyjny. Twórczość to dla niego siła, energia, ciąg, który wsysa go i nie puszcza, dopóki nie dokończy dzieła. Tak było z najśłynniejszą bodaj pracą Twardowskiego – *Generatorem* (eksponowanym najpierw w 2003 roku w Muzeum Narodowym we Wrocławiu, a ostatnio na dużej, monograficznej wystawie w Muzeum Narodowym w Poznaniu). *Generator* (rodzaj zamkniętego z trzech stron pomieszczenia o wymiarach 10 m na 10 m, złożonego z trzech ponadczterometrowych, dwustukilogramowych obiektów, na które składa się po 36 segmentów w formie stosu sprasowanych, postawionych na sztorc fragmentów taśmy papierowej), powstał w wyniku prowadzonej konsekwentnie, przez kilka miesięcy, dzień po dniu, akcji nakładania farby na papier (w sumie prawie 200 km papierowej taśmy!). Podobnie, bo jak w porywie i przy ogromnej determinacji powstawały inne prace Twardowskiego – chociażby cykl wielkoformatowych obrazów z serii „Puste-Pelne”, gdzie uporczywie i po wielokroć powtarzany jest ten sam motyw nałożenia płaszczyzn (czarnej i geometrycznej, w postaci kręgów lub linii, oraz błękitno-szarej, wizualnie przypominającej strukturę kryształu). Rodzajem charyzmy, jak najdalej od rozleniwienia, budowanej na rytmie i powtarzaniu, naznaczone są starsze prace artysty: *Rzeczywistość – Spirala 2001* czy *Katedra 2002*, znane z ekspozycji we wrocławskich galeriach (Miejskiej i BWA

O twórczości
Lecha TWARDOWSKIEGO

OBRAZU

Awangarda). Twardowski nie przeżuwa idei, nie rozmywa jej i nie rozdrabnia. W jego pracach widać zdecydowanie, pewność działania. Można to stwierdzić naocznie, na podstawie *Opery przeniesionej* – filmowego zapisu akcji z lat 1991 i 1994, kiedy Twardowski pozwala obserwować, jak wyzwala się energia: na scenie, w obecności publiczności, zamalowuje wielkie foliowe ekrany farbą czerpaną prosto z puszek, następnie rozchlapującą i rozsmarowaną gestem dłoni po całej powierzchni.

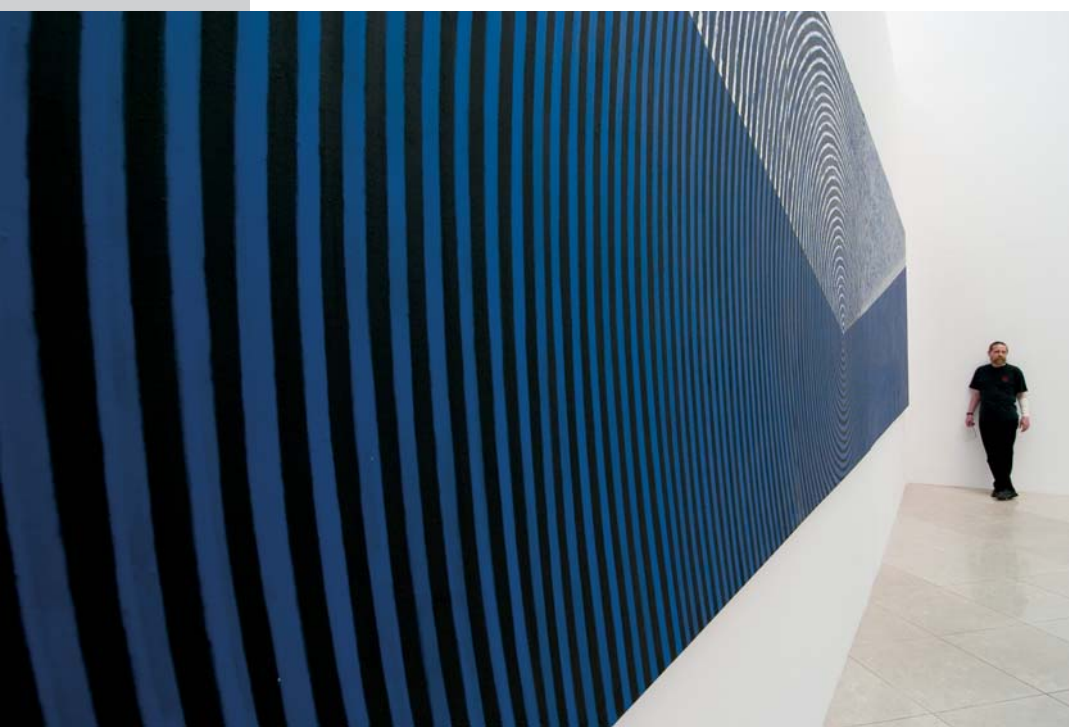
Malarstwo Twardowskiego nie jest opowieścią, nic się w nim bowiem nie toczy, nie zaczyna się, nie rozwija i nie kończy. Współrzędne czasowe – jedne ze znamion narracji – nie odgrywają tu żadnej roli. Nie ma czytelnych referencji, nie ma odwołań. Nie ma co szukać jasnych identyfikacji. Forma sprowadzona jest, jak mówi sam artysta, do „najprostszych pierwiastków, (...) *pojawiają się siły pozawerbalne, ujawnia się coś ponad czy między*. Nie ma opowieści, nie ma fabuły, nie ma słów. Tu nie można nazywać, bo nikt – ani artysta, ani odbiorca – nie wie, o co dokładnie chodzi. To nie jest świat analizy logicznej czy rozumowego osądu, ale – cytując raz jeszcze artystę – „czucia”. Twórczość Twardowskiego jest tropieniem tego, co najistotniejsze i pierwsze, ale do cna tajemnicze. Twardowski to malarz niewyrażalnego. Wejście do pracowni, uchwycenie pędzla to zawsze w jego przypadku wejście w pole nieznanego, tego, co z jednej strony niewiadome, a z drugiej – niewypowiadalne. Tę inspirującą, w pełni zaaprobowaną niewiedzę słyhać zresztą w jego języku, kiedy mówi o swojej twórczości: (...) *ujawnia się COŚ ponad czy między, (...) sztuka działa, pracuje i rozwija się właśnie poprzez szukanie własnej formy, przez zabieg sprowadzania do JAKICHŚ prostych elementów, w których ze zderzeń wynika COŚ istotnego, na przykład JAKAŚ siła, która zapisuje się w obiekcie czy obrazie*. I dalej: (...) *Idzie tu o jej [sztuki] komunikację ze światem, o JAKIŚ transfer, więc [wszystkie podkreślenia – D.H.]*. Świadomość nieznanego nie oznacza jednak niepewności działania. Tu nie może być stawiania kroku wstecz, bo malarz przystępuje do dzieła z wewnętrznego nakazu. I co ważne, czyni to nie tylko dla wyzwolenia własnej energii w dziele, ale i dla wyzwolenia energii tego, kto z jego dziełem się spotyka.

Wszystkie cytowane wypowiedzi Lecha Twardowskiego pochodzą z rozmowy Iliasa Wrazasa z Lechem Twardowskim *Wszystko w obrębie marzeń*, opublikowanej w „Notatniku Teatralnym” 39-40/2006.

Muzeum Narodowe Poznań, 2007



Lech TWARDOWSKI



1. *góra: Puste-Pelne*, 2007, tech. miesz., 8 x 4 m
dół: *Instalacja* (fragm.), 1996, tech. miesz., 4,2 x 4,2 x 0,25 m
2. *GENERATOR – B.M.*, 2003, tech. miesz., 10,5 x 10,5 m
3. *Puste-Pelne*, 2006, tech. miesz., 8 x 4 m
4. *Kompozycja*, 2005, tech. miesz., 2 x 8 m, MN Poznań, 2007

Grzegorz Sztabiński

WSZYSTKO

Jan Stanisław Wojciechowski w ciekawym tekście o twórczości Sławomira Marca pisał, że wywołuje ona u odbiorcy *konfuzję, rozstrojenie poznawcze*. Efekt ten związany jest z zakwestionowaniem tradycyjnej racjonalności estetycznej, zakłóceniem naszej wiedzy o sztuce. Artysta poprzez swą działalność prowadzić ma do „rozedrgania” rozumu dociekliwego i przemądrzałego widza-krytyka, aby ten popadł w katatonię lub zrejterował.

Rzeczywiście, wobec prac Marca zawodne okazują się znane klasyfikacje, wskazówki dotyczące tego, co w dziełach należy do składników istotnych artystycznie, a co stanowi tylko materialny nośnik lub informacyjny dodatek. Czy jednak rzeczywiście cel stanowi tu wyłącznie uczynienie płynnymi wszelkich kategoryzacji, uniemożliwienie odbiorcy uchwycenia trwalszego sensu, co daje się w świetle niektórych wersji postmodernizmu łączyć z ogólnym wyzwoleniem od reguł?

W napisanym niedługo tekście dotyczącym wczesnej działalności Marca zwracałem uwagę na fakt, że istotna jest dla niego strona materialna dzieła. Być może nadmiernie akcentowałem wówczas jej rolę sądząc, że zainteresowanie nią prowadzi do chęci uchwycenia malarzkiego „istnienia samego w sobie”, tego, co wyprzedza wszelkie uformowania artystyczne. Interpretację tę można było rozumieć w sposób esencjalistyczny, jako sugestię, że twórczość artysty na drodze niekonwencjonalnych działań zmierza jednak do uchwycenia istoty malarstwa. Późniejsza działalność Marca wskazuje, że dążenia takie są mu obce. Odniesienia do podstawowych składników obrazu nie zmierzają do określenia, czym on jest, jakie są jego „dane podstawowe”, lecz do zasadniczego przedefiniowania go. Antyesencjalizm nie należy jednak utożsamiać z apologią całkowitej względności.

Początkowo pytania stawiane w pracach Marca kojarzyły się z Ingar-denowskim rozróżnieniem na „malowidło” i obraz. Oczywiście podział ten był przez artystę kwestionowany. W sztuce tradycyjnej, do której odwoływał się polski fenomenolog, składniki materialne stosowane w malarstwie (blejtram, płótno i nakładane na nie porcje pigmentu) stanowiły tylko podłoże umożliwiające pojawienie się przedstawień rzeczywistości oraz różnorodnych jakości estetycznych. Marzec nie chciał zajmować się estetycznymi możliwościami zestawień kształtów i barw. Jego *Obrazy i nie-obrazy* zwracały uwagę na problem materialnych składników malarstwa. Prostokąty płócien prezentowane na wystawach były niepełne. Brakujące fragmenty artysta dorysowywał na ścianie. Czasami obraz pokazywany był tak, że widoczna była również jego druga, nie zamalowana strona. Niekiedy rogi blejtramiów pojawiały się w oddalonych częściach ekspozycji. Natomiast to, co uważane jest za istotę malarstwa – różnicowanie kształtów i kolorów na płótnie – Marzec sprowadzał do jedności. Płaszczyznę pokrywał ciemną mazią, która powstawała, jak twierdził, ze zmieszania wszystkich kolorów. W ten sposób zamiast prezentacji sposobów wyboru i komponowania elementów, co było podstawą zróżnicowań stylistycznych w dziejach malarstwa, pokazywał stan nieokreśloności powierzchni obrazu sugerujący zakończenie historii sporów o sposób jej zorganizowania.

Dalszy etap twórczości artysty nie polegał jednak, jak można by oczekiwać, na porzuceniu obrazu i podjęciu działań w przestrzeni. Marzec nie wszedł na drogę logicznego wyprowadzania konsekwencji z urzeczowienia dzieła malarzkiego zmierzając ku formom trójwymiarowym lub instalacjom. Przeciwnie, skoncentrował się ponownie na płaszczyźnie płócina dążąc do tego, żeby z osiągniętej wcześniej niezróżnicowanej materii wyłonić możliwe składniki. Nie chodziło już jednak o składniki elementarne, konieczne, czy choćby o takie, którym można by przypisać trwalszą wartość. Marzec uznał, że płaszczyzna obrazu zawierać może wszelkie wizerunki i zdecydowanie się na jakąś z ich odmian byłoby ograniczeniem. Podobnie jak wybór jednej gamy barwnej.

Przy pierwszym spojrzeniu płaszczyzny obrazów artysty sprawiają wrażenie jednolitych, jednak dokładniejsza obserwacja pozwala zauważyć, że wypełnione są małymi punktami osiąganymi przez pracochłonne

nakładanie farby akrylowej cienką pałeczką. Praca ta nie jest wykonywana pędzlem, gdyż skłaniałoby to do szukania efektu malarzkości i nie pozwalało na uzyskanie odpowiedniego stopnia nawarstwienia pigmentu. Kropki mają bowiem, co widać przy oglądaniu obrazu z bliska, określoną grubość i materialność. Nie jest to więc, pomimo pozornych zbieżności, malarstwo pointylistyczne. U Moneta czy Pissarra malowanie punktami służyć miało pokazaniu ulotności i zmienności zjawisk obserwowanych w przyrodzie. U Seurata i Signaca umożliwiało uzyskanie intensywności kolorów złożonych i dawało wrażenie życia na płótnie. W obu przypadkach materialność obrazu ustępować miała wrażeniom powstającym u widzów w kontakcie z dziełem. Dlatego impresjoniści i neoimpresjoniści zalecali zmianę wielkości punktów i dostosowywanie ich do rozmiarów płaszczyzny, na której były układane. Tymczasem w pracach Marca kropki są konkretne, fizyczne, oglądane z bliska mają coś wspólnego z malarstwem materii. Odbierane z daleka dematerializują się, dając jednocześnie efekt ściemnienia, szernienia płaszczyzny.

Zmiana dotyczy również kwestii uznania obrazów Marca za przedstawiające lub nieprzedstawiające. Układy kropek można interpretować na oba sposoby. Natomiast zajęcie odpowiedniej pozycji wobec płaszczyzn obrazów pozwala dostrzec, że pewne fragmenty lśnią, gdyż położony został na nich przezroczysty werniks. Części te kształtem swym przypominają schematycznie ujęte rąbek zasłony, zarysy krząganków pokazanych w perspektywie, dwie głowy z profilu, chmurę, arabski ornament itp. Z punktu widzenia kompozycyjnego sprawiają one wrażenie składników obcych wobec układu kropek. W przeciwieństwie do malarstwa pointylistycznego punkty barwne nie służą bezpośrednio ich przedstawieniu. Jednocześnie zaś Marzec podkreśla rolę tych składników figuratywnych, w nawiązaniu do nich ustalając tytuły swych prac. Są one przemyślane, szukane, czasami enigmatyczne (np. *Uchylając zasłonę Parrajosa, Awerroes uczący Europy zera, W troskliwej pamięci niosąc trud metafizyków*). Trudno jednak mówić w związku z tym o decyzji tematycznej, dążeniu do sformułowania przesłania. Sugestie związane z tym, co przedstawione wydają się być w pewnym stopniu arbitralne. Tytuły prac artysta umieszcza czasami na eleganckich, mosiężnych tablicach zawieszonych obok obrazów. Mogłoby to sugerować, że podobnie jak w przypadku dzieł muzealnych liczy na uwzględnienie ich przez odbiorców. Utrudnia jednak ich odczytanie. Błyszczące metalowe powierzchnie migocą pod wpływem światła, odbija się w nich twarz patrzącego i fragmenty otoczenia, co w znacznym stopniu powoduje nieczytelność napisów. Tabliczki jako materialne przedmioty nie stanowią więc tylko podłoża dla umieszczonego na nich tekstu, a ze względu na swe właściwości konkurują z pismem, a także z obrazem. Konkurencyjnemu ujęciu kropek i motywów przedstawionych na płaszczyznach malarskich odpowiada rywalizacja tablic mosiężnych, treści znajdujących się na nich napisów i pojawiających się odbić rzeczywistości zewnętrznej.

Wykonane przezroczystym werniksem schematyczne zarysy kształtów występujące na obrazach Marca są tak delikatne, że wywołują u odbiorcy przypuszczenie, że być może dostrzegając je ulega złudzeniu. Sugerują też, że być może kształtów takich jest więcej, że nowe ujawnią się przy zmianie punktu widzenia w stosunku do płaszczyzny obrazu. W związku z tym widz przesuwa się, wpatruje w układy kropek, dąży do odkrycia nowych wizerunków przedmiotów. Obrazy stymulują ten proces, gdyż występujące na nich punkty dają się w różny sposób organizować wzrokowo. Można więc powiedzieć, że każdy obraz przedstawia wszystko, zaś od cierpliwości widza i jego inwencji zależy, co zostanie dostrzeżone. Sugestie związane z zarysami kształtów wykonanymi werniksem i sugestie zawarte w tytułach prac należy więc traktować jako zachętę do poszukiwań, nie zaś zamknięcie możliwości interpretacji czy ich ograniczenie.

Dążenie do ogarnięcia wszystkiego znajduje także wyraz w realizacjach Marca wychodzących poza malarstwo. Przykładem są prace, gdzie obok płaszczyzn obrazów na ścianie umieszczane są różnorodne przedmioty. Kompozycja praktycznie nie ma tu granic, może rozrastać się obejmując większe lub mniejsze obszary galerii. Inspiracją do powstania jednej z takich realizacji było *Canto LX* Ezry Pounda. Podobnie jak pragnieniem amerykańskiego poety było ogarnięcie całej klasycznej, średniowiecznej i nowoczesnej historii i kultury, Marzec chce przeżytyczyć, zdawać by się mogło, nieodłączną od sztuki cząstkowość.

Odniesienie do „wszystkiego” w przypadku omawianych dotąd prac Marca było kwestią związaną z ich interpretacją. Realizacje te mogły być także rozumiane inaczej. Natomiast w przypadku najnowszego cyklu składającego się z grafik komputerowych, do których przyklejane są drobne przedmioty i dodawane aforyzmy własnego autorstwa (artysta określa je

Sławomir MARZEC



Z cyklu „Obrazy i nie-obrazy” LXIV, 1997 olej, płótno, linia węglem na ścianie



Z cyklu „Obrazy i nie-obrazy” LVII, 1996, olej, płótno, linia węglem na ścianie



Cykl „Obrazy tytułowane”, *Pejzaż z horyzontem*, 1,2 x 0,9 m, akryl, płótno 2005



Canto LX Ezry Pounda – precyzując swoje nierozumienie, 2 x 5,5 m, Galeria DAF, Warszawa 2005

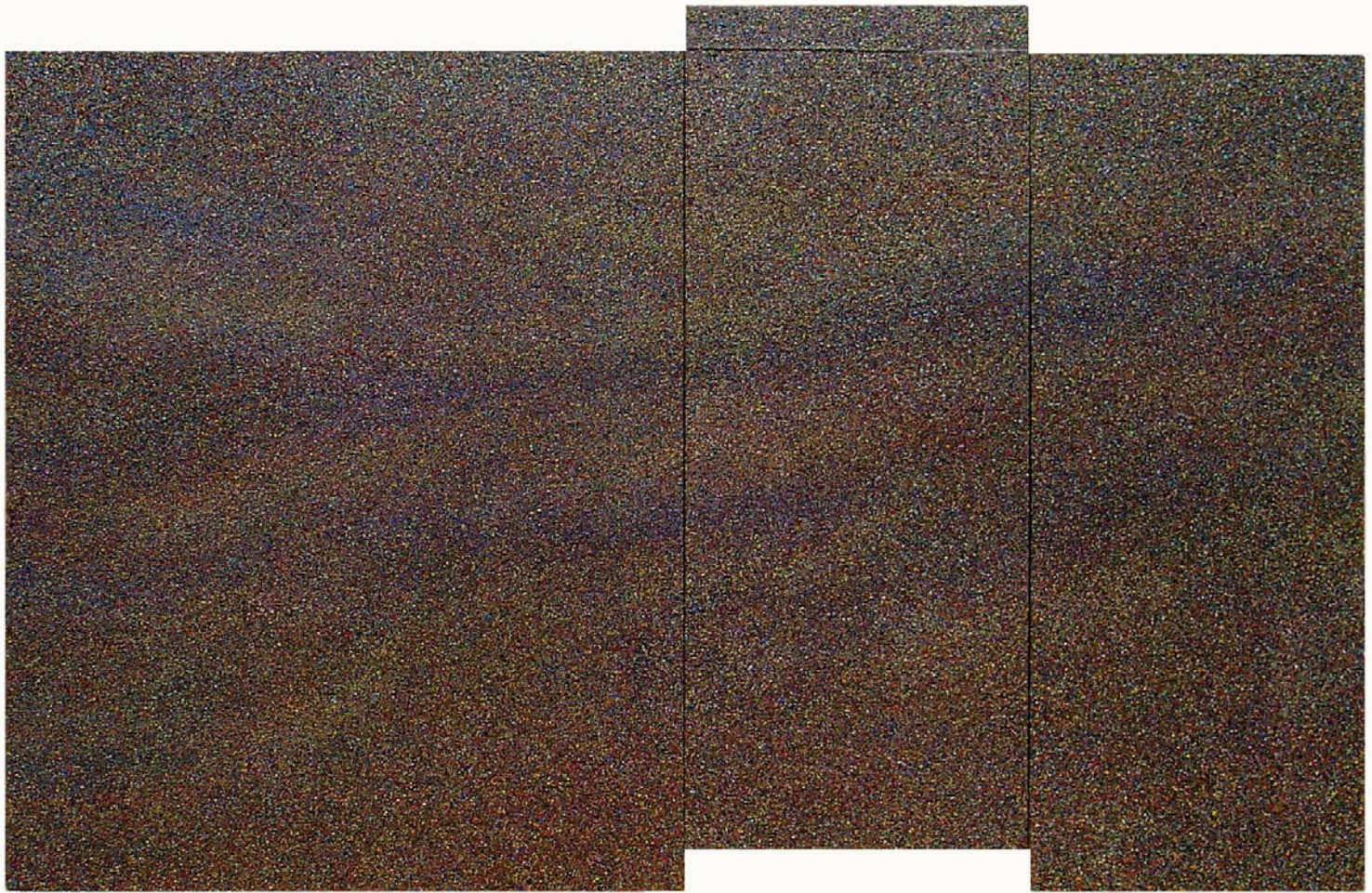
jako „bricolages”) mamy do czynienia z wyraźnym zaakcentowaniem omawianej tu problematyki. Artysta pisze w komentarzu, że każda taka praca *dedykowana jest określonej wizji całości*, „wszystkiego”. Wydruki złożone są z setek fragmentów znalezionych zdjęć historycznych, prywatnych, reporterskich itp. Rozmiary ich są tak małe, że z pewnej odległości stają się nieczytelne, przypominając nieco punktowane obrazy. Nie chodzi tu bowiem o pokazanie konkretnego człowieka, rzeczy czy wydarzenia – o wyróżnienie czegoś jako szczególnie istotnego. Z perspektywy „wszystkiego” indywidualna doniosłość nie ma znaczenia. Za to przyklejane do powierzchni wydruki graficznych przedmiotów mają dla Marca szczególny sens. Znalezione zostały w jego mieszkaniu. Każdy, jak podkreśla artysta, *ma swoją historię*. Jest to jednak historia dostępna tylko dla niego. Dla innych ludzi przedmioty są obojętne, anonimowe – są takie jak wszystkie inne rzeczy. W aforyzmach wchodzących w skład tych realizacji powtarza się słowo „wszystko”, np. *tej wiosny wszystko, nawet azalie i ama-*

ranty były nieco ospale i blade; wszystko to tylko powtórzenia, to tylko symetrie bez dna; a jeśli poza wszystko tylko obraz kaloryfera uniosę? Treść tych fraz jest różnorodna. Można tworzyć je praktycznie w nieskończoność. Cechuje je więc swoisty autotematyzm – mówią o sensie słowa „wszystko” przez zastosowanie go w potencjalnie wszystkich możliwych kontekstach.

Czy omówione tu krótko realizacje Sławomira Marca wywołują „konfuzję” i „rozstrojenie poznawcze”? Czy skłaniają rozum do „katatonii lub rejterady”? Reakcje takie mogą pojawić się u niektórych odbiorców. Mogą oni uznać, że działalność artysty to kwestionowanie wszelkich istniejących systemów artystycznych, ich ironiczne rozkładanie, rozmontowywanie. Uważam jednak, że podobnie jak dekonstrukcja filozoficzna może być pojmowana jako chęć odniesienia się do tego, co niewyraźne językowo, twórczość Marca można uznać za ambitną próbę artystycznej zmierzania się ze WSZYSTKIM.



Z cyklu „Wszystko” 100 x 70 cm; wydruk, przyklejone przedmioty 2006/07



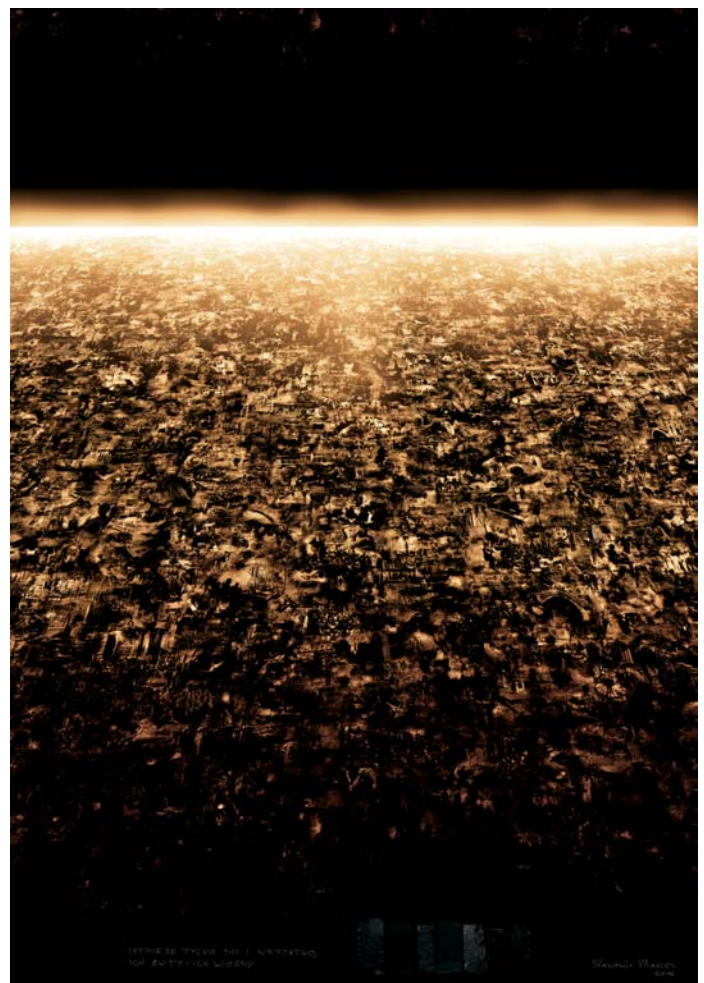
Cykl „Obrazy tytułowane”, *Pejzaż z horyzontem*, 1,6 x 2,6, akryl, płótno, 2003



Z cyklu „Ściany”, wys. 2,5 m; CRP Orońsko 1995



Z cyklu „Ściany”, wys. 2,6 m; Socrates Sculpture Park, Nowy Jork 2000



Z cyklu „Wszystko”, 100 x 70 cm; wydruk, przyklejone przedmioty, 2006/07

Szczelina
w rzeczywistości

O sztuce Mirosława MASZLANKI

Maszlanko wybrał naturę. W jej otoczeniu wyrósł i w niej osiadł. Urodził się na wsi i żyje dziś na wsi, a jego posesja graniczy z lasem. Wprawdzie mieszkał czas jakiś w Warszawie i tutaj ukończył studia. Dyplom z malarstwa robił u Stefana Gierowskiego, aneks z rzeźby – u Adama Myjaka. Został rzeźbiarzem i malarzem na równi. Działa wszak w przestrzeni, a ze ździebeł trawy tworzy kompozycje barwne o najwyższym stopniu subtelności.



Mirosław Maszlancko, *Bez tytułu*, glina ceramiczna wypalana, 1989, 6 form, 1 x 0,4 m

Jeśli traktować pojęcie kultury i natury jako przeciwstawne, to Maszlancko bliższy jest tej drugiej, choć wkracza z nią w tę pierwszą; w końcu jednak jest przedstawicielem ich obu.

Maszlancko wybrał naturę w tym sensie, że jest z nią w swej twórczości związany niemal wszystkim. Tworzywa do swych prac używa tylko tego, jakie mu oferuje przyroda: ździebeł traw i wosku, czasem gliny, kamieni polnych, drewna, trzciny czy kopru. Większość jego realizacji, zwłaszcza z ostatnich dziesięciu lat, o monumentalnych wymiarach, przybiera kształty przywołujące zjawiska obserwowane w naturze jak wiry wodne czy trąby powietrzne (Cieszyn 1995, Warszawa, Kordegarda 1998 lub Jatne 2001). Pracom tworzonym tylko dla siebie, a sytuowanym przez artystę w wolnej przestrzeni lasu, łąk czy strumieni, nadaje twórca inne jeszcze i bardzo różne formy: wrzecionowate jak kokony niektórych owadów, łódeczkowate jak liście jesienne na powierzchni stawu (Tropy 1992, Orońsko 1997), albo smukło-stożkowate jak sylwetki cyprysów (Jatne 2001). Wplecione w przyrodę zdają się integralną jej częścią i przy pierwszym spojrzeniu zastanawiają, czemu służą i czym są tworem; nie kojarzą się bowiem od razu z dziełami rąk człowieka.

Kolejną cechą łączącą realizacje Maszlancki z naturą, cechą najistotniejszą, bo dotyczącą przesłania artysty, jest ich niemal manifestacyjna nietrwałość. Istnieją tylko tak długo, jak długo trwa ich ekspozycja w salach wystawowych lub jak długo nie roznieśnie ich wiatr, nie zniszczy czy rozpuści słońce, gdy ustawione są w pejzażu. Skoro wszystko w przyrodzie, co się narodziło, musi też umrzeć, a Maszlancko wybrał naturę jako to, co mu najbliższe, jako niedościgniony wzorzec i wprowadzony z niej język przekazu – przeto także obiekty przez niego stworzone muszą podlegać tym samym prawom nieuchronnej przemijalności. Ale też, jak twory przyrody, muszą mieć cechy logiki i doskonałości rozwiązań.

Budując i instalując swoje rzeźby przestrzenne we wnętrzach galerii i muzeów Maszlancko wykorzystuje prawa rządzące naturą i jej właściwości, jak prawo grawitacji, jak sprężystość materiału i naprężenia występujące w zależności od gęstości punktów zawieszania i rozpiętości siatki ze ździebeł trawy łączonych tylko grudkami wosku. Kieruje się w tych działaniach doświadczeniami nabytymi przez lata praktyki. Dziergając swoje siatki-tkaniny dziennie, w ciągu dziesięciu godzin zlepi artysta ok. tysiąca woskowych łącz, a jego monumentalne realizacje zawierają ich ok. dziesięć tysięcy. Jak pisze autor: *Każda trawka jest przed użyciem odpowiednio przygotowana. Podlega procesowi suszenia, oczyszczania, selekcji (...). W zależności od wymiaru trawy używam ich do nieco innych celów; dłuższe (metrowe), bardziej sprężyste są do budowania szkieletu konstrukcji, zaś cieńsze, krótsze wypełniają formę równoważąc napięcia na powierzchni.*

Te zadziwiająco kształty – zjawiska, które powołuje artysta do życia, im materialne, ulotne, unoszące się w przestrzeni jakby same z siebie, a to niekiedy na wysokość 4 czy 5 metrów, przy długości 10, a nawet 25 metrów, ważą po kilkanaście i więcej kilogramów. Wydaje się niemożliwe, by sama trawa i kulczki wosku mogły wytrzymać ciężar samych siebie przy realizacji tak wielkich rozmiarów.

Cierpliwie i pracowicie jak mrówki swoje mrowiska i korytarze czy pająki swoje misterne sieci – Maszlancko buduje swoje, równie misterne rzeźby-instalacje. Różnica między działalnością artysty a wymienionymi i wszelakimi innymi przykładami ze świata przyrody polega na tym, co w swej definicji upodobał estetycznych Immanuel Kant uznał za najważniejszy wyróżnik: na bezinteresowności. Wszystko, co tworzy przyroda, jakkolwiek by zdumiewało mądrością i pięknem, służy praktycznym celom natury. Realizacje Maszlancki nie spełniają żadnych utylitarnych zadań. W tym sensie są bezinteresowne.

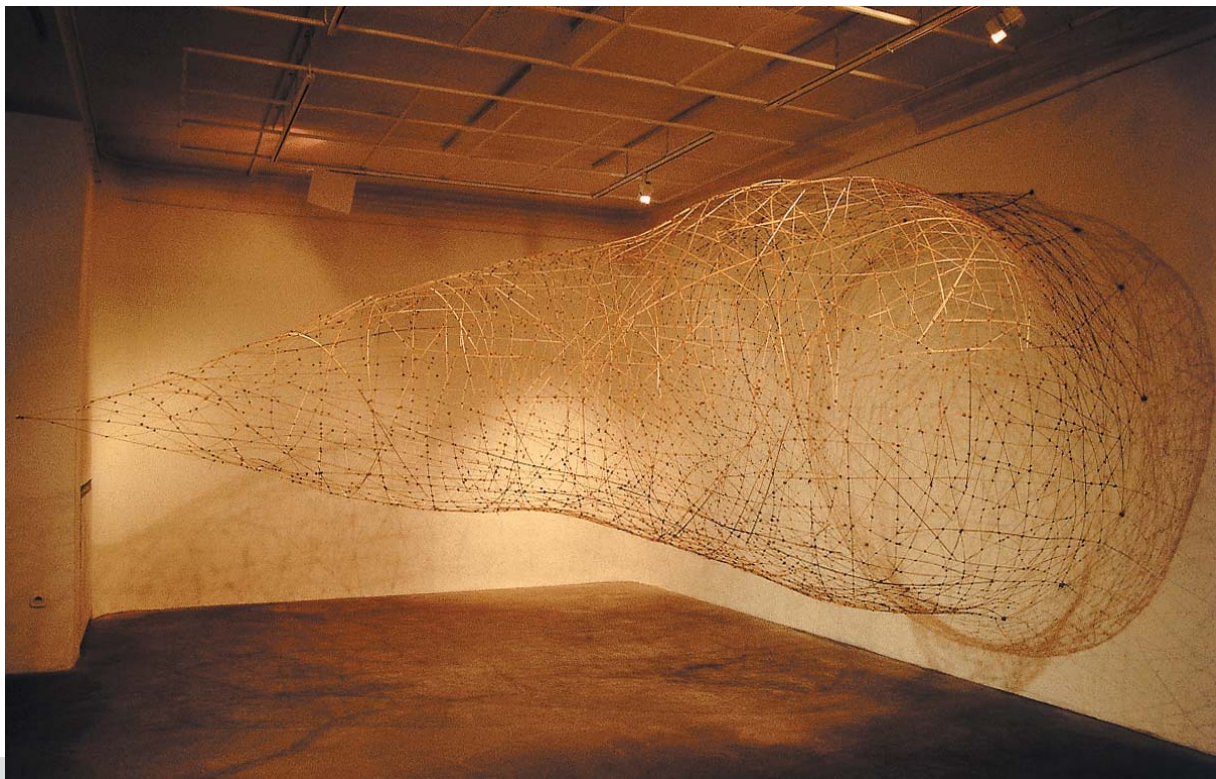
I są olśniewająco urodziwe. Jest to szczególnie piękno. Jest ono tak uciszone i dyskretne, że pewnie nie dla wszystkich przystępne. Zwłaszcza w czasach mody na nadmiar decybeli w każdej dziedzinie. Zwłaszcza w czasach – powtórzmy – gdy sztuka młodego pokolenia, do którego jeszcze wolno zaliczyć Maszlanckę, jest w przeważającej swej części agresywna i natrętna, programowo epatująca turpizmem, profanacją wszelkich tabu czy wulgarnością i obsceną. Na takim tle jest Maszlancko ze swą, jak szept subtelną sztuką, prawie niedostrzegalny. Jej odbiór wymaga skupienia i kontemplacji, by wmyśleć, wczuć się w nią i dostrzec jej wszystkie niuanse. Przemawia ona nie tylko wybraną mową natury, ale też swoim, osobnym językiem, językiem sztuki; gdy, jak w warszawskiej realizacji *Pisane na wodzie* w Cysternie Wodnej Zamku Ujazdowskiego, półkuliście zwisająca quasi-tkanina czy może quasi-siatka jest niemal lustrzanym odbiciem kształtu kolebkowego sklepienia wnętrza i raz jeszcze, w głębi, tym razem wypukła w górę, powtarza jego kształt w tej innej, ulotnej materii.

To nie przypadek, ale zasada rzeźbo-instalacji Maszlancki, że są one kreowane w dialogu z architekturą wnętrza, w którym mają zaistnieć. Architektura jest przy tym elementem apriorycznym, trwałym i solidnym. Kreacja Maszlancki stanowi jej przeciwieństwo w swej ulotności, przezroczystości i przemijalności. Jest budowana światłem, które ją przenika, cieniem, które artysta tka ze ździebeł wczesnych – zielonkawych, dojrzałych – złotych i późnych – z nalotem brązu.

Dzięki niezwykłości i urodzie konstrukcji dzieł Maszlancki, dzięki ich immaterialności, dzięki tajemnicy ich niepojętej statyki i wytrzymałości materiału, a może dzięki panteistycznie odczuwalnej w nich naturze, prace artysty przeniknięte są najgłębiej pojętą duchowością. Są zjawiskowe. Należą do sfery *sacrum*.

Tak prosto i bezpretensjonalnie definiuje artysta swoje intencje: *W galerii chciałbym stworzyć przestrzeń psychologiczną. Widz poddany wielowarstwowemu działaniu ilości pozornej masy, iluzji ciężaru, ogromu a jednocześnie wrażeniu lekkości, delikatności, kruchości, wibracji dziesiątek tysięcy woskowych zlepień z zarejestrowanymi na nich liniami papilarnymi moich palców znajdzie, mam nadzieję swoją przestrzeń, swoją szczelinę w rzeczywistości.*





1. *Bez tytułu*, 1997, trawa, воск, rozpiętość 4 m
2. *Pisane na wodzie*, 2005, trawa, воск, szer. 5 m, dł. 25 m, Warszawa, Centrum Sztuki Współczesnej Cysterna. Fot. Mariusz Michalski
3. *Tropy*, 1988, воск, trzcina, lód
4. *Ziarna*, 2003, nawłoc zimowa, formy z trawy i wosku, dł. 3 m



Mirosław MASZLANKO

ONIE
MALARSTWEM
ROBILEM ROBLE
BEDE ROBIŁ TO
CO MI SIĘ PODOBA
TAKŻE...
 OKAZJI MIENIEN
 EYCE, BARDZO
 DOBRES MATURY

TYM ON
 KOWALSKI
 ul. Graniczna 13B
 60-713 P-Ń

PIOTR C. KOWALSKI

JEDEN CHŁAPNIE CZTERY KRESKI I TRZY KOLORY I JUŻ
 JEST GOTOWY DRUGI ODMIERZA PIĘĆ KROPLI CYNOBURU
 I DWIE ULTRAMARYNY PIŁUJE GODZINAMI JAKIS KONT
 UREK I NIE BEDZIE GOTOW AZ ZA DWA LATA
 JEDEN MUSI BYC PIJANY DRUGI TRZEZWY
 JEDEN PRACUJE RANO DRUGI TYLKO W NOCY
 DLACZEGO? NIKT TEGO NIE WIE I NIKOGO TO NIE PO
 WINNO OBCHODZIĆ

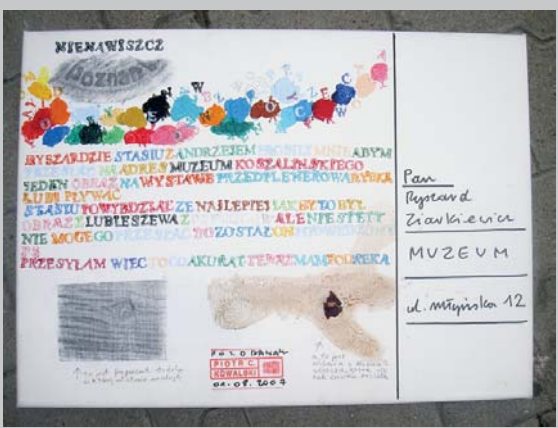
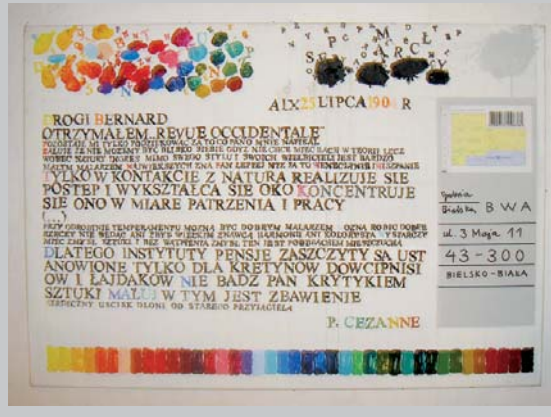
ST. I. WIKIEWICZ

Galeria
 Bielska BWA
 ul. 3 Maja 11
 43-300
 BIELSKO-BIALA



- POCZTÓWKI

Piotr C. KOWALSKI



Architektura M O R Z A

Karolina Jaklewicz mnoży punkty. Do dwóch koniecznych, aby wyznaczyć linię, dodaje trzeci – wyznacza głębię. Buduje, konstruuje. To nie przypadek – bliscy są jej Libeskind, Sosnowska, Feininger, nawet jeśli nie wprost, to jednak architekci – nie można zaprzeczyć, że architektura jako konstruowanie czy to dosłownej, czy imaginacyjnej przestrzeni to główne medium Sosnowskiej, kolejne twórcze wyzyskanie modernizmu, jego kubistycznych źródeł. Feiningera nie byłoby bez Cezanne'a. A patrząc na obrazy Jaklewicz, widzę jakby powiększone detale siatki konstruującej obrazy Cezanne'a, poniekąd zgadza się nawet gama.

Dziś w malarstwie wolno wszystko, ale były okresy, kiedy (najczęściej ze względów religijnych) zabraniano prokurowania dwuwymiarowych reprezentacji rzeczywistości. (Edykt kalifa Jazyda II pośrednio wywołał spory ikonoklastyczne w Bizancjum, podobne wątpliwości podniosła reformacja). Nigdy nikomu jednak nie przyszło do głowy zwalczanie architektury, opartego na stosunkach liczbowych sztucznie stworzonego środowiska, w którego kosmosie człowiek chronił się przed chaosem natury. Praktycznie zastosowana geometria, materialna emanacja pitagoreizmu, często nosiła w sobie programy ideologiczne bardziej ambitne i bogate niż *Bitwa pod Grunwaldem* i takież wywoływała emocje – od Hagia Sophia, przez Saint Denis, po Muzeum Żydowskie Liebeskinda.

Wrażenia brył – pisze Karolina o obrazach Feiningera. Realizacje Sosnowskiej określa jako grę z percepcją i emocjami widza. Jeśli rozpatrywać sztukę według wykresu Alfreda Barra, to ambicja Karoliny, aby połączyć emocje i intelekt jest próbą pogodzenia dziedzictwa Picasso ze spuścizną Matisa, jak czynił to Rothko. Kiedy patrzę na obrazy Karoliny, przypomina mi się Agnes Martin, jej malarstwo i to, co mówiła o „uczuciach abstrakcyjnych”. Stanach emocjonalnych, których określenie nie przychodzi łatwo, które pojawiają się bez przyczyny i bez powodu też znikają, kiedy intensywność odczuwania nas samych przez nas samych, naszych doznań i jaźni eskaluje tak dalece, że zdaje się nam, że cały świat dookoła znikł, stracił znaczenie, zostaliśmy sami, w dodatku zamknięci w środku naszego postrzegania. Stany, kiedy już nie świat zewnętrzny, ale sami dla siebie stajemy się zadziwiającym przedmiotem badań.

*Każdemu, kto dokona najogólniejszego przeglądu przedmiotów ludzkiego poznania, wyda się czymś oczywistym, że są nimi albo rzeczywiste idee mające postać wrażeń zmysłowych, albo takie jakie postrzega się skupiając uwagę na uczuciach i czynnościach umysłu; albo wreszcie idee utworzone przy pomocy pamięci i wyobraźni (...)*¹. George Berkeley słusznie spostrzegając, że nasze wrażenia nie tkwią w rzeczach, które je wywołują, ale wyłącznie w nas samych (ból nie jest właściwością ognia, smak nie zawiera się w jabłku) upewnił się, że świata zewnętrznego nie ma w wcale, jest tylko George Berkeley i przygody jego umysłu. To skupienie na własnych ideach i doznaniach, odcięcie doznań i myśli od ich realistycznych źródeł, badanie w oderwaniu od przyczyn, wg przywołanego tu Berkeleygo nie istniejących faktycznie w rzeczywistości, a tylko w naszych umysłach i znikających zawsze, kiedy przestajemy na nie patrzeć, o nich myśleć, ustanawia naszą autoświadomość istnienia. Sprawa, że czujemy to, że jesteśmy, łączy uczucie ze świadomością, a więc: emocje z intelektem. Myślę, że o tym myśli Agnes Martin, kiedy mówi o uczuciach abstrakcyjnych.

Karolina zna morze. Jeśli jest tu co znać. Linia horyzontu, dwie równoległe płaszczyzny. *Obraz, który robi wrażenie pustego, ale przez to przyciąga wzrok bardziej*. Sam na sam z morzem. Tak jakby cały świat zewnętrzny zniknął, jakbyśmy przestali widzieć i czuć cokolwiek innego poza własną świadomością. Wsadzić świat cały do środka naszej głowy, aparatu percepcyjnego, zassać, pozostawiając na zewnątrz pustynię

(morze), pustkę. Zmieści się, bo to tylko doznania, proste i nieliczne jeśli odrzucić całą komplikację bogactwa powodujących je przyczyn. Pozornych zresztą i istniejących tylko złudnie.

Morze jest opuszczone i samotne – takie słowa Feiningera przywołuje Karolina. W jego obrazach świat, choć ujęty rygor geometrii, mrzy i zanika, jak odbicie w tafli morza, jakby zalewany, niewyraźny, niejednoznaczny. Subiektywny, akcydentalny, zanikający. Niematerialny. Względność naszych wrażeń wzrokowych jest dla Berkeleygo kolejnym dowodem na nieistnienie materii – wystarczy spojrzeć, co dzieje się z konkretną rzeczą, kiedy zanurzać ją powoli w wodzie, jak zmieniają się jej właściwości, wygląd. Kubizm odkrywa, że ta sama rzecz widziana z dwóch różnych miejsc to nie ta sama rzecz.

Artystka umieszcza w pustej przestrzeni bryłę sześcianu, która zanika, gubi się w jasności z jednej i rzuca cień z drugiej strony. Pozorny jednak, bo to cień kuli, nie sześcianu. Ulegamy złudzeniu, cień jest akcydensem, zmienia proporcje w zależności od umiejscowienia źródła światła, jest różny za każdym razem, choć jego przyczyna jedna i ta sama. To dlatego Grecy szybko przestali ufać temu, co widzą, zawierzili liczbom, proporcji. Ogołocili świat z emocji, przypadku. Czy Karolina ogołaca świat? Te struktury często są logiczne, ale zawsze prawie zaburzone. Rzadko jednoznaczne. Przenikają się. Nie ustalają naszej wiedzy, nie porządkują przestrzeni, jak to przystoi liczbom. Jedynym może ścisłym, stałym punktem odniesienia jest horyzont, uspokajający kompozycję i wprowadzający ożywczo kontrę błękitów. Skąd on się bierze? Skąd te pejzażowe przyzwyczajenia? Karolina czuje morze. Świadczy o tym również gama, ograniczona, bliska monochromatyzmowi, skupiona na budowaniu wrażenia bryły, surowa paleta betonów, piasku i wody, żywiołu morza i architektury. Uroda surowa, chłodna, estetyka wymagająca, lecz pociągająca. Choć jakości pierwotne – rozciągłość i kształt – są tu ważniejsze, kolor (akcydens) nie jest zaniedbany, owszem – skupiony. Ale nie emocjonalny. Emocja jest w kształtach.

Kiedy Freedberg skarży się w *Potęrze wizerunków* na zbyt chłodną recepcję przedstawień przez współczesnego człowieka, zdystansowaną i pozbawioną dosłowności (również za sprawą telewizyjnej i prasowej „nadprodukcji obrazów”) reakcją na obrazy najbardziej nawet realistyczne i dosłowne, na wyrugowanie skrajnie emocjonalnych reakcji z pogranicza magii, religii poza obszar kultury wysokiej, Karolina chce, aby naszymi uczuciami targała abstrakcja i geometria. Nie jest to już jednak ta sama geometria, która ongiś służyła do mierzenia i porządkowania.

Karolina zdaje się odkrywać drugą naturę geometrii. W jej obrazach, jak w realizacjach Liebeskinda i jeszcze bardziej Sosnowskiej, rygory bryły stają się opresją niemal. Geometria nie jest narzędziem porządkowania, wręcz przeciwnie, wyzwala jakąś autodestrukcyjną, komplikuje się, wikła, zaburza przejrzystość i porządek, staje nieprzyjazna. Nie ma już dokąd uciec przed nieprzyjaznym chaosem natury, architektura sama staje się chaosem. Czy staje się naturą?

Lionel Feininger obserwował i zachwycał się naturą, by przekształcać ją w porządek-kosmos. Sosnowska odwraca sytuację, zaburza geometrię, wprowadza w nią na powrót element nieprzewidywalności (jak na Biennale Weneckim 2007, jak w realizacji w MoMA w 2006). Efekt jest zaskakująco podobny. Porządek objawia swój potencjał chaosu, natura zaś obrona z chwilowych okoliczności staje się estetyczna i przewidywalna.

Czy jest coś bardziej abstrakcyjnego uporządkowanego niż spokojne morze?

A coś bardziej nieprzewidywalnego niż wzburzone morze? ■

¹ George Berkeley, *Traktat o zasadach ludzkiego poznania*, Kraków 2006.



▲ *Przemiana*, 2007, akryl na pł., 140 x 100 cm

▼ *Wynikania*, 2007, akryl na pł., 200 x 140 cm



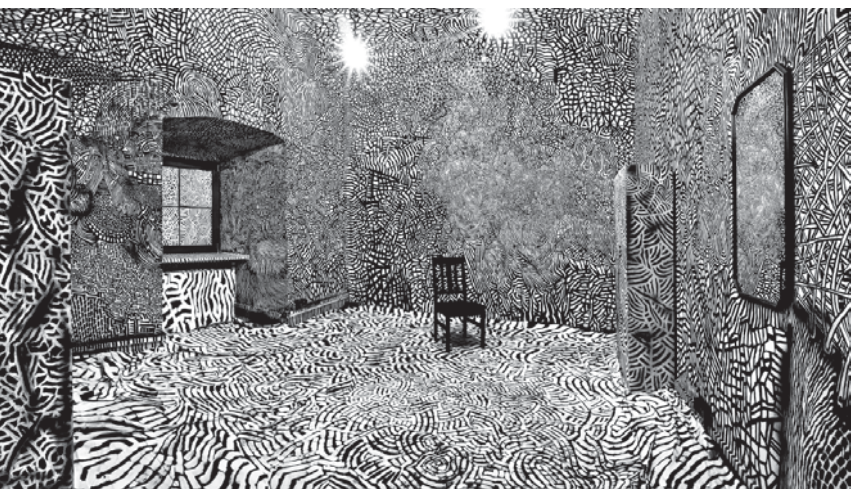
Andrzej Lachowicz

Podróż

bez

przyrządów...

Pytania, Wyznania, Struktury osobiste, Sztuka zjawiskowa, Poza przestrzenią, to niektóre hasła-tytuły, którymi opatruje swoje przedsięwzięcia artystyczne Witold Liszkowski. Zastanawiałem się wielokrotnie nad tym, co łączy i stanowi wspólny mianownik dla tych realizacji, powstających w różnych okresach twórczości tego zagadkowego i skomplikowanego artysty. Liszkowski maluje, rysuje, fotografuje i realizuje monumentalne projekcje, anektuje przestrzeń galerii, tworzy interdyscyplinarne działania parateatralne, posługuje się słowem, obrazem i ogniem, pisze teksty i bezustannie dyskutuje o sztuce, o której mówi, że jest bezwarunkowa i konieczna, podobnie jak miłość i wiara. Swoisty i osobniczy personalizm to charakterystyczny sposób pojmowania i widzenia świata, innych i samego siebie przez Liszkowskiego.



Witold Liszkowski, *Struktury osobiste*, 2006, BWA Wrocław

Dla niego najważniejsza jest jednostka, odrębna, odmienna i wyjątkowa, pełna tajemnic, zagadek, konfliktów i dylematów. Autor niejednokrotnie uświadamia nam, że twórczość i życie nasze to złożony, trudny do przewidzenia proces, pełen wznoszeń, jak i upadków, a nasza jednostkowa tożsamość i odrębność powinna stanowić dla nas wartość pierwszą i podstawową. Ten niespokojny i pełen wątpliwości twórca, zmusza nas do myślenia i stawiania sobie pytań o sens istnienia, o nasze uwikłanie w czas i przestrzeń, o istotę sztuki i niemożność przeniknięcia uniwersum. Indywidualizm tego artysty oparty jest o przeświadczenie pierwszeństwa tego, co poszczególne i niepowtarzalne, jedyne i wyjątkowe, przynależne do świata sztuki i ludzkiej twórczości. Liszkowski poprzez język sztuki pragnie poznać samego siebie, ponieważ wierzył, że dotrze do swoistego gestu, sobie przynależnej ekspresji, wizualnego i mentalnego źródła, stanowiącego istotę jego artystycznej duszy. Jego egzystencjalizm to artystyczna spowiedź, próba szukania w dzisiejszym świecie podobnie myślących i czujących twórców i widzów. Aby nawiązać wartościowy i interesujący dialog z drugim człowiekiem, należy wnikliwie rozpoznać samego siebie, nie z powodu egoizmu i narcyzmu, lecz z szacunku dla swojego partnera, rozmówcy i widza. To w nas samych jest źródło prawdy, ogrom potencjalnej wiedzy, obszar ledwie przeczuwalny, a jeszcze nie odkryty. Dlatego autor ten mówi o sobie, że wędruje po omacku, żeglując w nieznanym bez przyrządów nawigacyjnych, próbuje dotknąć tajemni-

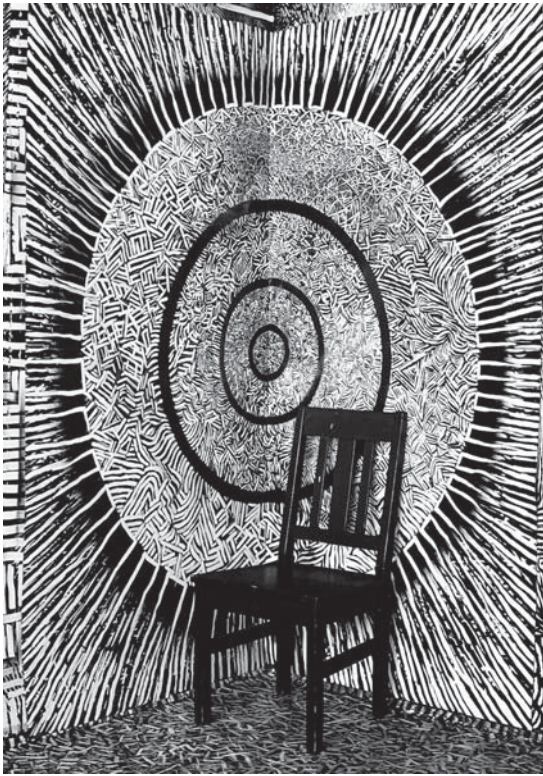
cy uniwersum. Los zrzucił, że często spotykałem się i współpracowałem z tym poszukującym twórcą.

W drugiej połowie lat siedemdziesiątych wielokrotnie zapraszałem młodego Witolda Liszkowskiego do udziału w wystawach Sztuki ekstremalnej realizowanych przez galerię Permafo w Poznaniu, Szczecinie, Warszawie i Wrocławiu. Pokazywał w ramach tych prezentacji szokujące sekwencje fotograficzne twarzy mężczyzn i kobiet w stanie gniewu i euforii, nieokreślonego uniesienia w trakcie łagodnych gestów pieszczot oraz brutalności. Te wieloznaczne struktury fotograficzne, nazwane przez Liszkowskiego „Sztuką osobistą”, miały płynną i transformacyjną składnię, stanowiącą rejestrację odbywających się przed kamerą fotograficzną intymnych performances. Przyjęcie takiej metody pozwoliło autorowi pokazanie harmonijnego przenikania się delikatności w gwałtowność, przyjemności w ból, miłości w nienawiść. To, co szokowało i zastanawiało w tych realizacjach, to precyzyjne i spójne prezentowanie sprzecznych gestów, zachowań i odczuć w rejestracyjnej, jednorodnej formie. Młody artysta uświadamiał nam za pośrednictwem osobistych form zawiloci naszej intymnej i skrywanej psychiki, tworzył szczere i ekspresywne gesty, zapisane w precyzyjne i konceptualne struktury wizualne.

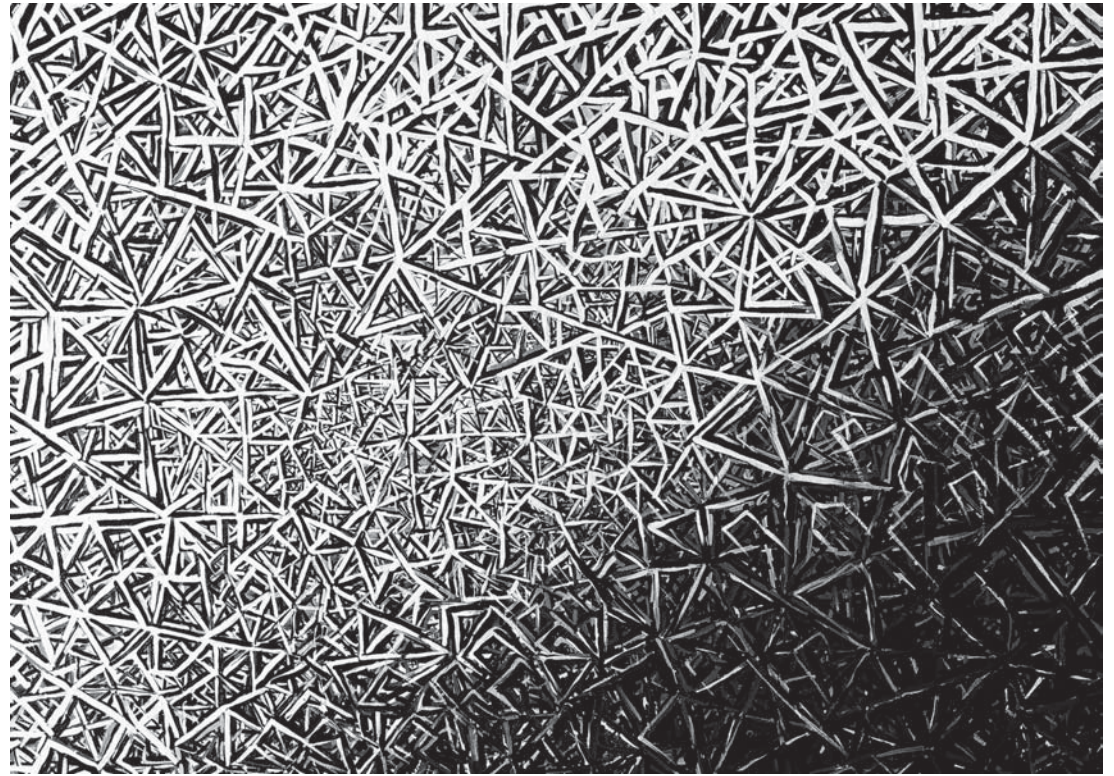
Z dużym zaciekawieniem obserwowałem powstające pod koniec lat siedemdziesiątych realizacje nazwane przez artystę „Pytaniami”, były to zarówno prace fotograficzne, jak również wielostrukturalne aranżacje, przybierające niejednokrotnie formę zaaranżowanych pokoi, stołów, przezroczystych pomieszczeń, artystycznych sektorów i innych przestrzennych instalacji. W tym okresie Wrocław tętnił i żył w rytmie ożywczych eksperymentów i poszukiwań artystycznych związanych z działaniami i ideami „Sztuki pojęciowej i mentalnej” oraz licznymi festiwalami „Sztuki otwartej”. W takim kontekście od 1977 roku Liszkowski działał w grupie samokształceniowej „Sztuka i Teoria”, której członkami byli obecnie wybitni reżyserzy i realizatorzy filmowo-telewizyjni Maria Zmarz-Koczanowicz i Andrzej Sapija. Grupa wydawała zeszyty o tej samej nazwie, w których zamieszczali swoje teksty m.in.: Grzegorz Dziamski, Bogusław Jasiński, Anna Kutera, Romuald Kutera, Jan Kurowicki, Natalia LL, Andrzej Lachowicz, Witold Liszkowski, Lech Mrozek, Andrzej Sapija, Stanisław Urbański.

W swoich „Pytaniach” autor posługiwał się wielokrotnie cytatami i odniesieniami do myśli filozoficznej, estetycznej, korzystał z dokonań międzynarodowej awangardy, próbował przenikać sens i status sztuki współczesnej. W latach 1979-1981 zrealizował liczne uliczne prezentacje, prowadząc swoisty dialog z publicznością i współpracującymi twórcami. Działania te były procesualnym zjawiskiem, rozgrywanym jednocześnie w wielu sektorach i przestrzeniach artystycznych. Przewodnikiem po tym specyficznym, odmiennym i wielowarstwowym świecie był artysta, duch poszukujący, kreatywny i twórczy, pragnący komunikować się ze światem i innymi ludźmi za pośrednictwem języka sztuki.

Niektóre interdyscyplinarne pokazy przeradzały się w osobliwy parateatr, nazywany przez autora „Współczesnością”, strukturę otwartą, zamierzoną i zaprogramowaną przez autora, jak i spontaniczną i improwizowaną, będącą wspólną kreacją wielu twórców oraz aktywnych widzów. Celem tych projektów było prezentowanie odmiennych i alternatywnych sposobów myślenia i pojmowania świata, twórczości i sztuki. Realizacje te miały za cel postawienie zasadniczych pytań, kim ma być artysta i czym ma być sztuka w postkonceptualnej i poawangardowej rzeczywistości artystycznej. Młody i zapalczawy artysta widział w sztuce przyszłości strukturę otwartą, nastawioną na wielokulturowy dialog międzyludzki, prezentujący i akceptujący różnice i odrębności kulturowe i cywilizacyjne. Tak pojęty poszukujący twórca, nastawiony na zadawanie pytań, dialog i rozmowę z drugim człowiekiem, to artysta kreatywny, łączący działania racjonalne i intelektualne z improwizacją i ekspresją. To zarówno kształcący się myśliciel, jak i wizjoner wierzący głęboko w potęgę jednostkowej wyobraźni i intuicji. W swoich licznych realizacjach Liszkowski wielokrotnie po-



Witold Liszkowski, *Struktury osobiste*, tech. własna, 300 x 200, 2002



Witold Liszkowski, *Struktury osobiste*, akryl, 2003, 150 x 100 cm

sługiwał się skreśleniami swoich poprzednich dokonań, elementami płonącymi oraz swoistymi artystycznymi stosami, przewidując zapewne, jak sądzę, różne zawirowania, potknięcia i upadki swojej twórczości.

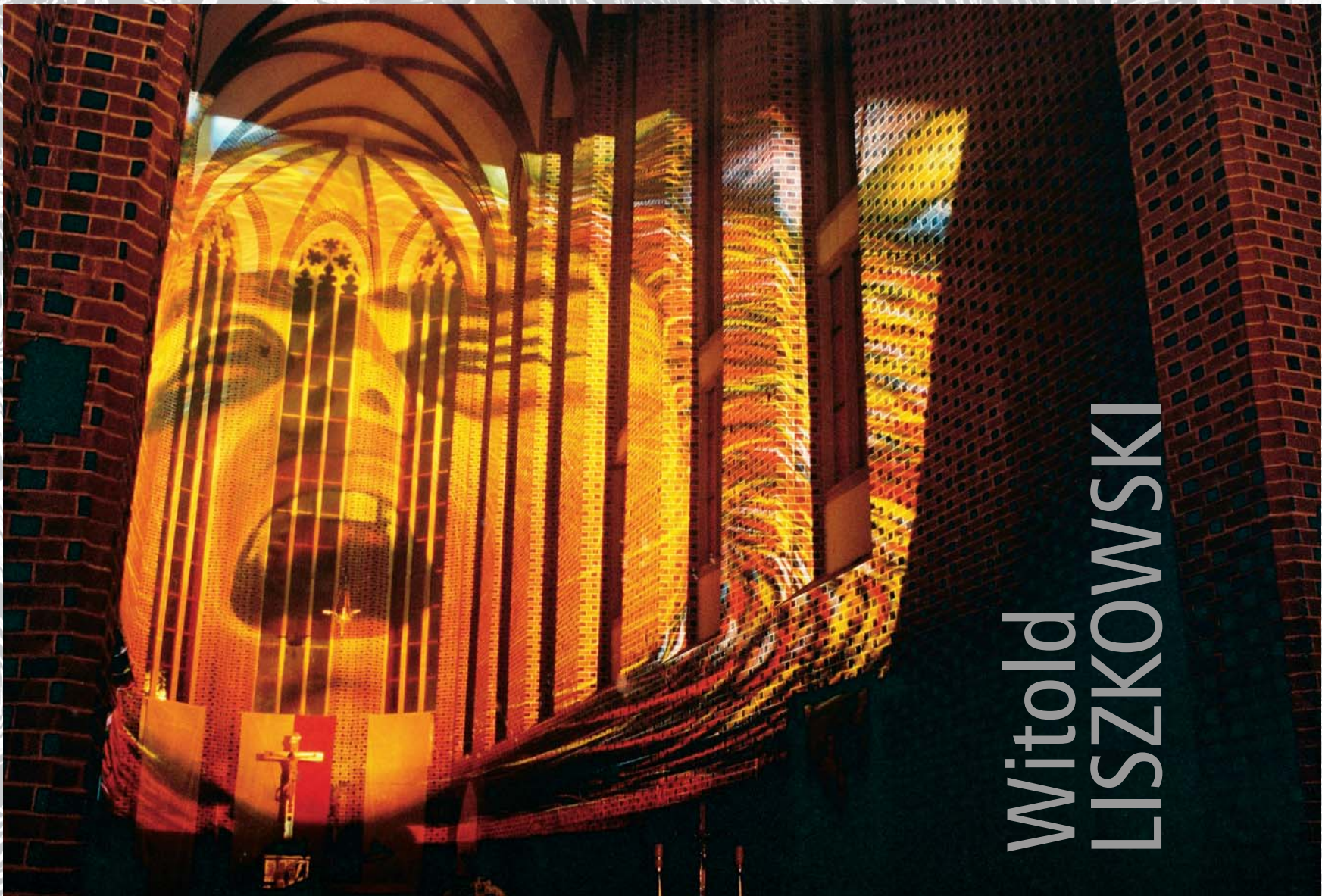
Wiele nieprzychylnych zdarzeń egzystencjalnych spowodowało, że twórca ten zamilkł, wycofał się i popadł w artystyczny niebyt. Spotkałem go ponownie w 1993 roku i wyraziłem swój niepokój i zdziwienie jego zniechęceniem i brakiem wiary w siebie i sztukę. Po niedługim czasie znowu zaczął aktywnie tworzyć, malując figuratywne kompozycje, nawiązujące wprost do zdarzeń i przypadków z własnego życia. Obrazy te to ekspresyjne i odrealnione sekwencje mieszające przeszłość z terażniejszością, których bohaterami są wizerunki artysty i jego żony Małgorzaty. Skomplikowana i niejednoznaczna wymowa tych prac sugeruje dramatyczny i pełen napięcia związek tych ludzi, w którym elementy miłości przeplatają się z cierpieniem, krzykiem i niepokojem. Realizacje te to wielkoformatowe i wielobarwne obrazy będące płynnym przenikaniem wielu stylistyk i form malarskiego zapisu. Intencjonalnie jest to powrót do realizowanej w przeszłości „Sztuki osobistej”, jednak w diametralnie innej formie i z użyciem innych narzędzi.

Z zainteresowaniem obserwowałem ewolucję i metamorfozę artysty, który po okresie swoistej figuratywnej malarskiej spowiedzi, zaczął radykalnie ograniczać środki formalne, redukując koloryt do czarno-białej barwy oraz linii i kreski, podniesionej do rangi podstawowego budulca dzieła artystycznego. Świadome przyjęcie takiej metody pozwoliło artyście na stworzenie rozpoznawalnej linearnej stylistyki, którą stosuje Liszkowski w różnych kontekstach, prowadząc swoją artystyczną grę z czasem i przestrzenią. Tworzy cykle otwarte i rozrastające się przestrzennie, pokrywając swoimi strukturami ściany, sufity i podłogi w Galeriach Sztuki i w realizowanych przez siebie artystycznych pomieszczeniach, obleka swoją sztuką kubatury architektoniczne i ekologiczne w trakcie swoich monumentalnych projekcji „Sztuki zjawiskowej” oraz rozwija we wszystkich kierunkach malowaną od wielu lat modułową i samosterowną strukturę osobistą. To, co wspólne dla tych realizacji, to próba stworzenia ciągłych, płynnych i transparentnych, artystycznych zapisów własnej energii wewnętrznej, powołanie magicznych i podmiotowych rytów, znaczenie osobistego, niepowtarzalnego śladu za pośrednictwem przyjętej i wykreowanej przez artystę metody. Sztuka zjawiskowa to efemeryczna instalacja malarsko-sświetlna, synteza wysyłanych przez artystę sygnałów i otaczającej go przestrzeni, to jedność sztuki autora ze światem zewnętrznym. Liszkowski nie korzysta z płaskich ekranów, lecz rzutuje swoje obrazy bezpośrednio na naturę i architekturę, tworzy abstrakty wizualne, niepowtarzalne i ulotne, będące sztuką zjawisk, które można projektować i kreować nie znając ich kształtu ostatecznego. Te multiwizyjne

pokazy to spójny i całościowy splot zjawisk optycznych i fizycznych z intuicją i wyobraźnią twórcy. Naturalnym ekranem i podobrazem dla tak pojętych projekcji jest powierzchnia stawu, faktura liści na drzewach, brudzy ziemi, kubatura schodów, architektura nawy kościelnej, ruiny dawnej budowli oraz inne konteksty przestrzenne przeznaczone do zrealizowania projekcji „Sztuki zjawiskowej”.

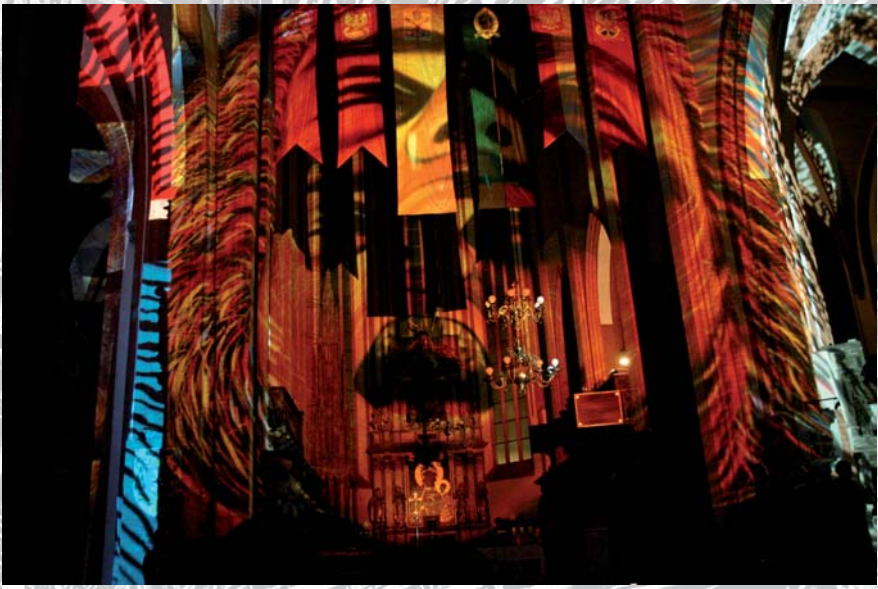
Dla Liszkowskiego wszystko może stać się ekranem i powierzchnią jego sztuki, zarówno karton, płótno jak i podłoga, sufit, ziemia, tafla wody i lodu, ogień i kłęby dymu, twórca wybiera i znajduje płaszczyzny i konteksty przestrzenne które obleka swoimi malarsko-rysunkowymi strukturami. Jego twórczość to automatyczne i spontaniczne zapisy wewnętrznej energii, wibrujące i splecione linie, mgławice kresek i mikroelementów, to płynny jednostkowy kosmos w którym wiele motywów i odniesień wzajemnie współlistnieje, tworząc linearną i harmonijną całość. Strukturalnie te olbrzymie, modułowe i rozrastające się obrazy przypominają biologiczne wnętrza, migotliwe twory organiczne, bliżej nieokreślone pejzaże oraz widoki miast oglądane z perspektywy lotu ptaka. Autor próbuje uchwycić terażniejszość, chwilę i moment ekspresji, zapisać to, co niepowtarzalne i jedynie jemu przynależne, na olbrzymich płaszczyznach. „Struktury osobiste” to realizacje otwarte oraz kompozycje zamknięte, poddane rygorom geometrii, to wpisywanie osobniczej ekspresji i energii w koła i kręgi, próba porządkowania spontanicznej ekspansji wizualnej w elementarne znaki geometryczne. Wzajemne przenikanie się obrazów z ruchomymi projekcjami, kompozycji domkniętych i skończonych z projektami wielkoformatowymi i otwartymi, tworzenie przestrzeni i pomieszczeń malarskich, nakładanie własnych struktur wizualnych na byty ekologiczne i architektoniczne to próba wykreowania dzieła złożonego, racjonalnego i spontanicznego równocześnie, jednoczącego w jedną całość różne formy ekspresji i języki sztuki. Autor bezustannie pyta o granice i sens sztuki, podróżuje bez przyrządów nawigacyjnych, penetrując wielorakie formy artystycznej wypowiedzi, prowadząc swoistą grę ze sztuką i niemożnością odgadnięcia tajemnicy uniwersum.

Obrazy Liszkowskiego są dla mnie mikroskopowym zwierciadłem duszy autora, który wierzył, że od zagłady i katastrofy semantycznej może go uratować sztuka. Zarliwa wiara w potęgę sztuki jest budującym przykładem drogi od niebytu do czystej sztuki. Sam fakt precyzyjnego zapelniania ogromnych płócien znakami jest rodzajem ekspiacji za stracony czas. Sztuka jest dla Liszkowskiego zwycięstwem nad własnymi słabościami, pozwala mu odkrywać samego siebie, penetrować nieznanne światy, drażyć istotę i sens życia. Jestem głęboko przekonany, że aktywność artystyczna Liszkowskiego zostanie zauważona i zawowocuje sukcesem. ■



Witold
LISZKOWSKI





3



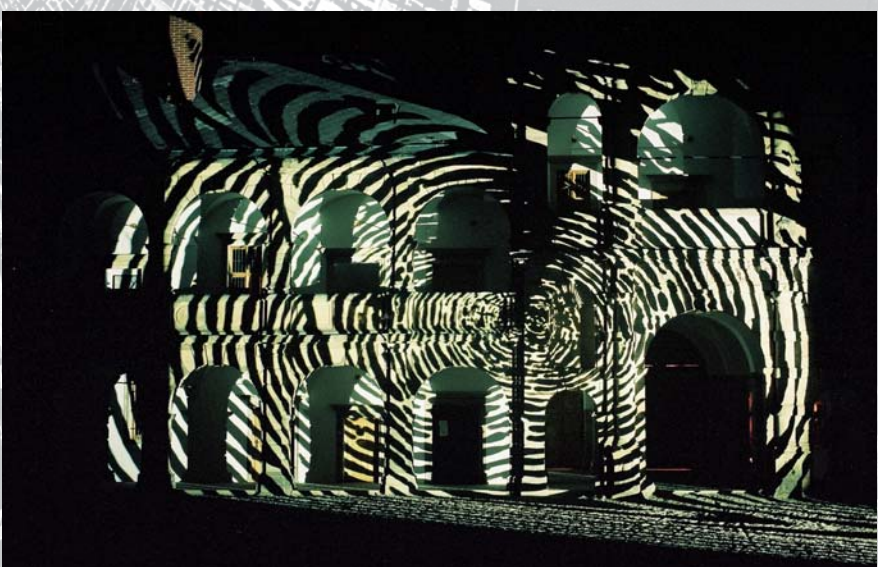
7



4



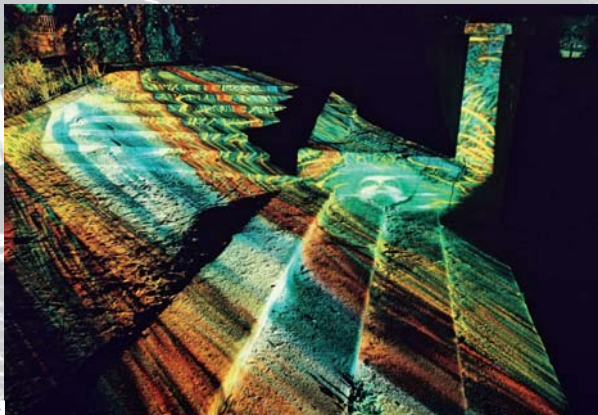
8



5



9



6

1. Sztuka zjawiskowa, Projekcja, Wroclavia Cantans, Wroclaw, 1996
2. Sztuka zjawiskowa, Zamek Janowiec, 2000
3. Sztuka zjawiskowa, Kościół Garnizonowy, Wroclaw, 2007
4. Sztuka zjawiskowa, Browar Mieszczanski, Wroclaw, 2004
5. Sztuka zjawiskowa, Projekcja, Czechy, 2003
6. Sztuka zjawiskowa, Wroclaw, 1996
7. Sztuka zjawiskowa, Kościół Garnizonowy, Wroclaw, 2007
8. Sztuka zjawiskowa, Galeria Arsenal, Białystok, 1999
9. Wspólna przestrzeń, z udziałem Dominiki Zamary, GSN Gorzów Wlkp, 2008

fot.: Cz. Chwiszczuk, W. Liszkowski, K. Saj

Bożena Kostuch

Stanisław BRACH

Przełglądając biogramy krakowskich artystów uprawiających ceramikę, można zauważyć, że większość z nich to absolwenci Wydziału Rzeźby krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. To też warunkowało ich strukturalne i rzeźbiarskie właśnie spojrzenie na materiał, a także – często podkreślaną, charakterystyczną dla krakowskiej ceramiki w minionych dziesięcioleciach – jakościową dominację rzeźby ceramicznej nad formami użytkowymi i dekoracyjnymi.



Stanisław Brach, CZTERY, ceramika – glina szamotowa, 140 x 140 x 100, 2005

Rzeźbą i płaskorzeźbą z ceramiki zainteresował się także Stanisław Brach, artysta należący do najciekawszych i najbardziej twórczych osobowości wśród młodego pokolenia krakowskich rzeźbiarzy. Brach w pełni wykorzystuje swe rzeźbiarskie i akademickie przygotowanie (dyplom na krakowskiej ASP w 2000 roku), ma jednak tę przewagę nad innymi artystami tworzącymi w materiale ceramicznym, że wcześniej niż inni poznał jego właściwości, uczył się bowiem w technikum ceramicznym w Łysej Górze. Zrozumienie materiału wynikające ze znajomości procesów technologicznych i przekonanie o tkwiących w nim wyjątkowych możliwościach plastycznych sprawiły, że ceramika stała się głównym i podstawowym materiałem w działalności artystycznej Stanisława Bracha, a młodzieńcze doświadczenia i inspiracje wyniesione z Łysej Góry wciąż są dostrzegalne w jego dojrzałej twórczości.

Rozwijająca się na przestrzeni ostatnich niespełna dziesięciu lat twórczość Stanisława Bracha, mimo widocznych poszukiwań, wyraźnego rozwoju artystycznego i charakteryzującego ją dualizmu, jest niezwykle konsekwentna. Artysta wie, do jakiego celu zmierza, modyfikuje jedynie środki, za pomocą których do niego dąży i w twórczy sposób rozwija wypracowane wcześniej schematy. Jego prace – wykonane z ceramiki rzeźby i płaskorzeźby – noszą wyraźnie rozpoznawalne, indywidualne piętno.

Niektóre – zwłaszcza wcześniejsze – rzeźby Stanisława Bracha, przy zwartej formie charakteryzowała wyrazista, bogata, niemal reliefowa faktura. Już wówczas pojawiały się jednak w jego twórczości cechy, które wkrótce zaczęły dominować: dążenie do syntezy i prostoty oraz rezygnacja z eksponowania rozbudowanych walorów fakturalnych na rzecz jedynie delikatnie opracowanej, bądź wygładzonej powierzchni (*Głowa I* także z 2000 roku). Większość rzeźb Stanisława Bracha to prace zwarte, uproszczone, syntetyczne, lekko zgeometryzowane, o ważonych proporcjach, spokojnych liniach i wyrazistych konturach, a jednak pełne ekspresji. Ekspresji uzyskanej nie za pomocą przeryso-

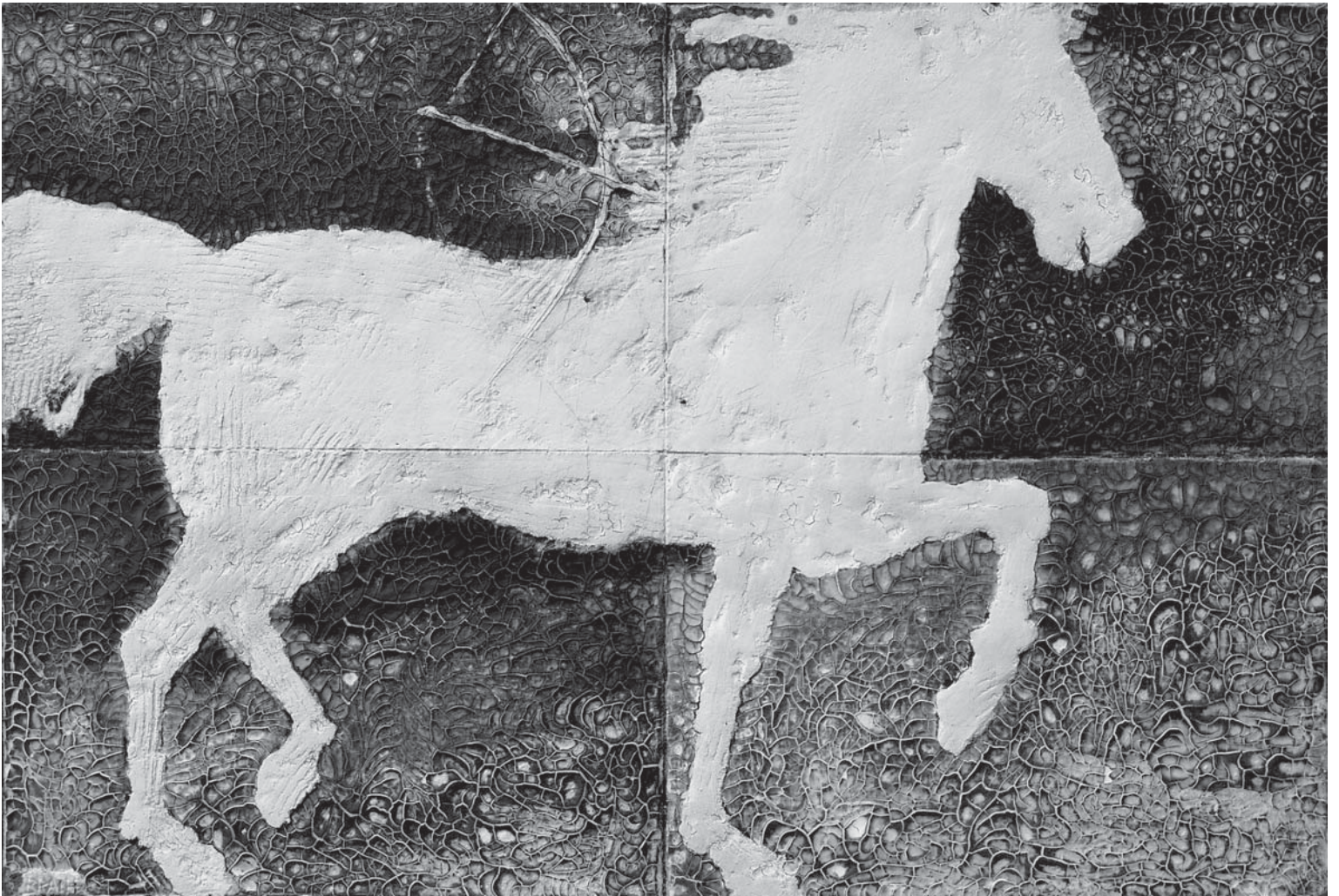
wania, kontrastów form czy barw, lecz wynikającej z bezruchu i skupienia. To rzeźby, obok których trudno jest przejść obojętnie, wymuszające przystąpienie i zadumę.

Artysta chętnie zestawia podobne formy w większe, zrytmizowane grupy kompozycyjne, intensyfikując i modyfikując tym samym walory artystyczne, formalne i ideowe. W kompozycjach złożonych z kilku podobnych elementów ujawniają się nowe wartości symboliczne, ekspresyjne i treściowe. Dochodzi w nich czy to do niezwykłego połączenia spokoju i pełnego swoistej determinacji, posuwistego ruchu (*Marsz* z 2005 roku) czy też do „dialogu” łączącego zadumę z napięciem (*Molitwa* z 2003 roku).

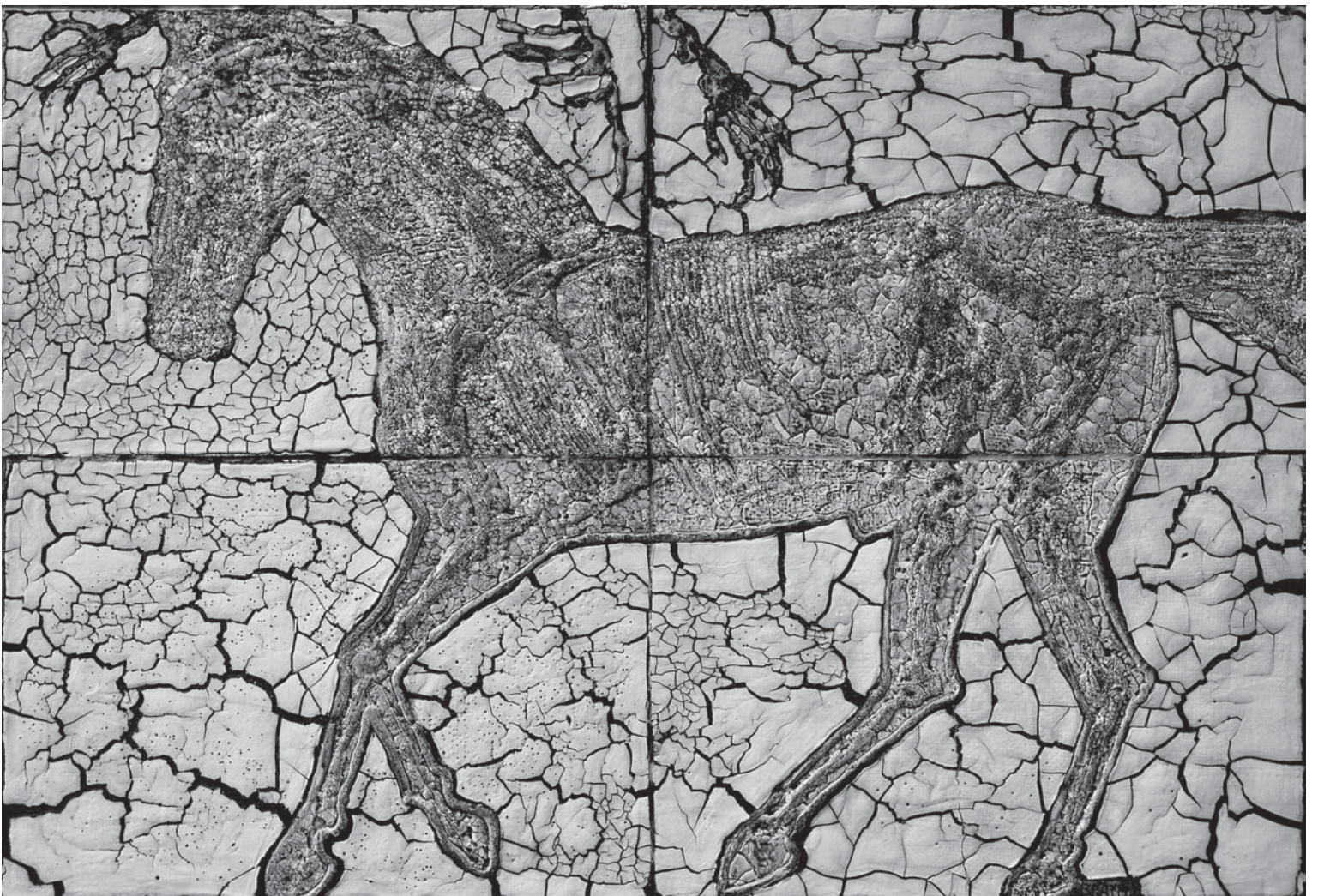
Obok rzeźb o zwartej, pełnej formie Stanisław Brach tworzy także kompozycje „ażurowe”, zbudowane z układów kratownic, oddziałujące zarówno rytmiką samego układu i pewną powtarzalnością jego elementów, jak i zmieniającą się, w zależności od zmiany miejsca patrzenia formą. Ten szczególnie sposób budowy rzeźby dodatkowo dynamizuje statyczną postać. Ekspresji przydaje jej również kontrast pomiędzy ciężką, pełną formą głowy, a ażurowym korpusem (*Cztery* z 2005 roku). W ostatnim czasie artysta eksperymentuje z rzeźbami dużych rozmiarów. To rozbudowane, ażurowe formy, których powstanie poprzedza analiza praw statyki i wytrzymałości materiału ceramicznego, a więc w których obok wartości artystycznych równie ważna jest konstrukcja.

Stanisław Brach przywiązuje duże znaczenie do technologicznej strony swych prac, nie epatuje jednak „sztuczkami technicznymi”. W jego rzeźbach materia nigdy nie dominuje nad formą, lecz ją dopełnia, dzięki czemu dochodzi do pełnej symbiozy materiału, formy i treści. Wyjątkowe opanowanie procesów technologicznych i powiązana z nim wrażliwość na wartości kolorystyczne i fakturalne, najpełniejszy wyraz otrzymują w obrazach i płaskorzeźbach ceramicznych. Wiele z nich to kompozycje sakralne, przeznaczone do kościołów, a więc charakteryzujące się realizmem i czytelnością przedstawienia (*Św. Józef Kalasancjusz* z 2003 roku), inne jedynie odwołują się do tematyki biblijnej, co pozwala na bardziej schematyczne, niemal abstrakcyjne ujęcie tematu (*Wieża Babel* z 2000 roku). Brach zestawia swe „obrazy” z kilku płyt, w czym można dostrzec inspiracje metodą opracowaną w początku lat 60. XX wieku przez Bolesława Książka. Podczas nauki w technikum ceramicznym młody Brach kilkakrotnie spotykał się z łysogórskim Mistrzem i te spotkania z pewnością pozostawiły ślad w jego wrażliwości i pojmowaniu materiału. W swych obrazach i płaskorzeźbach ceramicznych Stanisław Brach wykorzystuje olbrzymie możliwości techniczne tkwiące w ceramice, dzięki czemu uzyskuje efekty niemożliwe do otrzymania w innym materiale. W pracach tych nie ma nic ze spokoju i świadomego prymitywizowania dostrzegalnego w dziełach rzeźbiarskich, to kompozycje o zupełnie innym charakterze i innym rodzaju ekspresji. Ceramiczne płaskorzeźby Bracha to często dynamiczne, wieloplanowe układy, o impresyjnie opracowanej, jakby rozedrganej powierzchni, wykorzystujące kontrasty barw i faktury. Artysta znakomicie zestawia fragmenty gładkie i drobniawo opracowane, wykorzystuje walory reliefu i spełkania powierzchni, w jego ceramicznych obrazach często pojawiają się mniejsze, bądź większe fragmenty o fakturze płótna (*Ziemia* z cyklu „Żywioły” z 2005 roku). W sugestywny sposób operując ograniczoną paletą barw, kontrastuje czerń i biel, wprowadza akcenty z niezwykle charakterystycznej, mocnej czerwieni (*Bez tytułu* z 2004 roku). Brach chętnie tworzy także obrazy monochromatyczne, wyzyskując w nich do maksimum fakturalne właściwości powierzchni i wynikające z nich różnice w załamywaniu światła (*Dwie drogi* z 2005 roku). Wśród najciekawszych prac Stanisława Bracha warto wymienić obrazy *Tarnowscy Żydzi* z 2003 roku, za który artysta otrzymał III Nagrodę Marszałka Województwa Małopolskiego, oraz cztery niezwykle sugestywne kompozycje z 2005 roku tworzące cykl „Jeźdźcy Apokalipsy”.

Stanisław Brach czerpie tematy do swych prac przede wszystkim z Biblii i z otaczającej rzeczywistości, inspirują go także historia, mitologia i wydarzenia współczesne. W wielu kompozycjach można się więc doszukać znaczeń metaforycznych czy symbolicznych. Piszący na temat twórczości Bracha wielokrotnie podkreślali, że jej podstawowym tematem jest człowiek, jego wnętrze, psychika, duchowość. Człowiek żyjący „tu i teraz”, przygnieciony brzemieniem codzienności, poddany ciśnieniu rzeczywistości, borykający się z otaczającym światem, a niekiedy z niego wyobcowany, skupiony na swym wnętrzu. Ucieleśnieniem tych doznań jest postać-symbol o charakterystycznie spuszczonej głowie. Motyw niemal od początku pojawiający się w twórczości Bracha, występujący w jego rzeźbie, malarstwie i rysunku, który można niejako uznać za „znak rozpoznawczy” artysty. To postać zastygła w bezruchu, a zarazem pełna ukrytego, wewnętrznego życia. Ten dualizm tkwiący w człowieku widoczny jest także w twórczości artysty. ■



Z cyklu „Jeźdźcy Apokalipsy”, *Biały*, obraz ceramiczny, 118 x 81 cm

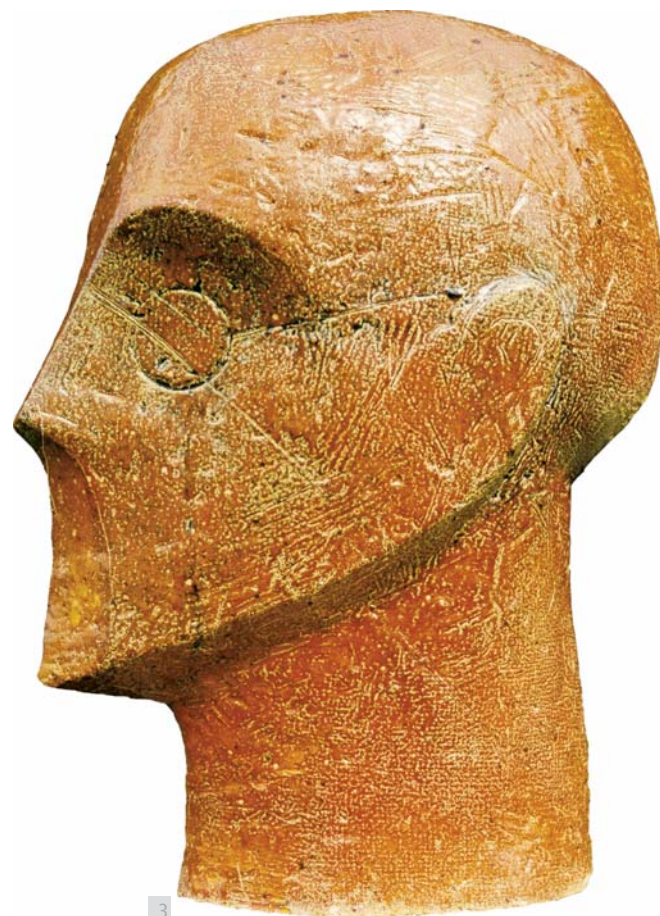


Z cyklu „Jeźdźcy Apokalipsy”, *Sivý*, obraz ceramiczny, 118 x 81 cm

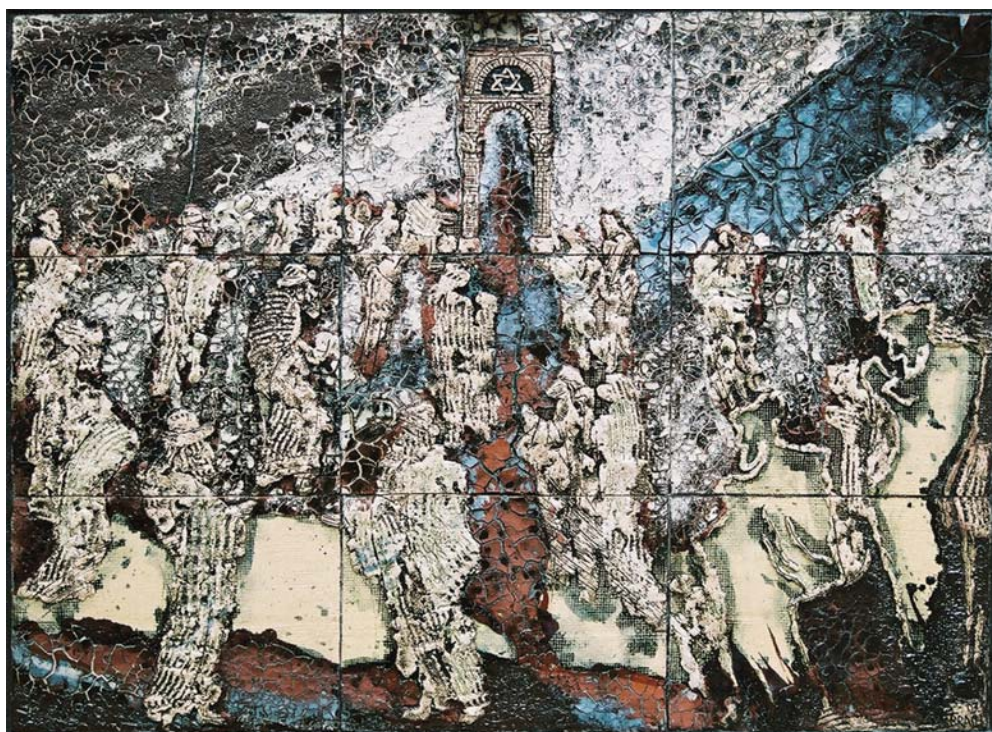
Stanisław BRACH



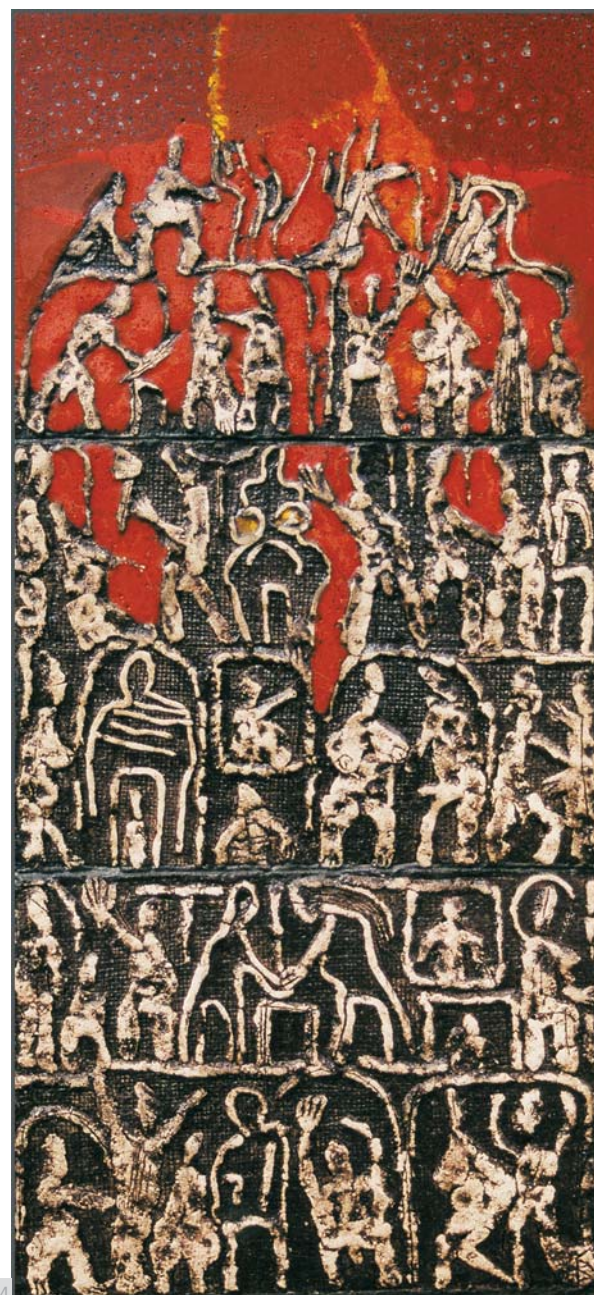
1



3



2



4

1. *Drzewo życia*, obraz ceramiczny, 90 x 80cm, 2005
2. *Tarnowscy Żydzi*, obraz ceramiczny, 120 x 90cm, 2003
3. *Głowa I rzeźba*, ceramiczna, 67 x 48 x 30 cm, 20003
4. *Wieża Babel*, obraz ceramiczny, 90 x 40 cm, 2000

Mateusz Soliński Gilbert & George.

Rebelia na obrzeżach sztuki

Artysta nie powinien głosić niczego, nawet własnej autonomii. Jego sztuka powinna przemawiać swą własną prawdą, a przez to właśnie być w harmonii z wszelkimi innymi odmianami prawdy – moralną, metafizyczną, mistyczną. Artysta nie ma moralnego obowiązku udowadniać, że jest jednym z wybrańców, systematycznie stawiając na głowie tradycyjny kodeks moralny.¹

Thomas Merton

Dzieła Gilberta & George'a, przypominające swoją stylistyką miejskie billboardy, stanowią swoistą ikonę współczesnej kultury. Jak pokazuje największa retrospektywna wystawa w dziejach Galerii Sztuki Współczesnej (Tate Modern Gallery) w Londynie pt. „Gilbert & George”, otwarta od 15 lutego do 7 maja 2007 roku, twórczość brytyjskiego duetu przez lata w widoczny sposób współkształtowała wizerunek kultury masowej, stanowiąc istotne medium postmodernistycznej estetyki.

Obszerna ekspozycja rozmieszczona w osiemnastu salach ukazuje artystyczną ewolucję dzieła Gilberta Proescha (ur. 1943) i George'a Passmore'a (ur. 1942) na przestrzeni ostatnich trzydziestu siedmiu lat. Wszystkie zebrane prace łączy często powtarzający się motyw autoportretu. Artyści konsekwentnie, przez blisko czterdzieści lat, uprawiają artystyczny ekshibicjonizm. Idea „żywej rzeźby” zrodzona podczas publicznych występów w 1969 roku, została przeniesiona na dwuwymiarową powierzchnię fotogramów. Teatralne pokazy, zatytułowane *Śpiewająca rzeźba* (*The Singing Sculpture*), nawiązujące do stylistyki wodewilu, skierowane były przeciw tradycjom mieszczańskiego społeczeństwa. Zakłete w wielkoformatowych obrazach uzyskały zwiększony zasięg społecznego oddziaływania. Dwie sylwetki artystów, odziane przeważnie w garnitury stały się znakiem rozpoznawczym prac brytyjskiego duetu.

Twórczość Proescha i Passmore'a jest „dziennikiem” obyczajowych przemian i „rewolucji” ostatniej dekady dwudziestego wieku. Prześmiewczy i prowokacyjny charakter aktorskich występów z końca lat 60., odnajduje swoją kontynuację w działaniach plastycznych. Wczesne prace z lat 70. zatytułowane *Cholerne życie* (*Bloody life*) dokumentują niepokorny, bogaty w „alkoholowe” doświadczenia, żywot pary artystów rozpoczynających swoją twórczą karierę. Powstałe w tym samym czasie, nawiązujące do stylistyki teatru groteski i absurdu, fotografie z serii *Czerwona rzeźba* (*The Red Sculpture*), *Martwe tablice* (*Dead Boards*) czy *Inca Pisco*, zdają się szydzić z konformizmu i hipokryzji brytyjskiego społeczeństwa. Upozowane, pełne sztuczności sylwetki artystów wyśmiewają powszechnie przyjęte formy drobnomieszczańskiej etykiety.

Obraz społecznych niepokojów i ekonomicznej recesji końca lat 70. odnajdujemy na fotografiach londyńskich graffiti. Prace, będąc rezultatem wielotygodniowych wędrówek po ciemnych, rzadko uczęszczanych uliczkach wielkiej aglomeracji, stanowią wyraz masowej frustracji i zniechęcenia. Hasła różnej treści, sąsiadując z fotografiami postaci przypadkowych przechodniów, stają się wstrząsającym socjologicznym raportem. Złączone wspólnym tytułem *Obrazy z brzydkimi słowami* (*The Dirty Words Pictures*), czerwono-czarno-białe dzieła uwieczniają społeczne przejawy długo tłumionej agresji i niezadowolenia.

Prace z początku lat 80. poruszają problem nacjonalizmu i religijnego fundamentalizmu. Artyści, przeciwni wszelkim skrajnym formom społeczno-politycznych ideologii, zdają się drwić z różnych przejawów narodowej i religijnej myśli. W pracy *Atak młodości* (*Youth attack*) grupa młodych mężczyzn z obojętnością albo raczej politowaniem spogląda na otaczające ją symbole społecznego nacisku. Jaskrawe, żywe kolory wielkoformatowych dzieł z tego okresu zdają się wyrażać entuzjastyczną wizję niczym nieograniczonej, młodzieżowej wolności bliskiej anarchii.

Twórczość Gilberta & George'a z lat 90. w coraz bardziej odważny i jednocześnie kontrowersyjny sposób dotyka sfery seksualności. Ludzkie ciało zostaje zdegradowane do roli przedmiotu zaspokajania erotycznych dewiacji. Seria zatytułowana „Nowe gorące obrazy” („The New Horny Pictures”) ukazuje zbiór dziewięćdziesięciu ogłoszeń oferujących różne usługi seksualne. Portrety par homoseksualistów zaspokajających swoje erotyczne potrzeby, mieszają się z obrazami ludzkich ekskrementów. Konsekwentnie przełamując wszelkie obyczajowe

i społeczne tabu, artyści wykorzystują symbole religijne chrześcijaństwa, judaizmu i islamu, odzierając je z wszelkiej czci. Fotogram zatytułowany *Gówniany* (*Shitty*) ukazuje krzyż ułożony z ekskrementów. Jeszcze bardziej prowokacyjnego charakteru nabiera foto-kolaż dwóch krucyfiksów pt. *Czy Jezus był heteroseksualistą?*, opatrzony komentarzem: *Bóg kocha pie...! Baw się dobrze* (*God loves fucking! Enjoy*).

Twórczości Gilberta & George'a przenika głęboki bunt i sprzeciw wobec wszelkich autorytatywnych form ludzkiej myśli. Para artystów zdaje się gloryfikować niczym nieskrępowaną, przesiąkniętą hedonizmem wolność. Pełne negatywnych emocji i wulgarności dzieła brytyjskiego duetu, wtrącają widza w stan duchowego zagubienia. Doświadczenie londyńskiej ekspozycji skłania do zastanowienia się nad rolą i społecznym przeznaczeniem twórczości artystycznej. Prowokuje do postawienia pytania o definicję dzieła sztuki, o kryteria oceny oddzielające sztukę od jej niegodnej imitacji, poniżającej godność ludzkiej osoby.

Henryk Elzenberg pisał, że (...) *warunkiem uznania wysokiej wartości estetycznej utworu jest wzniosły ideał etyczny, wzór życia, jaki dane dzieło propaguje. Sam artyzm (techniczna wirtuozeria) nie wystarczy jeszcze, aby przyznać dziełu walor estetyczności.*² Artysta, zgodnie z poglądami toruńskiego filozofa, nie może być moralizatorem, ale swą sztuką, czy tego chce, czy nie, interpretuje otaczającą go rzeczywistość. Stanowi dla odbiorcy dzieł sztuki punkt odniesienia, staje się swego rodzaju „inżynierem dusz”, dlatego tak ważnym jest, co wyraża poprzez twórczość. *Artysta lub filozof* – pisze Dietrich von Hildebrand – *posiadają wartości i znaczenie z racji stworzonych dzieł niezależnie od rozwoju moralnego, jaki mogą osiągnąć w trakcie tworzenia (...), dzieła te mogą stanowić wezwanie do moralnej doskonałości dla wielu.*³

Twórczość brytyjskiego duetu eksponując seksualne dewiacje zdaje się przeczyć naturalnej skłonności człowieka ku temu, co piękne i szlachetne. Prace Proescha i Passmore'a ukazują ludzką osobę jako niewolnika najbardziej pierwotnych i przyziemnych namiętności. Nagie męskie ciało, „odarte” z wszelkiej godności, staje się narzędziem zaspokajania erotycznych potrzeb. Brytyjczy artyści, wysydzając wartości leżące u podstaw największych kultur współczesnego świata, pozostawiają widza w rzeczywistości duchowej pustki. Negują mające wielowiekową tradycję kodeksy norm i zasad. Głosząc hasło nieograniczonej niczym wolności, nie próbują wskazać nowego, autorytatywnego porządku. Sztuka, niezwykle znaczący środek masowego oddziaływania, miejsce kreacji nowych, stanowiących przykład do naśladowania postaw i wzorców, staje się przedmiotem estetycznej zabawy i jednocześnie wyrazem duchowego chaosu. Brytyjczy artyści zdają się programowo negować głęboko uwznioślającą i pozytywnie przemieniającą moc sztuki.

Artysta (...) i wielbiciel sztuki muszą stale uwzględniać hierarchie wartości tudzież starać się zawsze wyraźnie dosłyszeć wołanie bardziej koniecznej wartości – pisał Bernard Häring. Zgodnie z poglądami niemieckiego myśliciela, przed każdym twórcą pojawia się odpowiedzialne, ale jednocześnie wzniosłe i piękne zadanie swoistego duchowego przewodnictwa. Jak zauważył Hildebrand, sztuka może stanowić wezwanie i motywację dla społecznie doniosłego czynu, albo stanowić źródło nieprawości i wzajemnej nienawiści. Brytyjczy artyści pragnąc przełamać tkwiące głęboko w ludzkim wnętrzu różnego rodzaju psychiczne „bariery”, wyrzekają się tego, co cenne i wartościowe. Paradoksalnie stają się niewolnikami najbardziej pierwotnych instynktów. Bohater wielkoformatowych obrazów wędruje przez krainę estetycznego piękna pograżając się w całkowicie przyziemnych i „zwierzęcych” namiętnościach. Sztuka – niegdyś etap na drodze duchowego samodoskonalenia, w dziele Gilberta Proescha i George'a Passmore'a staje się miejscem głuchego na świat wartości, artystycznego ekshibicjonizmu. Coraz śmielsza negacja otaczającej nas rzeczywistości, jak w dziele markiza Donatiena de Sade, staje się wyrazem nowego zniewolenia.

¹ W *Natarciu na niewypowiadalne*, przełożyła Elżbieta Ewa Nowakowska, Wydawnictwo Homini, Bydgoszcz 1997, s. 162.

² T. Szkolut, *Poglądy estetyczne Henryka Elzenberga*, [w:] *Studia z dziejów estetyki polskiej 1918-1939*, dz. cyt., s. 203.

³ D. Von Hildebrand, *Serce*, przełożył J. Koźbiał, Wydawnictwo „W drodze”, Poznań 1985, s. 197.



DEATH

Gilbert + George
1984

Death, 1984, 422 x 2550 cm

Gilbert & George



The wall new, 1986



England, 1980,
301 x 301 cm

ENGLAND
Gilbert and George
1980

Alexandra Hołownia

Z Gilbertem i Georgem

Sekcja „Panoramy” 58. Międzynarodowego Festiwalu Filmowego Berlinale zaprezentowała dokumentalny film, Juliana Cole *With Gilbert & George*. W roku 1986 reżyser był modelem artystów. Film o ich życiu i twórczości kręcił przez 18 lat. Stworzył unikalny, niepowtarzalny intymny portret, na długo pozostający w pamięci widzów. Dokument o sztuce Gilberta i Georga przeplatają wątki biograficzne. Reżyserowi zależało na pokazaniu światowych twórców prywatnie.

Początek filmu przybliża życiorysy artystów. Urodzony w 1943 roku we włoskiej części Południowego Tyrolu Gilbert Proesch miał wiele rodzeństwa. Jego ojciec był szewcem. Gilbert od najmłodszych lat rysował. Studiował najpierw w Akademii Sztuk Pięknych w Monachium. Marzył jednak o Londynie. W latach 60. Londyn przyciągał uwagę malarzy, literatów, projektantów, muzyków, filmowców z całego świata. Gilbert Proesch nie mówił w ogóle po angielsku. Mimo to w roku 1967 pojechał do Londynu, kontynuować rozpoczętą w Niemczech naukę projektowania i designu.

George Passmore urodził się w 1942 roku w Anglii w Devon. Został wychowany tylko przez samą matkę. Ta od dziecka ubierała go w dziewczęce stroje. Artyści poznali się w 1967 roku na schodach londyńskiej Academy Saint Martin on the Fiels. Obaj pochodzili z biednych rodzin i nie zosili snobistycznych kolegów. Od razu przypadli sobie do gustu i szybko zostali przyjaciółmi. George zaproponował Gilbertowi prace nad wspólną rzeźbą. Zaczęli spacerować po Londynie. Chodząc ulicami miasta, wpadli na pomysł stworzenia żywej rzeźby. *Chcieliśmy być artystami codziennie. W 1968 roku wymyśliśmy swój image, strój i ruch. Ucharakteryzowaliśmy nasze twarze i postanowiliśmy śpiewać. W ten sposób zostaliśmy śpiewającymi rzeźbami. Każdy mógł nas oglądać, dorośli, starcy, dzieci. Wędrowaliśmy z tą ideą po świecie. Performance odniósł sukces. Po raz pierwszy w życiu zarobiliśmy dużo pieniędzy. Kupiliśmy więc alkohol po to, by praktykować sztukę picia. Byliśmy pijącymi żywymi rzeźbami. Pijąc, fotografowaliśmy i rysowaliśmy odciski szklanek oraz kieliszków. Konrad Fisher z Düsseldorfu zorganizował nam wystawę... – opowiadali. Na ekranie oglądamy „żywe rzeźby” tarzające się po podłodze w ekstatycznej pijanstwa.*

Film przybliża atmosferę dzielnicy emigrantów we wschodnim Londynie, gdzie Gilbert i George mieszkają do dziś. Panuje tam bieda, brud, dookoła pełno śmieci. Totalna destrukcja. Gilbert i George ubrani w eleganckie garnitury i jaskrawe krawaty suną wolnym krokiem przez targowisko, położone nieopodal ich domu na Brick Line. Romantyczny obraz swojej podupadłej ulicy traktują jako źródło inspiracji twórczej. Realizują hasło „sztuki dla wszystkich”. Dlatego w pierwszej linii zależy im na kontakcie z ubogą publicznością, chcą dotrzeć do robotników, handlarzy i klasy pracującej. W roku 1979 Galeria Konrada Fishera wystawiła odbitki podobizn artystów, zestawione z fotografiami mieszkańców Brick Line. Artyści umieścili własne wizerunki pomiędzy portretami pakistańskich emigrantów, także wśród zdjęć odrapanych albo ozdobionych graffiti, ścian zrujnowanych domów. Pragnęli w ten sposób uwypuklić swą obecność w pejzażu londyńskiego proletariatu.

Gilbert i George uprawiają film, fotografię, rysunek i permanentny performance. Popularyzowaną przez nich ideę żywej rzeźby można odebrać jako bardzo udaną walkę o ogólną tolerancję, akceptację, przełamanie uprzedzeń dyskryminujących gejów, uchodzących w wielu krajach za niepełnowartościowych obywateli i społecznych dewiantów. *Od czterdziestu lat robimy za żywe rzeźby. Za pomocą wzroku i przybranych poz nawiązujemy dialog z publicznością. Wymiana energii i spojrzeń powoduje, że uosabiamy projekcje wewnętrznych wyobrażeń wpatrzonych w nas odbiorców. Koncepcja żywej rzeźby narzuca nam nieustannie, odgrywanie wybranej roli. Nawet w toalecie jesteśmy żywymi rzeźbami. Nigdy nie zakładamy jeansów ani T-shirtów. Zawsze nosimy garnitury, do których dobieramy sobie krawaty. Kiedy idziemy przez Londyn, ludzie posyłają nam uśmiechy lub machają ręką na powitanie – objaśniali.*

Film przedstawia mieszkanie artystów. Oglądamy bibliotekę w pokoju George'a. Szczególną uwagę przykuwa zbiór książek dotyczący młodzieńców. George mówi, że najchętniej czyta prozę i poezję o chłopcach i dla chłopców. Spozostzegłam tytuły stojących na półkach tomów: *Barbarian Boy (Barbarzyńscy chłopcy)*, *Boys together (Chłopcy razem)*.

Na początku lat 80. Gilbert i George obsesyjnie fotografowali młodych mężczyzn. Pracowali nad nowatorskim zobrazowaniem tematu seksu i miłości. *Wszystko może być seksowne: kwiaty, drzewa, każdy prosty detal...* – mówili. W tym czasie powstała ich znajomość z reżyserem Julianem Cole.

W roku 1990 Gilbert i George postanowili podbić swą sztuką cały świat. Sfinalizowali owe zamiary organizując wystawę „One World” w Moskwie. Słyszając o związanych z rozpadem komunizmu deficytach, zawieźli do Rosji potrzebne przy montażu ekspozycji przybory: gwoździe, linki, haki, młotek. Nawet wernisaż uświetnili własnym szampanem. W Moskwie nie przyjęto ich jednak serdecznie. Media rozpętały przeciwko nim szkalującą i złośliwą kampanię. Gilberta i George'a nazwano „faszyzującymi gejami”. Mimo że chodziło o największą prezentację angielskich twórców w Moskwie, Ambasada Brytyjska odmówiła uczestnictwa w jej otwarciu. Tylko publiczność nie zawiodła, moskwianie tłumnie odwiedzali pokaz.

Po Rosji przyszła kolej na Chiny. W 1990 roku Gilbert i George otwarli wystawę „One World” w Pekinie. Wzbudziła prawdziwe zainteresowanie. Zafundowano im nawet kolorowy katalog. „Żywe rzeźby” goszczono w Chinach z wielką pompą. A młodzi, alternatywni pekińscy artyści zapraszali londyńczyków do swych pracowni.

Po sukcesie w Pekinie Gilbert i Georg rozpoczęli pracę nad kolejnym projektem. *Dlaczego człowiek ma być reprezentowany tylko przez twarz?, skoro może być rozpoznawalny również przez inne części ciała. Artyści wykonali około 70 tysięcy poz nago. Poza tym szczególnie zafascynowały ich fekalia. Słowo „shit” (gówno) jest bardzo często używane i ma różne zastosowania w mowie potocznej. Gówno to coś zupełnie ludzkiego, każdy rozumie jego znaczenie, nawet dzieci, rozprawiali. Na zdjęciach łączyli swoje pozy z gównem, które zostało motywem przewodnim nowych prac. Po to, by uzyskać bogate odcienie brunatności, mieszały farby z kałem. W sztuce jesteśmy wolni i robimy to, co chcemy... – mówili.*

Latem 2007 w londyńskiej Tate Modern wystawiono fotografie Gilberta i George'a. Po raz pierwszy żyjący artyści zostali uhonorowani prezentacją w nobilitowanych przestrzeniach tego sławnego, renomowanego muzeum.

Film Anglika Juliana Cole trwa 104 minuty i detalnie omawia kolejne etapy twórczości „żywych rzeźb”. Przybliża charakter ich kontrowersyjnej sztuki w kontekście przełamywania międzynarodowych barier. Osobiste wypowiedzi Gilberta i George'a umożliwiają wgląd w ich prywatne upodobania, uzupełniając w ten sposób wizerunek pary. *Mieszkamy ciągle w tym samym domu. Nie gotujemy obiadów, bo nie chcemy rozprzestrzeniać zapachów kuchni. Nawet nie parzymy kawy. Pijemy tylko kawę instant. Posiłki, zjadamy w pobliskich barach, restauracjach. Wychodzimy z domu na śniadanie o 6 rano. Nasze upodobanie do samotności dzielimy wspólnie z Gretą Garbo. Podobnie jak ona, uwielbiamy być sami. Naszymi partnerami do rozmów są kelnerzy. Najczęściej ucinamy sobie pogawędkę z kelnerami w ulubionych knajpach. W stosunku do kelnerów jesteśmy przyjaciółmi i zdystansowani zarazem. Chwilowo mamy naprawdę kilku miłych tureckich kelnerów. Gdy tylko raz nie przyjdziemy do restauracji, mówią, że się za nami stęsknili. To takie zabawne i szarmanckie... – opowiadali artyści. Film *With Gilbert & George* jest wspaniałym dziełem, pełnym harmonii, spokoju, radości oraz sympatii dla indywidualum. Dobrze ujęty informacyjny materiał wzbudza żądze oglądania i absolutnie nie nudzi.*

Projekcje *With Gilbert & George* zostały ujęte w programie kina artystycznego w Museum of Modern Art (MoMa) w Nowym Jorku i Tate Modern w Londynie.



Gilbert & George, *IN THE SHADOW OF THE GLASS*, 1972, 123 x 94 cm. Zdjęcie pochodzi z katalogu biblioteki uniwersyteckiej UdK

Bożena Chlabicz

Fenomen

Grupa „KraK” – dwudziestopięcioletnie z Kalifornii

Granice geograficzne sztuka polska na dobre przekroczyła znaczenie wcześniej niż przed stuleciem. Ale dopiero w minionym wieku upowszechniło się pojęcie „twórczości emigracyjnej”, tym się różniące od innych rodzajów aktywności artystycznej, że choć realizowanej na tak zwanym wychodźstwie, to na wiele sposobów wciąż odnoszącej się, w formie lub treści, do kraju pochodzenia.

Kilka głośnych wystaw światowej sztuki z polskim rodowodem, które odbyły się nad Wisłą w ciągu minionej dekady niewątpliwie przyczyniło się do pogłębienia teoretycznych podstaw tego rozróżnienia. Niemniej, niezależnie od teoretycznych dywagacji, zarówno ekspozycja „Jesteśmy”, jak i późniejsze wystawy „New New Yorkers and Friends” oraz „Art Confrontations” – na których prezentowany był dorobek artystów działających nierzadko w wielkim rozproszeniu na wszystkich bodaj kontynentach, a zwłaszcza w Stanach Zjednoczonych – udowodniły, że w polskiej sztuce współczesnej podziały nie przebiegają wcale wedle kryteriów geograficznych. Obiekty plastyczne powstające aktualnie we Francji czy w Los Angeles mogą wciąż przynależać do rodzimej tradycji etnicznej. I odwrotnie. Obrazy malowane w Warszawie potrafią zdradzać większe pokrewieństwo warsztatowe i ideowe z twórczością zza oceanu niż ze stylem Akademii działającej przy najbliższej przecznicy. Innymi słowy – sztuka współczesna, podobnie jak inne dziedziny rzeczywistości, stanęła wobec procesu globalizacji, kiedy to kryteria geograficzne zdecydowanie tracą swoje znaczenie na rzecz świadomego wyboru ideologicznego czy też opowiedzenia się po stronie określonej tradycji artystycznej. Jeśli tym wyborem okazuje się – mimo wszystko – szeroko rozumiany rodzimy kontekst kulturowy, to wówczas sztuka tego rodzaju, mimo że powstaje akurat w Nowym Jorku czy Dublinie, jest nie tyle „emigracyjna”, ile po prostu polska.

Natomiast sam fakt odebrania dyplomu warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych bynajmniej nie przesądza o późniejszej „etnicznej” przynależności dorobku konkretnego twórcy. Tak samo jak nie przesądza o tym kraj urodzenia.

Te wszystkie uwagi odnoszą się – w dużej mierze – do swoistego fenomenu, który – od kiedy pojawił się równo ćwierć wieku temu na światowej mapie twórczości „etnicznej” – w znacznej mierze przyczynia się do przewartościowania opinii na temat działalności artystycznej uprawianej przez rodzimych twórców na wychodźstwie.

Grupa „KraK”, pozostająca z dala od tradycyjnych ośrodków kultury polonijnej w Ameryce – Chicago i Nowego Jorku – powołana przez artystę plastyka Andrzeja Kołodzieja, a zrzeszająca twórców z polskim rodowodem z powodzeniem uprawiających swoją profesję w kraju osiedlenia, jest w tym sensie nawet bardziej reprezentatywna od związków twórczych skupiających artystów polskich po drugiej stronie Stanów Zjednoczonych. Kalifornijczycy od początku pozbawieni naturalnego zaplecza kulturowego dzielnic etnicznych przeszli bowiem przez proces adaptacji do nowej rzeczywistości artystycznej bardziej gruntownie i zarazem radykalnie niż ich koledzy z dyplomami polskich uczelni artystycznych, którzy pracują na Wschodnim Wybrzeżu Ameryki.

Chociaż od pół wieku zrzeszeni są w stowarzyszeniu, którego podstawą okazała się wspólna przynależność etniczna, twórczość kalifornijskich artystów – poddana w ostatnich latach stosunkowo intensywnej konfrontacji z dorobkiem artystów polskich działających w Ameryce i na innych kontynentach – okazała się mniej podatna na narodowe resentymenty i zdecydowanie mniej anachroniczna formalnie niż dokonania większości artystów „emigracyjnych”, wciąż powracających w swojej sztuce do Młodej Polski i tradycji romantycznej, symbolizmu, koloryzmu, a w najlepszym razie dokonań formalnych nadwiślańskiej wersji modernizmu. Pierwsze, co narzuca się w pobieżnych porównaniach, to zdecydowane opowiedzenie się przez Kalifornijczyków po stronie abstrakcji, podczas gdy w środowisku nowojorskim, zwłaszcza tym tworzoną przez grupę „Emocjonalistów”, wyraźnie przeważa skłonność do sztuki „przedstawiającej”. Abstrakcja ta – dodajmy jednak od razu – jest rozumiana znacznie szerzej niż w jej kontekście chronologicznym i teoretycznym z połowy minionego stulecia. Wśród prac Kalifornijczyków wiele jest bowiem przykła-

dów jeśli nie otwartej figuracji, to przynajmniej oczywistego „ciążenia” w kierunku zinterpretowanych współcześnie tendencji postrealistycznych. Także język formalny artystów z „KraKa” jest – nawet w przypadku prac nawiązujących do któregoś z licznych nurtów „przedstawiających” – jak najbardziej nowoczesny, sposób prezentacji zgodny z aktualnymi trendami sztuki (i to bardziej amerykańskiej niż polskiej), a metody obrazowania pozbawione cienia anachronizmu czy sentymentalizmu, zarówno formalnego, jak i odnoszącego się do szeroko pojętej sfery „treści”. Co ciekawe, pomimo że artyści polscy w Ameryce, rozdzieleni teraz szerokością kontynentu, kończyli nierzadko te same polskie szkoły i uczelnie plastyczne, reprezentują zbliżone roczniki, staż emigracyjny i – siłą rzeczy – także życiowe doświadczenia, ich twórczość okazała się jednak zdecydowanie odmienna. Działalność Kalifornijczyków stanowić więc może ważny przyczynek do badań dotyczących proporcji narodowych resentymantów i wpływu miejsca osiedlenia na ostateczny charakter twórczości „etnicznej” na wychodźstwie. W przypadku „KraKa” ważniejsze od ciągle obecnych tradycji koloryzmu wydaje się doświadczenie abstrakcji pomalarskiej i wpływy – oczywiste choćby ze względów geograficznych – tak zwanej „Szkoły Pacyfiku”, co dotyczy przede wszystkim twórców konsekwentnie trzymających się sztuki „nieprzedstawiającej”, zwłaszcza zaś założyciela „KraKa” – Andrzeja Kołodzieja. Druga kwestia to sprawa spójności stylistycznej grupy. Z materiałów zamieszczonych w katalogu wydanym z okazji ćwierćwiecza aktywności kalifornijskiego stowarzyszenia na amerykańskiej scenie artystycznej wynika, że podstawowym założeniem grupy jest... brak wszelkich założeń. Świadczy o tym choćby nazwa stowarzyszenia, pozostająca „ponad” wszelkimi artystycznymi podziałami, a odnosząca się po prostu do rodzimej tradycji historycznej.

Tymczasem pod niezobowiązującym szyldem znajdujemy – nieoczekiwanie – stosunkowo spójną formację, zbliżoną nie tylko skłonnością do szeroko definiowanej abstrakcji, ale także konsekwentnie wysokim poziomem warsztatowym i artystycznym.

Tych dwóch zasad grupa wydaje się trzymać od chwili założenia, czyli już od ćwierćwiecza, kiedy to czwórka uczestników zorganizowanej w roku 1980 w Los Angeles wystawy poświęconej sztuce polskiej postanowiła zawiązać „etniczne” stowarzyszenie artystyczne kierowane przez Andrzeja Kołodzieja. W rok później, od ekspozycji w Top „O” Art Gallery w West Hollywood, rozpoczęła oficjalną działalność grupa „KraK”.

Dzisiaj, po półwieczu, stowarzyszenie liczy 15 członków, bierze udział w licznych wystawach, także poza granicami Stanów Zjednoczonych i coraz bardziej intensywnie współpracuje w dziele integracji artystycznej ze środowiskiem etnicznym z innych stanów, zwłaszcza ze Wschodniego Wybrzeża. Dowodem tej współpracy jest niedawna duża prezentacja retrospektywna w Nowym Jorku („KraK Confessions”, listopad 2006-styczeń 2007) oraz coraz liczniejsze ekspozycje zbiorowe, organizowane ponad terytorialnymi podziałami (udział Witolda Wójcika w dorocznej wystawie „Emocjonalistów” w New Britain w marcu 2007 i wspólna ekspozycja na Chelsea, planowana na czerwiec tego roku, oraz projekt fresku Kingi Czerskiej w Nowym Jorku i jej wystawa indywidualna w Santa Fe, w Nowym Meksyku).

Najbardziej aktywnie współpracują w tym zakresie uczestnicy ubiegłorocznej nowojorskiej wystawy „KraK Confessions”: Kinga Czerska, Joanna Fodczuk, Hanna Iglukowska, Andrzej Kołodziej, Leonard Konopelski, Kasia Czerpak-Węglińska, Tomasz Misztal, Waldemar Mitrowski, Barbara Paleta, Artur Popek, Monika Śledzińska, Ewa C. Świder, Jan Sytnik, Natalia Witkowska i Witold Vito Wójcik.

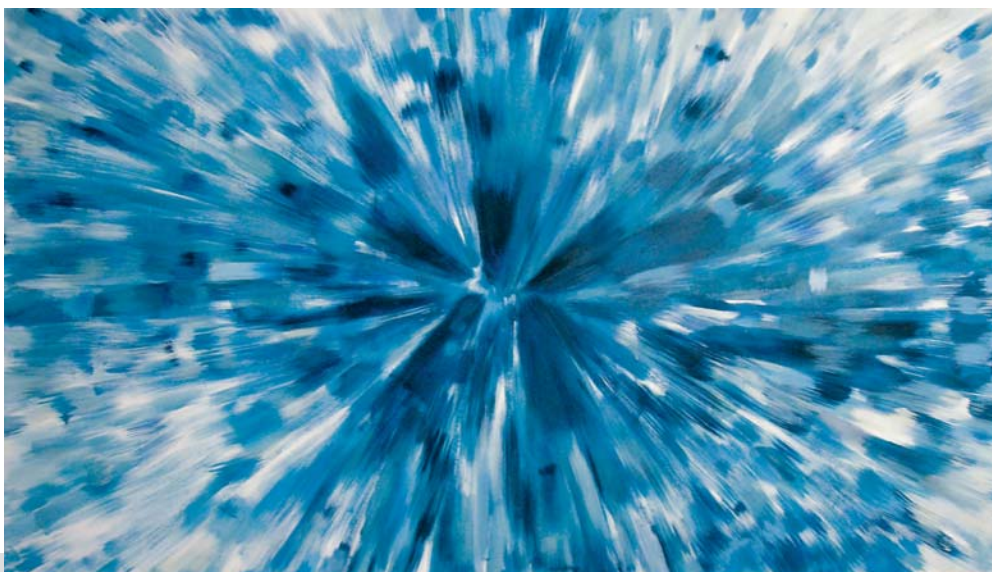
Mimo że prace wymienionych artystów zachowują wyraźną odrębność stylistyczną względem siebie nawzajem oraz istotne cechy indywidualne, ich odmiennosc od głównych nurtów twórczości „etnicznej” uprawianej w Stanach poza Kalifornią, zwłaszcza na Wschodnim Wybrzeżu, wydaje się oczywista. I właśnie owa odrębność zdaje się być szczególnie istotna dla ogólnego obrazu sztuki polskiej w jej kontekście „emigracyjnym”. Kalifornijczy cy z ich skłonnością do abstrakcji, odchodzeniem od rodzimych resentymantów sprzed stulecia i aktualnością wobec głównych tendencji współczesnej sztuki amerykańskiej wnoszą do ogólnego obrazu twórczości „etnicznej” w Stanach Zjednoczonych wielce pożądany, a chyba trochę zbyt rzadko obecny w działalności innych artystycznych stowarzyszeń polonijnych element nowoczesności.

Działalność Kalifornijczyków – paradoksalnie – jest wobec tego bliższa dokonaniom aktualnej awangardy nad Wisłą niż twórczości „polonijnej” z innych środowisk, nierzadko zdradzających skłonność do zamykania się w kręgu dziedzictwa historycznego i pielęgnowania rodzimych tradycji kosztem zainteresowania współczesnością artystyczną kraju osiedlenia. W tym kontekście coraz bardziej zauważalna na polonijnej i polskiej scenie artystycznej obecność Kalifornijczyków, którzy nie zatracając etnicznej specyfiki z powodzeniem utrzymują się w głównym nurcie sztuki amerykańskiej, czyni aktualny obraz twórczości emigracyjnej z polskim rodowodem bardziej kompletny, uzupełniając go o element nowoczesności, jakże pożądany wobec powszechnej skłonności artystów „emigracyjnych” do programowego anachronizmu.



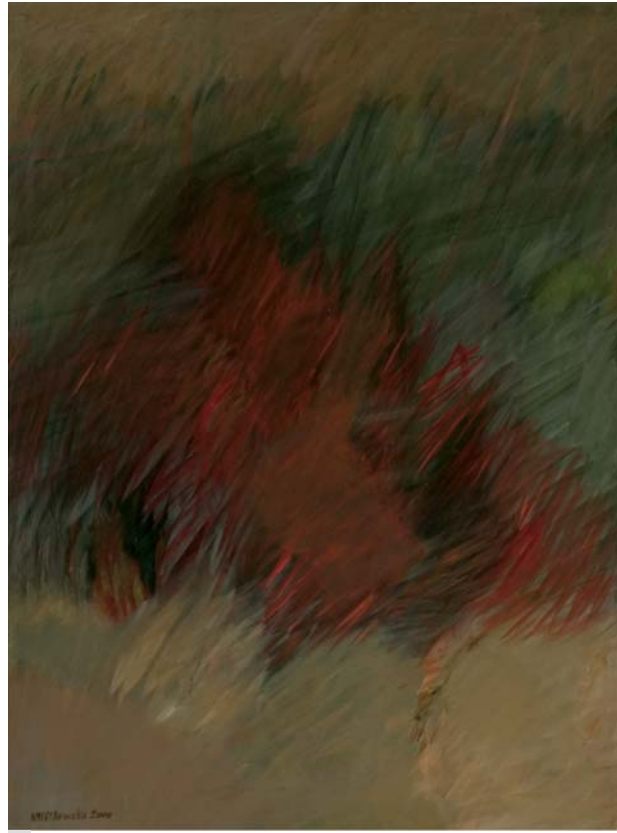
1. Leonard Konopelski, *Marina 2*, 2005, oil on canvas, 40 x 30 in
 2. Monika Sledzinka, *Name*, 2006, oil on canvas, 60 x 40 in
 3. Janna Fodczuk, *Big Bang 2*, 2005, oil on canvas, 80 x 60 in
 4. Grupa KRAK

5. Witold Vito Wojcik, *Nude 2*, 2005, oil on canvas, 30 x 36 in
 6. Ewa C. Swider, *Epiloque 1*, 2006, digital video art
 7. Artur Popek, *Iron Ladybug*, 2006, oil & acrylic on canvas, 40 x 40 in





8



11



9



12



10



13

- 8. Andrew Kolodziej, *California Highway*, 2004, oil on canvas 30 x 20 in**
- 9. Kasia Czerpak-Weglinski, *Contralateral Sections (Green)*, 2005, mixed media, 36 x 36 in**
- 10. Hanna Iglkowska, *Midsummer*, 2004, oil on canvas, 60 x 48 in**
- 11. Natalia Witkowska, *About Silence VII*, 2000, acrylic on mahogany panel, 39,5 x 29 in**
- 12. Kinga Czerska, *Mirage*, 2006, acrylic on wood panel, 24 x 36 in**
- 13. Waldemar Mitrowski, *He Was There*, 2005, mixed media, 144 x 27 in**

Jamie Dalglish, *jeden z większych amerykańskich malarzy...*, według opinii krytyka sztuki Barnaby Ruhe, urodził się w roku 1947 w Bryn Mawr w stanie Pensylwania. W latach 1969/70 studiował na Akademii Sztuki w Cincinnati. W roku 1974 ukończył renomowaną Rhode Island School of Design. Pod koniec lat siedemdziesiątych zamieszkał w Nowym Jorku. Prezentacje jego sztuki miały głównie miejsce w nowojorskich galeriach.

Poza dwoma wyjątkami: w roku 1997 brał udział w wystawie „Artists Established in NYC“ w Muzeum Sztuki Współczesnej w Madrycie, a w 1997 roku pokazywał swe filmy wideo w Muzeum Sztuki Współczesnej w Brisbane w Australii. W Nowym Jorku wystawiał między innymi w: 1979 Nell Gifford Contemporary Painting, 1982 Barbara Braathen Gallery, 1983 Serra di Felice Gallery, 1992 O.K. Harris Works of Arts, NYC, 1997 Hugo de Pagano Gallery, 2001 New Art, New York, NYC, 2003 Hypertexture Florence Lynch Gallery, 2005 Transparent Time, MATCH Artspace i wielu innych miejscach.

Multimedialna twórczość Jamiego Dalglisha oscyluje pomiędzy fotografią, wideo filmem, dźwiękiem, performancem, wokalem, poezją i tekstem. *Sztuką jest tworzenie sztuki. Bez malarstwa, poezji i muzyki, życie nie miałoby dla mnie sensu*, podkreśla artysta, w którego dorobku poszczególne dziedziny twórczości uzupełniają się wzajemnie. Dalglish pisze wiersze do namalowanych przez siebie obrazów. Interesują go również działania odwrotne. Malując, próbuje wizualnie uchwycić emocjonalny duch napisanych własnoręcznie tekstów. W roku 1979 założył sześciuosobowy zespół rock-performance. Wraz z przyjacielem George'm Eliottem wyprodukował w nowojorskiej przestrzeni alternatywnej „The Kitchen” muzyczny spektakl, *The Container Show*. Sam śpiewał w nim swe utwory. Naprawdę jednak jego liryki spopularyzowała nowojorska figura artystyczna, Klaus Nomi.

Film *The Nomi Song* o życiu i twórczości, zmarłego w 1983 roku w Nowym Jorku na AIDS Klaus'a Nomi zdobył nagrodę Teddy'ego za najlepszy film dokumentalny, na międzynarodowym festiwalu filmowym Berlinale w 2004 roku). Jamiego Dalglisha fascynują między innymi wiersze Wisławy Szymborskiej. Wielka angielska antologia polskiej noblistki była pierwszą widoczną książką, jaką dostrzegłam w pracowni artysty. Jako malarz Dalglish, był wielokrotnie nagradzany za nowatorskie eksperymenty. Ostatnio, w roku 2006-07 został stypendystą fundacji Polock/Lee Krasner. Ważnym źródłem natchnień malarskich, szczytującego się indiańskimi korzeniami twórcy (matka była Indianką) jest wszechmogąca Natura. Zainspirowany przyrodą, anatomią świata roślinnego, nazwał swoje malarstwo „morphoglyphs“ (www.morphoglyph.com). Pnie drzew, łodygi, struktury DNA, ziarna, stanowią zasadniczą tematykę jego prac. Dalglish maluje bardzo emocjonalnie. Posługuje się spontanicznym gestem. Chłapie, wciera farbę, używa szczotek, patyków i kijków. Nowojorski krytyk sztuki, John Ash mianował go *ostatnim heroicznym amerykańskim abstrakcjonistą* albo alternatywnie *całkowicie pierwszym i wyłącznym, mistycznie-telewizualnym odkrywcą*. Jamie Dalglish tworzy na drewnianych panelach o rozmiarach 48 x 51 cm. Wymyślony przez niego system polega na możliwości segmentowego zestawiania ze sobą opracowanych, gotowych paneli. Puzlowa metoda infantylnej składanki umożliwia powstawanie nieskończonej ilości nowych obrazów. Ten wynalazek twórczy zachwyił wielu koneserów i ugruntował mu dostrzegalną pozycję wśród amerykańskich artystów. Wzbudził też zainteresowanie prywatnych kolekcjonerów sztuki. Jego prace znajdują się w pięćdziesięciu międzynarodowych kolekcjach. Do ciekawych należą też eksperymenty Dalglisha w dziedzinie wideo filmu.

W roku 1975 zrealizował siedmioipółgodzinny film pt. *Talking Heads*. Były to zarejestrowane na taśmie rozmowy pomiędzy zaprzyjaźnionymi z nim artystami: Davidem Brynem z Jeffem Koonsem i Vito Acconci z Jeffem Turtletaub. Film *Talking Heads* wyświetlał kilkakrotnie przy okazji swych wystaw malarskich. Ostatnio w grudniu 2006 roku w nowojorskiej Broadway Gallery. Narodziny konceptualizmu i ruchu fluksus oraz wprowadzenie poszerzonego pojęcia sztuki spowodowało, że artystom sztuk pięknych przestał wystarczać ołówek, dłuto czy pędzel. Jamie Dalglish, podobnie jak Andy Warhol, Allan Karpow, Robert Smithson, stanowi adekwatny przykład multimedialnego prekursora minionej epoki.

Alexandra Hołownia

Więcej informacji o artyście pod adresem www.morphoglyph.com

Muzeum „Deutsche Guggenheim” w Berlinie

Phoebe Washburn Instalacja
„Regulated Fool's Milk Meadow”

Nowojorska artystka, Phoebe Washburn jest zagorzałą kolekcjonerką odpadów. W swej pracowni gromadzi znalezione na ulicach pozostałości ludzkiej konsumpcji. Wyrzucone, nikomu nieprzydatne opakowania, kartony, stare gazety, plastikowe kubki, puszki, papierowe tacki, drewniane listwy, pręty, znajdują ponowne zastosowanie w jej sztuce. Przetworzonym surowcom wtórnym nadaje nową wartość. Zainteresowana budowaniem systemu z rzeczy używanych, pragnie ukazywać nie tylko sam proces twórczy, lecz również jego przedprodukcję, jak i postprodukcję.

Na zamówienie berlińskiego Muzeum Deutsche Guggenheim Washburn stworzyła nowatorską rzeźbę-fabrykę zatytułowaną *Regulated Fool's Milk Meadow*. Wystawiona w Berlinie pacyfistyczna manufaktura wytwarzająca trawę reprezentuje popularny w USA kierunek antyformy. Zbudowana ze znalezionego drewna, przykryta dachem konstrukcja zawiera w środku sunącą dookoła taśmę transportującą skrzynki z trawą. Urządzenie to zaopatruje rośliny w oświetlenie, nawodnienie i wetylację. Po upływie dwóch tygodni wypielęgnowana świeża trawa trafia na dach konstrukcji. Tam pozbawiony światła i wody zielony produkt pozostaje aż do zwiednięcia. Washburn zaplanowała, że do zakończenia wystawy, samodzielnie wyprodukowana trawa pokryje cały dach fabryki-rzeźby. Realizacja będąca odzwierciedleniem zaistniałych w przyrodzie procesów: krążenia, rozpadu i regeneracji, uchodzi za pierwszy adekwatny przykład włączenia produkcji do sztuki współczesnej.

Chciałam stworzyć mikrokosmos, posiadający swe własne prawa i własny system, mówiła artystka, zainteresowana budowaniem organizmu pożerającego swe odpady. *Zawsze fascynowały mnie samoregenerujące się i samotrawiące żyjące istnienia*, kontynuowała Washburn.

Podniecona bezsensownością swego dzieła twierdziła, że samowystarczalna fabryka młodej trawy należy do najważniejszych celów, jakie zamierzała osiągnąć. Najlogiczniejsze byłoby hodowanie trawy w ogrodzie. W naszej kulturze trawa otrzymała nowe znaczenie społeczne. Dziś szerokość oraz rozmiar trawy przed domem, świadczy, podobnie jak marka auta, o statusie zamożności. Bogactwo w trawę kojarzy się z posiadaniem gruntu, ziemi i ma w sobie coś amerykańskiego. Każdy właściciel domu z ogrodem wie, co to znaczy mieć trawę. Wymyślając fabrykę do produkowania trawy, Washburn doświadczyła możliwość innego postrzegania rzeczy nietypowych, nudnych i niepraktycznych.

Moja idea nie należy wcale do najorginalniejszych. Kilka lat temu istniała moda na stawianie w pokojach mieszkalnych doniczek z różnymi gatunkami traw, mówiła artystka. Tym razem produkcja świeżej trawy jest prostym i zrozumiałym działaniem na rzecz ochrony natury. Protestując przeciw wzrostowi światowej industrializacji, Washburn poruszyła bardzo aktualny obecnie globalny problem zanieczyszczenia środowiska. Za odbiorców swej ekologicznej twórczości w dobie rosnącego zagrożenia katastrofą klimatyczną, obrała ludzi na całym świecie.

Choć szczególnie Amerykanów, uważa za *mistrzów świata w produkowaniu śmieci*. Dlatego jej sztuka krytykuje między innymi rozrzutność i powierzchniowość współczesnego amerykańskiego społeczeństwa.

Zaprezentowana w berlińskim Muzeum Guggenheima, utopijna praca Washburn moim zdaniem ma sens. Gdyż jeśli z powodu suszy albo nadmiernych opadów deszczu lub innych permanentnych kaprysów pogody zabraknie nam trawy, to fabryka Washburn spełni swą funkcję.

Alexandra Hołownia

od 14 lipca do 14 października 2007





Jamie DALGLISH



1. **Jamie Dalglisch**, Fot. A. Hołownia
2. *Morphoglyph*
3. *Lilly Pond*, 2007, akryl, 72 x 64, 24 Panele o wymiarach 24 x 8 foot
4. *Los Alamos Morpholyph*, 2006, Akryl 48 x 70
5. *Morphoglyph*

Monika Pawłowska

Aufbruch und Ekstaze. „Die Brücke“ und „Blauer Reiter Reiter“

Mimo że zbiór grafiki ekspresjonistycznej w muzeum Von der Heydt w Wuppertalu jest bodaj największy w całym Niemczech, to od czasu „zmiany estetyki” przez władze faszystowskich Niemiec odrzucające sztukę modernistyczną, prezentowany był bardzo rzadko. Wystawa „Aufbruch und Ekstaze. Die Brücke und Blauer Reiter”, w tłumaczeniu na język polski „Wzruszenie i zachwyt (...)”, stanowiła część cyklu ekspozycji ekspresjonistycznych z liczącego kilkaset dzieł zasobu muzeum.

Wśród twórców, których dzieła zaprezentowano znaleźli się malarze i graficy: Erich Heckel, Ernst Ludwig Kirchner, Alexei von Jawlensky, Karl Schmidt-Rottluff, Max Pechstein, Emil Nolde, Otto Mueller, Adolf Erbslöh, Paul Klee, Franz Marc, August Macke, Gabriele Münter, a także rzeźbiarze Bernard Hoelger, Wilhelm Hüsgere oraz Wilhelm Lohmbruck.

Grafiki ekspresjonistów w Wuppertalu po raz pierwszy zaprezentowano w 1980 roku – z okazji setnej rocznicy urodzin Ludwiga Kirchnera pokazano jego ryciny. W latach dziewięćdziesiątych miała miejsce wystawa uwzględniająca w swoim profilu ekspresjonistyczne ryciny: „Od Rodina do Picassa”, która zdobyła ogromną popularność w Niemczech (m.in. Leverkusen i Quedlinburg) oraz w Japonii i Turcji. Po raz kolejny wystawiono w Wuppertalu grafiki ekspresjonistów w 1996 r., przy okazji realizacji prac porządkowych i dokumentacyjnych zbioru rycin muzeum. Ekspozycja ta stanowiła początek cyklu wystaw sztuki ekspresjonistycznej ze zbiorów muzeum, której najnowszą częścią jest omawiana tu wystawa „Aufbruch und Ekstaze. Die Brücke und Blauer Reiter”.

Grafiki zebrane przez muzeum pochodziły z różnych źródeł. Pierwszej fundacji dokonał kolekcjoner z Elberfeld baron August von der Heydt, wielki admirator, zbieracz dzieł sztuki współczesnej, który bardzo często prezentował publiczności swoje zbiory. Kolejne nabytki były podarunkami pojedynczych ofiarodawców, jak Karol Krall młodszy (1925 r.), Selma von der Heydt (1929 r., m.in. z jej fundacji pochodziły zaginione obrazy Emila Nolde *Złoty akt*, Maxa Pechsteina *Obraz żołnierza*, Karola Schmidt-Rottluffa *Port*, Wassilia Kandinskiego *Niebieska spódnica*), Mikołaj Gebhard (darował w 1931 r. akwarele Heckela: *Port śródziemnomorski*, a także dzieła Paula Klee, Maxa Beckmana, Oskara Kokoschki, Otto Muellera, E.L. Kirchnera). Kilka akwael przekazał – doceniając wagę instytucji – sami artyści, np. Nolde, Kirchner, Schmidt-Rottluff i Heckel (obraz *Kipiel morska*). Niektóre obiekty pochodziły z subwencji Museumsvereins w Wuppertalu. Już w latach trzydziestych muzeum przyciągało licznych widzów zbiorem ponad trzech tysięcy grafik. Jednak w czasie Trzeciej Rzeszy poniosło wielkie straty, ze względu na „zmianę estetyki” ze zbiorów zostało skonfiskowanych bardzo wiele dzieł sztuki współczesnej, których do dziś nie odnaleziono. W czasach powojennych fundacji dokonała dr Rosa Schapiro (21 obrazów Schmidt-Rottluffa przekazanych w 1955 r.), a w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych muzeum zakupiło samodzielnie kilka dzieł.

Prace prezentowane przez muzeum Von der Heydt to przede wszystkim grafiki oraz kilka pastelów i dzieł wykonanych w technikach mieszanych, prócz tego pokazano rzeźby w kamieniu. Obiekty przedstawiono według środowisk artystycznych, pierwszą część stanowiły pejzaże, akty i portrety grupy Die Brücke, w drugiej zostały zaprezentowane sylwetki i twórczość artystów Blauer Reiter oraz ich otoczenia. Spośród prezentowanych grafik na uwagę zasługiwało z pewnością dzieło Emila Noldego *Port w Hamburgu*, akwaforta oddająca świetnie atmosferę tego miejsca; a także plakat Maxa Pechsteina do wystawy odrzuconych – pierwszej wystawy Neue Secession w Berlinie w roku 1910, wykonany w technice barwnej litografii, przedstawiający łuczniczkę, której wizerunek stał się głównym motywem kolejnych wystaw berlińskiej Nowej Secesji. Dużym zainteresowaniem zwiedzających cieszyły się także akty Muellera, zwłaszcza zrealizowane przez twórcę krótko po studiach w Akademii Sztuk drzeworyty (*Chłopiec w trzcinach* i *Dziewczyna w trzcinach*) i litografie przedstawiające kąpiących się (*Dwie kąpiące się* i *dwie siedzące dziewczyny*, *Dziewczyna siedząca na wydmię* i *dziewczyna leżąca*). Jego litografie

są przykładem ręcznie kolorowanych rycin na żółtym papierze, których kontrastująca żółto-czarna i żółto-zielona tonacja oraz grube zamasyście zarysowane kontury odzwierciedlają ekspresjonistyczne dążenie do oddania ładunku emocji. Zainteresowanie i zdumienie odbiorcy mogła wzbudzić litografia Kirchnera przedstawiająca kobietę w kapeluszu, z 1907 r. Jest to jedna z pierwszych grafik artysty w tej technice, do której temat zaczerpnął z twórczości impresjonistów, interpretując go jednak zupełnie inaczej. Na wystawie znalazły się również dzieła największych twórców, np. niewielki obraz Paula Klee pt. *Widok z okna atelier*, wykonany w 1909 roku kredką i akwarelą na papierze; grafiki Wassilia Kandinskiego *Domy w Monachium* czy też *Wiejski kościół w Riegsee*, obie z 1908 r. Poza tym widz mógł znaleźć także rzadkość – rzeźby ekspresjonistyczne – trzy torsa autorstwa Bernarda Hoelgera, Wilhelma Hüsgera i Wilhelma Lohmbrücka.

Sposób ekspozycji dzieł na wystawie nawiązywał do *White Cube* Briana O’Doherty’ego – obiektywnej, bezemocjonalnej, wręcz indyferentnej przestrzeni muzealnej ukształtowanej dla wystawiennictwa modernistycznej sztuki. Neutralne wnętrze, niewidoczne równomierne oświetlenie, przekaz informacji za pomocą nieingerujących w charakter wnętrza mediów, architektura muzealna, o której chciałoby się powiedzieć „pałac sztuki” – wszystkie te przemysłnie skonstruowane środki tworzyły sztuczną przestrzeń swoistego laickiego sacrum sztuki awangardowej. Tło dla obiektów wystawienniczych, na które składały się neutralne ściany w kolorze złamanej bieli, listwy odbojowe i odrzwia, dobrano tak, by nie ingerowało w charakter dzieł sztuki – taki sposób ekspozycji po raz pierwszy zastosował El Lissitzky w latach dwudziestych, realizując salę wystawową sztuki współczesnej w Landesmuseum w Hannoverze.

W salach dostępne były biogramy twórców w katalogu papierowym, na filarach i ścianach umieszczono wiadomości na temat ugrupowań artystycznych, szkoda tylko, że pod poszczególnymi dziełami można było znaleźć lakoniczne podpisy informujące o autorze, tytule, dacie i pochodzeniu obiektu. Pojawiać się tu może pytanie, czy trzeba dodawać do dzieł modernistycznych komentarz dotyczący ich indywidualnej historii? Spoglądając wstecz, na trudne losy ekspresjonizmu niemieckiego, wypchniętego na długie lata poza „legalny” obieg kultury, zdaje się, że tego jednego wątku zabrakło na wystawie. Pocieszeniem dla poszukującego informacji zwiedzającego mógł być katalog *Brücke und Blauer Reiter. In der Graphischen Sammlungs des von der Heydt-Museums*, wydany z okazji inauguracji poprzedniej wystawy – w roku 1996, którego część obejmuje wystawę obecną – przy braku aktualnego katalogu ten może być niezastąpiony.

Wystawie towarzyszyły specjalistyczne wykłady, z czego na uwagę zasługuje rozprawa prof. dr Gerda Preslera na temat niedawno konserwowanych rysunków Ernsta Ludwiga Kirchnera oraz odczyty poezji ekspresjonistycznej przez Barbarę Nüsse. Poza tym zorganizowano warsztaty edukacyjne dla dzieci: odrębny program zwiedzania wystawy, warsztaty w pracowni artysty-ekspresjonisty pn. „Dzicy ekspresjonisci”!

Wartości twórczości ekspresjonistów nie można przecenić, stając w opozycji do sztuki swego czasu, nie tworząc zwartej grupy artystycznej o pełnym intelektualnym programie teoretycznym, poruszyli konserwatywne środowisko twórcze Niemiec, wpłynęli na działalność artystów całej Europy, wreszcie nadali sztuce początku wieku całkiem nowe oblicze. Jeden z ekspresjonistów – Ernst Ludwig Kirchner powiedział niegdyś słowa: *Nigdy artysta nie może nauczyć się lepiej jak tworząc grafikę*, co odzwierciedla stosunek ekspresjonistów do tej dziedziny twórczej. Po wielu latach zapomnienia grafika stała się dzięki nim samodzielną dziedziną sztuki, niezależną od malarstwa, jako dyscyplina artystyczna zupełnie autonomiczna. Potwierdzeniem może być choćby założenie po raz pierwszy Graphikgilde w Dreźnie, związku skupiającego miłośników grafiki i subskrybentów prac ekspresjonistycznych. Grafiki ekspresjonistów wciąż wzbudzają żywe zainteresowanie, zwiedzaniu wystawy towarzyszyły emocje związane z odbiorem poszczególnych dzieł, które nadal naprawdę niesamowicie działają na wyobraźnię i poruszają widza.

Von der Heydt-Museum, Wuppertal, 6 maja – 30 września 2007 r.

Dominika Kowalewska

Otwarcie na nieskończoność

Stanisława KORTYKI „Bezczesny horyzont”

Wystawę Kortyki „Bezczesny horyzont” można by nazwać kolejną próbą zamknięcia nieskończoności w widzialne granice obrazu bądź też na odwrót – próbą otwarcia ograniczonej płaszczyzny obrazu na nieskończoność. Kolejną, bo czyż każdy obraz rzeczywistości nie jest zbudowany na tym samym dążeniu do nadania zwykłej płaszczyźnie cech nieskończoności, w którym iluzja zawsze napotyka na opór rzeczywistości i jej ograniczeń?

Barokowe sklepienia świątyń próbują oddać bezkres Niebiańskiego Królestwa, malownicze pejzaże – nieskończoność natury, psychologiczne portrety – niezbadaną głębię ludzkiej duszy. Wszystkie one jednak za dotknięciem ręki, rozwiewającym iluzję wzroku, zmieniają się w płaszczyznę, na której rozłożone zostały plamy różnych barw.

Obrazy Kortyki są takimi właśnie płaszczyznami zorganizowanymi przez kompozycje plam koloru, budzących bardziej lub mniej wyraźne skojarzenia z fragmentami realnego świata. Ich specyfiką jest przestrzeń wylaniająca się z głębi tych kompozycji: nieorganiczna, zagadkowa, niepojęta, dominująca nad pojawiającymi się w niej obiektami. Kreując ją, artysta sięga po specyficzne elementy-znaki począwszy od tych pochodzących z rzeczywistości jak leżące na ziemi kamienie czy brzeg morza, poprzez bardziej symboliczne jak podobne labiryntom horyzontalne konstrukcje murów, aż po zupełnie abstrakcyjne układy oparte na poziomych pasach różnych barw płynnie przechodzących jedna w drugą. Wszystkie te elementy, jakkolwiek różne od siebie, łączy ten sam motyw nienamacalnej granicy horyzontu, za którą kryje się jakiś inny świat niedostępny oczom widza.

Owa niematerialna granica bywa niekiedy niemal niewidoczna w przestrzeni dzieła, jak w cyklu rysunków z przedstawieniem fragmentów białoszarych skał na ziemi czasem bezładnie rozrzuconych, a czasem formujących bardziej regularne układy (*Przed zmierzchem*, *Świetlisty krąg*). Identyczna barwa kamieni oraz podłoża, na którym leżą jak i powietrza-atmosfery, która je spowija sprawia, że wszelkie granice zdają się zacierać i zniknąć. Mimo to jednak widz intuicyjnie je wyczuwa, a ich wizualny brak jeszcze silniej przyciąga jego wzrok w głąb obrazu, w strefę złamanych bieli, podobnych tajemniczym mgłom. Wymowna prostota widzialnej sfery pejzażu pobudza fantazję widza do tworzenia obrazów sfery niewidzialnej. Granica pomiędzy obydwoma strefami zostaje przekroczone: dzieło otwiera się na nieskończoność ludzkiej wyobraźni.

W podobny sposób działają nadmorskie pejzaże z szeroką płaszczyzną brzegu na pierwszym planie, na której umieszczone są prostopadłościennymi bloki skalne (*Ten czas już minął*, *Już się zmierzcha*). Dodatkowymi elementami artystycznego wyrazu jest barwa i geometryczny, horyzontalny układ kompozycji. Kolorystyka obrazu oparta jest na zimnych szarościach i błękitach ograniczonych – na jednych obrazach bardziej, na innych mniej – przez ciepłe brązy i beże. Obszar nieba wyraźnie koresponduje z płaszczyzną brzegu: obydwa podobnie jednolite i gładkie. Jedynym elementem wyraźnie różniącym te dwie strefy są podłużne kamienne bloki ułożone w znacznych odległościach od siebie, prostopadle lub równoległe do linii brzegowej niczym pozostałości dawnych konstrukcji. Obejmująca centralny, w układzie poziomym, pas obrazu strefa morza ma znacznie bardziej zróżnicowaną fakturę zbudowaną z szeregu poziomych akcentów w odcieniach szarości, błękitu, brązu i beżu. Wyraźny horyzontalizm kompozycji nadaje jej dobitnie statyczny charakter: wszystko zdaje się tu być klarowne, stabilne, zdefiniowane przez kształt i barwę. Jednakże wyzieraająca z obrazu niewyjaśniona niczym pustka zakłóca pozorny ład: nienaturalny bezruch pełen jest wewnętrznej napięć, jakby tęsknoty za rzeczywistością żywą, ruchliwą, zmieniającą się. Napięcie to spotęgowane tu jest, w przeciwieństwie do uprzednio opisywanych cykli rysunków, przez dobrze zarysowaną linię horyzontu. Dramatyczne przejście między lekko poruszoną strefą wody a zupełnie nieruchomym niebem zmusza widza do poszukiwania jakiegoś obszaru „pomiędzy” nimi, do zajrzenia poprzez linię jak przez szczelinę i zobaczenia, oczami wyobraźni, tego zupełnie odmiennego, utęsknionego świata.

Motyw poziomych linii powraca w kompozycjach z labiryntem (*Kamienny rytm*, z cyklu „Bez początku, bez końca: Horyzont” I-XIII): tym razem jednak wyznacza je nie morze, lecz układ kamiennych bloków, owa wspomniana już przy

omawianiu poprzedniej grupy obrazów zagadkowa „dawna konstrukcja”, która tu zachowana jest w całości. Równoległe do siebie kamienne mury o jednakowym kształcie, wysokości i błękitno-popielatej barwie ciągną się w nieskończoność, wychodząc w linii poprzecznej poza ramy obrazu, a w głąb po samą granicę firmamentu. Czasami przerywa je otwór – jakby przejście przez długie korytarze labiryntu, czasami pojawia się na nich jakiś drobny rekwizyt: kartka papieru, kawałek skały bądź też przecina je inny kamienny blok o odmiennej wysokości i kształcie. Owe otwory i przedmioty, przeznaczone dla wymyślanego podrywnika lub po prostu dla samego widza błędzącego wzrokiem po konstrukcji, do pewnego stopnia urozmaicają jednostajność kompozycji, jednakże jej integralna całość pozostaje niezłamana w swojej monumentalnej horyzontalności. Bezczesny poziomów przeprowadzonych przez całą kompozycję jeden za drugim wiedzie wzrok widza jednoznacznie ku linii horyzontu, poza którą jego zmęczona monotonią wyobraźnia kreuje już nową, wyzwoloną z nudy jednakowości rzeczywistość.

Rodzi się zatem pytanie: czy pojęcie nieskończoności w obrazach Kortyki zawsze musi się wiązać z udręką monotonii, czy możliwa jest bardziej malarska wizja bezkresu? Odpowiedź na nie przynoszą kompozycje zupełnie abstrakcyjne oparte o poziome smugi barw utrzymanych w jednakowej dla całego obrazu tonacji: brązu, błękitu, szmaragdu urozmaiconych akcentami odmiennych kolorów (*Światło tamtej ziemi*, *Strefa narastających światła*, *Rytm mrocznych stref*, *Światło tamtego lata*, *Błękitny rytm*, *Elegia jurajska*). Prosta kompozycja oparta o szereg poziomych linii stanowi jakby architektoniczny szkielet wyznaczający rytm całości, podczas gdy spowijająca go barwa nadaje jej melodię. Kładziony fakturowo kolor zdaje się iskrzyć w iluzyjnym świetle okrywając otchłanie mroku, przechodzić w inny odcień nasycając się światłem lub cieniem, bądź gasnąć stłumiony inną barwą. Melodyjność i rytmiczność kompozycji podkreśla często tytuł dzieła (*Błękitny rytm*, *Elegia jurajska*), wskazując na jeszcze inną granicę, która jest w nim pokonywana: granicę między widzialnym obrazem, będącym domeną malarstwa a dźwiękiem, należącym do sfery muzyki. Nakładają się na nie inne granice: pomiędzy światłem emanującym z barwnych smug a ciemnością pozostającą w przestrzeniach między nimi; pomiędzy czasem zatrzymanym w przestrzeni dzieła a tym, w którym istnieje widz patrzący na nie; pomiędzy architekturą geometrycznych form widzialnych na płaszczyźnie a grą barw pobudzających fantazję widza do tworzenia obrazów niewidzialnych. Wszystkie one przekraczane jedna po drugiej otwierają ograniczone struktury dzieła na nieograniczoną bezkresu.

Ukoronowaniem owej malarskiej wędrówki po tajemnicach nieskończoności jest wieloczęłkowa kompozycja *Dzień po dniu* złożona z czterdziestu dziewięciu kwadratowych obrazów z wyobrażeniem bezkresu, umieszczonych jeden przy drugim w formie jednego dużego czworoboku. Każdy z nich utrzymany w innej kolorystyce odsłania inne oblicze bezkresu, każdy inspiruje wyobraźnię w odmienny sposób, uwalniając całe bogactwo drzemających w niej, a jakże różniących się od siebie obrazów. Przestrzeń wieczności z monotonna i monumentalna staje się bliska: artysta odkrywa pierwiastek nieskończoności ukryty w niezbadanych pokładach ludzkiej psychiki i nadając mu wizualną formę, przenosi go w obszar świadomości.

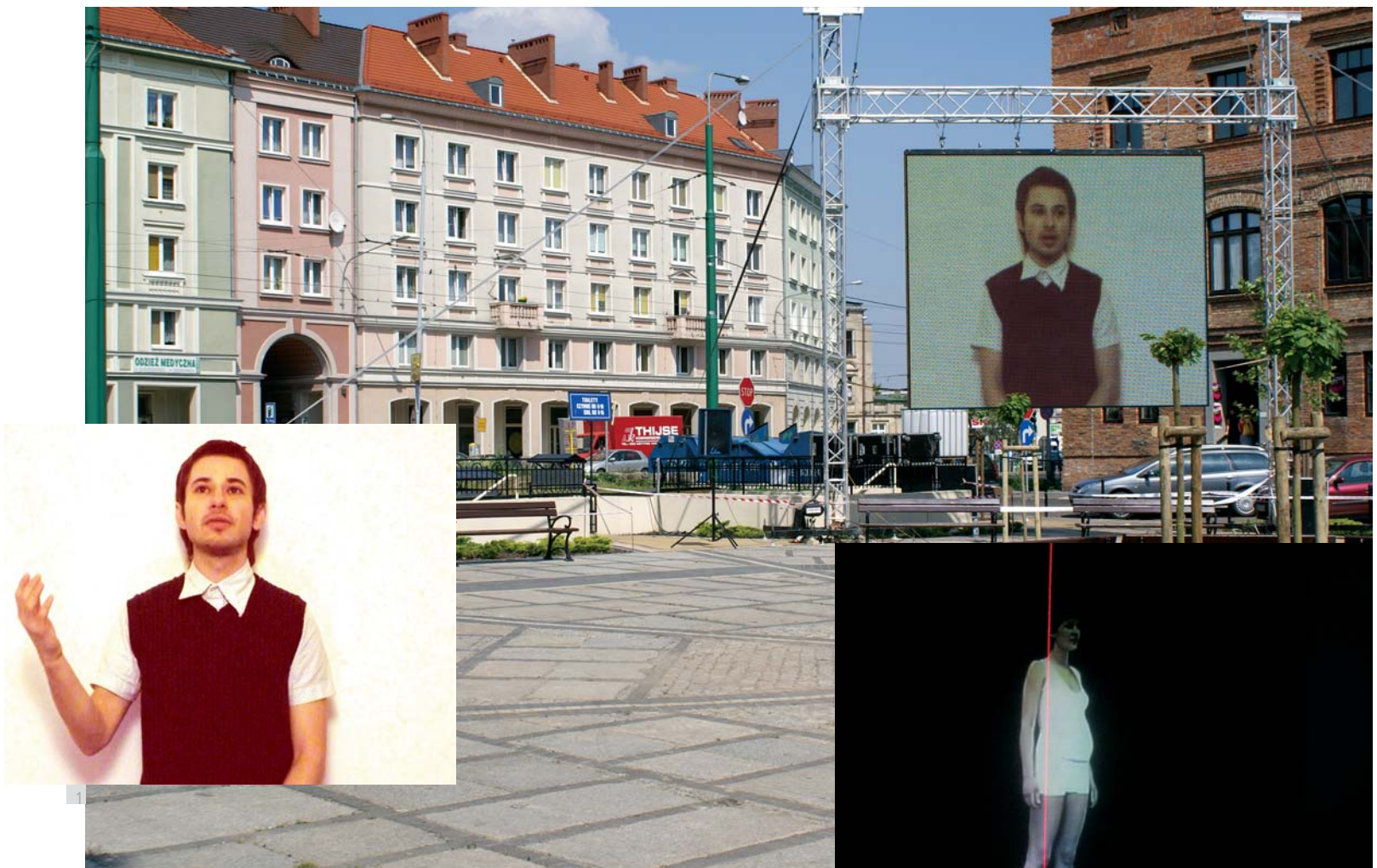
Widz rozpoznaje w obrazach fragmenty rzeczywistych pejzaży: rozlewisk wodnych, pól, kamiennych pustkowi, murów i zaczyna rozumieć, że bezczesny to wcale nie abstrakcyjne pojęcie stworzone przez filozofów do opisywania rzeczy niestniejących, lecz istota prawdziwa, nieodłącznie wpisana w rzeczywistość, ogarniająca wszystko i wszędzie. ■

Podpisy ilustracji ze str. 100

1. *Tajemnicze terytorium*, 1987, tempera, akryl na papierze, 35 x 31,5
2. *Ten czas już minął*, 2003-2004, olej na płótnie, 60 x 60
3. *Horyzont X – XIII*, 2006, olej na płótnie, 105 x 105 x 4
4. *Podróż nieskończona II*, 2004, olej na płótnie, 81 x 1005.
5. *Poza trwaniem III*, 1992, tempera, akryl na papierze, 67 x 49

Stanisław KORTYKA





SZTUKA

1. Piotr Żyliński, *Pamiętka z j. polskiego*, video 2007
2. Anna Wybierała, *Aser cięża*, wideoinstalacja; 2007

na PLACU



FORMAT 53

SZTUKA na PLACU

Wspólna miejska przestrzeń często bywa obszarem działania artystycznego, co posiada swoje wady, jak i zalety, jak wielokrotnie podkreślano. Zdecydowanie najważniejszą kwestią pozostaje problem odbiorcy. Otwartość pozwala dotrzeć do zwykłego przechodnia, uczestnika miejskiego życia. Jednocześnie sztuka znajduje się na obcym terenie, gdzie konkuruje z innymi elementami kultury codziennej.

Jednak warto podejmować ryzyko i poszukiwać szerokiej publiczności, szczególnie gdy dopiero wchodzi się w świat sztuki, jak studenci akademii artystycznych. Dlatego korzystają oni często z przeróżnych propozycji wystawienniczych, lecz raz w roku pod egidą Akademii odbywa się szczególnie pokaz, efekt całorocznej współpracy wykładowców i studentów – wystawa końcoworoczna. Z reguły w budynkach danej szkoły, jednakże przestrzenie te są nierozpoznane i nieprzychylnie wobec obcych, a i same pokazy mają charakter „wystawek” w pracowniach. Bardzo dobrym pomysłem jest wyjście poza, jak miało to miejsce w Katedrze Intermediów poznańskiej ASP. Ulokowanie budynku, w którym mieści się Katedra, przy tętniącym życiem Placu Wielkopolskim zostało wykorzystane w ciekawy sposób. Na kilka dni w codzienne życie Poznaniaków wpisano sztukę. „PLAZMA” – festiwal sztuki w przestrzeni publicznej potraktował miasto jako naturalną scenę działań artystycznych.



Ada Karczmarczyk, *dishes albo talerz 2*

W upalny, ostatni majowy weekend na skwerze umieszczono wielki ekran. Zmęczeni zakupami czy oczekiwaniem na tramwaj mogliśmy przysiąść na ławce i odpocząć w towarzystwie sztuki. Zaprezentowano różnorodne realizacje, część z nich była poświęcona miastu, niektóre odnosiły się do najbliższego otoczenia. Przykładowo dźwiękowa zaskakująca instalacja „tłumu” owadów w starym tramwaju stojącym na nieczynnych torach czy film pokazujący codzienne życie handlujących straganiarzy z Placu Wielkopolskiego. Oni sami w czasie projekcji ze zdziwieniem i dużym rozbawieniem odnajdywali siebie, chwaląc się przywoływali innych. Poszukiwanie swojej minionej obecności, zachęcało do obejrzenia pozostałych prac. Pośród nich były: zabawne montażowe połączenia piosenek ludowych z rytmemi reggae, zapis wernisażu wystawy portretów psów i kotów, w trakcie którego sportretowani z dużym zainteresowaniem i znanstwem podziwiali swoje podobizny (*The Lovers*, Anna Gubernat); ironiczno-tajemnicze filmy Nu.Da. Production, jak i „uczniowska” recytacja wiersza Barbary Sobocińskiej wykonana przez Piotra Żylińskiego, w pozie przejętego ucznia jak wspomnienie dawnych akademii patriotycznych. Niektóre prace

pojawiały się jedynie we fragmentach, całość mogliśmy obejrzeć w budynku Szkoły. Tak było w przypadku teledysku Anety Ptak i Ady Karczmarczyk *Jestem kobietą* – autorki przeistoczyły się w odmienne stylistycznie wampy kuszące pośród cmentarnej scenarii – ich rozpalone ciała tańczyły w erotyczno-ekstazy pozach na grobach i pośród pomników. Na wystawie były samodzielne prace obu studentek. Uwagę zwracały niepokojące czerwone usta Anety Ptak, jak i bardzo dobra realizacja Ady Karczmarczyk *Dishes* – krótki, zapętłony film pokazywał biały talerz z filigranową dekoracją z sosu czekoladowego, którą ktoś starannie, przestrzegając zasad etykiety, zjadał. Budynek przy Placu Wielkopolskim został całkowicie opanowany przez sztukę: od piwnic po ostatnie piętro. Napotykalimy prace na klatce schodowej, w windzie, w poszczególnych salach. Zostaliśmy przeskanowani światłem lasera, który sami uruchamialiśmy naszą obecnością, ale który później bacznie nas obserwował – Anna Wybierała *To samo*. Dmitri Kielbasiewicz poddawał nas pulsowi zmieniającego się ekranu, wywołując zmysłowo-malarskie oddziaływanie. Przenikliwy nieprzyjemny dźwięk był zintegrowany z wyłaniającymi się kolorami. Większego zaangażowania i konieczności podejmowania decyzji wymagała od nas praca Zuzy Pydy. Autorka wciągała nas w interaktywną grę życia innych ludzi. Książkowa narracja rozpisana na wiele elementów – pierwsze spotkania i ostatnie listy, liczne pożegnania i powroty, sytuacje poważne i błahostki, które mogliśmy dowolnie przywoływać. Aranżacja pokoju była przeniesieniem tej wirtualnej, a może było odwrotnie, wszystko miało miejsce tutaj, a później zostało przeniesione do świata wirtualnego...

Wystawy końcoworoczne chcą zaznaczyć różnorodność poszczególnych pracowni, odmiennosc programów; nie zawsze dba się o spójność prezentacji. W przypadku „Plazmy” było inaczej. Obok wielości i akcentowania różnic, myślano całościowo. Budynek Szkoły, z otwierającym festiwal koncertem na dachu i wystawami, ekran na skwerze, flesh mob na niedalekim Placu Wolności tworzyły połączoną całość. Wyjście z budynku pozwalało jednocześnie wpisać go w otoczenie, stał się on jednym z integralnych elementów Placu Wielkopolskiego, nie tylko na sposób fizyczny.

W filozoficznych rozważaniach o przestrzeni pojawia się określenie przestrzeni doświadczonej jako relacji człowieka i otoczenia. To nie tylko fizyczna obecność, lecz rozumiejące odniesienie się do miejsca, zwrócenie uwagi, na co mamy wpływ i co na nas wpływa, co wzajemnie współkonstruujemy. Jakże kształtujemy treści i jakie nadajemy znaczenia. Co prawda, Jean-Paul Sartre uważał, że jesteśmy wrzuceni w daną przestrzeń, nie wybieramy jej ani nie określamy, jednak jeżeli przyjmujemy koncepcję przestrzeni doświadczonej *relacją między człowiekiem a jego miejscem okazuje się wtedy szczególnym rodzajem zharmonizowanego współistnienia, w którym następuje wzajemne współokreślanie się*¹. Fizycznie na Placu Wielkopolskim są oddzielone światy – studentów, sprzedawców i mieszkańców, a studenci Intermediów są wrzuceni w to miejsce. Jednak przez kilka dni fizyczność zeszała na drugi plan. Plac stał się relacją uczestników, zyskiwał nowe znaczenia, dla każdego inne, subiektywne, ale tak samo ważne dla studentów, jak i dla zwykłych użytkowników. „Plazma” umożliwiła refleksję nad wzajemnymi relacjami, wejście w nią pozostawało sprawą indywidualną. ■

PLAZMA – Festiwal sztuki w przestrzeni publicznej i wystawa końcoworoczna Katedry Intermediów ASP w Poznaniu, 25-27. 05. 2007, Plac Wielkopolski, Poznań

¹ H. Buczyńska-Garewicz, *Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni*, Kraków 2006, s. 36

MISTYCZNE ZJEDNOCZENIE

Tematyka wystawy „Obraz nie ręką ludzką malowany. Ikony Jerzego Nowosielskiego i archetypy”, jak sugeruje sam jej tytuł, dotyka czegoś głębszego niż sam obraz pojęty jako obiekt materialny, dzieło człowieka-artysty. Jej przedmiotem jest pewna rzeczywistość, czy też pewien mistyczny byt przerastający ludzki akt twórczy, który, mimo że reprezentowany przez struktury dzieła, istnieje ponad nimi. Widzialny obraz-ikona spełnia tu rolę pośrednika nie pomiędzy widzem a artystą-człowiekiem, ale pomiędzy widzem a niewidzialnym sacrum.

Można by wnioskować, że ikona traci w tej koncepcji swój walor artystyczny – przestaje być przecież dziełem jednostki, a nabiera charakteru uniwersalnego, duchowego. W istocie, produkcja tychże obrazów, zwana dokładnie „pisanie” nie zaś „malowanie” ikon, uważana była za działalność religijną raczej niż artystyczną, opartą na ściśle ustalonych zasadach, pozostawiających stosunkowo małe pole dla indywidualnej interpretacji. Z drugiej strony jednak formalna różnorodność i wizualne piękno ikon każą raczej myśleć o nich w kategoriach cudownego zjednoczenia duchowości i sztuki.

Wystawa ukazuje dwanaście tematów opartych na nowotestamentowych scenach i żywotach świętych, z których każdy jest bogato reprezentowany przez oryginalne ikony i wielkoformatowe reprodukcje pochodzące z renomowanych muzeów oraz zbiorów prywatnych z terenów Polski i Ukrainy. Obrazy Nowosielskiego, umieszczone w tak szerokim historycznym kontekście ikonograficznym, mimo że oparte na tych samych schematach, wyraźnie odbiegają od swoich archetypów, stanowiąc konstrukcyjnie poprawny, a jednak nietypowy i niepowtarzalny element całości. Choć reprezentowane stosunkowo nielicznie, przykuwają uwagę swoją oryginalnością, której istota, jakkolwiek podświadomie odczuwalna, staje się zrozumiała dopiero przy dogłębnej analizie tych dzieł.

Ogromne znaczenie w wizualnej formie tych ikon odgrywa barwa: głęboka, nasyciona, a przy tym nadzwyczaj subtelna, kładziona szeroką plamą wiernie opisującą kształt. Siłę jej ekspresji wzmacnia z jednej strony kontrast pomiędzy kolorami o odmiennej temperaturze optycznej, z drugiej zaś analogia tonów tej samej barwy położonych tuż przy sobie.

Czasem ikona jest niemal zupełnie monochromatyczna, jak w przypadku *Bogurodzicy Znaku* z centralnym przedstawieniem Matki Bożej z Dzieciątkiem na piersi utrzymanym w tonacji purpurowej z akcentami brązu, oraz niewielkimi plamami bieli, żółci i błękitu. Czerwień, wypełniająca kształt i tło obrazu, przechodząca od zimnego odcienia bordo aż po ciepłe tony sieni, eksponuje królewską godność Postaci jak i mistyczną naturę Jej macierzyństwa. Innym razem znów, kolorystyka ikony bazuje na kontraście, jak w obrazie *Chrystus Pantokrator*, gdzie chłodne błękity tła i płaszcz Chrystusa zestawione są z korolową czerwienią Jego sukni, aureoli i okładki trzymanego przezeń Pisma. Płaszczyna błękitu modelowana poprzez jaśniejsze i ciemniejsze, złamane szarością tony zdaje się oddalać, wiodąc wzrok widza w nieznaną głębię, podczas gdy ciepłe akcenty czerwieni przybliżają Postać, ogrzewając koloryt Jej twarzy i dłoni, a nawet brąz oczu i czerń włosów. Umieszczony w abstrakcyjnej przestrzeni Chrystus staje się więc, mimo swojego majestatu, duchowo bliski widzowi. Pulsująca z niebieskiego chłodu czerwień przyciąga widza, jakby zapraszając do zanurzenia się w nieskończoność i współuczestnictwa w boskości Zbawcy.

Jak widać zatem w dwóch opisanych tu przykładach, barwa u Nowosielskiego ma charakter nie tyle nawet symboliczny co metafizyczny, odwołujący się do pewnych ukrytych treści kształtowanych nie tylko przez tradycję, ale i poprzez wizualne i emocjonalne odczucia widza. Czerwień może znamionować królewski majestat, jak i głębokie ludzkie uczucie, błękit może emanować chłodem bądź przyciągać tajemniczym pięknem nieodgadnionej nieskończoności. Kolor, pomimo swych sprecyzowanych ikonograficznie treści wciąż niesie ze sobą

bogactwo znaczeń odkrywanych dopiero w głębszym dialogu z dziełem.

Podobnie dzieje się z kształtem i konstrukcją obrazu, które odwołując się do języka sakralnych alegorii budują całą gamę napięć odczuwanych w indywidualnym kontakcie z ikoną. Doskonałym przykładem są tu krucyfiksy operujące równocześnie na płaszczyźnie religijnego symbolu i emocji. Połączenie znaku krzyża z wizją przybitego doń Ciała Zbawiciela kryje w sobie niezwykle ładunek emocjonalny. Zdeformowane Ciało o wydłużonych kończynach idealnie współgra z kształtem krzyża, tworząc majestatyczną i wysublimowaną całość. Równowaga pionu i poziomu belek koresponduje z niewielkimi tylko odchyleniami z wertykalizmem nóg i tułowia i horyzontalnym rozpięciem rąk, które zdają się obejmować wszechświat. Krzyż, jak interpretuje to teologia, przestaje być narzędziem śmierci, a staje się znakiem triumfu Chrystusa, który chociaż cierpi, jak sugeruje to spływająca z Jego ran krew, odchylenie głowy i lekkie skrucenie ciała, doznaje mistycznego wywyższenia reprezentowanego wizualnie poprzez geometryczną doskonałość formy krucyfiksu.

Metafizyka kształtu i kompozycji przejawia się i w bardziej skomplikowanych dziełach, jak w przypadku ikony *Zejsście do otchłani*. Podstawowym elementem konstrukcji jest tu centralnie umieszczony okrąg, z wpisaną weń wertykalną postacią Chrystusa. Centrum kompozycji dodatkowo uwydatnione zostało poprzez okrągłą aureolę wokół głowy Jezusa, a jej oś poprzez symetryczne rozmieszczenie dwóch postaci wyprowadzanych z otchłani po Jego obydwu rękach, dwóch grup ludzi po obu stronach kręgu i dwóch serafinów unoszących się ponad kręgiem. Kształt krzyża umieszczonego na szczycie kręgu koresponduje z formą płyty grobowej, na której stoi Chrystus. Centryczność i symetryczność kompozycji nadaje dziełu specyficzną dynamikę: sylwetka Zbawcy jest tutaj osią i środkiem, wyznaczającym kierunek wszelkich napięć w obrazie. Ruch chwytających Jego dłonie postaci, siła ciężenia grobowej płyty zachodzącej płaszczyznowo na ciemną plamę z wyobrażonymi na niej narzędziami śmierci czy wreszcie rotacyjny obieg – wszystkie one zostały jej podporządkowane, podkreślając wagę momentu, w którym Bóg przejmuje władzę nad bezruchem śmierci.

Język struktur ikon Nowosielskiego fascynuje swą wysublimowaną prostotą. Podstawowe barwy, kształty i konstrukcje kompozycyjne zestawione ze sobą w starannie przemyślany sposób odsłaniają całą głębię metafizycznych znaczeń. Obraz nabiera charakteru modlitwy, która poprzez odkrycie form elementarnych a zarazem doskonałych, od wieków pojmowanych jako święte, pozwala na zbliżenie się i przeżycie istoty sacrum.

Mówiąc o specyfice tych dzieł, nie należy rozumieć, że inne zaprezentowane na wystawie ikony pozbawione są artystycznych walorów. Każda z nich jest swego rodzaju indywidualną projekcją wyobraźni autora na ustalony przez tradycję schemat ikonograficzny i każda, co za tym idzie, dodaje doń pewien element ducha artysty, jak i epoki, z której pochodził. Problem polega jednak na tym, że wyjęte z sakralnego kontekstu świątyń, do których zostały zaprojektowane, obrazy te w dużej części tracą na mistycyzmie. Ikony Nowosielskiego zaś, właśnie dzięki swej prostocie tak głęboko zakorzenionej w estetyce naszych czasów, zachowują swoją świętość niezależnie od czasu i przestrzeni, w której są wystawiane.

Wystawa „Obraz nie ręką ludzką malowany. Ikony Jerzego Nowosielskiego i archetypy” zaprojektowana przez Michała Boguckiego, zorganizowana przez Wałbrzyską Galerię Sztuki Biuro Wystaw Zamek Książ pod patronatem Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego Kazimierza Ujazdowskiego, Prezydenta Miasta Wałbrzycha, Biskupa Świdnickiego i Prawosławnego Metropolity Warszawy i Café Polski, została zaprezentowana w salach Galerii w dniach od 12 sierpnia do 30 września 2007. Jej otwarcie uświetnione zostało koncertem męskiego chóru Cerkwi Prawosławnej pw. Św. Cyryla i Metodego we Wrocławiu „Oktoich”. Planowana jest jej ekspozycja w Muzeum Narodowym w Bukareszcie i prawdopodobnie w innych miastach Europy, szczególnie tam, gdzie silnie zakorzenione jest prawo-

Jerzy NOWOSIELSKI



1



2



3

1. *Narodzenie Bogurodzicy*, tempera na desce, 1965, cerkiew prawosławna pw. Narodzenia Najświętszej Marii Panny w Kętrzynie
3. *Bogurodzica Hodegetria*, tempera na desce, kolekcja prywatna
4. *Mandylion*, akryl na desce, opactwo Benedyktynów w Tyńcu



4



Grafiki i obiekty graficzne, wystawa w Muzeum Ziemi Kłodzkiej, 2007, fragment ekspozycji
Z cyklu „Otarze graficzne”, prace z lat 1965-2005 (z prawej)



Jacek M. RYBCZYŃSKI

Anna Kania

Rzeczpospolita Wapiennicza Jacka M. RYBCZYŃSKIEGO

W sztuce proponowanej przez Jacka M. Rybczyńskiego można odnaleźć tropy odsyłające do rozmaitych stylów i kierunków. Możliwe są tu koligacje z realizacjami średniowiecznych ołtarzy-poliptyków, barokowych portretów trumiennych czy nawiązania do secesyjnych linii i barw. Jednak w przypadku prac tego artysty inspiracje przekładają się na zupełnie nową jakość, poświadczając indywidualny i niepowtarzalny ich charakter, przekonują o wyborze własnej drogi twórczej, którą wytyczył on sobie z godną podziwu konsekwencją.

Rybczyński, urodzony w 1939 roku w Poznaniu, jest przede wszystkim grafikiem – głównie w tej dziedzinie eksperymentuje już od początku swojej twórczej aktywności

Traktuje on grafikę zarówno jako samodzielną dyscyplinę, ale też jako dopełnienie innych. Łączy różne techniki graficzne i kreuje nowe ich zastosowania (do tych eksperymentów była potrzebna wykonana przez niego prasa do wkleśnego druku artystycznego). W swej pracy stosuje technikę akwaforty, akwaforty, wykonuje odbitki czarno-białe i w kolorze, druki płaskie i wypukłe. Tworzy na płótnie, drewnie, metalu, kamieniu i innych tworzywach. Zadziwia wszechstronnością warsztatu.

Szczególnej inspiracji dla Rybczyńskiego przysparzają stare – „mające duszę” – rzeczy pozornie nieprzydatne. Artysta wykorzystuje je twórczo w realizacjach swoich obiektów. Pojawiają się w nich przedstawienia postaci ludzkich i zwierzęcych, motywy z życia morskiego, a także instrumenty muzyczne. Dominuje w nich ciemna kolorystyka, mocno nasycone ziemiste kolory, głębokie zielenie i czerwienie.

Łączenie różnych materiałów i technik widać w rzeźbach-instalacjach. Są to obiekty o konstrukcji poliptyków (zwane przez artystę ołtarzami graficznymi) i sztandary, które formuje z niezwyklej starannością. Każde z misternie



Z cyklu „Ołtarze graficzne”, Prace z lat 1965-2005



Z cyklu „Ołtarze graficzne”, Prace z lat 1965-2005

stworzonych dzieł jest też jakąś opowieścią z historii życia artysty, jego przyjaciół i rodziny. Służą temu również liczne nawiązania do literatury, szczególnie rolę odgrywa tu dorobek Gombrowicza. Właśnie, między innymi, jego cytatami są opatrzone liczne prace Rybczyńskiego (zamieszczane tam fragmenty tekstów są często przytaczane w różnych językach).

Nie zawsze sentencje wypisywane na pracach przez artystę są czytelne, jednak jest to zapewne zabieg celowo stosowany, aby stworzyć wrażenie ich zatarcia upływem czasu, a także jest w tym zamysł celowych niedopowiedzeń. Efektem tego jest nastrój tajemniczości, budowania aury jakby pochodzącej z odległych, czasem mrocznych, czasami przyjaznych krain baśni i fantazji. Baśniowość tych obiektów ma swoje korzenie w ludowości. Również odniesienia formalne, religijno-patriotyczne (ołtarze, sztandary, flagi) oraz materiały użyte przy ich budowie (drewno, tkaniny) sugerują ludowy rodowód twórczości Jacka Rybczyńskiego.

Oprócz grafik-sztandarów i ołtarzy graficznych tworzy też artysta drewniane rzeźby-książki, nawiązujące do starych, ręcznie pisanych ksiąg.

Ten magiczny świat twórczości Jacka Rybczyńskiego ma również swoje przełożenie na otoczenie, w którym żyje. Powołał on fikcyjne państwo nazwane Rzeczpospolitą Wapienniczą, usytuowaną na terenie Wapiennika w Starej Morawie (Ziemia Kłodzka). Wapiennik jest to zabytkowy kompleks do wypalania wapna, prawdopodobnie jedyny w Polsce tego typu zabytek, zaprojektowany w XIX w. przez architekta Karla Friedricha Schinkela, znajdujący się obecnie pod ochroną prawa. Rodzina Rybczyńskich odrestaurowała budynek, ratując go przed całkowitą ruiną. Jest to także siedziba „Stowarzyszenia Muzeum Wapiennik”. W jego otoczeniu artysta zorganizował ponadto osobliwy park i ogród japoński. Obiekt ten jest teraz miejscem spotkań: warsztatów, koncertów i wieczorków autorskich. W starym magazynie wapna znajduje się również pracownia artysty. Zabytkowy kompleks wraz z interesującymi wnętrzami i otoczeniem parkowym udostępniony jest do zwiedzania. Pozostaje w pamięci odwiedzających gości jeszcze długo po opuszczeniu tego miejsca. Sztuka i życie codzienne tworzą tu bowiem wrażenie rzeczy nierozzerwalnych.

PRZESTRZENIE WIDZIALNE I NIEWIDZIALNE

Kolejna, dwunasta monografia Bożeny Kowalskiej poświęcona twórcy współczesnemu dotyczy dorobku Jerzego Kałuckiego. Ukazała się ona w związku z przyznaniem artyście Nagrody im. Jana Cybisa za rok 2005. Książka ma cechy właściwe dla wcześniejszych tego typu publikacji autorki. Łączy ona właściwą dla historyka sztuki rzetelność dokumentacyjną z dążeniem do podkreślenia własnego stosunku do omawianych dzieł i formułowaniem ocen. To połączenie postawy badawczej z cechami postępowania przypisywanymi zwykle działalności krytycznej powoduje, że w książce o twórczości Kałuckiego nie znajdujemy informacji na temat jej dotychczasowej recepcji. Mamy bibliografię podzieloną na cztery części, jednak w tekście głównym pojawiają się wyłącznie odniesienia do wypowiedzi samego artysty. Możliwość skorzystania z istniejących opracowań krytycznych dotyczących dorobku Kałuckiego pozostawia więc autorka innym badaczom jego twórczości.

Uważam, że postawa ta jest uzasadniona. Kowalska od wielu lat uczestniczy w życiu artystycznym, obserwując je nie z bezpiecznego dystansu, a włączając się w spory, przyjaźniąc z wybranymi artystami, organizując cykliczne plenery, w rezultacie których powstają kolekcje dzieł noszące wyraźne piętno dokonywanych przez nią wyborów. Powoduje to, że w książkach swych jest w stanie przekazać informacje niemożliwe do uzyskania od innych badaczy. Dysponując tak cenną wiedzą, dąży raczej do uzupełnienia tego, co wiemy o twórczości interesujących ją artystów niż do podsumowania zgromadzonych na ich temat informacji. Prace mają charakter źródłowy w tym sensie, że powstają w rezultacie osobistych kontaktów z twórcami i ich dziełami, stanowiąc próbę bezpośredniego odczytania. Czasami jest ono dyskusyjne, z pewnością jednak stanowi świadectwo zmierzenia się z istotnymi problemami.

W przypadku książki poświęconej dorobkowi Jerzego Kałuckiego próba całościowej charakterystyki pojawia się już na początku rozważań. Autorka pisze: *Nieustanne przenikanie się: materialnego z immaterialnym, rzeczywistego z iluzorycznym, widzianego z wyobrażonym jest charakterystyczną cechą twórczości Kałuckiego. To oscylowanie na pograniczu czynników przeciwstawnych wprowadza do sztuki artysty szczególny rodzaj dynamiki, która nie jest równoznaczna z niepokojem, ale która przykuwa uwagę i skłania do rozważań* (s. 14). Twierdzenie to, przedstawione w punkcie wyjścia, można uznać za rodzaj hipotezy interpretacyjnej opartej na intuicyjnym, całościowym ujęciu materiału badawczego. Dalsze części rozważań stanowią rodzaj uszczegółowienia i ewentualnej weryfikacji tego poglądu.

Książka została podzielona na dwie główne części zatytułowane *Na płaszczyźnie* i *W przestrzeni*. Podział ten sugeruje, że zasadniczy problem twórcy Jerzego Kałuckiego jest jeden, natomiast formy jego plastycznego ujęcia różnią się w zależności od użytych środków. Na płaszczyźnie, w malarstwie i rysunkach, występują początkowo linie proste,

potem koła, łuki, trójkąty. Aluzje do rzeczywistości widzialnej, pojawiające się początkowo w jego obrazach (np. *Biały śnieg* z 1958 r., *Pole* z 1963) artysta zastępuje stopniowo stawianiem ogólnych pytań o skończoność i nieskończoność, o wszechświat, o byt. Elementy obserwowane na płaszczyźnie są tylko sugestią dla pojęciowego uchwycenia tego, co niedostępne dla oczu.

W drugiej części książki omawiane są realizacje przestrzenne przybierające zwykle postać pośrednią między environment a instalacją. Kowalska wyprowadza je z doświadczeń malarskich Kałuckiego, choć zdecydowanie rozwiniętych i przekroczonych w konfrontacji z trzecim wymiarem. Powołując się na wypowiedzi artysty, podkreśla przy tym, że przestrzeń w obu przypadkach *nie jest przestrzenią mierzalną i doświadczaną zmysłami, ale intelektualnym konstruktem, autonomicznym wytworem umysłu* (s. 90-92). W realizacjach w trzech wymiarach nie chodzi więc o wejście w pewien obszar, ukazanie jego cech lub ingerowanie w jego właściwości, a o zasugerowanie czegoś jeszcze nie zbadanego, w istocie immaterialnego, będącego projekcją myśli.

Nie przypisywanie istotnego znaczenia materialności stosowanych środków, dążenie do ich instrumentalnego traktowania (pomimo wielkiej staranności realizacyjnej i urody estetycznej dzieł) istotnie łączy prace wykonywane przez Kałuckiego na płaszczyźnie i w przestrzeni. Cechą charakterystyczną pierwszych jest nieistotność formatu blejtramu lub kartki papieru. Malując lub rysując łuki, okręgi lub linie artysta sugeruje, że to, co ukazane, jest tylko częścią szerszej całości rozciągającej się poza granicami tego, co widzimy.

Takie założenie różni zdecydowanie koncepcję malarstwa i rysunku Kałuckiego od wskazówek klasyków abstrakcji geometrycznej, takich jak Kandinsky czy Strzebiński, dla których płaszczyzna była podstawową daną wyjściową, na której powinna rozegrać się cała akcja plastyczna. Opuszczanie wyznaczonego terenu, wychodzenie poza to, co doświadczane zmysłowo, cechuje też realizacje przestrzenne Kałuckiego. Wnętrze galerii jest tylko okazją do stworzenia układów półkolistych i kolistych kształtów sprawiających wrażenie wybiegania poza jego obszar. Pojawiające się czasami (np. na wystawie w Galerii „Starmach” w Krakowie) odniesienia do fragmentów architektonicznych (np. arkad) to tylko sugestie dodatkowych związków, a nie ograniczenie dzieła do danej przestrzeni.

Książka jest nie tylko próbą charakterystyki prac plastycznych Jerzego Kałuckiego, a również jego postawy. Autorka uważa, że z cech twórczości nawet najbardziej zobiektywizowanej (np. geometrycznej) odczytać można osobowość artysty. Kałucki według niej to *intelektualista i agnostyk, ze szczególnym upodobaniem do nauk ścisłych, a jednocześnie introwertyk, zawsze dyskretnie*

ukrywający wszelkie emocje i sprawy osobiste. Ten możliwy do odkrycia związek między dziełami i właściwościami psychiki artysty stanowi dla Bożeny Kowalskiej miarę autentyczności działań twórczych. U Jerzego Kałuckiego odkrywa ona tę spójność i dlatego sądzi, że jego dzieła dostarczają może ważkich i przejmujących przeżyć *zarówno artystycznych, jak przede wszystkim duchowych*.



Bożena Kowalska, *Przestrzenie Jerzego Kałuckiego. Jerzy Kałucki's Spaces*, wyd. Okręg Warszawski Związku Polskich Artystów Plastyków, Warszawa 2006, s. 183, 108 ilustr.

Marian Panek

GRAND ENTRÉE w zachętowskiej KONDUKTOROWNI

Po wielu miesiącach oczekiwań na zakończenie remontu oraz po podpisaniu umowy z Urzędem Miasta Częstochowy, Regionalne Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Częstochowie zainaugurowało w swej nowej siedzibie Konduktorowni – efektownym grand entré – działalność artystyczną, którą prowadzi ustawicznie od końca 2004, na wiele miesięcy przed swoją rejestracją 28 czerwca 2005. Co świadczy, że już wcześniej myślano w częstochowskiej Zachęcie o programie oraz o wypracowaniu strategii działania, której to efektem stało się przejście we władanie budynku zabytkowej Konduktorowni. Historia tego obiektu sięga XIX wieku, czasów Kolei Warszawsko-Wiedeńskiej, której trasa przebiegała od 1 grudnia 1846 przez Częstochowę. Jedynym budynkiem o ciekawej architekturze pozostałym po zburzeniu dworca w latach sześćdziesiątych XX wieku jest obecna siedziba Towarzystwa.

25 sierpnia 2007 o godzinie 18 zaproszeni goście – ponad pięćset osób – usłyszeli z ust prezesa Piotra Głowackiego słowa powitania oraz wiele podziękowań pod adresem wspólnych darczyńców, a także relacje z realizacji dotychczasowego bardzo bogatego programu. W sumie do momentu wprowadzenia się do nowej siedziby, przygotowano łącznie 46 imprez w 17 miejscach z 300 wykonawcami. Były to przede wszystkim wystawy, ale też koncerty muzyczne, spotkania literackie, imprezy edukacyjne dla dzieci i młodzieży. Powstały też liczne plakaty, katalogi i inne wydawnictwa. Częstochowska Konduktorownia jest, jak się okazuje, pierwszym budynkiem przyznany na działalność statutową regionalnym Zachętom w Polsce przez władze samorządowe. Trzeba tu bezwzględnie podkreślić kulturowo-twórczą rolę Prezydenta Częstochowy Tadeusza Wrony i wsparcie dla tej inicjatywy byłego Ministra Kultury Waldemara Dąbrowskiego. Jest to klasyczne historyczne wydarzenie w skali ogólnopolskiej. Mimo że przez ostatnie dwa lata Narodowe Centrum Kultury i Minister Ujazdowski nie wspierali tak jak jego poprzednik programu „Znaki czasu”. Obniżono bowiem znacząco, bo aż o połowę budżet tego programu operacyjnego. Dodatkowym dowodem braku zainteresowania jest także fakt, że zabrakło ministerstwu czasu i woli, by na uroczystej gali w Częstochowie pojawił się ktoś ze znaczących urzędników opiekujących się działalnością Zachęt – prawdopodobnie także dlatego, że wcześniej zwolniono w ministerstwie pracowników merytorycznych zajmujących się „Znakami Czasu”. Mimo wszystko powstał fakt o odmiennej randze, a Regionalna Kolekcja Sztuki Współczesnej i Zachęta w Częstochowie mają swoją siedzibę, która w przyszłości po dobudowaniu dodatkowej kubatury będzie Interdyscyplinarnym Centrum Nowoczesności.

Na inaugurację działalności Konduktorowni złożyły się: otwarcie wystawy „Kolaż urodzinowy” i koncert zespołu YeShe Antoniego Gralaka z gwiazdą wieczoru Stanisławem Sojką. W prezentacji uczestniczyło siedemdziesięciu artystów z Polski, Niemiec, Szwecji, USA, a wśród nich: Ugo Dossi i Jacob de Chirico – bratanek legendarnego twórcy światowego surrealizmu i *pittura metafisica* – Giorgio. Przedstawiono interesujące prace Tadeusza Kantora, Wojciecha Cwiertniewicza, Wojciecha Prażmowskiego, Grzegorza Stachańczyka, Stanisława Tabisza, Włodzimierza Kuleja, Jerzego Kędziory, Jacka Pałuchy, Piotra Dhubaka, Szymona Parafiniaka, Jolanty Winiszewskiej, Klaudii Rabendy, Katarzyny Goldyn, Jolanty Jastrzab, Piotr Kanieckiego, Jacka Łydzby, Dariusza Pali i Janusza Rafała Głowackiego. To tylko garstka wymienionych osób, których sztuka została zaprezentowana szerokiej częstochowskiej, i nie tylko, publiczności.

Sztuka w obecnych czasach nie jest oczywista

Rozmowa z Janiną HOBGARSKĄ – dyrektorem Galerii BWA w Jeleniej Górze

Wojtek Wojciechowski: *Czy w latach 70., początkach Galerii BWA działającej od 1977 roku, była szansa na prezentowanie sztuki odważnej – zarówno pod względem ideowym, jak i formalnym?*

Janina Hobbarska: Nie jestem od początku istnienia BWA, a od końca lat 80. Skądinąd wiem, że swoboda wystawiennicza była wtedy mniejsza niż dziś. Wiemy, jaka była praktyka – cenzor musiał wszystko zatwierdzać, ale w przypadku Jeleniej Góry było to raczej wzajemne puszczanie oka. Jeleniogórskie BWA nie miało w zasadzie tego typu problemów, a wystawy „walczące” wkroczyły zdecydowanie później i tak naprawdę nasza Galeria była chyba daleka od polityki.

Dzisiaj kurator czy szef galerii ma chyba łatwiejsze zadanie niż wtedy?

Nie jestem tego taka pewna. Dzisiaj istnieje problem autocenzury. Można stracić pracę nie za politykę, ale za przekroczenie norm obyczajowych czy obrazę uczuć religijnych. Myślę, że szefowie czy kuratorzy wystaw mają często trudniejsze wybory, bo sami muszą podejmować decyzje balansując między oczekiwaniem artysty a opinią publiczną. Teraz niemal każda wystawa jest traktowana jako kontrowersyjna, skandalizująca, naruszająca obiegowe systemy wartości itp. Artyści chcą mówić o swojej niezgodzie na rzeczywistość wszelkimi niemal dostępnymi środkami.

Łatwo jest pogodzić finansową zależność od państwa z wolnością sztuki?

Nie czuję się walczącą galerzystką i nie miałam aż tak trudnych sytuacji, aby żałować, że BWA nie jest galerią prywatną. Chyba mnie los oszczędził, co nie oznacza, że nasza galeria jest miejscem spokojnym i bezpiecznym, zarówno w sensie odbioru wystaw czy działań artystów, jak i w sensie komfortu pracy. Niestety, żyjemy w takim czasie, w którym nie byłabym w stanie pokazywać sztuki za swoje pieniądze. Musiałabym prezentować tylko prace przyjemne dla oka, a i to chyba za mało, aby się utrzymać na powierzchni rynku. Myślę, że państwo powinno być mecenasem sztuki zwłaszcza tej trudnej – łatwa sama się sprzedaje.

Jakie są przyzwyczajenia polskiego widza odwiedzającego galerię sztuki współczesnej?

Nie chciałabym uogólniać, ale wygląda na to, że polski widz jest przyzwyczajony do symboli i metafory. Trudno jest mu oderwać się od romantycznej tradycji, nadążać za zmianami w sztuce. Tkwimy w buhakowskim obrazie świata, wolimy Beksińskiego malarza niż fotografa. Udajemy, że nie ma ludzi kalekich czy mających problemy z własną tożsamością seksualną. Sztuka krytyczna ładnie to wydobyła. Mało cenimy, niestety, w sztuce świeżość, oryginalność, pomysł. Krytykujemy to, czego nie znamy, i chwylimy to, co już było. Taki stereotyp przeszkadza artystom. Zmijewski, Althamer czy Sasnal szybciej przebili się na zachodzie niż w kraju.

*A propos, jako jedna z pierwszych galerii na Dolnym Śląsku pokazała Pani tak kontrowersyjną estetycznie, a jednak ogromnie ważną na scenie polskiej świeżość artystów „sztuki krytycznej”. Było to ryzykowne, bo przecież polski widz raczej poszukuje w sztuce piękna. Tak, ale Lekcja śpiewu Artura Żmijewskiego była przecież bardzo estetycznym obrazkiem i Olimpia Katarzyny Kozyry, a nawet *Kastrat* to seria wysmakowanych, klasycznych obrazów. Zmieniły się jednak kanony piękna, a może raczej obszar piękna się poszerzył. Kozyra sama mówi, że dla niej brzydota jest piękna. Piękne jest też to ukryte. W sztuce krytycznej też jest uroda i piękno. Problemem są nasze przyzwyczajenia i niedostatki edukacji, które powodują, że odrzucamy sztukę współczesną.*

Pani ostatni pomysł to cykl „Słownik sytuacji”. W ramach tego cyklu miał miejsce performance Grupy Sędzia Główny i wywołał bardzo żywe reakcje w lokalnych mediach. Czy nie jest tak, że współczesny artysta, gdyby nie był w mediach, zostałby niezauważony i bez skandalu jego działanie nie miałoby sensu?

Pytanie jest o to, co ma szansę funkcjonować dziś w mediach. Może jest tak, że to media wybierają sobie artystów, za pomocą których można wywołać skandal. Pięknych obrazów w mediach nie oglądamy. Z drugiej strony jest, być może, też taka praktyka, że artyści sami prowokują media, ale to chyba nie jest złe. Docierają tym samym do widza i wywołują dyskusję – z każdego skandalu coś mimo wszystko zostaje. Sztuka i media powinny się nawzajem wspierać, ale nie może mieć to jednak formy tabloidowej.

>>>>

Inaczej pozostanie tylko otoczka.

Tak i wtedy, jak to było w przypadku filmów Artura Żmijewskiego, usłyszymy zarzut o wykorzystywanie kalekich ludzi dla własnych celów.

Czy nie uważa Pani jednak, że pewne działania w sztuce są na granicy etyki? W Powtórzeniu Artura Żmijewskiego czy filmach Santiago Sierry zwykli ludzie z ulicy dostają zapłatę za to, że dają się poniżać. Czy sztuka uzasadnia przemoc, celowe wykorzystywanie drugiego człowieka?

To zabrzmiało brutalnie, ale nie wiem, czy bez swojej ofiary da się zrobić coś poruszającego czy prawdziwego. To jest cena sztuki. Krystian Lupa też pozostawia ślad w swoich aktorach. Czy ma być za nich odpowiedzialny? To jest ryzyko wpisane w sztukę. Sądzę też, że zarówno Żmijewski, jak i Sierra nie działają z zaskoczenia ani podstępnie, a proponując współpracę, informują o jej warunkach.

To prawda, ale trudno jest uwierzyć, że nie manipulują i tym samym cynicznie i podświadomie próbują wpłynąć na aktora.

Oczywiście, żadna manipulacja nie jest pozytywna, ale jeśli służy wyższemu celowi jest uprawomocniona. Artur Grabowski w niedawnym performance w naszym BWA zamaniupulował tłumem i emocjami zgromadzonych ludzi. Ale na końcu przeprosił i przyznał, że chciał nam coś pokazać. W dyskusji wytłumaczył, że użył nas w sobie znanym celu. Gdyby bez wyjaśnień wyszedł z sali, to czuliśmy się wykorzystani. Myślę, że są uzasadnione sytuacje użycia manipulacji, tylko granica jest cienka – jak dalece można manipulować i czy można bezkarnie.

Performance Artura Grabowskiego odbył się także w ramach cyklu „Słownik sytuacji”. Po każdym działaniu konkretnego artysty odbywały się rozmowy z twórcami i mieli oni okazję wyjaśnić swoje działania. Czy sztuka nie powinna wyjaśniać swojego sensu poprzez samą siebie?

W przypadku działań nie do końca przewidywalnych jak performance, działań bezpośrednich komentarz wydaje się konieczny, mamy tu do czynienia z działaniem na żywym organizmie. Nie chodzi o to, by sztuka była tłumaczona, ale by była przedmiotem rozmowy. Sztuka w obecnych czasach nie jest oczywista.

Zwłaszcza sztuka zaangażowana, którą określa się jako sztukę publicystyczną. Publicystyka i zaangażowanie w sztuce to jedno i to samo?

Niekoniecznie. Dla mnie publicystyka jest wyraźnie jednoznaczna, a sztuka krytyczna nie jest jednoznaczna. Nie opowiada się wprost za czymś, nie staje po żadnej stronie. Pokazuje problem, często przewrotnie, ujawnia niemoc czy bezradność wobec niektórych zjawisk. Ale często bywa odbierana jako publicystyka, bo ma wyraźnie społeczny kontekst i zaangażowaną postawę artysty.

Lubi Pani także fotografię. Czy dlatego jest jej tak dużo w programie galerii?

To prawda. Jest mi bliska. Staram się wypowiadać przez to medium i rzeczywiście z moją osobą weszła fotografia do naszej galerii. Bo dwadzieścia lat temu w galeriach sieci BWA pokazywano mało fotografii. Wtedy królowało malarstwo, i tradycyjne dyscypliny sztuki. Fotografia była trochę jak uboga krewna. Zastanawiano się jeszcze, czy jest sztuką. I czy jest dla niej miejsce w salonach sztuki.

Jeleniogórskie BWA pokazuje, że jest – można czasami odnieść wrażenie, że ten sposób dokumentowania rzeczywistości dominuje w tym regionie.

Z późniejszej perspektywy rzeczywiście widać, że fotografia stała się trochę naszą jeleniogórską specjalnością. Ale też nie każda fotografia. Specjalnie wzięty miała fotografia klasyczna, skupiona na własnym medium, autonomiczna, mówiąca o sobie samej. Fotografia jako dowód na istnienie świata, jak powiedział Roland Barthes. Najwięcej było czarno-białej fotografii zbliżonej do subiektywnego dokumentu i zawierającej się w określeniu czysta, fotogeniczna czy bezpośrednia. To taka fotografia, która rejestrując rzeczywistość, mocno dotyka kategorii czasu, pamięci, sfery widzialnej i niewidzialnej, swojej tajemnicy. Fotografia silnie związana z osobą fotografa, jego odczuwaniem, doświadczaniem, wiedzą i jedyny w swoim rodzaju zapis wrażliwości fotografa.

Czy fotografia w sztuce ostatnich lat jest silniej obecna?

Zdecydowanie tak. Fotografia zaważnęła sztukami wizualnymi. Korzystają z niej artyści, nie tylko fotografowie. Lata 90. i bliższe nam to czas fotografii. Używali jej artyści krytyczni, a najsłynniejsze ich reprezentacje to: *Olimpia*, *Więzy krwi* – Kozyry, fotografie Żmijewskiego, *Pozytywy* Zbigniewa Libery, czy *Madonny Katarzyny Górnej*. Bardzo piękne prace fotograficzne wykonuje Piotr Kurka, Leszek Knaflewski też używa technik fotograficznych. Współcześni artyści traktują fotografię jako środek artystycznej wypowiedzi. Nie mówiąc już o tym, jak wielu korzysta z fotografii jako bazy dla obrazu malarskiego, np. Wilhelm Sasnal. Technika cyfrowa otworzyła przed fotografią zupełnie nowe możliwości i chociaż trochę żal odchodzącej fotografii analogowej, klasycznych, wymakowanych zdjęć, a zbanalizowanie fotografii, odarcie jej z magii jest irytujące, to jednak wydaje się być procesem nieuchronnym. I mającym dla sztuki ogromne znaczenie, bo dającym nowe możliwości obrazowania.

Czym wchodzi galeria w XXXI rok swojej działalności? Jakie ma Pani plany wystawiennicze na najbliższy rok?

Nowy rok zapowiada się interesująco. Chciałabym pokazać dwóch młodych artystów, Mateusza Pęka i Kamila Kuskowskiego, bo ich twórczość jest bardzo ciekawa, myślimy o wielkiej wystawie na temat przedstawień Jeleniej Góry w malarstwie, grafice, akwareli, fotografii. Przygotowujemy wieloelementowy projekt pt. „Miasto”, gdzie też będzie dużo fotografii i działań artystycznych w przestrzeni publicznej. Będzie reportaż miejski i prace odnoszące się ogólnie do idei miasta. Udział w projekcie wezmą jeleniogórscy fotografowie prasowi i młodzi absolwenci szkół fotograficznych. Interesująco zapowiada się całoroczny projekt „Słownik sytuacji 2”, na który złożą się spotkania autorskie i pokazy dokumentacji bardzo ważnych dla polskiej sztuki artystów, m.in. Z. Libery, J. Rajkowskiej, G. Klamana. Przypuszczam, że możliwość osobistego kontaktu z takimi artystami wzbogaci nie tylko nasz program, ale dostarczy publiczności lepszego wglądu w obraz sztuki współczesnej.

Z okazji 30-lecia życzę w imieniu Redakcji „Formatu” i własnym Pani i kierowanej przez Panią Galerii kolejnych bogatych programowo lat.

Anna Kania „Zacisze sztuki”

Obok wielkich miast – metropolii sztuki, istnieją te mniejsze, które można by nazwać ich duchowymi odskoczniami. Tam artyści i poeci od wielu lat mają swoje kolonie, tam też szukają spokoju, by móc tworzyć z daleka od zgiełku i gwaru, obcując z piękną architekturą i przyrodą. Takie znaczenia miały niegdyś Szklarska Poręba i Jagniątków, gdzie mieszkał wrocławski noblista

Gerhard Hauptmann oraz spotykało się wielu ludzi sztuki i nauki.

Dziś podobne znaczenie nieprzerwanie od wielu lat posiadają Oborniki Śląskie. Ta niewielka miejscowość leżąca niedaleko Wrocławia od czasów przedwojennych zaprasza i przyciąga w swoje gościnne bramy przede wszystkim artystów plastyków. Wśród wspaniałej przyrody, wymakowanej architektury i towarzystwa ludzi podobnych sobie, pragnących kontemplacji i refleksji, powstawały dzieła wyjątkowe. Tu tworzył niegdyś i zmarł Otto Mueller, malarz, który swymi dziełami i nauczaniem wywarł ogromny wpływ na rozwój sztuki XX wieku.

Tradycje artystyczne tego miasta mają dziś wielu przedstawicieli i są bardzo mocno pielęgnowane, między innymi poprzez organizowanie plenerów artystycznych, a także licznych wystaw.

Ilość twórców uczestniczących w tych wydarzeniach jest imponująca, a wśród wielu amatorów i artystów pozostających w kręgu lokalnym spotkać można często osobowości wybitne, których sława wykracza daleko poza obszar miejscowego środowiska artystów. Świadczy to o tym, że najważniejszy jest fakt tworzenia jakiegoś wspólnego dzieła, atmosfera towarzysząca wspólnie spędzanemu czasowi, coś, co wydaje się być realne jeszcze tylko w takich małych miasteczkach, gdzie czas wolniej płynie, a ludzie interesują się sobą nawzajem, czują przywiązanie do swojej małej ojczyzny.

Jednym z takich ostatnich wydarzeń była wystawa w Galerii Oborniki Śląskie 4 w listopadzie 2007 roku. Dzięki dużemu zaangażowaniu tamtejszego środowiska artystycznego i wsparciu miejscowych władz, po raz kolejny udało się ciekawa inicjatywa skupiająca ponad trzydziestu twórców. Okazała się kolejnym wydarzeniem i sukcesem lokalnej społeczności.



Od lewej: M. Marchwcki, Z. Nitka, J. Nikt, Ł. Huculak, R. Kutera, A. Kutera, T. Nieziółka, A. Saj, J. Drzewiecki, B. Sacharczuk, M. Kociński, A. Marchwicka, A. Misiorek

ŻEBY MUCHY NIE LAZŁY ŚWIAT BYŁBY ROZLAZŁY



PROGRAM BIURA WA NASZYM PROGRAMEM

„SŁOWNIK SYTUACJI” 2007 – SZTUKA PERFORMANCE

**GRUPA SĘDZIA GŁÓWNY, ARTI GRABOWSKI,
D. FODCZUK, P. KWAŚNIEWSKI, K. KOZYRA.**

„SŁOWNIK SYTUACJI” 2008 – SPOTKANIA

**G. KLAMAN, Z. LIBERA, Ł. SKĄPSKI,
C. BODZIANOWSKI, J. RAJKOWSKA.**

Ważniejsze wystawy 2008

MATEUSZ PEK

/instalacje, filmy/

EWA ZARZYCKA

/filmy, instalacje, rysunki, performance/

KAMIL KUSKOWSKI

„Po drugiej stronie ramy” /instalacje/

KRYSTIAN LUPA

/rysunki, instalacja multimedialna/

„WOKÓŁ JELENIEJ GÓRY”

– zbiorowa wystawa z okazji 900-lecia Miasta



Biuro Wystaw Artystycznych
w Jeleniej Górze
jest samorządową instytucją kultury
finansowaną przez
Miasto Jelenia Góra.

Biuro Wystaw Artystycznych
Ul. Długa 1
58 – 500 Jelenia Góra
[http:// galeria-bwa.karkonosze.com](http://galeria-bwa.karkonosze.com)
e-mail: galeria-bwa@karkonosze.com
Tel. 075 75 266 69
Fax. 075 76 75 132
Dyrektor Janina Hobgarska



BIURO WYSTAW ARTYSTYCZNYCH JELENIA GÓRA



REGIONALNE TOWARZYSTWO ZACHĘTY
SZTUK PIĘKNYCH W CZĘSTOCHOWIE

Triennale Sztuki Najnowszej 2008

Konduktorownia-Zachęta-Częstochowa

czerwiec-lipiec i wrzesień-październik 2008

Od czerwca do października 2008 Konduktorownia – siedziba i galeria częstochowskiej Zachęty wypełni się cyklem wydarzeń I Triennale Sztuki Najnowszej.

Tym samym częstochowska Zachęta zainicjuje wydarzenie, które w założeniu w wyraźny sposób ożywi życie artystyczne miasta. Miasta niebędącego metropolią, ale dość prężnego kulturalnie, w którym organizowane są duże (nawet międzynarodowe) cykliczne wystawy sztuki, takie jak Triennale Sacrum, Triennale Malarstwa – Konkurs na Obraz dla Młodych, Biennale Miniatury i inne...

Inicjatywa nasza wzięła się z potrzeby kontaktu ze sztuką najnowszą.

Po dyskusji w **Radzie Programowej** uwzględniliśmy szerszą reprezentację malarstwa współczesnego. Ale głównie chcemy, by cykl wystaw obejmował najnowsze środki artystycznej wypowiedzi.

Spotkania artystów, kontakty i dyskusja panelowa będą poruszać zagadnienia definicji, znaczenia i organizacji sztuki najnowszej. Jak również ciągle aktualnego pytania o miejsce w niej malarstwa. Liczymy na żywy odbiór mieszkańców, studentów, uczniów, turystów.

To cykliczne wydarzenie organizujemy z myślą o nadaniu mu istotnej rangi w zakresie nowej sztuki.

Będziemy dążyć, by **wystawy i prezentacje** Triennale ukazały najważniejsze prądy w sztuce najnowszej i najciekawsze artystyczne zjawiska i tendencje, a także różnorodność polskiej sztuki i możliwe relacje między malarstwem a innymi mediami.

Planujemy pokaz kilku wystaw, które podejmą problemy istoty obrazu dzisiaj, gender, kontekstów (przestrzeni) artystycznych artykulacji, po-nowoczesnej tożsamości kulturowej..., a także estetyki designu.

Oczekujemy, że nie zawiodą nas artyści dzisiejszej sztuki polskiej i będziemy cieszyć się ich liczną – obfitującą w najbardziej intrygujące i wyrafinowane osobowości i jakości – reprezentacją. Otwarci jesteśmy na gości zagranicznych.

Kurator generalny Triennale: Marian Panek

Koordinacja: Piotr Głowacki, prezes Zachęty w Częstochowie, tel. 0 513 223 513

Konduktorownia – Regionalne Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Częstochowie
ul. Piłsudskiego 34/36

Dworzec PKP Częstochowa Główna

Dofinansowano z dotacji Urzędu Miasta Częstochowy.

ŻEBY MUCHY NIE LAZŁY ŚWIAT BYŁBY ROZLAZŁY



PROGRAM BIURA WA NASZYM PROGRAMEM

„SŁOWNIKSYTUACJI” 2007 – SZTUKAPERFORMANCE

**GRUPA SĘDZIA GŁÓWNY, ARTI GRABOWSKI,
D. FODCZUK, P. KWAŚNIEWSKI, K. KOZYRA.**

„SŁOWNIK SYTUACJI” 2008 – SPOTKANIA

**G. KLAMAN, Z. LIBERA, Ł. SKĄPSKI,
C. BODZIANOWSKI, J. RAJKOWSKA.**

Ważniejsze wystawy 2008

MATEUSZ PEK

/instalacje, filmy/

EWA ZARZYCKA

/filmy, instalacje, rysunki, performance/

KAMIL KUSKOWSKI

„Po drugiej stronie ramy” /instalacje/

KRYSTIAN LUPA

/rysunki, instalacja multimedialna/

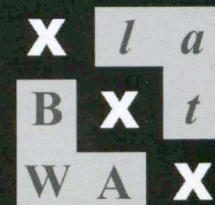
„WOKÓŁ JELENIEJ GÓRY”

– zbiorowa wystawa z okazji 900-lecia Miasta



Biuro Wystaw Artystycznych
w Jeleniej Górze
jest samorządową instytucją kultury
finansowaną przez
Miasto Jelenia Góra.

Biuro Wystaw Artystycznych
Ul. Długa 1
58 – 500 Jelenia Góra
[http:// galeria-bwa.karkonosze.com](http://galeria-bwa.karkonosze.com)
e-mail: galeria-bwa@karkonosze.com
Tel. 075 75 266 69
Fax. 075 76 75 132
Dyrektor Janina Hobgarska



BIURO WYSTAW ARTYSTYCZNYCH JELENIA GÓRA



9 770867 255707

Cena 14 zł (w tym 0% VAT)

