

PISMO ARTYSTYCZNE

format

NR
56

TEMAT NUMERU: EKSPRESJA W SZTUCE

Ekspresja.
Jaka ekspresja?

Wszystko jest ekspresją

Neoekspresyjne
malarstwo

Z. Nitka, K. Skarbek i inni

Street art

Sztuka ulicy

ISSN 0867-2555



9 770867 255806

09

Cena 14 zł
(w tym 0% VAT)

Suplementy do historii lat 80.

część 2 katalogu
„Republika bananowa. Ekspresja lat 80.”

Jolanta Ciesielska
Wojciech Ciesielski
Grzegorz Dziamski
Małgorzata Gorczyńska
Ryszard Grzyb
Paweł Jarodzki
Jan Michalski
Ada F. Pawlak
Józef Robakowski
Marek Rogulski
Andrzej Saj
Maryla Sitkowska
Joanna Sokołowska
Marek Sobczyk
Agnieszka Wołodźko
Ryszard Ziarkiewicz



Redaktor: Jolanta Ciesielska
Wydawcy: Ośrodek Kultury i Sztuki we Wrocławiu
Muzeum Narodowe w Szczecinie
Partner: Galeria Miejska Arsenał w Poznaniu

Projekt zrealizowany został w ramach Dolnośląskiego Festiwalu Artystycznego pod patronatem Bogdana Zdrojewskiego - Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego i Marka Łapińskiego - Marszałka Województwa Dolnośląskiego. Patronem medialnym wydawnictwa jest Pismo Artystyczne Format

MK i DN
Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

URZĄD MARSZAŁKOWSKI WOJEWÓDZTWA DOLNOŚLĄSKIEGO

**DOLNY
ŚLĄSK**
www.dolnyślask.pl


Ośrodek Kultury i Sztuki we Wrocławiu


DOLNOŚLĄSKI FESTIWAL ARTYSTYCZNY


MUZEUM NARODOWE
w Szczecinie

arsenał GALERIA MIEJSKA *format*





Ekspresja, Nowa ekspresja, „nowi dzicy” itd. Nadmiar ekspresyjnych tytułów i nazw przypisywanych spontanicznej, często euforycznej, ale jeszcze częściej świadomie wypracowanej stylistyce wypowiedzi artystycznych, tj. twórczości, która, już tradycyjnie, odnosi się zarówno do form

emocjonalno-ekspresyjnych jak również nie stroni od wypowiedzi o charakterze impresyjnym. Tak więc wiodącym tematem tego numeru jest sztuka neoekspresyjna, zapoczątkowana (u nas) w pierwszych, trudnych, latach 80., a której konsekwencje współcześnie przypominały m.in. dwie ważne znaczeniowo inicjatywy wystawienniczo-wydawnicze: Krzysztofa Stanisławskiego oraz Dolnośląskiego Festiwalu Artystycznego (OKIS, Wrocław); nb. inicjatywy, którym „Format” od początku patronował: *Nowa ekspresja. 20 lat. Vol. 1 i Vol. 2* – Stanisławskiego oraz *Republika Bananowa. Ekspresja lat 80.* wraz z opracowaniami (Katalog do wystawy i *Suplementy do historii lat 80.*) – przygotowana przez Jolantę Ciesielską we współpracy z Pawłem Jarodzkiem – zakreślają tu istotny dla tego rodzaju dokonania obszar „kultury pamięci”.

Retrospektywie dokonani twórców aktywnych w latach 80. towarzyszy nadto na naszych łamach namysł nad ich aktualną kondycją artystyczną, ich miejscem we współczesnej – zdominowanej przez nowe media – rzeczywistości. Już całkiem dopełniająco zostały więc potraktowane tu relacje na temat sztuki ulicy (Street Art), a także przedstawiono takie postawy, które sytuują się niejako już „na granicy” ekspresji – w ich zróżnicowanych formach wypowiedzi.

Liczymy, że dominująca w numerze ekspresja spotka się z równie spontaniczną akceptacją naszych Czytelników.

Andrzej Saj

REDAKTOR NACZELNY:

Andrzej Saj

e-mail: asa@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

e-mail: format@asp.wroc.pl

WSPÓŁPRACOWNICY KRAJOWI:

Andrzej P. Bator, Bożena Czubak,

Grzegorz Dziamski, Dorota Hart-

wich, Anna Kania, Andrzej Kosto-

łowski, Bożena Kowalska, Elżbieta

Łubowicz, Mirosław M. Ratajczak,

Katarzyna Roj, Adam Sobota, Marek

Śnieciński, Grzegorz Sztabiński

WSPÓŁPRACOWNICY ZAGRANICZNI:

Leszek Brogowski (Rennes), Renata

Głowacka (Paryż), Alexandra

Hołownia (Berlin), Bogdan Konopka

(Paryż), Ireneusz Kulik (Düsseldorf),

Ryszard Piekarczyk (Hannover)

Mateusz Soliński (Londyn)

KOREKTA:

Natalia Karnecka-Micha-

lak, Jarosław Michalak

LAYOUT:

magdalena.fudali@gmail.com

OPRACOWANIE GRAFICZNE

I REDAKCJA TECHNICZNA:

Magdalena Fudali,

Romuald Lazarowicz

PROMOCJA I KOLPORTAŻ:

Alek Figura

OKŁADKA:

Zdzisław Nitka

TŁUMACZENIE NA JĘZYK ANGLIJSKI:

Ryszard Sawicki

Druk: Kontra

ŁAMANIE I PRZYGOTOWANIE

DO DRUKU:

„Lena” Wrocław

WYDAWCA:

Akademia Sztuk Pięknych

we Wrocławiu i Fundacja

im. Eugeniusza Gepperta

WARUNKI PRENUMERATY:

W prenumeracie krajowej cena

1 egz. wynosi 14,00 zł. Prenumeratę

przyjmujemy na cztery kolejne

numery pisma. Kwotę 56,00 zł

prosimy wpłacić na nasze konto:

Akademia Sztuk Pięknych,

ING Bank Śląski O/Wrocław

93 1050 1575 1000 0005 0269 6594

Jednocześnie na blankiecie wpłaty

zaznaczając – prenumerata

„Formatu”. Zamówione

egzemplarze wysyłamy na nasz

koszt. Oferujemy także, za

zaliczeniem pocztowym, wysyłkę

archiwalnych numerów pisma.

W prenumeracie zagranicznej

cena 1 egz. wynosi 10 dolarów

USA, pozostałe warunki jw.

NUMER ZREALIZOWANY PRZY

WSPARCIU FINANSOWYM:

Gminy Wrocław i Urzędu

Marszałkowskiego Wojewódz-

twa Dolnośląskiego. Za finansowe

wsparcie serdecznie dziękujemy.

CENA 14,00 ZŁ (w tym 0% VAT)

Nakład: 2000 egz. (dcj.)

Copyright © 2009 by

Redakcja „Format”



Zdzisław Nitka, Głowa, 1995/96, olej, akryl, płótno

W NUMERZE:

14 Neoekspresyjne trofea
Zdzisława Nitki

TEMATY

- 4 **Aleksander Lipski** Karnawał bez końca, czyli o kłopotach z wolnością
- 7 **Krzysztof Stanisławski** Nowa ekspresja. 20 lat.
- 10 **Ryszard Ziarkiewicz** Ekspresja? Jaka ekspresja...
- 12 **Wojciech Ciesielski** Sztuka Prywatna i Kultura Zrzuty – alternatywna sztuka w Polsce w latach 80.

POSTAWY

- 14 **Andrzej Saj** Neoekspresyjne trofea Zdzisława Nitki
- 20 **Krzysztof Stanisławski** Świat obrazów Krzysztofa Skarbka
- 26 **Paweł Jarodzki** Luxusowa historia kolektywnego działania
- 32 **Bożena Kowalska** Malarstwo Włodzimierza Pawlaka
- 36 **Marek Sobczyk** Historia malarstwa polskiego
- 40 **Krzysztof Stanisławski** O miłości
- 41 **Krzysztof Stanisławski** O szczęściu
- 42 **Ada Florentyna Pawlak** Rozmowa z Ryszardem Woźniakiem
- 43 **Ada Florentyna Pawlak** Rozmowa z Ryszardem Grzybem

WYDARZENIA

- 44 **Ada Florentyna Pawlak** Kultura pamięci
 50 **Marta Lisok** Kolor wyciekający z rzeczy
 52 **Grzegorz Dziamski** Podróż sentymentalna i inne atrakcje
 56 **Magdalena Lewoc** Pomiędzy traumą a dziedzictwem – powrót historii
 59 **Magda Komborska** Realistic paradise? Identyfikacja z naturalnym
 60 **Magda Komborska** Realistic heroes, where are they?
 62 **Anna Mituś** Ciesz się swoim złudzeniem
 64 **Andrzej Klimczak-Dobrzaniecki** Wrocław w Krakowie

KONTAKTY

- 68 **Alexandra Hołownia** Berlińska jesień artystyczna 2008
 70 **Alexandra Hołownia** Jeff Koons – Celebration
 72 **Eulalia Domanowska** Niepokojący belgijski humor
 74 **Karolina Dobesz** Turner Prize 2008
 76 **Mateusz Soliński** Psycho buildings – refleksje na temat przestrzeni
 79 **Anna M. Kram** Querfeld
 80 **Karolina Dobesz** Kto kogo zobaczył
 82 **Mateusz Soliński** Sztuka (na) ulicy

RELACJE

- 86 **Natalia Kaliś** Street art na wrocławskim salonie
 89 **Ada Florentyna Pawlak** Rozmowa z Majorem Waldemarem Fydrychem
 90 **Elżbieta Łubowicz** Prawdziwe malarstwo z ulicy
 92 **Magdalena Wicherkiewicz** Inside the White Cube

INTERPRETACJE

- 94 **Andrzej Saj** Czynić widzialnym...
 98 **Teresa Grzybkowska** Okrutny świat Jacka Sroki
 102 **Zbigniew Kresowaty** Miasta – metafory życia
 104 **Magda Komborska** Promocje 2007/2008
 105 **Anna Kania** Promocja dla „Promocji”

MOTYWY

- 106 **Ewa Han** Elżbiety Terlikowskiej dialog ze światem, kulturą i...samą sobą
 110 **Agnieszka Gniotek** Historia ślubnej sukienki
 112 **Anna Nawrot** Między porządkiem a obsesją
 114 **Janusz A. Lewicki** Wanna Marata

INFORMACJE

- 116 **Alexandra Hołownia** 13. Art Forum Berlin
 118 **Agnieszka Dela** Rzeczywistość i sny
 120 **Joanna Nowara** Festiwal Wysokich Temperatur
 121 **Andrzej Kostołowski** Spalone obrazy



44



86



„Miejmy nadzieję, że wystawa *Republika Bananowa. Ekspresja lat 80.* otworzy dla [tych artystów] nowy okres zainteresowania ich twórczością. Nie tylko w Polsce, ale i za granicą”.

Jolanta Ciesielska, kurator wystawy



94

Aleksander Lipski

Karnawał bez końca

czyli o kłopotach z wolnością



XX wiek w dziedzinie kultury artystycznej znaczone jest rozwijającym się z żelazną konsekwencją procesem autodestrukcyjnej emancypacji, przekraczającej i znoszącej ostatnie resztki barier i zasad, pozwalających niegdyś w kategoriach rzeczowych oddzielać sztukę od nie-sztuki i jej twórców od nie-artystów.

Dziś na wypalonym polu kultury artystycznej zostały się już tylko instytucje organizacyjno-zarządcze Świata Artystycznego, którego ramy i mechanizmy są jedynym źródłem ciągłego istnienia osobliwego w swojej archaiczności bytu, będącego paradoksalnie zarazem laboratorium najbardziej zaawansowanych technologii kwestionowania wszystkiego.

Przez cały XX w. ciągną jedno za drugim kolejne zastępy bojowników i beneficjentów wolności, bijących pokłony fetyszowi o imionach „Nic-nie-muszę” i „Wszystko-mogę” (anything goes), innymi słowy – holdujących antyzasadzie permanentnej negacji i rozpaczliwie szukających

„Znakiem „nowej ekspresji” jest łatwość znajdowania wroga, niezbędnego w przypadku sztuki nowoczesnej, która ex definitione pokorna być nie może.

niezdobytých jeszcze artystycznie przyczółków. Im bardziej oddalamy się od jego początków, które w interesującym nas zakresie wyznacza pojawienie się niefiguralnego paradygmatu w sztukach plastycznych, tym bardziej kampanie te rażą wtórnością i donkiszoterią, błędnych ich rycerzy skazując za każdym razem na jednoznaczną stigmatyzację i interpretację wedle starych i niezniszczalnych kryteriów stabilnego Świata Artystycznego. Najbardziej konsekwentni w swym zapa-

le awangardowego zniszczenia czy dekonstrukcji zwrócili antyestetyczne hasła przeciwko sztuce jako takiej, głosząc jej ostateczny koniec, co w konfrontacji z faktami pokazuje, że sztuka jest w stanie nie tylko przeżyć swe wielokrotne śmiertelne kryzysy, ale nawet z powodzeniem się nimi karmić.

Uczestnicy tego marszu zdradzają głęboki, egzystencjalny problem społeczeństwa nowoczesnego: jak unieść brzemień zdobytej wolności? „Czy wyzwolenie jest błogosławieństwem, czy przekleństwem? Przekleństwem, które udaje błogosławieństwo, czy błogosławieństwem, którego lękamy się jak przekleństwa?”^[1]

Widmo, a więc ułuda oryginalności-nowego krąży nad kulturą artystyczną XX w., nieustannie pograżając ją w stanie inercji maskowanej ideologią „artystycznych wydarzeń” za pomocą czarodziejskiej frazeologii przez ekspertów – krytyków. Artysta nowoczesny uwolniony od jakichkolwiek tradycyjnych obowiązków i ograniczeń paradoksalnie i niepostrzeżenie stał się zakładnikiem nowatorstwa rozumianego jako ciągła negacja z autonegacją właśnie: *Stąd oryginalne nie oznacza jedynie tego, co nowe, bezprecedensowe; za nowatorskie może zostać uznane sięgnięcie w latach osiemdziesiątych do bezpretensjonalnej figuralności czy programowe bycie „nieoryginalnym”, w potocznym rozumieniu tego określenia, jeśli instytucje kwalifikujące zechcą uznać powielanie aktualnej dotychczas lub już przebrzmiałej mody artystycznej za dalszy ciąg sztuki nowoczesnej. Na tej zasadzie weszła w jej obręb w pewnym momencie postmodernistyczna*

„awangarda przeciw awangardzie”, której założenia nie tylko z przyczyn strukturalnych nie pozwalają wywikłać się ich głosicielom z jarzma nowoczesności, ale są w istocie powielaniem dobrze znanych hasel. Niechć do porządku i umiłowanie sprzeczności, autoironia i eklektyzm, pragnienie unicestwienia czy choćby oderwania się od dziedzictwa kulturowego to idee, które po dadaizmie, futuryzmie i Duchampie trudno uznać za odkrywcze, jakościowo odmienne od dotychczasowej praktyki sztuki nowoczesnej, innymi słowy za uzasadniające tezę o zamknięciu epoki awangardy i przejściu od modernizmu do czegoś, co okrzyknięto „postmodernizmem”. Tak więc oryginalność sztuki nowoczesnej nie jest zwyczajną regułą twórczości, regułą wybraną przez artystów. Oryginalność jest immanentną cechą sztuki nowoczesnej, jest jej cechą swoistą, która narzuca się artystom uznanym za nowoczesnych z całą swą logiczną nieuchronnością^[2].

Czeka więc na napisanie historia sztuki nowoczesnej jako dziejów kultury anarchii intelektualnej i chaosu aksjologicznego, nadmiaru i wyczerpania, epigonizmu i bezładnego błąkania się po ziemi jałowej, walki artystycznych protagonistów ze wszystkimi możliwymi przywarami i zasadami społecznymi i czerpania z niej jednocześnie wszystkich możliwych profitów tak materialnych, jak i prestiżowych, jakie zaoferować może establishment zinstytucjonalizowanego ładu społecznego, historia teatralizacji życia i typowych dla niej środków dramatycznych, budujących hiperrzeczywistość.

2 A. Lipski, *Elementy socjologii sztuki. Problem awangardy artystycznej XX wieku*, Wrocław 2001, s. 155.

1 Z. Bauman, *Płynna nowoczesność*, Kraków 2006, s. 30.



→ **Włodzimierz Pawlak**,
Adolf Hitler, 1986, olej,
plótno, własność Funda-
cja Egit, depozyt w Zachęta
Narodowa Galeria Sztuki,
fot. M. Koch

← **Marek Kamiński**,
Dinozaury, 1985, technika
mieszana

Udział w dystopii, w której godle widnieją hasła „Nic-nie-muszę” i „Wszystko-mogę”, jest tyleż kuszący, co szybko nuży. W stan anarchii intelektualnej i chaosu aksjologicznego wpisane jest niejako strukturalnie wyjście awaryjne do rzeczywistości, która oferuje pomoc w postaci zabiegów porządkujących. Po pandemii eksperymentów konceptualno-instalacyjno-obscenicznych, w których nie wiadomo, czy bardziej podziwiać przynębiającą pustkę intelektualną, czy żenującą pretensjonalność, u niektórych twórców pojawiła się autorefleksja i dystans wobec dotychczasowej praktyki i jej efektów. Ten krytyczny klimat niósł nadzieję nie tyle na to, że pojawi się „coś nowego”, bo to z przyczyn immanentnych sztuki nowoczesnej jest już dziś raczej niemożliwe, ile przynajmniej na to, że w jakiejś mierze chociaż nastąpi odrodzenie takich wartości zapomnianych przez jednych, a dyskredytowanych – bo wymagających zdolności i wysiłku, by je zdobyć – przez innych, jak wiedza, sprawność warsztatowa, umiejętność analitycznego myślenia, wreszcie etos twórcy.

Zwiastunem takiego wyjścia ze stanu pogłębiającej się degrengolady wydawać się mógł ruch, który z czasem zaczęto określać jako postawangarda (co jest zresztą kolejnym wariantem postmodernistycznej nowomowy), transawangarda, sztuka krytyczna (tak, jakby którykolwiek z rozdziałów czy choćby epizodów sztuki nowoczesnej nie rościł sobie do tego miana pretensji), „nowi dzicy”, „polnische neue Wilde” czy „nowa ekspresja”. Spoglądając na problem z perspektywy przełomu lat 70. i 80. oraz dnia dzisiejszego widzimy siłą rzeczy obrazy nieuchronnie odmienne. Korzystając z przewagi minionego czasu i da-

nych nam dzięki niemu doświadczeń, można pokusić się o kilka wniosków (pomijam konkretne nazwy grup i nazwiska twórców, aby nikogo nie wyróżniać).

1 To, co opatruje się etykietką „nowej ekspresji” i jej odpowiednikami, jest zbiorem wysoce niejednorodnym, eklektycznym. Do jednego worka wrzucono idee, projekty, działania i ich efekty, które nie tylko nie składają się na jedną całość, uprawniającą tego typu ich kwalifikację, ale które niejednokrotnie wzajemnie się wykluczają.

2 Wbrew, płynącym z różnych źródeł, szumnym deklaracjom o zerwaniu z obmierzłą awangardą, rozbrat ten nigdy tak naprawdę nie nastąpił. Tzw. nowa ekspresja ilustruje jeden z najciekawszych dylematów późnej sztuki nowoczesnej, wyrażający się w dotkliwych kłopotach z tożsamością. Jej reprezentanci targani są sprzecznymi myślami i uczuciami: z jednej strony otwarcie wręcz niekiedy deklarowany krytycyzm wobec błędnego koła awangardy, z drugiej zaś ewidentna niezdolność do wyrwania się z jego matni, objawiająca się prostą jej kontynuacją. „Nowa ekspresja” jest przykładem tej konsekwentnej linearnej ciągłości sztuki nowoczesnej, a przy okazji rozdwojenia artystycznej jaźni: próbuje się odciąć od awangardy, korzystając jednocześnie ze wszystkich jej sztandarowych środków wyrazu.

Z jednej strony niechęć, znudzenie awangardowymi ekscesami i chęć powrotu do plastycznej tradycji, ale z drugiej nie dająca się jednak uleczyć skłonność do ciągłego udziału w im podob-

nych spektaklach, z tą samą scenografią i jej dramaturgicznymi rekwizytami, w wariacjach i kolażach idei, które zyskały już rangę skategoryzowanych technik i stylów artystycznych: obscena i skatologia, ostentacyjnie manifestowana nagość, profanacja religijnych symboli i szarganie świętości narodowych, turpizm i abstrakcja, czerpanie pełnymi garściami z kultury masowej i codzienności, przetwarzanie i mielenie w te i z powrotem ich ready makes i efemerycznych mód, typu pop art, minimal art, land art, art povera itp., itd. Krótko rzecz ujmując: niekończąca się lista konwencji i eksperymentów, których efekty w większości przypadków w pełni mogłyby zostać przejęte przez konkurencyjną instytucję w rodzaju Księgi Guinnessa. Z jednej strony chęć wyrwania się z tyranii nowości, z drugiej niemoc widoczna choćby w samej nomenklaturze, która zresztą niewiele wspólnego ma z faktami: co nowego jest w „nowej ekspresji”, co, czego byśmy nie znali z tradycji awangardy? Przedstawiciele tego ruchu chcą i nie chcą zarazem tego naznaczenia. Mówią, że nie chcą już zabawy w awangardę, ale praktyka ich działalności w żaden sposób deklaracji tych nie potwierdza. Nasz swojski XX w. trzyma się mocno.

3 Szybkie wyczerpanie się formuły kultury artystycznej uwolnionej z dotychczasowych formalno-merytorycznych ograniczeń, co jednocześnie oznacza uprawomocnienie anarchii i chaosu, ogranicza działalność jej aktorów do tego, co Baudrillard określił recyklingiem sztuki nowoczesnej^[3]. Rozwijając tę myśl, moż- →

3 J. Baudrillard, *Spisek sztuki*, Warszawa 2006.

na wyróżnić dwa jego warianty: reprodukcja prosta: kontynuacja – powielanie znanych i ogranych wzorów i pomysłów, reprodukcja rozszerzona: ironiczno-pastiszowa gra cytatami z przeszłości, groteskowe inscenizacje, parodiujące te wzory i idee; dialog z „tekstami” kulturowymi z przeszłości, które przez ich nadmierną eksploatację zdążyły się jednak zdevaluować tak skutecznie, że są głosem coraz bardziej niemym, a same próby ich reaktywacji są znakiem współczesnego manieryzmu. Ile razy i jak długo można bowiem, pytając dosłownie i metaforycznie, coś domalować, przypinać czy zabierać damom ze słynnych obrazów? Odbiorca, najbardziej życzliwy nawet, ma prawo czuć się zmęczony tą grą wysłużonymi ikonami kultury, na którą zapraszany jest kieteryjnym „niech szczeną mężczyźni”, straszna „instrukcją zabijania sztuki” czy retorycznym „cóż po artyście w czasie marnym?”.

Wymownym przykładem jest nieśmiały flirt z figuratywnością, którego ślady tu i ówdzie znajdziemy w „nowej ekspresji”. Wydaje się, że mamy tu do czynienia z romansiem pozornym, dławionym gorsetem manierystycznego pastiszu. Szlachetna prostota figuratywności zdaje się ciągle budzić niepokój jako źródło ryzyka infamii, stąd regularnie ulega – zabezpieczającej przed nią – karykaturalnej deformacji, będącej swoistym jej zakłębieniem. Wskazywanie w manifestach „nowej ekspresji” jej antenatów w postaciach pokroju K. Małowicza, który pod koniec życia zaczął malować „dla odmiany” bezpretensjonalne pejzaże, jest w tej sytuacji może korzystne z punktu widzenia kreowania publicznego wizerunku, merytorycznie jednak dyskusyjne.

4 Niepoprawne rojenie o świecie pozbawionym wszelkich ograniczeń, iluzje buńczucznych wystąpień przeciwko oficjalnej sztuce i jej salonom bezlitośnie demaskują twarde ramy instytucjonalnego Świata Artystycznego, neutralizujące i anektujące każdą próbę zamachu na nie poprzez prosty zabieg ich identyfikacji jako działań „artystycznych”, realizowanych w „artystycznych” przestrzeniach przez „artystów”. Do tego dochodzi standardowy zestaw atrybutów tego Świata, którymi zostają tradycyjnie namaszczeni i związani, jak autorskie wystawy (łącznie z jubileuszowymi) w galeriach i muzeach (z Muzeum Narodowym włącznie), wydawnictwa im poświęcone (nierzadko bogato ilustrowane katalogi), konferencje naukowe czy misterne interpretacje, ukrytych przed niewtajemniczonymi, ezoterycznych pokładów znaczeń znajdujących w ich dziełach niezawodnie przez ekspertów – krytyków. Problem pogłębia się, gdy mamy do czynienia z wyrachowaną mistyfikacją, której aktorzy pod płaszczykiem kontestacji Świata Artystycznego potrafią doskonale utrzymywać z nim symbiotyczny układ, drwić z jego akademizmu i komercjalizacji, jednocześnie będąc ich gorliwymi udziałowcami.

5 Znakiem „nowej ekspresji” jest łatwość znajdowania wroga, niezbędnego w przy-

padku sztuki nowoczesnej, która ex definitione pokorna być nie może. Walka z koszmarem komuny, ale i zaściankowością kościelnych krucht czy patosem opozycyjnego podziemia jest jej spiritus movens. Społeczne konwenanse, religijna bigoteria, polityczno-kulturowa opresja systemu, konsumpcjonistyczny obłęd ostentacyjnie wyszydzane i pogardzane przez artystów – demaskatorów są jednocześnie ich życiodajną siłą.

Tradycyjnie także dobrze się sprzedaje (w szerokim sensie tego słowa) epatowanie i bulwersowanie nagością i seksualnością, chętnie wykonywane przez wielu przedstawicieli nurtu, co można potraktować jako podręcznikowy przykład owego symbolicznego łańcucha pokarmowego, jaki łączy artystów ze szczęśliwie dla nich bardziej zachowawczą większością społeczeństwa.

6 Sztuka, ze swoim kostiumem, w jaki przyoblekł ją niekończący się XX wiek, przestała być problemem estetycznym, tzn. nie daje się już poznawczo użytecznie opisywać w kategoriach klasycznego czy nieklasycznego języka estetycznego. Przez niektórych komentatorów jest wręcz uznawana za temat niewart podejmowania czy nawet ostatecznie zamknięty. Wyczerpanie możliwości problematyzowania sztuki w kategoriach estetycznych, ukazuje sztukę jako problem etyczny: przede wszystkim jako pytanie o etos twórcy, o jego moralno-intelektualną odpowiedzialność, deontologię artysty. Im bardziej pogrąża się w bezmiarze amorficzności formalnej i atrofii aksjologicznej, tym ostrzej obnaża swą etyczną kontrowersyjność. Zachłyśnięcie się wolnością i społeczne naznaczenie artystów, jako „innych”, wypchnęło ich poza obszar tych zagadnień, zwolniło także z tego obowiązku.

7 Gdybyśmy rzeczywiście mieli gdzieś szukać nowej ekspresji to raczej w metamorfozie tych fragmentów Świata Artystycznego, których przedstawiciele, wychodząc naprzeciw procesowi ekonomizacji życia, idą w ślady Warhola, spełniając jego testament. Wyraźnie ilustrują te tendencje niektóre szkoły nominalnie artystyczne, których absolwenci są już nie tyle artystami, ile projektantami, grafikami czy designerami, dostosowującymi się sprawnie do charakterystyki i oczekiwań społeczeństwa rynkowego. Jednocześnie sama ekonomia przywdziewa aurę zdjętą z mitu sztuki, ulegając swoistemu uartystycznieniu (specjaliści od PR, marketingu, wizerunku medialnego, komunikacji interpersonalnej etc. to dzisiejszy wariant artystów, a ich produkty i usługi – dzieł sztuki).

8 W komentarzach do „nowej ekspresji” bardzo często przewijają się takie określenia jak karnawał, zabawa, „świat wesołej anarchii”, „dionizyjska radość”, humor, dowcip itp. Istotą karnawałowej zabawy, która spełnia się w swawolnych płaszcach i bezkarnych figlach, jest czas postu, będący jej wielowymiarową przeciwwagą w postaci wyciszenia, powściągliwości, zadumy. Omawiany problem jest ilustracją szer-



Marek Sobczak, *Portret*, 2006

W komentarzach do „nowej ekspresji” bardzo często przewijają się takie określenia jak karnawał, zabawa, „świat wesołej anarchii”, „dionizyjska radość”, humor, dowcip itp...

szego problemu karnawalizacji kultury współczesnej, dotkniętej zachwianiem proporcji między tymi dwoma, dopełniającymi się i budującymi harmonijną jedność, stronami życia. Znakiem zapustów są nieustanne maskarady, niekończące się pochod przebierańców, czasowe zawieszenie obowiązującego solennych imperatywów kategoricznych. Jeśli napotyka na granicę w postaci postu, jest niegroźny, gdy rozlewa się i wymyka jakiegokolwiek regulacji, kolonizując świadomość tak jednostkową, jak i zbiorową – jest zwiastunem anomijnej zawieruchy i nieustających kłopotów z tożsamością. Sztuka nowoczesna, tak czy inaczej kategoryzowana i etykietowana, podobnie jak cała kultura współczesna cierpi na pogłębiający się problem samoświadomości. Uczestnicy tego balu skazani są na ciągłe poszukiwanie i zmiany bez jakiegokolwiek nadziei na kres tych zmagani: w tej Odysei nie ma wieńczącej jej Itaki, nie ma zresztą żadnego końca. Coraz mniej zabawny korowód wymieniających się maskami Syzyfów sunie ciągle przed siebie kręcąc się w kółko i zataczając coraz szersze kręgi włącza w nie resztki przeciwnego świata spod znaku postu. Mityczny Syzyf został skarcony za brak umiaru, za roztrwoniony dar wolności, za to, co dziś nazwalibyśmy kulturą przesytu (affluenza), wreszcie za niepoprawną niechęć czy niezdolność do samokrytycznej autorefleksji, której apogeum jest pragnienie przechrzta losu.

Być może zgłaszane tu wątpliwości są nieuzasadnione, być może tradycyjne narzędzia Logosu i powaga „tamtego” świata, z którego zakpił mityczny władca Koryntu, nie przystają do dzisiejszej hiperrzeczywistości wszechobecnego spektaklu i zamiast utyskiwać i wątpić, powinniśmy się do tego monstrualnego karnawału po prostu przyzwyczać. Być może bowiem, wolność z roztropnością rozeszły się na dobre. ●



Anna Gruszczyńska, *Pożegnanie*

Krzysztof Stanisławski

Nowa ekspresja. 20 lat

Nadszedł już czas podsumowania znaczenia i wartości zjawiska Nowej ekspresji w polskiej sztuce powojennej.

Minęło już bowiem ponad dwadzieścia lat od pierwszych dużych wystaw przeglądowych tej tendencji, jak np. „Ekspresja lat 80-tych” (pisownia oryginalna) w sopockim BWA w lecie 1986 r., „Co słycać?” w warszawskich d. Zakładach Norblina w 1987 r. czy „Realizm radykalny. Abstrakcja konkretna” w stołecznym Muzeum Narodowym na przełomie 1987 i 88 roku.

Mowa o głośnych ekspozycjach, które pokazywały tę tendencję szerszej publiczności po raz pierwszy, ale w istocie były też jej swoistym podsumowaniem i zamknięciem.

Bo, gdyby datować narodziny Nowej ekspresji na podstawie dat powstania dzieł konkretnych artystów, to należałoby ogłaszać nie dwudziesto- czy dwudziestokilkulecie, lecz trzydziestolecie tego zjawiska. Tacy twórcy jak Ryszard Grzyb, Ryszard Woźniak do dziś zachowali swoje obrazy z 1979 i 80 roku i wcześniejsze, które należałoby uznać za typowe dla Nowej ekspresji. A Zbigniew Maciej Dowgiałło namalował pierwszy nowoekspresyjny obraz w 1978 roku, jeszcze jako licealista. Podaje tylko kilka przykładów, które widziałem w pracowniach artystów w ostatnim okresie. I śmiem twierdzić, że nie są to wyjątki, lecz reguła. Polska Nowa ekspresja istniała na długo zanim została opisana, nazwana czy uświadomiona przez artystów, krytykę i publiczność.

Rozwijala się od samego początku lat 80., w okresie narodzin i karnawału Solidarności oraz tragicznym czasie stanu wojennego, przeżyła apogeum ok. 1986–87 r. i do 1989 r. właściwie wypaliła się. Niepełna dekada, ale jakże bogata w wydarzenia, jakże znamienita dla dziejów i przekształceń Polski i Europy, wreszcie – jakże wartościowa pod względem kulturalnym i artystycznym.

Nowa ekspresja była jednym z odłamów światowej transawangardy, która zdominowała sztukę, a zwłaszcza malarstwo lat 80. XX wieku. Było to zjawisko zupełnie równorzędne i często równoczesne w stosunku do tak powszechnie znanych kierunków jak: niemieckie Neue Wilde, włoska arte cifra, francuska Figuration libre czy amerykańskie New Image Painting. Polscy młodzi „dzicy” malarze nie mogli jednak funkcjonować w obiegu międzynarodowym z powodu zamknięcia kraju w czasie stanu wojennego.

Podobnie jak inne narodowe odłamy „dzikich”, polską Nową ekspresję cechowały: powrót do obra-

zu i rzeźby, figuratywizm, ekspresjonizm, multimedializm, tworzenie kolektywne, ludyczność, a także deklarowane zaangażowanie społeczne i polityczne, silna potrzeba autorefleksji, anarchizm, dążenie do deinstytucjonalizacji życia artystycznego etc. Nurt ten skupiał obok typowych przedstawicieli malarstwa ekspresyjnego, jak Grupa, Zbigniew Maciej Dowgiałło i Wojciech Tracewski (najczęściej wystawiający razem), Waldemar Umiastowski, Zdzisław Nitka, Anna Gruszczyńska, Szymon Urbański, także przedstawicieli innych stylistyk i poetyk. Obecnie więc były na wystawach Nowej ekspresji dzieła z kręgu postkonceptualizmu (np. niektóre prace Mirosława Bałki), neo-dada i neo-surrealizmu

„Nowa ekspresja to także poetyka i pewna filozofia sztuki – żywa także dziś w twórczości wielu artystów.

(prace grupy Neue Bieriemiennost, Krzysztofa Skarbka, grupy Luxus), mutacji pop artu (Luxus, Jacek Staniszewski), hiperrealizmu (Bożena Grzyb-Jarodzka), abstrakcji (Eugeniusz Minciel, grupa O’pa, Anna Ciba).

Wszystkie te różne elementy i poetyki, głównie jednak w obrębie malarstwa i rzeźby, łączyły się ze sobą w tyglu Nowej ekspresji, nic więc dziwnego, że w okresie schyłku tej tendencji, czyli ok. 1988–89 roku, artyści powrócili do swojej odmienności. Albo inaczej – rozpoczęli indywidualne kariery i wówczas owa odmiennost stała się oczywista.

W obrębie sztuki lat 80. wyraźnie odrębne były postkonceptualne i happenskie, wywodzące się z nurtów sztuki lat 70. oraz doświadczeń Warsztatu Formy Filmowej, neo-dadaistyczne działania grupy Łódź Kaliska, choć ich akcje w ramach Kultury Zrzuty (happenings, wydawnictwo „Tango”, festiwale, plenery) trzeba uznać za bardzo istotne dla klimatu epoki, a niektóre inicjatywy można potraktować jako próbę zbliżenia się do Nowej ekspresji, choćby na polu ideowo-towarzyskim. Jednak zdecydowanie były to działania odrębne.

Podobnie dokonania Pomarańczowej Alternatywy, niezwykłe ważnej wrocławskiej formacji Waldemara Fydrycha, której anarchiczno-perfor-

merskie akcje paraartystyczne stanowią jedno z najbardziej wyrazistych zjawisk kultury alternatywnej początku lat 80., a także grupy Totart z Trójmiasta, która rozpoczęła działalność już w momencie wy-czerpania Nowej ekspresji i bez żadnego związku z tą tendencją.

Nie mówiąc już o aktywności artystów skupionych wokół Kościoła i aktywnie wystawiających w stanie wojennym w przestrzeniach przykościelnych (wśród nich tak wybitnych jak członkowie, najważniejszej w latach 70., krakowskiej grupy Wprost: Zbylut Grzywacz, Jacek Waltoś, Leszek Sobocki czy Jacek Sempoliński i Jerzy Kalina). Nie wspominając o twórczości malarzy od zawsze osobnych, takich jak Stefan Gierowski, Stanisław Fijałkowski, Jan Tarasin, Teresa Pągowska, Eugeniusz Markowski, Tadeusz Dominik, Edward Dwurnik i in. oraz o tysiącach innych twórców, którzy malowali, rzeźbili, fotografowali itd. przez całą dekadę.

To oczywiście, że Nowa ekspresja nie była tendencją jedyną, ani nawet wyrażnie dominującą w latach 80. w Polsce. Była jedną z wielu, chociaż – w mojej opinii – najbardziej oryginalną, najbliższą duchowi czasu, w jakiej się rodziła i rozwijającą się równoległe do aktualnych tendencji w Europie Zachodniej i USA po raz pierwszy po II wojnie światowej.

Nowa ekspresja to także poetyka i pewna filozofia sztuki – żywa także dziś w twórczości wielu artystów. Dlatego też uprawomocnione jest traktowanie tej tendencji nie tylko jako zamkniętej historii – zbioru faktów artystycznych, mniej lub lepiej udokumentowanych, opisanych, przeanalizowanych, wreszcie – zapamiętanych, ale również jako teraźniejszości – żyjącej w dziełach powstających dzisiaj.

„Nowa ekspresja. 20 lat” to projekt serii wystaw i katalogów-albumów poświęcony najważniejszym artystom tego ruchu. Ich twórczości dzisiejszej i tej z lat 80. Inauguracja projektu miała miejsce w olsztyńskiej Galerii Sztuki Współczesnej BWA w czerwcu i lipcu 2006 r. Dokładnie 20 lat po „Ekspresji lat 80-tych” w Sopocie.

Była to prezentacja obrazów pięciu artystów z różnych regionów Polski: Krzysztofa Skarbka z Wrocławia, Zdzisława Nitki z Obornik Śląskich, →

Nowa ekspresja była jednym z odłamów światowej transawangardy, która zdominowała sztukę, a zwłaszcza malarstwo lat 80. XX wieku

Ryszarda Grzyba z Warszawy, Marka Sobczaka z Warszawy, ale w okresie Nowej ekspresji związanego z Suwałkami, oraz Eugeniusza Minciela z Książców pod Wrocławiem.

Założeniem pierwszej wystawy, co zresztą zostało zaznaczone w podtytule: „Vol. 1. Introdukcja”, było pokazanie różnorodności stylów malarskich, składających się na zjawisko Nowej ekspresji, a jednocześnie zaznaczenie, że jest to nurt wciąż żywy, rozwijany z powodzeniem przez grupę artystów, którzy osiągnęli i osiągają duże sukcesy w kraju i obiegu międzynarodowym.

Krzysztof Skarbek, wierny swojemu oryginalnemu stylowi, rozwijanemu i pogłębianemu od wrocławskiego debiutu w 1985 r. i „Ekspresji lat 80-tych” w Sopocie, klasyk Nowej ekspresji, profesor ASP i wychowawca młodych, zaprezentował w Olsztynie kilka poliptyków, w tym jedno z najważniejszych swoich dzieł – pięcioczęściowy obraz *Mój Wrocław* (2000, akryl, płótno, 200 x 750 cm) oraz wybitny tryptyk z 1990 r., rzadko pokazywany na wystawach, pt. *Adam i Ewa pod ochronną tarczę* (akryl, płótno, drewno, płótno workowe, 280 x 430 cm), powstały na NOTORO Symposion 1990 w Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku.

Zdzisław Nitka, również klasyk i nauczyciel, jedyny czystej wody ekspresjonista z kręgu Nowej ekspresji, który pozostał przy tej poetyce i filozofii tworzenia, zaprezentował prace z lat 90. i bardzo nietypowe dwa obrazy abstrakcyjne na płótnach bez blejtramów, namalowane w ostatnich latach, dobitnie przypominając, że od abstrakcji zaczynał i jest mu ona bliska także dzisiaj.

Trzecim mistrzem Nowej ekspresji z Dolnego Śląska był rzadko oglądany w kraju Eugeniusz Minciel, abstrakcjonista ekspresyjny czy też konkretny (uczestnik słynnej wystawy „Realizm radykalny. Abstrakcja konkretna”), twórca bezkompromisowy, w codziennej praktyce malarskiej odnoszący się do rudymetów sztuki, artysta czysty i kompletny, nieodnoszący się w najmniejszym stopniu do aktualnych trendów i mód, do tego samotnik, tworzący na uboczu, we wsi Książce pod Wrocławiem. Był najmnij nie asceta.

Na inauguracyjnej wystawie pokazał zarówno dwa klasyczne obrazy z okresu triumfów na Biennale Młodych „Droga i prawda”: *Jeszcze tylko warkocz zaplotę* (1986, akryl, płótno, 143 x 203 cm) i *Hoacyna wydmuchująca podwójny księżyc* (1987, akryl, płótno, 150 x 137 cm), jak i jeden z najnowszych, *L1* z 2005/06 roku (akryl, płótno, 280 x 300 cm).



Wojciech Tracewski, *Leda z minotaurem*

Ryszard Grzyb, członek Grupy, jeden z najwybitniejszych malarzy polskich średniego pokolenia, traktuje swój styl, ukształtowany jeszcze podczas studiów na wrocławskiej, a później warszawskiej ASP, później pogłębiany i wzbogacany, jako sposób wypowiedzi i filozofię. Jest także poetą i mistrzem karate, regularnie medytującym. Był prekursorem Nowej ekspresji, najstarsze prace, jakie widziałem w jego pracowni, pochodzą sprzed 1980 r. Pozostał mistrzem Nowej ekspresji, choć jednocześnie stworzył całkowicie oryginalną formę

Piąty uczestnik „Introdukcji” to Marek Sobczak, grafik i malarz, w latach 80. współtwórca nowoekspresyjnej grupy SDS, działającej w Suwałkach.

Druga część projektu, czyli „Nowa ekspresja. 20 lat. Vol. 2.” pokazywała prace artystów, których, przynajmniej w części, można nazwać prekursorami tej tendencji.

Ich dzieła transawangardowe powstały w pierwszych latach dekady. Pierwszym „polskim dzikim”, jak sam utrzymuje, ale wtóruje mu też krytyka, był Zbigniew Maciej Dowgiałło. Występował samodzielnie, ale również we współpracy z Wojciechem Tracewskim oraz – później – z Anną Gruszczyńską. Młodzi „dzicy” malowali i razem wystawiali w najważniejszych galeriach alternatywnych lat 80., ale i Zachęcie oraz Muzeum Narodowym w Warszawie. Byli prawdziwymi gwiazdami wystaw tamtych lat.

Dziś pracują osobno, choć ich prace i dawne, i nowe spotykają się na – coraz częstszych – wystawach Nowej ekspresji.

Dowgiałło wciąż poszukuje nowych form wypowiedzi, ostatnio głównie filmowych. Po realizacji trójwymiarowych animacji, właśnie przygotowuje pełnometrażową fabułę z aktorami. Jednocześnie maluje – w nowym, bardzo świetlistym, radosnym, nadal ekspresyjnym stylu.

Tracewski zarzucił uprawianie malarstwa w 1987 r., lecz dziś mówi o nowych projektach artystycznych, na razie niemożliwych do realizacji

z powodu nawału innych zadań, ale przecież nie porzuconych na zawsze...

Natomiast malarstwo Gruszczyńskiej rozwija się w kierunku abstrakcji – kolorystyczno-geometrycznej, wykorzystującej efekty trójwymiarowości i właściwości używanych farb: srebrnej i złotej.

Artystą „dzikim”, choć nie można go zasadnie nazwać pionierem kierunku, był Marek Kamiński z Katowic. Indywidualista i skandalista – tak można by określić jego aktywność w latach 80. na Śląsku, ale także w Warszawie i Łodzi. Epatował nagością modelek, kiczem i ostrą punkową muzyką, co akurat zbliżało go do amerykańskich „dzikich”, ale trochę oddalało od Nowej ekspresji. W ostatnich okresach bliski postmodernizmowi i klasyce malarstwa od Goyi, Courbeta, Matejki, Delacroix do Picassa i... George’a Lucasa.

Andrzej Cisowski studiował w okresie tuż po stanie wojennym w warszawskiej ASP, był więc w sercu pierwszych wystąpień Nowej ekspresji. Studia kontynuował w Akademii Sztuki w Düsseldorfie w pracowni m.in. guru niemieckich „dzikich” – A.R. Pencka. Jest jedynym artystą polskiej Nowej ekspresji, który miał okazję konfrontować bezpośrednio i trwale swoją sztukę z dokonaniem najważniejszych Niemców, jak np. Penck czy Jörg Immendorf, a więc niejako trafić do źródeł transawangardy europejskiej lat 80. XX w.

Dziś, co prawda, oddalił się od ekspresji, bliżej mu do nowoczesnego wydania pop artu, wykorzystującego formy i środki właściwe komiksom czy reklamie, ale okres neoekspresjonistyczny uznaje za najważniejszy dla kształtowania własnego stylu.

W 2009 roku zrealizowane zostaną dwie Nowe części „Nowej ekspresji. 20 lat” – vol. 3 i vol. 4. Najczęściej wystawy mają dwie, możliwie różne odsłony. Na przykład Vol. 2 po inauguracji w Olsztynie, zaprezentowany został w Galerii Szyb Wilson w Katowicach, której ogromna przestrzeń wystawieni- cza, ponad 2200 m², pozwoliła na pokaz jednych



Marek Kamieński,
III Biennale Sztuki
Nowej, 1989, Zielona
Góra

z największych współcześnie namalowanych obrazów olejnych – dzieła Zbigniewa Macieja Dowgiałło i Anny Gruszczyńskiej, namalowanych w formacie zbliżonym do *Bitwy pod Grunwaldem* Jana Matejki (wycinając: 426 x 987 cm.). Są to: *Supernowa* Dowgiałło z 1990 r. (olej, płótno, 500 x 975 cm) oraz *Futuro barok* Gruszczyńskiej z 1991 r. (wykonany w tej samej technice i o tych samych wymiarach). Obrazy te były prezentowane tylko raz na jednej z ważniejszych wystaw Nowej ekspresji pt. „Szyk polski” w Zachęcie w 1991 r. Pokaz w Galerii Szyb Wilson to powtórny debiut tych wybitnych dzieł.

W następnych latach realizowane będą następne części projektu – przede wszystkim w kraju, ale od Vol. 3 także na granicę.

Projekt zakłada prezentację 50–60 artystów w cyklu wystaw zbiorowych (3–5 osobowych) oraz w 16–20 katalogach–albumach, wśród nich także monografiach grup artystycznych.

W grupie artystów przedstawianych w ramach „Nowej ekspresji. 20 lat” znajdują się twórcy powszechnie znani i popularni w kraju oraz w obiegu międzynarodowym, jak również tacy, o jakich rzadziej się dziś słyszy, z bardzo różnych, nierzadko prozaicznych przyczyn, są też tacy, którzy wyemigrowali w stanie wojennym i choć nierzadko byli prekursorami i inicjatorami Nowej ekspresji, przyszło im tworzyć poza obrębem tej tendencji, z drugiej jednak strony – nierzadko bliżej korzeni neoekspresjonizmu europejskiego czy amerykańskiego. Znalazło się też miejsce dla artystów, którzy zarzucili uprawianie sztuki całkowicie, albo też diametralnie zmienili dziedzinę twórczości, jak również dla tych, którzy zmarli.

Pomimo tak szeroko zakrojonego spektrum, projekt nie zakłada całościowego, kompletnego opisu zjawiska ani ukazania twórczości wszystkich artystów Nowej ekspresji. Pozostanie domeną subiektywnego i krytycznego spojrzenia i ocen, na pewno zaś nie naukowego czy raz na zawsze podsumowującego. Wszak dotyczy zjawiska wciąż żywego, rozwijającego się, zmiennego. Może za kolejne 20 lub 30 lat nadejdzie odpowiedni czas na tego typu

prace, ale to już zadanie dla następnego pokolenia krytyków czy historyków sztuki.

Jako podsumowanie serii wydawniczej „Nowa ekspresja. 20 lat” przewidziana jest publikacja obszernego tomu zawierającego pełną chronologię zjawiska, leksykon Nowej ekspresji, dokumenty oraz almanach rysunku. Oczywiście także pełną bibliografię, filmografię i indeksy. Tylko ta publikacja będzie na tyle poświęcona faktom i tylko faktom, że zyska walor obiektywnego kompendium, mogącego służyć jako materiał pomocniczy w badaniach naukowych. ●

Post Scriptum:

W 2003 r., z podszeptu redaktora Andrzeja Saja, zacząłem opracowywanie projektu, który ostatecznie złożyłem we wrocławskim Ośrodku Kultury i Sztuki w dn. 25 stycznia 2004 r. Projekt wystawy i obszernego albumu nosił tytuł „Nowa ekspresja”. W 2003 lub 2004 roku powracanie do zamierzanej przeszłości lat 80., wydawało się anachroniczne. Dopiero wschodziła szczęśliwa gwiazda Wilhelma Sasnała i jego kolegów z Grupy Ładnie, dopiero zaczęto uznawać, że malarstwo może mieć rację bytu i nawet odnosić sukcesy...

Trzeba przyznać, że OKiS przyjął projekt dobrze, wykazując się wyobraźnią i pewnego rodzaju entuzjazmem, chętnie artykułowany. Przez następny rok trwały negocjacje i przygotowanie umowy, która zawarta została ostatecznie z 10 lutego 2005 r., a weszła w życie wraz z przelaniem pierwszej raty honorarium w czerwcu 2005. Przez następne pół roku miały miejsce jałowe rozmowy i spotkania, które tylko pogłębiały narastające nieporozumienia. Ostatecznie, nie udało nam się dogadać i po dwóch latach od pierwszych rozmów, doszło do rozwiązania umowy. Każda ze stron poszła swoją drogą, uznając, że to nie ona była winna. Dziś, jak mi się zdaje, nie ma to zresztą najmniejszego znaczenia, gdyż finał okazał się per saldo pozytywny i satysfakcjonujący, mam nadzieję, dla obu stron.

Ja rozpocząłem realizację projektu „Nowa ekspresja. 20 lat” od wystawy i pierwszego katalogu–albumu pt. „Introdukcja. Vol. 1” w Galerii Sztuki Współczesnej BWA w Olsztynie w lecie 2006 r., zapowiadając kontynuację.

We Wrocławiu wydawało się przez jakiś czas, na szczęście krótki, że projekt z 2003–04 r. raczej umrze śmiercią naturalną, co zdarzało się i zdarza w praktyce nie tak znowu rzadko. Na szczęście, po następnym półtoraroku, w nowej szacie, z bardzo cennymi uzupełnieniami i świeżym spojrzeniem kuratorki Jolanty Ciesielskiej, nowy, powiedzmy to wyraźnie, projekt, ale jednak poświęcony Nowej ekspresji, wystrzelił pod szyldem wrocławskiego Ośrodka i tytułem „Republika bananowa”. Najpierw w Zamku Książ, a później w kilku innych galeriach miejskich i muzeach, zyskując rozgłos i uznanie. Projekt Ciesielskiej wzbudził szerokie zainteresowanie Nową ekspresją w całym kraju, a mówi się, że „Republika bananowa” zostanie też pokazana za granicą. To wspólnie. Jestem pewien, że nasza Ekspresja zasługuje na szerokie, wieloaspektowe zaprezentowanie w kraju i za granicą. I im więcej projektów wystawowo–wydawniczych jej poświęconych, tym lepiej. Chwalmy się Nową ekspresją!

Warto jednak zauważyć, że to olsztyńska wystawa z 2006 r. „Nowa Ekspresja. 20 lat” zapoczątkowała falę wystaw sztuki z lat 80. w całym kraju, choć trzeba przyznać, że była prezentacją raczej wprowadzającą, niż syntetyzującą. Na pewno bogatszą i najszerszą, jak dotąd, wystawą artystów z kręgu Nowej ekspresji, ale nie tylko, jest – przywoływana już – „Republika bananowa” Jolanty Ciesielskiej. Wspomnieć również należy o kilku innych inicjatywach, najczęściej wystawach indywidualnych i retrospektywach. Przede wszystkim zauważyć należałoby retrospektywny pokaz prac Włodzimierza Pawłaka w warszawskiej Zachęcie, ale również dwuczęściową pośmiertną wystawę Marka Kijewskiego w CSW Zamek Ujazdowski, oraz ekspozycje: Krzysztofa Skarbka (w Muzeum Historycznym w Ratuszu wrocławskim), Ryszarda Grzyba (aż dwie w warszawskiej Galerii Wizytującej), Ryszarda Woźniaka (Galerii Studio w Warszawie), Zdzisława Nitki (w Muzeum Śląskim w Katowicach), Pawła Kowalewskiego (w Galerii Appendix 2 w Warszawie), Waldemara Umiaśtowskiego (w Galerii Atak w Warszawie).

Sztuka Nowej ekspresji jest dziś prawdziwym hitem wystawienniczym w kraju i – miejmy nadzieję – stanie się nim w Europie.

Ryszard Ziarkiewicz

Ekspresja? Jaka ekspresja...



1 Pod koniec 1985 roku dostałem zadanie zrobienia wystawy w Biurze Wystaw Artystycznych w Sopocie. W czerwcu 1986 roku otworzyłem wystawę „Ekspresja lat 80-tych” uznaną za „jedną z najważniejszych prezentacji sztuki polskiej w dekadzie lat 80.” Był to mój debiut wystawienniczy. Byłem wówczas trzy lata po dyplomie, miałem także za sobą roczny epizod wykładowcy historii sztuki w gdańskiej Państwowej Szkole Plastycznych (dziś ASP). Wspominam o nim dlatego, że wykłady i spotkania ze studentami „po godzinach” pobudziły ich i przyczyniły się do narodzin „gdańskiej odmiany ekspresji”. Po wydaleniu mnie z uczelni przez profesorów oburzonych krytyką ich twórczości na własnym podwórku zostałem przejęty przez Anię Marko prowadzącą dział oświatowy w sopockim BWA, gdzie kontynuowałem intensywną edukację młodzieży w sztuce najnowszej w klimatycznej bibliotece i czytelni, której okna wychodziły na molo (Dziś w tym miejscu jest nowy, betonowy Kurhaus).

Ponieważ wykłady cieszyły się sporą popularnością, w geście uznania zaproponowano mi organizację wystawy. Nie pamiętam szczegółów, ale na pewno nikt mi nie narzucał tematu i zakresu ekspozycji. Poczuty przez przyjaciół, a zwłaszcza Zbyszka Szumskiego, z którym utrzymywałem bliski i żywy kontakt, wyruszyłem w Polskę na poszukiwanie nowej sztuki zwanej z niemiecka *Neue Wilde*. Ruszyłem w nieznaną jak myśliwy, który wie, że jakieś zwierzę grasuje w lesie, ale nie bardzo wie, jak ono wygląda. Wspominam o tym, by pokazać, w jak naturalny sposób mogą wydarzyć się rzeczy „historyczne”.

Moja podróż trwała około miesiąca. Jeździłem po zimowej Polsce pociągami, autobusami, czym się dało. (...)

Mój notes pękał w szwach, plecaka nie mogłem unieść, bo był wypchany dokumentacją i katalogami.

Byłem przyjmowany życzliwie i pobłażliwie, entuzjastycznie i wrogo. Przedstawiłem się następująco: „Dzień dobry. Nazywam się Ryszard Ziarkiewicz, jestem z Gdańska i przygotowuję wystawę nowej sztuki polskiej, ale szczególnie szukam czegoś w typie nowej ekspresji. Czy możemy chwilę porozmawiać?”

Byłem komiwojażerem lub, jak kto woli, posłańcem ekspresji. Pamiętam dobrze, jak moim rozmówcom zapalały się oczy, policzki różowiły, z głów parowały emocje. Szybko spostrzegłem, że wszyscy są artystami ekspresji, nawet konceptualiści, do których jakimś cudem docierałem. Tylko Grupa patrzyła na mnie jak na przybysza z kosmosu.

Żle dobrałem formułę przedstawienia mojego celu? Nie, w latach 80. w sztuce wszystko staowało się ekspresją niezależnie od woli samych artystów. Polacy odkryli politykę i ekspresja wisiała w powietrzu. Oddychało się nią. Wszystko było ekspresją, choć z formą już było różnie. Artur Tajber w Krakowie przekonywał mnie długo i dobitnie, że jego delikatne, na wskroś konceptualne prace, były najczystsza nową ekspresją zaangażowaną w opis rzeczywistości. I był szczery, ponieważ doskonale czuł ducha nowoczesności, ale słowa nie przekładały się na rzeczy – duch był ekspresyjny, a forma konceptualna. Wielu artystów których odwiedziłem, nie potrafiło formy przełożyć na język, którym bez większych problemów można opisać rzeczywistość. A wtedy, moim zdaniem, o to właśnie chodziło. Kto żył i angażował się politycznie jakoś swój język znajdował. Jedni w „wyzwolonym geście ekspresji”, inni w sosie „narodowego eklektyzmu” adorowanego przez Kościół i Akademię.

WSZYSTKO JEST EKSPRESJĄ

2 Poruszony odkryciem, że wszystko jest ekspresją, ale nie wszystko jest nowoczesną sztuką, wróciłem szczęśliwie do Sopotu, gdzie przed-

stawiłem scenariusz – przyznam – dość monumentalnej wystawy „Ekspresja lat 80-tych” z udziałem ok. 100 artystów (w tym grup artystycznych) z całej Polski. Wystawa puchła do samego końca, ponieważ ciągle zgłaszali się chętni, a w tym również ludzie nie związani bezpośrednio z plastyką np. zespół Prafdata z Warszawy, Apteka, stowarzyszenie Tot-Art etc. Projekt nie był doskonały. Na wystawie pojawiło się sporo prac niejednoznacznych stylistycznie.

Gdyby dyrekcja BWA w Sopocie miała wówczas świadomość tego, co się wydarzy, nie zgodziłaby się na realizację projektu. Zgoda na wystawę wynikała z urzędniczej rutyny, a nie świadomych wyborów. Była to zwyczajna pomyłka, niedopatrznie, niewydolność systemu kontroli. Nie było żadnej interwencji cenzury, wtrącania się w trakcie przygotowania etc. Incydenty wydarzyły się dopiero podczas otwarcia 26 czerwca 1986 roku, kiedy milicja przerywała koncert zespołu Prafdata z Warszawy i występy Tot-Artu na tarasach galerii od strony mola.

Świadomość znaczenia nowej formacji artystycznej i świadomość pokoleniowa pojawiła się wśród uczestników wystawy w trakcie jej realizacji oraz podczas otwarcia, które było czymś w rodzaju manifestacji. Nie chodziło wówczas tylko o styl – zresztą wystawa nie była jednorodna stylistycznie – ale przede wszystkim o postawę, która pod hasłem „ekspresji” wyrażała bunt przeciwko eklektyzmowi akademickiemu i konformizmowi politycznemu. Emocje były już tak podgrzane, że wystarczyło samo rzucenie hasła, by sprawy potoczyły się właściwym torem.

Na ten manifest natychmiast wrogo zareagowało środowisko akademickie i zachowawczy krytycy.

Jakie były tego przyczyny? Na oczach akademickiej starszyny, przyzwyczajonej do feudalnych struktur uczelnianych ujawnił się język, który jawnie kpił z tradycji akademickiej awangardy, ale jednocześnie



↑ **Ryszard Woźniak**, *Upadły anioł*, 1988, olej płótno, własność Muzeum Śląskie, Katowice, fot. M. Koch

← **Ryszard Grzyb**, *Szanowny Panie, ten pomidor jest miękki*, 1989, 125 x 140, wł. Muzeum Górnośląskie, Bytom, fot. M. Koch

odwoływał się do bohaterstwa Andrzeja Wróblewskiego. I najważniejsze: język, który z marszu rekonstruował rzeczywistość polityczną. Odzyskanie przez sztukę dostępu do realnego świata było zawsze możliwe. Przez lata było jednak blokowane przez „pozorną wolność awangardy” i zwyczajowe w środowisku artystycznym izolowanie się od polityki. Sztuka była czymś z lepszej gliny. Ekspresja, która zdetonowała ten kanon, nie mogła liczyć na wyrozumiałość.

Nowa ekspresja z jej niezwykle bezpośrednim przekazem formalnym i treściowym, penetrująca wszystkie sfery rzeczywistości, również te „mało wzniosłe”, wydawała się spełnieniem postulatów Gombrowicza o zniesieniu granicy pomiędzy sztuką i rzeczywistością. Jak groźnie musiało to brzmieć w uszach elity kulturalnej, która szlify zdobywała na nieustannym powielaniu kanonów nowomowy PRL-u – w tym również nowomowy artystycznej pielęgnowanej przez uczelnie artystyczne i związki twórcze – nikomu nie trzeba tłumaczyć. Tu właśnie szukałbym przyczyn głębokiej ksenofobii (z greckiego ksenos – obcy, phobos – strach) wobec każdej nowej sztuki oraz źródła ponownego rozkwitu cenzury sztuki w latach 90. i później. Jednak prewencyjna cenzura środowiskowa narodziła się już w II połowie lat 80. Zaraz po tryumfalnym otwarciu „Ekspresji lat 80-tych”, mimo pierwszych głosów sprzeciwu mieszcowskiego środowiska artystycznego, zostałem przyjęty do pracy w BWA w Sopocie na stanowisko kierownika artystycznego. Wyleciałem z hukiem dopiero po sześciu miesiącach pod rosnącą presją działaczy ZPAP i profesorów uczelni gdańskiej, którym coraz bardziej doskwierało „przejęcie” sztandarowej galerii całego regionu przez artystów młodego pokolenia nie namaszczonych przez akademię. W BWA w Sopocie prowadziłem wówczas w jednym z pomieszczeń „galerię d”, w której odbyły się tylko trzy ważne wernisaże: Grzegorza Klamana i Kazimierza Kowalczyka, Jacka Stanisławskiego (Dread Objects) i terapeutycznej grupy twórczej młodzieży trudnej, niedostosowanej

wanej i chorej psychicznie. Na otwarciach nie można było włożyć szpilki. Galerii bronili „Radar” (Miesięcznik Pracy Twórczej), Danuta Godycka i Edward Dwurnik.

Waga ekspresji lat 80. polegała również na tym, że była drugim po socrealizmie masowym ruchem artystycznym w Polsce po 1945 roku. Z tą różnicą, że socrealizm był budowaniem kanonu modernizmu, zaś ekspresja buntem przeciw jego zwyrodnieniu i zamknięciu. Warto przy tym zwrócić uwagę, że najwybitniejsi malarze młodego pokolenia świadomie nawiązywali do Gombrowicza i stylistyki realizmu Andrzeja Wróblewskiego, który był najlepszym ilustratorem myśli gombrowiczańskiej. Zresztą znaczenia ekspresji należy szukać bardziej w samej skali zjawiska oraz treści przekazu niż przywoływanej tak chętnie przez krytyków „jakości formalnej”.

A zatem polska ekspresja lat 80. jest sztuką nieco inaczej. Współtworzyła przemiany polityczne, prorokowała demokrację, zapowiadała dzisiejsze sukcesy polskich artystów, którzy wszyscy są jej potomkami. Oczywiście była też zapowiedzią komercjalizacji sztuki, pojawienia się rynku sztuki i wszechobecnej dziś poprawności politycznej. Ale kto powiedział, że ekspresja lat 80. miała być remedium na wszystko, a zatem końcem sztuki?

EKSPRESJA JEST SZTUKĄ

3 Sztuka polska dzięki ekspresji lat 80. bardzo się zmieniła. Głębokie zmiany zawdzięczamy jednak bardziej nowej postawie artystów wobec rzeczywistości niż stylistyce, która w wypadku lat 80. ma moim zdaniem znaczenie drugorzędne. Na wszystkich sztandarowych wystawach „nowej ekspresji” wcale nie dominowała stylistyka „neue wilde” lecz to, co wykształciła Grupa, Koło Klipsa i Neue Bieriemienność, a więc nowy (warszawski) realizm (brutalizm). Na ten najważniejszy język sztuki dekady składało się odkrycie realizmu Andrzeja Wróblewskiego, odkrycie artystów postawangardy poprzedniej dekady (Zofii Kulik, Ewy Partum, Natali LL) i powrót do szczerości. Po raz pierwszy po socrealizmie sztuka polska odkryła rzeczywistość i było to wielkie jej święto. Miała wsparcie w polityce, emocjach i społecznych rewoltach. Było to wielkie polityczne i intelektualne przebudzenie, którego rezultatem było wyprzedzenie przez

Waga ekspresji lat 80. polegała również na tym, że była drugim po socrealizmie masowym ruchem artystycznym w Polsce po 1945 roku. Z tą różnicą, że socrealizm był budowaniem kanonu modernizmu, ekspresja zaś buntem przeciw jego zwyrodnieniu i zamknięciu.

sztukę rzeczywistości. Nie w sensie prorocत्व, wróżbiarstwa i objawień, lecz w sensie torowania drogi do nowoczesności. Cały ten artystyczny masochizm obyczajowy, prostactwo formy i tryumf amatorszczyzny wciągał nas w orbitę kosmopolitycznego i globalnego świata o wiele wcześniej niż zmiany polityczne i gospodarcze. Sztuka pierwsza odzyskiwała utracone w PRL-u terytorium. Odkrywała na nowo modernizm choć była już postmodernistyczna. To wewnętrzne rozdarcie ujawniło się najostreż w następnej dekadzie zwanej górnolotnie „sztuką krytyczną”. Ale to już inna opowieść. To wyprzedzenie miało też poważną wadę. Jeszcze w roku 2001 pisałem: *Elity nie dostrzegają sukcesów artystów polskich debiutujących w latach 80. i 90. – ochrzczonych przez prasę „skandalistami” – choć ich kariera kwitnie w nieokreślonej i odległej przestrzeni świata instytucji zachodnich. Stało się to zresztą niepisaną normą, że najlepsi artyści polscy znajdują uznanie i zaplecze daleko poza granicami Polski. Ta izolacja jest niezbędna do zachowania obrazu pozorowanej stabilności kultury i obsługujących ją instytucji w kraju. Jest również niezbędna do zachowania obrazu ciągłości kultury: jej zakorzenienia w przeszłości i spokojnej, łagodnej ewolucji. Wszystkie te zabezpieczenia nie są potrzebne sztuce. Są potrzebne sprawującej władzę elicie.*^[1]

CO PO EKSPRESJI?

Po ekspresji lat 80. nie ma nic, poza tym, co sama ekspresja zrodziła. Była więc sztuka krytyczna i „sztuka bez tezy”^[2], jest rynek sztuki i zanik dyskursu, czyli wpaśowanie sztuki w kanały poprawności politycznej. Trzeba szczerze powiedzieć, że „odrodzenie sztuki” w stylu malarstwa Grupy i jej kontynuatorów z późnych lat 90. – grupy Ładnie – jest dziś powszechną manierą i tak naprawdę odrodzeniem eklektyzmu PRL-u. Co prawda akademie zostały zdobyte, ale zaczęły one reprodukcować w nieskończoność lata 80. i 90. Typowy objaw kryzysu. ●

Całość artykułu w *Suplementach do historii lat 80.*

1 Słowo inicjacji, „Magazyn Sztuki” nr 26/01/2001.
2 Określenie użyte przez Ewę Grządęk i Stacha Szablowskiego podczas rozmowy autora o wystawie „Scena 2000” w CSW Zamek Ujazdowski 2001 („Magazyn Sztuki” nr 26/1/2001).

Włodzimierz Pawlak, *Wilki*, 1985, fragment

Wojciech Ciesielski

SZTUKA PRYWATNA I KULTURA ZRZUTY – ALTERNATYWNA SZTUKA W POLSCE W LATACH 80.

(skrót tekstu)

Podjmując próbę omówienia sztuki lat 80., a tym samym nurtu tzw. Sztuki Prywatnej, należy wskazać na dokonania i refleksje teoretyczne poprzedniej dekady, zwłaszcza na te wywodzące się z kręgów formacji konceptualnych, bowiem to one uformowały ostateczny kształt wielu postaw artystycznych lat osiemdziesiątych. Grzegorz Dziamski w swojej książce *Szkice o nowej sztuce* stwierdza, że dla dekady lat siedemdziesiątych symptomatyczna była próba wyprowadzenia sztuki z przestrzeni systemu artystycznego w sferę pozaartystyczne.^[1] Wyróżnikami nowych postaw było między innymi kontrkulturowe podważenie technokratycznego światopoglądu, dla którego nadrzędną wartością był bezwzględnie pozytywny charakter postępu, czy zainteresowanie artystów społecznym funkcjonowaniem sztuki. Analizy metaartystyczne, poszukujące reguł umożliwiających powstawanie znaków sztuki, wytworzyły podstawę do pytań o zewnętrzne uwarunkowania wypowiedzi artystycznej, ostatecznie dając początek między innymi sztuce kontekstualnej. Zwrócić tu należy uwagę na przeniesienie oraz wzmocnienie tych koncepcji i postaw w sztuce następnej dekady.

Takie ujęcie problemu przemodelowuje tym samym dotychczasowy obraz postaw artystycznych tego okresu jako oscylujących jedynie w ramach opozycji państwo–Kościół. Takie popularne ujęcia problemu wydają się być krzywdzące zarówno wobec tych artystów, którzy już w latach siedemdziesiątych dostrzegali konieczność dokonania zmian i walki z „parnasizmem awangardy”^[2], jak i młodych twórców następnej dekady, całą ich działalność sprowadzając jedynie do roli kontestatorów ustroju lub układu artystycznego.

Próby opisanie nowego zjawiska, jakim była „Sztuka Prywatna”, podjął się Janusz Zagrodzki w szkicu *Sztuka w poszukiwaniu miejsca*. Pisał on: *Coraz częściej artyści zwracają szczególną uwagę na miejsce prezentacji i jego specjalne znaczenie. Są to miejsca bardzo odmienne od stereo-*

typowych sal wystawowych, bez troski o obronę czy wytyczanie granic własnej twórczości. Swoim istnieniem nie sugerują charakteru działań artystycznych. Sztuka, która wynika z intymnych doznań z uczuć osobistych, jest z zasady niesprecyzowana, zatarta, nie do końca jasna i pewna swoich racji (...). Działania sztuki prywatnej wymagają innego spojrzenia, uważnego, odśrodkowego, spojrzenia zupełnie z bliska, unikającego w atmosferę intymnej osobowości^[3].

Narodził się problem nazwania tego specyficznego zjawiska, nie rozwiązany jednak do dnia dzisiejszego. Jedną z propozycji była „Kultura Zrzuty”. Owo „niezwykle trafne określenie” powstało w połowie 1984 r. podczas towarzysko-artystycznego spotkania w toku ogólnej rozmowy.^[4] Popularyzatorami również adekwatnego terminu „Sztuka Prywatnej” był wspomniany już Janusz Zagrodzki. Natomiast Józef Robakowski, który jako jeden z pierwszych próbował dokonać pewnej analizy, pisał o „Sygniach Nowej Sztuki”^[5]. W swoim tekście poświadczonym „zrucie” stwierdzał: *Nasza intuicja już wie, że dokonuje się obecnie istotne przewartościowanie, a właściwie przełom. Sztuka sama zrezygnowała z siebie, podziękowała nam, a dalej: Jej oblicze, to AKTYWNOŚĆ zmieniona w sygnia artystyczne w postaci najróżnorodniejszych gestów czynionych na własną odpowiedzialność, absolutnie nieskrępowanych cywilizacją. Pozornie nasza sztuka jest niewidoczna, a nawet nieodczuwalna społecznie, ale funkcjonuje na pewno – my ją czujemy nieustannym jej powodowaniem. (...) Pojawiły się nowe formy działań atakujące bezwzględnie stereotypy myślowe pozwalające nam żyć w poczuciu niezależności w obrębie kultury i przemian politycznych*^[6].

W sposobie funkcjonowania „Kultury Zrzuty” czy „Sztuki Prywatnej” znaczące wydają się cztery elementy: relacje i kontakty osobiste uczestników, miejsca-enklawy pozwalające na organizowanie wydarzeń i konfrontację postaw, aktywizowanie i anektowanie działań osób spoza tak zwanego „środowiska artystycznego” oraz dokonywane własnym sumptem publikacje. Motorem, mechanizmem wprawiającym w ruch była potrzeba kontaktu, szczególnie silna w kontekście ograniczeń stanu wojennego.

Zrodziła się potrzeba całkowicie odmiennego niż do tej pory sposobu prezentowania swoich dokonań, wymiany informacji, wspólnego działania. Bez tych przyjaźni, znajomości, wzajemnej chęci pracy lub nawet osobistych antagonizmów, cały ruch nie miałby szansy rozlania się tak szeroko po kraju i przyjęcia tak wielkiej i różnorodnej rzeszy osób. Jolanta Ciesielska pisze o „Strychu”, który był jednym z najważniejszych punktów artystycznej Łodzi, miejscu działań grupy „Łódź Kaliska”: *Klimat panujący na „Strychu” tworzyli przebywający tam ludzie – artyści i nieartyści, choć podzielił te nie odgrywały najistotniejszej roli, a nawet czyniono wiele zabiegów, by granica między „sceną” a publicznością nigdy nie została wytoczona, by problem rozgraniczenia sztuki na „profesjonalną” i „nieprofesjonalną” uznać za niemożliwy i pozostawić go niektórym, męczącym się nim do dziś muzeologom. Tę sytuację ułatwiał dodatkowo fakt ogromnego wymieszania się środowisk i profesji, jakie reprezentowali poszczególni uczestnicy wydarzeń na „Strychu”, bez względu na to czy przynależeli oni do grupy „artystów” (wśród których byli: architekci, biolog, chemik, historycy sztuki, filmowcy, lotni, znalezione kurioza „fauny ludzkiej” – jakby to powiedział Kryszkowski, ponadto fotografowie, performerzy, poeci, muzycy, etnografowie, aktorzy, a najmniejszą grupę stanowili tzw. wykształceni plastycy) czy „odbiorców”^[7].*

Opis ten pasuje doskonale do wielu miejsc i wydarzeń, właśnie takie sytuacje jak „Strych” pozwa-

1 Grzegorz Dziamski, *Szkice o nowej sztuce*, Warszawa 1984, s. 90.2 Piotr Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Poznań 1999, s. 226.3 Janusz Zagrodzki, *Sztuka w poszukiwaniu miejsca*, Galeria na Plebanii, Koszalin 1988, druk ksero, strony nienumerowane.4 Według Jolanty Ciesielskiej jego autorem był Jacek Józwiak; Jolanta Ciesielska: *Kultura zrzuty*, [w:] *Kultura Zrzuty 1981–1987*, pod red. M. Janiaka, Warszawa 1989. Natomiast Jacek Kryszkowski autorstwo przypisuje Tomaszowi Snopkiewiczowi, który miał podskuchać Józwiaka i rzucić hasło na ogólne forum; Jacek Kryszkowski: *Kultura zrzuty. Bądźmy wyrozumiali i cierpliwi*, maszynopis, niedatowany, kserokopia w posiadaniu autora.5 Józef Robakowski: *PST! Czyli sygnia nowej sztuki*, Warszawa 1989.6 Józef Robakowski: *Kultura zrzuty*; [w:] *Dekada 1980–1990*, druk

powielaczowy, Galeria Moje Archiwum, 1990 Koszalin, str. 13

7 Jolanta Ciesielska, *Kultura zrzuty*, [w:] *Kultura Zrzuty 1981–1987*; pod red. M. Janiaka, Warszawa 1989, s. 9.

W sposobie funkcjonowania „Kultury Zrzuty” czy „Sztuki Prywatnej” znaczące wydają się cztery elementy: relacje i kontakty osobiste uczestników, miejsca-enklawy pozwalające na organizowanie wydarzeń i konfrontację postaw, aktywizowanie i anektowanie działań osób spoza tak zwanego środowiska artystycznego oraz dokonywane własnym sumptem publikacje.

lały na jakieś swobodniejsze działania artystyczne łącząc całe środowisko twórców i odbiorców sztuki. Pozwalały na ciągły i żywy kontakt z autentycznymi postawami oraz na uczestnictwo każdej ze stron w dokonujących się tam wydarzeniach. Tworzyły przestrzeń egzystencji otwartą na osobiste działania nie tylko balansujące na granicy prywatności, ale niejednokrotnie ją przekraczających. Całkowicie odmienne od stereotypowych sal wystawowych nie sugerujące swoim istnieniem charakteru działań artystycznych, niejednokrotnie lokowane były w prywatnych mieszkaniach i autorskich galeriach. Należały do nich między innymi: „Biuro Poezji” w Warszawie, w Łodzi „Galeria Wymiany”, „Punkt Konsultacyjny”, „Strychu”, „Czyszczenie Dywanów”, „Galeria Wschodnia”, w Bydgoszczy „Galeria Autorska”, w Koszalinie „Galeria Na Plebanii”, we Wrocławiu „Na Ostrowie” i wiele innych. W 1982 roku powstał nawet projekt połączenia w sieci miejsc alternatywnych w „Sieć NW”. Natychmiast nasuwają się tutaj analogie do „Sztuki Poczty”, bowiem miejscem styku „Sztuki Poczty” i „Sztuki Prywatnej” był nie tylko bardzo podobny sposób funkcjonowania, lecz fakt, że wielu ludzi uczestniczyło w obu tych przedsięwzięciach. Rolę zaanektowanej przez Mail Art instytucji poczty nie tyle zastąpiła, co uzupełniła działalność wydawnicza. Nastąpiło ogromne nasilenie wydawanych przez artystów pism, książek, magazynów, plakatów i ulotek. Były one czymś więcej niż zwyczajne poligraficzne produkty, bowiem każda z prac była zarazem oryginalnym wytworem artysty. W latach osiemdziesiątych pierwszą większą tego typu realizacją była *Fabryka* z 1982 roku.

Na podobnej zasadzie skonstruowane było „Tango”. Zespół redakcyjny związany był ze „Strychem”, chociaż swoje prace dawali także artyści oddaleni od Łodzi. Bez wątplenia praca nad „Fabryką” była tutaj wzorcowa. Grupa pracująca nad kolejnymi zeszytami, z numeru na numer zmieniała się i powiększała. „Tango” stało się łącznikiem i polem wymiany, salą wystawową i elementem spajającym tę różnorodną społeczność artystyczną. Od

1983 do 1985 ukazało się dwanaście zeszytów „Tanga”^[8]. Zamieszczano tam manifesty, kolaże fotograficzne, rysunki, odbitki szablonów, różnorodne teksty, a czasem nawet formy przestrzenne.

Tę formę zaanektowały inne wydawnictwa jak na przykład „Hali Gali” i „Holo Hoop” Jacka Kryszkowskiego, byłego uczestnika działań „Strychu”^[9]. Także realizacje „dzikich”, jak „Oj dobrze już” Grupy czy „Magazyn Luxus” były pochodnymi koncepcji „Fabryki” i „Tang”. Artyści prywatni nie ograniczali się jedynie do tej platformy publikacyjnej jaką było „Tango”. Bogaty spis wydawnictw prywatnych prezentuje w swojej książce J. Robakowski^[10]. Były to manifesty, teksty teoretyczne i krytyczne, książki artystyczne, pocztówki, zbiory hasel i zawołania, maszynopisy i odbitki ksero. Oczywiście jest to niewielki ułamek ogromnej ilości obiektów krążących w obiegu Sieci.

Dekada lat osiemdziesiątych zaznaczyła się także w ramach „Sztuki Prywatnej” wyjątkową aktywnością artystów w samodzielnym tworzeniu i współtworzeniu wielu wspólnych imprez. Najważniejsze inicjatywy to między innymi trzy edycje „Nieme-go Kina” (18–19 II 1983, 9–10 III 1984, 15 III 1985) organizowane przez J. Józwiaka, T. Snopkiewicza, J. Robakowskiego i M. Janiaka, z tym, że w ostatnim Robakowski już nie uczestniczył. Na festiwal polskiego niezależnego kina przybyło z całego kraju wielu aktywnych realizatorów filmów, artystów innych dyscyplin, teoretyków i historyków sztuki. Przyjęto formułę otwartego ekranu na którym projekcje trwały bez przerwy. Inne istotne imprezy organizowane w kręgu „Strychu” to „Spotkanie Niezbyt Starych Artystów” organizowane przez Łódź Kaliską w maju 1982 roku, plenery w Teofilowie wymyślone przez Zbigniewa Bińczyka (IX 1983, IX 1985, IX 1987) czy organizowany przez Elżbietę Kacprzak i Jacka Kryszkowskiego „Tango Festiwal” (26 II – 2 III 1984) w Warszawskiej „Dziekanca”.

Największa manifestacja „Sztuki Prywatnej” miała miejsce w Łodzi w okresie 2–4 września 1983 roku. Antoni Mikołajczyk, Józef Robakowski, Zbigniew Warpechowski i Ryszard Waśko zorganizowali pielgrzymkę artystyczną pod nazwą: „NIECH ŻYJE SZTUKA!” Zaproszono siedemdziesiąt cztery osoby do uczestniczenia w pokazach, wykładach i wystawach realizowanych w trzydziestu prywatnych mieszkaniach rozlokowanych po całym mieście. Uczestnicy krążyli pomiędzy tymi miejscami z rozwiniętym transparentem, na którym widniało hasło spotkań. Przechodzono z jednego w drugie, według propozycji programu kształtowanego niemal z godziny na godzinę. Wystawy, koncerty, pokazy filmowe, akcje, performance, przepłatane były wystąpieniami teoretycznymi, które często przeradzały się w wielogodzinne dysputy^[11].

8 Liczbę taką podaje Piotr Rypson w *Der Raum Der Worte. Polnische Avantgarde und Malerbücher 1919–1990*, kat. wyst. Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel 1991, s. 94. Natomiast Jolanta Ciesielska podaje liczbę osiemnastu numerów: Jolanta Ciesielska: *Anioł w piekle (Rzecz o „Strychu”)*, [w:] *Co słychać, Sztuka Najnowsza*, pod red. M. Sitkowskiej, Wydawnictwo Andrzej Bonarski, Warszawa 1989, s. 203–208.

9 Już po rozstaniu ze „Strychem” w 1985 roku.

10 Józef Robakowski, *Biblioteka druków prywatnych*, [w:] *PST! Czyli sygnia nowej sztuki*, Akademia Ruchu, Warszawa 1989, ss. 173–180.

11 Janusz Zagrodzki, *Sztuka w poszukiwaniu miejsca*, Galeria na

Niezależny ruch artystyczny opierający się przede wszystkim na wspólnych kontaktach, często przyjaźniach, pomijający państwowe struktury zaistniał także w Koszalinie. Artyści poprzez spotkania w Osiekach czy na Ogólnopolskim Plenerze Młodych w Miastku mogli uczestniczyć aktywnie we wszelakich ogólnopolskich inicjatywach. Te kontakty zdecydowały, że właśnie tam realizowana została Kołęda Artystyczna BEZ HASŁA zorganizowana w okresie 10–12 lutego 1984 roku. Była ona odpowiedzią i rewanżem za Pielgrzymkę Artystyczną.

Stopniowy rozpad „Strychu” nie oznaczał oczywiście końca „Kultury Zrzuty” i aktywności związanych z nią artystów, jedynie przeniósł ich działania na inne pola. Twórcy zaczęli korzystać z możliwości ponownie powoli otwierającego się oficjalnego obiegu. Nadal jednak największe znaczenie miały ośrodki prowadzone poza tym obiegiem, galerie autorskie. Istotne też były dla okresu drugiej połowy lat osiemdziesiątych wystawy zbiorowe, które pozwalały zastąpić zastępczo konkretne miejsca i umożliwiały spotkania w szerszym gronie. Takimi wydarzeniami mi były trzy edycje Biennale Sztuki Nowej w Zielonej Górze (IX 1985, V 1987, IX 1989) czy zorganizowana we wrześniu 1989 roku koszalińska wystawa „Sztuka jako gest prywatny”. Najważniejsza jednak wydaje się zamykająca ten okres zorganizowana w Łodzi przez Józefa Robakowskiego w okresie 18 maja do 18 czerwca 1989, wystawa „Lochy Manhattanu”. Umiejscowiona w garażach śródmiejskiej dzielnicy mieszkaniowej, odbywała się pod hasłem „Sztuka innych mediów”. Artyści uczestniczący w wystawie mieli możliwość samodzielnego doboru miejsc i sąsiadów. W ten sposób wytworzyła się jedyna w swoim rodzaju atmosfera wystawy społecznej. Impreza ta miała założenie pokazania sztuki polskiej u progu lat dziewięćdziesiątych bez podziałów pokoleniowych czy na stosowane media. W głównej ekspozycji uczestniczyło kilkudziesięciu artystów prezentujących instalacje, zapisy dźwiękowe, fotogramy, wideo, filmy i performance. Pełniejsza interpretacja epoki lat osiemdziesiątych jest niezwykle trudna z wymienionych wcześniej powodów. Każdy nowy tekst będzie prawdopodobnie pogłębiał rozdzźwięk pomiędzy autentycznymi postawami a ich współczesnym wyobrażeniem. Jednak konieczne wydaje się zarysowanie ogólnego obrazu tej epoki, ze świadomością, że powstać może kolejny mit. Dlatego też tekst ten nie rości sobie praw do ostatecznego wyjaśnienia zjawisk artystycznych dekady związanych ze „Sztuką Prywatną” i być może ulec będzie musiał kiedyś weryfikacji. Konieczne jednak jest pogłębienie badań nad działalnością artystów w ramach „Sztuki Prywatnej”, tym bardziej, że stanowiła wartość, w którą zaangażowanych było wielu znaczących artystów, a jednocześnie stworzyła model wyróżniający polską sztukę tego okresu, nigdzie później już nie powielony. ●

Całość artykułu w *Suplementach do historii lat 80.*

Plebanii, Koszalin 1988, druk ksero, strony nienumerowane.



Zdzisław Nitka, *Turyści na molo*, 2007, olej, płótno, 60 x 40 cm



← **Zdzisław Nitka** jest takim łowczym, który bezkruwawo poluje na swoje tematy, gdzie jest pełno wymalowanych zwierzaków, wydrapanych masek, sylwetek ludzkich i cieni... Wyraża zachwyt ze zdobyczy, ale są to łupy, które niczego nie niszczą, nie gubią – to są nowe trofea dodane do „menażerii” kultury.

Andrzej Saj

Neoekspresyjne trofea Zdzisława Nitki

Reprezentatywnym malarzem dla neoekspresyjnego nurtu w sztuce polskiej jest niewątpliwie Zdzisław Nitka.

Ten fascynat ekspresji faktycznie debiutuje już w czasie swych studiów w PWSSP we Wrocławiu (1982–1987) – co zbiegło się z jego indywidualnym zainteresowaniem niemieckim malarstwem ekspresjonistycznym (ogląda m.in. w 1979 roku wystawę „Die Brücke” we wrocławskim Muzeum Narodowym) oraz ze „sprzyjającą” takim wypowiedziom artystycznym sytuacją społeczno-polityczną początku lat 80. w Polsce (i na świecie).

Odnosi się to również do wrocławskiej uczelni, gdzie Nitka studiował malarstwo m.in. u takich profesorów jak Józef Hałas i Aleksander Dymitrowicz (potem zostanie ich asystentem i współpracownikiem obu malarzy). Trzeba tu jednak dodać, że Nitka raczej dość niespodziewanie dla siebie (choć zgodnie z przekonaniami politycznymi) zostanie zaangażowany w działalność opozycyjną (pracował przed studiami w redakcji pisma „Solidarność Dolnośląska”) i był w stanie wojennym internowany. Tam poznaje niektórych swoich przyszłych profesorów z uczelni

plastycznej – dzielących los internowanych działaczy „Solidarności”.

W początkach lat 80. – wobec niemal powszechnego bojkotu oficjalnych instytucji wystawienniczych (m.in. wrocławskiego BWA) aktywizuje się życie artystyczne przy kościołach i w miejscach prywatnych, czyli na wystawach organizowanych przez niezależne środowiska artystyczne. Nitka jeszcze jako student wystawia w miejscach prywatnych i klubie studenckim w Lublinie. Jego twórczość z czasu studiów rozgrywa się między tematyką uniwersalistyczną w realizacjach abstrakcyjnych (tu dowody fascynacji J. Dubuffetem, A. Tapiem i P. Klee) a już zdominowaną przez treści publicystyczne – w rysunkach odsyłających do problematyki stanu wojennego, brutalności wojen, propagandowych manipulacji itd. Ta tematyka (zdecydowanie figuratywna) ostatecznie wyparła abstrakcyjną i już udział artysty w pierwszej ważniejszej wystawie krajowej, zapowiadającej generację polskiej ekspresji („Ekspresja lat 80.”, BWA, Sopot 1986 r.), ujawni-

nia przykłady obrazów o tematyce interwencyjnej i moralitetowej – jak się okazało w swej stylistyce bliskich pracom G. Baselitza, którego twórczość Nitka dopiero wtedy poznał. Tak więc konfrontacja w końcu 1987 r. z nieznanym dotąd „wzorcem” uświadomiła mu trafność wyboru drogi poszukiwań i określiła kierunki ewolucji jego własnych prac. Pisze wtedy „listy” do Baselitza wyrażające fascynację ekspresją, zaś bezpośrednim efektem tego kontaktu będzie przesłana mu i zadedykowana przez Baselitza praca pt. *Maler Nitka*. Stanie się ona później (w 1987 r.) pretekstem do powołania (wraz z żoną, również malarką, Jolantą) w prywatnym mieszkaniu w Obornikach Śląskich Muzeum Ekspresjonistów. Inicjatywa ta miała w zasadzie charakter akcji artystycznej, była rodzajem manifestacji w obronie malarstwa; raczej spontanicznym sprzeciwem wobec współczesnej tendencji deprecjonowania tradycyjnych środków wypowiedzi niż faktyczną próbą budowania kolekcji dzieł ekspresjonistycznych (choć i takiego celu również nie można wykluczyć).



↑ Zdzisław Nitka, *Wnętrze myśliwskie z obrazami ekspresjonistów*, 1989, płótno, 160 x 200 cm

Właściwie już od czasów studenckich – w fascynacjach i odwołaniach (m.in. do stylistyki prac Kirchnera lub przedstawień Muncha) – wypracowywał się indywidualny styl prac Nitki; form, do których będzie artysta nawiązywać i konsekwentnie je rozwijać w kolejnych latach twórczości; to tu już zapowiada się ów motyw „malarza niesionego na ramionach malarza”, który później stanie się hasłem wywoławczym dla jego całej twórczości – w ten sposób wyrażającym admirację dla tradycji malarstwa oraz mistrzów ekspresji. Nitka posługuje się czasami w swych pracach niemal dosłownymi cytatami z twórczości innych malarzy, ale przetwarza je, rozwija i wzbogaca we własnych ujęciach. Ten postmodernistyczny „zabieg” jest nader zgodny z nowoczesnym (wręcz modnym) trendem we współczesnej sztuce – co jest pewnym paradoksem wobec obrony przez artystę tradycji modernistycznego malarstwa. Jest to jednak sprzeczność pozorna, bowiem trzeba mówić w tym wypadku raczej o konsekwencji realizowania się w „cudzym pięknie” (jak to celnie nazwał

A. Zagajewski występy aktorów scen teatralnych). Chodzi tu o taki rodzaj inspiracji (w plastyce, w literaturze, muzyce itd.) zaczerpniętych w „cudzych” dziełach, które w efekcie będą służyć wzbogaceniu własnych realizacji, a w autorskich rozwinięciach będą przysparzać dojrzałych – opartych o najlepsze wzorce z przeszłości – dzieł samodzielnych, trafnie oddających współczesne problemy. Ten zabieg jest zresztą dodatkowo uzasadniony specyfiką samej ekspresji, jest ona bowiem produktem swoistego spektaklu gestów plastycznych, czerpie wiele z technik aktorskich. Aktor interpretuje cudzy tekst, wciela się w „cudze piękno”, a jednocześnie przysparza niezapomnianych doznań i wrażeń; kreuje nowe piękno, uwypukla je, reinterpretuje... Spektakularyzm ekspresji jest więc zrozumiały; ona potrzebuje gestów dopełniających wypowiedzi ikonoczne (wizualne) – dlatego wielu współczesnych neoekspresyjnych malarzy urzędują nadto pokazy, akcje plastyczne (performances), wspomaga się (w trakcie wernisaży swych prac) muzyką, wyszukany strojem i przedstawieniem.

Ekspresjonista musi działać totalnie całym sobą i swoimi racjami, chce i potrzebuje wyrazistości, bo ona jest sensem ekspresji, jest tłem, na którym

„odbija” swoje apele, zawołania, wkładają swoje ślady, znaki, symbole itp. Ekspresja jest w istocie ciągłym procesem ekspansji i wycofywania się – jedno bez drugiego nie istnieje. Ale ma ona też swoją cenę: nie można ciągle mówić podniesionym głosem, krzyczeć... trzeba szukać ciszy, szeptów... Ekspresja jest warunkowana impresją; czerpie swą siłę z milczenia, z dystansu, z namysłu, z wrażeń, które pobudzone wahadłem intencji dopiero przeradzają się w twórcze impulsy, w skumulowane „energetycznie” artefakty. Ten dualizm twórczego zachowania jest nader charakterystyczny dla postawy Nitki. Jest on wyraźnie wyciszony, skupiony, małomówny, zasłuchany w ulubionych muzyków, ale jednocześnie nieustannie wyczulony na to, co dzieje się wokół, wybierający z otoczenia te sygnały (i przekazy), które współgrają z jego poetycką wrażliwością (albo drażnią, przeczą). Poetycką – bo w istocie to jest dominująca aura jego obrazów; w zestawieniach motywów, w doborze tematów, w zdolności harmonizowania form i barw.

Obrazy Nitki powstają szybko, maluje on w wielkim natężeniu uwagi i woli – jest to jak strzał z łuku, długo jednak przygotowywany; najpierw jest czas impresyjnego zbierania wrażeń, smako- →



← Zdzisław Nitka, *Queen of the Underground*, 2004, olej, ryt, deska, 152 x 152 cm

↑ Zdzisław Nitka, *Czaszka Hitlera* nakryta plastikowym drzewkiem, 1991, ol., pt, 128 x 156

wania tematu, przemysłowania, poetyckiego wsłuchiwania się w muzykę, w siebie, dobierania „narzędzi”, szukania inspiracji (np. u mistrzów ekspresji), wreszcie wyboru owej „brzemiennnej chwili”, najlepszej do malowania obrazu (o której mówił Lessing), a w końcu – gdy: „łuk już napięty” – wystrzelić celnie trafionym dziełem. Ale bywa również inaczej; z zaskoczenia, z nagłego impulsu, przeżycia, pewnego wrażenia... wylatuje „strzała”, która trafia w zamiar, w adekwatnej wypowiedzi artystycznej. Nitka jest takim łowczym, który bezkrwawo poluje na te swoje tematy, gdzie jest pełno wymalowanych zwierzaków, wydrapanych masek, sylwetek ludzkich i cieni... Wyraża zachwyt ze zdobyczy, ale są to łupy, które niczego nie niszczą, nie gubią – to są nowe trofea dodane do „menażerii” kultury.

Płatanina ścieżek inicjacji malarskich, którymi podąża Nitka, wiedzie go przez gęszcze neoekspresjonizmu, gdzie czają się wykroty i pułapki znaków, symboli, zestawień barwnych itd., ale gdzie faktycznie czuje się on pewnie, jest na swoim terenie, zna go i umiejętnie eksploruje: to teren jego pracy – czyhania na motywy, na dar inspiracji, wreszcie podążania tropem, który uwięzi kolejne trofeum (obraz). Nitka pracuje (poluje) z namysłem; często kluczy, zawraca, przecina już wydeptane ścieżki, czasami wraca na nie, by ostatecznie znów wejść na nowy teren, wydeptywać kolejny szlak – wytropiony temat. Maluje obrazy szybko, spontanicznie – tego wymaga ekspresja – ale przygotowuje się do każdej kolejnej „wyprawy” długo, w nasłuchiowaniu siebie, w kontemplowaniu „cudzego piękna”, w inspirowaniu się ulubionymi malarzami i muzykami (Bob Dylan, The Rolling Stones i inni).

Jakie są więc główne ścieżki (tropy) malarskich eskapad Nitki? W zasadzie można by tu wymienić trzy główne szlaki, albo wątki formalno-tematyczne, przy zastrzeżeniu istnienia wielu poplątanych odnóg (klącze), mniejszych lub znaczących odgałęzień – którymi podąża malarz.

Są to obrazy i rysunki o zdecydowanej ekspresji linii i koloru; charakterystyczna tu spontaniczna szkicowość motywów wyraża się poprzez dzikie, ostre, kanciaste formy, o wyraźnych proveniencjach stylistyki Kirchnera czy Rottluffa (z Die Bruecke). Tę ścieżkę malarskich dokonań zaczął Nitka penetrować najwcześniej; tu fascynacje niemieckim ekspresjonizmem współgrały z własnymi, jeszcze młodzieńczymi przekonaniem z lat 80. Stąd stosunek do ówczesnej rzeczywistości najtrafniej oddawały właśnie ostre zestawienia form, emocjonalny kolor i brutalistycznie potraktowane tematy (np. w obrazie: *Plód zjedzony i zwrócony przez psa* – z 1986 r.). Chęć wyrzucenia z siebie – jak mówił wtedy malarz – złych doświadczeń stanu wojennego wymagało dosłownych przedstawień; powstają obrazy, malowane często w oparciu o zdjęcia scen wojennych, w intencji protestujące wobec przemocy (np. praca pt. *1914-1918 – żołnierzom I wojny światowej*, z 1986 r.). Stopniowo jednak tematyka prac z przełomu lat 80. i 90. łagodnie, pojawia się więcej motywów leśnych, ekologicznych itp., ale formalnie nie zmienia się, a wręcz zaostrza w zastosowanej stylistyce. Nitka wykonuje wtedy również sporo drzeworytów, gdzie wcześniej zaczęty proces przechodzenia od abstrakcji do figuracji osiąga swój wyraźny kres (por. np. *Orzeł obserwujący człowieka karczującego las* – drzeworyt z 1992 r.).

Ten trop twórczości artysty, wyraźnie inspirowany niemieckim ekspresjonizmem, będzie kontynuowany przez kolejne lata jego aktywności, z tym że zaczął tu pojawiać się realizacje w duchu postmodernistycznym, prace reinterpretujące znane motywy starych mistrzów poprzez użyty cytat, ironiczne nawiązanie lub dyskursywny dystans. Takich prac pojawiło się sporo w dorobku Nitki; gdzie odsyłanie do wątków prac mistrzów ekspresji łączyło się z własnymi przedstawieniami (por. np. prace: *Ostatni Gal* z 1989 r. lub *Otto Mueller* z 1992 r., czy *Zając patrzy na Baselitza a mężczyzna na Malewicz* z 2007 r.). Jak już zauważono, tematyka prac artysty od lat 90. wyraźnie łagodnie, więcej w niej poezji, lirycznego stosunku do świata, do otoczenia i ulubionych „bohaterów” prac; oto plejada emblematycznie wyrysowanych zwierząt: te przypominane ciągle zające, misie, psy, orły (wcześniej wrony). Malarz buduje tu swój osobny świat przedstawiony, w którym ostre, gorące kolory, wsparte także muzyką (słuchaną z płyt – co nie pozostaje bez wpływu na temperaturę obrazów), wzmacniają odbiór scenek prezentujących jednak pokojową koegzystencję ludzi z naturą (por np. *Chłopiec z psem* – 2004; *Piknik* – 2007; *Lis i amfory* – 2007; *Chłopiec i dziewczyna w lesie* – 2008).

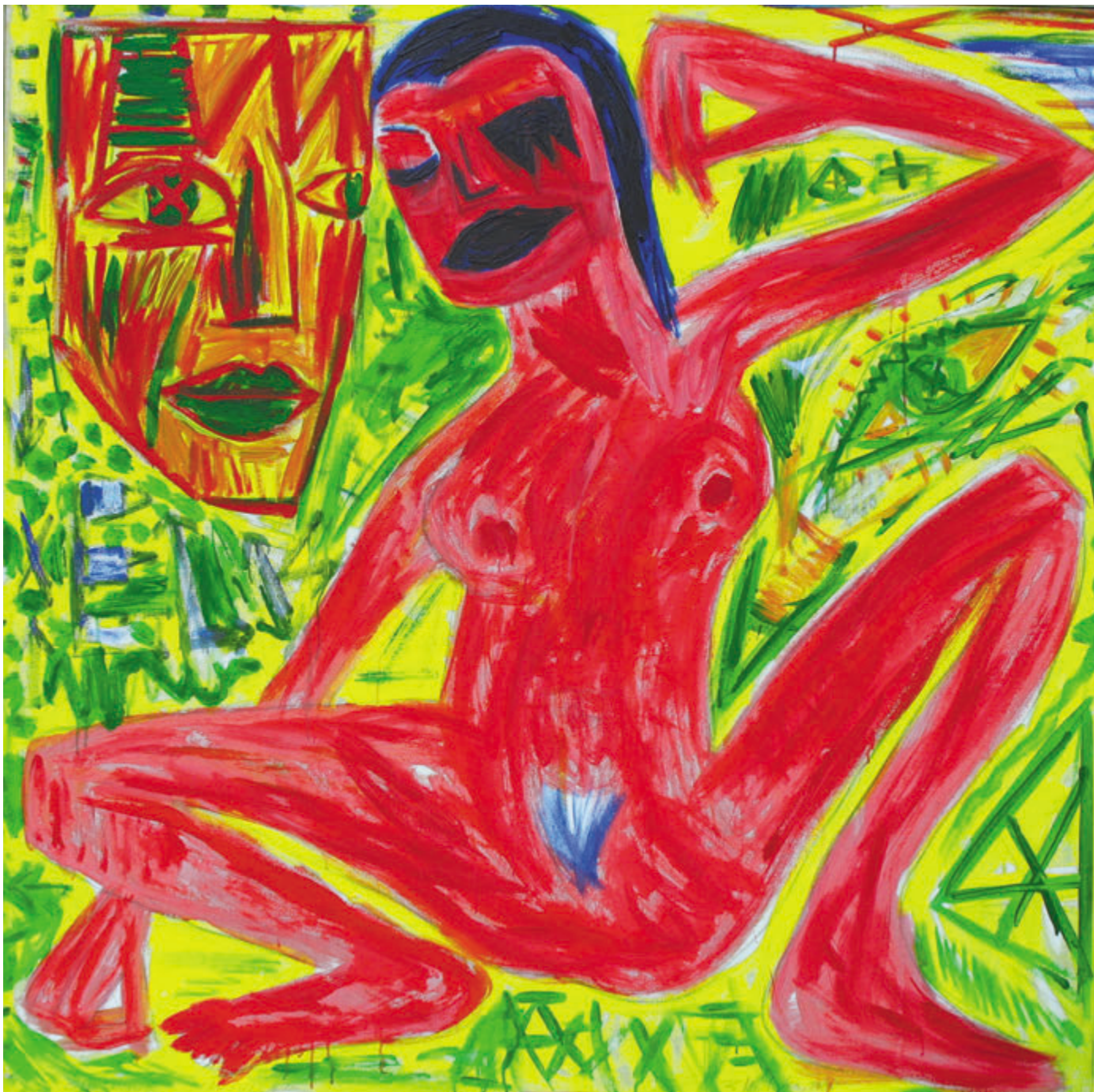
Drugi trop malarstwa Nitki, również ukształtowany już w końcu lat 80. wiązany jest ze źródłowem dla niego twórczością Edwarda Muncha, a także, w pewnym zakresie – Paula Klee. Otóż jest to ścieżka wiodąca śladami symbolicznego ekspresjonizmu Muncha, na której artysta czuje się równie swojsko, pozostawiając na niej własne znaki i tropy rozpoznania, swoje ma tu zdobyczne trofea. Obrazy tego nurtu cechuje pewien ład geometryczny w kom-



Zdzisław Nitka, Van Gogh
trzyma obraz Mondriana, 2007,
olej, płótno, 70 x 90 cm

Zdzisław Nitka, Kradzież w Oslo,
2007, ol., płótno, 95 x 120 cm





Zdzisław Nitka,
Kirchner i Marcella, 2004,
ol., akr., pł.,
152 x 152

ponowaniu widoków, harmonijnie kładzione ciepłe barwy, świadomie dobrane motywy prezentują tu rodzaj dystansu do przedstawianych tematów – są więc to prace o swoiście ściśnionej ekspresyjności, choć nie pozbawione wewnętrznej dynamiki i mocnego wyrazu kolorystycznego. Wzbogacone są o impresyjną refleksję, w nawiązaniach do kultury i jej wytworów. Dużo tu cytatów z innych malarzy (głównie neoekspresyjnych: np. Lupertz, Baselitz), tu również uwypukla artysta ów intrygujący motyw malarza niesionego przez innego malarza. Ale to „cudze piękno” jest tylko pretekstem do budowania własnego piękna interpretacji, wzbudzania narracji: Nitka chce bowiem opowiadać swymi obrazami, jest to jego język wypowiedzi, może lepiej mu służący niż ten naturalny – werbalny. W wielu pracach tego nurtu pojawiają się nawiązania do tematyki kulturowo-obyczajowej, a postmodernistyczne motywy zjawiają się obok „tradycyjnych”; oto lista przykładów: *Błękitny chłopiec w muzeum sztuki nowoczesnej* – 2007, *Kradzież*

w Oslo – 2007, *Bob Dylan teraz* – 2008, *Van Gogh trzyma obraz Mondriana* – 2007, *Arcydzieła w lesie* – 2007, *Spalcie te obrazy* – 2007, *Wnętrze myśliwskie z obrazami ekspresjonistów* – 1989 itd.

Jeśli poetycki klimat wymienionych obrazów sytuuje je w ekspresji żywionej impresjami... to te tony są już wyciszone w wyróżnionym tu trzecim nurcie – osobnej ścieżce wijącej się pośród tych poprzednich, ale i zbaczącej w nierozpoznane tereny; chodzi tu o zbiór obrazów „rżniętych” na deskach. Otóż około 2003 roku pojawiają się prace, nawiązujące wprawdzie do ulubionych przez artystę drzeworytów, ale rzezanych piłą mechaniczną na podkładzie drewnianym (sklejce), później kolorowanych.

Są to obrazy zdecydowanie „ciemniejsze” w sensie tematycznym; obecna w nich jest pewna mroczność, lęki, poetyka grozy, zapytań; są one niespokojne, intrygują psychologią. Sporo tu portretów – to jakby wejście w głąb postaci prowadzących niby

dialog... Wyróżniają się symbolicznością, ale również odrębnością stylistyczną od poprzednich zbiorów prac. Nawiązania do sztuki mistrzów – jeśli są – to są bardziej dyskretne, czasami nieczytelne. Te prace, niejako z pogranicza malarstwa i płaskorzeźby, są jednakże wyraźnymi tropami ekspresji, oto przykłady: *Chłopiec z uromami* – 2004, *Rodzina w lesie* – 2006, *Święty Wit* – 2004, *Nocni kochankowie* – 2005, *Ja z maską Kongo i butelką* – 2005.

Twórczość Zdzisława Nitki celnie oddaje niepokoje i problemy estetyczne trudnych lat 80. (kiedy zaczął on swoją artystyczną drogę), jest też ciągle wyrazem aktualnych, polskich obciążań naszą historią, jej zaletami i przywarami. Artysta czerpie z tego siłę dla swej aktywności i – mimo postmodernistycznego upodobania do cytatów, do fascynacji mistrzami ekspresji, mimo że z lubością nosi na swych ramionach „cudzych” malarzy – stworzył swój własny, rozpoznawalny styl. To jego osobny trakt, w którym zbiegły się te wszystkie poplątane ścieżki, i którym teraz wyprawia się po kolejne trofea. ●



Zdzisław Nitka, *Ustawianie amfor na tle obrazu*, 2008, olej na pł., 100 x 70



Krzysztof Stanisławski

Świat obrazów Krzysztofa Skarbka

próba opisu zjawiska za pomocą kilku pojęć

Uczy, jest profesorem Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu, ma swój krąg wielbicieli i wyznawców, reprodukcje obrazów we wszystkich ważniejszych opracowaniach dotyczących polskiej sztuki, a szczególnie malarstwa od lat 80. (...)

(...) do dziś, okazały plik recenzji i szkiców krytycznych na swój temat, wydrukowanych w piśmie fachowych i książkach, dwa indywidualne katalogi i kilka katalożków, bogatą filmografię dzieł własnych i ze swoim udziałem, szafę pełną oryginalnych strojów i butów, „rycerską” biżuterię, kolekcję nagrań muzycznych oraz masę zdjęć i slajdów, do tego kimona i akcesoria do uprawiania aikido i boksu, błękitny terenowy samochód, kiedyś dread locki, dziś już konwencjonalną fryzurę, oczy – niebieskie lub zielone, wzrost – chyba ponad metr dziewięćdziesiąt. Artysta Krzysztof Skarbek.

Krytycy prześcigają się w nazywaniu go, klasyfikowaniu, zaliczaniu w poczet: a to twórców z kręgu „surrealizmu socjalistycznego”, (Pomarańczowej Alternatywy), a to „irrealizmu”, „niby realizmu” czy „Nowej ekspresji”. Jedynie to ostatnie określenie jest w pełni uprawomocnione, ale tylko dlatego, że odnosi się nie do stylu czy poetyki, lecz tendencji o historycznie określonych, konkretnych ramach.

Sam artysta, zbywając uśmiechem wszelkie wysiłki klasyfikacyjne, tak określa swoje priorytety w odpowiedzi na postawione przed laty pytanie „Co jest ważne?": *Cóż innego – w tym wszystkim, co robię, mogłoby być najważniejsze, jak nie opowiadanie o ludziach, o świecie, w jakim żyjemy, o przedmiotach, które nas otaczają. Opowiadam w swoim malarstwie i filmach o uczuciach i relacjach pomiędzy ludźmi i cywilizacją, która chce ich przygnięść, czasami wykończyć, ale oni się nie dają – cały czas walczą albo się bawią.*

Nie interesuje mnie forma dla formy w malarstwie, nie interesuje mnie uprawianie kompozycyjnych sztuczek, igraszek. Malarstwo jest po prostu jednym z języków, służących do wyrażania moich marzeń. Ale najbardziej chciałbym, aby to wszystko, co maluję, działało się w rzeczywistości (Poufna rozmowa z Krzysztofem, przeprowadzona przez Krzysztofa Stanisławskiego, [w:] Krzysztof Skarbek. Przywitała mnie z ta swoja sprytnie słoneczną miną, która jej sam namalowałem, Galeria Sztuki Współczesnej BWA Legnica, Legnica 1992, s. 9).

Uśmiech uśmiechem, ale cóż począć z tą wymykającą się jednoznacznym pojęciem krytycznym twórczością? Jak ją opisać, rozszyfrować, zrozumieć?

SOCREALIZM SURREALISTYCZNY

W pierwszym okresie twórczości Krzysztof Skarbek odnosił się żartobliwie do kalek socrealizmu, albo tego, co z niego zostało w epoce późnych lat 70. – 80. i propagowanym wówczas kultem specyficznej nowoczesności oraz wymaganego poczucia odpowiedzialności w pracy i życiu.

W jego obrazach praca, czy to w rolnictwie, na polu, z użyciem kombajnu, czy to na budowie,



Artysta ukazując życie i pracę ludzi zdecydowanie je idealizuje i upiększa, a przede wszystkim przedstawia niemal wyłącznie to, co nie może być sprawdzone i poznane.

w mieście lub na działce, jest lekka i przyjemna, sensowna i dająca satysfakcję. Praca parami, rozświetlona pozytywną energią, pod dobrym słońcem.

Dla określenia stylu pierwszych cykli obrazów Krzysztofa Skarbka ukuto pojęcie „socrealizmu surrealistycznego”. Termin sam w sobie surrealistyczny i wymyślony przez artystę, happenera, ale i historia sztuki Waldemara Fydrycha Majora (użyty m.in. w książce: Waldemar Fydrych, Bogdan Dobosz – *Hokus Pokus, czyli Pomarańczowa Alternatywa*, Wrocław 1989). Krytyka dość ochoczo pojęcie przyjęła i upowszechniła, niespecjalnie głęboko wnioskując w jego treść.

NIE-REALIZM

Cóż to właściwie znaczy „socrealizm surrealistyczny”? Z socrealizmem mógłby połączyć obrazy

z pierwszego okresu etos pracy i – być może – kult maszyn rolniczych czy samochodów: u Skarbka kombajnu i ciągnika tak samo cudownych, jak na obrazach socrealistycznych radziecki traktor czy siewnik, albo „gruzawik”. Może to i „soc” czy „post-soc” i to w wydaniu ironicznym, ale czy realizm?

Krzysztof Skarbek w swoich tekstach teoretycznych i wywiadach zdecydowanie nazywa się realistą, oczywiście z kilkoma dopełniającymi określeniami: raz pisze, że tworzy „malarstwo osobistego realizmu” (Krzysztof Skarbek, *Obrazy realizmu osobistego*, w katalogu *Malarstwo i sztuka video*, OKiS, Wrocław 2002 r., s. 3), innym razem mówi o *własnym świecie realizmu* (w: *Krzysztof Cichoń rozmawia z Krzysztofem Skarbkiem*, katalog wystawy „portretwlasny.pl. Krzysztof Skarbek i Laura Paweła”, Atlas Sztuki, Łódź 2002). Oczywiście, artysta ma pełne prawo do takiego określenia swojej twórczości, jakie uważa za stosowne, odpowiednie i jakie mu się po prostu podoba, choć może dziwić jego przywiązanie do tego terminu.

Przywiązanie to wykazują również krytycy, nawet tak wytrawny „Skarbolog” jak Andrzej Saj, który pisał na łamach „Formatu”: *Od strony formalnej jest to malarstwo o proveniencji realistycznej, lecz tę realność przekraczające w kompozycji i zestawieniach kolorystycznych* (Andrzej Saj, *Anarchicznie pozytywna wizja świata*, „Format” 1991, nr 2–3). Inna znawczyni, zwłaszcza wczesnej fazy twórczości Skarbka, Joanna Paszkiewicz-Jägers w „Sztuce” była ostrożniejsza i opatrzyła cudzysłowem jego „osobisty realizm” (Joanna Paszkiewicz-Jägers, *Obrazy łączą ludzi*, 2 x Skarbek, „Sztuka” 1989, nr 1).

Bez względu na dookreślenia, trzeba bowiem stwierdzić, że twórczość Krzysztofa Skarbka nie może zostać uznana za realistyczną. Rzecz jasna nie chodzi o rozważania obiegowe czy „oświadczenia woli” artysty, ani nawet poglądy krytyczne, lecz uściślenia filozoficzne, ściślej – estetyczne.

Z punktu widzenia filozofii *realizm epistemologiczny to pogląd, że przedmioty dane w doświadczeniu istnieją niezależnie od podmiotu poznania.* →



1. Krzysztof Skarbek,
*Rozmowny tygrys
skacze nad pracują-
cymi ludźmi*, 2006,
akr., pł., 300 x 200

2. Maciej Wysocki,
Krzysztof Skarbek,
scena z filmu TV
Jestem za, 1991



Krzysztof Skarbek, *Lecząc nad miastem, zaczarowałem budynki*, 1988, akr., pł., 100 x 80



Krzysztof Skarbek, *Mój Wrocław* (pięć części), 2000, akr., pł., 750 x 200

Krzysztof Skarbek, *Witaminy dla Was*, 1996, tech. żywiczno-olejowa, pł., 130 x 110 (w kolekcji Jacka Lizureja)

„Malarstwo jest po prostu jednym z języków, służących do wyrażania moich marzeń.”

Realizm pojęciowy. to pogląd, że pojęciom przysługuje istnienie realne (wikipedia.pl).

Twórczość Skarbka stanowi literalne zaprzeczenie cech realizmu: świat jego przedstawień daleki jest od odtwarzania rzeczywistości, artysta stosuje różne perspektywy, nie tylko zbieżną, zaś ukazując życie i pracę ludzi zdecydowanie je idealizuje i upiększa, a przede wszystkim przedstawia niemal wyłącznie to, co nie może być sprawdzone i poznane.

FANTASTYCZNOŚĆ

Estetyka nie pozostawia nas całkiem bezradnymi wobec twórczości Krzysztofa Skarbka. Jego prace należałoby jednak sklasyfikować przy użyciu innej

kategorii estetycznej – fantastyczności.

Można najogólniej stwierdzić, że podstawowymi wyróżnikami fantastyczności są: niezwykłość, czasem niesamowitość świata przedstawionego i ukazanie zjawisk, które nie mogłyby się zdarzyć w świecie rzeczywistym.

Fantastyczność to kategoria estetyczna dzieła sztuki współtworząca *świat przedstawiony, budowany w opozycji do utrwalonego społecznie pojmowania, świata realnego, burzący szablony poznawcze, wychodzący w swoich motywacjach poza zakres praw, którym zwykło się przypisywać walor praktycznej oczywistości* (Stefan Morawski, *Fantastyczność jako kategoria estetyczna*, zapis wykładu w Berkeley, „Studia Estetycz-

ne” t. XI, PWN, Warszawa 1974). Uzupełniając tę definicję, należy wspomnieć jeszcze, że z punktu widzenia odbiorcy świat ten wymaga dodatkowych zabiegów interpretacyjnych i ostatecznie będzie go pozostawiać w niepewności. Ta niepewność odbiorcy w stosunku do świata przedstawionego w dziełach fantastycznych jest jednym z najważniejszych wyznaczników tej kategorii estetycznej.

Tak, to pewne – obrazy Krzysztofa Skarbka pozostawiają nas w stanie ciągłej niepewności.

SURREALIZM

Kierunkiem, który chyba najpełniej i najgłębiej przyjmował kategorię fantastyczności jako dominantę w swoim programie i realizacjach twórczych, →



Krzysztof Skarbak, *Pierwotny dialog z cywilizacją*, 1999, akr., pł., 200 x 150



Krzysztof Skarbak, *To jest piosenka o miłości*, 1990, tech. żywiczno-olejowa, pł., 130 x 100

Na stronie 1: **Krzysztof Skarbak**, *Leczącego rekina można poczęstować owocami*, 2000, akr., pł., 200 x 150

→ **Krzysztof Skarbak**, *Anielska muzyka nad miastem*, 2 części, 2004, akr., pł., 120 x 120



Ktoś mi powiedział, że moje obrazy można porównać do tego, jak obce cywilizacje wyobrażają sobie życie na Ziemi. Czyli nie do końca uświadamiając sobie wszystkie realia.

Krzysztof Skarbak

był surrealizm. I tutaj należy zwrócić uwagę na to, że surrealizm, rozpatrywany jako prąd w sztuce XX wieku, jest tylko nazwaniem i określeniem w manifestach nadrzędności kategorii fantastyczności w sztuce. Nie jest to samorodna myśl André Bretona czy Salvadora Dalego – twórcy ci sprecyzowali i jednoznacznie określili kategorię estetyczną o charakterze uniwersalnym i stworzyli przy jej użyciu konkretną ideologię konkretnej grupy artystów żyjących mniej więcej w latach dwudziestych i trzydziestych XX wieku, głównie we Francji, Niemczech i USA. Surrealizm nie jest koncepcją samorodną, jest skonkretyzowaną formą ogólnej i uniwersalnej kategorii estetycznej, jej rodzajem przejawiającym się w postaci konkretnego kierunku sztuki XX wieku.

Surrealizm jako prąd w sztuce realizował wszystkie podstawowe warunki i cechy kategorii fantastyczności. Świat dzieł sztuki z kręgu surrealizmu jest niezwykle i niesamowity, a artyści przedstawiają zjawiska, które nie mogłyby się zdarzyć w świecie rzeczywistym.

Jednym z rodzajów surrealizmu jako kategorii estetycznej jest surrealizm poetycki. Kryterium wyodrębnienia surrealizmu poetyckiego jest dość trudno uchwytne, można co najwyżej podkreślić kilka jego cech wyróżniających. Są to np. występowanie funkcji poetyckiej oraz figuratywność. Obie te cechy występują łącznie, choć bardzo trudno jednoznacznie określić, dlaczego malarstwo figuratywne, np. René

Magritte’a, Marca Chagalla, czy niektóre obrazy Salvadora Dalego, posiadają funkcję poetycką, a dzieła np. Jeana-Hansa Arpa, Joana Miró czy Yvesa Tanguya, jako abstrakcyjne, jej nie posiadają.

Wydaje się, że surrealizm poetycki, tzn. surrealizm z dominującą funkcją poetycką jest najczystszym rodzajem fantastyczności jako kategorii estetycznej.

Jednakże, czy twórczość Krzysztofa Skarbka jest przejawem surrealizmu poetyckiego, trudno rozstrzygnąć, choćby dlatego, że artysta jest przywiązany do pewnego specyficznego pierwiastka realizmu w swojej twórczości. I może coś w tym jest?

REALIZM MAGICZNY

Proponuję pozostać przy stwierdzeniu, że twórczość Krzysztofa Skarbka należy do kategorii estetycznej fantastyczności, ale – dla świętego spokoju i specjalnie dla podkreślenia swoistości tej twórczości oraz przekonań teoretycznych artysty – zdefiniować ową fantastyczność możemy jako specyficzną formę (skrajnie specyficzną, bo bliską jego odwrotności) realizmu – nazwijmy go poetyckim (nie surrealizmem poetyckim) lub magicznym. Ten ostatni termin ukuł niemiecki krytyk sztuki Franz Roh w 1925 r. piszący o obrazach twórców Neue Sachlikeit („Nowa Rzeczowość”). Realizmem magicznym nazywana również bywała i bywa twórczość literacka niektórych pisarzy iberoamerykańskich – głównie Gabriela Garcii Marqueza, Juana Rul-

fo, ale i dziś mniej popularnego Alejo Carpentiera, który nota bene zaadaptował to pojęcie w latach 70. do analizy różnych zjawisk sztuki i literatury. Carpentier krytykuje głównie francuskich surrealistów, którzy stworzyli – jego zdaniem – „kodeksy fantazji”, co sprawiło, że ruch utracił swoją pierwotną żywotność i stał się szybko historią, zamiast ciągle inspirować i ożywiać sztukę współczesną. Biorąc jeszcze pod uwagę komercjalizację niektórych dzieł i motywów, np. Savadora Dalego, należy chyba przyznać rację kubańskiemu pisarzowi, że fantastyczność w typie surrealizmu często bywa sztuczną konwencją.

Krzysztof Skarbak daleki jest od korzystania z „kodeksów fantazji” surrealistów i jakiegokolwiek innej tendencji czy twórczości indywidualnej. Przyznaje się do pewnych inspiracji, lecz wyznaje przede wszystkim wiarę w potrzebę obrony własnej inności oraz artystycznej szczerości: *To była duża fascynacja Hieronimem Boschem, Brueglem, ale też i pop-artem, surrealizmem, przy czym zawsze starałem się w moim mniemaniu budować własny świat realizmu, czyli budować środkami widocznymi coś, co mogłoby się wymykać dotychczasowym definicjom z historii sztuki. Ktoś mi powiedział, że moje obrazy można porównać do tego, jak obce cywilizacje wyobrażają sobie życie na Ziemi. Czyli nie do końca uświadamiając sobie wszystkie realia. Generalnie chodzi mi o stwarzanie świata lepszego, ciekawszego, o takim prawdziwym i szczerym oglądzie obecnej sytuacji (Krzysztof Cichoń rozmawia z Krzysztofem Skarbkiem, katalog wystawy „portretwlasny.pl. Krzysztof Skarbak i Laura Paweła”, Atlas Sztuki, Łódź 2002).*

MIASTO

By nie dać zwieść się pozorom i nie poprzestawać tylko na agrarnych motywach pierwszych cykli malarskich Krzysztofa Skarbka, trzeba dobitnie stwierdzić, że to twórca typowo miejski. Zresztą zaznacza to dobitnie w tytule pierwszego cyklu swoich prac: „Tajemnice miasta. 1985–90”. Wieś



to tylko wycieczka, egzotyka. Prawdziwym teatrum malarskim Krzysztofa Skarbka jest miasto, duże miasto, Wrocław, gdzie się urodził, wychował, gdzie mieszka, pracuje i bawi się po pracy.

W Skarbkowym mieście wieżowce są ukwiecone i jarzą się nieziemskim blaskiem, gdyby nie neony np. „Spożywczy”, „Hotel” lub „Pewex” oraz charakterystyczne wrocławskie budowle, jak katedra na Ostrowie Tumskim lub inne kościoły, to miasto mogłoby uchodzić za całkowicie wymyślone – twór czysto fantastyczny. Wiemy jednak, że to miasto konkretne – Wrocław.

Dziełem, które jest podsumowaniem wrocławskich fascynacji i motywów oraz stanowi niezwykle, naprawdę unikalny w zakresie całej polskiej sztuki współczesnej, a przy tym najbardziej niezwykły i osobisty portret miasta jest poliptyk pt. *Mój Wrocław* (2000, pentaptyk, akryl, płótno, 190 x 750 cm). Od Ratusza, wylaniającego się z dżungli poprzez wieże kościołów Ostrowa Tumskiego, dachu Akademii Sztuk Pięknych ku kopule Hali Ludowej. Ponad i między nimi rozpościera się wielobarwna wstęga, ni to tęcza, ni rzeka, po której płyną żaglówki, unoszą się latające dywany i która przecina wrzcionowata rakietą z siedzącym okrakiem facetem z naręczem czerwonych, postrzępionych kwiatów. Wokół dżungla, świerki, palmy i ogromne kwiaty, flamingi i usadowiony na dachu Hali Ludowej dwuogoniasty smok, emitujący przez rogi dym. Obraz miasta – jakże daleki od pocztówkowego, sztamkowego, kontrowersyjny, surrealistyczny, fantastyczny, poetycki, ale i z wyraźnie rozpoznawalnymi motywami i pewnie... prawdziwy.

POZYTYWNE SPOTKANIA

To tytuł cyklu obrazów z lat 1990–95 – okresu dojrzałego, kiedy wykrystalizowała się i doczekała sformułowania w tekście programowym koncepcja indywidualnego stylu i światopoglądu artystycznego Krzysztofa Skarbka.

Był to okres bardzo bogaty w dokonania, które ugruntowały silną pozycję Skarbka w zakresie nowej sztuki w Polsce. Liczne wystawy w kraju i za granicą, nierzadko w bardzo prestiżowych galeriach i muzeach (np. Zachęta w Warszawie, Charlottenborg w Kopenhadze), a także programy telewizyjne, uczyniły Skarbka – nie bójmy się tego słowa – sławnym w skali ogólnokrajowej. Cechały ponadto ten okres podejmowane z ogromnym entuzjazmem eksperymenty formalne – głównie w dziedzinie akcji o charakterze performance'ów i koncertów oraz instalacji.

Tytułowe „pozytywne spotkania” to w dziedzinie formy spotkania malarstwa z filmem i video, performance z koncertem, instalacji z modą, akcji z telewizją itp. Krzysztof Skarbek próbował łączyć wszystkie możliwe formy ekspresji artystycznej, pozostając jednocześnie wiernym swoim założeniom ideowym i stylowi.

W dziedzinie tematyki jego obrazów z tego okresu trzeba przede wszystkim podkreślić, iż owe „Pozytywne spotkania” często były „Spotkaniami III stopnia”. Skarbek sięgnął do rekwizytów rodem ze science fiction, ale nie byłby sobą, gdyby nie uczynił tego w bardzo specyficzny sposób.

WSPÓLPRACA Z NATURĄ

To tytuł cyklu obrazów z drugiej połowy lat 90. (1995–2002). Okresu dojrzałego, w którym zazna- czyl się powrót do malarstwa jako głównej formy wypowiedzi. Krzysztof Skarbek rozwijał wszystkie główne wątki swojej twórczości, wprowadzając wszakże nowe elementy. Najważniejsze z nich związane były z fascynacją kulturą i mistyką Indian północnoamerykańskich, co z kolei pociągnęło za sobą fascynację dzikością i mistyką animalistyczną. Skarbek zaczął interesować się wilkami i ich zwyczajami, symboliką związaną z dzikimi drapieżnikami, co w późniejszym okresie, po 2002 r. znalazło wyraz w serii obrazów, w których niejako zaklinał dzikie bestie na swoich obrazach.

Krzysztof Skarbek zajął się najdzikszą, ale i królewską, by tak powiedzieć, stroną natury. Zajął się najgroźniejszymi drapieżnikami: tygrysami i wilkami. Nie wiem, jak to było z tygrysem, ale w przypadku wilka, którego namalował po raz pierwszy, jako głównego bohatera swojego dużego obrazu w 2006 r., sam akt malowania poprzedzony był dość długimi studiami i okresem bezpośredniego obcowania ze zwierzęciem.

O tych obrazach napisała anonimowa internautka: *Bestie uludy: magicznie niepokojące, porażające, fascynujące, nie powiesiłabym tego nad łóżkiem, ale autor jest bankowo artystą* (Nikt, 2006-01-31 21:36, artbiznes.pl).

MALARSTWO CYFROWE NA PŁÓTNIE

To malarstwo wykorzystujące najnowsze technologie cyfrowe: fotografii i możliwości jej komputerowego przetwarzania oraz najnowocześniejszych technik drukarskich. Cyfrowe nowinki nie wypierają jednak tradycyjnej techniki, co najwyżej ją dopełniają, wzbogacają, służąc cały czas tylko służąc, malarzowi. To nie jest żaden ersatz, to nie działanie zamiast malarstwa, to forma poszerzania jego granic.

Krzysztof Skarbek po raz kolejny udowodnił, że wciąż poszukuje nowych dróg, że jego twórczość jest wciąż żywotna i szuka nowych horyzontów.

Pozostając przy klasycznym malarstwie, nie mógł nie wyciągnąć wniosków z rewolucji technologicznej naszych czasów. Wprzął niejako cyfrowe możliwości do arsenału swoich środków wyrazu.

Oczywiście, robi to dopiero od kilku lat i wciąż to tylko eksperymenty, ale już dzisiaj widać, że eksperymenty dające świetne perspektywy na przyszłość. Na poszerzenie nie tylko płaszczyzny obrazu, ale w ogóle wychodzące poza płaszczyznę. Digitalizacja niektórych form uprzestrzeniła jego najnowsze obrazy, nadając im zupełnie nowy wymiar. ●

Paweł Jarodzki

Luxusowa historia kolektywnego działania

Lata 70. Wrocław

W latach 70. powstawało we Wrocławiu dość rozległe i bardzo aktywne, specyficzne środowisko. Środowisko, które dość długo po prostu ignorowało otaczającą rzeczywistość. Powstawały grupy muzyczne, takie jak Miki Mausoleum, Klaus Mitffoch czy Kormorany, a także grupa Luxus, która chociaż tak naprawdę grupą muzyczną nie była, zachowywała się, wyglądała i działała jak regularny zespół rockandrollowy.



To ignorowanie rzeczywistości było niczym innym jak budowaniem, oczywiście w lokalnej mikroskali, społeczeństwa alternatywnego lub jak kto woli, kontrkultury. Warto tu jeszcze przywołać postać Majora, którego późniejsza działalność pod szyldem Pomarańczowej Alternatywy jest dość dobrze znana. Major już znacznie wcześniej wykazywał nie tylko duży zapal organizatorski, ale też zdumiewającą umiejętność wchodzenia w przedziwne struktury i ich rozsądzania. (...)

Ważnym i inspirującym ciałem dla tego rodzaju zjawisk była Tajna Rada Rewolucyjna. Organ – tajny z definicji i skupiający w sobie osoby łączące bardzo różne środowiska. Był on zapleczem intelektualnym dla późniejszych działań zarówno Pomarańczowej Alternatywy, jak i grupy Luxus, ale też przeróżnych inicjatyw strictly politycznych i opozycyjnych. Dość jawne zapożyczenia Pomarańczowej Alternatywy z ruchu Provosów, inspiracje dadaistami, różnymi działaniami anarchistów czy kontestatorów amerykańskich wynikały właśnie z siły intelektualnej, wiedzy i bogatej biblioteki Rady. Dzieje tej biblioteki są historią samą w sobie i być może godną osobnego opracowania, gdyby nie jej żalony koniec. Biblioteka, której załóżką stanowił zbiór książek Lwowskiego Towarzystwa Teozoficznego, na skutek nieodpowiedzialnych działań pewnych osób uległa pod koniec lat siedemdziesiątych rozproszeniu, rozkradzeniu, a nawet zgniciu. Resztę, jak należy domniemywać, już w stanie wojennym, skonfiskowała Służba Bezpieczeństwa.

Dla nas, tak naprawdę lata 70. zakończył strajk na naszej uczelni, w roku 81. Był to strajk ogólnopolski, dotyczył wszystkich uczelni, ale na naszej, ze względu na jej specyfikę, miał szczególny przebieg. Na wrocławskiej akademii wyglądało to tak, jakby zajęcia trwały 24 godziny na dobę. Ludzie dalej w pracowniach malowali i rysowali. Gdy ktoś był zmęczony – to spał w kącie (co i wcześniej przecież

się zdarzało), tak więc wszystko było normalnie, tylko... nie było pedagogów. Oczywiście, nie da się malować non stop i dlatego pojawiły się różne inne formy zajęć. W auli był roztawiony sprzęt muzyczny, na którym niezależnie od pory dnia czy nocy ktoś zawsze grał. Było też ciemne pomieszczenie wyposażone gimnastycznymi materacami z głośną muzyką, gdzie zawsze można było sobie poleżeć dla relaksu. Pojawiały się także, o bardzo dziwnych porach, ogłoszenia o wykładach, zajęciach różnego rodzaju, warsztatach. Powstała absurdalna ilość czasopism i wydawnictw, a skonfiskowany władzom uczelni powielacz pracował na okrągło. Gdy już zorientowaliśmy się, że mamy do czynienia z ucieleśnioną ideą Wolnego Uniwersytetu, wtedy pojawili się pierwsi pedagodzy. Zobaczyli, że uczelnia spokojnie może działać bez nich, a oni nie mogą nikogo do niczego już zmusić, starali się być bardzo atrakcyjni. Pokazywali slajdy z całego świata, zapraszali swoich znajomych artystów i krytyków na spotkania, wszczynali dyskusje, a studenci oraz duże grono ich znajomych przebiegało dowolnie w tej coraz atrakcyjniejszej ofercie. I wtedy General przywalił stanem wojennym. Uczelnia jeszcze siłą rozpędu działała przez parę dni w tej formie, stając się naturalnym miejscem spotkań niedobitków z rozpedzonych zakładów pracy, innych uczelni, przeróżnych komitetów strajkowych i innych „ciał społecznych”. Wtedy właśnie stanęliśmy przed dylematem, czy zejść do opozycyjnego podziemia, wspomagać opór społeczny drukowaniem i kolportażem pism słusznych, ale nie zawsze dla nas zrozumiałych, czy jednak nie. Po dłuższych deliberacjach i paru próbach doszliśmy do wniosku, że społeczeństwo da sobie radę bez nas, a walka dla samej walki i etosu partyzanckiego nas nie interesuje. Dlatego postanowiliśmy ignorować stan wojenny, na ile się to dało i dalej wydawać nasze pisma, organizować wystawy w dziwacznych miej-

scach, kręcić filmy, robić muzykę, czyli dalej tworzyć własną kulturę (...).

POWSTANIE GRUPY LUXUS

Grupa LUXUS powstała, można powiedzieć, na bazie redakcji Magazynu LUXUS, czyli grupy ludzi współtworzących to pismo. Pierwszy numer powstał niejako zniemacka. Tak długo mówiliśmy o jego wydaniu, a mówiliśmy wtedy o wielu rzeczach i wiadomo było, że najprawdopodobniej nigdy nie dojdzie do ich realizacji, więc dla eksperymentu ktoś rzucił hasło „Dwa dni”. Materiał, który pojawił się po tych dwóch dniach nie był absolutnie gotowy i zadowolający, ale postanowiliśmy zszyc te luźne kartki, żeby coś wreszcie powstało. Były to prace wykonane przeważnie szablonami, w dziesięciu egzemplarzach, luźno ze sobą powiązane tematycznie. Wszyscy, którzy pamiętają ówczesne problemy poligraficzne i cenzorskie, mogą sobie wyobrazić radość, jaka nas opanowała po prostym zabiegu przetworzenia pojedynczych prac w coś na kształt periodyku. Wtedy nawet najwięksi sceptycy zaczęli wierzyć, że można coś zrobić własnymi rękoma, bez pytania nikogo o zgodę czy o pomoc. Dlatego następny numer naszego magazynu był gruby, miał określony temat i brało w nim udział wielu autorów. Wszystko to miało miejsce w legendarnej pracowni 314 na wrocławskiej uczelni plastycznej. Była wtedy taka praktyka, że studenci piątego roku opuszczali ogólne pracownie i przenosili się na ostatnie piętro budynku do mniejszych pracowni dyplomowych. Właśnie jedną z nich była 314. Było to o tyle ważne miejsce, że w związku z panującym już wtedy stanem wojennym w mieście nie było praktycznie żadnego miejsca, gdzie można było się swobodnie spotkać, napić herbaty i porozmawiać. Taką więc rolę zaczęła pełnić nasza pracownia. Była ona od rana do wieczora pełna ludzi, którzy próbowali coś zrobić. Uczyli się wycinać szabło-



ny, kopiowali kasety z muzyką, wymieniali się informacjami i po prostu byli. (...)

Zawsze pytano mnie o genezę nazwy i o nasz stosunek do Fluxusu. Prawda jest taka, że wtedy raczej czerpaliśmy inspiracje ze świata Pewexów niż świata sztuki, który wydawał się nam tak odległy i nie-realny. Bardziej inspirował nas kontrast szarej, komunistycznej rzeczywistości z importowaną amerykańską kulturą. Importowaną nie bezpośrednio, ale przez zachodnie Niemcy, niejako filtrowaną przez pryzmat niemieckiej kultury. LUXUS jest przede wszystkim słowem niemieckim, słowem, które dodane do każdego rzeczownika podnosi jego wartość. To była prawdziwa inspiracja i to było prawdziwie śmieszne. Będąc w permanentnej kontestacji wszystkiego, kontestowaliśmy nie tylko reżim i jego kuriozalną sztukę, ale i to, co podawali nam profesorowie, jako wartościowe przykłady sztuki światowej. Inspiracji szukaliśmy, jak już wspomniałem, w okładkach płyt, (kto jeszcze pamięta te duże winylowe płyty w kolorowych, projektowanych często przez wybitnych grafików kopertach?), dziwnych pismach i komiksach dla dorosłych przywożonych przez znajomych z zagranicy. Przerabialiśmy plansze reklamowe kradzione ze sklepów eksportu wewnętrznego (kto pamięta, co to takiego?). Tak właściwie to przerabialiśmy wszystko: ubrania, meble, przedmioty codziennego użytku, wszystko, co nam wpadło w ręce. Po prostu uznaliśmy rzeczywistość za nieatrakcyjną i postanowiliśmy ją przero-

bić. Z tej filozofii brało się wydawanie własnego pisma, po prostu pisma krajowe były nudne i brzydkie, a zagraniczne, nawet te o sztuce, dostępne w szkolnej bibliotece, mówiły o rzeczach obcych, odległych, zupełnie nieprzystających do naszej rzeczywistości.

NIEKÓTÓRE WYSTAWY

Wystawy nasze woleliśmy nazywać pokazami. Od początku miały one podobny, ale rozwijający się charakter, który właściwie rzutował na wszystkie nasze wystąpienia aż do końca działalności. Staraliśmy się przy użyciu przygotowanych wcześniej prac totalnie zmienić przestrzeń, w której mieliśmy wystawiać. Oczywiście miało to bardzo chaotyczny wyraz, ściany przeważnie były pokryte papierami i płótnami od sufitu do podłogi, a i sama podłoga była gęsto zaaranżowana obiektami zrobionymi wcześniej bądź powstałymi w trakcie przygotowywania wystawy. Pokazom tym towarzyszyły filmy robione przez nas, muzyka na żywo i mechaniczna, nawet sztuczki kuglarskie (Jurek Kosalka wyczarowywał rybkę w szklanym słoju), prelekcje i recytacje poezji. Element występu na żywo tak się rozbudowywał, że w pewnym momencie wystawy stały się tylko dodatkiem do nich. Apogeum udało nam się osiągnąć w trakcie pokazów w Białymstoku, w roku 1985, gdzie daliśmy dwa występy. Poruszyliśmy się dużą grupą i naprawdę zdominowaliśmy to miasto. Podejrzewam, że nigdy dotąd w białostockim BWA nie było tylu widzów. (...)

Luxus, Pokaz wyrobów cukierniczych o przedłużonym okresie trwałości, Praga 1992, fot. S. Sielicki

Po przyjeździe z Białegostoku znaleźliśmy się w kropce. Występy nasze były bardzo atrakcyjne, ale my jednak czuliśmy się przede wszystkim twórcami obiektów, malarzami, grafikami czy rzeźbiarzami. Chcieliśmy to pokazywać i uważaliśmy, że głównie w tej dziedzinie mamy coś ważnego do powiedzenia. Z tej opresji wybawiła nas osoba Ryszarda Ziarkiewicza, o którym wspomniałem na wstępie, a który pojawił się u mnie w mieszkaniu jak królik z kapelusza. Po prostu znienacka. Nie miałem telefonu, a była to wtedy sytuacja powszechna, więc Ziarkiewicz chcąc zorganizować pierwszą, dużą, ogólnopolską wystawę sztuki nowej, jeździł od miasta do miasta, od domu do domu, niedowierzając poczcie, ryzykując, że kogoś nie zastanie. Chodził po różnych miejscach, rozpytywał o młodych artystów, dostawał jakieś adresy, jechał dalej. Gdy na to patrzę z perspektywy czasu, to dopiero teraz potrafię docenić ten romantyczny heroizm jego działania. Ziarkiewicz nie był pierwszym Poważnym Krytykiem, którego spotkaliśmy, ale był pierwszym, który nam złożył naprawdę Poważną Propozycję.

EKSPRESJA LAT 80.

Ta wystawa, jak już zaznaczyłem we wstępie, od momentu montażu zrobiła na nas ogromne wrażenie →

nie. To ona ujawniła i niejako wylansowała wszystkich ważniejszych artystów tego okresu. To, co pokazaliśmy na tej wystawie, nie odbiegało znacząco od tego, co pokazywaliśmy dotychczas. Ale nie był to tylko nasz występ, lecz ekspozycja ogólnopolska, która miała być zwiedzana przez całe lato. Na samym końcu rozległego budynku sopockiego BWA, w piwnicy, wydzieliliśmy pomieszczenie z zamkniętymi drzwiami, które zaaranżowaliśmy jak zwykle totalnie. Prace nasze pokrywały ściany, sufit, zamalowaliśmy także podłogę. Pomieszczenie to później okazało się bardzo chętnie odwiedzanym miejscem wystawy i wielu ludzi spędziło tam sporo czasu, napawając się atmosferą prawdziwego LUXUSU. Podobano się to tak bardzo, że duża część naszych prac została w czasie trwania wystawy po prostu rozkradziona. Panie pilnujące wołały przesiadywać jednak w mniej męczących wizualnie pomieszczeniach. Wystawa ta po latach zaowocowała książką – katalogiem autorstwa Ryszarda Ziarkiewicza, wydaną przy pomocy Andrzeja Bonarskiego.

Jedną z istotnych dla naszej twórczości prawd wynikających z tej wystawy była konstatacja, że z Nową Ekspresją nie mamy aż tak dużo wspólnego. To, co nas łączyło z artystami z innych miast, to na pewno duża radość tworzenia i pewne poczucie humoru, no może jeszcze chęć uczynienia wy-

liśmy niczego razem. Spędzaliśmy razem bardzo dużo czasu i w pewnym momencie zauważyliśmy, że właśnie wspólne działanie jest najbardziej satysfakcjonujące. Żeby towarzyskiemu życiu nadać jednak bardziej twórczy charakter organizowaliśmy Zebrania. Zebranie, od każdego innego towarzyskiego spotkania różniło się tym, że co prawda przyjąć na nie mógł każdy, ale rozmowy dotyczyły tylko wspólnych naszych projektów. Wszelkie próby zmiany tematu były kwitowane uwagami, że przecież jesteśmy na Zebraniu. Ta otwarta formuła spotkań powodowała, że autorstwo różnych koncepcji się rozmywało w trakcie dyskusji, a decyzje zapadały przez akklamację. Oczywiście były osoby, które w pewnym momencie reagowały histerycznie, oburzone, że z ich koncepcji już nic nie zostało, ale one w ten sposób same eliminowały się z grupy. Zaletą tej otwartej formuły zebrań był również fakt, że już na etapie koncepcji mogliśmy poznać opinie na ich temat różnych, często dość przypadkowych osób.

Pierwszą realizacją, która powstała od początku do końca wspólnie, była całodniowa akcja *LUXUS maluje panoramę świata*, którą zrealizowaliśmy na zamku we wrocławskiej Leśnicy. (...) W dużej zamkowej piwnicy ustawiliśmy okrąg złożony z kilkudziesięciu białych, dwu i półmetrowej wysokości ekranów, na tyle duży, że w środku zmieściła się

molochu, jakim jest osiedle Kosmonautów, które przytłaczało nas swoim ogromem i brzydota. Wchodząc do sali i widząc jego karykaturę w mniejszej skali staje się ono już tylko śmieszne, żalosne, ale na pewno mniej przytłaczające. Pomysł okazał się na tyle interesujący, że zaczęliśmy nasze miasto rozbudowywać. Pierwszy tego rodzaju pokaz miał miejsce w roku 1987, a ostatni w 1991, na wystawie zorganizowanej przez prof. Janusza Boguckiego w Zachęcie, po tytule *Epitafium i siedem przestrzeni*. Przez te cztery lata projekt się rozrastał, tak, że w Zachęcie zajmował całą dużą salę, z wąskim tylko przejściem dla publiczności. Były tam i kolejki jeżdżące i różne inne bardzo skomplikowane mechanizmy. Staraliśmy się pokazać koszmarski obraz naszego miasta, ruszający się i świecący. Potem całość trafiła do muzeum przy warszawskiej ASP, bo my nie mieliśmy tego gdzie trzymać i byliśmy tym projektem już mocno zmęczeni. Chcieliśmy tę pracę po prostu wyrzucić, ale pani Maryla Sitkowska przycięła cały ten bałagan. Zanim to jednak nastąpiło, przed pokazem w Zachęcie, miasto nasze pokazał Jerzy Ryba w prowadzonej przez siebie galerii Na Ostrowie we Wrocławiu. (...) Pokaz u Ryby miał bardzo rozbudowany tytuł, z którego przytoczę tylko początek: *Kompleksowy plan rewaloryzacji miasta Wrocławia*.

Tytuł ten i renowa galerii spowodowały pojawienie się na otwarciu wielu poważnych ludzi, a najwięcej urbanistów i architektów. Byli oburzeni. *Miasto* pokazaliśmy jeszcze na wystawie zorganizowanej przez Jarosława Świerczka „Młody Wrocław” w Katowicach i na wystawie Andrzeja Bonarskiego „Polak, Niemiec, Rosjanin” w dawnych Zakładach Norblina w Warszawie. Oczywiście, miasto z pokazu na pokaz rosło i wzbogacało się o coraz to nowe elementy. Elementy bądź to znalezione, bądź nabyte na targowiskach, na których nagle zderzyliśmy się z falą kuriozalnych wyrobów ze wschodu. Był to jeden z elementów szybko zmieniającej się rzeczywistości wizualnej, który to fakt zawsze nas fascynował.

Gdy pracowaliśmy nad projektem *Miasta*, równocześnie zrealizowaliśmy scenografię do muzycznego festiwalu „Róbrege”. Było to lato 1987 roku. Festiwal miał się odbyć w największym w Polsce namiocie cyrkowym, który stał przy ulicy Złotej w Warszawie, otoczony barakami mieszkalnymi dla cyrkowców i obsługi technicznej. Teren był ogrodzony, z trawnikami i ławkami stanowił rodzaj stałego cyrku. Całą tę przestrzeń mieliśmy zaaranżować, to znaczy wewnątrz namiotu i na zewnątrz. Była to już któraś z kolei edycja festiwalu i w tamtych czasach cieszył się on sporą popularnością. Wyszliśmy z założenia, że publiczność, która przyjedzie na te parę dni do Warszawy, będzie chciała się pokazać z jak najlepszej strony. To znaczy, liczyliśmy na zlot najdziwniej wystrojonych ludzi z całej Polski. Postanowiliśmy ich skonfrontować z jeszcze dziwniej wyglądającą publicznością. W tym celu, mieszkając wspólnie na terenie tego „cyrku” przez dwa tygodnie, wykonaliśmy ponad trzysta białych sylwetek ludzkich naturalnej wielkości, pokrytych czarnym rysunkiem. To była taka sztuczna publiczność, rozrzucona wszędzie, każda

„ Nas bardziej inspirował pop art i jego następstwa w Ameryce. Po prostu widzieliśmy, że zmienia się rzeczywistość wizualna za oknami galerii i czuliśmy się w obowiązku na to reagować.

staw atrakcyjnymi dla szerokich mas, a nie tylko dla garstki krytyków i znajomych.

Większość twórców wprost odnosiła się do ekspresjonizmu jako kierunku historycznego lub do niemieckiego Neue Wilde. Nas bardziej inspirował pop art i jego następstwa w Ameryce. Po prostu widzieliśmy, że zmienia się rzeczywistość wizualna za oknami galerii i czuliśmy się w obowiązku na to reagować. Kontrast między szarą, socjalistyczną rzeczywistością a marzeniami kształtowanymi przez Pewexy, zagraniczne filmy, podróże, płyty i książki był fascynująco ogromny. Mieliśmy też pewne nieśmiało podejrzenia, że pod nazwą Nowa Ekspresja bardzo szybko powstaje nowa konwencja. A to nas w ogóle nie interesowało. Co prawda z artystami tego nurtu spotkaliśmy się już po roku na wystawie, „Co słyhać?”, zorganizowanej przez Andrzeja Bonarskiego w Muzeum Techniki w dawnych zakładach Norblina, ale do tego czasu wydarzyło się bardzo wiele.

PRACA ZBIOROWA

Dotychczasowe nasze działania opierały się na tym, że każdy tworzył prace w cichości swojej pracowni. Potem były one złożone na wystawę i tam ewentualnie robiliśmy jakieś rzeczy wspólnie, gdy uznaliśmy, że tego wymaga ekspozycja. Nie znaczy to, że wcześniej przed wystawą nie odwiedzaliśmy się, nie oglądaliśmy swoich prac nawzajem i nie robi-

cała publiczność. Na środku grał i śpiewał, wmięsany w tłumek gości Kaman, a myśmy przez cały dzień malowali czarną farbą panoramę świata. Czasami jakieś osoby z publiczności próbowały się dołączyć, ale my na to się nie godziliśmy. Uznaliśmy, że to Luxus maluje panoramę, bo mamy taki pomysł, i można tylko patrzeć. Plansze krótko po tym miały ulec zamalowaniu, tak, więc nie mieliśmy nawet okazji zobaczyć efektów naszej pracy następnego dnia. (...)

Postanowiliśmy zrobić jednak coś bardziej trwałego. Tak powstała pracapierwszy raz pokazana w salce osiedlowego domu kultury, który znajdował się w samym środku wrocławskiego osiedla Kosmonautów. Przedstawiała widziane naszymi oczyma miasto Wrocław. (...) Koszmar blokowy przelomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, olbrzymie place zrytego błota otoczone gigantycznymi galeriowcami, które w nocy przypominały groźne transatlantyki, a w dzień najbardziej podobne były do Bejrutu zniszczonego wojną, a znanego nam z telewizji.

Pierwszy pokaz tej pracy nosił tytuł *I Ty możesz zostać King Kongiem*. Była to wykonana z tektury i innych materiałów odpadowych znalezionych na śmietniku, makieta miasta, wysokości nie przekraczającej metra. Makieta ta wypełniała całe pomieszczenie, tak, więc trzeba było poruszać się między budynkami. Była to być może próba oswojenia tego



Lexus, *Prawica – lewica dialog*, 1992, rzeźba, mobil, metal. Obiekt przygotowany na inaugurację Galerii Miejskiej we Wrocławiu (ekspozycja w Zamku Książ 2007), fot. K. Saj

Luxus, *Make love or war*, 1994, BWA Kraków

postać inna i bardziej od poprzedniej zadziwiająca. Nad tłumem, w środku namiotu wisiała ogromna, biała łódź podwodna będąca powiększeniem modelu wykonanego z gazety. Była więc pokryta powiększonym drukiem i była naprawdę duża i groźna. Po zakończeniu festiwalu ogłosiliśmy, że scenografię można brać do domu. Jeszcze następnego dnia można było zobaczyć ludzi na dworcu kolejowym niosących postacie naszego autorstwa. (...)

WYROBY CUKIERNICZE

Gdzieś obok nas, czy też w trakcie naszej działalności, komunę trafiał szlag i wszystko zdawało się zmieniać. Nowi ludzie i nowe siły doszły do władzy, zapewniając nas solennie, że mamy teraz kraj demokratyczny, a oni są naszymi reprezentantami. Po modzie na działalność opozycyjną przyszła moda na biznes, sukces i jego fetowanie.

Dlatego kolejnym projektem, który powstawał kolektywnymi siłami grupy i rozrastał się z wystawy na wystawę był *Pokaz wyrobów cukierniczych o przedłużonym okresie trwałości*. Już *Miasto* było na tyle otwartą formułą, że jeżeli tylko trzymać się bardzo ogólnych założeń (np. proporcji), to można było w nim zmieścić wszystko. Nie składało się ono jednak z poszczególnych obiektów, ale z często nic nie znaczących detali, które dopiero razem widziane składały się na pewną całość. Okazja, żeby to zmienić, zdarzyła się, gdy Jerzy Ryba zaproponował nam wystawę na otwarcie Galerii Miejskiej we Wrocławiu. (...) Artystyczne założenie wystawy było proste: robimy torty i inne wyroby cukiernicze, w takiej ilości, żeby uzyskać efekt „uginających się stołów”. Obiekty te były bardzo różne, od odlewów ludzkich palców z twardego solnego ciasta, aż po wielopoziomowe, kręcące się i świecące konstrukcje z ukrytymi wewnątrz silnikami, które przypominały sen szalonego cukiernika. Bo ani materiały nie były cukiernicze, pryskało wrażenie ciasteczkowości po bliższym przyjrzeniu się im. Za to z pewnej odległości wyglądało to na przepyszny, barokowy bankiet. Wystawa ta nabrała szczególnego charakteru następnego dnia. Część gości, pomimo oczywistego faktu, że materia, z której wykonano nasze prace, jest niekonsumpcyjna, pozostawiła je ze śladami prób przełamania tego faktu. Obiekty były ponadłamywane oraz nosiły ślady zębów i zniszczeń. To pozorne, w większości plastikowo-gipsowe piękno pokazało swoje drugie dno i jak na starych, holenderskich martwych naturach, przy wnikliwszym spojrzeniu pojawiło się zepsucie. Potraktowaliśmy to ze zrozumieniem. (...)

Ostatni raz prace te pokazywane były, w wersji znacznie rozbudowanej, w ogrodach polskiej ambasady w czeskiej Pradze. Była to zbiorowa wystawa zorganizowana przez prof. Janusza Boguckiego, pod tytułem „Sen nocy letniej”. Dostaliśmy bardzo dobre miejsce, bo wzdłuż plotu, na trawniku od wej-

ścia, gdzie ustawiliśmy ogromne stoły, witające gości, ale i doskonale widoczne z ulicy. Nad poszerzeniem ekspozycji pracowaliśmy na miejscu dwa tygodnie, ponieważ to, co we Wrocławiu zajmowało całą galerię miejską, w Pradze okazało się ginąć w zieleni barokowego ogrodu ambasady na Malej Stranie. Jak można przypuszczać, dało to wspaniały efekt, tym bardziej, że za dnia porażało feerią barw, a w nocy świeciło i ruszało się? Pewnie moglibyśmy pokazywać ten olśniewający zestaw prac jeszcze długo, ale niestety uległ on całkowitemu zniszczeniu w transporcie powrotnym do Polski i uratował się tylko jeden lub dwa obiekty o solidniejszej konstrukcji.

Na zaproszenie prof. Boguckiego wzięliśmy jeszcze raz udział w jego przedsięwzięciu, w 1994 roku, organizowanym w Starej Kotłowni na Mokotowie. Projekt nosił nazwę „Łączenie podzielonego”. Była to duża, parodniowa impreza z udziałem muzyków, teatrów, chórów dziecięcych i zespołów ludowych. Postanowiliśmy ubrać się w stroje biznesmenów i sprzedawać półprawdziwe lalki Barbie na wagę. Robiliśmy także fotografie polaroidem wszystkim chętnym, którzy zdecydowali się wystawić swoje głowy przez otwór w olbrzymim zdjęciu lalki Barbie na koniu. Mamy w swoich zbiorach takie zdjęcie z prof. Boguckim.

Nasze stroje składały się z nabytych w nowo powstałych lumpexach marynarek, które pomalowali farbą emulsyjną na obowiązujący wte-

dy w biznesie kolor jasno seledynowy. Telefony komórkowe i inne akcesoria pochodziły ze sklepów z zabawkami. (...)

WIELKIE WYSTAWY

Przez cały okres naszej działalności od czasu do czasu ktoś zwracał się do nas z propozycją Wielkiej Wystawy. Mam tu na myśli przede wszystkim wystawy, na których pokazywaliśmy cały nasz ówczesny stan posiadania, a nie obecność na wystawie zbiorowej z paroma obiektami i to tak umieszczonymi, jak chciał kurator, ale duża autonomiczna ekspozycja. Ważne jest również to, że wszystkie te wystawy odbyły się w Biurach Wystaw Artystycznych, ówczesnych pałacach sztuki, w których z definicji czuliśmy się obco i trochę nie na miejscu. Gdy na opisanej wcześniej „Ekspresji lat 80-tych”, dostaliśmy niewielkie, ale własne pomieszczenie, to w roku 1990 Jarosław Świercz oddał nam już w katowickim BWA całe piętro na wystawie „Młody Wrocław”. Była to dla nas jaskółka zmian, których się baliśmy, ale które nas też pociągały. Zawsze chcieliśmy mieć duże przestrzenie i duże pieniądze na realizację swoich pomysłów, ale jasne też było, że nie ma nic za darmo. Pierwszą całkowicie własną tak dużą wystawę mieliśmy w Sopocie, w 1993 roku, gdzie Ryszard Ziarkiewicz, wyrzucony z hukami po „Ekspresji lat 80-tych”, wrócił tam, ale już jako dyrektor. Wystawa nosiła tytuł „Miłość to nie wszystko” i zajmowała całą sopocką galerię, mniejszą już niestety niż w 1986, bo część budynków wynajęto na sklep, czy coś podobnego. Wtedy też zobaczyliśmy, jak dużą rolę zaczynają odgrywać pieniądze w nowej rzeczywistości. Wystawa kosztowała masę pieniędzy, nie pamiętam już sumy, ale była to cena dobrego samochodu, jeżeli nie mieszkania. Wzbudziła też, jak należało się spodziewać, protesty lokalnych artystów i w efekcie, może nie tylko naszej wystawy, usunięto znowu Ziarkiewicza ze stanowiska. Podejrzewam, że przyczyną były pieniądze, ponieważ wydawał na sztukę jak najwięcej, nie licząc się z realiami nowo powstającego kapitalizmu. Zupełnie tak, jak nie liczył się poprzednio z realiami upadającego socjalizmu. Zawsze był bezkompromisowy, jeżeli chodzi o sztukę.

To, o czym piszę, nie daje może obrazu wystawy, ale opisuje okoliczności, w jakich przyszło nam działać. Widzieliśmy, że coś się zmienia, że pewne wartości odchodzą i nie zawsze jest to zmiana na lepsze. Dlatego na wystawie pokazaliśmy głównie „ołtarze”, wykonane z użyciem naszych obrazów, obiektów, filmów wideo i innych przedmiotów sztuki. Prawie każdy „ołtarz” miał jednego autora i był poświęcony jednej wartości. Nie zależało nam na precyzowaniu, o jakie konkretnie wartości chodzi, daliśmy w tym wolną rękę widzowi. Jak się jednak przekonałem, ludzie wolą mieć wszystko podane wprost, co chyba nie jest funkcją sztuki. Oprócz tego wykonaliśmy na miejscu dwadzieścia dwa obrazy o wymiarach dwa na dwa metry. Wykonaliśmy je przy użyciu ogromnych szablonów przygotowanych we Wrocławiu, starając się jednak nadać im indywidualny wyraz. Przedstawiały one siedzącego kota. Było to powiększenie wizerunku chińskiej zabawki, o wyrazie „agresywnej niewin-

ności”. Zwrot „agresywna niewinność” to klucz do zrozumienia idei tej wystawy. Koty miały być strażnikami wartości symbolizowanych przez poszczególne ołtarze. My czuliśmy się agresywnie niewinni i chcieliśmy uratować świat, ale też proponowaliśmy to wszystkim uczestnikom wystawy.

Następna Wielka Wystawa to 1994, krakowskie BWA, wystawa „Make love or war”. Wystawa znacznie większa od sopockiej, ale będąca jej rozwinięciem. Dorobiliśmy jeszcze koty, tak że było ich trzydzieści trzy i wypełniały cały parter, a piętro zajęły trzydzieści trzy ołtarze. Była to naprawdę duża wystawa.

Budynek krakowskiego BWA to betonowy bunkier wstawiony na miejsce jakiejś straty z zamierzonej przeszłości, w zwartą, zabytkową zabudowę Plant. Pokryliśmy więc elewację wojskową siatką maskującą, trawnik przed budynkiem ogrodziliśmy workami z piaskiem i zasiekami z drutu kolczastego, ustawiliśmy w rogach pożyczone z wojska dwie armaty. Nawiązaliśmy kontakt z miejscową jednostką komandosów, którzy obiecali ustawić przed galerią kuchnię polową z grogiem i dać pokaz swoich umiejętności na wernisażu. Dla równowagi postawiliśmy przed galerią czterometrowej wysokości indiańskie tipi pomalowane w kolorowe kwiaty, na elewacji pokrytej wojskową siatką maskującą powiesiliśmy na białym tle hippisowskim literactwem wykonany napis „Make love or war” i zaprosiliśmy kilkudziesięciu bębniarzy, żeby grali na otwarciu. Komandosi spisali się znakomicie, do przyniesionej przez siebie muzyki pokazali balet zabijania gołymi rękami, saperką, głowami rozbijali płonące cegły, gdy w tym czasie bębniarze starali się zagłuszyć wojskowe popisy. Po stronie komandosów stała wojskowa kuchnia polowa, z której był serwowany w dużych ilościach grog zupełnie za darmo, a bębniarze w swoim namiocie serwowali, również w dużych ilościach i za darmo, własne wypieki z dodatkami. Ta mieszanka wywołała atmosferę niewymuszonej zabawy połączonej z fantastyczną paranoją.

Byliśmy naprawdę przerażeni wojną, która się toczyła tak blisko, w miejscach, gdzie jeszcze do niedawna niektórzy z nas jeździli na wakacje. Chcieliśmy tylko pokazać, że jeżeli sami nie dokonamy wyboru, to ktoś to może zrobić za nas. Teraz, po naszej wystawie, krakowskie BWA nosi oficjalnie nazwę Bunkier Sztuki. Wystawie towarzyszyła książka autorstwa Wojciecha Bockenheima *Życie jest gdzie indziej*, która składała się głównie z wywiadów przeprowadzonych z poszczególnymi członkami grupy. Niewątpliwie autor działał za naszą aprobatą i dopiero gdy zobaczyliśmy cały materiał gotowy do publikacji, zorientowaliśmy się, że działał również z założoną z góry tezą. Tezą, która nam zupełnie nie odpowiadała. Publikacja ta po prostu nie mówiła niczego o sztuce, a poruszała tylko wątek sensacyjny dotyczący naszego życia towarzyskiego. Byliśmy zalamani, ponieważ mieliśmy znacznie poważniejsze wyobrażenia na swój temat. Ale z drugiej strony nie chcieliśmy uzurpować sobie prawa do działań cenzorskich, więc wymusiliśmy tylko na autorze zamieszczenie informacji, że grupa nie autoryzuje tej pracy i jest ona publikowana tylko i wyłącznie na odpowiedzialność jej twórcy. (...)

Ostatnią Wielką Wystawą Luxusu była „Róża Mózgów” we wrocławskim BWA, w 1995, która właściwie zakończyła działalność grupy. Wystawa wrocławska była dla nas bardzo ważna, ponieważ zawsze przy naszych pokazach towarzyszyła nam grupa znajomych z Wrocławia, ale na miejscu musieliśmy też prosić wielu ludzi o pomoc, a teraz mieliśmy działać u siebie. Zdawało się, że taka wystawa będzie łatwiejsza w realizacji, ale też mieliśmy większą treść, ponieważ oczekiwania ze strony publiczności były większe. Mieliśmy wrażenie, że poprzedza nas legenda, legenda, która niekoniecznie była tożsama z rzeczywistością. Oprócz tego towarzyszyła nam w przygotowaniach studentka Wydziału Sztuk Pięknych uniwersytetu toruńskiego, która chciała o nas pisać pracę magisterską, co jeszcze potęgowało nasze zdenerwowanie. W sumie to pierwszy raz ktoś wpadł na taki pomysł.

Gdy był już ustalony termin wystawy, wielu ludzi deklarowało chęć pomocy, wielu udzielało rad, wielu przychodziło do nas z najbardziej nawet absurdalnymi pomysłami. W związku z tym całym zamieszaniem powstał pomysł, który nazwaliśmy „uspołecznieniem sztuki”. Ogłosiliśmy różnymi kanałami, że poszukujemy śmiałków do realizacji projektu *Róża Mózgów*. Umawialiśmy się z nimi w odstępkach dwutygodniowych w hollu BWA, gdzie robiliśmy im zdjęcia, kazaliśmy wypełniać skomplikowane formularze i wysłuchiwać, co mają nam do powiedzenia, ale też nie obiecywaliśmy niczego. Tym niemniej wyłoniła się z tych setek ludzi grupa, z którą chcieliśmy współpracować. Grupa ludzi, którzy mieli chęć zrobienia czegoś bezinteresownie i przy tym mieli też coś do powiedzenia. Uznaliśmy, że wystawa ta oczywiście odbędzie się na naszych warunkach, ale postaramy się zaangażować jak najwięcej ludzi do jej realizacji, tak aby zachwiać proporcje między artystami a publicznością. I chyba nam się to wówczas udało. Wystawa powstawała niejako na życzenie i z udziałem publiczności. Choć czuliśmy w trakcie jej realizacji, że zapotrzebowanie na tego rodzaju sztukę ze strony osób dysponujących przestrzenią wystawienniczą zanika.

Wystawa powstała jednak. Oczywiście oprócz prac osób spoza grupy, pokazaliśmy i swoje realizacje. Były to w dużej mierze rzeczy pokazywane już w innych miastach, a te, które powstały specjalnie na *Różę Mózgów*, pokazywały nas samych. Były tam więc portrety członków grupy naturalnej wielkości, interaktywna historia grupy (oczywiście zupełnie fantastyczna) do oglądania na komputerach, taki rodzaj fotoplastykonu, w którym można było zobaczyć nas w trzech wymiarach, i inne tego typu prace. Po prostu na koniec postanowiliśmy się pokazać mieszkańcom naszego miasta. (...)

Z czasem nawet przekonał się, że nazwa ta („Luxus”) jest przez innych nadużywana, a i dla nas w pewnych sytuacjach stanowi obciążenie. W najbardziej łagodnej formie przejawia się to w żartobliwym wypominaniu przez młodszych artystów, że my mieliśmy już swoje pięć minut i pora zrobić miejsce dla innych. Może to jest nie do końca prawda? ●

Całość artykułu w Suplementach do historii lat 80.

Bożena Kowalska

MALARSTWO WŁODZIMIERZA PAWLAKA

Pawlak jest jednym z tych najbardziej nieobliczalnie i nieprzewidywalnie zmiennych artystów, którzy zdają się potwierdzać tezę postmodernizmu o indywidualnych ścieżkach osobowości rozproszonych, nie związanych z żadnym ideowo-artystycznym nurtem, działających na własny rachunek i własną odpowiedzialność.

Tyle że inni uzyskują przeważnie na tych osobnych uliczkach czy zaułkach przez chwilę epatujące i czasem nawet głośne rezultaty, ale do szybkiego zapomnienia. Pawlak zaś, cokolwiek nowego bierze na warsztat – powstaje ważne dzieło sztuki, które ma szanse przetrwania, wartościowe i nowatorskie w pomysłach. Tej celności i odwagi koncepcji twórczej się nie nabywa.

Pamiętam go z dawnych czasów, gdy jeszcze nie był znanym w kręgach artystycznych i świadomym swego sukcesu Włodzimierzem Pawlakiem, ale Włódkiem Pawlakiem, synem rolników ze wsi Korytowo, uczniem Technikum Samochodowego w Grodzisku Mazowieckim. Pamiętam jego wiersze z tamtych lat: liryczne, świeże, przesycone zachwytem dla świata. I jego opowieści, jak znużony po dniu pracy w polu, siedząc na stopniach rodzinnego domu, słuchał wieczornego koncertu natury na cykanie świerszczy, kumkanie żab i śpiew usypiających ptaków. Z oporami i obawą pokazywał mi malowane wtedy obrazy, wrzosowiska i inne obrazy leśne z okolic bliskich domu. (Uczęszczał już wówczas do Ogniska Sztuk Plastycznych w Grodzisku). Językiem postimpresjonizmu wyrażały ówczesne jego płótna urzeczenie pięknym kolorem i światłem; były tak dobrze namalowane i tak urodziwe, że by się ich nie powstydzili nasi cenienci kapiści. Pawlak już wtedy był rasowym malarzem.

Kiedy potem (od 1980 r.) przyszyły studia w warszawskiej Akademii młody artysta dał się kolegom na kilka lat zwieść w stronę ekspresjonizmu. W emocjonalnie nabrzmiałych klimatach działań Solidarności i wprowadzonego stanu wojennego, współtworzył Pawlak zaangażowane politycznie ugrupowanie pod nazwą „Gruppa” wraz z imponującym mu wtedy, starszym o rok studentem ASP Ryszardem Grzybem oraz Pawłem Kowalewskim, Jarosławem Modzelewskim, Markiem Sobczykiem i Ryszardem Woźniakiem. Obrazy, które wtedy malował, świadomie estetyczne; toporne i drastyczne, miały charakter szyderczy i prześmiewczy, a jednocześnie o zabarwieniu tragicznym, który znajduje też czasem wyraz w jego *Notatkach pośmiertnych*, w 1987 r. znamienne rozpoczętych lakoniczną konstatacją: *Namalowałem obraz „Niech moja ojczyzna zginie za*

mnie”. Dla wyobrażenia tamtych płócien z czasów „Grupy” wystarczy kilka tytułów: *Bóg zsyla na Polskę mesjanizm* (1985), *Wjazd Sodomy na Gomerę* (1985), *Świnia świni dupę ślini* (1983), *Oj, dobrze już* (1985), *Tam daleko ostatni ulan spada z konia*.

Niedosyt malarstwa w obrazach tego czasu, ich natrętna literackość, nadmiar publicystyki i niepołączona emocjonalność już w drugiej połowie lat 80. zaczęły Pawlakowi przeszkadzać. Dla zobiekty-

seczki od krawędzi do krawędzi. Była to już zapowiedź i początek obrazów z serii „Dzienniki” – prowadzonej do dziś. Budowane są zawsze tą samą metodą. Wałki gęstej, przeważnie białej farby, nakłada artysta poziomo, zaczynając od dolnego brzegu płótna i w spływającej masie rysuje czy raczej rytuje ołówkiem siedem pionowych kresek, przecinając je ósmą, poziomą. Na tej zasadzie spiętrza reliefowe wypukłości farby i rzeźbiąc je symbolicznie-



Mimo różnorodności i zmienności środków formalnych, po jakie artysta sięga – cechy jego indywidualności są i tutaj bez trudu dostrzegalne: w zawsze stosowanej metodzie multiplikacji, rytmizacji, w dążeniu do oszczędności, syntezy i prostoty, w ucieczce od zgiełku w ciszę kontemplacji.

wizowania przekazu i wyciszenia napięć podjął artysta specyficzny cykl prac pod nazwą „Tablice dydaktyczne”, gdzie posługiwał się malowaną olejem i rysowaną grafitem dokumentacją przerysowanych z encyklopedii głów znanych postaci albo ułożonych w wersy rysunków anatomicznych, etapów rozwoju embrionu, ilustracji zabiegów medycznych, wykresów, narzędzi, instrumentów czy mebli.

Jeszcze do roku 1990 pojawiały się czasem w tej, coraz bardziej świadomej i coraz dojrzałszej twórczości, gorzko-ironiczne akcenty, jak w wielkim formatowo płótnie *Tygiel demokracji, kolebka chrześcijaństwa* z mapą wprowadzającą zmiany terytorialne państwa polskiego i rysunkami głów w koronie. Jednak widoczne staje się przesilenie od utrwalania tematów i przeżyć do malarstwa, jako połączenia refleksji o sztuce i intuicji. Powstały w tym czasie „przejęciowe”, a świetne w ich rytmizacji i swobodzie pędzla takie obrazy jak *21 kościołów* (1988) czy *Pewnego razu w miesiącu X* (1990). Jednak przełomowym płótnem Pawlaka dla nowej, w pełni zgodnej z jego osobowością, trwałej już fazy artystycznej była najszerzej znana jego praca z 1989 r. pt. *Polacy formują flagę narodową*. Dolna połowa prostokąta czerwona, górna biała. Farba położona grubo, a w niej wersami, jak zapis literowy w książce, drobne, pionowe kre-

mi kreskami wypełnia płótno aż po górną krawędź.

Te „pisane” „Dzienniki” są, jak w „liczonych obrazach” Opalki, notacją upływającego życia, zobiektywizowaną, wyzbytą wszelkich osobistych treści. Dyskretne i subtelne, pobudzają myśl i wywołują emocje samą urodą materii i tajemnicą nieczytelnego tekstu. Każdy z tych obrazów jest inny, bo na każdym inaczej kształtują się spływy farby, różny jest kolor i różnią się też wyrazistością kreski ołówkowej, wrytowane na niej ręką artysty znaki.

Bliskie „Dziennikom”, budowane tylko strugami, gęstej, białej farby są wielkie formatowo, strukturalne obrazy o układzie geometrycznym – tryptyki. Całą powierzchnię płótna jednego z nich zajmują ośrodkowo rozrastające się koła, drugiego – kwadraty, trzeciego zaś – trójkąty. Światło po tych olśniewających, białych strukturach, wędruje przeobrażając je w zależności od jego zabarwienia i od kierunku padania.

Płótna te, podobnie jak w serii „Dzienników”, pochodzą z tego samego obszaru lirycznej wrażliwości i są równie poetyckie, delikatne i piękne jak polany leśne, wrzosowiska i pola z obrazów Pawlaka sprzed studiów, z lat siedemdziesiątych. Tyle, że w tych pracach miejsce młodzieńczej fascynacji naturą i malowaniem zajęła dojrzała świadomość i pełna samowiedza malarska. Ale pozostał w nich nadal



↑ **Włodzimierz Pawlak**, *Dwadzieścia jeden kościołów*, 1988, olej, płótno, 135 x 190, wł. Zachęta, fot. J.J. Gładkowski

→ **Włodzimierz Pawlak**, *Witold Gombrowicz*, 1986, olej na płótnie, wł. i fot. Muzeum Sztuki w Łodzi

ten sam liryk, poeta i romantyk. Nie utracił on nawet swojej zdolności do zachwyty, skoro uległ urzeczzeniu najgłębszą i najczystsza z barw: białą. Tak pisał Pawlak we *Wprowadzeniu do bieli*: *Namalowałem obraz „Katedra malarstwa”*. „*Katedra malarstwa*” ma dwie warstwy: *pierwsza to biel cynkowa, druga to biel tytanowa*. I dalej: *Oślepiające światło, widok potężnego białego całunu, okrywającego wszystko jak w sławnym opisie białości Moby Dicka Melville’a*. „*Biel – to wszystko, co widzę. Nie ma nic więcej. Biel – to ostateczność*”^[1].

Nie tylko cyklem „*Dzienników*” wziął Pawlak rozbrat z trywialnym ekspresjonizmem swego malarstwa z czasów „*Grupy*”. W 1990 r. część obrazów z tamtego okresu demonstracyjnie zamalował białą farbą. W nowej fazie swego malarstwa nie poprzestał twórca na opisanym cyklu „*Dzienników*”. Równoległe z malarskim zaczął prowadzić rysunkowy „*Dziennik C*” – kartki wypełnione nieczytelnym, zamazanym zygzakami tekstem odręcznych zapisów, uzupełnianych jakby poglądowymi ilustracjami. Czasem o charakterze szkiców tech-



1 W. Pawlak, *Wprowadzenie do bieli* (wybór notatek w prospekcje) Zachęta, luty-marzec 1992.



nicznych czy konstrukcyjnych, a niekiedy jakby zaczerpniętymi z atlasu ornitologicznego czy zoologicznego. Rysunki z „Dziennika C”, oczywiście poza fakturalnymi, mają wszystkie te walory artystyczne, jakimi wyróżniają się „Dzienniki” malarskie. Są równie wrażliwe, delikatne i zagadkowe.

Podobnie jak Opałkę, także Pawlaka fascynuje problem czasu, z jego nieuchronnym przemijaniem. Autor „Dzienników” nie potrafiłby jednak, jak twórca „obrazów liczonych”, stworzyć opartej na tym motywie, spójnej koncepcji filozoficznej i konsekwentnie dawać jej świadectwo całym swoim życiem. Za wiele w nim emocji i potrzeby szukania zmian, nowych podniet i nowych eksperymentów. Do takich należy, przykładowo, kilkanaście kompozycji formatu 150 x 150 cm pod wspólnym tytułem „Przestrzeń logiczna obrazu”. Są one wypełnione rzędami kopii znanych arcydzieł sztuki, od naskalnych malowideł paleolitycznych po twórczość artystów I Awangardy, ze szczególnym ilościowym wyakcentowaniem obrazów Malewicza. W „Przestrzeniach logicznych obrazu” artysta analizuje intencje i rozwiązania formalne twórców różnych czasów – być może zainspirowany *Teorią widzenia* Strzemińskiego. Inny sposób dialogu z dziełami malarstwa przeszłości podjął w nie-

wielkim, a godnym uwagi *Tryptyku à la Vincent van Gogh – interpretacja wg Strzemińskiego*, który jest przekształconą kopią obrazu van Gogha w duchu tyleż Władysława Strzemińskiego, co Włodzimirza Pawlaka. Przy tym jest to obraz zasługujący na szczególną analizę wprowadzonych, ze względu na modyfikację formatu, zmian w układzie perspektywicznym. Przede wszystkim jednak jest to obraz urzekający klimatem i urodą.

Ciągle niezaspokojony w badaniu i weryfikacji nowych środków wyrazu, nowych technik i sposobów działania, tworzy Pawlak obrazy w cyklu „Historia koloru”, gdzie gęsto kładzie obok siebie plamy czystych, intensywnych barw. Realizuje też serię „Notatki o sztuce”. Na niewielkie formatem płótna wyciska tu wprost z tuby gęstą farbę olejną, która tworzy zawiłe płataniny nakładających się na siebie cienkich wałków tłustego tworzywa. Wciąż szukając w swym malarstwie ciszy i ascezy, po 2005 r. artysta stworzył cykl pt. „Linia barwna”. Są to obrazy na biało gruntowanym płótnie o wyraźnie widocznej strukturze, z odcisniętymi od sznurka, błękitnymi kreskami. Przebiegające przez płaszczyznę poziomo, pionowo lub diagonalnie, są jak kreski w suchej igle: prawie równe i czyste albo w otoczkach rozproszonych, niebieskiego pyłu.

Sarkazm – owa gorzka, a czasem bólem podszyta ironia, obecna w pracach okresu przynależności Pawlaka do „Grupy”, znajduje wyraz już tylko, i to z rzadka, w sentencjach z jego notatek. *Filozofia miłości zmusza do odrzucenia ludzi i świata w ich realnej postaci* – podsumowuje artysta swoje doświadczenia. A gdzie indziej konynuuje: *Uciekał ze świata, w którym każdy gest porozumienia zamieniał się w gest samozniszczenia. A gdzie indziej: Z jednej strony szampan, z drugiej tragedia narodowa*^[2] – ironizuje. I na koniec konkluzja: *Urodzić się w Polsce, żyć w Polsce. Poczulem chłód w parku, od okna powiewa mrozem. Urodzić się w Polsce i umrzeć w Polsce. To bardzo wzruszające*^[3].

Pawlak, jak to w modzie postmodernizmu, zmienia języki wypowiedzi, wciąż powołuje do życia coś nowego, jakby całkowicie odmiennego od tego, co robił dotąd. Nawet realizuje performances, i od dawna „Dzienniki B” – płaskie gabloty wypełniona regularnie ułożonymi przedmiotami śmietnikowymi, jak tuby po farbach, resztki ołówków, korki po winie, bilety, znaczki pocztowe, opakowania po papierosach itp.

2 W. Pawlak (notatki w katalogu) *Włodzimirz Pawlak. Martwa natura z pistoletem*. Galeria Grodzka BWA, Lublin, grudzień 1996.

3 jw.



Różnica między Pawlakiem a innymi artystami postmodernistami, którzy ustawicznie zmieniają formuły malarskie, polega na dwóch zasadniczych momentach. Po pierwsze tamci robią to najczęściej programowo, za podszeptem mody, gdy Pawlak nie liczył się nigdy z żadnym programem, ale realizował tylko to, co mu dyktował wewnętrzny impuls. Po wtóre, kiedy dokładnie się wpatrzyć w jego sztukę – to poza ekspresjonizmem czasów „Gruppa” – wszystko, co wychodzi spod jego ręki nosi indywidualne cechy jego osobowości. Dostrzegalne są one już w samej koncepcji dzieła, w inspirującej je i zawartej w nim refleksji, w skłonności do analizy sztuki i szczególnym ich rodzaju. Mimo różnorodności i zmienności środków formalnych, po jakie artysta sięga – cechy jego indywidualności są i tutaj bez trudu dostrzegalne: w zawsze stosowanej metodzie multiplikacji, rytmizacji, w dążeniu do oszczędności, syntezy i prostoty, w ucieczce od zgiełku w ciszę kontemplacji. Te właściwości, znamionujące niepowspednią indywidualność twórczą Pawlaka, mimo wszelkich różnic między jego pracami, stanowią znaki rozpoznawcze dzieł jego autorstwa i łączą je w bogatą, wielorodną jedność. ●

↑ Włodzimierz Pawlak,
Dziennik nr 2, 1989, olej,
płótno, 160 x 200 cm, wł.
Zachęta, fot. J.J. Głady-
kowski

↖ Włodzimierz Pawlak,
Dziennik nr 1, 1988, kolaż,
olej, płótno, 160 x 200 cm,
wł. Zachęta, fot. J.J. Głady-
kowski



↑ Włodzimierz Pawlak, *Rozmowa z mistrzem gry w badmintona*, 1985,
olej na płótnie, wł. Galeria Art NEW media, fot. J. Sielski

Jarosław Modzelewski, *Pełnia* –
listopad, 2007, 140x110, tempera

Marek Sobczyk

HISTORIA MALARSTWA POLSKIEGO

(Rzecz dotyczy dwóch malarzy z Warszawy, J.M. i M.S. Sam styl wynurzeń bywa osobisty i bywa też miarą podwójną, i wtedy jest to dwustyl)



Zacznijmy od Jarosława Modzelewskiego i jego odpowiedzi na ankietę:

1. Co robiłeś i dlaczego w latach 80.?

2. Co robisz i dlaczego teraz, co zrobisz i dlaczego?

W latach 80. malowałem obrazy, które mniej lub bardziej wynikały z ówczesnej historii. Świat zewnętrzny wydawał się dokuczliwy. Była to opresja polityczna, która dotyczyła mnie – żyjącego i pracującego pod jej wpływem. Chodzi tu raczej o pewne pośrednie jej oddziaływanie. Obrazy z lat 80–85 były oparte na jak najprostszyczasadach, wypracowanych w okolicach dyplomu, np. figura – tło, płaskość, proste kolory. Znak, potem też jako figura człowieka, wyprowadzany był często z szablonu, który pozwalał upraszczać, umożliwiał powtarzalność i wprowadzał pewną surowość. Zastępował rysunek.

Później, w wyniku rozmaitych inspiracji (ale również o źródłach historyczno–politycznych) pojawił się modelunek dający efekty „naturalistyczne”. Doprowadziło mnie to do prób pracy z obserwacją (korzystanie z modelu, wnętrza, okna, korytarze, osoby). Ważny stał się „bohater obrazu” i jego

zachowanie. Chodziło wciąż o prostotę i oczywistość zdarzenia, sytuacji, o której traktował obraz. Wydaje mi się, że punkt ciężkości obrazu w końcu lat 80. przesunął się z „opresji” na „los”.

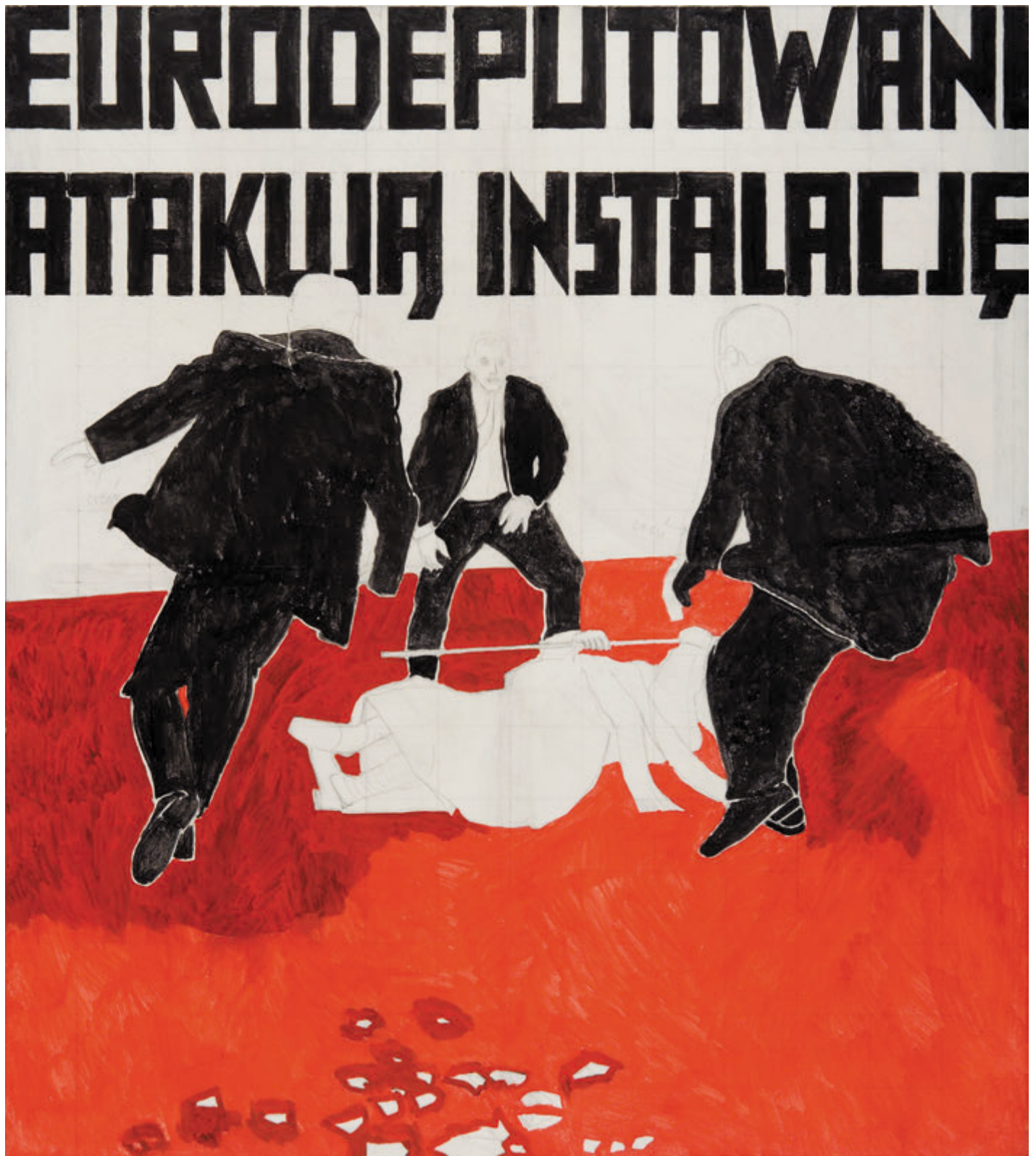
Teraz maluję obrazy, które są konserwatywne (w treści i formie). Nie mam planu działania, co najwyżej doraźny, np. namalować z pamięci często mijaną elektrociepłownię bez poprawiania. Potrzebuję zachwycić się jakimś obrazem zauważonym, żeby o nim myśleć jako o możliwym obrazie do namalowania. Wyobrażam sobie wtedy, że to jest ważna obserwacja mająca konsekwencje duchowe. Zależy mi na powstawaniu obrazu i też na jego powstaniu. Zrobię wszystko, żeby tak było. Może to wynikać z wieku i doświadczenia malarza.

Krótko o latach 80. dwudziestego wieku z (jednak) odniesieniem do dwudziestego pierwszego wieku.

Powinno być jasne, że odpowiadam też na pytania ankiety, te same, na które odpowiadał Jarosław Modzelewski, ale trudno mi jest te miejsca dokładnie wskazać w tekście (są one co prawda wskazane, ale niedokładnie). Zapewne tekst jest odrobinę szerszy,

ujmuje też pewne sprawy wspólne, ale ponieważ ja go konstruuje, jasne jest, że stale pojawia się taka trudność oddzielenia tego, co osobne, od tego, co wspólne.

Jak mówi starszy, może nieżyjący kolega–filozof, *Sztuka ze swej natury*, a więc ze swej sztuki, *jest ekspresją genialnej indywidualności wspomaganą przez elitarne kompetencje rzemieślnicze*. Skoro tak jest (naturalnie/sztucznie) trzeba szukać tej ekspresji i tych kompetencji. Być może należy poświęcić się konwencji naturalistycznej, żeby nie wyszło na to, że tylko wobec dzieł realistów widz/publiczność odczuje satysfakcję zobaczenia i potwierdzenia tego, co zna. Tak więc potrzeba *naturalizmu* jako indywidualnego rysunku ekspresji i jedynej gwarancji opracowywania indywidualnej, innej czy specyficznej perspektywy. Ale oczywiście używając naturalizmu można użyć też każdej konwencji, tak samo *konceptualizmu* jak *media–realizmu* właśnie w zgodzie z nadrzędną naturalistyczną strategią tworzenia za każdym razem innej perspektywy. Naturalizm ścisła konwencja w jądro, a konwencją jest to, że konwencje zajmują stosunkowo



niewielką przestrzeń jądra wobec ogromnej przestrzeni orbit.

Ta (według mnie polityczna) historia zaczyna się pod koniec lat 70., dotyczy początku lat 80. i początku XXI wieku; w środku jest dziura. Dziura powstała nie przez brak, raczej przez nadmiar, w tej dziurze znajduje się też parę rzeczy ważnych czy najważniejszych z punktu widzenia jakiejś „nie według mnie” historii, np. Grupa (1983–89).

Na sam koniec lat 70. przypada moment największego zmęczenia, jakie znam, zmęczenia systemu władzy w Polsce (socjalistycznej), który zmęczył wszystko i wszystkich do tego stopnia, że odczuwalne było tylko to zmęczenie i jakby choroba,

i chyba tak naprawdę było. Rzeczywiście w tym czasie kształtował się też mój pogląd na to, co to jest „ja”, jaka jest możliwość tego „ja”. Pojawił się wątek poszukiwania jakiegokolwiek punktu, spostrzeżenia czy roli, poszukiwania czegoś, co jest odrębne, osobne czy własne. Oczywiście ogromne zasysanie czy podciśnienie powodowało, że jakakolwiek własna polityka (na ile polityka jest odrębna, osobna czy własna?) została wssana przez politykę zewnętrzną, nomenklaturową, i od razu niemal unicestwiona. Chyba tak było, wszystko pod kontrolą, człowiek bez szansy dostania paszportu, w Akademii, gdzie rektor zawiesił w prawach studentów nas dwóch i trzeciego kole- →

Marek Sobczyk, *Eurodeputowani atakują instalację*, 2008, 160 x 142 cm, tempera jajkowa/płótno



← Marek Sobczyk, *Grupa Parateatralna*, 1980, 90 x 90 cm, olej/plótno

↓ Jarosław Modzelewski, *Lampa, piłka (Jowisz)*, 2007, 140 x 180, tempera



gę malujących w pracowni dyplomantów za happening „PZPR z Partią”, a przecież jak zawsze istniało podejrzenie, że czwarty dyplomant niezawieszony i malujący w pracowni doniósł. Właśnie studiowanie i najskromniejsza refleksja doprowadziły do konkluzji, że politycznie mogą jedynie wystąpić w pierwszej osobie liczby pojedynczej i że namysł artysty jest polityką, a artystyczna decyzja, jak rozumiałem i nadal rozumiem, jest decyzją wprost polityczną. Dzisiaj analizując swoje doświadczenie artysty, muszę uznać, że bardzo niewiele się posunąłem od tamtego czasu, i nadal dla mnie pierwsza osoba liczby pojedynczej jest tą właściwą formą wystąpienia artysty (nawet w manifestacjach grupowych), i nadal mam wrażenie (od zawsze), że wystąpienie artysty jest wystąpieniem politycznym, i że artyście chodzi o władzę.

Gdy w roku 79/80 doszło już więc do pewnych decyzji dotyczących formy i funkcji, okazało się, że jedynym językiem, jaki funkcjonuje wokół (i jednak jako jedyna atrakcja), jest język sztuki konceptualnej, a więc sztuki skierowanej przeciwko malarstwu, konwencji i ograniczeniu malarstwa. Był to język skierowany zdecydowanie przeciw konwencji tradycyjnie rozumianego obrazu, a tak naprawdę każdego obrazu, niezależnie od tego, że zapisy konceptualne były zapisywane na płaszczyźnie i często były to płaszczyzny obrazów. Ten język pewnej postawy, być może język poszukiwania wolności dla sztuki, gdzie w pewnym sensie stawką było zniszczenie malarstwa, przynajmniej dla Koshuta, okazał się w moim pojęciu najlepszym językiem dla ma-

larstwa. Wybór tego języka był wyborem politycznym, bo też było to odebranie języka jednej sztuce (w tym wypadku konceptualnej) i danie go drugiej sztuce (w tym wypadku jakkolwiek rozumianemu malarstwu). Właśnie pozbawienie i danie było tym aktem założycielskim, a uczyniono to po to, by uczynić malarstwo przemożnym.

Pierwsze pytanie ankiety: Oczywiście skomplikowane procesy, gdy zachodzą w mózgu człowieka, wobec jego działań, i skomplikowane działania, gdy przebiegają wobec procesów zachodzących w mózgu, trudno jest przedstawić, zwłaszcza po latach. Jednak – po pierwsze – zaznaczę, że każdy obraz, który malowałem (tak jest do teraz), miał być inny, posiadać inne założenie, realizować inne ćwiczenie. Po drugie – przedstawię też namysł nad kolorem wykonywany na przełomie lat 79/80. Bo też miałem pomysł, by w dyplomie zdać sprawę ze *skróconych politycznie możliwości pojedynczego człowieka i roli skróconej politycznie jednostki*. Dlatego szukałem „koloru” z jednej strony politycznego (tak jak biały i czerwony), z drugiej koloru osobistego i również koloru ciała, koloru bezradności widzenia pojedynczego i zarazem koloru strategii podjętej wobec społeczności, koloru czystej dziecięcej wrażliwości i koloru kiczu. Tak czy owak, jakbym nie mieszał tego politycznego koloru czerwonego z politycznym kolorem białym, wychodził polityczny kolor różowy, który stał się kolorem obowiązującym dla dzieł w pięciu obrazów dyplomowych, tylko jeden jedyny (pierwszy namalowany) obraz *Polnyje kawaliry*

ordiena sławy posługiwał się kolorami widma, tak by bohaterów ukazać na „tęczy”.

Zadania sztuki się nie kończą: albo zostają postawione już nowe, albo sztuka się zmienia (również w niesztukę), a *elitarna kompetencja rzemieślnicza* zmienia się w nieumiejętność albo właśnie w iluzjonizm.

Wydaje się, że przyszło nam żyć i też żyć artystycznie w czasie, gdy zwątpienie jest jedynym punktem oparcia dla uczynku artysty. Artysta zdążył zwątpić w artystę i sztukę, a sztuka wątpli w sztukę i artystę. Z drugiej strony ciągle nierozstrzygnięta pozostaje kwestia Baroku, a mianowicie barokowa perspektywa Wielkiego Stylu i Nowożytności jest nadal aktualna (gdy ogłoszono już *Ponowoczesność*, nie ogłoszono *Ponowożytności*). Z trzeciej strony należy zobaczyć konieczność twórczenia w miejscach życia ludzi, na ulicach i w mieszkaniach pomników pewnych pojęć (np. pomników Dyskursu czy pomników Kapitalizmu).

Drugie pytanie ankiety: Poszukiwanie Wielkiego Stylu na własną rękę i własne ryzyko, ale bez odniesienia do tradycyjności. Zorientowanie na ćwiczenie związane z wykorzystaniem „kartyżańskiej” przestrzeni psycho/somo/socjo-analzy trzech osi: osi *psycho*, osi *somo* i osi *socjo*, gdzie osie są nieskończone i zawierają w sobie również „stany” minus i stan zero. Nigdy dosyć Polityki na Nowe Czasy, jak również od czasu do czasu aktywności w Powoływaniu Nowych Ruchów Społecznych Jako Dzieła Sztuki. ●



→ **Marek Sobczyk**, *Polnyje Kawaliry Ordiena Sławy*, 1979, 136 x 136 cm, olej/plótno

↓ **Jarosław Modzelewski**, *Forsycja*, 2007, 180 x 240, tempera





Okladka wydawnictwa
Nowa Ekspresja.

O MIŁOŚCI

Ze Zbigniewem Maciejem Dowgiałą

rozmawia Krzysztof Stanisławski

W ogromnym, trochę niesamowitym mieszkaniu w kamienicy z 1933 r. na starej Ochocie Maciej Dowgiało mieszka, maluje i przechowuje obrazy, kręci filmy, montuje je, komponuje muzykę, pisze, opracowuje katalogi do druku, marzy i trenuje na nowoczesnych elektronicznych wiosłach. W potworze zagraconych pokojach, których nie jest w stanie posprzątać nawet nieoceniona Pani Wanda, pomimo cotygodniowych zmagania, stoją sztalugi, gotowe i ledwo zaczęte obrazy, pędzle i farby, całe stosy tubek, profesjonalne oświetlenie, do tego wszędzie porozstawiane są komputery, nawet na balkonie. Pod ścianami dziesiątki prac na blejtramach, niektóre, te najstarsze, w rulonach, ściśnięte, poranione, praktycznie nie do odtworzenia. Często z powodu niefrasobliwości artysty, jeszcze częściej – braku profesjonalizmu organizatorów wystaw z lat 80., niektórych o głośnych nazwiskach. Podobno część prac jest jeszcze w piwnicy. Gdy rozwijamy te przechowywane w mieszkaniu, ukazują się kultowe płótna Nowej ekspresji, dzieła historyczne o wartości muzealnej, znane z najgłośniejszych wystaw, katalogów, albumów, leksykonów. Dziś straszą załamaniem, przetarciami, dziurami, pachną pleśnią. A przecież minęło zaledwie dwadzieścia kilka lat i nie dotknął ich żaden kataklizm: bombardowania czy pożary, po prostu nie udało im się przeżyć czasów komunistycznej biedy oraz – co chyba dużo boleśniej – schyłku entuzjazmu, który nagle gdzieś wyparował wraz z końcem dekady lat 80.

Maciej Dowgiało wraz z Wojciechem Tracewskim jest prekursorem Nowej ekspresji w jej najradykałniejszym, „dzikim” wydaniu. Był jednym z najgłośniejszych, najbardziej obrazoburczych, najaktywniejszych, sztandarowych, by tak rzec, twórców lat 80. Wielokrotnie opisywany przez krytykę, chętnie kupowany przez kolekcjonerów, działający pod egidą jednego z najważniejszych marchandów-kuratorów tamtych czasów – Andrzeja Bonarskiego, nierzadko nazywany „enfant terrible” młodej sztuki, zawsze niezależny, anarchiczny, wolny.

Jego ogromne prace, z racji ich atrakcyjności wizualnej i ostro wyrażonych treści, umieszczano zwykle w centrum ważnych wystaw w d. Zakładach Norblina („Co słycać?”), w hallu Muzeum Narodowego

(„Realizm radykalny, abstrakcja konkretna”), w Sali Matejkowskiej Zachęty („Szyk polski”). W 1986 i 87 roku, u schyłku ery Nowej ekspresji, był u szczytu powodzenia, niemal na prawach gwiazdora. Wkrótce jednak, w 1989 r., wraz z żoną Anną Gruszczyńską, wyjechał do Stanów Zjednoczonych. Oboje pragnęli bezpośredniego kontaktu ze sztuką światową, chcieli się uczyć i pracować w głównym jej nurcie, osiedli więc w Nowym Jorku na Manhattanie. Wrócili po dwóch latach, nawet nie rozpoczynając właściwej kariery, bowiem Maciek nie mógł znieść rozłąki z rodziną i krajem. Ale początek lat 90. w Polsce nie należał już do malarzy, to czas tzw. sztuki krytycznej, krytykującej wszystko, włącznie z Nową ekspresją, jako najbliższą tradycją, którą należało przezwyciężyć.

Od początku lat 90. artysta zajmuje się sztuką cyfrową, zakłada własną firmę, odbywa wraz z żoną podróż dookoła świata, pisze scenariusze, zaczyna kręcić filmy animowane 3D. Znów jest prekursorem i niemal gwiazdorem, zdobywa nagrody w Stanach i na całym świecie. „Newsweek” okrzykuje go guru „polskiej szkoły animacji”. Jego film *Pankosmosdios* miał światową premierę na Międzynarodowym Festiwalu w Cannes w 2007 r. (w ramach programu Short Corner).

Dziś kręci filmy aktorskie, znów bardzo niezależne, z licznym udziałem slicznych aktorek i amateerek, nierzadko roznegliżowanych... Na szczęście też wraca do malowania, w planach ma kilka dużych ekspozycji, w tym retrospektywę. Nie traci entuzjazmu, choć przytył i musi się odchudzać, wciąż młodzieńczo otwarty, szczery, pełen pasji i poszukujący miłości.

KS: Przed chwilą pokazałeś mi swój najwcześniejszy obraz, który namalowałeś w wieku 14 lat w Gdańsku, prawdopodobnie pierwszy lub jeden z pierwszych obrazów Nowej ekspresji w Polsce. To było w 1976 roku, a więc równocześnie z dziełami twórców arte cifra, włoskich prekursorów Neue Wilde? Dlaczego namalowałeś ten obraz i dlaczego był tak ekspresyjny? Czy miałeś świadomość, że tworzysz coś nowego?

ZMD: To dłuższa historia. Właściwie to był mój drugi olej. Pierwszy jeszcze mam, jest schowany. Przedstawia ekspresyjnie namalowane maski. Ale

w tej poetyce tworzyłem dużo wcześniej, już w wieku ośmiu lat. A gdy miałem dziesięć, zdobyłem pierwszą nagrodę w konkursie plastycznym dla dzieci „Sport w sztuce”. Namalowałem kolarzy w ruchu. Na moim obrazie tak pędzili, że trudno było rozpoznać poszczególne sylwetki. Czysty ekspresjonizm. Tak to się zaczęło.

A ten obraz, który przed chwilą oglądaliśmy, nosi tytuł *Chile*. Odnosi się do przewrotu Pinocheta, który przez naszą propagandę nazywany był faszystowskim i wzbudzał, nawet w szkołach, szal protestów. Również ja zaprotestowałem swoim obrazem przeciw najazdowi czołgów, nalotom i zamordowaniu Allende. Namalowałem wielki czerwony wybuch i fruwające brązowe, kreolskie głowy. Kupiłem płótno i najlepsze wówczas na rynku farby olejne Rowneya, zbiłem blejtram, zagruntowałem płótno klejem i namalowałem w pełni profesjonalny obraz. Pracowałem dość długo i z wielką pasją. Trzyma się do dziś.

KS: Przez rok studiowałeś w PWSSP w Gdańsku, później przeniósłeś się na Architekturę Wnętrz do Warszawy...

ZMD: Tak i tam spotkałem Wojtkę Tracewskiego. Zaczął się stan wojenny. Dużo wtedy malowałem, zarówno w pracowni na uczelni, jak i w domu. Tam powstał między innymi obraz *Rozstrzelani w „Wujku”*. To był przełom 1981 i 82 roku. Zagruntowałem ogromne prześcieradło i przybiłem gwoździem do ściany, bo nie miałem blejtramu. Malowałem pod wpływem przeżyć, szybko, z pasją. Dysponuję tylko czarno-białą reprodukcją. Obraz sprzedałem bardzo tanio dziewczynie, w której się wtedy zakochałem. Mam nadzieję, że go nie wyrzuciła... To był mój pierwszy dojrzały obraz ekspresyjny, nigdy nie był ekspozycyjny.

Na pierwszym roku malowałem martwe natury – dzbanki i kufle – na zaliczenia, a oprócz tego strzelające czołgi, zabitych, wybuchy. To był taki okres wystrzałowy. Namalowałem też Jaruzelskiego na rowerze.

Były to prace o wymiarach 140 x 120 cm. Uznałem jednak, że to za małe formaty, postanowiłem malować większe. Zbiłem listwy: 200 x 190, żeby obrazy przechodziły przez drzwi. Oczywiście, drzwi w starym

budownictwie. Malowałem też jeszcze większe, na luźnych płótnach, które przybijałem do ściany w pracowni i później rolowałem. I wtedy się zaczęło. Tracewski też zaczął malować wielkie płótna. Pierwsze moje wielkoformatowe obrazy to *Litwo, Korono, zwyciężaj!*, *Ludzie wskowrony* i *Ordynacja wyborcza*.

KS: Pokazywaliście te obrazy poza pracownią?

ZMD: Tak, pierwszy pokaz był dość nietypowy, pod koniec drugiego roku na malarstwie. Asystent profesora Jana Tarasina podczas przeglądu zauważył, że warto by pokazać te obrazy. Zawiesiliśmy je na korytarzach w całej Akademii. Na pierwszym, drugim i trzecim piętrze. Zawiesiliśmy całą Akademię. W 1983 r. Wszyscy myśleli, że to nasz dyplom, a my byliśmy dopiero na drugim roku. Później była wystawa w BWA w Lublinie, a jeszcze później w Galerii Brama, naprzeciwko ASP, i kościelna „Droga i prawda” we Wrocławiu.

KS: Czy brałeś sam lub z Wojtkiem Tracewskim udział w innych kościelnych wystawach w stanie wojennym?

ZMD: W stanie wojennym nie, bo byliśmy za młodzi. Brałem dwukrotnie udział w Biennale Malarstwa Młodych w kościele św. Krzyża we Wrocławiu. W 1985 r. zdobyłem dyplom uznania. W 1987 r. wystawiałem tam jako laureat. Wojtek nie brał udziału w tym biennale ani innych kościelnych pokazach. Nie były to zresztą wystawy „nowych dzikich”. W kościołach wystawiali głównie starsi artyści.

KS: Byłeś artystą zaangażowanym w tym okresie, artystą walczącym...

ZMD: Dla mnie to były obrazy duszy. Mówię o pracach z lat 1981–84. Przekaz stanu mojej duszy. Przekaz bardzo wewnętrzny.

KS: Ale jednocześnie komentarz do wydarzeń, które można było zobaczyć w telewizji...

ZMD: Coś ty, ja nie miałem telewizora. Odnosiłem się do rzeczywistości na ulicy. Walczyłem na ulicach kamieniami. 16 grudnia 1981 r. byłem na manifestacji w Gdańsku. Było ostro, połowa mojej klasy z liceum tam była, moja mama, brat, siostra.

W 1983 i 84 r. przeżywałem wraz z Tracewskim okres burzy i naporu. Nie wystawialiśmy w oficjalnych galeriach.

KS: A Dziekanka?

ZMD: Dziekanka była modna dla modnych, a ja ani Tracewski, modni nie byliśmy. To było miejsce tylko dla Gruppy i ludzi z nimi zaprzyjaźnionych. Wystawialiśmy natomiast w innych studenckich galeriach – Stodole i Remoncie.

KS: Kiedy zauważyliście obrazy Gruppy?

ZMD: Pytanie można odwrócić. Kiedy Gruppa zauważyła nasze obrazy? Do 1984 r. nie widzieliśmy ich obrazów, ale oni widzieli nasze. Miałem wtedy 19, 20, 21 lat i malowałem obrazy, jakich nikt z profesorów Akademii nie miał prawa zaakceptować. Bo były tak inne od ich własnych i wszystkich wokół. Byłem skazany na własną świadomość w ocenie tego, co jest dobre, a co złe. Nikt nie mógł mi nic powiedzieć. Malowałem właśnie w takim stanie. Przez prawie 3 lata. Dopiero w 1986 r. pojawiły się pierwsze oceny, akceptacja, wystawy podsumowujące. Wtedy nagle stało się dla wszystkich jasne, że to Neue Wilde, czyli „dzicy”, Nowa ekspresja. Wystawa w BWA w Sopocie, później w Muzeum Narodowym. Nobilitacja. Ale wcześniej byłem w bardzo trudnej sytuacji. Nie wiedziałem, po co właściwie maluję tak, a nie inaczej. Mogę tylko powiedzieć, że natchnienie przychodziło z góry...

KS: Teraz nadszedł czas na pytanie, które od 30 lat mojej pracy jako krytyka zadaję artystom, których cenię. Zwykle robię to na wstępie, dziś na półmetku rozmowy. Oto pytanie: co jest ważne? Odpowiedz, proszę, możliwie najkrócej.

ZMD: Miłość. ●

O SZCZĘŚCIU

z Wojciechem Tracewskim

rozmawia Krzysztof Stanisławski

Po wpisaniu do wyszukiwarki Google hasła: „Wojtek Tracewski”, najpierw otwiera się internetowy wywiad z serii „Inny Punkt Widzenia”, przeprowadzony w TVN24 przez Grzegorza Miecugowa w 2006 roku. Warto go obejrzeć z uwagą. Wojtek mówi ważne rzeczy, choć pytający raczej nie popisuje się elokwencją. W następnej kolejności na liście traferń Google wyświetla się kalendarz spotkań z Tracewskim w całej Polsce, Rosji, w Niemczech etc. Codziennie w innym mieście, miesiąc po miesiącu. Wojtek jest bardzo zapracowany, rozchwytywany, zajęty. Podczas naszego spotkania w Warszawie mówi, że ma dokładnie zaplanowany każdy dzień do końca przyszłego roku.

Spotykamy się w niby Artystycznej Quchni, gdzie zwykle placki ziemniaczane z dodatkiem żdźbła pora i sosu grzybowego kosztują 35 złotych. Staje przede mną wysoki, krótko ostrzyżony facet, ubrany na czarno, w paramilitarnej koszuli i spodniach, skórzanej kurtce, z prześliczną, młodzieżową przyciętą Nadią. Uśmiechnięty, wyluzowany, silny, spokojny.

Dzień wcześniej byliśmy w domu i pracowni Ryszarda Woźniaka w Wiązownej, gdzie rozwijaliśmy rulon z kilkoma obrazami sprzed 22–25 lat. To płótna Tracewskiego, przechowywane przez Woźniaka w kolejnych jego pracowniach od 1987 roku. Przez ostatnie 3 lata znajdowały się w nieogrzewanej szopce z klepiskiem, w której mieszkali robotnicy budujący dom Ryszarda. O dziwo obrazy zachowały się w doskonałym stanie, choć w dwóch miejscach można zauważyć ślady szczyrzych zębów, ale tylko na brzegach...

KS: Co jest ważne, Wojtku?

WT: Szczęście. Najlepiej, gdyby to było szczęście wszystkich. Dla niektórych ludzi sposobem osiągnięcia szczęścia jest sztuka, dla innych szczęście to będzie szczęście innych, dla jeszcze innych sposobem na szczęście będzie duży dom i samochód. Są różne wersje drogi do szczęścia. Myślę jednak, że na poziomie podstawowym dla każdego człowieka to najważniejsze. To motor ludzkich działań.

KS: Co było i pewnie nadal jest ważne dla Ciebie w sztuce?

WT: Jest wiele takich rzeczy. Chciałbym jednak na początku zwrócić uwagę na jeden szczególny aspekt. My wtedy, w latach 80., mieliśmy ze sztuką dużo zabawy. W tym całym beznadziejnym i głupim komunizmie sztuka była takim obszarem, gdzie można było wszystko zrobić. Można było namalować kompletnie wszystko, zwłaszcza to, co było niedostępne. Stąd więc wzięły się palmy, ciepłe plaże na naszych obrazach. Ponieważ rzeczywistość była taka sobie, mówiąc delikatnie, malowaliśmy z użyciem jaskrawych kolorów. To chyba dla nas wszystkich była taka furтка, przez którą staraliśmy dostać się do niedostępnych krain: wolności, podróży, swobody wyrażania się, bogactwa. Tak, bogactwa, bo wielu ludzi na pewno liczyło też na to, że sztuka pozwoli im się wzbogacić. Aby opuścić ten nieciekawy świat, który ich otaczał i znaleźć się w lepszym świecie. Świecie zagranicznym, świecie wszelkich swobód i możliwości kariery artystycznej oraz dostępu do zwyczajnych radości życiowych.

Drugą ważną kwestią była potrzeba wyrażania siebie. To była przemożne uczucie. Jak ciśnienie gotującej się wody i pary, szaleńczo podrzucającej pokrywkę garnka. Ponieważ świat było bar-dzo „ciśnieniowy”, powodowało to taki, a nie inny wybór sztuki. →

To było ujęcie dla wszystkiego, co się w człowieku działo. I było w dużym stopniu ujęcie bezkarne.

Doświadczaliśmy tego bezpośrednio z Maćkiem Dowgiałą przed wspólną wystawą w warszawskim SARPIe. Była to pierwsza prezentacja sztuki lat 80. przygotowana przez Andrzeja Bonarskiego. Oczywiście, przed wernisażem pojawiła się pani cenzor. Trzeba było ją zaprosić, od jej decyzji zależało, czy w ogóle będzie można otworzyć wystawę i w jakim ostatecznym kształcie. Pani zobaczyła olbrzymią ekspozycję, bardzo kolorową, na której były te wszystkie rzeczy, których nie miała prawa dopuścić do obiegu publicznego. Były to prace obrazoburcze, obsceniczne, na każdej, albo prawie każdej znajdował się kutas. Cenzorka, oglądając obraz po obrazie, wydawała się coraz bardziej zmęczona, niechętna i smutna. Taka szara komunistyczna myszka, ale prawdopodobnie dobry człowiek. Wiedziała, że nie może na to pozwolić. Za dużo było tego wszystkiego. W pewnym momencie doszła do końca wystawy. Akurat tam wisiał obraz Maćka Dowgiały – na płótnie o wysokości dwóch czy trzech metrów, na zielonym tle jarzył się czarny penis. Pani stanęła przed nim i nachyliła się, aby przeczytać tytuł, który brzmiał po prostu: *Chuj*. Gdy przeczytała, coś się przełamało w jej myślach i zaczęła się śmiać. Powiedziała: *Dawajcie, chłopaki papiery*. I podpisała zgodę. Coś się w niej zmieniło, nagle poczuła się dobrze. Zrozumiała, że sobie z tym nie poradzi. I otworzyliśmy szczęśliwie wystawę.

Kolejną ważną rzeczą, która podobała mi się w sztuce lat 80. było to, że ludzie przychodzili na wystawy. Przy tym mogli przychodzić wszyscy, bo bilety nie były drogie, jeśli w ogóle były. A więc przychodzili i widzieli, że wszystko można. Że można namalować kutasa i to aspiruje do roli dzieła sztuki.

Nasza sztuka była w dużym stopniu grą z pojęciami, ograniczeniami. Niezależnie od tego, czy ludzie zdawali sobie z tego sprawę, czy też nie. Dla mnie to było chyba najbardziej pociągające. Sztuka była cudowna. Mieliśmy na tyle szczęścia w Polsce, że pomimo tego, iż była komuna, to jednak można było taką wystawę otworzyć. Mało tego, pojawiali się na niej krytycy i kupcy. Jakoś to funkcjonowało. Zupełnie inaczej było w ZSRR czy NRD.

Podsumowując, najważniejsze były dla mnie wówczas: wolność, swoboda wyrażania się, budowanie własnego świata, nawet nierealnego. W pewnym momencie także pojawiła się nadzieja na poprawę codziennego życia, wraz z pierwszymi zakupami obrazów.

Wydaje mi się, że nie do końca sobie to wszystko uświadomiliśmy. W końcu malarz za wiele nie myśli, malarz maluje. Raz mu wyjdzie, raz nie. Często, gdy artysta słucha dyskusji o tym, co chciał powiedzieć, wyrazić w swoim dziele, to się śmieje. Bo czasem nie chciał niczego specjalnego powiedzieć, tylko się upił i chciał sobie poprawić humor... I dlatego namalował gołą babę i nazwał ją *Calypto na plaży*. ●

Cała rozmowa w: Krzysztof Stanisławski, *Nowa ekspresja. 20 lat*. Vol. 2, Olsztyn 2008.

Ryszard Woźniak, *Bez tytułu (Skrzydło)*, 1990, własność Bank BPH Warszawa



GRAND RESERVA

z Ryszardem Woźniakiem



o hibernacji, spaniu w dzień, prawdziwych dysponentach sztuki i zakrywaniu jej w amerykańskim Kongresie

rozmawia Ada Florentyna Pawlak

A.F.P.: Dostrzega Pan obecnie odniesienia do spadku formalnego Grupy? Czy „dzikie” lata 80. wywarły znaczący wpływ na działających obecnie młodych twórców? Możemy w ogóle mówić o „uczniach Grupy” albo nowych „nowych dzikich”?

R.W.: Na dobrą sprawę trudno powiedzieć, czy Grupa może się pochwalić uczniami, a to dlatego, że dosyć szybko zmieniają się mody, trendy, zainteresowania publiczności, krytyki i instytucji kulturalnych. W takiej sytuacji nie ma czasu na zaobserwowanie uczniów, bo szybko ewoluują preferencje estetyczne i dyscyplinarne i okazuje się nagle, że młodzi ludzie idą w inną stronę. Jeżeli jednak popatrzymy na sam sposób myślenia, to miałem kilku studentów, którzy obecnie zdradzają podobne podejście do sztuki. Jeśli mogę powiedzieć, że czegoś ich nauczyłem, to raczej obserwacji i pewnego rodzaju myślenia o rzeczywistości i dziele. Myślenia otwartego, dynamicznego, bez lęku, nastawionego na nowe rozwiązania i zaskoczenia. Nie uczyłem określonej stylistyki. Tak naprawdę formalne rozwiązania są rzeczą wtórną w stosunku do tego, po co sztuka powstaje, jaki jest bezpośredni powód i energia tego działania.

A.F.P.: Prócz energii działania, a także kształtu i koloru istotne były dla Pana energia zdziwienia, obrazy lub odrzucenia. Czy mógłby Pan opowiedzieć o zaskakujących reakcjach odbiorców na Pańską sztukę?

R.W.: Tak, oczywiście. Przede wszystkim sam się lubię zadziwiać. Tak uprawiam malarstwo i tak traktuję sztukę, aby zobaczyć rzeczy, których dotychczas nie widziałem. W pewnym stopniu nastawiam się na zaskoczenie samego siebie.

A.F.P.: A nieprzygotowany odbiorca? Czy jest w stanie odczytać kody Ryszarda Woźniaka?

R.W.: Bardzo sobie cenię sytuacje, w których

odbiorcy decydują się na odrzucenie krępujących ram umysłowych, które często wynoszą z dzieciństwa, edukacji. Te ograniczenia każą im uważać się za „nieznawców” i ludzi nieuprawnionych do wyrażania opinii. Lubię sytuację gdy spotykam ludzi śmiało patrzących na obraz choć niekiedy mówią tylko, że „coś w nim widzą”.

A.F.P.: Obecnie kupić można reprodukcje artystów urodzonych w roku, w którym ukonstytuowała się Grupa i nawiązujących do jej stylistyki. Przed naszą rozmową odwiedziłam Empik. Multiplikowane obrazy ułożone jeden na drugim sąsiadują z książkami, płytami, kartami pocztowymi. Pojęcie oryginału rozważał Pan w latach 90. Co myśli Pan o tym obecnie, w dobie, gdy nabyć można nie tylko reprodukowany dekoracyjny pejzaż, lecz również „zbuntowaną sztukę”?

R.W.: Ciągle myślę podobnie. Z jednej strony w kulturze masowej pojęcie oryginału faktycznie uległo zmianie poprzez dostępność środków powielania i reprodukcji. Niejednokrotnie reprodukcja jest tak dobrej jakości, że spokojnie daje nam taką radość patrzenia jak obraz oryginalny. Z drugiej strony oryginał w tradycyjnym pojęciu nadal ma sens. Okazuje się, że ludzie, którzy szukają czegoś specjalnego, zwłaszcza ci, którzy są w stanie otworzyć się na związki zachodzące między dziełem a twórcą i zwracający uwagę na kontekst, w którym dzieło powstało. Ludzie, których odbiór jest szerszy, docierają do autentycznej pracy – Oryginału ponieważ kopia ich nie zadowala. Myślę, że tacy odbiorcy są w tej chwili najlepszymi „konsumentami” Grupy.

Warszawa, Galeria Studio, 25 maja 2008 r.

Cała rozmowa w *Suplementach do historii lat 80.*

Ryszard Grzyb, *Leda*
z łabędziem, 1985,
temp., 120 x 138



Z KSIĘCIEM POWIETRZA

Ryszardem Grzybem



o Tajemnicach życia, dowcipie jako zaczynie obrazu, napadach na bank i stanach podrażnionej wyobraźni

rozmawia Ada Florentyna Pawlak

A.F.P.: Często pyta się Grupę o inspiracje i związki z Transawangardą i Neue Wilde. A czujesz związek z tymi, którzy przyszli po Was? (R. Grzyb, *I kwiat 1980. Po nich przyszli inni/Jeszcze okrutniejsi/Choć twarze mieli podobne do naszych*).

R.G.: W ogromnej palecie sztuki mieszczą się bardzo różne rzeczy. Wiem, że po nas przyszła sztuka krytyczna plasująca się w obrębie psychiczno-socjologicznym ale jest to kompletnie inny od mojego obszar. Czy czuje związek? Czuję, że nie powinno być tak, że gdy coś staje się modne nagle, wszyscy działają podobnie. U nas jest to wręcz karykaturalne. Wynika to z faktu, że Polska jest „małym podwórkiem”. Na zachodzie koegzystują różne mody i trendy, do wielu rzeczy wraca się po dziesięciu czy dwudziestu latach, aby nadmuchać je z powrotem. Są jednak wielkie nazwiska malarstwa, które nie muszą za niczym podążać i płynąć własnym nurtem.

A.F.P.: Czyli jednak malarstwo. Myśli Pan, że wiecznie będzie się miało dobrze wokół ruchomych obrazów?

R.G.: Sto razy mówiono o śmierci malarstwa. Kiedy zacząłem studiować we Wrocławiu panował konceptualizm. Trochę dyskredytowano malarstwo olejne, ale jednocześnie dawano nam kompletny luz. Interesowałem się wtedy sztuką dzieci i sztuką psychicznie chorych. Czerpałem z brutalizmu twórczości topornej, nieudolnej, naiwnej i w tym obszarze szukałem równowagi. Obraz na ścianie jest zdaniem nie do podrobienia przez maszynę. Żaden wydruk czy fotografia nie zastąpi duktu pędzla, ściekającej farby, specyficznej atmosfery związanej z tworzeniem. I właśnie dlatego zawsze znajdzie się na nie zapotrzebowanie. Malarstwo z jednej strony jest dziedziną archaiczną lecz z drugiej w dobie komputeryzacji i łatwości technologicznej ma walor niesamowicie ludzki i nabiera jeszcze większej wartości bo bezpośrednio wynika z nas. Z naszej ręki, z naszego patrzenia na świat.

A.F.P.: I od tego, kto patrzy. Mówi Pan o inspiracji sztuką umysłowo chorych, a mi przypomina się

jedno ze zdań napowietrznych: *Człowiek ma tak delikatny mózg*. Myśli Pan, że pędzel może go wzmocnić? Co Pan myśli o terapeutycznym malowaniu? Terapia przez sztukę jest, o ile mi wiadomo, przedmiotem studiów uniwersyteckich. Pomaga czy na wiecznie interpretującego świat wrażliwca może rzucić klątwę?

R.G.: Różnie bywa. Ktoś może mieć natłok energii w sobie i w ten sposób ją wyzwać. W jednym z esejów pochodzącym z antologii *W 80 światów dookoła dnia* Julio Cortazar opisuje przypadek psychicznie chorego malarza. Facet miał w sobie nadmiar agresji, wciągnął do wewnątrz psychiatricznych. W jednym z nich któryś z lekarzy podsunął mu pudełko z kredkami i powstało z tego ogromne dzieło. Odnalazł takie piękno w przekładaniu świata na papier, że popłynął w tę stronę i oddał się temu całkowicie. Cała agresja zmieniona w energię skumulowała się w jego dziele. Malarstwo to specyficzny rodzaj pozbawiania się energii. Jeśli się nie maluje, to ta energia nie ma ujścia, trzeba ją jakoś oddać, aby uzyskać spokój.

A.F.P.: Jakiś czas temu *Flaga* Włodzimierza Pawlaka otwierała jego monograficzną wystawę w Zachęcie. *Flagę* malował również Ryszard Woźniak, Paweł Susid. Pan stworzył *Przemarsz ptaszków przez flagę w stanie wojennym*. Pomówmy o tym co dzieje się pod naszą flagą. Jaką moc mają te obrazy obecnie?

R.G.: Moja flaga powstała w 1982 roku, tak więc flaga Grzyba była pierwsza. Potem Rysiek Woźniak stworzył *Rydwany* i piękny obraz *Polak w Czadzie*. Dopiero potem Pawlak i Susid. Gdyby ustawić je obok siebie, to już byłaby refleksja. Ale jaka może być ich moc? Nie wiem, czy ktoś po zobaczeniu flagi umrze, czy dostanie orgazmu. Dla mnie mocą jest to, że odbiorca zaczyna myśleć, ale do tego potrzebna jest również wiedza o tym z czego te obrazy wynikają, kiedy powstawały, o czym mówiły, w jakim kontekście. Nie spodziewam się druzgocących wzruszeń. Innym potencjałem jest to, gdy filmuje się kogoś, jak umiera. To pierwotny

zrozumiały przekaz. Nie zawsze da się rozpatrywać sztukę w prostych kategoriach wzruszeń.

A.F.P.: Jesteś malarzem, kuglarzem słowa, poetą, sportowcem, a nawet hodowałeś ptaki. W roku, w którym Grupa debiutowała w Dziekance, zniesiono stan wojenny, Wałęsa dostał Nobla, a Pan należał do Polskiego Związku Hodowców Kanarków! Gdyby „ten facet co układa rzeczy parami” mógłby przydzielić Panu tylko jeden talent? Co wybrałby artysta, który ma tyle oczu dookoła głowy?

R.G.: Taką czerpię radość z tego wszystkiego, co jest mi dane w kulturze, że nie mógłbym sam wybierać po to by czegoś się pozbawić. Są okresy, gdy więcej maluję, są okresy, gdy piszę. A ćwiczę zawsze i boję się, co by się stało, gdybym nagle przestał po trzydziestu latach (śmiech). Jako ludzie mamy pewien potencjał i obawiam się, że z tego, co już mamy wykorzystujemy tylko niewielki ułamek. Co innego ptaki. Byłem w nich absolutnie zakochany. Jak patrzeć na to z perspektywy czasu, to było totalne wariactwo. Mieszkaliśmy z żoną i synem w jednym pokoju. Prócz nas rezydowało tam pięćdziesiąt jeden kanarków.

A.F.P.: Nieczęsty to model rodziny. Dwa plus pięćdziesiąt jeden.

R.G.: Ale tradycyjnie obciążaliśmy dziadków. Wywoziłem je do mamy do Sosnowca. Na początku lata zaczynają się pierzyć i lokowałem je tam, gdzie jest światło. Miałem to szczęście, że mogłem ulokować ptaki na strychu. To było rytualne czerwcowe wywożenie. Wracaly na jesieni. Z nowymi piórami.

A.F.P.: Bukowski, którego poezja jest Panu bardzo bliska, mówił, że ma w sercu błękitnego ptaka, który chce wyfrunąć. Bądźmy więc niczym ptaki, zanim się znowu spotkamy. Dziękuję za rozmowę.

Warszawa, grudzień 2008 r.

Cała rozmowa w *Suplementach do historii lat 80.*

Ada Florentyna Pawlak

Kultura pamięci

(Recenzja z Republiki Bananowej)

Lata 80. uznawane są powszechnie za okres marazmu i beznadziejności. W asyście narastającego kryzysu Polacy wspominają Moment poetique swojej najnowszej historii – Okrągły Stół. Niewiele mówi się o tym, że rewolucji społecznej towarzyszyła również rewolucja artystyczna. Syntezę ontologicznych poglądów Asów malarstwa prezentuje „Republika bananowa. Ekspresja lat 80.”

Wystawa została przygotowana przez OKiS we Wrocławiu (dyr. P. Borkowski, D. Kowalewski, A. Chodysz) w ramach Dolnośląskiego Festiwalu Artystycznego. Jest to największa jak do tej pory wystawa sztuki lat 80. Warto tę Republikę utrzymać, bo prezentowani twórcy to prawdziwa artystyczna arystokracja.

Kurator Jolanta Ciesielska, zarazem współautorka z Pawłem Jarodzkim scenariusza wystawy, prezentuje artystów, którzy stworzyli państwo w państwie – podziemną republikę wolną od cenzury i przestrzegania utartych kanonów zachowań. To był Salon Niezależnych, który zgłaszał systemowi votum separatum. Zaskakująca jest ta niezwykle erupcja talentów. Czerpali z całej antroposfery i w oryginalny sposób wnikal w strukturę rzeczywistości świadomie stosując prócz autorskich form wypowiedzi pastisz i cytaty. Byli wielowymiarowi, ironiczni i pełni humoru, tworzyli oryginalne mozaiki z przytoczeń. Ekspresja lat 80. kojarzona jest z odnoszącym sukcesy komercyjnym wielkoformatowym malarstwem, ale „dziki” wesołym baraku to nie tylko zręczny *homo faber* i *homo artifex* – malarz, rzeźbiarz, poeta lecz również aktywny organizator, performer i happener poszukujący kontaktu z pokrewnym umysłem. To Huizingowski *homo ludens* – człowiek zabawy rozmiłowany w efemerycznych działaniach, akcjonizm, manifestacjach i rubasznym dowcipie. W „czasie marnym” artyści mieli apetyt na życie...

W „bananowej republice” koegzystowały różne postawy i artystyczne formacje. Polscy „nowi dżicy” żyli plemiennie. Nie tylko dlatego, że systemowi trudniej spacyfikować gromadę niż pojedynczego „odszczępieńca”, lecz w ten sposób można było osiągnąć zamierzony cel. Poczucie bezsilności, bezsensu, anomii, samowyobcowania i izolacji to elementy rzeczywistości, z którymi w latach 80. musieli się zmierzyć prezentowani na wystawie twórcy. Artyści tworzyli formacje towarzyskie, w obrębie których nowy sposób oddzielił życia i przyjaźni od artystycznej działalności. Grupy: Łódź Kaliska (1979), Pomarańczowa Alternatywa (1981) Luxus

(1982), Grupa (koniec 1982), Koło Klipsa (1983), Neue Bieriemienost (1985), Totart (1986), Wspólnota Leeżeć (1989) wzbogacone o twórczość artystów indywidualnych roztaczały alternatywną wizję polskiej sztuki. Nowa ekspresja zdecentralizowała polską mapę artystyczną. Stowarzyszenia niezależnych artystów działały w Poznaniu, Gdańsku, Wrocławiu, Łodzi i Lublinie. Świat zabawy, któremu towarzyszyło poczucie odrealnienia i wyodrębnienia się z rzeczywistego życia miał swoje zasady uczestnictwa w grze. Współtworząca „Kulturę Zrzuty” Jolanta Ciesielska doskonale je znała. Była nie tylko naocznym świadkiem, lecz współorganizatorką wielu wydarzeń. Kuratorka wraz z artysta-

styczna Łódź Kaliska atakowała w niezależnym periodyku „Tango”, a wcześniej w „Kronikach Strychu” polską powierzchowną religijność i polskie pojęcie patriotyczności. Kaliszanie przedstawiali absurdalność życia w PRL-u wyśmiewając socjalistyczne struktury „państwa wojny” i patriotyczną „sztukę przy Kościele”. Dowodem na to jest wielkoformatowa „Wolność prowadząca lud na barykady”, prześmiewcza wersja obrazu Delacroix.

Socjalistyczne państwo kontestowała również „Wspólnota Leeżeć” w spektakularnych happeningach, jak np. *Obzartówka protestacyjna. W latach 80. dominowało działanie intuicyjne i emocjonalne, nie było tak wyraziste pod-*



Nie mogliśmy robić nic innego – ani zająć się businesssem ani wyjechać z Polski. Bycie artystą i tworzenie własnej kultury było dla nas jedynym wyjściem.

Paweł Jarodźki

mi zamieszkiwała alternatywne podziemie i wraz z nimi tworzyła i spisywała jego historię. Niewiele jest w Polsce krytyków i historyków sztuki, którzy tak dobrze znali zjawisko ekspresji poprzez jego współtworzenie. Dlatego Ciesielska otwarcie pisze o swych kompanach, że *byli dowcipni i wyluzowani, skłonni do ryzyka, prowokacyjni i niepokorni*, a prezentując zebrany materiał pozwala nam na teleportację w lata 80. Wtedy to zbuntowana załoga artystów skupiona pod barwną flagą anarchii próbowała się wyzwolić nie uciekając z kraju. Paweł Jarodźki ubrany w krzykliwą koszulę, która w szarym PRL-u uznana zostałaby za symbol kompletnego bezguscia imperialistycznej mody wspomina: *Nie mogliśmy robić nic innego – ani zając się businesssem ani wyjechać z Polski. Bycie artystą i tworzenie własnej kultury było dla nas jedynym wyjściem.* Na obrzeżach oficjalnego nurtu rozwijała się więc alternatywna kultura. Dadaistyczno-surreali-

łoza intelektualnego. Jeśli istniał cel, to było nim budowanie świadomej alternatywy społecznej. – twierdzi Grzegorz Klaman. Aby odciąć się od szarości i siermiężności stanu wojennego, każda z grup szukała dla „czerwonej” rzeczywistości innej alternatywy, np. pomarańczowej. O twórcy Manifestu Surrealizmu Socjalistycznego Majorze Fydrychu pisano nawet w Zjednoczonych Emiratach Arabskich. Warszawska „Grupa” organizowała odczyty, recytacje wierszy i koncerty, a także wydawała własne pismo *Oj dobrze już*. Fanzinowy magazyn wykonywali ręcznie lub za pomocą szablonów artyści z wrocławskiej grupy Luxus, którzy czerpali całymi garściami z kultury masowej i pop artu, zaprzęgając do sztuki Chaplina i Myszkę Miki. Wychowany na malarstwie Noldego, Muncha i Kirchnera Zdzisław Nitka maluje postać *Hitlera nakrytego plastikowym drzewkiem*, oddając hołd wszystkim ekspresjonistom mordowanym przez dyktato-



ra. Gigantyczni, kolorowi i ekspansywni *Zdobycy Moskwy* Zbigniewa Dowgiałło to realizacją wielką nie tylko ze względu na format. Dzieło jest prawdziwym *clou* wystawy „Republika Bananowa”. Niemal komiksowa technika okazała się niezwykłą metodą artystyczną pozwalającą na wyobrażenie upadku ZSRR. Siła futurologii i energia bijąca z obrazu Dowgiałły uświadamia jak mocno artyści oczekiwali przełomu, który miał zmienić kolejność rzeczywistości. Wyczekiwał go również Krzysztof Skarbek, *spiritus movens* „Polykaczy perel” parateatralnej i performerskiej formacji, budując własne światy, w których ludzie żyją inaczej, jak sam mówi – na miarę własnych marzeń. Artyści z założenia wystrzegali się zastygania w jednym skodyfikowanym sposobie uprawiania sztuki podejmując interdyscyplinarne działania. Lata 80. w Polsce są szczytowym osiągnięciem artystycznej polifonii. Artystów malujących ekspresywnymi, silnymi, pozornie niedbałymi pociągnięciami pędzla w Niemczech określa się mianem „Neue Wilde”, we Francji zaś „Nouveaux fauves” (nowi fowiści). Jednak polscy outsiderzy nie byli epigonami stylu, a ich obrazy to nie powidoki Zachodu. Technika malarstwa „dzikich” była agresywna i zdeformowana podobnie jak władza państwowa. Prace bywają niedokończone lub pospiesznie i niestarannie kadrowane, a farba wyciskana bezpośrednio z tubki układa się w wyraziste pasma kontrastujących barw. Gdy-

by malarstwo emitowało fale dźwiękowe byłby to krzyk. Faktycznie, gdy świat w baraku stawał na głowie, artyści wrzeszczeli...

Mówię wam, tak wygląda wasze życie Pawła Susida, *Świat jako błąd* Jerzego Truszkowskiego czy z szablonu *Luxusu Nie bój się. O Boże, jak chcielibyśmy się nie bać!* świadczą o etycznej determinacji i poczuciu solidarności z własnym narodem. Tu polityka kunsztownie splata się z medytacją nad kondycją ludzką. Z tych tylko przyczyn nowa ekspresja nie może być postrzegana wyłącznie jako rodzaj estetyki, lecz również postawy. Nie tylko wobec systemu politycznego i artystycznego, ale świata w ogólności. Dlatego transgresja w sztuce lat 80., pojawiająca się w tytule eseju kuratorki jest wielowymiarowa. Pozwala na ponadestetyczne rozumienie sensu tworzenia sztuki. Bo oto rozbuchana fantazja dzikich przekracza nie tylko dokonania neoawangardy, ale również konflikt między reżimem a jego przeciwnikami. Nowi ekspresjoniści nie znaleźli zrozumienia w innych środowiskach opozycyjnych wobec władz komunistycznych, choćby wśród przedstawicieli sztuki kościelnej. Z tych przyczyn, jak wskazuje Grzegorz Klamana, artyści lat 80. zdali sobie sprawę, że trzeba budować własną platformę działania. I właśnie dlatego *nie ma na tej wystawie żadnych śladów po „Epitafium i siedmiu przestrzeniach” Boguckiego i innych tego typu dewocyjnych sentymentach księdza Niewęglowskiego czy malarza-teologa Tadeusza*

Łódź Kaliska, *Freiheit, nein Danke*, 1987, (Wolność prowadząca lud na barykady, kopia), fot. M. Koch

Boruty, jak słusznie zauważa Kazimierz Piotrkowski. Nie oznacza to jednak, jak sugeruje dalej, jednostronnego widzenia i zemsty na klerze za kokieotowanie dzikich, oferowanie im kościołów jako galerii, ale i miejsc cenzury zarazem. Zarzut, że Ciesielska całkowicie chciała wypłenić pamięć o wzajemnej symbiozie sztuki i Kościoła katolickiego, wydaje się zupełnie chybiony. Przecież już na samym wstępie zamieszczonego w katalogu eseju kuratorka przywołuje wspólne wystąpienia dzikich i nurtu narodowo-chrześcijańskiego wyjaśniając, że były to *światy rozłączne i nieprzystające do siebie*. O ile ci pierwsi reprezentowali ze *śmiertelną powagą sferę sacrum w sztuce*, o tyle nowi ekspresjoniści urządzali artystyczne Dionizje. Fakt, że reprezentowali sferę *profanum*, nie oznacza automatycznie, że robili to jedynie „pro fun”. To właśnie zasady moralne, a nie normy heteronomiczne sprawiały, że niezależni mieli własne sposoby tłumaczenia rzeczywistości i zupełnie inny horyzont nadziei. Brak zarzucanego „pluralizmu” wynika z samej koncepcji wystawy eksplikowanej tytułem „Ekspresja lat 80.” korespondującym ze słynną „Ekspresją lat 80-tych” Ryszarda Ziarkiewicza. Brak nurtu sztuki przykościelnej w Republice nie zmienia faktu, że wystawa jest wieloaspektowa. To przede wszystkim zasługa wyboru prac, które →



Włodzimierz Pawlak, *Polacy formują flagę narodową*, 1989, olej na płótnie, 134 x 190 cm

budują ekspozycję. Prawdą jest, że czterdziestu artystów, których ponad 150 prac zaprezentowano podczas wystawy, to tylko część podziemnych rebeliantów połączonych podobnym stanem umysłu i wiarą w wolną twórczość. Scenę tamtej dekady zaludniał przecież pokaźny tłum rozmaitych oryginałów. Nim jednak pokusimy się o zarzut redukcjonizmu lub kuratorskiej stronniczości i wyboru wedle „osobistego klucza”, należy mieć na uwadze fakt, że aby roztoczyć całą artystyczną panoramę lat 80., potrzebna byłaby powierzchnia wszystkich zaangażowanych w projekt placówek jednocześnie (Zamek Książ, Muzeum Narodowe w Szczecinie, Galeria Wozownia w Toruniu, Galeria Arsenał w Poznaniu.) Obecnie wystawa gości w Opolu. Jest pomniejszona o połowę z powodu szczupłości miejsca w galerii, w której po prostu skończyły się ściany. Ponadto większość powstałych wówczas prac posiadała bardzo duże gabaryty a część spośród dzieł, zwłaszcza tych budowanych z nietrwałych materiałów po prostu już nie istnieje. Jednakże to, czego nie mogą przekazać rzeźby i obrazy – niepowtarzalny ferment tamtych lat i ulotną atmosferę wydarzeń ilustruje obszerne wydawnictwo, które prócz tekstu kuratorki zawiera opracowane przez Marylę Sitkowską z warszawskiego Muzeum ASP kalendarium wydarzeń związanych

z nową ekspresją z lat 1979–1993. Całość dopełniły plansze z dokumentalnymi zdjęciami, archiwalne ulotki, filmy i plakaty a także sympozjum towarzyszącego wystawie „O wolności i demokracji w sztuce polskiej lat 80.”. Dla twórczości prezentowanych artystów istotny wydaje się również fakt, że lata 80 to boom na punkrocka w Polsce. Dzikim nie wystarczyły wtedy protest-songi Kaczmarskiego, identyfikowane jako głos antykomunistycznej solidarnościowej opozycji. *Bielizna* nagrywa *Tamiec lekkich goryli*, utwór, w rytm którego mógłby się kołysać „Honolulu Baboon” Mirosława Filonika. W 1983 powstaje *Ganja* „Brygady Kryzys”. Alternatywa muzyczna i inni uczestnicy życia kontrkultury dodawali odwagi, energii i sprawiali, że Dzicy mówili „nie” i kręcili głową. Luxusowców inspirował szal Brylewskiego, a namalowany przez Marka Sobczyka Generał Jaruzelski mógłby spokojnie powiewać jako flaga Brygady. W swych ciemnych okularach tajemniczo wyglądający jak południowoamerykański dyktator El general pali ganje. Paradoksalnie, podczas ostatniej odsłony wystawy w Opolu generał patrzył z obrązami na gmach uniwersytetu, w którym naucza się obecnie antymarksistowskiej ekonomii. Po dwudziestu latach obraz Sobczyka umieszczono naprzeciw okna wychodzącego na byłą siedzibę PZPR. Jeśli na

wystawie czegośkolwiek zabrakło to potężnego uderzenia dźwięków, w rytmie których tworzyli artyści w wesołym baraku. Zdają sobie sprawę, że kolumnowe sale Zamku Książ nie były dla tej koncepcji najlepszym sojusznikiem. Jednak wysuwany przez niektórych pomysł, by pokazać „Republikę” w opuszczonej hali kopalnianej w Wałbrzychu, choć aluzja do podziemia byłaby wtedy nawet dla mniej wnikliwych jasna i czytelna, trąci atrapą. Ponadto był niemożliwy do zrealizowania, choćby tylko dlatego, że rezultatem doświadczanej akceptacji był wzrost cen na sztukę lat 80. i kolekcjonerzy niechętnie wypożyczają swoje zbiory w obawie przed narażeniem dzieła. Trudno przypuszczać, że inwestujący w gniewnych *homo oeconomicus*, wahający się, czy wypożyczyć obiekt Muzeum Narodowemu, entuzjastycznie przyjmie propozycję spuszczenia dzieła do kopalni. Zresztą tworzenie fałszywych scenografii byłoby w tym przypadku bezcelowe, bo duchowy nastrój najweselszego baraku w obozie jest nie do odtworzenia. *To se ne wrati*. Ważne są natomiast tego nastroju dowody. Dlatego tak cenne są przygotowane przez Witosława Czerwonkę wideodokumenty prezentujące akcje, działania i wystawy nowej ekspresji, głównie te odbywające się w tworzonych przez artystów galeriach i miejscach alternatywnych. Pierwszy



Paweł Susid, *Mówię wam, tak wygląda wasze życie*, 1986, papier, gwasz, fot. M. Koch

„Ponad trzy miliony Polaków urodzonych pod koniec lat 80., zapytanych: *Z czym kojarzy Ci się PRL?*, odpowiada, że nie kojarzy im się z niczym.

raz po latach światło dzienne ujrzały np. filmy Eugeniusza Szczudło. Na prezentowaną przez Jolantę Ciesielską wystawę warto więc spojrzeć nie tylko przez pryzmat wielkoformatowych barwnych obrazów, lecz jak na dotychczas najpełniejszą dokumentację polskiej sztuki niosącej przesłanie wolności przedostatniej dekady XX wieku.

Freiheit, Nein Danke! Łodzi Kaliskiej poprzedziło *Przemówienie z dnia siódmego roku 1989*, w którym lider Kultu pytał ze sceny *Wolność. Po co Wam wolność? Macie przecież telewizję*. Na świat przyszło wówczas tzw. pokolenie normalności, które nie odczuło na własnej skórze, jak *Polacy formują flagę narodową*. Dziś, w dwudziestą rocznicę obrad Okrągłego Stołu ponad trzy miliony Polaków urodzonych pod koniec lat 80., zapytanych: *Z czym kojarzy Ci się PRL?* odpowiada, że

nie kojarzy im się z niczym. Co więc udało się przenieść nieoficjalnym nurtem sztuki do naszych czasów z tamtych lat?

Na to pytanie, jak zauważa Bronisław Kowalewski, wystawa „Republika Bananowa” poszukuje odpowiedzi. I słusznie, bo jest ona pokoleniowym korytarzem, przez który koniecznie powinna przejść poszukująca autorytetów i tożsamości młoda generacja. Jak twierdzi Bauman: *Późne społeczeństwo kapitalistyczne w fazie konsumeryzmu pozwala ludziom cieszyć się wolnością w stopniu większym niż jakiegokolwiek inne społeczeństwo minione czy współczesne*. Nawet jeśli ma rację, to trudno zaprzeczyć, że rozbuchana konsumpcja uczyniła z pokolenia 80. dzikich bez zębów. Młodzi nie są nihilistami, czują się szczęśliwymi Europejczykami. Studiują za granicą, zakładają własne firmy i nie straszą im widmo kryzysu. Wydaje się, że o to walczyli wszyscy, również artyści. I niby „wszystko gra”. Tyle, że duchowe spełnienie pokolenie ’89 znajduje coraz częściej w naśladowaniu konsumpcyjnego stylu życia pop ikonek. A przecież bezrefleksyjne kopiowanie to nie tylko niebezpieczeństwo utraty indywidualizmu, lecz również widmo powstania medialnie sterowanego plemienia z uśmiechem poddającego się manipulacji. Czy zrozumie ono o czym myśli

Jarodzki, gdy mówi: *Mam wrażenie, że ktoś nam ukradł naszą rewolucję i patrząc na prace z tamtych czasów, widać wyraźnie, że nie tak miało być. Miała być wolność i miało być normalnie, a jest cenzura i dyktatura jakiejś szarej masy*.

„Republika Bananowa” nie tylko pozwala podsumować pewien etap polskiej sztuki. Urodzonym, jak ja w latach 80., pozwala uaktywnić uśpiiony nieco gen życia. A warto, byśmy w swój spokojny krwiobieg wpuścili trochę gorącej krwi tych, którzy usiłowali rozbić komunistyczną zmarzlinę. Jest między nami różnica tylko jednego pokolenia, ale minione doświadczenia sprawiają, że dzielą nas epoki geologicznego czasu. Dlatego cieszę się, że młodzi tak tłumnie odwiedzają wystawę, a to, że zadają pytania, napawa optymizmem. Dowiedzą się, że wolność jednostki nie jest uniwersalnym stanem człowieczeństwa i trzeba ją stale zdobywać nie tylko w „latach walki”. Dlatego będący pod wrażeniem ekspozycji profesor wrocławskiej ASP Andrzej Klimczak-Dobrzaniecki mówił: *muszę przywieźć na wystawę swoich studentów, żeby zobaczyli ten fragment historii polskiej sztuki współczesnej*. Słusznie. Kultura pamięci, również na polu sztuki, może stanowić krok prowadzący do duchowej przemiany. ●



1



2



3



4

1. Fragment ekspozycji Zamek Książ, BWA Wałbrzych XII 2007, M. Filonik, instalacja, fot. K. Saj
2. Fragment ekspozycji Zamek Książ, BWA Wałbrzych XII 2007, od lewej: R. Grzyb, G. Klaman, P. Kowalewski, fot. K. Saj
3. Fragment ekspozycji CSW Łaźnia, Gdańsk VIII 2008, od lewej: M. Bałka, R. Woźniak, E. Szczudło, J. Modzelewski, R. Grzyb (2 x), G. Klaman, W. Pawlak
4. Fragment ekspozycji Galeria Miejska Arsenał, Poznań X 2008, od lewej: K. Młodożeniec, A. Gruszczńska, M. Sobczyk, fot. K. Saj
5. Fragment ekspozycji Galeria Wozownia, Toruń X 2008, prace z kręgu „Strychu” (Kultura Zrzuty)



5



↑ Fragment ekspozycji Galeria Miejska Arsenał, Poznań X 2008, od lewej: Z. Dowgiałło, M. Kijewski (rzeźba); po prawej: M. Sobczyk (2 x), K. Bednarski fot. K. Saj
 ↓ Fragment ekspozycji Galeria BWA Opole, II 2009, prace Luxusu, fot. K. Saj



Marta Lisok



Kolor wyciekający z rzeczy

Lynda Benglis rozlewała farby po podłodze galerii. Strumienie magmowego koloru anektowały sterylne powierzchnie swoją ciągnącą, płynną konsystencją.



W podobny sposób na pograniczu abstrakcyjnego malarstwa i minimalistycznej rzeźby działają artyści prezentujący swoje prace na wystawie pt „Wszystkie kolory są dozwolone pod warunkiem, że nie przeszkadzają w handlu” w katowickiej Galerii Sztuki Współczesnej. Uwalniają kolor zastygły w przedmiotach codziennego użytku, czyniąc go materialnym. Jednym z możliwych kierunków w odczytywaniu ekspozycji jest dążenie do ukazania związków pomiędzy postmodernistycznym malarstwem, designem i kulturą popularną. Sam tytuł jest trawestacją szesnastowiecznej prawnej zasady tolerancji (tzw. Edyktu nantejskiego), według której wszystkie religie były dozwolone pod warunkiem nieprzeszkadzania w handlu.

W świecie przemysłu kolor żółty to niebezpieczeństwo, czerwony – zakaz, zielony – wyjście, niebieski – nakaz. Dopracowywany przez technologów w celu zwiększenia sprzedaży jest traktowany jako sygnał wywoławczy wykorzystywany do rozpoznawania z daleka charakteru płynów czy przeznaczenia kabli i przewodów, informowania o zagrożeniu, wskazywania wyjść bezpieczeństwa, ostrzegania przed niebezpiecznymi wyrobami, do rozróżniania skrzynek, zbiorników, pojemników, naczyń. W rzeczywistości zalewanej przez towary, poddawanej alienującej estetyzacji, rozpowszechnianej przez natrętny system komercyjny, który manipuluje symbolicznymi własnościami koloru dla własnych korzyści, artyści na powrót starają się zawłaszczyć kolor dla sztuki. Większość prezentowanych na wystawie realizacji bazuje na zestawianiu podobnych przedmiotów (Beat Zoderer, Jean Pierre Bredo, Jacob Dahlgren, Louis Carole, Antoine Perrot), bądź zbieraniu obiektów o tym samym odcieniu (Trevor Richards, Anu Tuominen). Sposób, w jaki przedmioty są ze sobą łączone, sprawia, można je czytać podobnie jak abstrakcyjne malarstwo. Ścierki do podłogi zostają naciągnięte na

blejtram przez Jeana-Pierre’a Bredo, słomki do napojów Louis Carole tworzą iluzyjną kompozycję godną Jamesa Turrella. Gąbki Antoine Perrota zamknięte w ramę aluminium z powodzeniem naśladują gesty minimalistów. Taśmy i gumki Beata Zoderera tworzą obrazy abstrakcyjne, nie gorsze od dzieł wielkich mistrzów gatunku.

Kolory, które przywodzą na myśl określone smaki i zapachy aktywizujące wszystkie zmysły są przywoływane użytymi odcieniami plastiku, jako materiału królującego na wystawie. Plastik staje się pierwszą materią alchemiczną, która współgra z powszedniością.

Wejście w kolor precyzyjnie ułożony, uporządkowany geometrycznymi kształtami, zastygły na powierzchni przedmiotów staje się estetyczną

„Sposób, w jaki przedmioty są ze sobą łączone, sprawia, można je czytać podobnie jak abstrakcyjne malarstwo.

przyjemnością. Chromatyczny potencjał przywołuje określone emocje. Bezpośrednia reakcja, jaką budzi, jest nierozdzielnie związana z percepcją: odczucie barwy zawsze wyprzedza odczucie formy.

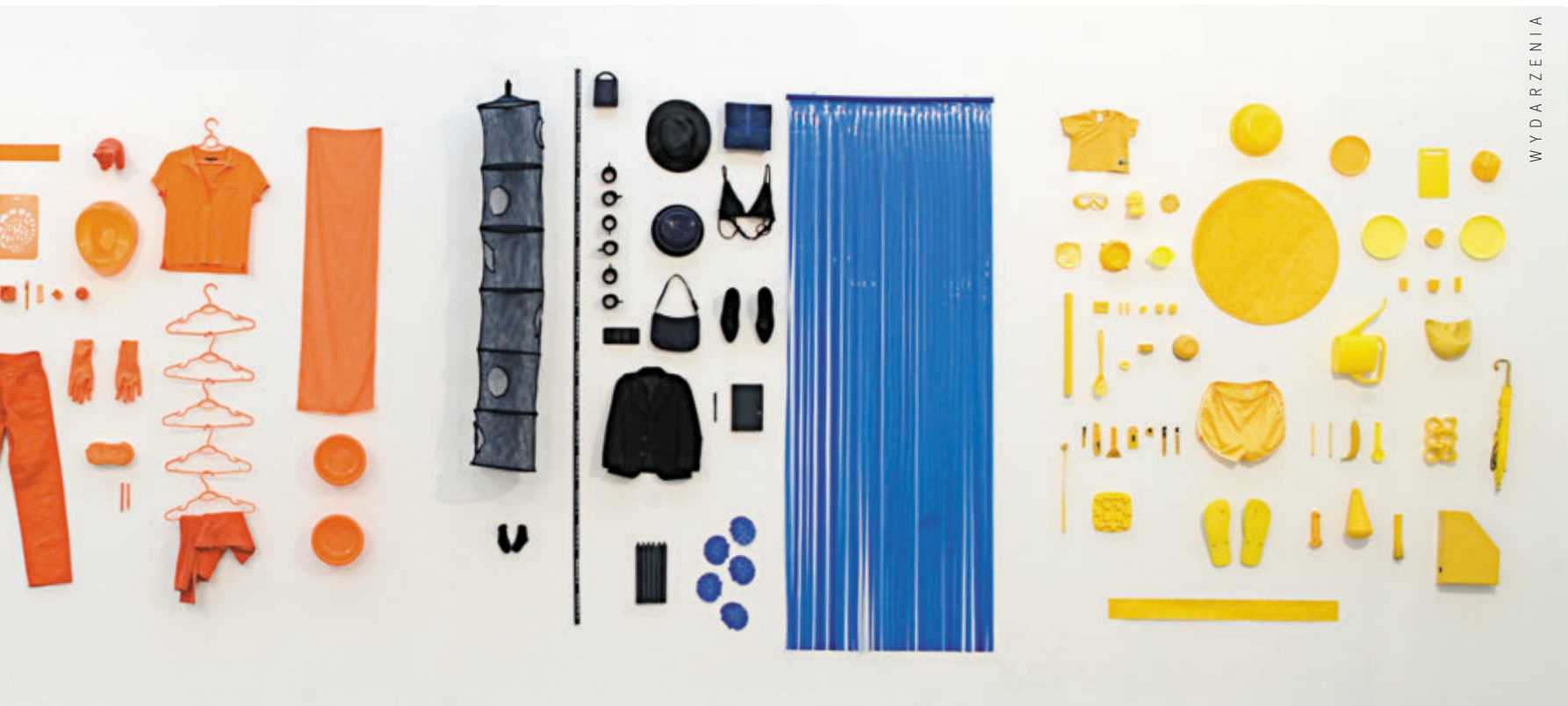
Sila ekspresji prezentowanych prac tkwi w kompozycji polegającej na repetycji i powtórzeniu motywów: kolorystycznych i fakturowych. Wykorzystywany pomysł nawarstwienia tego, co jednakowe bierze swój początek w martwych naturach, obsesji układania owoców i próby uchwycenia syntezy ich kształtów i kolorów. Artyści sięgają po konwencje pop-artowych akumulacji charakterystycznych dla twórczości Armana. Zgrupowanie identycznych przedmiotów generuje uczucie natłoku, przełamu-

↑ Trevor Richards

jące horror vacui wyrastający z prymarnej potrzeby oswojenia miejsca, przełamania jego obcości.

Jak pisze jeden z teoretyków wystawy, Antoine Perrot: *Ready-made jest zatem czymś w rodzaju striptizu; poprzez ten brutalny akt, przedmiot wyrwany ze sfery życia codziennego otrzymuje status nietykalności, dokonuje się jego dematerializacja na rzecz autorytarnego gestu artysty. Wybrany w ten sposób wyjątkowy przedmiot staje się symbolem onanistycznej figury sztuki.* Ready-mades podważa i redefiniuje przedmiot wyboru, stawiając go w nowym świetle.

Jak pisał Walter Benjamin w książce *Uliczka jednokierunkowa: Ciepło ucieka z rzeczy. Przedmioty codziennego użytku powoli, ale uparcie odpychają człowieka. W sumie musi on dzień w dzień wykonywać niebawalą pracę, przewyższając tajemny – a nie tylko jawny – opór, jaki mu stawiają.* Wystawa „Wszystkie kolory są dozwolone pod warunkiem, że nie przeszkadzają w handlu” stawia pytanie o status przedmiotów, ich miejsce w naszym otoczeniu. Prezentowane instalacje opierając się na podobnym koncepcie zajmują określoną powierzchnię, są nachalne w konkretność kształtów i zajmowanej sobą przestrzeni. Ich agresywne kolory przyciągają wzrok. Masowo produkowane plastikowe przedmioty eksploatowane przez artystów nie mają historii, są nieme i nienaznaczone. Wciągają w gry, chcą być zawłaszczone, oswojone, wydawać się ładne i przydatne. Przedmioty zbierane na wystawie działają na widza uspokajająco przez swoją bliskość, ostantacyjną wręcz „domowość” tego, co dobrze rozpoznawalne, oswojone. Są przyjmowane przez widza automatycznie, nie wymagają intelektualnego wysiłku. Nie mają pretensji do bycia czymkolwiek więcej niż są – zestawionymi przedmiotami. ●



1 Tina Hase

2 Louis Carole

3 Antoine Perrot

Grzegorz Dziamski

PODRÓŻ SENTYMENTALNA I INNE ATRAKCJE

W pierwszych dniach października otwarto w Poznaniu nowe biennale sztuki – Mediations

Biennale. Na trwające miesiąc Biennale złożyły się trzy wystawy przygotowane przez zagranicznych kuratorów oraz kilka mniejszych wystaw i prezentacji rozrzuconych po całym mieście.

Głównym wydarzeniem Biennale miała być wielka wystawa Loranda Hegyi'ego „Voyage Sentimental”, ulokowana w dwóch przestrzeniach ekspozycyjnych, w Muzeum Narodowym i Centrum Kultury Zamek, w której wzięło udział 90 artystów, w tym wiele niekwestionowanych gwiazd europejskiej sceny artystycznej. Miłośnicy sztuki mieli okazję zobaczyć prace wiedeńskich akcjonistów, Hermanna Nitscha, Guntera Brusa, Arnulfa Rainera, włoskich artystów z kręgu arte povera, Michelangelo Pistoletto, Giuseppe Penone, a także Gunthera Ueckera, Anselma Kiefera i wielu klasyków sztuki środkowoeuropejskiej.

„Podróż sentymentalna” Hegyi'ego podzielona została na siedem części, ale podział ten nie jest respektowany w układzie ekspozycji. Na wystawie poszczególne części łączą się i przenikają, tworząc tytułową podróż sentymentalną, która – zdaniem Hegyi'ego – nie ma żadnego celu,

kiem) przedstawiającą starszego o 35 lat, a więc ponad sześćdziesięcioletniego artystę trzymającego skrzyżowane na piersi ręce, ale już bez sierpa i młota. Praca, wbrew pozorom, nie jest wcale jednoznaczna, ponieważ wyzwolony od sierpa i młota artysta nie wygląda na zadowolonego, przeciwnie, sprawia wrażenie bezradnego i zagubionego – coś mu odebrano, ale nic w zamian nie dano. Starszy o 35 lat artysta jest artystą bez sierpa i młota, jak Mona Lisa Duchampa, która po wymazaniu wąsów już na zawsze pozostaje Mona Lisą bez wąsów.

Sandor Pinczehelyi jest dla Hegyi'ego artystą bardzo ważnym, jednym z tych, od których zaczęła się artystyczna podróż węgierskiego krytyka. Z twórczością Pinczehelyi'ego Hegyi zetknął się w połowie lat 70., jako początkujący krytyk i nigdy o niej nie zapomniiał; po latach wydał monografię artysty (Pecs 1997). Obecność Pincze-

sty. Z obrazem Kiefera koresponduje duża barwna fotografia (cibachrom) Mariny Abramović *Dziwica-wojownik z Janem Fabre* – dwie postacie w zbrojach, jakby wyszły ze średniowiecznego lasu, upozowane na motyw Piety, kobieta leży na podłodze, opierając głowę na kolanie mężczyzny, który gładzi ją czule po włosach. Z katalogowego opisu wynika, że zdjęcie pochodzi z performance'u Abramović i Jana Fabre. Performance jako źródło obrazów! Abramović w ostatnich latach rewiduje swój stosunek do performance, czego przykładem pokaz *Seven Easy Pieces* w Muzeum Guggenheima w Nowym Jorku (2005) oraz wystawa „Art must be beautiful. Artist must be beautiful” w Centro de Arte Reina Sofia w Madrycie (2005). Artystka rewiduje dogmat o jednorazowości i niepowtarzalności performance, podważając kluczowe dla sztuki performance rozróżnienie na prezentację i reprezentację. Z pracą Abramović sąsiaduje dowcipny foto-collage Zbigniewa Libery *Marynarki* (2005), prezentujący jodełkowo-pepitkowe marynarki polskich opozycjonistów z lat 80. Dalej wystawa rozwidła się i może być oglądana w dowolnym porządku, by znaleźć naturalne, wymuszone przez architekturę spełnienie w obszernym holu głównym starej części poznańskiego muzeum. Możemy zatem wrócić do wyznaczonego przez kuratora porządku wystawy.

Prace Pinczehelyi'ego i Abramović należą do pierwszej tematycznej części wystawy zatytułowanej „Private Stories/ Public Conflicts”. Do tej części należy również projekcja wideo Braco Dimitrijevića *Resurrection of Alchemists* (2006). Na ekranie pojawia się „gadająca głowa”, artysta opowiadający o roli sztuki we współczesnych społeczeństwach, natomiast na kolorowych paskach, powoli wypełniających cały ekran i wypychających mówiącego artystę, ekonomiczne i polityczne newsy. Ostatnie zdanie, które udaje się wypowiedzieć artyście, brzmi: *Wolność sztuki oznacza wolność społeczeństwa*. Braco Dimitrijević, kolejna gwiazda sztuki środkowoeuropejskiej, od lat mieszka na Zachodzie, w Paryżu. W 1971 roku, w Zagrzebiu zrealizował akcję *Przypadkowy przechodzień, którego spotkałem...*, polegającą na zawieszeniu na fasadzie budynku powiększonego do rozmiarów plakatu zdjęcia twarzy przypadko-



W dzisiejszej kulturze wizualnej musimy szukać innych wyróżników sztuki, bo stare już nie wystarczają. Wyróżnikiem technosztuki jest przenikanie się globalnych obrazów z lokalnymi kontekstami.

Grzegorz Dziamski

kierunku ani planu. Trudno się z tym zgodzić. Celem podróży sentymentalnej jest powrót do dawnych wzruszeń, poszukiwanie minionych uniesień i emocji. I nie jest zapewne przypadkiem, że jedną z pierwszych prac na wystawie, na którą natrafiamy zaraz po wejściu, jest dyptyk Sandora Pinczehelyi'ego „35 lat”, który mógłby się znaleźć na okładce każdej książki o Europie Środkowej – fotograficzny autoportret artysty trzymającego w skrzyżowanych rękach sierp i młot w taki sposób, że oba te narzędzia-symbole ściśle obramowują twarz artysty. Praca pochodzi z 1973 roku. Wtedy była to skromna fotografia dokumentująca działania Pinczehelyi'ego z sierpem i młotem; teraz jest to wielkoformatowy wydruk na płótnie, zestawiony z drugą fotografią (wydru-

heli'ego na poznańskiej wystawie jest powrotem Hegyi'ego do osobistych źródeł, pierwszych fascynacji i oczarowań sztuką współczesną.

Naprzeciw dyptyku Pinczehelyi'ego zawiesił Hegyi wielkie malowidło (330 x 570 cm) Anselma Kiefera przedstawiające porośnięte krzewami ruiny w ciemnym lesie. Obraz ma dziwny podpis: *To be titled*, jakby artysta zapomniiał nadesłać organizatorom tytuł albo dopiero czekał na tytuł mający rozjaśnić malarskie przedstawienie. Malarstwo Kiefera wiąże się z historią, a ściślej z historycznymi legendami. Pokazany w Poznaniu obraz zdaje się czekać na takie powiązanie. Nasza przeszłość żyje w legendach, mitach, podaniach, w słownych interpretacjach, jakim ją poddajemy, bez nich jest nieczytelna jak mroczny obraz niemieckiego arty-

Paolo Grassino, *Czerwony stwór*

wo wybranego przechodnia. W następnych latach artysta powtarzał tę akcję w różnych miejscach, w katalogu znajduje się dokumentacja podobnej akcji z Nowego Jorku z 1988 roku. Akcja Dimitrijevića przeniesiona z kontekstu wschodniego w zachodni zmienia sens, podobnie jak pojęcie wolności sztuki, które wystawione jest dziś na inne zagrożenia niż w dawnej Jugosławii.

Krótki film Danicy Danic opowiada o romskim chłopcu idącym samotnie wzdłuż torów kolejowych, znikąd donikąd, w rytm wybijanego na maleńkim bębnie dźwięku (*Talo Vas*, 2004). Rzecz dzieje się gdzieś na zapomnianych peryferiach Europy. Film Danicy Danic mógłby znaleźć się w kolejnym dziale – „Melancholia i tęsknota”, w którym Hegyi ulokował Kiefera, co tylko pokazuje nieostry, poetycki charakter zaproponowanych przez kuratora podziałów.

Praca Libery znalazła się w części zatytułowanej „Miejskie plotki” (*Urban Rumors*), obok przetworzonych przez Siergieja Zarwę na świeckie ikony okładek „Ogonioka”; malarskich notatek Andreasa Leikaufa, atakujących widza banalnymi obrazami i tekstami; rysunków Urosa Djuricy przedstawiających podstarzałych bohaterów światowej popkultury; dźwiękowej instalacji Lilliany Moro z głosami ujadających psów. Jest tu także praca Konrada Smoleńskiego *The End* – napis „the end” wykonany z nadpalonych fajerków. Praca ta wiąże się z plenerową akcją zrealizowaną przez artystę kilka lat temu w Lubonie pod Poznaniem. Na polu, nieopodal torów ko-

Chińscy artyści okazali się pojętnymi uczniami, którzy starannie odrobili lekcję zachodniej sztuki współczesnej i dzisiaj pokazują nam jak wartościowa jest ta sztuka, jaką rolę może odgrywać w życiu społecznym, jak może wyzwalać i zmieniać myślenie ludzi.

lejowych łączących Poznań z Wrocławiem, artysta skonstruował z fajerków napis „the end”, wielkości kinowego ekranu, który następnie podpalił. Szkoda, że na wystawie nie pokazano zdjęć lub filmu z tej akcji (jest tylko opis w katalogu). Praca Smoleńskiego podejmuje bowiem temat miasta jako filmu. Do filmowej metaforyki odwołuje się również Leikauf, w którego obrazach filmowe ujęcia i dialogi („game over”, „tell me 2 lies”, „only the bad survive”, „what else can you do”) nakładają się na miejską codzienność.

W dziale „Mikrorealizm” umieścił Hegyi zimne, postfotograficzne malarstwo Attyli Adorjana, przypominające obrazy Franza Gertscha z lat 70.; przemalowane z rodzinnego albumu czarno-białych zdjęć akwarele Laury Lancaster; zdekonstruowane, budowane z wielu fotograficznych ujęć

widoki architektury Mariny Paris; poduszeczki na szpilki w kształcie ludzkich figurek z wetkniętymi szpilkami (*Daily Voodoo*) Jiriego Cernickiego i najdowcipniejszą bodaj pracę całej wystawy, upiornego grzybiarza Tomasza Mroza – upojoną alkoholem, ciężko oddychającą postać leżącą na zielonej trawie pośród grzybów, pustych butelek i bajkowych zwidów pijackiej wyobraźni.

Centralnym punktem wystawy jest dział „O czasie i milczeniu” (*On Time and Silence*) z pracami ulubionych artystów Hegyi’ego – Romana Opalki, Istvana Nadlera, Tomasza Hencze, Tomasa Trombitasa, Zdenka Sykory. Jest tutaj instalacja Michelangelo Pistoletto – otwarta szafa z umieszczonymi na wewnętrznych stronach drzwi lustrami oraz pięć leżących na podłodze, przeciętych stołów z lustrzanymi blatami. Dwie kontemplacyjne prace Giuseppe Penone – drewniana belka z biegnącą przez środek strużką żywicy oraz powiększony, zajmujący całą ścianę rysunek słoju drzewa. Są tu surowe, minimalistyczne prace Lee Uferra zestawiającego kamienie z metalowymi płytami, naturę z kulturą. Jest tu praca Jarosława Kozłowskiego *Akta osobiste* (1997), która formalnie należy do innego działu, ale jej miejsce jest właśnie tutaj, bo wprost odnosi się do czasu – w metalowych szafkach, oddzielone od widza drucianą siatką stoją rzędy budzików zatrzymane na różnych godzinach, natomiast na ścianie wiszą cztery zegary odmierzające czas w różnych miejscach kuli ziemskiej. Szkoda, że trzy obrazy Hyng-Sook Songa 2, 3, 25 *pociągnięć pędzla* przeniesione zostały w inne →



miejsce. Za pomocą wymienionych w tytule pociągnięć pędzla artysta uzyskuje przekonujące obrazy kija obwiązanego przezroczystą, rozwijającą się na wietrze wstęgą; dwóch kijów związanych wstążką; kija podtrzymującego zawieszoną na linie delikatne, przewiewne tkaniny.

Dwa ostatnie działy wystawy to „Mania i obsesja” oraz „Ogrody i wyspy”. W pierwszej znalazły się prace Glorii Friedman – tańczące w kwiatnych girlandach plastikowe szkielety (*Dolce vita*); figura zakapturzonego chłopca, któremu spod kaptura wyrastają uschnięte gałęzie Paolo Grassino; projekcje Izabelli Gustowskiej i Agaty Michowskiej, fotograficzne portrety Orlan jako Indianki; ukrzyżowana na płótnie, zachlapana czerwoną farbą koszula Hermanna Nitscha. W drugim, wspomniana już praca Kozłowskiego, wisząca druciana konstrukcja Karela Malicha, która podobnie jak *Akta osobiste* Kozłowskiego powinna się znaleźć w dziale „On Time and Silence”. Dział „Ogrody i wyspy”, choć najliczniejszy, obejmujący prace 16 artystów, wydaje się niekonieczny, nadmiarowy, otwierający jakby inną wystawę.

Wystawa Loranda Hegyi’ego imponuje rozmachem. Jest to jedna z największych wystaw sztuki współczesnej, jaką mieliśmy okazję oglądać w ostatnich latach nie tylko w Poznaniu, lecz w Polsce. Wystawie towarzyszy bardzo dobrze przygotowany katalog, w którym znajdują się reprodukcje większości pokazywanych na wystawie prac. Niejasne pozostaje jedynie przesłanie wystawy; czy jest to sentymentalna podróż wybit-

nego krytyka i kuratora, wieloletniego dyrektora Museum Moderner Kunst w Wiedniu, a obecnie w Saint Etienne, czy też wyraz teoretycznych przekonań węgierskiego krytyka, że w dzisiejszym świecie, w którym politycy i ideolodzy nadal poszukują wielkich opowieści, zadaniem artystów jest tworzenie mikronarracji, nie tyle porządkujących świat, co dezorientujących i niepokojących widzów, bo wychodzących poza banał, abstrakcyjne uogólnienia i uproszczone półprawdy?

Wątpliwości takich nie wzbudzają dwie pozostałe wystawy poznańskiego Biennale. Gu Zhen-guing przygotował zwartą, dynamiczną prezentację sztuki chińskiej „Identity and Tolerance”, pokazując raz jeszcze, czym ta sztuka nas dzisiaj uowodzi. Mamy tu wszystko. Trzech starszych panów biegnących w miejscu (*Naprzód! Naprzód! Naprzód!* Jiang Zhi), dzieci z trudem odczytujące propagandowe teksty (Li Songhua), splecione z kolorowych gazet sznury (Xue Tao), monochromatyczne obrazy w stylu Marka Rothko, które po wygaszeniu światła zmieniają się w fluoryzujące, zielone krajobrazy (Yang Qian), wielkiego szczerzącego kły wilka stojącego na górze wysuszonych kości (Qin Ga) i przerażająco realistyczną postać upadłego anioła (Sun Yuan i Peng Yu), cybernetyczny sąd ostateczny (Miao Xiaochun) i zbudowaną ze 100 tysięcy jajek makietę miasta (Weng Fen). Mamy też pracę przypominającą działania Santiago Serry – wyłożone na stole osobiste rzeczy młodego człowieka, spodnie, buty, koszulka, majtki, skarpetki, drobne monety, karty te-

lefoniczne, bilety miesięczne, legitymacje. Autor tej pracy, Liu Chuang opowiada, że podchodził na ulicy do młodych ludzi i proponował im zakup wszystkiego co posiadają. Efektem tej transakcji są wyłożone na wystawie przedmioty.

Sztuka chińska ujmuje świeżością. Dla młodych chińskich artystów sztuka nie jest (jeszcze) podróżą sentymentalną, lecz odkrywaniem nowych fascynujących obszarów, jak dla Pincheheli’ego czy Dimitrijevic w latach 70., nie jest zabawą, grą czy żartem, jak dla wielu młodych artystów z Europy Środkowej, jest wypowiedzią na temat chińskiej rzeczywistości, której do końca nie rozumiemy, ale za to łatwo wylapujemy wszystkie nawiązania do sztuki zachodniej. I w tym tkwi, być może, urok tej sztuki. Chińscy artyści okazali się pojętnymi uczniami, którzy starannie odrobili lekcję zachodniej sztuki współczesnej i dzisiaj pokazują nam, jak wartościowa jest ta sztuka, jaką rolę może odgrywać w życiu społecznym, jak może wyzwalać i zmieniać myślenie ludzi.

Trzecia wystawa, „Corporeal/Technoreal”, przygotowana przez Yu Yeon Kim, koreańską kuratorkę o sporym doświadczeniu kuratorskim – była kuratorem biennale w Liverpoolu i Johannesburgu, prezentuje prawie wyłącznie prace video. Kuratorka chciała pokazać jak nowe technologie zmieniają nasze widzenie innych i nas samych, jak zmieniają nasz stosunek do lokalności, do tego, co swojskie i tego, co obce, do rozrywki, informacji i inwigilacji. Sztuka wideo nie jest łatwa, pisze kuratorka, jej technologiczne podobieństwo do ota-



czających nas zewsząd obrazów stawia przed artystami nowe wyzwania: jak sprawić, żeby obrazy tworzone przez artystów różniły się od obrazów znanych z telewizji i Internetu? Żeby nie były tylko częścią hipermedialnej kultury, która szybko przyswaja i równie szybko porzuca kolejne obrazy?

Z wystawy Yu Yeon Kim wychodzimy z przekonaniem, że w dzisiejszej kulturze wizualnej musimy szukać innych wyróżników sztuki, bo stare już nie wystarczają. Wyróżnikiem technosztuki jest przenikanie się globalnych obrazów z lokalnymi kontekstami. Kultura musi mieć związek z miejscem, pisze koreańska kuratorka, bez zakotwiczenia w oryginalnym kontekście jej autorytet słabnie. Globalizacja kultury może być zatem widziana jako proces dewaluacji, przeniesienie systemu znaczeń w obce im konteksty. Artyści powinni się takiej dewaluacji przeciwstawiać, nie rezygnując wszakże z udziału w globalnej kulturze, bo rozwój kultur jest zawsze bardziej związany z wymianą niż z ochroną lokalnej integralności.

Poznańskie Biennale nie zmieniło się w podróż sentymentalną. Europa Środkowa, na całe szczęście, nie jest pogrążona w swoich traumach, w rozpamiętywaniu przeszłości, gotowa jest otwierać się na kulturę globalną, na inne sposoby widzenia sztuki i je akceptować, a przynajmniej brać pod uwagę jako nowy punkt odniesienia. ●

Mediation Biennale, Poznań 3–30.10. 2008. Dyrektor artystyczny: Tomasz Wendland. Muzeum Narodowe, Centrum Kultury Zamek, Stara Drukarnia

1. **Hermann Nitsch** *Schuttsbild*, *Krwawy obraz*, 2007
2. **Jing Zhi**, *Forward! Forward!* *Forward! – biegnący Mao*
3. **Tomasz Mróz**, *AA – pijany leśnik*, 2007
4. **Hyung Sook Song**, *Brushstrokes*, 2006





Irina Botea, *Auditions for a Revolution (Próby do rewolucji)*,
wideoprojekcja, 22'47", 2005–06. Dzięki uprzejmości artystki.

Magdalena Lewoc

POMIĘDZY TRAUMĄ A DZIEDZICTWEM – POWRÓT HISTORII

W studiach historyczno-teoretycznych i kuratorskich poświęconych sztuce współczesnej Europy Wschodniej, rozumianej w kategoriach politycznych jako obszar strefy wpływów sowieckich i post-sowieckich, prowadzonych m.in. przez Piotra Piotrowskiego, Marinę Grżinić, czy Zdenkę Badovinac^[1] konsekwentnie pojawia się postulat wypracowania nowego paradygmatu, w obrębie którego sztuka dawnego bloku wschodniego mogłaby zostać poddana reinterpretacji i właściwej kontekstualizacji. Coraz wyraźniej artykułowana potrzeba zmiany myślenia o sztuce tej części Europy kontrapunktuje wcześniej podejmowane wysiłki ulokowania jej w zachodnim systemie wartościowania i w obrębie uniwersalistycznego kanonu, skazujące produkcję wschodnią, poddawaną weryfikacji w ramach nie przystającego do niej kontekstu, na wtórność *ex definitione*.

Diagnoza czołowych interpretatorów i promotorów sztuki tej części Europy sugeruje konieczność zrewidowania kanonu i doprecyzowania nowego systemu uwzględniającego znaczenie kontekstu politycznego, społecznego i ideologicznego w procesie pozycjonowania i interpretowania sztuki. Ta postawa badawcza odsyła w kierunku refleksji nad historią najnowszą, która w znacznej mierze zdecydowała o „odmienności” Europy Wschodniej, a która wydaje się być istotna nie tylko z punktu widzenia historycznych przewartościowań, ale także ze względu na jej kluczowe znaczenie dla rozumienia twórczości artystycznej aktualnie powstającej w regionie.

O ile pierwszą dekadę tranzytu ustrojowego krajów postsocjalistycznych zdominowało w przestrzeni debaty publicznej kolektywne obmywanie się z komunizmu, a w warstwie refleksji i praktyki artystycznej zainteresowanie kwestiami tożsamościowymi ugruntowanymi na analizie sytuacji jed-

nostkowych, o tyle w ostatnich latach uwidacznia się istotne przesunięcie akcentów, a różnorodne odwołania do historii, w tym komunistycznego imaginariu i socjalistycznego doświadczenia pojawiają się jako ważne punkty odniesienia dla działalności artystycznej. W tym sensie aktualna „historycznie wrażliwa” twórczość wchodzi w dynamiczny dialog z towarzyszącą jej refleksją teoretyczną.

Viktor Misiano, charakteryzując dokonującą się zmianę w sztuce rosyjskiej, pisał: *W latach 90. nie było warunków sprzyjających politycz-*

niego doświadczenia historycznego, politycznego i artystycznego oraz obserwowanej w praktyce artystycznej jakościowej zmiany w sposobach konceptualizowania doświadczenia historii i potrzeby przywrócenia historycznej ciągłości. Prezentowane prace, zrealizowane na przestrzeni ostatnich dwóch dekad, podejmując problematykę mechanizmów funkcjonowania zbiorowej pamięci i kolektywnej amnezji, konstruowania i remodelowania historii, tworzenia ideologicznych fantazmatów i fikcji, poddawały reinterpretacji znaczenia



W ostatnich latach uwidacznia się istotne przesunięcie akcentów, a różnorodne odwołania do historii, w tym komunistycznego imaginariu i socjalistycznego doświadczenia, pojawiają się jako ważne punkty odniesienia dla działalności artystycznej.

nej subwersji – był to czas narzuconego konformizmu, polityczny chaos i proces frenetycznej transformacji nie zostawiły miejsca dla krytycznego dyskursu. Elity zaakceptowały gangsterski kapitalizm jako dodatek do szansy na prywatny sukces, nową biedę jako cenę wolności, zwycięstwo cynizmu jako uwolnienie od ideologicznego moralizmu. Jakakolwiek krytyczna pozycja była ignorowana przez zrównanie jej z komunistyczną nostalgią. (...) Epoka politycznego karnawału skończyła się a postkomunistyczny podmiot zaczyna rozpoznawać swoje interesy.^[2] Słowa tę godząc się na pewne uproszczenie można odnieść także do sytuacji w innych krajach byłego bloku wschodniego.

Wystawa „Restaging the Past. Bałtyk/Bałkany” zrealizowana w Muzeum Narodowym w Szczecinie odwoływała się do coraz wyraźniej obecnej w pracach badawczych potrzeby doprecyzowania „wschodniego idiomu” i odmienności wschod-

historycznego kapitału symbolicznego i wpływu wszystkich powyższych procesów na kształt obecnej rzeczywistości społecznej.

Niezależnie od zniuansowanych, dynamicznych, jednostkowych sytuacji krajów bloku wschodniego zarówno przed okresem transformacji, w jej trakcie i obecnie, możemy mówić o wspólnym doświadczeniu, wspólnym dziedzictwie i wspólnym piętnie, którego odmienność i nieprzystawalność do doświadczenia zachodniego wymaga ponownej artykulacji, po to także, by mogło stać się narzędziem krytycznej obserwacji aktualnej rzeczywistości politycznej, pobudzając społeczny system immunologiczny do czujności w warunkach gwałtownego zwrotu w kierunku neoliberalnych ideologii. Pytanie, czy historia w zawołowany sposób jednak się nie powtarza i czy pewne mechanizmy nadal nie funkcjonują, powraca regularnie między innymi w eseistyce Dubravki Ugrešić, jednej z bardziej przenikliwych obserwatorek postsocjalistycznej rzeczywistości w byłej Jugosławii, której spostrzeżenia na temat nowych form totalitarnej propagandy w znacznym stopniu można

1 Piotr Piotrowski, *Awangarda w cieniu Jałty. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945–1989*, Poznań 2005, s. 18; Marina Grżinić, *Reconstructed: Eastern Europe, Post-Socialism and Retro-Avant-Garde*, Vienna 2000, s. 10; Zdenka Badovinac, *The Authentic Interest of the Museum*, (w:) *Art Institutions of Eastern Europe*, red. Alenka Gregorić, Karlsruhe 2008, s. 14.

2 Viktor Misiano, *Reality Revisited – Russian Art in the New Decade*, „IDEA arts+ society”, (19) 2004, tekst dostępny w internecie: www.idea.ro/revista/index.php.



Milica Tomić, *Reading Capital (Czytając Kapitał)*, wideoprojektacja, 60', 2005. Dzięki uprzejmości artystki.



Adam Adach, *Westerplatte Proud*, olej, płótno, 45x35 cm, 2008. Dzięki uprzejmości artysty.

transponować na doświadczenia innych państw byłego bloku wschodniego.^[3]

Ta zasadnicza zbieżność dziedzictwa historycznego ostatnich 70 lat pozwoliła na stworzenie w ramach *Restaging the Past*. Bałtyk/Balkany kontekstualnej ramy dla artystów pochodzących z odległych geograficznie i etnicznie obszarów Europy (w wystawie wzięli udział artyści z Polski, Litwy, Łotwy, Estonii, Rosji, Albanii, Rumunii, Chorwacji i Serbii), których realizacje umiejscowiły doświadczenia najnowszej historii w obrębie dynamicznego wielowektorowego polilogu, sytuującego się pomiędzy krytycznym recyklingiem totalitarnego imaginarium (Dragot, Truszkowski, Saarepuu), reinterpretacją rewolucyjnego dziedzictwa (*Chto delat?*, Botea, Tomić, Susid), wpływem utopii na kształt otoczenia wizualnego (Polisiewicz, Susid) i indywidualne ludzkie historie (Aščuks, Siib), traumatyzującymi doświadczeniami ideologicznej przemocy (Dragot, Siib, Vatamanu & Tudor), nostalgii za znikającym światem i poczuciem dawnej wspólnotowości (*Inčiūraitė*), wizualną ekshumacją ambiwalentnych wątków historii (Adach, Siib) i futurystycznymi wizjami powrotu do zapomnianej, wypartej przeszłości (Maljković).

Język traumy do niedawna wydawał się jedynym sposobem mówienia o przeszłości i nadal, o ile łączy się z krytyczną świadomością aktualnych współrzędnych ideologicznych, zachowuje swój emocjonalny i analityczny potencjał. Taki sposób konfrontowania się z przeszłością pojawia się w pracach wideo Mony Vatamanu i Florina Tudora (*Proces*, 2004–05), Liiny Siib (*Kompromis wykluczenia*, 2003) i Roberta Dragot (*Wiosna & Stalin*, 2006). Wszystkie bazując na faktach historycznych i medialnych: stenogramie procesu Eleny i Nicolae Ce-

aușescu (Vatamanu/Tudor), odtajnionych dokumentach (Siib) i archiwalnych materiałach telewizyjnych (Dragot), przekraczają horyzont rewizjonistycznej retoryki dzięki umiejętności osadzenia tzw. twardej faktów historycznych w nadbudowanej na nich onirycznej fikcji (Siib), podniesieniu warstwy dokumentacyjnej do bardziej poetyckich rejestrów (Dragot) czy transowej korelacji obrazu i dźwięku tworzącej nową jakość przekazu (Vatamanu/Tudor). Penetracja przeszłości dokonuje się w nich z perspektywy krytycznego zakotwiczenia w teraźniejszości i obserwacji aporii jej aktualnego porządku.

Reprezentacja kolektywnej emocjonalnej straty i fizycznych krzywd na ciele narodów traci w ostatnich latach wyłączność na dialog z przeszłością, a w polu obserwacji pojawia się kilka nowych istotnych wątków – progresywne odwołanie się do lewicowych postulatów i rewolucyjnej schedy, melancholijne przepracowanie uczucia straty, kreatywna ekshumacja wizualnego, emocjonalnego i intelektualnego pejzażu przeszłości.

Sugerowany przez Slavoję Žižka powrót do Lenina^[4] zintensyfikował zainteresowanie rewolucyjnym kapitałem symbolicznym. Odwołania do sowieckiego dziedzictwa jako pozytywnego impulsu dla społecznej zmiany w czasach, w których, jak za uważa Žižek, dominuje pogląd, że nie ma alternatywy dla kapitalizmu i łatwiej wyobrazić sobie koniec świata niż zmianę sposobów produkcji^[5], charakteryzują m.in. działania rosyjskiej grupy artystów, filozofów i krytyków *Chto delat?* (Tsaplya, Nikolai Oleinikov, Dmitry Vilensky). *Chto delat?* aktualizuje

je teorie lewicowe poprzez promowanie artystycznego aktywizmu, solidaryzmu i społecznego modelu demokracji partycypacyjnej.

Na artystycznym dialogu z impulsem rewolucyjnym i poetyką rewolucyjnego fermentu oraz ich powtórzeniu w warunkach dzisiejszego świata, bazyruje Irina Botea w klasycznym re-enactment (*Próby do rewolucji*, 2005–06), opartym na konfrontacji archiwalnych materiałów Haruna Farockiego dokumentujących przebieg rumuńskiego przewrotu z 1989 roku z filmem nagrany przez artystkę we współpracy ze studentami chicagowskiej szkoły teatralnej.

Podobnego zabiegu symbolicznej relokacji dokonuje Milica Tomić, zapraszając do recytowania ulubionych ustępów z *Kapitału* Marksa (*Czytając kapitał*, 2005) przedstawicieli teksańskiego establishmentu. Projekt markowski powraca w ten sposób do kontekstu zbliżonego, w jakim oryginalnie powstał (ideologia komunistyczna pomimo jej kariery na wschodzie, jest przecież wynalazkiem zachodnim). Tomić nawiązuje jednocześnie do ekscentrycznego pomysłu Siergieja Eisensteina, który poważnie przygotowywał się do sfilmowania dzieła Marksa.

W kontekście analitycznej recepcji rewolucji lokują się też wczesne z punktu widzenia aktualnej eksploatacji tego tematu prace Pawła Susida: *Parę książek...* (1990) i *Rzeczy Włodzimierza Lenina* (1990), czy dziesięć lat późniejszy obraz, w którym w genialny sposób udaje się uchwycić ambiwalentny potencjał rewolucyjnego szaleństwa – *A znów dziś wydaje się, że rewolucje choć przykre były konieczne* (2000).

Inny z prezentowanych obrazów Susida – *Domów kultury i nauki nie da się zasłonić* (2005), odsyła do trwałego wpływu zrealizowanych utopii na kształt wizualnego i mentalnego otoczenia miesz-

4 Wydanie polskie: W.I. Lenin, *Rewolucja u bram. Pisma wybrane z roku 1917*, wybór, wprowadzeniem oraz postowiem opatrzył Slavoj Žižek, Kraków 2006.

5 Za: Marina Gržinić, *Synthesis: Retro-Avant-Garde, or Mapping Post-Socialism in Ex-Yugoslavia*, (w:) *ART Margins*, www.artmargins.com/content/feature/grzinic.html.

3 M.in. w: Dubravka Ugrešić, *Kultura kłamstwa (eseje antypolityczne)*, Wrocław 1998, s. 64.



David Maljković, *Scene for a New Heritage I (Scena nowego dziedzictwa)*, wideo-projeckcja, 6'06", 2004. Dzięki uprzejmości artysty i Annet Gelink Gallery, Amsterdam.



Chto delat? (Tsaplya, Nikolai Oleinikov, Dmitry Vilensky), *Builders*, sekwencja slajdów, ścieżka dźwiękowa, 8', 2004–2005. Dzięki uprzejmości artystów.



Silja Saarepuu, *Mowing*, wideoprojeckcja, 1', 2006. Dzięki uprzejmości artystki.

kańca Europy Wschodniej. O tym, że była to ziemia obiecana dla utopijnych założeń architektonicznych i urbanistycznych przekonuje dyspozycja i wizualne jakości wielu miast, przykładem symptomatycznym jest z pewnością Warszawa, której cyfrową rekonstrukcję opartą na projektach nazistowskich i stalinowskich opracowuje Aleksandra Polisieicz w prowadzonym od 2006 roku projekcie Wartopia.

Emblematyczne formy rozumiane jako znaki koncentracji władzy i wiedzy, u Susida i Polisieicz pojawiające się w formie architektonicznej ikony (Pałac kultury i nauki), w pracach Jerzego Truszkowskiego powracają w postaci nacechowanych ideologicznie wizualnych kodów. Pięcioramienna gwiazda (*Każda administracja jest przede wszystkim rodzajem wyzysku*, 1991; *Musi żyć w czymś co jest przerażające i obrzydliwe zarazem*, 1991) należy do repertuaru form znaczeniowych obecnych w krytycznych działaniach Truszkowskiego od początku jego kariery artystycznej konsekwentnie bazującej na obserwacji systemów totalitarnego zniewolenia i nihilistycznej skłonności umysłu do racjonalizacji dowolnych systemów pojęciowych.

W bardziej rozbudowane struktury narracyjno-wizualne i kompozycyjne, odmienne od stylistyki dominującej w malarstwie Susida czy Truszkowskiego, angażuje się Adam Adach.

Jego obrazy przypominające powidoki przeszłości budowane są na bazie archiwalnych fotografii lub ujęć wydobytych z aktualnego coraz bardziej chaotycznego i heterogenicznego otoczenia. W wielowątkowym malarstwie Adacha pojawiają się znakomite realizacje nawiązujące do komunistycznej utopii modernizacyjnej, które w połączeniu z umiejętnością poetyckiej ekshumacji wypartych z kolektywnej pamięci lub przez tę zmistyfikowanych wydarzeń, miejsc i osób stanowią obecnie bodaj najciekawszy na polskiej scenie artystycznej przykład sztuki historycznie sensytywnej, wpisującej się w nurt odsłaniający nowe znaczenia kulturowego doświadczenia Europy Wschodniej. Adach, uprawiając rodzaj mentalnej archeologii, wydobyla z kolektywnej pamięci istotne dla zbiorowej świadomości treści. Podobnie do wspólnotowego doświadczenia odwołuje się w swoich wideo-dokumentach Kristina Inčičuraitė. W realizacjach Inčičuraitė najsilniej dochodzą do głosu nostal-

giczne relacje ludzi z przeszłością, łączące historię z doświadczeniami osobistymi. W serii prac wideo („Sceny”, 2002–05) miejsca publiczne o istotnym w czasach socjalizmu ładunku relacyjnym i kulturowym (teatry, hotele, domy kultury), obecnie opuszczone lub zmarginalizowane przez porządek kapitalistyczny, są wywoływane z pamięci zyskując ponownie widmową obecność. W metaforycznym, spirytystycznym seansie proponowanym przez Inčičuraitė rolę medium odgrywają kobiety, które stają się nośnikami historycznej ciągłości. Melancholijna symbioza kobiet ze światem skazanym na zapomnienie i nostalgiczna aura wprowadza do narracji o przeszłości inne akcenty, w których przejście od wysokich publicznych rejestrów do codziennych wspólnotowych relacji odsłania bardziej zniuansowany obraz tamtej rzeczywistości.

Inčičuraitė do udziału w swoich quasi-dokumentach zaprosiła kobiety relacjonujące własne doświadczenia, przedstawicielki jednej z ostatnich generacji, która jest w stanie odtworzyć zapomniany emocjonalny i znaczeniowy potencjał znikającego świata. David Maljković w pierwszej części trylogii „Scena Nowego Dziedzictwa” (2004) proponuje ucieczkę w przyszłość, do roku 2045, w którym grupa młodych mężczyzn odwiedzających słynny Memoriał w Petrovej Górze (historyczną i architektoniczną ikonę zbudowaną w latach 70. według projektów Vojina Bakica, obecnie opuszczoną i zaniedbaną), w efekcie kolektywnej amnezji nie posiada żadnej wiedzy czy kompetencji pozwalających odczytać przeszły sens i znaczenie obiektu, aby móc go mentalnie zrekonstruować jako ponownie znaczącą całość. Maljković konfrontując generację nie obciążoną brzemieniem pamięci z najbardziej nośnymi znakami minionego czasu bazuje na zawieszeniu jego ciągłości, ostrej cezurze doświadczenia i zaskakujących konsekwencjach tych procesów.

Zbierając w dynamiczną całość prace istotne z punktu widzenia reinterpretacji i ponownej absorpcji historii, wystawa „Restaging the Past. Bałtyk/Balkany” wписыwała się w coraz silniej obecną na scenie artystycznej, kuratorskiej i badawczej krajów postsocjalistycznych, potrzebę stymulowania autorefleksji oraz ponownej lektury i redefinicji najnowszej historii jako kluczowych przesłanek mogących wspomóc proces odwrócenia wektora

kultury krajów Europy Wschodniej, który jak podkreśla Piotr Piotrowski, wciąż skierowany jest na Zachód, do centrum, a nie na inne sojusznice obszary peryferyjne^[6], które mogłyby pomóc w wypracowaniu nowego systemu odniesień dla powstającej tu wcześniej i teraz produkcji artystycznej, odsłaniając jej dynamikę i znaczenie. ●

Restaging the Past^[7]

Bałtyk/Balkany

Muzeum Sztuki Współczesnej
oddział Muzeum Narodowego w Szczecinie
03.10–02.11.2008

Artyści: Adam Adach (Polska), Bruno Aščuks (Łotwa), Irina Botea (Rumunia), Chto delat? – Tsaplya, Nikolai Oleinikov, Dmitry Vilensky (Rosja), Robert Dragot (Albania), Kristina Inčičuraitė (Litwa), David Maljković (Chorwacja), Aleksandra Polisieicz (Polska), Silja Saarepuu (Estonia), Liina Siib (Estonia), Paweł Susid (Polska), Mona Vatamanu i Florin Tudor (Rumunia); Jerzy Truszkowski (Polska).

Wystawa „Restaging the Past. Bałtyk/Balkany” została realizowana w ramach programu ArtVenture Visual Art Network przez Muzeum Narodowe w Szczecinie we współpracy z apollonia european art exchanges w Starsbourg i artBox.gr w Thessalonikach.

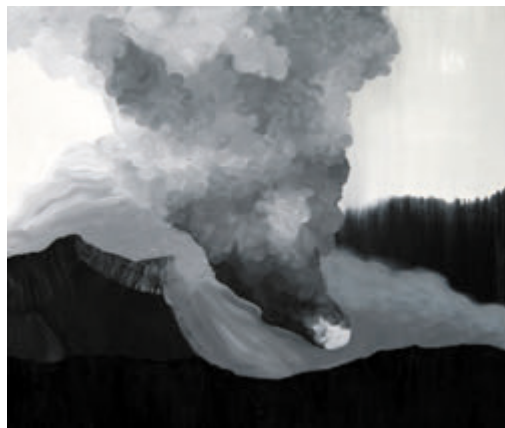
Idea dialogicznego projektu Bałtyk/Balkany zrodziła się na bazie dotychczasowych doświadczeń partnerów zaangażowanych w transnarodowe projekty artystyczne w krajach bałtyckich i bałkańskich. Muzeum Narodowe w Szczecinie od połowy lat 90. koordynuje projekt wymiany artystycznej w regionie Morza Bałtyckiego Mare Articum, w ramach którego organizuje m.in. Bałtyckie Biennale Sztuki Współczesnej w Szczecinie. art.Box.gr i apollonia european art exchanges od końca lat 90. realizują m.in. stymulując współpracę artystyczną na Bałkanach projekty artystyczne – teoretyczne Action Field Kodra i Forum Thessaloniki.

6 Piotr Piotrowski, *Awangarda w cieniu Jałty. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945–1989*, Poznań 2005, s. 30.

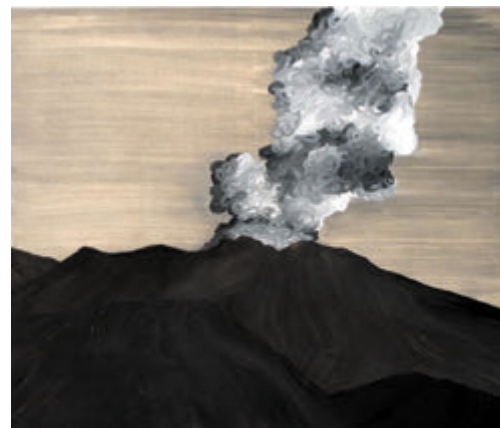
7 W języku polskim nie funkcjonuje pojęcie w pełni oddające sens angielskiego *restage* – oznaczającego ponowne przywołanie na scenę, odtworzenie, przy uwzględnieniu aktualnego kontekstu, w jakim się ono dokonuje

Magda Komborska

REALISTIC PARADISE? IDENTYCZNY Z NATURALNYM



Jarosław Jeschke, Bez tytułu



Jarosław Jeschke, Bez tytułu (wulkan)

Przestrzeń SPOT w 2008 r. wypełnił długo-terminowy projekt „Zatrute Owoce” prowadzony przez kuratorkę z MOA Agnieszkę Okrzeję. Premierową wystawą z tego cyklu było malarstwo Alexandry Urban. Jej obrazy glamour, z lekkimi i bajkowymi postaciami, miejscami fantastycznymi, były rodem z telewizyjnej opowieści. Po słodkiej ekranowej melancholii czy radości, kuratorka podaje kolejny owoc swoich malarskich badań – „Identyczny z naturalnym”, zapraszając do wystawy Jarka Jeschke.

Malarstwo to układa się z bliźniaczo podobnych horyzontalnych wydarzeń. Jak u Gerharda Richtera *Sea Piece* 1975, *Vesuv* (1976) czy George'a Baselitza *The Forest Upside-down* (1969), Anzelma Kiefera *Sand of the Marches* (1982). Obrazy Jeschke dokumentują nową wyłaniającą się przestrzeń. („Na wakacjach się nie umiera” Art Gallery Dymlingen, Jönköping, Szwecja, 2003; „Wystawa dla podróżnych” – Dworzec PKP Zielona Góra, 2003; „Obrazy z wielkiej płyty” Galeria Stara Winiarnia, Zielona Góra, 2004; „Osiedle słoneczne” (z Tomkiem Koncewiczem), 2006; „OBRAZY”, Galeria Pies, Poznań, 2007, „Idolatrie”, Galeria Klimy Bocheńskiej, Warszawa, 2007). To betonowe widoki miast, przytłaczające niefunkcjonalne blokowiska, maszyny do mieszkania, garaże, „maszyny dla maszyn” zarastające powierzchnię, w jakiej poruszają się ludzie. Powszechne przywiązanie dziś do syntetycznej obudowy zatrzymuje oko w martwym punkcie muru, w obcym środowisku. Jeschke maluje więc na płótnach eksplodujące naturalne krajobrazy wulkaniczne, których nie można do końca określić... Wulkany odtwarzane właściwym sobie zsynchronizowanym, mechanicznym gestem ku zaskoczeniu nie mówią o obcowaniu z rzeczywistą naturą, ale z jej powłoką, jej historią – dokumentem. Malarska zjawiskowość momentu erupcji stwarza, że widz styka się z uwięzonym, sztucznym rezerwatem (ciekawostką są autentyczne zaminowane rezerваты, były tereny działań wojennych, których nikt nie poważy się zrehabilitować i odbudować, np. między Koreą Północną i Południową). Pejzaże te są pozostałościami, wspomnieniem utraconego faktycznego widoku pulsującej natury. Rezerwat jest coraz bardziej obecny w ludzkich miejscach, w miejscach ich pracy, domu, wakacji...

...w naszym stanie odczuwamy otoczenie oraz wprawdzamy w nie pewien nastrój ze słowami z teo-

rii atmosfer Gernota Bohme'a, niemieckiego filozofa przyrody z pocz. XX w. identyfikuje się z malarstwem J. Jeschke. O biologicznej przeszłości człowieka wspomina Edward T. Hall: *Ponad 2000 lat temu Platon orzekł, że najtrudniejszym zadaniem, jakie można człowiekowi postawić, jest poznanie samego siebie.*^[1] G. Böhme proponuje poznanie to w innym wymiarze, mówi o *perspektywie człowieka, który sam jest przyrodą*^[2]. Takiego człowieka odczuć można w przedstawieniach XVII wieczyści romantyków malarstwa jak Karl Friedrich Schinkel *Brama ze skał* (1818), Jeana Abaptiste Camille Corota *Czytająca w wianku z kwiatów* (1845) Dawne spektakle natury i zmysłowość burzy tętnią melancholią, tajemniczością, ale i realnością zjawisk. W malarstwie Jeschke, w otoczeniu martwej natury ponowoczesny ludzki bohater ulega nienaturalnej alienacji.

Terytorium zarejestrowane przez Jeschke to nie tylko martwe entourage, siedliska ludzi, ale ich katastrofy (*Żelazny*, 2008, *Jeżeli jeszcze nie umarli to pewnie jeszcze żyją*, 2006). Obrazy te (2006, „Jeżeli jeszcze nie umarli, to pewnie jeszcze żyją”, Bałtycka Galeria Sztuki Współczesnej, Słupsk), pomimo chłodnej, ograniczonej kolorystyki są bardziej ekspresyjne. Zanikające w nich postacie, są w pewnej niedopowiedzianej sytuacji zagrożenia, klęski lub jedynie zagubienia...? Sfrustrowane niepowodzeniem, bezwzględnie poszukujące sukcesu, zawieszony w stanie *Low barttery* (olej, Bałtycka Galeria Sztuki Współczesnej, Słupsk, Rybie Oko), ludzie wyczerpani, bezsilni oddający się ikonom – *Madonnom* („Idolatrie”, Galeria Klimy Bocheńskiej, 2007, Warszawa)...? Niedawno powstały *Przerębel* jest pracą opiewającą wolność wyobraźni i optymizm działania. Obraz dedykowany M. Szpakowskiemu (miejsce nieszczęśliwego wypadku malarza zielonogórskiego) jest dowodem naturalnej elane vitale. Zmiana fizjologicznej kondycji tego malarza nie odmieniła jego działań, była jedynie nałożeniem skafandra, z którego rodził się motyl, *żaden gatunek nie może istnieć bez środowiska, żaden gatunek nie może istnieć w środowisku całkowicie przez siebie stworzonym, żaden gatunek nie może przetrwać inaczej niż jako członek jakiejś społeczności*

1 Edward T. Hall, *Ukryty wymiar*, wyd. Muza SA, Warszawa 2003, s. 238

2 G. Böhme, *Filozofia i estetyka... Koncepcja atmosfer a estetyka środowiska ludzkiego*, Krzysztof Kolek, http://eik.110mb.com/archiwum/No_11/10_krzysztof_kolek.pdf /, s. 4-5.

ekologicznej, nie powodujący w niej rozłamu (...) Człowiek też musi spełniać te warunki^[3] – o związku człowieka z przyrodą mówi Ian Mc Harg w eseju *Man and his Environment* (w *The Urban Condition*).

Jednym z obrazów zapamiętujących chwilę obumierania środowiska i narodzin techniki jest obraz *Przejeżdża pociąg* Giuseppe Nittisa z 1879 r. To jedne z pierwszych symptomów ekstensji ludzkiego organizmu w procesie mechanizacji, jego ingerencji w świat fauny i flory. Mechaniczny krajobraz prędkości, zegara, szyn toczy się w XXI w. Pojawił się on jako ironiczny, szalony, nieokiełzany, atopiczny (Won Ju Lim, Julie Mehretu, Franz Akerman), ahistoryczny (Peter Doig) i katastroficzny. Zdefraudowane środowisko jest oczekiwaniem na oddech z Błonu umysłu – oka. William James amerykański filozof XIX w., analizując cielesność, napisał w *Talks to Teachers no Psychology and to Students on Some Life's Idea*, że *natura dała nam oczy, byśmy mogli patrzeć na zewnątrz, nie zaś do środka oraz, że działanie i odczuwanie idą w parze.*

W procesie widzenia nie jest ważne to co mechanicznie chwytają oko lecz to co człowiek uświadamia sobie ze swego widzenia^[4]. Przekierowanie obserwacji człowieka na sztuczną rzeczywistość elektroniczną powoduje efekt immersji, pochłanianie przez media coraz większej przestrzeni. Kontakt z elektronicznym światem to recepcja „Rzeczywistości Elektronicznego Raju”^[5] (Środowisk CAV, MUD, HMD). Rzeczywistości, której wypatrują postacie z obrazów *Za patrzeniem* Doroty Borowej (malarstwo, Galeria Działalność, Warszawa, 2007). Jeschke maluje rzeczywisty raj, raj na ziemi, realistic paradise...? ●

Organizator: MOA art i współpraca Fundacja SPOT, ul. Dolna Wilda 87

Cykl: Zatrute Owoce, 2008 – 2009

Kuratorka: Agnieszka Okrzeja

3 Edward T. Hall, *Ukryty wymiar*, wyd. Muza SA, Warszawa 2003, s. 239.

4 Krystyna Wilkoszewska, *Wizje i Re-wizje. Wielka księga estetyki*, Universitas, Kraków 2007.

5 W. Welsch, *Sztuczne raje? Rozważania o świecie mediów elektronicznych i o innych światach*. Tłum. J. Gilewicz, (w:) A. Zeider-Janiszewska, *Problemy ponowoczesnej pluralizacji kultury. Wokół koncepcji Wolfganga Welscha*, cz.1, Poznań, 1998, s. 167-188, (w:) Krystyna Wilkoszewska „Wizje i Re-wizje” *Wielka księga estetyki*, Universitas, Kraków 2007.

Magda Komborska

REALISTIC HEROES, WHERE ARE THEY?

Młodzi twórcy związani z Zieloną Górą wskrzesili mit tamtejszego bohatera Mariana Szpakowskiego. Był on prekursorem wydarzeń artystycznych w Zielonej Górze i poza nią. Jego atutem było łączenie własnych i społecznych działań. Organizował legendarne Wystawy i Sympozja „Złotego Grona”, gdzie w latach 1963–81 gromadziła się czołówka polskiej awangardy. Był on też założycielem „Galerii 70”. Jego twórczość – grafika i malarstwo, przemieniała się z tasztowskiej, dominującej kolorystyki w ascetyczną abstrakcję geometryczną.

Takich właśnie nieistniejących już i rzadkich bohaterów opisuje Michał Jankowski. Obraz *Dzi-ki Zachód* przywołuje niebanalną myśl o westernie, o ziemi, miejscu niezdołanym, żywym, nie strawionym obcą egzystencją, absurdalnym systemem sieci?... To miejsce dla nowatorów, dla odważnych i twórczych. To też sygnał o prekursorstwie artystycznym „Szpaka” i artystów lat 50. zmierzających się z ówczesną im sytuacją polityczną. Czym jest dziś dziki zachód, ziemią obiecaną czy przyszląm okablowanym rezerwatem? Czym jest namalowane poroże? Dokładnie w języku myślowych to „medalion” – ozdoby portret zwierzęcia. Pozostałość po nieistniejącym, żywym bohaterze i jego łowcy, ...sięgnijmy myślą dalej, jak portretujemy samych siebie?

Rysunki Szpakowskiego z lat 50. były szczerymi realistycznymi portretami przyjaciół, znajomych, pejzaży, ekspresyjnymi zapisami, lawowane i robione piórkiem. Tą charakterystykę prac artysty przejął Seweryn Swacha. Świeżo i lekko zatrzymane, jego w pół mechaniczne figury rysunkowe odwołują się do typowej fizjonomii „Szpaka”. Roboty te są retrospektywą ludzkiego organizmu, jego funkcjonowania, obudowania. Ciało znajduje się tu na granicy jak w estetyce Levinasa: Człowiek jest w równej mierze „duszą” i „ciałem” (...) cielesność, którą Levinas opisuje jako zmysłowość obala każdy system... cielesność i zmysłowość wymykają się całości i „systemowi”^[1]. Podobnie bohaterowie Swachy są niby ze świata fantazy, magii ale i realizmu, bez przewidywalnej roli, dualistyczne, nieistniejący – niewidoczni – minikui – aktorzy, niczym z dziejącej wyobraźni.

Zagubione, uszkodzone ludzkie ciało jest i tematem malarskim Jarka Jeschke. *Przerębel* (olej na płótnie) to miejsce nieszczęśliwego wypadku „Szpaka”, który spowodował u malarza skoliozę kręgosłupa. Przywołane przez młodego artystę wydarzenie to pytanie o cielesność – na ile jest ona pierwszorzędna, na ile czyny z człowieka bohatera...

Moment wypadku, nieszczęścia Jeschke wiąże z katastrofą w obrazie upamiętniającym tragedię lotników grupy *Zelazny* (w której zginęło dwóch zielonogórskich pilotów). Bohater katastroficzny, przypadkowy, eksponowany przez malarza jest myślą o mobilności, decyzyjności ciała.

Jesteśmy kreatorami własnych bohaterów. Atrakcji tej dostarczają nam gry komputerowe *The Sims*, *God of War... Small Heroes* Sławka Czajkowskiego to nasycony kolorem mural. To „miejski in-

” Marian Szpakowski zainspirował artystów swoją zwyczajną, szczerą, niebanalną postacią. Przysłonięci medialną sferą marzeń o superbohaterach zapominamy o tym, że i my mamy nimi być.

formator” o spotykanych i przechodzących ludziach, ważnych, codziennych postaciach, szarym tłumie w „komiksowym” / „komputerowym” akcencie. „Jestem dzieckiem” / „odbiorycy”, „To przede wszystkim młodzi ludzie”. Taka relacja pozwala na odkrywanie i docieranie nawet do najmniejszych i prawie niewidocznych bohaterów, którzy tworzą miasta, realną masę, masę ludzi.

Komunikatem elektronicznym, znakiem, dosłownie logo, posłużyła się Basia Bańda^[2]. Przekształcenie konceptualnego znaku zielonogórskiego BWA (twórczości Szpakowskiego) odsłoniło rolę kobiecości. Logo to weszło w obszar emblematu, rebusu, stało się tradycyjnym „opakowaniem”, przebraniem. Kostium, maskarada prawdziwej postaci to popularna, nadużywana teraz formuła. Forma, z której ciężko się wyzwolić, a której przykładem są memy. Ograniczeni w jasnych, szczerych, przekazach płyniemy z falą upodobnieni do tłumu, do logo... gest potrafił to odmienić.

Stefan Hanćkowiak przedstawia grę w Tao. Komputerowa makieta, obiekt niczym z placu zabaw, kreskówki przenosi nas w rolę rozgrywających idee tao – metodę postępowania danej osoby. Jing i Jang, czyli dwie strony medalu^[3]. Dualizm, ale i dopełnianie się, Jing i Jang ułożone są w dziejącą grę. Gracze, którzy są jakby nieodzowną częścią pracy, są jej głównymi bohaterami, stawiani są przed wyborem. Świat przeciwstawień i gry tworzy kolejne role... *Miłość i nienawiść* (to wcześniejsza praca – akryl na płótnie).

Rafał Wilk przedstawił offowy film kamery 8 mm. Ten nie pierwszy filmowy dokument młodego artysty opisuje życie Szpakowskiego. Wilk, załączając fotografie, wkracza też w świat hollywoodzkich gwiazd. Aktor Woody Harrelson wcielił się (za pomocą Photoshopu) w postać Kazimierza Rojowskiego, bliskiego kolegi „Szpaka”. Podobieństwo wizualne bohaterów dotyczy też biorących udział w filmie artystów: J. Jeschke, B. Bańdy, S. Hanćkowiaka i M. Jankowskiego. Wytwarzane medialne socjotypy przekształcają naszą naturę, odpychają wiarygodność i realizm postaci, dlatego dokumenty są nam najbliższe. Człowiek warried-up (usieciowiony), homo communicator jak pisze Dean MacCannell przemierza immersyjną przestrzeń obrazu:

Inaczej niż turyści w średnim wieku, dla których przestrzeń miasta to splecione korytarze łączące zabytki i muzea, i starzy, i młodzi określają ją niekiedy jako rodzaj wielkiej sali telewizyjnej, w której oni sami są zarazem widzami i obrazami^[4].

Do formy dokumentu odniósł się też Przemysław Matecki, który w kolażu zarchiwizował fotografie „Szpaka”. Łukasz Jasturbczak i Arkadiusz Ruchomski użyli motywu pejzażu konceptualnego często obecnego w dziełach „Szpaka”.

Marian Szpakowski zainspirował artystów swoją zwyczajną, szczerą, niebanalną postacią. Jego aktywność artystyczna w okręgu ziemi lubuskiej i zasięgu międzynarodowym ustanowiły go bohaterem ciągle aktualnym. Nie należy on do pokazowej „super/mega plejady gwiazd”. Określić go można jako znaczącą inspirację do poszukiwań modelu bohatera, autorytetów, których obecnie często brak. Czy nie właśnie to skrywa się realny sens bohaterstwa? Przysłonięci medialną sferą marzeń o superbohaterach zapominamy o tym, że i my mamy nimi być. Wystawa ta w sposobie prezentacji świetnie łączy dokonania starego i młodego pokolenia, ukazuje bezkonfliktową współgrę prac artystów, co nie jest prostym kuratorskim wyzwaniem. Młoda sztuka w Polsce ma swoich bohaterów, realistic heroes. ●

ARTYŚCI:

Basia Bańda, Sławek Czajkowski (ZBK), Stefan Hanćkowiak, Michał Jankowski, Łukasz Jasturbczak, Jarosław Jeschke, Przemysław Matecki, Arkadiusz Ruchomski, Seweryn Swacha, Rafał Wilk

KURATOR:

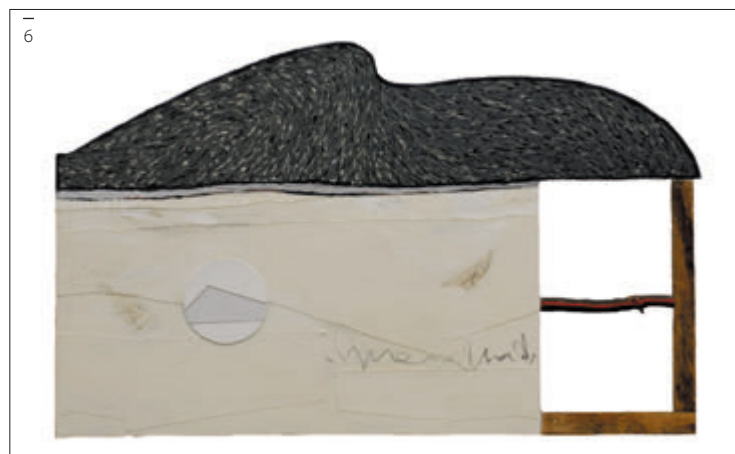
Leszek Kania
Muzeum Ziemi Lubuskiej w Zielonej Górze, Galeria Nowy Wiek, wrzesień–październik 2008.

1 *Wizje i Re-wizje. Wielka księga estetyki w Polsce*, red. K. Wilkowska, wyd. Universitas, Kraków 2007, s. 486

2 Relief na fasadzie zielonogórskiego BWA został zaprojektowany przez M. Szpakowskiego, dopiero po jego śmierci zostało legiem BWA, jednak forma tego reliefu przybliżona jest do formy logo.

3 T. Fryhling, K. Martin, *Fengshui*, Warszawa 1999, s. 21

4 Dean MacCannell, *Turysta. Nowa teoria klasy próżniaczej*, Wydawnictwo Literackie MUZA, Warszawa, 2002, s. 201



1. **Marian Szpakowski**, *Kompozycja I*, z cyklu „65-66”
2. **Michał Jankowski**, *Dziki Zachód*
3. **Rafał Wilk**, *Oni mieli po 20 lat i zawsze będą mieli po 20 lat*
4. **Seweryn Swacha**, 3
5. **Jarosław Jeschke**, *Żelazny*
6. **Arkadiusz Ruchomski**, *Szczytowanie*, z cyklu „Pejzaże otwarte”



← Agata Bogacka, Uśmiechy 3, 2007,
akryl na płótnie, 146 x 114 cm

Anna Mituś

Ciesz się swoim złudzeniem

Parafrazowany wielokrotnie tytuł bestsellera Zygmunta Freuda (*Das Unbehagen in der Kultur*) posłużył Agnieszce Żechowskiej, kuratorce znanej z seryjnie organizowanych „Supermarketów sztuki”, do zbudowania wystawy dedykowanej współczesnemu malarstwu.

CIERPIENIE JAKO ŹRÓDŁO CIERPIEŃ

Nie rządzi tu jednak tym razem zasada sequelu, ale efekt śnieżnej kuli, nabierającej rozpędu za sprawą szczególnie intensywnej ostatnio w polskiej teorii sztuki i kultury recepcji psychoanalizy. Sprzymierzeńcem Agnieszki Żechowskiej jest zaproszony do napisania katalogowego tekstu Jarosław Lubiak, który w przekonującym esejku zatytułowanym *Kto śmie mieć iluzję?* (w katalogu wystawy, s. 3–56) przywołuje koncepcje Freuda, Jacques’a Lacana i Slavoj’a Žižki. Przede wszystkim jednak rozbudowuje panoramę znaczeń i interpretacji, w które obrosła malarska iluzja; już nie artystyczny trick, który miał zabawić władców, ale odwieczne zwierciadło i ekran kultury, którym niczym dzielny Szewczyk przebiegle posługujemy się w starciu z tym, co nie do zniesienia i nie do zobaczenia, Realnym.

Tytułowe utożsamienie kultury i iluzji wskazuje na istotne przesunięcie w ocenie przeżywanych w kulturze cierpień. Przyzwyczailiśmy się już do myśli, że cierpienia są ceną, jaką płacimy za wyrzeczenie się, w imię cywilizacyjnych pożytków, zaspokajania przyrodzonych pragnień i że iluzje są kojącymi obrazami podsuwanymi nam przez fantazję w charakterze zaspokojenia zastępczych. Mogliśmy je zaakceptować jako takie i być wolni, rozkoszując się światem. Ponowoczesność, tak jak rozumie ją Zygmunt Bauman, poucza nas jednak, że to jeszcze nie jest cała prawda. Powołując się na proroczego Geografa Simmela i Zygmunta Freuda, papież ponowoczesności odkrywa perwersyjną ekonomię kultury: *Nie*



Zygmunt Bauman: *Nie ma zysków bez strat i marzenie o radości zysku oczyszczonej z przykrości ofiary jest tak samo płonne, jak przysłowiowa nadzieja darmowego obiadu.*

ma zysków bez strat i marzenie o radości zysku oczyszczonej z przykrości ofiary jest tak samo płonne, jak przysłowiowa nadzieja darmowego obiadu (Ponowoczesność jako źródło cierpienia, Sic!, Warszawa 2000, s. 19). Tylko obie te rzeczy razem mogą złożyć się na szczęśliwość, jedna bez drugiej smakuje mdło. Wersja ta potwierdza się w teorii Lacana i Žižki. Ten, kto nie pogubił się w zawiłościach opisywanych przez tego ostatniego „fetyzystycznych odwróceń”, może odechnąć pełną piersią, bo wszystko jest iluzją (fantazją – jak powiedziałaby Žižek): i kulturowa rzeczywistość i wywoływane przez nią cierpienia. Łudzimy się, bo to ułatwia nam życie, a nawet je umożliwia, uwalnia nas od strachu, wytwarzając lęki iluzoryczne, stwarza przeszkody, podsycając nasze pożądanie. Cierpimy na skutek złudzeń, jednak cierpienia te gwarantują nam integralność i sprawiają, jak przewrotnie by to nie zabrzmiało, że życie ma sens.

OBRAZY, KTÓRE ŻYJĄ WŁASNYM ŻYCIEM

Tekst Jarosława Lubiaka zmierza zatem ostatecznie w innym kierunku niż nihilistyczne zdzieranie zasłon. Przeciwnie, jest ich afirmacją – afirmacją iluzji będącej materią uwięzionego w obrazie spojrzenia i artysty jako tego, który potrafi się tą

chwilą złudzenia rozkoszować i ją zatrzymać. Dla tego też zawiódł się srodze ten, kto oczekiwał, że wystawa drażnić i podważać będzie zabiegi sztuki zmierzające do odkrycia i piętnowania mechanizmów samooszukiwania się kultury. Rzeczywiście mamy tu całą paradę złudzeń. Od prostych, optycznych – jak w muralu autorstwa grupy *Two żywo*, który przejrzystym graficznym konceptem przyciąga uwagę przechodniów mijających galerię czy w zabawach z błędniakiem w bezpretensjonalnej pracy z huśtawką (fragment cyklu „Zwykła lewitacja”) Karoliny Breguły – po głęboko skrywane „na zewnątrz”, w najbardziej oczywistych i mainstreamowych obszarach kultury: kinie czy fotografii. Nie sposób jednak oprzeć się wrażeniu, że ten zestaw w większości znakomitych prac jest trochę naciągany i nie grzeszy konsekwencją.

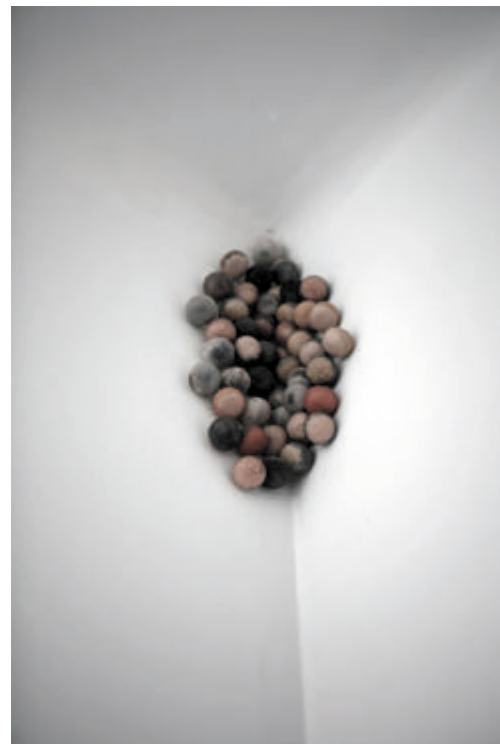
O ile interesujący sam w sobie tekst Lubiaka stanowi silne wsparcie dla koncepcji wystawy, to sam dobór prac nie stanowił chyba dla niej punktu wyjścia. Być może było odwrotnie, bo niektóre prace, wydają się bez przekonania odpowiadać na hasło „iluzja” – brzmiąc trochę jak rozprawka na zadany temat (np. praca mistrza fikcyjnej rekonstrukcji Roberta Kuśmirowskiego, będąca odwrotnością iluzjonistycznego malarstwa jak najbardziej trójwymiarowa maszyna drukarska, albo

→ Aleksandra
Buczowska, *Wenus*,
video



↳ Robert Maciejuk,
rysunek na ceramice

↓ Dorota Buczowska, *Interror*, 2008,
obiekt malarski



rzucona z sufitu na posadzkę galerii projekcja iluzyjnego odbicia w studni Aleksandry Polisie-wicz, znanej przecież z mniej dosłownych prac).

Część prac powinna znaleźć się w sali zatytułowanej „Deziluzja, jako źródło cierpień”. Należy do nich choćby praca Zbigniewa Rogalskiego pt. *Air*. Fotografia ta przedstawia na abstrakcyjnym białym tle, niczym na stole sekcyjnym, ucięty koniuszek ptasiego skrzydła. Motyw ten zresztą sama Agnieszka Żechowska wykorzystuje, żeby mówić o końcu iluzji, o okrutnie przerwanym śnie o lataniu, które nie jest możliwe bez fantazmatycznego wsparcia. Praca ta nie jest wcale odosobniona. W jej sąsiedztwie zawisły (fakt, wzruszające) filmy Karoliny Breguły, również kojarzące się z mitem o Ikarze. Na monitorach niemal nieruchome kadry przedstawiające płytkie wybetonowane plany: portowy pirs zabudowany pawilonem z blachy falistej?, rampa podjazdowa za centrum handlowym?, niereprezentacyjny parking na tyłach business center? Na tym tle figurki ludzkie w służbowych garniturach. Jedynym barwnym akcentem są ekscentryczno-infantylnie akcesoria: pletwy, balonik i plastikowy łabędź. Na schodach do górnej sali Alicja Łuksiak w endoskopowym obrazie filmowym zatytułowanym *Planeta* odsłania przed oczami widzów przerażający w swej organiczności labirynt ciała, które, jak wierzymy, należy do nas, nad którym panujemy przez zabiegi medyczne i kosmetyczne. Podobne intencje zdradza przejrzyste w swojej konstrukcji video Oli Buczowskiej pt. *Wenus*.

PRAWDA CZASU, PRAWDA EKRANU

Zbawczej iluzji dostarczają w tej części ekspozycji jedynie zagadkowe fotografie Agaty Bogackiej. Abstrakcyjne i czarno-białe, budzą ciepłe skojarzenia z niesymetryczną formą wyciętego z czarnego papieru piernikowego serca. Ich iluzjonistyczne drugie dno zdradza tytuł cyklu: „Złamany okrąg”. Podobną grę z nawykami umysłu nawiązują prezentowane w drugiej części wystawy, w przestronnej przestrzeni na piętrze galerii „Uśmiechy”. Schemat ten sam, abstrakcyjne liłowe tło, trzy nieregularne plamy ciemniejszego koloru, dwie na górze, jedna na dole. Z twarzą

mają tyle wspólnego, co rozrzucone po zimowym niebie gwiazdy z polującym Orionem, a jednak wszystko się zgadza. Vis à vis drugi film Alicji Łuksiak *Sufi*, tym razem transowy i nierzeczywisty, przedstawia kręcącą się zapamiętałe w miejscu dziewczynę. Jego rytualne konotacje do-brze zestawiają się ze świetnym obrazem Zbigniewa Rogalskiego *O śmierci sąsiada*, pochodzącego z 2003 roku, kiedy w twórczości Rogalskiego dominowała obsesja śmierci i jak refren powracało puste płótno – ekran wylaniającego się z pamięci obrazu, zamknięcie przestrzeni, odcinające drogę ucieczki pole bitwy. Przepastną pułapką iluzji, ujawniającą siłę obrazu bez maskowania jego pozornej natury jest również *Pejzaż górski* Roberta Maciejuka. Praca jest olejną kopią namalowanego przez amatora-inwalidę widoczku alpejskiego. Utopijna próba odtworzenia gestu malarskiego na podstawie pocztówki zyskuje na sensualności, kiedy dowiadujemy się, że autor oryginału namalował go stopami.

Zdecydowanie największe wrażenie zrobił jednak na mnie found footage Tomasza Kozaka. Zatytułowana *Song of Sublime* praca kieruje nasze myślenie w stronę estetyki wzniosłości. Wzniosłość w obliczu zastąpienia żywiołów natury żywiołami historii zastępuje pozór wzniosłości. Patetyczna ścieżka dźwiękowa i perfekcyjny montaż budują sugestywną narrację pozszywaną (niczym monstrualne dzieło doktora Frankenstein) z fragmentów filmów katastroficznych i najkosztowniejszych chyba w historii kina ujęć z ekranizacji fantazy i sf. Film Kozaka nie jest oczywiście

zaskoczeniem. Jego poprzednie realizacje, również posługują się nieumotywowanym na pozór montażem hollywoodzkich obrazów o niezwykłej, psychodelicznej mocy. W opublikowanym w katalogu wystawy eseju autorstwa Kozaka (*Pozór wzniosłości*, w katalogu wystawy s. 63), padają znamienne słowa: *Nie chodzi o prawomocność, a o pożytek*. Odnoszą się one wprawdzie do innego przypadku żonglowania cytataami kultury, którego dopuszcza się artysta, jednak niechcący zdradzają uniwersalną zasadę jego działania. Jaki pożytek zatem wynika z pozoru, iluzji? To ona pobudza nas do życia – odpowiedziałby Kozak. Nawet jeśli nasze późnonowoczesne cierpienia i lęki pozbawione autentyczności i zmysłowej bezpośredniości stały się rezerwuarem kiczu. ●

Iluzja jako źródło cierpień. Galeria Bielska BWA, 03.10.–02.11.2008 r. (zwycięski projekt w 5. edycji konkursu na scenariusz wystawy kuratorskiej prezentującej współczesne malarstwo w cyklu „Bielska Jesień”) Kurator: Agnieszka Żechowska



↑ Waldemar Kuczma, *Krypta*, 2006, tech. miesz., 70 x 160

Andrzej Klimczak-Dobrzaniecki

WROCLAW w Krakowie

Wystawa malarstwa, rzeźby i grafiki wrocławskiej Akademii Sztuk Pięknych w Pałacu Sztuki w Krakowie, to oprócz niepodważalnej satysfakcji artystycznej autorów i kuratorów wystawy, także miły fakt.

Tego typu prezentacja odbyła się w Krakowie bodajże po raz pierwszy. A w końcu Kraków i Pałac Sztuki to miasto i miejsce niebagatelne pod względem kulturowym, które jest i zawsze było znaczącym punktem na artystycznej mapie Polski.

Przyznać się muszę – a piszę te słowa jako kurator części malarstwa wystawy – że myśląc o jej zbliżającym się terminie, miałem problem podstawowy: było nim zaproponowanie takiej formuły, by nie układała się ona w banalny przegląd produkcji artystycznej jej uczestników – a takie niebezpieczeństwo przy każdej dużej ekspozycji zbiorowej zawsze istnieje. Zdałem sobie sprawę z tego, że należy przyjąć jakiś klucz ideowy, wyeksponować jakiś problem artystyczny, który byłby najbardziej charakterystyczny dla wrocławskiej sztuki.

Jakiś czas temu, w czasie rozmowy o najbardziej rozpoznawalnych i wyróżniających cechach

powojennej i aktualnej wrocławskiej sztuki, prof. Michał Jędrzejewski postawił tezę tyle efektowną, co ryzykowną: otóż stwierdził on, że na dzisiejszy jej kształt wpłynęła specyficzna, powojenna historia tego miasta. Organizując swoją rzeczywistość od nowa, Wrocław jawił się jako skomplikowana magma składająca się ze najróżniejszych elementów geograficznych, społecznych, kulturowych, obyczajowych, wreszcie mentalnościowych.

Wszystko to tworzyło amorficzną mieszaninę, która, jeśli miała funkcjonować względnie normalnie, musiała wytworzyć wartości konstruktywne – czyli struktury. Więc traktując sztukę – oprócz dostrzegania jej autonomicznych wartości – jako pewien, nie bezpośredni zresztą, obraz procesów społecznych i jako specyficzny znak czasu, można zaryzykować stwierdzenie, że wrocławska sztuka była artystycznym odbiciem i odpowiedzią na

ówczesną wrocławską rzeczywistość. Nie staram się tworzyć tutaj żadnych regionalnych mitologii – broń Boże. To by pachniało bowiem jakimś lokalnym zadufaniem, a przez to myślowym prowincjonalizmem. Staram się tylko delikatnie wskazać na unikalne wartości wywodzące się ze specyficznych ówczesnych warunków, z wrocławskiego genius loci i jego wpływu na konkretny w tym wypadku kształt wrocławskiej sztuki z jej specyficznymi odmiennosiami.

A już całkiem z kłopotu wybawił mnie – nie wiedząc zresztą o tym – krytyk i historyk sztuki Andrzej Kostołowski, w tym wypadku kurator dużej wystawy z okazji 60-lecia wrocławskiej ASP. Skonstruował ją tak, że wyeksponował przede wszystkim – i chyba po raz pierwszy z taką wyrazistością – najbardziej specyficzną cechę wrocławskiej sztuki dostrzegalną od lat



↑ **Andrzej Klimczak-Dobrzaniecki**,
Ostatnia Wieczerza (mała), 2003,
temp. na desce, 90 x 60

→ **Wojciech Kaniowski**, *Festung
Breslau* z cyklu „Polskie Powroty,
Kalendarz”, 2007, ol., assem-
blage, 165 x 73



„ A. Kostołowski, kurator wystawy z okazji 60-lecia wrocławskiej ASP wyeksponował najbardziej specyficzną cechę wrocławskiej sztuki dostrzegalną od lat kilkudziesięciu: szeroko pojęty strukturalizm.

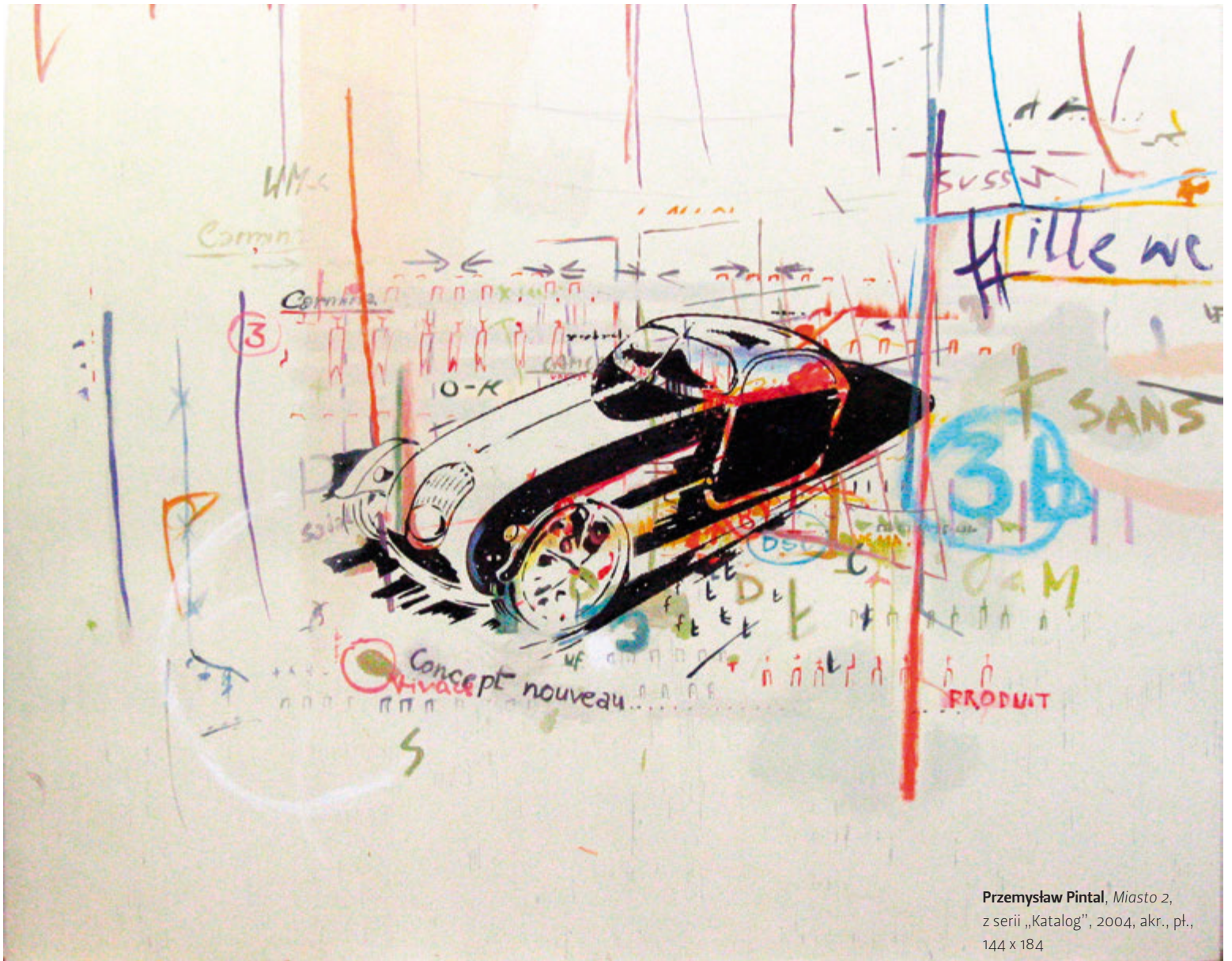
kilkudziesięciu: szeroko pojęty strukturalizm. Ta jubileuszowa prezentacja stała się dla mnie punktem wyjścia w myśleniu o wystawie krakowskiej i zdałem sobie sprawę z tego, że należy tę wartość podnieść i pokazać, traktując jako najbardziej charakterystyczną cechę środowiskową.

O wiele łatwiej było teraz dokonać stosownego wyboru, mając do dyspozycji szeroki wachlarz artystów i ich dzieł, które mieściły się w wybranym przeze mnie obszarze. Decyzja ukazania w sposób jak najbardziej klarowny owej wrocławskiej tendencji artystycznej, a także ograniczony metraż galerii, spowodowała jednak następne ograniczenia, a nawet problemy. Wrocławska uczelnia skupia w sobie szereg indywidualności artystycznych, ciekawych, często wybitnych, lecz nie zawsze mieszczących się w krę-

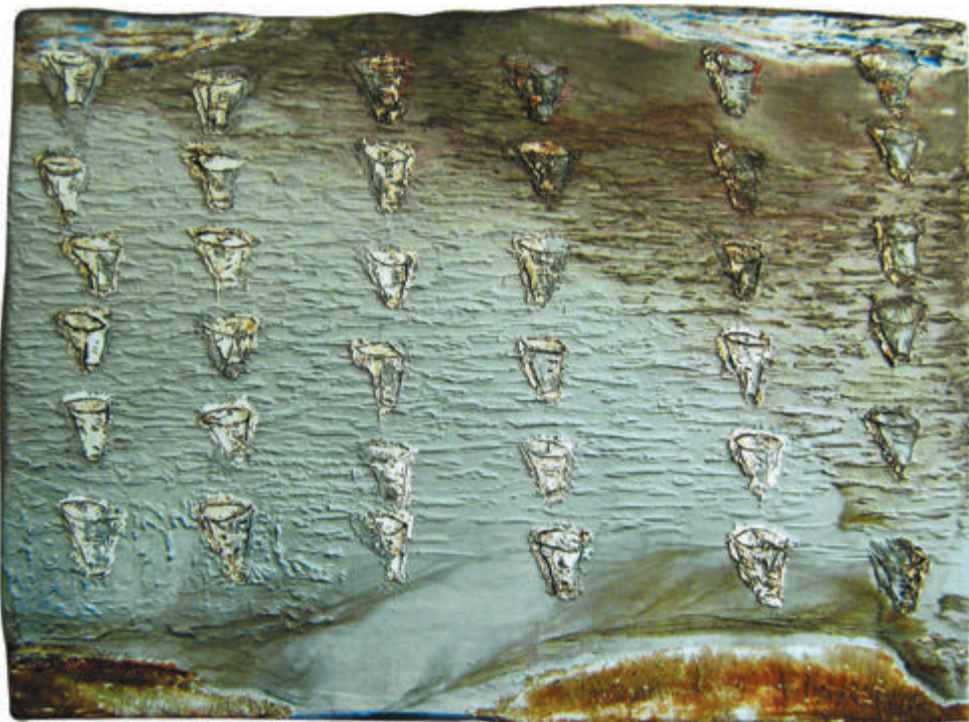
gu strukturalizmu, nawet jeśli traktować go jak najbardziej szeroko. Nie wszyscy więc mogli być pokazani. Trzeba było zrobić pewne personalne, a co za tym idzie, artystyczne ograniczenia. Nie wynikało to z zastosowania jakiegokolwiek wartościowania.

Jedynym kryterium – a chciałbym to podkreślić z całym zdecydowaniem – była artystyczna jasność samej ekspozycji, no i też ograniczona powierzchnia wystawiennicza.

Na całość wystawy złożyły się trzy części: malarstwo, grafika i rzeźba. Myślę, że właśnie to dyscyplinarne zróżnicowanie wpłynęło na zdecydowanie na jej atrakcyjny kształt. Te poszczególne części dopełniały się wzajemnie, prezentując ciekawy poziom artystyczny i jednocześnie coś, co można nazwać wspólnym tonem wrocławskich artystów. ●



Przemysław Pintał, *Miasto 2*,
z serii „Katalog”, 2004, akr., pł.,
144 x 184



Adam Chmielowiec, *Ładowanie*, 2006, płótno, 190 x 140 cm



Jacek Dworski, *Maska*, 2007, brąz, wys. 55 cm



Anna Trojanowska, *Banan*, litogr., 2007



↑ Piotr Kielan, *U stóp mojej pracowni*, 2007, ol., pł., 120 x 150



↑ Krzysztof Wałaszek, *Kto uczesze tego konia*, 1999/2008, akr., pł., 70 x 40



Alexandra Hołownia

BERLIŃSKA JESIEŃ ARTYSTYCZNA 2008 – WYSTAWA RZEŹB AH XIAN

Ah Xian urodził się 7 maja 1960 roku w Pekinie. Sztuka fascynowała go od najmłodszych lat. Choć nie studiował na żadnej uczelni artystycznej, to od 1980 roku konsekwentnie uprawia zawód rzeźbiarza. W 2001 r. Chińczyk Ah Xian został laureatem przyznawanej rzeźbiarzom, najwyższej australijskiej nagrody narodowej. Poza tym w latach 2002–2004 otrzymał stypendium Australia Council. W roku 2002 jego prace pokazało Museum für Angewandte Kunst (MAK) we Frankfurcie nad Menem. Obecnie liczne muzea w Niemczech, Szwajcarii i Holandii zabiegają o względy twórcy.

Ah Xian ma na swoim koncie wiele nobliwych indywidualnych prezentacji, między innymi w: 2001 – „China, China”, Powerhaus Museum, Sydney; 2002/03 – The Asia Society of Rockefeller Collection, Museum New York; 2007/08 – Staedliche Museen Heilborn/Niemcy; 2008 – Kunsthalle Recklinghausen/Niemcy; 2008 – Gemeentmuseum Den Haag/Holandia.

Oscylujący pomiędzy rodzimymi Chinami a nową ojczyzną, Australią, Xian czerpie inspirację z obu kul-



tur. Dobrowolną tułaczkę spowodowały krwawe wydarzenia, zaistniałe 4. czerwca 1989 roku na placu Niebiańskiego Sokoju w Pekinie. Głośne

Po pekińskich wypadkach czerwcowych w mieście panowała smutna i mroczna atmosfera, nie widziałem dla siebie miejsca w Chinach.

represje komunistycznego reżimu wywołały masową emigrację intelektualistów, artystów, krytyków i kuratorów. W tym czasie również Ah Xian, podobnie jak wielu innych kolegów po fachu, opuścił Pekin. Korzystając z możliwości wystawienia swych prac w Sydney, wyjechał do Australii.

Po pekińskich wypadkach czerwcowych w mieście panowała smutna i mroczna atmosfera, nie

widziałem dla siebie miejsca w Chinach. Poleciałem do Australii na otwarcie mej wystawy i postanowiłem tam pozostać. Najwięcej moich znajomych, jako miejsce ucieczki wybrało wówczas Nowy Jork, Paryż i Sydney, wspominał artysta.

Ah Xian przebywa w Sydney już 20 lat. Ale nadal utrzymuje kontakty z kulturą starego kraju. Oddalenie od rodzinnych stron pozwala mu jaskrawiej ujrzeć Chiny. *Moje wyobrażenia o Chinach uległy zmianie. Gdy mieszkałem w Pekinie, zawsze atakowano mnie różnymi politycznymi pytaniami. Na obczyźnie odnalazłem rodzaj ukojenia, spokój, ciszę i możliwość skupienia w sobie. Problemy, które mają obecnie Chińczycy koledzy, mnie już nie dotyczą. Brak wolności wypowiedzi oraz cenzura panująca w Chinach, bardzo przeszkadza twórcom. Gdybym pozostał w Pekinie, pewnie musiałbym w dalszym ciągu respektować niezliczone multum politycznych nakazów i zakazów. Musiałbym walczyć z rządem..., kontynuował.*

Artysta odnalazł swój specyficzny, oryginalny język wypowiedzi dopiero po wyjeździe do Austra-

← **Human, Human, Popiersie 8, Ten Thousand Flowers**, 2005, technika Cloissone, mosiądz, 46 x 45 x 26 cm

1. Ah Xian, China, China, Popiersie 14, 1999, porcelana z malowaną glazurą, 33 x 27 x 23 cm

2. Ah Xian, China, China, Popiersie 72, 2002, porcelana z doklejonymi elementami malowanymi glazurą, 39 x 40 x 21cm

3. Ah Xian, China, China, Popiersie 46, 1999, porcelana z żółtą gruntowną glazurą, 38 x 40 x 20 cm

Skany pochodzą z katalogu Xiana wydanego przez Staedliche Museen Heilbornn, Kunsthalle Recklinghausen, Gemeente Museum Den Haag

lii. Będąc otwarty na wpływy Zachodu, połączył elementy kultury wschodniej z zachodnią. Rozwinął nawet diagram graficznych różnic pomiędzy wschodem a zachodnim widzeniem świata.

W Chinach nigdy nie ukazywano realistycznie nagiego człowieka. Moje odlewy nagich modelek dotyczą tradycji zachodniej. Ale pokrywające je motywy ornamentyki zaczerpnąłem z Chin.

Ah Xian był w Australii wielokrotnie nagradzany i wystawiał w najlepszych australijskich galeriach. Sukces za oceanem spowodował, że dostrzeżono go także w Europie. W Berlinie zaistniał po raz pierwszy w roku 2003, w grupowej prezentacji młodej sztuki australijskiej, Face Up – Contemporary Art from Australia w Muzeum Sztuki Współczesnej „Hamburger Bahnhof”.

Jesienią 2008 roku berlińskie Georg Kolbe Museum zorganizowało wystawę indywidualną chińskiego twórcy, złożoną z 15 rzeźb. Obojętnych na wpływy czasu i środowiska prac Xiana nie można przyporządkować żadnej epoce. Choć jego całkowicie pokryte glazurową, dekoracyjną ornamentyką porcelanowe figury i popiersia,

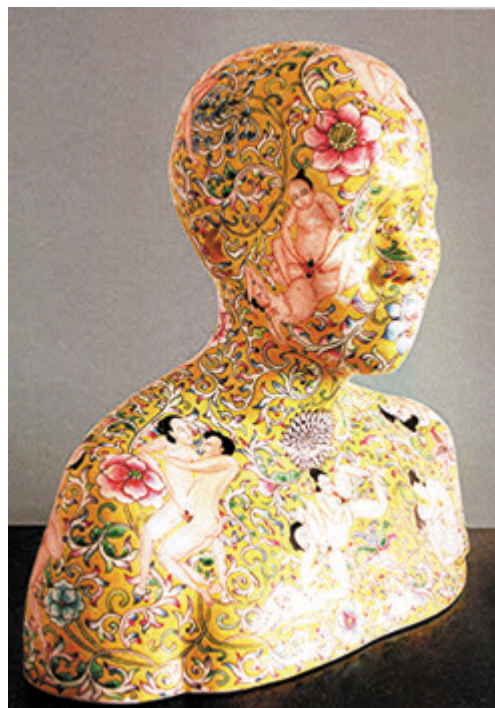
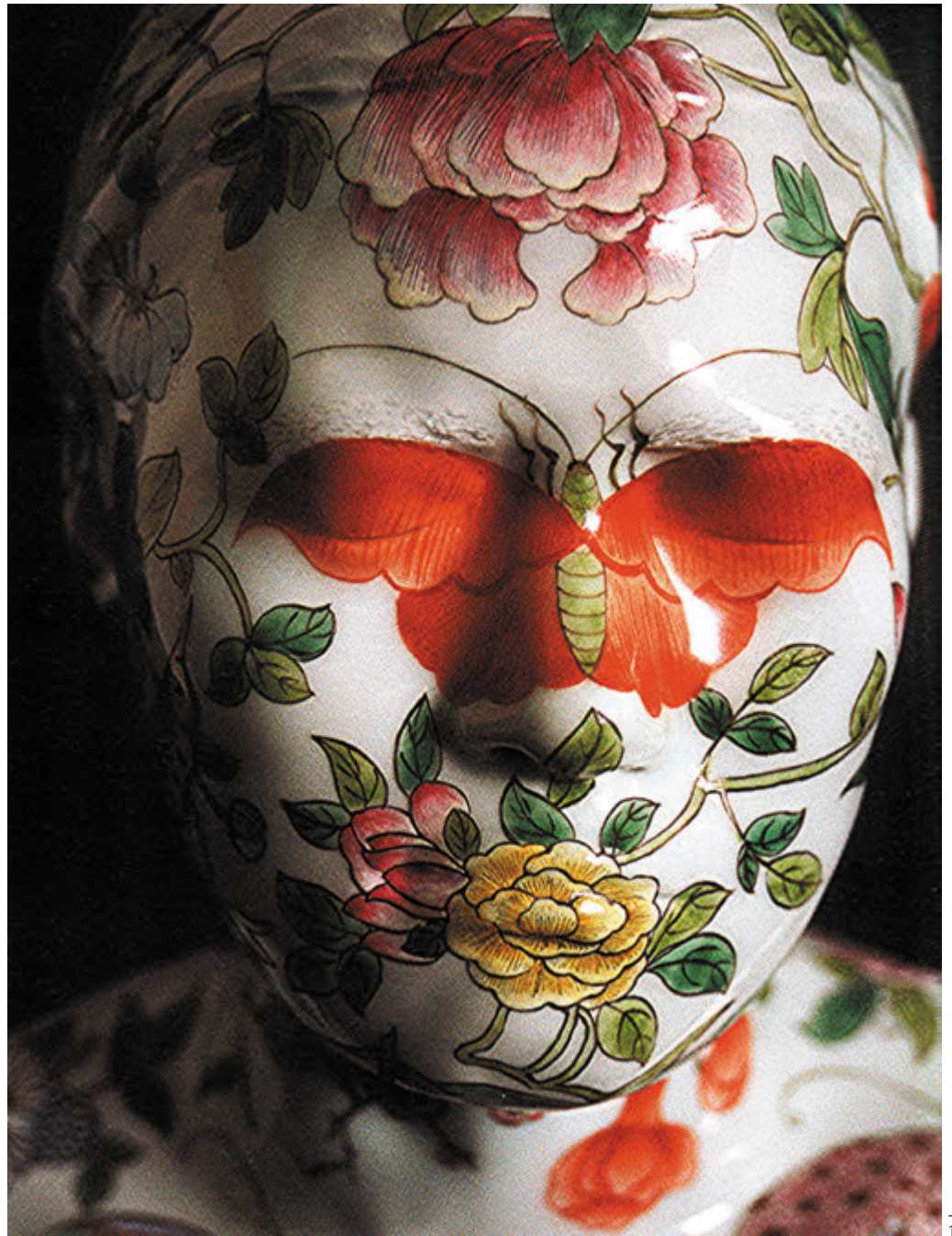
Choć jego całkowicie pokryte glazurową, dekoracyjną, ornamentyką porcelanowe figury i popiersia, nawiązują do modnej teraz na całym świecie estetyki tatuażu.

lanowe figury i popiersia nawiązują moim zdaniem do modnej teraz na całym świecie estetyki tatuażu.

Zaprezentowane w Georg Kolbe Museum pojedyncze odlewy figur ludzkich były wykonane w delikatnej porcelanie, laku albo brązie. Pozowali do nich przyjaciele bądź rodzina artysty. Ascetyczne, pozbawione ekspresyjnych gestów i emocji prace przedstawiają zarówno ciała kobiet, jak i mężczyzn. *Twarze moich figur są pozbawione wszelkich przeżyć. Chodzi mi o efekt spokojnej, odprężonej, przyjemnej buzi. Zazwyczaj proszę modeli, by medytowali podczas wykonywania odlewu* – opowiadał podczas berlińskiego wernisażu Xian.

Od roku 1999 w warsztatach Jingdezhen w Chinach, powstają seryjne produkcje prowadzone dokładnie według dyrektyw artysty. Również pokrywające je dekoracyjne wzory są przygotowywane fabrycznie. Twórca pozostał jedynie autorem koncepcji, całą resztę wykonują dla niego pracownicy. Dlatego też świadomie zaniechał podpisywania swych prac, zrezygnował z pozostawienia na nich sygnatury. Wyrażające współczesną estetykę, harmonijne, medytatywne rzeźby promieniują spokojem i radością. *Wątpię, czy moja sztuka może cokolwiek zmienić. Ale chciałbym dawać zadowolenie, odprężenie a przede wszystkim przyczynić się do wzmocnienia pokoju na świecie. Wojna jest najgorszym barbarzyństwem i złem, jakie może spotkać ludzkość.* ●

Użyte w tekście cytaty pochodzą z rozmowy autorki z artystą, odbytej podczas wernisażu w dniu 20 września 2008 roku w Georg Kolbe Museum w Berlinie. Wystawa prac Ah Xian trwała od 21.09 do 26.12.2008 w Georg Kolbe Museum w Berlinie.



→ **Jeff Koons**, *Balloon Dog (Blue)*, 1994–2000, Hochverchromter rostfreier Stahl mit transparentem Farbüberzug, 307,3 x 363,2 x 114,3 cm
 Courtesy the Dakis Joannou Collection, Athens
 © Jeff Koons, Foto: Mike Bruce, Gate Studios, London
 Courtesy the Royal Academy of Arts, London

Alexandra Hołownia

JEFF KOONS – CELEBRATION

Jeff Koons, urodzony w 1955 roku w mieście York w stanie Pennsylvania, studiował w 1976 roku w Maryland Institute College of Art, Baltimore, Maryland, B.F.A. 1975–76 w School of the Art Institute of Chicago, Chicago, Illinois. 1972–75 Maryland Institute College of Art, Baltimore, Maryland. W roku 2008 miał wystawy indywidualne w „Chateau de Versailles” we Francji, The Museum of Contemporary Art, Chicago, Illinois, The Metropolitan Museum of Art, New York.



Od 31 października 2008 roku, do 8 lutego 2009 roku w ramach cyklu „Kult artysty”, berlińska Nowa Galeria Narodowa zorganizowała wystawę „Jeff Koons – Celebration”. Prezentacja ta

uświetniała program artystycznych imprez, towarzyszących targom sztuki, Art Forum Berlin.

Jeff Koons pokazał 11 rzeźb pochodzących z cyklu „Celebration”. Artysta pracował nad tą serią z przerwami od roku 1994. Inspiracje czerpał z magii dziecięcych zabawek, czaru kiczowatych upominków i blasku luksusowych artykułów. Wystawione w Berlinie olbrzymie, przedmioty, jak: *Pies z czerwonego balonika*, *Żółty diament*, *Wiszące fioletowe serce*, lśniły wypolerowanym gładem, odbijając refleksy padającego na nie oświetlenia. Jeff Koons osobiście uświetnił swój wernisaż, pojawiając się w dobrze skrojonym, szarym garniturze, białej koszuli z czarnym krawatem, czarnych półbutach marki Pierre Cardin, w krótko po męsku przyciętych włosach. Wyglądał seksownie i młodo. Wypoczęty i uśmiechnięty pozował dziennikarzom do zdjęć. Jego niewątpliwy image businessmana jest pozostałością po uprawianej w latach 80. na Wall Street pracy giełdżarza. Ten obecnie najlepiej zarabiający artysta świata, na początku swej kariery z samej tylko sztuki wyżyć nie mógł. Dziś jednak Jeff Koons potrafi znakomicie sprzedać nie tylko swoje prace, ale również własny wizerunek. Koons udziela wywiadów tylko prestiżowym pismom i renomowanym ekipom telewizyjnym czy radiowym. Do tego mówi cicho, tak by nikt niepowołany przypadkiem nie nagrał jego wypowiedzi. Prawdopodobnie tę niebywałą ostrożność wobec prasy spowodowały liczne nieporozumienia, jakie spotkały artystę podczas rozvodu z gwiazdą porno Cicioliną. *Wcześniej dużo eksperymentowa-*

łem z mediami, lecz publikacje na temat kłótni z moją żoną Cicioliną, nadużyły zaufania. To mnie zabolalo, zamknąłem się w sobie i wycofałem z życia publicznego. Pracowałem samotnie, w odosobnieniu. Szukałem schronienia w anonimowości. Wiem, że w sztuce można tworzyć w spokoju, bez prowokacji wycelowanej w wyzwolenie zadowolenia u mas^[1].

W latach 90. Koonsowi szło trochę gorzej. Walka o syna, porwanego przez Ciciolinę, kosztowała go wiele energii. Tu i ówdzie dochodziły pogłoski, że jako artysta jest już skończony. Złe czasy minęły. Jeff Koons, opuścił Europę (przez kilka lat, szcząc się pochodzeniem niemieckim przebywał w Monachium)

Jeff Koons potrafi znakomicie sprzedać nie tylko swoje prace, ale również własny wizerunek.

i zamieszkał wraz z drugą żoną, malarką i 6 dziećmi w USA, na własnej farmie w stanie Pennsylvania.

A konsekwentna realizacja idei „Celebration”, przyniosła mu ponowny sukces.

Jego monstrualne kolorowe balony ze stali zdobią od lat place i skwery w wielu miastach na świecie. Spółka, którą można, między innymi, w Berlinie, Nowym Jorku, Szanghaju, Tokio czy Toronto. Koons pracuje w sposób konceptualny. Wykonuje tylko szkice. Malowane odlewki w skali 1:1 powstają fabrycznie. Poza tym artysta zatrudnia zespół marketingowych fachowców, zajmujących się: reklamą, sprzedażą i zbieraniem globalnych zamówień na postawienie rzeźb w przestrzeni publicznej. Nic w tym dziwnego, że przy tak perfekcyjnej organizacji wszystko funkcjonuje u niego wyśmienicie. Powierz-



chowne, pozbawione głębszego znaczenia prace, nie zawierają żadnych podtekstów i przedstawiają dla każdego to samo. Wielkie, kolorowo błyszczące powierzchnie wywołują u widzów radość, podniecie i pożądanie.

Moje prace przesyłają tylko informacje, sztukę odbiorcy tworzą sami. Te ogromne części wystawione w Nowej Galerii Narodowej nie mogą być wyizolowane od publiczności. Nie pragnę się nikomu podobać. Chcę tylko dać ludziom siłę i to jest metafizyczne. Sztuka pozwala na to, że stojąc jedną nogą w przeszłości, możemy kroczyć w kierunku przyszłości^[2], opowiadał artysta.

2 Materiały prasowe wystawy „Celebration”, Nowa Galeria Narodowa w Berlinie.

1 Niemieckie wydanie „Vanity Fair”, nr 11/2008.



Pozbawione wszelkich tajemnic, otwarte na ludzi kiczowate rzeźby Koonsa mają pozytywną aurę. Fascynują swymi gigantycznym rozmiarami, uwodzą jaskrawymi, ciepłymi kolorami.

„Sztuka jest komunikacją, posiadającą możliwość manipulowania ludźmi. Różnica pomiędzy show biznesem, politykami a artystami jest taka, że artysta bywa kompletnie wolny. Wolny bardziej niż ktokolwiek inny i może panować nad wszystkim poczynając od idei, przez produkcję aż do sprzedaży, mówił na konferencji prasowej w berlińskiej Nowej Galerii Narodowej Jeff Koons. ●



Nie pragnę się nikomu podobać. Chcę tylko dać ludziom siłę i to jest metafizyczne. Sztuka pozwala na to, że stojąc jedną nogą w przeszłości, możemy kroczyć w kierunku przyszłości.

Jeff Koons



Johan Muyle

Eulalia Domanowska

Niepokojący belgijski humor

W Centrum Sztuki Bozar w Brukseli można było przejechać się czymś w rodzaju krzesła elektrycznego. Maszyneria krążyła po salach, umożliwiając oglądanie z innej perspektywy eksponatów pokazywanych na indywidualnej wystawie belgijskiego artysty Johana Muyle.

Sensory mobilnych rzeźb uruchamiały się w obecności widza. Monstrualne surrealistyczne obiekty złożone z kościotrupów, fragmentów przedmiotów, sztyldów z napisami lub niewielkich ekranów telewizyjnych nacierały na widza i odjeżdżały. Na ścianach umieszczono monitory z archiwalnymi filmami – przemówieniami rewolucyjnych przywódców XX wieku – Che Gue Vary czy Mao Tse Tung. Można było posłuchać ich płomiennych deklaracji i obietnic stworzenia lepszego świata.

Autor reprezentuje francuskojęzyczną społeczność swego kraju. Ten nieznaną w Polsce artysta brał udział w prestiżowych wielkich wystawach sztuki, jak Biennale w Sao Paulo (1998) czy Biennale w Mediolanie (2001). Na początku lat 80. tworzył instalacje i assemblages poskładane z przedmiotów codziennego użytku. W 1985 roku, kiedy Belgia przeżywała falę morderstw i zamachów, Johan Muyle współorganizował i uczestniczył w wystawie zatytułowanej „Śledztwa Saint-Lambert” umieszczonej w miejscu o tej właśnie nazwie w Liege. Z dojmującym realizmem zaprezentował fikcyjne tragiczne doniesienia, tworząc instalację „Le regard Atlantide”. Pełen krwi autobus z przestrzelanymi szybami stojący na przystanku wyglądał jak ofiara ataku. Pozostałe obiekty, ślady krwi i uderzenia po kulach były namacalnymi śladami prawdziwości tego wydarzenia.

Z SURREALIZMU RODEM

Pierwsze assemblages z końca lat 80-tych zawierały wypchane zwierzęta, którym artysta przypisywał ludzką i rytualną tożsamość. Stopniowo dodawał do nich przedmioty znalezione na pechlich targach, co doprowadziło w końcu do tworzenia animowanych złożonych struktur o autobiograficznej tematyce. Jedną z nich była praca „Martwa królowa” (The Dead Queens). Wypchana maciora, siedząca na brzegu wanny, pozwalała wejrzeć w swoje puste

łono. Na brzuchu miała przymocowane gęsie jaja, z których każde zawierało lok kobiecych włosów. Ciepło świec umieszczonych na klatce piersiowej poruszało młynek na głowie bestii, produkując ciche dźwięki dzwonka.

Na przełomie lat 1990/91 powstały pierwsze rzeźby poruszane elektrycznymi motorkami. Naturalnej wielkości biały nosorożec gonił ku ścianom, odbijał się o nie, nie potrafiąc uciec z sali, w której był uwięziony. W kolejnych latach artysta przebywał poza Europą, w Kinszasie w Zairze (wówczas Kongo), a później w Madrasie w Indiach. Johan Muyle pojechał do Afryki w celu współpracy z lokalnymi artystami i rzemieślnikami. Tak powstały ręcznie robione obiekty wykonane przez dzieci ulicy w Kinszasie, a artysta oświecony przez swoje podróże przyznawał: *...przekonanie fotelowego humanisty, które miałem przed moją pieruszą podróżą do odległych krajów, zmieniło się radykalnie; stałem się świadomy fakt, że jako twórca wychowany w zachodniej retoryce, zostałem skonfrontowany z różnorodnością i bogactwem różnych punktów widzenia, które kwestionowały moje etnocentryczne odruchy.*

EGZOTYKA Z TYSIĄCĄ I JEDNEJ NOCY

Niedługo później Muyle wyjechał do Indii i zaczął współpracę z malarzami plakatów, którzy produkowali afisze reklamowe. Twórca zajął się różnymi dziedzinami sztuki i zaczął pracować wielokierunkowo. Stał się zdeklarowanym fanem obalania popularnych czy religijnych wyobrażeń odkrytych przez siebie w rzemieślniczych pracowniach malarzy wytwarzających gigantyczne plakaty promujące filmy Bollywoodu. Ich specyficzna, kiczowata stylistyka wprowadzała go w zakłopotanie, ale i w zachwyty. Jak sam wspomina – obrazy były tak piękne, że nie wiedział, jak się do nich zabrać bez popadania w ilustracyjność. Po kilkunastu podróżach i eksperymentach w pracowniach Madrasu, arty-

sta poprosił ostatecznie grupę miejscowych malarzy o zrealizowanie jego projektu w postaci kolażu ich własnych obrazów, które miały być ich autoportretami i fotografiami bliskich im osób. Zaczynając od tych monumentalnych portretów artysta stworzył następnie serię instalacji w reprezentatywnym dla

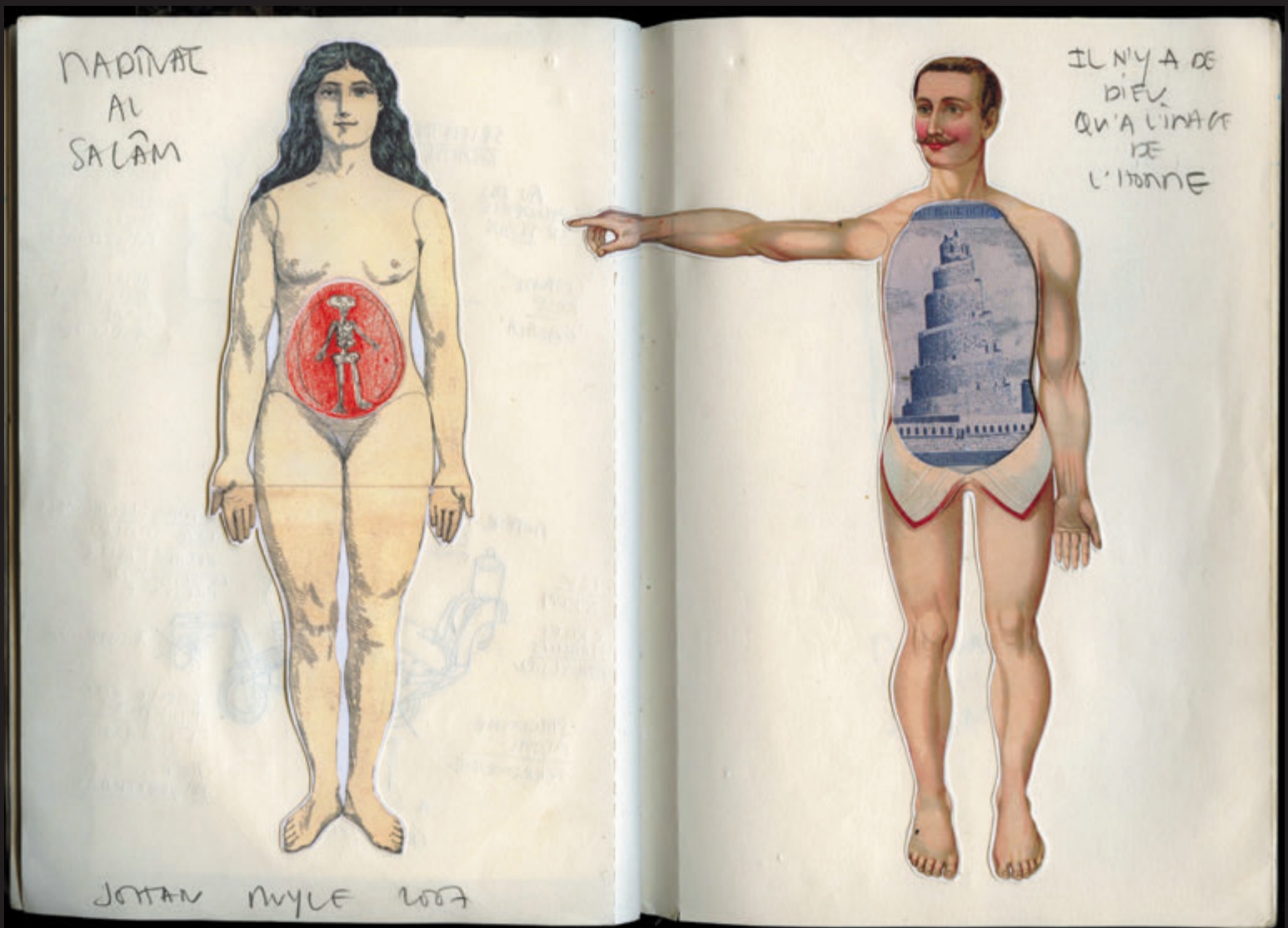


Grając ze słowami i obrazami, nadał swoim spektakularnym maszyneriom poetycki wymiar

niego stylu, łączącym plakatową typografię reklam z metaforycznymi inskrypcjami imitującymi kaligrafię sanskrycką. Całość wyrażona była w typowym dla artysty języku plastycznej składanki z dodatkami elektro-mechanicznych urządzeń powodujących ruch ust, oczu czy wypływanie łez. W tzw. monumentalnej instalacji hinduskiej, łączącej miejskie i masowe wyobrażenia plastyczne, barokowa wyobraźnia Muyle'a pomieszała humor, nostalgię, rasy, narodowości, klasy społeczne oraz wschodnie i zachodnie know-how. Grając ze słowami i obrazami nadał swoim spektakularnym maszyneriom poetycki wymiar. W przeciwieństwie do swoich pierwszych ruchomych rzeźb, zbudowanych się na zasadzie automatów, mobilność wielkoformatowej instalacji była prowokowana przez przechodzących widzów, którzy wprawiali w ruch elektroniczne sekwencje dostosowane do ściśle określonego scenariusza.

PŁACZĄCE PORTRETY

W Indiach powstał też wielkoformatowy portret malarski artysty. Można pod nim, oprócz hinduskiej kaligrafii, znaleźć też francuską frazę „raczej wstyd” (rather the shame). Przez maleńkie drzwiczki



w portrecie, wychodzi z twarzy nos długi jak u Pinokia. Kiedy nos z powrotem chowa się w twarzy, z oczu wytryskują dwa strumienie łez spływające do małego zbiornika umieszczonego pod spodem. Praca, podobnie jak cała twórczość Muyle'a z ostatnich lat, wiele zawdzięcza subtelnej ironii belgijskiego surrealizmu, a zwłaszcza pracom Rene Magritte'a, którego przemożny wpływ jest w Belgii bardzo zauważalny. Jego absurdalna, chłodna poetyka ukształtowała wyobraźnię młodszych pokoleń w tym kraju.

Inny, rzeźbiarski portret artysty, zatytułowany „Holyworld” czerpie inspirację z kultury hinduskiej. Przedstawia autora z czterema rękami jak lokalne bóstwo. Dwie z nich poruszają się zasłaniając usta. Oczy otwierają się i zamykają. W ten sposób Muyle zreinterpretował japońską buddyjską sentencję: „Nie mów źle, nie zobacz zła, nie usłysz zła”. Natomiast na Biennale Sztuki w Mediolanie publiczność uczynił podstawowym elementem pracy. Widz, wkładając głowę w usta portretu artysty, uruchamiał maszynę liści laurowych odnoszących się do mitu o Dafne, która uciekając przed Apollo, przemieniła się w drzewo laurowe.

WIELKIE JEST PIĘKNE

Na zamówienie władz Brukseli, w 2001 roku artysta tworzy coś niezwykłego w niespotykanej technice – animowany olbrzymi fresk *Obiecuje Ci/twój cud (I Promise You('r) a miracle)* na Północ-

nym Dworcu Kolejowym. 1600 metrów kwadratowych powierzchni prezentuje czterdziestu artystów żyjących w Belgii i jednocześnie odnosi się do słynnego obrazu Bruegla *Ślepcy*. Projekt podkreśla wielokulturowość Belgii i jej artystów w dziedzinach sztuk plastycznych, muzyki, teatru, filmu, literatury itd. Celem Johana Muyle było jakby „zamrożenie” jego generacji i znalezienia własnego miejsca w gronie twórców, podobnie jak uczynił to Max Ernst w jego słynnym portrecie rodziny surrealistów. Stworzenie tego animowanego fresku wymagało 30 miesięcy pracy, 60 sesji zdjęciowych, na których wykonano 17 500 cyfrowych fotografii. Malarskie portrety artystów wykonali malarze przybyli z Indii, a pomagało im 30 asystentów. Ruch w tej instalacji animuje woda – lzy i kurtyna deszczu, kierowane mechanicznym systemem, otwieranie i zamykanie oczu sportretowanych i dźwiękowe sekwencje wypowiedane w siedmiu europejskich językach.

Drugie monumentalne dzieło umieścił artysta pod otwieranym mostem w porcie Zeebrugge. Za każdym razem, kiedy przepływa statek, most o pięćdziesięciometrowej wysokości podnosi się i ukazuje gigantyczną kolorową fotografię (500 metrów kwadratowych) wydrukowaną na płótnie, przedstawiającą piękną dziewczynę trzymającą w rękach przedmioty używane na plaży. Z jej ust wydobywa się dymek z frazą „Cóż za piękny świat” (*What a Wonderfull World*). Feeria kolorów zdaje

się świadczyć o zafascynowaniu Muyle'a kiczowatą estetyką Bollywoodu, a umieszczenie płótna na ruchomym moście przypomina o specyficzności jej autora – poruszanych obrazach.

Ulotka z ostatniej wystawy artysty w Bozar informuje, że jego najnowsze ruchome obiekty, poetycko zdystansowane, są krytycznym spojrzeniem na kondycję człowieka, radykalizację religii oraz rozpad kolektywnych utopii. Rzeczywiście Johan

„Feeria kolorów zdaje się świadczyć o zafascynowaniu Muyle'a kiczowatą estetyką Bollywoodu.

Muyle – posługując się absurdalną, surrealistyczną stylistyką – wyraża wiele wątpliwości, co do lewicujących ideologii południowoamerykańskich czy chińskich i zachodniego kapitalizmu obiecujących raj na ziemi, który albo okazuje się być koszmarem albo komercyjnym systemem nastawionym na drenowanie naszych kieszeni. Autor – prezentując kłamstwa i slogany produkowane przez różne ideologie polityczne – doradza swoim widzom ostrożność i dystans wobec tych, które jeszcze nastąpią. Przesłanie dość straszne i nie napawające nadzieją, choć podane z dużym humorem i wyobraźnią. ●

Karolina Dobesz

TURNER PRIZE 2008

Turner Prize, konkurs dla młodych artystów tradycyjnie organizowany w londyńskiej Tate Britain, istnieje od 1984 roku.



Tradycyjnie o nagrodę walczyło czterech artystów, w tym Polka **Goska Macuga**.

Powstał w celu wspierania i promocji nowoczesnej sztuki. Od samych narodzin ma tyle samo zagorzałych zwolenników, co przeciwników. Jedni widzą w nim swoisty bastion wolnej sztuki bez ograniczeń, bez wyraźnych wyznaczników dobrego i złego smaku, sztuki, która działa bezpośrednio na emocje, zazwyczaj również dosyć skrajne. Inni są mniej entuzjastyczni – sześć lat temu ksiądz Karol, niegustujący we frywolnej propozycji artystycznej Tate, publicznie wyraził swój niesmak i oskarżył konkurs o „zatrucie swoją obecnością” centrum kulturalnego, jakim jest Tate.

Turner Prize każdego roku jest więc wydarzeniem w emocjach wyczekiwany zarówno przez krytyków, jak i zwykłych odbiorców sztuki. Niektórzy podzielają księżęcą dezaprobatę, inni są odmiennego zdania. Tegoroczna edycja nie spełniła niczyich oczekiwań, nikt z miłośników konkursu nie został chyba zaskoczony nowym talentem. Co gorsze, sądząc po chłodnych i mało wylewnych recenzjach, jak również po zapiskach publiczności, która odwiedziła wystawę, nikt nie został również zszokowany radykalnym brakiem talentu, ostentacyjnie i arogancko wyrażonym w jakis niezwykle sprytny sposób. Zabrakło również stałego dla tego konkursu elementu artystycznej hołdy. Ogólne wrażenia pozbawione zatem zostały dwóch najważniejszych motywów towarzyszących Turner Prize – skrajnego uwielbienia dla nowo odkrytego artysty lub też totalnej dezaprobaty graniczącej wręcz z obrzydzeniem.

Liczący na skandale i ostre dyskusje zostali więc mocno zawiedzeni. Turner Prize to wydarzenie, które z zasady ma na celu burzenie starych kanonów dobrego smaku i klasycznie rozumianej sztuki, to również jedno z nielicznych miejsc, gdzie tolerowane są artystyczne formy ekspresji, które nie miałyby szansy zaistnienia gdziekolwiek indziej. Dlaczego nie wykorzystać tej okazji i nie zagłębić się do końca w tym utopijnym szaleństwie? Nasuwa się pytanie, czy to jurorzy dokonujący wstępnej selekcji artystów do uczestnictwa w konkursie stali się w tegorocznej edycji bardziej ostrożni, czy też zabrakło naprawdę wyrazistych osobowości starających się o udział w wystawie.

Przez większość krytyków sztuki wystawa odebrana była jako dość mdła, od początku właściwie było wiadomo, że w tym roku wydarzenie to nie wzbudzi podobnie ognistych emocji jak na przykład w 2001 roku, kiedy to niektórzy recenzenci byli na skraju zawału serca po tym, jak Mar-

tin Creed okazał się zwycięzcą ze swoim wyłącznikiem światła.

Przerost treści nad formą, zaserwowany w mdłym sosie obszernych wyjaśnień wystawianych prac, to kwintesencja Turner Prize 2008. Przypisy towarzyszące pracom, skrupulatnie przygotowane przez kuratora wystawy, były bardzo wyraźnym elementem imprezy i próbowały, nie do końca chyba z powodzeniem, przybliżyć założenia autorów konkursowych realizacji oraz uzasadnić ich obecność na wystawie.

Tradycyjnie o nagrodę walczyło czterech artystów, w tym Polka Goska Macuga, nazwana przez jurorów w Tate „kulturową archeolożką”.

Przy oglądaniu prac tej artystki natychmiast rzuca się w oczy talent i wielkie wyczucie w aranżacji przestrzeni. Macuga wypełnia przydzielony jej obszar z wyczuciem i elegancją, jej prace są prze-

Turner Prize z zasady ma na celu burzenie starych kanonów dobrego smaku i klasycznie rozumianej sztuki, gdzie tolerowane są artystyczne formy ekspresji, które nie miałyby szansy zaistnienia gdziekolwiek indziej.

rzyste i wykończone z niemal laboratoryjną perfekcją. Stal, szkło, czyste i proste linie, doskonała symetria to główne elementy prac artystki. Choć techniczne umiejętności Macugi imponują, przesłanie artystki byłoby chyba trudne do zrozumienia bez obecności wspomnianych wyżej komentarzy kuratora.

Tekst na ścianie okazuje się tu niezbędny do właściwego odczytania kolażu składającego się z prostych linii, zaaranżowanych na ścianie w formie przypominającej strugi deszczu, konstrukcji ze szkła i stali, charakteryzujących się prostą, industrialną formą. Z lektury tekstu dowiadujemy się, że Macuga wykorzystuje w swoich pracach materiały znalezione w archiwach instytucji organizujących jej wystawy i dobudowuje wokół nich nową historię. Kolaż w Tate zawiera w sobie elementy prac pary artystów (w życiu prywatnym kochan-

ków) związanych kiedyś z tą galerią. Po lekturze tekstu kuratora prace Macugi stają się nieco łatwiejsze w odbiorze. Ciągłe jednak nie do końca jasna jest zasada i kryteria wyborów dokonywanych przez artystkę podczas konstruowania idei przewodniej towarzyszącej tej prezentacji. Na przykład obecność konstrukcji ze szkła i stali stanowiących rekonstrukcję stanowisk zaprojektowanych na wystawę sztuki w niemieckiej Trzeciej Rzeszy, nie jest tu uzasadniona w przekonujący sposób. Kombinacja kolaży poświeconych dwóm artystom z archiwów Tate Britain i wspomniana wyżej konstrukcja z niemieckimi odniesieniami, nie jest do końca logiczna i jako koncept artystyczny wydaje się niejasna.

Prace Macugi wystawione w Tate można by natomiast z łatwością sobie wyobrazić jako element wystroju luksusowego sklepu – na przykład optycznego lub ze sprzętem elektronicznym. Wyjęte z oczywistego kontekstu i obszaru należącego do sztuki, jakim są galerie i muzea, prace Macugi nabrałyby więcej treści, a sposób ich odbioru stałby się mógł bardziej emocjonalny.

Po pedantycznie, niemal inżyniersko zaaranżowanej sali mieszczącej prace Macugi, instalacja autorstwa Cathy Wilkes, znajdująca się w sąsiadującym pomieszczeniu, sprawia wrażenie królestwa chaosu.

Cathy Wilkes, urodzona w Belfaście (obecnie mieszkająca i pracująca w Glasgow) ma słabość do używania sklepowych manekinów w swoich instalacjach. Jej praca wystawiona w Tate to kolaż obiektów, takich jak kasa fiskalna, słoiki po dżemach, opakowania po produktach żywnościowych dla dzieci, wspomniany wyżej manekin usadowiony na sedesie, fragmenty tekstów, miniaturki rysunków, niechlujnie nabazgrany krzyż, drabina, kosmyk siwych włosów, oraz inne liczne przedmioty, które mogłyby być znalezione na jakimś pchlim targu. Instalacja Wilkes to swoiste puzzle, które odbiorca może sobie poskładać w swoją własną wersję układanki, a których ostateczny kształt będzie zależał od jego osobistych doświadczeń. Rysuje się tutaj dość przygnębiająca opowieść o roli kobiety-matki, której życie wypełnione jest kolejkami w supermarkecie, polowaniem na tanie okazje na małomiasteczkowych targach i opieką nad dziećmi. Udręka, posiwiacie włosy, wiara, a w końcu może drabina do nieba. Wilkes operuje dość oczywistymi aluzjami, a odbiór jej prac nie wymaga też zbyt dużej wrażliwości.

Trzy następne sale poświęcone są pracom Runy Islam. Urodzona w Bangladeszu artystka obec-



nie mieszka i pracuje w Londynie, używając filmu jako głównego medium w swojej twórczości. Pierwszy z filmów pokazywanych w Tate - *Be The First To See What You See As You See It (Bądź Pierwszym, Który Zobaczy To w Sposób, w Jaki Ty To Widzisz)* przedstawia kobietę przechadzającą się po muzeum, oglądającą, a później, dotykającą eksponatów, które ostatecznie zrzuca na podłogę, co sfilmowane jest w zwolnionym tempie. Kobieta w filmie sprawia wrażenie osoby nie dowiadującej i uczącej się znaczeń przedmiotów poprzez dotyk. W drugim filmie poprzez ruch kamery układa się jego tytuł - CINEMATOGRAPHY. Mechanizm rejestruje obraz (czego dowiadujemy się znowu z tekstu na ścianie obok), ale ponieważ jest on nieczysty i o zakłóconym kontraście, nie można z niego odczytać żadnej konkretnej treści. Jedynym przesłaniem jest więc sam tytuł filmu, „napisany” przez kamerę w powietrzu i tworzący rodzaj przedkantowskiego stylu odbioru, w którym widz zostaje bierny w swoim wizualnym odbiorze rzeczywistości.

Tegoroczny zwycięzca Turner Prize, Mark Leckey w swojej twórczości przywołuje na myśl sztukę z końca lat sześćdziesiątych, kiedy to słowa zastępowały często użycie farby czy kamienia, stając

się niemal osobnym medium artystycznym. Z sali, w której wystawiane są prace Leckey'ego dobiega głos brzmiący tak, jakby należał do jakiejś boskiej postaci, ale nie ludzkiej, tylko z kreskówki. Prezentowane filmy video, instalacje i obiekty sprawiają wrażenie swego rodzaju eksperymentu sprzed odkrycia stałości wizji: pulsujące światło stroboskopu towarzyszące projekcji slajdów, gorączkowo ruchliwa figurka kreskówkowego kota Felixa stojącego w centrum instalacji przenośnego mini-kina. Nagrodzona praca, zatytułowana *Cinema-in-the-Round*, to filmowy kolaż, nad którym Leckey pracował przez ostatnie dwa lata. Artysta, który występuje w swoim filmie, wygłasza swoisty wykład dla publiczności biorącej udział w nagraniu filmu. Dowiadujemy się z niego, co i w jaki sposób z szeroko pojętej kultury filmowej ma wpływ na jego twórczość. Gdy na ekranie przesuwają się kalejdoskop złożony z prac Philipa Gustona, Fischli'ego i Weissa, Gilberta & Georgea, kreskówkowego kota Felixa i fragmenty „Titanica”, Leckey opowiada w formie rytmicznych kupletów, co lubi w poszczególnej postaci lub fragmencie. Ten szczególny wykład poświęcony własnym upodobaniom trwa pełne pół godziny, co stanowić może ćwiczenie cierpliwości dla niektórych widzów.

Cathy Wilkes, *Installation view: Selective Memory: Scotland and Venice*, Scottish National Gallery of Modern Art, 2005. Photo: Ruth Clark Photography

Leckey w swoich pracach czerpie pełną garścią z dorobku popkultury, również tej najświeższej, która znana będzie zapewne najlepiej młodszej części odbiorców. Jest jak nowoczesne wcielenie wielkomięskiego dandysa, który z nonszalancją serwuje koktajl z wybranych przez siebie elementów kultury miejskiej. Leckey nie wymyśla przez to nic nowego, ale ta mieszanka jest na tyle sprytnie skomponowana, że może uchodzić za oryginalną, mimo wtórnego wykorzystania składników, jakich autor w niej używa. Nawet mimo tych trzydziestu minut kupletowego wykładu. Leckey jawi się jako postać supernowoczesnego, wirtualnego przewodnika po kulturze pop. Może trochę zaskakujące jest to, że tego typu propozycja okazała się dziesiątkowym trafem w tegorocznej ruletce nowych talentów, jakim jest Turner Prize. W przyszłym roku czeka nas kolejna edycja konkursu, nowe jury i szansa na większe ekstrawagancje, szok i inne, typowe „turnerowskie” sensacje. ●

Mateusz Soliński

Psycho buildings

refleksje na temat przestrzeni

Jesteśmy ograniczeni trójwymiarową przestrzenią. Nie możemy znajdować się w dwóch miejscach równocześnie. Choć nie potrafimy przekroczyć fizycznych barier naszego otoczenia, możemy stworzyć złudzenie ich nieobecności, a nawet stać się jego częścią.

Ekspozycja w londyńskiej Hayward Gallery „Psycho buildings”, otwarta od 28 maja do 25 sierpnia 2008 roku, stanowi próbę ukazania przestrzeni „wielu wymiarów”. Projekty architektoniczne stanowiące instalacje tworzą we wnętrzu galerii nowy obszar wymykający się prawom fizyki – miejsce, gdzie główną rolę odgrywa siła wyobraźni. Artyści z dzieł wzięciu różnych krajów zapraszają nas do wędrówki w głąb własnej psychiki.

Einstein wykazał, że nie możemy mówić o obiektywnym pojęciu przestrzeni, ale tylko o przestrzeni względem konkretnego obserwatora, w określonym przedziale czasowym. Przestrzeń nie może być postrzegana niezależnie od czasu, i to czas ostatecznie decyduje o jej „kształcie”. Każdy obserwator ma „swoją” przestrzeń, która wcale nie musi pokrywać się z przestrzenią innego obserwatora. Badania Einsteina, ukazując rozbieżności w percepcji otaczającej nas rzeczywistości, dotyczyły czysto fizycznych, „zewnętrznych” (wobec człowieka) praw świata materii. Pojęcie przestrzeni okazuje się jeszcze dużo bardziej złożone, jeśli zwrócimy uwagę na indywidualne uwarunkowania psychiczne postrzegającego podmiotu. Immanuel Kant, dokonując „przewrotu kopernikańskiego” w filozofii, wskazywał na decydującą rolę ludzkiego umysłu w procesie poznawczym. Pojęcia czasu i przestrzeni w teorii niemieckiego myśliciela pełnią rolę porządkujących form (naoczności). Z ich pomocą postrzegający podmiot odpowiednio klasyfikuje różnorodny „materiał wrażeniowy”. Jednak dotarcie do prawdziwego obrazu rzeczywistości, wolnego od iluzji, okazuje się być złożonym i skomplikowanym doświadczeniem.

Ekspozycja w Hayward Gallery przybliżyła problem przestrzeni w kilku nakładających się kontekstach. Instalacje zaproszonych do wystawy artystów: Atelier Bow-Wow (Japonia), Michael Beutler (Niemcy), Los Carpinteros (Kuba), Gelitin (Austria), Mike Nelson (Wielka Brytania), Ernesto Neto (Brazylia), Tobias Putrih (Słowenia), Tomas Saraceno (Argentyna),

Do Ho Suh (Korea) oraz Rachel Whitetrad (Wielka Brytania), stanowią szlak swoistej wędrówki. Niczym Guido, bohater filmu „Miasto kobiet” Federico Felliniego, przemierzamy kolejne pomieszczenia, tunele oraz przejścia, uczestnicząc w nieco surrealistycznej podróży. Specyfika poszczególnych projektów sprawia, iż nasza wędrówka pozostaje przeżyciem dalece indywidualnym.

W pierwszej sali napotykałyśmy ogromny, drewniany szkielet, pokryty cienkim szarym welonem. We wnętrzu nieco biomorficznej konstrukcji, wypełnionej zwisającymi z sufitu zawiniątkami przy-

Dotarcie do prawdziwego obrazu rzeczywistości, wolnego od iluzji, okazuje się złożonym i skomplikowanym doświadczeniem.

pominającymi kokony, rozchodzi się delikatny zapach goździków. Jak zauważa autor pracy, Ernesto Neto (ur. 1964), ludzkie ciało choć bardzo kruche i nietrwałe (niczym drewniany szkielet) za sprawą zmysłów (np. powonienia) może przemienić się w czuły receptor reagujący na najdrobniejsze zmiany w naszym otoczeniu. Podróż, jak zdaje się sugerować Brazylijczyk, nie musi koniecznie oznaczać fizycznej wędrówki, ale może stać się rozpoznawaniem czy też przebudzeniem własnej wrażliwości.

Południowokoreański artysta, Do Ho Suh, ukazuje zderzenie dwóch różnych światów i kultur. Miniaturowy model wczesnoamerykańskiego domu mieszkalnego niczym pędząca lokomotywa rozbija się o mury, albo raczej ścianki, koreańskiego domostwa, tworząc przedziwny kolaż stylów architektonicznych. *Szczególnie interesujący w zachodniej architekturze jest, bardzo silnie akcentowany, podział na przestrzeń mieszkalną oraz obszar*

wobec niej zewnętrzny. Pojawia się mur. Zupełnie inaczej jest w moich rodzinnych stronach. Koreańskie domy pozostają otwarte, nie przedzielają przestrzeni w tak radykalny sposób. Okna i drzwi stanowią jednocześnie prowizoryczne ściany pomieszczenia. Można powiedzieć, że koreańska architektura jest bardzo subtelnym rozwinięciem form przyrody – wyjaśnia Suh.

Kolejne wnętrza, które zwiedzamy, przypominają miejsce przeznaczone do farbowania tkanin i przywołuje atmosferę przedmieścia wielkich azjatyckich aglomeracji miejskich. Czerwone płachty materiału zwisające z wysokiego stropu drażnią, wprowadzając w stan niepokoju. Z „hałaśliwej” przestrzeni kolorowych wstęg trafiamy do stalowego tunelu o białych ścianach. Tunel życia, praca Atelier Bow-Wow (duet japońskich artystów: Yoshiha Tsukamoto [ur. 1965] oraz Momoyo Kaijima [ur. 1969]), łącząc dwie sale, kształtem swojej konstrukcji, jak wyjaśniają autorzy, nawiązuje do kolejnych etapów ludzkiego życia. Wąskie wejście, symbol „początku” – miejsca narodzin, rozwidła się w szeroki pasaż, aby w końcu otworzyć przestrzeń wertykalną – 10-metrowy „komin”. Pnący się ku górze tunel prowadzi ku schodom. Lekko uniesione nad poziomem podłoża, owinięte czerwonym welonem drewniane stopnie pozostają jednak zbyt odległe i zbyt delikatne aby się na nie wspiąć. U ich krańca rozciąga się atrapa będąc czymś pomiędzy podłogą a sufitem. Ta kolejna praca Do Ho Suh, jak sugeruje autor, stanowi próbę oddania idei „przeźroczystości” i oddalenia. Schody, które nie służą do wchodzenia, podłoga, która zamienia się w sufit, choć są na wyciągnięcie ręki, pozostają wrogię i obce.

Praca austriackiej grupy Gelitin (Wolfgang Gantner [ur. 1968], Ali Janka [ur. 1970], Florian Reither [ur. 1970] oraz Tobias Urban [ur. 1971]), która wypełnia (albo raczej otwiera) przestrzeń kolejnej sali, to również schody. Metalowe stopnie „wychylają się” z okna-drzwi na długość jednego metra, aby gwałtownie urywać się, niczym portowe molo. Z nie-



Los Carpinteros, Frio
Estudio del Desastre, 2005



← Rachel Whiteread,
Village, 2006–2008

wielkiego pomostu, zdolnego pomieścić jedną osobę, otoczonego sztucznym basenem, możemy ujrzeć fragment londyńskiej panoramy. Grupa Gelatin, znana m.in. z happeningu *The B-Thing* (Przedmiot B) z 2000 roku, podczas którego został nielegalnie zainstalowany tymczasowy balkon przy jednym z okien 91 piętra budynku World Trade Center w Nowym Jorku, z pewną ironią przywołuje nastrój wiejskiej idylli. Instalacja Austriaków w humorystyczny sposób komentuje obecność w wielkich aglomeracjach miejskich tendencję do tworzenia biurowych enklaw ciszy i spokoju, które mają pomóc „odetchnąć” przemęczonym pracownikom i zastąpić kontakt z prawdziwą przyrodą. Nieopodal „tarasu widokowego” odnajdujemy kolejne wyjście prowadzące do potężnej kopuły w kształcie cysterny, pełniącej rolę sali kinowej. Zaprojektowany przez Słoweńczyka Tobiasza Putriha (ur. 1972) pawilon, nawiązujący do lat 20. – złotego okresu w historii kina amerykańskiego, został pierwotnie stworzony na potrzeby festiwalu filmowego w Wenecji w 2007 roku. Putrih, tworząc nietypową przestrzeń sali kinowej, zwraca uwagę na brzydotę oraz schematyczność projektów budynków współczesnych kin: *Architekci nie zdają sobie sprawy ze specyfiki tego miejsca. Przestrzeń sali kinowej to obszar pogranicza, gdzie dokonuje się coś na styku realizmu ulicy i twórczej wyobraźni reżysera. Pomieszczenie, gdzie odbywa się projekcja, to nie tylko materialny obiekt, ale szczególnie miejsce, które nadaje ostateczny kształt dziełu filmowemu.* Ważnym dopełnieniem pracy Słoweńczyka jest film prezentowany w kopule sali kinowej. W powtarzanym wątku obserwujemy człowieka nieustannie podążającego naprzód, penetrującego kolejne kondygnacje i zakamarki bliżej nieokreślonej rezydencji.

Kolejne pomieszczenie ukazuje obraz dewastacji. Podziurawione ściany, walające się po ziemi gruz oraz betonowe „meble” oddają atmosferę wojennej pożogi. Brytyjski twórca Mike Nelson

(ur. 1967) poświęcając swoją instalację pamięci Howarda Lovecrafta, amerykańskiego autora powieści grozy, kreuje tajemniczą i niepokojącą atmosferę. Oczom widza przemierzającego wnętrze sali ukazują się dziwne, trudne do zidentyfikowania ślady aktu destrukcji, które zdają się kryć w sobie wiele mrocznych historii.

„Przestrzeń jest „czymś”, co konstytuuje się na styku myśli i fizycznego gestu. Materialne przedmioty stanowią tylko pewien bodziec pobudzający naszą wyobraźnię.

Wydostając się poza „zasięg” instalacji Nelsona wchodzimy do ogromnej kuli o kilkunastometrowej średnicy. *Observatory, Air-Port-City* (Observatorium, Port w chmurach) autorstwa Tomasa Saraceno (ur. 1973) stanowi projekt podniebnej metropolii. Rozległe, podzielone na dwa poziomy wnętrza „zachęca” zwiedzających do chwili odpoczynku. Delikatne, miękkie podłoże spełnia jednocześnie funkcję wygodnego materaca. Latające platformy – jak wyjaśnia Argentyńczyk wykorzystujący najnowsze technologie – stanowią propozycję stworzenia, czy może raczej zagospodarowania, „innej” przestrzeni, wolnej od społecznych czy narodowościowych podziałów; przestrzeni ciągłego ruchu i przemiany. Opuszczając nieco senną atmosferę „szklarnianej” kuli, stajemy się świadkami przedziwnego kataklizmu. *Show room* (Sala widowiskowa), dzieło kubańskiego duetu Los Carpinteros: Marco Antonio Castillo Valdes (ur. 1971) oraz Dagoberto Rodriguez Sánchez (ur. 1969), jest, jak wyjaśniają artyści „zimnym studium katastrofy”. Wirujące w powie-

trzu meble oraz fragmenty rozpadającego się domu przypominają uderzenie huraganu. Unieruchomione, jak na fotograficznej kliszy, elementy instalacji, ukazują nagły moment „wybuchu”. Los Carpinteros budują w ten sposób wyrazistą metaforę obecności zła i przemocy. Jak przestrzega kubański duet, to ludzka świadomość, sposób, w jaki postrzegamy otaczającą nas rzeczywistość, określa nasze miejsce pośród małych i dużych tragedii codziennego życia.

Ostatnia sala ekspozycji, zaaranżowana przez Rachel Whiteread (ur. 1963), wprowadza nas w nastrój domowego zacisza. Niezwykłą scenografię niewielkiego pomieszczenia tworzy ponad dwieście, rozstawionych na różnych wysokościach – niczym na polnych wzgórzach, miniaturowych domków dla lalek. *Place* (Miejsce) przywołuje przestrzeń naszych domów; przestrzeń odpoczynku oraz wytchnienia, tajemnicy i dziecięcych wspomnień. *Zbrane na ekspozycji makiety są owocem ponad dwudziestoletnich poszukiwań. Każdy domek, pochodzący od innego właściciela, posiada swoją niepowtarzalną historię – wyjaśnia brytyjska artystka. Puste miniaturowe pozwalają widzowi skupić się na tym, co w przekonaniu Whiteread najistotniejsze – niezwykłości miejsca, którego uroku często nie potrafimy dostrzec w codziennym pośpiechu.*

Doświadczenie przestrzeni zależne jest od wielu różnych, wzajemnie uzupełniających się czynników. Jak dowodzi londyńska ekspozycja, o „kształcie” naszego otoczenia, decydują nie tylko materialne obiekty. Przestrzeń jest „czymś” co konstytuuje się na styku myśli i fizycznego gestu. Materialne przedmioty stanowią tylko pewien bodziec pobudzający naszą wyobraźnię. Artyści zaproszeni do Hayward Gallery zwracają uwagę na twórczą siłę ludzkiego umysłu. Jak twierdził Kant, przestrzeń jest tylko jedną z form naoczności, która ma nam ułatwić uporządkowanie materiału wrażeniowego. Naszym zadaniem pozostaje wybór tego, co istotne. ●



Anna M. Kram

↑ Abladefase



↑ Lexikon der beruehrung

QUERFELD

... w tej rozległej tkance, której fragment zaledwie stanowimy, w każdym razie tak się wydaje na pierwszy rzut oka, zanim dostrzeżemy nasze całkowite zotopienie w ogarniającej nas całości, jeśli zechcemy na chwilę odstąpić od wygórowanych roszczeń i fałszywej dumy tak zwanego rozumu, który powinien być użyty dla lepszego celu niż wyrwanie nas ze wspólnoty (Jolanta Brach-Czaina, *Szczeliny istnienia*).

U zbiegu granic Austrii, Włoch i Słowenii, niedaleko Wurzenpass, w Dniu Europy – 9 maja 2008 roku odsłonięta została monumentalna instalacja Querfeld – strzelista, jasna i przestrzenna, uderzająca swą prostotą i współczesną formą. Querfeld – projekt artystyczny zrealizowany w przestrzeni publicznej – ma być przypomnieniem.

Autorami projektu są artyści austriaccy o ugruntowanej już renomie – **Max Seibald** i **Michael Kos**. Swoje interdyscyplinarne projekty realizują głównie w Europie, działając aktywnie w Stowarzyszeniu Artystów Rzeźbiarzy Pracujących w Marmurze – Krasnal.

W kamieniołomach nieopodal alpejskiej osady Kras pozyskiwany jest głęboko szary kamień. To właśnie tu ulokowany jest ośrodek pracy twórczej, w którym spotykają się rzeźbiarze pracujący w kamieniu, aby doskonalić warsztat i wymieniać doświadczenia. Obecnie na świecie działa zaledwie kilka tego typu ośrodków. Należą do nich Carrara we Włoszech, lweta w Japonii, Os w Norwegii, Indiany w USA, Portoroz na Słowenii oraz Hualien na Tajwanie.

Seibald i Kos pochodzą z Karyntii, krainy, w której alpejskie szczyty szczerze wypełniają krajobraz. Doskonale czują tę przestrzeń, tu znajdują inspirację i zaznaczają swoją aktywność twórczą realizacjami takimi jak Querfeld. Pracując wspólnie, uzupełniają się zarówno w fazie koncepcji, jak i wykonania.

W realizacji projektu Querfeld – wspieranego ze środków UE – uczestniczyli żołnierze z jednostek w Villach i Klagenfurt oraz Bunkermuseum Wurzenpass Carinthia. To niezwykle muzeum, położone w górach na wysokości 1500 m w rejonie przygra-

nicznym, udostępnia zwiedzającym obejrzenie bunkrów obronnych z czasów zimnej wojny.

Czas i miejsce powstania monumentu oraz materiał, z którego on powstał są nieprzypadkowe – w zamysle Autorów nawiązują bowiem do wspomnień związanych z okresem zimnej wojny z drugiej zaś strony ukazują obecną sytuację otwarcia granic. Tym samym autorzy podejmują dialog z historią i tradycją. Konstrukcja pomnika składa się z trzech oddzielnych lecz koncepcyjnie powiązanych części, usytuowanych w dwóch różnych miejscach.

Główny element składowy instalacji nosi nazwę

Główny element składowy instalacji nosi nazwę *Zimne Pole*, natomiast dwa pozostałe opatrzone zostały wspólną nazwą *Leksykon dotyku*.

Zimne Pole, natomiast dwa pozostałe opatrzone zostały wspólną nazwą *Leksykon dotyku*.

Zimne pole jest konstrukcją główną, zbudowaną modułowo i osiagającą wysokość 5,5 m. Materiał, jakim posłużyli się artyści, to żelazne zapory przeciwczołgowe, które poddane zostały proskownikowemu oczyszczeniu i zespane razem, a następnie pomalowane na biało. *Zimne pole*, opisane 68 słowami pochodzącymi z żargonu wojskowego i militarnego, ma być przypomnieniem nieodległej przeszłości i nawiązaniem do zimnowojennej doktryny obrony przestrzeni – nieoddawaniu pola.

Słowa takie jak: ogień krzyżowy, obóz wroga, rosyjski przyjaciel, pakt warszawski, wymarsz, maskowanie, wojska lądowe, pole minowe, atak, sieć bunkrów, dezinformacja, obraz końca, czerwony kot, kuchnia polowa, napisane w języku niemieckim, dopasowane i graficznie zakomponowane przez Michaela Kosa,

wypełniają skrzydła obiektu. Słowa niepokojące, często o podwójnym znaczeniu, odhumanizowane stanowią merytoryczny kontrast estetycznego monumentu.

Forma instalacji jest doskonale zrównoważona, a jednocześnie ekspresyjna. Ten sposób myślenia o formie przestrzennej bliski jest Maxowi Seibaldowi i podobnie jak w innych jego rzeźbiarskich realizacjach nawiązuje do dynamiki i lekkości układów statycznych. W Querfeld moment kulminacji stanowi asymetryczne zetknięcie modułów z bazą, co daje w efekcie jasną i nowoczesną formę.

Ten, kto mówi pragnie, by go rozumiano, przekazując więc własne rozumienie rzeczy, szuka słów, by tę rzecz najlepiej oddawały. Możliwość zaś wzajemnego rozumienia zakłada istnienie rzeczywistości językowej dostępnej obu interlokutorom, czegoś, co jest im wspólne i do czego się odnoszą, a to co wspólne nie powstaje tu i teraz lecz rodzi się w długim procesie historycznym (Barbara Skarga, *Ślad i obecność*).

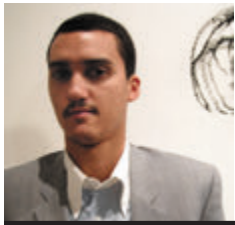
Leksykon dotyku to instalacja o długości 10 metrów uporządkowana i statyczna umieszczona na stabilnej bazie wpisuje się horyzontalnie w przestrzeń swojego przeznaczenia. Dzięki słowom-sygnałom odsyła do języka pozytywnych relacji międzyludzkich i do obecnej sytuacji otwarcia granic.

Pojęcia takie jak: czułość, bliskość, pieszczota, zaufanie, serce, pocałunek, szczęście, przyjemność, sąsiad, uścisk – umieszczone na zaporach czołgowych kontrastują z nimi odrealniając ich kontekst i przeznaczenie. Jak mówi współczesny filozof Hans Georg Gadamer: *pojęcia wyrosły z doświadczenia i są artykulacją naszego rozumienia świata (Prawda i metoda)*.

Słowa w *Leksykonie dotyku* spisane zostały w językach słoweńskim i włoskim poprzez co dodatkowo zyskują na znaczeniu i podkreślając różnicę, zapraszają jednocześnie do dialogu porozumienia. Miejsce dawnego „przechodzenia” – dziś przekraczane jest w naszej świadomości. Zbliżyliśmy się i przynikamy – tak zdaje się tłumaczyć *Leksykon dotyku*. ●

Karolina Dobesz

Kto kogo zobaczył



Już od dzieciństwa jakiegokolwiek zmaganie się z rzeczywistością stanowiło dla mnie inspirację. Idea ucieczki była dla mnie czymś fascynującym, jak również kreowanie sytuacji, z których wyjście musiałem sobie wyobrazić.

Robin Rhode

Nieczęsto zdarza się spotkanie ze sztuką, która bawiąc swą formą jednocześnie prowokuje poważne, socjopolityczne przemyślenia. Wystawiający w londyńskiej Hayward Gallery Robin Rhode to 32-letni artysta urodzony w Cape Town, dorastający w Johannesburgu, gdzie studiował sztukę, a w okresie późniejszym film. Od 2002 roku Rhode mieszka w Berlinie, nadal jednak uważa Johannesburg za główne źródło swych inspiracji. Jak twierdzi: Ko-

chodzi już od tematyki „kultury ulicy” i coraz częściej wybiera tematy o uniwersalnym przekazie oraz abstrakcyjnej, poetyckiej formie.

Z powodu używanej przez Rhodego techniki i pozornej naiwności jego prac, łatwo można ulec pokusie spoglądania z wyższością na jego dzieło i uproszczonego sposobu odczytywania zaprezentowanej twórczości. Przy mało uważnym i powierzchownym odbiorze jego prac, czasami można się dopatrzeć ich podobieństwa do bajki telewizyjnej dla dzieci pt. *Czarodziejski ołówek*. Rhode, podobnie jak rysunkowy bohater tej kreskówki, kreuje i „ożywia” narysowane przez siebie obiekty, tworząc nową rzeczywistość, która istnieje tylko i wyłącznie dzięki jego osobistemu udziałowi w tej nowej sytuacji. Sam Rhode staje się tutaj najbardziej dynamicznym, wręcz niezbędnym elementem własnych prac. Bez bezpośredniego udziału Robina Rhodego niemożliwa byłaby iluzja animacji wy-

w południowoafrykańskich tradycjach karnawałowych. Dorastając w Johannesburgu, artysta niejednokrotnie był świadkiem karnawałowych widowisk ulicznych z udziałem „czarnolicich minstrelów”, odartych już w czasie jego młodości z rasistowskich tradycji i podtekstów, a wręcz stanowiących ich pastisz i karykaturę.

Minstrel z czarno pomalowaną twarzą jest częstym elementem w pracach Rhodego, traktowanym przez artystę jako symbol tożsamości kulturowej, a może raczej trudności z jej jasnym określeniem.

Sam tytuł wystawy „Kto kogo zobaczył” (*Who Saw Who*), to próba określenia przynależności kulturowej i społecznej. Rhode świadomie wychodzi poza ramy wyznaczające miejsce artysty, jednocześnie samemu stając się częścią obrazu wewnątrz tej ramy. Stara się przy tym zatrzeć granice pomiędzy tym, kim jest, a w kogo może się wcielić w swojej sztuce.

Przypomina równocześnie, że przeszłość zawsze ma wpływ na naszą interpretację teraźniejszości, na sposób, w jaki oglądamy rzeczywistość, na kogo i dlaczego patrzymy. ●

Robin Rhode, Hayward Gallery, 7 X - 7 XII 2008.



Korzenie mojej twórczości sięgają południowoafrykańskiej tożsamości politycznej, ale wzbogacone zostały również o niemieckie elementy, jak na przykład analityczne podejście do sztuki.

Robin Rhode

rzenie mojej twórczości sięgają południowoafrykańskiej tożsamości politycznej, ale wzbogacone zostały również o niemieckie elementy, jak na przykład analityczne podejście do sztuki.

Johannesburg to miejsce trudne dla nas do ogarnięcia, kojarzące się głównie z dużym poziomem przestępczości oraz skomplikowaną sytuacją polityczną. Dzięki sztuce Robina Rhoda johannesburskie ulice i mury zostają odarte z tej powierzchownej warstwy kryminalnych alegorii i zaczynają jawić się jako naturalna scena i tło prac artysty.

Wystawa „Kto kogo zobaczył” (*Who saw Who*) Robina Rhodego w Hayward Gallery obejmuje dzieła od roku 2001 do projektów najnowszych, które dominują nad całością. Widać w nich, że artysta od-

kreowanych przez niego obiektów. Sylwetka samochodu namalowanego na ścianie budynku jawiłaby się jedynie jako niewyrafinowane graffiti, jakich pełno na odrapanych elewacjach budynków w każdym mieście. Symbolicznie namalowane diamenty na anonimowym kawałku muru bez obecności artysty nie stanowiłyby części odgrywanej sceny. Propozycja Rhodego jest zaskakująco świeża w sposobie przedstawiania problemów tożsamości kulturowej, wielkomięskiego ubóstwa oraz historii politycznej. Rhode z nonszalancką wirtuozerią łączy w swoich pracach elementy ulicznego happeningu z techniką starego kina niemego (powtarzające się użycie sekwencji stopklatki), by w to wszystko przewrotnie wpleść elementy mające swe źródła





1. Robin Rhode, *New Kids on the Bike*, 2002

2. Robin Rhode, *Stone Flag*, 2004

3. Robin Rhode, *Rough Cut*, 2008



Mateusz Soliński

SZTUKA (NA) ULICY

Na fasadzie Tate Modern Gallery w Londynie od 23 maja do 25 sierpnia 2008 roku można było oglądać olbrzymie, równe wysokości budynku (15 metrów) murale.

82

Londyńska galeria zaprosiła do udziału w projekcie „Street Art” (Sztuka ulicy) sześciu światowej sławy artystów: Blu (Bologna, Włochy), grupa Faile (Nowy Jork, Stany Zjednoczone), JR (Paryż, Francja), Nunca i Os Gêmeos (São Paulo, Brazylia) oraz Sixeart (Barcelona, Hiszpania), którzy swoje pierwsze prace wykonywali na murach slumsów. „Uliczna ekspozycja” objęła również swoim zasięgiem pobliskie alejki. Grupa artystów pochodzących z Madrytu pokryła kolorowymi malowidłami ściany budynków znajdujących się w otoczeniu Tate Modern wyznaczając kilkukilometrową trasę wystawy. „Street Art” stanowi pierwszą w Londynie tak obszerną prezentację twórczości odwołującej się do idei graffiti.

Rysunki pokrywające fasadę galerii, stanowiąc przykład doskonałego warsztatu malarskiego, ukazały bardzo różne kulturowo uwarunkowane stylistyki. Elementem wspólnym prac pozostaje ich społeczne podłoże. Twórczość Blu z Bolonii nawiązuje do starożytnych mitów basenu Morza Śródziemnego. Jego prace przywołują demoniczne postaci zaludniające pradawne legendy bądź ukazują metamorfozy malutkiego człowieczka zdeterminowanego boskimi wyrokami. Collage w wykonaniu grupy Faile z Nowego Jorku utrzymany jest w stylistyce pop-artu. Forma rysunku nawiązująca do sztuki komiksu, przypomina prace Roya Lichtensteina. JR odtwarza obraz mieszkańców paryskiego getta – ubogich podmiejskich dzielnic. Namalowane z fotograficzną dokładnością, czarno-białe portrety, w humorystyczny, nieco ironiczny sposób przywołują historie konkretnych osób. Nunca, który pierwsze graffiti tworzył w wieku dwunastu lat, wspomina dzieje swojej ojczyzny. Jego prace ukazują wzajemne przenikanie się tradycji, sięgającej czasów supremacji indiańskich plemion, z kulturą mass mediów. Bracia Os Gêmeos, również pochodzący z Brazylii, w swoich dziełach zdają się asymilować liczne wpływy płynące z Europy oraz Stanów Zjednoczonych. Utrzymane w żółtej tonacji prace tworzą nieco liryczny, czasem prowokacyjny obraz wielokulturowej społeczności. Ostatni z prezentowanych na fasadzie Tate Modern artystów, Sixeart, urodzony w Barcelonie, łączy oniryczny klimat surrealistycznych płócien, geometryzującą, płaską formę prac Joana Miró z kolorową stylistyką twórczości dzieci. Utrzymane w jaskrawej tonacji barwnej, pozbawione mode-

lunku światłocieniowego, dzieła hiszpańskiego artysty stały się inspiracją i wzorem dla projektu linii produktów odzieżowych.

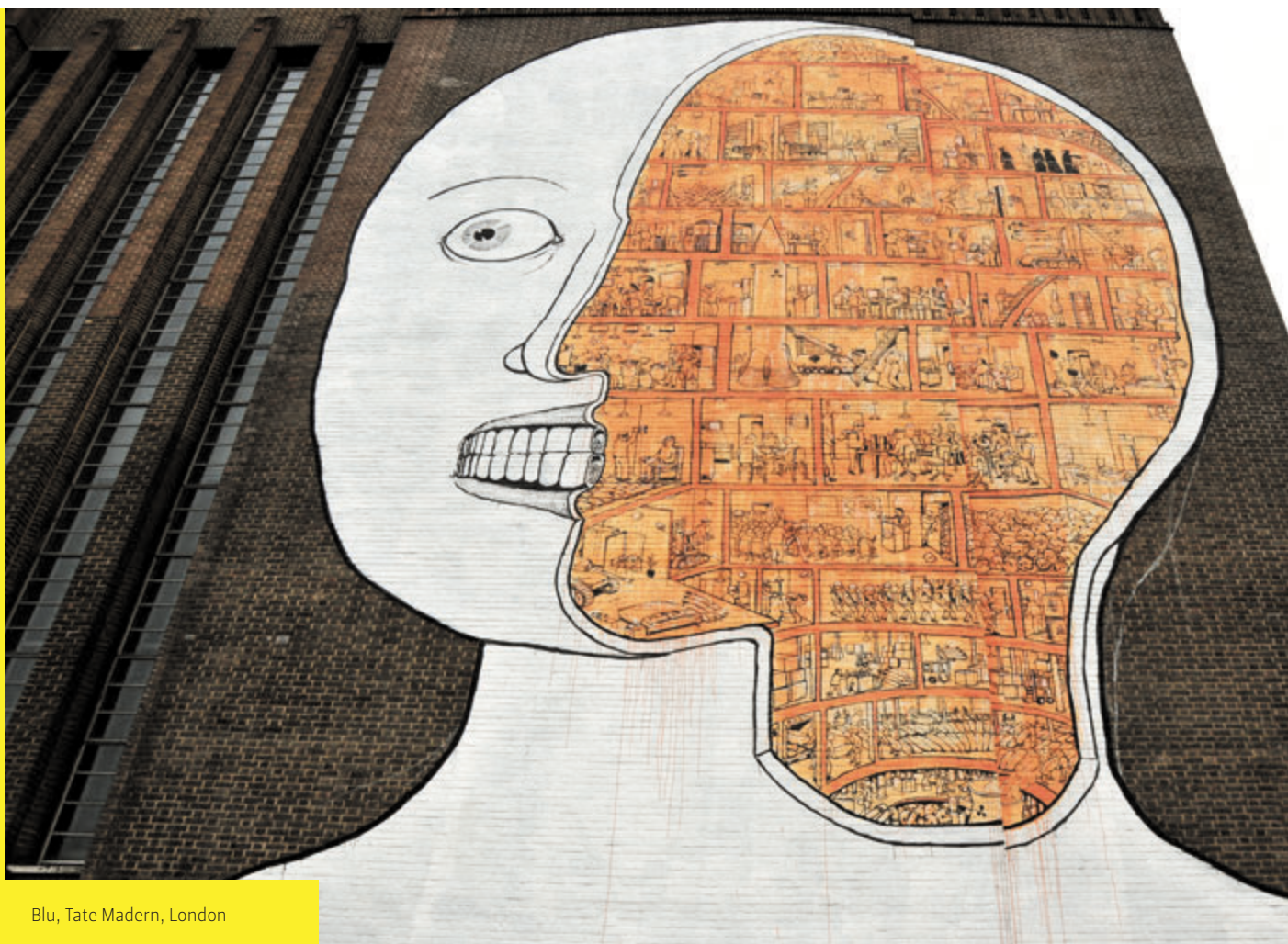
Londyńska „ekspozycja”, wpisując się w tegoroczny festiwal sztuki alternatywnej „The long weekend” (Długi weekend) organizowany przez Tate Modern Gallery, porusza problem społecznej percepcji oraz znaczenia działań określanych mianem „sztuki popularnej”. Idea tworzenia kolorowych obrazów na miejskich murach, stanowiących bardziej malarską formę graffiti, zrodziła się w końcu lat 70. Działania traktowane z początku jako przejaw wandalizmu w ostatnich latach stały się przedmiotem dyskusji na temat sztuki społecznie zaangażowanej. W przekonaniu licznych teoretyków z dziedziny edukacji estetycznej, dzieła sztuki popularnej, której przykładem jest street art, mogą w negatywny sposób oddziaływać na rozwijanie wrażliwości wizualnej. Kontakt ze „sztuką ulicy” przyzwyczajają nas do łatwego i powierzchownego odbioru twórczości artystycznej. Spontaniczność i bezrefleksyjność pierwszej reakcji, towarzysząca percepcji tego typu wytworów, często uniemożliwia wniknięcie w „głębszą” warstwę dzieła. Innymi słowy, jak twierdzi Harry Brody, obcowanie z twórczością artystyczną przeznaczoną dla masowego odbiorcy może w konsekwencji zacierać wrażliwość na wartości skryte w wielkich dziełach sztuki. Jak jednak sugerują artyści zaproszeni przez Tate Modern, street art nie musi wiązać się z płytkością i trywialnością

przekazu. *Ulica to przestrzeń bardzo specyficzna, miejsce, gdzie może wybuchnąć konflikt bądź zrodzić się miłość. Wielkoformatowe prace stanowią wyraz gromadzonych w naszych sercach emocji; są znakiem rzeczywistych odczuć i namiętności* – zauważa JR z Paryża. Uczestników akcji „Street art” łączy wspólne przekonanie o wartości i istotnej, społecznej roli własnej pracy. Artyści różnych narodowości mówią o tym, co dla nich ważne, o tym, co ich porusza. Treść przekazu wymusza nietypową formę. Jak pisał kiedyś Wassily Kandinsky, artysta musi podążać za głosem „wewnętrznej konieczności”. Być gotowym radykalnie zmienić kompozycję dzieła, jego formę czy kolorystykę, jeśli takie zabiegi są potrzebne dla unaocznienia konkretnych treści.

Bezpośredniość i przystępność przekazu street artu likwiduje dystans często obecny w relacji odbiorca – dzieło sztuki. Potężne



Tate Modern, Londyn



Blu, Tate Modern, London

rysunki oczekują od nas spontanicznej reakcji. Dotykając często „drażliwych” kwestii, celowo prowokując, szukają w nas odzewu – stają się częścią naszego codziennego doświadczenia. Ideologia street artu (nie mówimy tu oczywiście o jakimś spójnym programie) bliska jest myśli amerykańskiego filozofa – pragmatysty Johna Dewey’a. Dewey uważał, iż dzieło sztuki to sposób w jaki wytwór artystyczny kształtuje doświadczenie i jest w nim obecny. Twórczość artystyczna powinna na każdym kroku potwierdzać swój związek z troskami i radościami naszego „szarego” życia. Filozof argumentował, iż sztuka, która przybiera postać elitarnego tworu i oddzielona zostaje od pierwotnego doświadczenia, w którym powstała, gubi swój sens. Pisma Amerykanina pochodzące jeszcze z początku lat 30. wskazują na potrzebę zwrócenia się ku powszechnie dostępnym formom twórczości artystycznej. Dewey, jako piewca pragmatyzmu, dostrzega niebezpieczną tendencję tworzenia się „otoczki niedostępności” wokół uznanych dzieł tzw. sztuki wysokiej: (...) *kiedy to wszystko, co znane jest mu (przeciętnemu człowiekowi) jako sztuka, zostaje usunięte do muzeum czy galerii, wówczas nieodparte dążenie do przeżyć, które same przez się dają radość, znajdują ujście wszędzie tam, gdzie pozwala na to codzienność otoczenia*¹. Amerykanin postuluje o przywrócenie „jedności sztuki i doświadczenia”. Chciałby, aby pojęcie estetyki wiązało się z tym co bliskie i powszednie, a nie stało się synonimem sztuczno-

ści. Street art – spontaniczny „język ulicy” pojawia się jako forma komunikacji. Wyznacza przestrzeń nowego dialogu, w którym może uczestniczyć przypadkowy widz. Świeżość i bezpośredniość tego przekazu pozwala na nawiązanie bardzo bliskiego kontaktu pomiędzy odbiorcą a dziełem.

Idea pokrywania ścian publicznych budynków kolorowymi malowidłami nie jest czymś całkowicie nowym. W starożytnej Grecji malarstwo wiązało się organicznie z architekturą. Kolorowe freski zdobiły portale i fasady świątyń, stanowiąc jeden z wielu przykładów wzajemnej korelacji poszczególnych dziedzin sztuki i życia. Obraz-twór artystyczny „istniał” w percepcji widza, o ile poruszał kwestie ważne z punktu widzenia indywidualnego czy też całej społeczności. Działania street artu są próbą, może nie do końca uświadomioną, przywrócenia rzeczywistej obecności sztuki w naszym codziennym życiu. Współczesna instytucja muzeum czy galerii, pełniąc bardzo chwalebne działanie edukacyjne czy wystawiennicze, doprowadziła, w pewnej mierze, do wyobcowania sztuki, zamiast uznania jej istotnej roli w różnych przejawach społecznego życia. Również sami artyści, często tworząc dzieła hermetyczne, nieczytelne dla nieprzygotowanego odbiorcy, pogłębiają istniejącą izolację. Działania street artowców są wyrazem potrzeby nowego dialogu. Artyści „uliczni” nie eksponują swoich prac w galeriach, lecz pozostawiają je w ich naturalnym otoczeniu – w miejscu gdzie powstały; tam, gdzie w pełni mogą wyrażać uczucia i emocje, które doprowadziły do aktu kreacji.

Street art to wyraz buntu przeciwko umasowieniu, ale jednocześnie nadzieja na odbudowanie społecznych więzi. Jak zauważa Richard Shusterman, badacz kultury popularnej, dzisiejszy człowiek pragnąc ocalić swoją duchową niezależność, zmuszony jest niemal na każdym kroku potwierdzać własną odrębność i wyjątkowość. Akcentowanie wła-



snej inności może jednak stać się podłożem konfliktów i tworzyć nowe podziały, prowadzić do alienacji, skazując jednostkę na społeczną banicję. Obrona własnej tożsamości musi pozostać działaniem twórczym i jednocześnie otwartym na dialog. Street art będąc głosem sprzeciwu wobec polityki konsumpcji i konformizmu stara się prowokować widza do

1 John Dewey, *Sztuka jako doświadczenie*, tłum. Andrzej Potocki, Wrocław 1975, s. 8.



JR, Tate Modern



Os Gêmeos, Tate Modern



Sixeart, Tate Modern

refleksji. Kreuje przestrzeń artystycznej wypowiedzi, niezależną od wielkich galerii czy możliwych mecenasów. Przestrzeń, w którą może „wkroczyć” każdy całkowicie przypadkowy obserwator. Z punktu widzenia funkcjonowania aglomeracji miejskiej, działania artystów „ulicznych” wprowadzają „zdrowy ferment” w tkankę stosunków społecznych. Rozwój, zarówno w aspekcie jednostkowym, jak i tym szerszym – społecznym, wymaga ciągłych przemian i twórczych przeobrażeń. Punktualność, przeliczalność i dokładność, jak zauważa amerykański urbanista Lewis Mumford, mogą zniszczyć to, co naprawdę twórcze i dynamiczne. Dlatego „zdrowe” funkcjonowanie aglomeracji miejskiej wymaga uwzględnienia „miejsc nieobecności i dysharmonijnych konfliktów”^[2]. Street art sprawia, że „miejska nieobecność” – ucieczka od zgiełku i pośpiechu społecznego życia, przeradza się w twórczą refleksję.

Jak twierdził John Dewey prawdziwa sztuka to taka, która potrafi „odnaleźć” swoje miejsce w szerszej społeczności, która poruszając ważne kwestie pozostaje czytelna i zrozumiała dla każdego, nawet tego przypadkowego odbiorcy. Twórczość artystyczna, jako obszar dialogu i urzeczywistniania wartości, powinna przenikać i ogarniać przestrzeń współczesnej cywilizacji. Odcinając się od tego, co stanowi i kształtuje nasze codzienne doświadczenie, staje się pustą formą – rodzajem bardziej lub mniej interesującej dekoracji. Street art przemawiając w imieniu mieszkańca wielkich miejskich molochów, może stać się swoistym forum uzmysławiającym nowe, społecznie ważne treści. ●

2 R. Shusterman, *O życiu i sztuce*, tłum. Wojciech Małecki, Wrocław 2007, s. 156.



Faile, Tate Modern



Nunca, Tate Modern



JR, Courtesy the artist and the Lazarides Gallery/The Artist

Natalia Kaliś

Street art na wrocławskim salonie

Wystawa street artowa zatytułowana „Out of sth. Artyści zewnętrzni” we wrocławskim BWA Awangarda, wzbudziła duże zainteresowanie. Została nawet przedłużona, a pod koniec ekspozycji ukazał się towarzyszący jej katalog.

To zainteresowanie wynikało po części z tego, że szeroko zakrojona, międzynarodowa prezentacja tego typu, odbywała się w Polsce po raz pierwszy. Nie mieliśmy wcześniej okazji poznać takich sław światowego street artu jak Blu, Remed, Bee_free czy Flying Fortress. Z artystów polskich pokazano natomiast zestaw dość przewidywalny: M_city, Truth, Galeria Rusz, Peter Fuss. Z innej bajki, trochę jakby na siłę dołączono jeszcze Olafa Brzeskiego i Wojciecha Gilewicza. Większość ekspozycji miała miejsce w Galerii, ale część tradycyjnych murali zrealizowano w terenie.

W całość włożono sporo wysiłku, bo skala przedsięwzięcia była ambitna. Kuratorzy zaś w pełni świadomi dwuznaczności, jaką generuje pokazywanie sztuki ulicznej w murach galerii. Właśnie dlatego tandem Joanna Stembalska (kuratorka BWA) i ZBK (uznany uliczny artysta) zdecydował się pokazać street art w szerokiej perspektywie. Nie tyle jako nurt determinowany ograniczeniami przestrzeni publicznej, ale bardziej jako źródło bardzo różnorodnych działań. Oznacza to, że duża część z zaprezentowanych twórców zajmuje się już dzisiaj czym innym, natomiast niegdyś uczestniczyła w street artcie. Dlatego ekspozycja nie sprawiała wrażenia na siłę upchanej na „obcym” terenie. Przeciwnie – sztuka o ulicznym rodowodzie przybrała, z małymi wyjątkami formy tradycyjne. Takie jak obrazy, rysunki, instalacje, a nawet film. Wydaje się bowiem, a przynajmniej ja odnoszę takie wrażenie, że od kiedy street art pojawił się w oficjalnym obiegu, popularni street artyści skłonni są stać się „zwykłymi” artystami. Jednym to wychodzi lepiej, innym gorzej i z tego punktu widzenia wystawa we wrocławskim BWA była bardzo interesująca. Jak większość pokazów zbiorowych była nierówna, a obok siebie znalazły się propozycje świetne, średnie i zupełnie złe.

Przede wszystkim większość pokazanych artystów zajmuje się na dzień dzisiejszy. Street art narodził się na ulicy i jako nurt trashowy czerpał inspirację z całej popkultury wizualnej. Wiele wpływów stylistycznych (komiks, reklama, animacja) stapiał w nową całość. Tendencja skoncentrowana na zagadnieniach stylu nadal wyraźnie dominuje i w sposób naturalny skłania twórców ku projektowaniu. W tych ramach wciąż udaje się stworzyć przekonujące propozycje. Dowodów na to znajdziemy na wystawie naprawdę wiele. Wystarczy przywołać prace Francuza ukrywającego się pod pseudonimem REMED. Jego realizacja jest zresztą cenna nie tylko ze względu na klasę artystycznej propozycji, ale także dlatego, że pokazał prace zarówno we wnętrzu galerii, jak i w miejskiej przestrzeni. Z porównywalnie dobrym rezultatem. Także i on obok malarstwa zajmuje się dizajnem. I umie, w obrębie tradycji, z której się wywodzi, wygenerować naprawdę mocną i świeżą wizualnie wypowiedź. Jest to wypowiedź „klasycznie” street artowa w formie, a jednak z wyraźnym rysem twórczej in-

dywidualności. Jego obrazy w drapieżnym, graficznym stylu, niewolne od subtelnych nawiązań do malarskiej tradycji awangardy (echa Legera), podejmują tematy dla sztuki ulicznej bardzo nietypowe. Dotyczą intymności w związku dwojga ludzi i mówią o samotności. Natomiast na ulicy Ptasiej, ten sam styl znakomicie służy wielkiemu muralowi podpisanemu *Od pustki do życia*. REMED nie rezygnuje tu z wyrazistej treści (np.: *Żyję od zawsze, lecz narodziłem się dziś*), ale nie jest ona jedynie prostym publicystycznym sloganem.

Jest także silna tendencja do porzucania pop-stylizacji na rzecz twórczości bardziej, powiedzmy, tradycyjnej. Tu przykładem „na plus” mogą być subtelne rysunki i kolaże Michaela Swaneya, kanadyjskiego twórcy graffiti. Trudno dopatrzeć się w nich silnych wpływów sztuki ulicy. Nie są dostrzegalne ani „w sposobie”, ani w warstwie formalnej. Artysta wyraźnie nie czuje się skrzepowany tradycją, z której wyrasta i głęboko ją przetwarza. Nie

jest wobec niej lojalny, ale w zamian jego rysunki zapadają w pamięć, są gęste i niejednoznaczne w treści. Dla porównania można zestawzić go z pracami Aureliena Arbeta, które znajdowały się w sali nieopodal. Jest to zarazem przykład artysty dla którego pobyt w galerii kończy się fatalnie. Pokazał on coś na kształt instalacji o bezlitośnie ironicznym (z pewnego punktu widzenia) tytule *Wiem, że wiesz, że ja wiem*. Były to trzy metalowe barierki, jakimi odgradza się tłum podczas wielkich ulicznych zgromadzeń. Postawione pionowo jedna obok drugiej (z pewnością, by uzyskać bardziej abstrakcyjny efekt) utworzyły trójkolorową francuską flagę. Takiej pracy nie trzeba nikomu objaśniać, bo jest prosta jak gazetowy rebus. Niektórzy street artyści wydają się być nieświadomi prostego faktu, że przestrzeń galerii nie dodaje sensu pracom, w których jest go jak na lekarstwo. Potrafi natomiast doskonale obnażyć miałość niektórych działań, bo w galerii chcąc nie chcąc mamy wobec dzieł większe oczekiwania. Warto sobie uzmysłowić, że przestrzeń miejska jest dość demokratyczna i wszystko może znaleźć w niej swe miejsce. Dokładnie to samo w innej przestrzeni (czy tego chcemy, czy nie – elitarniej) zdaje się kompletnie jałowe.

Warto też zwrócić bacniejszą uwagę na zaangażowany nurt street artu. W jakiej znajduje się obecnie sytuacji i jak prezentuje się w galerii? Przedsmak, a raczej niesmak, dał już wspomniany Aurelien Arbet. Dużo ciekawszymi wydaje się tu jednak rodzimy Peter Fuss. On także, tak jak to czynił już wcześniej, pokazał prace wewnątrz i na zewnątrz galerii. W sensie dosłownym, bo jego plachta z Barakiem Obamą zawiąsa bezpośrednio na budynku Awangardy. I o ile tam posiadała ona silny wyraz, korespondujący z publicystyczną, prowokacyjną treścią, o tyle instalacja w sali złożona z wielu teksturowych pudeł razila naiwnością i wręcz zawstydzała. Walka o jakąś sprawę musi mieć choć minimalną siłę oddziaływania. Te srodki, których uży-

„ Niektórzy street artyści wydają się nieświadomi prostego faktu, że przestrzeń galerii nie dodaje sensu pracom, w których jest go jak na lekarstwo.



1



2



3

wa Fuss, tę siłę zachowują jeszcze w demokratycznej przestrzeni miasta, ale w galerii mogą wywołać tylko jedno z dwojga: rozdrażnienie albo obojętność.

Artystą, który rzeczywiście wyrasta ze sztuki miejskiej, ciągle w niej tworzy i zarazem zdziwiająco subtelnie wpisał się („po swojemu”) w przestrzeń wystawienniczą, był włoski alter-globalista 108. Jego praca, jako jedyna, przekroczyła granicę wnętrza/zewnątrz płynnie i z łatwością rzeczy nieklasyfikowalnej (podobną zaletę mają zresztą prace popularnego Trutha). Artysta nazywa swoje obiekty larwami i owe „larwy” w galerii pozostają tak samo tajemnicze jak w industrialnych przestrzeniach. Zawierają więc w sobie coś, co jest ponad tradycyj-

„ Street art narodził się na ulicy i jako nurt trashowy czerpał inspirację z całej popkultury wizualnej.

nym podziałem. Trudno to uchwycić i opisać, ale łatwo doświadczyć. W tej samej sali leciał film animowany *Blu Muto*, w którym kształty street artowych murali podlegają nieustannej mutacji. Tworzą ciąg ruchomych, elastycznych obrazów. Oby taką zmienność, dynamikę i żywotność street art zachował. Bo w konfrontacji z widzem na gruncie galerii, jak pokazuje wrocławska wystawa, często pokazuje raczej oziębałość.

Czas na podsumowanie. Jak się ma sztuka o korzeniach ulicznych na salonie? Generalnie często potyka się o wysokie progi oczekiwań. Z wielu propozycji wybija się tylko parę, naprawdę interesujących: *Remed*, *108*, czy *Bee_free*, o którym nie miałam miejsca napisać. Reszta grzeszy wtórnością i naiwnością. Obok pustego formalizmu i słabo przekonującego nurtu zaangażowanego zwracają uwagę prace o bardziej zniuansowanej zawartości. Tłumaczy się doskonale nurt designerski, bogaty i różnorodny (np.: *Flying Fortress*). Po wystawie pozostaje jednak uczucie jakiegoś niedosytu. Wydaje się bowiem, że z bardziej globalnej perspektywy, street art jako źródło inspiracji nie jest źródłem głębokim. Może stać się nawet wyraźnym czynnikiem ograniczającym (głównie w warstwie treści). Niewielu udaje się go rozwinąć albo przerobić w sposób naprawdę twórczy. Czy to wina kuratorskiego wyboru, czy strony, w którą zmierza sztuka uliczna, trudno jednoznacznie odpowiedzieć. Wystawa pozostawiła po sobie wiele pytań oraz problemów wymagających dalszego namysłu. Zaostrzyła apetyt „na więcej” i przede wszystkim „na głębiej”. ●

- 1, 3. **Remed**, ul. Ptasia
2. **blu**, ul. Cybulskiego



blu, Wyspa Słodowa, fot. K. Saj

Z MAJOREM WALDEMAREM FYDRYCHEM

o polityce, teatrze, przebieraniu się za kobietę i potrzebie zieleni

rozmawia Ada Florentyna Pawlak

AFP: Organizowałeś akcje wielkiego formatu, realizowałeś się jako happener. Twoje działania miały jednak charakter głęboko polityczny. Czy czujesz się częścią historii polskiej sztuki?

Major: Jeżeli moje akcje miały charakter polityczny to należy się zastanowić, czy dzisiejsze happeningi polityków odbywające się w Sejmie czy prezentowane przez Pana Prezydenta i Pana Premiera też mają charakter polityczny. Pyta Pani, czy czuję się częścią historii? Jestem historykiem sztuki i doskonale zdaję sobie sprawę z tego, że Pomarańczowa Alternatywa jest nie tylko częścią sztuki polskiej, lecz również światowej. Happening jest zjawiskiem, które pojawiło się w XX wieku i w jego rozwoju odegrał rolę bardzo ważną, która podlega i nadal będzie podlegać wielu badaniom.

AFP: Jakiego charakteru są to badania?

Major: Istnieje cała masa prac magisterskich i publikacji analizujących Pomarańczową Alternatywę, powstają filmy, we Francji napisano doktorat. Mam to szczęście, że gros naszych działań jest udokumentowanych i to w formie bardzo dobrych filmów, nie tylko powstających w latach 80., lecz mam na myśli również realizacje współczesne, jak np. Mirka Dembińskiego „Krasnoludek Prezydentem”. Jest on po części dziełem montażu i gdziekolwiek jest puszcany poza Polską robi furorę. Natomiast film *Krasnoludki jadą na Ukrainę* posiada niedoskonałość montażową, ale zarazem się, ponieważ jest świadectwem wyzwalania się ducha i energii, świadectwem „tu i teraz”, czyli spontaniczności, improwizacji i pomysłów wdrażanych w realizację automatycznie. Wskaznikiem tego, że Pomarańczowa Alternatywa przechodzi już do klasyki jest również fakt, że prowadzone są na jej temat wykłady na najpoważniejszych uniwersytetach amerykańskich.

AFP: Niektórzy publicyści zarzucają Ci wygodny, rubaszny dowcip nie uderzający w nikogo, kto mógłby Ci zaszkodzić. Mowa tu o wysmiewaniu pryncypałów będących niejako w oddaleniu. Niektóre organizowane przez Ciebie akcje były niezwykle spektakularne, mimo to nie podzieliłeś losu wielu studentów relegowanych z uczelni. Jakie nieprzyjemności spotkały Cię ze strony systemu, z którym podjąłeś walkę?

Major: Po pierwsze w tamtym czasie nie starałem się wprost obrażać ludzi, nasze działania nie były nigdy kierowane przeciw określonym osobom. Nie było happeningu podczas którego szkalowalibyśmy np.

generała Jaruzelskiego. Organizowałem akcje takie jak *Rewolucja Październikowa*, aby ludzie wyrażali swój sprzeciw, ubierając się na czerwono, rozdawaliśmy papier toaletowy. Dzisiaj akcje publiczne dotyczące systemu są bardzo często skierowane przeciw konkretnym osobom. W latach siedemdziesiątych byłem w opozycji. Fakt ten nie powodował automatycznie relegowania z uczelni. Oczywiście, bywały takie sytuacje, ale gdy ktoś rozrabił niejako „przy okazji”. Kiedy skończyłem uczelnię i robiłem drugi dyplom, nie było również takiego zwyczaju. Nawet w przypadku gdy złapano kogoś na ulotkach, to później mógł wrócić i studiować. Dziś tworzy się taki obraz rzeczywistości. W pierwszych miesiącach stanu wojennego ukrywałem się, ale okres relegowań z uczelni to wczesne lata Gierka i późne Gomułki, kiedy to zamykano studentów za działalność wywrotową.

AFP: Siedziałeś jednak w PRL-owskim więzieniu...

Major: No tak... Siedziałem za rozdawanie podpałek higienicznych. Początkowo bardzo mi się to nie podobało, ale później było tam niezwykle wesoło i sympatycznie. (Śmiech)

AFP: Zgodnie z Manifestem Socjalistycznego Surrealizmu analfabeci widzą lepiej malarstwo i obrazkowe pismo. Czy również tym politykiem, których uważasz za analfabetów zaleciłbyś „wejście w sztukę”?

Major: Mam wrażenie, że gdyby wielu parlamentarzystów przestało zajmować się polityką, a zaczęło sztuką, byłaby to niebywała szansa dla tego kraju.

AFP: W jaki sposób Pomarańczowa Alternatywa zamierza nadal prowadzić swoje działania? Czy uważasz, że obecnie happening jest tak samo żywotną jak wówczas formą wypowiedzi?

Major: Myślę, że happening jest ciągle żywotny ale ludzie już nie.

AFP: Co to znaczy? Gnuśność? Zniechęcenie? Konformizm? Łatwiej było kiedyś pozyskać ludzi do organizowanych przez Ciebie akcji?

Major: Nie tyle pozyskać... Ludzie sami chcieli! Mieli ideały, potrzebę kontaktu. Dziś trudno w ogóle mówić o wartościach. Liczy się kasa. Nie mogę przewidzieć tego, co stałoby się, gdybym dziś zorganizował happening. Trudno powiedzieć, jak mógłby on teraz wyglądać. Dziś konsumpcyjne myślenie zdominowało każdą dziedzinę życia. Nawet teatr.

AFP: Obecnie ludzie wybierają się na sztukę, aby konsumować teatr?

Major: Można tak powiedzieć... Należy pamiętać, że teatr jest powtarzalny. Grotowski, na przykład, uważał, że teatr się skończył – w sensie odkrycia, eksperymentu... Wyszedł więc z teatru. Można go za to krytykować, gdyby nie fakt, że nikt nie stworzył takiego teatru jak on. Mam na myśli jego dokonania na poziomie działania aktora, działania słowa. Niestety nie jest to dobrze widoczne w świecie kamer, dla happeningów okazują się one łaskawsze. Jednak Grotowski miał dla mnie ogromne znaczenie.

AFP: A co z happeningiem? Na tym polu wydajesz się być optymistą. Czy nie dotarł on do swoich granic powtarzalności?

Major: Zgadza się. Mam wrażenie, że na tym polu pozostało jeszcze coś do zrobienia. To, czy zostanie wykorzystany, zależy od kondycji artystów i kontekstów społecznych. Obecnie nie oceniam zbyt wysoko kondycji artystów młodego pokolenia. Nie chcę generalizować, ale gdy oglądam niektóre instalacje są one dla mnie ewidentnym pójsciem na łatwiznę.

AFP: Pamiętam opinię na temat happeningu sformułowaną przez pozostającego pod wpływem metody Grotowskiego Petera Brooka. Uznał on happening za rodzaj szczotki wymiatającej bardzo skutecznie wiele społecznych problemów. Zauważył jednak, że cechuje go pewna naiwność, że okrzyk „Żyj!” dany ludzimi przynosi życie. Brook stanął na stanowisku, że brak instytucjonalizacji happeningu i dopuszczenie do niego przeciętnych jednostek eksploatujących nieustannie te same motywy, jak stanie, bieganie, klaskanie, siadanie, rzucanie łapanie, jedzenie, spanie itd. doprowadziło do sytuacji, w której najlichsza nawet egzystencja uzyskuje wymiar fantastycznego happeningu. Jednocześnie dało się zaobserwować niezwykle zjawisko. O ile teatr począł schodzić ze sceny, anektując widza, o tyle następowała teatralizacja happeningu. Happenerzy otrzymywali sale do swych działań i stawali się znacznie bardziej stateczni. Myślisz, że możliwa jest paradoksalna sytuacja, w której widzowie będą konsumować happeningi?

Major: Należy pamiętać, że Peter Brook mówił o happeningach innego rodzaju. Nie znał wówczas Pomarańczowej Alternatywy. Miałem okazję rozmawiać z nim przed kilkoma laty, kiedy był we Wrocławiu. Okrzyk „Żyj!” odnosił się bardziej do wydarzeń artystycznych lat 60. To już historia. My również jesteśmy już historią..., jednak ciągle żyjemy. Mamy więc jeszcze czas, aby do paradoksów nie dopuścić.

AFP: Buntownik, społeczny reformator i rewolucjonista. Jak to wygląda po latach? Podobno karierą realisty jest zabójstwo uskrzydłonej wyobraźni. Czy bunt się ustatecznia, czy nadal czujesz się płomiennym komendantem?

Major: Mamy różne rodzaje ekspresji... Możemy stosować armatę i karabin maszynowy. Ustatecznienie buntu polegać może na tym, że porzucamy karabin i strzelamy tylko z armaty (śmiech). Myślę, że z wiekiem, jeśli człowiek jest uczciwy, zachodzą zmiany. Zmiany są nieuniknione. Można dziecinieć, można łagodnieć. Kiedyś byłem anarchista, ale nie analizowałem tego, teraz mam inny stosunek do ideologii. Zwracam uwagę na czynniki, które mogą się przyczynić do tego, aby w moim przekonaniu było lepiej.

Warszawa, październik 2008 r.

Cała rozmowa w Suplementach do historii lat 80.

↓ **Andrzej Szewczyk**, *Podwójne malowidło*, 1976, akwarela, kredka, ołówek

Elżbieta Łubowicz



Prawdziwe malarstwo z ulicy

Malowidła z Chłopów Andrzeja Szewczyka

Powstałe trzydzieści lat temu „Malowidła z Chłopów” Andrzeja Szewczyka (1950–2001) nabierają teraz nowego znaczenia w kontekście współczesnej „sztuki ulicy”.

W zamyśle autora prace te, jako obiekty tautologiczne, miały, co prawda, z premedytacją unikać wszelkich własnych znaczeń – i dlatego właśnie podatne są szczególnie na nowe interpretacje wynikające z zewnętrznych kontekstów.

„Malowidła z Chłopów” zrealizowane zostały po raz pierwszy na wystawę w Galerii „Foksal” w sierpniu 1978 roku. Ich pierwowzory, autentyczne malowidła z miejscowości Chłopy, powstawały w ciągu mniej więcej stu lat, poprzez wszystkie kolejne odmalowywania i przemalowywania fasad kaszubskich domów. Andrzej Szewczyk przeniósł bowiem na płótno, w skali 1 : 1, fragmenty zewnętrznych ścian wiejskich szachulcowych chałup, zrobionych z drewna i gliny. Wprowadził tym samym do wnętrza galerii sztuki użytkowe, rzemieślnicze malarstwo ściennie wykonane na zewnątrz budynku. Przeprowadził więc działanie dokładnie odwrotne wobec tego, co czynią dzisiejsi „artyści uliczni”, malując na murach wiejskich budowli takie mniej więcej obrazy, jakich właściwym miejscem było dotąd płótno blejtramu w galeryjnym wnętrzu.

Dwa lata po pierwszej prezentacji tej serii prac Andrzej Szewczyk przeniósł „Malarstwo z Chłopów” do Centrum Pompidou, tworząc tam, w większych już znacznie niż w „Foksalu” przestrzeniach, malarską replikę sporego fragmentu wiejskiej ulicy. Nie nazwał tego „sztuką uliczną”, chociaż w emocjonalnym opisie ujawniał istotne dla niego znaczenie tego właśnie aspektu swojej pracy: *Siedziałem na ulicy, sączyłem piwo i byłem otoczony tym malarstwem, tymi malowidłami i dlatego bardzo mi się to udało i na Foksal i w Centre Pompidou, kiedy pokazywałem praktycznie całą ulicę jak gdyby* (rozmowa z Jaromirem Jedlińskim, 1987).

A więc – sztuka uliczna w całkiem innym sensie niż przyjęło się używać tego terminu. Malarstwo znalezione na ulicy okazało się w oczach Szewczyka samą esencją malarstwa w jego podstawowym znaczeniu: jako manualnego działania farbą na powierzchni, „rękoczynem”, jak to określał. Odkrył w nim to, czego szukał od dawna w swoich wcześniejszych pracach, malowanych na lustrach i wykonywanych walkiem do malowania ścian – malar-

stwo oderwane od obrazu. Było to „malarstwo gotowe”, ale o innym już charakterze niż „ready made” Marcela Duchampa. Jego sens mieścił się właśnie w tym niepowtarzalnym, ręcznym wykonaniu – wbrew udającym fabryczne taśmowe obiekty dziełom tego prekursora sztuki konceptualnej.

„Malowidła z Chłopów” są zdjętymi wizerunkami malowideł z Chłopów. *Obraz ściany jest tożsamy ze ścianą* – pisał Szewczyk w katalogu wystawy z Galerii „Foksal”. Była to więc idea podobna do koncepcji tautologicznego malarstwa, jaką przedstawił Jasper Johns, odmalowując na płótnie strzelnicze tarcze i amerykańską flagę. Dla Szewczyka jednak pytanie o obraz, które zadawał swoimi dziełami Johns, nie było istotne. Ważne było dla niego malarstwo. Z pełną świadomością użył w tytule swojej pracy określenia: „malowidło”, odwołując się do konotacji, jaką zyskało ono w Ingardeńskowej analizie obrazu. Interesowało go bowiem przede wszystkim to właśnie, co jest pozaartystyczną, materialną podstawą malarstwa.

Druga połowa lat 70. XX wieku nie była dobrym czasem dla malarstwa ujętego w aspekcie osobistego, ręcznego jego wykonania. Dopiero za parę lat miały pojawić się wielkie, szalone płótna „nowych dzikich”; tymczasem, szczególnie w Polsce, panował klimat sprzyjający wciąż działaniom konceptualnym. Wystawiane wówczas obrazy, najczęściej kontynuujące geometryczną abstrakcję w jej bardziej konceptualnej wersji, demonstrowały swoją bezosobową powierzchnię, możliwie równo i mechanicznie pokrytą farbą. Czasem jednak, bardzo rzadko, pojawiały się pomysły na malarstwo oderwane od obrazu i zachowujące charakter odrębnego gestu, jak w przypadku malarskiego performance *Zdjęcie maski* Feliksa Podsiadłego. We wrocławskiej Galerii „x” zaprezentował on w 1979 roku malowidło wykonane na własnej twarzy, pokrywając ją nieregularnymi, wielobarwnymi pasami farby i zdejmując je po przeschnięciu.

„Malowidła z Chłopów” łączyły w sobie zarówno podejście konceptualne (replika, tautologia), jak i malarską tradycję rękodzieła. Sposób wykorzystania „przedmiotu gotowego” w tej serii prac w innym jeszcze punkcie odbiegał od strategii właści-

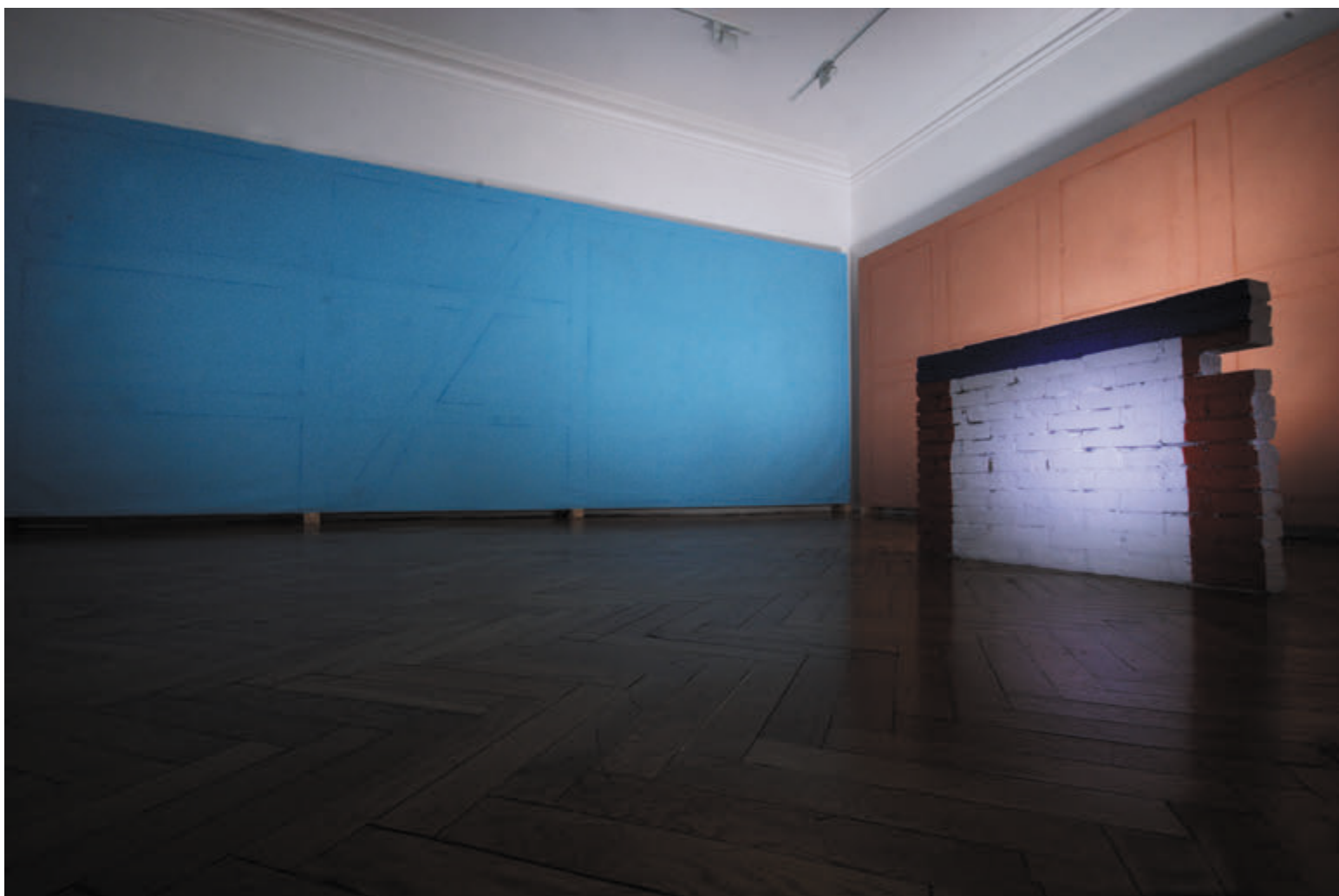
wych ortodoksyjnym działaniom konceptualnym: powodem zainteresowania tego rodzaju obiektem nie były idee, które za jego pomocą można wyrazić, ale pozbawiona wszelkich znaczeń estetyka. Andrzej Szewczyk przekraczał granice sztuki w swoim własnym miejscu i we własnym kierunku: wychodząc poza obraz (a raczej schodząc w jego głąb, do materialnej podstawy) docierał do sfery pozaartystycznej, ale takiej, w której istotna jest estetyka.

Jego malarska replika wiejskiej ulicy spotykała się ze sferą, gdzie rozciąga się już zwyczajne, codzienne życie – życie rybackiej rodziny, od kilku pokoleń odmalowującej wciąż na nowo stary dom. Ten związek sztuki i życia był dla niego niezwykle ważny – twierdził nawet, że w sztuce konieczne jest zostawienie „prześwitu dla życia”. Zapraszał więc życie do galerii, przemieniając je w sztukę...

„Malowidła z Chłopów” Andrzeja Szewczyka wystawione zostały ostatnio w Muzeum Górnośląskim w Bytomiu; wystawa trwała od 10 maja do 18 listopada 2007. Bardzo ciekawa aranżacja, wierna duchowi tych prac, zaprojektowana została przez Marka Meschnika, opiekującego się w tym muzeum od kilkunastu lat kolekcją sztuki współczesnej. Ma ona swój wyraźny profil, skupiając się przede wszystkim na twórczości artystów związanych z Galerią Foksal. Wielu z nich miało już w Muzeum znakomite i świetnie za każdym razem zaaranżowane wystawy: Tomasz Tatarczyk (1994), Leon Tarasewicz (1995 i 2007), Stanisław Dróżdź (1995), Tomasz Ciecierski (1996), Koji Kamoji (1998), Stefan Gierowski (1998).

Andrzej Szewczyk, którego prace są szczególnie mocno reprezentowane w tych zbiorach (153 prace, włącznie z „Malowidłami z Chłopów”), związany jest podwójnie z Muzeum: ze względu na Galerię oraz na miejsce zamieszkania – na Śląsku upłynęło całe jego życie. Równoległe z prezentacją tej serii Muzeum urządziło także bardzo piękny pokaz pozostałych jego prac ze swojej kolekcji, który trwał aż do końca kwietnia 2009. Do obu tych wystaw zostały wydane monograficzne katalogi w twardej oprawie, niezwykle starannie przygotowane merytorycznie i edytorsko.

Robił zdjęcia drewnitni i składów cegieł. ●

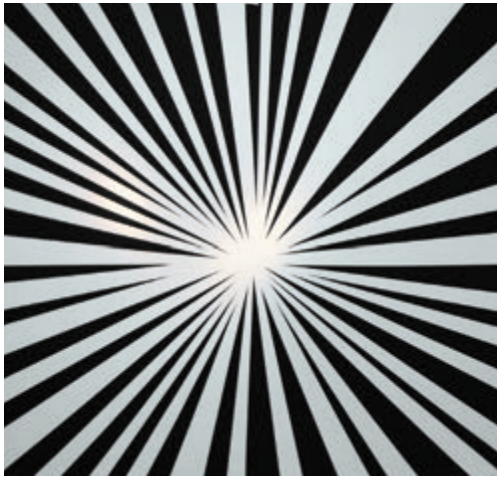


91



↑ **Andrzej Szewczyk**,
z wystawy w Bytomiu,
fot. M. Mazurowski

← **Andrzej Szewczyk**,
Malowidło białe z Chłopów,
1976, fot. A. Szewczyk



Magdalena Wicherkiewicz

INSIDE THE WHITE CUBE

„Pod ścianą/Up Against the Wall” powstał wbrew „umuzealniam” sztuki tendencjom. Wbrew pieczołowitości i logice realizowanych latami kuratorskich projektów. Na gorąco. Fast. Ale ze świeżością. Łamiąc kuratorskie standardy.

Bez konferencji prasowej, wernisażu, żmudnych PR-owskich zabiegów. Bo jak inaczej mówić o sztuce, u której źródeł tkwi estetyka ulicy? Tylko żywołowo. Improwizując. Większość uczestników projektu nie zdradzała, jak wypełni przeznaczoną im przestrzeń.

Wystawa miała w swoim zamiśle prowokować do intelektualnej refleksji i artystycznego komentarza nad estetyką *white cube*. Być wyzwaniem stawionym neutralnej, uniwersalnej przestrzeni wystawienniczej Zachęty. Której znakiem-symbolem jest właśnie tytułowa „ściana” (także: sufit i podłoga). Tabula rasa. Przestrzeń konfrontacji. Miejsce do „zapisania”. Zaznaczenia obecności.

Do konfrontacji ze ścianą najlepiej nadają się... murale. Anektują ścianę, ingerują, interweniują, są partyzanckie, rewolucyjne (by przypomnieć murale Rivery i Orozco). Pasożytnicze.

Jednak „Pod ścianą” to tylko z pozoru artystyczna partyzantka. Projekt konstruuje rodzaj sytuacji laboratoryjnej. Bada „zachowanie”. Tymczasowe i nietrwale interwencje artystyczne realizowane są jednak w/dla przestrzeni zinstytucjonalizowanej. W efekcie mogliśmy oglądać bardziej instalacje czerpiące ze stylistyki murali i „miejskiego malarstwa ściennego” ogóle. Nie wiem, czy to zsakralizowana przestrzeń, czy inna przyczyna, ale... realizacje się „uspokoily”, estetyzowały się, mimo założeń „buntowniczości”, „grzecznie” wpiwały w przestrzeń Zachęty.

ALE PO KOLEI

Do projektu zostali zaproszeni młodzi, dość młodzi artyści z różnych krajów, także pozaeuropejskich. Do dyspozycji dostali dwie monumentalne sale Zachęty: Matejkowską i Narutowicza, część klatki schodowej oraz 3 mniejsze, tzw. betony, znajdujące się w części galerii dobudowanej w latach 90.

Przyjrzymy się wystawie może w nieco innej niż proponowana przez organizatorów kolejności.

Sala Narutowicza – najbardziej stonowana, w graficznej czerni i bieli. Naprzeciw wejścia – wielki mural Norweżki Josefine Lyche (1973) *Białe światło (czern)* z 2008 roku. Na pozostałych ścianach, jakby otaczając mural Lyche, *Horror Vaccui* malarstwa interwencyjnego site-specific związanego z Berlinem Jana Christansena (1977).

W największej z sal, Matejkowskiej, kolejne cztery realizacje, a do tego – jedna ściana z przeznaczeniem na twórczą aktywność publiczności. Ogromne, barwne, tajemnicze malowidło nowojorczyka Marka Murloney’a (1977) *Bądź szczodry / pozostaj krwawy* (2008). Obok stylistycznie jej bliska, choć bardziej uspokojona – *Wulkaniczna*

Wystawa miała w swoim zamiśle prowokować do intelektualnej refleksji i artystycznego komentarza nad estetyką *white cube*

rzeczywistość Mordoru Paula Zografakisa (1975). Następnie dokumentacja performance *Opowiadać historię* z 2006 roku Robina Rohde (1976). Estetyczna rejestracja. Niemal taniec, w wyniku którego powstaje ścienny obraz. W kontraście do realizacji Rohdego pozostaje zaskakująca, ironiczna praca Yngvild K. Rolland, która na ścianie trzykrotnie powtórzyła słowo *Faster*. Pozornie nic nadzwyczajnego, gdyby nie materiał – gwoździe. Czyżby wspólna prędkość nas przygwałdziła?...

TERAZ CZĘŚĆ POLSKA

Anna Myca „wzięła w posiadanie” klatkę schodową, wytapetowała ją ulotkami reklamowymi i gazetowymi reklamami, tworząc kolażowe environment.

Kolejna przestrzeń, największa w przeliczeniu na artystę, bo aż 400 m², przypadła Maurycemu Gomulickiemu. Poradził sobie jak zwykle błyskotliwie i... erotycznie. W pewnych klimatach, w których porusza się niezwykle wdzięcznie, bezbłędnie odczytując nasze słabości i potrzeby. Jego *Fertility Pop* (2008) – instalacja nawiązująca do stylistyki japońskiej mangi, przedstawia graficzne, słodkie, choć jednocześnie – ze względu na wielkość – monumentalne, półnagie kobiety – ikonki eksplorowanej przez Gomulickiego „kultury przyjemności” (instalacja wywołała w trakcie wystawy pewne zamieszanie natury obyczajowej). I jeszcze te rozkoszne kropki...

Kolejną przestrzeń, zaaranżowaną przez Katarzynę Kozyrę (1963) oraz stworzoną przez nią projekt Midget Gallery (od 2004), charakteryzuje zupełnie inna aura. Malarskie murale z wielopostaciowymi kompozycjami (czyżby znów echo meksykańskiego muralizmu?...) cytaty ze znanych dzieł, dialog z historią sztuki – *1 Midget Biennale. Od jaskiń do Art Basel i e-fluxu* (2008).

Najmniejsza sala „dostała się” Wojciechowi Bąkowskiemu. Nie jestem pewna, czy działanie w przestrzeni jest tym, w czym Bąkowski „czuje się” najlepiej. Jego *Widok* (2008) to instalacja z taśmy magnetofonowej, abstrakcyjna, niemal minimalistyczna, z towarzyszącą jej ścieżką dźwiękową w postaci szumu „rozbiegówki” taśmy z kasetowego magnetofonu (*Sam początek kasety*, 2008). Chyba jednak wolę Bąkowskiego jako ironicznego komentatora rzeczywistości, autora filmów, rysunków i audioperformanców oraz w jeszcze bardziej „muzycznej” roli – jako muzyka (i współzałożyciela) grupy kot. Mieliśmy szansę posłuchać tej formacji w ramach otwarcia „Pod ścianą”. Nie było tradycyjnego wernisażu. A za to – dwa niszowe koncerty. Oprócz kota, łódzki Psychocukier.

Pod ścianą/Up Against the Wall, projekt nierówny, choć... atrakcyjny.

Może dlatego, że budował swego rodzaju laboratoryjną sytuację. Że był eksperymentem wystawienniczym. Wydaje się, że jedynie pozornie był offowy. Prezentował raczej realizacje inspirowane działaniami streetartowymi (lub ich dokumentację) wśród „tradycyjnych” (i w większości uznanych) artystów.

„Ściana” nasuwa skojarzenia z wystawą „Beautiful Losers”, która dwa lata temu miała miejsce w Muzeum Sztuki w Łodzi. Tam jednak sytuacja była odwrotna – do wnętrza muzealnych przeniesiono autentyczną sztukę ulicy. Zabieg dość karkołomny, zarówno ideowo, jak i ekspozycyjnie, ale... wbrew pozorom udany. Szczególnie, że ekspozycja odbywała się jeszcze w „starych” przestrzeniach łódzkiego muzeum. Klaustrofobiczne wrażenie, jakie sprawiało nagromadzenie „eksponatów” we wnętrzach dawnego pałacu Poznańskiego, powodowało, że czuło się jakby obiekty „rozsażdały” ściany muzeum, którym, w przeciwieństwie do tych w Zachęcie, daleko jest do uniwersalności.



1. Jan Christensen, *Malowanie siebie w kącie*, 2004
2. Jan Christensen, *Każdy myśli, że to znaczy zbyt wiele*, 2005, widok instalacji: Charlottenborg, Kopenhaga.
3. Josefina Lyche, *Tęczowe pale (Szara skala)*, 2008, widok instalacji: Göteborg Konsthall, Szwecja.
4. Anna Myca, environment
5. Maurycy Gomulicki, *Fertility Pop*, 2008

W kontekście łódzkiej wystawy, projekt Zachęty jawi się jako próba ekspozycyjnej i co ważne – estetycznej refleksji nad fenomenem, relacją ściany i wielkoformatowego obrazu. Oraz wpływem zjawiska murali na sztukę... bardziej muzealną i galerijną. Co zresztą podkreśliła w tekście towarzyszącym wystawie jej kuratorka, Maria Brewińska. *Pod ścianą/Up Against the Wall* jest rodzajem wielkiej, różnorodnej, pociągającej wizualnie, instalacji site specific. ●

„Pod ścianą/Up against the Wall” w Zachęcie, 7 grudnia 2008 – 25 stycznia 2009
 kuratorka: Maria Brewińska



Andrzej Saj

Czynić widzialnym...

(albo o malarskich zapisach Morawskiego)



Łukasz Morawski, *Mimizan - plage*, 2004, ołówek, 50 x 70

Pisząc kilkanaście lat temu o początkach twórczości malarskiej Łukasza Morawskiego, podkreślałem jej kontekst uzależnienia od tradycji sztuki postimpresjonistycznej, wspominałem wówczas także o autorskiej strategii nawiązywania do warsztatu (a nawet tematyki) takich mistrzów pędzla jak Van Gogh – z jednej strony, czy Cezanne – z drugiej.

Te dwa wielkie dzieła – jako pewne punkty odniesienia – służyły Morawskiemu nauką, dawały inspirację, pobudzały do ćwiczeń i poszukiwania własnej drogi – wprowadzającej w dukt samodzielnej twórczości.

Również aktualną twórczość Morawskiego można w pewnym sensie sytuować między podobnymi tendencjami; między ekspresyjną, „gorącą” sztuką w duchu postfowistycznym – a „chłodną”, analityczną maestrią sztuki wydającej swe awangardowo zorientowane aspiracje z dokonania Cezanne’a, i jego następców. Obrazy Morawskiego są bowiem zarówno neoekspresyjne w sensie użytego, zdecydowanego gestu malarskiego – w czym widać wyraźne nawiązania do tegoż nurtu z lat 80. – ale dowodzą także znajomości praktyk analityczno-mentalnych, poprzedzających proces docieklowości i świadomego „przekładania” widoków natury na ich abstrakcyjno-znakowe formy. Te dwa ściągające się nurty inspiracji artysta potrafił umiejętnie połączyć i wykorzystać w swoich rysunkowych i malarskich „zapisach” – pracach oddających jego zdolności empatycznego doświadczania natury.

Morawski bowiem rysuje i maluje „przed naturą” (a nie z natury); tworzy on w naturalnym sztafażu, w plenerze, gdzie z adoracją i wyczuciem zapisuje swoje wrażenia we własnym, wypracowanym w tym celu kodzie. On interpretuje malarsko zastane widoki, jednocześnie je wizualnie uprzytamnia; ale nie odtwarza natury, nie konkuruje z doskonałością jej realnie istniejących krajobrazów. Artysta swoje rysunkowe i malarskie prace niejako „dokłada” do rzeczywistości; pisze tym samym jakby listy do natury, w których chce zawrzeć syntezę wiedzy i wrażeń – tego, co widzi, i tego, co czuje. Swoim „malowanym” pisanem stara się wyjawić (i utrwalić) to co dostrzegła z zewnątrz (z doświadczenia pejzażu, danego kra-

jobrazu, motywu lub zdarzenia) i to, co przenięka z wnętrza (z osobistych wrażeń, odczuć, przeżyć, wspomnień lub wyobrażeń).

Takie artystyczne zamiary były już obecnie u Morawskiego wcześniej – dlatego wolno było mówić o „wibracyjnych pejzażach” jako efekcie wyczulenia (drżenia) ręki kierowanej emocjami, ale również prowadzonej w rygorze analitycznej docieklowości. Ów program – łączący oba punkty widzenia – jest tym bardziej rozpoznawalny aktualnie, gdzie dochodzi do rozwinięcia i wzmocnienia jego założeń. Bowiem w obrazach Morawskiego efekt mimesis (odwzorowania albo naśladowania natury) zawsze był wspomagany kreacją. Oto artysta konsekwentnie na odtwarzany obraz natury nakładał „kalkę” zapisaną własnymi wyobrażeniami, zapisami form często silnie przetworzo-

lat pogłębiania powierzchownego odbioru tego co jest widoczne. Czynić widzialnym – to dla sztuki oznaczać może i przede wszystkim potrzebę ukazania także tego co jest niewidzialne; oznacza to zamiar dobywania ze skrytości, wyjawiania z nieoczywistości, sięgania tam „gdzie wzrok nie sięga” ... Czyż nie w tym, nie w takim spełnieniu zawiera się sens sztuki?

Czynić widzialnym to także uobecnić podmiotowość człowieka, który jest częścią natury, który jednak wobec teje zachowuje skrajne relacje: podporządkowania, ale i sprzeciwu, uległości ale i władzy, lęku, ale i nadużywania swej mocy. Tak się charakteryzuje stosunek do natury, do przyrody. Humanizm wywyższając człowieka nad przyrodę przyzwolił na traktowanie jej w sensie przedmiotowym – wskazywał możliwo-



Swą twórczością Morawski czyni widzialnym przede wszystkim siebie: zawsze i wszędzie ujawnia jakąś część własnego „wewnętrznego pejzażu”, robi to spontanicznie, w prawdziwie malarskim geście.

nych – bo abstrakcyjnych. Tym samym szedł on już drogą „ćwiczenia” idei podejmowanych przez następców Cezanne’a, którzy ponad mimetyczne odtwarzanie natury preferowali mentalną procedurę artystycznego wzbogacania percepcji. Temu odpowiadałoby stwierdzenie Paula Klee, który mówił, że rolą sztuki nie jest przedstawianie tego, co widzialne, lecz czynienie widzialnym.

Czynić widzialnym – to program akceptowany przez wielu artystów (jeśli nie większość), zamiar realizowany niezależnie od czasu i dominujących w danym okresie praktyk twórczych. Ale niewątpliwie w tym stwierdzeniu zawarty jest postu-

ści (dzięki nauce i technice) jej penetracji, wykorzystywania, władzy i osądzania. Wspólniejąc z tym przekonanie o potrzebie podmiotowego podejścia do wszelkiej natury, już współcześnie, zaowocowało i odrębną estetyką przyrody, i włączeniem jej w procesy twórcze. Podmiotowe traktowanie natury znalazło odbicie w realizacjach artystycznych: w poezji, muzyce, sztukach wizualnych, w pielęgnacji natury (np. w ogrodach, parkach). Przyroda traktowana jest już jako źródło wrażeń i jako podmiot działań artystycznych (np. w tzw. sztuce ekologicznej), wreszcie jako tradycyjny już podmiot odniesień estetycznych;



Łukasz Morawski, *Treport, Normandia*, 2008, 220 x 180

przyroda może wprawiać w odpowiedni nastrój, stwarzać swoistą aurę, przemawiać do nas, wysyłać swoiste komunikaty... Natura „przemawia” do nas swoim zaszyfrowanym pismem, które można odczytać, można zinterpretować, dać odpowiedź. Z naturą można korespondować (a także współzawodniczyć, grać, przekomarzać się...) właśnie poprzez wytwory sztuczne – dzieła wykonane ludzką ręką – zawsze przeciwstawiane sztuce. Można wreszcie wykreować „język” (pismo) porozumienia między naturą a sztuką, można przełożyć „język” (pismo) natury na język artystycznego odbioru, język form mniej lub bardziej adekwatnych do pierwowzoru, również abstrakcyjnych (bo odczytania jej sygnałów – szyfrów mogą być różne, zależne od indywidualnej wiedzy i świadomości.

W tym procesie uzgadniania kodu służącego do odczytywania i przekładania „języka” natury

na język sztuki zawiera się wiele indywidualnych prób znalezienia własnego klucza kreacji, własnego rozumienia i odbioru obrazów natury, zapisywania ich w formach artystycznych (w tym w obrazach). Ale nie jest to tak oczywiste, bowiem natura podlega ciągłym zmianom; ona zmierza bowiem do jakiegoś granicznego stanu, który może być wszystkim; wyrafinowaną formą występującą w przyrodzie (lub w efekcie uprawy), jak i chaosem, nadmiarem, zniszczeniem, entropią... Może wreszcie być ideą – jak sądzili platonicy. Sztuka również zmierza z racji swej „natury” do jakiegoś ideału – idealnej formy, ekstremum stanu wyróżnienia i adekwatności spełnienia; pragnienia obecności i poczucia sakralności. Im dalej sztuka odchodzi od wzorca natury, tym zdaje się bliżej jej ideałów, jej emanacji. Może właśnie gdzieś tam się spotykają?

A więc praca „przed naturą” – to wstępny etap uzgadniania albo zestrzajania emocji artysty z charakterem przyrody, z jej emanacjami wysyłany-

mi ku aktywnemu odbiorcy – bo takim musi być malarz stojący przed naturą. Dlatego szuka on odpowiedniego dla swoich emocji krajobrazu, szuka zgodnej z odczuciami „atmosfery” lub aury, która nasyci dany pejzaż albo którą wyraża wybrany temat plenerowy. I dopiero wtedy – w zestrojeniu oczekiwań ze spełnieniem – dochodzi do procesu komunikacji w ramach mimetycznego procesu doświadczania przyrody, właśnie procesu wzmocnionego (pogłębionego) o aspekt własnych przeżyć i odczuć – i przełożeniu tegoż na „język” obrazu, na pismo sztuki. Potrzeba zestrojenia stanu własnej duchowości z charakterem przyrody sprawia, że tylko niektóre krajobrazy wyczerpują te oczekiwania. Morawski, jadąc do Bretanii czy Grecji, już niemal wie, o jaki pejzaż mu chodzi, on ten pejzaż niesie w sobie (w wyobrażeniach) tam, gdzie celowo zmierza. I tam niejako nakłada na rzeczywisty widok swoje zrazu niewidzialne odczucia, wrażenia, wibracje... on je w realny widok jakby wpisuje – po to, by odebrać już →



Łukasz Morawski, *Bretania*.
Odplyw, olej, 170 x 140

w formie przetworzonej, w zapisie rysunkowym czy malarskim. Czyni je widzialnymi. Dlatego te rysunki, te malarskie ujęcia są w istocie niemimetyczne, bo są wyrazem (syntezą) złożonego procesu uzgadniania szczególnego kodu porozumienia (z naturą), są często całkiem nieprzystawalne do sztafażu przyrody, przed którą artysta stwarza swoje o niej wyobrażenia, z którą prowadzi pewien dyskurs.

Sens tego dyskursu odnosi się często do doświadczenia mistrzów; dlatego Morawski szuka miejsc niejako już „wyeksploatowanych” – bo utrwalonych w znanych dziełach; malarsko mierzy się więc np. z plażami Bretanii, portami Grecji, wnętrzami San Antonio czy dachami Normandii. Prezentuje tu rodzaj odwagi postmodernistycznej i wybiera swoistą „ojczyznę” malarzy, z którymi czuje duchowe pokrewieństwo. W odczytywanych przez niego pejzażach pojawiają się także efekty nieoczekiwane; bo nie wszystkie obrazy można wprojektować w naturę – ona potra-

fi zaskakiwać. Natura „pisze” bowiem siebie wyrazami form nieprzewidywalnych – więc oczekiwane zderza się w niej z nieoczekiwanym i stąd impulsy dla nowych odkryć, zachwyty, ekspresji. Te zachwyty artysta wyraża malarskim gestem, nonszalancko, ekspresyjnie, bez uważności dla szczegółu, dla ludzi, którzy te pejzaże zaludniają. Osoby przedstawiane w jego obrazach są niewielkimi, pokreconymi znaczkami, zaledwie zaznaczonymi śladami ich obecności – a jednak te „znaczkki” współbrzmia z całością widoku, stanowią jego spuentowanie.

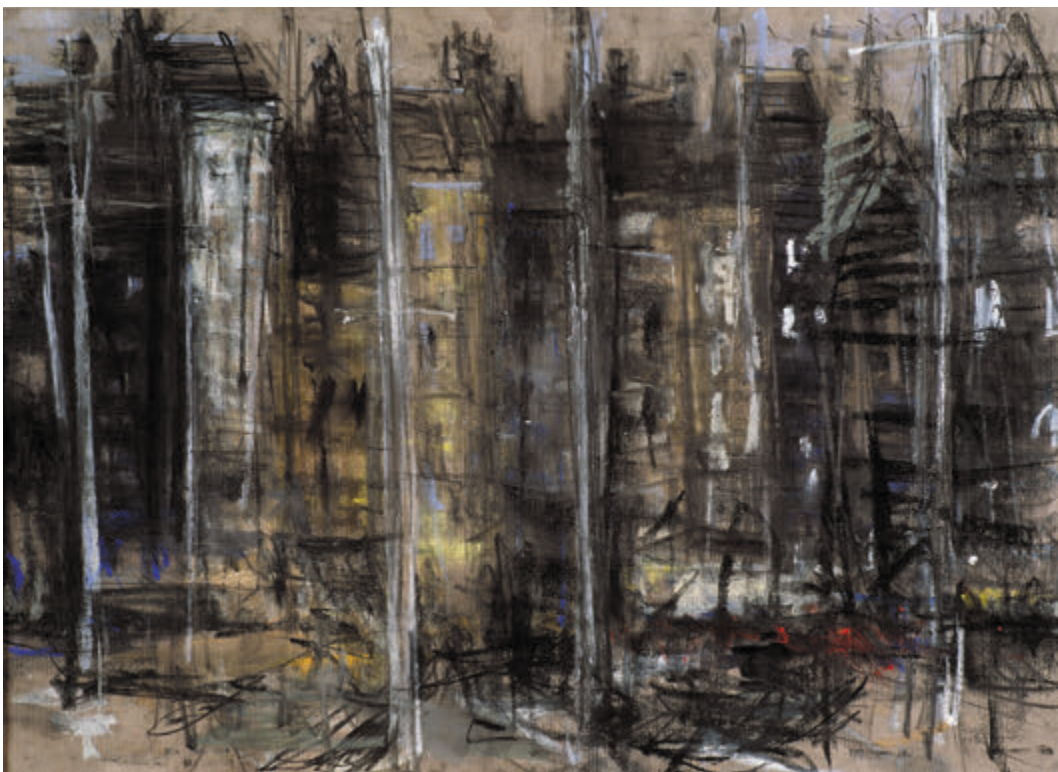
Malarstwo Łukasza Morawskiego ma więc tradycyjne odniesienia – ale efekt, jaki osiąga artysta, jest całkowicie współczesny; jest skutkiem postmodernistycznego uwikłania aktualności w historię – choć te powiązania są nader subtelne, nienachalne. Oto Morawski „cytuje” mistrzów, ale nie dosłownie, dyskutuje z ich manierą i tematyką, ale bez ironii, przetwarza znane motywy (np. Górę St. Victoire z Lauves, plaże Akwitanii

we Francji), ale czyni to własnym językiem, „pisze” za pomocą sobie charakterystycznego alfabetu środków wyrazowych i warsztatowych. Artysta udowadnia, że malarstwo może eksponować ciągłość własnych doświadczeń przy jednoczesnym uwzględnieniu ciągłości zmian. Malarstwo bowiem od wieków służyło wyrażaniu ludzkich wyobrażeń, lęków i nadziei, mierzyło się z naturą, uczyło się od niej i ją wzbogacało – zawsze jednak służyło widzialności – czyniąc ją głębszą, prawdziwszą, piękniejszą... Zawsze też służyło poszerzaniu możliwości percepcji – przekraczaniu tego, co widzialne, sięganiu po niewidzialne, nieoczywiste, co skryte w naturze.

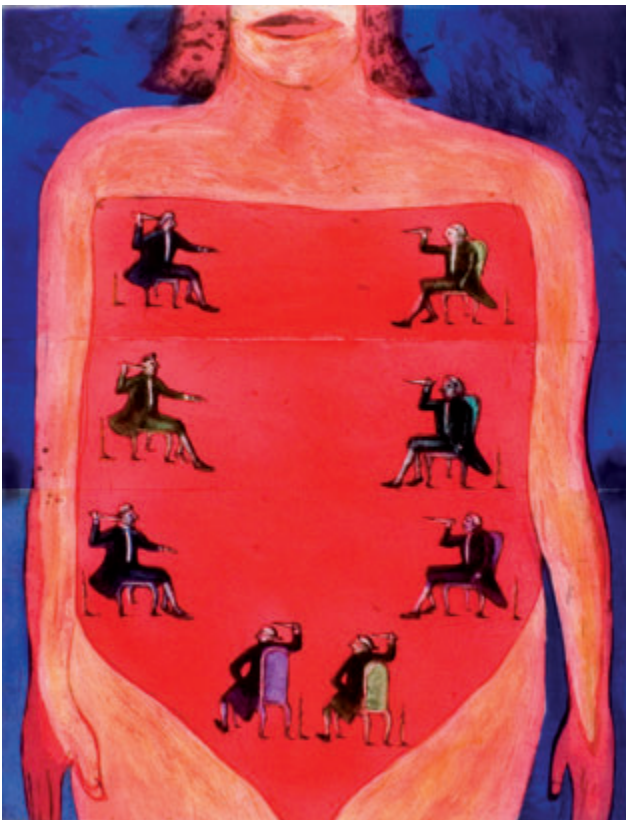
Może dlatego w obrazach przyrody celnie odbija się natura jej odbiorcy i artystycznego interpretatora, swą twórczością Morawski czyni bowiem widzialnym przede wszystkim siebie: zawsze i wszędzie ujawnia jakąś część własnego „wewnętrznego pejzażu”, robi to spontanicznie, w prawdziwie malarskim geście. ●



Łukasz Morawski, *Odplyw w Treport*, 2008, ol., pł., 200 x 180



Łukasz Morawski, *Port w Honefleur*, 2008, pastel, 100 x 70



← Jacek Sroka, *Kostium kąpielowy z rytuałem masońskim*, 2000, akwaforta, akwatinta, 84 x 65

Teresa Grzybkowska

Okrutny świat Jacka Sroki

Jacek Sroka należy do najbardziej cenionych przedstawicieli figuratywizmu w szkole krakowskiej.

Jest dla tego środowiska na tyle charakterystyczny, że Tomasz Gryglewicz zamieścił jego obraz na okładce swojej książki o współczesnym malarstwie krakowskim, wydanej w roku 2000.

Jego znaczenie w tym środowisku jeszcze potwierdziła nagroda Witolda Wojtkiewicza w roku 2001 i wielka wystawa w roku 2008 w krakowskim Muzeum Narodowym. Jednak artysta nie tylko jest ceniony przez znawców i kolegów tej nacji, ale także przez światową publiczność. Jego sztuka na bez przesady powiedzieć, że prawdziwą sławę zdobył za granicą od Paryża po Nowy Jork i Tokio. Wystawiał między innymi: w Reykjavíku (Langbrok Gallery), Amsterdamie (Iona Stichting Gallery), Chambery (Musée des Beaux-Arts), w Berlinie (Asperger Gallery), Lucernie (Galeria Marianne Grob), Tokio (Galeria MMG), Paryżu (Galerie Denis Canteux/Galerie Garcia - Laporte), San Francisco (David Himmelberger Gallery). Zimą 2008 roku odbył się pokaz jego prac w nowo otwartej galerii w Wiedniu Kunst // Stücke. Jego prace posiadają muzea w Krakowie, Muzeum Sztuki w Bochum, Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku, British Museum of Art w Londynie, Museum Prefectoral w Kumamoto w Japonii, Graphische Sammlung Albertina w Wiedniu, Cabinet des Estampes w Bibliotece Narodowej w Paryżu.

Jacek Sroka, urodzony w roku 1957 malarstwem uczył się w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, w pracowni Jana Świdorskiego, zaś grafiki u Mieczysława Wejmiana; wykładał też na tej uczelni w latach 1981–1989. Uprawia malarstwo, grafikę, rysunek. Podejmuje tematy zaczerpnięte z życia, ale też z historii, zwłaszcza stulecia XVIII i XIX. Sroka stworzył nowy wizyjny język malarski, łatwo rozpoznawalny dzięki wyrazistości zdeformowanych i karykaturalnie ujętych postaci oraz jasnemu, często mocnemu kolorystyce. Jego ród pochodzi z jednej strony z tradycji malarstwa krakowskiego okresu międzywojennego, między

innymi czerpał inspirację z twórczości Witkacego, z drugiej strony z tradycji Beckmanna i Grosza.

Język formalny Sroki generalnie wywodzi się z kubizmu dostarczającego inwencji światowemu ekspresjonizmowi. Dużą rolę odegrał w kształtowaniu świata Sroki neoekspresjonizm niemiecki i włoski, zwłaszcza transawangarda z jej stosunkiem do archaicznego języka obrazu. Jego twórczość mieści się w eksperymentach Neue Wilde lat 80. XX wieku. Znamienne dla siebie dzikość formy łączy często z subtelnymi niuansami kolorystycz-

niem długotrwałej choroby. Maluje wszystkie opakowania leków jakie zażywa. *Jest w tym nie tylko historia moich chorób, ale wspólna wszystkim troska o siebie i przypomnienie, że dobre lata odchodzą.*

Sroka stworzył własną mitologię wyrażającą dziwność istnienia, maluje własny świat wypracowanym przez siebie językiem symboli oraz ekspresyjnych znaków. Artysta jest niezwykle wyczulony na kolor i stworzył własną ekspresję barw. W jego indywidualnym stylu współdziała

„Sroka stworzył własną mitologię wyrażającą dziwność istnienia, maluje własny świat wypracowanym przez siebie językiem symboli oraz ekspresyjnych znaków.

nymi typowymi dla malarstwa polskiego. Ale też nieobca jest mu wyrafinowana faktura malarska Balthusa i artystów sieneńskich XIV wieku. Maluje pędzlem, często szpachlą uzyskując grube faktury farby zmieszanej z piaskiem. Sam siebie nazywa „spokojnym ekspresjonistą”. Niektóre obrazy bliskie są pop-artowi jak te na których widnieją opakowania po lekach.

Artysta ukazuje świat, który go przeraża, pełen zła i przemocy ludzi i zwierząt. Często motywem jest szczerzący kły wściekły pies. Z wielu obrazów bije przerażenie mrocznymi zawłościami psychiki człowieczej. Większość jego prac zawiera element niedopowiedzianej tajemnicy, kpinę z tradycji malarskiej, ale też dużo w tej sztuce persyflażu. Raz do roku maluje autopotret. Wynaję w rozmowie prowadzonej z okazji wystawy w Muzeum Narodowym w Krakowie w 2008 roku, że te rejestracje autopotretowe są wyni-

formą i treścią, jest twórcą refleksyjnym. W pierwszym okresie zwracał się ku rzeczywistości, potem ku literaturze zwłaszcza francuskiej XVIII wieku. Interesuje się filmem i muzyką, dużo czyta dzieł literatury dawnej i nowszej, pism filozoficznych. Fascynuje go epoka Oświecenia – pozornie wiek racjonalizmu, ale też masonerii, kabały, wiedzy tajemnej, markiza de Sade i niebywalej wyobraźni Restifa de la Bretonne. W latach 90. ten niepokojący pisarz stał się bohaterem kilku obrazów Sroki, m.in. wyrazistym Restifie de la Bretonne z 1995 roku. Srokę fascynuje też z sposób myślenia Foucaulta. Lektura inspiruje artystę do pracy nad seriami tematycznymi. Często realny świat przekształca w ponurą makabrę, dzieci na jego obrazach znajdują się w permanentnym stanie zagrożenia.

Żongluje myślami z Don Kichotem Cervantesa. Zaskakujący w formie jest jego *Don Kichot*

„ Jest mistrzem w zamianie demona w błazna. W ten sposób degradowuje ciemne moce zagrażające jemu i innym, zaklina demony, aby je unicestwić.

w kuchni z 2001 r. namalowany z góry. Rycerz siedzi na rumaku gruby jak jego wieśniaczy giermek Sancho Pancho, trzyma aparat radiowy i smaży jajka na patelni, obok otwarta lodówka. Strywializowaniu rycerza smętnego oblicza towarzyszy wyrafinowana kolorystyka i pomysł kompozycyjny wzięty z anatomicznej miniatury arabskiej. To obraz o dziwnej egzystencji na pograniczu ludzko-zwierzęcym, człowiek jakby wtopił się w konia. Formy jego są mocne i wyraziste, stoją nasycone, często kontrastowe barwy ale rozgrywa je malarsko. Czasami Sroka pokazuje miasto jako strukturę nadziemną i podziemną. Ludzkiej egzystencji na ziemi towarzyszy podziemne życie robaków.

Ten ponury świat ratuje dowcip znaków i form, pozwalający na zdystansowanie się od wszechogarniającej grozy. Przemieszczenie epok i bardzo charakterystyczny humor ocala artystę przed patosem Meierling (2002) lub *Niewolnica miłości* (1999).

Kilka dużych obrazów poświęcił tematyce masońskiej, płótna te dają okazję do zastanowienia nad tym co nieodgadnione i tajemnicze, związane ze sprawami ostatecznymi. *Cmentarz masoński* z roku 1998 to zmultiplikowane nagrobki, liczby, znaki. Symboliczne figury jak *Kostium kąpielowy* z rytuałem masońskim, z roku 1999. W sztuce Sroki ważną rolę spełnia koncepcja, gra pomysłami, zaskakującymi skojarzeniami na przykład: tapety z torturami, jak w obrazie *Tapeta w tortury*.

Jest mistrzem w zamianie demona w błazna. W ten sposób degradowuje ciemne moce zagrażające jemu i innym, zaklina demony, aby je unicestwić. Malarstwo Sroki zasługuje na wielkie uznanie za niepowtarzalność i twórczą zmienność, za zachowanie niezależności artystycznej i konsekwencję w realizowaniu swego świata artystycznego, jego sztuka rządzi się własnymi prawami. Sroka maluje niezliczone przedmioty z życia codziennego odbiornik radiowy, narzędzia tortur, samochody, kiełbasę, jajka na patelni, gitary. Pokazuje nam różne miejsca: cmentarze, ogrody, Nową Hutę, gdzie mieszka i które to miasto kocha.

Fascynuje go tajemnica figur tarota, kabały, czarownice. Gerdien Verschoor pisząc o obrazach Sroki sporządziła rejestr ludzi, zwierząt, przedmiotów, jakie tam spotykamy, więc: biskupów, katów, muzyków, pisarzy, żonę i jego samego, kowbojów i Indian, kobiety piękne i brzydkie, ka-



jakarki i wioślarzy, czarownice, rzeźników, bandytów i wyrzutków, konie i szczury, wilki i świnie. Pojawiają się znajome i nieznanne osobistości: Geronimo i Lenin. Bracia Spingalitsch i Stalin..., Proust i Pasolini, Malewicz i Monet. Maluje obrazy o treści politycznej: *Sześć aspektów sprawy Oleksego*, *Historia polskiej flagi w ostatnich kilkunastu latach* z 2007 roku. *Czarny deszcz* (2004, 2005). Niesamowite wrażenie robią wielkie obrazy z serii Geronimo - Indianina uznanego za szaleńca i dzikusa, ostatniego Apacza, który nigdy nie uznał władzy białych. Obraz wyzwala uczucia

Jacek Sroka, *Le Pendu (Wisielec)*, 1986, akwaforta, akwaforta, 63 x 39 cm

dzikości i prymitywizmu dzięki dużemu formatowi płótna pokrytego grubą fakturą zbudowaną z masy farby i piasku.

Znawców obrazów i grafik artysty w Polsce i na całym świecie przekonuje jego sztuka skupiona na obserwacji fizycznego przemijania człowieka i przedmiotów oraz nieustająca walka o duchowy wymiar życia. ●



Jacek Sroka, *Czarna deszcz*, 2005, ol., pł., 200 x 180 cm

Jacek Sroka, *Czernobyl*, 1988, ol., pt., 160 x 120

Zbigniew Kresowaty

MIASTA – METAFORY ŻYCIA

malarstwo Mariana Makarskiego



Marian Makarski w pracowni

Malarstwo Mariana Makarskiego z Lublina, jak spojrzeć po latach, objawia się jako twórczość bez wątplenia oryginalna. Mówiąc o jakiegokolwiek twórczości, nie sposób oddzielić jej od osobowości artysty. Trzeba wiedzieć coś o jego pochodzeniu, miejscu i czasie, w którym toczyło się jego życie. Tutaj można o artyście powiedzieć tak: urodził się w Kolosach na ziemi kieleckiej w roku 1928, obok Wiślicy nad Nidą. W latach sześćdziesiątych wywędrował z małego miasteczka na studia do Krakowa i przez ich okres uczestniczył czynnie w różnych działaniach artystycznych środowiska krakowskiego – już od roku 1960. Jednakże, ogarniając osobowość malarską, należy zacząć od tego, co syntetyzuje całą twórczość profesora; nie tylko malarza i pedagoga, ale także pisarza i poety. Jest to architektura: jego główny zawód, którego ślad obecny jest wyraźnie w malarstwie sztalugowym. W pejzażach ciągną się bowiem nieskończone pasma smukłych, bajecznych budowli miejskich, piętrzących się ku górze...

Jego twórczość jest bardzo osobista, zbudowana na doświadczeniu z okresu powojennego, obfitego, jak wiemy, w dramaty. W Krakowie, jako przyszły architekt, zaczął malować obrazy, zaczął się pasjonować młodopolskim malarstwem, krakowskim teatrem, włączył się w życie kulturalne tego miasta. Tutaj poznawał ciekawych ludzi i twórców. Po ukończeniu studiów wrócił jednak do Lublina, gdzie wcześniej przeniosła się jego rodzina z Kieleckiego. W pobliskim Kazimierzu nad Wisłą spotykał wielu znanych artystów, a kontakty z nimi inspirowały go do rozwijania wielorakich własnych pasji. Jego malarstwo zostało bardzo dobrze przyjęte przez ówczesnych koryfeusza palety i pędzla. Wśród nich był Jerzy Nowosielski, z którym zaprzyjaźnił się na dobre, pomieszkując z nim w jednym pokoju. Dzięki niemu poznał także innych malarzy: Jacka Sienickiego, Władysława Filipiaka, Zenona Kononowicza. Projektował w tym czasie wnętrza, a w roku 1970, wiążąc się

z Politechniką Lubelską, napisał pod kierunkiem prof. Wiktora Zina doktorat na temat „Rozwój przestrzenny Kazimierza Dolnego nad Wisłą”.

Miasto Kazimierz nad Wisłą pochłonęło artystę bez reszty: jego niezwykła architektura oraz poetycka aura, mająca w sobie coś z działania magicznego. Dzisiaj na obrazach tego artysty rozpoznawalny jest wyraźnie wpływ pejzażu i atmosfery tego miejsca, jak również odbywających się tu plenerów artystycznych, które stały się dla niego swoistym laboratorium własnej formy, odwołującej się do poetyki snu. To tutaj, w Kazimierzu, artysta – jak oznajmił po latach w mej książce, w „rozmowach artystycznych” – dostał się do swoistego „raju twórczego”.

Obrazy jego mają charakter wyraźnie literacki: można powiedzieć, iż są balladami, często gawędami, ukazującymi kolejną interpretację klasycznych tematów. Pełno jest w nich błędnych rycerzy, sztukmistrzów, kataryniarzy, fantastycznych miast z bukietami kwiatów wystawionymi w oknach. Świeże, wyraziste kolory tych płócien, ich subtelne laserunki są czytelnym odniesieniem do obrazów kolorystów; odzywa się tu echo Cybisa, Czapskiego, ale także i innych wybitnych malarzy wczesnej polskiej awangardy z okresu dwudziestolecia międzywojennego. Są także reminiscencje prac zagranicznych malarzy: Degasa, nawet Chagalla, a wszystko to zapamiętane podświadomie, oczami jeszcze wrażliwego





„Miasto Kazimierz nad Wisłą pochłonęło artystę bez reszty: jego niezwykła architektura oraz poetycka aura, mająca w sobie coś z działania magicznego.

1. **Marian Makarski**, *Kompozycja przestrzeni*, 1965, olej, płótno, 100x70 cm.

2. **Marian Makarski**, *Czerwony rynek II*, 1980, olej, płótno, 73x92 cm.

3. **Marian Makarski**, *Czerwone pole*, 1985, olej, płótno, 73x92 cm.

studenta. Są u Makarskiego cykle prawie dadaistyczne, tworzone mięsistymi śladami pędzla, przechodzące w surrealistyczne wizje...

Artysta wraca nieustrudzenie, jak we śnie, myślami i emocjami do swej małej Ojczyzny, nadając swoim dziełom charakter niemal filmowych stop-klatek lub sceny teatralnej z niewidoczną kurtyną, gdzie pojawiają się dziwne wielokrotowe dramaty... Innym razem „miasteczko pamięci” unosi się na tle gruzłowatej, zwarstwionej (jakby w przekroju) ziemi i zielonego nieba. Kiedy wejdziemy głębiej w klimat tych miasteczek, otwartych na oścież przez artystę, poczujemy ich zapach, usłyszymy dźwięki skrzypiec dobiegające z okien i muzykę kataryniarza, zgiełk placówków i ulic – ale za chwilę, unosząc głowę, dostrzegamy całe tabuny chmur, przelewające się po niebie jakby połacie łąk... W tych obiektach, wygrzanych ongiś w podświadomości autora, czujemy zapach kurzu, masłowatość pól i murów... Wehoczimy do tych malowniczych zakamarków – czekających wciąż na zagospodarowanie – różnymi porami dnia, roku, na wskroś.

Na wielu obrazach artysty pojawia się pewien znaczący szczegół, jakby sygnaturka, a mianowicie: w otwartym na oścież szerokim oknie zawsze czeka kobieta. Ta jedyna, ikona – w aureoli poetyckich pożegnań i powitań. Czasem jest to Penelopa, innym razem – Julia, a jeszcze kiedy indziej – Dulcynea. W cyklu „Don Kichot” bohater pnie się po wzgórzach czerwieni i soczystej zieleni, wypatrując w każdym miasteczku obiektu swoich marzeń. Powtarzają się także na tych płótnach samotne krzesła: czekające na placach, czasem stojące na szerokiej drodze, wprowadzające tajemniczy nastrój porzucenia, może wyczekiwan... na kogo?

Jest artysta malarz Marian Makarski niewątpliwie humanistą, pokazującym miasta nie jako siedliska społeczne, ale jako metafory ludzkiego życia, wypełnione dotykalnymi pozostałościami wielu bytów oraz spełnień ludzkich. ●





1. **Florentyna Nastaj**, *Babeczki*, 2007, akryl, klej na pł., 110 x 150
2. **Agnieszka Gajewska**, *Honorata*, 2008, tech. wł., 80 x 60
3. **Magda Komborska**, *Bez tytułu*, z cyklu „Emotikon”, 2008, ol., akryl, 19 x 27

Fot. D. Kawczyński



Magda Komborska

PROMOCJE 2007/08

Najnowsze malarstwo jest dziś w swej tematyce, jak i warsztacie niekwestionowane i nieobliczalne. Sięga do tradycji (negowanej często w wypowiedziach krytyków, jako cytaty z mistrzów malarstwa lub anachroniczność), opatrzonych obrazów, wizualizacji, tematyki społecznej, polityki czy może stanowi je designerski warsztat popkulturowy, ekspresja, video? (...)

W Legnicy od 18 lat odbywają się konkursy sztalugowego malarstwa młodych. Już sama formuła konkursu zabiega o wyróżnienie w odwadze i konsekwencji przy innych krajowych konkursach artystycznych. Tegoroczna edycja cieszyła się dużym zainteresowaniem, wzięła w niej udział największa liczba dyplomantów polskich uczelni 67 autorów – 192 obrazy. Od 2004 r. w Promocjach legnickich pojawiają się coraz ciekawsze malarskie propozycje (Aleksandra Urban, Ania Okrasko...). Nie chcę sugere-

rować liderów i opiniować, ponieważ mogłoby być to uznane za zbyt subiektywne.

W ostatniej edycji konkursu twórcy wyraźnie czerpali z historii malarstwa. Impresja, styl pocz. XIX w., polska awangarda, charakter sztuki naiwnej, murali czy outsiderski XXI gest nie były sobie obce. Odczuć można było niewielkie nawiązania do sztampowych, wielokrotnie wymienianych postaci, jak Wilhelm Sasnal lub plejada Art Nowu. Jednak wiele prezentowanych prac wyłaniało silny subiektywny i nowatorski gest, kolorystykę, lekkość pędzla oraz niebanalną treść (m.in. Maria Cichoń, Tomasz Siwiński, Agnieszka Gajewska, Hanna Śliwińska...).

Młode malarstwo lansowane i kreowane jest w Polsce przez szereg imprez konkursowych o profilu bardziej lub mniej malarskim. Ich specyfiką jest nadawanie tematów uczestnikom, akademickie wewnętrzne szkolne wyróżnienia i dotyczące już większości tego

typu imprez promowanie trendów malarskich. Konkursy polskie mające otwartą formułę windują wideo, instalację mimo wcześniejszych malarskich założeń. Ogólnopolski Przegląd Malarstwa Młodych „Promocje” 2007/08 radykalnie postawił na malarstwo sztalugowe i nowy mocny malarski oddech, odrywając się od utartych kultowych współczesnych obrazów. Nie był jak czytamy w innych pokonkursowych opiniach: *swoistym papierkiem lakmusowym panującym tendencji, ... wyborów uznanych w kraju krytyków i galerników*. Pokazano nieznaną dotąd twarz polskiego malarstwa, które nie zachłysnęły się panującym malarskim prądem. Szkoda tylko, że przy pokonkursowej wystawie zrezygnowano z planów dołączenia salonu prac odrzuconych, byłoby to ciekawe i niezwykle interesujące. Konstrukttywne i aktywne formułowanie obrazu oraz śmiałość w czerpaniu z dawnych wzorców, a nie ślepe powielanie schematów były ideą Promocji 2007/08. ●



Dorota Sroka, z serii „Bijou, czyli klejnot”, akr., pł.



Anna Kania

PROMOCJA DLA „PROMOCJI”

Jednym z wyróżnień w ogólnopolskim konkursie młodego malarstwa „Promocje” w Legnicy jest możliwość dodatkowej promocji dokonań laureata na łamach Pisma Artystycznego „Format”.

Laureatką takiego wyróżnienia w ubiegłej edycji konkursu została **Dorota Sroka** z Gorzowa Wlkp., w bieżącym – Anna Pałys, absolwentka ASP z Wrocławia. Dorota Sroka, urodzona w 1983 r. w Gorzowie Wlkp., skończyła studia na Wydziale Malarstwa ASP w Poznaniu, gdzie w roku 2007 broni dyplom w pracowni Wojciecha Łazarczyka. W roku akademickim 2005/2006 była stypendystką na Université Rennes 2 we Francji. Brała również udział w kilku wystawach zbiorowych, w tym w wystawie prac finalistów XXVII Edycji Konkursu im. Marii Dokowicz w Centrum Kultury Zamek i Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu (2007); w 17 Ogólnopolskim Przeglądzie Malarstwa Młodych Promocje 2006/2007, w wystawie dyplomowej w Galerii Enter (2007) i w Gorzowskim Przeglądzie Sztuk Wizualnych 2005, a także w wystawie indywidualnej w Pałacu Wiejce (2005).

W swej twórczości artystka sięga po różne tematy, niemniej ten, którym zaintrygowała jurorów Promocji z 2007 r. obejmował cykl obrazów poświęconych „portretom” różnych ras psów. Są to obrazy średniego



„Malowane przez Srokę obrazy, to jednak nie multiplikacje wizerunków, lecz efekty osobnych studiów nad różnorodnością i atrakcyjnością portretowanych zwierzków oraz emocje wynikające z faktu ich malowania.

formatu w kształcie kwadratu, które autorka zwykle eksponuje jako samodzielne obiekty albo łącząc je (w zestawach) w trzech rzędach po cztery, co tworzy ciekawe kompozycje. Sroka maluje swoje obrazy akrylem, nakładając transparentnie farbę, miękkimi dużymi plamami barwnymi o rozmaitych kolorach, czasami z pozostawioną strużką cieknącej farby. Sylwetki zwierzków, a w zasadzie ich „popiersia” – wypełniają całą powierzchnię obrazu, wyłaniając się z jednolitego, zazwyczaj jedno- lub dwukolorowego tła o gładkiej fakturze. Dominują tu subtelne połączenia rozbielonych kolorów, choć artystka nie unika też kontrastów barwnych.

Stylistyką swych prac, oszczędną kompozycją oraz sposobem ich zestawienia itd. artystka nawiązuje – do ciągle inspirującego od czasów powstania w latach 60. w sztuce amerykańskiej – pop artu, który w twórczości wielu artystów tego kierunku (np. Andy’ego Warhola) wpłynął na ikonografię współczesnej kultury masowej. Malowane przez Srokę obrazy to jednak nie multiplikacje wizerunków, lecz efekty osobnych stu-

diów nad różnorodnością i atrakcyjnością portretowanych zwierzków oraz emocje wynikające z faktu ich malowania. Artystka zastosowała tu bowiem taki sposób przedstawiania (jaki zwykle dotyczy pozujących ludzi), aby oddać można było indywidualność fizjonomii psów; jest to poszukiwanie swoistej analogii między różnorodnością ras psów a różnorodnością ludzkich charakterów.

Cykl „zwierzęcy” jest już niejako skończony, obecnie artystka pracuje nad serią pejzaży, które w warstwie malarskiej nie odbiegają od opisanego powyżej, jednak są już utrzymane w bardziej oszczędnej stylistyce, przy zawężeniu palety barwnej. Są one już mniej jednoznaczne, pozostawiające szerszy margines interpretacji czy możliwości pewnych niedopowiedzeń itd.

Widać więc, że artystka nie ogranicza się do konkretnej stylistyki, ale jest osobą, która pozostawia sobie otwartą drogę do kolejnych poszukiwań malar-
skich. ●

4

4

SURVIVAL

4

4

*konkurs na realizacje
artystyczne
01 lutego-31 marca 2009*

regulamin 7. edycji Przeglądu:
www.survival.art.pl

OBIEG

SURVIVAL
www.survival.art.pl

25-28 czerwca
2009 rok

**PAWILON
CZTERECH
KOPUŁ**

Wnętrze i otoczenie
Wytwórni Filmów Fabularnych
we Wrocławiu
ul. Wystawowa 1

Przegląd Młodej Sztuki
w Ekstremalnych
Warunkach

ARTTRANSPARENT

organizator: ART TRANSPARENT
Fundacja Sztuki Współczesnej
organizatorzy: Michał Kosiński, Anna Kordecka

Ewa Han

Elżbiety Terlikowskiej dialog ze światem, kulturą i...samą sobą

Elżbieta Terlikowska,
Zaproszenie

Wernisaż najnowszej wystawy **Elżbiety Terlikowskiej** „GANGA” zgromadził we wrocławskiej Galerii Miejskiej tłumy gości, wśród których nie zabrakło licznych reprezentantów elity intelektualnej i artystycznej oraz przyjaciół artystki przybyłych z różnych zakątków świata. Stało się zaś to w sytuacji, gdy w większości podobnych, odbywających się we Wrocławiu zdarzeń uczestniczy na ogół wąskie grono rodziny i znajomych prezentującego swe prace oraz stałych „wernisażowych bywalców”. Kim zatem jest autorka „GANGI” i co powoduje, że każda z jej kolejnych wystaw staje się znaczącym, komentowanym przez wielu wydarzeniem artystycznym?

Elżbieta Terlikowska – dla przyjaciół Lalka – to pełna uroku osobistego, nieco ekscentryczna kobieta, wyróżniająca się bogatą osobowością, wielką pracowitością i rozlicznymi talentami artystycznymi. Nie sposób jej nie dostrzec na ulicy bądź w kawiarnianym ogródku. Zawsze wyróżnia się w tłumie, czy to charakterem lub szczególnie ubioru, czy też rozsnawaną wokół wonią markowych perfum. Lalka nie stroni od ludzi, nie zamyka się w wydumanej przez siebie „wieży z kości słoniowej”. Perfekcyjna do bólu, uparcie dążąca do realizacji swych wizji i zamierzeń artystycznych. Dla Elżbiety Terlikowskiej liczy się bowiem ostateczny efekt jej działań, które niemal zawsze bywają uwieńczone mniej lub bardziej spektakularnym sukcesem.

A wszystko zaczęło się przed laty, gdy po ukończeniu wrocławskiej uczelni plastycznej uzyskała pierwszą nagrodę w konkursie malarskim im. Waldemara Cwenarskiego. Szybko jednak okazało się, że wypowiedzanie się na płaszczyźnie malarskiej nie wystarcza jej. Przyszła pora na obiekty – tzw. wypychańce. Lalka konstruowała, szyla i kleiła wielobarwne stwory, którymi wypełniała powierzchnie galeryjnych ścian. Z czasem zaczęły się one rozrastać i anektować przestrzeń, co doprowadziło do powstawania instalacji, od których był już tylko krok do scenografii teatralnych.

Tych ostatnich wrocławska scenografka i kostiumolog zrealizowała mnóstwo, współpracując z polskimi oraz zagranicznymi reżyserami spektakli teatralnych, a także widowisk i seriali telewizyjnych. W swym dorobku ma m.in. scenografie bądź kostium- →





my do dramatów pisarzy rosyjskich, polskich oraz zagranicznych twórców współczesnych przygotowane dla licznych scen krajowych oraz w Petersburgu, Salzburgu, Hamburgu i Dreźnie. Spośród spektakularnych sukcesów Elżbiety Terlikowskiej kostiumologa warto wymienić nagrodę za kostium Starej Kobiety do spektaklu *Stara kobieta wysiaduje* Tadeusza Różewicza, otrzymaną na Quadriennale Scenografii w Pradze. Skąd taka wielość i różnorodność realizacji oraz osiągnięć?

Po prostu Elżbieta Terlikowska jest osobą ciekawą świata i niesionych przezeń wyzwań, a co za tym idzie, chętnie podejmuje kolejne „przygody artystyczne”, z których każda wyzwala od nowa jej niespożytą energię oraz pozwala kumulować nabyte doświadczenia. Co więcej, lubi ona to, co robi. Do każdej realizacji artystka przygotowuje dziesiątki rysunków scenografii lub kostiumów. Następnie zaś wytrwale współpracuje z teatralnymi pracownikami bądź sama wędruje po sklepach z tkaninami i odzieżą, hurtowniach lub lumpeksach w poszukiwaniu detali składających się na „wystrój” sceny bądź ubiory aktorów. To „grzebanie w szmatach” często inspirowa Lalkę. Wszak

„Czująca fakturę materii i jej kolor, umiejąca w sposób niekonwencjonalny łączyć detale i style – potrafi jak nikt inny skomponować urzekające kostiumy i przestrzenie, które ją zadawalają i fascynują innych.

przecież tylko ona sama – czująca fakturę materii i jej kolor, umiejąca w sposób niekonwencjonalny łączyć detale i style – potrafi jak nikt inny skomponować urzekające kostiumy i przestrzenie, które ją zadawalają i fascynują innych.

Jednakowoż praca scenografa i kostiumologa nie jest nigdy do końca twórczością samoistną, lecz mniej lub bardziej podporządkowaną reżyserskiej wizji widowiska, jakie współtworzy. Bywa to niekiedy krępujące dla artystki „z krwi i kości”, jaką bez wątpienia jest Elżbieta Terlikowska. Nie dziwi zatem, iż w jej życiu przychodzą takie chwile, kiedy pragnie oraz decyduje się „mówić jedynie od siebie, własnym głosem” i wtedy realizuje indywidualne wystawy, których było dotąd kilkanaście.

Najstarsza, jaką pamiętam, odbyła się we wrocławskiej Galerii „W pasażu” i nosiła tytuł „Cotton People”. To chyba jedyna wystawa Elżbiety Terlikowskiej, w której dominowały kolory czarny i biały. Artystka zakomponowała przestrzeń galerii instalacjami oraz obiektami, składającymi się na opowieść o żywocie ludzkim. „Wypychańce” wykonane z tytułowej bawełny współegzystowały ze starymi meblami, fotografiami oraz wieloma innymi detalami, w jakie każdy obstrza w trakcie swego życia. A owo życie bywa zdeterminowane przez los, historię i zawsze zmierza ku jednemu, nieuchronnemu finałowi. W wykreowanej przez



1–2. Elżbieta Terlikowska, *Decorum*

3. Elżbieta Terlikowska, scenografia do sztuki „W 80 dni dookoła świata po stu latach”, Teatr Rozrywki w Chorzowie, 2001, fot. T. Zakrzewski

artystkę wizji nie brakowało elementów autobiograficznych, które zresztą pojawiać się będą również – w mniej lub bardziej zawaolowany sposób – w jej następnych autorskich prezentacjach.

Mysząc z perspektywy czasu o „Cotton People” odnoszę wrażenie, iż wystawą tą Elżbieta Terlikowska próbowała zamknąć pewien etap swego życia. Później bowiem pojawiły się realizacje zdecydowanie odmienne, dla których bywał i nadal bywa pretekstem jakiś fakt bądź krąg kulturowy. Obejrzelismy więc wystawę „Lipstick” inspirowaną postacią Marylin Monroe. Terlikowska rozwiesiła na ścianach zmultiplikowany wizerunek twarzy aktorki, a w przestrzeni galerii rozmieściła przedmioty – pantofelek, torebkę, boa i wiele innych, wpisujące się w powszechnie funkcjonujące stereotypowe wyobrażenie o jej życiu. Zbudowana w ten sposób przestrzeń tylko na pozór emanowała radością i luksusem, lecz jednocześnie czuć było w niej sztuczność i pustkę.

Kolejną wystawą była inspirowana hiszpańskimi klimatami „Pavana”. I znowu, tytuł tej ekspozycji okazał się być tylko rodzajem pseudonimu. Miał radosnego, choć nieco hieratycznego tańca, który zapowiadała, Terlikowska zaserwowała nam opowieść o hiszpańskich infantkach – sztywnych i uwikłanych w strój, konwensanse, religię oraz meandry sprawowania władzy. Na wystawie pojawiły się obiekty, sugerujące swym kształtem kostyczne – choć niekiedy pełne urody – postaci kobiece, sprawiające wrażenie usztywnionych konstrukcjami krynolin, zasznurowanych w gorsety, którego to wrażenia nie były w stanie zniweczyć okalające ich szyje kryzy i falbany. Wszystko w tonacjach czerni i bieli, brązu i starego złota, złamane pojedynczymi akcentami czerwieni.

„Red”, czyli właśnie „czerwień” to zresztą tytuł następnej wystawy wrocławskiej artystki, która była wrażliową relacją z jej podróży do Japonii. Ową wrażliwość relacji sugerowały obiekty, przypominające stroje oraz nakrycia głowy noszone przez samurajów. Ich misterne formy były kanciaste i „ostre”, a w kolorystyce przeważała czerwień zdobiona czernią oraz złotem. Nie był to jednak koniec artystycznej przygody Elżbiety Terlikowskiej z Japonią.

Kolejną jej wystawą, zatytułowaną „Samotność pudru”, zainspirowana została także tradycją kulturową Kraju Kwitnącej Wiśni. Powrócił w niej – wykorzystywany już wcześniej w „Lipstick” – motyw zmultiplikowanej kobiecej twarzy. Tym razem były to jednak bieluteńkie twarze japońskich gejsz o wyrazistych czerwonych wargach i czarnych, podkreślonych perfekcyjnym makijażem oczach. Sztandary – obiekty przypominające kimona, w które zostały one wkomponowane, Terlikowska wykonała z bibułki i pergaminu, a ekspozycji dopełniały szarfy wypełnione japońskim pismem oraz subtelne wachlarze. Całość była niezwykle dekoracyjna, gejsze piękne, lecz zimne niczym luksusowe lalki. Przyglądając się im, odnosiło się wrażenie, iż piękności te pozostają nieodgadnione po swą maską pudru, samotne i zagubione, jak... chyba większość „wspa-

niałych” kobiet niezależnie od miejsca, w którym żyją.

W wystawie „Made in...” pojawił się natomiast motyw ludzkiego losu oraz drogi wiodącej od narodzin ku śmierci. Ta utrzymana w orientalnym sztafażu ekspozycja opowiadała o młodzińcu w ogóle czy może o Kimś ważnym dla artystki. Galeryjną przestrzeń Terlikowska wypełniła figurkami chłopców różnej wielkości oraz instalacjami zbudowanymi z ich wykorzystaniem. Pojawiły się one w otoczeniu gadżetów, sugerujących różne etapy życia i stany emocjonalne bohaterów. Widzowie doświadczali więc radosnego chłopięcego dzieciństwa, pierwszych emocji związanych z poznawaniem świata uczuć i relacji międzyludzkich, by na koniec dotknąć najboleśniejszego doświadczenia – niespodziewanej śmierci.

Tymczasem wrocławska artystka kontynuował swój „romans” z orientem, czego efektem była wystawa zatytułowana „Decorum”. I znowu dalekowschodnie kobiece twarze, wyrysowane i wymalowane na kliszy lub kalce, a następnie w całości pokryte siatką dekoracyjnych motywów bądź ledwie zdrażnione, a może ugodzone ostrą wyrazistą czerwoną kreską czy też ukryte pod plamami

przed nieuchronnym finałem.

No i wreszcie „GANGA”, czyli – jak przyznaje Elżbieta Terlikowska – wszystko: rzeka, matka, narodziny, życie i śmierć. Wystawa ta to impresje artystki z podróży do Indii. Próba oddania ich klimatu kulturowego, koloru i zapachu. Jedną z galeryjnych sal wypełniły – znane już z wcześniejszych ekspozycji – klisze z kobiecą twarzą, lecz tym razem była to twarz Hinduski, na którą zostały nałożone motywy sugerujące indyjskie tatuaże wykonywane przy pomocy henny. W kolejnych salach znalazły się obiekty nawiązujące kolorami i motywami zdobniczymi do hinduskich sari, zwieńczone wychodzącymi w galeryjną przestrzeń ażurowymi elementami. Po tej feerii barw widzów czekała jednak niespodzianka. Na dolnym poziomie Galerii Miejskiej artystka zbudowała dwie – wywołujące ogromne wrażenie – instalacje. Pierwsza z nich to „żałobny stos”, na którym płoną w Indiach zwłoki mężów i ich żywe, piękne, niekiedy bardzo młode żony. Obiekt sugerujący wizerunek jednej z nich został usytuowany nad stosem, na którym spoczywały już „zweglone szczątki” innych kobiet. Natomiast zamykająca wystawę



Właśnie refleksyjność zdaje się być – wbrew zewnętrznym pozorom – wyróżnikiem tego, co od lat stara się nam przekazać wrocławska artystka.

koloru. Konstrukcje japońskie koków z „powpianymi” bambusowymi szpilkami, sztywne „kołnierze” okalające – ukrywające szyje (piękne czy „nadgryzione” zębem czasu?). Sińce pod oczami, półprzymknięte powieki, ostre łuki brwi. Twarze „za mgłą” kalki, ukryte pod makijażem, reliefem śladem życiowych losów. Pseudonimowanie, zakrywanie, by świat – inni nie dotknęli prawdy. „Decorum” jako maska – obrona...

Po Japonii przyszedł czas na Chiny, gdzie Elżbieta Terlikowska wybrała się w kolejną podróż i prócz mnóstwa wrażeń i „zachwyceń” przywiozła z niej pomysł wystawy „NUSHU”, co oznacza tajemne pismo chińskich kobiet, jakim porozumiewały się jedynie między sobą. Artystka zaaranżowała tym razem przestrzeń, która była jej osobistą rozmową z przyjaciółkami. Każda z sal zadedykowana została jednej z nich. Widzowie otrzymali więc „opowieść” o losach rozmaitych kobiet. Namalowane, ponaklejane i zmultiplikowane wizerunki kobiecych twarzy nie były do końca czytelne, lecz sugestii na temat postaci, których były „pseudonimami”, dostarczały otaczające je elementy ubioru, wystroju wnętrza i inne gadżety. Artystka „mówiła” o wielu paniach, lecz wypowiedzi o nich złożyły się – co sugerował wizerunek jedynej, powtarzającej się twarzy – na opowieść o „KOBIECIE w ogóle”, jej młodości, nadziejach, sukcesach, niespełnieniach, strachach i porażkach. Opowieść ta zyskała głębię, stała się wielowymiarowa. Zachwycała zjawiskowością „zbiorowej bohaterki”, lecz jednocześnie porażała jej beznadziejnością, smutkiem i obawą

instalacja zdawała się być próbą pokazania pełnych slumsów przedmieść Delhi, których mieszkańcy wiodą swój nędzny żywot zespoleni z otaczającym ich brudem, beznadziejnością i ziemią. Tu nie było koloru i nadziei. Szaro-bure obiekty, sugerujące ludzkie sylwetki wyrastały z brunatnego, torfowego podłoża i stapały się z nim. „GANGA” okazała się kolejną autorską wypowiedzią Terlikowskiej na temat ludzkiej – w szczególności kobiecej – egzystencji. Tak, jak cała jej twórczość, z pozorów migotliwą i barwną, lecz nie pozbawioną gorzkiej refleksji.

Ta właśnie refleksyjność zdaje się być – wbrew zewnętrznym pozorom – wyróżnikiem tego, co od lat stara się nam przekazać wrocławska artystka. Niczym Molly Bloom – z „Ulissesa” Joyce’a – snuje ona nieprzerwany wewnętrzny monolog, pozwalając odbiorcom swych wystaw dzielić go i kawałkować przy pomocy dowolnych znaków przestankowych. Natomiast to, jakie znaki i w którym momencie owego monologu postawimy, powoduje, że rozumiemy i interpretujemy go w namiarę własnej wrażliwości i doświadczenia. Bądźmy zatem uważni oraz pokorni i nie próbujmy szufladkować oraz opatrywać jednoznaczny etykietką twórczości Elżbiety Terlikowskiej. Wszak monolog artystki ciągle trwa, odczytując zaś rzucającą się w oczy zewnętrzną, estetyczną formę tej wypowiedzi, czyli – by posłużyć się teorią znaku Mircei Eliadego – „znaczone”, nie zawsze jesteśmy w stanie dotrzeć do „znaczącego”, a więc jej pełnego, wielowymiarowego przesłania. ●

Katarzyna Majak, *Desire*

Agnieszka Gniotek

HISTORIA ŚLUBNEJ SUKIENKI

Ślub to dla wielu kobiet najważniejsze wydarzenie w życiu. Bardzo istotnym elementem ceremonii jest dla dziewczyny jej sukienka ślubna. Czasami dzieje się jednak tak, że sukienka staje się ważniejsza od ślubu, ważniejsza nawet od panny młodej. Sukienka czasami żyje życiem własnym i niezależnym. Tworzy własną historię. Taką historię opisuje projekt Katarzyny Majak „Desire”.

Katarzyna i sukienka poznały się w zwyczajnym dla takich chwil momencie. Autorka zdecydowała się wziąć ślub. Sukienkę otrzymała od właściwie obcej sobie osoby, otrzymała ją „na szczęście”. Istnieje długa tradycja, także w Polsce, choć przede wszystkim w krajach anglosaskich, na mocy której kobiety przekazują sobie z pokolenia na pokolenie sukienkę ślubną w rodzinie. Tym razem więzy rodzinne nie wchodziły jednak w grę, a z czasem okazało się że sukienka, zanim otrzymała ją Katarzyna, miała już własną historię. Ślub Kasi się nie odbył. Autorka w ostatniej chwili odwołała ceremonię, choć nie była to dla niej decyzja prosta.

Katarzyna Majak uprawia sztukę bardzo osobistą. Często i świadomie wykorzystuje wątki autobiograficzne. Tym razem stało się podobnie, choć ciągle jeszcze powstający projekt trudno uznać za wypracowaną strategię artystyczną. Za każdym razem, kiedy o tym rozmawiamy, próbuję mówić Kasi, że jej zaangażowanie w historię sukienki było, przynajmniej na początku, działaniem pozwalającym wyzwoleć się jej z przykrego doświadczenia niedopełnionego małżeństwa. Przeczy tej teorii, może trochę zbyt gwałtownie, aby móc przyjąć, że moja teza jest zupełnie pozbawiona racji. Niemniej jednak zaprzeczca. Twierdzi, że to nie ona zdecydowała się na „działanie z sukienką”, że przeciwnie, to sukienka wybrała ją po to, żeby opowiedzieć swoją historię i zyskać kolejne, własne życie. Co powodowało Katarzyną, tego nie odkryjemy. Jedno jest pewne, osoba która darowała sukienkę nie szła w niej do ślubu i nawet nie była jej właścicielką. Właścicielka prawowita, na wieść o odwołaniu ceremonii, starała się cofnąć swój prezent. Towarzyszyło temu wiele emocji, zupełnie nie liczących z podarunkiem „na szczęście”. Katarzyna odmówiła jednak rozstania z sukienką, gdyż miała już co do niej swoje plany, a może raczej własne plany miała już sama sukienka. W rezultacie prezent został spleciony, a sukienka i autorka stały się partnerkami w ich wspólnej historii.

Katarzyna zrealizowała wszystkie elementy ślubnych zabiegów, cały poświęcony tradycją ceremoniał dotyczący ślubu i bycia panną młodą. Zamówiła fotograficzne sesje ze sobą w roli głównej, pozując oczywiście odziana w sukienkę. Wyszukała dysponującego superkiczowatym aranzem foto-

gra i przy pomocy tych zdjęć rozprawiła się za jedynym zamachem ze wszystkimi stereotypami ślubnej fotografii – tymi z fotografiami wiszącymi w owalnych ramach na ścianie dziadków, z tymi krążącymi po prowincjonalnych miasteczkach i z tymi dławiącymi próbujących wyżyć z chałtur fotografów (było to dla Kasi ciekawe doświadczenie, bo zarabiała różnie, ale nigdy w ten sposób). Sfotografowała się jak księżniczka, czyli jak panna młoda właśnie: na huśtawce, przy kolumnie, ale i na moście symbolizującym i mękę rozstania, i wejście na nową drogę życia. Znalazła też historyzujące w wyglądzie krzesło i w plenerze zrealizowała wraz z Marcinem Sudzińskim zdjęcia stojąc za pustym meblem, który w fotografii przyjętej tradycją zawsze wypełniało ciało współmałżonka. Pojechała też z sukienką w podróż poślubną. Taką jak była zaplanowana: do Indii, dokładnie w to miejsce, gdzie miała być z nim. W Indiach zrobiła zdjęcia w przydrożnym atelier, robiła sobie zdjęcia i kręciła wideo. Dała pomalować sobie ręce i stopy henną, tak jak malowane są tam panny młode. Wszędzie budziła zdziwienie, a nawet lęk swoją nieprzystojną samotnością w stroju zdecydowanie wymagającym pary.

Po powrocie do Polski sukienka zaczęła żyć już zupełnie własnym życiem: zaistniała jako sztafaż w katalogu ofertowym łazienek, pożyczona jako element komercyjnej sesji (pozującej samotnej panny młodej zleceniodawca opublikować jednak nie zechciał), zagrała w sesji fotograficznej Oiko Petersena ilustrującej temat małżeństw homoseksualnych, fotografował ją wraz z modelką-autorką Przemek Pokrycki. Słowem sukienka wzbogacała swoją historię.

Tę historię trzeba jakoś zakończyć. Koniec nie jest jednak jeszcze do końca zaplanowany. Matka autorki mówiła, że sukienka darowana „na szczęście” przyniosła jej córce coś wręcz przeciwnego. Powtarzała to tak często, jakby chciała mieć swój udział w tej opowieści. Zresztą każda matka chce mieć udział w ślubie swojego dziecka, nawet jeśli się on nie odbywa. Kasia jeszcze nie zdecydowała, sukienka chyba też nie, ale wydaje się, że udział mamy w projekcie jest możliwy. Czas pokaże. Na razie udział ten zyskał obecny partner Katarzyny. On także przyodziany został w sukienkę, sfotografowany i sfilmowany. Stał się w tym stroju niebez-

piecną społecznie hybrydą, łącząc w sobie męski i żeński pierwiastek uczestniczących w ceremonii ślubnej oblubieńców. Dzięki temu sukienka stała się jednością z samą instytucją małżeństwa, a powstałe zdjęcia są silnym wyrazem zaprzeczenia konieczności istnienia w sakramentalnym związku. To zabieg symboliczny, a nie osobisty, bo Katarzyna zaplanowała, że wyjdzie za mąż – kiedyś.

Na razie dokumentuje historię swojej/nieswojej sukni. Istotnym elementem tej dokumentacji jest ślubny album, bardzo wiarygodna wersja pamiętka, jaką fundują sobie wszyscy nowożeńcy. Album zawiera zdjęcia sukienki, Katarzyny, jej partnera, pierwszej właścicielki oraz jej maile, komentarze autorki, różne tropy, symbole i powinowactwa. Oprawiony w biały atlasik, schowany do tiulowego woreczka, dysponuje pełnym arsenałem wyobrażeń ślubnych z obrączkami, gołąbkami i serduszkami na czele. Na jego widok może się odbiorcy zrobić mdło się od kiczu, a przecież każda kobieta marzy, aby mieć takie trofeum. Na szczęście jest też przedmiotem marzeń kolekcjonerów. Opracowany w limitowanym nakładzie trafia w ręce tych, którzy nie boją się prześmiewczej sztuki, śmiało balansującej na granicy między inteligentnym projektem a dobrym smakiem. Wysublimowana gra Katarzyny Majak wykorzystująca prywatną biografię, nasze stereotypowe wyobrażenia, niestosowne pragnienia posiadania rzeczy aż nazbyt pięknych i lęk przez uwikłaniem w społeczną rolę kobiety, równy lękowi przed odrzuceniem środowiska wynikającym z naszej niezgody na pełnienie tej roli, powoduje, że historię sukienki można czytać wielowarstwowo. Na pewno nie jest to tylko banalna historia ślubu, który się nie odbył, choć aż korci, aby „dać cynk” brukowcom, by zajęły się tym tematem. Tylko czy sukienka cierpliwie znosząca wszystkie pomysły Katarzyny, a nawet inspirująca aktywnie niektóre z nich, zgodziłaby się na wystąpienie na tak wodewilowych łamach? ●

Fragmety projektu „Desire” (fotografie i album ślubny) Katarzyny Majak prezentowane były na Art Forum Berlin 2008 przez Galerię Zderzak, która w swojej siedzibie w marcu 2009 r. pokaże część projektu w postaci wystawy. Planowane są też inne prezentacje tego projektu.

*Sukienka stała się jednością z samą
instytucją małżeństwa, a powstałe
zdjęcia są silnym wyrazem
zaprzeczenia konieczności istnienia
w sakramentalnym związku*



Katarzyna
Majak,
Desire

111

Anna Nawrot

MIĘDZY PORZĄDKIEM A OBSESJĄ, CZYLI O POŻĄDANIU

z wystawy „Maszyny Pożądające”



Na pierwszym planie: instalacja Andrzeja Wasilewskiego

Przygotowana przez Kamila Kuskowskiego i Jarosława Lubiaka wystawa „Maszyny Pożądające” inauguruje działalność nowej przestrzeni wystawienniczej w Łodzi, Zony Sztuki Aktualnej.

Ta otwarta pod auspicjami Łódź Art Center instytucja pragnie sprzyjać eksperymentowi i innowacji zabierając poprzez wystawy głos w dyskusji na ważne problemy współczesnej kultury wizualnej i produkcji symbolicznej. Statutowa działalność Zony zakłada zainteresowanie tak twórcami sceny międzynarodowej, jak i artystami lokalnymi. Młodym obiecującym łódzkim artystom oferuje także wsparcie kuratorskie, uzupełniając w ten sposób kulturalną mapę miasta. Bieżą-

wemu rozsądkowi urządzeń oraz zachowań na granicy kompulsywnego konstruowania i kolekcionowania wynalazków. Okazuje się, że w przypadku konstruowania granica między tym, co ułatwia życie, a tym, co służy obsesji, jest trudno uchwytna. Odnosi się wrażenie, że różnica między normalnością a obsesyjnością nie jest różnicą jakościową, tylko różnicą intensywności.

Niezatytułowane urządzenie Kamila Stańcza-ka pozwala za pomocą dźwigni lub zdalnego ste-

o a zatem niedostępne. Skoro patykowata konstrukcja Simona nie może być zrozumiana, jest wyobcowana, zamknięta w uporczywej repetycji swojego gestu. Przecucie, że gest ów może mieć sens, budzi zmieszanie i litość, nie jest jednak w stanie zbliżyć widza do zrozumienia tego autystycznego urządzenia.

Dźwignie i pokrętła sprawiają, że *eee* Wojciecha Hoffmana wydaje dźwięki i z dowolną prędkością porusza tarczą, na której ułożone są drobne części mechaniczne podpisane nazwami emocji. Dźwignią można także dla urozmaicenia uruchomić strach – część, wydającą niepokojący pisk i obracającą się wokół własnej osi. *Eee* jawi się jako mapa ludzkich emocji. Poszukiwanie w nim harmonii dźwięku i ruchu niesie obietnicę wprowadzenia ładu w zawiloci życia emocjonalnego. Mapa ta jest jednak ostentacyjnie niedokładna, stanowi arbitralnie dowolny lub przypadkowy układ części. Magiczny zabieg okazuje się szarlatanerią.

Kołomaszyna Piotra Bosackiego to szlachetny w formie kontrapunkt wystawy. Wprawione w ruch koła zębate stanowią tło dla harmonijnego przepływu form geometrycznych, których krawędziami są sprężyny rozpięte na bolcach przytwierdzonych do kół. Ruch jest tu jednym z elementów prostej i eleganckiej kompozycji łączącej w sobie abstrakcję geometryczną i futurystyczną stylistykę maszyny. Ma tutaj miejsce klasyczna w swej naturze rezygnacja z wszelkiej funkcjonalności wytworu artystycznego na rzecz nieskażonej harmonii układu, ona bowiem, razem ze sprawnością wykonania, jest jego najwyższą wartością.

Surround sound mandala Dominiki Skutnik, składająca się z zawieszonych w kręgu maszynek do strzyżenia włosów, przypomina mechanizm dzwonek dźwięczących pod podmuchem

Prace zostały zestawione w ramach koncepcji maszyn pożądających Gillesa Deleuza i Felixa Guattariego, dzięki czemu ich układ „odstania mechanizm ludzkiego pożądania”.

ca wystawa towarzyszy festiwalowi Łódź Design 2008. Zaprezentowane na niej urządzenia stanowią artystyczny komentarz do czołowego postulatów wzornictwa – funkcjonalności. Prace zostały zestawione w ramach koncepcji maszyn pożądających Gillesa Deleuza i Felixa Guattariego, dzięki czemu, jak pisze Lubiak, ich układ *odstania mechanizm ludzkiego pożądania*. Zatem zgromadzone prace są w istocie pretekstem do przyjrzenia się ludzkiemu pożądaniu, zasadzie funkcjonowania psychiki ludzkiej.

Kluczem do wystawy jest film Łukasza Skąpskiego pt. *Urządzenia*. W konwencji dokumentalnej przedstawia wynalazki powstałe we współpracy artystycznej działającej w USA. Kilkanaście krótkich scen, w których artyści pokazują skonstruowane przez siebie urządzenia, ilustruje różnorodność ich postaw: od praktycznych pomysłów przewyciężających ograniczenia ekonomiczne i przestrzenne, przez nierealizowalne projekty dające wyraz twórczej inwencji, do zupełnie absurdalnych przeczących zdro-

rowania poruszać pędzlem umieszczonym na długim ramieniu. Mechanizm ten jest jednak dowolny i nieprecyzyjny, mało wydajny w porównaniu do ludzkiej ręki. Jedyłą jego funkcją jest oddzielanie człowieka od czynności malowania. Wydaje się, że maszyna jest emblematem neurotycznej ucieczki spowodowanej nieracjonalnym lękiem lub odrazą. Ilustracją podszytą obsesją pragnienia nowości i dziwności, które nie liczy się z funkcjonalnością jest *Bomb 2 Repetito est mater studioroom* Konrada Smoleńskiego – zamknięty w formie pocisku instrument muzyczny. Nawet mimo przyjemności, jaka płynie z „gry na bombie”, trudno pozbyć się wrażenia, że praca ta jest naprawdę nadmiarem rzeczywistości, wykwitem nadmiarowej, nieuzasadnionej inwencji.

Zaprezentowana przez Janka Simona pozbawiona tytułu kinetyczna rzeźba kieruje uwagę na tęsknotę za porozumieniem poza językiem. Spazmy i chrobot, które wydaje nie mieszczą się w znanych konwencjach. Ich znaczenie znajduje się poza obszarem skolonizowanym przez język,



Ekspozycja, od lewej: obiekt Kamila Stańczonego, Piotra Jędrzejewskiego i Wojciecha Hofmanna

← Konrad Smoleński, obiekt

↓ Piotr Bosacki, obiekt

113



wiatru, jednak pozbawiona jest ich wdzięku. Maszynki budzą niepokój wydając donośny warkot, gdy ktoś się do nich zbliży. Artystka umieszcza je w galerii, zdaje się upominać o ich prawo do uczestnictwa w dziedzinie sztuki przekraczając funkcjonalność. Jej aranżacja objawia majestat zaklęty w ich niezawinionym ubóstwie.

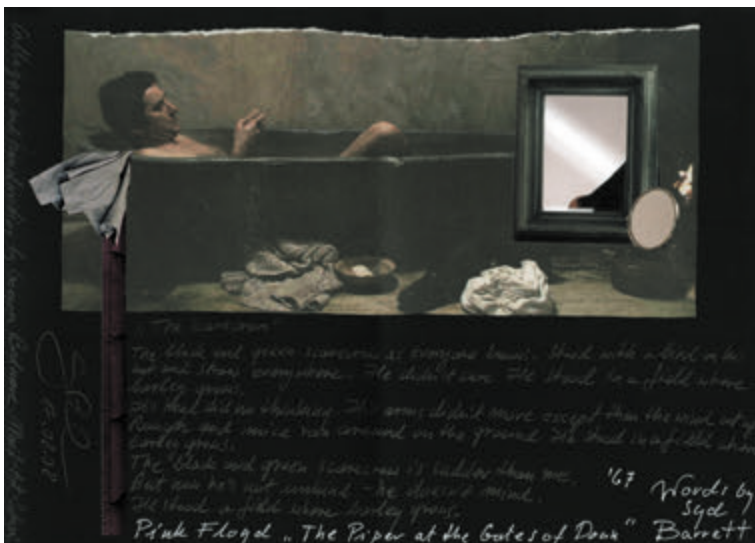
Transfuzja Andrzeja Wasilewskiego to instalacja składająca się z niewielkiego ekranu podłączonego do kroplówki, pompującej do niego błękitną ciecz. Towarzyszy temu wyświetlacz pokazujący krew płynącą przez naczynie krwionośne. Na ekranie pojawiają się poszarpane krótkie fragmenty teledysków, programów informacyjnych, reportaży z miejsc kataklizmów, nawet filmów pornograficznych. Kroplówka określa ekran jako organizm, którego homeostaza została zachwiana. Migające niespokojnie obrazy przywodzą na myśl rozregulowany odczyt EKG, EEG, tętna. Sama kroplówka jednak wydaje się także popsuta, bezładnie unosi się i opada. Absurdal-

ność tego zestawienia zwraca uwagę na dehumanizację współczesnej ikonosfery. W stronę niepokojącego odczłowieczenia kieruje też uwagę widza Aleksandra Ska swoją pracą *TYPE*. Odkurzaczuwi, którego rury tworzą zamknięty obieg, towarzyszą eksponowane na ścianie wymienne worki na kurz, których otwory wlotowe wymodelowane są na kształt warg sromowych. Wymowne nie-działanie tej maszyny i jej wewnętrzna izolacja daje obraz wyobcowania i inercji, właściwej uprzedmiotowionej, traktowanej jak towar seksualności.

Pesymistyczny obraz implikowany przez wystawę przelamuje praca *Miasto Masa Maszyna* Piotra Jędrzejewskiego – urządzenie złożone z trzech mechanizmów uruchamiających się kolejno, z których każdy wprawia w ruch następny i zastyga. Ta sztafeta zostaje uruchomiona przez fotokomórkę reagującą na pojawienie się widza. Jeśli jednak zapatrzony odbiorca zastygnie na dłużej w bezruchu, mechanizm znieruchomie-

je także. Dopiero wtedy, gdy fotokomórka zarejestruje ruch, maszyna wznowi pracę. Ma miejsce swoista interakcja maszyny i widza. W tej pracy widać, że mechanizmy nie są samowładne i wyobcowane, lecz uzależnione od ludzkiej aktywności. Tu wyraźne rysuje się analogia do koncepcji Deleuze'a-Guattariego, gdzie działanie maszyn będących narzędziami ludzkiego pożądania nie jest chaotyczne, destrukcyjne i skazane na inercję, lecz kreatywne. Praca otwiera drogę do rozumienia sił działających w ludzkiej psychice jako kreatywnych, mających realną moc sprawczą.

Prace składające się na wystawę przenoszą postulat funkcjonalności w projektowaniu z poziomu wzornictwa na poziom egzystencjalny. Mechanizmy psychiczne i społeczne przedstawione w mikrokosmosie tych prac, z którymi stykamy się na co dzień zostają tu zdemaskowane jako dysfunkcyjne. Obcowanie z nimi sprawia jednak, że tęsknota za bardziej funkcjonalnym porządkiem wprawia w ruch pożądania widza. ●



Grzegorz Bednarz, z cyklu „Pink Floyd”, 2008, kolaż

Swobodne skojarzenia są jedną z cech zasadniczych sztuki kolażu, która ma również wiele wspólnego z surrealizmem. Pochodzi bowiem z tamtego okresu. Te czasem zaskakujące skojarzenia i przenośnie, mają również wiele wspólnego z poezją. Niekiedy wybitni poeci uprawiają także sztukę kolażu. Bardzo bliskie tej sztuce są też haiku – krótkie wiersze, zaskakujące dowcipem i, jeśli naprawdę dobre, błyskotliwością przenośni oraz inwencji językowej. Pochodzą z Japonii.

Cóż prostszego, wydawałoby się, wziąć nożyczki, jakieś stare gazety, kolorowe czasopisma, zdjęcia, pocztówki czy reklamy, których pełno wokół nas i powycinać ich fragmenty, a następnie ponaklejać na przygotowane tło lub zwykłą kartkę papieru, poszukując przy tym zaskakujących zestawień, czy nastrojów? Spróbujcie.

Inspiracją może być wszystko. Muzyka i teksty Pink Floydów stanowiły dla Grzegorza Bednarza punkt wyjścia do stworzenia ponad stu kolaży. *Postanowiłem zrobić jednorodną graficznie kolekcję oddającą klimat, w jakie się wpada, słuchając muzyki Pink Floydów* – mówi autor.

Było to kolejne zadanie w szkole mail artu, którą artysta prowadzi od dziesięciu lat w Pracowni Plastycznej „Reja 17” we Wrocławiu. Biorą w niej udział uczniowie pracowni, którzy wraz ze swoim nauczycielem otrzymują każdego roku inny temat na wakacje. Temat ustalony oczywiście przez Mistrza. Wśród poprzednich tematów Mail-Art-School były: „Ty”, „Lustro”, „Widzę”, „O...”, „Tędy”, „Puola”, „Ptaszki w mojej głowie”, „Dzień dobry, Meksyk”. Po raz pierwszy, dziesięć lat temu, temat nie został zwerbalizowany. Były nim interpretacje utworów Pink Floydów. Prace uczniów zostały wtedy wysłane do stacji telewizyjnej MTV. W tym roku, po dziesięciu latach, temat na wakacje brzmiał: Pink Floyd.

W czasie dwumiesięcznych wakacji trzeba znaleźć chwilę czasu i namalować lub narysować pracę na zadany temat oraz napisać list i wysłać na adres pracowni. Uczniowie wysyłają swoje prace do Mistrza, a on wysyła swoje do nich. On

jeden musi wykonać wiele prac i napisać wiele listów, bo wielu jest uczniów. Liczy się tu nie tylko sam rysunek i tekst, ale także opakowanie listu, a więc koperta, znaczki pocztowe, grafika tekstu. Wszystko kończy się wystawą prac uczniów i Mistrza po wakacjach. Sztuka poczty pełni tu jeszcze jedną funkcję integracyjną w procesie edukacji plastycznej młodzieży. Uczniowie studiują w pracowni malarstwo i rysunek, ale też w wyniku takich działań tworzą bliską sobie grupę kolegów, a czasem przyjaciół. Nie mówiąc o szczególnej płaszczyźnie kontaktu: uczeń – nauczyciel, piszący do siebie listy. Nie są to tylko zdawkowe pozdrowienia z wakacji. Jak mówi Grzegorz Bednarz, jest to „dialog artystyczny”.

Ponieważ autor jest od początku zafascynowany muzyką elektroniczną i muzyką Pink Floydów, znalazł się oni w szkole mail artu po raz drugi. Jak ważna była i jest ich twórczość w życiu autora, świadczą o tym jego własne słowa: *Postanowiłem zamknąć owe 10 lat specjalną artystyczną kłamrą dla Pink Floyd. Była to dla mnie podróż sentymentalna prawie równoległa do ich przeżyć. Czulem, jak byśmy pracowali w ogrodach sztuk pod tym samym płotem. Ja jako plastyk, oni jako muzycy, chociaż i to dałoby się wymieszać. Przecież robili politechnikę, architekturę, a Syd Barrett był uzdolniony plastycznie.*

Mnie osobiście towarzyszyła ich twórczość w różnych przedsięwzięciach plastycznych. Nie na siłę, bardzo naturalnie uzupełniali potrzebne mi spektrum dla moich projekcji. Czy to były prace plastyczne, czy dawniej pokazy przezroczy, czy przyjemność odkrywania kolejnych okładek cover artu, latania po sklepach i dotykania pachnących zachodem płyt, u nas wtedy niedostępnych. Dźwięki ich muzyki nakładały się czasem na wydarzenia zwykłe w moim życiu i te stawały się niezwykle, inne, kultowe, wręcz mityczne.

Prace artysty wykonane zostały na jednakowej wielkości formatach A-4 komponowanych w poziomie i w pionie. Wszystkie one mają czarne tło, podkreślające kolorystykę pozostałych elementów

Janusz A. Lewicki

Wanna Marata

Nóż przecinający kobiece ciało. Nóż i kobieta. Karolina Corday przebijająca nożem serce Marata leżącego w wannie. Słynny obraz Davida. I muzyka: fortepian, kontrabas. Jest jeszcze perkusja, są gitary i teksty piosenek.

kolażu. Zestawienia części pochodzących z zupełnie różnych źródeł przynoszą wielokrotnie radość, gdy, jak się okazuje, takie fragmenty rzeczywistości dokładnie pasują do siebie, tworząc nowe, często zaskakujące i pełne napięcia obrazy. Ważna jest przy tym dyscyplina, której przestrzega autor. Dzięki temu prace są klarowne i konsekwentnie komponowane. Wiele z tych kolaży może stać się plakatami lub okładkami książek.

Dekoracyjność czerni zostaje złamana wpisanymi na niej ręcznie przez autora oryginalnymi tekstami utworów Pink Floydów. Biorą one udział w kompozycji poszczególnych prac. Niekoniecznie jednak swoją treścią nawiązują do tworzonego obrazu. Są to teksty Rogera Watersa: *A Saucerfull of Secrets* (1968), *Meddle* (1971), *More, The Body* (1968); Davida Gilmoura: *A Momentary Lapse of Reason* (1987); Syda Barretta: *The Piper at the Gates of Dawn* (1967) i oczywiście teksty z *Atom Heart Mother* (1970), *Dark Side of the Moon* (1973) i *The Wall* (1979).

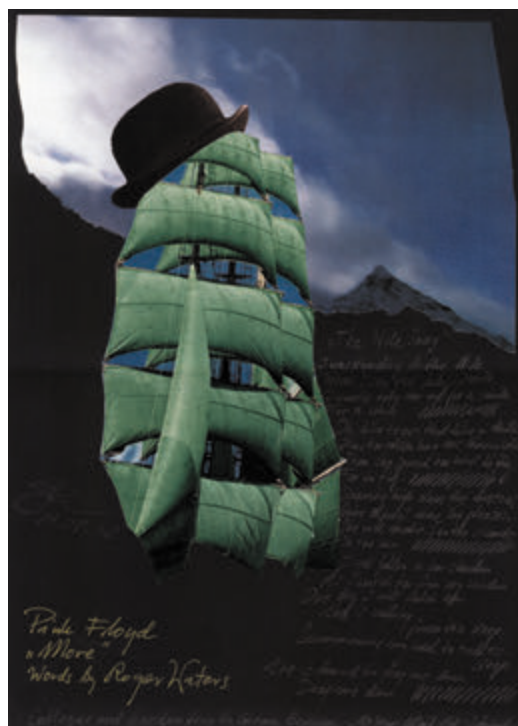
Pink Floyd: czterech architektów, którzy stworzyli nieprzemijające i rewolucjonizujące muzykę rockową utwory. Ich kompozycje pełne są zaskoczeń, ostrych zakrętów, wstrząsów, ale także pięknej harmonii, symfonicznej klasycyzacji i nadrealizmu.

Pewnego wieczoru autor wystawy znalazł się w kinie. Bohater filmu właśnie wszedł do wąskiej, dosyć obskurnej łazienki w swoim mieszkaniu. Wszedł tu, by się wykapać w wannie. Kiedy się w niej znalazł, autor ujrzał scenę, którą umieścił w jednym ze swoich kolaży. Było to dla niego poruszające zaskoczenie. Wycinając różne sceny, elementy, postacie, nie zwracał uwagi na ich pochodzenie. Liczyła się tylko ich wartość plastyczna oraz możliwość zastosowania, w którejś z prac. I oczywiście inspiracja. Scena pochodziła z filmu wybitnego polskiego reżysera, pracującego za granicą, który powrócił do kina po kilkunastu latach przerwy. Kojarzy się ona ze słynnym obrazem Davida. Film spotkał się w 2008 roku z dużym uznaniem na świecie. ●

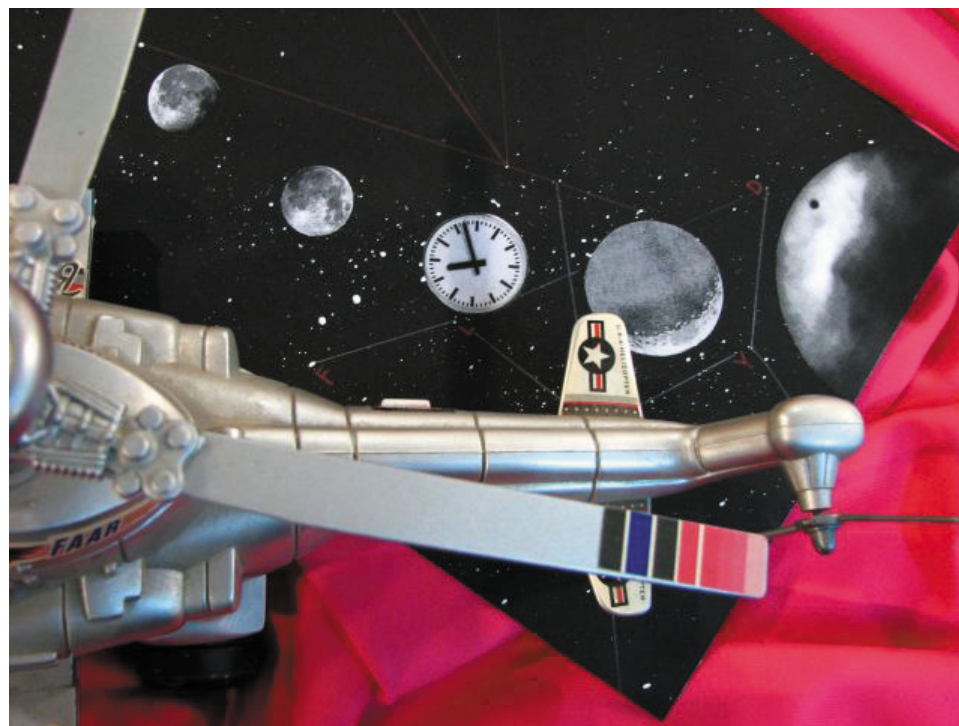


Grzegorz Bednarz, z cyklu „Pink Floyd”, 2008, kolaż

Marek Rybicki, Mail-Art School Temat na Wakacje PINK FLOYD



Grzegorz Bednarz, z cyklu „Pink Floyd”, 2008, kolaż



Natalia Nguyen, Mail-Art-School Temat na Wakacje PINK FLOYD

→ Zofia Kulik, *The Splendour of Myself*

Alexandra Hołownia

13. ART FORUM BERLIN

„Art Forum Berlin” powstało w roku 1996 z inicjatywy berlińskich galerii, chcących sobie polepszyć handlowanie sztuką.

W roku 2000 Sabrina Van der Ley została szefową targów, reformując ich oblicze. Van der Ley pragnęła za pomocą „Art Forum” uwypuklić kosmopolityczny charakter stolicy Niemiec. Zaznaczyć, że w Berlinie wielu artystów z całego świata rozpoczyna swoją karierę. Podkreślić przychylność miasta dla kuratorów, krytyków, historyków sztuki otrzymujących właśnie tu możliwości koncipowania najnowszych, najbardziej ekstrawaganckich wystaw. Tak więc „Art Forum Berlin” skupiło się zarówno na handlu sztuką, jak i na propagandowym demonstrowaniu twórczych poszukiwań. Idei tej schlebiała, trwająca równolegle do „Art Forum”, „Berlińska Jesień Artystyczna” oraz zainicjowane po roku 2003 mniejsze alternatywne targi, jak: „Previu”, „Berliner Liste”, „Berliner Kunstsalon”, „bridgeArtFair”, „Neukölln Art Fair”.

Niestety lansowanie wizerunku prężności artystycznej miasta nie przyniosło finansowego sukcesu. Uchodzące za najbardziej prestiżowe targi sztuki w Niemczech „Art Forum Berlin” nie wytrzymały pod względem handlowym, konkurencji z targami sztuki w Londynie, Szwajcarii i Paryżu. Efektem czego Sabrina Van der Ley, zakończyła w roku 2008 swą 8-letnią kadencję.

Od roku 2009 kierownictwo „Art Forum Berlin” przejmą: Eva-Maria Haeusler i Peter Vetsch. Oczekiwana jest też nowa koncepcja targów. Już dziś wiadomo, że paralelnie do „Art Forum” w starym budynku pocztowym (Postfuhramt) na Oranienburgerstr. róg Tucholskistr. trwać będzie



pokaz berlińskich galerii „Art Berlin Contemporary”. Pomysł ten świadczy o pojednaniu i przyszłej współpracy konkurencyjnych i skłóconych do tej pory stronnictw.

W 2008 roku 13. edycję „Art Forum Berlin” odwiedziło 44.000 widzów. Wielu wystawców przybyło do Berlina bezpośrednio z londyńskiego „Frieze Art Fair” i paryskiego „FIAC”. Chęć uczestnictwa w „Art Forum Berlin” zgłosiło ponad 400 galerii, wybrano tylko 136 galerii z 26 krajów. W tym 70 galerii zagranicznych, 60 galerii niemieckich, 31 galerii wystawiało po raz pierwszy. Polskę reprezentowały 3 galerie: „Le Guern”, „Zak-Branicka”, „Zderzak”. Ciekawa ekspozycja stoiska krakowskiej galerii „Zderzak” oscylowała wyłącznie wokół malarstwa. Wystawiono prace: Piotra Kurki, Kasi Majak, Jarosława Modzelewskiego, Radka Szłaga, Moniki Szwed i Toma Vernimmen. Największym zainteresowaniem cieszyły się delikatne obrazy Moniki Szwed. Prace

poznańskiej artystki wzbogacają dziś zbiory wielu międzynarodowych kolekcji na całym świecie. „Zderzak” proponował je, o ile pamiętam, za cenę 4.000 Euro. Mnie natomiast bardzo przypadła do gustu wystawiona przez galerię „Zak-Branicka” praca Jarosława Ficińskiego *As You Wish*. Eksperymentujący z optyką twórca świadomie położył nacisk na percepcję. Jego wibrujące kręgi łatwo wpadały przechodniom w oko. Małe formaty Ficińskiego (30 x 40 cm) można było nabyć za 3000 Euro. A duży format (636 x 230cm) za 17.000 Euro. Galeria „Zak-Branicka” nazwała swą targową prezentację: „Czy ornamentyka jest przestępstwem?”. Ten przewrotny tytuł nawiązywał do wiszącej centralnie fotografii *The Splendour of Myself V*, autorstwa Zofii Kulik. Elementy ornamentyki tworzyły zestawione ze sobą małe zdjęcia ze Zbigniewem Liberą w roli głównej. Piękny obraz Zofii Kulik, znanej międzynarodowej publiczności z Documenta 12, podchwy-



Sylvie Fleury

tliwie odzwierciedlał postkomunistycznego ducha w sztuce polskiej. Ornamentyka nie jest przestępstwem, lecz niemocą wyzwolenia z kanonów wizualnej propagandy minionego systemu. Inny postkomunistyczny pomnik Zofii Kulik, przedstawiała „Le Guern”. Warszawska galeria zaprezentowała również prace Jarosława Kozłowskiego i Tomasza Partyka. Generalnie międzynarodowe galerie najczęściej pokazywały rysunek i malarstwo. Mniej rzeźb, a jeszcze mniej instalacji wideo. Rozmach i lekkość kolekcjonerskich zakupów torpedował wszechobecny kryzys. Choć berlińskie media oficjalnie podawały, że interesy handlu sztuką w Berlinie nadal idą dobrze, to jednak wiele galerii narzekało na niskie obroty. Najwięcej sprzedawały galerie: „Arnd & Partner” (Berlin–Zurich), „Medhi Chauakri” (Berlin), „Ochs” (Berlin–Pekin), „Eigen Art” (Berlin–Lipsk). Najdroższą pracą okazało się wykonane w oleju malowidło Neo Raucha, za które szef galerii „Eigen Art”, Gerd Harry Lybke, otrzymał pół miliona euro. Także jeszcze przed wernisażem Muzeum Sztuki Współczesnej w Pekinie kupiło kostium spacerującej figury artystycznej Alexandry Fly.

Mimo że „Art Forum Berlin” dysponowało znacznie niższymi cenami od „Art Basel”, „Art

Basel – Mimi Beach”, „Frieze Art Fair” czy „FIAC”, to i tak elita światowych kolekcjonerów pominięła Berlin. W „Art Forum Berlin” nigdy nie brały udziału galerie niemieckich miliardów, jak: „Jablonka” czy „Karsten Grave”. Nic nie pomogły zmagania Sabriny Van der Ley, Berlin nie zbudował wizerunku miasta handlującego sztuką. W tegorocznych targach nie wzięły udziału prestiżowe, średnio zamożne berlińskie galerie: „Klosterfelde”, „Diehl”, „Nordhacke”, „Barbara Weiss”, „Schuster”, „Richter”. Zabrakło galerii z Kanady, Australii, Izraela czy Szwecji. Spotkałam tylko jedną galerię z Włoch, podczas gdy na „Art Basel” w roku 2008 Włosi zaprezentowali aż 24 galerie. W „Art Forum Berlin” uczestniczyły 8 galerii z USA w tym 7 z Nowego Jorku i jedna z Los Angeles. Cóż z tego, na „Art Basel” 2008 były aż 82 galerie amerykańskie. W roku 2008, podobnie jak w latach poprzednich, liczne imprezy towarzyszące uświetniały klimat artystycznego Berlina. Otwarto między innymi retrospektywną wystawę Paula Klee, także pokaz rzeźb z serii „Celebrities” Jeffa Koonsa. Oba wydarzenia miały miejsce w berlińskiej Nowej Galerii Narodowej. Na placu Schlossplatz powstała tymczasowa hala sztuki: „Temporaere Kunsthalle Berlin” udostępniająca

wideoinstalację artystki z Johannesburga, Candice Breitz. Poza tym w Haus der Kulturen der Welt (Dom Kultur Świata), podziwiano prezentację „Rational/Irrational” (z Polski uczestniczyli: Paweł Althamer i Artur Żmijewski). A w Georg-Kolbe-Museum oglądać można było prace chińskiego rzeźbiarza Ah Xian. W przestrzeniach teatralnych: Hau 1, Hau 2, Hau 3, zainaugurowano festiwal instalacji i filmów wideo o dziwnym niemiecko-angielskim tytule: „Fressen oder Fliegen. Art into Theater – Theater into Art” (Żreć czy latać. Sztuka do teatru – teatr do sztuki) – ze strony polskiej z udziałem Katarzyny Kozyry. Natomiast w halach wystawowych „Art Forum” trwały „Talks”, czyli rozmowy o problemach kolekcjonerów, kuratorów i artystów. Przyjęcia związane z wręczeniem nagród, wieczory autorskie, spotkania z krytykami przynudzającymi o globalizacji w świecie sztuki, obiady przy świecach w towarzystwie młodych nieznanymi twórców i wiele innych propozycji przyciągało uwagę odbiorców. Do dziś jednak oficjalnie nie ujawniono, czy te trwające z okazji „Art Forum Berlin” dodatkowe atrakcje wzbogaciły finansowo miasto, czy raczej dbająca o swój *image* stolica musiała do wszystkiego sama dopłacać? ●

Agnieszka Dela

Rzeczywistość i sny

50 lat sztuki w opolskiej galerii



Wystawa Jubileuszowa w Galerii Sztuki Współczesnej w Opolu jest prezentacją najciekawszych twórców ostatnich dziesięcioleci, którzy wpłynęli znacząco na kształt sztuki współczesnej w Polsce.

Istniejące od 1958 r. Biuro Wystaw Artystycznych w Opolu, a następnie, od 1992 r., jego prawna następczyni Galeria Sztuki Współczesnej promuje twórczość artystów lokalnych – związanych z Opolszczyzną, ale głównie stara się ukazywać aktualne wydarzenia artystyczne. Wystawa „Rzeczywistość i sny – 50 lat sztuki w opolskiej galerii” jest próbą usystematyzowania ważnych artefaktów w sztuce polskiej z perspektywy wystaw organizowanych przez dziesięciolecia w opolskiej galerii. Twórczość prezentowanych tu 20 artystów dość umownie, ale świadomie podzielona została na dwie

Wystawa „Rzeczywistość i sny – 50 lat sztuki w opolskiej galerii” ukazuje kolejne lata zmagania artystycznych ze światem, gdzie czasem trudno odróżnić jawę od snu.

grupy tematyczne: rzeczywistość i sny. rzeczywistość jest hasłem skupiającym na wystawie artystów, którzy w swojej twórczości analizowali świat, przedstawiając jego piękno, jak i dramat człowieka uwikłanego w codzienność. Na wystawie znalazły się prace autorów interpretujących rzeczywistość zastaną: polityczną, społeczną, jak również podejmujących w swej twórczości temat indywidualnych zmagania ludzi z codziennością. Ważną postacią, nie pozwalającą zapomnieć o okropnościach II wojny światowej, jest niedawno zmarły, wielki twórca teatru oraz plastyki – Józef Szajna. W Opolu widzimy jego „kukły” – postaci cierpiących kobiet wyniszczonych przez najgorszą formę rzeczywistości, jaką jest wojna (Kobieta z rurką, Kobieta ciężarna).

W każdej dekadzie podejmowano próby analizy rzeczywistości – nie tylko traumatycznych wspomnień, ale również zapisu zdumiewającej nas teraźniejszości. Edward Dwurnik w obrazie *Moje podwórko* ukazuje szarą rzeczywistość małych społeczności lat siedemdziesiątych. Łukasz Korolkiewicz (*Okno na podwórze*), Wiesław Szamborski (*Chmury nad Gdańskiem*) od-

noszą się do rzeczywistości lat osiemdziesiątych, do dramatycznych wydarzeń stanu wojennego i jego konsekwencji. Absurd tamtych dni widoczny jest w wielu pracach artystów tworzących poza oficjalnym obiegiem sztuki. Ważnym znakiem tej dekady była akcja zainicjowana przez Marka Sapetto, w ramach ruchu niezależnych twórców pt. *Walizka*. Walizka „wypełniona” jest małymi pracami, które sprawnie można zawiesić w mieszkaniach, na niezależnych wystawach (*Walizka: Świeczka, Budowniczy Piramid, Klatka, Kompas, Zamknięte drzwi, Śledź po gdańsku, Wielka szarosa, Głosciciel prawdy, Strzelnica, Świeca dymna*).

Innym razem rzeczywiste obrazy, postaci i przedmioty odnoszą nas do symbolicznych znaczeń. Umieszczone na tle odcieni fioletoów i głębokiej czerni zmieniają swoje znaczenie, powodując niepokój oglądającego. Takie wrażenia odnosimy, oglądając prace Antoniego Fałata (*Koniec wieku, koniec Europy II*).

Słowo SNY na opolskiej wystawie wywołuje artystów, którzy penetrowali naszą podświadomość. Surrealizm, ukazujący lęk, obawy i piękno poprzez zaskakujące metafory, oniryczne symbole, towarzyszył wielu twórcom przez ostatnie dziesięciolecie. W Polsce szczególnie charakter przybiera ukazywanie wątków nierzeczywistych, podsyte jest ono głęboko zakorzenioną tradycją Romantyzmu (Władysław Hasior, Jerzy Duda-Gracz), gdzie w zmitologizowany sposób ukazuje się wątki historii czy „polskości”. Na wystawie w opolskiej galerii można zobaczyć klasyków surrealizmu polskiego. W twórczości każdego z artystów skupionych wokół słowa SNY widzimy subiektywną tawestację tego zjawiska w sztuce. Metafizyczne prace Zbigniewa Makowskiego, w których rozpoznajemy twarze, znaki, napisy umieszczone w nierzeczywistych układach (*Trivia, Geraldine*). Artysta wprowadza nas w intelektualną grę z metafizyczną przestrzenią swych prac. Rysunek i kompozycja mają tu niezwykle ważne znaczenie. Przedmiot wyrwany z codziennego otoczenia, pomimo geometrycznej staranności układu, staje się demoniczny, nabiera nowych, nierzeczywistych znaczeń. Podobnie odbieramy prace Kazimierza Mikulskiego, przesyco-

ne dodatkowo erotyką i zmysłowością drzew-kobiet, kwiatów (*Panna młoda – bukiet ślubny*). Bardzo efektownie prezentuje się w tym kontekście twórczość Zdzisława Beksińskiego, demoniczna i pełna wewnętrznych dramatów autora. Niezwykle ważne stają się prace Erny Rosensteina, która łączy to, co rzeczywiste ze światem fantazji. Rosenstein prowadzi nas do świata własnych snów i nostalgicznych wspomnień (*Piąta pora roku, Nocny odlot Pegaza*). Wystawa ponadto skupia wiele innych, istotnych nazwisk dla sztuki polskiej i światowej: m.in. Jan Lebenstein, Maria Jarema.

Poza oficjalnym obiegiem sztuki pozostają nadal obrazy opolskich twórców, którzy jednak doskonale wpisują się w koncepcję ekspozycji. Zenon Henryk Rachwański niczym Francis Bacon krzyczy do nas ze swych obrazów – mar sennych. Jego prace pełne są dramatycznej ekspresji i wyalienowania w nieokreślonej przestrzeni. Na wystawie wkraczamy również w bardziej subtelny świat onirycznych wspomnień ukazanych w obrazach Bolesława Polnara. Słowo SNY określa również twórczość Władysława Początką.

Wystawa „Rzeczywistość i sny – 50 lat sztuki w opolskiej galerii” ukazuje kolejne lata zmagania artystycznych ze światem, gdzie czasem trudno odróżnić jawę od snu. Prerażające doświadczenia wojny, szara rzeczywistość i dramat czasów PRL-u miały silny wpływ na artystów, których prace prezentujemy. Warto również zatrzymać się przy obrazach z lat dziewięćdziesiątych ubiegłego stulecia, jak również tych najnowszych z lat 2000–2008 (Łukasz Korolkiewicz, Zbigniew Makowski, Marek Sapetto, Antoni Fałat). Tutaj również sen miesza się z rzeczywistością – już bardziej medialną, skupioną wokół konsumpcji, ale niepozbawioną metafizycznych znaczeń. Zamysłem organizatorów wystawy było ukazanie problemów społecznych, obaw i marzeń artystów tworzących przez ostatnie 50 lat. W sposób oczywisty wystawa „Rzeczywistość i sny – 50 lat sztuki w opolskiej galerii” nie jest pełnym obrazem tych doświadczeń, jednak w znaczący sposób sygnalizuje obecność ważnych postaci i dzieł dla polskiej sztuki współczesnej. ●



1. Na pierwszym planie *Kobieta z rurką* (1971–72) **Józefa Szajny**, obraz w tle po prawej: **Zenon Henryk Rachfalski**, *Wspomnienie o ojcu*, 1985

2. Na pierwszym planie *Simulacrum*, 1999, **Łukasza Korolkiewicza**

3. Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego RP Bogdan Zdrojewski z jubileuszową statuetką Pegaza autorstwa **Ignacego Nowodworskiego**

Na sąsiedniej stronie: dyrektor BWA w Opolu, A. Potocka, dekorowana przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego RP



Joanna Nowara

fot. J. Stelmaszek

120

FESTIWAL WYSOKICH TEMPERATUR

To już III Edycja Międzynarodowego Festiwalu Wysokich Temperatur, która odbędzie się 16 maja w ogrodzie Akademii Sztuk Pięknych na ul. Traugutta we Wrocławiu.

- W tym roku oprócz stałego programu, czyli: pokazów palenia autorskich pieców do ceramiki, prezentacji formowania szkła na gorąco przez mistrzów hutniczych, lania żeliwa, goszczenia wielu znakomitych gości z kraju i z zagranicy, będzie parę nowości.
- W tygodniu poprzedzającym III Międzynarodowy Festiwal Wysokich Temperatur planowane są pięciodniowe warsztaty z zakresu: ceramiki-toczenia na kole garncarskim, szkła formowanego metodą hutniczą oraz odlewania brązu i żeliwa.
- Festiwalowi towarzyszyć będzie sympozjum rzeźbiarskie, na którym artyści z Izraela, Anglii, USA oraz Włoch stworzą rzeźby z żeliwa oraz stali. Prace te na stałe zaistnieją we Wrocławiu i będą tworzyły współczesną, zewnętrzną galerię rzeźby.
- W ramach festiwalu odbędzie się wystawa fotografii na wrocławskim rynku autorstwa Jędrzeja Stelmaszka, na której zaprezentuje autorską wizję poprzednich edycji wydarzenia. W czasie trwania festiwalu odbędzie się również kiermasz szkła i ceramiki, na którym zaprezentują się studenci wrocławskiej Akademii Sztuk Pięknych.
- Dotychczasowe festiwale cieszyły się ogromnym zainteresowaniem. Zaraziliśmy już wielu ludzi tym szczególnym rodzajem pracy w materii.
- Zapraszam na festiwal, a zapewniam – będzie gorąco! Temperatura cały czas rośnie. ●

Więcej na naszej stronie internetowej www.fwt.wroclaw.pl

Organizatorzy:

Związek Polskich Artystów Szkła, Stowarzyszenie Grawiton, Akademia Sztuk Pięknych we Wrocławiu



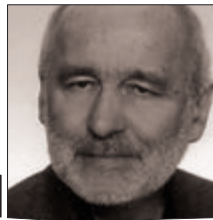
Barbara Kozłowska (ur. 4 grudnia 1940 w Tarnobrzegu, zm. 27 grudnia 2008 we Wrocławiu) była wybitną choć niedostatecznie znaną i docenioną artystką, jedną z reprezentatywnych postaci wrocławskiej neoawangardy.

Choć była z wykształcenia malarką, w pierwszej fazie twórczości zajęły ją problemy przestrzenne i to zarówno w ukierunkowaniu na odczucia wielkich, globalnych relacji (z tego punktu widzenia za „przebudzenie” uznała swój pobyt nad Bajkałem w 1967), jak i w konkretach barwnych rzeźb (*Maszyna*, *Kompozycja niebieska*, *Przerwa*). Jakby połączeniem tych idei, stały się jej efemeryczne dzieła projektowane w różnych miejscach na świecie, a zrealizowane tylko w kilku punktach Europy i USA w ramach „kosmicznego” projektu manifestującej się w czasie i przestrzeni „Linii granicznej”, oznaczonej inicjacyjnie w 1970 roku na plaży w Łazach jako linia stożków usypanych z piasku z dodatkiem kolorowych pigmentów. To ideowe otwarcie na świat, rejestrowane wykresami, przezroczeniami i zdjęciami (m.in. w Edynburgu w 1972), uznane zostało za wczesny w naszej sztuce przejaw konceptualizmu i w związku z tym zadokumentowane zostało na wystawie „Refleksja konceptualna w sztuce polskiej” w CSW w Warszawie. W latach: 1972 do 1982 czyni Kozłowska ze swej pracowni alternatywną „Galerię Babel” – miejsce szczególnych ekspozycji i sporów o sztukę. I jest w tych działaniach wybitnie niekomercyjna oraz niepodległa wobec PRL-owskich instytucji. W jej pracowni krystalizują się idee dokumentów czy indeksów „sztuki pojęciowej”, jak i różne przejawy nawiązań do całej przestrzeni galerijnej roboczo określanych wówczas nazwą „environments”, lecz w swej wymienialności obiektów będących w pełni już „instalacjami”. W stanie wojennym i tuż po nim wraz ze swym mężem Zbigniewem Makarewiczem, artystka jest zaangażowana w działalność kultury niezależnej i wystawia jedynie w miejscach autorskich lub czynnych w obrębie drugie-

go obiegu. Specjalne miejsce w jej twórczości zajmują z jednej strony różne konceptualne próby konkretyzacji pojęć i matematycznych przekształceń, a z drugiej notacje egzystencjalne (np. w całej podróży *Linii*, w *Negatywach fikcji* z 1976 czy *Jabłku Adama* z 1980). Imaginatywne użycie banalnych obiektów (kostki pumeksowe, plastikowe butelki, zestawy belek) stawały się załącznikami do roboczych notatek, których w owych przedmiotach nie było. Takie ukierunkowanie na negatyw czy nieobecność, było w twórczości Barbary Kozłowskiej częstym tematem działań. Poza licznymi mikrointerwencjami, w dziesięciu rozbudowanych „przedstawieniach” (czytaj: performansach), prezentowanych w określonych miejscach Barbara Kozłowska wciąż zdawała się ukazywać: brak, nieobecność, nieskończoność, niedoprowadzenie do końca czy negatywność zamiast czegoś zbyt pośpiesznie krzepiącego czy „pozytywnego”. Ważne były też jej lapidarne diagramy, paradoksalne notatki i dłuższe eseje. Już w 1969 (ankieta Galerii Pod Moną Lisą), proponowała artystka wirtualną galerię współkształtowaną przez widzów. W 1972 w Edynburgu, w katalogu wystawy „Atelier 72” opublikowany został po raz pierwszy „klasyczny” już tekst Kozłowskiej ...*wszystko to może być gdziekolwiek...* A w 1991 w katalogu w Galerii Labirynt w Lublinie opisywała swój paradoks widzenia rzeczywistości *zawsze w opozycji do siebie* i to, że *kiedy zrobi obrót, jej rzeczywistość jest w opozycji do niej*. Dlatego postawiła sobie postulat tworzenia sztuki będącej rzeczywistością jej samej, a nie tej, którą ona „napotyka naprzeciwko siebie”. Można stwierdzić, że w swych poszukiwaniach, tezę tę w dużej mierze realizowała. ●

Andrzej Kostolowski

Andrzej Kostołowski



SPALONE OBRAZY

Wnikając w biografie artystów, spotykamy w nich niejednokrotnie opisy swoistych *auto-da-fé*. Reprezentanci różnych dziedzin często niszczą swój dorobek w pewnych momentach swej działalności. I dzieje się to z różnych powodów.

Nie licząc spektakularnej destrukcji własnych rzeźb przez Camille Claudel u progu choroby umysłowej po 1905 roku, najbardziej widoczne akcje niszczenia dzieł spotykamy u malarzy. Są one być może szczególnie dramatyczne (porywające wizualnie!), ponieważ działają tu „malownicze” płomienie spopielające często cały dorobek życiowy twórców.

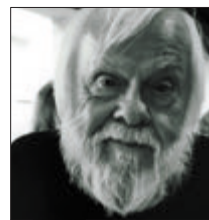
Odkładając na moment rozważenie najbardziej ogólnego „impulsu niszczenia” (manifestowanego także np. w obrębie sympozjum „Destruction in Art” z 1966 roku), prześledźmy kilka przykładów „spalonych obrazów”. Oto Sandro Botticelli stając się po 1490 zwolennikiem surowego Girolamo Savonaroli, jak pisze o tym Giorgio Vasari, pali te własne obrazy mitologiczne („pogańskie!”), których z jego pracowni nie zdołali odebrać patroni. Na szczęście, kilka ważnych „heretyckich” dzieł było już poza kontrolą mistrza i dzięki temu ocalały i *Wiosna* i *Narodziny Wenus* – jedno z najwspanialszych obrazów wszystkich czasów. Autor nie spalił ich i dał nam możliwość interpretacji bez końca. Z kalifornijskich materiałów prasowych dowiadujemy się iż po 1916 roku zamieniła w popiół całą swą niemal kilkunastoletnią twórczość malarską Jessej Dorr, rozżalona na złe recenzje jej wystaw. Zarzuciła przy tym zupełnie swą artystyczną działalność i stała się anonimową postacią. Gdy przypadkiem odnaleziono kilka niezniszczonych obrazów tej artystki z San Francisco, krytycy i muzealnicy jednogłośnie stwierdzili, że są to dzieła wybitne. Francis Bacon, jeden z najważniejszych malarzy stulecia, o którym było wiadomo w latach 20. i 30. XX w., że tworzy dzieła kubistyczne oraz surrealistyczne i że jest pod wpływem Picassa, spalił w latach 40. większość z nich. Zrobił to strategicznie, chcąc pozbyć się tego, co uznał za zbyt podległe wpływom innych artystów. Bacon okazał się znakomitym reżyserem własnej indywidualności, bowiem już nikt nie będzie wypominał mu wczes-

nych dzieł naśladowczych i wtórnych, a pozostanie w naszej pamięci jako niezrównany mistrz ludzkich konwulsji i wspaniałych efektów pędzla. I jeszcze dwa inne przykłady. W 1976 roku Ettore De Grazia, ceniony artysta z Arizony, niszczy własne obrazy o tematyce indiańskiej i z lokalnymi motywami. Powód: malarz uznaje, że jest gnębiony niesłusznie nakładanymi na niego wysokimi podatkami. Natomiast nieco wcześniej, bo w lipcu 1970 roku, jedna z najwybitniejszych postaci sztuki konceptualnej – John Baldessari porzucając swą dość bujną twórczość malarską, zamienia dotychczasowe obrazy w popiół. Dochodzi bowiem do wniosku, że malarstwo staje się dzie-

„Dla Bacona, powód spopielenia to prawdziwe docenienie oryginalnych, warsztatowo perfekcyjnych obrazów jako skondensowanych form komentujących naszą egzystencję.

dzinę wyalienowaną i od tego czasu zaczyna zamieniać płótna na teksty oraz fotografie. W 1970 roku tworzy swą słynną, przełomową litografię z powtórzonym 17 razy zdaniem: *Nie będę już więcej robił nudnej sztuki*.

To, że nigdy już nie będziemy oglądali spalonych obrazów, jest czymś więcej, co związane byłoby tylko z ich brakiem. U Botticellego i Baldessariego, mamy do czynienia z ideowymi deklaracjami. Artysta renesansowy zmienia zdanie o tematyce swego malarstwa. Kalifornijski konceptualista, przejęty ideami Duchampa zmienia paradygmat sztuki uważając, że na miejsce warsztatowej doskonałości kształtować należy w sztuce pomysły, pojęcia czy ironiczne koncepty. Natomiast



© 2007 Sidney B. Felsen

Nie będę już więcej robił nudnej sztuki.

– John Baldessari

samo wykonanie dzieł staje się wobec owych pomysłów tylko dokumentacją. Jeśli obaj wspomniani artyści „porzucają” malarstwo, to dla Bacona powód spopielenia jest odwrotny: chodzi o prawdziwe docenienie oryginalnych, warsztatowo perfekcyjnych obrazów jako skondensowanych form komentujących naszą egzystencję. Pałac dzieł malarskie, możemy też czynić to z zagniewania na krytyków (jak u Dorr) czy też z niechęci do podatków (De Grazia). Za każdym razem jednak brak spalonych już obrazów staje się jakimś faktem świadrującym i drażącym. Dziwnie pobudza on naszą wyobraźnię. Dzieje się bowiem tak, jakbyśmy mieli do czynienia z gestem o znaczeniu podobnym do rewolucyjnych poczynań, które zmieniały tory sztuki. Czynność negatywna nabiera prawie cech artystycznego wydarzenia będącego odwróceniem „pozytywnego” aspektu zaistnienia dzieła... Tu dzieło traci istnienie, skoro zostaje spalone. Można jeszcze do tego dodać całkowicie złośliwą uwagę: niejeden artysta (niejedna artystka) mógłby (mogłaby) wziąć przykład z wymienionych powyżej malarskich pironów... ●

Suplementy do historii lat 80.

część 2 katalogu
„Republika bananowa. Ekspresja lat 80.”

Jolanta Ciesielska
Wojciech Ciesielski
Grzegorz Dziamski
Małgorzata Gorczyńska
Ryszard Grzyb
Paweł Jarodzki
Jan Michalski
Ada F. Pawlak
Józef Robakowski
Marek Rogulski
Andrzej Saj
Maryla Sitkowska
Joanna Sokołowska
Marek Sobczyk
Agnieszka Wołodźko
Ryszard Ziarkiewicz



Redaktor: Jolanta Ciesielska
Wydawcy: Ośrodek Kultury i Sztuki we Wrocławiu
Muzeum Narodowe w Szczecinie
Partner: Galeria Miejska Arsenał w Poznaniu

Projekt zrealizowany został w ramach Dolnośląskiego Festiwalu Artystycznego pod patronatem Bogdana Zdrojewskiego - Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego i Marka Tapińskiego - Marszałka Województwa Dolnośląskiego. Patronem medialnym wydawnictwa jest Pismo Artystyczne Format

MK i DN
Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

URZĄD MARSZAŁKOWY WJEWÓDZTWA DOLNOŚLĄSKIEGO
**DOLNY
ŚLĄSK**
www.dolnyślask.pl

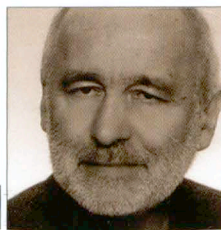

Ośrodek Kultury i Sztuki we Wrocławiu


DOLNOŚLĄSKI FESTIWAL ARTYSTYCZNY


MUZEUM NARODOWE
w Szczecinie

arsenał GALERIA MIEJSKA *format*

Andrzej Kostołowski



SPALONE OBRAZY

Wnikając w biografie artystów, spotykamy w nich niejednokrotnie opisy swoistych *auto-da-fé*. Reprezentanci różnych dziedzin często niszczą swój dorobek w pewnych momentach swej działalności. I dzieje się to z różnych powodów.

Nie licząc spektakularnej destrukcji własnych rzeźb przez Camille Claudel u progu choroby umysłowej po 1905 roku, najbardziej widoczne akcje niszczenia dzieł spotykamy u malarzy. Są one być może szczególnie dramatyczne (porywające wizualnie!), ponieważ działają tu „malownicze” płomienie spopielające często cały dorobek życiowy twórców.

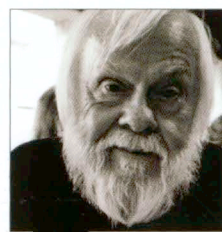
Odkładając na moment rozważenie najbardziej ogólnego „impulsu niszczenia” (manifestowanego także np. w obrębie sympozjum „Destruction in Art” z 1966 roku), prześledźmy kilka przykładów „spalonych obrazów”. Oto Sandro Botticelli stając się po 1490 zwolennikiem surowego Girolamo Savonaroli, jak pisze o tym Giorgio Vasari, pali te własne obrazy mitologiczne („pogańskie”!), których z jego pracowni nie zdołali odebrać patroni. Na szczęście, kilka ważnych „heretyckich” dzieł było już poza kontrolą mistrza i dzięki temu ocalały i *Wiosna* i *Narodziny Wenus* – jedno z najwspanialszych obrazów wszystkich czasów. Autor nie spalił ich i dał nam możliwość interpretacji bez końca. Z kalifornijskich materiałów prasowych dowiadujemy się iż po 1916 roku zamieniła w popiół całą swą niemal kilkunastoletnią twórczość malarską Jessey Dorr, rozżalona na złe recenzje jej wystaw. Zarzuciła przy tym zupełnie swą artystyczną działalność i stała się anonimową postacią. Gdy przypadkiem odnaleziono kilka niezniszczonych obrazów tej artystki z San Francisco, krytycy i muzealnicy jednoznacznie stwierdzili, że są to dzieła wybitne. Francis Bacon, jeden z najważniejszych malarzy stulecia, o którym było wiadomo w latach 20. i 30. XX w., że tworzy dzieła kubistyczne oraz surrealistyczne i że jest pod wpływem Picassa, spalił w latach 40. większość z nich. Zrobił to strategicznie, chcąc pozbyć się tego, co uznał za zbyt podległe wpływom innych artystów. Bacon okazał się znakomitym reżyserem własnej indywidualności, bowiem już nikt nie będzie wypominał mu wczes-

nych dzieł naśladowczych i wtórnych, a pozostanie w naszej pamięci jako niezrównany mistrz ludzkich konwulsji i wspaniałych efektów pędzla. I jeszcze dwa inne przykłady. W 1976 roku Ettore De Grazia, ceniony artysta z Arizony, niszczy własne obrazy o tematyce indiańskiej i z lokalnymi motywami. Powód: malarz uznaje, że jest gnębiony niesłusznie nakładanymi na niego wysokimi podatkami. Natomiast nieco wcześniej, bo w lipcu 1970 roku, jedna z najwybitniejszych postaci sztuki konceptualnej – John Baldessari porzucając swą dość bujną twórczość malarską, zamienia dotychczasowe obrazy w popiół. Dochodzi bowiem do wniosku, że malarstwo staje się dzie-

„Dla Bacona, powód spopielenia to prawdziwe docenienie oryginalnych, warsztatowo perfekcyjnych obrazów jako skondensowanych form komentujących naszą egzystencję.

dzinę wyalienowaną i od tego czasu zaczyna zamieniać płótna na teksty oraz fotografie. W 1970 roku tworzy swą słynną, przełomową litografię z powtórzonym 17 razy zdaniem: *Nie będę już więcej robił nudnej sztuki*.

To, że nigdy już nie będziemy oglądali spalonych obrazów, jest czymś więcej, co związane byłoby tylko z ich brakiem. U Botticellego i Baldessariego, mamy do czynienia z ideowymi deklaracjami. Artysta renesansowy zmienia zdanie o tematyce swego malarstwa. Kalifornijski konceptualista, przejęty ideami Duchampa zmienia paradygmat sztuki uważając, że na miejsce warsztatowej doskonałości kształtować należy w sztuce pomysły, pojęcia czy ironiczne koncepty. Natomiast

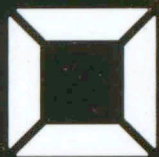


© 2007 Sidney B. Felsen

Nie będę już więcej robił nudnej sztuki.

– John Baldessari

samo wykonanie dzieł staje się wobec owych pomysłów tylko dokumentacją. Jeśli obaj wspomniani artyści „porzucają” malarstwo, to dla Bacona powód spopielenia jest odwrotny: chodzi o prawdziwe docenienie oryginalnych, warsztatowo perfekcyjnych obrazów jako skondensowanych form komentujących naszą egzystencję. Pałac dzieł malarskie, możemy też czynić to z zagniewania na krytyków (jak u Dorr) czy też z niechęci do podatków (De Grazia). Za każdym razem jednak brak spalonych już obrazów staje się jakimś faktem świadrującym i drażącym. Dziwnie nie pobudza on naszą wyobraźnię. Dzieje się bowiem tak, jakbyśmy mieli do czynienia z gestem o znaczeniu podobnym do rewolucyjnych poczynań, które zmieniały tory sztuki. Czynność negatywna nabiera prawie cech artystycznego wydarzenia będącego odwróceniem „pozytywnego” aspektu zaistnienia dzieła... Tu dzieło traci istnienie, skoro zostaje spalone. Można jeszcze do tego dodać całkowicie złośliwą uwagę: niejeden artysta (niejedna artystka) mógłby (mogłaby) wziąć przykład z wymienionych powyżej malarskich pironów... ●



Galeria Gallery

Galeria Sztuki Współczesnej
pl. Teatralny 12
45-056 Opole

tel./fax +48 77 402 12 35
e-mail: info@galeriaopole.pl

Galeria zajmuje się działalnością:

- + wystawienniczą
- + projektowo-wydawniczą
- + edukacyjną
- + dokumentacyjną

Jest samorządową instytucją kultury.

www.galeriaopole.pl