

format

PISMO ARTYSTYCZNE

NR
58



Prognozy dla sztuki

Biennale Sztuki: Praga,
Wenecja, Istambuł

Postawy

Berdyszak, Koszałka, Warlikowska,
Kuskowski, Mierzejewska, Dróżdż

ISSN 0867-2555



9 770867 255509

01
Cena 16 zł (0% VAT)

SKLEP DLA ARTYSTÓW PLASTYKÓW
Materiały do Twórczości Plastycznej

www.artysta.sklep.pl



zapraszamy
pon.-piąt.
9.00-17.00
sobota
9.00-14.00

50-156 Wrocław, ul. Plac Polski 3/4
tel./fax /071/ 34 38 031 wew. 252
mobile: +48 500 770 793





Szanowni Czytelnicy,

aktualny, 58 numer „Formatu” miał się ukazać pod koniec ubiegłego roku. Niestety oddajemy go do rąk Czytelników dopiero teraz. Zastanawialiśmy się nad celowością publikacji tak znacznie spóźnionego, w stosunku do niektórych relacjonowanych wydarzeń, zeszytu pisma, ale doszliśmy do wniosku, że i ranga

tamtych wydarzeń, i trud ich interpretatorów (naszych autorów) zasługuje na przypomnienie. W części zeszytu proponujemy więc retrospektywne spojrzenie jeszcze na 2009 rok, w pozostałej oferujemy ciągle aktualną problematykę.

Szanowni Czytelnicy, przepraszamy za to opóźnienie, chcemy jednocześnie wyjaśnić, że spowodowane ono zostało trudnościami finansowymi, jakich, chyba wraz z całą sferą kultury, zaznaliśmy już pod koniec ubiegłego roku. Na szczęście problemy te aktualnie zostały w jakiejś mierze pokonane – dziękujemy w tym miejscu władzom miasta za wsparcie finansowe – niemniej nie wszystko układa się pozytywnie. Dość długo już trwający spór z naszym Wydawcą odnośnie do kształtu i zawartości treściowej pisma skutkuje potrzebą pewnych zmian, które zmuszeni jesteśmy wprowadzić. Tak więc w tej formule jest to prawdopodobnie ostatni numer „Formatu”. Przyszłość pisma jest na razie niejasna. Pewnym zbiegiem okoliczności tematycznie właśnie ten numer czasopisma jest poświęcony problematyce przyszłości sztuki, jej przewidywaniu. Co nie znaczy, że jest to możliwe. Czego dowodzimy również na własnym przykładzie.

Życzymy udanej lektury w trakcie udanych wakacji...

Andrzej Saj



Wszelkie podobieństwo jest przypadkowe i niezamierzone

W NUMERZE:

36-38

Piotr Kossakowski, z cyklu „Portrety”, 2008, ol., akr., pt., fot. K. Morcinek

Str. 1 – Bartłomiej Jarmoliński, *John L. – patron desperatów*, 2009, arch. BWA, fot. K. Morcinek (czyt. str. 37-38)

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 Hartwich,
Anna Kania, Andrzej Kostołowski,
Bożena Kowalska, Elżbieta Lubowicz,
Mirosław M. Ratajczak, Katarzyna Roj,
Adam Sobota, Grzegorz Sztabiński,
Marek Śnieciński

WSPÓŁPRACOWNICY ZAGRANICZNI:

Leszek Brogowski (Rennes), Renata Głowacka
(Paryż), Aleksandra Hołownia (Berlin),
Bogdan Konopka (Paryż), Ireneusz Kulik
(Düsseldorf) Mateusz Soliński (Londyn)

KOREKTA:

Natalia Karnecka-Michalak, Jarosław Michalak

LAYOUT I OPRACOWANIE GRAFICZNE:

Magdalena Fudali
magdalena.fudali@gmail.com

REDAKCJA TECHNICZNA:

Romuald Lazarowicz

OKŁADKA:

Marcin Berdyszak (*Homo Creator*, fragment)

DRUK: Fine Grain, Kielce

TŁUMACZENIE NA JĘZYK ANGLIJSKI:

Ryszard Sawicki

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 16,00 zł. Prenumeratę przyjmujemy
na cztery kolejne numery pisma. Kwotę
64,00 zł prosimy wpłacać na nasze konto:
Akademia Sztuk Pięknych,
ING Bank Śląski O/Wrocław
93 1050 1575 1000 0005 0269 6594
Jednocześnie na blankiecie wpłaty zaznaczając
– prenumerata „Formatu”. Zamówione
egzemplarze wysyłamy na nasz koszt.
Oferujemy także, za zaliczeniem pocztowym,
wysyłkę archiwalnych numerów pisma.
W prenumeracie zagranicznej cena 1 egz.
wynosi 10 dolarów USA, pozostałe warunki jw.
NUMER SFINANSOWANY ZE ŚRODKÓW:
Urzędu Miasta Wrocławia. Za finansowe
wsparcie serdecznie dziękujemy.



CENA 16,00 ZŁ (w tym 0 % VAT)

Nakład: 2000 egz (DCJ)

Copyright © 2010 by Redakcja „Format”

TEMATY

- 4 **Grzegorz Sztabiński** Rola historii a prognozy dla sztuki
- 7 **Bożena Kowalska** Czy można prognozować sztukę współczesną?
- 9 **Sławomir Magala** Przeżywanie sztuki w ruchliwych tłumach
- 12 **Bogusław Jasiński** Ocalenie, czyli pytanie o przyszłość sztuki

WYDARZENIA

- 14 **Grażyna Borowik** Lustra, atrapy, teatr cieni
- 17 **Karolina Golinowska** Przestrzenie narodowego (nie)pokoju
- 20 **Andrzej Saj** Malarstwo – czy martwy język?
- 22 **Anna Nawrot** 11. International Istanbul Biennial
- 24 **Magdalena Lewoc** Pomiędzy dystopią a idyllą
- 26 **Agnieszka Gniotek** Kryzys gatunku
- 28 **Andrzej Kostołowski** Dużo rysunku
- 32 **Marta Raczek** Czas kobiet, młodości i eksperymentów
- 34 **Magda Komborska** Difference beyond difference pomiędzy światami...
- 37 **Piotr Stasiowski** Skąd tak dużo jelonków?
- 39 **Marta Czyż** Malarstwo w nowych ramach
- 42 **Andrzej Saj** Co z tą promocją?

POSTAWY

- 46 **Elżbieta Kościelak** Stan świata przyszłego dokonanego
 52 **Tomasz Załuski** W imię malarstwa
 56 **Marta Czyż** ADHD malarstwa
 60 **Lila Dmochowska** ET BER Warlikowska –
 Piękna i Bestia ± ∞
 64 **Stary Banan**
 65 **Tomasz Załuski** Marzenie, więź, utopia
 67 **Anna Markowska** Jerzego Kosałki powrót do malarstwa
 70 **Anna Kania** Drugie życie

REMINISCENCJE

- 72 **Bożena Kowalska** O malarstwie Eduarda Steinberga i nie tylko
 74 **Dorota Hartwich** Nieobecność gracza

MOTYWY

- 78 **Eulalia Domanowska** W Labiryncie dźwięków
 80 **Alexandra Hołownia** Janet Cardiff i George
 Bures Miller – „The Murder of Crows”
 81 **Alexandra Hołownia** Wizualne prace muzyków
 i utwory muzyczne plastyków

KONTAKTY

- 82 **Iza Franckiewicz** Trzy dekady festiwalu Ars Electronica
 83 **Mirosław Rajkowski** Ars Electronica 2009
 84 **Mateusz Soliński** Zrozumieć naturę
 86 **Mateusz Soliński** Wszeczeństwo w ziarenku piasku
 87 **Alexandra Hołownia** Frieze Art Fair 2009
 88 **Alexandra Hołownia** Art Forum Berlin
 89 **Eulalia Domanowska** Dzieje się we Lwowie
 91 **Piotr Kosiewski** Późny Rothko

POLONIKA

- 92 **Szymon Bojko** KRAK
 95 **Łukasz Kropiowski** Ballady zagrane na suchej krakowskiej

INTERPRETACJE

- 97 **Anna Kutera** „Passing Through” w Berlinie
 98 **Renata Rogozińska** Zawsze początek
 102 **Mieczysław Szewczuk** Sztuka drastyczna
 104 **Stanisława Zacharko** Mapy Pamięci
 106 **Adam Sobota** Poza postmodernizm
 108 **Eulalia Domanowska** Zapomniane pokoje

RELACJE

- 110 **Magda Komborska** X2 group specific...
 111 **Piotr Głowacki** Balansując między wieżowcami
 112 **Alicja Klimczak-Dobrzaniecka** Survival 7
 114 **Łukasz Guzek** Nurkowanie w Podwodnym Wrocławiu

Cildo Meireles, *Pling Pling*, 2009, inst.Latifa Echakhch, bez tytułu (*Fanfary*), Zachęta 2009, fot. S. Madejski

Prace Warlikowskiej wyprzedzają
 teraźniejszość. Artystka
 miksuje nasze ziemskie kultury
 z kulturami z „zaświatów”.

Lila Dmochowska

- 116 **Zofia Gebhard** Rysownik Piotr Dumala
 117 **Anna Kania** Galeria sztuki wrocławskiej
 118 **Mateusz Soliński** Stan rezonansu
 119 **Piotr Kardas** Złoty Glan dla Natalii Lach-Lachowicz
 120 **Bożena Kowalska** Plener pod hasłem „Prognozy dla sztuki”
 121 **Magdalena Hniedziewicz** VI Forum Malarstwa Polskiego
 122 **Romuald K. Bochyński** O koanach w „Elektrowni”

RECENZJE

- 123 **Lechosław Lameński** Ikona w sztuce XX wieku
 124 **Michał Haake** Krytyka artystyczna po końcu krytyki?
 125 **Dokończenia**
 128 **Profesor Witold Skulicz**

Grzegorz Sztabiński

ROLA HISTORII A PROGNOZY DLA SZTUKI



Ladislava Gažiová, Bez tytułu, 2009, Prague-biennale 4, fot. K. Sáj

Myślenie o sztuce w ciągu ostatnich dwóch wieków związane było wyraźnie z perspektywą historyczną. Uwzględniali ją zarówno badacze twórczości artystycznej, jak artyści. Tym ostatnim, jeśli nawet odrzucali dokonania przeszłości, wiedza na temat dziejów własnej dziedziny potrzebna była jako punkt odniesienia umożliwiający dystansowanie się do poprzedników.

Przemiany sztuki pojmowano jako rozłożone w czasie. Zasada następstwa była podstawowym sposobem porządkowania dzieł. Dopiero nad układem historycznym starano się ewentualnie nadbudowywać porządki systematyczne, często zresztą kwestionując zasadność wprowadzanych w nich klasyfikacji. W ostatnich dekadach pojawiły się jednak wątpliwości dotyczące roli historycznego myślenia w sztuce. Dotyczyło to w pewnym stopniu również sztuki dawnej, ale przede wszystkim odnosiło się do dziejów najbliższych. Początkowo zwracano uwagę tylko na komplikowanie się porządku następstwa. Podkreślano wielość równocześnie występujących zjawisk artystycznych, z których wszystkie wydawały się jednakowo ważne. Brak możliwości ich hierarchizacji oraz uporządkowania na zasadzie prekursorstwa i następstwa prowadził czasami do przekonania o małej doniosłości całego tego okresu w sztuce. Pisano, że nic istotnego w nim się nie dzieje. Później wzięto pod uwagę wielość porządków czasowych i starano się uwzględnić powstające komplikacje. Podkreślano, że to, co wydawało się przeszłością, nagle pojawia się jako nowość, a nawet przyszłość sztuki. Zaczęto też dyskutować o końcu historii i pojawieniu się twórczości posthistorycznej. Problematyka ta nie utraciła aktualności. Wciąż w różnych wersjach występuje w komentarzach, jakimi krytycy sztuki opatrują wielkie imprezy artystyczne. Rzadko jednak

pojawia się w tych tekstach pytanie o konsekwencje wspomnianych zmian, a także kwestia, jak można w tej sytuacji wartościować dzieła i formułować prognozy nie będące tylko osobistymi życzeniami autorów tekstów.

Doniosłość historycznego myślenia w sztuce łączona jest zwykle z wpływem koncepcji Hegłowskiej. Zakwestionowane zostały w niej wcześniejsze sposoby pojmowania sztuki oparte na zasadzie odtwarzania rzeczywistości lub kryteriach kanonicznych formułowanych przez teoretyków akademizmu, które całą twórczość artystyczną sprowadzały do zasad, jak sądzono, ponadczasowych. Niemiecki filozof zaakcentował w sztuce rolę zmian. Twierdził, że podobnie jak ma to miejsce w innych zakresach dziejów, przemiany artystyczne mają charakter uporządkowany i celowy, gdyż następują według sposobu przedstawiania idei, odtwarzania życia ducha. Sztuka w kolejnych epokach ma odmienny charakter, jej ewolucja jest więc nierozłącznie związana z historią. Kolejne style wyrażają odpowiadający im moment dziejów w sposób oryginalny, właściwy sobie. Nie ma wiecznych zasad. Zjawiska artystyczne w trzech wielkich etapach rozwoju (symbolicznym, klasycznym i romantycznym) mają odmienne cele, które w różny sposób są realizowane. Przeświadczenia te prowadziły do konieczności uwzględnienia aspektu dziejowego w pojmowaniu sztuki, akcentowania zachodzących w niej zmian, a także czyniły doniosłym pytanie o przyszłość. (...)

Modernistyczny sposób myślenia o sztuce w znacznym stopniu pozostaje pod wpływem przedstawionego tu modelu. Koncepcja powszechnej historii sztuki zakłada, że przemiany artystyczne zachodzące na całym świecie dokonują się według określonych zasad. Zasady te można zrozumieć i dążyć do włączenia się w bieg dziejów. Można też zadawać pytania o przyszłość, prognozować ją. Friedrich Nietzsche pisał: „historyczni ludzie wierzą, że sens istnienia ujawnia się w miarę procesu istnienia, spoglądają wstecz tylko po to, by z rozważań nad dotychczasowym procesem nauczyć się rozumieć terażniejszość i tym silniej po-

żądać przyszłości”^[1]. Przynajmniej od XIX wieku jesteśmy takimi „historycznymi ludźmi”.

Nietzsche rozróżniał trzy odmiany stosunku do historii. Pierwszy, który określał jako „monumentalny”, łączył z poszukiwaniem w dziejach najwłaściwszych przykładów, nauczycieli, pocieszycieli. Pisał, że ludzi on analogiami i prowadzi do tworzenia kanonu tego, co uznamy za najdoskonalsze, ważne zawsze i każdym czasie. Materiał historyczny umożliwić ma wyłonienie go. Sztukę aktualnie powstającą ocenia się z punktu widzenia tego zestawu arcydzieł, zwykle podkreślając, że pod jakimiś względami nie dorasta ona do najwyższych standardów. Kanon doskonałości bowiem niechętnie jest rozszerzany, a często sądzi się nawet, że teraz monumentalność nie powinna już powstawać^[2].

Drugą odmianę stosunku do historii Nietzsche określił jako antykwaryczną. Charakteryzuje ją zainteresowanie przeszłością związane z przekonaniem, że warunki, jakie doprowadziły do powstania terażniejszości, można uznać za podstawę kształtowania się przyszłości. Mówi się w związku z tym o „powszechnym procesie” i własną epokę usprawiedliwia jako konieczny rezultat tego procesu; ujęcie takie stawia historię na miejsce innych potęg duchowych^[3]. Odmiana ta łączy się często u badaczy sztuki ze skłonnością albo do konserwacji, czy nawet mumifikacji przeszłości i skupiania się na jej najdrobniejszych szczegółach, przy utracie wrażliwości na terażniejszość, albo do historyzowania i relatywizowania, rozbijania i burzenia wszystkich fundamentów, roztopiania ich we wciąż płynącym i rozplywającym się stawaniu^[4].

Trzecią odmianę niemiecki filozof określił jako krytyczną. Aby żyć – pisał – człowiek musi mieć siłę i niekiedy posłużyć się nią dla złamania i rozbicia przeszłości: osiąga to w ten sposób, że po-

1 F. Nietzsche, *Niewczesne rozważania*, przeł. M. Łukasiewicz, Kraków 1996, s. 93

2 Ibidem, s. 101

3 Ibidem, s. 144

4 Ibidem, s. 149

zywa ją na sąd, poddaje ją skrupulatnemu przesłuchaniu i na koniec wydaje wyrok skazujący; [...] Nie sprawiedliwość zasiada w tym trybunale i bynajmniej nie łaska ogłasza werdykt, ale samo życie, owa mroczna, dynamiczna, nienasyconie pożądana sama siebie moc^[5]. Nietzsche wykazywał najwięcej sympatii wobec tego stosunku do historii. Uważał, że jest to próba stworzenia sobie niejako a posteriori pewnej przeszłości, z której chcielibyśmy się wywodzić, w przeciwieństwie do tej, z której się wywodzimy^[6]. Nie tyle liczy się w niej obiektywny porządek i hierarchia faktów, ile nasze pragnienia stworzenia sobie genealogii uzasadniającej aktualność i wizję przyszłości.

Przedstawione tu trzy odmiany stosunku do przeszłości zauważyć można w podejściu do sztuki występującym w XIX i XX wieku zarówno wśród jej badaczy, krytyków artystycznych i twórców. Rzadko pojawiały się one w postaci czystej. Zwykle były łączone, a ich składniki tworzyły złożone konfiguracje. Różną rolę pełniło w związku z tym odniesienie do przyszłości. W przypadku dominacji postawy pierwszej (monumentalnej) twórczość aktualna i nadchodząca liczyła się tylko jako potwierdzenie wyłonionych wzorców doskonałości. Jeżeli nowe dzieła potwierdzały je, zyskiwały uznanie, jednak z zastrzeżeniem, że pierwowzory były lepsze choćby z tego powodu, że pojawiły się wcześniej. Dlatego, jak twierdzi Nietzsche, ci znawcy sztuki chcieliby ją w istocie zlikwidować, a dokładniej zlikwidować jej zmiany w przyszłości, zachowując się jak lekarze, którzy udzielając pomocy w rzeczywistości zamyślają otrucie. W przypadku dominacji postawy drugiej (antykwarycznej) występuje przede wszystkim chęć służenia przyszłości poprzez uwzględnienie w różny sposób tego, co zaistniało, wykorzystania historii dla tych, którzy przyjdą później. To uwzględnienie może polegać na prostej dbałości o zabytki, ale też przejawiać się w pytaniu o zasady rozwoju. Nieprzypadkowo w tym kontekście Nietzsche używa wielokrotnie sformułowań nawiązujących do filozofii Hegla. koncepcja jego była bowiem otwarta na przyszłość, ale rozumiana jako spełnienie się tego, co stanowiło zasadę przemian zachodzących w przeszłości. Celem postępu historycznego jest według Hegla taka postać ducha, która jego teraźniejszość, jego „tu i teraz” uzgodni z jego historią, która historię uczyni treścią jego aktualnego istnienia. Warunku tego nie jest w stanie spełnić sztuka i dlatego nie stanowi najwyższego wyrazu rozwijającego się rozumu. Pojęciowe, systemowe ujęcie form przejawiania się absolutu w dziejach, świadome własnej rozumności dokonuje się ostatecznie według niemieckiego myśliciela w filozofii uznanej za najwyższy przejaw ducha. Prowadzi to do przewidywanego zniknięcia sztuki w filozofii. koncepcja Hegla łączy więc model rozwoju sztuki z wizją jej upadku (Zerfall der Kunst). Perspektywa ta nie występuje, a przynajmniej nie jest uważana za nieuchronną, w przypadku trzeciego z wyróżnionych, krytycznego stosunku do historii. Nietzsche uważa, że historia używana jest tu dla

potrzeb życia. Wiedza o przeszłości nie jest tu pochłaniana w nadmiarze, nie występuje też postulat podporządkowania się rzekomo żelaznym prawom dziejowym. Istnieje możliwość przeciwstawienia się, jak pisał niemiecki autor, „ślepej mocy rzeczywistości” i otwarcia nowych perspektyw. W tym celu jednak również wykorzystywana jest historia. Przyjmowana jednak nie w sposób bierny, a poddana „przesłuchaniu” i osądzeniu.

Schylek XX wieku przyniósł postmodernistyczną dyskusję, w ramach której istotnym wątkiem był stosunek do historii. Najczęściej uwzględnianym w niej punktem odniesienia była koncepcja Hegla. W nawiązaniu do niej sformułowana została przez Francisa Fukuyamę wizja „końca historii”. Autor ten, biorąc pod uwagę upadek komunizmu stwierdzał, że nie ma obecnie alternatywy dla liberalnego kapitalizmu, o czym świadczy zakończenie się wielkich globalnych konfliktów, które wyznaczały kolejne epoki dziejów. Przewidywał też zanik wielkich konfliktów filozoficznych i artystycznych, które składały się na historię tych dziedzin. W okresie posthistorycznym – pisał – nie będzie ani sztuki, ani filozofii, a tylko opieka nad muzeum ludzkiej historii^[7]. Przekonanie to znajdowało potwierdzenie w twórczości postmodernistycznej lat 80., kiedy artyści chętnie cytowali wcześniejsze języki artystyczne.

Inni autorzy, mniej radykalni, Hegłowskiej wizji powszechnej historii sztuki przeciwstawiali koncepcję podkreślającą rolę tradycji lokalnych. Przeprowadzali krytykę uniwersalistycznego pojmowania dziejów artystycznych, twierdząc, że prowadzi ono do uproszczeń i niesprawiedliwości, gdyż wiele zjawisk ulega wówczas pominięciu lub marginalizacji. Tendencje te ujawniły się między innymi w dyskusjach prowadzonych w związku z przygotowaną przez Ryszarda Stanisławskiego i Christopha Brockhauusa w Bonn w 1994 roku wystawą „Europa, Europa”. Jedną z jej intencji było zwrócenie uwagi na rolę twórców z Europy Środkowej i Wschodniej w dziejach awangardy. Dlatego w niektórych recenzjach stwierdzano, że należy historię sztuki XX wieku napisać na nowo, uwzględniając pominięte wcześniej kręgi poszukiwań. W wielu tekstach pojawiały się jednak głosy, że historia sztuki XX wieku jest już napisana i właściwie nie da się jej zmienić. Hierarchie zostały ustalone. Można tylko ewentualnie wprowadzić pewne korekty. Właśnie przeciw takim poglądom występowali autorzy postmodernistyczni głoszący „humanizm lokalności” przeciw terrorowi uniwersalizmu i postulujący rozbicie złudzenia sztuki międzynarodowej^[8].

Poglądy mówiące o końcu historii i kwestionujące historię powszechną uwikłane były jednak w perspektywę teoretyczną historyzmu. Stanowiły albo zaadaptowanie wniosków z Hegłowskiej koncepcji dziejów do sytuacji aktualnej, albo próbę jej krytycznej modyfikacji. Także obecnie wiele rozważań dotyczących sytuacji sztuki przyjmuje jawnie lub w ukryty sposób założenia tak pojętego

historyzmu. Często wydaje się, że jest to jedyny sposób formułowania pytań o przyszłość twórczości artystycznej. Należy jednak zwrócić uwagę, że krytyka heglizmu i jego konsekwencji w inny sposób prowadzona była w tych odmianach myśli współczesnej, gdzie akcentowane było odniesienie do Innego. Dotyczy to z jednej strony teorii feminizmu i postkolonializmu, z drugiej zaś filozofii dialogu. W pierwszym przypadku podkreślano, że koncepcja historii powszechnej w istocie nie toleruje odmienności. Dokonuje ona zawłaszczenia Innego w formie wiedzy albo włączając go w totalizujący system, albo wyklucza, marginalizuje. Sposób funkcjonowania idei Historii (przez wielkie „H”) jest więc analogiczny do dogmatów rasizmu i seksizmu. Robert Young pisał, że Hegel artykułuje filozoficzną strukturę przyswojenia Innego jako formy wiedzy, która zadziwiająco stymuluje projekt dziewiętnastowiecznego imperializmu. Konstrukcja wiedzy, która operuje poprzez formy wywłaszczenia i wchłonięcia inności, nasładowe na poziomie konceptualnym geograficzne i ekonomiczne wchłonięcie przez zachód świata pozaeuropejskiego^[9]. koncepcja teoretyczna historii powszechnej rozważana jest więc nie z punktu widzenia jej wartości poznawczej, a jako wyraz ukrytych intencji związanych z panowaniem, podporządkowaniem jednej zasadzie tego, co odrębne.

Z punktu widzenia teorii postkolonializmu „Innym” może być przedstawiciel odmiennej rasy lub tradycji kulturowej. Wizja historii powszechnej, która jest wynalazkiem europejskim, przewiduje dla niego miejsce o tyle, o ile może on zainteresować Europejczyka. Przystosowuje się więc odrębność do potrzeb kultury dominującej i nadaje temu uzasadnienie w postaci wiedzy. Dorobek związany z innymi tradycjami liczy się tylko pod tym względem i w takim stopniu, w jakim wnosi coś do dziejów powszechnych, do zbiorowego dorobku ludzkości w danej dziedzinie, rozpatrywanego jednak z perspektywy europocentryzmu. Zabieg taki według przedstawicieli postkolonialnej teorii kultury jest zbieżny z polityką imperializmu, która polegała na zawłaszczeniu obcych terytoriów i ludzi tam mieszkających rzekomo dla ich dobra, dla ich ucywilizowania. Elementami łączącymi podbój kolonialny i ideę historii powszechnej było ukształtowanie tego, co inne, na swój sposób, podporządkowanie i ostatecznie podbój – opanowanie w sensie politycznym lub poprzez formy wiedzy.

Zdaniem feministek analogiczne procesy kształtowania stereotypów i zniewolenia poprzez utrwalony społecznie wizerunek występowały w dziejach kultury europejskiej w odniesieniu do kobiet. Tu również struktury wiedzy (np. zdaniem Héléne Cixous Hegłowska dialektyka) i sztuki funkcjonowały zgodnie z *fallo-logocentrycznym Aufhebung*. Czy można jednak, pyta autorka, osobiście winić Hegla za ten stan? Uważa, że jego „maszyna historyczna” oddaje tylko działanie systemu już istniejącego, funkcjonującego od wielu lat w społecznej świadomości. Podkreśla też, że w ramach tego schematu nie ma żadnej możliwości dialogu i wymiany. Dlatego jeśli kobieta ma być rozpoznana →

5 Ibidem, s. 106

6 Ibidem, s. 107

7 F. Fukuyama, *Koniec historii?*, przeł. B. Stanosz, „Konfrontacje”, 1991, nr 138 J. Clair, *La responsabilité de l'artiste*, Paris 1997, s. 959 R. J. C. Young, *White Mythologies*, New York 2004, s. 34

jako rzeczywiście odmienna od męczyzny, uznana za inną, musi być przyjęta jako „absolutnie inna”, poza sferą poznawalności, nieuchwytna z punktu widzenia przyjmowanych struktur wiedzy^[10].

Wychodząc z odrębnych założeń podobne wnioski formułował Emmanuel Levinas. Zwracał uwagę, że w dziejach filozofii europejskiej byt zawsze był definiowany jako wchłanianie wszelkich różnic w tożsamość, bądź tożsamości w porządku od nich większe – absolutną wiedzę czy Historię. W związku z tym inność nie mogła się ukształtować. *Zachodnia filozofia – pisał – jest zbieżna z odkrywaniem innego tam, gdzie inny, ujawniając się jako byt, traci swą odmienność. Od wczesnego dzieciństwa filozofia z niepojętą alergią reaguje strachem na potworność innego, który innym pozostaje. [...] Filozofia Hegla stanowi logiczny wynik tej podskórnej alergii filozofii^[11].*

Przedstawione tu przykłady stanowią odmienny rodzaj krytyki koncepcji historii powszechnej, niż przywoływane wcześniej przykłady. Fukuyama, stosując model Hegłowski do czasów współczesnych, wnioskował o końcu historii. Clair próbował zastąpić go lokalnymi wspólnotami pamięci. Tymczasem w teorii postkolonialnej czy feminizmie proponowana jest zdecydowana reorientacja myślenia. Zamiast włączenia w tok historycznego rozwoju i rozważania możliwych perspektyw dziejowych, pojawia się tu zwrot ku Innemu istniejącemu obok mnie, którego nie należy ujmować poprzez stereotypy, a docenić jego odrębność. Następuje więc przejście od perspektywy wertykalnej, historycznej, ku horyzontalnej. W odniesieniu do sztuki można to rozumieć w ten sposób, że zakwestionowaniu ulega dominacja świadomości historycznej. W krytyce sztuki objawia się to jako rezygnacja z ujmowania dzieł w ramach, jak to określał Clement Greenberg *linearnej ramy narracyjnej*. Rama taka pozwalała usytuować utwór w kontekście historycznym i w ten sposób zrozumieć go oraz ocenić stopień jego nowatorstwa w stosunku do dzieł wcześniejszych. Następowo w ten sposób rzeczywiste lub pozorne „oswojenie” tego, co odmiennie. Także dla artystów przeszłość przestaje być obecnie podstawową ramą odniesienia. Rezygnują oni często z zadawania sobie pytania: skąd pochodzę? Określenie relacji do antenatów traci znaczenie zasadniczego momentu w samookreśleniu twórczym. Nie jest już tak ważne, czy nasz stosunek do przeszłości sztuki jest „monumentalny”, „antykwaryczny”, czy „krytyczny”. Zmienia też swój charakter podstawowe zagadnienie: dokąd iść? W XIX i XX wieku rozważane było ono w kontekście czasowym. Pojmowane było jako wybór kierunku postępowania, który zgodny będzie z „duchem czasu” i perspektywą jego dalszego przebiegu. Z tego punktu widzenia formułowano wizje awangardy, jako ucieczki do przodu – oczywiście w czasie, oczywiście w kierunku, w jakim zmierza powszechna historia. Trudność związana z właściwym ujęciem twórczości współczesnej polega być może na tym,

że przyjmując historyczny punkt widzenia należy stwierdzić stagnację. Stagnacja ta okazuje się jednak tylko pozorna przy sugerowanej tu zmianie perspektywy z wertykalnej na horyzontalną.

Na wystąpienie tej zmiany zwraca uwagę Hal Foster. W tekście *Artysta jako etnograf* pisze, że obecnie wielu twórców *pracuje horyzontalnie, w synchronicznym ruchu od jednego społecznego problemu do drugiego, od politycznej debaty do debaty, bardziej niż wertykalnie, w diachronicznym zaangażowaniu obejmującym właściwe dla danej dyscypliny formy danego gatunku lub medium^[12]*. Tę zmianę perspektywy wiąże z praktyką polegającą na przejściu od poszukiwania specyfiki medium do samookreślenia poprzez specyfikę dyskursu. Podejście wertykalne amerykański autor rozumie szeroko. Oprócz historyzmu jego przejawy dostrzega w psychoanalizie i historii sztuki. Uważa, że wszystkie te dziedziny łączy poszukiwanie tego, co pierwotne. Drogą do jego odkrycia jest zrekonstruowanie wcześniejszych etapów rozwoju. *„To odwzorowanie pierwotności (the primitive) było wyraźnie rasistowskie: w Zachodniej białej wyobraźni jej miejsce było zawsze ciemne. Pozostaje ona jednak głęboko zakorzeniona ponieważ stanowi fundament narracji historii-jako-rozwoju i cywilizacji-jako-hierarchii^[13]*.

Kształtowanie się tendencji do myślenia horyzontalnego Foster dostrzega w twórczości młodego Rauschenberga. Dokonał on przejścia od wertykalnego modelu obrazu-jako-okna („naturalnego” paradygmatu, którego przykładem jest zamknięty rama fragment pejzażu) do horyzontalnego modelu obrazu-jako-tekstu („kulturowego” wzorca, gdzie dzieło pojmowane jest jako sieć informacyjna). Świadomość tej zmiany kształtowała się jednak stopniowo. U wielu artystów oś horyzontalna łączona była z wertykalną, przecinała ją. Podejmując próbę ich wyraźnego odróżnienia Foster powołuje się na przykład działalności etnografa. Wybiera on określone miejsce społeczne, wchodzi w jego kulturę, ucząc się najpierw języka, realizuje określone cele badawcze, aby po ich zakończeniu przenieść się do innego miejsca, gdzie cykl się powtarza. Wielu współczesnych artystów pracuje w podobny sposób, realizując raczej określone projekty niż myśląc o całościowej, obejmującej całe życie drodze twórczej. Ponadto jako podobieństwo w zasadach działania artysty i etnografa Foster wskazuje kierowanie się „logiką przestrzenną”, która polega nie tylko na odwzorowaniu (map) miejsca, a na myśleniu w kategoriach zlokalizowanych tematów (topics), ram itp. Nawet jeśli występuje odwołanie się do przeszłości sztuki, dokonywane jest nie po to, żeby określić swą genealogię, a w celu znalezienia i wyznaczenia nowych miejsc do pracy. W związku z tym *wertykalne linie wydają się czasami zagubione^[14]*.

Wspominałem, że kształtowanie się koncepcji artysty jako etnografa amerykański autor wiąże z popartem. Jego przedstawiciele otwierając swą

twórczość na obszar kultury masowej dokonali ruchu w kierunku poziomym, nie pionowym. Uczynili przedmiotem zainteresowania nie ewolucję w czasie dokonującą się w ramach określonej dziedziny, a odniesienie do innych obszarów wewnątrz kultury. W związku z tym może powstać wrażenie, że tylko, lub przede wszystkim, artyści podejmujący w swej twórczości problematykę społeczną czy polityczną uwzględniają horyzontalny wymiar poszukiwań. Zresztą samo sformułowanie „artysta jako etnograf” stwarza taka sugestia. Foster ilustruje swój tekst reprodukcjami prac takich artystów jak Fred Wilson, Lothar Baumgarten, Silvia Kolbowski, Mary Kelly, Martha Rosler i Allan Sekula. Można jednak zastanowić się, czy horyzontalny kierunek poszukiwań nie obejmował także innych, mniej „etnograficznych” obszarów. Przykładem jest twórczość Daniela Buren prowadzącego grę z konwencjami dzieła sztuki w muzeum. Rozważane pod względem formalnym prace jego nie są ani odkrywcze, ani wtórne, a więc wymykają się historycznym kryteriom odkrywczości w tym zakresie. Nie zawierają też prawdy wewnętrznej, przesłania, nie pouczają ani nie wyjaśniają. Stanowią konfrontację stanowisk, pobudzając do przepływu refleksji. Inne przykłady to prace zrealizowane w ramach projektu Jana Hoeta *Chambres d'Amis*. *Gandawa 1986*. Artyści wykonywali prace w prywatnych mieszkaniach. Mario Mertz zrealizował stół ciągnący się przez trzy pomieszczenia, a Joseph Kosuth umieścił tekst Freuda w domu neurologa. W przypadkach tych występowało doświadczenie obcości dzieł i poszukiwanie dla nich kontekstu angażujące gospodarzy domów, artystów i publiczność^[15].

Foster koncentruje się na dostrzeganej zmianie koncepcji artysty, sugerując jednak, że etnograficzny zwrot wystąpić może również w przypadku krytyków sztuki. Wydaje się to trudne, gdyż grupę tę stanowią w większości osoby, które ukończyły studia historyczne i niełatwo będzie zmienić ich nawyki myślowe polegające na wprowadzaniu nowych faktów artystycznych w zorientowane wertykalnie ciągi następstw. Poza tym przyjmowane zwykle w odniesieniu do sztuki podstawy wartościowania oparte są na wynalazczości, przekształcaniach i replikacjach, związanych z linearnym uporządkowaniem czasu^[16]. Zasady te są często trudne do zastosowania w przypadku współczesnych wielkich wystaw międzynarodowych. Natomiast podejście horyzontalne, zakładające, że mamy do czynienia ze spotkaniem z Innym, którego nie chcemy zawłaszczyć i wchłoniąć poprzez zastosowanie naszych form wiedzy, rodzić może poczucie braku satysfakcji krytycznej. Piszący o sztuce współczesnej stają więc przed szeregiem dylematów. Celem tych rozważań nie jest oczywiście ich rozwiązanie. Nie chcę też sugerować rezygnacji z perspektywy historycznej, a tylko uświadomić niebezpieczeństwa związane z nadmiernymi roszczeniami do jej wyłączności. ●

10 Por. ibidem
11 Ibidem, s. 44

12 H. Foster, *The Return of the Real. The Avant-Garde at the Eng of the Century*, Cambridge Mass. 1996, s. 199

13 Ibidem, s. 177

14 Ibidem, s. 202

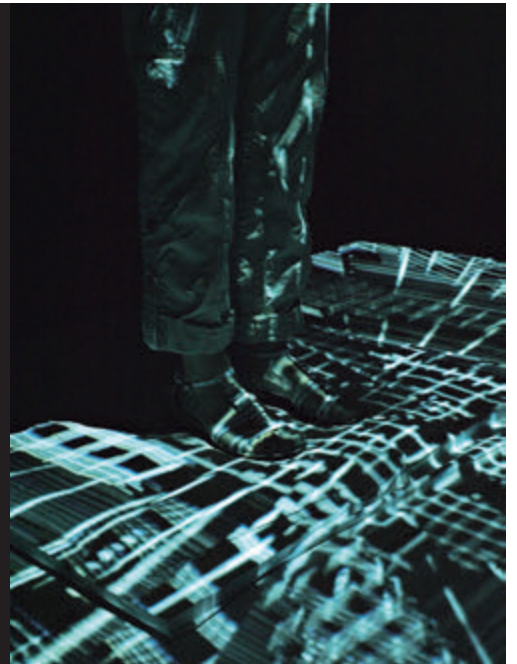
15 Wiele przykładów takiego horyzontalnego myślenia w przecięciu z osią wertykalną znaleźć można w książce Marii Popczyk *Estetyczne przestrzenie ekspozycji muzealnych. Artefakty przyrody i dzieła sztuki*, Kraków 2008.

16 Por. np. G. Kubler, *Kształt czasu. Uwagi o historii rzeczy*, przeł. J. Hołówna, Warszawa 1970, rozdz. III

Bożena Kowalska

CZY MOŻNA PROGNOZOWAĆ SZTUKĘ WSPÓŁCZESNĄ?

Na 6. Documenta w Kassel w 1972 r. wśród prezentacji różnych koncepcji i działań ludzkich stanowiących inspiracje dla współczesnych artystów przedstawiono dział „Science Fiction: Heute von gestern gesehen” [dzisiaj widziane przez wczoraj].



B były tam obrazowo ujęte wyobrażenia artystów przeszłości o tym, jak będą wyglądać miasta XX wieku. Kilka szkiców architektonicznych przewidyujących podziemne budowle można tu było uznać za prawie trafną zapowiedź. Bawiły jednak naiwnością rysunki tradycyjnych kamienic, nad którymi unosiły się, jako środki komunikacji miejskiej, balony o kształtach zwierząt. Działo to jak ostrzeżenie, że każde, a zwłaszcza zbyt detaliczne przewidywanie jutra, skazane jest na porażkę. Zwłaszcza, gdy brak mu wiarygodnych przesłanek.

Sztuka należy do dziedzin, w których zmiany zwłaszcza w ubiegłym stuleciu zachodziły szybko i niekiedy gwałtownie. Nie jest więc łatwo przewidzieć, dokąd poprowadzą one w przyszłości. Tym bardziej, że głównym celem wielu artystów, przynajmniej w ostatnich dziesięcioleciach i przynajmniej w młodym pokoleniu, stało się zaskakiwanie czymś nieoczekiwanym i niezwykłym. Równocześnie wielorakość poszukiwań i realizacji artystycznych jest tak duża, że nie da się ich zreasumować w jednolitą, możliwą do wyróżnienia jakość czy tendencję.

W dawnych epokach, rozważając sytuację w Europie, było o to znacznie łatwiej. Przychodziły i przemijały kolejne style i na podstawie obserwacji i analizy kilku wieków, jak zrobił to Heinrich Wölfflin^[1] czy Henri Joseph Focillon^[2], dostrzegało się prawidłowość powtarzających się wymiennie faz: klasycznej i barokowej. Po spokojnej, oszczędnej i nacechowanej ładem sztuce romańskiej nastąpił nasycony emocją, bogaty w dekoracje i ekspresyjny gotyk, zastąpiony następnie spokojnym, umiarkowanym w zdobieniach, zrjonalizowanym renesansem, który ustąpił z kolei ekspresywnemu barokowi, po którym nadszedł uspokojony klasycyzm... Opierając się na doświadczeniach wahadłowo powracających preferencji do umiaru i ekspresji w kolejnych epokach, można było z du-

żym prawdopodobieństwem przewidzieć tendencje, jakie przyniesie przyszłość. Ale wiek XX zakłócił oczekiwaną regularność następstwa po sobie epok o przeciwstawnych uosobieniach. Wyodrębnione dotychczas tendencje zostały wymieszane albo zaczęły funkcjonować obok siebie równolegle i równoprawnie. Obok nich pojawiają się wciąż nowe nurty działań i poszukiwań w sztuce nieposiadające nawet niekiedy punktów stykowych z żadną z konwencji ukonstytuowanych w przeszłości.

W sytuacji tak wielkiej pod każdym względem wielorakości wypowiedzi artystycznych, gdzie nawet nie sposób znaleźć jakiegokolwiek dominanty któregoś kierunku czy rodzaju działania, nie wydaje się też możliwe stawianie uzasadnionego horoskopu dla sztuki jako zjawiska pojmanego całościowo, w sensie jej kształtu w przyszłości. Jedyne, co wydaje się realne, to przewidywanie – wbrew wielu wciąż się powtarzającym przepowiedniom o jej końcu – że sztuka jednak przetrwa. Jako jeden z pierwszych, już w 1839 r., w związku z narodzinami fotografii przewidywał jej nieuchronny koniec Paul Delaroche. Jego dramatyczna konstatacja: „Od dziś malarstwo umarło!” przeszła o historii. Skoro jednak ani pojawienie się fotografii, a potem kina, ani wynalazek telewizji i ostatnio Internetu nie unicestwiły sztuki – to wolno przypuszczać, że nie przemienie ona także w przyszłości.

Znacznie trudniej, a właściwie nie jest to w ogóle możliwe, byłoby odpowiedzieć na pytanie szczegółowe: jaka będzie ta sztuka? Tu poszukiwanie jakiegokolwiek analogii w przeszłości czy wyciąganie wniosków z dotychczasowych kierunków przebiegu procesów przemian dokonujących się w sztuce, wydaje się bezcelowe. W tej bowiem dziedzinie nie ma reguł opartych na logice. Tu może się wszystko zdarzyć: równie dobrze wielki zwrot do retrowartości zapomnianych i odrzuconych lub jeszcze bardziej radykalne niż w postmodernizmie odcięcie się od wszelkich kryteriów obowiązujących w przeszłości. Jest bardzo prawdopodobne, że kierując się nadal względami koniunkturalnymi sztuka utraci do reszty swoje dawne walory powagi i wznio-

ści, owej Kantowskiej *Erhabene*, a także stawiane jej niekiedy zadania misyjne i będzie nabierać coraz bardziej charakteru wesołych igraszek, zabawy czy szokowania, co także jest formą rozrywki. Może być także przeciwnie. Może, jak tego chciał Ortega y Gasset, *w obliczu upadku religii i nieuniknionego relatywizmu nauki sztuka weźmie na swe barki ni mniej ni więcej, tylko zadanie ocalenia ludzkości*^[3] Albo odwrotnie, jeśli chodzi o religię: artyści powracając do wiary w Boga traktować będą swoją sztukę z powagą i atencją, jako twórczość teurgiczną, jak to określał Mikołaj Bierdiajew, czyli poprzez współdziałanie z Bogiem – kontynuację boskiego dzieła stworzenia. Najbardziej jest jednak prawdopodobne, że obie te postawy, podobnie jak dziś, i jak dziś w bardzo nierównych proporcjach, będą występować także w przyszłości, a pomiędzy tymi ekstremami – pojawi się wiele bardzo zróżnicowanych stanowisk pośrednich.

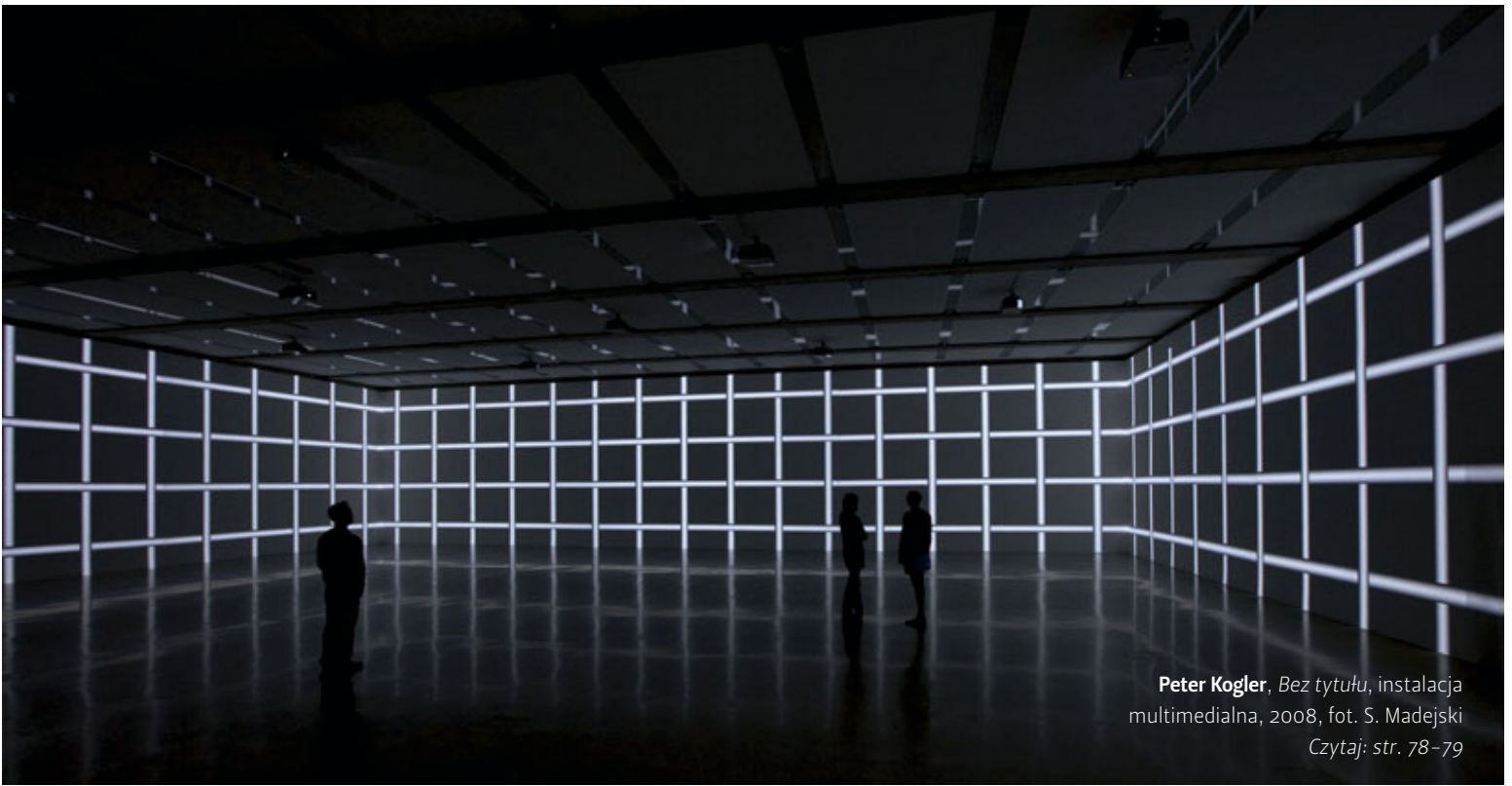
Nic się w szczegółach nie da przewidzieć. Nic nie da się ze znaczną dozą prawdopodobieństwa powiedzieć o sztuce przyszłości. Można jedynie na podstawie faktów z historii próbować wywieść nasuwające się wnioski. Takie, nota bene optymistyczne wnioski, wysnuć się dają z dziejów sztuki posługującej się językiem geometrii.

Ten język ma przeszłość najodleglejszą ze wszystkich. Dziś nieczytelne i tylko domyślne znaki na narzędziach pracy i walki, zapisy rytowane w formie spirali czy innych form geometrycznych na głazach, we wnętrzach dolmenów, koliste ukształtowanie Stonehenge czy ornamenty na ceramicznych naczyniach naszych jaskiniowych przodków miały formy geometryczne (ceramika grzybkowa, sznurowa, wstęgowa). Od tych pierwotnych, paleolitycznych zapisów plastycznych dokonywanych za pomocą znaków geometrycznych zaczyna się to, co przybrało z biegiem stuleci nazwę sztuki. W większości dawnych i jeszcze współcześnie ist-

1 H. Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*. I wydanie Monachium 1915.

2 H. Focillon, *La vie des formes*, 1936.

3 J. Ortega y Gasset, *Dehumanizacja sztuki i inne eseje*. Warszawa, 1980, s. 319.



Peter Kogler, *Bez tytułu*, instalacja multimedialna, 2008, fot. S. Madejski
Czytaj: str. 78–79

niejących kultur ludów prymitywnych formy geometryczne występują jako język przekazów i to najczęściej przesłań związanych z kultem, z obrzędami religijnymi. Jak utrzymuje Marcel Brion: *Podczas naszej wędrówki dookoła całej ziemi natykamy się wciąż i wszędzie na istnienie – a czasem nawet supremację – abstrakcji w sztuce. Dostrzegamy, że abstrakcja najczęściej stanowi wyraz czynnika religijnego albo głębokiego uduchowienia i potrafi oddać je w sposób najdoskonalszy. Można nawet powiedzieć, że sztuka jest o tyle bardziej metafizyczna, o ile jest mniej naturalistyczna, tzn. im bardziej jest abstrakcyjna*^[4]. Dotyczy to sztuki zarówno w kulturach pierwotnych, jak też w regionach świata, gdzie rozwój intelektu osiągnął najwyższe wyżyny, żeby przywołać tu przykładowo ornamentalną plastykę arabską. Pisz o niej Willi Rotzler: *W kręgach kultury, które z przyczyn religijnych zakazują stosowania w sztuce wszelkiej przedstawieniowości, a przede wszystkim przedstawień figuratywnych, szczególnego znaczenia nabierają zasady kształtowania geometrycznego. Najświetniejszych przykładów dostarcza stąd islam. Na płaszczyznowych dekoracjach ściennych i kratkach w meczetach, pałacach i innych budowlach monumentalnych rozpościera się geometryczna ornamentyka o niewyczerpanym bogactwie odkrywczosci. Arabowie jako spadkobiercy antyku podnieśli matematykę na zadziwiająco wyżyny i stali się ojcami algebry. [...] Wiara w czynnik boski zawarty w regułach matematycznych nadaje tym geometrycznym ornamentom islamu, z leżącymi u ich podstaw znaczeniami liczb, rangę wizualnych bodźców medytacyjnych. W nich odzwierciedla się matematyczny, co oznacza boski porządek wszechrzeczy*^[5].

Możliwe stawianie uzasadnionego horoskopu dla sztuki jako zjawiska poj-
mowanego całościowo, w sensie jej kształtu w przyszłości. Jedyne, co
wydaje się realne, to przewidywanie – wbrew wielu i wciąż się powta-
rzającym przepowiedniom o jej końcu – że sztuka jednak przetrwa

Inny przykład stanowi starsza i głębsza od europejskiej kultura Indii. Panowało tam przekonanie, że *prawda może być poznana tylko w intensywności działania, m.in. przez działalność artystyczną. Owo poznanie wyrażała sztuka tantryczna przez najbardziej abstrakcyjny symbolizm pionowych i poziomych linii, punktów i kół* – pisał Ajit Mookerjee. Geometryczne formy opanowują całą rozległość indyjskiego symbolizmu zwłaszcza w tantrycznych diagramach i formułach. W nich motywy dążą do absolutnej czystości geometrycznej^[6]. Symptomatyczne przykłady geometrii, pełne istotnych znaczeń, stanowią kształtowane wedle obowiązujących w odwiecznej tradycji geometrycznych wzorów, chińskie, jadeitowe święte krążki Pi czy japońskie święte bramy Tori.

Europejska sztuka, jeśli ją śledzić od czasów starożytnej Grecji, a potem Rzymu, poszła drogą inną, niż można by się tego spodziewać po spadkobiercach estetyki Platona z jego odróżnianiem dwóch rodzajów piękna: rzeczy realnych i ich odtworzeń, co określał jako piękno względne, i piękno linii prostej czy koła, płaszczyzn i brył, o którym sądził, że jest *piękne zawsze i samo dla siebie*^[7]. Sztuka europejska poszła raczej drogą wyznaczoną przez Arystotelesowską teorię sztuki naśladowczej, od twarzającej realną rzeczywistość.

Nie znaczy to jednak, że tym samym geometria została zapomniana czy wyparta ze sztuki. Została w niej obecna we wszystkich epokach, stylach i kierunkach, choć nie ujawniana, ale podstawowo ważna

jako szkielet konstrukcyjny obrazów czy rzeźb. I to od tego głównie zależy jest klimat emocjonalny dzieła: na przykład spokojny i nacechowany ładem, gdy kompozycja zbudowana jest na podstawie prostokąta, jak to często bywało w renesansie, a dynamiczny, pełen ruchu i niepokoju, gdy układ powstał na bazie spirali, jak działo się to nierzadko w okresie baroku.

Dopiero u schyłku XIX i na początku wieku XX geometria zaczęła się wyzwalać spod kryjącego ją płaszcza scen przedstawieniowych. W połowie XX stulecia odzyskała pełną autonomię. I znowu tym językiem zaczęli artyści przekazywać ważne przesłania o treściach na tyle wyabstrahowanych i na tyle uniwersalnych, że można je wyrazić jedynie formami równie abstrakcyjnymi jak one. Dlatego obok częstych prób wykorzystywania w sztuce nowych rejonów eksploatacji, jak odwoływanie się do trywialnej codzienności, do jeszcze niedawno utajanych, intymnych szczegółów anatomii i fizjologii, do zabaw w ekshibicjonizm czy epatowania różnymi formami patologii – to obok tego głośnego i nachalnego rozgardiaszu, wciąż istnieje i wciąż znajduje dla siebie szlachetne miejsce w świecie „piękna zawsze i sama dla siebie” sztuka abstrakcji geometrycznej. Dlatego zapewne będzie nadal trwać. I może także dlatego – co potwierdzają słowa Marcela Briona – „Dążenie do abstrakcji zakorzenione jest w głębokiej potrzebie ludzkiego ducha, aby zniweczyć przemijalność rzeczy, gdy obdarza on je właściwościami i formą tego, co trwałe, nieprzemijalne i jest odwieczną prawdą.”^[8] ●

4 M. Brion, *Geschichte der abstrakten Kunst*. Du Mont Verlag, Köln 1960, s. 28.

5 W. Rotzler, *Konstruktive Konzepte*. ABC Verlag Zürich, 1988 s. 14.

6 A. Mookerjee, *Tantra – Kunst*. Paris – Wien – München 1967, s. 11.

7 W. Tatariewicz, *Historia estetyki*. Arkady, Warszawa 1985, s. 122.

8 M. Brion, jw. s. 16–17.

Sławomir Magala

PRZEŻYWANIE SZTUKI W RUCHLIWYCH TŁUMACH

(przestrzeń, czas i wartość)



Michał Golek, Krzysztof Żukowski,
Focus oculi, proj. multimedialna,
Survival 7

STRESZCZENIE

Świat przeżyć estetycznych jednostki powiększył się równie dramatycznie, co świat dostępny konkwistadorom, kupcom i misjonarzom po odkryciu Ameryki i opłynięciu Afryki. Od Duchampa po Christo i od Daguerre'a po Liberę artyści i przedsiębiorcy odbiorcy (zapomnijmy o biernej masie wyglądającej opinii ekspertów i wtajemniczonych krytyków jak kanie dżdżu, bo młyny oświatowe miały bez przerwy) zajęci są podbojem, tresurą i udomowieniem coraz to nowych przestrzeni, realnych i wirtualnych, relacyjnych i komunikacyjnych. Czasowi także nie pozwolono ani stanąć w miejscu, ani biec ruchem spokojnym, jednostajnym, dostojnym i prostoliniowym (ani nawet jednostajnie przyspieszonym, bo ani przyspieszeń ani zwolnień nie da się przewidzieć, gdyż nie wiadomo, z jakiej nadejdą strony). Od Salvadora Dali po Andy Warhola, od Witkacego po Wilhelma Sasnala, od Miesa van der Rohe po Daniela Liebeskinda, zagęszczamy czas i wymierzamy skondensowanym upływom i skoncentrowanym przeżyciom estetyczne wyroki. Narodzinom wartości z ducha wymiany towarzyszą chrzciny wyceny, zwłaszcza wizualnej kosztem drukowanej (od Stieglitza do Sherman i od Bulhaka do Prażmowskiego) – na ile wyceniamy nasze przeżycia estetyczne, skoro raczej je oglądamy niż ich wysłuchujemy i kto rozstrzyga głębokość wizualnej przeceny dla wszystkich?

1. ŚWIATY SZTUKI PO DUCHAMPIE (I PO WARHOLU, I PO CHRISTO I PO ZBIGNIEWIE LIBERZE); OSWAJANIE PRZESTRZENI, CZYLI CZEGO SZUKA DZISIAJ SZTUKA?

Czego szuka dzisiaj sztuka? Artyści szukają nowych form wyrazu, powiada zdrowy rozsądek, a odbiorcy pragną wzbogacić swoje przeżycia estetyczne i wyrobić sobie dobry gust. Jak się przyjrzeć bliżej, zaczynają się kłopoty: *Czym jest gust? Osadem po przeżyciu estetycznym, zazwyczaj cudzym* (Peter Schjeldahl, *Let's See*, 2008, 7). W obliczu kłopotów

z dobrym gustem w ogóle, a z gustem jakimkolwiek w szczególności, powróćmy do pytania o to, *czego szuka dzisiaj sztuka?*

Na tak postawione pytanie większość krytyków i teoretyków sztuki odpowiedzieć wprost nie zechce, w obawie, że zostało zadane na tak wysokim poziomie uogólnienia, iż odpowiedź może mieć – co najwyżej – charakter wysoce abstrakcyjny, schematyczny i spekulatywnie oddalony od tego, co artyści tworzą, odbiorcy przeżywają, media przetwarzają, a kroniki odnotowują (cuda, cuda ogłaszając). Można jednak próbować obejść to uprzedzenie i zaproponować pytanie nieco inne; w jakim kierunku idą diagnozy stawiane współczesnej nam fazie ewolucji klimatu kulturalnego? Ocieplenie dla mas? Oziębienie dla elit? Czego, zdaniem ducha epoki, że tak skromnie powiem, warto szukać? Jakie z tego wynikają konsekwencje dla tego, co poczynają na rozmaitych płaszczyznach artyści? Na co mogą liczyć, jeśli ktoś ich wystawi, ktoś upowszechni, ktoś zauważy, ktoś zareaguje?

Diagnozy, moim zdaniem, idą w kierunku wykazania, że sztuka nie jest aż tak wyjątkowa, jak sądzono między Duchampem a Christo (z Warholem i Beuyssem po drodze) i wzruszenia estetyczne przeżywane dzięki działaniom artystów poddane są tak samo bezlitosnym próbom wytrzymałości jak przemysłowa poznanawcze dostarczane przez naukę albo metafizyczne poczucie sensu życia zapewniane przez religię lub inną formę duchowości („uduchowienia”?). Innymi słowy, nie tylko teorie naukowe są śmiertelne, nie tylko dogmaty religijne wietrzeją (i bywają przewietrzane, czego skutkiem może być niebawem nieuchronne święcenie kapłańskie dla kobiet w kościele katolickim albo odrzucenie zakrywania włosów i twarzy przez muzułmanki), ale i wzniosłe piękno nie zawsze, nie wszędzie i nie każdego zachwyca, mimo że zachwycać – nawet po „Ferdurdurke” – powinno. Konsekwencje są trudno przewidywalne, choć można niektóre z nich dostrzec gołym okiem.

Pierwsza konsekwencja jest taka, że sztuka powinna przetasować zmysłowe ładunki doznań nie patyczkując się z plotami i „grodzeniami” instytu-

cji kulturalnych (opartych na podziale zmysłowych dostaw wrażeń między filharmonie i muzea, kina i biblioteki). I dlatego Jerzy Olek (piękny gest i pomysł sprzed lat pt. „Każda fotografia” czyli worek białych i czarnych pikseli) albo Wojciech Prażmowski budują dziwaczne przedmioty wmontowując w nie zdjęcia lub ustawiając je na dziwacznych pojazdach. Dlatego budują formy przestrzenne, które przypominają pakiety starych zdjęć związane sznurkiem i ustawione jak rzeźby w galerii, albo wtopione w krajobrazy jak rzeźby – instalacje Władysława Hasióra, które jeszcze dodatkowo miały sobie pogwizdywać z wiatrem. Prażmowski nie respektuje granicy między płaską fotografią a trójwymiarową rzeźbą (zresztą Libera czy Wodiczko idą dalej), tak jak Hasiór nie szanował podziału na filharmonie dla odbiorcy koncertu muzycznego (melomani tędy proszę) i na „total design” otoczenia czyli swoistą galerię dla rzeźby na wzgórzach albo między kamienicami (kto jest miłośnikiem trójwymiarowej sztuki wizualnej w terenie – tędy proszę).

Druga konsekwencja jest taka, że sztuka zostaje zmobilizowana do większej ruchliwości w docieraniu do pojedynczego odbiorcy – w pierwszej fazie nawet z pominięciem całej ciężkiej infrastruktury instytucji kulturalnych typu muzea, filharmonie, pion wychowania estetycznego społeczeństwa. I dlatego David Hockney posługuje się najnowszą generacją telefonów komórkowych, na których maluje kciukiem (reagujący na dotyk poduszki palca ekran pozwala rozmieszczać na sobie barwne plamy) obrazy, które następnie wysła e-mailem do setki przyjaciół i znajomych, nie troszcząc się o to, co to będzie z oryginałem, jedynym jedynym, niepowtarzalnym, promieniejącym aurą dziełem twórcy, które już w powiciu istnieje wyłącznie jako digitalna, wirtualna, elektroniczna „idea”, „projekt”, „scenariusz”, „zamyśl” przekazywany do rąk, oczu i uszu własnych, osobnych, osobistych, prywatnych, intymnych, nieopodatkowanych przy mijaniu kasy obok wejścia do teatru, galerii albo sali koncertowej. Artysta polega nie tylko na „aparacie partyjnym” upowszechniaczy kultury (naganiających ludność do galerii →

i muzeów), ale i na populistycznym mobilizowaniu wielbicieli dzięki własnym nowym szansom na bezpośredni kontakt (gdyby Gombrowicz prowadził dzisiaj dziennik, pisałby go jako blog, a na YouTube oglądalibyśmy go, jak nieruchomo wpatruje się godzinami, niczym Beckett, w transmisję meczy tenisowych w telewizji, zapisując kolejno: poniedziałek – ja, wtorek – ja itd.).

Trzecia konsekwencja jest taka, że zanika ostatecznie pojęcie „aury” pierwotnego, oryginalnego, wzorcowego dzieła sztuki, a rolę kluczową w definicji przeżycia estetycznego zaczyna odgrywać komunikacyjna interakcja, interaktywna komunikacja między twórcą a odbiorcą (myślę, że niedługo zaczną renegecować zakresy swoich ról). Strażnicy spuścizny Andy Warhola odmówili ostatnio uznania jednego z jego sitodruków za oryginalną pracę jego autorstwa, mimo że na ramie z tyłu napisał własnoręcznie dedykację dla zaprzyjaźnionego właściciela galerii. Zdaniem strażników jego spuścizny (którzy nie mają czystego sumienia, bo oceniając wyżej posiadane przez siebie prace, manipulują cenami konkurencji), nie można traktować podpisu jako rozstrzygającego spór o oryginalność, gdyż ważniejsze jest to, że artyści nie było fizycznie przy tym, gdy faktycznie materialnie wykonywano to dzieło – zostawił swojej „fabryce” instrukcje, poszedł sobie, a pracownik wykonał polecenie, dając światu nie wartego parę milionów Andy Warhola, lecz niewiele wartą kopię.



Hubert Bujak, *Kumulacje*, inst. wideo, Survival 7

2. PRZEMYSŁ KULTURALNY PO DALIM I WARHOLU; SCENARIUSZE I REŻYSERIE PRZEŻYĆ ESTETYCZNYCH W CZASIE

Chyba jednak nie fotografia, ale fotografia ruchoma, rozciągnięta w czasie, puszczona w ruch przed naszymi oczami, stała się podstawą komunikacji – a więc to film podyktował warunki, na jakich się porozumiewamy. Estetycy zwrócili uwagę na foto-

grafię, bo była poniekąd łatwiejsza do bezpośredniego porównania z malarstwem, a film musiał być porównywany jednocześnie z koncertem muzycznym, z „opowiadaniem”, czyli literacką narracją powieściową i z sekwencją malarską. Ostatni film Wajdy oparty na opowiadaniu Iwaszkiewicza „Tatarak” jest niewątpliwie hołdem złożonym wkładowi Edwarda Hoppera w kształtowanie wizualnej wyobraźni naszych czasów (a poniekąd także sentymentalnym powrotem wybitnego reżysera filmowego do czasów studenckich na Akademii Sztuk Pięknych) i pozwala zrozumieć, że to jednak Kracauer był bliżej bijącego tętna szybkiego porozumiewania się nowymi – znacznie bardziej wizualnymi „zczionkami” – niż na przykład Roland Barthes, fenomenologowie (Ingarden!) niż strukturaliści (Levi-Strauss), Walter Benjamin niż George Kubler, Andre Malraux niż Gisele Freund. Podobnie Castells bliższy jest socjologicznego rozumienia „społeczeństwa przyspieszonej komunikacji” oraz wizualnej „rozpusty”, niż Bourdieu, który wciąż jeszcze przypisywał już się wymykające jego klasowym podziałkom formy w muzyce i fotografii czemuś w rodzaju ostentacyjnej konsumpcji estetycznej. Ostentacyjna konsumpcja estetyczna, do której trzeba mieć więcej kapitału kulturalnego, jeśli się chce zaimponować klasom niższym, zakłada pewien zastępy porządek klasowy i warstwowy. Paris Hilton ani Doda nie pasują do tej porządnie utrzymanej promenady dla klasowo uprzywilejowanych graczy w ostentacyjną konsumpcję. Badacz zachowuje się tak, jak gdyby klasy niższe czekały potulnie, aż im media w namaszczeniu i na klęczkach pokażą jak żyje bogatsza połowa, do czego należy dążyć, na co należy skrupulatnie oszczędzać, jak można podziwiać to, co jest podziwu godne, żeby lepszym i wyżej postawionym za bardzo w ich szybszym, lepszym, bardziej elitarnym podziwianiu nie przeszkadzało... itd. Nic z tego: bogobojny szacunek i uniżenie komunikowana zazdrość bez granic to nie są jedyne postawy w repertuarze klas niższych. W „Ferdynandzie” ani ziemianstwo ani burżuazja nie zaznają na długo spokoju. W „Baalu” też nie. Ani w „Tęczy grawitacji”. Ma to konsekwencje dla sztuki. zilustrujemy je nader skrótową przypowieścią o trzech konfabulacjach.

W epoce sprzed wynalezienia druku, sprzed Renesansu i Reformacji, najważniejszy projekt, matryca wszystkich projektów pomniejszych i wtórnych, polegał na realizacji planu zadanego przez Istotę Wyższą, czyli miano przede wszystkim na uwadze realizację planu zbawienia. Objawienie można było uchwycić w przekazie metafizycznym, w rytuałach zbiorowych śpiewów i modlitw wypowiedzianych, a następnie spisywanych i malowanych albo rzeźbionych – zawsze jednak po to, by przekazać „aurę” odwołującą się do ponadmaterialnego, metafizycznego poziomu istnienia „scenariusza” zbawienia. Księgi istniały, ale widać było całkiem wyraźnie, które były najważniejsze (na przykład Biblia czy Koran były ważniejsze od „Księgi” Machiavellego).

Wynalazek druku zmienił ten stan rzeczy: o wadze książki masowo, przemysłowo wyprodukowanej (a także pamfletu, gazety, ulotki, itd.) mógł decydować każdy, kto miał dostęp do dwudziestu

paru czcionek i mógł z nich układać wszystkie jeszcze nie napisane teksty świata. Współdecydowała reakcja grup i tłumów niekoniecznie kontrolowana przez tradycyjne władze i siły, które zawsze musiały mieć ostatnie słowo i być górą. Aurę religijną zastąpiła aura estetyczna (Vermeera czy Halsa oglądamy inaczej niż Rafaela albo Giotta, Beuysa i Rajkowską jeszcze inaczej). Ostatecznie okazało się, po rewolucji politycznej i w trakcie rewolucji przemysłowej, że najważniejszy projekt, matryca wszystkich projektów, jest wielkim planem Oświecenia zamiast zbawiania, że chodzi o to, żeby powiększyć wiedzę ludzkości, całego gatunku ludzkiego jako podmiotu wielbiącego własną wiedzę i mądrość, a nie Pana Boga jako ukrytego za sceną teatru dramaturga, scenografa i reżysera w jednej osobie. Wiedza i postęp – dzięki temu poprawić sobie warunki życia może każdy, każdy może być swobodniejszy, bogatszy i bardziej wpływowy. W ten sposób można marzyć o tym, by zastąpić równością wolnych i światłych obywateli coraz bardziej bezklasowego społeczeństwa, jednej wielkiej rodziny klasy średniej – wszystko to co było dotychczas. Niewolę klasowo-stanowych klerykalno-feudalno-średnio-wiecznych koszarów, w których codziennie giną Jankowie Muzykanci i im podobne talenty z puli genetycznej ubogiego ludu – wymazać z historii, pokonać raz na zawsze, amen.

Byłoby się może i udało, gdyby postęp się zatrzymał na odkryciu Darwina, buncie impresjonistów, upowszechnieniu oświaty i higieny, otwarciu ogrodów i pałaców sztuki dla mas. Ale sprawy zaszły dalej i nie zawsze lepiej. Postępowy projekt Karola Marksa przyniósł ludobójstwo Józefa Stalina oraz nuklearne pogroźki i szantaże kolejnych władców Kremla. W sztuce właściwie nic – poza wykończeniem fizycznym co zdolniejszych twórców (Majakowski, Prokofiew, Malewicz) albo ich psychicznym zniewoleniem (Szostakowicz, Erenburg, Eisenstein). W sztukach wizualnych – malarstwo, rzeźba – nie ma właściwie nikogo poważnego, bo trudno za takową uznać Wierę Muchinę. Naturalna selekcja Darwina podsunęła narodowym socjalistom Hitlera pomysł eliminacji całych populacji (najpierw żydowskiej, potem słowiańskich, a potem by się zobaczyło). Sztuka Thoraka zdobi dzisiaj wstydliwie park w Düsseldorfie i raczej się do niej nie nawiązuje, choć architektki czasami puszczają perskie oko do Speera. Tak więc „postęp” nie zawsze bywa postępowy. Czy jednak wolny rynek (i mnożenie szkół, kierunków, stylów i osobowości twórczych) sam w sobie doprowadzi do cudownego rozmnożenia różnorodności i bogactwa wrażeń wszystkich przyszłych miłośników zmysłowych przeżyć estetycznych? Koniec opisu drugiej narracji, początek opisu trzeciej i ostatniej w naszej przypowieści.

Nie wiadomo (czy wolny rynek plus demokracja wystarczają). Ale coś niecoś już można powiedzieć, i to na temat trzeciej wielkiej matrycy „narracyjnej”, w której wyrazimy nasze przyszłe gatunkowe pragnienia i nadzieje. *Być może nowa fala niepostrzyżymanej akumulacji coraz ruchliwszych obrazów wykorzystywanych w komunikacji oznacza zastępowanie „druku” hierarchicznie uporządkowanych tekstów bardziej wizualnie wyrafinowa-*

Być może nowa fala niepowstrzymanej akumulacji coraz ruchliwszych obrazów wykorzystywanych w komunikacji oznacza zastępowanie „druku” hierarchicznie uporządkowanych tekstów bardziej wizualnie wyrafinowanymi formami wypowiedzi, opartymi na ciągach ruchomych obrazów i dźwięków generowanych w przemysłowym tempie i puszcanych w ruch niczym coraz bardziej obłąkany „taniec digitalnych chochołów”?



Grzegorz Łoźnikow, Polishing, inst., Survival 7

nymi formami wypowiedzi, opartymi na ciągach ruchomych obrazów i dźwięków generowanych w przemysłowym tempie i puszcanych w ruch niczym coraz bardziej obłąkany „taniec digitalnych chochołów”?

Wideoklipy jako nowy wzorzec porozumienia, discjockey jako nowy bohater uczestnictwa w kulturze, jako „gatekeeper” re-miksujący dźwięki, obrazy i przeżycia?

Duchamp nie był jedyny ze swoim wyzywającym gestem w postaci standardowego pisuaru opatrzonego podpisem i wysłanym na konkurs dla artystów. Dali wpadł na gest komercyjnie znacznie bardziej opłacalny, na to mianowicie, że trzeba w miarę upływu lat po prostu ograniczyć się do składania podpisu na stosach białych kart najlepszego papieru – a resztą zajmą się jego pracownicy najemni oraz sieć uprzywilejowanej dystrybucji. Warhol poszedł jeszcze dalej – od razu tak zaczął, nie czekając aż się zestarzeje i zamieni pędzel na prasę drukarską. Fotografował ludzi (najczęściej niezwykłych) i przedmioty (najczęściej zwykłe) i kazał je sito-drukować. Dopiero jego spadkobiercy podjęli w roku 2009 doniosłą decyzję odmawiając uznania za autentyczny jego grafiki, przy której fotograficznym i drukarskim przygotowywaniu nie był ani chwili obecny. Nie pomogła autentyczna ponad wszelką wątpliwość dedykacja i podpis złożony z tyłu na drewnianej ramie – fundacja zarządzająca spuścizną Andy Warhola ogłosiła, że dzieło stanowiące własność zaprzyjaźnionego z artystą właściciela galerii – nie należy do kanonu uznanych autentyków. Pikanterii dodaje temu fakt, że fundacja sama sprzedaje własne zapasy i ma interes w tym, by ograniczać podaż autentyków Warhola na rynku sztuki. Nie zmienia to jednak faktu, że przemysłowa, mechaniczna reprodukcja dzieł sztuki sprawia, że artyści muszą spojrzeć krytycznie na swój udział w upowszechnianiu i samym materialnym przygotowywaniu dzieł, jeśli nie chcą się znaleźć

w sytuacji potomnych Dalego lub Warhola, których zbiory będą poddawane rewizjom, niekoniecznie zostawiając poprzednie kanony i aury bez szwanku.

Mówiąc krótko; dzięki telełączom, dzięki multimedialnej komunikacji, dzięki indywidualizacji zabiegów komunikacyjnych (już nie cała sala kinowa, ani nawet nie cała rodzina przed telewizorem, ale każdy sobie – na ekranie laptopa, komórkowego telefonu albo jeszcze innej miniskrzynki multimedialnej łączliwości – interaktywną rzepkę uczestnictwa w kulturze skrobie) i dzięki hiper-ruchliwości materialnej (masowo wykorzystywany samolot) i wirtualnej (masowo stosowane połączenia satelitarne) doszło do zmian w procesach kształtowania się estetycznych klimatów i zmian pogody artystycznej. *Sztuka dzisiaj szuka szybciej i bardziej niespokojnie niż kiedyś – a dzięki Dalemu, Duchampowi i Warholowi (ale także Witkacemu, Wodiczce oraz Kozyrze) wiemy, że ewolucja nowych form wyrazu osiągnęła punkt, z którego nie ma już powrotu. To, co Batchen napisał o „Camera lucida” Barthesa, można powiedzieć o najnowszych poszukiwaniach artystów, krytyków i pragnących się zreflektować odbiorców współczesnych poczynają estetycznych:*

*Porzuca liniową, chronologiczną opowieść, złudzenie, że da się ogarnąć wszystko, a także odrzuca hierarchiczne wartości zakładane przez autorów większości prac poświęconych fotografii. Jego historia jest pisana jak próba udzielenia odpowiedzi na pytanie, na które odpowiedzieć się nie da: czym jest fotografia? Wsuwając tę ontologiczną rozterkę w samo serce swej opowieści, Barthes nie narzuca sobie z góry żadnego kierunku. Czytelników zabiera się na poszukiwanie – po trosze filozoficzne rozważania, po trosze historia społeczna, po trosze kultura wizualna, po trosze powieść typu „kryminał” – a wszystko tyle o odbiorcach (o „świadomości”), co o samej fotografii (Batchen, *Another Little History of Photography*, w: Batchen, *Photography Degree Zero*, 2009, 269)*

Nie chciałbym mieć ostatniego słowa. Staram się śledzić to, co się dzieje w literaturze, teatrze, filmie, muzyce, wzornictwie, architekturze, w humanistycznej refleksji nad tym, w jaki sposób kształtujemy i renegocjujemy przesłanki wnioskowania o sensie i bezsensach prób ukształtowania rzeczywistości, w jakiej żyjemy. Przypowieść o ewolucji matrycy wyszukiwania sensu, nadawania sensu naszym zbiorowym i jednostkowym poczynaniom ma w tym pomóc. Wydaje mi się, że pomaga. Ciekawych tej neo-ewolucyjnej metateorii rozwoju kultury odsyłam do prac tzw. szkoły Santa Fe, zwłaszcza do *We wszechświecie jak u siebie w domu* (Kauffman, 1995). Sam próbowałem usystematyzować myśli na temat dynamiki kultury współczesnej w nieco bardziej pragmatycznym tonie. Sięgałem przy tym do sztuk wizualnych. Okładki obu moich prac poświęconych zarządzaniu międzykulturowemu (Magala, 2005) i zarządzaniu znaczeniami w organizacjach (czyli w większości wypadków zawodowych biurowych, por. Magala, 2009) zdobią wyrafinowane dzieła fotograficzne Zbigniewa Libery i Wojciecha Prażmowskiego.

Literatura:

1. Geoffrey Batchen, *Camera Lucida. Another Little History of Photography*, w: Geoffrey Batchen (red.), *Photography Degree Zero. Reflections on Roland Barthes's Camera Lucida*, The MIT Press, Cambridge, Mass. & Londyn 2009, 259–273
2. Stuart Kauffman, *At Home in the Universe. The Search for Laws of Complexity*, Viking, Nowy Jork 1995.
3. Sławomir Magala, *Cross-Cultural Competence*, Routledge, Londyn 2005.
4. Sławomir Magala, *The Management of Meaning in Organizations*, Palgrave MacMillan, Londyn 2009.
5. Peter Schjeldahl, *Let's See. Writings on Art from The New Yorker*, Thames & Hudson, Londyn 2008.

Bogusław Jasiński

OCALENIE, CZYLI PYTANIE O PRZYSZŁOŚĆ SZTUKI



Bogusław Jasiński,
Estetyka po estetyce, 238
stron, oprawa miękka,
format 150x210, data wyd.:
2008, wydawca: Ethos

Trudno się dziwić temu, że w końcu ktoś postawił to pytanie. Po ekspresowo następujących po sobie kolejnych awangardach, po zanegowaniu samego dzieła artystycznego na rzecz spekulacji myślowej, po zapętlonych analizach języka sztuki, nieporozumieniach i paradoksach estetyki, bezradności widzów i obyczajowych skandalach, rozmyciu totalnym jakichkolwiek kryteriów i wartości – co dalej?

to: „co dalej?” chyba zadają sobie nie tylko krytycy, ale także artyści. Niby wszystko można, ale to jest właśnie najgorsza z możliwych opcji, bo „wszystko”, jak po kole idąc, zbyt łatwo dotyka wówczas „nic”, czyli pustki, otchłani. Przy czym owo „nic” dotyczy nie tylko tego, o czym się mówi, ale także „jak”. Tu bowiem panuje dokładnie taka sama anarchia jak w przypadku myśli. Mam wrażenie, że na takiej krawędzi właśnie się poruszamy, jak by to patetycznie nie zabrzmiało.

Widzę wokoło zgiełk i chaos, zamieszanie, jarmark próżności i pychy – kto głośniejszy mówi (czytaj: ma dostęp do wielu mediów), temu wydaje się, że ma rację, a to, co robi rzekomo ma wartość. Aby w tym świecie zaistnieć, trzeba być odpowiednio nagłośnionym – i doprawdy jest rzeczą całkowicie drugorzędną, co i jak się mówi. Panuje także pewna „poprawność” intelektualna i „artystyczna” w tym towarzystwie, najlepiej kiwać w zasępieniu głową, mało pytać, a mówić – jeśli już – to mętnie. Tak właśnie spisał ów Art World, całkiem poważnie wprowadzony jako kategoria teoretyczna przez estetyków.

Nawet sztuka tzw. nowych mediów, z którą wiązano niejakie nadzieje wypala się na naszych oczach, albowiem po fascynacji możliwościami (w tym także technicznymi), które stworzyła, przeszła *de facto* w stadium analityczne, czyli onanistyczne. Nic istotnego nie zakomunikowano, a przeżycia zostały wykastrowane do poziomu pra-

cy z klawiaturą i joystickiem. Czy stworzono jakiś nowy język artystycznej komunikacji? – Wątpię i, mówiąc szczerze, szkoda czasu na teoretyczną analizę tego problemu.

Z języka tzw. artystycznej komunikacji starannie wykreślono słowa i pojęcia, które mogą – nie daj Boże – przywoływać jakiegokolwiek treści wyższe, nie śmiem powiedzieć: metafizyczne. Jak bąk puszczonej w salonie brzmiały pytania istotne: o rację istnienia, o prawdę, dobro (jakkolwiek by je rozumieć). Nikt nie wadzi się nawet z Bogiem, a tym bardziej nie deklaruje się, że w niego wierzy, choćby nie wiem jak go rozumiał. Nie ma dreszczu przeżyć istotnych, bo wszystko jest tak samo ważne, a więc mało istotne. To tak jakby zamieszkać w jakiejś wielkiej bibliotece, na półkach której stoją książki opisujące wartości i pojęcia, które wymyślono i którymi na co dzień się posługujemy. Sięgnięcie po dowolną z nich jest tylko uwarunkowane moim aktem woli, a nie wynika z jakiegokolwiek wyższej konieczności. Każda przy tym jest tak samo prawdopodobna, czyli *de facto* przypadkowa. Mogę w dowolny sposób nimi się posługiwać, mieszać ze sobą, stwarzając kombinacje tak wymyślne, że mogą zaskoczyć nie tylko mnie samego, ale przede wszystkim mojego odbiorcę. Oto świat doskonale zorganizowany na wysokości moich oczu i podług mojego rozumu i wyobraźni. Tak sobie żyjemy. Szyję kolejny kostium na kolejny sezon, nie pytam już dawno: dlaczego i po co?

Oto sztuka. Mania wystawiania i pokazywania, rytuały wernisaży, bełkotliwe konferencje, kupowanie i sprzedawanie dzieł, tekstów, idei – się kręci. Wbrew pozorom zawsze po coś. Dyskurs szyje ściągami ładne słowa, nie ma pytań, nie ma odpowiedzi – się mówi. Jedni nauczają, drudzy się uczą, publiczność na wszelki wypadek nie klaszcze, bo nie wie, o co chodzi. Dyskurs nie dyskutuje, podziwia sam siebie.

Napisałem swoją *Estetykę po estetyce*, bo wydawało mi się przez chwilę, że być może uda się znaleźć nowy język i wymyśleć nowy obszar dla nowej sztuki. Sztuki bez przedmiotów artystycznych, ale za to kreującej procesy twórcze, nowe sytuacje, domagające się uczestniczenia, a nie tylko obserwowania – bez podglądactwa i cmokania

ustami. Bo – tak mi się rzeczywiście wydawało – tu widzę ocalenie człowieka poprzez dotarcie do jego możliwości i w pewnym sensie naturalnych potencji twórczych. Bo tak rodzi się i ocala indywidualność, to jedno i niepowtarzalne zdanie w wielkiej księdze wielu zdań całego świata. Teraz rozumiem, że się myliłem. Bo ów Art World to nie tylko sprawa sztuki, ale także sposobu życia. Bez rozstrzygnięcia podstawowych kwestii filozoficznych nie da się tu nic na dłuższą metę zrobić.

A więc co dalej? Nie, sztuka nie przestanie istnieć. Wprost przeciwnie, w swój obszar będzie wchłaniać także nie-sztukę i tym samym zaświadczać o swej żywotności. Wszak potwierdza świat, który ją rodzi. Będą zatem pojawiać się nowe mody i nowe języki artystyczne, i będą one miały walor powszechności, tzn. będą komunikowalne teoretycznie dla wszystkich. Tak jak świat cały się totalizuje, tak i sztuka wraz z nim będzie stawać się uniwersalna. To, przed czym ostrzegali St. I. Witkiewicz, stało się już faktem: tzn. powstanie jednego, wielkiego i monstualnego Systemu, i jednocześnie śmierć jednostki. Nawiasem mówiąc, to samo, ale w innym języku mówił M. Heidegger pisząc o narodzinach dwóch totalitaryzmów: Zachodniego, czyli zniewolenia konsumpcyjnego oraz Wschodniego, czyli zniewolenia społecznego. W obu wypadkach efekt był ten sam: uwiądnięcie indywidualności i śmierć człowieka. Sztuka wpisuje się w ten porządek poprzez wytwarzanie dzieł, posługiwanie się wartościami, które na gruncie Systemu są w pełni rozumiane, a także poprzez wręcz legitymizowanie tegoż Systemu. Dzięki niemu wszak funkcjonuje *jako* sztuka. Dokładniej: sztuka jest postrzegana *jako* sztuka na gruncie globalnego Systemu. Na tym polega unicestwienie sztuki prawdziwej, choć nikt do tego nie chce się przyznać. Ta klasa działalności człowieka będzie jednak nadal trwać, a nawet w pewnym sensie się rozwijać. Ale poza granice całego Systemu nie wyjdzie. W jej granicach będą stawiane pytania, na które tak naprawdę już żadne są odpowiedzi, bo te gwarantuje System. Z całą pewnością będziemy też mogli mówić o skrytaliczności uniwersalnego języka sztuki, a stopień jego uniwersalizacji będzie rewersem totalizacji całego globalnego Systemu cywilizacyjnego. Przy



← Marek Zygmunt,

Labirynt A. Interaktywna instalacja w CSW Łaźnia.

2009, fot. D. Kula

Czytaj – str. 106.

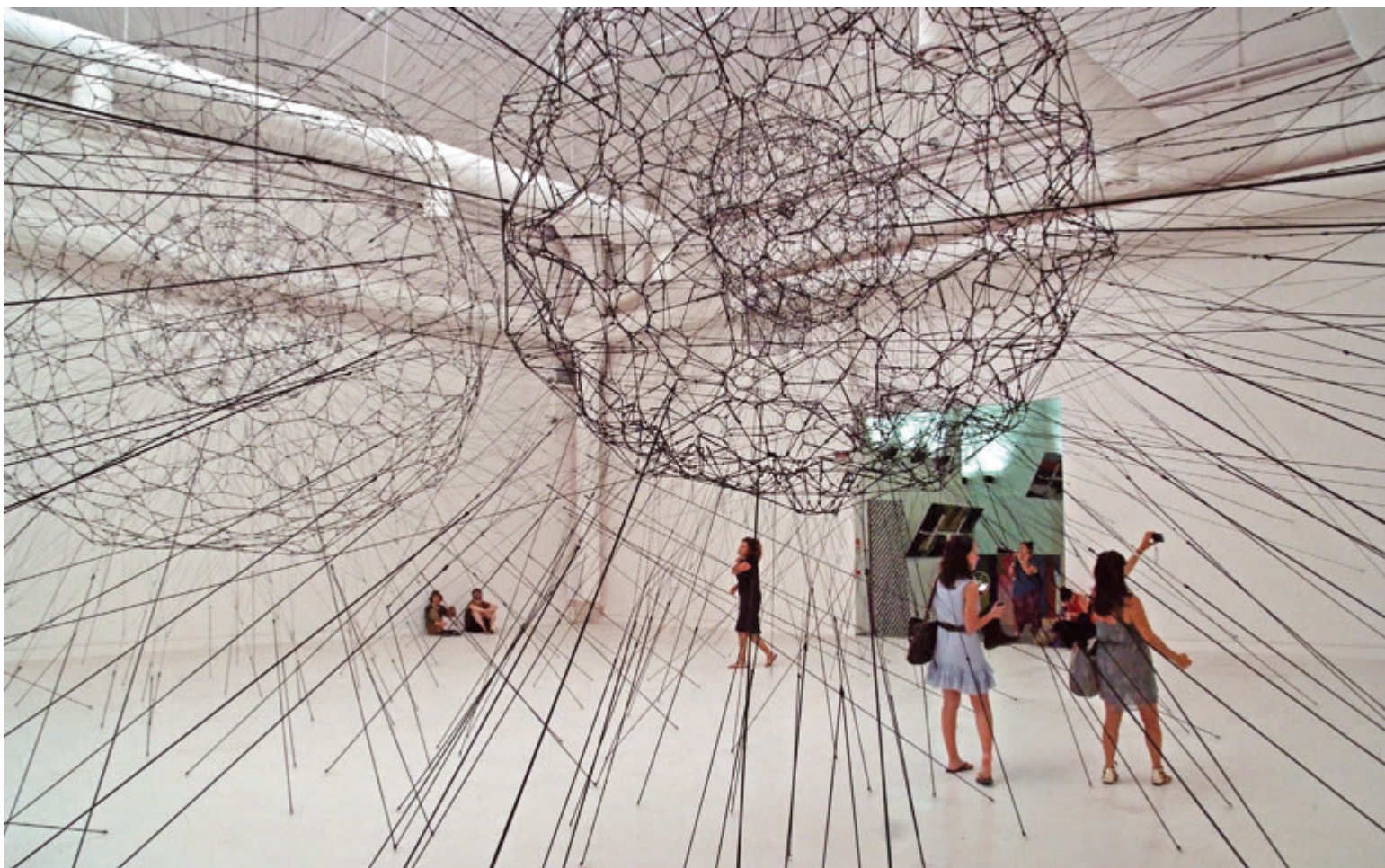
czym język ów musi czynić zadość postulatowi intersubiektywnej zrozumiałości, bo tylko tak będzie mógł być naprawdę uniwersalny. Ten świat to zaiste Leibnizowska monada samoreprodukujących się problemów i rozwiązań. Przy odrobinie wyobraźni można by nawet ją dokładniej pisać. Choć stanowi strukturę zamkniętą złożoną ze skończonej ilości elementów, to jednak stwarzać może nieskończoną ilość możliwych kombinacji – to dlatego trwa, ale się w istotny sposób nie rozwija. Tylko się reprodukuje w swych własnych granicach. Generalnie prowadzi to do uwięźnięcia indywidualności i totalnego zniewolenia, które jednak nie jest odbierane jako zniewolenie. Temu służą najrozmaitsze ideologie stwarzane przez pomyslowych filozofów. Przychodzi mi na myśl w tym miejscu idea idealnego więzienia G. Benthama opisana kilkaset lat temu. To jest więzienie, w którym nie ma ani murów, ani krat, drzwi, zasuw i innych atrybutów zazwyczaj z tym pojęciem związanych – *de facto* nie ma nic, lecz tylko i wyłącznie świadomość tego, że jest się nieustannie obserwowanym. Stoję wieczorem przed rozświetlonymi oknami bloku mieszkalnego i choć nie mam żadnego dowodu na to, że akurat teraz ktoś mnie obserwuje, to jednak sama świadomość tego sprawia, że zachowuję się nie tak, jak bym być może na to miał ochotę. Takim stadem dopiero – jak przekonywująco dowodził Bentham – można skutecznie kierować i władać. N.b. dla jego dobra i bezpieczeństwa. Do takiej postaci świata właśnie się zbliżyliśmy i wszystko wskazuje na to, że nie jest to już wizja, lecz fakt. Efektem ubocznym tego procesu, a w zasadzie warunkiem *sine qua non*, jest zniszczenie wolnej i niezależnej jednostki, czyli śmierć indywidualności. Sztuka mogła stanowić ostatni bastion jej obrony, ale nie stanowi. To już jest jasne. Równoległe do tego procesu stopniowo wykastrowywano sztukę z jakichkolwiek wertykalnych wartości, na rzecz trywialnie pojętych wartości horyzontalnych, wytworzonych przez rozum człowieka. Zamiast metafizyki mamy powszedniość i banał. Tu Bóg rzeczywiście zmarł.

Wobec tych procesów zacznie się tworzyć spontaniczny ruch oporu – zrazu anarchiczny, ale zaraz potem świetnie zorganizowany. W imię obrony indywidualności jednostki, a także po prostu w imię wolności. Wolne duchy w sensie dosłownym będą wychodzić poza System i tworzyć alternatywne społeczności, w miarę niezależne od tegoż Systemu. Będą w dużej mierze samowystarczalne i świadome swej odrębności. W ich ramach rozwinię się jakiś szczególny typ twórczej aktywności, niekoniecznie wytwarzającej określone przedmioty, ale na pewno odpowiadającej całkiem konkretnym potrzebom tych ludzi. Jakim potrzebom? – Takim jak zrozumienia świata, w którym się żyje, potrzebie znalezienia wartości absolutnych i pewnych, odpowiedzi na pytania ostateczne o przyczynę i skutek, początek i koniec, dobro i zło. Jednym słowem, chodziłoby tu o pytania starannie wykreślone z Systemu, z którego właśnie uciekliśmy. Myślę też, że te twórcze manifestacje z jednej strony będą mogły występować *zamiast* tradycyjnej filozofii, ale też i z drugiej będą mogły występować w funkcji religii. Ta sztuka nie chce być ładną, ale ważną. Nietrudno też mi sobie wyobrazić, że będą też one rozumiały wyłącznie w ramach tej zamkniętej społeczności, i wyłącznie na jej potrzeby niejako tworzone. Całkowicie natomiast pozostaną niezauważone jako artystyczne przez System. Zamiast uniwersalności mamy więc lokalność, zamiast postulatu intersubiektywnej zrozumiałości opisanej wyżej mamy dobrze określony kontekst społeczny. Wreszcie rzecz podstawowa: tak ma ocalić człowiek i jego indywidualność. A te, jak się okazuje, są nieredukowalnymi przesłankami wszelkiej metafizyki. Czy o tym doprawdy zapomnieliśmy? Dlaczego?

Kilka dni temu wędrowałem nieznanym trawerssem wzdłuż doliny Sowiej w moich Karkonoszach. W pewnym momencie idąc w kierunku przełęczy Okraj wchodzi się w dziwną dolinę. Od początku stajemy zdziwieni nagle ogarniającym nas uczuciem: nie tylko że ktoś tu był, ale miesz-

Nawet sztuka tzw. nowych mediów, z którą wiązano niejako nadzieje wypala się na naszych oczach, albowiem po fascynacji możliwościami, które stworzyła, przeszła *de facto* w stadium analityczne, czyli onanistyczne.

ka! To uczucie nie wiadomo skąd spada nagle na człowieka, ale jest tak dojmujące, że mimo woli szukam śladów czyjejs tu bytności. I się nie myślę! Idąc wzdłuż strumienia odkrywam ze zdumieniem ślady dawnych domostw – fundamenty porośnięte mchem, jakieś spiżarnie ułożone z kamieni, resztki kominów, z których kiedyś pewnie sączył się dym. Kiedy? Tak, to była kiedyś osada – rzekomo Walonów. Nie można tu było łatwo dojść, a jeszcze trudniej dojechać. I teraz działa moja wyobraźnia... Dolina jest osłonięta od dokuczliwych wiatrów, jest woda w postaci strumienia, a nawet widzę ślady jakiejś dawnej tamy – tak, tu można było żyć. Długo trzeba było nałazić się po nizinach, by niczego nie znaleźć i na końcu odkryć taką możliwość. Czyli kiedyś, raczej dawno, tak żyli – to fakt oczywisty. Może by zatem zrekonstruować, poddać – jak ładnie dziś się mówi – rewitalizacji, takie miejsce, gdzie wszystko było na swoim miejscu. Oto moja sztuka poza Systemem i poza sztuką samą – jak po spirali, jak w triadzie dialektycznej, wracam nauczony doświadczeniem drogi – do pierwszego zachwyty i pytania pierwszego. Z dużą determinacją w swej ostatniej książce, która jeszcze w tym roku się ukaze („Sztuka? – Tylko wtedy, kiedy jestem”), tropię właśnie te pierwsze kroki wyłaniania się tego, co artystyczne ze świata mitu i eposu. Po co? – Po to, by zrozumieć, co takiego się stało, że przestaliśmy zadawać sobie samym te wielkie pytania o sens i wartość. O miejsce własne w całości bytu – czyli o *ethos*. A więc nie chodzi w ostateczności o sztukę, ale o ocalenie. ●



Grażyna Borowik

Tomas Saraceno, *Galaxy forming along filaments, like droplets along the sands of spider's web*, 2008, Elastic rope,

fot. A. Dudek-Dürer

LUSTRA, ATRAPY, TEATR CIENI

53. Międzynarodowe Biennale Sztuki w Wenecji

Tegoroczne, 53. Międzynarodowe Biennale Sztuki w Wenecji dobiega wprawdzie końca (7 czerwca – 22 listopada) jednak, dzięki umowie z samorządem miasta, zarówno Giardini di Castello (miejskie ogrody) jak i Palazzo delle Esposizioni będą udostępnione publiczności również w każdym innym czasie.

Historyczny Padiglione Italia, architektoniczne dzieło Carla Scarpy, wzniesione w nowoczesnym stylu w 1952 r., z którego pierwotnej bryły niewiele już pozostało, przemianowany został na Palazzo delle Esposizioni mieszcząc stałą wystawę klasyków awangardy z całego świata, bibliotekę z Historycznym Archiwum Sztuki Współczesnej, przestrzeń dla działań edukacyjnych, księgarnię-butik i piękny, pasiasty, czarno-biały z błyskami ostrego koloru bar-kafeterię autorstwa niemieckiego artysty Tobiasa Rehberga, który swoją realizacją sprawił, że komunikacja społeczna nabrała wymiaru artystycznego. Za ten właśnie designerski projekt *Was du liebst, bringst dich auch zum Weinen (To co kochasz doprowadza cię do płaczu)* został uhonorowany Złotym Lwem dla najlepszego artysty.

W zachowanym jeszcze, zielonym patio Scarpy można oglądać, a w zasadzie bardziej odsłuchać nagrodzoną, dźwiękową instalację Roberto Cu-

oghi. Z surowych, drewnianych płyt wydobywają się wysokie tony charakterystyczne dla popularnych piosenek azjatyckich.

Weneckie Biennale Sztuki w swoich początkach skierowane było do artystów włoskich. Pierwsza wystawa miała miejsce 30 kwietnia 1895 r. i zorientowana była głównie na sztukę dekoracyjną.

Od roku 1907 na terenie Giardini zaczęto instalować pawilony zagraniczne. Dzisiaj jest ich 30, reszta krajów musi szukać miejsca w innych częściach miasta. W tym roku pawilony narodowe zamykają się magiczną liczbą 77. Po przerwie, spowodowanej II wojną światową, Weneckie Biennale zaczęło prezentować przede wszystkim realizacje współczesne, artystów związanych z awangardą europejską, później także amerykańską (w 1964 r. przyznano nagrodę R. Rauschenbergowi). Od roku 1968 znaczenia nabrały wystawy tematyczne i towarzyszące im hasła, a prezentowani twórcy, zbiory i kolekcje sztuki napływają do Wenecji z całego niemal już świata. W tym roku dołączyły Zjednoczone Emiraty Arabskie, Republika Gabonu, Księstwo Monako, Czarnogóra, Komory, Kurdystan i Afga-

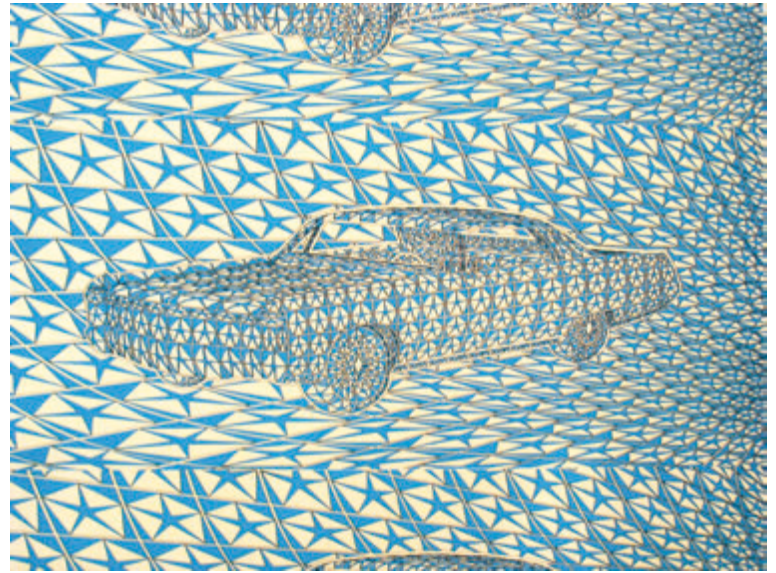
Każda kolejna edycja Biennale wiąże się z biciem rekordów co do ilości uczestników, wystaw, publiczności, towarzyszą temu zmiany organizacyjne i nowe inwestycje.

nistan. Wcześniej zaproponowano pawilony Azjatów, Afryce i Romom. W 2011 r. swój pawilon ma mieć podobno Watykan.

Biennale Sztuki w Wenecji, jako jedna z najbardziej prestiżowych imprez na świecie, jest miejscem rywalizacji nie tylko na polu artystyczno-kulturalnym. Sięgając do problemów społecznych, politycznych i ekonomicznych, staje się elementem publicznych debat, manifestacji i sporów dotyczących

nierówności, krzywd, wyzysku i niesprawiedliwości, które dotyczą pojedynczego człowieka, ale również całe grupy i narody. Trudno być artystą zupełnie niezależnym. Ci, którzy funkcjonują na rynku sztuki jako beneficjenci określonych przywilejów, wkręceni zostają w tryby rozmaitych manipulacji zarówno na poziomie instytucji, jak i dyskusji. Uwikłani w układy i uzależnienia realizują programy kuratorów, menadżerów, korporacji.

Upolitycznione Biennale podległe naciskom struktur finansowych, prezentując materialną jakość dzieł, kształtuje sposób myślenia o sztuce współczesnej, wyznacza kierunki, sygnalizuje przemieszczenia artystycznych poszukiwań.



1. **Huang Yong Ping**, *Buddha's hands*, 2006, inst., fot. A. Dudek-Dürer
2. **Thomas Bayrle**, *Chrysler-Wallpaper*, 1983-85
3. Elmgreen & Dragset, „The Collectors”, 2009, fot. A. Dudek-Dürer

Wybór Daniela Birnbauma na kuratora głównej wystawy miał przerwać falę krytyki, zmienić oblicze imprezy, o poziomie której coraz częściej decydowała geopolityka.

Birnbaum, Szwed z pochodzenia, historyk sztuki, filozof, nauczyciel akademicki, współedytor magazynów o sztuce, wielokrotny kurator ważnych imprez artystycznych i najmłodszy kurator w historii Weneckiego Biennale (ur. w 1963 r.), postanowił pokazać obraz sztuki mniej uległy polityce, mniej drastyczny, nie epatujący przemocą, wolny od przemożnego wpływu biznesu. Do swojej wystawy zaprosił ponad 90 artystów

Tytuł przewodni Biennale *Making Worlds/ Tworzenie Światów* tłumaczy jako kreowanie nie istniejącej wcześniej rzeczywistości, szukanie nowych przestrzeni artystycznych, prezentowanie wizji świata poprzez niezależny akt twórczy dokonujący się ponad instytucjonalnymi uwarunkowaniami, ponad granicami państw i kontynentów.

W swej kuratorskiej propozycji wyeksponował zjawiska konceptualne i efemeryczne, mocno akcentując wkład wielu klasyków powojennej awangardy o ugruntowanej już pozycji. Tak więc nierzadko podziwiamy akt twórczy na przykładzie dzieł już dawno stworzonych, w latach 50., 60. czy 70.

Oryginalne bądź zrekonstruowane obiekty związane z akcjami legendarnej grupy Gutai, którą w roku 1954 założył Jiro Yoshihara, przypominają o niezwykle ważnym wkładzie Japończyków w rozwój nowoczesnego języka światowej sztuki. Prezentowane prace prowokują widza do aktywnego współuczestnictwa. Możemy odbyć spacer po ruchomych kładkach Shozo Shimamoto, posłuchać tajemniczych dźwięków przykładając ucho do

otworu w skrzyni Saburo Murakami, poczuć różowy powiew delikatnej tkaniny Atsuko Tanaka.

Tegoroczna impreza obfituje w prezentacje retrospektywne. W pawilonach narodowych też dominuje powściągliwa ostrożność, bazowanie na autorach znanych i sprawdzonych. Można odnieść wrażenie, że kuratorzy obawiają się ryzyka, a przecież idea Weneckiego Biennale miała być promocja eksperymentów, wsłuchiwanie się w aktualny głos artysty.

W ślad za preferencjami poszły nagrody, które budziły zdziwienie i niezadowolenie publiczności. Kilka dni przed oficjalnym otwarciem znane były Złote Lwy za artystyczne osiągnięcia życia. Otrzymali je *ex aequo* Yoko Ono (ur. w Japonii w 1933 r.), związana z Fluxusem pionierka performance'u, happeningu, sztuki konceptualnej, wypowiadająca się w działaniach interdyscyplinarnych i Amerykanin John Baldessari (ur. w 1931 r.), jeden z najważniejszych artystów intermedialnych, który łącząc w swej twórczości wiele dyscyplin - malarstwo, fotografię, teksty, sztukę figuratywną i abstrakcyjną, wypracował i rozwinął własny język wizualny

Realizację Baldessariego *Ocean and Sky (with Two Palm Trees)* można oglądać na frontonie Palazzo delle Esposizioni w Giardini. Przyklejony do ściany gigantyczny wydruk fotografii przedstawia marmurowy portyk, przez który otwiera się widok na błękit oceanu sugestywnie zaburzający perspektywę ogrodów. Indywidualna wystawa Yoko Ono *Anton's Memory* zorganizowana została w Palazzetto Tito (28V - 20 IX). Zrekonstruowanym instalacjom z różnych lat (silikonowe odlewy kobiecego ciała, metalowe łóżko z biblią, wypełniona fotografiami szafa, stoliki z figurami szachowymi,

żołnierskie helmy), towarzyszyły filmy video dokumentujące akcje plastyczne.

Złoty Lew za najlepszą wystawę narodową przypadł Stanom Zjednoczonym Ameryki. Uchonorowano tym samym ponad czterdziestoletnią twórczość Bruce'a Naumana (ur. w 1941 r.), który odebrał nagrodę w Wenecji również w roku 1999. Wieleelementowy projekt *Topological Gardens* składa się z dzieł już znanych, ale również nowych. Na zewnątrz pawilonu oglądamy pulsujące kolorowymi światłami neonowe napisy nawiązujące do urbanistycznej struktury miejskiej aglomeracji. Takie skojarzenia prowokuje również spiralny neon, kopia znanego dzieła z 1967 r. *The True Artists Helps the World by Revealing Mystic Truths (Window Or Wall Sign)*.

Seryjne odlewy form z zaznaczonymi ułomnościami technologicznymi stają się metaforą ludzkiego bólu i wrażliwości. Oglądamy zakłęte kręgi niemocy, obiegi zamknięte, bezwzględnie i bezlitośnie konsekwentne. Miękkie odlewy różowych głów huśtające się swobodnie na drutach *For Pairs of Heads*, gumowe, kolorowe głowy, pojedyncze bądź w grupach, ustawione pod ścianami, białe odlewy zwierząt zawieszane na obracającej się karuzeli *Hanging Carousel*, brązowe odlewy dłoni ułożonych parami w różnych konfiguracjach *Fifteen Pairs of Hands* (1966) czy wreszcie fontanna sześciu głów, z których, jak z rzygaczy wylewa się woda, zdają się potwierdzać nieuchronność ludzkiego losu.

Za najbardziej obiecującą młodą artystką uznana została, osiadła w Berlinie Szwedka, Nathalie Djurberg (ur. w 1978). Jej to właśnie przypadł Srebrny Lew, przyznany przez międzynarodowe jury pod



1. **Tamara Grcič**, *Att Poomtangon, Keep Something for a Raining Day*, 2009, inst., mixed media
2. **Michelangelo Pistoletto**, *Twenty-two Less Two*, 2009
3. **Carlos Garacoia**, *Bend City*, 2008, karton, plexi
4. **Alesandro Diaz de Santilana**, *Senzatifolo*, 2005-2009
5. **Haegue Yang**, *Series of Vulnerable Arrangements – Domestic of Community*, 2009, 7 świecących rzeźb, tech. mieszana

Fot. 1-5 K. Szczepaniak

przewodnictwem Angeli Vettese. Skąpana w mroku, sugestywna instalacja *Experimentet*, przenosi nas w świat surrealistycznego snu, gdzie czai się makabryczne okrucieństwo. Gęszcz niezwykłych, ogromnych roślin (a może to my jesteśmy mali?) precyzyjnych w swej anatomii, wyrafinowanych kolorystycznie, jakby żarłocznym, połyskliwie wilgotnym wprawia w zdumienie i oszołomienie. Czujemy się jak po drugiej, ciemnej stronie rajskiego ogrodu rzeźbionego światłami trzech ekranów, na których dopełniają się ponure fantazje autorki. Wprawdzie skazani jesteśmy na koszmarnie treści, ale jednocześnie podziwiamy wyrafinowany kunszt plastyczny i niezwykłą wyobraźnię artystki. Bohaterami animowanych filmów, utrzymanych w stylistyce baśni, są wykonane z modeliny lalki wplątane w brutalne, pełne szaleństwa, gwałtu i przemocy narracje.

Każda kolejna edycja Biennale wiąże się z bi-ciem rekordów co do ilości uczestników, wystaw,

→ Dokończenie na stronie 125



Karolina Golinowska

Moshekwa Langa, Stage, 1997-2009,
inst., mixed media, wymiary różne,
fot. A. Dudek-Dürer

PRZESTRZENIE NARODOWEGO (NIE)POKOJU

Spośród ponad siedemdziesięciu pawilonów narodowych, zaprezentowanych podczas tegorocznego Biennale w Wenecji, kilka zasługiwało na szczególną uwagę. Należy przyznać, że poziom poszczególnych ekspozycji był zdecydowanie zróżnicowany, co też nie przeszkodziło w wyodrębnieniu wyróżniającej się na tle pozostałych grupy artystów.

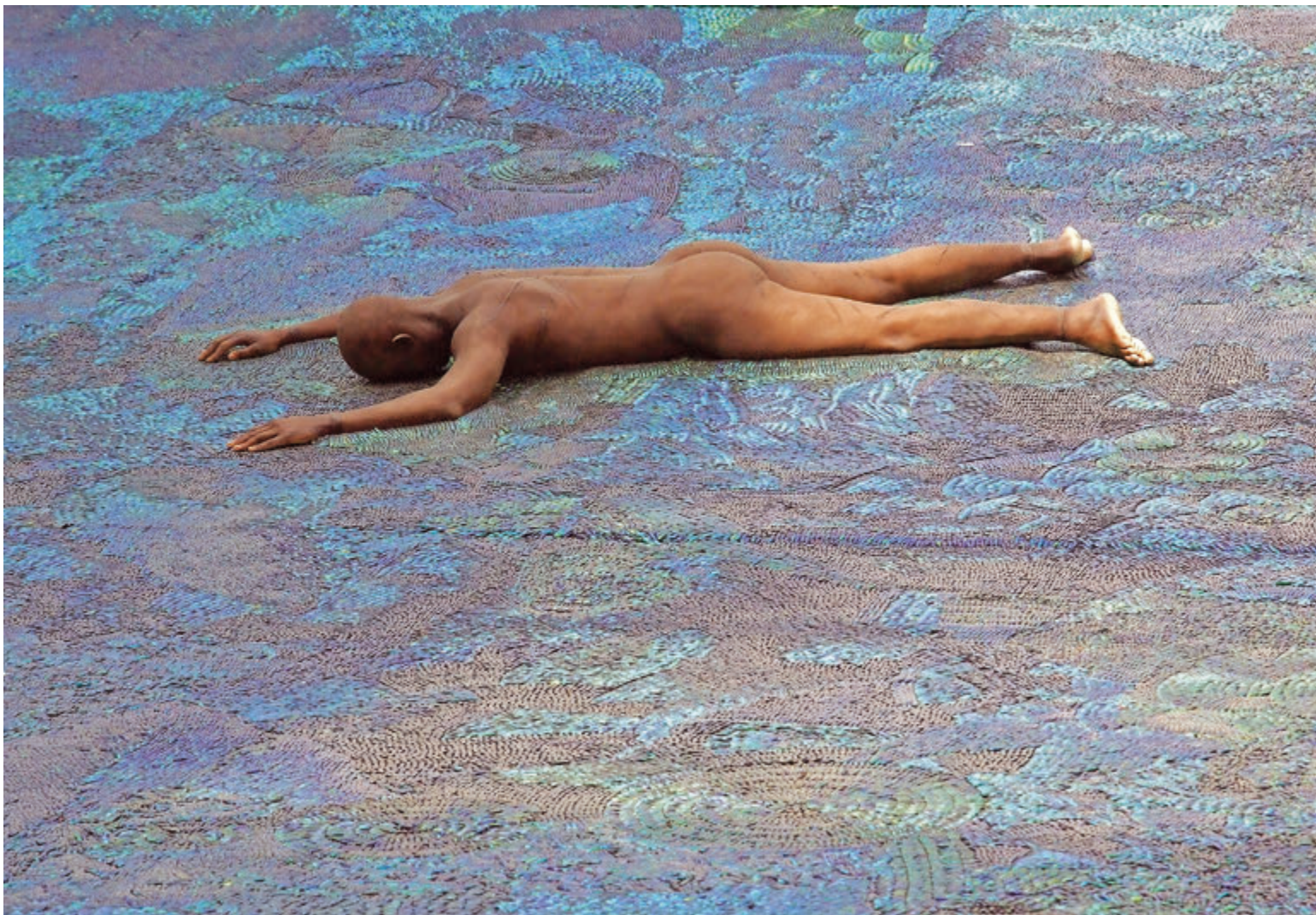
Swoistym novum dla tegorocznej edycji Biennale było przeniesienie Pawilonu Włoskiego z przestrzeni Giardini do Arsenalu, co też w dużej mierze stanowiło akt kończący długoletnią tradycję wystawienniczą. Nowy obszar ekspozycji pozwolił sprostać wyzwaniom tegorocznej wystawy *Colaudi*, inspirowanej osobą Filippo Tommaso Marinettiego. Zadaniem, jakie postawili przed sobą kuratorzy – Luca Beatrice oraz Beatrice Buscaroli – była próba rozliczenia się z tradycją włoskiej awangardy, wciąż obecnej we współczesnej sztuce Italii.

Na uwagę zasługiwała instalacja *Hangar. Il Balletto Plastico* autorstwa Marco Lodowa nawiązująca do futurystycznej wizji mechanicznego ruchu i dynamiki jako formy sztuki, przedstawiająca grupę neonowych postaci zawieszonych w tanecznym ruchu. Ciekawą propozycję stanowiły także prace Nicola Verlatto będące połączeniem współczesnych ikon popkultury z tradycyjnym warsztatem technicznym. Postaci bohaterów kowbojów ujeżdżających byka (*Beauty of Failure*) artysta zdecydował się namalować za pomocą barokowej techniki malarskiej, dysponującej ostrym światłowieniem, wyrazistym modelunkiem postaci, nadającej patos i dostojęństwo zawieszonym w powietrzu ruchom.

Ciekawie przedstawiał się znajdujący na uboczu Pawilon Luksemburski. Zaprezentowana podczas Biennale instalacja multimedialna *Collision Zone*, stanowiła efekt współpracy dwóch artystów – Gasta Bouscheta oraz Nadine Hilbert. Wchodząc w przestrzeń instalacji, widz na moment tracił poczucie równowagi. Zewsząd bowiem otaczały go obrazy zindustrializowanej przestrzeni dominującej nad złowrogą i skażoną naturą, których wyrazistość odbioru potęgowała ścieżka dźwiękowa w posta-

ci odgłosów fabrycznych czy miejskich hałasów. Industrialne zabudowania, tereny wojskowe, pojawiające się gdzieś oddziały policji, obywatelska technologia, zaropiała twarz samotnego człowieka – wszystko to czyniło artystyczną wizję podobną do obrazu świata po nuklearnej katastrofie. Tytułowe *Collision Zone* to jednak zdecydowanie mniej abstrakcyjna rzeczywistość – to próba określenia relacji między dwoma światami – Unią Europejską a Afryką. Odhumanizowany, wyjałowiony i zmilitaryzowany to bowiem, zdaniem artystów, świat, który Unia Europejska proponuje Afrykańczykom.

Dużą niespodzianką okazały się prace Ahmada Askalany'ego, artysty reprezentującego Pawilon Egipski. Spośród zgromadzonej ekspozycji na szczególną uwagę zasługiwały prace stanowiące niecodzienne połączenie tradycyjnego rzemiosła ze współczesnym myśleniem o sztuce. Wykonane z wikliny postaci ludzkie, smukłym kształtem nasuwały na myśl egipskie malowidła bogów czy faraonów, podczas gdy sytuacje, w których zostały one przedstawione, były jak najbardziej prozaiczne i codzienne. Na wystawie pojawiła się zatem →



zatoniona w uścisku para kochanków, postać paląca fajkę wodną czy też mężczyzna jadący na rowerze, trzymający nad sobą blachę pieczywa. Kontynuując wątek współczesnej twórczości artystycznej nawiązującej do szeroko pojętej tradycji, warto byłoby wspomnieć o jednym z dwóch artystów, którego prace pojawiły się w Pawilonie Brazylijskim. Wykonane w technice mieszanej z dominacją akrylu, obrazy autorstwa Delsona Uchôa dekoracyjnością, wzorzystością i żywiołową kolorystyką przypominały tradycyjne, brazylijskie tkaniny. Traktując kolor jako czynnik eksperymentalny, artysta nie obawiał się czerpać inspiracji z rodzimego rzemiosła, czyniąc z niego przestrzeń intelektualnej gry optycznych złudzeń.

Z pewnością należałoby wspomnieć o nagrodzonym na tegorocznej edycji Biennale najlepszym pawilonie narodowym – a mianowicie Pawilonie Amerykańskim. Ogromną przestrzeń wystawieniczą zespół kuratorski zdecydował się poświęcić artystycznej sylwetce Bruce'a Naumana. *Topological Gardens* ulokowane zostało w trzech miejscach: Giardini, Università Iuav di Venezia at Torentini, oraz Università Ca' Foscari – przestrzeniach niegdyś prywatnych, stanowiących doskonale środowisko badawcze dla obecnego także u Naumana konfliktu prywatne/publiczne. Dobór poszczególnych prac, pochodzących z różnych okresów życia artysty, determinował tematyczny podział. Specyfika bogatej twórczości Naumana została zatem oddana za pomocą motywów przewodnich *Heads and Hands*,

Sound and Space oraz *Fountains and Neons*. Tak doskonale zaaranżowana, nagrodzona wystawa mogła jednak wzbudzać pewne zastrzeżenia. Czy bowiem obszerna retrospektywa twórczości artysty cieszącego się światową estymą nie stanowiła wystarczającego powodu, aby wzbudzić zainteresowanie? Czy też może to swoista imperialność nakazywałaby uznanie racji najsilniejszego, z którym pozostali nie mogą się równać?

Na koniec warto byłoby wspomnieć o polskim akcencie na tegorocznej edycji Biennale, a mianowicie o najnowszej projekcji Krzysztofa Wodiczki zatytułowanej *Goście*. Przestrzeń Pawilonu Polskiego została znakomicie zaaranżowana – wchodząc do pomieszczenia, widz momentalnie stawał w centralnym punkcie, wokół którego krążyły obrazy, płynęły głosy. Problematyka projekcji koncentrowała się na problemach społecznych i adaptacyjnych emigrantów, którzy porzucili swoje domy, stali się wiecznymi gośćmi. Ich głosy, zwierające się z prywatnych kłopotów, historii życia, dialogi sytuacyjne docierały do odbiorcy ukryte za iluzorycznymi oknami. Kontury postaci, a właściwie ich cienie rozmywały się, podobnie jak mgliście i niewidocznie jawią się oni mieszkańcom krajów, do których przybywają. Ich głosy atakują świadomość odbiorcy, lecz czy posiada on wystarczającą cierpliwość, aby się w nie wsłuchać i je zrozumieć?

Praca Krzysztofa Wodiczki stanowiła jeden z artystycznych głosów podejmujących tematykę dylematów natury społecznej. Do owego kręgu wpisy-

Na tegorocznym Biennale nie pojawił się Pawilon Rmski, który po inauguracji swojej działalności w 2007 roku został zamknięty





31

waliby się także artyści reprezentujący chociażby Pawilon Cypryjski, Gruziński, Brazylijski, Węgierski, Meksykański czy Belgijski. Zaangażowanie w sprawy społeczne i krytyka szeroko pojmowanej niesprawiedliwości, wypływające z prac artystów, celowały w dużej mierze w konieczność uświadomienia sobie określonych problemów i prób wyjścia z sytuacji opresyjnych. Czy jednak można powiedzieć, że odczucia te obecne są na gruncie samego Biennale? Pojęcie „pawilonów narodowych” niejednokrotnie nabierało charakteru politycznego, stając się czynnikiem wręcz antagonizującym. Wystarczy wspomnieć bowiem o paradoksie Wysp Brytyjskich, z których Irlandia Południowa, Irlandia Północna i Wielka Brytania jako „osobne narody” posiadały odrębne przestrzenie wystawiennicze. Nie stanowiłoby to może rażącej sprawy, gdyby nie fakt, że myślenie o nacjach zaowocowało innym fatalnym skutkiem. Na tegorocznym Biennale nie pojawił się Pawilon Romski, który po inauguracji swojej działalności w 2007 roku został zamknięty. Informacja ta wzbudziła szereg protestów w środowiskach cygańskich, których przedstawiciele zdecydowali się stworzyć *Perpetual Gypsy Pavillone*, (<http://perpetualpavilion.org>). Na stronie wiecznego pawilonu „wieczni goście” domagają się uznania własnych praw, sprzeciwu względem dyskryminacji, której jeden z efektów stanowi niemożność udziału na Biennale. W ramach przedsięwziętych działań rozprowadzane są także kartki pocztowe, dostępne w niektórych pawilonach narodowych, opisujące sytuację Romów wraz z prośbą o wstawiennictwo w sprawie. Krzywdy i niesprawiedliwość krytykowane przez artystów wdarły się zatem tylnymi drzwiami na Biennale. Któż teraz podejmie się krytyki? ●

4



1. **Jan Fabre**, *From the Feet to the Brain*, fragment inst., 2008
2. **Shaum Gladwell**, *Interceptor Surf: Daydream Mine Road*, inst., fragment, 2009, Pawilon Australijski
3. **Jussi Kivi**, *Fired Rescue Museum*, 2009, fragment inst., Pawilon Fiński
4. **Krzysztof Wodiczko**, *Visitors*, 2008/9, wideoprojektacja, Pawilon Polski
Fot. 1-4 A. Dudek-Dürer



Andrzej Saj

MALARSTWO – CZY MARTWY JĘZYK?

Giancarlo Politi i Helena Kontova

– kuratorzy kolejnego, już czwartego
Prague Biennale (05. – 07. 2009.)

– konsekwentnie propagują malarskie
wartości sztuki. Swoją najnowszą propozycję
wystawienniczą, ponownie pomieszczoną
w przemysłowych przestrzeniach Karlin
Hall, poprzedzili tym razem dyskusją na
łamach redagowanego przez siebie „Flash
Artu”. Refleksję nad kondycją współczesnego
malarstwa zainicjowali pytaniem:
czy malarstwo jest martwym językiem?

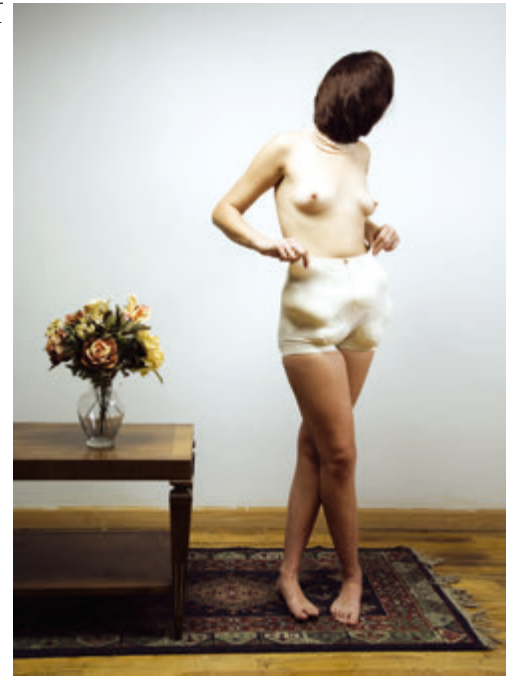


Pytanie to stało się tym samym
swoistym mottem całego przed-
sięwzięcia, zaś argumentacji do-
wodowej miałyby dostarczyć
właśnie ostatnia ekspozycja pra-
ska. Czy dostarczyła? Otóż, wy-
daje się, że problem żywotności
albo aktualności we współczesnej
sztuce takiego tradycyjnego środ-
ka wypowiedzi artystycznej jakim
jest malarstwo, staje się w dzisiej-
szej rzeczywistości, wyraźnie już

zdominowanej przez nowe media i kulturę popularną, tematem
niejako dyżurnym, stale – przynajmniej od przełomu postmoder-
nistycznego z lat 70. XX w. – powracającym na fali naprzemiennie
ogłaszanych kryzysów lub „powrotów” malarstwa. Zresztą tzw.
symptomy kryzysowe w tej dyscyplinie twórczej aktywności były
już wielokrotnie dostrzegane w sytuacji ekspansji nowych me-
diów, przynajmniej od czasów wynalazku fotografii, a i później,
w XX wieku, przywoływane przy okazji różnych awangardowych
eksperymentów w sztukach wizualnych. Zaś argumentacji prze-
ciwnych – na rzecz żywotności malarstwa – z kolei dostarczały ini-
cjatywy artystów przywracające w sztuce rangę wypowiedziom
ekspresyjnym, przeciwstawiające spontaniczne malarstwo „wy-
kalkulowanym” realizacjom nowomediálnym (np. w neoekspresji
i postmodernistycznym „renesansie” tradycji malarskich w XXI w.)

Jeśli jednak kuratorzy praskiego biennale zamierzali bronić
malarstwa, a wskazuje na to intencja ich działania, wsparta
wystawą zdominowaną przez malarskie prace i to głównie młodych
autorów, to jednocześnie zastanawia fakt znacznego rozszerzenia
zawartości ekspozycyjnej biennale o bogatą reprezentację prac

1. **Giuseppe Veneziano**, *The Secret of Hitler*, 2008, akr., pł.,
80x100, z kolekcji pryw. Milano
2. **Lidia Krawczyk**, **Wojtek Kubiak**, *bez tytułu*, 2007, ol., pł.
3. **Martin Melicherčik**, *I want You*, 2008, artworks, emalia na
blasze



Ut voloboreet nostrud et ing exer-
ciduipit nim quismolore verit vel
utat ipit, volesto erilit ullam, quis
nullum ipis dionum ipsum ectem

fotograficznych. Faktycznie fotografii poświęcono sporo osobno zaaranżowanej przestrzeni wystawiennej, nadto zaznaczając ten fakt w oferowanym wydawnictwie odrębną częścią katalogową (Prague Biennale Photo 1). Nadto okazuje się, że z tego zderzenia malarstwa z fotografią wyłania się obraz niezbyt pocieszający dla dokonani sztuki manualnej, ustępującej tu „pola” technice.

W zestawie prezentowanych prac malarskich brakuje jakiegś dominującej tendencji, odrębności stylistycznej np. takiej jaką wypracowała neoekspresja lat 80. i 90. Zastanawia ostrożność w eksperymentowaniu z tzw. „granicami” malarstwa, w wychodzeniu poza konwencję; również od strony tematyki nie pojawiły się – poza paroma przykładami ironicznych, wręcz groteskowych przedstawień – jakieś poruszające obrazy. Najciekawsze wydawały się propozycje Koreańczyków (np. Kibong Rhee, Kyungah Ham, Kira Kim), młodego czeskiego malarstwa o postkonceptualnych korzeniach, a także polskie obrazy malowane w nawiązaniu do fotografii (np. Krawczyk & Kubiak). Ta część ekspozycji, zapowiadana hasłem Expanded Painting 3, gromadząca prace m.in. z Włoch, Czech i Słowacji, Polski, Węgier, Rumunii, Albanii, Niemiec, Bośni i Hercegowiny, a także z Afryki Płd., dalekiej Azji oraz Meksyku itd., podobnie jak to już było na poprzednich edycjach biennale, bardziej zastanawiała ilością wyodrębnionych sekcji oraz ich kuratorskim opracowaniem, niż efektami zaskakujących dokonani. Stąd poczucie stagnacji, które tym bardziej uwyrażniała część prezentująca fotograficzne obrazy ujmujące realność, choć jeszcze częściej jej fikcyjną nadbudowę. Zestawy prac fotograficznych przygotowane np. przez kuratorów z Opawy T. Pospiecha i V. Birgusa, potwierdziły wysoką pozycję fotografii czeskiej, a w tym również europejskiej (z udziałem



m.in. Słowacji, Węgier i Polski). Dodatkowo nowe prace Słowaków oraz eksperymenty młodej fotografii z Nowego Jorku wzbogaciły ekspozycję o intrygujące realizacje, poświadczające rangę świadomości (a nie narzędzia) w kreacji osobnego artystycznego (i zaangażowanego kulturowo) przesłania.

Tak więc pytanie o aktualność języka współczesnego (młodego) malarstwa może być nadal stawiane i ciągle odpowiedź na nie będzie „nieodpowiedzią”, a więc zawierzeniem raczej teorii niż praktyce... chyba że pojawi się kolejna perspektywa rozszerzenia. ●

4. Cui Jie, *Puzzles Narcisius*, 2007, ol., pł., 160x200
5. Alison Brady, *Untitled*, 2008, fot. cyfrowa, 37,5x63,5 cm, wł. Massimo Audiello, New York
6. Eva and Franco Mattes, *Im still here*, 2008
7. Kibong Rhee, *A Slow Passage – to the Lower*, 2009

Fot. 1-7 K. Saj

Anna Nawrot

11. INTERNATIONAL ISTANBUL BIENNIAL WHAT KEEPS MANKIND ALIVE?

Na potrzeby 11. Stambulskiego Biennale chorwacki kolektyw kuratorski What? How? and for Whom? sięgnął po brechtiański postulat zaangażowania sztuki w zmianę społeczną i stworzył najbardziej polityczne ze światowych wydarzeń artystycznych ostatnich lat.

12.09–8. 11. 2009 Antrepo 3, Feriköy Greek School, Tobacco Warehouse, Stambuł

Kuratorzy z żelazną konsekwencją mówią o politycznej wymowie tegorocznego Biennale. Podczas krótkiego wystąpienia na konferencji prasowej powołują się na Różę Luksemburg, na oficjalnym otwarciu teatralnie pochrząkując i zgniatając kolejne zadrukowane kartki, wykrzykują do mikrofonów lewicowy manifest, a w tekście kuratorskim podkreślają złożoność sytuacji ekonomicznej, która popycha marginalizowane mniejszości do działań terrorystycznych. Otwarcie Biennale towarzyszyły panele dyskusyjne traktujące o możliwościach i ograniczeniach sztuki jako narzędzia pozytywnej zmiany społecznej, a zamiast katalogu został wydany zbiór tekstów, których autorami są między innymi Slavoj Žižek i Alain Badiou. Żarliwość politycznej agitacji sprawia, że nasuwa się pytanie o poziom merytoryczny ekspozycji. Niesłusznie. Kuratorzy pokazują bowiem dobre prace i w bardzo interesujący sposób zestawiają je w narrację o świecie i sztuce, a lewicowość całego obrazu, dzięki temu, że stroni od nachalnej i ociężałej demagogii, jest świeża i naturalna.

Na pytanie *What Keeps Mankind Alive?*, będące tytułem tegorocznego Biennale, Brecht odpowiada w *Operze za Trzy Grosze* w następujący sposób – to, że miliony są codziennie torturowane, uciszane, karane, poddawane opresji. Udawanie, że to nie ma miejsca, jest zachowaniem poniżej ludzkiej godności, także poniżej godności artysty. Tę konstatację kuratorzy wzięli bardzo poważnie. Zasadniczy urok tegorocznej wystawy leży w jej etycznej czystości. Gotowość do przyznania się do współodpowiedzialności za losy świata, w tym także za jego niedoskonałość, wyzwala twórczą energię i mobilizuje inwencję, dzięki czemu przekroczenie ograniczeń staje się możliwe. Spektrum poruszanych tematów świadczy o politycznym zaangażowaniu wystawy: konflikty zbrojne, dyktatury, słabości demokracji, ekonomia wolnorynkowa i obecny kryzys, nierówna sytuacja kobiet oraz ambiwalencje dziedzictwa kulturowego.

Oficjalna wystawa Stambulskiego Biennale rozmieściła się w trzech budynkach – zamienionym na typową neutralną przestrzeń ekspozycyjną magazynie portowym Antrepo 3, dwóch dawnych magazynach tytoniu i opuszczonej greckiej szkole. Wspólny tytuł, pomysł kuratorski i jednolity przewodnik po wszystkich przestrzeniach odwodzi od pomysłu analizowania oddzielnie każdej z nich. Rozproszenie pozwala jednak pracom zaznać trochę więcej przestrzeni, a zwiedzającym zapewnia spacer i urozmaicenie, co bardzo pomaga w odbiorze potężnej grupy 141 dzieł tworzących tegoroczną wystawę.



Shahab Fotouhi, *Study for Nuclear Bomb Shelter*, inst

Spośród prac komentujących ekonomiczne status quo czasu globalnego kryzysu, najciekawsze prezentują się metafora kapitalizmu jako iluzjonisty, któremu właśnie skończyły się sztuczki Zanny Begg i błyskotliwy projekt wystawienia na aukcji krajów Bliskiego Wschodu Oraiba Toukana, na który składają się m.in. katalog aukcyjny, porady specjalistów z dziedzin dyplomacji, rynku nieruchomości, aukcji i PR oraz plakaty reklamowe. Ale to nie jedyne dobre prace. Rozliczająca się z wizualnymi ikonami zimnej wojny Lisi Raskin, śledzący niezauważane narzędzia kontroli na przykładzie satelitów nad Stambułem Trevor Paglen, rozważający ideę granic francuski kolektyw Société Réaliste czy proponujący podyplomowe studia w branżach przestępczych – stręczycielstwa, handlu narkotykami oraz napadów z bronią w ręku Siniša Labrović przedstawiają dzieła

ciekawe z punktu widzenia konstrukcji i dalekie od publicystycznego banału.

Zapada w pamięć także kilka prac komentujących niejasny status dziedzictwa kulturowego. MOAA – Museum of American Art zestawia archiwalne informacje o wystawach sztuki z za oceanu prezentowanych w Europie w czasie zimnej wojny z anonimowymi, monochromatycznymi kopiami prac Pollocka czy De Königa. Ta instalacja ukazuje narzędzia polityki kulturalnej, które spływają sens produkcji artystycznej i służą propagowaniu jednostronnej wizji historii. *Parabasis* Simona Wachsmutha za pomocą fotografii i instalacji zwraca uwagę na ubytki w materialnych śladach dawnej sztuki, ubóstwo i mizerną kondycję dziedzictwa kulturowego, które jest konstytutywne dla tożsamości ludzkiej. Natomiast z ambiwalentnym stosunkiem Iranu do spuścizny kulturalnej Zachodu, tkwiącym w centrum politycznych i tożsamościowych dylematów Irańczyków od czasów Rewolucji Islamskiej, konfrontuje się w bardzo ciekawych kolażach Jinoos Taghizade.

The President's Platform Mariny Naprushkiny (doskonale pasujący do niedawno goszczącej w Łodzi wystawy *Political/Minimal*) przez interesującą minimalistyczną bryłę daje poznać absurdalną megalomanię Aleksandra Łukaszenki, natomiast *Study for Nuclear Bomb Shelter* Shahaba Fotouhiego jest

Otwarcie deklarowany wręcz prowokacyjnie polityczny charakter wydarzenia początkowo budzi opór, z czasem jednak okazuje się oczyszczający.

bardzo trafnym komentarzem do niejasnej, pełnej napięć, ambicji i kompleksów polityki nuklearnej Iranu. Obie prace czynią widocznymi nadużycia władzy dyktatorskiej. Przejmująco piętnuje praktyki syryjskiego rządu Hrair Sarkissian, fotografując puste, pozbawione przechodniów miejsca publicznych egzekucji w cyklu *Execution Squares*.

Każda z prac zdaje się przepracowywać jakąś traumę, jakiś wstyd i ból ludzkości. Już samo wydobycie problemu z mroku milczenia czyni go niewątpliwie łatwiejszym do ogarnięcia i mniej przerażającym. Zachęca do refleksji i dyskusji. *Nigdy nie zapominaj, że ludzie tacy jak ty cierpią, więc teraz nie zamykaj oczu i nie uciekaj* – zdają się mówić do nas, parafrazując Brechta, kuratorzy wystawy – *ucz się uczyć i spróbuj zrozumieć, w jakim celu się uczysz*. Sztuka jest zaangażowana w tym ro-



← Kwiek/Kulik, *Działania z Dobromierzem*
 ↘ Artur Żmijewski, *Projekcje*



Zasadniczy urok tegorocznej wystawy leży w jej etycznej czystości. Gotowość do przyznania się do współodpowiedzialności za losy świata, w tym także za jego niedoskonałość, wyzwala twórczą energię i mobilizuje inwencję, dzięki czemu przekroczenie ograniczeń staje się możliwe

zumieniu i jednocześnie wytwarza w odbiorcach ożywczą aktywność poznawczą, która może inspirować do twórczego działania. Jest spulchnieniem gruntu pod pozytywną zmianę społeczną.

W tej kategorii mieszczą się też prace komentujące pamięć o konfliktach zbrojnych, która podawana jest rozmaitym manipulacjom. Trzy bogate archiwa – plakatów propagandowych wojny domowej w Libanie (Zeina Massri), przetworzonych malarsko informacji prasowych z ubiegłorocznej wojny w Gruzji (Lado Darakhvelidze) oraz drobiazgową rekonstrukcję faktów dotyczących wojny bałkańskiej (Marko Peljhan) są wyrazem pragnienia wolności i prawdy w rzeczywistości zaciemnionej przez propagandę. Perspektywy spojrzenia na wojnę na tegorocznym Biennale są różnorodne i pozbawione moralizatorstwa. Kilka bardzo dobrych prac koncentruje się na wpływie przemocy na codzienność i rozwój jednostki (Larissa Sansour, Avi Mograbi), także w kontekście seksualności (Ruti Sela i Maayan Ami). Rabih Mroué natomiast akcentuje skrajnie wyjałowione i pozbawione empatii relacje między władzą a jednostką w państwie wyniszczonym przez wojnę. Dwie bardzo dobre prace palestyńskich artystów – *decolonizing.ps* i *Qualandia 2087* analizują rolę architektury baz wojskowych, osiedli i obozów dla uchodźców w długofalowych konsekwencjach konfliktu z Izraelem. Oba projekty snują wizje ponownego, tym razem cywilnego i służącego wspólnocie, użycia architektury kojarzącej się z przemocą i okupacją. Dzięki temu są namacalnym świadectwem nadziei, dziś możliwej chyba wyłącznie w sztuce, że eskalacja przemocy na Bliskim Wschodzie może zostać przerwana, a trudne dziedzictwo konfliktu przepracowane i ponownie przyjęte.

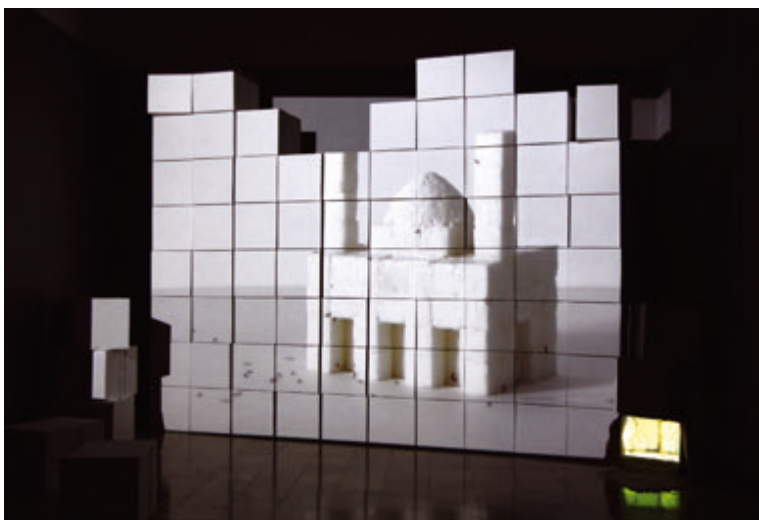
Wątek kobiecy jest jednym z najszerzej reprezentowanych, ale również najbardziej rozmytym.

Tu także sporo jest dobrych realizacji jak turecka wersja *Raportu* Sanji Iveković i grupa udanych literacyjnych studiów nad cielesnością i tożsamością wśród opresyjnych stereotypów (Doa Aly, Canan Şenol, Vlatka Horvat, Ioana Nemes). Zgodnie z postulatami trzeciej fali feminizmu, wymowa tych prac dryfuje w kierunku intymnych przeżyć wykraczających poza doświadczenie płci, ale jest dość trudno uchwytna. Od widza zależy, czy odbierze to rozlanie i niejasność jako trafny obraz rzeczywistego stanu rzeczy, czy też jako nieudolność i niedostatek warsztatu.

Na Biennale można obejrzeć prace dwójki polskich artystów – Artura Żmijewskiego i Zofii Kulik. Prace redaktora artystycznego *Krytyki Politycznej* pasują jak ulał do ramy merytorycznej zaproponowanej przez WHW. Wychodzą poza akademicką sztukę i przyglądają się kulturze w szerszym społecznym rozumieniu. Skupione na ulicznych rytuałach *Demokracje* zdecydowano się podzielić na pojedyncze manifestacje, z których 15 pokazano symultanicznie na oddzielnych ekranach. Pomysł jest ciekawy, bo potęguje wielogłosową strukturę pracy i czyni ją bardziej spektakularną, trochę jednak traci ze względu na typowy dla biennale tłok, niedużą salę i konieczność oglądania na stojąco. Zarówno *Demokracje* jak i *Dwa pomniki*, film pokazujący mierzących się z dyskryminacją polskich emigrantów zarobkowych w Irlandii, znajdują się na axis mundi oficjalnej ekspozycji. Inaczej rzecz się ma z *Działaniami z Dobromierzem* Kwiek/Kulik. Zdjęcia dziecka artystów w niekonwencjonalnych stylizacjach pokazane w opuszczonych pomieszczeniach szkolnych wyglądają z początku jak zagubiony fragment zupełnie innej wystawy. Emancypacyjna wymowa pracy, polegająca na próbie uwolnienia się spod hegemonii stereotypowego banału, nie od razu staje się czytelna. Sądzę, że *Działania z Do-*

bromierzem są potrzebne na Biennale po to, żeby zaskakiwać i dzięki temu podkreślić, że stawką, o którą tu idzie, nie są doraźne polityczne cele, ale inwencja, otwartość i zmysł krytyczny. Niemniej, nie jest to szczególnie świeża praca i pasuje raczej do historycznego wątku wystawy, w którym kuratorki chciały pokazać kilku zaangażowanych artystów ubiegłego wieku i obronić tezę o trwałości lewicowych tendencji w sztuce, krytycznych tak wobec kapitalizmu (KP Brehner), jak i komunizmu (Vyacheslav Akhunov).

Wystawa zaprezentowana na 11. Stambulskim Biennale okazuje się nie tylko wyrazem zaangażowania kuratorek, lecz bogatym zestawieniem prac z coraz szerszego nurtu sztuki współczesnej, który cechuje duża społeczna wrażliwość. Otwarciem deklarowanym wręcz prowokacyjnie politycznym charakterem wydarzenia początkowo budzi opór, z czasem jednak okazuje się oczyszczający. Dzieje się tak, jak sądzę, z dwóch powodów. Po pierwsze, inaczej niż w przypadku podobnie ukierunkowanych, ale mniej radykalnych wystaw, szczególnie tej Roberta Storra na 52. Weneckim Biennale, tu wyrazista koncepcja kuratorska nadaje ekspozycji spójność, ułatwia do niej dostęp i zwiększa przyjemność oglądania. Po drugie, WHW odczarowuje demoniczny obraz sztuki społecznie nieobojętnej, która wciąż nie jest wolna od piętna totalitarnej przeszłości i pogardliwych zarzutów o łatwość i artystyczną mierność. Dla wszystkich wątpiących w sztukę zaangażowaną, 11. Biennale w Stambule, ze względu na poziom pokazywanych prac, to pozycja obowiązkowa. Ale nie tylko dla nich. Jest ono bowiem wydarzeniem przekraczającym ciasne granice świata sztuki. Jeśli zechcemy podjąć tropy, które nam proponuje, Biennale może skutecznie odegrać rolę vademecum współczesnego intelektualisty. Ważkie pytanie: *Jak być odpowiedzialnym obywatelem w czasach kryzysu?* jest w Stambule dyskutowane i znajduje poważną, przemyślaną odpowiedź. I chociaż pewnie nie każdemu przypadnie ona do gustu, już sama zachęta do wzięcia udziału w szerszej światopoglądowej polemice jest godna uwagi. W końcu o niewielu współczesnych wydarzeniach kulturalnych można powiedzieć to samo. ●



Adel Abidin, *Tasty* (Smaczne), wideo instalacja, 2007. Fot. A. Piętak



Damir Nikšić, *If I wasn't a Muslim* (Gdybym nie był muzułmaninem), wideo, 2008. Fot. archiwum artysty

Magdalena Lewoc

POMIĘDZY DYSTOPIĄ A IDYLLĄ

8. Bałtyckie Biennale Sztuki Współczesnej w Szczecinie

☞ Poniżej: Tomasz Mróz, *Objawienie*, wideo- instalacja, 2007. Fot. A. Piętak

Od kilku edycji szczecińskie biennale realizuje program kuratorski promujący model sztuki rozumianej jako rodzaj konstruktywnego zatargu i żywej reakcji na paradoksy, nieciągłości i kolizje obserwowane na styku idei, fantazmatów i rzeczywistości. Dynamika jego tegorocznej edycji wydobywała sprzeczności ujawniające się pomiędzy społecznymi realiami i politycznymi wizjami organizującymi zbiorową wyobraźnię współczesnej Europy.

W wystawie skonfigurowanej wokół problematyki europejskiej tożsamości i tego, co nieeuropejskie, obce, Inne, wzięli udział artyści, dla których napięcia powstające na styku kultur i idei stanowią zasadniczy impuls dla aktywności twórczej. Wystawę zdominowały społecznie sensytywne realizacje ujawniające niektóre z paradoksów powstającego *in statu nascendi* nowego, kulturowego i politycznego porządku.

Zygmunt Bauman w *Europie – niedokończonej przygodzie* (2005) sugeruje, że Europa jest przygodą. Jeśli tak, to z pewnością przygodą obarczoną dziś sporą dozą ryzyka, której scenerią jest pole bitwy, zlokalizowane już nie w obrębie dawnych zamorskich kolonii, ale w samym centrum Starego Świata, tu gdzie obecnie ujawniają się aporie jego symbolicznego kapitału. Pozorny paradoks sprawił, że kontynent, który przez stulecia w ramach „misi cywilizacyjnej” intensywnie eksportował swój system wartości, jest obecnie najmniej spójnym kulturowo obszarem na świecie.

Odpowiedzią na zmieniający się pejzaż Europy jest promowana od kilku dekad doktryna multikulturalizmu. W ostatnich latach w obliczu nasilających się międzykulturowych konfliktów obserwujemy jej wyraźny kryzys. Europę nadal nawiedza widmo fundamentalizmu.

Efekty „zderzenia kultur” w obrębie biennale ujawniają m.in. realizacje Damira Nikšića, Šejli Kamerić, Adela Abidina, Tomasza Mroza czy Joanny Rajkowskiej. Nikšić (*If I wasn't a Muslim*, 2008) i Kamerić (*Red*, 2008) odwołują się do świata społecznych interakcji i ich namacalnych rezultatów w ogarniętej konfliktem etnicznym Bośni. Realizacje Adela Abidina (*Tasty*, 2007) i Tomasza Mroza (*Objawienie*, 2007) bazują na religijnych znakach i ich mocy modelowania zbiorowej wyobraźni. Rajkowska (*Azyl dla uchodźców w Uhyst*, 2008; *Camping Dženin*, 2008) wchodzi w epicentrum sporów angażując się w projekty mediacyjne z udziałem osób i społeczności ulegających retoryce nieprze-



zwycięzalnej kulturowej różnicy, której efektem jest ksenofobiczne poczucie zagrożenia i wrogość.

Na kapitale lęku generowanym na bazie kulturowej odmienności kiełkuje społeczne przyzwolenie na eskalację prewencyjnej przemocy i wdrażanie nowych systemów bezpieczeństwa, będących w istocie coraz bardziej wyrafinowanymi metodami inwigilacji. W ten zawołowany sposób dochodzi do realnego zagrożenia obszaru, który w dyskursie europejskim zawsze uchodził za priorytetowy i niepodważalny: domeny osobistych swobód, cielesnej nienaruszalności i prawa do prywatności. Najbar-

ziej efektywnym narzędziem kontroli staje się technologia gwarantująca nieomal nieograniczone możliwości pozyskiwania, przetwarzania i dystrybuowania danych. Jej dwuznaczny potencjał jako problem natury etycznej łączy zainteresowania Johana Muyle'a (*We are under Surveillance*, 2008) i Roberta Aliaj Dragot (*6080K310i*, 2009) – artystów poddających wiwisekcji sposoby wizualizacji i estetyzacji przemocy obecne we współczesnej kulturze ewoluującej w kierunku kultury nadzoru.

Na dystopijny obraz rzeczywistości bazującej na konflikcie, modelowanej przez emancypującą się technologię, nakłada się optymistyczna wizja zjednoczonej Europy, w unifikacji poszukującej

Na kapitale lęku generowanym na bazie kulturowej odmienności kiełkuje społeczne przyzwolenie na eskalację prewencyjnej przemocy i wdrażanie nowych systemów bezpieczeństwa, będących w istocie coraz bardziej wyrafinowanymi metodami inwigilacji.

metody na wyegzorcyzmowanie kulturowych partykularizmów. Administracyjnym procedurom naturalizacyjnym i coraz bardziej restrykcyjnym, konserwatywnemu prawu, z jakimi stykają się imigranci pragnący osiedlić się w obrębie *Festung Europa* przygląda się Petja Dimitrowa (*Neo-Citizens*, 2006–08). Integracja obywatelska w tym wydaniu oznacza standaryzację mowy, norm zachowań oraz kulturowych, a zarazem religijnych wartości.

Nachalna polityczna promocja jednolitości często prowokuje do obywatelskiej i artystycznej kontry. Realizacje Kasparsa Goby (*Seda. People of*



Armando Lujal, *Czas poza czasem*,
wideo, 2006. Fot. arch. artysty.



Michale Blum, *The Three Failures* (Trzy porażki),
wideoinstalacja (detal), 2006. Fot. A. Pięta



Joanna Rajkowska, *Camping Dżenin*, wideo-
dokumentacja warsztatów w Dżenin (Palestyna),
2008. Fot. L. Dryer

the Marsh, 2004) i Daniela Kostovej (*Body without Organs*, 2006), które powstały w krańcowo odmiennych kontekstach (peryferia Łotwy i Seda i Nowy Jork) w istocie portretują podobne zjawisko – wywrotowy opór przeciwko uniformizacji i absorpcji niepokornych mikro-społeczności przez kulturowy i polityczny *mainstream*.

W filmowym dokumencie Goby mieszkańcy Sedy (do roku 1991 obszar ZSRR, obecnie terytorium Łotwy) negują potrzebę narodowej afiliacji i europejskiej integracji, kreując rodzaj eksterytorialnej zony, w której różnice etniczne ustępują miejsca poczuciu przynależności do lokalnej społeczności. W podobnym sensie eksterytorialne i wywrotowe jest Bułgarskie Centrum Kultury w Nowym Jorku z filmu Kostovej. Miejsce anarchizmie podrywające się pod oficjalną nazwę rządowych agend promujących kulturę bułgarską za granicą, otwar-

te na różnorodną publiczność, w którym żywioł muzyki umożliwia transgresję indywidualnych kulturowych koordynatów. W obu przypadkach dochodzi do kreatywnego przekroczenia różnicy, która traci swój antagonizujący potencjał, bez konieczności jej biurokratycznego niwelowania.

Szanse outsiderów na utrzymanie *status quo* w starciu z żywiołem globalizacji i „turbokapitalizmem” są niewielkie. Utrata socjalnego bezpieczeństwa i bezbronność ludzi w konfrontacji ze skutkami szerszych ponadlokalnych procesów, które zmieniają ich w ludzkie odpady, to jeden z najbardziej dotkliwych problemów Europy uchodzącej za oazę dobrobytu. Twórcza walka o przetrwanie jest tematem często powraca-

jącym w realizacjach Adriana Paci i Armando Lulaja. Społeczność unieruchomiona lokalnymi więzami pojawia się jako zbiorowy bohater w monumentalnych wideo-projekcjach obu artystów (Paci, *Turn on*, 2004, Lulaj, *Time out of Joint*, 2006) zyskującą siłę potężnych metafor.

Na podobnej umiejętności intensyfikacji siły przekazu przez zakodowanie go w niemal statycznym obrazie bazuje Christian Niccoli. W filmie *Splash* (2007-08), operując w całkowicie odmiennym otoczeniu (współczesne *cosmopolis*), odwołuje się do podobnego w swojej istocie zjawiska – utraty poczucia bezpieczeństwa. Bohaterowie filmu Niccoli są duchowo i materialnie uniezależnieni od miejsca, w którym przebywają. Teoretycznie to beneficjenci społecznych przemian, w rzeczywistości rozbitkowie dryfujący w oceanie niepewności, w otoczeniu, w którym tradycyjne więzi rodzinne, wspólnotowe i przestrzenne uległy erozji.

Logika rozpadu dotyka także ideologicznych „wynalazków” organizujących mentalny i polityczny pejzaż XX-wiecznej Europy. W *Trzech po-*

rażkach (2006) relacjonujących lub wieszczących upadek kolejnych politycznych systemów – komunizmu, socjaldemokracji i kapitalizmu, Michael Blum odsłania ich mniej lub bardziej jawne mechanizmy, przewrotnie sugerując, że ideologiczna przygoda Europy z pewnością nie została jeszcze domknięta a Charles Fourier być może nie powiedział jeszcze ostatniego słowa...

Postmodernizm co prawda uwolnił sztukę od nadmiernych zobowiązań – od zmieniania świata i ludzi, lokując ją w sytuacji, w której niczego już ostatecznie nie rozstrzyga, wciąż jednak sztuka pełni rolę czułego barometru i strefy wczesnego ostrzegania, „partyzantki” w sferze symbolicznej komunikacji. Jeśli nie rozwiązuje już problemów i nie niweluje antagonizmów, to przynajmniej kreuje obszar, w którym ich ekspresja i konfrontacja jest możliwa. W tak rozumianej przestrzeni zbliżonej do promowanej przez Chantal Mouffe koncepcji agonu, w obrębie którego pojawiają się kwestie, jakie dominujący consensus tłumi, zyskują sens wypowiedzi prezentowanych w ramach biennale artystów.

W przestrzeni agonu „europejski idiom” pojawia się jako jedna ze współzawodniczących jakości, na dodatek nękanymi wewnętrznymi sprzecznościami i niekonsekwencjami, które eksponowały realizacje prezentowane w obrębie biennale. Jeśli ma w nim odegrać znaczącą rolę i kontynuować swoją przygodę powinien – według Bauman – ponownie skonsolidować się wokół swoich zasadniczych wartości: racjonalności, sprawiedliwości, demokracji i wolności, poszukując eksperymentalnych sposobów ich urzeczywistnienia w dynamicznie zmieniającym się otoczeniu. ●

„Dystopian Realms / Idyllic Meadows” (Dystopijne rzeczywistości / Idylliczne łąki). 8. Bałtyckie Biennale Sztuki Współczesnej w Szczecinie, 15.05–12.07.2009. Muzeum Sztuki Współczesnej oddział Muzeum Narodowego w Szczecinie, Zamek Książąt Pomorskich w Szczecinie.

Kuratorki: Magdalena Lewoc, Marlena Chybowska-Butler

Agnieszka Gniotek

KRYZYS GATUNKU

26

Rzeźbiarskie medium jest obecnie na etapie poszukiwań. W Polsce dostrzegamy to może nieco słabiej, bo w naszym kraju w rzeźbie dzieje się niewiele. Na ulicach straszy pomnikomania, a w galeriach rzeźba pojawia się rzadko, nieliczni też są poszukujący jej kolekcjonerzy. Dlatego istotna jest orientacja w najnowszych trendach światowych. Taką okazją jest Międzynarodowe Triennale Rzeźby w Poznaniu. „Międzynarodowe” nie tylko z nazwy, choć z widocznym skrzywieniem pro-francuskim, daje dobre pojęcie o tym, z jakimi problemami mierzą się artyści rzeźbiarskiego medium obecnie, gdzie szukają inspiracji i jakie towarzyszą im rozterki.

Tegoroczna edycja imprezy zrealizowana została pod hasłem „Kryzys gatunku”. Motto dobrze dobrane, choć sugerowałabym znak zapytania na końcu frazy. Patrząc na prezentowane wystawy, zwłaszcza na trzy: „Współcześni rzeźbiarze i ich galerie”, kuratorowaną przez niezależnego krytyka i historyka sztuki Laurence d'Ist; ekspozycję konkursową oraz przygotowane przez Roberta Sobocińskiego „Indywidualności współczesnej rzeźby”, ma się wrażenie sytuacji może nie kryzysowej, ale czegoś na kształt ekspedycji poszukiwawczej.

Nowe media, szczególnie te „zimne” wiele zmieniły w rzeźbie. Instalacje, wideo, net-art, interfejsy komputerowe – wszystko to miało bardzo silny wpływ na artystów rzeźbiarzy. Chętnie i pełnymi garściami czerpali z możliwości technicznych poszerzając granice rzeźby, ale często też zachłystując się nowinkami i wykorzystując je tylko na poziomie prezentacji, a nie reprezentacji. To jeden z powodów „kryzysu gatunku”. Innym jest postmodernizm, a może już post-post modernizm: wszystko już było, znalezienie własnej drogi jest bardzo trudne, każda niemal kreacja jest w jakimś stopniu eklektyczna, nie ma żadnych reguł i rygorów, wolno czerpać inspiracje zewsząd, cytować, powtarzać, nabudowywać i nadbudowywać. Wszyscy poszukują nowości i oryginalności. Często na siłę. Wszyscy – i twórcy, i odbiorcy, odczuwają zamęczenie. Różne są na nie lekarstwa: można się nurzać w chaosie i nim upajać, eskalując możliwości technicznych „błyskotek”, można szukać rygoru w geometrii, powracać do klasyki, można wreszcie – co widać najwyraźniej w koncepcjach francuskich,



Dominik Dlouhy, *bez tytułu*, 2007, Polska, żywica epoksydowa, tkanina



Laurence Drocourt & Aurélie Foutel, *Fanographe*, 1999, Francja, drut, silnik

Na tegorocznym Triennale brakuje olśnień i super wyrazistych osobowości to całościowo przegląd jest istotnym, ciekawym raportem o rzeźbie, w ramach którego każdy znajdzie coś, co przykuje jego uwagę.

czerpać ze sztuki etnicznej, pierwotnie autentycznej; można też kontestować albo interpretować współczesną cywilizację w duchu eco lub pop.

Można wszystko, a taki brak zasad często prowadzi do kryzysu. Kryzys zazwyczaj jednak, czy to w ekonomii czy w sztuce, prowadzi do eskalacji kreatywności. Często jest zarodkiem zaskakujących, świeżych, interesujących prepozycji. Z chaosu prędkiej czy później zawsze wylania się nowa jakość. W tej chwili widać w rzeźbie, że do momentu tego wyłonienia minie jeszcze trochę czasu. Nie jesteśmy jeszcze na etapie krystalizacji koncepcji, a ciągle w fazie poszukiwań. I choć na tegorocznym Triennale brakuje olśnień i super wyrazistych osobowości, to całościowo przegląd jest istotnym, ciekawym raportem o rzeźbie, w ramach którego każdy znajdzie coś, co przykuje jego uwagę. To świadczy o wysokiej randze poznańskiej imprezy.

Dodatkowo buduje ją przestrzeń Centrum Kultury „Zamek”. Trudna i wymagająca, często narzucająca niełatwe do pokonania bariery wystawienicze poprzez swoją monumentalność i ramujące sztukę klasyczne tło, daje rzeźbie konieczny oddech i dystans. Fakt, że spotkanie z rzeźbą odbywa się w Zamku nie tylko w jego salach ekspozycyjnych, ale także na korytarzach, klatkach schodowych, w zamkowym ogrodzie i przed wejściem do budynku – w płaszczyźnie uczęszczanej licznie przez poznaniaków ulicy św. Marcin, stwarza szansę na bardzo dobry kontakt widzów z tym wymagającym medium.

Warto przyrzeć się wystawom Triennale szczegółowo. Spotykamy na nich prace ponad 90

twórców. Tłem dla ekspozycji konkursowej jest indywidualna retrospektywa klasyka – Francesco Marino Di Teana. Ten wybitny rzeźbiarz, architekt i filozof swoimi pracami na trwale wpisał się w historię rzeźby

europejskiej. Jego twórczość jest monumentalna, bo jak twierdzi *sztuka nie jest tylko zwykłym pacnięciem pędzla w obraz ani bibelotem na pianie*. Marino Di Teana stworzył teorię „logiki trzech jednostek”, według której koncept podstawowy „1+2=3” wyjaśnia, że przestrzeń między dwoma formami jest równie ważna, jak te dwie formy same w sobie. Przestrzeń wewnętrzna i zewnętrzna uwypukla wartość struktury i jest dostrzegana w całości dzieła. Jego wychodzące w kierunku architektury, a może nawet bardziej w kierunku urbanistyki kreacje, silnie osadzone w konstruktoryzmie, są wyznacznikiem pewnych rygorów, których współczesna rzeźba jednocześnie unika i poszukuje.

Główną częścią Triennale jest oczywiście wystawa konkursowa. Stale rosnący udział rzeźbiarzy różnych pokoleń, którzy chcą poddać się w Poznaniu pod osąd jury potwierdza rangę Triennale. Na bieżącą edycję wpłynęło 400 zgłoszeń z całego świata. Członkowie rady artystycznej: Sylwester Ambroziak, Mariusz Białecki, Gertjan Evenhuis, Anna Hryniewicka, Laurence d'Ist, Agata Jakubowska, Monika Małkowska i Robert Sobociński do prezentacji zakwalifikowali 40 z nich. 10 % stawki wskazuje na rygorystyczną selekcję, ale pozwala też zapoznać się z najlepszymi propozycjami, o których ogólnie można powiedzieć – różnorodne. Jury nie miało łatwego zadania. Obradowało pod przewodnictwem Christiana Noorbergena. Nagrodę główną przyznało Rathowi Geberowi Attili z Węgier za umiejętne potraktowanie ciężkiej materii kamienia, zapanowanie nad cyrkulacją energii w rzeźbie, zaskakującą delikatnością uzyskaną przez fragmenta-



ryzację bryły. Przewodniczący jury stwierdził, że praca Attilii to: *apoteoza tego, co od wieków jest kwintesencją rzeźbiarstwa – trwałość i poezję kamienia*. Przyznano również dwa wyróżnienia: dla Ronena Raza z Izraela za dystans do sztuki i samego siebie oraz całkowicie indywidualne podejście do materii, oraz dla Danieli Krytyny Jalkiewicz za silny wyraz artystyczny uzyskany poprzez formę prostą, a zarazem szlachetną. Wyróżnienie dla młodego artysty do 35 roku życia oraz nagrodę w postaci wystawy indywidualnej w CK „Zamek” otrzymali równorzędnie: Rafał Janiec oraz Maciej Wierzbicki.

Wśród „Indywidualności współczesnej rzeźby” znaleźli się także autorzy w różnym wieku. Prace wielu z nich znamy z poprzednich dwóch edycji imprezy. Tym razem rezygnując z konkursu pozwolili zaprosić się udziału w ekspozycji, która zgodnie z założeniem nie ma wspólnego mianownika, a zaprezentowała bardzo odmienne podejście do rzeźbiarskiego medium, choć z pewnym wyraźnym odniesieniem do klasyki, co uznać należy za efekt preferencji kuratora, ale zarazem za aspekt pozytywny, porządkujący pokaz i dający poczucie patrzenia na prace ukształtowanych, dojrzałych osobowości twórczych. Arnaud Cohen, Dominik Dolouhy, Gertjan Evenhuis, Aliska Lahusen, Uwe Schloen, Michael Schoenholtz, Mateusz Sikora, Francois Weil i Florentin Tanas to tylko część nazwisk współtworzących tę ekspozycję. Wśród nich najmocniej zaistniała Ludwika Ogorzelec, która uplotła swoją przestrzenną instalację na klatce schodowej Zamku, nadając jej niezwykle wyraz zarówno estetyczny, jak i symboliczny.

Laurence d'Ist zaprosiła ponad 20 uznanych artystów rzeźbiarzy pracujących w Europie m.in. Bernarda Pagèsa, Bjorna Norgaarda, Barthelemy'ego Togu, Erica Liota, Maike'a Freessa, Steve'a Gibsona, Laurence Drocourt-Aurèlie Foutel, Ursa Twelmana, Axela Cassela, Gabrielę Morawetz, Nicolasa Alquina i Louise Giamari. Kuratorka za punkt wyjścia swojej wystawy przyjęła podejście autorów do ciała ludzkiego. Jest to jednak dla niej konkretnie postawiony problem, a nie tylko odwzorowanie. Dlatego spotykamy się tu z różnymi wymiarami ekspresji, czasem estetyzowanej, a czasem brutalizowanej, obok niej napotykamy na warstwę symboliczną, a nawet mistyczną, czy też na koncepcje organiczne. Wiele prac, poprzez nowe media, kwestionuje i podważa definicję rzeźby.



Małym, ale bardzo znaczącym pokazem, jaki miał miejsce w ramach Triennale była „Niedokończona wystawa” przygotowana przez Bożenę Chodorowicz w hołdzie jej mężowi, nieżyjącemu od kilku miesięcy Olivierowi Billiardowi, który miał być głównym kuratorem Triennale, ale niestety nie zdążył. Billiard, dyrektor artystyczny kilkunastu edycji Targów Sztuki w Strasburgu „St-Art” i w Lille we Francji, autor „BILL' ART” – przewodnika po galeriach, aktualnych prądach i tendencjach na rynku sztuki we Francji był koneserem rzeźby obdarzonym wyjątkowym smakiem i zmysłem krytycznym. Do przygotowywanej przez niego wystawy „wciągnięte” miały zostać najważniejsze galerie europejskie prezentujące rzeźbę współczesną, które do udziału w ekspozycji zapraszały współpracujących z nimi artystów. Na przygotowanej przez Chodorowicz ekspozycji znalazły się na prace autorów, którzy jeszcze niedawno współpracowali z Billiardem, a którzy zapewne wzięliby udział w przygotowywanej przez niego wystawie głównej: Vincent Batbebat, Xavier Dambrine, Guy Ferrery, André Hofmann, Denis Monfleur, Françoise Petrovitch i Ousman Saw. Ta ekspozycja wykazała kuratorską odwagę, trafność wyborów i szerokie zainteresowania Oliviera Billiarda. ●

Międzynarodowe Triennale Rzeźby „Kryzys gatunku”, Poznań, Centrum Kultury Zamek. listopad 2009 r.



1. Urs Twellman, Serie of limitree-spheres, 2005, Szwajcaria, drewno
2. Guy Ferrer, T.O.L.E.R.A.N.C.E., 2007, Francja, brąz
3. Marino di Teana, Désintégration du circle, 1980, stal
4. Ludwika Ogorzelec, z cyklu „Krystalizacja przestrzeni”, 2008, Francja; celofan, kij bambusowy

Andrzej Kostołowski

DUŻO
RYSUNKU

Rysunek towarzyszy nam od wieków i trudno wyobrazić sobie, by przestał mieć znaczenie, nawet jeśli postępy technologii będą wciąż przyspieszać. Na przestrzeni stuleci, tysiącleci, rysunek wykształcił swój charakter zgodnie z tym co można wykonać ręką zaopatrzoną w pióro, węgiel, ołówek, pędzelek, kij, rylec, puszkę z farbą areozolową czy jakiegokolwiek inne narzędzia zaznaczające ślady na papierze, tekturze, ziemi, ścianie, szybie itd. Jeśli w malarstwie mamy możliwość nieustannego poprawiania i doprowadzenia do finalnej formy, to rysunek jest w jakimś sensie czymś właściwie zawsze niedokończonym^[1]. W rysunku mamy „hamletyzm”: widzimy trakty linii wraz z ich błędami i niepewnością. Dlatego też przez wieki utarło się uznawać *szkicowość* rysunków i traktować je jako wstępne koncepcje, projekty, niezobowiązujące zapisy, wizualne notatki, przymiarki itd. W ostatnim czasie rola rysunku ulega jednak zmianie, na co zwracamy tu uwagę.

Całą masę form użycia rysunku na przestrzeni dziejów dałoby się przedstawić w formie piramidy czy stożka. Na samym dole takiej bryły, można byłoby usytuować szeroką sferę rysunku *użytecznego*, czyli wykonywanego przez wieki dla wielu określonych celów: od tych magicznych i religijnych po zapisy całkowicie wyspecjalizowane. Nieco węższą warstwę usytuowaną wyżej określić można jako obszar rysunku *bezzainteresownego*, tj. tego, który obejmuje zapisy traktowane swobodnie i wypływające li tylko z wewnętrznych impulsów. Dopiero na szczycie wykresu zaistniałaby jako pewna szpica – *sztuka rysunku*. Wyrastając z poprzednich sytuacji, w swym aktualnym zróżnicowaniu czerpałaby soki żywotne z bogactwa tego, co w wielu innych wersjach i na kolejnych etapach historycznych w sferze tej dokonano i co dalej wciąż istnieje.

Pytając o rysunki użyteczne, otwieramy wielki obszar notacji. I choć widzimy w nich raz po raz fascynujące formy sztuki, nie dla swobodnie artystycznych, ale bardzo praktycznych celów były i są tworzone. Z rozlicznych przykładów wybierzmy kilka. Znany od wieków rysunek portretowy ma do dziś swą jarmarczno-magiczną mutację, np. w formie wykonywanych „wiernie” na kartonach portretach, rysowanych *ad hoc*. Budzą one wciąż zainteresowanie gawiedzi zadziwionej zdolnościami portrecistów. Docenił je także Oskar Dawidzki prezentując w 2003 roku serię „Portretów ulicznych”, które wykonali jemu przygodni „specjaliści” z różnych miast. Rysunki te ukazują wprawdzie



rysunki twarzy lecz są zadziwiająco zróżnicowane co do skali upsykiczenia modelu. Jakby w negatywnej korespondencji z fotografią, rozwinął się rysunek sądowy. Stał się on np. w USA dużą dziedziną, ponieważ nie można w tam w sądach wykonywać zdjęć. Zwracając uwagę na inne użyteczne formy rysunków, nie należy też zapominać o ich roli w psychologii i psychopatologii. Należą tu też wcale imaginatywnie rozbudowane wykresy statystyczne, a także np. kadry rozrysowywane przez reżyserów filmowych. Wśród wielu takich form, można wybrać jeszcze przykład rysunków „wojennych”. Będąc przedłużeniem tematu batalistyki, zyskały znaczenie w obu wojnach światowych, szczególnie tam gdzie nie docierali fotoreporterzy. W takim duchu ponurej wierności wykonywane są przypominające szkice frontowe, melancholijne rysunki wojenne współczesnego artysty litewskiego – Mindaugasa Lukosaitisa.

To, co można uznać za sferę rysunku bezzainteresownego, jest dość dużym obszarem. Są tu m.in. ornamentalne i symboliczne zapisy na skórze w formie trwałego tatuażu czy zmywalnej henny. Niebagatelną rolę odgrywał i odgrywa też cały wachlarz najróżniejszych bażgrołów i bohomazów jak też i programowy wandalizm: od wyciętych symboli i inicjałów na drzewach czy monumentach (dowód: „ja tu byłem”), poprzez obsceny w toaletach oraz złośliwie retuszowane plakaty wyborcze po duży nurt półkryminalnych graffiti czy „stencil art”. Sztuka ulicy, jaką są graffiti, tworzona przez „writers” (pisarzy) początkowo w latach 60. XX w. rozprzestrzeniła się w kręgach amerykańskich gangów i aktywistów politycznych. Cornbread z Filadelfii ze swoim charakterystycznym „tagiem” (sygnaturą wykonaną markerem lub sprayem) jest jednym z prekursorów. Z kręgów graffitiarzy wyłonili się wybitni artyści (Keith Haring, Michael Basquiat czy ostatnio Banksy, a w Polsce np. Truth). Graffiti budzi zainteresowanie swą agresywnością i monumentalizmem, a udane dzieła dla ludzi z ich

subkultur to „bombs” czyli bomby^[2]. Do rysunków prawdziwie bezzainteresownych należą też znacznie skromniejsze, te „konferencyjne”. Często zgeometryzowane i z elementami powtórzeń, czelowane bywają podczas nudnych wykładów czy zebrań, a wykorzystują je niejednokrotnie tacy artyści jak np. Michał Jędrzejewski. Gdzieś na szczególnym miejscu zasługiwałyby też na uwagę wypełnione obrazkami chusty rezerwistów i rysunki oraz szyfry więzienne.

W pewnego rodzaju sferze pośredniej mieściłyby się np. przykłady ze sfery satyry. Na bazie żartobliwych rysunków kształtują się pod koniec XIX w. opowieści komiksowe. Chodzi o „narracje lub serie powiązanych anegdot o wciąż wracających, określonych postaciach, opowiedziane poprzez kolejne rysunki z dialogami w dymkach... i ze zminimalizowanym tekstem opowieści”^[3]. Na pograniczu zapisu bezzainteresownego i sztuki należałoby jeszcze wymienić rysunek dziecięcy, który przez Maurice Merleau-Ponty’ego określony został jako szczególnie ciekawy sposób przekroczenia pułapki czasu przez „elipsy graficznej narracji”^[4]. Mają tu także miejsce przykłady sztuki surowej z kręgów: amatorów i różnych outsiderów. Autor terminu „l’art brut” (1945), Jean Dubuffet określa, że „jest to sztuka manifestująca wyłącznie wynalazczość i nie ma cech sztuki kulturalnej, które charakterystyczne są dla kameleona i małpy”^[5].

Przy rysunku zdecydowanie traktowanym jako sztuka, można przyjąć przynajmniej dwa punkty odniesienia z czasów kształtowania się nowoczesności. Jeden zawarty jest w wypowiedzi Waltera

1 E. Drexler, *Vitamin D. New Perspectives In Drawing*; Phaidon; London, New York 2005, s. 005

2 H. Chalfant i J. Prigoff, *Spraycan Art*, Thames and Hudson, London 2006, s. 12

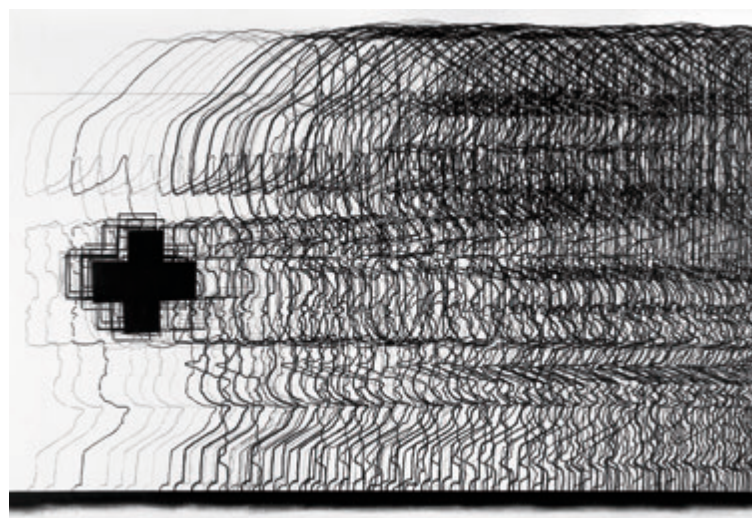
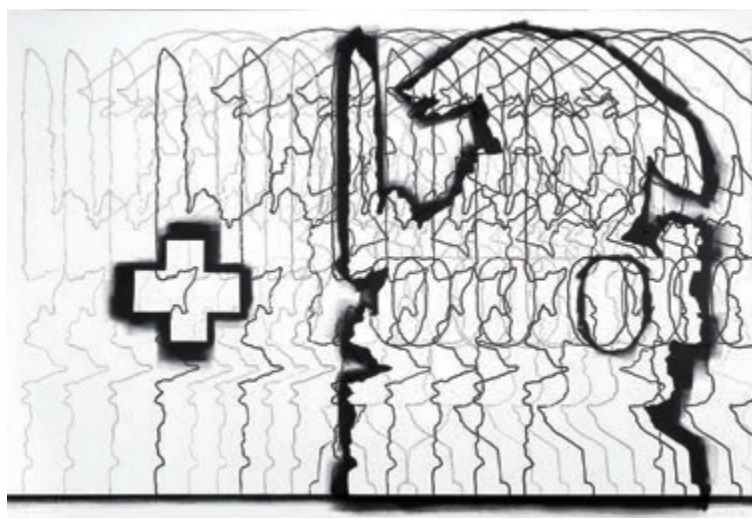
3 J. Canaday, *Foreword*, (w:) *The Smithsonian Collection of Newspaper Comics*, red. B. Blackbeard i M. Williams, Smithsonian Institution Press, New York 1977, s.12

4 M. Merleau-Ponty, *Ekspresja i rysunek dziecięcy*, „Teksty”, 1978, Nr 4 (40), s. 96

5 J. Dubuffet, *Crude Art. Preferred to Cultural Art* (1949), (w:) *Art in Theory*, red. Ch. Harrison i P. Wood, Blackwell Publishing, Malden – Oxford – Carlton 2003, s. 607



2



3

Pytając o rysunki utilitarne, otwieramy wielki obszar notacji. I choć widzimy w nich raz po raz fascynujące formy sztuki, nie dla swobodnie artystycznych, ale bardzo praktycznych celów były i są tworzone.

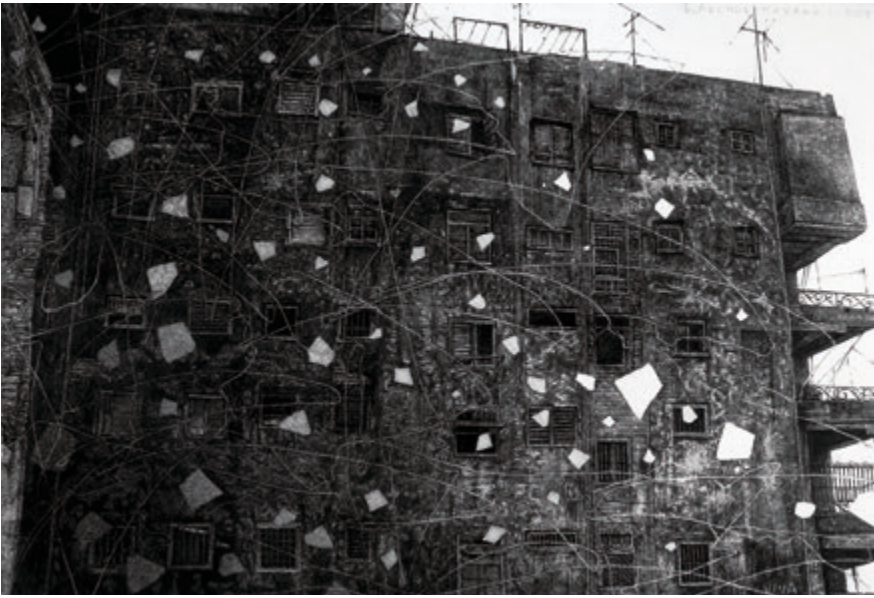
Benjamina z 1917 roku, w której wybitny myśliciel zapoczątkowuje rozwijane później przez innych, uwagi o wyróżniającej się cesze rysunku, tj. o tym, że dukt czy linia graficzna jest do zdefiniowania w kontraście do tła, czyli sfery, która jest zarówno wizualna, jak i metafizyczna^[6]. Przyjaciel Benjamina, Paul Klee poszerzył ową podwójność ku mocniejszej transmisji (uzewnętrznieniu) przez rysunek głębi *psyche*. Pisał: *Rysunek nie jest ostatecznie tylko rysunkiem, bez względu na to, jak samodzielny charakter by mu się nadał. Jest symbolem, a im głębiej linie projekcyjne powsta-* →



4

1. **Tomasz Chudzik**, dyptyk, Nagroda Prezydenta Miasta Wrocławia
2. **Sandy Sykes**, Wyróżnienie
3. **Andrzej Węclawski**, Grand Prix
4. **Patrycja Wojtczak**, Nagroda Rektora ASP

6 za: E. Drexler; tamże, s.005



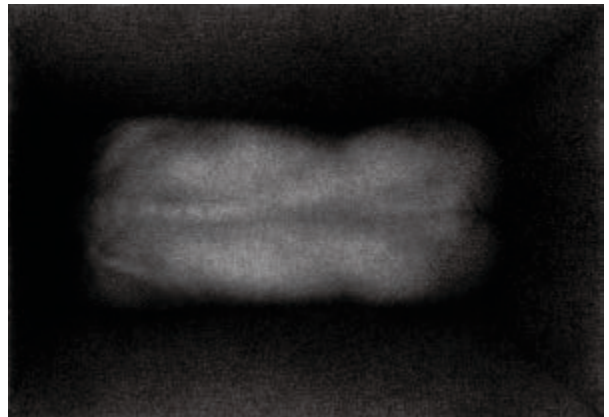
1



2



3



4

te w wyobraźni wnikają w wyższe wymiary, tym lepiej^[7]. I rysunki takich twórców jak z jednej strony Witkacy czy surrealiści (tj. np. Henri Michaux), a z drugiej prekursorzy informelu (Wols) stosując zapisy wyrzucane na zewnątrz z głębi (także jakby i z trzewi) raz po raz „uwalniają się” od balastów, ale też i analizują własne stany. W ten sposób ich prace nie są pozbawione walorów psychoanalitycznego testu. Bowiem jest tak, że enigmatyczny dukt rysunkowych linii, nawet jeśli wydaje się bohomażem, jest w tajemniczy sposób połączony z nerwami w nas, a przez nie otwiera się na symbole ludzkiej egzystencji. W ostatnich latach granica zapisów jest nieoczekiwanie dalej przekraczana np. w „wybuchowych” (z dosłownym użyciem ognia i dynamitu) rysunkach chińskiego artysty Cai Guo-Qianga. Jeszcze ponad 40 lat temu Tadeusz Kantor zarysował inne przedarcie się przez schematy w „Wystawie popularnej” (1963). Zestawiając własne notatki rysunkowe gromadzone przez lata, „znieważyl” je poprzez rozwieszenie na sznurach do białej i oto-

czenie scenografią odrzucenia: gazety, różne zużyte przedmioty itd. Uczynił w ten sposób znaczący gest, lokując rysunek, jako główny element instalacji.

Zgodnie z przedstawionym w „piramidzie rysunku” wyrastaniem nowych form tej dziedziny z wielkiego repertuaru zapisów, które towarzyszą nam w różnych sferach życia, artyści począwszy od lat 60. rozwijają ciekawe nawiązania. A nie przestaje to być aktualne i dzisiaj. Zwróćmy uwagę na kilka *subiektywnie wybranych przykładów*. W myśleniu bliskim komiksowemu ciekawa jest twórczość kontrkulturowego Norwega Haritona Pushwagnera – bujna w multiplikowaniu opowieści od lat 70., a zwłaszcza w nieskończonych niemal wariantach „Dnia w życiu rodziny Mann”. Inni rozstrzucają w ostatnich latach obrazkowe narracje, dzieląc je jednak mocniej na kadry. Eskimoska z Kanady Annie Pootoogook zderza w swych opowiadaniach zastygły świat ludzi Północy z inwazją wyrafinowanych mediów. Na granicy graffiti i wizualnych ekwiwalentów muzyki typu heavy metal wyrysowuje swe sekwencje Daniel Guzmán, a śmietnik i paradoksy transformacji ukazuje Jacek Szewczyk w dużych formatowo rebusach z mikroskopijnymi

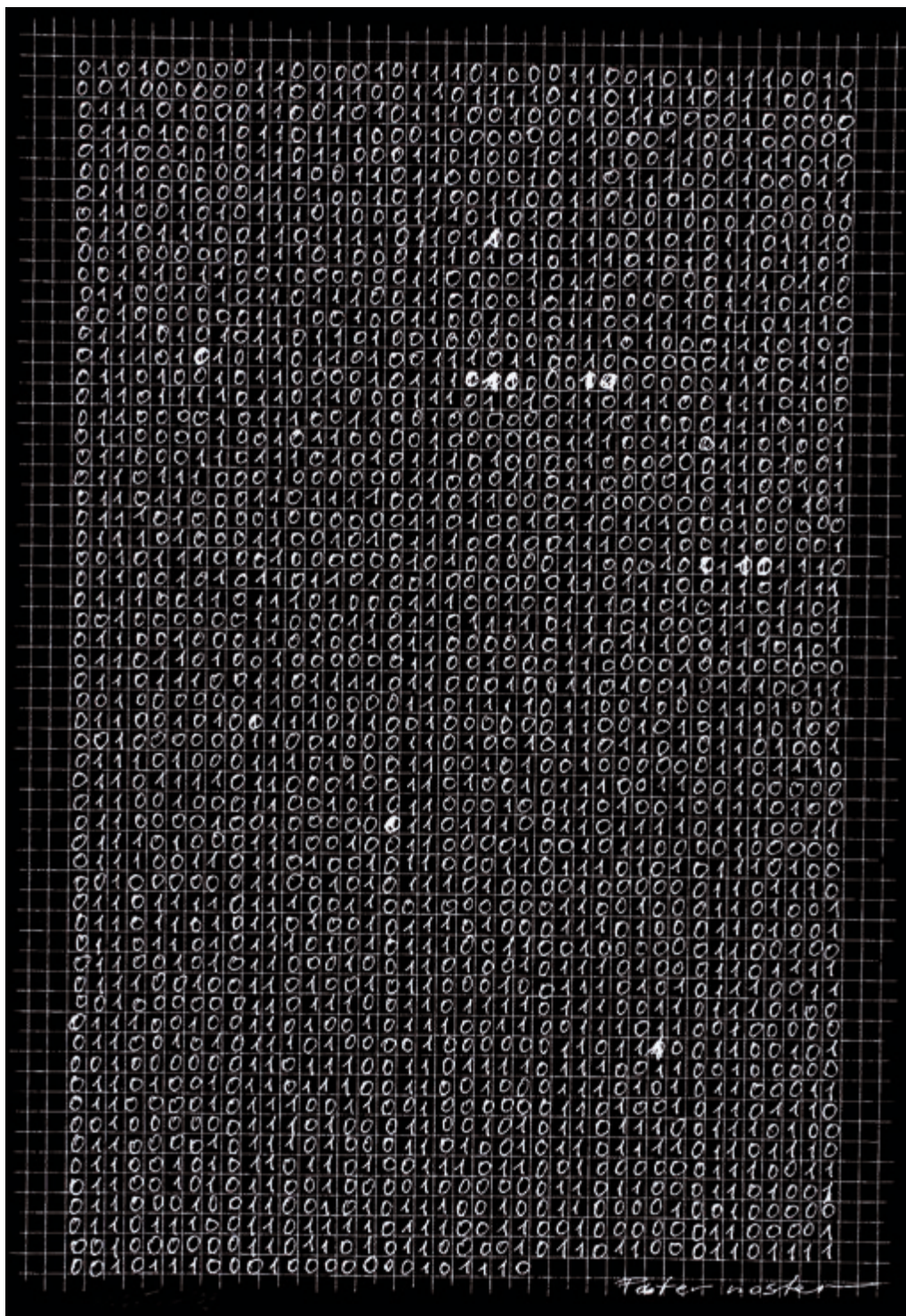
detalami. Graffiti są przedmiotem bezpośrednich komentarzy na arkuszach papieru i ścianach u Anny Sigmond Gudmundsdottir, a tatuaż zarówno w sensie praktyki, jak i artystycznego przetworzenia wykorzystuje Meksykanin „Dr. Lakra”. Specjalne miejsce mogą mieć wykonywane „wszędzie” bazygroły Dan Perjovschi, a nie od rzeczy byłoby też przywołać „grafficiarską” grę z krasnałem – bohomażem Pomarańczowej Alternatywy we Wrocławiu w latach 80. Na granicy sylwetowych zapisów ilustracyjnych, komiksów i gazetowych reportaży pracuje Kara Walker z motywami afroamerykańskimi oraz William Kentridge, przenoszący swe rysunki w sferę animacji. Płodną grę relacji rysunek/animo mamy w Polsce np. u Piotra Dumały oraz w dziełach zanarchizowanego niby-prymitywnego, lecz wielce wynalazczego Wojciecha Bąkowskiego. W pracach nawiązujących do rysunku dziecięcego jest autentycznie niedorosły Peter Friedl oraz przez siatkę mangi pokazujący bolesne sekrety najmłodszych Yoshitomo Nara. Rysunek sztuki surowej (art brut) z tak „klasycznymi” przykładami jak dzieła Barona de Ravallet czy Adolpha Wölfli ma wciąż nowe nawiązania, np. u Simone Shubuck.

7 P. Klee, Z „Dzienników” (1898–1918), (w:) *Artyści o sztuce*, red. E. Grabska i H. Morawska, PIW, Warszawa 1963, s. 290

1. **Paweł Warchoń**, Nagroda Marszałka Województwa Dolnośląskiego Wyróżnienia:
2. **Jarek Grulkowski**
3. **Jeffrey Sippel**
4. **Joanna Janowska-Augustyn**
5. **Wiesław Gołuch**

Skala upsychnienia wypowiedzi rysunkowych jest nieustannie przedmiotem eksperymentów: od nasyconych seksualnością wyobrażeń przedmiotów u Lee Lozano z lat 60. przez analizy „własnego Iba” u Eugeniusza Geta-Stankiewicza, pełne aluzji motywy lilii, byków czy drzew Pawła Frąckiewicza aż po abstrakcyjne linie nawiązujące do religijności Sufi w subtelnych dziełach Nareen Mohamedi. Wielu artystów skupionych jest na relacjach osobowości czy stanów psychiki z motywami ludzkiej twarzy. Fizjonomista Roland Flexner w swych niby-marmurkowych strukturach rozpryskiwanych kropelki tuszu, przez metafory fizycznych dolegliwości takich jak paraplegia czy tumory, ukazuje dramaty emocji. U Krystyny Piotrowskiej, w jej rozlicznych, głęboko upsychnionych twarzach są „odbicia portretów”^[8] jak maski czasu, nie bez aluzji do Holokaustu. Frenetyzm fragmentarycznych zapisów Silvii Bachtli ma kontrpunkt w ironicznym weryzmie Johna Curriana, który subtelnie ukazuje zabawne anomalie osobowości. Portrety i polityczne komentarze Marleny Dumas mają płynność przejść między lawowanymi wyobrażeniami twarzy ludzi różnych ras, co daje zaprzeczenie podziałom między nimi.

Przełamywanie starej konwencji rysunku poprzez krytykę jego granic nastąpiło m.in. dzięki takim działaniom jak prześmiewcze prace Piero Manzoni (programowo mechanicznie wykonany rysunek linii o długości 7.200 m). W późniejszych latach dużą rolę w zmianie roli rysunku odegrał konceptualizm i tendencje pochodne. Jeśli w wymienionych powyżej przykładach niejednokrotnie artyści zaczynają od nawiązań do jakichś repertuarów i potem rozwiązują nowe zadania, to w konceptualizmie początkiem pracy jest najczęściej punkt zero a potem następuje stopniowanie opowieści z odniesieniami do zaistniałych wcześniej wzorów. Sol Le Witt nie stronił od wykresów geometrycznych, Hanne Darboven pracowała wykorzystując formę modeli statystycznych. Najczęściej jednak jest w tej tendencji próba zmiany paradygmatu, tj. kwestionowanie dotychczasowych tzw. żelaznych zasad rysunku. Jarosław Kozłowski zaprzeczając hasłom odnośnie tego, że rysunek ma zjawiać się na jakimś tle, faktycznym tłem rysunku czyni całe jego otoczenie w instalacji, gdy on sam jest tylko jednolicie zamalowanym śladem przedmiotu. Poza rysunkami mierzącymi swe własne linie, Zdzisław Jurkiewicz proponuje zapisy wirtualne lub efemeryczne (zmywany przez wodę rysunek w wannie – *Lazienka*, 1972). Neokonceptualiści poszerzają w ostatnich latach te opowieści. Mark Lombardi wyrysowywał bardzo imaginatywne siatki połączeń różnych pojęć politycznych, prasowych newsów, fabularnych wymysłów. Nedko So-



lakow tworzy fikcyjne gry odnoszące się do sytuacji politycznych i psychospołecznych. Bardzo śmieszne, częściowo obrazkowe grafy i wykresy proponuje Simon Evans (np. w precyzyjnie ponumerowanej serii „1000 uśmiechów” z 2003 r.). Niezwykle ciekawe jest też w ostatnich latach odkrywanie rysunku poprzez odnajdywanie dla niego nowych miejsc. Np. Kai Althoff i Lutz Braun w seriach rysunków sprawdzają narzędzia zapisu w obrębie instalacji. Czynią to też tacy polscy artyści jak Jarosław Kozłowski czy Andrzej Pepliński. Bywa też traktowanie rysunku jako formy dokumentacji „post”, zamiast szkiców „przed” (patrz Romana Ondaka rysunki pokazujące wcześniejsze instalacje artysty). W szeregu wypadków, w dużych projektach na granicy wielu dyscyplin, rysunki „wchodzą” jako integralne części działań. Jeszcze inne są postawy określone jako takie, w których całość *oeuvre* widzieć można jako „formę

rysunku”^[9], jak jest to u wielkiego klasyka sztuki ostatnich dziesięcioleci – Bruce’a Naumana.

Jako pewną konkluzję powyższych rozważań przyjąć można uwagę, że w wielkiej mgławicy rysunkowych działań i odniesień, z których podaliśmy subiektywnie wybrane przykłady, głównej roli nie pełni już prawie wcale rysunek-szkic do czegoś innego (obrazu, rzeźby, grafiki). Teraz jest raczej albo wprzęgnięcie rysunku w rozbudowane propozycje instalacji czy multimediów, albo też potraktowanie całej artystycznej działalności w taki sposób, że rysunek ma w niej swą nadrzędność. Bardzo często, mimo tych zmian ról, współczesność zdaje się wiele czerpać z całego dużego repertuaru zapisów koniecznych i pełnych wyobraźni: tych funkcjonalnych i użytkowych oraz takich, które są jak bezinteresowne gesty. ●

8 P. Krakowski, *Wrocławskie Triennale Rysunku*, „Dekada Literacka”, 1992, Nr 10 (42)

9 E. Drexler, *iw.*, s. 006

→ **Paulina Bartnik**, *Poland 490.2 Akt IV*,
digital print 70x100 cm

↳ **Dorota Nowak**, *Skąd przychodzimy, kim
jesteśmy, dokąd idziemy – Kobieta 9*

Marta Raczek

CZAS KOBIET, MŁODOŚCI I EKSPERYMENTÓW

czyli kilka uwag na marginesie ubiegłorocznej edycji Międzynarodowego Triennale Grafiki – Kraków 2009.

Międzynarodowe Triennale Grafiki zgodnie ze swoją nazwą dawno już przekroczyło nie tylko granice miasta Krakowa, lecz pokonuje także granice Polski, z roku na rok poszerzając liczbę zagranicznych partnerów, zarówno poprzez prezentowanie laureatów światowych imprez – jak ubiegłoroczna wystawa, która przybyła z odległego Tajwanu do Muzeum Narodowego w Krakowie – jak również poprzez eksportowanie prac nadesłanych na wystawę główną najpierw do Wiednia i Oldenburga, a ostatnio także do hiszpańskiej miejscowości Cuenca. W Polsce wokół Triennale powstał prawdziwy festiwal grafiki trwający niemal przez okrągły rok. Nadal epicentrum stanowi Wystawa Główna prezentowana we wrześniu w krakowskim Bunkrze Sztuki i następujące po niej październikowe Grand Prix Młodej Grafiki Polskiej. Jednak w ostatnich latach dołączyły do nich wystawy organizowane w Katowicach pod wspólnym hasłem Festiwalu Arsgrafia (Triennale Grafiki Polskiej, Międzynarodowe Triennale Grafiki Printart – Katowice 2009, cykl wystaw „Bieguny”, wystawy indywidualne i zbiorowe, prezentowane w całym regionie), lubelskie Międzynarodowe Biennale – Wschodni Salon Sztuki czy Graficzny Biały-stok, na który składa się kilka sporej wielkości pokazów zarówno indywidualnych, jak i zbiorowych.

Z tej wielości tworzonej przez ponad osiemdziesiąt wystaw, obejmujących tysiące prac nadesłanych z kilkudziesięciu krajów na całym świecie, wyłania się przede wszystkim niezwykle bogactwo rozwiązań formalnych, zróżnicowanie tematyczne problematyzujące najważniejsze kwestie społeczne, filozoficzne i artystyczne współczesności. Krakowskie Triennale można analizować na tysiące sposobów, wyciągać z niego za każdym razem inny problem, czerpać rozmaite przyjemności: estetyczne, intelektualne, emocjonalne. Wobec ogromu imprezy każda interpretacja jest uprawomocniona i każdą można zilustrować sporą liczbą przykładów.

Podczas ubiegłorocznego Triennale moją uwagę przykuły dwie kwestie: niewątpliwy powrót figuratywizmu jako języka zdolnego przekazać najważ-



niejsze problemy zajmujące aktualnie grafików na całym świecie, a także znaczny udział młodych artystów, a przede wszystkim artystek zarówno w grupie wystawiających, jak i nagradzanych. Ponieważ pierwszą kwestią zajęłam się już w innym miejscu, tym razem skorzystam z okazji przyjrzenia się temu drugiemu zjawisku.

Od kilku już edycji główny laur Triennale zdobywają graficzki. Tak było w roku 2003, gdy Grand Prix otrzymała Davida Kidd, podobnie w 2006, gdy główną nagrodę przyznano Ingrid Ledent, nie inaczej stało się i w roku 2009, gdy międzynarodowe jury wyróżniło Joannę Piech. Jednocześnie I Nagrodę – ufundowaną przez Prezydenta Miasta Krakowa – otrzymała Marta Pogorzelec, która może rok 2009 zaliczyć do najbardziej udanych w swojej krótkiej karierze. Zaczęło się na początku roku, gdy odbie-

rała Grand Prix na poznańskim Biennale Grafiki Studenckiej, potem przyszła krakowska nagroda, a dzień później jedna z równorzędnych nagród na Triennale Grafiki Polskiej. Zwieńczeniem tego pasma w pełni zasłużonych sukcesów była indywidualna wystawa artystki zorganizowana podczas grudniowego Graficznego Białegostoku.

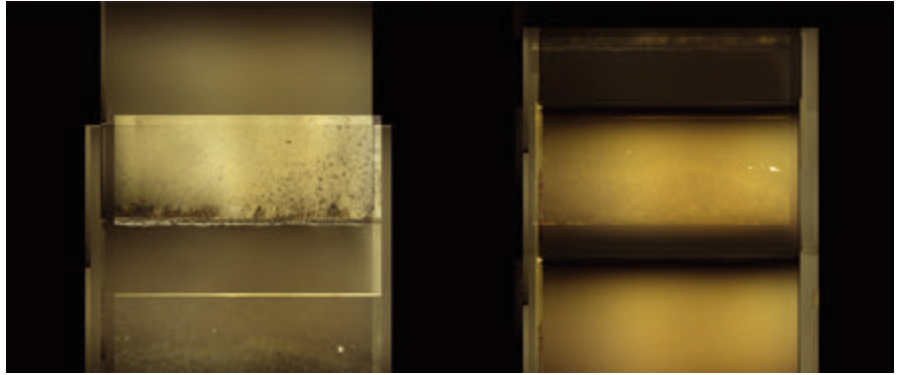
Podczas Triennale wyraźnie zabrzmiały także głosy innych artystek. Międzynarodowe Centrum Kultury w Krakowie zorganizowało indywidualną wystawę Ingrid Ledent, która pokazała wielość swoich zainteresowań i różnorodność mediów, wykorzystywanych przez nią do tworzenia graficznych komunikatów. Swoje prace w ramach projektu „Bieguny” w Galerii Engram zaprezentowała Malwina Niespodziewana, konfrontując się i dialogując z Mariuszem Pałką. W chorzowskiej Galerii MM



Magdalena Bąk



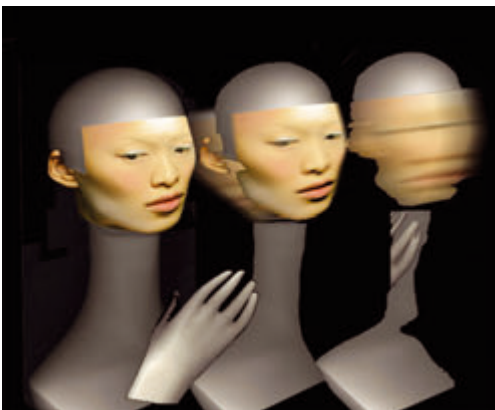
Ewelina Małysa, Pi



Katarzyna Dziuba, Zawidziane w yellow space,
druk cyfrowy 80x200 cm



Małgorzata Warlikowska, Angel,
serigrafia, 100x70 cm, 2008



Deena de Rioux, Identity Theft
#2, 2008, fot. druk cyfr.

swoje najnowsze prace pokazała Katarzyna Dziuba – laureatka Nagrody im. Hamano. Nie sposób było przejść obojętnie obok prac Małgorzaty Warlikowskiej (wystawa „Konfrontacje. Kraków – Wrocław” w Klubie Pod Jaszczurami w Krakowie), Eweliny Małysy (TGP w BWA w Katowicach, Grand Prix Młodej Grafiki Polskiej), Doroty Nowak (TGP w BWA w Katowicach, Grand Prix Młodej Grafiki Polskiej), czy Agnieszki Cholwińskiej (TGP w BWA w Katowicach, „Energia. Projekt Multimedialny” w czeladzkiej Galerii Sztuki Współczesnej Elektrownia).

Warto postawić pytanie, o czym opowiadają nam dzisiaj graficzki? Wyczerpująca odpowiedź zajęłaby wiele stron, lecz można ją próbować sprowadzić do głównych zagadnień, takich jak bogactwo i złożoność współczesnego świata, któremu z uwagą i zainteresowaniem, acz nie bez dozy krytycyzmu, się

przyglądają. W przeciwieństwie do swoich kolegów artystki traktują rzeczywistość bardziej empatycznie, mniej technokratycznie. Choć korzystają z najnowszych osiągnięć technologicznych (wydruki cyfrowe, multimedia, działania interaktywne), to poruszane przez nie tematy zawierają znaczną dozę humanizmu. Pytają o przemijanie (Marta Pogorzelec), o pamięć (Ingrid Ledent), o tożsamość (Dorota Nowak, Malwina Niespodziewana), a jednocześnie analizują świat nowych technologii (Deena de Rioux), współczesną ikonosferę (Małgorzata Warlikowska), igrają z naszą percepcją i tradycyjnymi sposobami tworzenia i prezentowania grafiki (Agnieszka Cholewińska), zachowując przy tym niezwykłą wrażliwość emocjonalną.

Innym ważnym rysem Triennale 2009 było podjęcie przez wielu młodych artystów decyzji o przekroczeniu tradycyjnej dwuwymiarowości graficznej odbitki. Widać to w rozmaitych sposobach anektowania przestrzeni galeryjnych (wystawa Teodora Durskiego „Ad Extra” w Galerii Bielskiej w Bielsku-Białej, wystawa Grzegorza Hańderka „Powierz-

chowność” w Galerii Piętro Wyżej w Górnośląskim Centrum Kultury w Katowicach) oraz w łączeniu starych i nowych mediów, które prowadzi do przekształcania grafiki w dzieło multimedialne, w którym istotną cechą staje się ruch (Jarek Janas prace z cyklu „Skany przestrzeni”, Monika Błaszczuk *Energia ciała* – obie prace prezentowane w ramach projektu „Energia”, multimedialne projekty Ksawerego Kaliskiego prezentowane na wystawie głównej w Krakowie).

Znaczny udział przedstawicieli najmłodszego pokolenia grafików, odważne podejmowanie eksperymentów formalnych o transmedialnym charakterze, a jednocześnie zachowanie doskonałości warsztatowej w ramach tradycyjnych technik, pozwala z optymizmem patrzeć w przyszłość, a także z niecierpliwością i ciekawością oczekiwać kolejnych edycji wielkiego graficznego święta, którego epicentrum znajduje się w Krakowie promieniując i zataczając coraz szersze kręgi, ożywiając kontakty zarówno w polskim, jak i międzynarodowym środowisku graficznym. ●



Magda Komborska

DIFFERENCE BEYOND DIFFERENCE POMIĘDZY ŚWIATAMI...

Liotard widział potrzebę poszukiwania „nowych idiomów”... „nowych przejść” między różnymi dyskursami, które nie naruszałyby samej różnicy.



Maciej Kurak, *Artysta i krytyk*, inst., fot. K. Saj
Iza Tarasewicz, *Dirty Bomb*

„Difference beyond difference” nie była wystawą podsumowującą. Zaprezentowała współczesne miejsce sztuki, które jest mobilne, przemieszcza się, odnawia i funkcjonuje w realiach rzeczywistego świata. To zbiór prac dyskwalifikujący podział na młody/stary, powiewający świeżością i aktywnością... miejsca.

Wystawa retrospektywna 90-lecia Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu przedstawiła 40 różnych postaw artystycznych, twórców bardzo dojrzałych i tych dopiero oczekujących kolejnych efektów. Płaszczyzna estetyczna, filozoficzna prac dotyczy przemian w polskiej sztuce prawie całego wieku, jednak czas jest tu pojęciem względnym, jest ujednolicony, nie różni... Dzieła brzmią jednym głosem, jako jedna scalona koncepcja wystawy i kolekcja. Założeniem tej prezentacji było wg Agaty Rogoś przekazanie odbiorcom relacji pomiędzy odmiennymi rzeczywistościami i Akademią Sztuki, rynkiem sztuki i galeriami prywatnymi.

Interesujący dla mnie problem tej wystawy to przemierzanie wskazanego miejsca sztuki, ożywianego przez jej przechodniów i uczestników. Miejsce to znajduje się pomiędzy detorializacją i retorializacją, historią i posthistorią, ukierunkowuje wbrew podziałom. Gdzie Deleuze i Guattari wprowadzają pojęcie rhisomy, łączenia, bez naruszenia różnic, unikając monotematyczności. Cała aranżacja funkcjonowała jako nomadyczne dzieło sztuki, nomadyczna instalacja kłacza. Rozpoczęła się płynną formą malarską połączoną z video Wojciecha Łazarczyka, która odpowiadała konstrukcji rzeźbiarskiej Jerzego Kałuckiego. Było to zręczne i tajemne „Wprowadzenie do przestrzeni wymyślonej” (wystawa premierowa w Galeria Depolma w Düsseldorfie, 1990, Jerzego Kałuckiego) obu dzieł, przez ich wzajemne oddziaływanie/przemieszczanie się ich, aż po rekonstrukcję i odczuwanie obrazu-organizmu wewnętrznego. Czarne video - fresk Dominika Lejmana *Bieżnia*, zapętłony kadr z filmu definiujący biegacza, filmowy twór ciała, stanowił przejście do mandali P.C. Kowalskiego. Naturalnej trasy- okręgu, utworzonej przez owoce opadające na płótno, przymocowane do pnia drzewa. Była ona zapisem regeneracji i degradacji żywej struk-

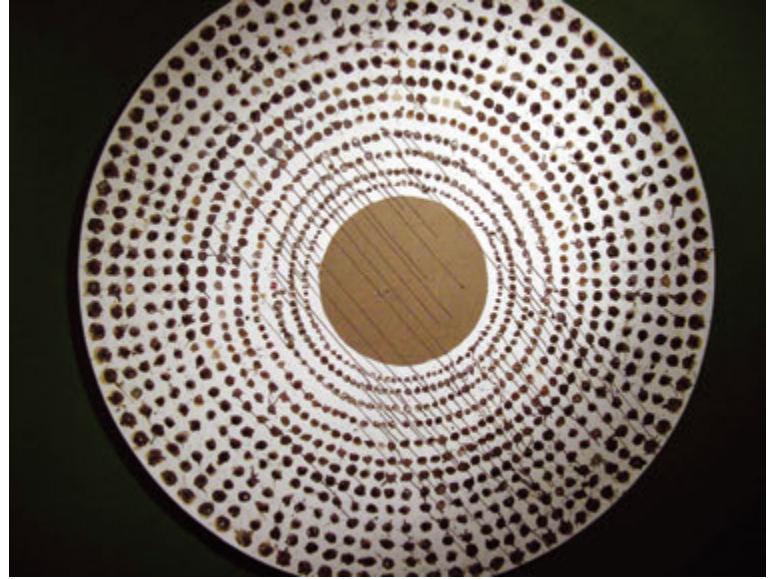
tury, jej kondycji. Inną stronę natury i społecznych zależności sugerują prace Jarosława Kozłowskiego i Macieja Kuraka. Artyści montując różnego charakteru sytuacje i budowle, znajdują wspólny moment dla swoich prac.

Alternatywne terytorium sztuki, instalacja architektoniczna *Tranzyt* J. Kozłowskiego mówi nie tylko o separacji miejsca i mieszkańca (jak w jego poprzedniej pracy *Gravity Room*). Zamalowane tykające budziki mają być chwilą braku kontaktu, porozumienia... Zamykaniem wspomnień, żywych międzyludzkich relacji. Nieustanna sytuacja zawieszenia, podróży i pokonywania odległości znajduje się i w cieleskiej instalacji Macieja Kuraka. *Artysta i krytyk* to silikonowe bliźniacze modele, nierozłączne, identyczne, ale sprzeczne, zapomniane, a może też niezauważalne wobec siebie, odległe... Odmienioną strukturę ciała ilustruje rzeźba Izy Tarasewicz *Dirty Bomb*. Tarasewicz nietypową, zdeformowaną estetyką gender wizualizuje kobiecą sylwetkę za pomocą masy smalcu, przypisaną nadmiarowi, bezużyteczności czy bezfunkcyjności. Obok znajdująca się gładka, miękka forma *Powracającej fali* Marii Pinińskiej-Beręs jest odwrotnością tej pracy. Erotyka wysublimowanej rzeźby przywołuje prawdziwe odczucie fame. Przechodząc przez dwoistą formę wystawy stykamy się więc z wspólnymi punktami tematycznymi i ich niby lustrzanymi obiektami w tymczasowym „kolekcyjnym” pomieszczeniu, żywej kolekcji...

Kolekcja ta błyszczy sztampowymi nazwiskami Mirosław Bałka, Jan Berdyszak, Natalia LL, Magdalena Abakanowicz, jak i z młodszego pokolenia, czyli Hubert Czerepok, Karolina Wysocka, Honza Zamojski. Sytuuje się ona pomiędzy światami, pomiędzy pokoleniami, młodą nośną sztuką, a muzealnym przedstawieniem. To zbiór prac dyskwalifikujący podział na młody/stary,



1



2

1. **Maria Pinińska-Bereś**, *Powracająca fala*
2. **Piotr Kowalski**
3. **Jarosław Kozłowski**, *Tranzyt, inst.*,
fot. K. Saj

powiewający świeżością i aktywnością... miejsca. Odmładza historyzm, pokazuje nowoczesność przez pryzmat wspomnień. To bardzo wysmakowane i nowoczesne spojrzenie na spory przedział czasowy. Stelażem staje się sztuka o naturze użytkowej, funkcjonalnej i estetycznej – architektura, (która, nie zapominajmy, jest jednym z najbardziej rozbudowanych wydziałów na poznańskiej akademii). Architektura tymczasowa, obecna jako nieodłączna część tej wystawy, spełniła rolę spójnika i podkreśliła dzisiejszy obraz sztuki jako idealizacji komercji, użytkowości dla mas, sztuki w pełni publicznej i powszechnej, aktywnej. Killkubarna architektura wystawy stała się jedną nierozłączną całością – konstrukcją twórczą z nowymi pracami i lokalizacją mobile-site-construction.

„Difference beyond difference” nie była wystawą podsumowującą. Zaprezentowała współczesne miejsce sztuki, które jest mobilne, przemieszcza się, odnawia i funkcjonuje w realiach rzeczywistego świata, nie pozostaje w ramach przeszłego czasu, starych budowli, systemów, społecznych, politycznych i kulturalnych uwarunkowań. Nie. Jest stale czytelna i ma swój punkt, pomiędzy, nie przyjmuje rozróżnienia na młodość i starość, sztuka still on live/site live...?

Nierozróżnialność prac, uniwersalna kolorystyczna przestrzeń wpisująca się w każde prawie miejsce, nawiązuje do słów Derridy, mówiącego o różni i wielości, o tym, że nie ma jednego końca i jednego początku, oraz różnicy Deleuze’go, która odnosi się do procesu powtarzania się. Życmy, aby ta znaczna rocznica powtórzyła się z tak wykwintnym gronem artystów. ●



3

39. BIENNALE MALARSTWA „BIELSKA JESIEŃ 2009”

pod patronatem Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego
 Galeria Bielska BWA, Bielsko-Biała, 6 listopada – 29 grudnia 2009
 fot. K. Morcinek



1



2



3



5



4

1. **Andrzej Cisowski**, *Przy stole*, 2008, olej, płótno, 130 x 150 cm
2. **Bartłomiej Jarmoliński**, *Santo Subito - Pablo*, 2008, Archiwum GB BWA
3. **Eliza Danowska**, *Polonia*, 2007, ol., deska, 110 x 110, Archiwum GB BWA
4. **Joanna Wozniczka**, z cyklu „Zdominowani” (Szewc), 2008, 56 x 62, Archiwum GB BWA
5. **Malwina Rzonca**, *Autoportret - Chinnamasta*, 2008, akr., tech. wł., Archiwum GB BWA



1. **Aleksander Laszenko**, *Nowa Opera*, 2008, akryl, olej, płótno, 150 x 100 cm, fot. K. Morcinek
2. **Paweł Matyszewski**, *Zespół serotoninowy*, 2009, akryl, płótno, 84 x 86 cm

Piotr Stasiowski

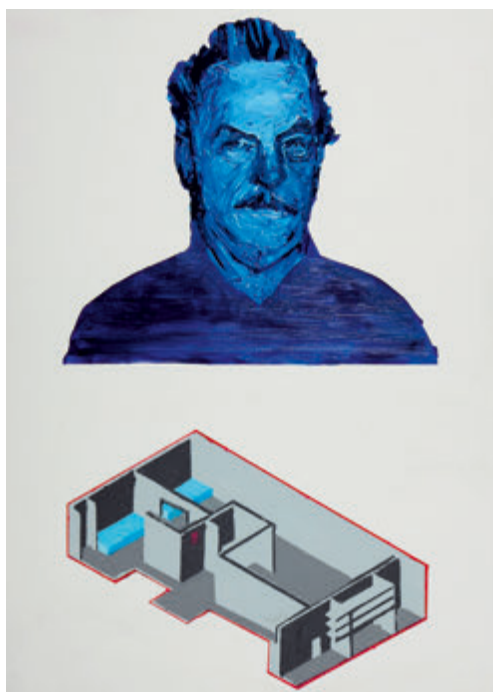
SKĄD TAK DUŻO JELONKÓW?

BIELSKA JESIEŃ

Kolejna edycja konkursu Bielskiej Jesieni została rozstrzygnięta. Nagrody zostały rozdane, ekspozycja obrazów wisi na ścianach galerii, nowiutki katalog z reprodukcjami prac rozsyłany jest w różne miejsca całego kraju. Może warto się zastanowić, jakie konkretne skutki przyniesie on w życiu artystów, którzy wzięli w nim udział.

Bielska Jesień, jak wiemy, nie jest jedynym konkursem w Polsce. Organizowana od 1962 roku impreza ma natomiast za sobą tradycję i prestiż, któremu niejeden z nich chciałby się równać. Siłą rzeczy, pisanie o bielskim konkursie jest dla mnie swego rodzaju wyzwaniem i trudnością jednocześnie. Od dwóch edycji jestem współkuratorem innego, znaczącego w kraju konkursu, dedykowanego malarstwu. Z jednej strony więc nie mogę pozbyć się natrętnych myśli o porównaniach, poszukiwaniach mocnych i słabych punktów jego regulaminu. Z drugiej zaś staram się zrozumieć rozterki osób, które dopuszczają prace do konkursu, jak również decyzje jury o przyznaniu wyróżnień najlepszym malarzom. Paradoksalnie, może właśnie taka perspektywa pozwoli mi pełniej zrozumieć pobudki i przesłanki, które wpłynęły na tegoroczną edycję.

Siłą, a jednocześnie słabością tego konkursu jest konsekwencja, z jaką trzyma się utartego schematu prezentowania prac strictly malarskich, w denisow-



↑ **Piotr Kossakowski**, *Josef F.*, z cyklu „Portrety”, 2009, 100x70 cm, fot. K. Morcinek, Archiwum GB BWA

skiej praktyce postrzegania tego medium. Wybierając się na ekspozycję w Bielsku-Białej będziemy mieli pewność, że na ścianach ujrzymy starannie rozwieszona różnych formatów płótna, bez wtęrot w postaci dodatkowych instalacji, rzeźb, działań czy procesów. Technie z takiego postępowania pewnego rodzaju satysfakcja i ufność, że w dobie masowości chociażby prac wideo, nieruchomy, płaski komunikat ma jeszcze szansę odnaleźć swoje miejsce w stechnicyzowanym i multimedialnym świecie sztuki. Czy jednak skupienie się na określonym formacie doświadczenia sztuki nie jest też pewnego rodzaju naiwnością, wynikającą z niezrozumienia wolności w jej wyrażaniu się? Do konkursu zgłosiło się blisko czterystu twórców, z których wyselekcjonowanych zostało trzydziestu siedmiu uczestni-

ków. Wskazówką do tego, jak można było odnaleźć w trakcie dwuletniego interwału bielskiego biennale aż tylu artystów parających się malarstwem jest brak ograniczenia wiekowego oraz możliwość ponownego startowania w konkursie, zawarte w jego regulaminie. Zaiste zadziwiające może się wydawać, jak wielu rodzimych twórców pokłada wciąż wiarę w siłę malarstwa. To zdziwienie mija w chwili, gdy zmierzmy się z ekspozycją nominowanych do konkursu prac. Jak każdy duży konkurs Bielska Jesień zmagać się musi z dość znaczną ilością prac średnich bądź słabych, które sprawiają, że poziom, jak zwykle w takich przypadkach, będzie nierówny. Nierówność konkursowych prac staje się swego rodzaju truizmem, na który coraz mniej zwracamy uwagę, a z którym poradzić można by sobie w o wiele prostszy sposób. Można by bowiem do konkursu zaprosić jedynie pięciu, bądź dziesięciu uczestników, którzy naprawdę mają cokolwiek do powiedzenia w malarskim języku. To nie przytyk. Podobny problem widzę sam we wspomnianym wcześniej konkursie, którego jestem współtwórcą. Czym jednak można by było wówczas zapłacić dużą powierzchnię metrażową galerii? Wszak widzowie mogliby poczuć się oszukani, płacąc za bilet wstępu do galerii, w której wisiałoby pięć (mimo że świetnych) płócien na krzyż.

Zostawiając rozterki natury organizacyjnej do dyskusji, skupmy się jednak na najciekawszych pracach, pokazanych na tegorocznej, 39. już edycji Bielskiej Jesieni. Dużą sympatię wyrażoną przez redakcję aż trzech pism poświęconych sztuce zyskał sobie Jerzy Kosalka. Wyróżniony przez Format, Obieg i Artluc wyjeżdżał z gali zwycięzców bez nagrody pieniężnej, ale z satysfakcją, że dostrzeżono jego baczną, krytyczną uwagę dotyczącą szaleństwa towarzyszącego konkursom artystycznym. Jego trzy fotorealistyczne płótna przedstawiały zwycięskie prace uczestników poprzednich edycji jesieni. Na cykl zatytułowany „Bardzo dobre obrazy” złożyły się płótna o ironicznych tytułach: Filar, →

Fortepian i Okno, które wskazywały na miejsca ekspozycji prac laureatów. Punkt widzenia zależy od punktu siedzenia – kolokwialnie powiedziałby Kosalka, dystansując się od bardzo ludzkiej, choć często krzywdzącej fascynacji różnego rodzaju rankingami, ocenami i wartościowaniem różnorodnego rodzaju doświadczeń.

Wśród wyróżnień fundowanych przez firmy prywatne, przyznanych decyzją jury, na uwagę zasługują dwie artystki. Malwina Rzonca, absolwentka krakowskiej ASP, performerka, a prywatnie również joginka fascynująca się kulturą Dalekiego Wschodu na konkursie pokazała trzy obrazy: „Chinamasta”, „Kali”, i „Durga”, w których przemyciła swoje autoportety stylizowane na hinduistyczne kobiece bóstwa. Konwencja tych obrazów przypomina nasycone kolorystycznie ilustracje do książek o hinduizmie. Dodatkowym ich efektem są fluorescencyjne i diodowe elementy, które pojawiają się w chwili wygasania światła w pomieszczeniu ekspozycji. Ta złożona technika składa się na dość kiczowaty charakter płócien, który leżał w zamierzeniu twórczym artystki. Dystans do siebie samej i ironia, z jaką traktuje swe przedstawienia jako feministyczne bóstwa – idole kobiecej witalności i waleczności zyskują sympatię widzów. Bez przesadnej emfazy, dowcipnie interpretuje poprzez nie swoją fascynację odmienną kulturą i kwestię swojej kobiecości. Cykl „Zdominowani” Joanny Wórzeczki zderza w pomysłowy sposób to, co prywatne, ze sprawami natury ogólniejszej, bo społecznej. Na powiększonych do rozmiarów płótna kartach kalendarza, na których zawarte są notatki autorki dotyczące spotkań, spraw do załatwienia, zamieszcza ona również malarskie szkice przedstawiające portety w różny sposób wykluczanych z życia społecznego ludzi. Złomiarze, puszkarze, schorowana emerytka z wnukiem czy puste sportowe boisko w Czeskim Cieszynie przewijają się przez codzienne sprawy. Ledwo zauważane w mętliku zdarzeń stanowią nieme tło środowiska, w którym artystka się porusza. Ta, w pewien sposób liryczna wypowiedź dotycząca rzeczy, których nie zauważamy, bądź nie chcemy zauważać, spiesząc się na kolejne spotkanie czy do pracy, przeniesiona została na malarskie płótno. W tym miejscu jednak rodzi się we mnie wątpliwość. Po co udawać obraz nabity na blejtram, skoro i tak karty kalendarza na nim są nadrukowane maszynowo? Czy taki kompromis był konieczny, skoro niewielkie malarskie szkice mogły być wykonane bezpośrednio na kartkach prawdziwego kalendarza? Być może takie rozwiązanie ujęłoby odświętnemu charakterowi płótna, ale właśnie poprzez to malarskie szkice Wórzeczki nabrałyby pewnej realności.

Paweł Matyszewski, zdobywca III nagrody zdaje się wpisywać w obecne nurty myślenia o malarstwie wśród debiutujących twórców. Oniryczna atmosfera jego prac, surrealny dobór elementów, traktowana na poły figuralnie, na poły abstrakcyjnie forma przenosi widza w świat jego fantazji, myśli, marzeń. Zoomorficzne formy, nasuwające na myśl skojarzenia z ożywioną i nieożywioną naturą niepokoją niedopowiedzeniem, dekoracyjnym nieraz traktowaniem faktury elementów ożywionej

natury. Wyrastające z osobistych pobudek malarstwo posiada siłę oddziaływania bezpośrednio na wyobraźnię widza, pozornie jedynie nie niosąc ze sobą komentarza do otaczającej go rzeczywistości.

II nagroda jest pewnego rodzaju niespodzianką. Jej laureatem został artysta, który dopiero po latach odnajduje należne mu miejsce w polskiej sztuce. Andrzej Cisowski, niegdyś student warszawskiej Akademii kończył studia w pracowni A.R. Pencka w 1990 roku. Stylistycznie jego twórczość opierała się dotychczas na doświadczeniach malarskich Nowych Dziki. Przepomniany ostatnio na wystawie Krzysztofa Stanisławskiego „Nowa Ekspresja. 20 lat” Cisowski zaskoczył na Bielskiej Jesieni bardzo dopracowanymi obrazami, w których echa dzikiego



▣ Karolina Komorowska, *Kredens w skali 1 do 1*, 2007, akryl, płyta mdf, 148x171 cm, fot. K. Morcinek

malarstwa są ledwo wyczuwalne. Dwa płótna: *Przy stole* i *Adalen 31*, odnoszą się do historii stłumionego przez policję strajku robotniczego w szwedzkim Adalen. Sceny przeniesione ze starych, poźółkłych fotografii ukazują robotników rozmawiających ze sobą przed wszczęciem strajku. Napięcie, które emanuje z tych właściwie pamiątkowych zdjęć, stało się inspiracją dla artysty, który starał się oddać moment nerwowego oczekiwania i tłumionego gniewu robotników tuż przed wybuchem rozruchów. W klasycznej konwencji malarskiej kompozycji zachowują wciąż ten sam emocjonalny potencjał, historia buntu wciąż zatacza koło.

Kamil Kuskowski, zdobywca I nagrody na wystawie pokazał w sumie dwa, pomalowane na białą, dość dużych formatów obrazy. Tylko tyle. I aż tyle. Kuskowski, dziś pedagog na łódzkiej ASP, znany jest publiczności nie od dziś. Zdobycza wielu nagród i wyróżnień przyzwyczaił nas do tego, że nie należy literalnie odczytywać tego, co odkrywa naszym oczom. W jego myśleniu o dziele dają znać wyraźne konotacje z doświadczeniem konceptualnym. Malarska materia, której wyznawcą się deklaruje, jest dla niego jedynie punktem wyjścia do bardziej ogólnej problematyki, która wiąże się z naszym postrzeganiem świata i złożoności problemów, jakie świat nam serwuje. Pod białą farbą, na płótnach

Kuskowskiego prześwitują niedbale i goteskowo wyrysowane antysemickie hasła, jakie odnaleźć można na niejednym murze zapuszczonych ulic miast. Zamalowywanie, zamiatanie pod dywan to jedna z najczęstszych praktyk współczesnego political correctness. Główne pytanie, jakie jednak zdaje się zadawać tą pracą Kuskowski, to pytanie o siłę i znaczenie artystycznego gestu w walce o sprawiedliwość i transparentność w społeczeństwie. I może właśnie poprzez to przeniesienie dyskursu w sferę nierozstrzygalnych dylematów ścierających się interesów artysty i uczestnika demokracji te dwa obrazy stały się na tyle ważne na wystawie, że jury postanowiło przyznać im laur zwycięstwa.

Tyle o zwycięzcach, choć nie o wszystkich. Wspomniałem jedynie o tych, którzy w jakiś sposób zaintrygowali mnie swoją prywatną wizją tego, jak dziś może funkcjonować tradycyjne medium. Jest na wystawie jeszcze kilka obrazów, o których jeszcze warto wspomnieć. Ciekawie zapowiadają się obrazy Małgorzaty Wielek-Madreli, z ich wiweskcyjnym drażnieniem wgłęb postaci i figur, aż po same serca czy ukryte struktury mózgow lub ciała. Jeleń namalowany na dekoracyjnym, zdobionym w różę płótnie w przekroju poprzecznym prezentuje mięsień sercowy ociekający krwią. Jest to być może najciekawszy jeleń na wystawie, a trzeba zauważyć, że pojawiło się ich kilka, w pracach różnych artystów. Jelenie znaleźć możemy też na płótnach Jerzego Kosalki, Elizy Danowskiej, Mai Maciejewskiej i Marty Piórko. Przemysław Przepióra stosuje stylistykę rodem z pop artu – na reprodukcji karty ze średniowiecznego kalendarza, wydrukowanej bezpośrednio na płótnie pojawia się wielkie czerwone BUM, które zakłóca przyjemność odczytania symboliki obrazu. Do stworzenia tego malarstwa Przepióra nie użył z pewnością pędzla, a jeśli tak, to jedynie do naklejenia krzyżującej nalepki. Pracom Jana Działkowskiego przyglądam się już od kilku lat i widzę ewolucję w jego twórczej drodze. Narracyjne, figuralne przedstawienia zainspirowane zostały tym razem podróżą po Ameryce Północnej i według słów autora, stanowią malarskie wydanie kina drogi. Ja podziwiam jego obrazy za bardzo charakterystyczne stosowanie światła, które sprawia wrażenie, jakby wszystko skąpane było w blasku zachodzącego, gorącego słońca. Resztę prac innych artystów – już gdzieś widziałem... Szczerze. Samotne smutne dziewczyny siedzące w kucki; obrazy odnoszące się do usług telefonii komórkowej jako patent na „aktualność” problemu obrazu; superbohaterowie wycięci ze stron komiksów i celebrities jako zakotwiczenie w masowej produkcji kultury wizualnej, tekstury stołowych cerat, dzierganych obrusów to tylko niektóre z powtarzanych rok w rok na akademickich dyplomach motywów. Na początku tych rozważań zadałem pytanie o skutki konkursu dla poszczególnych jego uczestników. Nasuwa się myśl, że takim powodem, dla którego warto konfrontować swoje prace z cudzymi, jest to, że żeby być malarzem, nie wystarczy mieć sporej do tego chęci. W malarstwie trzeba trochę czasem pomyśleć, a nie tylko czuć. Konfrontacja z tym, co robią w malarstwie inni, może być również inspirująca. ●

Agata Biskup, cykl
„Still frames”, 2008–
–2009

Marta Czyż

MALARSTWO W NOWYCH RAMACH

Na 9. Konkursie im. Eugeniusza Gepperta, organizowanym od 20 lat w trybie biennale we Wrocławiu, zaprezentowanych zostało kilkadziesiąt propozycji, wśród których obserwujemy znaczny, w odniesieniu do poprzednich edycji Konkursu, zwrot ku tradycyjnemu pojmowaniu malarstwa.



A jednak to nie one i nie ich twórcy zostali laureatami tegorocznego przeglądu, wywołując tym samym niezadowolone i krytykę dużej części publiczności. Dlaczego tak trudno pogodzić się nam ze zmianą sposobu postrzegania malarstwa?

Głosy krytyczne towarzyszą wrocławskiemu Konkursowi Gepperta, a zwłaszcza jego wynikom, już od dwóch poprzednich odsłon wydarzenia. Przegląd, którego celem od samego początku było przedstawienie najbardziej aktualnych tendencji we współczesnym, młodym malarstwie i który odbywa się pod patronatem wybitnego polskiego malarza i pedagoga – Eugeniusza Gepperta – atakowany był za to, że, paradoksalnie, mało na nim malarstwa... Instalacja, wideo, żonglerka konwencjami i technikami oraz zabawa, jakiej możliwość dają dzisiejsze media i technologia, wszystko to na konkursowych wystawach zajmowało swoje znaczące miejsce, pozostawiając klasycznemu płótnu pokrytemu plamami barwnymi niewiele przestrzeni. I tak jak zwycięstwo Olgi Lewickiej i jej „żywy obraz” w 7. edycji Konkursu było pewnego rodzaju przełomem w historii konkursowych werdyktów, a realizację artystki docenili w końcu nawet najbardziej zagorzali przeciwnicy zmian, tak kolejna, ósma odsłona przeglądu wyraźnie zarysowała dwa przeciwstawne obozy: zwolenników i zdecydowanych przeciwników kierunku, w jakim konkurs ewoluje. Krytykowano dysproporcję między słabą reprezentacją „klasycznego”, warsztatowego malarstwa a dominacją nowych mediów, w tym przede wszystkim sztuki wideo; rozprawiano nad zasadnością zaproszenia do konkursu konkretnych osób i dzieł; sugerowano nawet porzucenie idei Konkursu poświęconego malarstwu na rzecz kolejnej plastycznej imprezy o bliżej niesprecyzowanym profilu. Przede wszystkim, zarzucano jednak ósmej edycji mizerny poziom konkursowej wystawy, gdzie tytułowy „Prąd zmienny” nie dość, że nikogo nie „kopnął”, to nawet nie polechtał.

Z perspektywy tych sprzecznych emocji i towarzyszących im dyskusji, obecna wystawa prac

nominowanych do 9. Konkursu im. Eugeniusza Gepperta powinna zadowolić dotychczasowych pesymistów. Przewidując różne reakcje odbiorców, kuratorzy konkursu (Wojciech Pukocz, Patrycja Sikora, Michał Sikorski, Piotr Stasiowski) postanowili zostawić sobie, artystom i ekspertom nominującym otwartą furtkę, nadając dziewiątej edycji przeglądu podtytuł „Malarstwo. Bez Ram”. Jakby trochę na przekór podtytułowi, wśród dwudziestu pięciu propozycji większość kultywuje klasyczną definicję malarstwa, jak najbardziej w ramach właśnie. Dużo tu płócien lub innych dwuwymiarowych powierzchni pokrytych farbą czy rysunkiem, wiele odwołań do historii gatunku i dawnych jego technik, ciekawe i nowatorskie pomysły na podjęcie tematów znanych i wielokrotnie eksploatowanych nie tylko w malarstwie, jak krajobraz, portret lub scena rodzajowa. Mam tu na myśli przede wszystkim takie realizacje jak powrót do malarstwa figuratywnego Aleksandry Czerniawskiej (nominowanej do Konkursu przez Stacha Szablowskiego), malarskie ujęcie fotografii i rozłożony niemal na piksele świat codziennych sytuacji, jakie zaproponował Bartłomiej Siegmund (nominowany przez Pawła Leszkowicza), tworzone za pomocą przekształceń obrazu z komputera kobiece portrety Kordiana Lewandowskiego (nominowanego przez Bognę Burską), realizm w przedstawieniu natury Aleksandry Bujnowskiej (nominowanej przez Jarosława Modzelewskiego) czy nieludzką wręcz pracę, jaką w swój cykl malarski włożyła Magdalena Bicz (nominowana przez Jana Grykę).

To tylko wybrane przykłady z kilkunastu pokazanych na wystawie prac, których autorzy zdecydowanie opowiadają się za kontynuacją i zaufaniem dla tradycyjnego obrazu. Tuż obok, przedstawienia, które choć poza dwuwymiarowość wychodzą, siłą użytych środków technicznych i zabiegów perspektywicznych budzą nieodparte skojarzenia z malarstwem klasycznie pojmowanym. Wśród nich warto wspomnieć o instalacji *Nieswoje ciało* Anny Wybierały (nominowanej przez Pawła Lesz-

kowicza) i projekcji wideo *Edge Feather* Jasminy Metwały (nominowanej przez Dominika Lejmana).

Jednak nie wymienione wyżej ani te stylistycznie im pokrewne, ale w przeważającej mierze prace, których twórcy zdecydowanie „wylamali się” z ram, zebrały prestiżowe laury 9. Konkursu Gepperta. Ale nie ten najważniejszy.

Grand Prix Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz nagrodę pieniężną w wysokości 30 tysięcy złotych otrzymał bowiem Sławomir Czajkowski ZBK (nominowany przez Wojciecha Kozłowskiego) i jego malarska instalacja *All the drugs in this world won't save us from ourselves*. Monumentalnych rozmiarów dzieło, zajmujące w całości jedną ze ścian galerii, to rozbudowany znaczeniowo mural, wywodzący swą formę ze sztuki ulicy. Czajkowski jest dziś jednym z najbardziej charakterystycznych twórców szeroko pojmowanego graffiti. Wcześniejsze jego realizacje nadal możemy oglądać we Wrocławiu jako pokłosie organizowanej przez BWA Awangarda zeszłorocznej wystawy „Artyści zewnętrzni. Out of Sth”, której był notabene kuratorem. To, co w jego twórczości najciekawsze, to to, że jest to sztuka wysoce intelektualna, przy całym swym formalnym rozmachu mocno skupiona na merytorycznym przekazie dzieła. Nawiązując do dzisiejszych klasyków muralu, jak Meksykanie Diego Rivera czy Clemente Orozco, oraz świadectw politycznych i religijnych walk w Irlandii Północnej, Czajkowski obnaża i ostro punktuje najważniejsze problemy współczesnej cywilizacji. Mówi o nich w sposób zdecydowany i czytelny dla widza, korzystając przy tym w sposób świadomy z szeregu znaków, symboli i odniesień dzisiejszej popkultury. Instalacja, jaką zaprezentował w Konkursie Gepperta, to z pewnością jedno z jego najlepszych do tej pory osiągnięć i nowatorskie wprowadzenie street art'u do galeryjnego, zinstytucjonalizowanego wnętrza. Skonstruowane w formie swoistego tryptyku malowidło podejmuje tym razem temat wszechobecnych, łatwych do zdobycia narkotyków, które, przewrotnie, nie są dziś największym



1. **Paweł Dunek**, *Uczłowieczenie*, 2009, ol. pł., 30x30 (fragment z cyklu)
2. **Magdalena Bicz**, bez tytułu, 2006, akr., pł., 30x30
3. **Jakub Czyszczoń**, bez tytułu 6, 2009, mixed media, kolaż

Po wysłuchaniu decyzji Jury został pewien niedosyt, nieokreślone poczucie małej niesprawiedliwości i mnóstwo pytań. Bo czy naprawdę żadna z przywołanych na początku, korespondujących z tradycyjnym malarstwem lub wiernych mu realizacji, nie zasłużyła również na nagrodę w Konkursie Malarstwa?

niebezpieczeństwem. Głównym zagrożeniem dla nas jesteśmy my sami, bez namysłu i opamiętania czerpiący z wyobrazonego Drzewa Dobrego i Złego oraz symbolu Krzyża, łamiący wszelkie bariery i ograniczenia. Nikt i nic, nawet wszystkie narkotyki świata, nie są w stanie nas przed tym upadkiem powstrzymać.

Drugim, obok wyjątkowej siły przekazu, elementem potwierdzającym celność przyznania nagrody głównej Konkursu jest fakt, iż Sławomir Czajkowski ma szacunek dla tradycji malarstwa i świadomość jej siły. Licząca sobie już niemal sto lat historia muralu sięga przecież dużo głębiej, do tradycji sakralnego i świeckiego malarstwa freskowego. Tą świadomością dziejów malarstwa u Czajkowskiego widać i artysta potrafi świetnie ją wykorzystać przy konstruowaniu własnej, bardzo osobistej i rozpoznawalnej, jakości estetycznej.

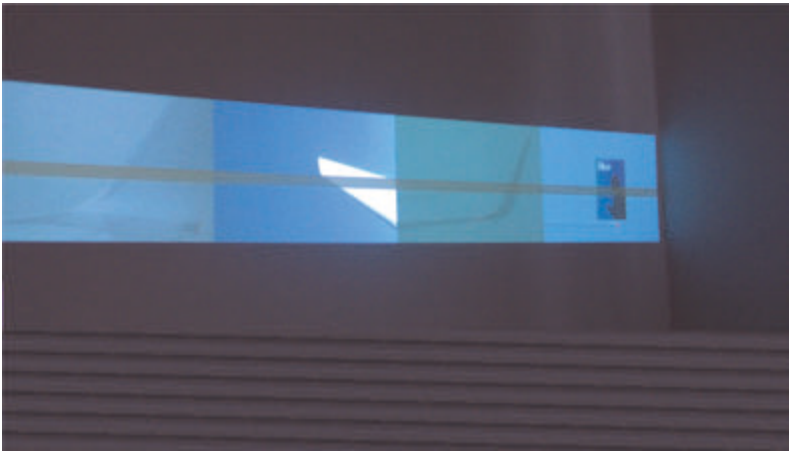
Podobną do Czajkowskiego siłę przekazu, choć przy wykorzystaniu całkowicie wykraczającego poza tradycję malarstwa medium, uzyskał Piotr Wysocki, laureat Nagrody Prezydenta Miasta Wrocławia. Instalacja wideo *Zbliżenie* to przedstawiona na kilku ekranach postać Ireny Zielińskiej, starszej

kobiety z porażeniem mózgowym, która recytuje przed kamerą swoje własne wiersze. Obiektyw czułym okiem chwytając osobę opowiadającą, skupia się na jej żywych oczach i grze emocji widocznej na jej twarzy. W tym filmowym portrecie to nie słowa mają wartość nadrzędną, ale sposób ich wypowiedzenia, dźwięk głosu i walor estetyczny przedstawienia decydują o jakości całego dzieła. Ogromna w tym zasługa samego artysty, który, jak uzasadniał nominujący go Stanisław Ruksza, jest twórcą silnie skoncentrowanym na pracy z innymi ludźmi i wyróżniającym się dużą wrażliwością społeczną. Ta wrażliwość i empatia jest w *Zbliżeniu* doskonale widoczna. To praca godna nagrodzenia, choć może nie na konkursie malarstwa.

Pozostałe wyniki 9. Konkursu Gepperta przyniosą spore rozczarowanie. Nagrodzona przez Rektora Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu Justyna Sztela (nominowana przez Grzegorza Sztwiertnię) pokazała na wystawie instalację przestrzenną *Szafka Czerwonego Pająka*. Pomysł oparty na pochodzącej z końca lat sześćdziesiątych notce prasowej okazał się zupełnie nietrafiony. Skonstruowana przez artystkę szafka, wypełniona krwawymi ry-

sunkami autorstwa seryjnego mordercy, robi bowiem zdecydowanie mniejsze wrażenie niż sama, zdawałoby się bezduszna, notka wycięta z gazety, którą umieszczono na ścianie jako część instalacji. Rozrzucone po podłodze i kipiące czerwienią kartki oraz zakrwawiony, leżący między nimi nóż, nie wzbudzają kompletnie ciekawości, a tym bardziej podziwu dla kunsztu autorki.

Kolejne niemiłe zaskoczenie to nagroda Dyrektora Galerii BWA Awangarda Wrocław przyznana Szymonowi Kobylarzowi (nominowanemu przez Stanisława Rukszę) za skonstruowaną przez niego pracownię artysty-wynalazcy *Jonolot, wersja fake*. Wypełnione przeróżnymi malarskimi i „naukowymi” akcesoriami wnętrze ma być w zamyśle twórcy symulacją, atrapą rzeczywistej pracowni wynalazcy jonolotu, nowoczesnego urządzenia działającego w powietrzu dzięki zjawisku wiatru jonowego. Ta drobiazgowo i na pewno pracochłonna instalacja nawiązuje do słynnej, baudrillardowskiej teorii symulaków, której celem jest poddanie w wątpliwość pozornie prawdziwych, realnie istniejących obiektów i relacji, a co za tym idzie, wskazanie potencjalnych niebezpieczeństw, jakie owe złudzenia



1. **Jasmina Metwaly**, *Edge Feather*, 2009, wideoproj., 350x120

2. **Aleksandra Czerniawska**, *Wesele*, 2008, ol., pł., 200x300



4. **Szymon Kobylarz**, *Jonolot*, 2008, akr., deska, 42x31

5. **Aleksandra Bujnowska**, *Atrament w fontannie*, 2009, ol., pł., 140x160



3. **Sławomir Czajkowski**, mural; z prawej: fragment nagrodzonej instalacji, BWA Wrocław



niosą. Przed czym ostrzega nas lub na co wskazuje Szymon Kobylarz? A przede wszystkim, jak ma się do tego samo malarstwo? Odsyłam do uzasadnienia werdyktu, tyleż pięknie sformułowanego, co enigmatycznego.

Przyznam, że po wysłuchaniu decyzji Jury został pewien niedosyt, nieokreślone poczucie małej niesprawiedliwości i mnóstwo pytań. Bo czy naprawdę żadna z przywołanych na początku, korespondujących z tradycyjnym malarstwem lub wiernych mu realizacji, nie zasłużyła również na nagrodę w Konkursie Malarstwa? Czy wysoki warsztatowy poziom wykonania, swoboda i fantazja kompozycji oraz nierzadko po prostu ciekawy pomysł na obraz, nie są podstawą dla zauważenia i docenienia przez komisję oceniającą? A może po prostu nie wypada dziś nagrodzić dzieła tradycyjnego?

Póki co pytania pozostają bez odpowiedzi, ale po pierwszych utyskiwaniach i niezadowoleniu przychodzi świadomość nieuchronnego. Zmian w pojmowaniu malarstwa nie jesteśmy w stanie, a nawet nie powinniśmy chcieć zatrzymać. Pytanie, przed którym dziś staje młody malarz, a następnie nominujący go i oceniający w Konkursie Gepperta eksperci, nie jest pytaniem o zgodność konkretnie-

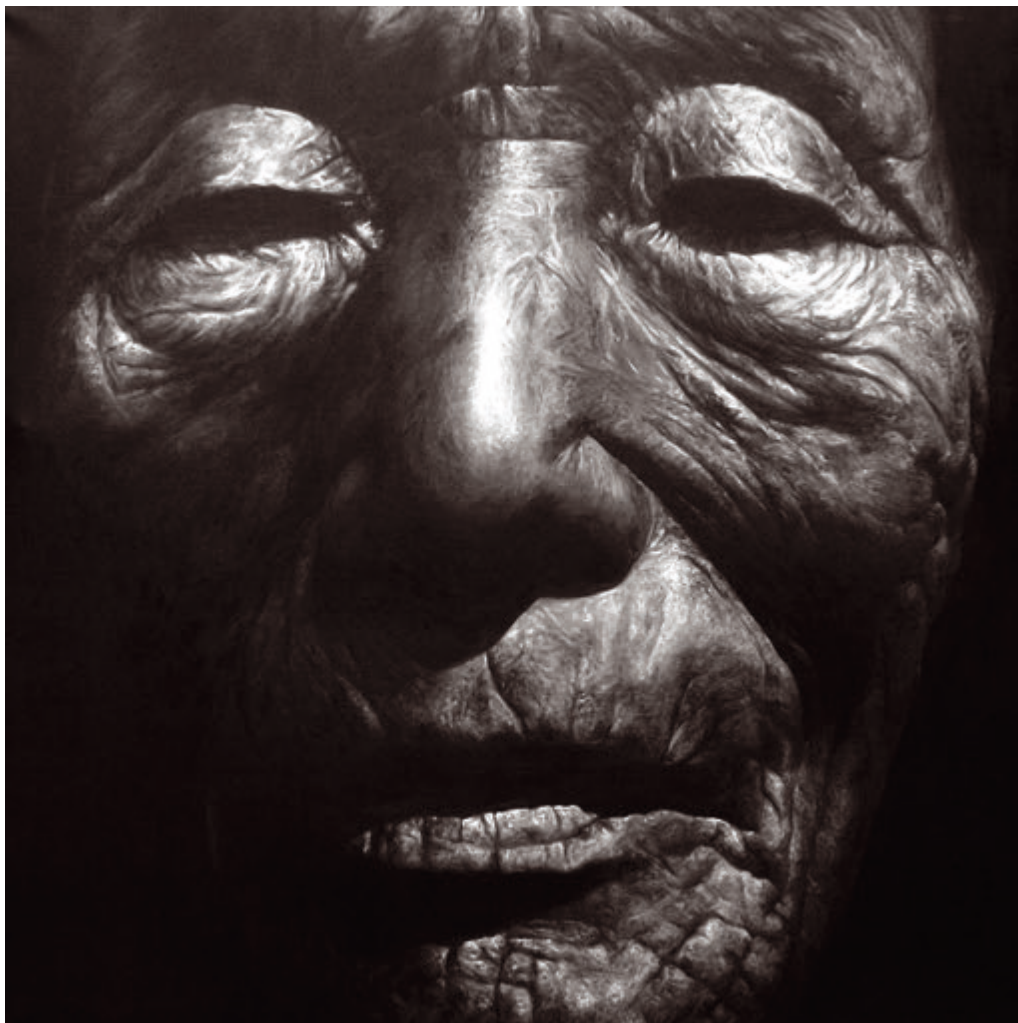
go dzieła z jego usankcjonowaną kilkusetletnią historią definicją. Chyba nawet nie jest pytaniem o możliwość, o merytoryczne i warsztatowe przygotowanie do wykonania właśnie takiego, klasycznego, obrazu. To raczej próba odpowiedzi na pytanie, czym jest malarstwo dla mnie? Malarstwo dzisiaj? Gdzie potrafię je zobaczyć i jak potrafię się nim podzielić? Robiąc film wideo, budując wielopłaszczyznową instalację, pokrywając farbami płótno, kreśląc na ulicznym murze? To tylko kilka z wielu dostępnych możliwości.

Medium malarstwa się zmienia, tak jak zmieniają się jego twórcy. Tak jak zmienia się ich otoczenie, inspiracje, przestrzenne rozwiązania i technologie, na których użycie chcą i mogą sobie pozwolić. I tak naprawdę to nie szereg mniej lub bardziej udanych przedstawień, które oglądamy podczas kolejnych odsłon wrocławskiego Konkursu Gepperta jest tutaj najważniejszy. To nie malarstwo, w sensie fizycznie obecnych na wystawie obiektów, jest jej głównym bohaterem. Najbardziej istotnym jest bowiem obecny w każdej edycji, bez względu na jej wynik, zauważalny, inspirujący i arcy cieka-

wy proces zmian świadomości malarstwa wśród młodych artystów. Oni nie nadają mu symbolicznych ram. Przeciwnie, wyzwalają z nich obraz, pozwalając mu istnieć na wielorakich płaszczyznach, w zmiennym otoczeniu, na różnorodnych nośnikach. Dobór prac do Konkursu, w tym roku bardzo różnorodnego, świadczy o tym, że organizatorzy i kuratorzy Konkursu ten proces dostrzegają i wychodzą mu naprzeciw. Obiektywnie starają się wyłonić i zaakcentować każdy, nawet pozornie nieznaczący jego etap. W momencie jednak, gdy wynikami konkursu wyróżnione zostają jedynie ściśle określone, bardzo pokrewne przejawy i świadectwa tych zmian, powoli zaczynamy tworzyć malarstwu nowe ramy. Takie, w których dwuwymiarowe płótno rozpięte na blejtramic już się nie mieści... ●

W tegorocznej edycji konkursu Grand Prix przypadł **Halinie Treli** (Wrocław), II Nagrodę Prezydenta Miasta Legnicy otrzymała **Klaudia Kaczmarek** (Katowice), Srebrna Ostroga – przypadła **Agacie Bajszczak** (Łódź) zaś Nagrodę „Exit” – otrzymała **Halina Trela**, a „Formatu” – **Agata Bajszczak**. Wyróżnienie honorowe otrzymały: **Magdalena Melin** (Gdańsk) i **Joanna Widurska** (Cieszyn).

Halina Trela, *Portret*, olej na płótnie, 205 x 205 cm, 2008 (Grand Prix, Nagroda EXITu)



Andrzej Saj

CO Z TĄ PROMOCJĄ?

W kraju organizowanych jest co najmniej kilka, preferujących młode malarstwo, konkursów.

Obok takich przedsięwzięć, które z definicji (w założeniach regulaminowych) odwołują się do twórczości malarzkiej, jak właśnie legnickie „Promocje”, konkurs im. E. Gepperta we Wrocławiu, częstochowskie Triennale Młodego Malarstwa im. Michalika czy – w pewnym zakresie – doroczny konkurs „Bielska Jesień”, organizowane są również wystawy zbierające malarzski dorobek polskich artystów, w tym uwzględniające prace wielu młodych autorów. Szczególnie bogate pod względem ilości zorganizowanych takich ekspozycji były lata 2006 – 2007. Wniosek z tej skrótovej argumentacji może być taki, że oto malarstwo uparcie broni się przed opinią o jego wyczerpaniu bądź nieuchronności dogłębnych zmian formalno-warsztatowych (odejścia od malunku).

Broni się także rzeszą młodych, głodnych sukcesów adeptów szkół artystycznych – corocznie przybywających absolwentów malarstwa z akademii i innych inicjatyw edukacyjnych. Niewątpliwie pobudzająco wpływa na aspiracje młodych artystów także komercyjny sukces malarzy z byłej grupy „Ładnie”.

Nie znaczy to, że malarstwo ma się komfortowo w obecnej rzeczywistości wystawienniczej. Oto bywa ono „bezradne” wobec aspiracji części

Joanna Widurska,
*Osiedle Robotnicze
Przyszłość*, olej
na desce, 70 x
100 cm, 2007



krytyki, wobec niektórych kuratorów niejako „od środka” (bo podejmujących się promowania malarstwa) deprecjonujących tę tradycyjną technikę twórczości. A więc pod hasłem „rozszerzonego malarstwa”, „malarstwa bez ram” itp. konsekwentnie preferują oni techniki z malarstwem niewiele mające wspólnego. Takiego przykładu dostarczył właśnie werdykt jury ostatniego, z 2009 r., Konkursu Malarstwa im. E. Gepperta (omówienie na str. 39-40), nagradzającego realizacje filmowe i instalacje.

Rozgoryczenie artystów wobec jurorów można zniwelować tylko w jeden sposób – poprzez ignorowanie uczestnictwa w tego rodzaju inicjatywach.

Ale wtedy potwierdziłoby się przekonanie krytyki o kryzysie malarstwa. I tak oto koło się zamyka. Z drugiej strony, który młody artysta nie pragnie nagród, rozgłosu, a więc czy może odrzucić ofertę „eksperta”, który nominuje go i zaprasza do konkursu, głośno reklamowanego jako malarzki? Czy przeczuwa, że został wmanipulowany w swoistą grę wpływów i zależności, jakie budują, instytucjonalnie uprawomocnieni, kuratorzy, krytycy, dyrektorzy galerii itd.?

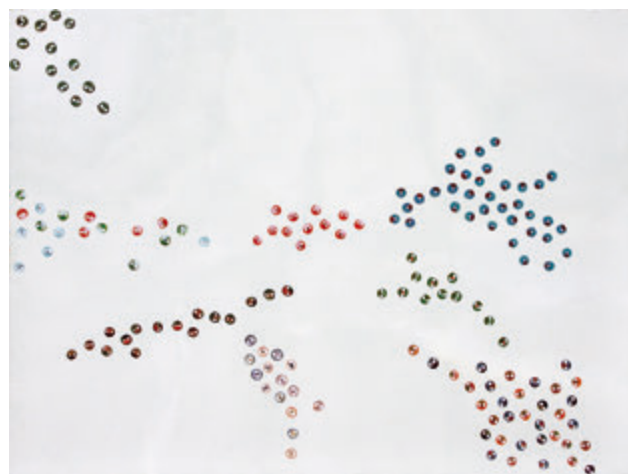
Piszę to ze świadomością krytyka i wielokrotnego jurora konkursów malarskich; wiem, z jakimi subiektywnymi uwarunkowaniami łączą się decyzje



Klaudia Kaczmarek, *Ku przeistoczeniu - Śnieg 2*,
olej na desce, 79,5
x 79,5 cm, 2009



Anna Karwowska,
Vagina dentata 2,
akryl na płótnie, 150
x 200 cm, 2008



Iwona Banaszewska, *bez tytułu*,
akryl na płótnie, 150 x 120 cm,
2009 (nagroda Galerii Miejskiej
BWA w Bydgoszczy)

dotyczące rozstrzygnięć i jakie kontrowersje zawsze one wzbudzają – szczególnie u pominiętych w nagrodach. To także jest zrozumiałe i nieuchronne wobec narzuconych konkursem warunków rywalizacji i ich akceptacji z chwilą poddania się procedurze współzawodnictwa. Niemniej, zawsze rozstrzygający w tym względzie winien być regulamin konkursu, oraz potrzeba jednoznaczności i jasności narzuconych kryteriów i zasad nagradzania.

Czy więc wyróżnienie na konkursie (z nazwy) malarskim prac wykonywanych w innych technikach jest usprawiedliwione? Oczywiście, w szczególnych sytuacjach ma uzasadnienie wskazanie propozycji nowatorskich, poszerzających „granice” konwencji, doceniających eksperymenty formalne i treściowe... bez takich decyzji nie byłoby zmiany, a sztuka zasklepiałaby się we własnych ograniczeniach. Tylko, że muszą istnieć również (wyrażone formułą konkursu) jakieś „granice” dla wyborów jurorów; bo jeśli w konkursie malarskim nagradza się (skądinąd interesujące) propozycje filmowe lub

instalacje (z przedmiotów gotowych) to uczciwość wobec „umowy” między stronami (organizatorami i uczestnikami inicjatywy) pozostawia wiele do życzenia. Choć wiemy, że zawsze można uzasadnić istnienie cech malarskich (czy malarskości) w każdej technice – w filmie, fotografii, instalacji itp. Organizujmy więc konkursy na „malarskość”, a nie malarstwo.

Wiadomo jest również, że we współczesnej (postmodernistycznej) twórczości coraz częściej dochodzi do przenikania się różnych mediów, że granice sztuki są płynne – stąd i wybory z konieczności stają się trudne, dyskusyjne. W przypadku legnickich „Promocji” raczej rzadko dochodzi do zdecydowanych sporów kompetencyjnych, tu zwykle – z wyjątkami – doceniane jest solidne warsztatowe przygotowanie malarskie, akceptowane są postawy ukształtowane przez Akademię Sztuki (bo taka jest formuła konkursu dopuszczająca do udziału tylko absolwentów uczelni artystycznych). Co nie znaczy, że konkurs nie przeżywa kłopotów,

i to zarówno natury ideowo-programowej (pisano o tym w „Formacie” nr 51) oraz natury organizacyjno-finansowej. Te pierwsze wynikają właśnie z tytułu „zamkniętej” formuły dopuszczania do konkursu i stąd pewnego dystansu wobec nowości krajowej sceny artystycznej, drugie – oczywiście z racji problemów z jakimi boryka się cała niedo-finansowana sfera kultury.

W każdym razie „Promocje” nadal starają się promować młode malarstwo (i za to chwala jego organizatorom), ale też promują je z coraz większą trudnością. Te trudności to – z jednej strony właśnie problem z identyfikacją medialną sztuki i wynikającymi z tego kontrowersjami, a z drugiej – z kiepską sytuacją instytucjonalną, a raczej jej niedostatkami i słabościami we wspieraniu i promowaniu młodej sztuki. No bo co faktycznie dają młodym tego rodzaju konkursy?

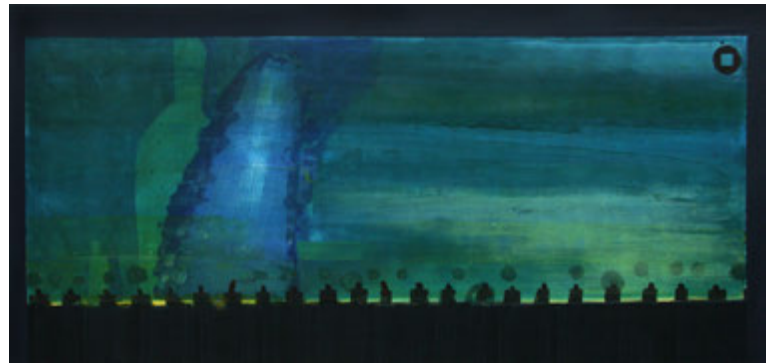
Główna nagroda w „Promocjach” zapewnia laureatowi szansę zorganizowania własnej wystawy z katalogiem, omówienie i promocję na →



Zuzanna Filon, *Bez tytułu (Krowi łeb)*,
olej na płótnie, 65 x 50 cm, 2009



Agnieszka Łapka, *Bez tytułu*, olej
na płótnie, 150 x 180 cm, 2008



↑ **Szymon Teluk**, *Kino*,
pigment, emalia, olej,
105 x 220 cm, 2007



↑ **Alicja Wątor**,
Pochód, tempera,
olej na płótnie, 110
x 140 cm, 2009



← **Sylwia Woźniczka**,
*Dom kultury w Rze-
szowie*, olej na płótnie,
160 x 140 cm, 2009



← **Anna Janowska**,
Moje słoneczniki,
akryl, olej na
płótnie, 150 x
130 cm, 2008

łamacz pism artystycznych, w tym w formie osobnej publikacji w „Exicie” i „Formacie”. Czy to mało? Na pewno nie, ale czy to oznacza natychmiastowe przełożenie na rynek (na co liczą artyści) albo sprzyja zwiększonemu zainteresowaniu innych ośrodków wystawienniczych czy środków opiniotwórczych? Rzecz w tym, że bywa różnie; „mechanizmy” popularności (sukcesu) są u nas ciągle nierozpoznane, a raczej słabo ukształtowane. Ale też trzeba pamiętać, że laureatami „Promocji” w poprzednich edycjach było wielu dziś już uznanych artystów, wielu jednak zniknęło w „zasłonach” komercji bądź wskutek własnej niedyspozycji artystycznej. Chodzi o to, by więcej było tych pierwszych. ●



WYRÓŻNIENIE FORMATU DLA **AGATY BAJSZCZAK** – PROMOCJE LEGNICKIE 2009

Agata Bajszczak, z cyklu „Portret rodzinny we wnętrzu”, tempera, kredka, węgiel, 130 x 120 cm, 2008/09 (III nagroda Galerii Sztuki w Legnicy – srebrna ostroga, Nagroda FORMATU)



Agata Bajszczak, z cyklu „Portret rodzinny we wnętrzu”, tempera, kredka, węgiel, 130 x 120 cm, 2008/09 (III nagroda Galerii Sztuki w Legnicy – srebrna ostroga, Nagroda FORMATU)

Agata Bajszczak

Studia w latach 2003–2008 na Wydziale Edukacji Wizualnej Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi. Dyplom w 2008 r.

Udział w wystawach zbiorowych w latach 2008–2009.

Zajmuje się malarstwem, rysunkiem, fotografią i grafiką projektową, projektowaniem opakowań i grafiką wydawniczą.

Elżbieta Kościelak

MARCIN BERDYSZAK

STAN ŚWIATA
PRZYSZŁEGO
DOKONANEGOMarcin Berdyszak, *Homo Creator*, Muzeum Ziemi Lubuskiej, galeria Nowy Wiek, Zielona Góra-2008. Własność Muzeum Narodowe we Wrocławiu.

O d dyplomu z malarstwa w pracowni prof. Włodzimierza Dudkowiaka oraz rzeźby w pracowni prof. Macieja Szańkowskiego w PWSSP w Poznaniu w 1988 roku postawa Marcina Berdyszaka (ur. 1964) jest wyrazista i analizująca graniczne obszary sztuki. W poszukiwaniu własnego języka artystycznego, a także autonomii twórczej swoich działań realizacje M. Berdyszaka przechodziły metamorfozy, zawsze były to jednak realizacje totalne. Nie odnosiły się do jednego problemu, ale do wielu synchronicznych zagadnień, najczęściej na pograniczu dyscyplin, form wyrazu, aż do pogranicza istnienia kultury i natury.

Jego młodzieńcze realizacje nosiły ślady fascynacji *land art*em i *arte povera*, ale dopiero pojawienie się refleksji nad relacją pomiędzy tym, co naturalne, i tym, co sztuczne nadało jego twórczości rys charakterystyczny i odrębny.

Symbolem witalności i naturalności stały się owoce: jabłka, cytryny, banany. Falliczny kształt banana potęgował jego symbolikę, jako pra-elementu życia, istoty natury wchodzącej w relację z kulturą, często przez nią zniewolonej. Banan stał się też „znakiem rozpoznawczym” realizacji Marcina Berdyszaka na początku lat 90. (1993). Używane w instalacjach owoce były naturalne lub były to ich plastikowe czy obszyte powłokami materiałowymi atrapy. W serii prac z owocami artysta przywołuje jednak za każdym razem inny wymiar symbolicz-

ny owocu utrwalony w kulturze. Służą mu one, by mówić o życiu i śmierci, przemijaniu, o prawdzie i fałszu, o iluzji i rzeczywistości. To właśnie ta seria prac prowadzi artystę w stronę metarefleksji nad kulturą, a także do analizy historii sztuki świata zachodniego, pokazując powtarzalność jej form, ale też zamknięcia, w jakie uwikłała się, realizując mimetyczny paradygmat sztuki renesansu. Na tym etapie twórczości dzieło Marcina Berdyszaka ma wyraźnie postmodernistyczny charakter.

W 1998 roku artysta realizuje pracę pt. *The United Elements of Still Live* składającą się z przedmiotów codziennego użytku, jak stół zastawiony talerzami, owocami, sztukami, lampką i butelką. Te zwyczajne przedmioty zostały powleczone pokrowcem – tkanina o fakturze wojskowej panterki. W ten sposób M. Berdyszak mnoży poziomy konotacyjne oddalające proste połączenia symboliczne. To już nie tylko „model” martwej natury będącej przedmiotem adoracji artystów malarzy Europy Zachodniej, ale ostrzeżenie przed czymś, co może być groźne, przed czym należy się ukryć bądź co należy ukryć. A może zuniifikować, poddać homogenizacji, jak cała kultura popularna, a w konsekwencji kultura świata globalnego.

Artysta poza „kostiumem kulturowym” czy odwołaniami do mitów oraz archetypów kultury (np. jabłko jako symbol grzechu pierworodnego) zwraca uwagę na naturalny proces przemijania, jakim podlega wszystko, co organiczne, w tym sami ludzie w ich materialnej powłoce. Pozostawione w sa-

lach wystawienniczych owoce gniją lub wysychają. Zmienia się ich kształt, wygląd, zapach. Zapach jest najpierw przyjemny, później odrażający, a kiedy wyschną pozostaje delikatna nuta przyjemnego zapachu, będąca jedynie wspomnieniem czasów świetności natury owocu.

Prezentacja twórczości Marcina Berdyszaka nieuchronnie prowadzi w stronę analizy kontekstu kulturowego zarówno dzieła sztuki, jak też sztuki samej. Wydaje się, że krytyka artystyczna oraz naukowa refleksja nad dokonaniem artystycznymi epoki współczesnej przyswoiły już takie kategorie jak „transkulturowość”, „globalizacja”, „multi-kulturowość” oraz inne pojęcia z obszaru nauk pokrewnych, które jeszcze niedawno budziły zgrozę w szeregach ortodoksyjnych historyków sztuki, tak jak brak jasnych kryteriów oceny tego, co sztuką jest, a co już nie mieści się w jej coraz szerszych i coraz bardziej rozmytych granicach.

Już modernizm, a nawet przede wszystkim modernizm, wielokrotnie ogłaszał „śmierć sztuki” w kolejnych odsłonach. Postmodernizm ów „koniec sztuki” usankcjonował w praktyce kulturowej. Ponadnarodowa awangarda XX wieku wyzwoliła sztukę z kontekstów kultury etnicznej, a kulturowy nomadyzm ery globalizacji przetworzył elitarność awangardy w egalitarną transkulturową estetykę społeczeństwa masowego.

Nie ma podziału na sztukę narodową i obcą, nie ma sztuki wysokiej i niskiej, nie ma sztuki religijnej



Marcin Berdyszak, *Narzędzia kultury*
The Tools of Culture, 2008

i świeckiej, do czego paradoksalnie przyczynił się sam Kościół nie dając sztuce awangardowej (poza nielicznymi wyjątkami) prawa istnienia w świątyniach. Sztuka przestała być także domeną piękna. Piękno umiejscowiło się w naturze, w designie, nabrało subiektywnego i relatywnego charakteru.

Twórczość Marcina Berdyszaka jest odczuciem (czy może raczej *przecuciem*) ewoluowania prak-

Banan stał się też „znakiem rozpoznawczym” realizacji Marcina Berdyszaka na początku lat 90’. W serii prac z owocami artysta przywołuje jednak za każdym razem inny wymiar symboliczny owocu utrwalony w kulturze.

tyk artystycznych, które łączą współczesny stan sztuki świata zachodniego z obszarem sztuki pojmowanej jako naturalny atrybut człowieczeństwa. Instalacje M. Berdyszaka są w równym stopniu krytyką zastanej sytuacji, co jej afirmacją, komentarzem do istniejących faktów i walką o nowe rozumienie funkcji sztuki, a także o zmianę zastanych sytuacji kulturowych, społecznych czy politycznych w realnym świecie.

Monumentalna instalacja *Obiecana perspektywa* (2008) to rozpostarta na stelażach panterka wojskowa, pokryta tą samą materią maszyną do szycia i obrotowy stołek – stanowisko pracy dla szwaczki.

Na panterce rozrzucone są misie – zabawki dziecięce obleczone tą samą tkaniną maskującą. W tle, na ścianie zawieszony jest transparent o treści: *W czasie pokoju szyjemy mundury, aby nasze dzieci nosiły je w czasie wojny*. Litera napisu zrobione są z czerwonej włóczki na drutach. Ta bardzo pacyfistyczna i sarkastyczna zarazem instalacja w swojej konstrukcji formalnej odwołuje się do dwuznaczności pojęcia „perspektywa”, w tym do podstawowego wyznacznika odrodzeniowego paradygmatu sztuki – perspektywy centralnej, odkrycia które miało umożliwić uchwycenie trójwymiarowości (3D) na płaszczyźnie (2D). Iluzoryczność tego zabiegu jest równa absurdalnej, a przecież do bólu realnej prawdzie zawartej w haśle wy-

pisanym na transparencie. Zabieg użycia powłoki jako kostiumu, kolejnego pokładu informacyjnego, pokrowca na treść pierwotną jest podkreśleniem sztuczności sytuacji, a jednocześnie zwróceniem uwagi na wielowarstwowość każdego przekazu podanego w dowolnym systemie znaków, a szczególnie w systemie znaczeń i symboli sztuki.

Praca ta odwołuje się także do wartości genderowych w kulturze. Podziały na obszar „typowo żeński”, którego atrybutem są nici, szycie, włóczka, robótki ręczne (archetyp Penelopy) i „typowo męski”, którego symbolem jest wojna, panterka wojskowa, konfrontacja siły zostają zaburzone, ale

nie zredukowane. Pomiędzy tymi dwoma kategoriami istnieje naturalny przedział, jakim jest „dzieciństwo”, które pojawia się *ex post* w haśle oraz w symbolicznym użyciu zabawek.

Instalacje i obiekty M. Berdyszaka są aktywnym tekstem kultury. Struktura tekstu jest otwarta na interakcje. Granice pomiędzy artystą a odbiorcą nie zostają zredukowane, chociaż nie są wyznaczone arbitralnie. Marcin Berdyszak jest spadkobiercą awangardy. To ona stanowi kontrapunkt jego wypowiedzi artystycznej. Drugim biegunem jest natura. Artysta prowadzi dialog z terażniejszością z pozycji przyszłości, mając w obszarze swojego artystycznego dyskursu zdobycze awangardy XX wieku, których nie komentuje, lecz obnaża ich bezradność wobec świata współczesnego. Awangarda jako szczytowe osiągnięcie przemian sztuki w kulturze europejskiej, a w pewnym sensie przyczyna jej degradacji, sztuczności i przegranej wobec relacji „kultura/natura”, staje się mniej ważna od „genu przetrwania” w kulturze, czy raczej mimo niej.

W pracy *Awaria, jako następstwo grzechu pierworodnego* (2008) centralnym elementem instalacji jest pozbawiony głowy homoidalny kształt o nieco nadnaturalnych wymiarach, przypominający też mumię lub sarkofag. Zamiast głowy z tułowia wystają setki kolorowych splecionych drutów. Ten nibycząłowiek leży na piedestale, ale może to być także stół operacyjny albo prosektoryjny. Sugeruje to lampa stojąca na statywie, jak w sali szpitalnej. →

Postawa twórcza Marcina Berdyszaka jest antropocentryczna. Nawet jeśli w instalacji nie jest obecna postać ludzka, to człowiek jako twórca i uczestnik kultury jest w nich obecny zawsze. W ostatnich pracach artysty pojawia się też naturalnej wielkości odlew postaci. Są to na przykład figury ludzkie odlane w poliestrze – kopie ciała autora prac, jak w cyklu „Kultura zawłaszczania nieoczekiwanego” (2006–2008).

Nawiązanie do mimetycznych tradycji sztuki, ale także do antropocentrycznej i humanistycznej postawy artysty w pełni ujawnia się w pracy *Homo creator* (2008). Głównym elementem tej instalacji jest manekin o wymiarach naturalnych, stojący w lekkim rozkroku imperatora, trzymający głowę w rękach. To kolejny w pracach M. Berdyszaka antropomorficzny kształt pozbawiony głowy – siedliska idei, inteligencji, mądrości. Mózg – najważniejszy organ, jaki wykształcił w drodze ewolucji homo sapiens, który różni go od pozostałych ssaków, jest obecnie w stanie przejścia w inny obszar. Obecny stan zbiorowej świadomości nie może określić, czy etapem następnym będzie progres czy regres gatunku ludzkiego. Jest raczej pewne, że będzie to (jest?) regres świata zachodniego, a więc także dziedzictwa artystycznego, którego jesteśmy spadkobiercami.

Homo creator M. Berdyszaka jest syntezą kanonu piękna i proporcji, jaki w kulturze masowej utożsamiają manekiny sklepowe patrzące na nas z witryn ekskluzywnych galerii handlowych i małych sklepików w prowincjonalnych miasteczkach. Jego ubiór jest zaś syntezą autorytetów i doktryn tworzących wielowiekową historię kontynentu europejskiego. Mundur, w który ubrany jest *Homo creator* to mundur wojskowy, ale insygnia i symbole naszyte na mundurze to symbole religii chrześcijańskiej. Postać stoi na macie przypominającej fragment mapy, która pokryta jest tysiącem walczących plastikowych żołnierzyków. Wszystkie atrybuty tej sytuacji nie są jednak wyłącznie cytatami czy symbolicznymi odniesieniami, nie są nawet konotacyjnymi znaczeniami przedstawionych relacji. Człowiek tworzy, kreatywny, a jednocześnie niszczący i samounicestwiający jest metatekstem. Tyleż w nim krytyki, co podziwu, baśni, mitu, legendy, tyleż wiary w upadłe autorytety, co pogardy dla nich. Autor buduje wielopoziomą sytuację, która jest nową jakością w obszarze sztuki, negując jednocześnie dotychczasowe wyznaczniki istnienia artefaktu.

Strukturalizm wyzwolił nas od kłopotliwych pytań o genezę kultury. Marcin Berdyszak ze struktur kultury czyni materię sztuki. Przenosi sztukę w pierwotne miejsce jej istnienia, sięga jej korzeni. Sekcja zwłok dawała artystom Odrodzenia informacje o prawdzie budowy anatomicznej człowieka. M. Berdyszak, szukając informacji o istocie sztuki, znajduje informacje o prawdzie człowieka w kulturze.

Na wystawie „Tożsamość sztuki” (Marcin Berdyszak & Zafos Xagoraris, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, kurator Elżbieta Kościelak, 2009) Marcin Berdyszak prezentował poza instalacją *Homo Creator* instalację *Narzędzia kultury* (2006).

Marcin Berdyszak,
Kompleks,
2007



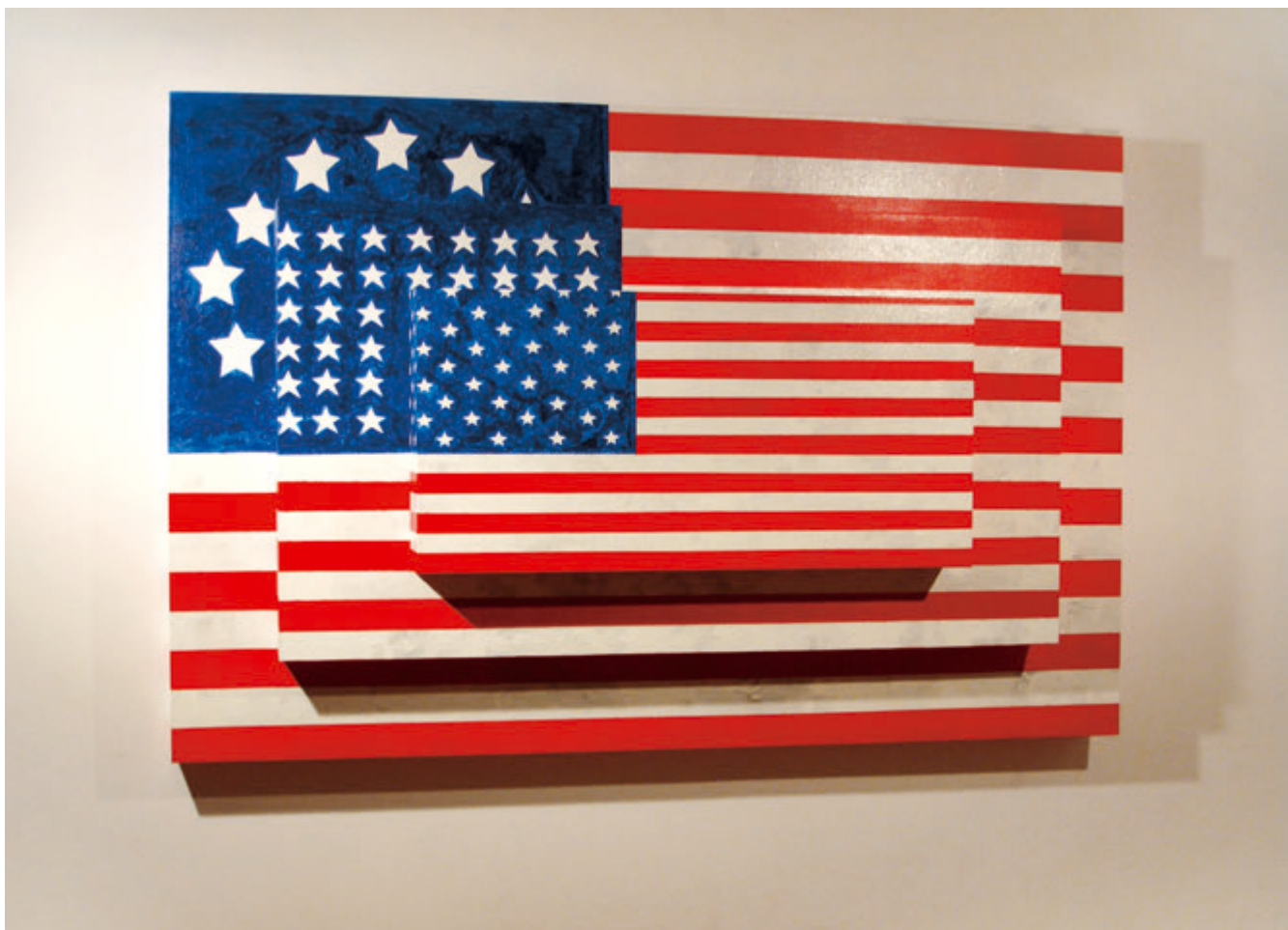
fol. M. Kucewicz

W sterylnej sali wystawowej artysta umieścił sprzęty kojarzone z dotychczasowym rozumieniem instytucji i wytworów kultury wysokiej. Są to statywy na nuty, instrumenty smyczkowe, kaptcie muzealne, w których jeszcze kilkanaście lat temu zwiedzający przemierzali sale muzealne w Polsce, na ścianach wiszą obrazy bez wizerunków, niedbale obszyte białą tkaniną. Takim białym, niedbale uszytym pokrowcem pokryte są wszystkie „narzędzia kultury”. Niedbałość obszycia, jego tymczasowość przypomina całun, którym na chwilę obleka się umarłe ciała. To kolejna praca, w której dokonuje się pochowanie i przechowanie jednocześnie tego, co pozostało po erze „całości zorganizowanych”, które wydawały się być nieskończone trwałe.

Marcin Berdyszak prowadzi też otwarty dialog z dokonaniem wybitnych twórców starszej i młodszej awangardy XX wieku. Praca *Po Jaspersie Johnsie* (2008) to nawiązanie do kultowego motywu prac Jaspersa Johnsa – flagi USA użytej, jak puszka zupy Campbell przez Andy Warhola, jako pomost między kulturą popularną i wysoką. W nowej sytuacji geopolitycznej ten sam motyw odczytany ponownie pokazuje globalną hegemonię USA, zarówno polityczną, jak kulturową. Paralelnie do

flagi amerykańskiej funkcjonuje symbol Zjednoczonej Europy – okrąg żółtych gwiazd na niebieskim tle. Ten komentarz quasi polityczny dotyczy także wtórności dokonań najnowszej sztuki europejskiej i przypomnienie o tym, że po II wojnie światowej to Nowy Jork ukradł sztukę Paryżowi. Forma pracy nie jest jednak zamknięta, a umowność i paralelizm konstrukcji obiektów daje wrażenie, że ośrodek ciężkości władzy i dominacji kulturowej nie jest współcześnie realnie określony.

Trudno o podsumowanie twórczości Marcina Berdyszaka w chwili obecnej, jest ona bowiem w fazie bardzo intensywnego rozwoju. Jako jeden z nielicznych przedstawicieli swojego pokolenia nie prezentuje czystej postaci „sztuki krytycznej”, chociaż jego instalacje zdradzają sympatię dla tej formuły wypowiedzi artystycznej. Artysta odważnie wchodzi w dyskurs (często spór) nie tylko z autorytetami epok minionych i czasów współczesnych, ale kruszy renesansowy paradygmat sztuki, którego zaledwie opozycją była awangarda. Przez ten fakt obnaża efemeryczność jej działań i naskórkowość przemian. Chociaż może właśnie dzięki awangardzie możliwa jest alokacja w czasie i przestrzeni podstawowych wzorów kultury i sztuki europejskiej. ●

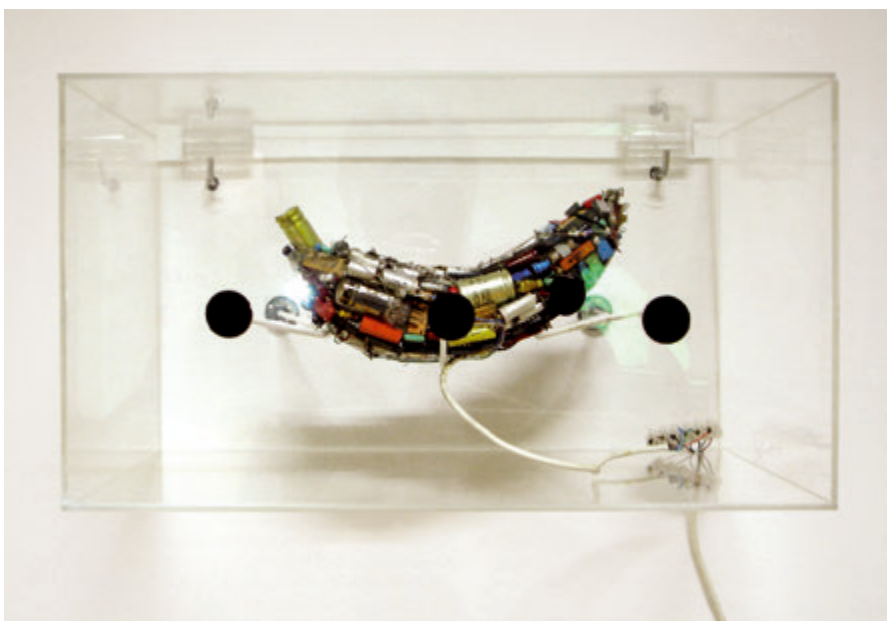


Marcin Berdyszak,
Po Jaspersie
Johnsie/
After Jasper Johns,
2008





1
2



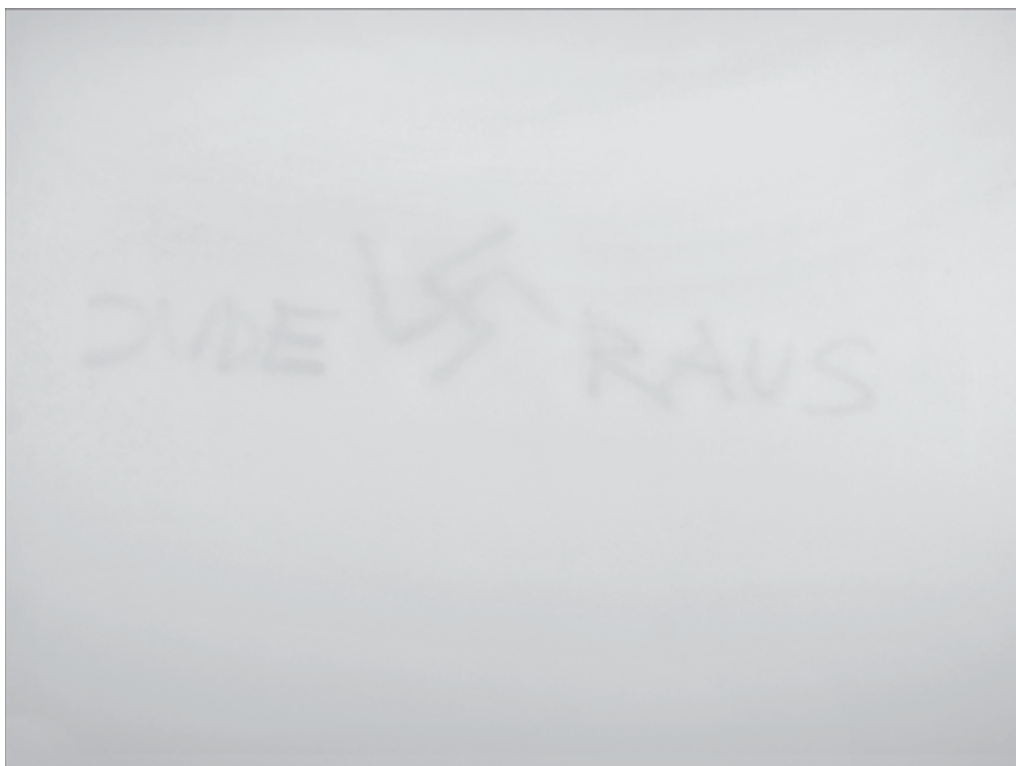
1. Marcin Berdyszak, *Obiecana perspektywa/ The Promised Perspective*, 2008

2. Marcin Berdyszak, *Awaria jako następstwo grzechu pierworodnego/ A Breakdown as a Consequence of the Original Sin*, 2008



Marcin Berdyszak, *Konstytucja/Constitution, inst.*, 2009

Kamil Kuskowski, *Obraz V*
z cyklu „Antysemityzm
wyparty”, 2009,
fot. K. Morcinek,
Archiwum GB BWA



Tomasz Załuski

W IMIĘ MALARSTWA

Od blisko dekady twórczość Kamila Kuskowskiego rozwija się w nieustannym dialogu z tradycją malarstwa zachodnioeuropejskiego, w szczególności zaś z nurtem dwudziestowiecznej abstrakcji geometrycznej. Jest to dialog „pomysłowy”, oparty na refleksyjnym, ludycznym, czasem wręcz dowcipnym koncepcie. Obejmuje on przywołanie historycznych form malarstwa i przekształcanie ich sensu w zmienionych kontekstach. Dzięki wpisaniu „cytatów” z historii sztuki malarskiej w nowe, starannie przemyślane relacje, artysta każdorazowo uruchamia otwartą, choć równocześnie precyzyjnie określona grę znaczeń. Jej stawką, a przynajmniej jedną z głównych stawek, wydaje się być pytanie o dalsze istnienie malarstwa, o jego współczesność: o to, jaką jego postać można dziś jeszcze odkryć, po tym, jak tylekroć *przeżywało* ono swój własny „koniec”.

Nie sposób nie dostrzec konsekwencji, z jaką Kuskowski eksponuje w swych pracach całą serię parergonalnych uwarunkowań sztuki: tego, co z obrzeży zakreśla granicę sztuki i wyznacza pole jej możliwości. Za opis niech posłużą tu słowa Jacquesa Derrida z *Prawdy w malarstwie*. Mogłyby one pełnić rolę programowego manifestu sztuki artysty, który sytuuje swe działania w przestrzeni *wokół malarstwa, [...] w bliskich mu rejonach [...], rozpoznając i obejmując je jako obszary otaczające dzieło, a co najwyżej jego obrzeża: obramowanie, tytuł, sygnatura, muzeum, archiwum, reprodukcja, dyskurs, rynek. Krótko mówiąc – wszystkie te miejsca, gdzie przez zaznaczenie granicy ustanawia się prawo do malarstwa (rozstrzyga, co jest, a co nie jest malarstwem)*^[1].

Kuskowski eksponuje te zależności, w jakich pozostaje sztuka, nie neguje jednak ich istnienia ani nie

podważa ich konieczności. Nie dostrzeżemy u niego żadnych gestów antyinstytucjonalnych ani aktów transgresji. Pojawia się za to próba przekształcenia konkretnych postaci, jakie uwarunkowania sztuki zyskały w historii, wyznaczając jej specyficzne pole i określając granice jej widzialności. To próba poszerzenia obszaru widzenia, rozszerzenia pola tego, co postrzegalne w sztuce, w taki sposób, aby

Czy do prac Kuskowskiego daje się w ogóle odnosić określenie „malarstwo”, nawet jeśli będzie to „malarstwo rozszerzone”? Czy nie lepiej byłoby tu mówić np. o „instalacji” bądź też „(post)konceptualnej refleksji nad malarstwem”?

wraz z samym artystycznym obiektem – a czasem wręcz zamiast niego – objęło ono też sam „aparatus podstawowy” i „dyspozytyw” sztuki.

Określenia te pochodzą z dyskursu filmoznawczego. Wspólnie oznaczają one całokształt aparatury technologicznej, zespół mechanizmów, procesów, procedur, konwencji i kontekstów wytwarzania, projekcji oraz percepcji filmu. Bywają też wykorzystywane do opisu praktyk z kręgu tzw. *expanded cinema* – kina rozszerzonego. Jednym z jego głównych celów była prezentacja wszystkich tych elementów i kontekstów sytuacji kinowej (np. materialności taśmy filmowej, obecności projektora, ekranu do projekcji, sali kinowej, kontekstów społeczno-politycznych jego odbioru itd.), które umożliwiając w klasycznym kinie prezentację i percepcję filmu, same jednak prezentowane nie były i nie podlegały percepcji widzów. W analogii do tak pojętego „kina rozszerzonego”, realizacje Kuskowskiego można by nazwać „malarstwem rozszerzonym”.

Tak rozumiane, „rozszerzone malarstwo” Kuskowskiego daje się usytuować na szerszym, historycznym tle malarskich praktyk samokrytyki

sztuki. O ile wierzyć Clementowi Greenbergowi, praktyki te zrodziły się wraz z malarstwem modernistycznym i na trwałe określiły jego proces rozwojowy. Jak bowiem wiadomo, Greenberg utożsamiał modernizm z *intensyfikacją samokrytycznej tendencji, która rozpoczęła się wraz z filozofią Kanta. Kant jako pierwszy poddał krytyce same środki krytyki i dlatego uważamy go za pierwszego*

go prawdziwego modernistę. Istota modernizmu tkwi [...] w zastosowaniu charakterystycznych dla danej dyscypliny metod do krytyki tej dyscypliny, ale nie po to, aby ją zanegować, lecz po to, by lepiej rozpoznać i umocnić obszar jej kompetencji^[2]. Wynika stąd, że modernizm miał się posługiwać krytyką immanentną, wyprowadzaną z wnętrza tego, co krytykowane. Owa „krytyka” miała więc polegać na tworzeniu realizacji artystycznych, które eksponowałyby swe własne uwarunkowania. Greenberg mocno zawęził wszakże zakres tego rodzaju działań, zamykał je w granicach obiektu artystycznego i sprowadzał do wydobywania czystości materialnych, „esencjalnych” determinant jego medium. Ów obiekt zaś – pod wpływem tego, co należałoby określić mianem „teologiczno-estetycznych” założeń jego teorii – niezmiennie postrzegany jako wyizolowany, zabsolutyzowany i samo-obecny.

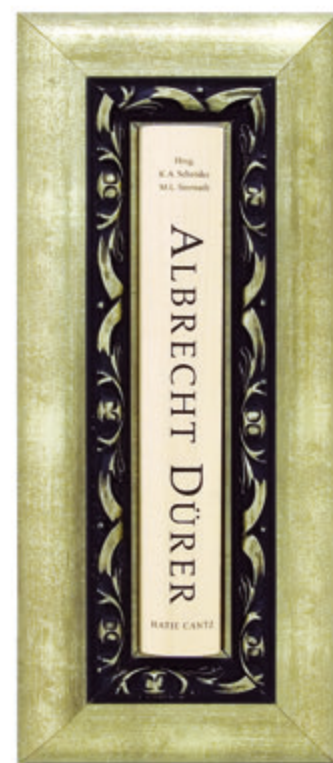
To dlatego Jacques Rancière mógł stwierdzić, że Greenbergowskie pojęcie modernizmu artystycznego służyło „przesłonięciu” faktycznych mechanizmów konstytuujących to, co on sam nazywa

1 J. Derrida, *Prawda w malarstwie*, przeł. M. Kwietniewska, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1999, s. 18

2 C. Greenberg, *Malarstwo modernistyczne, w: tegoż, Obrona modernizmu*, przeł. G. Dziamski, M. Śpik-Dziamska, Universitas, Kraków 2006, s. 47



Kamil Kuskowski, *Uczta malarstwa*, 2007



Kamil Kuskowski, *D2*, z cyklu „Cycki”, 2005

Kamil Kuskowski, *FF1*, z cyklu „Cycki”, 2005





Kamil Kuskowski, *Uczta*
malarstwa, Atlas Sztuki,
Łódź 2007

„estetycznym reżimem sztuk” – porządkiem opartym na specyficznym sposobie istnienia i postrzegania dzieł sztuki. *Idea nowoczesności jest dwuznacznym pojęciem, które ma za zadanie zrekonfigurować złożony układ estetycznego reżimu sztuk i utrzymać zerwania, obrazoburcze gesty itd., oddzielając je jednak od kontekstu, który nadaje im autorytet i znaczenie: od uogólnionej reprodukcji, interpretacji, muzeum, dziedzictwa...* [3].

Dążenie do samo-krytycznego oznaczania i eksponowania tego właśnie szerszego kontekstu sztuki można dostrzec w praktykach artystycznych oraz dyskursywnych wielu artystów neo-awangardowych. Postacią szczególnie pod tym względem wyrazistą jest Daniel Buren. Wskazywał on na konieczność poszerzenia pola widzialności w praktykach „malarskich”, tak by objęło ono sytuacyjno-institutionalny sposób istnienia obiektu artystycznego oraz związane z nim konteksty społeczno-polityczne. Tego rodzaju samo-krytyczna ekspozycja „szerszych” uwarunkowań praktyki artystycznej była traktowana jako gest polityczny, jako świadoma odmowa prostej transgresji granic sztuki. Jak pisał Buren, *udawać, że się wykracza [poza ściśle określone granice, w których sztuka jest zamknięta w społeczeństwie burżuazyjnym – T. Z.], to umacniać dominującą ideologię, która oczekuje od artysty dywersji. [...] Potrzebna jest analiza*

formalnych i kulturowych granic [...], w ramach których sztuka istnieje i walczy. Jakkolwiek dominująca ideologia i związani z nią artyści próbują je ukryć na wiele sposobów i jakkolwiek jest jeszcze za wcześnie – nie ma jeszcze odpowiednich warunków – aby je rozsadzić, to nadszedł jednak czas, aby je zdemaskować [4]. Ten mocno upolityczniony ton dyskursu Burena wydaje się stopniowo zanikać w latach 90. Wtedy też w jego praktyce twórczej górę bierze aspekt „artystyczny”: dążenie do potraktowania granicznych czynników warunkujących sztukę jako przestrzenno-optycznego „materiału”, który poddawany jest artystycznej transformacji i re-kreacji.

W sztuce Kuskowskiego eksponowanie uwarunkowań sztuki niewątpliwie nie zyskuje tego jawnie „krytycznego” i politycznego charakteru. Artysta zdaje się traktować parergonalną sferę sztuki jako rozszerzone pole i potencjalnie „plastyczny” materiał twórczości artystycznej. Jego realizacje nie pozostają jednak na poziomie tego, co formalno-przestrzenno-optyczne. Często projektuje on elementy wizualne swych realizacji w taki sposób, by oscylowały między formą a znakiem. Nie pozostaje to bez związku z obecnością wspomnianego już elementu gry. Odnajdujemy ją w sugestii wielorakiego i nierozstrzygalnego statusu tworzonych obiektów, w procesie złożonej, aktywizującej widza komunikacji, jak też w używanych przez artystę strategiach

ludycznych. Kuskowski śmiało sięga po skojarzenia, cytaty i mechanizmy popkulturowe, upatrując w nich ryzykownych, ale nieuniknionych środków uwspółcześnienia malarstwa oraz narzędzi ułatwiających zawiązanie się wstępnej komunikacji między dziełem a widzem. W konsekwencji, parergonalne czynniki, warunkujące praktyki artystyczne, ulegają w jego sztuce spektakularyzacji, zyskują wyśmakowaną, designersko-sensualną postać, a sam sposób ich eksponowania jest z zasady oparty na dowcipnym koncepcie, przez co wyzwała spore dawki przyjemności.

Czy „rozszerzone malarstwo” Kuskowskiego daje się więc zasadnie odnosić do przywołanej wyżej tradycji samo-krytyki sztuki? Nie ulega wątpliwości, że praktyki artysty nawiązują do niej przynajmniej o tyle, o ile wciąż wykorzystują środki samej sztuki do eksponowania konstytuujących ją czynników i mechanizmów. O tyle też stanowią współczesną mutację „samo-krytycznej” tendencji w sztuce. Jest to wszakże mutacja ambiwalentna. Można dopatrywać się w niej przejawów estetyzującego zawłaszczenia samo-krytyki sztuki przez jej instytucję, która rozrasta się do tego stopnia, że jest w stanie objąć, czy też wręcz „wchłonąć”, swe własne granice oraz parergonalne obrzeża. Można też jednak dostrzegać w niej jedną z wielu metod, za pomocą których dzisiejsza sztuka dokonuje samo-ekspozycji. Istniejąc zaś jako „rozszerzona”, „rozwartą”, „wyeksponowaną na siebie”, być może uparcie poddaje się swej transformacji. Jeśli bowiem Rancière’owski „estetyczny reżim sztuk” jest w sta-

3 J. Rancière, *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*, przeł. M. Kropiwnicki, J. Sowa, korporacja ha!art, Kraków 2007, s. 84–87

4 D. Buren, *Critical Limits*, (w:) tegoż, *Five Texts*, John Webber Gallery and Jack Wendler Gallery, New York 1973, s. 2



Kamil Kuskowski, *Martwa natura*, z cyklu „Tematy malarskie”, 2002.



Kamil Kuskowski, *Rousseau*, z cyklu „Dekonstrukcje”, 2000

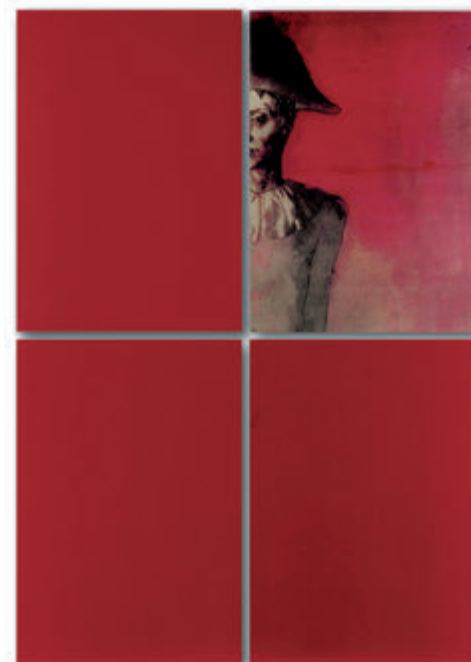
55

nie czynić widzialnym – zmysłowo postrzegalnym – swe uwarunkowania, oznacza to, że sam zaczął się już z wolną przerażać w coś innego.

Wątpliwości może budzić kwestia zasadnicza: czy do prac Kuskowskiego daje się w ogóle odnieść określenie „malarstwo”, nawet jeśli będzie to „malarstwo rozszerzone”? Czy nie lepiej byłoby tu mówić np. o „instalacji”, bądź też „(post)konceptualnej refleksji nad malarstwem”? Czy sam Kuskowski ma prawo posługiwać się nazwą „malarstwo”? Wielu chętnie odmówiłoby mu tego prawa. Artysta bywa wszak nazywany „antymalarzem”, ironistą negującym tradycję malarską i burzącym jej fundamentalne wartości. Widać jednak, że Kuskowski-

mu zależy na „malarstwie” – tak na samej rzeczy, jak i na samej nazwie. Dlatego też w jego działaniach jest zawsze coś z „polityki nazwy”. W swych realizacjach usiłuje on redefiniować koncept aktywności malarskiej oraz poszerzać i przekształcać jej pole, w jednostkowy sposób renegocjować i wciąż na nowo ustanawiać prawo do malarstwa – prawo decydujące o tym, co można dziś nazwać malarstwem, a czego nie sposób za nie uznać. W imię malarstwa i w jego imieniu, Kuskowski wciąż uparcie ponawia pytanie o prawo do przekształcania sensu samego pojęcia „malarstwa”. W przypadku jego twórczości termin ten odnosi się do praktyk artystycznych, w których tradycyjna sztuka malarska, wykraczając daleko poza siebie, przestaje się rozpoznawać. ●

Kamil Kuskowski, *Picasso*, z cyklu „Dekonstrukcje”, 2000





Anka Mierzejewska XY,
seria „NIE BO NIE ja się
nie znam na sztuce”,
60x130 cm technika
własna na aksamicie

kolejnym elementem dekoracyjnym, z drugiej – nie ma ambicji opowiadać konkretnej historii ani być plastyczną wykładnią jakiegokolwiek treści. Przy-

czyną jego powstania jest raczej wynik spontanicznej emocji i gry skojarzeń; formą mocne plamy koloru i gwałtowna, niespokojna kreska, a celem – zmuszenie widza do równie spontanicznej reakcji: zachwytu lub odrzucenia. Siła malarstwa XY polega jednak nie tylko na odważnej i spontanicznej manifestacji własnych uczuć, ale też na wyborze niecodziennych motywów i zabawie z wybranym na modela przedmiotem.

Herbert Kühn, jeden z twórców pojęcia ekspresjonizmu w sztuce, twierdził, że „w przypadku ekspresjonizmu, między tym, co ma być przedstawione, a samym przedmiotem istnieje głęboka przepaść”. – Wiem, czego chcesz, i ja ci tego nie dam – wtóruje mu wyraźnie autorka cyklu obrazów „NIE BO NIE”. I skrupulatnie notuje na płótnie wszystkie uwagi, zastrzeżenia i sugestie odnośnie swojej sztuki. Właśnie po to, by uczynić z nich hasło kolejnego obrazu. *Paint something nice* – rozkazuje samej sobie. *I have nothing to say* – przyznaje po chwili. I idzie w tej samokrytyce jeszcze dalej: *I know nothing about art*. A później pokazuje je w galeriach i przedstawia kolejnym potencjalnym nabywcom, budując w ten sposób nowy zestaw pomocnych uwag i cennych wskazówek odnośnie swojej twórczości.

Dowcipny ton namalowanych na płótnie cytatów i towarzyszące im karykatury ludzi, psów, Myszki Miki, nie mają jednak zabawnego przesłania. Przewrotnie i ironicznie komentują dzisiejszy, raczkujący w Polsce rynek sztuki, na którym wciąż mało jest miejsca na odwagę, bezkompromisowość, swobodny potok myśli i gestu.

A właśnie te cechy są dla XY najważniejsze. I taką drogą podąża ona konsekwentnie w każdym nowym cyklu obrazów. Inspirację w tym wyborze stanowi od lat twórczość Antoniego Tápiesa, Joan Mitchell,

– Ja jestem tu klaunem, który puszcza piłeczki w ruch i dla każdego wyczarowuję nowe kształty. W ten sposób ośmieszam samą sztukę i siebie jako autora, ale też prowokuję swoich widzów do bardziej przemyślanego i duchowego jej odbioru. To treść malarska jest dla mnie najważniejsza, nie temat

Ryszarda Grzyba oraz cała światowa sztuka ekspresji. Zwłaszcza dzieło katalońskiego malarza i mistrza sztuki informel znaczy tu swój ogromny wpływ. Podobna, niecierpliwa i dynamiczna kreska i podobna oszczędność koloru. Z amerykańską ekspresjonistką Joan Mitchell Ankę łączy fascynacja malarskim tworzywem, zabawa formą i wewnętrzne napięcie dzieła. Ze znakomitym malarzem Ryszardem Grzybem – groteskowy ton, śmiałość i lapidarność wypowiedzi oraz podobna poetyka obrazu. Nie sposób również nie zauważyć w malarstwie Mierzejewskiej jego fotograficzności. Wiele ujęć i skrótów perspektywicznych, zanim znalazło się na obrazie, zostało utrwalone na fotograficznej kliszy. – Nigdy nie wiem, jakie elementy tych zdjęć umieszczę później na płótnie – mówi artystka. – Czasem proszę dzieci o zagranie przed obiektywem jakiejś sceny, którą zauważyłam wcześniej.

Migawkową cechą fotografii mają między innymi obrazy „z ulicy”, ujęte w cykl pod tytułem „Street”. Odblaskowe pomarańczowe i żółte pasy, migoczące światła, natłok jaskrawych kolorów i informacji – to tło tych przedstawień. Na pierwszym planie zawsze postaci, które XY przypadkowo spotyka, których historie sobie wyobraża i którym dopisuje własny ciąg dalszy. „Kocha z premedytacją”, „Grzeczne niekoniecznie”, „Kody pozawerbalne” to przedstawienia o wyraźnej, choć niekoniecznie ulubionej i rzadko prowadzonej przez malarzkę narracji. Podobnie jest z cyklem „One week in London”, gdzie napotkani ludzie i sytuacje tworzą wspólnie wyczuwalną, dynamiczną tkankę miasta. Między portretami osób i miejsc pojawiają się... buty – ogromna pasja XY. Cykl nazywa się „Pułapka na kobiety”, o której XY wie i na którą daje się złapać. Sama ma szafę pełną szpilek, które jak mówi, kupiła „dla sztuki”. Ale nie jest w stanie ich nosić.

Marta Czyż

ADHD MALARSTWA

Z XY Anką Mierzejewską nie da się spokojnie porozmawiać. Co chwila zmienia miejsce, wstaje, odchodzi, nie pozwala skupić myśli. Podobnie jest z jej obrazami, które wybuchową mieszanką kolorów i pulsującą tuż pod warstwą farby energią potrafią niezle namieszać w głowie.

Zwłaszcza w głowie nieprzygotowanego do ich odbioru, nieświadomego czyhającej w nich prowokacji widza. Bo nie pasują przecież do tapety, bo w ogóle nie są ani ładne ani radosne, bo portrety nie oddają prawdziwego uroku modela, bo właściwie to za co tu płacić? Za kilka kresk ołówkiem i dwa chlapnięcia farbą?

Anka Mierzejewska, znana również jako malarz XY, nie boi się tej konfrontacji sztuki z jej odbiorcą. Przeciwnie, rozmyślnie burzy oczekiwania potencjalnych klientów. Prowokuje do nowego spojrzenia na obraz, który z jednej strony nie chce być



Anka Mierzejewska XY,
dark picture popo

To nie jedyne rzadko goszczące w malarstwie motywy, jakie artystka postanowiła wykorzystać w swojej pracy. W 2006 roku na pokazanych we wrocławskiej Galerii Miejskiej płótnach zaprezentowały się bowiem koparki, betoniarki, walce i wywrotki. Zaobserwowane podczas zabaw z dzieckiem potężne maszyny budowlane, XY „zamieniła” na swych obrazach w przyjazne i kolorowe samochodziki. Umieszczone na neutralnym, jaskrawym tle i same obdarzone mocną, kontrastową barwą maszyny wyglądają jak zestaw dziecięcych zabawek. Przyciągają wzrok i frapują swym kształtem oraz przeznaczeniem.

W 2008 roku, podczas wystawy w galerii BWA Awangarda we Wrocławiu, głównym bohaterem obrazów został natomiast pomidor. Bardzo deko-

racyjny i zbliżony w swej stylistyce do ornamentu. To ponowna prowokacja XY, nawiązująca do dziecięcej zabawy w „pomidora” i wymierzona w absurdalne oczekiwania wobec sztuki. Według nich, obraz ma być dekoracją i musi do wszystkiego pasować. Dlatego XY pokazała zestaw białych pomidorów. Białych, bo to kolor, który do wszystkiego pasuje. W dodatku tytułowe pomidory można powiesić w pionie, w poziomie, osobno lub zestawione razem po 2, 3 lub 6 płócien.

– „Pomidory” to żonglerka malarstwem i oczekiwaniami wobec niego – opowiada autorka.

– Ja jestem tu klaunem, który puszcza piłeczki w ruch i dla każdego wyczarowuję nowe kształty. W ten sposób ośmieszam samą sztukę i siebie jako

autora, ale też prowokuję swoich widzów do bardziej przemyślanego i duchowego jej odbioru. To treść malarska jest dla mnie najważniejsza, nie temat – dodaje. I udowadnia, że taką treść może mieć nie tylko malarstwo, pojmowane klasycznie jako przedstawienie wykonane farbą na płótnie. Mogą mieć ją proste vleпки, instrukcja jedzenia Starego Banana czy zainscenizowany pochod 1-majowy. Ważne, by było to szczere, żywiołowe, niezależne od czyichkolwiek oczekiwań i własne. Pulsujące tą samą, co w artyście, energią.

Instrukcja jedzenia Starego Banana została przywołana w tym miejscu nieprzypadkowo. Malarstwo nie jest bowiem w stanie pochłonąć całej siły twórczej XY. Solidną jej porcję otrzymuje pozamalarska →



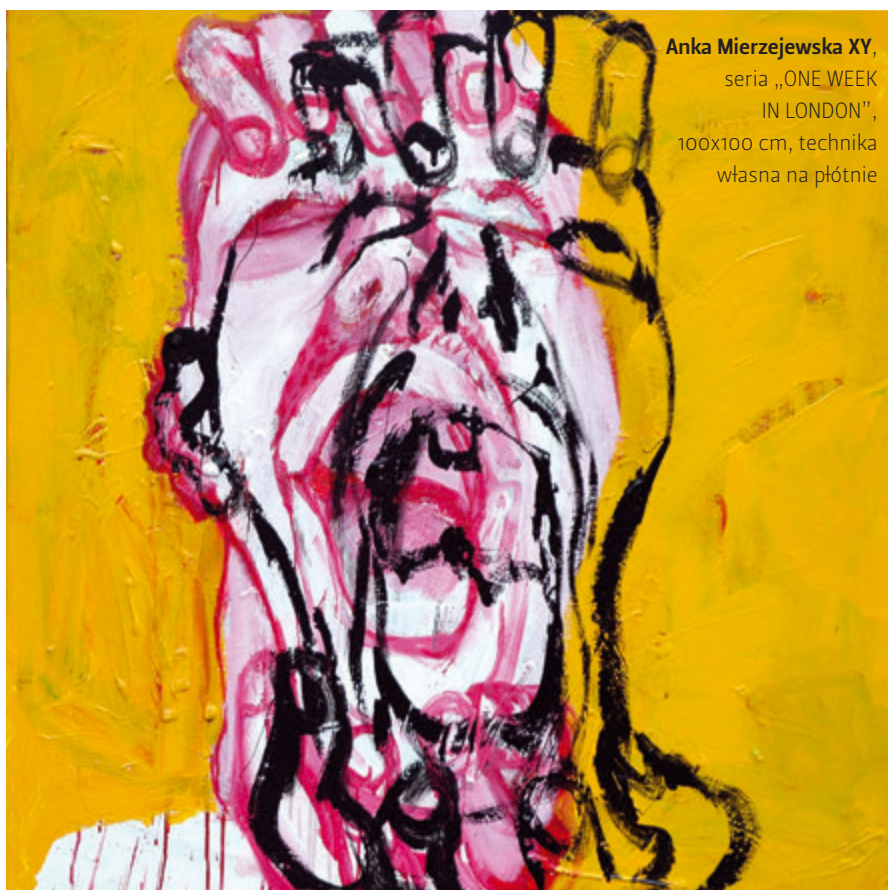
Anka Mierzejewska XY, seria „ONE WEEK IN LONDON”
100x100 cm technika własna na płótnie



STARY BANAN,
przemalowanie 2009



Anka Mierzejewska XY, seria „ONE WEEK IN LONDON”
100x100 cm technika własna na płótnie



Anka Mierzejewska XY,
seria „ONE WEEK
IN LONDON”,
100x100 cm, technika
własna na płótnie

działalność, której wynikiem jest powołanie z przyjaciółką, artystką Małgorzatą ET BER Warlikowską, grupy STARY BANAN. Zaczęło się od akcji wlepiarskiej, przeprowadzonej w BWA Awangarda podczas wystawy „Inne media – cd.”, której celem było zniesienie sztucznego podziału na szlachetne i bezwartościowe materiały malarskie. – *Zawsze uważaliśmy, że to nielogiczne, iż jak coś jest namalowane na płótnie, to ma wartość. A jak na przykład na kawałku gazety, to nie ma na co patrzeć* – opowiada „połówka” Starego Banana. – *No i namalowałyśmy coś na wlepkach, a potem umieściłyśmy je w całej galerii jako przykład równoprawnego dzieła sztuki.* Później przyszedł czas na udział w pochodzie 1-Majowym jako dwuosobowa grupa artystów czynnych zawodowo, wywiad dla TVP, w którym dziewczyny

przyznały, że boją się wszechwładnej mocy krytyków sztuki, strajk i odejście od pędzli, zamach na wrocławską kolekcjonerkę sztuki Lilę Dmochowską oraz Dzień Dziecka, czyli nakłanianie spotkanych osób do komplementowania obrazu namalowanego wspólnie przez obie dziewczyny. – *Ta akcja miała na celu wyzwolić w ludziach inicjatywę, zmusić ich do spojrzenia na obraz jako na obiekt pożądany, taki, o który należy walczyć – tłumaczy XY. – Wymyśliłyśmy więc konkurs: kto się bardziej postara, powie trafny komplement, ten dostanie nagrodę! W ciągu dwóch godzin odebrałyśmy 74 kartki z komplementami, na każdej był numer telefonu. Zadzwończyłyśmy i odebrali młodzi ludzie. Przyszli, dostali ten obraz i byli bardzo zadowoleni. Udało się nam, zmieniłyśmy choć na chwilę czyjeś myślenie!*

Temat słabego rynku sztuki powraca tu raz jeszcze w postaci akcji „Pompowanie Rynku Sztuki”, kiedy XY i ET BER postanowiły nawzajem kupować swoje dzieła oraz wystawy „Nie możemy się rozebrać, bo nie mamy pleców”, podczas której artystki namawiały gości do bezkrytycznej i bezinteresownej miłości dla swojej sztuki oraz udowadniały, że nie trzeba skandalu, by zaistnieć na rynku. – *Nie malujemy prac zaangażowanych społecznie, nasze społecznikowskie zaangażowanie wyrażamy w akcjach* – deklarują dziewczyny ze STAREGO BANANA. I podobnie jak ma to miejsce w przypadku materialnych dzieł obu artystek, ich energia, bezkompromisowość i żywiołowość towarzyszy tej konceptualnej twórczości. ●



Anka Mierzejewska XY, *PLAYGROUND 3*,
100x150 cm, akryl na płótnie



Anka Mierzejewska XY, *PLAYGROUND 6*, 100x150 cm



Małgorzata Warlikowska

Lila Dmochowska

ET BER WARLIKOWSKA – PIĘKNA I BESTIA ± ∞

Czy ktoś, kto zapoznany jest z twórczością ET BER, mógłby odgadnąć, że jej pasją była kiedyś matematyka, a ona chciała studiować ten kierunek? Z pewnością byłoby to trudne. Wykonane przez nią prace w niczym nie przypominają konceptualnych dzieł Winiarskiego albo Drózdza.

„Istota matematyki zawarta jest w jej wolności” – to definicja Georga Cantora. Właśnie w niej można odnaleźć miłość Warlikowskiej do matematycznych ciągów i chęć do stawiania tez i ich udowadniania w ramach przyjętych założeń. Taka definicja daje duże możliwości wypowiedzi. Pozwala artyście wyrażać uczucia. W jej sztuce widać emocje, doskonałe rzemiosło i tytaniczną pracę. To, co tworzy, jest mocne, pełnokrwiste i kolorowe. ET BER wypracowała własną estetykę i konsekwentnie naznacza

jej piętnem wszystkie gałęzie sztuki, którą tworzy. Trudno uwierzyć, że autorką tego imponującego dorobku artystycznego jest jedna osoba – kobieta.

Małgorzata ET BER Warlikowska (dla przyjaciół BERET), pochodzi z Gdańska, ale to z Wrocławiem związała się zawodowo i emocjonalnie. Jak się wydaje, nie jest to miłość odwzajemniona. Wrocławskie galerie i muzea rzadko pokazują jej prace, a i sama artystka mało o to zabiega. Jej znak rozpoznawczy ET BER i twórczość – tak właśnie sygnowana, bardziej znane są zagranicznym kuratorom wystaw w całej Europie niż naszym rodzimym, którzy do znudzenia proponują wciąż Nowe Media. Jej koledzy z Akademii Sztuk Pięknych mają problem z ustaleniem, czy jest ona bardziej grafikiem, ceramikiem, czy może malarką? Dla rzeźbiarzy jest ceramikiem, dla ceramików rzeźbiarką. Graficy często traktują jej graficzne prace jako bliższe malarstwu, a malarze mówią, że jej obrazy to jednak bardziej grafiki. Wszystko dlatego, że prace te nie są klasycznie czyste – tworzone według uznanych kanonów. ET BER pracuje w niekonwencjonalnych technikach. Wymyślone przez siebie hasło „technologia kontra technologia” konsekwentnie wciela w życie. Artystka w zdumiewająco perfekcyjny sposób opanowała warsztat kilku odrębnych dziedzin sztuki. Pozwala jej to rzeźbić, na grafikach łączyć linoryt z serigrafia, pokrywać ceramikę grafiką, zamalowywać farbami olejnymi wcześniej zadrukowane płótna,

na pleksi drukować witraże... Jeśli dodamy do tego mistrzowsko opanowaną grafikę komputerową, to naprawdę co niektórzy mogą popaść w kompleksy. Żeby wyczerpać temat, wspomnę jeszcze tylko jednym słowem o jej znakomitych próbach pisarskich, które zapewne kiedyś dotrą do szerszego odbiorcy. W pracowni Warlikowskiej powstają prace różnorodne, które moim zdaniem błędem jest pokazywać oddzielnie. Są bowiem jak konstelacja stworzona jedną ręką i złączona ze sobą wspólną ideą i estetyką.

Idea tych dzieł, to temat rzeka. O każdym ze stworzonych artystycznych obiektów można mówić i pisać w nieskończoność. Jej prace na pierwszy rzut oka nie zdradzają, że wykonała je kobieta. Bohaterami przedstawień w przeważającej większości są mężczyźni. Stworzone przez ET BER obiekty są w swoim przekazie mocne, a formalnie mięsiste, duże i ciężkie. Zakompleksieni panowie z syndromem szowinisty lepiej jednak niech nie wgłębiają się w zawarte w nich szczegóły. Odnajdą tam bowiem komentarze do świata inteligentnej kobiety.

Nie odważyłabym się jednak stwierdzić, że ET BER jest nawiedzoną, fanatyczną feministką. Pomimo, że chciałaby mieć męskiego służącego, widzę w niej przede wszystkim człowieka, który jest kobietą. Swoim przykładem i własną sztuką walczy o to, by świat był lepszy. W stworzonych pracach miksuje idee, religie i kultury. ET BER ubiera swoje przesłania w najbardziej odpowied-



↑ Małgorzata Warlikowska,
Dzieciątka Mao

→ Małgorzata Warlikowska



Małgorzata Warlikowska,
Fireman

→ s. 62-63

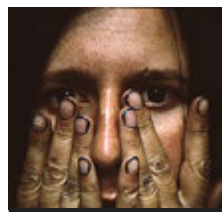
Małgorzata
Warlikowska, Collage

nią dla nich formę. Część formalna dzieła tworzy z ideą nierozzerwalną całość. Pokazuje, że skoro zgodnie i harmonijnie funkcjonują w jej sztuce, to mogą też i w życiu. Jest ciekawą świata orędowniczką jak dotąd utopijnych idei.

Czasami myślę, że ET BER pochodzi z jakiejś innej planety. Choć zrodzona przez ziemską matkę, to jednak ma jakąś nadludzką energię i siłę. Pozwala jej ona prowadzić zajęcia ze studentami, malować, tworzyć grafiki, pisać, przenosić góry... materiałów do rzeźb i ceramik, pokonywać kilometry, aby je wypalić, potem z nimi wracać- oklejać grafiką i znowu wypalać. Tak różnorodna i tytaniczna praca, która przekłada się na ilość i jakość powstałych dzieł nasuwa pytanie: jak i kiedy je zrobiła? Zastanawia również estetyka, w której tworzy - nieprzyporównywana do żadnego trendu ani stylu. Widać to przede wszystkim w wykonywanych przez nią rzeźbach i ceramice. Artystka zdaje się mieszać obraz naszego ziemskiego świata z jakimiś nieznanymi nam mutacjami zwierząt i typami antropologicznymi rodem z „Gwiezdných wojen”. Jej sztuka to kanon sam w sobie, chociaż rozważając to w kategoriach ziemskiej historii sztuki - bliższa jest w swej estetyce mrocznym czasom prehistorii i kulturze Dalekiego Wschodu niż antykowi.

Prace Warlikowskiej wyprzedzają teraźniejszość. Artystka miksuje nasze ziemskie kultury z (wymyślonymi?) kulturami z ZAŚWIATÓW. Niczym wieszczka przygotowuje nas

mentalnie na nieuniknione kontakty z Kosmosem. Wdzięcznymi odbiorcami jej sztuki są przede wszystkim ludzie bardzo młodzi. To do nich trafia najcelniej ideą i estetyką swoich prac. ET BER ma oddanego wielbiciela



między innymi w moim 16-letnim synu Tymonie. Myślę, że roczniki najbardziej zainteresowane jej twórczością dopiero się urodziły. Na dzień dzisiejszy najlepszym gruntem do odbioru tej sztuki byłyby wielkie kosmopolityczne światowe metropolie.

Cieszymy się zatem, że artystka tego formatu chce mieszkać i tworzyć w naszym kraju. Wierzę, że w końcu zostanie tu należycie doceniona. Póki co, otwiera swoje kolejne zagraniczne wystawy. Niedawno wróciła z Lublany, a już wybiera się do Niemiec...

My niestety nie dorosiliśmy jeszcze do sztuki, którą ona konsekwentnie nam proponuje. Przykładem na to może być niedawny epizod artystki z de-

cydentami. Zaproponowano jej projekt i realizację rzeźby w przestrzeni miejskiej Rzeszowa, a konkretnie formy rzeźbiarskiej, na terenie tamtejszej wyższej uczelni. Widziałam te projekty. Wszystkie były ciekawe i na zadany temat. Miałabym trudną decyzję, który wybrać. Oni jednak nie wybrali

Prace Warlikowskiej wyprzedzają teraźniejszość. Artystka miksuje nasze ziemskie kultury z (wymyślonymi?) kulturami z ZAŚWIATÓW. Niczym wieszczka przygotowuje nas mentalnie na nieuniknione kontakty z Kosmosem.

żadnej propozycji. Mam wrażenie, że składając jej ofertę współpracy kierowano się doradztwem ludzi kompetentnych, ale nie skonfrontowano jej sztuki z mentalną rzeczywistością prowincjonalnego miasta. Nie zrobiła też tego sama artystka. Zaproponowała bowiem projekty z wielkim szacunkiem dla zamawiającego. Potraktowała to zlecenie zbyt rzetelnie. To samo zaproponowałaby do Central Parku w Nowym Yorku. Mieszkańcy Rzeszowa będą kiedyś żałować. Sama autorka jednak nie żałuje. Bardziej by się wstydziła, robiąc ukłon w stronę zamawiającego, proponując pracę w stylu wiersza Witkacego „Do przyjaciół gówniarzy”, którego refren zaczyna się słowami *Tak sobie wyobrażam Kielce...* ●

STOP BAD PAINTING



ET
BER





BE

MADE IN BEST
ON PAU

Myszce
Miki
gaśnie
zarówka



المزمدة
بعض
الأمراف
STROGU
ZABRANJEN
ET BER



Nie możemy się
rozebrać bo nie mamy
pleców

STARY BANAN

(eng. STAR & BANANA)



Składniki: **Małgorzata ET BER Warlikowska** | **XY Anka Mierzejewska**

Sposób przyrządzenia:

- Łączyć co kilka minut na sieciach do uzyskania wrzenia.
- STARY BANAN dochodzi ciągle mieszając.
- Po godzinie klaruje się.
- Efekt końcowy będzie widać w przestrzeni miejskiej niedługo po.

Uwaga: składniki łatwopalne.

Wartość energetyczna: oba składniki posiadają podobną wartość energetyczną.

STARY BANAN – grupa, w której działają Małgorzata ET BER Warlikowska i XY Anka Mierzejewska – mają podobną wartość energetyczną, dzienna produkcja pomysłów dochodzi do granic – na granicy spotykają się i dodają ciąg dalszy, i budują akcję w przestrzeni miejskiej.

Uprawianie sztuki to praca w samotności, samotności wyrwanej z codziennego zgiełku. Stres odizolowanego tworzenia i potrzebę absurdu odraegowują działaniami w grupie.

Nie łączy ich estetyka, łączy je determinacja.

STARY BANAN 13 AKCJI

Akcje:

1. **10.2006** – akcja wlepiarska – dlaczego sztuka na materiale takim jak papier jest warta mniej niż olej na płótnie – z Agatą Gwizd – BWA Awangarda Nowe Media – Ciąg Dalszy
2. **05.2007** – 1 maja – pochód 1 majowy – Słodkie jest życie ze sztuki – apoteoza naszego zawodu – Świdnicka, Wrocław
3. **04.2008** – Krytykom mówimy kategorię krrrrr – wywiad dla tvp na temat: po co są krytycy
4. **02.2008** – STARY BANAN rzuca pędzle – co się stanie jak rzucimy sztukę, czy ktoś będzie po nas płakał? (dołączyliśmy się do strajku bibliotekarzy)
5. **03.2008** – Zamach na kuratora, kryptonim „Lila” – porywamy dla siebie wybitną kolekcjonerkę wrocławską, znawcę sztuki i wielbicielek naszej twórczości na wystawie – terroryzujemy ją bananami – Muzeum Miejskie, Wrocław
6. **01.06.2008** – Dzień Dziecka STAREGO BANANA – nakłaniamy przechodniów do składania komplementów naszemu obrazowi – najlepszy komplement zdobywa obraz, Świdnicka, Wrocław
7. **04.2008** – Instrukcja jedzenia STAREGO BANANA – Szkolenie Bananowych Instruktorów – zabawa jak się za nas wziąć – sztuka musi być zabawą, trzeba być dzieckiem, by ją uprawiać
8. **11.2008** – Pompowanie rynku sztuki – kupujemy od siebie nawzajem – żeby pobudzić stojący Rynek Sztuki
9. **07.2008** – Sezon ogórkowy – akcją jest brak akcji
10. **film** – który się dzieje
11. **30.01.2009–14.02.2009** – nie możemy się rozebrać, bo nie mamy pleców – wystawa Zachęta Konduktorownia, Częstochowa
12. **21.06.2009** – będzie kasa + 15 minut sławy – Mironalia, Warszawa
13. **11.11.2009** – STARY BANAN PL – akcja „patriotyzm – nacjonalizm” plus akcja „robimy flagę” – wywiad dla tvp na temat: patriotyzm w sztuce





↖ ↑ **Agnieszka Chojnacka**, *Wszystko będzie dobrze*, instalacja, 2006

Tomasz Załuski

MARZENIE, WIĘŹ, UTOPIA

Trzy motywy: marzenie – więź – utopia. To właśnie ich konfiguracje, spłoty oraz punkty przecięcia określają charakter dotychczasowych praktyk łódzkiej artystki **Agnieszki Chojnackiej**.

Jakkolwiek Chojnacka nie gości jeszcze zbyt długo na scenie artystycznej – ukończyła łódzką ASP w 2004 roku – to dała się poznać jako osoba o wyrazistej postawie i konsekwentnie rozwijanych zainteresowaniach. W swych działaniach nie waha się odrzucać, albo przynajmniej silnie zredukować materialno-wizualnych znamion sztuki, aby tym silniej stymulować „ukrytą sztukę” wyobraźni. Często pracuje na delikatnej materii życzeń, pragnień, ludzkich marzeń i obietnic szczęścia, koncentrując się na tym, ku czemu ludzka egzystencja pozostaje nieuchronnie napięta. Dotyka też ściśle patetycznego wymiaru tego wszystkiego, co od początku czyni egzystencję współistnieniem z innymi. Poszukuje wciąż figur i sytuacji, w których dochodzi do głosu to, co wiąże ludzi ze sobą, co wprawia w ruch procesy jednoczenia oraz identyfikacji, a także oferuje „emocjonalno-sentymentalne” poczucie dzielonej wspólnoty. Zarazem jednak z minimalistyczną surowością formatuje tę charakterystyczną dla poczucia więzi i wspólnoty uczuciowość, a także wpisuje w nią swoisty „grawitacyjny” kontrapunkt: to, co równie nieuchronnie narzuca nam się jako „ciążenie egzystencji”.

Już na wczesnym etapie swoich działań Chojnacka odnalazła ascetyczną, redukcijną poetykę, która w dużej mierze decyduje o sposobie interpretowania podejmowanych przez nią tematów. Jest to formalno-skojarzeniowa poetyka bieli, spacji, rozsunienia, naruszającego kontinuum miejsca osobnego, puste-

go bądź równomiernie wypełnionego i bezgranicznego. Manifestacyjnie daje ona o sobie znać w pracy *Środowisko* (2004), zrealizowanej z Wiktorem Polakiem. Jest to seria *video stills*, które w nocnej scenierii łódzkich ulic ukazują – wciąż w tym samym miejscu w ramach kadru – puste, podświetlone powierzchnie reklamowe, w jakie wyposażone są przystanki komunikacji miejskiej. Wbrew pozorom nie wydaje się tu tak bardzo chodzić o zmieniający się kontekst, co o wrażenie istnienia sieci osobnych, „odsuniętych” od rzeczywistości i „sekretnie” komunikujących się ze sobą miejsc – pustych ekranów dla wyobraźniowych projekcji. W czystej i „dosłownej” postaci wspomnianą poetykę można też dostrzec w pracy *Grawitacje* (Biennale Łódź, 2004). Chojnacka stworzyła tu symulację sterylnej, wizualnie „dusznej” przestrzeni poczekalni medycznej. Ściany, drzwi, krzesła, wieszak, szafka z umywalką, kosz – wszystko to pokryte bielą, zdającą się oddziaływać również na zmysł powonienia. Sytuację tę przelamuje obraz wideo, dyskretnie emitowany na ekranie LCD, ukrytym w umywalce: ukazuje on ruch w bezmiernej, „kosmicznej” przestrzeni, wśród iskrzących się gwiazd.

Istotnym dopełnieniem poetyki bieli i spacji jest dźwięk. Pojawia się on w akcji *Niekończąca się opowieść* (2006), zrealizowanej w łódzkiej ASP. W tym komentarzu do kształcenia akademickiego Chojnacka sięgnęła po fragment ścieżki dźwiękowej z kultowego w latach 80. filmu o tym samym tytule, opowiadającego o starciu Świata Fantazji

z destrukcyjną siłą Nicości. Przy dźwiękach z filmu, ilustrujących te momenty, gdy wiatr Nicości niszczy Fantazję, każdy, kto przyjął zaproszenie artystki do partycypacji, miał za zadanie przy pomocy kartki papieru oraz dostarczonych ołówków i kredek, stworzyć pracę wolną od wszelkich narzuconych akademickich i artystycznych zasad, a w ten sposób zabrać głos i wyrazić swój sprzeciw wobec „odgłosów Nicości”. Drugim etapem była prezentacja wszystkich powstałych w ten sposób prac – „ludyczno-nihilistycznych”, a zarazem silnie wspólnotowych w swej „szaleńczo-bazgrołowej” tematyce i estetyce – w studenckiej galerii w ASP.

Przy całej świadomości ryzykownego charakteru tego sformułowania można by powiedzieć, że Chojnacka próbuje odrzucić obraz wizualny na rzecz imaginacyjnego. Być może jest to jeden z powodów, dla których obok dźwięku sięga ona również po słowo mówione. Innymi powodami mogą być: charakterystyczna dla doświadczenia fonicznego immersyjność, wrażenie bliskości słowa, wyobraźni i emocji, a także poczucie więzi z mówiącą osobą – aż po identyfikacyjną sugestię „mówienia jednym głosem”. Wszystko to można odnaleźć w audioinstalacji *Stabat mater*, przygotowanej na wystawę zbiorową „Grünewald 2” w 2006 roku. Z dwóch głośników, a dokładniej z pojedynczej, dwukanałowej ścieżki, osobno, w przestrzennym rozsunieciu, płyną głosy dwu bliskich artystce kobiet. Przez pryzmat swego odmiennego wieku, doświadczeń i emocjonalności, opisują one, co mogłyby odczuć, →

Anna Markowska

JERZEGO KOSAŁKI POWRÓT DO MALARSTWA

czyli co wynikło po latach z ucieczki
z Katowic do Wrocławia

Jerzy Koszałka, absolwent wydziału malarstwa wrocławskiej PWSSP, znany jest jako twórca obiektów, makiet, performance, neodadaistycznych żartów, głównie na temat otaczającej rzeczywistości, ale także malarstwa (na jego *Damie z łasiczką* – reprodukcowanej na okładce pisma „sztuka.pl” w grudniu 2008 – futrzane zwierzątko uciekło spod kościstej dłoni Cecylii Gallerani na ramę obrazu).

Może zatem dziwić, iż artysta został ostatnio nagrodzony na 39. Biennale Malarstwa BIELSKA JESIEŃ 2009 aż czterema wyróżnieniami. Oprócz nagrody pisma „Format” dostał nagrody dwóch innych periodyków: poznańskiego „Artluka” i warszawskiego „Obiegu”, a ponadto nagrodę specjalną przyznaną przez hotel „President” w Bielsku Białej. Czy nagrodzenie w jednym z najbardziej prestiżowych konkursów malarskich artysty, który właściwie nie malował od dyplomu w latach 80. należy uznać za nieporozumienie? Wszak jedna z jurerek konkursu, zmartwiona tak niefortunnym dla niej obrotem sprawy, napisała w katalogu, że Koszałka podjął nieudaną próbę powrotu do malarstwa, a dowodem na to jest jego „poważna technika realistyczna” nie współgrająca z lekkością żartobliwego przekazu. Gdybyśmy chcieli podważyć sens podjęcia malarskiego medium – idąc tropem „poważnej techniki” – zadać należałoby artyście raczej inne pytanie: czy ów spektakularny come back jest aktem rejterady, powrotem nawróconego do postmodernistycznego konserwatyizmu, nawrotem do porządku?



Jerzy Koszałka w czasie
pracy nad *Studium znaku
drogowego* (2009)

Malarstwo Koszałki nie jest już ani śladem-sygnaturą geniuszu, ani nie poszukuje obsesyjnie nowości, autentyczności czy oryginalności. Co jednak różni te płótna od większości innych analitycznych i pomalarskich dzieł tworzonych współcześnie, to brak spleenu i wyczerpania oraz niechęć do autorytarnego wypowiedzania się na temat kluczowych kwestii tego świata.

Oczywiście nie z tych rzeczy; przełom w sztuce XX wieku był nieodwracalny i nie da się po nim powrócić póki co – jak gdyby nigdy nic – do „prawdziwego malarstwa”. Malarstwo Koszałki nie jest już ani śladem-sygnaturą geniuszu, ani nie poszukuje obsesyjnie nowości, autentyczności czy oryginalności. Co jednak różni te płótna od większości innych analitycznych i pomalarskich dzieł tworzonych współcześnie, to brak spleenu i wyczerpania oraz niechęć do autorytarnego wypowiedzania się na temat kluczowych kwestii tego świata.

A zatem, jakież to obrazy wywołały tyle wrzawy? Artysta przedstawił w „poważnej technice realistycznej” cykl trzech obrazów „Bardzo dobre obrazy”, które powstały na podstawie zdjęć wykonanych wcześniej na wernisażu ekspozycji nagrodzonych obrazów z „Bielskiej Jesieni” 2007. Na obrazie *Filar* widzimy fragment pokonkursowej wystawy, gdzie pomiędzy stropem u góry i tytułowym filarem po prawej stronie, wiszą na neutralnej białej ścianie dwa efektowne obrazy, którym przyznano Grand Prix. Są to płótna *B.* oraz *I. i L.* Wojciecha Kubiaka i Lidii Krawczyk z cyklu „Gender-queer”. Obraz Koszałki pt *Fortepian* przedstawia z kolei fragment ściany, na której powieszono prace Agaty Biskup *I co ja teraz zrobię?* oraz *Pingwin*, wykonane w wysublimowanych szarościach i wyróżnione II nagrodą. Koszałka tak skadrował widok, że rozpoznajemy też spory fragment wnętrza galerii wraz z tytułowym instrumentem muzycznym. Natomiast na płótnie *Okno* rozpoznajemy wiszące obok siebie obrazy Stefana Maćkowiaka (*Miłość i nienawiść* oraz *W poszukiwaniu szczęścia*), lau-

reata III nagrody. Ponieważ obrazy Koszałki zostały faktycznie namalowane niezwykle realistycznie, nabrał się na to nawet internetowy portal ASP we Wrocławiu (asp.wroc.pl), który sądząc, iż dostarczono mu zdjęcia wnętrza galerii z obrazami artysty, przyciął obrazy tak, by widać było tylko namalowane przez artystę obrazy Kubiaka i Krawczyk. Wzięto zatem obrazy Kubiaka i Krawczyk za obrazy Koszałki, a namalowane przez artystę tło – wnętrze galerii – za nieistotny fragment zdjęcia. Splatanie psikusa zawodowcom jest jednym z najstarszych malarskich żartów; już przecież Pausaniasz opowiadał o konkursie między dwoma malarzami, w którym nie zwycięża ten, który nabiera ptaki, zlatujące się do namalowanych owoców, ale ten, kto maluje zasłonę tak, że kolega-malarz pragnie ją odsłonić. Oszukanie zawodowego grafika z Akademii to zatem i duża frajda, i niefrasobliwe nawiązanie to tradycji antycznej.

Spróbuję w artystycznych i życiowych doświadczeniach artysty poszukać uzasadnienia specyficznej formy tego malarstwa, w której sprawna technika nie jest wirtuozerią, a obraz jest właściwie obiektem *site-specific*, bez uniwersalnego przesłania poza konkretnym czasem i miejscem. Jerzy Koszałka, choć z pochodzenia jest tzw. gorolem (urodzonym w Będzinie), już od czasu uczęszczania do liceum plastycznego w Katowicach zetknął się ze specyficzną tradycją malarską Górnego Śląska. W liceum historii sztuki uczył bowiem sam Henryk Waniek, który należał wówczas do ezoteryczno-mistycznej grupy Oneiron. Poprzez Wańka młody Jurek poznał też Andrzeja Urbanowicza – wów-



Jerzy Kosalka, *Oryginał i kopia* (2009),
obiekt malarski, akryl na drewnie sosnowym

Jerzy Kosalka, *Studium zboża*
(2009), akryl na słomiance

czas hippisa z najdłuższą brodą na Śląsku – i jego pracownię – „kopułę na strychu” – na szczycie kamienicy przy Korfantego (wówczas Armii Czerwonej). W szarym, brudnym Śląsku z ówczesną predylekcją do sztuki abstrakcyjnej w szarościach i brązach, i z dominującym racjonalizmem marksistowskim jako ekwiwalentem górniczych hałd i eleganckich, wyrafinowanych kompozycji, zetknięcie z artystami malującymi kolorową, wręcz jaskrawą psychodelię, zmieniło się szybko w fascynację. Była to bowiem nie tylko inna propozycja artystyczna, ale także życiowa; całkowicie odmienny i lepszy świat; niezmiernie duchowe uniwersum, z obietnicą i nadzieją na inne, kolorowe życie.

Choć malarstwo Oneironu było transgresyjne, to postulowało tradycyjne środki malarskie, opierało się na klasycznym warsztacie. W tym czasie Kosalka – sam zresztą syn górnika – zapoznał się też z ezoterycznym i samorodnym malarstwem górników skupionych przy Domu Kultury w kopalni „Wieczorek” – z Erwinem Sówką, Teofilem Ociepką i Pawłem Wróblem. Oni także doskonalili klasyczny warsztat malarski i stanowili dla młodego, poszukującego swojej drogi życiowej adepta sztuki ogromną fascynację. Przyjazd do Wrocławia na studia w latach 70. to kolejne otwarcie horyzontów: jest to bowiem z jednej strony czas postkonceptualizmu, negującego samo dzieło sztuki i konieczność jego fizycznego zaistnienia, a z drugiej okres nie tylko działalności Jerzego Grotowskiego w mieście, ale także wspinających imprez Międzynarodowego Festiwalu Teatru Otwartego, organizowanego przez Bogusława Litwińca. W 1975, kiedy Kosalka przyjeżdża do Wrocławia na studia, już na jesieni okazuje się, że miasto żyje jeszcze odpryskami rewolucji 1968 roku, kontrkulturowego przełomu, z ogromnym otwarciem na nową sztukę teatralną. Artysta miał szczęście, że zetknął się z występującą akurat we Wrocławiu czołówką teatralnej alternatywy: *Bread and Puppet*, *Living Theatre*, *Comuna Baires*, a także z *Welfare State*. Ten ostatni teatr plastyczny aranżował przestrzeń przy pomocy studentów Akademii. Studenci wraz z zagranicznymi

fot. K. Morcinek



mi artystami zorganizowali wspólnotę i przy pomocy tej dziwnej komuny zbudowali potężną instalację plastyczną w parku przed Akademią. Wykonali razem m.in. postać Golema z lodu, którą zawiesili na drzewie przed szkołą i w czasie spektaklu podpalili pod nim ognisko. Wykonywali też wspólnie wspinał się zamki z kartonu, wbijali w ziemię rzędy kijków z kolorowymi wstążkami, które polewane wodą rytmicznie się poruszały. Ze wspólnotami komunistycznymi artysta miał co prawda już do czynienia – w nieco innym wydaniu – już na Górnym Śląsku, przy okazji obserwacji przymusowych okolicznościowych działań Śląskich Technicznych Zakładów Naukowych. Do działającej przy Zakładach szkoły średniej Kosalka został przyjęty, zanim – w tajemnicy przed ojcem – nie zdał do liceum plastycznego. Przy okazji jakiejś komunistycznej imprezy propagandowej z lat 70. uczniowie ŚTZN – wraz z nastolatkami przywiezionymi na tę okazję z całego Śląska – uczyli się najpierw w czasie wspólnego „spontanicznie-

go” skandowania („Gierek”, „młodzież”, „Partia”) w odpowiedzi na przemówienie I sekretarza wygłoszonego na próbie spektaklu przez jego zamiennika. Szok kulturowy pomiędzy wspólnotą w sensie jaki nadawał jej zachodni komunizujący teatr awangardowy, a wspólnotą-komuną, jaką chciano utworzyć z uczniów szkół średnich dla potrzeb propagandowego spektaklu na cześć Edwarda Gierka, zaowocował jakiś czas później kolejną wspólnotą – grupą *Luxus*, w której artysta był jednym z filarów, powstałą już w latach 80. w specyficznych uwarunkowaniach politycznych – stanie wojennym.

To, co się działo we Wrocławiu w formotwórczych dla Kosalki latach 70. było zupełnie wyjątkowe. Spektakle awangardowych teatrów to pierwsze instalacje i działania w przestrzeni publicznej, z jakimi się zetknął – czegoś takiego z pewnością artysta nigdy nie zobaczyłby na Górnym Śląsku. Ale przyznać też trzeba, że już w rodzinnym Będzinie jako młody chłopak zetknął się z innym fenome-

Prace nagrodzone m.in. przez „Format”
na Bielskiej Jesieni 2009
fot. K. Morcinek



Jerzy Kosalka, *Okno* (2009),
z cyklu „Bardzo dobre obrazy”,
olej, akryl, płótno

Jerzy Kosalka, *Filar* (2009),
z cyklu „Bardzo dobre
obrazy”, olej, akryl, płótno



← **Jerzy Kosalka**, *Fortepian*
(2009), z cyklu „Bardzo dobre
obrazy”, olej, akryl, płótno

nem –Teatrem Dzieci Zagłębia Jana Dormana, z arcyciekawą, bo biedną i pobudzającą fantazję dziecka, scenografią. Niekiedy szczotka, durszlak i garnek bywały jedyną oprawą plastyczną, a stanowiło to prawdziwe wyzwanie dla młodzieży, gdy rekwizyty te miały zagrać na przykład w bajce o koziołku Matołku. Dorman organizował niezapomniany festiwal Herodów – nie tylko klasyczne jasełka, ale też „happeningowe” działania, nieomal w stylu karnawału brazylijskiego. Z kolei w klubie Ethiopus, założonym w Będzinie przez starszych kolegów z teatru Dormana, Kosalka poznał m.in. późniejszego kompozytora Mieczysława Litwińskiego (wówczas grającego w grupach „Zakazany owoc” i „Fobia”, a dziś grającego muzykę kosmiczno-etniczną). Na ostatniej Warszawskiej Jesieni (2009) Litwiński prezentując utwór *Somnium*, doprowadził przy jego realizacji do spotkania się starych znajomych: Kosalka z dawnym belfrem, a dziś przyjacielem Henrykiem Wańkiem, zaprojektował scenografię.

Między działaniami w przestrzeni, wspólną partycypacją w dziele a tradycyjnym malarstwem teoretycznie nie ma zbyt wiele związków. Jednak w życiu Kosalki ezoteryczno-mistyczna tradycja malarska Górnego Śląska i żywiołowe kontrkulturowe działania neowangardy to dwa filary, które stworzyły jego sztukę. Dlatego chyba nie powinno nas dziwić, że w wywiadzie udzielonym Mirosławowi Ratajczakowi dla „Odry”, wydrukowanym jeszcze w lipcu 2009, artysta poważnie tłumaczy, że porzucił malarstwo, by narodzić się jako artysta, a w listopadzie dostaje kilka niezależnych nagród za malarstwo na prestiżowym konkursie.

Wyjazd w latach 70. z Katowic do Wrocławia porównać można do ucieczki artystów NRD do Zachodnich Niemiec; artyści o podwójnym, wschodnim i zachodnim doświadczeniu nigdy już nie traktowali medium malarskiego jako naturalnego przekaznika tradycji. Przeciwnie, podważali jego i demaskowali – na przykład przez

niekoherencję stylistyczną, analizę środków artystycznych, podejrzliwość co do ideologicznych przesłanek niesionych przez wizerunki tworzone farbą i pędzlem, a używane przez systemy totalitarne do podtrzymywania władzy. Dla nich malowane obrazy nigdy już nie będą niewinne. Kosalka jako malarz nie wierzy więc w malarstwo jako uniwersalny przekaz (bo kamufluje realne stosunki władzy), jako ekspresję własnej wyjątkowości i sposób budowania autorytetu (bo widział ideologiczne podstawy tej symbolicznej przemocy). Schładzając własne ego pokazuje wszakże kontekst – świat sztuki z jego przekonaniami i mitologiami. Cykl „Bardzo dobre obrazy” w nienaganej górnośląskiej „poważnej technice” malarskiej zawarł dolnośląski dystans do władzy i nadzieje na zbudowanie innej niż narzucana przez władzę, a więc znacznie weselszej, samoorganizującej się oddolnie wspólnoty. Nie podróżuje się bezkarnie z Katowic do Wrocławia. ●



Anna Kania

DRUGIE ŻYCIE

W poprzedniej edycji konkursu młodego malarstwa w Legnicy – Promocje 2008 – redakcja „Formatu” wyłoniła swoją doroczną laureatkę. Jest to wyróżnienie w postaci prezentacji na łamach pisma. Została nią wrocławianka Joanna Pałys, którą jury nagrodiło również Grand Prix konkursu.

To właśnie dyplomowy cykl „Pejzaż postindustrialny”, charakterystyczny dla obecnej postawy artystycznej Pałys, został doceniony przez jury konkursu. Cykl ten jest kontynuowany i rozwijany przez

artystkę w kolejnych realizacjach. Artystka prezentuje tu rodzaj malarstwa kontemplacyjnego, sprzyjającego przeżywaniu otaczającej nas rzeczywistości, a właściwie jej fragmentów, którymi są niegdyś tętniące życiem, a dziś opuszczone przestrzenie terenów pofabrycznych. Obiekty poprzemysłowe, zniszczone latami eksploatacji, zdewaluowane wraz z postępem techniki – znajdują współcześnie swą ponowną szansę przydatności. Odnawiane i adoptowane do nowych funkcji użytkowo-usługowych (jako lokale gastronomiczne, mieszkania lub sale wystawiennicze) zasługują na jakby „drugie życie”. Ale obiekty te ze względu na swoją „naturalną” urodę – przez upływający czas odcisnęły ślady zużycia i zniszczeń; piękno przemijania, aurę tajemniczości i rodzaj nastroju, jaki wywołują... są inspiracją dla artystów: stają się tematem ich sztuki. To także „drugie życie” tych obiektów; trafiają do obrazów, fotografii, filmu, kontynuując swoją egzystencję już w innym wymiarze; w ramach sztuki, teje służąc jako tło lub element kompozycyjny bądź jako główny temat dzieła. Tak się stało w przypadku obrazów Joanny Pałys – odkrywającej i przedstawiającej ma-

Joanna Pałys konsekwentnie zmierza w wytyczonym przez siebie kierunku, podejmując nieustannie dialog z przestrzenią poprzemysłową

gię miejsc przemijających, a jednocześnie pobudzających wyobraźnię artystyczną.

Joanna Pałys maluje pejzaże najczęściej wielkich formatów posługując się przy tym niekiedy wykonanymi wcześniej fotografiami. Jej prace są zwykle monochromatycznymi przedstawieniami przemysłowej architektury na jednolitym tle. Ciemne budowle, a raczej ich fragmenty dominują w rozległej przestrzeni obrazu, wykraczając zazwyczaj poza jego ramy. Nie ma w nich postaci ludzkich, niczego, co kojarzy się z życiem. Pozostaje tylko wrażenie przerażającej pustki i ciszy narzucającej oglądającym nastrój refleksyjny, kontemplacyjny. Dramatyczny wyraz prac osiągnęty jest kolorystyką tych przedstawień; obrazy utrzymane są w szarościach z dodatkiem rdzawego brązu. Pojawia się tu wra-

JOANNA PAŁYS

Urodzona w 1981 r. w Świdnicy artystka skończyła studia na ASP we Wrocławiu, gdzie obroniła dyplom w pracowni Stanisława Korytki oraz projektowania malarstwa w architekturze w pracowni Wojciecha Kaniowskiego. W latach 2007/2008 była stypendystką Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz Prezydenta Wrocławia w dziedzinie Kultury i Sztuki, a w roku 2008 została laureatką konkursu na Dyplom Roku Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu. Ma na koncie udział w wielu wystawach, m.in. w wystawie „Promocje 2008” w Legnickiej Galerii Sztuki (listopad 2008), wystawie będącej częścią Wrocław Industrial Festival, Browar Mieszczkański (listopad 2008); wystawie indywidualnej „Pejzaż Postindustrialny” w Galerii na Solnym we Wrocławiu (wrzesień/październik 2008) Jej wystawa dyplomowa „Pejzaż Postindustrialny” miała miejsce w Galerii Miejskiej we Wrocławiu (lipiec 2008); uczestniczyła także w wystawie Podwodny Wrocław w Browarze Mieszkańskim we Wrocławiu (lipiec 2008) oraz w International Art Exhibition entitled Nord Art.,08. Büdelsdorf/Rendsburg, Germany, (maj-czerwiec-wrzesień 2008).

żenie niedostępności, przy jednoczesnej potrzebie głębszego wnikania w te prace. Już inaczej, w sensie emocjonalnym, mogą być odbierane kolejne prace Joanny Pałys, a mianowicie murale zrealizowane we wrocławskim Browarze Mieszkańskim – który przeistoczył się jakiś czas temu, właśnie z opuszczonej przestrzeni poprzemysłowej, w miejsce dla sztuki. Poprzez wprowadzenie w obraz w tym wypadku żółci i czerwieni oraz namalowaniu łatwego do identyfikacji obiektu, jakim jest Most Grunwaldzki, artystka stworzyła dzieło budzące przyjazne wrażenie czegoś bliskiego i oswojonego. Murale, podobnie jak cykl „Pejzaże postindustrialne” były częścią pracy dyplomowej, która stanowiła autorską próbę dotarcia do szerokiego kręgu odbiorców poprzez zaistnienie w przestrzeni miejskiej.

Trzeba przyznać, że Joanna Pałys konsekwentnie zmierza w wytyczonym przez siebie kierunku, podejmując nieustannie dialog z przestrzenią poprzemysłową, a ogólnie pojmowany pejzaż miejski, który ją fascynuje, wydaje się być niekończącym się źródłem inspiracji. Znalazła tu autorka i dla siebie podwojone życie artystyczne. ●



→ Joanna Pałys,
Obiekt 3

→ Joanna Pałys,
Obiekt 11



← Joanna Pałys, pejzaż
postindustrialny III,
150x100, technika
mieszana, akryl, 2008

↓ Joanna Pałys,
z cyklu pejzaży obiek-
towych 2-mini





Bożena Kowalska

O MALARSTWIE EDUARDA STEINBERGA I NIE TYLKO

Wrześniowe (z 2009 r.) wystawy malarstwa Steinberga w Muzeum Sztuki w Łodzi i w Galerii Piotra Nowickiego w Warszawie były wydarzeniem. Artysta do końca lat osiemdziesiątych zaliczany do radzieckiego undergroundu, później prowadzony przez Galerię Claude Bernarda z Paryża, dopiero po raz pierwszy został zaprezentowany w Polsce.

Muzeum Łódzkie przedstawiło obszerną jego retrospektywę od wczesnych obrazów z lat siedemdziesiątych do prac z ostatniego okresu. Są to dzieła niezwykle, przesycone mistycyzmem ikon i twórczością Malewicza. Już przed dwudziestu laty pisałam, i nie straciło to aktualności, że Steinberg jest jedynym prawomocnym duchowym spadkobiercą autora „Czarnego kwadratu na białym tle”.

Piękne, medytatywne obrazy Steinberga od 1970 r. do połowy lat osiemdziesiątych są nieskończone przestrzenne i jasne. Ich przestrzenie są tak świetliste, że choć dotknięte kolorem, barw tych nie da się nazwać czy opisać. Immaterialne, eteryczne niebieskości, zielenie, złociste ugry czy srebrne szarości są raczej światłem niż kolorem. Można je traktować jako ekwiwalent symbolicznego złota – światła w bizantyjskich ikonach. Albo może jako zbliżenie się do owej mistycznej przestrzeni – bieli, o której pisał i ku której zmierzał Malewicz. Zawieszony w tych steinbergowskich, rozświetlonych oddalonych, nieokreślonych przedmiotach, zazwyczaj nikiel i mało czytelne – może muszle, a może kamienie, skorupy ślimaka, a może ptaki – nawiązują



← Eduard Steinberg, *Kompozycja*, 2007, olej, płótno, 131x100

↑ Eduard Steinberg, *Fisa z Semjonowa*, dyptyk, 1987, olej, płótno, (70x60)x2, fot. E. Nadulska

do symbolicznych znaczeń z ikonografii rosyjskiego symbolizmu.

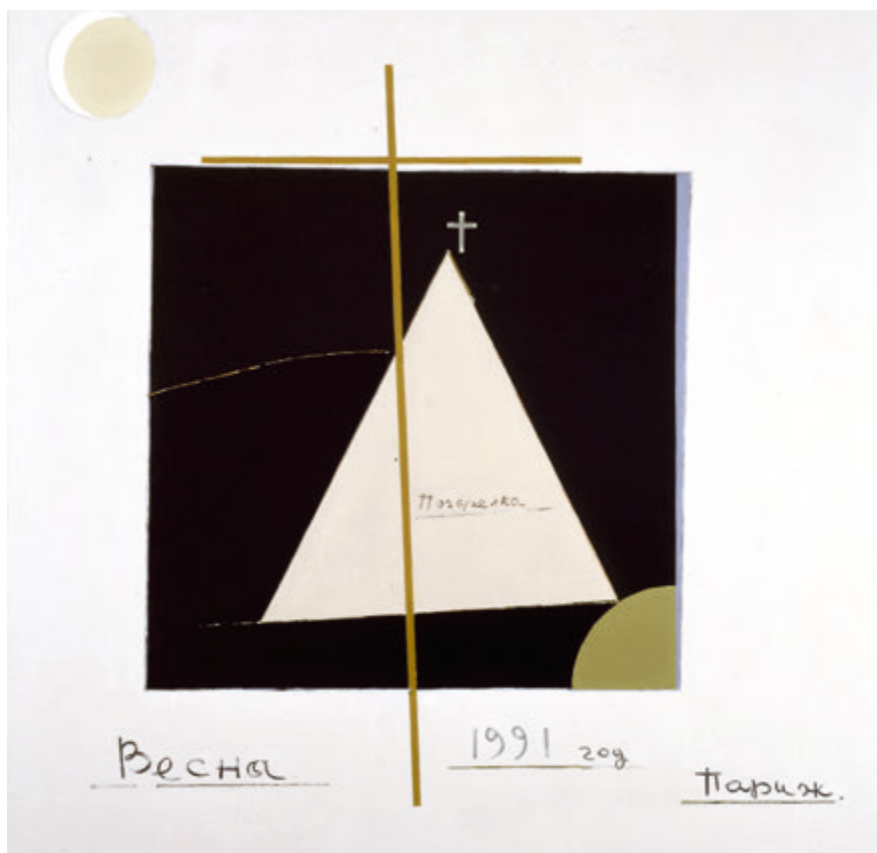
Już jednak wkrótce, po roku 1971 miejsce tych obiektów zajęły formy geometryczne, równie subtelne, ulotne i trudne do zdefiniowania, często po prostu delikatne kreseczki, krótkie, proste lub sferycznie wygięte. Czasem tworzyły one krzyż. I nie był to przypadek. Na sztukę Eduarda Steinberga istotny wpływ miały nie tylko malarstwo i rozważania o duchowości i sztuce Kazimierza Malewicza, ale też pisma rosyjskich filozofów chrześcijańskich – Sołowiowa, Floreńskiego, Bierdiajewa czy Czadajewa – i przyjaźń z jednym z nich, Jewgienijem Schiffersem. Artysta przyjął nawet chrzest w obrządku prawosławnym. Wnikliwa obserwacja pozwala dostrzec w jego obrazach wiele z treści owych pism metafizycznych myślicieli, czytanych przez Steinberga z tak żarliwym zainteresowaniem. Gdy ogląda się w jego płótnach delikatne, niewielkie formy geometryczne – owe kreski, trójkąty, kółka czy romby – wtopione w rozległe przestrzenie oddychające mglistym tchnieniem barwy, nie odbiera się ich jako obiekty sytuowane w tle. Te ogromne, jasne przestrzenie jednoczą wszystkie elementy obrazu między sobą i z sobą. To jakby wizualizacja idei Sołowiowa, jego dążenie do scalania, a nie podziałów, do osiągnięcia wszechjedności, czyli jedności doskonałej, w której poszczególne części zachowują autonomię. W swoim znanym już szeroko liście, napisanym we wrześniu 1981 r. do Malewicza, zamieścił Steinberg znamienne zdanie: *analizować twórczość przy użyciu języka struktur artystycznych – to oznacza powiedzieć bardzo mało albo generalnie nie powiedzieć nic (...)* Z pewnością urodził się Pan, żeby przypomnieć światu o języku geometrii, języku zdolnym wyrazić tragiczne milczenie. Języku Pitagorasa, Platona, Plotyna i wczesnych katakumb chrześcijańskich. Chociaż dla mnie ten język nie jest wszechświatem, to wciela tęsknotę za Prawdą i za tym, co transcendentalne.^[1] Ta

wypowiedz Steinberga dowodzi, że jego malarstwa nie można pojmować inaczej, jak tylko jako istotne, uniwersalne przesłanie. Nie trzeba zresztą na to słów. Wystarczy zobaczyć i przeżyć jego obrazy.

Moje niezapomniane, pierwsze spotkanie z Eduardem Steinbergiem miało miejsce w 1987 r. w Moskwie. Byłam tam jako członek zespołu redakcyjnego „Projekt”, zaproszonego przez związek plastyków radzieckich. Wbrew intencjom redaktora naczelnego, zamiast spędzać czas na przyjęciach i rozmowach z socrealistami z oficjalnego związku plastyków, starałam się wykorzystać ten pobyt na penetrację artystycznego podziemia Moskwy. Po nawiązaniu kontaktu z jednym z twórców undergroundu można już było trafić do wszystkich. Odwiedziłam pracownie kilkunastu artystów: Oskara Riabina, Ilji Kabakowa, Władimira Jankielewskiego, Francisko Infante, Aleksandra Julikowa, Władimira Jakowlewa i wielu innych. Dotarłam też do Eduarda Steinberga. On sam otworzył mi drzwi, a gdy się przedstawiłam jako krytyk sztuki z Warszawy oświadczył, że osób tej profesji nie wpuszcza przez próg domu. Nie pamiętam już dziś, co wtedy powiedziałam. Ale po chwili byłam już w jego nader skromnie urządzonej mieszkanie i patrzyłam na te świetliste, przestrzenne obrazy budowane z form geometrycznych, które miały siłę przejmujących, ezoterycznych znaków – symboli. Było to swego rodzaju olśnienie. Tak nieomylnie doznanie wielkości sztuki, tak intensywną nią fascynację przeżyłam zaledwie dwa czy trzy razy w moim długim życiu.

Po powrocie do kraju napisałam artykuł o tym niezwykłym artyście, rozpoczynając go stwierdzeniem: *Szteinberga traktować należy jako jednego z najgodniejszych sukcesorów dziedzictwa rosyjskiej awangardy czasów rewolucji październikowej; zwłaszcza zaś duchowego i artystycznego testamentu Malewicza. Jego malarstwo jest bardziej rosyjskie niż któregokolwiek z konstruktywistów lat dwudziestych. Jeszcze bardziej mistyczne i kontemplatywne niż Malewicza, a przy tym mniej nowoczesne niż obrazy zachodnioeuropejskich czy amerykańskich twórców współczesnych ten-*

1 E. Steinberg, *List do Kazimierza Malewicza z 17 września 1981 r.* (w:) H.P. Riese, *Eduard Steinberg Monographie*. Wienand Verlag, Köln 1998. S. 40.



Eduard Steinberg, *Wiosna*, 1991, olej, płótno, 140x140, fot. E. Nadulska

zachodni krytycy, że nowe obrazy straciły na głębi metafizycznej i zbliżyły się do sfery profanum, zyskując za to na dojrzałości estetycznej. Nadal sens jego sztuki, jej cel i zawartość jej przesłania zostały niewzruszone, przesycone tym samym duchem transcendencji i tym samym, co w początkach jego twórczości i w cyklu z Pogorielki, nostalgicznym czarem rosyjskiego liryzmu. Wprawdzie od 1989 r. w swych płótnach, operujących czystą geometrią, stosuje Steinberg jakby przejęte z „Cyklu wiejskiego” ciemne barwy: czerni, brązu, zieleni czy czerwieni jako dominanty obrazu. A miejsce nitych, ulotnych i lekkich elementów geometrycznych występujących w obrazach z lat siedemdziesiątych i do połowy osiemdziesiątych zajmują formy bardziej skonkretyzowane, wypełniające sobą pole kompozycji i mocno w niej osadzone. Nie jest to jednak reguła ani trwała zmiana, bo równocześnie z opisanymi powstają płótna budowane podobnie do tych przestrzennych, subtelnych w kolorze i emanujących blaskiem. Repertuar znaczących form geometrycznych i innych elementów symbolicznych w latach dziewięćdziesiątych i obecnym dziesięcioleciu nie uległ także zmianie w stosunku do alfabetu znaków stosowanych w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. Wzbogacił się jedynie o symboliczne pojmowanie cyfry: najczęściej występującą jedynką – symbol niepodzielnej jedności i Najwyższej Istoty, dwójką oznaczającą w symbolice chrześcijańskiej dwa Testamenty, dwie Tablice Prawa i dwie natury Chrystusa, czy trójką – wg pitagorejczyków oznaczającą cały świat i wszystko w nim zawarte, a wedle chrześcijan symbol Trójcy Świętej.

Twórczość Steinberga jest najwyższej próby. W czasach żelaznej kurtyny artysta nie poddał się, jak wielu nonkonformistów, wpływowi modnych i atrakcyjnych nowin artystycznych przedostających się do undergroundu radzieckiego z Zachodu. Potem, mimo że większość jego kolegów z podziemia podjęła w swej sztuce poszukiwaną za granicą, więc intratną, tematykę polityczną, Steinberg odrzucił wszelkie do niej nawiązania. Według niego, podobnie jak dla Malewicza, sztuka powinna być doskonale czysta, nasycona problematyką uniwersalną, oderwaną od jakichkolwiek spraw „tu i teraz”. Powinna być dialogiem z Absolutem. Bowiem zgodnie z filozofią Mikołaja Bierdiajewa, z którego poglądami artysta często się identyfikował, człowiek został stworzony w tym celu, aby stać się twórcą, by kontynuować boskie dzieło stworzenia. Bowiem ów akt tworzenia nadaje sens ludzkiemu życiu. Także mieszkając już we Francji i stykając się z nielicznymi dziełami współczesnego nurtu sztuki geometrycznej nie uległ ani na chwilę wpływowi któregoś z najwybitniejszych przedstawicieli tej orientacji.

Obrazy Steinberga skłaniają do medytacji i są wielkiej urody, ale nie dzięki przyjętym normom estetyki ani podobieństwu do czegoś już znanego i oswojonego. Przeciwnie. Dzięki ich odrębności i autentyczności. Bo jak to już kiedyś stwierdziłam: Steinberg jest w swym malarstwie jeden, własny i niepowtarzalny. ●

dencji zerowej. Wprawdzie artysta mówi o Laktionowie i Kandinskim, Malewiczu i Morandim jako o swych nauczycielach i ojcach duchowych, i choć w jego twórczości blakają się echa myśli artystycznej tych czterech wielkich antenatów – to przecież tak dalekie, że nie można ich nazwać ani wpływami, ani inspiracją. Szejnberg jest w swym malarstwie jeden, własny i niepowtarzalny.^[2] W obszernym artykule o sztuce radzieckiego undergroundu opublikowanym w niemieckim piśmie artystycznym „Das Kunstwerk” Steinbergowi, uznając go za najwybitniejszego z twórców tamtejszego podziemia, poświęciłam najwięcej miejsca.^[3]

Bardzo mi zależało na utrzymaniu z nim kontaktu. Ponieważ zaś co roku, od przeszło ćwierćwiecza, organizuję międzynarodowe Plenery dla Artystów Posługujących się Językiem Geometrii, regularnie wysyłam do Steinberga zaproszenie do uczestnictwa w tych spotkaniach. Nigdy jednak nie dostałam na nie odpowiedzi.

Minęły 22 lata. W styczniu 2009 otrzymałam wiadomość, że w łódzkim Muzeum Sztuki odbędzie się we wrześniu wystawa Eduarda Steinberga, a w związku z nią ma być wydany obszerny katalog. Artysta prosił, bym to ja napisała do niego wstęp. Potwierdził też swoje uczestnictwo w tegorocznym plenerze w Radziejowicach. Miał go tu przywieźć swoim samochodem Piotr Nowicki. Gdy zawiadomił mnie, że są już niedaleko, wyszłam, by powitać tak długo oczekiwanego artystę. Spacerowałam pomiędzy kolumną pałacu a bramą wjazdową w oczekiwaniu na to spotkanie, pełna nadziei i obaw. Poznałam go 22 lata temu jako przesładowanego przez radziecki reżim, żyjącego w skrajnej biedzie i nikomu nie znanego malarza. Przyjeżdża

paryżanin, twórca sławny i bogaty. Czy to będzie ten sam człowiek? Skromny, lecz pełen godności, pochłonięty problemami transcendencji i poszukujący dla nich w sztuce właściwych środków przekazu, daleki od spraw powszechnej codzienności i lekceważący wszelkie wartości materialne, bezinteresowny, otwarty, przyjacielski. To był ten sam Eduard Steinberg. Toteż uczestnicy pleneru byli pod wielkim wrażeniem nie tylko malarstwa, ale i osobowości artysty. Podobnie taka sama, co przed przeszło dwudziestu laty pozostała też jego żona, pisarka, Gala Manewicz. Steinberg zdradził na jednej z plenerowych dyskusji, o czym nie wiedziałam, że mój artykuł w „Projekcie” sprzed dwudziestu laty był pierwszym, jaki się o nim ukazał.

Skoro nie zmienił się człowiek – nie mogła się zmienić jego sztuka.

W drugiej połowie lat siedemdziesiątych zwrócił się Steinberg do tematyki związanej z wsią Pogorielka, gdzie kupił dom i spędzał letnie miesiące. Tak powstał „Cykl wiejski”, w którym pojawiły się motywy przedstawieniowe: chat w oddali, postaci, symbolicznych przedmiotów i znaków, jak krzyż, zapalona świeca, nóż, ryba czy ptak – wszystko skrótowo ujęte, uogólnione, ale czytelne. Uzupełniały te kompozycje pod względem plastycznym i znaczeniowym odręcznie pisane inskrypcje. Były to najczęściej imiona szkicowanych postaci albo nazwy przywoływanych pamięci miejsc. Tu odniesienia sakralne nie były wątlejsze niż w obrazach metageometrycznych, ale obrazy te były bardziej wyraziste i łatwiejsze w odbiorze. Stanowiły też dalszy dialog artysty z autorem *Białego kwadratu na białym tle*, tyle że z jego obrazami z późnych lat dwudziestych i początku trzydziestych – charakterystycznymi malewiczowskimi wizerunkami chłopów.

Do swojej czystej metageometrii powrócił Steinberg ok. 1990 r. I nie jest prawdą, co imputują mu

2 B. Kowalska Eduard Sztternberg, Projekt 1989, nr 2/185, s. 48

3 Ta sama Zeitgenössische Kunst In der Sowjetunion. Das Kunst werk 1989, nr 2, Juni, s. 28 – 45.



bez tytułu (Zegary), 1978

Dorota Hartwich

NIEOBECNOŚĆ GRACZA

nie
to
co jest
a
to
czego nie ma
jest bardziej
niż
to
co jest

(Stanisław Dróżdź, Miniatury)

Stanisław Dróżdź, choć był jednym z najwybitniejszych twórców poezji konkretnej, jej propagatorem i teoretykiem, twórcą „pojęciokształtów”, do końca kroczył własną ścieżką, z dala od głównych traktów, którymi z jednej strony podążali konkretyści, z drugiej – przedstawiciele sztuki pojęciowej. Korespondencja z nurtem poezji konkretnej jest częściowa – w dziele Dróżdźa, zgodnie z definicją tej dziedziny, materializuje się słowo, unaocznia się znak, nie dając się jednak – co niezwykle istotne – przemienić w przedmiot. Twórczość Dróżdźa w niewielkim stopniu przylega także do definicji konceptualizmu (jakkolwiek bywają one różnorodne)^[1]; nie zgadza się

z założeniami dematerializacji dzieła, postprzedmiotowości, deestetyzacji. Ukuty przez artystę termin „pojęciokształty” odnosi się do pojęcia, ale w szerszym znaczeniu – jako idei (ἰδέα – w jej greckim rodowodzie), kwestii niedanej nam bezpośrednio, nieprzynależnej fizycznej rzeczywistości, źródłowej, o którą zapytuje od zarania filozofia.

Na początku było słowo – ten cytat nigdy nie był obojętny artyście. Wierny i do końca oddany słowu, uwalnia je od znaczenia i przenosi w obszary pozajęzykowe, by tam je ujrzeć jako odrębny byt. Skonfrontowany ze światem danym tu i teraz, w którym wszystko ciąży ku ukonkretnieniu, urzeczowieniu lub przynajmniej wyobrażeniu urzeczowienia, artysta sięga w stronę tego, co jest poza, *czego nie ma, lecz jest bardziej niż to, co jest*. Pozostawiając dogmat istnienia w zawieszeniu, dzieło Dróżdźa zdaje się rozpychać granice świata dostępnego, tego, który uznajemy za możliwy do objęcia rozumem, zmysłami, intuicją, wyobraźnią.

już – jeszcze – już

gdy być zaczyna

– to już

gdy jest

– to jeszcze

gdy być przestaje

– to już

(Stanisław Dróżdź, Miniatury)

Początekoniec^[2], *Na początku jest koniec*^[3] – powiada Stanisław Dróżdź. *Koniec jest już w początku, a jednak brnie się dalej*^[4], twierdzi Hamm w *Końcówce* Samuela Becketta. Czas to nieustanne kończenie. Wszystko, co się zdarza, jest kresem czegoś. A jednak koniec – jak w końcówce *Końcówki* Becketta, jak u Dróżdźa – w złożonej z 82 plansz pracy *Czasoprzestrzennie (OD–DO)* z lat 1969–1993, w *Continuum* z 1973 r., w *Bez Tytułu (Przybywanie ubywania, ubywanie przybywania)* z 1973 r. – nie jest ostatecznym kresem, wygaśnięciem dziejów, nastąpieniem nicości. W koniec wpisany jest bowiem początek, zaczynanie się od nowa, nowej formy bycia, w nowym kształcie i konfiguracji.

W jakim kierunku zmierza ów proces odnawiania początku w końcu i końca w początku? Jaka ma być kolejna kończąco-zaczynająca końcówka? U Becketta, w świecie braku nadziei, cierpienia, bólu i szyderstwa, horyzont wypełnia mrok i milczenie, bogowie są nieobecni (Hamm: „Drań! Nie istnieje!” Clov: „Jeszcze nie.”^[5]). Świat „opisywany” przez Dróżdźa to także świat przepelniony dramatyzmem, niezaludniony, pozbawiony gracza. To uniwersum o zdegradowanych współrzędnych, gdzie nie ma początku i końca, a jednostką jest fragment, wycinek. Pozbawione zdań znaki interpunkcyjne, wykastrowane, zawieszane w próżni przyimki i spójniki wykrzykują nieobecność rze-

1 Różnice, jakie dzielą twórczość Stanisława Dróżdźa od sztuki konceptualnej, analizuje Elżbieta Lubowicz w tekście *Rzeczywistość jest tekstem. O „pojęciokształtach” Stanisława Dróżdźa* (w:) Stanisław

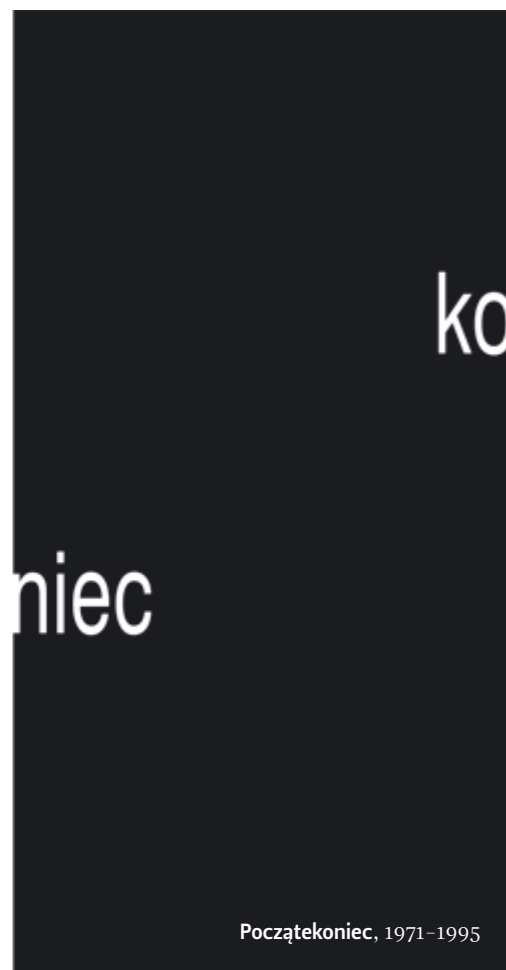
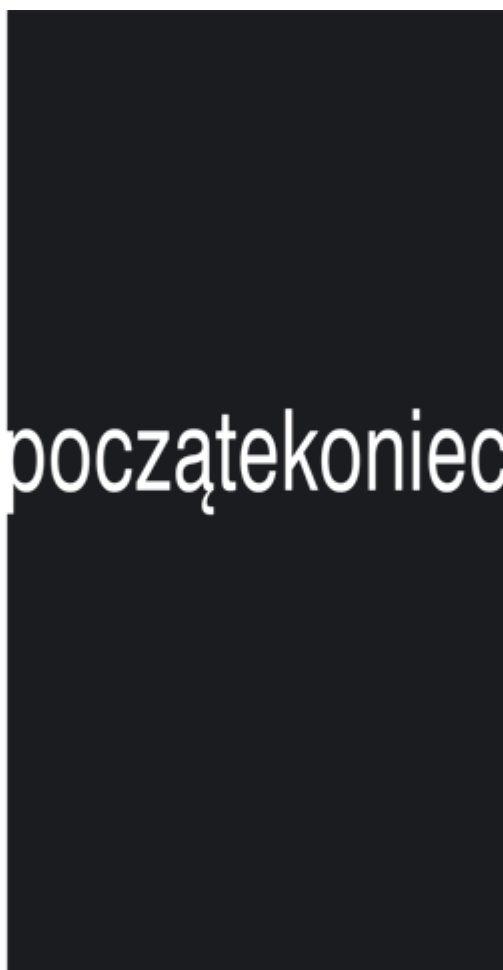
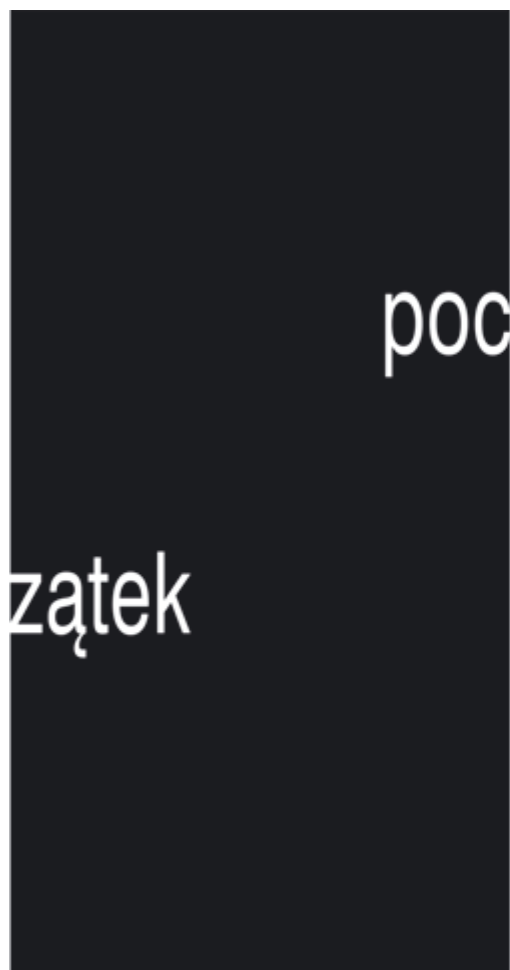
Dróżdź. *Początekoniec. Pojęciokształty. Poezja konkretna. Prace z lat 1967–2007* – katalog wystawy w Muzeum Narodowym we Wrocławiu, Wrocław, 2009.

2 Stanisław Dróżdź, *Bez tytułu (początekoniec)* – praca z lat 1971–1995.

3 Stanisław Dróżdź, *Na początku jest koniec* – wiersz dedykowany rodzicom, lata 60.

4 Samuel Beckett, *Końcówka*, przeł. Zbigniew Libera (w:) Samuel Beckett, *Dramaty*, wyd. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków, 1995, s. 159–160.

5 Samuel Beckett, *Końcówka*, op. cit., s. 151.



Początekoniec, 1971–1995

czy^[6]. Tę dramatyczną nieciągłość „komunikują” nie tylko słowa, jak w pracy *Bez tytułu (trwanie)* z lat 1968–1969, ale i przedmioty – nietekstowe, trójwymiarowe realizacje artysty, wśród nich tzw. klamki (*Bez tytułu* z 1999 roku), seria niedokończonych drzwi, które – jak mówił sam Dróżdź – mogą otwierać się na „nie wiadomo co”, „prowadzą donikąd”^[7] czy tzw. żyłki (*Bez tytułu* z 2002 roku). Świat Dróżdża to świat z krawędzi, z „poza”^[8] i z „między”^[9], skąd przebija głębokie wątplenie w kategorię podmiotowości, w jej trzon – pojęcie „ja”. Artysta podważa zwłaszcza jego językowy wyraz; pierwsza osoba liczby pojedynczej, zaimek „ja” ulega wewnętrznemu rozbiću^[10]. Cóż bowiem oznacza „ja”?

jest
coś
czego
nie ma
nie było
nie będzie
coś
co
jest
było

będzie

co

(Stanisław Dróżdź, *Miniatury*)

„Ja” – zdaje się mówić Stanisław Dróżdź – to nie naczynie, w którym zastyga zestaw indywidualnych cech i kategorii, formujący określoną, niezależną i autonomiczną tożsamość. To raczej rodzaj kolektora, przez który następuje ciągły przepływ zmiennych składowych – fragmentów tożsamości, ulegających nieustannym wpływom, przemianom i metamorfozom. Używanie „ja” jest zatem niczym nieuprawomocnione i pozbawione sensu. Tę prawdę wynosi ze swego doświadczenia Krapp z *Ostatniej taśmy* Becketta czy zanurzone w egzystencjalnym niepokoju głosy z trylogii irlandzkiego autora (*Molloy*, *Malone umiera* i *Nienazywalne*), rzucające radykalne wyzwanie językowi, próbujące w słowach (a raczej w słowotoku) same sobie wytropić i odnaleźć.

W dziele Stanisława Dróżdża podmiot jest wycofany, ukryty, prawie nieobecny. Czuje się aurę zawieszenia, permanentnej dezorientacji i skrajnej niepewności, a pod nogami – obsuwający się fundament^[11]. Dróżdź, choć operujący systemami, matematycznym algorytmem kombinacji i permutacji, zdaje się – jak Wittgenstein (też poszukujący przecież rozwiązań systemowych) pytać: *Na czym mam polegać?*^[12]. W de-narczyżującej (mówiąc za W.H. Audenem i Tadeuszem Sławkiem) poezji Dróżdża proces wymazywania posunięty jest skrajnie dale-

ko – niemal unicestwiony zostaje nie tylko podmiot, także przedmiot jawi się ledwie mgliście, do końca pozostając efemerydą.

Tekst jak Tkanina; dotąd jednak uznawaliśmy zawsze tę tkaninę za wytwór, gotową zasłonę, za którą stoi bardziej lub mniej skryty sens (prawda), teraz podkreślamy, w tkaninie, płodną ideę: tekst tworzy się, wypracowuje przez nieustanne splatanie. Zatracony w tej tkaninie – teksturze – podmiot rozpada się, jak pająk rozkładający sam siebie w konstruktywnych wydzielinach własnej sieci.

(Roland Barthes, *Przyjemność tekstu*^[13])

W tak krańcowej sytuacji niewiele pozostaje – jedynie słowo... Jednak próby uchwycenia jego istoty, wytropienia sensów czy – jak powiedziałby prof. Tadeusz Sławek – *wydarcia*^[14] lich świata są skazane na rozczarowanie i porażkę. Towarzyszy im przecież głęboka świadomość nieprzezroczystości słowa, rozpadu przestrzeni przedstawiania, zwodniczej natury opisu. Słowo nie może już być instrumentem na usługach ludzkiego umysłu. To okrucieństwo rozstępującego się świata, ale okrucieństwo żywy, jak tkanka, która ulega permanentnej przemianie, przechodząc nieustannie ze stanu degradacji i obumierania w stan regeneracji, rozwoju i tworzenia. Słowo daje się →

13 Roland Barthes, *Przyjemność tekstu*, przeł. Ariadna Lewańska, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997, s. 92.

14 Tadeusz Sławek, *Przy (-)ślowie. Stanisławowi Dróżdżowi in memoriam* (w:) Stanisław Dróżdź, *Początekoniec...*, op. cit., s. 41.

6 Stanisław Dróżdź, *Bez tytułu (przyimki: przed, po, za)*, 1996; *Czasoprzestrzennie (OD–DO)*, 1969–1993; „i” (fragmenty), 1970–1997.

7 Stanisław Dróżdź w rozmowie z Elżbietą Łubowicz (w:) Stanisław Dróżdź, *Początekoniec...*, op. cit., s. 222.

8 Stanisław Dróżdź, *Bez tytułu (poza)*, 1971–1981.

9 Stanisław Dróżdź, *Bez tytułu (między)*, 1977.

10 Stanisław Dróżdź, *Bez tytułu (ja)*, 1998.

11 Stanisław Dróżdź, *Niepewność – Wahanie – Pewność*, 1967.

12 Ludwig Wittgenstein, *O pewności*, przeł. Małgorzata i Wojciech Sady, Biblioteka ALETHEIA, Warszawa 1993, s. 98.



bez tytułu, (Pomiędzy), Wrocław, 2009

fot. M. Koch

stawiać, ale nie unieruchomić; pozostając w bezustannym ruchu, pulsuje zmianą. Raz pęka wewnątrz, rozmywając i zatracając znaczenia, czasem jednak, swą sprawczą mocą, scala i otwiera horyzont kolejnych możliwości. To zapewne dlatego – świadom tych wartości – Dróżdz zawsze podkreślał, że nie ma „nic wspólnego ze sztuką, tylko z poezją”^[15].

Słowo, choć niewdzięczne, jest dla artysty jak klejnot; obchodzi się z nim z troską i pieczołowitością. Wyizolowuje je, wydobywa poza język, by podjąć próbę zbliżenia się do jego istoty, w oderwaniu od struktury, z dala od hałaśliwości i chaosu systemu. Wyklucza przy tym opcję relacji mistrz a instrumentarium; nie posługuje się słowem, raczej „na posługę” się oddaje^[16]. Słowo pozostaje dla niego jedyną możliwością, ratunkiem i nadzieją. Bierze je w całej jego nagości, redukuje do czystego znaku, by wejrzeć w jego prawdziwość. Słowo jest pierwsze i macierzyste; artysta igra z nim, jak pisarz w opisie Rolanda Barthesa, co bawi się językiem jak „ciałem matki”, „gloryfikuje je i upiększa albo ćwiartuje

i doprowadza na skraj tego, co można w nim z ciała rozpoznać...”^[17].

...

Musisz zważać na to, że gra językowa jest, że tak powiem, czymś nieprzewidywalnym. Rozumiem przez to: jest pozbawiona podstaw. Nie jest rozumna (czy nierozumna). Jest tu – jak nasze życie.

(Ludwig Wittgenstein, *O pewności*^[18])

Gra ze słowem w przypadku twórczości Stanisława Dróżdza nie ma nic z ludyczności. Reguły są śliskie, gramy materią bez stabilnej podstawy, bez protekcji. Słowo, pozornie obłaskawione, zawsze jednak na nowo staje się obce. Jest jak udomowiony zwierz, którego dzika natura nigdy nie daje się do końca okiełznać. Wynik gry zawsze jest zagadką, a stawka jest wysoka – chodzi o wyjście przed, o otwarcie, o możliwość. *Język jest grą, ale nie w potocznym tego słowa znaczeniu, jak gra w brydża czy w pokera, czy w szachy albo w siatkówkę. W grze, proszę Pani, nie ma żartów. To jest rosyjska ruletka* – mówi artysta w jednej z rozmów^[19].

Gra, jaką podjął Stanisław Dróżdz, obarczona była ryzykiem. Podejmowana była jednak konsekwentnie, z pełną jego świadomością tego ryzyka, przez całe trudne, wypełnione cierpieniem, życie. Była jedyną drogą, nie było od niej odwrotu. Linia horyzontu, inaczej niż w przypadku postaci z dramatów i tekstów Becketta, miała tu jednak wyraźny zarys, oświetlony jasnością nadziei. To dzięki nadziei Stanisław Dróżdz wciąż z tak samo nieustępliwą uporczywością tworzył nowe sploty w swojej tkaninie. Zdany na to, co zastaje, w co został wrzucony, szedł za wyzwaniem, świadom braku gwarancji osiągnięcia celu, pogodzony z tym, że co niepojmowalne i nienazywalne, takim prawdopodobnie pozostanie. ●

Od 26 października do 6 grudnia 2009 r. w Muzeum Narodowym we Wrocławiu prezentowana była wystawa „STANISŁAW DRÓZDZ. Początek. Pojęciokształty. Poezja konkretna. Prace z lat 1967–2007” – pierwszy tak obszerny pokaz twórczości artysty, w ramach którego prezentowanych było ponad 40 dzieł od pierwszych utworów poezji konkretnej powstałych w 1967 roku do najnowszej pracy z roku 2007. Wystawie towarzyszył obszerny katalog – pierwsza monografia twórczości Stanisława Dróżdza – zawierający wszystkie prace pokazane na wystawie.

¹⁵ Stanisław Dróżdz w rozmowie z Małgorzatą Dawidek-Grylicką (w:) Stanisław Dróżdz. Początek..., op. cit., s. 220.

¹⁶ *Ja nie czuję się autorem swoich prac. Jestem tylko narzędziem w ręku Boga. To jak ślusarz i obcążki. Czy obcążki wiedzą do czego służą?* – Stanisław Dróżdz w rozmowie z Elżbietą Łubowicz (w:) Stanisław Dróżdz. Początek..., op. cit., s. 222.

¹⁷ Roland Barthes, *Przyjemność tekstu*, op. cit., s. 44.

¹⁸ Ludwig Wittgenstein, *O pewności*, op. cit., s. 107.

¹⁹ Stanisław Dróżdz w rozmowie z Małgorzatą Dawidek-Grylicką (w:)

Stanisław Dróżdz. Początek..., op. cit., s. 221.



↑ *Bez tytułu (białe warcaby)*, 2007, fot. M. Koch
 → *Bez tytułu (klamki)*, 1999, realizacja ekspozycji
 w Muzeum Narodowym 2009, fot. M. Koch



↑ *Mikro-Makro*, 1971
 → *Klepsydra (było, jest, będzie)*, 1967, realizacja
 w Muzeum Narodowym 2009, fot. M. Koch



Ż Ś
 Y M
 Ż Y C I E
 Ś M I E R Ć
 E R
 Ć

↑ *Życie – Śmierć*, 1969



→ *Alea iacta est*, 2003,
 Biennale w Wenecji,
 fot. A. Świetlik

Eulalia Domanowska

W LABIRYNCIE DŹWIĘKÓW

Wystawa „Inwazja dźwięku” w warszawskiej Galerii Zachęta była jednym z najciekawszych artystycznych wydarzeń minionego roku. Ten wielki multimedialny pokaz przygotowany przez dwoje kuratorów: Agnieszkę Morawińską i Francuza François Quintina, prezentował różne projekty wizualno-dźwiękowe i różne style muzyczne: od barokowej opery po hip-hop.



STRUKTURA KLĄCZA

Projektanci ekspozycji wprowadzili nas w rodzaj labiryntu, gdzie widza zaskakują coraz to nowe propozycje, gdzie błądząc wśród ciemnych sal, rozświetlanych przez monitory bądź ekrany, może odkrywać obrazy, instalacje i projekcje video ponad 30 zaproszonych artystów. Bez kierunkowa kompozycja z wieloma zaułkami dała publiczności szansę wielokrotnego wyboru, sprawiła, że – oprócz prac – samo zwiedzanie stało się atrakcją wystawy. Do jej sukcesu przyczynia się też temat relacji muzyki i sztuk wizualnych, ukazujący różne związki, sytuujący się w obszarach granicznych – kultury elitarniej i popularnej, obrazu i dźwięku, konceptu i emocji, historii i współczesności, które często są nie tylko interesujące, ale i prowokujące nowe, nieprzeczuwane jakości.

Kuratorzy zastrzegali, że wystawa nie pretenduje do ukazania całościowego obrazu zjawiska. Wskazuje raczej na właśnie wspomniane stany graniczne, w którym *ocierają się o siebie różne rodzaje ekspresji muzycznej, różne światy estetyczne i różne kultury, wchodząc w dialog i wzajemny konflikt.*^[1] Dzieła ukazują, opowiadają, odsłaniają, przypominają różnorodne konteksty – kulturowy, historyczny, społeczny, polityczny. Bogactwo możliwości i odniesień akcentuje Agnieszka Morawińska, wymieniając rozmaite konwencje stosowane przez artystów, którzy, tworząc swoje dzieła, sięgają nawet do gatunków literackich, takich jak groteska, melodramat, bajka czy felieton. Według niej muzyka i dźwięk bywają używane jako wehikuł pamięci, jako metafora kultury albo procesu doskonalenia się czy nawet jako środek kształtujący alegorię życia. Bardzo trafnym wydaje mi się tu przywołanie przez Quintina struktury klącza – złożonej, niedomkniętej struktury zdefiniowanej przez Felixa Guattari i Gilles Deleuze’a. Według tego otwartego modelu zaprojektowano ekspozycję, która daje rozmaite możliwości kontynuacji i tropów.

DAWNE ZWIĄZKI

Temat związków obrazu z muzyką od wieków fascynuje artystów i teoretyków. Jak wspomina w katalogu dyrektorka Zachęty, zajmował się tym problemem już Leonardo da Vinci, który uznawał jednak prymat malarstwa. Barokowa tradycja spopularyzowała przedstawienia pięciu zmysłów. Słuch symbolizowały zazwyczaj instrumenty muzyczne. Temat przenikania się różnych dziedzin sztuki, a zwłaszcza umuzycznienia poezji i malarstwa nabiera wagi w epokach, których twórcy pragną zjednoczenia sztuk, myślą o dziele w kategoriach całości, jak na przykład w romantyzmie, odwołującym się do potęgi ducha i emocji, uznawanych za charakterystyczne cechy muzyki czy w secesji, w której przenikanie się wielu sztuk ułatwiało tworzenie całości jednolitych stylowo. Z tego okresu pochodzi pokazywany na wystawie tryptyk „Muzyka” Jacka Malczewskiego z 1906 roku. Autor wielokrotnie umieszczał na swoich obrazach instrumenty i odwoływał się do muzyki, która pojawia się u niego w formie symboli i aluzji. *Malczewski tworzy głęboką perspektywę psychologiczną, wymagającą definicji różnych składników – zauważa Jacek Szerszenowicz – Muzyczność nie jest dla niego synonimem nastroju (jak dla romantyków; przyp. aut.) ani też porządkiem kompozycyjnym alternatywnym wobec logiki rzeczywistości. Jest narzędziem przekształcania znaków ikonicznych w symbole – poprzez włączenie w porządek natury instrumentów należących do świata mitologii i sztuki.*^[2]

Związku obu sztuk szukali pierwsi malarze abstrakcyjni – Mikołaj Konstanty Čiurlionis, Vasilij Kandinsky, a później także Paul Klee, którzy studiowali obie dziedziny, aby wybrać malarstwo w późniejszej drodze życia, nie tracąc jednak zainteresowania muzyką. Nie ma ich obrazów na wystawie, zapewne z powodu trudności w sprowadzeniu dzieł, ale ich przypadki i twórczość są szeroko opisane w katalogu towarzyszącym projektowi.

Dziś, kiedy rozwój technologii dał artystom o wiele więcej środków kreacji niż mieli kiedykol-

Robert Kuźmirowski, R-35, 2008-2009, inst. Zachęta, 2009, fot. S. Madejski

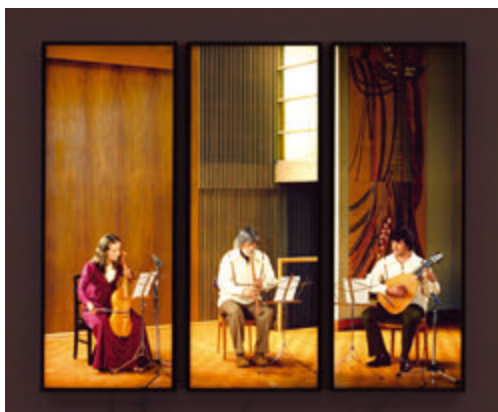
wiek w historii sztuki, ich obrazy ożyły dzięki technice filmowej i „rozbrzmiały”. Mają oni prawie nieograniczoną możliwość wyboru z wielkiej kolekcji kultury i często sięgają do mediów oddziałujących na więcej niż jeden zmysł. Formy teatralne, performance, a przede wszystkim sztuka video pozwala uruchomić pokłady odczuć i znaczeń na różne sposoby. Czasem widz zostaje zanurzony w dzieło, otoczony bodźcami, które wręcz przenoszą go w inną rzeczywistość zaprojektowaną przez artystę. Tak dzieje się w przypadku instalacji wizualno-dźwiękowej Petera Koglera, zainstalowanej w jednej z sal Zachęty. Obrazy generowane elektronicznie wypełniają całą przestrzeń wokół widza; przelewają się na powierzchniach ścian, odbijają na podłodze, tworzą płynne iluzje związających się i rozwijających organicznych wzorów, które w pewnym momencie zmieniają się w geometryczną kratownicę. Widz zostaje symbolicznie schwytny w wirtualną pułapkę, której towarzyszą dźwięki elektronicznej muzyki skomponowanej przez najsławniejszego DJ-a Wiednia Franza Pomassla. Ich niskie, „sięgające trzewi” tony przypominają gardłowy śpiew buddyjskich mnichów, mający terapeutyczny, relaksujący wpływ na słuchaczy. Austriacy twórcy przy pomocy obrazu i dźwięku przenoszą nas w wyimaginowany autonomiczny świat tworząc dzieło totalne, jakiego pozazdrościłoby im romantycy.

PAMIĘĆ I BAJKOWE HORRORY

Muzyka jako nośnik pamięci została wykorzystana w performance Mariny Abramovič *Bohater*. Na ekranie widzimy postać samej autorki siedzącej nieruchomo na białym koniu i trzymającej białą flagę. Z ekranu płyną dźwięki jugosłowiańskiego hymnu z czasów Tito, który ma przypominać czasy młodości jej rodziców. Patriotyczna pieśń została napisana przez słowackiego autora, którego zamysłem było stworzenie czegoś pansłowiańskiego do muzyki

1 François Quintin, *Powietrze z Paryża. Pomiędzy muzyką a widzialnością*, katalog wystawy „Inwazja dźwięku”, s. 14.

2 Jacek Szerszenowicz, *Inwazja i infekcja*, katalog wystawy, s. 22.



1. **Andrzej Bieńkowski**, *Ostatni wiejscy muzykanci*, 1985–2005, wideo, fot. z lat 1985–2007
 2. **Stefan Madej**, 1998, akr., pł., Zachęta 2008,
 3. **Rodney Graham**, *Trzech muzyków*, 2006, Zachęta 2009
 4. **Katarzyna Kozyra**, *Letnia opowieść*, 2008, wideo, Zachęta 2009
- Fot. 1–4 S. Madejski

Mazurka Dąbrowskiego. Abramovič wykorzystuje dobrze znany w historii sztuki wizerunek pomnika konnego i dźwięk będący nośnikiem narodowej ideologii i tożsamości. Jej film *Bohater* wywołuje mieszane uczucia, bo jest naładowany ambiwalentną symboliką: zarówno pozytywną jak i negatywną. Pozytywna związana jest z osobistą historią autorki. Jej ojciec poznał jej matkę w czasie II wojny światowej i uratował unosząc na białym koniu. Lecz jugosłowiański hymn kojarzy się także z nacjonalizmem i tragedią Bałkanów lat 90. Muzyka przywołuje obrazy z przeszłości. Artur Żmijewski w *Naszym śpiewniku* prosi polskich Żydów mieszkających dziś w Izraelu, a wywodzących się z przedwojennej Polski, o przypomnienie melodii młodości. Ludzie w podeszłym wieku nucą jakieś strzępy prostych pieśni i piosenek. Jedna ze staruszek nie bardzo ma ochotę na zaśpiewanie polskiego hymnu. Pewnie przywołuje zbyt bolesne wspomnienia.

Zachowaniu śladów pamięci o wiejskich muzykantach Andrzej Bieńkowski poświęcił kilkadziesiąt lat życia. Fotografie, namalowane na ich podstawie portery i filmy wideo tworzą wielkie archiwum czasów, które odeszły. Charakterystyczne linie melodyczne, nuty żydowskiej czy orientalnej muzyki przewijające się przez wiejskie melodie (choć zazwyczaj wykonawcy nie uświadamiają sobie ich

pochodzenia) są nośnikami zbiorowej i indywidualnej pamięci. Zapamiętane obrazy i odczucia pomagają nam przywołać w swojej instalacji dźwiękowej *Cztery pory roku* Krzysztof Knittel, który nagrał dźwięki natury znamienne dla różnych pór roku: odgłosy zwierząt, ptaków, atmosferycznych zjawisk i połączył je z brzmieniem ludzkich czynności wpisując się w zarówno malarską, jak i kompozytorską tradycję obrazowania cykliczności przyrody.

Muzyka jako jeden z atrybutów tożsamości to również częsty motyw w twórczości artystycznej. Najdobitniejszym przykładem są dwa filmy Katarzyny Kozyry stworzone w ramach wieloczęściowego cyklu „W sztuce marzenia stają się rzeczywistością”, który zapoczątkowała decyzja autorki nauczenia się operowego śpiewu. Od wielu lat jest ona pilną uczennicą Mistrza Grzegorza Pitulej – śpiewaka opery klasycznej, będącego, oprócz berlińskiej drag queen Glorii Viagry, stałą postacią występującą w ostatnich dziełach artystki. Film *Kastrat* ukazuje naturalistycznie tytułową akcję odgrywaną w konwencji barokowej opery. Tłum pólnagich młodzieńców zebranych na widowni obserwuje proces okaleczenia, który daje możliwość zachowania daru cudownego głosu i służy do odśpiewania pieśni Ave Maria. *Przedstawiony tu świat sztuki jest skonwencjonalizowany, ko-*

stiumowy, koturnowy i okrutny^[3], podobnie jak w drugim filmie *Letnia Opowieść* zrealizowanym w konwencji niemieckiej bajki, w której Kozyra kreuje pozornie miły beztroski świat karlic żyjących w czarodziejskim kolorowym ogrodzie pełnym kwiatów. W uroczych domkach pełnych jasnych pokoi, kwiecistych zasłon i pelargonii mieszka pięć jasnowłosych, ubranych w schludne fartuszki, pracowitych kobiet. W ich nierealnym świecie pojawiają się niespodziewanie trzy postacie – śpiewaka, Glorii Viagry i samej autorki, które zakłócają ustalony porządek tego wymarzonego raj. Uroczą wizja artystki zakorzeniona jest w mitologii i literaturze. Przywołuje na myśl *Tajemniczy ogród* Frances Hodgson Burnett, hobbitów Tolkiena czy ideę biblijnego raj. Za zakłócenie ustalonego porządku tego idyllicznego, choć od początku „skażonego” innością świata, przyjdzie śpiewakowi i drag queen zapłacić najwyższą cenę. Wiosenny świergot ptaków i radosną muzykę zastępuje horror koszarnej zbrodni. Konwencje i normy nie tolerują obcego. To wspaniałe, niezwykle profesjonalne dzieło Katarzyny

→ **Dokończenie na stronie: 126**

3 Agnieszka Morawińska, *Asocjacje, przenikanie i kontrasty*, Katalog wystawy, s. 12.



Cardiff/Miller, *The Murder of Crows*, inst., 2009, © Anna Maderlechner.

Alexandra Hołownia

JANET CARDIFF I GEORGE BURES MILLER – *THE MURDER OF CROWS*

Do końca maja 2009 w berlińskim Muzeum Sztuki Współczesnej, Hamburger Bahnhof można było podziwiać instalację dźwiękową *The Murder of Crows*, autorstwa kanadyjskich artystów, Janet Cardiff i George'a Bures Millera. Zorganizowany w ramach Festiwalu März Musik pokaz, otwarta szefowa Dokumenta 13, Carolyn Christov-Bakargiev. Obecność kuratorki ujawniła jej upodobania skupione wokół sztuki Fluxusu i Minimal Artu. Wychowani na dokonaniach ruchu Fluxus Cardiff/Miller należą do pokolenia reprezentującego poszerzone pojęcie sztuki. Za swoje wizualno-dźwiękowe, akustyczne aranżacje zdobyli w roku 2001 nagrodę Weneckiego Biennale. Praca *The Murder of Crows* powstała w roku 2008 na zamówienie Thyssen-Bornemisza Art Contemporary, dla Bienale w Sydney i jest do tej pory największą realizacją pary. Instalację tworzy 98 głośników wiszących na różnych wysokościach oraz 20 wzmacniaczy. Stół z tubą starego gramofonu stanowi centrum instalacji. Odbiorcy mogą usiąść na rozmieszczonych dookoła stołu brązowych, składanych krzesłach, na których po części rozmieszczone są również głośniki. Widzom wolno siedzieć, stać lub spacerować pomiędzy głośnikami. Pół godziny trwa ten wyjątkowy koncert perfekcyjnych dźwięków. Precyzyjne i bardzo plastyczne oddziaływanie głosów ma w całej sali taką samą jakość. Ogromna czerwona kurtyna dzieląca przestrzeń wystawienniczą od strefy wejściowej wprowadza publiczność w świat imaginarnego teatru. Pod wpływem słyszanego dźwięku powstają w wyobraźni odbiorców obrazy.

Surrealną atmosferę słuchowiska budują połączone ze sobą śpiewy, opowiadania, odgłosy: wichury, szybkiego oddechu, kaszlu, zadyszki, kapania wody, szeleszczenia liści, otrząsania, drapania, trzepotania skrzydeł, świstania, krakania wron i mew. Strukturę spektaklu tworzą trzy sny Janet Cardiff. Autorka czyta swe teksty złamanym, przestraszonym głosem. Pierwszy opowiada o obozach koncentracyjnych, przemysłowym zabijaniu, o morderczych maszynach przerabiających małe kotki na mielone. Elektroniczne dźwięki symulują odgłosy tych aktów przemocy. Drugi sen przedstawia wizję młodych zakutych w kajdany ludzi. Ryzyko ucieczki wiąże się dla nich z perspektywą amputacji nóg. Słyszymy rosyjskie marsze i rewolucyjne pieśni, krakanie wron i szum morza. Trzecia historia mówi o obciętej nodze, znalezionej w łóżku pewnego nadmorskiego kurortu. Surrealistyczna logika snów wprowadza śpiącego do krainy potworów i zjaw. Artystów zainspirował klimat grafiki Francisco Goi *Gdy rozum śpi, budzą się demony*. Tytuł *The Murder of Crows* pochodzi od zwyczaju praktykowanego przez wrony. Podobno, gdy jedna z nich zdechnie, to inne kraczą przez 24 godziny. W kulturze angielskiej krakanie symbolizuje nieszczęście^[1]. Aura instalacji miała przypominać filmy Alfreda Hitchcocka albo Davida Lyncha. Dawała do zrozumienia, że zgodnie z cytatem filozofa Ludwiga Feuerbacha, *ucho jest organem strachu*. Niestety, moim zdaniem, słaba dramaturgia spektaklu nie spełniła postawionego sobie zadania. Absurdalne, wylewnie patetyczne słuchowisko raczej rozśmiesza naiwnym tekstem, niż napawa grozą.

- *Sopran: Gdzie jest moja noga, gdzie jest?*
- *Chór: Ona zgubiła swoją nogę. Gdzie jest noga? Ona potrzebuje nogi, oddajcie nogę z powrotem. Bomba urwała nogę^[2]*
- W dobie dzisiejszych, okrutnych zbrodni wojennych, kiedy np. dzieci w Ruandzie grają piłkę obciętymi

¹ Musikwerke Bildender Künstler, *The Murder of Crows*, mix media sound installation – Katalog, tekst Carolyn Christov-Bakargiev, str.7

² Materiały prasowe, cytat w tłumaczeniu autorki.

Artystów zainspirował klimat grafiki Francisco Goi, *Gdy rozum śpi budzą się demony*. Tytuł *The Murder of Crows* pochodzi od zwyczaju praktykowanego przez wrony. Podobno, gdy jedna z nich zdechnie, to inne kraczą przez 24 godziny.

głowami kolegów, wizja kalectwa w postaci braku kończyny mało przeraża. Mimo to *The Murder of Crows* ma kilka udanych momentów. Dobra aranżacja przestrzenna sali, jak i fascynująca akustyka wywierają wrażenie. Sny Kasandry są przepowiednią nadchodzących katastrof. Natomiast sny Cardiff podsumowują tragedie XX wieku. Artyści uważają swą pracę za „requiem dla starego świata”. Wrony kraczą nad przeszłością, nad minionymi bitwami, rzeźniami, masowymi zagładami, męczarniami, wyzyskiem, uciskiem, zniewoleniem kultur, przemocą, ogłoszaniem stanów wyjątkowych. Lecz rozprawa z dawną epoką nie pozwala uwierzyć w lepszą przyszłość, bo skierowane przeciwko terrorystom krwawe agresje XXI wieku, napędzają tylko koło powtórek.

- Janet Cardiff urodziła się w 1957, Brussels, Ontario w Kanadzie. Studiowała w Queen's University in Kingston, dyplom w 1980 i w Alberta University Lethbridge, dyplom 1983 w Kanadzie. Mieszka i pracuje w Berlinie i w Grindrod, British Columbia w Kanadzie.
- Georg Bures Miller urodził się w 1960 Vegreville w Kanadzie. W 1986 skończył Ontario College of Art. Mieszka i pracuje w Berlinie i w Grindrod, British Columbia w Kanadzie.
- Duet artystyczny Cardiff/Miller odnosi sukcesy, partycypując w licznych wystawach międzynarodowych. Między innymi w roku 2008: w The Fruitmarket Gallery w Edynburgu, 2007 w Muzeum Sztuki Współczesnej w Barcelonie, 2006 Muzeum Sztuki Współczesnej Luisiana, Humlebaek w Danii, 2005 Public Art Fund w Nowym Jorku. ●



Lucier wynalazł dźwięki, jakich nikt nigdy nie słyszał. Szukający nowych środków wyrazu, wydobyl brzmienia z przedmiotów nie mających nic wspólnego z tradycyjnymi instrumentami muzycznymi.

↑ Alvin Lucier, *Opera with Objects*, performance 1997, materiały prasowe
↓ März Music 2009, fot. K. Bienert



Alexandra Hołownia

WIZUALNE PRACE MUZYKÓW I UTWORY MUZYCZNE PLASTYKÓW

Alvin Lucier – abstrakcyjny minimalista

Trwający od 20 do 29. marca 2009, w Berlinie Festiwal Muzyki Aktualnej März Musik, przypominał amerykańskich twórców abstrakcyjnego minimalizmu: Roberta Ashleya, Johna Cage'a, Alvina Luciera i Stev Reich. Odkryli oni w latach 60. muzykę konceptualną i minimalną. Eksperymentowali, przekraczając granice w sztuce. Podobnie jak przedstawiciele ruchu Fluxus dążyli do połączenia wszelkich sztuk. Ci nowatorscy kompozytorzy najchętniej prezentowali swe dokonania w galeriach sztuki współczesnej, między innymi w The Showroom w Londynie, także w galerii Rene und Ursula Block w Berlinie.^[1] Na berlińskim festiwalu urzekło mnie pełne humoru wystąpienie 78-letniego Amerykanina, Alvina Luciera. W przedstawionym filmie Roberta Ashleya *Music for Solo Performer 1965* oglądamy przygotowania Luciera do koncertu. Wizażystki pudrują mu twarz, malują oczy, fryzują włosy. Ucharakteryzowany muzyk w stroju Indianina, siedzi za perkusją, ale na niej nie gra. Akcja rozciąga się w czasie. Jedno, jedyne uderzenie pałeczką w perkusję kończy performance. Także

wykonanie innego utworu Luciera: *In Memoriam John Higgins* dla A- Klarnetu i Sinus-Generatora z 1984/87 roku powaliło berlińską publiczność. Przez 14 minut klarncista Anthony Burr trzymał w rękach klarnet przystawiony do ust. Już za chwilę miał zacząć utwór. Owa chwila jednak trwała i trwała. Klarncista nadymał usta, lecz żadnego tonu nie wydał. Publiczność podziwiała głos ciszy. Pod koniec słycało było tylko cichy pisk generatora, któremu przez ułamki sekundy wtórował klarnet.

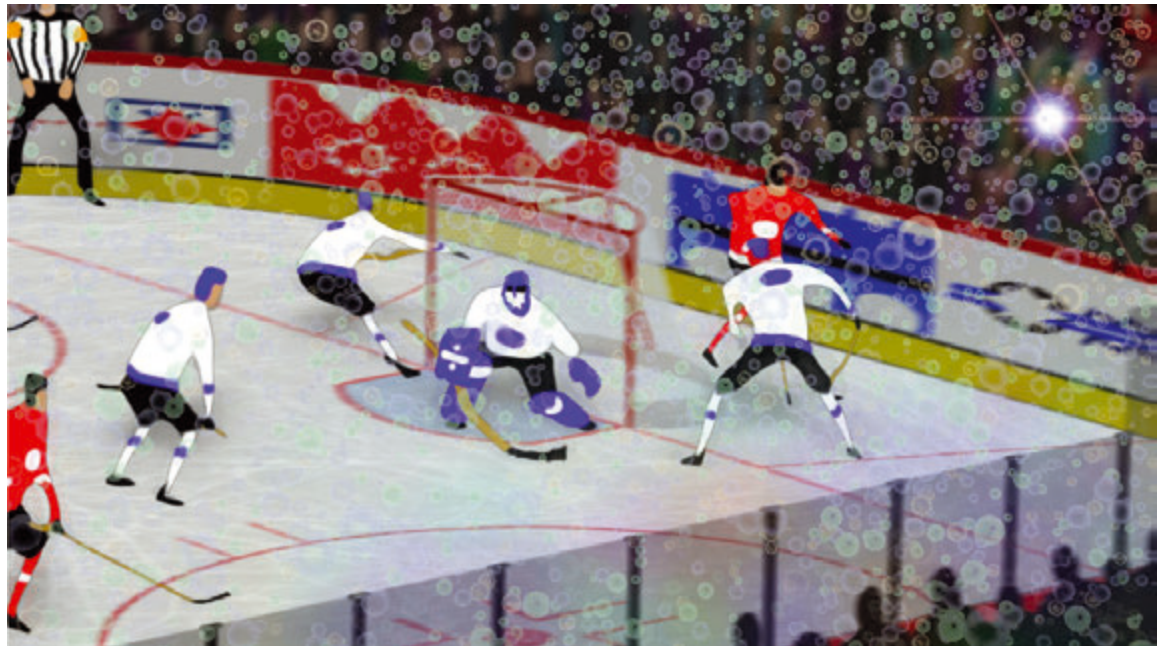
Alvin Lucier urodził się w 1931 roku w Nasha, New Hampshire. Studiował na Uniwersytecie w Yale (New Haven) i na Uniwersytecie Brandeis w Bostonie. W roku 1966 z Robertem Ashleyem, Davidem Behrmanem i Gordonem Mumma założył Sonic Arts Studio. Muzycy koncertowali wspólnie w USA i Europie. Od roku 1969 naucza na Wesleyan University w Middletown, w Connecticut. Nazwany pionierem abstrakcyjnego minimalizmu sytuuje swą twórczość pomiędzy muzyką a sztukami pięknymi. Ten konceptualny kompozytor, wizualny performer, autor instalacji bada zachowania i nośność fal dźwiękowych. Lucier, wynalazł dźwięki, jakich nikt nigdy nie słyszał. Szukający nowych środków wyrazu, wydobyl brzmienia z przedmiotów nie mających

nic wspólnego z tradycyjnymi instrumentami muzycznymi. Artystę interesuje prosta konfiguracja przestrzeni i proste środki wyrazu. Najchętniej pracuje z głosami otaczającej przyrody, gdyż, jak mówi, są one bezinteresowne, a swoim istnieniem wnoszą jednoznaczne informacje. Akustyka dźwięków ma dla niego uniwersalne znaczenie i jest w mniejszym stopniu przypisana kulturze niż muzyka. Lucier w swych kompozycjach zaniechał rytmu, tempa i melodii. Także unikał znanych dotychczas struktur muzycznych, mogących odwrócić uwagę słuchaczy od fenomenu dźwiękowego. Partytury zapisywał i nadal zapisuje w postaci prozy. Czasami notuje je także w formie rysunków i szkiców. Jak każdy prekursor, miewa problemy z akceptacją swej twórczości. Bywało, że interpretatorzy nie chcieli grać jego utworów, a publiczność nie chciała ich słuchać. – *Pewien profesor z Kolorado stwierdził, że moja muzyka szkodzi słuchaczom. Ale ja uważam, że jego zdanie nie przeszkadza mojej muzyce,*^[2] mówił awangardowy muzyk, którego twórczość znalazła wielkie zrozumienie i poparcie wśród wizualnych artystów, kuratorów i krytyków sztuki współczesnej. ●

¹ http://www.arrabbit.com/all/events/event/9706/a_necessary_music_an_evening_with_robert_ashley
http://www.klangmuseum.de/kl_material/klanginstallationen/sonambiente/stereo_action_club.html

² Film Roberta Ashleya *Music with Roots in the Aether – Landschaft mit Alvin Lucier*

1. Jriz Pääbo (HÁAKI)
2. Antoine Schmitt
i Jean-Jacques Birge,
NABAZ'MOB



Iza Franckiewicz

TRZY DEKADY FESTIWALU ARS ELECTRONICA

Ars Electronica to jeden z najstarszych festiwali dedykowanych mediom elektronicznym. Formuła wydarzenia, którego pełna nazwa brzmi *Ars Electronica. Ein Festival für Kunst, Technologie und Gesellschaft*, od lat łączy sztukę z technologią i społeczeństwem. Każdej edycji przyświeca temat główny. W tym roku mottem imprezy była natura ludzka (*Human Nature*). Ars Electronica gościła w Linzu już po raz trzydziesty. Rocznicą ta zbiegła się z wyróżnieniem, jakie stało się udziałem całego miasta. Linz został bowiem wybrany Europejską Stolicą Kultury 2009 roku.

Tematy wiodące kolejnych edycji festiwalu zawsze problematyzują istotne, bieżące kwestie ze styku sztuki, nauki i społeczeństwa. Jubileuszowe motto prowokuje do namysłu nad przeobrażeniami natury ludzkiej dokonującymi się pod wpływem nauki i technologii. Człowiek ingeruje nie tylko w otaczające go środowisko, ale – za pośrednictwem takich dyscyplin jak na przykład biotechnologia czy inżynieria genetyczna – również w siebie samego. Problem ten został podniesiony w ramach odbywającej się podczas Ars Electroniki serii wykładów i w pracach eksponowanych podczas festiwalu. W ramach wystawy „Human Nature” zaprezentowano różne perspektywy ingerencji ludzkiej w szeroko rozumianą naturę. Wśród wystawianych prac znalazł się między innymi *Anatomic Flesh Shoe* Adama Brandejsa – „żyjący” but z logo jednej z najpopularniejszych na rynku firm sportowych, uszyty z lateksowego odlewu uformowanego ze skóry artysty. W ten dobitny wizualnie sposób artysta obrazował związek rynku masowego z trudem ludzkiej pracy. Nieco mniej radykalna, ale równie intrygująca była kolejna praca Brandejsa *Genpets Series 01*. Tym razem składały się na nią zapakowane niczym zabawki z supermarketu „żywące istoty”: *produkowane masowo, biogenetycznie generowane, zapakowane i gotowe do dyspozycji odbiorcy*. Obie niezwykle intrygujące, nieco upiorne prace, budziły niepokój, wręcz odrazę. Przy czym lęk ten

nie sprowadzał się do cyberfobii, obawy o odczłowieczenie świata, a wprost przeciwnie wynikał ze zhumanizowania czy też przehumanizowania technologii. Poza pracami o wydźwięku raczej defetystycznym, pojawiły się i te z nadzieją patrzące na ingerencję nauki w środowisko naturalne. Za przykład może posłużyć projekt Marieke Staps *Soil Clock* – zegar, który energię czerpie z procesów metabolicznych zachodzących w glebie. Na uwagę zasługuje praca Lawrence Malstafa *Shrink*, którą w warstwie wizualnej stanowiła konstrukcja z zamocowanym transparentnym materiałem PCV,

Ekspozycja 30 Jahre Ars Electronica, mocno osadzona w terażniejszości, raczej łączyła historię z przyszłością, niż gloryfikowała tę pierwszą.

który w ramach performance'u stawał się próżnią opakowującą artystę. *Shrink* odnosi się do dążności współczesnego społeczeństwa do poczucia bezpieczeństwa, przy jednoczesnym nieustannym lęku o przetrwanie. Wystawa „Human Nature” nie starała się narzucać gotowych odpowiedzi odnośnie do naszej przyszłości, nie moralizowała. Chodziło raczej o podniesienie problemu i to w sposób raczej lekki i przyjemny, czasem pełen dowcipu, jak w przypadku *The Earth Angel* całkowicie przyjaznego środowisku wibratora. Jubileusz to także czas refleksji, wyraźnego dostrzeżenia zmian. Prace pokazane w ramach wystawy „Human Nature”, choć zazwyczaj ujęte w przystępną, atrakcyjną formę, na przykład obuwia sportowego, wzbudzały niepokój, podnosiły istotne współczesne problemy.

Obchody jubileuszu trzydziestolecia nie zdominowały festiwalu. Przez wiele lat historia sztuki multimedialnej w dużej mierze pisana była właśnie w Linzu. Gościli tu prace, które przeszły do kanonu sztuki współczesnej. Ci, którzy liczyli na obliczoną na dużą skalę retrospektywę, mocne odniesienie do przeszłości, zawiedli się. Ekspozycja „30 Jahre Ars

Electronica”, mocno osadzona w terażniejszości, raczej łączyła historię z przyszłością niż gloryfikowała tę pierwszą. Rocznicą stała się dobrym pretekstem do zwrócenia uwagi na projekty służące archiwizacji sztuki, wydarzeń artystycznych. Projekt *Mapping the Archiva: Prix Ars Electronica* pozwalał penetrować historię festiwalu, aż do połowy lat osiemdziesiątych. W ramach wystawy prezentowany był również projekt GAMA *Gateway to Archives to Media Art*. Refleksja nad trzema dekadami festiwalu przyświecała serii dyskusji w ramach *History Talk*. Wszelkie projekty dedykowane rocznicy festiwalu bardziej aniżeli podkreślać jego długą tradycję, wskazywały, że to trzydzieści lat otwartości, poszukiwań, nastawienia na to, co nowe. Jubileusz nie zdusił futurystycznego ducha festiwalu.

Przechodząc do tego, co nowe właśnie, warto przyjrzeć się wystawie „Cyberarts 09”. Instalacją, która zdobyła Golden Nica (główna nagroda festiwalu) w kategorii interactive art, jest praca Lawrence'a Malstafa *Nemo Observatorium*. Malstaf przy użyciu niespecjalnie skomplikowanych technologicznie środków stworzył przestrzeń niewyobrażalnych doznań zmysłowych. Odbiorca pracy *Nemo Observatorium* wkracza w oko cyklonu, w miejsce absolutnie ciche i spokojne, podczas gdy wokół niego narasta nawałnica. Przestrzeń składająca się na pracę ma formę walca wykonanego z prześwitującego tworzywa, po środku którego stoi fotel. W jego wnętrzu umieszczone są wiatraki, które uruchomione przyciskiem w fotelu, podnoszą i wprawiają w ruch kawałeczki styropianu – rozpetują burzę, która stanowi metaforę zmieniającego się w niewiarygodnym tempie świata. Ciekawe w omawianej kategorii były również prace *In the Line of Sight* Daniela Sautera, Fabiana Winklera i *Double-Taker (Snout)* Golan Levin stworzony we współpracy z Lawrence'em Hayhursta, Stevenem Bendersem i Fannie White. Sporym mankamentem ekspozycji prac nagrodzonych był fakt, że szereg wyróżnionych projektów interaktywnych dostępnych było jedynie w formie dokumentacji wideo, co w zasadzie kłóci się z samą ideą sztuki interaktywnej.



2

W kategorii Hybrid Art Golden Nice za *Natural History of the Enigma* otrzymał Eduardo Kac, którego grafiki mieliśmy okazję w tym roku zobaczyć w gdańskiej Łaźni. Artysta stworzył nową istotę *Edunię*, wszczepiając petunii gen pochodzący z własnego DNA. Jak co roku, nagrody rozdano również w kategorii Digital Music, w której główna trafiła do Billa Fontany i Digital Communities – tę wygrał projekt HipperBarrio. Tradycyjnie konkurs rozpisany był również na animacje i *u19*, czyli prace najmłodszych.

Tegoroczna wystawa prac nagrodzonych przyćmiona została nieco przez sąsiadującą z nią, zorganizowaną z niebywałym rozmachem, w ramach projektu Linz – Europejska Stolica Kultury wystawę „Hohen Rausch”. W jej ramach zobaczyć można było m.in. świetnie wystawione i jak zawsze pełne magii video Pipilloti Rist, czy przepełnione absurdalnym humorem prace Romana Signera i Leonida Tishkova.

Na sam koniec zostawiam wystawę „See this Sound”, która stanowiła wisienkę na jubileuszowym torcie Ars Electroniki. Zorganizowane tematycznie prace stanowiły retrospektywę działań eksplorujących – na przestrzeni kilkudziesięciu lat – relacje audiowizualną. Wymagająca poświęcenia kilku godzin wystawa skupiała m.in. dzieła artystów bliżej lub dalej związanych z Fluxusem, takich jak John Cage, Yoko Ono, Young Le Monde, Nam June Paik, Steina Vasulka, czy twórców pierwszej i drugiej Awangardy Filmowej. W tym zaszczytnym gronie nie zabrakło rodaków: Józefa Robakowskiego i Ryszarda Waśki. Trudno znaleźć nazwisko znaczące dla historii sztuki z obszaru visual music, którego zabrakło by w ekspozycji „See this Sound”. Pozwoliła ona zobaczyć w jednej przestrzeni muzealnej pracy, o których do tej pory wielu z nas mogło jedynie słyszeć.

Ars ElectRonica to blisko tydzień niezliczonych wystaw, sympozjów, performance'ów, koncertów i projekcji, które trudno nawet wymienić. Dla znalezienia się w oku cyklonu i zobaczenia dźwięku warto było Linz odwiedzić. ●



Clapin Jean-François Sanazin

© DARK PRINCE 2008

Miroslaw Rajkowski

ARS ELECTRONICA 2009

GŁÓWNE NAGRODY NA ARS ELECTRONICA W ROKU 2009.

Animacja HAAKI nagrodzona Złotą Nike w kategorii Animacja Komputerowa jest ekspresjonistycznym filmem krótkometrażowym, którego obraz i ścieżka dźwiękowa zostały stworzone jednocześnie. Autorka Iriz Paabo (CA) używa terminu „animbits”, aby opisać słownik kinematograficzny, którym obrazuje mecz hokeja na lodzie. Aczkolwiek sama nie jest fanką tego sportu, to pozwała inspirować się przez Erica Nesterenko, gwiazdę hokeja w latach 60. Rezultatem jest cudownie nieortodoksyjna, synestetyczna interpretacja kanadyjskiego sportu narodowego, z którym większość Kanadyjczyków ma coś wspólnego, a jeden z poetów nazwał go czymś pomiędzy baletem i morderstwem. Autorka wyznała, że chociaż chodzi na mecze hokeja, to bardziej interesuje ją nie gra, ale „pejzaż akustyczny”, który jej towarzyszy. HAAKI został.

Pierwsza nagroda w kategori Digital Music to nowa wersja kompozycji „Speed of time” Billa Fontany (USA) będąca rzeźbiarską mapą dźwiękową dzwonów londyńskiego Big Bena. Sieć mikrofonów, rozpoczynająca się od zegara na wieży i przechodząca na otaczające poddasza i tarasy dookoła Parliament Square, równocześnie wyznacza kontury czasowego deformowania dźwięku dzwonów. Szybkość dźwięku wynosi 3,3 km/sek. Kiedy uświadamiamy sobie dystans położenia wszystkich mikrofonów i dzielimy te odległości przez szybkość dźwięku, otrzymujemy w rezultacie sekwencje naturalnego akustycznego opóźnienia kreującego multi-

wymiarowy „obraz dźwiękowy” Big Bena, którym jest aktualna, żywa mapa dźwiękowa tej części Londynu.

W kategorii Hybrid Art zwyciężyła *Natural History of Enigma*, która jest artystycznym wkładem Eduardo Kaca w królestwo roślin. Artysta wyodrębnił gen ze swego DNA i użył go do zastąpienia tego samego typu genu w kwiecie petunii. Rezultatem tej transplantacji genów jest nowa forma życia: EDUNIA, coś pomiędzy człowiekiem, a petunią. Aby zrealizować ten genetyczny test Eduardo nie wybrał jakiegokolwiek genu, wybrał ten odpowiedzialny za identyfikację obcych ciał. Fakt, że w następstwie transplantacji genu nowy element został rozpoznany jako samodzielny organizm, podkreśla fakt, że została stworzona nowa forma życia.

Instalacja *THE NEMO OBSERVATORY* urzeka w sposób, który jest jednocześnie drażniący i hipnotyczny. L. Malstaf (B) używa pięciu wentylatorów i cylindrów PVC, od sztucznej bieżni do stworzenia symulacji trąby cyklonu. Tysiące drobin polistyrenu lata w powietrzu wokół obserwatora usytuowanego dokładnie w centrum burzy. Nie ważne czy widz będąc w środku cylindra koncentruje się na molekułach krążących dookoła, czy ogląda symulację wichury z zewnątrz, efekt żywiołu zostaje osiągnięty. Ten spektakl wysokich energii powietrznych nagle staje się jednorodnym, oczarującym doznaniem zmysłowym dla uczestnika. Ta praca z powodzeniem osiąga walor mocnej alegorii – adekwatnej symbolicznej reprezentacji naszego wciąż szybciej zmieniającego się świata i jego tempa oraz nasze wysiłki opanowania naturalnego żywiołu burzy. ●

Mateusz Soliński

ZROZUMIEĆ NATURĘ

Ekspozycja „Radical nature. Art and Architecture for Changing Planet 1969–2009” („Radykalna natura. Sztuka i architektura w służbie przeobrażającej się Planety 1969–2009”), otwarta od 19 czerwca do 18 października 2009 roku w Barbican Art Gallery w Londynie, to pierwsza tak obszerna prezentacja, ukazująca czołowych artystów i architektów, którzy w ciągu ostatnich 40 lat podejmowali temat wzajemnych relacji łączących świat techniki i przyrody.

Londyńska wystawa prezentowała twórcze postawy i komentarze, dotyczące nasilającej się od końca lat 60. degradacji środowiska przyrodniczego. Dokumentacja społecznie i politycznie zaangażowanych „interwencji” miesza się z propozycjami nowych architektoniczno-technologicznych rozwiązań wykorzystujących energię naturalną. Pośród 25 prezentowanych twórcami, znajdują się zarówno uznani artyści, jak np.: Joseph Beuys, Richard Buckminster Fuller, Hans Haacke, Newton Harrison, Helen Mayer i Robert Smithson oraz przedstawiciele młodszego pokolenia, m.in.: Anya Gallaccio, Heather i Ivan Morison oraz Simon Starling. Wystawę uzupełniają pokaz filmów Wernera Herzoga (*Aguirre, gniew Boży*, *Cobra Verde*, *Spotkania na krańcu świata*, *Fitzcarraldo*, *Człowiek Grizzli*) oraz spotkania z artystami, architektami i naukowcami oraz miejskie parady, koncerty, warsztaty i liczne sesje dyskusyjne.

Pierwsza kondygnacja ekspozycji poświęcona jest w przeważającej mierze utopijnym projektom, które usiłują przywrócić utraconą bliskość pomiędzy człowiekiem a naturą. Praca grupy A12, instalacja w postaci niewielkiego pomieszczenia zbudowanego z luster oraz wypełnionego ogrodową roślinnością, to namiastka zielonej enklawy w przestrzeni miejskiego zgiełku. *Zielony pokój* (taki tytuł nosi dzieło) to, jak zauważają twórcy, próba rozbudzenia naszej wyobraźni i zwrócenie uwagi możliwości nowoczesnych architektoniczno-urbanistycznych rozwiązań. Problem efektywnego, ekonomicznego i jednocześnie twórczego zagospodarowywania przestrzeni mieszkalnej porusza również dzieło Richarda Buckminstera Fullera (1895–1983). Przedstawiciel konstruktywizmu oraz pionier architektury hi-tech jest twórcą kopuły geodezyjnej budynku, którego półsferyczny szkielet wypełniony trójkątami równobocznymi cechuje się niezwykłą wytrzymałością i stabilnością w połączeniu z niskimi kosztami

produkcji. W prezentowanym na ekspozycji filmie *Modelling universe* („Modelując wszechświat”) filozof i wynalazca (autor 25 patentów) wyjaśnia, w jaki sposób przyroda inspirowała i pobudzała jego pracę. Tomas Saraceno (ur. 1973), podążając drogą poszukiwań wyznaczoną przez Fullera, projektuje powietrzne miasto, fantastyczną wizję samowystarczalnego systemu, złożonego z potężnych balonów. W jednej z wersji podniebny port, symbolu ponadnarodowego zjednoczenia całej ludzkości, Amerykanin wykorzystuje Tillandię, roślinę, która wszelkie niezbędne do życia składniki pobiera z powietrza.

Znacznie mniej utopijne wizje prezentują grupy projektantów Ant Farm, R&Sie(n) oraz Philippe Rham Architects. Legendarna grupa amerykańskich architektów Ant Farm (działająca w latach 1968–78), znana między innymi z „Rancza Cadillaców” (rzędu samochodów pionowo zakopanych w ziemi), przedstawia projekty „Ambasady delfinów” – budowli, w której wspólnie mogliby mieszkać ludzie i morskie stworzenia. Dużo młodsze francuskie biuro R&Sie(n) proponuje wykorzystanie naturalnych właściwości otaczającego nas krajobrazu. Zaprezentowane na fotografiach budynki, przywołując na myśl realizacje Hundertwassera, wtapiają się w okoliczny pejzaż i w rezultacie, za sprawą naturalnych procesów biologicznych, stają się niewidoczne dla przypadkowego intruza. Do „rozmycia się” czy też swoistej dyfuzji, aczkolwiek w nieco innym, bardziej psychologicznym wymiarze, dąży w swoich propozycjach Philippe Rham (ur. 1967). Szwajcarski artysta, wykorzystując naturalne oddziaływanie warunków atmosferycznych, zmiany temperatur i klimatu, kreuje przestrzenie i wnętrza mające przede wszystkim pobudzać pracę naszej wyobraźni. Analizując relację między tym, co wewnętrzne i zewnętrzne, Rham zastanawia się nad ludzką percepcją przestrzeni i jej twórczą rolą w kształtowaniu naszej psychiki.

Prace Wolfa Hilbertza (1938 – 2007) oraz Newtona i Helen Mayer Harrisonów przybierają formę praktycznych, proekologicznych działań. Małżeństwo Harrisonów realizujące swoje projekty od 1969 roku skupia się wokół szeroko rozumianej ochrony środowiska naturalnego. Ich prace, jak prezentowane na ekspozycji „Full farm” („Kompletne gospodarstwo”) z 1974 roku, miały na celu nie tylko ukazać konkretne architektoniczne i techniczne rozwiązania ułatwiające codzienną miejską egzystencję, ale przede wszystkim obudzić w odbiorcy ekologiczną świadomość. „Full farm”, miniaturowy fragment ekosystemu, to jednocześnie naukowy warsztat, ukazujący funkcjonowanie podstawowych procesów biologicznych świata fauny i flory. Hilbertz, wynalazca materiału zwanego biorock – formy naturalnego cementu, prezentuje projekt podwodnego mia-

sta, utrzymywanego przez naturalne zasoby energii otrzymywanej z morza i powietrza. Niemiecki naukowiec swój pomysł oparł na wieloletnich doświadczeniach, które doprowadziły m.in. do odtworzenia licznych zdewastowanych raf koralowych na całym świecie i ich naturalnego ekosystemu.

Kolejny „zespół” prac dotyka problemu wzajemnej nieprzystawalności czy też obcości świata przyrody i ludzkiej jednostki. *Mobile Wilderness Unit – Wolf* („Ruchomy Obiekt Dzikiej Puszczy – Wilk”) przedstawiający kukłę wilka ustawioną na przyczepie samochodowej, autorstwa Marka Dionna (ur. 1961) to krytyka „oswajania” świata natury i dopasowywania go do naszych potrzeb. Podobnie Simon Starling (ur. 1967) sztydzi z właściwej człowiekowi tendencji do klasyfikowania i porządkowania wszelkich otaczających go zjawisk. Inspiracją dla *Island for weeds* („Wyspy dla chwastów”), unoszącej się na wodzie niewielkiej konstrukcji pokrytej rododendronem, była historia tej kwicistej rośliny. Rododendron (rózaniecznik) w XVIII wieku został celowo sprowadzony z Hiszpanii do Szkocji. Po blisko trzystu latach, podczas których błyskawicznie się rozprzestrzenił w całym regionie, traktowany jest jako pospolity chwast.

W pracach CLUI (The Center for Land Use Interpretation), Anya Gallaccio, Lothara Baumgartena oraz Mierle Laderman Ukeles dochodzi do drastycznego obnażenia przemocy zadawanej naturalnemu ekosystemowi. CLUI, organizacja zajmująca się analizą różnych sposobów wykorzystywania naturalnego podłoża, ukazuje dokumentację instalacji najdłuższego rurociągu olejowego w Stanach Zjednoczonych. Anya Gallaccio (ur. 1963) skupia się wokół pojęcia tzw. poprawności i związanej z nią przemocy. Przytroczone do podłoża, ścian i sufitu galerii, za pomocą metalowych lin, potężne drzewo, urasta do rangi symbolu podstępnie okiełznanej potęgi sił natury. Fotografie wykonane przez Lothara Baumgartena (ur. 1944) na przełomie lat 60. i 70. w bezpośredni sposób ukazują materialne dowody dewastacji naturalnego środowiska. Katastrofalny dla ekosystemu charakter funkcjonowania miejskiej aglomeracji podkreśla jeszcze bardziej film Ukeles (ur. 1939) z lat 1977–84, przedstawiający proces wywozu i utylizacji odpadów.

W działaniach Tue Greenforta (ur. 1973) problem przykrego zderzenia świata przyrody i techniki nabiera nieco humorystycznego i ironicznego tonu. Artysta interwencji i procesu, jak sam o sobie mówi Greenfort, prezentuje serię fotografii ukazujących próby, jakie buszujący w podmiejskich regionach lis, podejmuje, aby wydobyć pokarm z zastawionej na niego pułapki.

Swoistą kulminację czy też spotęgowanie dysproporcji i różnic między światem natury a cywilizacją, znajdujemy w dziele Henrika Håkanssona (ur. 1968). Realizacja szwedzkiego artysty przedstawia-

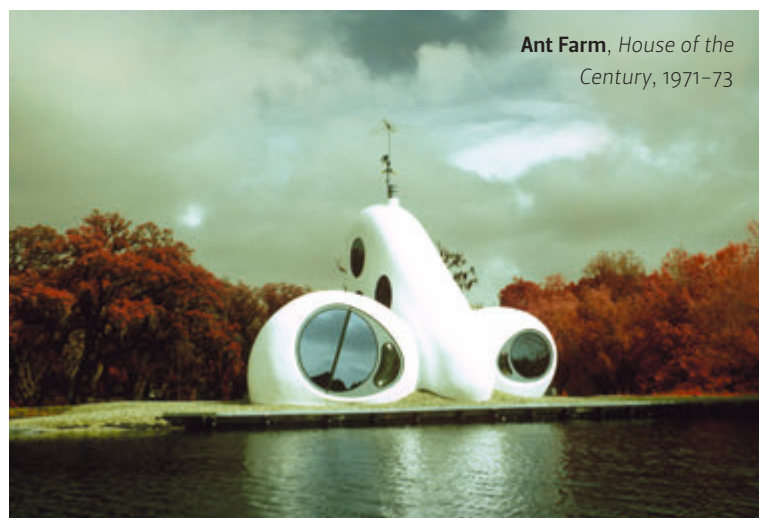
→ Agnes Denes,
Wheatfield – A Con-
frontation, 1982



85



Mark Dion, *Mobile Wilderness Unit - Wolf*, 2006



Ant Farm, *House of the Century*, 1971-73

jąca „wycinek” tropikalnego lasu umieszczony na 16 metrowym kwadracie przechylonym pod kątem 90° do galeryjnej posadzki, stanowi obraz absurdu ludzkiej ingerencji. Oczywistym staje się, iż wszelką aktywność człowieka w przyrodzie musi przenikać duch ekologii.

Sztukę ziemi (land art) reprezentują prace Roberta Smithsona (1938-73) oraz Agnes Denes (ur. 1931). Na krótkometrażowym filmie możemy prześledzić proces powstawania najsłynniejszego dzieła Amerykanina *Spiral Jetty* („Spiralnej grobli”) z 1970 roku. Grobli na Wielkim Słonym Jeziorze w Utah, jednej z kluczowych realizacji dla historii land artu, towarzyszą fotografie dokumentujące *Yucatan Mirror Displacements* (1-9). Zdjęcia ukazują niewielkie

prostokątne lusterka, umieszczone w dziewięciu różnych, znacznie oddalonych od siebie miejscach, w meksykańskiej dżungli na Jukatanie. Denes, jedna z pionerek environmental art (sztuka otoczenia), zasłynęła z artystycznych interwencji polegających na rozsiewaniu różnego rodzaju roślin w miejscach nie zawsze przeznaczonych do tego celu. Na londyńskiej ekspozycji możemy zobaczyć fotografie, plany i rysunki dotyczące akcji: *Wheatfield - A Confrontation* z 1982, podczas której artystka zasiała dwa akry pszenicy w Battery Park landfill w Nowym Jorku oraz *Tree Mountain - A Living Time Capsule - 11,000 Trees, 11,000 People, 4,00 Years* z lat 1992-96, ukazującej proces obsadzania wzgórz na terenie Finlandii spiralą jodeł. Specjalnie dla potrzeb

wystawy artystka stworzyła w okolicach stacji metra Dalston Kingsland niewielkie pole pszenicy, które zarazem stanowi zaopatrzenie dla stworzonego przez grupę architektów EXYZT młyna napędzanego wiatrem. Praca Agnes Denes oraz Dalston Mill („Młyn Dalston”) to jednocześnie dwie prace, które wychodzą poza przestrzeń galeryjnych sali.

Działania o wyraźnym, społeczno-politycznym podtekście reprezentuje dzieło Josepha Beuysa (1921-1986). Niemiecki artysta znany ze swojego zaangażowania w sprawy polityki (był twórcą m.in. Niemieckiej Partii Studenckiej [1967] oraz Organizacji

Dokończenie na stronie: 127

Mateusz Soliński

WSZECHŚWIAT W ZIARENKU PIASKU

„Heaven and earth” („Niebo i ziemia”), ekspozycja czynna na przełomie czerwca i września 2009 roku w galerii Tate Britain w Londynie, przypomina już ponad 40-letni dorobek jednego z czołowych twórców sztuki ziemi (land art) Richarda Longa (ur. 1945). Obejmująca 10 sal wystawa, ukazuje w chronologicznym porządku najbardziej znamienne realizacje brytyjskiego artysty.



Jedna z pierwszych prac Longa, związana rodzącą się ideą sztuki ziemi (prezentowana również na ekspozycji), „A Line Made by Walking” („Linia utworzona na skutek chodzenia”), powstała w 1967 roku w Dartmoor. Dzieło to przedstawia, zgodnie ze swoim tytułem, prostą, białą linię na trawiastym polu, wyznaczającą trasę odbytej przez artystę wędrowki. Praca młodego absolwenta St. Martin School of Art w Londynie, wpisując się w nurt land artu, stanowiła, obok dzieł Roberta Smithsona, Waltera de Marii czy Michaela Heizera, wyraz buntu wobec skostniałych w swojej formie i pozbawionych wszelkiej oryginalności oraz autentyzmu działań spod znaku ready-mades. Twórcy sztuki ziemi, wody i nieba, wykorzystując bogactwo świata natury zrezygnowali z użycia dotychczas stosowanych mediów. Przeciwwstawili się zjawisku komercjalizacji twórczości artystycznej poprzez zwrócenie się do form jak najbardziej pierwotnych i podstawowych. Realizując swoje, czasem monstrualne w wymiarze przestrzennym oraz czasowym, działania na łonie natury, zakwestionowali dotychczasową rolę galerii czy też muzeum. Sztuka ziemi, posługując się często bardzo efemeryczną i nietrwałą materią, bliska była działaniom strictly konceptualnym.

Ścieżka wytyczona na polach Dartmoor w 1967 roku zrodziła nową ideę, realizowaną przez Longa do dnia dzisiejszego. Przebyta pieszo droga, w sensie przestrzennym oraz czasowym, wraz z towarzyszącymi jej zdarzeniami oraz samym fizycznym dziełem – formą rzeźby – powstałym podczas podróży, stały się dla artysty swoistym rodzajem aktu twórczego. *Chciałem wykorzystać pejzaż w nowy sposób – wyjaśnia Richard Long. – Rozpocząłem od różnorodnych prac na łonie natury, używając naturalnych materiałów, takich jak trawa czy woda. Te działania zrodziły ideę rzeźb tworzonych poprzez czynność chodzenia (...) moim zamiarem było zainicjowanie nowej formy sztuki, która stanie się jednocześnie nowym rodzajem pieszej*



wędrowki: wędrowki jako sztuki. Realizowane przez Longa działania nie oznaczały tylko prostej czynności przemieszczania się z jednego miejsca w inne: *Każdy krok był rezultatem mojej własnej, unikalnej trasy, wytyczonej dla konkretnego celu. Każdy krok, choć nie był działaniem czysto konceptualnym, realizował określoną ideę. Piesza wędrowka oznaczała dla mnie badanie oraz odkrywanie związków i zależności łączących czas, fizyczny dystans, geografię danego miejsca oraz pojęcie miary.* Dzieło Longa z 1967 roku, podobnie jak inne dokonania twórców land artu, dalece efemeryczne i nietrwałe, mogły zaistnieć w świadomości szerszej rzeszy odbiorców tylko dzięki odpowiedniemu zapisowi w postaci fotografii, filmu, map czy też tekstu. Stworzona dokumentacja, jak podkreśla artysta, nie pełniła nigdy roli ani substytutu, ani rzeczywistego dzieła. Jej zadaniem jest rozbudzenie wyobraźni widza, sprowokowanie go do twórczego wysiłku. Artyści spod znaku sztuki ziemi, realizując swoje działania w najróżniejszych zakątkach naszego globu, pragnęli przełamać ograniczenia jakie narzuca czas i miejsce. Odwrócić uwagę widza od materialnego wytworu (który przeważnie ulegał naturalnej destrukcji po krótszym lub dłuższym czasie) i skupić ją na idei przyświecającej dziełu. Ich prace, często możliwe

do obejrzenia tylko za sprawą ocalałej dokumentacji, przeciwstawiają się jednocześnie merkantylnemu charakterowi tradycyjnych obiektów sztuki.

Działania Longa, zapisane w postaci fotografii, wpisują się w kilkunastowieczną tradycję sztuki pejzażu. Oryginalność i nowość pracy brytyjskiego artysty polega na wejściu w bezpośredni kontakt z obiektem swojej twórczości. Long, obcuując z otaczającą go przyrodą podczas wielogodzinnych czy też wielodniowych wędrowek, staje się, w pewien sposób, jej integralną częścią. Jego działania, ograniczające się często do pozostawienia ledwie zauważalnych śladów, bądź do samego faktu wędrowki, natychmiast stają się „elementem” krajobrazu i poddane zostają całkiem przypadkowym siłom natury. W przeciwieństwie do analogicznych w swojej formie obiektów stworzonych np. przez Inków czy prehistoryczne plemiona Bretanii, w postaci dziwnych „pasów startowych” w Nascie czy „szlaku menhirów” w Carnac, których celem było wielowiekowe trwanie wbrew zmienności przyrody, Long „poddaje” swoje prace działaniu czynników atmosferycznych, pozostając uważnym obserwatorem otaczającego go krajobrazu. Dokonuje wyeksponowania czy też

↑ Richard Long, *A Line in the Himalayas*, 1975, Copyright the artist

← Richard Long, *A Line in Scotland*, 1981, Copyright the artist

Dokończenie na stronie: 128

Alexandra Hołownia

FRIZE ART
FAIR 2009

Od 15 do 18 października 2009 roku trwały w Londynie, sponsorowane przez Deutsche Bank, 7. międzynarodowe targi sztuki współczesnej „Frieze Art Fair”. Wzięło w nich udział 165 galerii z 30 krajów. Dzięki nowo powstałemu projektowi *Frame* swoje propozycje mogło również wystawić 29 młodych galerii, których egzystencja nie przekroczyła sześciu lat. Jak co roku, „Frieze Art Fair” przyświecała prezentacja rzeźb w otwartej przestrzeni Regent's. Spacerujący na świeżym powietrzu odbiorcy napotykali 12 wolnostojących rzeźb autorstwa, między innymi: Louisa Bourgeois, Vanessy Billy, Paula McCarthy, Evy Rothschild, Erwina Wurma. Kolejną atrakcją stanowił przygotowany przez Daniela Baumanna i Sarah McCrory (kuratorzy), pokaz „Frieze Projects” z nagrodą *The Cartier Award*.

Polka, Monika Sosnowska została jedną z ośmiu twórców zaproszonych do udziału w „Frieze Projects”. Jak informowały materiały prasowe oraz wszelkie ogólnodostępne prospekty, Sosnowska miała przedstawić metalową strukturę, której formę zapożyczyła z modelu warszawskiego Pałacu Kultury, będącego darem Związku Radzieckiego dla ludności polskiej. W ten sposób poruszyła temat związany z narzucaniem estetyki przez silniejsze państwa.

Ogólna regresja i londyński kryzys spowodowały, że w tym roku zainteresowanie kuratorów, kolekcjonerów oraz publiczności dopisało gorzej niż w latach ubiegłych. Mimo to już w pierwszych minutach trwania targów zaczęto zgłaszać milionowe transakcje. Nic dziwnego, czołowe galerie przywiozły na „Frieze” prace najbardziej renomowanych artystów. Galeria Michael Werner wystawiła dużofORMATOWY obraz, *With Potemkin the Villages* pędzla Sigmara Polke za dwa miliony dolarów. A galeria Hauser & Wirth oferowała wiszącą rzeźbę Louise Bourgeois za trzy miliony euro. Taniej, bo tylko za pół miliona dolarów Hauser & Wirth sprzedał stojącą w Regent's Park rzeźbę Paula McCarthy'ego *Henry Moore Bound to Fail* (2004). Galeria Zwirner pozbyła się malarstwa Luca Tuymansa za 1,4 miliona euro. Do najdroższych na „Frieze” należała pokazana przez londyńską galerię White Cube instalacja Damiena Hirsta *Night of the Long Knives* (2008). O nabycie tej wypełnionej chirurgicznymi przyrządami, przeszkłonej witryny, w cenie pięciu milionów funtów, walczyło aż trzech kolekcjonerów. Poza tym Jay Joplings z White Cube sprzedał na pniu fotografię Andreasa Gurkyego, za 750 tysięcy dolarów. Londyńskiej galerii Gagosian milionowe dochody przyniosły trzy prace Japończyka Takashi Murakami, zaliczanego obecnie wraz z Jeffem Koonsem i Damienem Hirstem do trójki najdroższych twórców świata. Obraz londyńskiego malarza Glena Browna Gagosian sprzedała za 1,5 miliona funtów, a pracę Mika Kelly za 600 tysięcy funtów. Natomiast wystawiony w galerii Miro siedmiometrowy dywan ścienny, ilustrujący połączenie krytyki konsumpcji z tradycyjną sztuką ludową,

→ Erwin Wurm, *Pumpkin*, 2009, Galeria Thaddaeus Ropac, park rzeźb

↓ Monika Sosnowska, *Untitled*, 2009, Galeria Fundacja Foksal



wykonany przez laureata brytyjskiej nagrody Turner z 2005 roku, Garysona Perry, kupił za 48 tysięcy funtów, znany angielski architekt Sir Norman Foster. Charakterystyczne, że galerie Gagosian, i Michael Werner nigdy nie podpisują eksponowanych przez siebie prac. Nie widnieje żadna informacja dotycząca nazwiska, tytułu, roku powstania ani techniki wystawionych dzieł. Żeby dowiedzieć się czegoś więcej, trzeba wejść w kontakt z wystawcą.

Na „Frieze” dobrze wypadli w tym roku Polacy. Polskę reprezentowały dwie warszawskie galerie: Fundacja Foksal i Raster. Lecz także liczne galerie zagraniczne handlowały pracami polskich artystów. Wilhelma Sasnała reprezentowała zarówno Fundacja Foksal, jak i galeria Hauser & Wirth. Ta ostatnia pokazała obraz śpiącej żony Sasnała zatytułowany *Sleeping Anka* (2004). Fotorealistyczną, malowaną w popartowskim, lekko kubizującym stylu, piękną Ankę, kupił prywatny kolekcjoner za cenę 30 tysięcy euro. (1) Galeria Fundacja Foksal sprzedała serię znakomitych rysunków Pawła Althamera i grupy Nowolipie za 28 tysięcy euro. Prawdziwą polską gwiazdą „Frieze” był Mirosław Bałka. Tuż przed targami otwarto jego gigantyczną realizację w Tate Modern. Na „Frieze” Bałkę handlowały aż trzy międzynarodowe galerie: White Cube, Gladston, Aizpuru. Przy czym galeria Gladston (Nowy Jork–Bruksela) sprzedała rzeźbę Bałki za 45 tysięcy euro. Najdroższym polskim artystą okazał się zamieszkały w Nowym Jorku Piotr Uklański, za jego akryl galeria Massimo de Carlo z Mediolanu żądała 150 tysięcy euro. Galeria Bucholz sprzedała małoformatowy olej Pauliny Ołowskiej za 9 tysięcy euro. Już pierwszego dnia galeria Capita-in z Kolonii pozbyła się rzeźby Aliny Szapocznikow *Lampe* (1970). Gisela Capita-in nie chciała zdradzić kwoty, jaką otrzymała za Szapocznikow. Tylko akwabela Szapocznikow *Human Landscape*, o wymiarach 24x32 cm wisiała dalej w galernianym boksie, dostępna za 15 tysięcy euro. Obraz Marcina Maciejowskiego *Two barmaids from Piękny Pies Pub on Starkowska Street in Cracow* (2009) udostępniła londyńska galeria Wilkinson, w cenie 36 tysięcy funtów. Małe czarno-białe portrety Maciejowskiego wiedeńska galeria Meyer & Kainer, proponowała w cenie 14 tysięcy euro. Rzeźba zamieszkała w Londynie polskiej

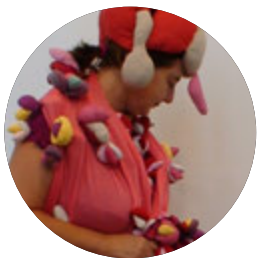
artystki, Goshki Macugi stała do nabycia na stoisku galerii Kate MacGarry za 28 tysięcy funtów. Rok roznie londyńska Tate Modern dokonuje na „Frieze” zakupów do swej kolekcji.

W tym roku wyboru dla Tate dokonał duet międzynarodowych kuratorów w osobach dyrektorki warszawskiego Muzeum Sztuki Współczesnej Joanny Mytkowskiej i Hou Hanaru z San Francisco Art Institut. Kuratorzy dysponujący budżetem 120 tysięcy funtów zaproponowali sześć prac młodych międzynarodowych artystów, w tym dwóch Polaków: Zbigniewa Libery i Artura Żmijewskiego. Zatem pokazana w warszawskiej galerii Raster wideoinstalacja Zbigniewa Libery *How to Train Little Girls* (1987), podobnie jak wyświetlany przez szwajcarską galerię Peter Klichmann film wideo Artura Żmijewskiego *Democracies* (2009) w przyszłości będzie można zobaczyć w londyńskim muzeum. W usytuowane centralnie galerii *Fundacji Foksal*, nie można było pominąć pomalowanych zieloną farbą, ławek Moniki Sosnowskiej. Jak się okazało ten stalowy stelaż, zdobył sobie wielu adoratorów. *Uwiodła mnie skromna praca wyglądająca jak szkole ławki, enigmatyczna, i pełna wymowy*, mówił o *Untitled* 2009, Sosnowskiej, dyrektor Henry Moore Foundation Richard Calvo-coressi. (3) Nobilitowane, międzynarodowe targi sztuki *Frieze* stanowią nie tylko platformę kupna i sprzedaży, drogich milionowych dzieł ale również służą jako miejsce prowokacji i eksperymentu. Londyńska galeria *Seventeen* irytowała odwiedzających rozrzuconymi beładnie po podłodze starymi, zużyтыми listwami i deskami, autorstwa Susan Collins, w cenie od 5 do 15 tysięcy za wybraną sztukę. Galię „Hauser & Wirth” wyceniła na 20 tysięcy Euro leżącą na podłodze, parę zwiniętych, czarnych, starych, sportowych skarpet, zdjętych ze stóp szwajcarskiego artysty Christoph Buchela. „Frieze” warto odwiedzić, choćby dlatego, że daje szansę delektowania się sztuką drogą, tanią, zwaną i jak najbardziej współczesną. ●

Przypisy:

1. The Art Newspaper/Frieze Art Friday 16 October 2009.
2. The Art Newspaper/Frieze Art Fair Daily, Thursday 15 October 2009.
3. The Art Newspaper/Frieze Art Fair Daily, Weekend 17–18 October 2009 S.5

Fot. S. Hoffer



Alexandra Hołownia

ART FORUM BERLIN

28 września 2009 roku Art Forum Berlin zaprezentowały się w odświeżonym wydaniu. Wykreowany przez Evę-Marię Haeuser i Petera Ventscha nowy wizerunek berlińskich targów sztuki wywołał powrót lokalnych prestiżowych galerii, jak Hetzler i Klosterfelde.

Pochodzący z Bazylei dyrektorzy zrezygnowali z organizowanego przez ich poprzedniczkę, Sabinę van der Lay, programu dla kolekcjonerów i VIP-ów. Umożliwili również handel klasyką. Przez 13 lat Sabina van der Lay akceptowała tylko sztukę powstałą po 1980 roku.

Zmiana szefostwa spowodowała, że szwajcarska galeria Haas pokazała wreszcie pochodzące z 1930 roku malowidło Christiana Schadsa *Fraulein Mulino von Kluck*, a także obraz Philipa Pearlsteina *Lying Female Nude on Purple Drape* z 1968 roku. Natomiast Galeria Achim Moeller z Nowego Jorku zaferowała retrospektywę skandynawskiego ekspresjonisty Gunnara Örna. Galerię Mai 36 z Zurichu ozdobił John Baldessari z 1961 roku, a berlińska galeria Löhrle wystawiła prace z dorobku Josepha Beuysa. Wprowadzenie licznych zmian spowodowało nieprzewidziane sytuacje. Zdrożały bilety wstępu, być może z tego powodu hale wystawienne świeciły pustkami. W ciągu pięciu dni trwania imprezy przyszło tylko 40 tysięcy odwiedzających. Poza tym wiele znaczących, młodych międzynarodowych galerii, jak Podnar (Lublana/Berlin) czy Regina (Moskwa) zrezygnowało z Berlina. Choć prasa niemiecka propagandowo wychwalała tegoroczne „Art Forum”, podkreślając, że targi zorganizowano już na początku sezonu artystycznego, czyli o półtora miesiąca wcześniej niż w roku ubiegłym, co dało czasową przewagę nad paryskim Fiac i londyńskimi „Frieze Art Fair”. W ten sposób spekulowano, że Berlin jako pierwszy przyciągnie kolekcjonerów, którzy właśnie tu wydadzą swoje pieniądze. Ale międzynarodowy jet set nie przyjechał do Berlina, a po targach krążyli raczej lokalni kolekcjonerzy. Niestety, zubożała stolica Niemiec nie jest miejscem wielkiego biznesu. Do tego w Berlinie pojawiło się mniej wystawców niż w Londynie (w „Frieze Art Fair” uczestniczyło 165 galerii) i Paryżu (w targach sztuki Fiac wzięło udział 210 galerii).

→ Robin Rhode, *Soap and water*, 2007, Foto A. Hołownia

↓ Robert Kuśmierowski, Foto A. Hołownia

Polska sztuka trzyma się mocno i ma licznych sympatyków. Polacy wielokrotnie potrafili wzbudzić zainteresowanie swymi oryginalnymi, nowatorskim pomysłami.



W 2009 roku na „Art Forum Berlin” zakwalifikowały się 133 galerie, w tym 65 z Niemiec i 68 z innych krajów. Nie widziałam żadnej galerii z Polski. Nie przyjechała nawet od lat odwiedzająca berlińskie „Art Forum” krakowska galeria Zderzak. Mimo to wielu polskich artystów przyciągnęły galerie zagraniczne. Na tegorocznych targach pracą najczęściej cytowaną w niemieckich mediach była niewielka instalacja Tomasza Kowalskiego, wystawiona przez berlińską galerię Cariel/Gebauer w cenie 6 tysięcy euro. Zauważyłam stalową rzeźbę Mirosława Bałki, którą galeria Nordenhake proponowała za 16 tysięcy euro. Wiszący również na przedniej ścianie stoiska Nordenhake dużofORMATOWY obraz Leona Tarasewicza był do kupienia 38 tysięcy euro. Obiekt Roberta Kuśmierowskiego stał w berlińskiej galerii Johnen dostępny za 12 tysięcy euro. Galeria Kugler z Insbrucka umieściła na środku swej ekspozycji stalowy garnek z podwieszoną pokrywką, autorstwa Anny Kołodziejkiej, do nabycia za 3 tysiące euro. *Niebieską linię* Edwarda Krasińskiego galeria Klosterfelde trzymała na zapleczu za 30 tysięcy euro. Obrazy Agnieszki Brzeżańskiej prezentowała berlińska galeria Kamm za 12 tysięcy euro. Dużą popularnością cieszyły się indywidualne pokazy tylko jednego twórcy, tak zwane *one man show*. Nobilitowana galeria Max Hetzler wystawiła kilka instalacji Arturo Herrera. Umieszczoną centralnie pracę



↑ Joana Vasconcelos *Blueberry*, – cotton, wykonanie ręczne, malowany i glazurowany fajans, Foto A.Hołownia

Herrera, zatytułowaną *Walk* Hetzler wyceniła na 51 tysięcy euro. Również galeria Klosterfelde zwizualizowała swą ekspozycję wyłącznie kolażami Nadera Arhi-

mansa. Galeria Hans Mayer z Düsseldorfu chciała 420 tysięcy euro za obraz z gwóźdźkami, wykonany przez Güntera Uckera. 400 tysięcy euro kosztował wystawiony przez berlińską galerię Kicken, pochodzący z 1923 roku, kolaż fotograficzny Moholy-Nagy. Galeria Thadeus Ropac z Salzburga proponowała fotografię Gilberta & Georga za 150 tysięcy funtów. Zgromadzone na Art Forum wielkie, sławne nazwiska, jak i ciekawe prace satysfakcjonowały oczy najwybredniejszych miłośników sztuki. Można było podziwiać wybitnych polskich artystów w osobach Pawła Althamera, reprezentowanego przez galerię Neugerriemschneider, czy Cezarego Bodzianowskiego, wzmacniającego skład mediolańskiej galerii Zero. Nie zabrakło współczesnej światowej czołówki gwiazd: Andreasa Gurkyego, Olafura Eliassona, Anthonyego Gormleya, Arnulfa Reinera, Diethera Rotha, Georga Baselitza, Paula Theaka i wielu innych. Mimo słabej pozycji Berlina w sztuce oraz zmagani z wszechobecnym kryzysem galerie Eigen + Art czy Mehdi Chouraki miały milionowe obroty. •

Materiały prasowe Art Forum Berlin

Eulalia Domanowska

DZIEJE SIĘ
WE LWOWIE

Setki ludzi z całej Ukrainy przyjechało na Tydzień Sztuki Współczesnej do Lwowa. Artyści, krytycy, kuratorzy, dziennikarze, muzealnicy i galerzyści chcieli zobaczyć, co dzieje się na najważniejszej imprezie w roku. Na dziedzińcu starej zabytkowej fabryki powideł kłębił się tłum słuchający transgranicznej muzyki przy lampce wina, oglądając i oceniając pokazane tam projekty artystyczne, instalacje, malarstwo, filmy wideo, performance itp. Nikt nie chciał przegapić tak ważnego wydarzenia.

→ **Andriej Sahadokovsky**, *Krawiec*, z cyklu „Szczęśliwe życia”, ol., pł. Muzeum Etnograficzne, Lwów, Foto E. Domanowska

↓ **Andriej Sahadokovsky**, z cyklu „Szczęśliwe życia”, Muzeum Etnograficzne, Lwów, Foto E. Domanowska



Pod koniec sierpnia 2009 r. miasto zamieniło się na dwa tygodnie w artystyczną Mekkę. Twórcy z Kijowa, Charkowa, Iwano-Frankowska, Użgorodu, Lwowa, a także zagraniczni z Polski, Białorusi, Litwy, USA, Rosji, Austrii, Szwajcarii, Australii i Serbii zaprezentowali swoje projekty w różnych punktach miasta. Festiwal odbywa się już po raz czwarty. Dwie pierwsze edycje odbyły się w Kijowie. Jednak rok temu – wobec pogarszającej się sytuacji w stolicy – przeniesiono go do Lwowa. Jego zadaniem jest krzewienie i rozwijanie współczesnych form sztuki na Ukrainie, niezależnie od konserwatywnego stanowiska władz. Powodzenie imprezy opiera się w dużej mierze na entuzjazmie jej organizatorów. Ten entuzjizm i energia animatorów wytworzyły znakomitą atmosferę, w której liczą się nie tyle efekty artystyczne, co możliwość spotkania się i wspólnego działania twórców. Umieszczenie głównej części pokazu w zakurzonych i zdewastowanych pomieszczeniach dziewiętnastowiecznej fabryki o historyzującej architekturze było świetnym, aczkolwiek nieoryginalnym posunięciem. Sytuacja we Lwowie bardzo przypominała te z lat 80. w Nowym Jorku czy Łódzką „Konstrukcję w procesie”. Ponad 50 uczestników festiwalu i licznie zgromadzona publiczność sprawiły, że Tydzień przemienił się w wielką radosną fiestę, na której spotykano się, pracowano, tworzono i bawiono.

Główni organizatorzy – artystyczne Stowarzyszenie „Dzyga” i jego lider Władko Kaufman, który od ponad 20 już lat jest animatorem życia kulturalnego we Lwowie nie narzucali twórcom żadnego konkretnego tematu. Zaproponowali wydarzenie „bez tytułu”, zaoferowali przestrzeń, w której *nasza wyobraźnia mogła improwizować, region, gdzie*

coś nowego, niekonwencjonalnego, nieadekwatnego, nieoczekiwanego/ i wszystkie inne możliwe „nie” mogły się wydarzyć.^[1] Wystawom towarzyszyły warsztaty artystyczne, dyskusje, wykłady, prezentacje, a nawet „okrągły stół” (najwyraźniej Ukraińcy przejęli polską terminologię polityczną). Zaprezentowano wznowiony magazyn artystyczny „Kiniec Kincem” (Koniec Końców) wypełniony rozmowami z najważniejszymi twórcami Ukrainy przygotowany przez dwójkę artystów z Iwano-Frankowska, Rostisława Koterlina i Anatolija Zwizinskiego. W organizacji wydarzenia pomógł Instytut Polski, dzięki któremu odbyły się warsztaty performance prowadzone przez Janusza Bał-

Festiwal odbywa się już po raz czwarty. Jego zadaniem jest krzewienie współczesnych form sztuki na Ukrainie, niezależnie od konserwatywnego stanowiska władz.

dygę i Szwajcarkę Sybil Omlin, Muzeum Idei i jego pomysłodawca – Oles Dzyndra i wiele innych mniejszych i większych galerii i instytucji Lwowa. Centrum Urbanistycznej Historii Wschodnio-Centralnej Europy i kurator Bogdan Szumiłowicz przygotowali wielki przegląd filmów video i cyfrowych z całej Europy pod nazwą „MediaDepo”, gdzie znalazły się projekcje z austriackiej „Ars Elektronica”, wrocławskiego „WRO” czy petersburskiego „Media Art Laboratorium”. W Centrum można też było obejrzeć świetnie przygotowaną z muzealniczego punktu widzenia wystawę „Eros i seksualność” przedstawiającą historyczną panoramę tematu w Galicji i Środkowo-Wschodniej Europie,

wraz z sytuacją w nazistowskich Niemczech i sowieckim Związku Radzieckim oraz współczesnym problemem prostytucji.

W Muzeum Etnograficznym otwarto wystawę malarstwa jednego z najciekawszych artystów Ukrainy, Andrieja Sahajdakowskiego zatytułowaną „Szczęśliwe życia”. Ekspresyjne, syntetyczne obrazy namalował artysta na niezwykłych podłożach – dywanach, tkaninach i nieoprawionych płótnach, co nadaje im rys zgrzebności i tymczasowości. Uśmiechające się bezzębne niemowlę namalowane szarymi farbami na ciemnym tle niepokoi dysonansem kolorystycznym; leżący na trawie zadowolony mężczyźni, którym towarzyszy napis „Papieros po pracy” przypominają socrealistyczne obrazy z lat 50.; śmiejące się szeroko, pełną buzią kobiety umieszczone na tle błękitnego nieba, wyglądają karykaturalnie z ostro uszmińkowanymi ustami i drapieżnie błyszczącymi zębami. Formalnie przypominają obrazy

współczesnych chińskich malarzy grających z propagandowymi kodami swojej kultury. Malarstwo Sahajdakowskiego ekspresyjne i syntetyczne, o doskonale zaplanowanych kompozycjach, wywiera na obserwatorach spore wrażenie. Artysta świadomie używa różnych kodów malarskich, takich jak manieryczna, ciasna i płytka przestrzeń, niejasno określone tło, które nie pozwala nam zdefiniować otoczenia bohaterów i umiejscowić ich w konkretnej przestrzeni. Znakomity wizerunek operowej divy czy obraz *Krawiec* są godne skrótoowego stylu Luca Tuymansa.

W głównym miejscu festiwalu – fabryce powideł można było znaleźć kilka interesujących prac, jak np. Polaka Jarka Perszko, Patricia Bailly-Cowella →

1 <http://dzyga.com/tam/index.php?lang=en>



1. Grupa Totem: Olena i Maks Afansiewicz, Oleksandr Judin, inst., Fabryka Powideł we Lwowie
2. Wołodko Kaufman, performance *Szachownica*, 2009, Lwów
3. Erwin Redl, inst. świetlno-dźwiękowa *Speed Shift*, Klasztor Bernardynów, Lwów
4. Sergij Petluk, *Sny o Europie*, wideoinst., Fabryka Powideł we Lwowie
Fot. 1-4 E. Domanowska

z Francji, Oleny i Maksa Afansiewiczów oraz Oleksandra Judina, tworzących grupę „Totem”, czy Siergieja Petluka ze Lwowa. Perszko wykonał instalację site specific, wykorzystując błękitny kolor lamperii pojawiający się we wszystkich pomieszczeniach budynku. Artysta dodał do niego delikatny żółty pył tworząc ulotną ukraińską flagę. Ascetyzm i efemeryczność tej instalacji sprawiała, że nie każdy widzą ją zauważał, „nie każdy zdawał test na patriotyzm”. Wspomniana grupa Totem z Chersonu zaproponowała trzy instalacje wyglądające jak miniatury makiety budowy z koparkami-zabawkami. Towarzyszył im refleksyjny napis: *Pracowałam cały dzień. I co?* Projekt może wyrażać zarówno niewiarę w twórcze siły artysty, jak i podważać etos monotonnej fizycznej pracy.

Patrick Bailly-Cowell zaprojektował zabawną interaktywną instalację zatytułowaną *Eggspress*

Yourself. Element gry słownej zawartej w tytule rozbawiał uczestników, których poproszono o rzut jajkiem w pole czarnego prostokąta i napisanie na surowej piwnicznej ścianie jakiegoś słowa zawierającego wyrażenie „egg” (jajko). Publiczność mogła wyrazić swoją ekspresję za pomocą rzutu i lingwistyki. Przy czym „obrzucanie” jajkami będące tradycyjnym symbolem krytyki i niezgody zostało tym razem poddane kontroli autora. Młody artysta lwowski, Sergij Petluk rozprawił się zaś z ukraińskimi stereotypami o Europie i europejskimi o Ukrainie, dotyczącymi pragnień symbiozy tego państwa z Unią w pięknej, poetyckiej instalacji wideo *Sny o Europie*. – *To projekt o idealizacji nie oglądanego, nie odczutego i nie przeżytego*” – wyjaśnia artysta. Jedno z pomieszczeń wyłożono poduszkami, na które rzutowane są trzy projekcje przedstawia-

jące leżących, „śpiących” ukraińskich twórców, wymieniających nazwy słynnych europejskich muzeów i galerii, imprez typu Biennale w Wenecji czy Documenta w Kassel, znanych miejsc sztuki, w których pragnęliby zaistnieć. Na razie mogą tylko śnić o nich. Wypowiadają nazwy jak mantrę lub modlitwę, w ich mniemaniu – jedyną możliwą formę osiągnięcia celu. Czy jednak ta bierna postawa przyniesie sukces?

Powyższe pytanie należałoby zapewne postawić ukraińskim władzom odpowiedzialnym za rozwój kulturalny państwa, które póki co niechętnym okiem spoglądają na sztukę współczesną. Wypada nam jedynie wspierać wysiłki ukraińskich artystów i animatorów, którzy potrafią w tej sytuacji zorganizować tak interesujące i energetyczne inicjatywy jak Tydzień Sztuki Współczesnej we Lwowie. ●

Piotr Kosiewski

PÓŻNY ROTHKO

W 2009 r. w londyńskiej Tate Modern, a następnie w Kawamura Memorial Museum of Art w Sakura można było oglądać wystawę Marka Rothko. Poświęcono ją późnym dziełom artysty.

Centralnym punktem ekspozycji uczyniono słynne *Seagrams Murals*, cykl malowideł wykonanych przez artystę dla restauracji Cztery Pory Roku w wieżowcu zaprojektowanym przez Miesa van der Rohe przy nowojorskiej Park Avenue, będącym jednym z czołowych osiągnięć architektury tego czasu. Obraz Rothki przeznaczono do wnętrza zaprojektowanego przez innego wybitnego architekta – Philipa Johnsona. Propozycja wykonania malarzkiej dekoracji padła wiosną w 1958 roku. Rothko zapisał w opublikowanej niedawno notatce, że była to realizacja marzenia, *które zawsze miałem*. Zamówienie dawało szansę – podkreślał – by mógł sam określić sposób umieszczenia w nim swoich płócien, narzucić relacje zachodzące między nimi a widzem.

Artysta pracował nad muralami dla budynku Seagrama przez kolejny rok, szczególną uwagę przywiązując do ich przyszłego rozmieszczenia. W jego pracowni powstała nawet specjalna symulacja pomieszczenia, do którego były przeznaczone. Poszczególne płótna miały się złożyć w całość, zostać wpisane w określoną wcześniej architekturę, a jednocześnie oddziaływać swą masą. W cytowanej już notatce pisał także, że ma nadzieję, iż namaluje coś, *czego inni nie będą w stanie znieść*. Z kolei Werner Haftmann wspominał: *Rothko powiedział mi o wielkim i cudownym zadaniu, „które zostało mu powierzone”*. Artysta podkreślał – dodawał niemiecki krytyk i kurator – że „*Seagrams Murals*” to punkt kulminacyjny w jego twórczości i w „swoim monologu nie wahał się mówić o Kaplicy Sykstyńskiej”.

Jednak ostatecznie Rothko wycofał się z zamówienia (już w kontrakcie zagwarantował sobie możliwość odkupienia prac). Artysta deklarujący lewicowe przekonania czuł dyskomfort pracując na dekoracją przeznaczoną do komercyjnego pomieszczenia. Ostatecznie 9 muralów znalazło się w Tate Gallery. W 1970 roku otwarto specjalną salę im poświęconą. W tym przypadku także sam artysta zaprojektował sposób ich rozwieszenia – przygotowaną przez Rothko makietę pomieszczenia pokazano na wystawie. Kolejne 7 *Seagrams Murals* znalazło się w Kawamura Memorial Museum. Teraz można było zobaczyć je razem.

Artysta wykonał cykl płócien na planie prostokąta, czasami zbliżającego się do kwadratu. Większość z nich liczy sobie ponad 2,5 metra wysokości. Podstawa to od 2 do 4,5 metra. W tych monumentalnych dziełach dominują odcienie czerwieni, brązu i czerni. Stałym, powtarzającym się elementem w każdym z płócien jest wpisany w płótno mniej-



Mark Rothko, Kawamura Memorial Museum of Art, fot. O. Watanabe

szy prostokąt czy kwadrat otoczony „wewnętrzna ramą”.

Układ zastosowany w *Seagrams Murals* przywołuje – jak przyznawał sam artysta – podział ścian florenckiej Laurenziany. Michał Anioł zastosował w niej rytmiczny układ ślepych okien – nisz, jednak zbyt płytkich, by zostały wypełnione rzeźbami. One tylko coś zapowiadają, sugerują. Projekt Biblioteki Medycejskiej przełamował zasady przejęte od starożytnych. Michał Anioł znając te klasyczne reguły, jak pisał Giorgio Vasari, pracował „nieco inaczej”, łamał je. Proponował – posługując się określeniem Johna Shearmana – intelektualną grę z widzem, który podzielał erudycję architekta i znał obowiązujące prawidła.

Podobny zabieg można zaobserwować w przypadku Marka Rothki. Jego płótna, chociaż sprowadzone do najprostszych form, były osadzone w doświadczeniu jego poprzedników. Sam często mówił o wzorach, jakie zaczerpnął z malarstwa renesansu. Po otrzymaniu zamówienia dla budynku Seagrama zanotował: *natychmiast sobie wyobraziłem refektarz San Marco z obrazami ściennymi Fra Angelico*. W czerwcu 1959 roku był we Włoszech. Zwiedzał Laurenzianę. Był też we florenckim klasztorze franciszkanów.

Rothko w wielu przypadkach sięgał po dzieła innych, po których w jego płótnach ostatecznie pozostawały tylko ślady, najbardziej podstawowe elementy konstrukcji. W przypadku jego twórczości można wręcz mnożyć odwołania do sztuki dawnej. Jest tu i *Powołanie św. Mateusza* Caravaggia, ale też skromny rysunek Georgesa Seurata *Promenada*, który sam wygląda jak cień, delikatny, subtelny zapis zobaczonej niegdyś sytuacji. Innym wreszcie skojarzeniem przywoływanym przy okazji obrazów Rothki są filmy, wyrwane z nich kadry, nieostre, rozmywające się obrazy, jak z *Psychozy* Alfreda Hitchcocka.

W *Seagrams Murals* – niczym w Laurenzianie – obrazy narzucają oglądającemu swoisty rytm. Zawieszane obok siebie, pojedynczo, z wątkiem dwóch, najbardziej podłużnych, od samego początku przeznaczone do umieszczenia jeden nad drugim. Same tytuły niewiele mówią: *Black on Maroon*, *Red on Maroon*. Obrazy to nakładające

się na siebie płaszczyzny, horyzontalne i wertykalne układy. Namalowane precyzyjnymi pociągnięciami pędzla, nakładanymi na siebie cienkimi warstwami farby. Chociaż o ograniczonej, ciemniej kolorystyce, przebija się przez nie światło. Pisząc o nich często używa się słów: spokój, ład, milczenie. A jednak coś w nich niepokoi, a nawet drażni. Nie przypadkiem pojawiły się psychoanalityczne interpretacje jego dzieł, w których zwraca się na przygniatające poczucie, jakie stwarzają jego płótna, stan zamknięcia, osaczenia. Przywołuje się doświadczenie przebywania w ciele matki.

Nawet, jeżeli uznać te interpretacje za przesadne, to w płótnach Rothki przez cały czas można odnaleźć ślady ludzkiej obecności, odwołania do realnego, widzialnego świata. Zdają się być oczyszczonym z nadmiaru zapisem znanych artyście dzieł poprzedników. Mimo swej radykalności wpisywał się w dawną tradycję. Dziś to widać chyba nawet lepiej niż przed laty. W pierwszej odsłonie stałej ekspozycji Tate Modern *Seagrams Murals* poprzedzały *Nenufary* Claude’a Moneta. Ten późny obraz francuskiego impresjonisty, pochodzący z 1916 roku, w którym woda, kwiaty, odbłyski światła były zredukowane do najprostszych znaków – pozostał po nich niemalże abstrakcyjny zapis – był świetnym wprowadzeniem do obrazów Rothki.

Dalszą część wystawy wyznaczały kolejne serie wykonywane przez artystę w latach 60. W 1960 roku artysta przyjmuje zamówienie dla zaprojektowanego przez Josepa Lluisa Sertę The Holyoke Center na Uniwersytecie Harvarda. Cztery lata później pojawia się kolejna propozycja. Dominique i John de Menil zamawiają u Rothka cykl obrazów do kaplicy University of Saint Thomas w Houston. Tym razem prace nad obydwoma cyklami zostały doprowadzone do końca. W 1964 roku zainstalowano płótna w The Holyoke Center. 18 obrazów zamówionych dla Houston zawieszono w dopiero w 1971 roku.

Obu cyklów zabrakło na wystawie. Są tu jedynie niewielkie szkice wykonane ołówkiem na czarnym papierze dla kaplicy w Houston, w których delikatne, srebrne kreski wydobywają kształty

Dokończenie na stronie: 128

Kasia Czerpak-Weglini, *Medytacja szara*,
technika mieszana 36x36 in



Szymon Bojko

KRAK

Grupa artystów z polskim rodowodem wchodzi na scenę europejską

prezentuje Szymon Bojko, krytyk sztuki, pedagog,
Warszawa (także Providence, R.I.)

GENEZA.

Nieco informacyjnych odwołań do historii liczącej blisko 30 lat. Niewielka grupa artystów polskich zamieszkałych i działających w rejonie Los Angeles, postanowiła przyjąć nazwę KRAK, podkreślającą ich rodowód etniczny. Stało się to w 1980 roku z okazji wystawy „Polish Art and Culture” w Muzeum Nauki i Przemysłu w Los Angeles. U jej podłoża leżała podświadoma, zapewne biologiczna siła przyciągania. Potrzeba zespołowych występów, łączenia się pod historycznie i słowiańsko brzmiącym znakiem słownym. Ów link, używając terminologii cyfrowej, w kierunku „swojskości” objawiony w typowo amerykańskim mieście-metropolii Kalifornii, wymagał odwagi i ryzyka przegranej. Już samo otoczenie urbanistyczne mogło zniechęcić przybyłych. Bywałem tam wielokrotnie i za każdym razem ogarniało mnie uczucie zadumy. Oto szczerze piękno południowej przyrody, zakłócone brzydota monotonii tego, co człowiek dokonał. Wielokilometrowa ulica-aleja-trakt, biegnąca wzdłuż osi z licznymi skrzyżowaniami. Ponętne nazwy na kierunkowskazach: Hollywood, Pasadena, Beverly Hills... pozwalają oderwać się myślowo od nijakości wizualnej. Obecność sławnego Uniwersytetu UCLA, do którego mnie nieraz zapraszano oraz Los Angeles County Museum gdzie gościłem w roli eksperta awangardy rosyjskiej, sprawiają, że KRAK może spełnić w tym mieście rolę cywilizacyjną, pobudza-



jącą wyobraźnię, chociażby w skromnym zakresie. Przywołajmy na moment wizerunek kabrioletu, w nim naszą rodaczkę Helenę Modrzejewską (Modjeska), która tę trasę odbywała (w tym roku mija 100 lat od Jej zgonu). Dziś pamięć o słynnej aktorce podtrzymuje w Los Angeles Modjeska Cultural Art Club. Kalifornia ma szczęście do znakomitości, uczonych, poetów, noblistów. Wszak w roku założenia Grupy, nagrodę Nobla w dziedzinie literatury otrzymał Czesław Miłosz przebywający wówczas w kampusie Berkeley University. Zaiste, szczypta metafizyki zdarzeń. Na tym tle, artyści z polskim rodowodem rysują się jako wrażliwe estetycznie jednostki obdarzone ładunkami energii. Przestrzenie oddaleni od siebie. Być może niekiedy towarzysko samotni. Rozproszeni, wrastający w nowe kulturowo, obyczajowo i językowo otoczenie. Wnoszą do niego własną tożsamość, wartości, zachowania. Także temperamenty i inteligencję.

Poeta pisze o takim stanie:

Zupełne *déracinement*, wykorzenienie,
jest sprzeczne z naszą naturą
i roślina ludzka raz z gruntu wyrwana,
stara się zapuścić korzenie
w ten grunt, na jaki ją
zruciono.

Czesław Miłosz, *Widzenie nad zatoką San Francisco*

Wtóruje mu malarz i poeta (dwujęzyczny) z Los Angeles, Andrzej, Andrew Kołodziej

Dziecko w jasnej koszulce biegnie
o świcie brzegiem mgieł

Zbudzone fale Pacyfiku wykonują
leniwie poranne przysiady

Na niebie mewa niesie dziecko
Dziecku wyrastają skrzydła
Leci w kierunku portu

Andrzej Kołodziej, *Sen*, fragment wiersza

W tymże czasie, w 1980 roku, przybyłem z Rhode Island School of Design, gdzie prowadziłem zajęcia, do Los Angeles. Podróż w związku z wystawą konstruktywizmu w Rosji, zorganizowaną przez *Los Angeles County Museum*. Wówczas, od mojego wieloletniego przyjaciela, grafika i pedagoga w Pasadenie, Leonarda Konopelskiego dowiedziałem się o powstaniu grupy artystycznej. Wymienił nazwisko artysty malarza, Andrzeja Kołodzieja, współzałożyciela KRAK-a (artyści z Krakowa podzucili nazwę). W ten sposób KRAK znalazł się w mojej publikacji monograficznej^[1] o artystach amerykańskich polskiego rodowodu (1900-1980) Książka (dwujęzyczna) ukazała się dopiero w 2007 roku. Od tej pory nawiązałem kontakt pisemny (Internet był w powijakach) z Grupą, za pośrednictwem Andrzeja Kołodzieja - Kołodziej. Jego styl korespondencji - lakoniczny w słowach, za to smakowity kaligraficznie, polubiłem. Uznał mnie za Opiekuna Grupy, chociaż niewiele uczyniłem dla tej wysepki Polonii z Los Angeles. Kolekcjonowałem jego pocztówki

¹ Z polskim rodowodem. Artyści polscy i amerykańscy polskiego pochodzenia w sztuce Stanów Zjednoczonych w latach 1900-1980". Wyd. Oficyna Wydawnicza Kucharski, Toruń 2007



Andrew Kolodziej, *Pacific Coast 66*, ol., pł., 25x30 cali

Wspólnym rysem charakteryzującym Grupę, jest jej akademickie, solidne, profesjonalne przygotowanie

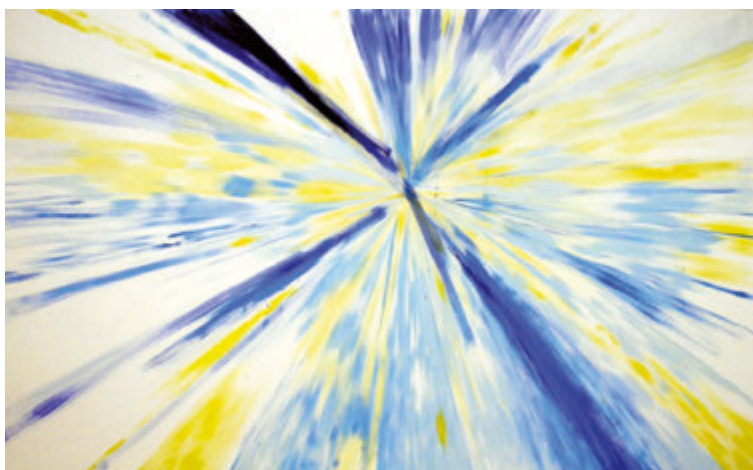
z życzeniami od KRAK-a, na różne okazje, nawet koperty, bowiem przekazywały „duszę”, czego nie ma w komputerze. Jedną wysłaną na Merry Christmas 2008 od Grupy otrzymałem, gdy cierpiałem po złamaniu kości udowej. Przyszła we właściwym momencie, udzielił mi się jej humor i forma. Do grupowej fotografii pozowało 10 artystów obojga płci; wszyscy pięknie uśmiechnięci. Na głowach filuterne czerwono-białe czapeczki, które ręcznie wymalował intrygujący mnie artystycznie Witold „Vito” Wójcik. Dotyk ręki obdarzonej wyobraźnią i zmysłem humoru, *joie de vivre* (załączam).

BILANS DZIAŁALNOŚCI

Wspólnym rysem charakteryzującym Grupę, jest jej akademickie, solidne, profesjonalne przygotowanie. Dobre, uznane uczelnie artystyczne, różnorodność szkół estetycznych i archetypów, zachęcająca do bliższej znajomości poza „witryną” (za wyjątkiem Konopelskiego, prace znane mi wyłącznie z Internetu). Dostrzegam indywidualności autorskie, ostro zarysowane – dające się rozpoznać. Jako senior, obarczony pamięcią sztuki XX wieku, kierujący się wyróżnikiem generacji, odnajduję obecność awangardy europejskiej, co wydaje się naturalne. Natomiast moją ciekawość zaspokoilo, co z satysfakcją stwierdzam, samodzielne przeżycie amerykańskiej awangardy. Abstract Expressionism – Rothko, Willem de Kooning, Pollock. Niekiedy, ku mojej radości, →

Witold (Vito) Wójcik,
Chair 1, ol.,
pł., 30x40
cali, 2009





1. **Leopold Konopelski**,
Pomiędzy, 2009, ol.,
pł., 44x56 cali
2. **Jan Sytnik**, *Hot day*,
2005, ol., pł., 34x26
cali
3. **Tomasz Misztal**,
Przebaczenie, 2009
4. **Joanna Fodczuk**,
J F 1, 2009, ol., pł.,
30x46 cali

echo malarskich fotomontaży Roberta Rauschenberga, jedyne amerykańskiego Kantora. Wiem, o czym mówię, zaprzyjaźniłem się z nim w Aspen w 1973. Krok Grupy w kierunku zapuszczenia nowych korzeni na przyszłość. Obiecująca krzyżówka. Udana próba integracji z zachowaniem europejskich naczyń połączonych. Nie wymieniam nazwisk, skupiając się na zbiorze życiorysów. Jeszcze jedno uogólnienie, raczej znak zapytania. Jak reagują artyści Grupy na rozpowszechnione tendencje odchodzenia od płaszczyzny obrazu zawieszona na ścianie, utożsamiane ze sztuką nowej awangardy? Jeśli to świadoma rezerwa – uznałbym ją za cnotę, jakkolwiek język wideo Ewy Świder staje się równorzędnym partnerem w sztuce naszego czasu i KRAK-a.

Bilans za minionych 25 lat dostarcza materiału do refleksji. Wytworzył się mocny rdzeń, emanujący na zewnątrz. Odchodzący i nowoprzybyli spoza rejonu Los Angeles, Nowy Jork,

Chicago, San Francisco, ale także promieniowanie do Kanady, Paryża, Lyonu, Norymbergi i malarsza z Kolbuszowej! KRAK niczym magnes zgarnął kilku poetów (chciałoby się rzec: *dał nam przykład Bonaparte...czyli Mr Kołodziej..*). Przepływ trwa, o czym chyba świadczy obecność logotypu Emotionalist Artists Group na plakacie do wystawy „East&West” w Asto Museum of Art. w Los Angeles, w tych dniach otwartej.

Przesłane mi fotografie dają wyobrażenie o „twarzy” tej grupy po 25 latach na publicznej scenie. Rozpocznę od plakatu. Jego autor, Leonard Konopelski, którego twórczość graficzną, a ostatnio także malarską obserwuję od bardzo dawna, napawa mnie radością, że jest ona coraz dojralsza mądrością doświadczenia. Kolejny „weteran”, Andrzej Kołodziej, malarz z instynktem kolorystycznym, przestrzennym, linearnym, takiej klasy, że

mógłby zaistnieć w reprezentacyjnych salach wystawowych jak Museum of Modern Art. (MOMA) w Nowym Jorku.

Do drużyny I ligi KRAK-a wybrałbym, jako ewentualny kurator: prace Tomasza Misztala, z mistycznymi *The Miserere*, *Krzesał Witolda „Vito” Wojcika*, barwne kolaże na płótnie Ani Gajewskiej, Jana Sytnika, wychowanego na kabaretowej legendzie „Piwnicy pod Baranami” – artyści działającego w rozkroku między KRAK-iem i studiami filmowymi w Hollywood, malarstwo Kasi Czerpak-Węglińskiej realizowane w antycznej technice enkaustyki, której spoiwem jest wosk pszczeli, prace Joanny Fedczuk, Natalii Finch i Waldemara Mitrowskiego. W takiej ekipie nie może zabraknąć fotografa-artysty Darka Banasika. ●

Życzę kolejnego zwania w Museum of Contemporary Art w Los Angeles. Znana w świecie MOCA zasłynęła rekonstrukcją genialnego dzieła Welimira Chlebnikowa *Zangezi* (1987) i innymi inicjatywami na styku sztuki i teatru awangardy.

Adam Niklewicz, *Tiesa*, obiekt

Adam Niklewicz urodził się w 1956 r. w Hrubieszowie. W 1983 r. wyjechał do Stanów Zjednoczonych. Studia ukończył na Washington University w Saint Louis i na Uniwersytecie Stanu Nowy Jork (SUNY Purchase). Jest laureatem Nagrody Międzynarodowego Centrum Rzeźby (2006 r.). Jego prace były prezentowane w Muzeum Sztuki Amerykańskiej w New Britain, Muzeum w Stamford, Real Art Ways, Grounds For Sculpture, Galerie für Landschaftskunst (Hamburg, Niemcy) oraz w Polsce: w warszawskiej Zachęcie i Galerii Sztuki Współczesnej w Opolu. Współpracuje z nowojorską Black & White Gallery. Żyje i pracuje w USA.

Zwykła kiełbasa w użyciu artysty zmienia się w obiekt poetycko-ironiczny, refleksyjny i staje się źródłem wyjścia do rozważań kulturowych i duchowych.

95

Łukasz Kropiowski

BALLADY ZAGRANE NA SUCHEJ KRAKOWSKIEJ

Wszystko może więc być mitem? Tak właśnie sądzę, gdyż świat jest nieskończenie wyzywający. To słowa Rolanda Barthesa, które zawarł w swych *Mitologiach*. Myślę, że mogłyby one stać się mottem rozważań o sztuce Adama Niklewicza. Tak jak punktem wyjścia francuskiego interpretatora kultury do śledzenia różnego rodzaju „mitów”, w najogólniejszym znaczeniu tego słowa, stały się nawet najbanalniejsze sprawy: reklama proszku do prania, striptiz, nowy model *citroëna*, podobnie dla Adama Niklewicza nie ma rzeczy zbyt drobnych, by stały się pretekstem do refleksji nad rzeczywistością. Artysta poddaje analizie niemal wszystkie sfery życia, znajdując ukrytą wielość znaczeń, myśli czy metafizyki w najzwyklejszych przejawach codzienności: tekście otrzymanego e-maila, zdrapaniach na białej ścianie czy spożywanym posiłku. Nie poprzestaje na obnażaniu mitów, w swoich pracach ironicznie je trawestuje, demontuje, rozbija ich złożone struktury na podstawowe elementy i wykorzystuje, konstruując własne „mity” o nowej jakości – pozabawione patosu i bezinteresowne, gdyż jedyną ich intencją jest refleksja nad wybranym zagadnieniem lub wielopłaszczyznowe rozważania problemów nawet bardzo od siebie odległych.

Złożoność rozważań pociąga za sobą niejednokrotnie złożoność formy. Artysta tworzy wieloelementowe instalacje, w których łączy bardzo odległe wątki i inspiracje. Prace te stanowią amalgamat wspomnień z dzieciństwa, fikcji, odniesień artystycznych, demotycznych, onirycznych i inspiracji codziennością – usłyszanych tekstów piosenek lub zdjęć zobaczonych w prasie. Poprzez połączenie wszystkich tych „bodźców” rzeczywistych i fikcyjnych stwarza zupełnie nowe legendy, wyłącznie na

potrzeby własnej pracy. Przykładem takiego procesu może być instalacja *Ballada o Pszczelarzach Bliźniakach* (*The Ballad of the Twin Beekeepers*): na tle jaskrawo czerwonej „kurtyny”, z prawej strony zdobionej potężnym śladem zębów (ugryzienie jest częstym motywem w conceptach artysty) pojawia się pasieka zielonych uli, spowita łagodnym zapachem mięty. Po ornamentalnie krętej ścieżce, w scenerii 730 kałuż – pozostałości po przetoczeniu się nad okolicą letniej burzy, krążą nierozłączne, białe postaci pszczelarzy braci-syjamskich. Żółte zatyczki do uszu tworzą plastry miodu, urządzenie łagodzące skutki choroby morskiej uspokajają pszczelarzy, pszczoły przysiadłe na ulach układają się w kształt mapy Filipin, a nad wszystkim unosi się nurek głębinowy, którego sylwetka wykonana jest z martwych pszczół. Przy okazji dowiadujemy się, że znamię na głowie Michaiła Gorbaczowa ma kształt zarysu mapy Filipin, a wspólna fotografia Salvadora Dali i Federico Garcíi Lorki, która stała się punktem wyjścia formy sylwetek syjamskich pszczelarzy, została zrobiona w tym samym roku, co tragiczne wydarzenie w Pszczelej Woli, gdzie rój pszczół zaatakował, ze skutkiem śmiertelnym, grupę urlopowiczów. Logika jest zbyt skromnym środkiem, by udźwignąć takie nawarstwienie wątków – elementem łączącym je staje się poetyka, która pozwala, by praca zadziwiała spójnością najodleglejszych porównań i asocjacji.

Artystę często inspirują stany podświadome. Nawiązuje do wydarzenia z dzieciństwa, kiedy jego kuzyn, przy pierwszym w życiu upojeniu alkoholowym miał wizję małych postaci chodzących po jego twarzy. To wydarzenie, które zapewne stało się jedną z zabawnych rodzinnych anegdot, zostaje transponowane na prace o bardzo silnym oddziaływaniu wizualnym – kontrastowe zestawienie białej twarzy i kolorowych, umundurowanych figurek zagląających do jej ust i metaforycznym – atmosfera reżimowego zniewolenia, w którego czasach artyście przyszło spędzić dzieciństwo i psychozy wszystkich mieszkańców „społeczeństw socjali-

stycznych” spowodowanej widmem inwigilacji. Inna z prac artysty nawiązuje do snu, a właściwie do momentu przebudzenia, o czym informuje w tytule: *Pewnego styczniowego ranka obudziłem się z ręką w górze*. Uniesiona ręka symbolicznie zmieniona zostaje w latarnię morską, jednak pomimo transcendentalnego wydźwięku „wskazówki” pozostaje w odzieniu kraciastej pidżamy. Charakterystyczne dla Niklewicza jest to łączenie rozważań trudnych, głębokich z humorem, tym, co banalne i zwyczajne.

Gromadzenie wycinków rzeczywistości, badanie przypadkowości, mieszanie historii z fikcją, tego, co elementarne z niezwykłością, łączenie elementów z pozoru sprzecznych staje się bardzo specyficznym sposobem realizacji surrealistycznego postulatu poszukiwań rzeczywistości nieantynomicznej. Twórczości Niklewicza nie można oczywiście nazwać surrealizmem, jednak jego prace nawiązują do manifestów André Bretona, który zastrzegł, że łatwiej surrealizm zrealizować na gruncie poezji niż poprzez sztuki wizualne. Twórca jest właśnie w ten bardzo specyficzny sposób poetycki w swoich conceptach – odwołując się raz jeszcze do słów Barthesa: *Znak poetycki próbuje uobecnić cały potencjał signifié w nadziei, że uda mu się w końcu dotrzeć do transcendentnej jakości rzeczy, do jej naturalnego (a nie ludzkiego) sensu*.

Artystę cechuje umiejętność zadania podstawowych pytań w formie fascynującej gry prowadzonej z przedmiotami, polegającej na zestawianiu dycho- tomii i paradoksów. Rzeczywistość rozważa jakby w odwrotnym kierunku niż bieg logicznego rozumowania – trafne konstatacje znajduje w śnie, a sen w rzeczywistości, metafizykę w materii, a w każdej metafizyce nieodwołalną fizykalność. Zwykła kiełbasa w użyciu artysty zmienia się w obiekt poetycko-ironiczny, refleksyjny i staje się źródłem wyjścia do rozważań kulturowych i duchowych. Brzmi to jak żart, więc przytoczę dwie prace wykorzystujące wspomniany produkt: *Tiesa* to kiełbasa w kształcie symbolu nieskończoności, zamknięta w szklanym słoju. Znów coś prostego, wręcz ordynarnego, →



1. Adam Niklewicz, *Barszcz*, 2009
2. Adam Niklewicz, *Fala*, obiekt
3. Adam Niklewicz, *Romantyczność*, 2002, sucha kielbasa

w ujęciu artysty zamienia się w rozważania eschatologiczne. Drugą pracą jest *Romantyczność*, w której artysta konstruuje instrument (flet) z „suchej krakowskiej”. Obiektowi towarzyszy nagranie polonezów, wykonanych właśnie na tym instrumencie. Niklewicz groteskowo przywołuje epokę wielkich wieszczów, wspomnienie Chopina i chlubę polskiego kielbaństwa.

Artysta także w innych pracach ironicznie nawiązuje do „polskości”, do naszej dumy narodowej skłonnej czasem do mitomanii. Polskie legendy ulegają w jego pracach amplifikacji – są mnożone, nakładane na siebie, albo hiperbolizacji (*Pomnik barszczowi*). Zwielokrotnianie i przeskalowanie tego, co charakterystycznie polskie, nieuchronnie zmierza do absurdu. Jednak ironicznie nie znaczy tu złośliwie. Niklewicz daleki jest od kontestatorskiej agresywności – nie uprawia sztuki krytycznej ale swego rodzaju fenomenologię. Ukazuje pewne zjawiska, interpretuje je i stawia pytania. Zresztą w jego pracach odczuwalny jest także sentyment, a czasem nieskrywana nostalgia, czego przykładem może być *Okno*, które artysta zainstalował w swojej pracowni, rozświetlające się, kiedy w ojczyźnie świta i gasnące kiedy zmierzcha.

Ironia przybiera u niego kształt łagodnie aluzyjny i jest jakby oniryczna. Wiele z realizacji stanowi coś na kształt poetyckiego konceptualizmu, o czym świadczą same pomysły: oddychająca książka, jajko unoszące się na taśmie mierniczej, przytulny dywanik zamieniający się we wzburzoną falę, miniaturowe statki żeglujące po ludzkiej głowie. Mimo pewnej skłonności do niezwykłości i absurdu, jego sztuka nigdy nie jest pretensjonalna. W postawie twórcy wyraźnie widoczny jest dystans, wyważenie nie pozwalające atakować tematu wprost. Podejmuje najtrudniejsze zagadnienia w sposób nieschematyczny i stroni od przesady, balansując między tym, co najprostsze, a zaskakujące i fantastyczne.

Ironia przybiera u niego kształt łagodnie aluzyjny i jest jakby oniryczna

Każdą z prac artysta rozważa jako osobny problem, dla rozwiązania którego należy wypracować odpowiednie, optymalne rozwiązanie formalne – czasem wymagające stworzenia złożonego systemu przedstawięń, a czasem formy ascetycznie ograniczonej, a nawet wprost minimalistycznej. Jednak nawet najskromniejsze formalnie realizacje nie tracą nic z wielopłaszczyznowości i zawierają w sobie równie rozległy obszar rozważań jak wieloelementowe instalacje. Niewielki czarny punkt pojawiający się rytmicznie na ścianie galerii nosi tytuł *Różaniec* (artysta zmierzył czas odmawiania modlitwy) i stanowi kolejny etap analizy elementu fizykalności, wymierności w mistycznej kontemplacji, rozważanie nad zależnościami ciała i ducha. Potężna ściana utworzona z zatyczek do uszu, blokująca wejście do muzeum, staje się punktem wyjścia dociekań o współczesnym natłoku obrazów i informacji, nie wspominając artystycznych nawiązań, aluzji i ciekawej formy powstałej poprzez multiplikację niewielkich okrągłych modułów o jaszkrawo żółtej barwie.

Stosując proste zabiegi, Niklewicz ujawnia również wielowarstwowe mechanizmy psychiki. Jedną z form, poprzez którą odkrywa pokłady pytań i znaczeń jest tekst na ścianie (*wall text*) – przykładowo inspiracją jednej z prac stała się popularna niegdyś piosenka Mieczysława Wojnickiego „Kaczuszka i mak”. W tekście szlagieru artysta odnajduje: *niesłychany konceptem romansu pomiędzy rośliną i ptakiem, moralitet, dający się zinterpretować jako przestroga przed łamaniem konwencji obyczajowych*, a przy okazji zauważa, że *nadarza się też okazja do reinterpretacji, bo w starym tekście figurują nazwiska, a raczej przezwiska, osób bar-*



dzo dziś aktywnych na scenie politycznej. Rozważa przyczyny popularności utworu – czy jest zasługą jedynie wpadającej w ucho melodii, czy przyczynił się do sukcesu również fakt, że tekst opowiada się za konformizmem? Symptomatycznym jest również fakt, że praca prezentowana była w Opolu – „mieście festiwalu”, gdzie utwór był promowany.

Adam Niklewicz to artysta, który podjął grę z rzeczywistością, nie bojąc się jej wielowymiarowości, sprzeczności, przepaści między trywialnością i metafizyką, a przede wszystkim natłoku różnego rodzaju „mitów” i konwencji. Pracuje, łącząc różne dziedziny bytu i buduje z nich własne paradoksalne systemy, uciekając od wszelkich ograniczeń schematami artystycznymi, a nawet, w bardzo naturalny sposób, nie pretendując do interdyscyplinarności na polu sztuk wizualnych, zaprzęga do swej twórczości pozostałe zmysły – słuch, smak, węch, dotyk. Vladimir Nabokov we wstępie do powieści *Splendor (Glory)* wyjaśniał, że tytuł książki *podkreślał dreszcz emocji i blasku, jakie bohater znajdował w najpowszedniejszych przyjemnościach, a także w pozornie błahych przygodach*. Myślę, że w podobny sposób Niklewicz postrzega całe, rozdrobnione i skomplikowane w swej złożoności życie, znajdując ów blask nawet w jego najdrobniejszych przejawach. ●



Romuald Kutera w trakcie realizacji „MORSKIEGO PERFORMANCE”: palcem obrysowywał niewidoczne prostokąty i „wycięte” w ten sposób wyjmował z filmowej projekcji fal i układał na podłodze. „Wycięte” fragmenty okazały się fotograficznymi obrazami powierzchni wody z odbiciami syren.

Johanna Smiatek – „KEEP OUT” – to uwaga dla widza by patrzył na rzeźbę z daleka, gdyż z bliska widać że napis wykonany jest na płaszczyznach ułożonych pod różnymi kątami i jest nieczytelny.



Anna Kutera

„PASSING THROUGH” W BERLINIE

- Od 11 lipca do 8 sierpnia 2009 roku przez Galerię Kunstpunkt w Berlinie „PRZEWINĘŁO” się międzynarodowe grono artystów zaproszonych przez Ryszarda Waśko i Ann Noël, artystów związanych ze Stowarzyszeniem Muzeum Artystów w Łodzi, (również w większości uczestników kolejnych edycji wystaw „Konstrukcja w procesie”): Erick Andersen, Henning Brandis, Terry Buchholz, Mimmo Catania, Michelle Charles, Yaacov Chefetz, Jimmie Durham, Ginevra Godin, Laszko Kerekes, Adam Klimczak, Romuald Kutera, Anna Kutera, Wojtek Leder, Anna Leśniak, Milovan Marković, Tomasz Matuszak, Trevor Morgan, Markus Mußinghof, Meredith Nadler, Dineke Oosting, Ben Patterson, Grzegorz Pleszyński, Doron Polak, Margaret Raspé, Dodi Reifenberg, Karla Sachse, Ward Shelley, Johanna Smiatek, Natalija Struve, Anja Teske, Dagmar Uhde&Maria Waśko.
- Niezwykła formuła ekspozycyjna, polegająca na sukcesywnym włączaniu się artystów w życie wystawy, zmiany prezentowanych prac, kolejne wspólne wieczory spotkań, dyskusji, prezentacji filmów wideo, performance i instalacji – codziennie innych artystów, sprawiła, że przez miesiąc galeria naprawdę tętniła życiem od południa do późnych godzin nocnych. Zapowiadane w prasie i Internecie oraz pocztą pantoflową kolejne spotkania ściągały tłumy widzów i artystów berlińskich. Wystawa została ogłoszona najciekawszym wydarzeniem



Anna Kutera zaprezentowała nowy performance „ZGŁĘBIANIE”: z wielkoformatowych pięciu autoportretów (wykonanych w czasie co 10 lat) spiętych w jeden plik wycinała nożykiem kolejno twarze ze zdjęć, ujawniając coraz to młodsze swoje wizerunki aż do 1972 roku.

- kulturalnym lipca w Berlinie przez opiniotwórczy miesięcznik „Citty”.
- Wystawa ta przypominała ideę zorganizowanego przez Ryszarda Waśko w 1990 roku (nie mającego precedensu na świecie) „Muzeum Artystów w Łodzi – międzynarodowa prowizoryczna wspólnota artystyczna”, muzeum utworzonego przez artystów dla artystów, manifestującego niezależność od artbiznesu i instytucjonalizowanej sieci muzeów i galerii, spontaniczną akcją która trwa, w procesie niekończącego się show artystycznego, w duchu grupy „Fluxus”. Muzeum to zgromadziło wybitne dzieła sztuki artystów, którzy uczestniczyli w kolejnych edycjach wystaw, z cyklu „Konstrukcja w procesie”, począwszy od 1981 roku w Łodzi.
- Ton wystawie berlińskiej nadawali artyści Fluxusu – Ann Noël z Wielkiej Brytanii i Eric Andersen z Danii, budując nastrój swobodnej aktywności twórczej i włączając w ten niezwykły festiwal sztuki innych artystów. Od południa do



Anka Leśniak zaprezentowała swój film „TOP MODELS”, gdzie kreuje własnym ciałem (pomalowanym w barwne plamy) w układach przypominających znane historyczne dzieła sztuki.

- galerii schodzili się artyści, przyjaciele Ann Noël i Ryszarda Waśko, przynosząc swoje prace lub materiały, z których wspólnymi siłami powstawały nowe dzieła sztuki. Spontaniczna inicjacja dzieła sztuki sprawiała wiele zabawnych sytuacji i wszyscy świetnie się bawili. Podczas wspólnego budowania instalacji i aranżacji do performance ustalany był przez Ann Noël harmonogram wystąpień na cały wieczór.
- Realizacje w duchu postkonceptualnym, lekkość i swoboda kreacji twórczej, a zwłaszcza poruszane w wystąpieniach tematy i idee były wieczorami omawiane, a dyskusje trwały do późnych godzin nocnych. Wspaniała twórcza atmosfera sprzyjała zawiązywaniu przyjaźni artystów z różnych stron świata. Emanowała radość z możliwości spotkania się w jednym miejscu tylu wspaniałych osób. Ani przez moment nie zadziałała zimna rywalizacja. Tematy poruszane w dziełach bynajmniej nie były z gatunku lekkich i frywolnych. Przepelnione

były refleksją nad kondycją fizyczną, psychiczną i moralną współczesnego społeczeństwa, stawiały pytania o kierunek globalizmu i boleśnie odczuwane skutki wojen, nie tylko tych odległych, jak II wojna światowa. Jak upływ czasu wypala nasze wizerunki z fotografii (pamięci), pokazuje zestaw obrazów Ryszarda Waśki; jakie uwikłania ludzkie spowodowało tempo przyspieszenia cywilizacyjnego – antyhumanistyczne, antykułturowe, antyhumanitarne. Artyści ujawniali konteksty wskazujące na nieprzystosowanie życia jednostki do systemu globalnej anonimowości. Wystawa ta wyraziła niezwykłą magię łączącą wspólnotę artystyczną: stała się próbą rozluźnienia granic egzystowania artysty w społeczeństwie. Nie postawione były żadne granice i wymaganie z żadnej ze stron (właściciel galerii – artysta). Ta nowa formuła sprawiła odrodzenie się poczucia więzi i siły tkwiącej wewnątrz społeczności artystycznej. ●

Mariusz Mikołajek, *Karuzela*, 2009, akr., pł., 150x130

Renata Rogozińska

ZAWSZE POCZĄTEK

Mariusz Mikołajek w Browarze Mieszczańskim

Określenie „wystawa multimedialna”, jakkolwiek pojemne i zmieniające się z upływem czasu, jest powszechnie odbierane jako synonim ekspozycji nowoczesnej, prezentującej sztukę, która wyraża nowe podejście do otaczającej nas rzeczywistości, wynikające z możliwości, jakie otwierają przed nami nowe technologie.

Zapewnia wystawie szerszy obieg artystyczny, budzi zainteresowanie zwłaszcza u młodszej, bardziej „progresywnie” nastawionej publiczności, wychowanej już w czasach medialnej eksplozji. Nic zatem dziwnego, że po nowe techniki przekazu wizualnego sięgają także twórcy wcześniej „monomedialni”, wzbogacając tradycyjne środki wyrazu właściwe rzeźbie, grafice, czy malarstwu o działania z pogranicza sztuk, o ruchomy obraz, film, dźwięk, tekst, czy światło.

Takim właśnie multimedialnym wydarzeniem, anektującym dużą przestrzeń ekspozycyjną (ponad 1000 m. kwadratowych), była ostatnia wystawa twórczości Mariusza Mikołajka w Browarze Mieszczańskim we Wrocławiu (15–30 X. 2009). Jej tytuł „Zawsze początek” sugerował, że malarz nie spoczął

na laurach, nie powiela dotychczasowych pomysłów, lecz nieustannie poszukuje czegoś nowego. Jak można było przekonać się już na wystawie, nie ma to jednak nic wspólnego z imperatywem bycia w awangardzie przemian, nadążaniem za dyktatem świata sztuki. Artysta pozostając w kręgu bliskiej sobie problematyki egzystencjalnej, osadzonej na bazie doświadczeń i inspiracji religijnych poszukuje dla niej nowych form wizualnych oraz korzysta z bliższych współczesności technik przekazu, udowadniając, że łączenie malarstwa sztalugowego, instalacji rzeźbiarskich, performance oraz nowych mediów jest czymś naturalnym, zarazem wzbogaca i intensyfikuje autorski przekaz.

Organizując obszerną wystawę o ambicjach monograficznych, Mariusz Mikołajek sam był sobie ku-



Widok ogólny ekspozycji (Leżakownia), od prawej: *Źródło*, 1998; *Trzy osoby*, 2005; *Narodziny*, 2004; *Druga przestrzeń*, 2005; *Poczekalnia*, 2006

ratorem, aranżerem, wykonawcą. Urządzenie ekspozycji w dziewiętnastowiecznych pofabrycznych budynkach o potężnej kubaturze, bardzo przy tym zróżnicowanych pod względem wielkości, kształtu, charakteru, w dodatku słabo przygotowanych do celów wystawienniczych, stanowiło nie lada wyzwanie. Możemy tu bowiem spotkać wewnętrzne place, kameralne zaułki, mury pokryte brudem, liszajami luszczącej się farby i radosną twórczością graficyzmy, *pomieszczenia mroczne, zimne niczym lochy z filmu grozy, a za chwilę wejść w przestrzeń „przyjazną” i ciepłą, wypełnioną drewnianymi stropami i podłogą, z dużym nasyceniem światła dziennego.*^[1] Przystosowanie ich do ekspozycji wiązało się nierzadko ze zmianą koloru ścian oraz wprowadzaniem dodatkowych podziałów i stelaży skonstruowanych przez artystę.

Mikołajek wystąpił więc, jak powiedziano, nie tylko w najbardziej typowej dla siebie roli malarza, lecz zarazem stał się designerem artefaktu o wielkiej sile wizualnego działania. Przyrodzona dynamika jego wielkoformatowych obrazów, niemal rozsadzanych przez żywiołowość malarskiego gestu, grube pokłady farby, nasyconą, kontrastową kolorystykę świetnie wytrzymała browarową „huśtawkę” klimatów. Rygorystyczni puryści, ceniący formalną prostotę i sterylną czystość przekazu, zarzucać być może artyście nadmierną skłonność do teatralizacji, do epatowania „efektami specjalnymi” jakby rodem z horroru. Przemiana jednego z pomieszczeń w komorę grobową z rzędami kamien-

nych sarkofagów, na których spoczywały ludzkie truchła, a innego w miejsce krwawej egzekucji, ze zwisającym z sufitu strzępem ludzkiego ciała – oceniana z takiej właśnie perspektywy – mogła wydawać się zabiegiem ryzykownym, a nawet – wobec popularności fantastyki grozy – ocierającym się o banał. Widziana jednak w kontekście całej ekspozycji oraz dotychczasowej twórczości, wszak od początku sytuującej się na antypodach formalnego ascetyzmu, przebogatej w efekty pikturalne i dramatyczne, jawi się jako logiczna, konsekwentna, w dodatku znakomicie osadzona w specyfice miejsca. Stanowi przy tym wyraz nowych doświadczeń artysty w dziedzinie rzeźby. W tej właśnie części wystawy doszła najsilniej do głosu jej narracja dramatyczna, budowana przez tradycyjną antynomię elementów statycznych i dynamicznych, ciemności i światła, ciszy i wzmagającego się dźwięku spadających kropli wody. Tak czy inaczej, zwiedzając wystawę można było się przekonać, że odwieczny topos marności (*vanitas*), który zrobił furorę w czasach baroku, nadal posiada moc inspirującą i przynosi również bogate i niepokojące efekty. Zgodnie ze swą istotą nie obiecuje ukojenia, lecz skłonić ma do refleksji nad najbardziej mrocznymi stronami istnienia. Wszakże dopiero pełna świadomość własnej cielesności i przemijalności umożliwia uwolnienie się z kręgu nieautentycznych wartości i osiągnięcie egzystencjalnej pełni osoby.

ZACZNIJMY JEDNAK OD POCZĄTKU.

W pierwszej części wystawy artysta pokazał obrazy z wcześniejszego okresu twórczości, z końca lat 80.

i dekady następnej. Znalazło się w niej kilka scen z niemieckiego obozu zagłady, malowanych pod wpływem wizyty w Oświęcimiu-Brzezińce oraz obrazy o tematyce religijnej, przede wszystkim pasyjnej. Tworzyły one swego rodzaju fryz malarski, na którym rozgrywał się odwieczny dramat śmierci i odkupienia, pozbawiony przy tym realistycznej dosłowności. Malowane żywiołowo, na poły abstrakcyjne, działają skłębioną magmą kolorystyczną, ruchliwym rytmem światła i cieni, bogatą fakturą i intensywną chromatyką. Znani bohaterowie pasyjnego dramatu funkcjonują tu jako zaledwie człekopodobne kształty, które nasz wzrok wyłowić musi z impulsywnie uformowanego otoczenia. Pierwszoplanową rolę gra pełna ekspresji, „namiętna” tkanka malarska, której powierzył artysta swe traumatyczne przeżycia i głębokie doświadczenia religijne.

Kolejny fragment ekspozycji miał już odmienny charakter. Składały się na nią multimedialne pokazy działań plastycznych, które Mariusz Mikołajek organizował w różnych miejscach i czasie. Rejestrują one wieloletnią i kontynuowaną do tej pory pracę z młodzieżą z domów dziecka oraz działania w kolejnych przestrzeniach ludzkiej bezdomności – w ośrodkach resocjalizacyjnych, na dworcu kolejowym, więzieniu, podejmowane indywidualnie bądź we współpracy z innymi twórcami. Dla artysty traktującego swą sztukę w kategoriach misyjnych, były one okazją do ewangelizacji, rodzajem terapii, rozrywką, a jednocześnie próbą uwrażliwienia na sztukę współczesną. Na osobną uwagę zasługiwał materiał filmowy rejestrujący paraartystyczne →

1 http://independent.pl/browar_mieszczanski



happeningi o nazwie PKP (1992) oraz *Na styku* (2000-2001). Organizowane wspólnie z wrocławskim artystą - Christosem Mandziosem, odbywały się na Dworcu Głównym we Wrocławiu, w ośrodku Monaru i więzieniu. Artyści włączali widzów do wspólnych działań polegających na spontanicznym malowaniu obrazów, na sianiu zboża w czasie poprzedzającym Święta Wielkiej Nocy, na tworzeniu Grobu Pańskiego czy wreszcie dzieleniu się chlebem, wypieczonym w kształcie postaci ludzkiej, niosących ze sobą przeżycia nie tylko natury estetycznej. Warto dodać, że również podczas wystawy w Browarze Mieszczańskim zaplanowane były spotkania i warsztaty z młodzieżą, traktowane przez Mikołajka jako integralną część projektu.

TURPIZM, REALIZM, MISTYCYZM

Pozostałe pomieszczenia Browaru zostały zagospodarowane przez malarstwo, projekcje filmowe i wspomniane instalacje rzeźbiarskie, powstałe już w ostatniej dekadzie twórczości. Choć sposób malowania artysty uległ znaczącej metamorfozie, to jednak większość obrazów nadal stanowi wyraz zainteresowania problematyką eschatologiczną, tchnie nastrojem katastrofy i grozy. Wśród nich uwagę przyciągały obrazy, które powstały w dialogu z Francisem Baconem. Nie jest to dialog pole-

miczny, lecz raczej twórcza kontynuacja pewnych wątków i motywów ikonograficznych obecnych w malarstwie brytyjskiego artysty, który przeszedł do historii jako czołowy przedstawiciel egzystencjalistycznego nurtu w sztuce, czy też - jak chcą inni - *XX-wieczny ilustrator Księgi Hioba*.^[2] Zarówno w tych, jak i innych płótnach z połowy dwutysięcznego roku (*W kręgu*, 2006, *Granica*, 2004, *Świt II*, 2005) Mikołajek ujawnia nieledwie rzeźbiarskie widzenie formy. Kompozycja staje się jednak bardziej spokojna, statyczna, przejrzysta. W wielu z nich odstępuje od praktykowanego wcześniej równorzędnego traktowania całej powierzchni obrazu, wypełnionej gęstą materią malarską. Na przestronnym tle pokrytym płasko położoną farbą, niekiedy sugerującym nieokreślone przestrzenie o zaburzonej perspektywie, umieszcza silnie zdeformowane, okaleczone sylwetki ludzi, oddane przy pomocy nieregularnych nawarstwień bardzo grubo kładzonej farby. Nie poprzestaje przy tym na sugestii ciała widzianego od strony powierzchni, lecz decydując się na rodzaj wiwisekcji, kieruje się ku wnętrzu, ku temu, co w nim krwawe i „mięsne”, co w szczególnie dosadny sposób daje wyraz osta-

tecznemu unicestwieniu, rozpadowi. Niezwykle bogata i wysmakowana faktura ujawnia dwojakie, pełne sprzeczności działanie. Z jednej strony wabi spojrzenie efektowną grą zróżnicowanych barw, tonów, przetarć, nawarstwień, zadrapań, z drugiej - sugerując ciało odarte ze skóry - wywołuje dreszcz przerażenia. Bezmiernie okrucieństwo cielesnego wymiaru cierpienia i śmierci uwięzione zostało w gąszczu kolorów i niezwyklej materii farby. Powstałe w ten sposób napięcie między etycznym a estetycznym wymiarem dzieła - (wstrząsającą) treścią i (efektownym) kształtem malarskim staje się pierwszorzędnym czynnikiem dramatycznym. Inwencja plastyczna, objawiająca się w skomplikowanych układach barwno-fakturalno-sświetlnych nie tylko nie unieszkodliwia okrutnego porządku świata, lecz daje mu wyraz o wyjątkowej intensywności. Z kolei obecne również w tej grupie przedstawień odwołania do ikonografii pasyjnej, choć pozbawione oczywistości, nadają cierpieniu wymiar eschatologiczny, otwierają na perspektywę wieczności. Paradoksalnie więc, w radykalnym rozbiciu harmonijnego obrazu świata, obecność Absolutu objawia się z nie mniejszą sugestywnością, aniżeli w widoku nie zaburzonej żadnym aktem destrukcji. Nie są to zresztą jedyne paradoksy tej sztuki. Będąc wyrazem trwogi i niezgody na życie

2 J. Marciniak, *Francis Bacon, (w:) tenże, Paradoxy artystów*, Poznań 1994, s. 151

Mariusz Mikołajek

1. *Seksa*, 2009, z cyklu „Hand Made Indigo Art”, tech. wł., 198x147
2. *Gimnastyka*, 2009, z cyklu „Hand Made Indigo Art”, tech. wł., 130x150
3. *Huśawka*, 2009, z cyklu „Hand Made Indigo Art”, tech. wł., 150x130

Instalacja z TV, performance
M. Sikorskiego do projektu
M. Mikołajka „Ruchome – Nie-
ruchome obrazy”, 2009



skażone przemijaniem i śmiercią, wyrasta zarażeniem z przeświadczenia o jego głębokiej wartości i nadprzyrodzonym statusie. *Turpiści – o ile rozumiem nas, turpistów, dobrze – nawet w najdalej posuniętym akcie buntu (...) wyrażają ostatecznie postawę afirmatywną* – napisał niegdyś Stanisław Grochowiak w tekście *Turpizm, realizm, mistycyzm*, odpierając oskarżenia o efekciarstwo, kierowane pod ich adresem – *Żaden turpista nie przeraża tylko po to, by przerażać, żaden nie krzyczy, aby usłyszano, jaki ma silny głos.*^[3] Podobnie dzieje w przypadku sztuki Mikołajka, też na swój sposób turpistycznej, obfitującej w obrazy brzydoty, choroby, kalectwa, upływu czasu, lecz wolnej od nihilizmu. Jakkolwiek więc niejedno z dzieł wrocławskiego artysty może w pierwszej chwili jawić się jako wyraz odbóstwienia świata – królestwa alienacji, pogrążającego człowieka w poczuciu winy, samotności, niespełnienia, to w istocie pozostają one głęboko zakorzenione w chrześcijaństwie, we właściwej mu wizji życia przebiegającego w sferze metaksy. Znaczy to, że ludzka egzystencja rozpięta jest między transcendencją i immanencją, niebem i ziemią, zwątpieniem i nadzieją, rozpaczą i radością, życiem i śmiercią, szpetotą i pięknem.

Równie przejmujące treści przywołuje cykl „czarnych” obrazów powstałych już w ostatnim roku (*Instalacja częściowa*, 2009) zaprezentowany w kolejnej sali. Malowane tym razem na ciemnogatowanym dżinsie inicjują ostatnią fazę twórczości. Artysta rezygnuje w nich z bogatej, nieledwie rzeźbiarskiej faktury i ogranicza paletę kolorów, tworząc w istocie rodzaj barwnych rysunków. Pierwszorzędnym środkiem wyrazu staje się linia, którą z właściwym sobie rozmachem kreśli kontury postaci. Potraktowane bardziej niż dotąd anatomicznie i nasycone większą dozą zmysłowości, nadal prezentują ekstremalne stany egzystencjalne. Ich zmagania z przeciwnościami losu znalazły dramatyczną pointę i równocześnie wieczny spokój w jednym z sąsiadujących pomieszczeń – dawnej leżakowni, pomysłowo przekształconym w mroczną kryptę.

Spośród niespodzianek, jakie czekały na wernisażowych gości, szczególnie godny odnotowania był występ mima – Mariusza Sikorskiego, który zaprezentował przejmujący mimodram inspirowany twórczością Mariusza Mikołajka. Z wielkim wyczuciem jej charakteru, wcielał się w kolejne *dramatis personae*, poddawał swoistej reinterpretacji charakterystyczne dla nich pozy gesty. Dzięki elokwencji ciała performerera można było odnieść wrażenie, że zmartwychwstały ze śmiertelnego letargu, wyszły ze ścian wystawy, nie po to jednak, aby cieszyć się życiem, lecz odegrać przed nami ostatni taniec samotności, bólu, śmierci. W ten oto sposób zawarta w sztuce Mikołajka wizja ludzkiego losu przestała być jedynie fantasmagorią, lecz zaczęła się spełniać, a sam artysta urósł do roli demurga, władającego wykreowanym przez siebie światem. Poruszająca i piękna pantomima, modelująca przestrzeń wokół siebie i zarazem modelowana przez otaczające obrazy, została zarejestrowana na taśmie filmowej i przez czas trwania wystawy była udostępniona widzom w postaci filmu video oraz ruchomego obrazu na dużym ekranie.

HAND MADE INDIGO ART

Współpraca Mariusza Mikołajka z firmą Americanos – znanym producentem i dystrybutorem odzieży džinsowej, zaowocowała nie tylko zmianą kolorystyki obrazów, malowanych teraz na tkaninie zwanej denim o barwie indygo, z wykorzystaniem fabrycznych barwników do dżinsu. Co ważniejsze, skłoniła artystę do podjęcia nowych tematów i motywów, jakby rodem z książki. K. T. Toeplitza *Kultura w stylu blue jeans*, a w następstwie spowodowała dalsze przeobrażenia formalne. Niesłabnąca popularność odzieży jeansowej to przecież już klasyczny przykład zawłaszczenia i komercjalizacji kontrkultury przez kulturę masową. Obszerny cykl denimowych obrazów Mikołajka zatytułowany, *nomen omen*, „Hand made indigo art.” znaleźć można było na piętrze Browaru, w pomieszczeniach – jakby na zamówienie – szczególnie obskurnych, zdezastrowanych zabiegami graficyzmy i lokalnych wandalii. Odwołania do kultury masowej, „sztuki

niskiej” właściwej reklamie i komiksom, do naszego komercyjnego otoczenia, ikonosfery fitness klubów i peep-shopów, jakkolwiek mogą budzić pewne skojarzenia ze sztuką pop-artu, to w istocie wyrastają z innych pobudek i niosą odmienne przesłanie. Dla samego artysty znużonego śmiertelną powagą swej dotychczasowej twórczości, miały stać się okazją do wejścia w obszar akcesoriów i motywów codzienności o mniejszym „ciężarze gatunkowym”. Tymczasem również i w tej części wystawy nie było wcale zabawnie ani szczególnie frywolnie. Krzykliwe kolory, wyuzdane pozy, paradoksalne zestawienia, gotowe przedmioty (wklejone spodnie marki Americanos), a także widoczny „luz” w tworzeniu („pranie” namalowanego już denimu „na sucho” – zgodnie z fabrycznymi standardami) i kształcie obrazów, nie są (jak w pop-arcie) formą sprzeciwu wobec partykularyzmu i elitarności sztuki, lecz przeciwnie – wyrazem dezaprobaty dla konsumpcyjnego stylu życia, kultu pieniądza, seksu, ciała. W każdym razie takie sprawiają wrażenie. Przedstawione postacie – idole mody, sukcesu, reklamy są najwidoczniej udręczone torturą żmudnych ćwiczeń w siłowniach (*Gimnastyka, Siłownia*) i wyczekiwaniem na klientów w witrynie burdelu (*Sexa*). Dostępne dziś powszechnie salony rozrywki, choć potraktowane przez twórcę z przymrużeniem oka, jawią się jako nowa forma zniewolenia (*Statua*), a obraz *Karuzela* czytać można jako metaforę drogi do nikąd. Ikonografia rodem z kultury masowej staje się więc w istocie „metajęzykiem banalności”, wskazuje na całkowite „odczarowanie” świata, wyzutego z wyższych celów i sensów.

Wkroczenie Mariusza Mikołajka w obszar kultury masowej i tradycji pop-artu, jakkolwiek przyniosło nowe efekty wizualne i odmieniło ikonografię, nie uwolniło jego sztuki od egzystencjalnych klimatów. Przeszkodził mu w tym bagaż dotychczasowych doświadczeń, tak artystycznych, jak światopoglądowych. Szczerze mówiąc trudno wyobrazić sobie, by mogło być inaczej, spodziewać się po artyście obrazów pop-banalnych, wyzbytych metafizycznych sankcji, skupionych na trywialnych przejawach codzienności. Prac tego typu pojawiło się zresztą w ostatnich latach aż nadto. „Marzenie prowincjonalnej dziewczyny” stało się nie tylko tytułem jednej z wystaw, lecz także znakiem firmowym pokolenia artystów urodzonych w latach 70., przynosząc w efekcie banalizację i infantyлизację rozległych obszarów twórczości. Maria Janion pisała wtedy o końcu paradygmatu romantycznego w polskiej kulturze.

Czas pokaże, jakie jeszcze niespodzianki przyniesie ze sobą sztuka Mikołajka. Wszak dla autora wystawy „Zawsze początek” nie tylko każdy kolejny cykl, lecz także każdy nowy obraz, happening, rzeźba są – jak ujął to niegdyś Eduard Manet – jakby skokiem w przepaść. Pozwolę sobie jednak wyrazić nadzieję i zarazem przeświadczenie, że nie stanie się nigdy banalna, lakoniczna, sprowadzona do tego, co widać na powierzchni. Że odkrywając coraz to nowe obszary rzeczywistości i wciągając w swoją orbitę kolejne media, pozostanie metafizyczna – czyli taka, która stara się wyrazić coś z doświadczenia istoty/głębokości życia. ●



Zbysław Grzywacz, Tyłem do przodu, z cyklu „Lalki”, 1973, akr., pł., 189x65, wł. Muzeum im. J. Malczewskiego, Radom

Mieczysław Szewczuk

SZTUKA DRASTYCZNA

Wielka wystawa monograficzna „Zbysław Grzywacz 1939–2004” w Muzeum Narodowym w Krakowie (której towarzyszył równie obszerny katalog), zorganizowana w 5. rocznicę śmierci artysty to wydarzenie wyjątkowe.

A

utorzy koncepcji – Joanna Boniecka, Tadeusz Nyczek, Jacek Waltoś – zaprzyjaźnieni z artystą, starali się tę twórczość pokazać najobszerniej. Przedstawić dzieło i osobowość. Nie miał dotąd Zbysław Grzywacz w rodzinnym Krakowie retrospektywy ani innej wystawy, która pokazałaby rangę tej sztuki. W świecie sztuki krakowskiej był postacią ważną.

Malarz, pisarz, pedagog, współtwórca (nigdy formalnie nie ogłoszono jej powstania) grupy Wprost, uczestnik jej wystaw 1966–86. Najbliższy nauczycielowi uczeń Adama Hoffmanna. (Jak powiedziała podczas sesji towarzyszącej wystawie Anna Baranowa, drugiego z „ojców założycieli” powojennej sztuki Krakowa, obok Tadeusza Kantora). Grzywacz, zaprzyjaźniony przez lata z Hoffmannem, podążał jednak innymi niż nauczyciel drogami. (Hoffmann był konsekwentny; wybrał jedną dziedzinę – rysunek – i jedną technikę, dzięki której stworzył sugestywną opowieść o relacjach między ludźmi: postaci mężczyzn i kobiet rysował węglem, tło malował czarną temperą).

Zbysław Grzywacz w malarstwie korzystał z różnych konwencji – realizmu, weryzmu, indywidualnych stylizacji malarzy nowej figuracji. Prowadził dialog z mistrzami przeszłości. Wzorce wykorzystywał do własnych celów, czasami radykalnie zmieniał sens użycia pewnej formy (z ironią posługiwał się formą Bacona w obrazach politycznych). Czasami tworzył rzeźby – dzieła realizowane z niezwykłą swobodą, nowatorskie. Arcydziełem artysty i wystawy jest cykl pięciu rzeźb, odlewów gipsowych „Utrwalone”; przy czym począwszy od trzeciej zrezygnował z wykonania formy i tworzył od razu negatywy, co zapewne zdecydowało o wrażeniu biologiczności i spotęgowaniu napięcia. Jako rzeźbiarz był odkrywczy także później, w pracach z papier-maché. Sporadycznie powstawały też (w latach 60., 70. i 80.) znakomite akwaforty; powieści w nich wcześniejsze obrazy. Zgodnie z programem wprostowców, którzy chcieli, by ich sztuka docierała do wielu ludzi.

Jego twórczość opowiada przede wszystkim o kobietach, ich uwarunkowaniach biologicznych, społecznych, politycznych. Począwszy od cyklu „Orantki” (z 1965 r.), w którym jest też intymność, aż po punkt kulminacyjny wątku, alegorię „Siedem etapów życia kobiety” (1985). Ciało deformuje biologia, ale też życie w społeczeństwie (*Odwrócona* z cyklu „Lalki”, 1973). Drugim ważnym wątkiem jest rzeczywistość PRL-u. Przedstawiana rów-



Zbysław Grzywacz, *Kolejka wciąż trwa*, 1973, ol., pł.,
wł. Muzeum Narodowe w Krakowie

Zbysław Grzywacz, *Autoportret*, z cyklu „Człowiek bez jakości”, 1971, ol., pł., 92,5x65, wł. pryw.

nie drastycznie. Metaforą sytuacji kobiety była kolejka po mięso; mężczyzna jest *Rozpięty* (1972-74) na transparencie albo *Zmięty i odprasowany* (1971-72) – upokorzony służy propagandzie (Dla artysty wychowanego w rodzinie o lewicowej, PPS-owskiej tradycji sytuacja ludzi lewicy nie mogła być tylko przedmiotem drwiny; było też współczucie).

Jedną z najważniejszych dla artysty książek była „Podróż do kresu nocy” Celine’a. Przełom lat 60. i 70. to w polskiej sztuce ważny czas w procesie naruszania tabu; sztuka Grzywacza (i wprostowców) odegrała tu ważną rolę. Zarówno wtedy, gdy przedstawiał kobiety: „Orantki” (*Orantka I*, 1965, z trupią czaszką w brzuchu), „Utrwalone” (1966, z odkrytymi wnętrznościami), piękną dziewczynę – kalekę z protezami zamiast nóg (*Lalka I*, 1967), werystyczne akty kobiet (ze śladami zniszczenia ciała przez upływający czas), ale też w obrazach politycznych. Gdy sztych z propagandy, przedstawiał nagą, otuloną kobietę obejmującą mięso, tuszę wołową (*Porwanie Europy II*, 1978) czy *Corridę* (1977) – mężczyznę w garniturze drażniącego (gazetę) rozsierzonego, czerwonego byka, a właściwie mięso (za nimi szary, bierny tłum kolejki). Przekraczał granice „dobrego smaku”, poprawności, malował krzykliwe, prymitywne obrazy, uznawane za kicz. Treść była jak krzyk, kryteria malarskie stawały się druzgordne.

Jest Zbysław Grzywacz jednym z najważniejszych twórców malarskich metafor rzeczywistości PRL-u; jego sztuka – ważnym dokumentem tamtych czasów. Teraz intryguje jego widzenie rzeczywistości.

Dwóch przyjaciół z grupy Wprost, mówiąc, pisząc o Zbysławie Grzywacz, zwraca uwagę na dwa różne obszary jego świadomości. Dla Macieja Bieniasza wyróżnikiem sztuki Grzywacza wśród wprostowców jest temat cierpienia. Jacek Waltoś w zamieszczonym w katalogu tekście *Ziemia w tle obrazów* zwraca uwagę na inną perspektywę widzenia rzeczywistości przez Grzywacza; z perspektywy kolekcjonera kamieni skałę upływającego czasu wyznaczają geologiczne warstwy, które zapisały historię materii.

W latach 80., po internowaniu, po cyklach „Rekolekcje wiśniackie” oraz „Wiosna’82”, wrócił do swoich młodzieńczych zainteresowań naturą. Stworzył profesjonalną kolekcję minerałów i skamieniałości (3000 obiektów), którą podarował Muzeum Przyrodniczemu PAN w Krakowie i zorganizował jej ekspozycję (Gdyby zdarzyło się tak w biografii artysty młodszego pokolenia, być może takie dzieło wpisano by na listę twórczego dorobku).

Wątek cierpienia zapisany jest w tej sztuce nie tylko przez doświadczenia ciała, upokorzenie przez sytuację społeczną, polityczną, także przez dialog z Grünwaldem. Zamyka ten wątek obraz z 2004 r., malowany kilka miesięcy przed śmiercią. *Metafizyka i mięso* – z ludową rzeźbą ukrzyżowania na pierwszym planie. Za nią namalował unoszący się w przestrzeni kawał mięsa, trochę podobnie jak malował tusze wołowe. Tu jest znakiem cierpienia. To każe zastanowić się, czy w tych wcześniejszych, najsłynniejszych obrazach – odarty ze skóry, z odrażanymi nogami – wół był tylko znakiem kupowanego w sklepach mięsa. Może także wtedy znaczył po prostu mięso ciała, otwartą na wszystkie strony ranę. Malując mięso, tworzył Grzywacz zawsze materię żywą, a ludzie, jednostki czy tłum, wydają

się w jego obrazach pozbawieni istotnego czynnika życia. Za życia półmartwi.

Tematy sztuki Grzywacza – ciało, sytuacja kobiety, uwarunkowania biologiczne i społeczne, propaganda i polityka – dziś budzą wśród artystów i krytyków większe zainteresowanie niż w latach 60. i 70. Podjęli je młodzi artyści nowych mediów w latach 90., podejmują teraz kolejni młodzi. Powołują się na inne tradycje, często nie znają lub unikają wskazywania poprzedników. Czemu nie wskazują Grzywacza? Był zbyt wierny XIX-wiecznym konwencjom malarskim i ich kolorystyce. Zwykle ciemnej, także wtedy gdy w obrazie używał – dla kontrastu – dwóch różnych konwencji budowania formy i kolorystyki. (Zdarzają się obrazy jaśniejsze, z błękitami i różem, które malował w kolorystyce bliższej współczesnej figuracji. Ale są marginesem. Jakby nie wierzył w ich siłę).

Wielka wystawa Zbysława Grzywacza jest zapowiedzią – planowanej przez Muzeum Narodowe w Krakowie – wystawy grupy Wprost. Ich sztuka była prekursorska wobec wielu zjawisk sztuki aktualnej, szczególnie w zakresie problematyki. Wystawa ukaże wybitne osobowości – twórców zaangażowanych w sprawy otaczającego świata (nainnością jest myśleć, że sprawy te były aktualne tylko w PRL-u). Stale podnoszących kwestie etyczne. Sięgających zarówno po dyscypliny i techniki tradycyjne, jak też poszukujących z inwencją nowych technik (także w tej dziedzinie prekursorów). Wiele wybitnych dzieł. Drugi nurt sztuki krakowskiej, wywodzący się od Adama Hoffmanna. ●

Wystawa „Zbysław Grzywacz 1939–2004”, Muzeum Narodowe w Krakowie 13.03.–31.05.2009; potem mniejsza wersja: Miejska Galeria Sztuki w Łodzi, Ośrodek Propagandy Sztuki 25.06.–16.08.2009.



Stanisława Zacharko



MAPY PAMIĘCI



„Mapy pamięci” – wystawa malarstwa i grafiki **Jerzego Kołacza**, znakomitego, polsko-kanadyjskiego artysty malarza i grafika, została zorganizowana przez Ośrodek Kultury i Sztuki we Wrocławiu w ramach Dolnośląskiego Festiwalu Artystycznego i udostępniona, w kolejnych ekspozycjach, Miejskiej Galerii Sztuki w Łodzi, Muzeum Śląskiemu w Katowicach, Galerii Sztuki w Legnicy, Muzeum Archidiecezjalnemu w Warszawie, i Muzeum Narodowemu w Kielcach.

Odkrywam pewne nowe prawdy o samym sobie.

„Mapy pamięci” – wystawa malarstwa i grafiki Jerzego Kołacza, znakomitego, polsko-kanadyjskiego artysty malarza i grafika, została zorganizowana przez Ośrodek Kultury i Sztuki we Wrocławiu w ramach Dolnośląskiego Festiwalu Artystycznego i udostępniona, w kolejnych ekspozycjach, Miejskiej Galerii Sztuki w Łodzi, Muzeum Śląskiemu w Katowicach, Galerii Sztuki w Legnicy, Muzeum Archidiecezjalnemu w Warszawie i – na końcu – Muzeum Narodowemu w Kielcach.

Obszerną twórczość artysty reprezentują 42 wielkoformatowe obrazy z lat 1970–1990 i 2004–2007 oraz liczne grafiki o satyrycznym charakterze. Zapewne nie określają one wyczerpująco wszystkich jej wątków, ale w pełni pozwalają docenić bogactwo zainteresowań i inspiracji artysty oraz jego plastyczną wszechstronność.

Kielecka aranżacja wystawy autorstwa Iwony Rajkowskiej nieco zatarła chronologię twórczości, podkreślając w zamian jej plastyczną spójność. Dlatego też, aby podróżować przez przestrzeń ekspozycji zgodnie z wektorami czasu powstawania kolejnych obrazów, warto skorzystać z przewodnika – znakomicie wydanego katalogu wystawy, z obszernym wstępem autorstwa kuratora Andrzeja Saja.

Rozpatrzone w chronologicznym układzie cykle prac wyraźnie wskazują kierunki ewolucji malarstwa Jerzego Kołacza: od wzmoczonej ekspresji, zarówno form, jak i materii, do lekkości i niewymuszonego spokoju, od gwałtownego ruchu asymetrii do zrównoważonej statyki, od mniej lub bardziej dosłownych sugestii figuratywnych do czystej abstrakcji. To także określenia sposobów prowadzenia dialogu artysty z materią malarską – dialogu, który wydaje się być istotą jego sztuki. Zacytowane we wstępie do katalogu (s. 8) stwierdzenie artysty: *ogłędając swe obrazy – odkrywam pewne nowe prawdy o samym sobie*, potwierdza istnienie w tym dialogu, w trakcie aktu tworzenia, elementów intuicyjnego wydobywania i równie intuicyjnego plastycznego nazywania podświadomych emocji, skojarzeń, archetypicznych przeczuć, niejako ich wizualizacji w przestrzeni obrazu, materializowanie na krawędzi świadomości. Ten rodzaj tworzenia z jednej strony włącza tę twórczość w szeroki nurt malarstwa materii, często o zabarwieniu metaforycznym, lecz z drugiej podkreśla indywidualność i niepowtarzalność autorskiej ekspresji, oraz jej osobisty wymiar. To i autentyczność kreacji sprawia, iż mimo że w ekspozycji brak obrazów z lat 1990–2004, tworzy ona spójną całość.

Najstarsze na wystawie obrazy: *Na scenie* z 1970 i *Krajobraz* z 1974 roku są bodajże i przygnębiająco najciemniejsze. Utrzymane w kolorach ziemi, przykuwają wzrok rozjarzonymi zimnym światłem

nielicznymi, bielami rozjaśnionymi elementami. W następnych, powstałych od 1988 roku, autor znacznie rozjaśnił paletę i poszerzył skalę kolorów, rozpisanych na wysmakowane walory. Tak namalowane są metafory „powietrznych”, sugerowanych w tytułach, doznań: spadania, unoszenia się. Zawieszane w malarskiej materii drobne, twarde i przestrzennie namalowane formy wychodzą optycznie w trzeci wymiar iluzyjnym konkretem. W podobny sposób, w którym malarską, spontanicznie, szerokim gestem rozmalowaną warstwę tła kompozycji artysta dopełnia enigmatycznymi, budzącymi różne skojarzenia niby-przedmiotami, zbudowana jest późniejsza, z 1990 roku, część prac z cyklu „Eksploracje”. Wcześniejsze, z 1989, podobnie jak obrazy zatytułowane *Bohater* i *Strażnik*, zawierają wyraźne odniesienia figuratywne. Skalę ich emocjonalnego zaangażowania określają nasycone kolory, niespokojny zapis niezatartych śladów pędzla, znaczny stopień deformacji i charakterystycznego „okaleczania” rysunkiem człekokształtnych form. W pozostałych kompozycjach tego okresu artysta stosuje podobną metodę „wciągania” widza w głąb obrazu: przykuwa jego uwagę drobnym, intrygującym, ludzącym pozorną rozpoznawalnością elementem, a potem prowadzi ciągiem skojarzeń wytyczonych tytułem, tak jak w obrazach *Połów* (1989) czy *Ziemia Obiecana* (1990). Wśród prac tego okresu zwraca uwagę spokojem, równowa-

**Jerzy Kołacz**

1. *Eksploracja 5*, 1990, tech. miesz. na pł., 137x137
2. *Połów*, 1989, tech. miesz. na pł., 144x144
3. *Indiańskie lato*, 2007, tech. miesz. na drewnie, 167x183
4. *Diura*, 2005, tech. miesz. na drewnie, 122x122
5. *Déjà-vu*, 2005, , tech. miesz. na pł., 167x182
6. *Unia Europejska*, grafika



gą horyzontalnych podziałów, lekkością miękko na powierzchni płótna roztartej farby i walorowo zrównoważonymi barwami znakomita kompozycja, zatytułowana *Skandynawskie wakacje*.

W obrazach z okresu wytyczonego latami 2004–2007 wydaje się być znacznie więcej spokoju, dyscypliny formalnej – i jeszcze większego zawierzenia intuicji. Odnosi się wrażenie, że artysta nie walczy już z materią, nie usiłuje podporządkowywać jej swojej koncepcji w żmudnym procesie nakładania kolejnych warstw farby, w różnorodności sposobów kształtowania powierzchni obrazów. Otwiera się raczej na inspiracje wychodzące z jej strony, jej właściwości fizycznych, sensualnych, naturalnych barw. Ogranicza środki wyrazu. Obrazy często malowane są jednym, dominującym kolorem. Nasyconą, gęstą czerwień w kolorze krwi, podbitą czernią, emanuje niepokojący *Wysoki kapłan* (2004) i senne *Deja-vu* (2004), a także, oba z 2006 roku, *Sanktuarium* i *Czerwona rzeka*. Pomimo emocjonalnego symbolizmu czerwień, niemal centralna kompozycja dwóch pierwszych i horyzontalna drugich, dają stabilne uczucie równowagi. Z kolei kolorystyczną doskonałość *Akwarium* (2006) tworzy zderzenie ciemnej, szmaragdowej,

chłodnej zieleni z rozjarzonymi ciepłymi oranżami i żółcieniami drobnymi formami o kształtach ryb. Lekkość rozbielonych cieni barw, mistrzostwo spontanicznego gestu i jednocześnie doskonałość rozwiązań kompozycyjnych cechuje liczne obrazy z cyklu „Haiku”, powstałe w latach 2005–2007. Ich materialną zmysłowość artysta wzmacnia elementami kolażu, różnicując monochromatyczne powierzchnie płaszczyznami wysmakowanych struktur. Pojawiające się w nich częste elementy skrzyżowanych linii, form ułożonych w syntetyczny zarys rozpiętych ramion (*Haiku 35*, *Haiku 30 – Połączenie*, *Haiku 30B – Połączenie*), ich monumentalna symetria, wiodą odzucia odbiorcy w stronę obszaru sacrum. Najprostszymi – a jednocześnie jeden z najdoskonalszych z nich – to rozmalowany jednym, zdawałoby się, gestem w jednolitej niemal bieli, *Haiku 35* (2007). Czystością i klarownością nadrzędnych geometrycznych podziałów skupiają uwagę także znakomite *Haiku 23 – Renowacja* i „*Haiku 24 – Ustawienie 11*” z 2006 roku.

Potrzebę pełnego panowania nad materią wyrażają podporządkowane rygorowi prostych geometrycznych podziałów kompozycje „*Piazza II*” i „*Piazza 30*”, oraz, najbardziej konsekwentny z nich „*Postęp*” – wszystkie powstałe w 2007 roku. Dość ciemne, z dominującymi brązami i szarościami, spod których prześwitują zgaszone beże i zielenie. Jedynie w kompozycji „*Postęp*”, pozioma

i dzieląca obraz na dwie równe części ciemna linia rozżarza się, jakby wskutek przedzierania się przez oporną materię, w światło jaskrawej czerwieni.

Wystawę twórczości Jerzego Kołacza dopełnia prezentacja wyboru jego grafik i ilustracji – tej części działalności artysty, z którą polski widz spotykał się najczęściej. Znakomite pomysły i skondensowana treść, wyrażone w charakterystycznej dla niego, drapieżnej i ekspresyjnej formie, rozrysowane zdecydowaną kreską i dopełnione malarskim mięsem, potwierdzają ogromny talent, inteligencję i wszechstronność tego znakomitego artysty.

Wydaje się że malarstwo, w którym skupia się on na penetrowaniu głębi człowieczeństwa w wymiarze jednostkowym, swoim własnym, i część graficzno-ilustracyjna jego twórczości, w której obserwuje i gorzko komentuje nieładne stereotypy międzyludzkich zachowań, to awers i rewers jego sposobu zgłębiania natury ludzkiej. A efekty tych rozważań, wyposażone w odpowiednią dla każdego z nich formę plastyczną, zawarte są w jego pracach.

To znakomicie przygotowana wystawa znakomitego artysty – złożona z równie znakomitych jego dzieł. ●

Tekst ten dedykujemy pamięci artysty.

Jerzy Kołacz zmarł 15 czerwca 2009 roku.

Redakcja

Adam Sobota

POZA POSTMODERNIZM

Marek Rogulski, jako kurator zbiorowej wystawy „Zwiadowca”, zrealizował kolejny etap swojego artystycznego programu nazwanego „Poza postmodernizm”, który kontynuuje od 1999 roku.

Marek Rogulus Rogalski, *Totalizator* (inst. po performance), 2009, fot. A. Dudek-Dürer



Wystawa „Zwiadowca” została pokazana w CSW Łaźnia w Gdańsku (27 lutego – 5 kwietnia 2009) i Galerii Bielskiej w Białymostku (17 kwietnia – 10 maja 2009), a przy tej okazji ukazał się obszerny album-katalog, w którym Marek Rogulski wszechstronnie przedstawił rozwój i cele swojej strategii sztuki. Chociaż traktuje ją bardzo osobiście, to stale zaprasza do współpracy innych artystów i sam brał udział w wielu ważnych zbiorowych akcjach. W latach 1988–89 współtworzył w Gdańsku grupę twórczą „Pampers Maxi”, która miała swój udział w wystawach prezentujących dokonania „nowej ekspresji” lat osiemdziesiątych. Członkowie grupy przyjmowali nieco odmienne postawy niż te, jakie dominowały w ówczesnej nowej sztuce, gdyż byli krytycznie nastawieni do przeważającej tam żywiołowej emocjonalności i politycznych odniesień. W następnych latach Marek (Rogulus) Rogulski brał żywy udział w działaniach środowiska gdańskiego (programy galerii Wyspa i Łaźnia), ale starał się przede wszystkim wyartykułować własną postawę, w oparciu o prowadzone przez siebie galerie Auto da Fe i Spiż 7, autorski program Ośrodka Badań Przestrzeni Wewnętrznej, a następnie projekt „Poza postmodernizm”.

W jego ocenie recepcja postmodernizmu w Polsce była nie tylko spóźniona, ale i nazbyt dogmatyczna, a ponadto polska sztuka była w tym czasie nadmiernie uwikłana w dyskurs polityczny. Jego zamierzeniem było zrównoważenie tych tendencji, koncentrując się poprzez sztukę na rozwoju wewnętrznej świadomości istnienia i poszerzaniu tym samym światopoglądu. W rozważaniach nad tą kwestią Marek Rogulski w daleko idący sposób korzysta z filozoficznych koncepcji Kena Wilbera i Wolfganga Welscha, którzy interpretują nowoczesność jako przejaw organicznej ewolucji zmierzającej do osiągnięcia przez człowieka coraz wyższych poziomów jaźni. W ślad za Wilberem, Marek Rogulski konstatuje, że jądrem postmodernizmu są konstruktywizm, kontekstualizm i pluralizm, natomiast jeśli chodzi o sztukę postmodernistyczną, to uważa, że jej treść i formę stanowi krytyczna refleksja nad sobą, osadzona w kontekście do-

konujących się przeobrażeń. Pod tym względem artystyczny postmodernizm nie różni się więc zbyt od modernizmu, gdyż intensyfikuje tylko niektóre aspekty wcześniejszych praktyk. Ponadto, jak stwierdza Rogulski, postmodernizm nadal rozwija właściwy dla dziejów nowoczesności typ dyskursywnego myślenia, a kluczowym wspólnym mianownikiem modernizmu i postmodernizmu jest poszukiwanie tożsamości bycia podmiotem. Postmodernizm co prawda krytykuje modernistyczne koncepcje tożsamości podmiotu, ale stara się je tylko zrelatywizować i utrwalić model pluralistyczny. W efekcie jednak prowadzi to sztukę do wtopienia

Celem sztuki powinno być przesunięcie konceptu tożsamości na plan nowego stanu samoświadomości, opartego o doświadczenia nadpsychiczne i transpersonalne.

się w mechanizmy polityki i marketingu. Natomiast celem sztuki powinno być – zdaniem Rogulskiego – przesunięcie konceptu tożsamości na plan nowego stanu samoświadomości, opartego o doświadczenia nadpsychiczne i transpersonalne. Wymaga to przekroczenia pryncypiów poznawczych przy użyciu szerokiego repertuaru środków angażujących zarówno umysł, jak i ciało, gdyż nie ma dowodu, że to poznanie umysłowe jest kresem ludzkiej świadomości. Takie w skrócie są założenia programu „Poza postmodernizm” i tego jego etapu, jakim jest wystawa „Zwiadowca”. W intencji kuratora miała ona przywoływać perspektywę kosmocentryczną, a więc taką, w której celem jest duchowość, a nie walka poprzez sztukę o dominację społeczną. Uzasadnieniem dla takiej perspektywy jest przekonanie, że rozwój człowieka winien zasadniczo dokonywać się w sferze psychicznej, a nie poprzez *technę*.

Jest jednak faktem, że artyści biorący udział w wystawie „Zwiadowca” obficie korzystają z najnowszych urządzeń technicznych, co można uznać za wyraz akceptacji przekonania – głoszonego już przez wczesną awangardę – iż technika rozszerza pole naszej wrażliwości zmysłowej, a więc rozwija świadomą percepcję rzeczywistości. Najsilniej

przejawiło się to w pracach opartych na instalacjach wideo. Michał Brzeziński przedstawił trzy takie prace. Jedną z nich to projekcja nakładających się na siebie obrazów, jakie autor znalazł w Internecie po wpisaniu do wyszukiwarki słowa „pasja”. Uzyskał w ten sposób efekt zderzenia głębi tego pojęcia z powierzchownością jego manifestowania się w środkach komunikacji. Z kolei w filmie AV artysta wykorzystał podobnie znajdowane obrazy dla tworzenia z nich zbitkę przybierających regularne formy graficzne, które przemieniają się błyskawicznie w intensywnej 20 minutowej projekcji. Kontrastuje z tym wolne tempo trzeciej realizacji wideo nazwanej *Mnemosyne*, gdzie obrazy rozmywają się i konkretyzują w rytmie swobodnej medytacji. Paweł Anaszkiewicz także posługuje się video, a jego prace opierają się na zestawieniach równoległych projekcji obrazów na sąsiadujących ekranach. Autor stara się uświadomić nam fakt, że zdarzenia nie są tożsame co do przebiegu i sensu, kiedy zmienimy punkt widzenia, a tym samym poznawcze nastawienie. Zaskoczeniem dla zwiedzających wystawę na samym wejściu była interaktywna instalacja *Labirynt A* Marka Zygmunta, która wymagała od wchodzącego wydania dźwięku o częstotliwości 440 Hz (oznaczanego w skali muzycznej jako A1), co sprawiało, że dopiero wtedy czujnik uruchamiało oświetlenie w ciemnym labiryncie wprowadzającego korytarza. Wyraźnym przesłaniem tej pracy było uświadomienie odbiorcom, że dla uzyskania realnego efektu poznawczego w kontakcie z dziełem sztuki konieczne jest też własne zaangażowanie.

W wieloznaczny sposób sferę *technę* traktuje Marek Rogulus Rogulski. Dla tej wystawy skonstruował zagadkowe urządzenie z metalowych części, przypominające podstawę działa, osadzone na obrotowej osi i wyposażone w silnik elektryczny. W to wmontowany był dodatkowo model czaszki i kłów mamuta. W trakcie otwarcia wystawy autor wykonał performance nazwany „ujeżdżaniem rzeźby”. Jego ciało zamocowane było w tej konstrukcji tak, że zachowywał możliwość ograniczonego sterowania jej ruchami. Obroty urządzenia powodowały przemieszczanie ciała performerów w niezwykle pozycje i okręcanie go taśmami, które były podłączone do maszynierii, co zmuszało artystę do walki o zachowanie kontroli nad sytuacją. Natomiast w czasie trwania



↑ **Leszek Golec i Tatiana Czekalska**, *Anobium, św. Franciszek – 100% rzeźby*; kuratorzy Czekalska + Golec. Instalacja, rzeźba, 2009. Fragment. Fot. A Dudek-Dürer

← **Andrzej Dudek Dürer**, *Autoportret zmultiplikowany Metafizyczno-telepatyczny*, fotografia/baner 1994/2009, fot. A. Dudek-Dürer

wystawy konstrukcja pełniła funkcję interaktywnej rzeźby. Realizacja ta wpisuje się w stosowany przez Rogulskiego typ działań konfrontujący energię biologiczną i umysłową ciała ludzkiego z logiką konstrukcji mechanicznych i energiami wykorzystywanymi w sferze technicznej. Artysta pragnie w ten sposób poszerzyć zdolność odczuwania uniwersalnej energii i udoskonalić jej wyobraźniowy model. Wiele innych wcześniejszych akcji Marka Rogulskiego polegało na umieszczaniu własnego ciała w konstrukcjach, czasami w ryzykowny sposób, gdzie stawał się kimś pośrednim pomiędzy operatorem a ofiarą. Było to metaforą tych fizycznych i psychicznych uwarunkowań człowieka, które powodują, że ciało i umysł stają się jego więzieniem.

Innym artystą zaproszonym do wystawy „Zwiadowca”, który stawia znak zapytania nad potoczną koncepcją osobowości, jest Andrzej Dudek-Dürer. Jego główna praca, w formie wielkiego baneru, zajmowała tam poczesne miejsce, a skomponowana była z wielu fotograficznych autoportretów, które częściowo przenikały się, tworzyły hybrydyczne związki, a ostatecznie był to jakby ekran stanowiący pole przekształceń. Inną pracą tego artysty był zestaw z cyklu *Sztuka butów*, czyli fotograficzne dokumentacje obecności artysty w różnych miejscach świata, ukazujące jego buty na pokrywach ulicznej kanalizacji. Dla Andrzeja Dudka-Dürera fundamentalnym założeniem jest przeświadczenie o nieustannym krążeniu energii życiowej, która konkretyzuje się w osobach i zdarzeniach, oraz wiara w zjawisko reinkarnacji, na mocy którego jest obecnie wcielaniem Albrechta Dürera.

Problemem tożsamości zajmuje się też Carmen Feliu, artystka z Hiszpanii, która od kilku lat współpracuje z galerią Spiż 7 w Gdańsku. Jej praca *Rozpraszenie* to barwna fotografia modelki o ciele pomazanym ciemną substancją, która siedzi w zdeformowanym wnętrzu. Fotografia umieszczona została w light-boksie z wodą powodującą powstawanie rosy na szybie oprawy, co stanowi dodatkowy filtr dla oka obserwatora. Artystka zazwyczaj w swo-

ich pracach pozbawia widza możliwości zdefiniowania ukazywanej sytuacji, a więc i ustosunkowania się do niej, co może wywoływać pewien niepokój. Z kolei dla artystycznego duetu Tatiana Czekalska i Leszek Golec najczęstszą inspiracją są zazwyczaj subtelne aspekty rzeczywistości czy konfrontowanie kultury z procesami w naturze. Wystawili oni fragment starej drewnianej rzeźby przedstawiającej św. Franciszka, w której zagnieździło się wiele drobnych owadów. Artyści zaakceptowali tę sytuację jako właściwy naturze stan rzeczy, który zresztą w tym przypadku koresponduje z ideami miłości wobec zwierząt, jakie głosił św. Franciszek. Obiekt wyjęty ze sfery estetyki, a więc umierający jako dzieło sztuki, staje się zarazem w ten sposób obiektem żywym. W innym ujęciu – jak to pokazała praca Agaty Michnowskiej *Samobójstwo w muzeum* – to właśnie przestrzeń zarezerwowana dla przeżycia estetycznego, przestrzeń muzeum, sprawia, że wszystko staje się tam martwe. Artystka zrealizowała projekcję wideo, gdzie ukazana jest postać leżąca nieruchomo u wejścia do muzealnej sali, a obrazowi towarzyszy kobiecy głos mówiący o umieraniu i budzeniu się do życia.

Lódzka grupa Wspólnota Leezeć, której liderem jest Andrzej Miastkowski, zrealizowała instalację wypełniającą całe pomieszczenie, gdzie zwiedzający ze wszystkich stron otoczony był psychodelicznymi wielobarwnymi formami wzmocnionymi ultrafioletowym oświetleniem. Jej tytuł *Zarodnia-Sala spotkań międzyplanetarnych* przywoływał ideę rozwoju ludzkości poprzez możliwe kontakty z pozaziemskimi cywilizacjami. Dadaistyczna forma tej instalacji łączyła elementy zabawy z poważnie potraktowanym postulatem otwarcia się na nowe zakresy doznań.

Argumenty Marka Rogulskiego o potrzebie wyjścia poza postmodernizm zasługują na poważne potraktowanie, gdyż otwierają szerokie pole do dyskusji nad tym problemem. Nietrudno zauważyć, że sztuka postmodernistyczna sytuuje się przede wszystkim w kontekście kultury masowej i mediów, przez co w daleko idącym stopniu podlega

stosowanym tam manipulacjom. Przewycięzanie wcześniejszych ograniczeń kultury poprzez procesy globalizacji ma także swoje słabe strony, choćby z powodu biurokratycznej schematyzacji tego procesu. Natomiast zachowanie poczucia tożsamości, poszerzenie światopoglądu czy pogłębiona świadomość, to wartości, które mogą być osiągnięte tylko w oparciu o autentyczną pracę nad sobą. Stąd też wyjście poza postmodernizm może być rozumiane zarówno w sensie futurologicznym, jak i w sensie odnajdywania klasycznych wartości sztuki. W istocie zarówno w historycznych przejawach modernizmu, jak i postmodernizmu, można znaleźć wiele przykładów podobnych postulatów obrony duchowych wartości sztuki. Oficjalny język nowoczesności sypchał je jednak na drugi plan, forsując mechanizmy wartościowania związane z technologią i ekonomią. Spowodowane to było także tym, że odziedziczona po romantyzmie koncepcja duchowości była antytechniczna i antyracjonalna. Obecnie nie da się jednak utrzymać takich podziałów, czego świadomy jest Marek Rogulski oraz inni artyści na wystawie „Zwiadowca”. Zarówno nowe media, jak i konceptualna tradycja sztuki są dla nich silnym punktem oparcia w poszukiwaniu rozwiązań adekwatnych do wyzwań współczesności. Pytanie, czy możliwe jest powszechne osiągnięcie nowego jakościowo etapu kultury, czy też w kulturze utrwalili się schizofreniczna sytuacja równoległego rozwoju sprzecznych strategii, jest obecnie trudne do rozstrzygnięcia. W latach osiemdziesiątych XX wieku pojawiło się przekonanie, że postmodernistyczny etap kultury jest posthistoryczny, w sensie zgody na całkowitą dowolność i brak ukierunkowania, i że to pozostanie już trwałą jakością kultury (pisał tak np. Arthur Danto). Ten rodzaj przekonania jest raczej obcy Markowi Rogulskiemu. Wierzy on w kreatywność ludzkiej natury i spogląda na świat od strony jej wnętrza. ●

Wystawa „Zwiadowca” – projekt Poza postmodernizm – re:re: rekonstrukcja. CSW Łaźnia, Gdańsk. 27.02 – 05.04.2009; Kurator: Marek Rogulski.

Eulalia Domanowska

ZAPOMNIANE POKOJE

Zapomniane pokoje, przebłytki przeszłości, pamięć zapachów domu babci, słoneczne lato i tyle tajemniczych zakamarków do odkrycia.

Nasze dzieciństwo postrzegamy zazwyczaj jako krainę beztroskiego szczęścia, rodzaj raju. Z fragmentów próbujemy układać puzzle, zrekonstruować miniony czas, który co prawda już nie powróci, ale był ważny. *Niedojrzałość doskwiera nam cały czas, jest podszewką wszystkiego, co robimy*, pisał prof. Jerzy Jarzębski.¹ Wywiera decydujące znaczenie na całe życie, na ukształtowanie naszej osobowości. Na początku możemy wszystko. Mamy marzenia i wierzymy, że się spełnią. To kolejne wybory i koleje losu determinują potem kształt naszej egzystencji.

Historia, region, klimat, tradycje, religia, ludzie spotkani na drodze życia – wiadomo, że to wszystko kształtuje naszą tożsamość. Każdy ma inne doświadczenia i inne wspomnienia. Na niebanalnej wystawie o dzieciństwie pokazanej w Galerii u Jezuitów w Poznaniu, zorganizowanej w ramach 17. Biennale Sztuki dla Dziecka, kilkunastu artystów pokazało różnorodne projekty tworzone w różnych mediach, wyrażające ich refleksje i odczucia z dzieciństwa i o dzieciństwie. Justyna Ryczek współorganizująca wystawę, podkreślała, że *... może ona być zarówno wspomnieniem, koszmarem, chwilą terażniejszą, a także zapowiedzią przyszłości. Dlatego również gromadzi różnorodne osobowości artystyczne, odmienne spojrzenia i wielość kontekstów. Wszystkie oscylują wokół minionego, które nieustannie pozostawia swój ślad, kreując stan obecny.*² Pokoje to nasza przestrzeń prywatna, schronienie przed światem, azyl wypoczynku i wizytówka. To teren, który możemy kształtować i wypełniać sprzętami, fotografiami i pamiątkami. Może też oznaczać symbolicznie bezpieczną kapsułę wypełnioną naszymi wyobrażeniami i myślami.

Ekspozycja układa się w pewien ciąg narracyjny, rozpoczynający się od niewinnej zabawy, a kończący na filozoficznych refleksjach. Lekkość, zabawę, radosny nastrój niesie ze sobą film Anny Tyczyńskiej, pokazany na wstępie projektu. Na ekranie widzimy niebo, chmury, piłkę i ręce kogoś, kto chce jej dosięgnąć. Oprócz tego pojawia się, nie wiadomo skąd, świetlisty punkt – który początkowo wydaje się być światłem padającym z tyłu ekranu, co szybko okazuje się być pomyłką. Tajemniczy, wkracza do gry, trochę jak zjawą z przeszłości. Pewna niezobowiązująca poetyka jest doskonałym wprowadzeniem do następnych przestrzeni wystawy. W kolejnej sali oddycha futro na filmie Agaty Michowskiej, a obok widzimy stopy autorki unoszące się w błękitnej wodzie jak w niewinnej bajce, jak we wspomnieniach z dzieciństwa. Antropomorficzne,

„ożywione” futro może być synonimem ulubionego pluszaka, który pozostaje w zakamarkach pamięci. Obok wita nas uroczy mały chłopczyk – podobny barokowym aniołkom – autorstwa Roberta Kotwisa. Już jesteśmy pewni, że znaleźliśmy się we wzniosłej, dobrze nam znanej konwencji sztuki, gdy spostrzegamy, że chłopczyk nosi pampersa z nadrukiem firmy Triumf i jest raczej ironicznym obiektem dziecięcości. Towarzyszy mu cień, będący cieniem kobiety. Czyżby chłopiec był hermafrodytą? A może to jakaś gra z własnym odbiciem, narcystycznym drugim ja albo przekonanie, że w mężczyźnie też możemy dopatrzeć się pierwiastków żeńskich? Ostatecznie, jak wiemy z badań, płęć w dużym stopniu jest sprawą kulturowego treningu. Cień można również interpretować jako opiekę i nadzór matki i odczytywać obiekt w aspekcie psychologii rozwoju osobowości.

W tej samej sali, na tle wielkiego okna stoi przewrotny, nieco surrealistyczny obiekt Jacka Jagielskiego – ławka transformująca się w krzesło na biegunach ustawiona na frędzlowatym czerwonym dywanie. Hybryda budzi liczne skojarzenia. Ławka mogłaby być kościelna albo taka, na której wysiadły przed domem wiejskie gospodynie, krzesło to mebel biurowy lub domowy będący formą dla ludzkiego ciała. Jeden przedmiot zmienia się w inny jak w surrealistycznym śnie. Obrosnięty jest kulturowymi i personalnymi kodami. Obiekty Jacka Jagielskiego są czymś między abstrakcją a rzeczywistością, czymś między zrozumiałym a jedynie odczuwanym. Mówią kategoriami nam znanymi, mówią o nas – nie obrazując nas. Ta mowa przedmiotów porusza tym bardziej, że nie jest literalna. Przedmioty zdają się wytwarzać dystans między sobą a widzami. Trzeba mieć dużo wyobraźni i „otwartego umysłu”, aby obcować z nimi na wyższym poziomie. Popularne, a jednak elitarne. Zbudowane z różnych części, podlegające fantasmagorycznej transformacji, złożone z okruszków wspomnień, jednocześnie fascynują zimnym dystansem i obcością.^[1]

Obiekt Marcina Berdyszaka zbudowany jest z niebieskich klęczników obciążonych tkaniną z kwiatowym wzorkiem ustawionych w okrąg. W jego środku umieścił artysta miękkie zabawki, buciki, komunię sukienkę, kwiat lili, obszyte takim samym materiałem jak klęczniki. To towarzysze dziecięcych zabaw, ślady beztroski i niewinności zamknięte w magicznym religijnym kręgu bez wyjścia. Ta praca traktuje właściwie o dorosłości, która zostawiła dzieciństwo za sobą, spoważniała i straciła niewinność. Nie ma powrotu do nieodpowiedzialnej wolności. Klęcznik może być symbolem modlitwy, a także pokuty. Nieodłącznym motywem dorosłego życia jest poczucie winy i brzemień troski. Praca została skomponowana na bazie przeciwstawnych wartości i cech, które łączy jednak jednolity materiał i jasnoniebieski kolor – kolor wyblakłych wspomnień.

Viola Tycz przy użyciu oryginalnej techniki graficzno-malarskiej wykonała cykl zatytułowa-

ny „Dziecko/Dorosły”. Za pomocą nowoczesnego (cyfrowego) obrazowania pokazuje sceny z luna-parku, Zoo lub domowego pokoju. Jej prace budzą niepokój. Na jednej z nich widzimy siedzące na pierwszym planie dziecko, wpatrzone w ogromny ekran telewizora, wypieniający całą powierzchnię kompozycji. Co zahipnotyzowało to dziecko, że nie myśli już o swoich zabawkach czy spacerze? Przecież ekran świeci pustką. Być może sama obecność elektronicznego medium jest wystarczającym powodem tej hipnotycznej fascynacji. Badacze stwierdzili, że właśnie kwadratowy lub prostokątny kształt najbardziej nas absorbuje. Otoczyliśmy się dużą ilością gadżetów, czerpiąc z nich wiedzę i rozrywkę, ale jednocześnie odizolowaliśmy się od rzeczywistego świata. Znamy tylko to, co zostanie nam podane za pośrednictwem mediów. Dzieci i dorośli nie potrafią się już bawić inaczej niż za pomocą gotowych, stworzonych do tego celu sprzętów, na przykład samochodzików w luna-parkach. Autorka poddaje nasze konsumpcyjne, medialne społeczeństwo ostrej krytyce. Jej prace przypominają formalnie romantyczne i surrealistyczne obrazy, na których pojawia się okno jako łącznik z zewnętrznym światem, jak na przykład w obrazie G. Friedricha. Tylko że okno telewizora nie prowadzi już do poznania własnych stanów wewnętrznych, jak w przypadku romantycznego malarstwa, ani do twórczego rozwoju wyobraźni, jak w przypadku surrealizmu. Przedstawia nam pozór prawdy. Raczej produkuje standardowych odbiorców gadżetów – idealnych klientów. Zatrącamy zdolność kreatywnej zabawy. Podsuwanie dzieciom gotowych zabawek jest zabijaniem ich wyobraźni i kreatywnych zdolności. Z leżką w oku możemy wspominać zabawy w Indian czy piratów, gdzie przy użyciu zwykłych przedmiotów czy gałęzi wyczarowywaliśmy dziecięce magiczne światy.

Piotr Kurka pokazuje stare, czarno-białe zdjęcie chłopca wykonane pewnie kilkadziesiąt lat temu. Oprawia je w owalną ramę podobną do tych spotykanych na cmentarnych nagrobkach. Cała jego praca jest rodzajem wspomnienia – kogoś, o kim nie wiemy nawet, czy jeszcze żyje. Postać na zdjęciu pojawia się jak duch. Na tej marzycielskiej wystawie nastrój nagle się zmienia, robi się nostalgiczny czy wręcz nokturnowy. Przerzucamy się od niewinnej wesołości w egzystencjalne problemy przemijania i pamięci.

Dzieci i ich potrzeby zaczęto dostrzegać dopiero w XVIII wieku. Wcześniej były wykorzystywane bądź pomijane, w bogatych rodzinach ubierane jak dorośli w niewygodne, sztywne stroje. Bajki zaczęto dla nich pisać dopiero w Wieku Rozumu. Ich kreatywność i wspaniały świat wyobraźni psychologia doceniła na początku XX wieku. Twórczość najmłodszych stała się jednocześnie odkryciem i źródłem inspiracji dla artystów, takich jak Joan Miró czy Jean Dubuffet. Dziś nie do pomyślenia są muzea czy galerie, gdzie nie byłoby warsztatów dla dzieci. Ta idea była kanwą bardzo interesującej interaktywnej pracy Dawida Szafrąńskiego. Mama przechowywała w szufladzie jego rysunki z dzieciństwa. Niedawno przekazała je synowi jako dar z przeszłości. Przyjął go zapewne z rozrzew-

1 Eulalia Domanowska, „Fizyczna magia”, katalog wystawy Polska Niemcy 4:6, Galeria Sztuki BWA w Katowicach, 2009, s. 42



Pokoje to nasza przestrzeń prywatna, schronienie przed światem, azyl wypoczynku i wizytówka. To teren, który możemy kształtować i wypełniać sprzętami, fotografiami i pamiątkami. Może też oznaczać symbolicznie bezpieczną kapsułę wypełnioną naszymi wyobrażeniami i myślami.

nieniem i zaciekawieniem. Mógł sam się przekonać, że wybór życiowej drogi artysty był zupełnie nieprzypadkowy, a rysowanie interesowało go od początku. Chyba już w dzieciństwie rozstrzygnęły się jego dalsze losy. Choć może to zupełnie inna opowieść. Może jest to historia o kreatywnej naturze dzieci, która później jest zazwyczaj gdzieś gubiona w trakcie lat edukacji. Autor sfilmował rysunki i pokazał je w formie projekcji na ścianie. Na naszych oczach przesuwają się sylwetki samolotów, statków, krajobrazów, jak animowany film o wyobrażeniach i fascynacjach dziecięcego świata. Na podłodze galerii autor ułożył mnóstwo pięknych kolorowych kredek, co dzieci odwiedzające wystawę uznały za zaproszenie do twórczości. Biel ściany, na której odbywała się projekcja, zappełniła się kolorowymi rysunkami współczesnych pociech. Czas teraźniejszy stopił się z przeszłym. Ciągłość została zachowana. Dziś dzieci są równie twórcze jak 20 czy 30 lat temu, mimo ogłupiającego wpływu telewizji skłaniającej do bierności. Tego typu projekty inspirują je do aktywnego wykorzystania własnych zdolności. Co ciekawe, autor za pomocą prostego sposobu nawiązał pozapercepcyjny dialog z widzami. Stworzył przesłanki pewnej sytuacji i czekał, co się wydarzy. Podjęta przez małych bywalców Galerii u Jezuitów interakcja z artystą, a właściwie – jego twórczą wizją, na pewno nappełniła go dumą i pozwoliła uwierzyć, że jeszcze nie wszystko stracone.

W ostatniej sali Galerii u Jezuitów umieszczono również interesujące prace dwóch autorów: Sławomira Tomana i Ryszarda Ługowskiego. Pierwszy z nich zajmuje się malarstwem. Używa różnych konwencji związanych z tendencjami postmo-

1. **Rafał Kotwis**, obiekt, 2009
2. **Marcin Berdyszak**, *Kłęcznik*, obiekt, 2003
3. **Viola Tycyz**, *TV Screen*, obraz

dernizmu, jakimi są cytaty z dawnej sztuki czy innych mediów. Rokokowe figurynki ukazane na jego obrazach we wdzięcznych pozach i pastelowych kolorach, ocierają się o kicz, podobnie jak postacie, namalowane w żywych kontrastowych barwach, rodem z animowanych kreskówek w rodzaju japońskiej manghi czy disneyowskich Myszek Miki, jakie serwuje się dzieciom na dobranocki. Ich banalność i kiczowatość psuje smak od zarania naszego życia. Wychowuje pokolenia, które będzie na ich wzór kształtować swoje otoczenie. Autor porównuje rokokową pustkę nostalgicznej przyjemności z łatwą i kiczowatą estetyką utworów dla dzieci spopularyzowanych w Stanach Zjednoczonych i Japonii. A warto by sięgać do lepszych wzorów – doskonałej artystycznej jakości rosyjskich bajek czy pomysłowości książek skandynawskich.

Instalacja Ryszarda Ługowskiego składa się z dwóch projekcji video, na których oglądamy powierzchnię księżycy, skomplikowanego systemu lunet i drobnego elementu, który – umieszczony z dala – wydaje się nie należeć do całości. Spoglądając przez lunetę oczekujemy zobaczenia jakiegoś astronomicznego widoku. Tymczasem pojawia się w nich ów wspomniany drobny element – główka konia, coś zupełnie nieistotnego w porównaniu z wielkością wszechświata. Czyżby, mimo skomplikowanych technologicznych systemów, nie jesteśmy w stanie ogarnąć całości? Instalacja wydaje się być grą małego chłopca, który jest nam w stanie nadal robić psikusy albo ułatwić zobaczenie czegoś istotnego. Projekt można wielorako interpretować. W pracach Ryszarda Ługowskiego często pojawia się koń na biegunach – zabawka z dzieciństwa, podczas którego marzymy o gwiazdach i często zdarza nam się patrzeć w niebo, podobnie jak później, będąc zakochanym. W Kosmosie znaj-



duje się mgławica zwana Łbem konia, niemożliwa do zobaczenia bez precyzyjnych teleskopów. I oto już wiemy, po co artysta ustawia skomplikowany system obiektywów – aby umożliwić nam zobaczenie niewidzialnego.

Praca Ługowskiego zamyka wystawę, która rozpoczęła się od „lekkiej”, zabawnej projekcji video z próbami schwywania piłki, a kończy przewrotnym zakrętasem każącym wątpić we własne zmysły. Każdy z uczestników wystawy zaprezentował nieco inny aspekt dzieciństwa na tej niebanalnej, poetyckiej wystawie, która uniknęła pułapek prostoliniowego traktowania tematu, a przyniosła różnorodne projekty i sposoby rozumienia dzieciństwa, ale i dorosłości. Tytuł „Zapomniane pokoje” sugeruje odwołanie się do pamięci i przeszłości, ale traktuje o teraźniejszości twórców, o stanie obecnym, o dzieciństwie ...do którego zabiegani w codzienności nie zawsze chętnie zaglądamy. – pisze Justyna Ryczek – (...) Dzieciństwo jest zaiste obszarem wartym nieustannej uwagi. Toteż wystawa „Zapomniane pokoje” wydała mi się ważną, nie tylko ze względu na interesujący dobór artystów i urzekający poetycki wymiar, ale także wachlarz różnorodnych aspektów przedstawionych w zaprezentowanych pracach. ●

1 Wszystkie cytaty słów prof. J. Jarzębskiego pochodzą z tekstu *Gombrowicz, buntownik z wielu powodów*, wydrukowanego w „Gazecie Wyborczej” 25–26 lipca 2009.

2 Cytaty słów Justyny Ryczek pochodzą z tekstu towarzyszącego wystawie.

Jacek Jarczewski,

kompozycja haptyczna
A a, technika własna, płyta
polistyrenowa, zaprawa
klejąca, 200 x 100 cm,
2008/09 r.



Anna Kowalska-Szewczyk, *Praformy II*, 2009, ol., pt.



→ **Piotr C. Kowalski**,
z cyklu obrazy prze-
jezdne i przejściowe
– Poznań, 2007, ślady
samochodów z jezdni
na płótnie, 205x60



↑ **Jagielski**, *Przejście*

Magda Komborska

X2 GROUP SPECIFIC...

Wrocław-Poznań

MBWA w Lesznie to galeria funkcyjująca ponad 30 lat. W swojej kolekcji wystaw prezentowała już prężne osobistości świata sztuki.

Jest galerią ciągle inwestującą, rozwijającą swój profil. Zróznicowany bardziej niż dotąd cykl z ostatnich kilku lat realizacji, podsumowuje jej zmienny i niejednorodny rytm. Wystawa „Wyprzedaż (na) sztuki” (maj 2008), prezentowała młodą, znaną twórczość Jakuba Czystochonia, Kamila Strudzińskiego, Anny Duszy podobnie jak 15. Prezentacje – konkurs coraz mocniej przywiązany do nowych postaw w sztuce współczesnej, a organizacyjnie z ASP w Poznaniu. Jako galeria, miejsce sztuki, MBWA ma specyficzne położenie i związaną z nim działalność. Lokalny charakter, obejmujący nie wielkomiejską kulturę, ale tą rozgranicezoną pomiędzy dwoma większymi polis. Galeria nawiązała z nimi współpracę, starając się utrzymać charakter łącznika, swoistej rezydencji. Wznosiła i uruchomiła ważną sferę kontaktu i sztuki funkcjonującej pomiędzy, jako sytuację przełamania pewnych utartych przekonań społecznych. MBWA dąży w kierunku międzymiejskiej rezydencji artystycznej, jest spoiwem i motorem nowych idei i twórczej aktywności. To przyszły model centrum akademii.

Realizacja X2 była zdecydowanym krokiem w tym kierunku. Dwie Akademie Sztuk Pięknych, wrocławska i poznańska, znane z odmiennego profilu i charakteru działań, podjęły wspólny dialog. Justyna Ryczek w tekście *Academia x 2* mówi o kluczu wzajemnego porozumienia. Jacek Jarczewski (ASP Wrocław) zorganizował już kilka Międzynarodowych Spotkań Artystów Akademickich w Rawiczu i Rokosowie, nawiązał też ostatnio kontakt z ASP w Poznaniu, która przez osobę Joanny Imielskiej wytyczyła początek współpracy. Pierwszym

wspólnym spotkaniem stała się X2 w Lesznie. Fakt ten otworzył nowe spojrzenie na akademie sztuk pięknych, które znane są z zamkniętych, elitarnych środowisk. Ta negatywna wizja szkolnictwa artystycznego została więc przerwana. Kolejne plany galerii, np. plenery między akademickie być może o międzynarodowym zasięgu, nowe pola artystycznych ekspansji, ale przede wszystkim dialogu, mogłyby stworzyć *art's place*, które stałoby się miejscem umożliwiającym powstawanie grupowych realizacji artystycznych, tymczasowych teamów formułujących jedno założenie, akt twórczy bardziej nośny i trwały niż indywidualne przekazy. Nomadyczne, podróżnicze miejsce sztuki *site specific* ma kontynuację w akademickiej „*group specific*”. Grupie o własnym kodzie, zmiennym, a zwłaszcza otwartym docierającym w swym dźwięku, smaku, wizualizacji, zapachu, słowach...

Tajemnicze i niepokojące hieroglify, nad którymi można medytować, albo subtelne, pachnące symbole, z których wdychać można oszałamiające zapachy, kwiaty, „oczy ziemi” [...] nie tylko rośliny i zwierzęta, ale również ziemia zanurzona była w gęstej atmosferze zmysłowych relacji, w splocie niepodważalnych harmonii i niewyobrażalnych konfliktów^[1]•

X2 WROCLAW – POZNAŃ,
MBWA, GALERIA W RATUSZU, LESZNO, 10. 2009
KURATORZY: JOANNA IMIELSKA, ANNA SZEWCZYK

1 Piero Camporesi, *Laboratoria zmysłów, w:) Hieroglify rozkoszy. Symbole roślinne, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2005, s. 33, 34



Piotr Głowacki

BALANSUJĄC MIĘDZY WIEŻOWCAMI

(Wystawa „Under the Dubai Sky, Creating Balance by Jotka)

Wydaje się to nieprawdopodobne, że europejskiemu rzeźbiarzowi stworzono bezprecedensową okazję pokazania ponad 30 rzeźb w centrum muzułmańskiego miasta. Dlaczego? Dlatego, że jest to, jak wiemy, kultura, w której nie wolno udostępnić podobizn żadnych żywych istot. Wyróżnienie Kędziory jest tym większe, że jego plenerowa wystawa towarzyszyła Tygodniowi Kultury i Biznesu i odbywała się z jednocześnie trwającymi [drugimi co do wielkości w świecie] targami sztuki Art Dubai. Spektakularne i zwieńczone sukcesem włączenie się rzeźbiarza w przestrzeń hipernowoczesnego środowiska postprzemysłowego polegało m.in. na zainteresowaniu wielu mediów i zaproszeniu go do nowej aranżacji z okazji otwarcia najwyższego budynku na świecie (818 m) w dniu 4 stycznia 2010. Artysta prowadził ponadto warsztaty na Uniwersytecie Amerykańskim i dał rzeźbę, która była współtworzona przez studentów, do licytacji przez Dom Aukcyjny Christie's na cel charytatywny. Osiągnięta kwota to 30.000 dolarów.

Przekonany jestem, że wybór tego autora był podyktowany bardzo staranną wiedzą o charakterze jego rzeźbiarskich instalacji. Bowiem zdają się one doskonale przystawać do tego zurbanizowanego centrum miejskiej aglomeracji XXI wieku. Dubaj – z jednej strony, z jego ściśle określonej tradycją, a z drugiej, na wskroś nową modernistyczną i postmodernistyczną architekturą – może wzbudzić podziw. Artysta tę wizyjną architekturę dopełnił poetyckimi akcentami wizualnymi. Zaproponowane sylwety balansujących rzeźb stanowiły istotne zamknięcie różnych, odmiennych perspek-

Jerzy Kędziora, z serii „Balansujące I”, Dubaj, DIFC, 2009

tyw widokowych, zadziwiająco trafnie wpisując się w światło wolnej przestrzeni tworzone przez klarowne profile wieżowców, wchodząc w idealnie uzupełniające się relacje prospektów i poziomów architektonicznych. Inna sytuacja pojawia się nocą, kiedy rzeźby dyskretnie dominują fluorescencyjną złotą poświatą na tle neutralnych kolorystycznie „ekranów” fasad, których powierzchnia niejako akompaniuje im, emitując jednolitą zielonkawo-lazurową aurę.

Organizatorzy wydarzenia, uzasadniając wybór polskiego artysty, podkreślali główne uniwersalizm symbolicznego i etycznego wymiaru jego realizacji. Czym więc zachwycają prace Kędziory? Wspomnieć tu należy o wątkach etycznych, które biorą się zapewne ze współczesnego rysunku jego oeuvre. Oddaje on odczucia i stany duchowe ludzi, którzy tak jak mieszkańcy Dubaju, znaleźli się w sytuacji wyjątkowo ciekawej, ale jednocześnie niepewnej, bo zrywającej z dotychczasowymi bardzo ścisłymi kanonami czy wręcz tabu. Tę sytuację o bardzo dynamicznej tektonice doświadczeń jego realizacje doskonale symbolizują dyskomfortem koniecznego stałego utrzymywania stabilności; równowagi między tym, co już odchodzi, a tym, co umożliwia otwarcie na to, co jeszcze jest niesprawdzone. W swej istocie postaci te są także pewnymi symbolami napięć wynikających ze spotkania odległych sobie kultur, czyli odmiennych zapatrywań, przekonań i zwyczajów, ale również skutkiem nastroju przygnębienia spowodowanego kryzysem. W opresyjnie dziejącej się rzeczywistości rzeźby Kędziory są więc wyrazem potrzeby znalezienia wyższej harmonii, poświadczającej konieczność dystansu wobec przeszłych zdarzeń i pokazujące możliwości nowych szans i rozwiązań. Są zatem te realizacje swoistym efektem egzystencjalnego katastrofizmu w postawie artysty.

Szczególnie w tak sterylnym, minimalistycznym, oschłym i niemal nieludzkim środowisku architektonicznym gigantycznego miasta – gdzie nawet niebo jest jednostajnie bezchmurne – rzeźby artysty wnoszą swymi narracyjnymi elementami i niepew-



ną statyką ożywcze odniesienia, przykuwając uwagę i domagając się odpowiedzi. Zaskakująco łączą się w tych pracach, wydawałoby się, antynomiczne tendencje: abstrakcji i przedstawienia, chaosu i ładu, obojętności i uczucia, rozumu i natury.

Skala przestrzeni, z którą musiał się zmierzyć artysta, była nie lada wyzwaniem, ale pozwalała na sprawdzenie się w praktyce. Co idealnie udało mu się zrealizować na zasadzie refleksyjnego dialogu, bez krzykliwego czy agresywnego wpisywania się w tę przestrzeń. (...)

Kędziora przyznaje, że doświadczył w swym działaniu całkiem niecodziennego zderzenia kultur. Należy pamiętać, że wystawa miała miejsce w najbardziej liberalnym muzułmańskim szejkanacie Zjednoczonych Emiratów Arabskich. A i tak świadczyła ona o odwadze osób organizujących taką figuratywną ekspozycję. Wiadomo również, że w tych krajach nie ma tradycji rzeźby, dlatego wystawa ta była dla gospodarzy swego rodzaju szokiem kulturowym.



Alicja Klimczak-Dobrzaniecka

SURVIVAL 7

Kolejny SURVIVAL (2009), kolejne ekstremalne warunki dla sztuki, kolejne przemyslenia po festiwalu. Zdanie to może wydać się banalne, bo w końcu założeniem tego przeglądu jest zmuszenie do myślenia poprzez umiejscowienie go w nietypowej i trudnej przestrzeni. Pokuszę się o stwierdzenie, że tym razem kuratorzy zadali mocny cios, wybierając Pawilon Czterech Kopuł na miejsce siódmej edycji imprezy.

O ile okolice Opery Wrocławskiej czy Dworca Głównego (poprzednie miejsca, w których odbywał się SURVIVAL) umożliwiały w miarę bezbolesny kontakt przeciętnego odbiorcy ze sztuką najnowszą, to od inauguracji poprzedniej edycji zaczęło robić się ciepło. Wydarzenia podczas pokazu w Dzielnicy Czterech Świątyń (usunięcie pracy Huberta Czerepoka) spowodowały falę dyskusji o kwestiach narodowościowych, mniejszościowych, religijnych, historycznych. Jednocześnie zwrócili uwagę na problem zaniedbania tego niezwykle atrakcyjnego dziejowo i architektonicznie fragmentu miasta. Tym razem wrocławianie musieli zmierzyć się z innym, równie palącym, a może i nawet bardziej wstydlivym problemem: stosunkiem do własnej przeszłości.

Dawna świątynia sztuki miała okazję przebudzić się i przez chwilę pełnić dawną rolę. W Pawilonie Czterech Kopuł ponownie zaroilo się od artystów, raz jeszcze twórczość – tym razem nie

tylko filmowa – miała okazję zaistnieć. Niczym w noc oscarową, przed wejściem do wytwórni filmowej Kinga Nowak i Bogna Podbielska rozwinęły czerwony dywan, tworząc coś w rodzaju przejścia pomiędzy „dzis” a „dawniej”. Na jedno popołudnie wkradł się w mityczną przestrzeń – dla większości osób była to pierwsza i jedyna w życiu wizyta w tym miejscu. Niejako ciągiem dalszym inauguracyjnej pracy jest zapis video z ceremonii wręczenia nagrody Charliemu Chaplinowi (*Humor i człowieczeństwo* Maksa Cieślaka). Konfrontacja rejestracji historycznej chwili dla Hollywood i opuszczonego, zawilgoconego studia, które „grało” w największych polskich filmach przywodzi na myśl podstarzałą i zapomnianą gwiazdę filmową wspominającą swoje najlepsze lata.

Zeitgeist Tomasza Bajera i Joli Bielańskiej urósł niemalże do hasła przewodniego SURVIVALU. Duch epoki – duch miejsca, dzięki obecności sztuki najnowszej został raz jeszcze wskrzeszony. Właściwa artystom surowa estetyka militarna wskazuje na rolę, jaką pełniła architektura pawilonu i Hali przez pierwszą połowę XX wieku – służyła manifestacji siły, najpierw Prus, później III Rzeszy, a na końcu Polski Ludowej.

O lękach Prawdziwych Polaków opowiada Jerzy Kosalka. W „zabawkowej” konwencji przedstawił inwazję niemieckich żołnierzyków na postawioną w 1948 r. Iglicę – symbol piastowskich Ziemi Odzyskanych i zarazem przeciwwagę do pruskiej Jahrhunderthalle. Za pomocą miniaturowych drabin i wielkich narzędzi z Lidla dokonują oni ataku, tym samym urzeczywistniając najgorsze scenariusze. Jest to zarówno komentarz do koszmarów pierwszych władz powojennej Polski – wszak nie było do końca wiadomo, czy Dolny Śląsk na zawsze pozostanie „nasz”. Na oczach współczesnych rozgrywa się ciąg dalszy tej absurdalnej historii – aktualne władze mówią o „zniemczeniu” Wrocławia. Czyżby zatem miasto zostało już zaanektowane?

1. **Piotr Łakomy**, *Buff*, 2009, malarska ingerencja w przestrzeń publiczną
2. **Tomasz Bajer & Jola Bielańska**, *Zeitgeist*, 2009, inst.

Bardziej subtelnie, ale równie dobitnie straszy widzów Patrycja Orzechowska swoją liryczną instalacją. Nagromadzenie kilkudziesięciu szkieletów

Kuratorom SURVIVALU 7 należą się wyrazy uznania. Idea przewodnia okazała się bardzo przemyślana, a artyści sprostali niełatwemu zadaniu jej realizacji.

abazurów w jednym miejscu tworzy interesujący design, z drugiej strony zaś wymownie podkreśla pustkę hal filmowych, w których smętnie migocze słabe światło, strasząc niewyraźnymi zarysami dawnych lat. Z tą pracą korespondują *Kumulacje* Huberta Bujaka: połamane resztki kaloryferów, sterczące w ciemnym zaułku niczym kości zwierząt głoszą współczesne *memento mori*.

W miarę przemieszczania się po budynkach wytwórni, coraz bardziej obnażany jest jej żalony stan. Agnieszka Stochaj i Agnieszka Krupieńczyk mocno zainterweniowały w obiekt, agresywnie oblepiając go czarno-żółtą taśmą ostrzegawczą. Dłonie Pawła Jarodzkiego próbują wskazać właściwy kierunek zwiedzania, ale w rzeczywistości błędnie prowadzą widzów po zapuszczonym budynku, by na końcu załamać nad nim ręce. Nowa warstwa parkietu i boazerii Moniki Koniecznej próbuje wstydlivie ukryć to, co znajduje się pod spodem, ale historii nie da się wymazać. Grupa Gruba Najgorsza pozwala sobie



3



4



5



6



7

3. **Agnieszka Stochaj, Agnieszka Krupieńczyk**, *Wali się*, inst.
4. **Tomasz Drewicz**, *Know-body*, inst. malarska
5. **Tomasz Opania**, *Dokument*, inst.
6. **Patrycja Orzechowska**, *Szkielety*, inst.
7. **Marcin Mierzicki**, *Mauzoleum*, inst.

Fotografie: K. Paluch, K. Kondratczyk

na „czystą fantazję”, przemalowując cały obiekt na różowo.

Bardzo wymowna pracę zaprezentował Marcin Mierzicki („Mauzoleum”). W jednej z apsyd umieścił kafelkowy tron, który przywołuje na myśl miejsce będące niegdyś centrum wszystkiego, dziś opuszczone i zapomniane. Podobną siłę ma instalacja Michała Wasiała, będąca próbą chwilowego powrotu do czasów świetności: ktoś nerwowo przeszukiwał pudełka i pozostawił skołunione taśmy filmowe, jak gdyby chciał raz jeszcze sięgnąć do przeszłości miejsca.

Gdzieś ponad tym wszystkim unosi się aura czasów sprzed pierwszej wojny światowej. Od strony

ogrodu, gdzie pawilon przypomina raczej podberliński pałacyk, przechadzają się duchy Maxa Berga i Hansa Poelziga, budowniczych tego kompleksu. Kama Sokolnicka umożliwiła widzom podejrzenie ich z ukrycia, chwilowe przeniesienie się w czasoprzestrzeni.

Kuratorom SURVIVALU 7 należą się wyrazy uznania. Idea przewodnia okazała się bardzo przemyślana, a artyści sprostali niełatwemu zadaniu jej realizacji. Ich prace – mimo że tak różne – tworzą dość jednolitą i konsekwentną ścieżkę narracyjną. I chociaż bogaty program, urozmaicony awangardową sceną muzyczną i cyklem pokazów filmo-

wych dostarczył naprawdę sporej porcji rozrywki i zaspokoił wszelkie oczekiwania, to pozostawił po sobie dużą nostalgię. Miejsce służące niegdyś demonstracji siły kolejnych władz popadło w zapomnienie, aż w końcu uległo degradacji. Dopiero interwencja w postaci agresywnego wdarcia się sztuki najnowszej pozwoliła ponownie odkryć prawdziwą istotę obiektu, jego znaczenie i niezmienną wartość. SURVIVAL wskazał konkretny problem oraz sprowokował pewien proces myślowy, który wciąż trwa i rozwija się. W końcu to kuratorzy powiedzieli *Nie tkwić w dniu ani w miejscu...* ●



Łukasz Guzek

NURKOWANIE W PODWODNYM WROCŁAWIU

„Sztuka intermedialna ...pomiędzy...
percepcją a kontekstem”

Ulotka zapraszająca na wydarzenie o tytule: „Sztuka intermedialna ...pomiędzy... percepcją a kontekstem” informuje jaką sztukę zobaczymy na wystawie: instalacje, obiekty, video projekcje, performance, akcje. Dalej dowiadujemy się, kto w niej bierze udział: *Wystawa zbiorowa najbardziej charakterystycznych, zaangażowanych i indywidualnych artystów środowiska twórczego Wrocławia, twórców o charyzmatycznych osobowościach realizujących swoje idee artystyczne na wielu płaszczyznach, nie przynależąc do dyktatu żadnego medium tworzących swą sztukę ... tworząc... pomiędzy...* W ten sposób kuratorka, Małgorzata Kazimierczak, scharakteryzowała ideę wystawy i jej uczestników.

Recenzent niewiele ma tu do dodania. Może, ewentualnie, potwierdzić bądź zaprzeczyć. Potwierdzam!

Dla zrozumienia koncepcji artystycznej wystawy jako kluczowe zostało wskazane słowo „intermedia”. Termin ukuł Dick Higgins w roku 1965. Odnosił się on do wtedy powstającej sztuki, która tworzyła nowe formy z połączenia happeningów, nowej muzyki Cage’a, form konceptualnych, eks-

perymentów literackich i nowych mediów. Intermedia powstają poprzez nakładanie się obszarów wyznaczonych przez już uprawiane dyscypliny artystyczne. Z czasem artystom przybyły nowe możliwości i wciąż przybywają nowe. Ilość obszarów intermedialnych stale wzrasta. I tylko od indywidualnej wyobraźni i inwencji zależy, jakie połączenia międzydyscyplinarne i międzymedialne zostaną wybrane w procesie tworzenia. Przykłady takich prac, często niezwykle interesujących, prezentuje ta właśnie wystawa.

Jednak, jak to się stało, że we Wrocławiu była możliwa taka wystawa? Kuratorka, a zarazem artystka, podkreśla, iż jest ona owocem wieloletnich przyjaźni. Oto klucz do tej wystawy – Artystka-kuratorka kocha i rozumie przyjaciół artystów, artyści kochają sztukę. Małgorzata Kazimierczak daje temu wyraz w filmie – instalacji *Video-notatnik idei*, w którym zwraca się do wybranych artystów z prośbą, by odnieśli się do czegoś, co jest niezwykle trudne do zdefiniowania i przekazania, mianowicie: *indywidualnego wewnętrznego imperatywu twórczego*. Film, zrealizowany w surowej estetyce cz-b., prezentowany był na ścianie w głównym pomieszczeniu wystawowym. Pojawiające się kolejno w jednakowym kadrze twarze wrocławskich twórców jak gdyby patronowały z góry temu przedsięwzięciu, wywołując wrażenie, jakby artyści byli wciąż obecni. Oglądając wystawę, słyszymy sączące się ich twórcze myśli.

Pod ekranem znalazła się polityczna w wyrazie instalacja Marka Sienkiewicza *Domek dla każdego polskiego ptaka*, gdzie linię podziału wyznaczały

Fragmety wystawy w Browarze Mieszczańskim

czerwień i biel, oraz horyzontalny podział pomieszczenia.

Na wystawę można było wejść przez interaktywną rzeźbę Tomasza Opani, rodzaj wrót albo łuku tryumfalnego, którego konstrukcja zmusza do podniesienia rąk do góry w symbolicznym geście radości i chwały. Następnie spotykaliśmy inny jego obiekt – instalację *Sztuczne oddychanie*, która straszyla wydobywającym się z niej niespodzianie hałasem zasysanego powietrza. Jednak zaraz dzięki temuż artyście mogliśmy zbadać swoją psychę, zapoznając się z pracą-testem oferowanym przez tajemnicze brytyjskie stowarzyszenie Lekarzy (ze strony www dowiadujemy się, że raczej interesują je ubezpieczenia). Tekst jest umieszczony na pięciobocznej, sugerującej kształtem trumnę powierzchni lustrzanej, w której odbijamy się, czytając np. pytanie, czy aby nie mamy poczucia, iż nasze ciało gnije.

Idąc dalej, natrafiamy na budzącą niepokój rzeźbę Karoliny Szymanowskiej. Na podłodze zachęca do spoczynku poduszka, ale nad nią wiszą groźnie wyglądające zaostrome kolki. To jej *Przestrzeń intymna-inicjacja*. Po drodze mijamy jeszcze krzyżującą o jakimś dramacie instalację-fontannę pt: *Jestem całością psycho-fizyczną* Beaty Olszewskiej. Składa się na nią fotografia twarzy artystki, z której oczu leje się strumieniem woda do baseniku o kształcie muszli wypełnionym pianą, co sugeruje mitologiczne odniesienie do narodzin Venus. Artystka wykonała na otwarciu także akcję *Klatka-postrzyżyny* (i tak przecież niemal lysego) Pawła Jarodzkiego, który w tym czasie czytał surrealnie brzmiącą poezję.



video-notatnik idei odautorskich

małgorzata kazmierczak



„...POMIĘDZY...PERCEPCJĄ A KONTEKSTEM” SZTUKA INTERMEDIALNA
projekt dedykowany artystom biorącym udział w wystawie

Nad przestrzenią wystawy, jakby obejmując ją w opiekuńczym geście, wiszą gigantyczne obiekty – dłonie Pawła Jarodzkiego, wykonane w komiksowej konwencji. Tytuł brzmi jak przestroga: *Są najprawdopodobniej rzeczy większe i ważniejsze.*

Na ścianach, z jednej strony czytamy, że *Polacy to artyści* (Krzysztof Wałaszek), na co dowodem są ceramiczne biało-czerwone muchomorki i czerwone pieski (Elżbieta Wałaszek). Są one tak ustawiane, by sugerowały ludzkie zachowania, np. jeden piesek jest zwrócony w inną stronę niż pozostałe. Poniżej Lech Twardowski ustawia starą budkę telefoniczną, która dzisiaj może już uchodzić za symbol tradycyjnych kontaktów międzyludzkich i ogłasza czarno na czarnym, malując na czterometrowych blejtramach olbrzymi napis: *Klauni sztuki - Czarna skrzynka.*

Na przeciwległej ścianie Krzysztof Skarbek prezentuje *Pozytywne przenikanie kultur* – klatkę wypełnioną ruchomymi zabawkami charakterystycznymi i typowymi lalkami dla różnych regionów świata. Witold Liszkowski ustawił instalację malarską sześcian *Struktur osobistych*, a Tomasz Domański w podświetlonym boksie umieścił zdjęcie rentgenowskie własnej klatki piersiowej i wiszący kamień. Tytuł pracy *Prawda czasu prawda ekranu* brzmi w tym kontekście bardzo wieloznacznie. Obok znalazł się wizerunek *Świętej rodzinki* autoportret artystów (Migacz+Czapczyński) oraz równie rodzinny plakat *Gdzie dobrze tam ojczyzna* (K. Wałaszek).

Zaangażowany w problematykę społeczną Tomasz Bajer zaprezentował swój obiekt – pudło pomalowane w znaki UE, do którego wchodzi się

przez okrągły otwór jak do psiej budy, co zdemonstrował. Wewnątrz oprócz legowiska znajdowała się specjalistyczna lampa do zabijania bakterii i insektów.

W centrum wystawy został umieszczony specjalnie dedykowany jej tematowi i tytułowi obiekt Piotra Jędrzejewskiego – kubik będący „1 m³ sztuki intermedialnej, który w dodatku się poruszał. Nad naszymi głowami „latała” mechaniczna industrialna *Wrona*, drugi mobil tego artysty.

Osobne pomieszczenie dzielili Anna i Romuald Kuterowie oraz Andrzej Dudek-Dürer. Przestrzeń zdominowały motyle i inne owady Anny Kutery, unoszące się w przestrzeni przy dźwiękach muzyki jazzowej i migoczące w świetle dyskotekowej lustrzanej kuli. Artystka interesuje się motylami ze względu na przewrotność ich losu, który może stać nośną się metaforą – motyle są piękne, ale zarazem szkodzą ekonomii upraw rolnych i dlatego muszą zginąć tam, gdzie swoją działalność prowadzi człowiek.

Instalacja Romualda Kutery *Brama oceanu* złożona z kilkunastu pionowych żerdzi pomalowanych na jednakowe poprzeczne pasy czarno białe, na które wyświetlana jest projekcja filmowa płynącej wody i usytuowanego poniżej basenu pełniącego rolę lustra. Instalacja odzwierciedla wewnętrzne rozdarcie, którego doświadcza jako zapalony żeglarz: *Siedząc w domu, tęsknię za morzem. Gdy jestem w rejsie, tęsknię za domem.*

Natomiast Andrzej Dudek-Dürer tytułową ideę „...pomiędzy... percepcją a kontekstem” zrealizował za pomocą instalacji multimedialnej łączącej obraz

wideo i wielkoformatowy wydruk *Sztuki butów* na tle napisu Vratislavia. Całość zatytułowana *Przenikanie czasoprzestrzeni... wobec Apokalipsy dnia powszedniego* (2004-2008) to, jak pisze artysta: *rodzaj filozoficznej refleksji nad czasem trwania - przemijaniem, reinkarnacją, zmiennością, powtarzalnością i unikatowością; zasada losowości ukazuje wzajemne oddziaływanie relacji czasowo-medialnych.*

Jerzy Kosalka w swoim *Performance z interaktywnym udziałem publiczności* zniknął pod „Czapką niewidką”, o czym nas lojalnie poinformował w tekście umieszczonym na wystawie.

Podobnie „i inni” (Mira Boczniewicz i Andrzej Urbański), jak to mają w zwyczaju, ukryli swoją pracę wideo *2 miliony coś tam* na terenie Browaru, poza terenem wystawy, którą trzeba było odnaleźć, do której mógł nas doprowadzić szept odliczania.

W dniu otwarcia zaangażowany performance *Cross* wykonał Jacek Zachodny, który strzelał z łuku do ekranu, na którym pojawiały się obrazy krzyża nagrobkowego z napisem „za ropę”, „za miłość”, „za ojczyznę”, „za pieniądze” itp.

Wystawa była częścią festiwalu „Podwodny Wrocław” (żeby nie powiedzieć „podziemny”). Jednak biorący w nim udział artyści raczej nie są na ofi, a bardziej w mainstreamie sztuki współczesnej, legitymujący się budzącym szacunek dorobkiem. Nazwę Festiwalu można więc odczytać jako rodzaj manifestu środowiska świadomego swego znaczenia i dostrzegającego konieczność zajęcia przez sztukę odpowiedniej, czyli wolnej i niezależnej od nikogo i niczego pozycji w kulturze miasta i kraju. ●



Zofia Gebhard

RYSOWNIK PIOTR DUMAŁA

Jest rysownikiem. Przede wszystkim, najbardziej. Według niego obraz daje większą autentyczność przeżycia niż słowo. Bo jest pierwotny. Ale rysunek jest nieruchomy, wpatruje się w ciebie jak oko ptaka. A on chciał, żeby ptak latał. I żeby oko świeciło.

Kiedy się ogląda te rysunki... balansujące na granicy realizmu i fantasmagorii, zamieniające grozę transformacji w czarny humor, groteskę, absurd, to jakby się uczestniczyło w seansie spirytystycznym. Wywoływanie duchów, tak, wywoływanie duchów.

- Te obrazy są mroczne nie tylko dlatego, że dominują w nich cienie i ciemności, wśród których pojawiają się rozjaśnione miejsca uwagi, przejścia, z których coś się wyłania. Są mroczne, bo opowiadają o mrokach duszy, niepokojach, lękach, traumach, psychozach. O tym, co płacze się nam w podświadomości, co nakręca nasze działania, co bywa naszym objawieniem albo przekleństwem. Prześladowaniem. O tym, co w nas jest, a nie wiemy, nie chcemy wiedzieć, że jest, ale z czego tworzymy literaturę i obrazy – moc i niemoc, dobro i zło, czułość i agresja. Myślę – jak by to było, gdyby te rysunki, te filmy działały się w blasku słońca... Czy słońce, jak woda święcona, przepędza demony? Czy – przeciwnie – sprowadza szaleństwo? Jest taki jeden rysunek zanurzony w słońcu, który o tym opowiada: tors konia – konia? – zamiast oczu ma wygięte rogi...
- A więc skrobie te swoje rysunki, fotografowane w film, na gipsowych tabliczkach. Czasem jest to bliskie monochromatycznemu malarstwu, w przynależnym starej fotografii, bardziej nawet dagerotypowi (podobna wielkość) nastroju sepii. Leży przede mną taka płytka – *Sonia po obrocie; zbliżenie* – nad fragmentem profilu R. (Raskolnikowa) – widać nos, jedno, wpatrzone we mnie oko, jak oko mewy wpatrującej się w ciebie na plaży, kiedy siedzisz wystarczająco nieruchomo; ucho tonie już w półmroku, usta i broda chowają się za jasną rysą oddzielającą kawałek tła, który jest jednocześnie kawałkiem ubrania – kołnierzem? rękawem? Nad przeciętą płasko głową R. zagłębienie czerwieni, mrocznej jak zaschnięta krew – to tkanina sukienki wokół dekoltu,

nad którym wznosi się na szyi – łodydze głowa Soni, lekko z profilu. Sonia wpatruje się w coś ciemnymi oczami. Płytką jest cała posiekana – to faktura tła, ruchliwa, jak na matrycy graficznej. A więc: rysunek, malarstwo, grafika, fotografia. I ten kawałek gipsu. To są te drzwi do innego świata. Świata snu? Wyobraźni? Literatury? Myślę, że najbardziej do świata pamięci. Te wydłużone postacie przypominają cienie. Ale nie cienie z platońskiej jaskini tylko cienie wspomnień. Bo i nastrój jest tutaj – w filmach, na rysunkach – jak we wspomnieniach właśnie, realno – nierealny. Każdy, kto pisze o sztuce Piotra Dumęły dotyka tego problemu – pogranicza realności i nierealności, pogranicza snu i jawy. Bo też na to najczęściej uwagę zwraca sam artysta, wywodząc swoją sztukę od Kafki *piekielnie realistycznego, bardziej realistycznego niż samo życie* i od Dostojewskiego, *którego świat przy wszystkich pozorach realności utkany jest z nierealnej materii*, ale przyznając się też do inspiracji snami, ich poetyką, sposobem toczącej się w nich narracji, specyficznym charakterem przestrzeni i montażu, jakiego dokonuje wtedy nasz umysł (umysł?). W rozmowie o wzajemnym przenikaniu się snów i filmów, jakie tworzył, Tadeusz Sobolewski skomentował to: *sen jako warsztat pracy*. A Piotr Dumęła mówił mu wtedy, że każdy film, i autorski, i animowany jest naśladowaniem czegoś innego – tego czegoś, co ma swoje życie i swoją narrację w naszym umyśle, w naszej wyobraźni i w naszych snach. *Gdy zamknę oczy widzę pomysły do swoich filmów* – powiedział.

- Proces tworzenia animacji jest żmudny. Piotr Dumęła pracuje chyba jeszcze wolniej – wspomina, że trwający szesnaście minut film rysował dwa lata, po około dziesięć godzin dziennie. Mówił w którymś wywiadzie, że powstający przez godzinę rysunek trwa 1/24 sekundy. Myślę, że w takiej pracy najważniejszy jest chyba sam proces rysowania, który może stać

się rodzajem kontemplacji albo transu – „pełne odczucie istnienia ówka byłoby odczuciem całego wszechświata”; *pracujesz dwa lata nad filmem, który trwa szesnaście minut – jakie zagęszczenie czasu tu następuje! Tym bardziej że animując, autentycznie mam do czynienia z tkaniem czasu – każdy rysunek, nad którym siedzisz nawet przez godzinę zamienia się w 1/24 sekundy – jakbyś budował szosę pod mikroskopem* – wyznał.

- A przecież mówił i to, że wszystko jest improwizowane, wymyślone podczas, wpasowywane w ogólny zamiar – i kiedy się pomyli, musi zaczynać od nowa, bo przecież tutaj nie ma poprawek. Rysa to rysa, nie wytrzesz gumką. Ale bywa i tak, że błąd popełnia kto inny – kiedyś w laboratorium unicestwiono jego dwadzieścia dni pracy, sto metrów negatywu. Już nie powtórzył tego filmu, ocalałe sceny włączył do innego.
- *Cnotą filmu animowanego jest animowanie; to znaczy nadanie życia przedmiotowi pozbawionemu życia albo rzeczom posiadającym życie nadanie życia innego typu. Rezultatem jest metamorfoza* – pisał Erwin Panofsky. Tak, to dlatego Piotr Dumęła, rysownik, rysownik realistyczny, detalista, chociaż wiele z tych detali ginie w mroku, zapragnął fotografować swoje rysunki, dać im metamorficzne życie, świetlistość, która się jarzy i gaśnie, stworzyć z nich cienie świata – świata cieni? Żeby nie tylko wpatrywało się w nas oko ptaka, ale żeby ptak też pofrunął. Bo to jest cudowne i pierwotne. ●

Anna Kania

GALERIA SZTUKI WROCŁAWSKIEJ

Wrocławskie Muzeum Miejskie wzbogaciło się w ubiegłym roku o nowe pomieszczenia ekspozycyjne, zlokalizowane w siedzibie dawnego Pałacu Królewskiego.

Obiekt ten, zbudowany w początkach XVIII w. dla barona Spaetgena, odkupiony w 1750 r., stał się wrocławską rezydencją króla Prus – Fryderyka Wielkiego. Obecnie zlokalizowano tu niezwykle bogaty zbiór (ponad 3 000) eksponatów ilustrujących dzieje miasta, jego gospodarczy, militarny i kulturowy dorobek. Wystawa pt. „1000 lat Wrocławia” gromadzi zachowane i uratowane przed wojennymi zniszczeniami pamiątki z przeszłości miasta, wzbogacone o eksponaty odnoszące się do ważniejszych zdarzeń z jego historii, wypożyczone ze zbiorów europejskich.

Zespół pracowników Muzeum, kierowany przez Macieja Łagiewskiego, zrealizował tu – podzielaną przez wielu twórców kultury – pasję przedstawienia Wrocławia (i jego historii), jako szczególnego miejsca, w którym przez wieki kumulowały się społeczno-polityczne problemy Europy Środkowej. Tak więc w koncepcji stałej ekspozycji usystematyzowano złożone i powiązane ze sobą warstwy zdarzeń, które i dziś rzutują na obraz miasta, decydując o jego specyficznym klimacie, co także wpływa na rodzaj powstających tu nowatorskich inicjatyw artystycznych. Nie sposób jednak w krótkiej nocie oddać bogactwa kilkunastu działów ekspozycyjnych, chronologicznie i tematycznie prezentujących zbiory – od zrekonstruowanych wewnątrz pałacu po kolekcje militariów, rzemiosła i dzieł sztuki.

Właśnie zebranim dziełom sztuk wizualnych należałoby poświęcić osobną uwagę – kolekcja ta gromadzi bowiem prace z ponad 150 lat; z okresu przedwojennego i te powstałe już od 1946 roku (wraz z aktywacją wrocławskiego środowiska plastycznego).

Galeria Sztuki Współczesnej prezentuje w pierwszej części dzieła z lat 1850–1945, których autorami są artyści pochodzący ze Śląska (większość przez pewien czas tworzyła dla Wrocławia lub kształciła się we wrocławskich szkołach artystycznych). Najważniejszą z nich była Królewska Szkoła Sztuki założona w 1791 roku, w 1911 podniesiona do rangi Państwowej Akademii Sztuki i Rzemiosła Artystycznego, rozwiązana w 1932 r. Galeria ta powstała w czasie ostatnich kilkunastu lat i w odróżnieniu od podobnych galerii w Europie, nie jest spadkobierczynią dawnych muzealnych kolekcji. Zbiór dzieł artystów związanych z Wrocławem powstał dzięki wielkiemu zaangażowaniu Muzeum w pozyskiwanie depozytów rozmaitych

Fragmenty ekspozycji, od lewej: K. Skarbak, M. Mikołajek, Z. Nitka, P. Frąckiewicz, S. Wysocki (rzeźba)



instytucji oraz właścicieli prywatnych, a także w dużej mierze rozwijanej poprzez własne zakupy.

Jej początki sięgają roku 2000, kiedy utworzono pierwszy oddział Muzeum o charakterze artystycznym, czyli Muzeum Sztuki Mieszkańskiej (mający swą siedzibę w Starym Ratuszu). Pod względem tematyki w kolekcji dominują widoki Wrocławia oraz pejzaż górski inspirowany pobliskimi Karkonoszami i Sudetami, a także, w mniejszej ilości, martwa natura, pejzaż, akt, portret i sceny rodzajowe. W muzealnej kolekcji pejzaż zajmuje szczególne miejsce, ponieważ reprezentuje bardzo szeroki wachlarz ujęć – od akademizmu do awangardy, a wśród pejzażystów na szczególną uwagę zasługują prace Adolfa Dresslera oraz Carla Ernsta Morgensterna. Max Wislicenus, Fritz Erler, Eugen Spiro, Willy Jaeckel, Heinrich Tischler – to kolejni w prezentowanym zbiorze malarze związani ze słynnymi ugrupowaniami artystycznymi ówczesnych Niemiec. Do ich grona trzeba też zaliczyć malarzy: Gertrudę Staats oraz Clarę Sachs – godne docenienia ze względu na utrudniony dostęp do nauki malarstwa w ówczesnych czasach. Na uwagę zasługuje też wszechstronny rzeźbiarz Theodor von Gosen, również Paul Schulz czy młodszy Robert Bednorz – przedstawiciel tamtej awangardy. Ekspozycję zamyka niewielki zbiór rysunków i grafik wykonanych przez takich twórców światowego formatu, jak Adolf von Menzel czy Ludwig Meidner. Całość wieńczy zbiór grafik z widokami wybitnych dzieł architektury Wrocławia – Hugo Ulbricha i Siegfrieda Laboschina.

Stworzoną niemal od podstaw, w ciągu kilkunastu lat, kolekcję obrazów prawie trzydziestu malarzy związanych z dawnym Wrocławem dopełniają dokonania współczesnych artystów wrocławskich, w tym absolwentów i profesorów miejscowej ASP. W Galerii Sztuki po 1945 roku zestawiono więc dominujące w środowisku nurty i tendencje, prezentujące paletę wrocławskich dokonań, choć ciągle jeszcze wymagającą uzupełnień i opracowań. Zamieszczone w salonach Pałacu prace wyznaczają pewne punkty orientacyjne na mapie wrocławskiego życia artystycznego, uwypuklając to, co było dotąd ważne dla miasta, ale także określając imaginacyjne kierunki rozwoju zbioru.

Kolekcję otwiera zbiór prac Eugeniusza Gepperta, malarza ukształtowanego w tradycjach krakowskiego romantyzmu, zdecydowanego zwolennika koloryzmu. Jego prace początkowo

powstawały w manierze postimpresjonistycznej, typowej dla środowiska paryskiego, by później, ewoluować twórczo poprzez ekspresjonizm ku własnej stylistyce. Geppert był również pionierem organizującego się wówczas we Wrocławiu szkolnictwa artystycznego. Na wystawie znalazła się także „umowna” kolekcja prac socrealistycznych, powstałych w okresie ideologicznego obciążenia, bardziej sygnalizująca problem, niż poważnie reprezentująca tą tematykę (np. prace Waldemara Cwenarskiego, Stanisława Kukli, Hanny Krzetuskiej).

Kolejne wątki kolekcji wypełniają prace kolorystów oraz artystów identyfikujących się z tzw. Szkołą Wrocławską, m.in. Stanisława Kopystyńskiego, Zofii Krokowskiej-Zastawnik, Aleksandra Jędrzejewskiego, Karola Stobieckiego, Marii Dawskiej czy Zbigniewa Karpińskiego. Prezentują oni głównie scenę miejską, pokazując miasto optymistycznie odradzające się z wojennych zniszczeń. Następnie zgromadzono prace powojennego pokolenia malarzy, którzy dają bardzo różnorodną formalnie twórczość: od tradycyjno-figuratywnej po abstrakcję. Zestawiono tu prace przedstawiające Anny Szpakowskiej-Kujawskiej, Michała Jędrzejewskiego, Jana J. Aleksiana, Janiny Żemojtel, Stanisława Kortyki czy Andrzeja Klimczaka-Dobrzanieckiego oraz bardziej eksperymentujące – Alfonsa Mazurkiewicza, Józefa Hałasa, Konrada Jarodzkiego czy Krzesławy Maliszewskiej, a także wizualno-strukturalne poszukiwania Wandy Gołkowskiej, Jana Chwałczyka i Jerzego Rosołowicza.

Kolekcję wrocławskiej sztuki zamyka wybór prac artystów rozpoczynających swą twórczą działalność w latach 70. i późniejszych. Znakomitą wrocławską grafikę reprezentują prace Eugeniusza Geta-Stankiewicza, Jacka Szewczyka, Pawła Frąckiewicza czy Przemka Tyszkiewicza, a przykłady wrocławskiej neoekspresji wypełniają prace Krzysztofa Skarbka, Zdzisława Nitki, Bożeny Grzyb Jarodzkiej, Pawła Jarodzkiego czy Mariusza Mikołajka. Wystawa prezentuje także, na razie skromny, wybór rzeźb Antoniego Mehla i Stanisława Wysockiego oraz prace m.in. Krystyny Cybińskiej (ceramika), Zbigniewa Horbowego (szkło) oraz Małgorzaty Dajewskiej (szkło).

Prezentowana kolekcja to zaledwie cząstka spuścizny artystycznej twórców związanych z Wrocławem i Dolnym Śląskiem, Muzeum Miejskie zaś zmierza ku pokazaniu sztuki Wrocławia w całej jej złożoności i różnorodności. ●

Galeria Autorska (od 2007),
fot. K. Soliński

Mateusz Soliński

STAN REZONANSU

30 lat Galerii Autorskiej Jana Kai i Jacka Solińskiego w Bydgoszczy^[1]

Na przełomie 2009 oraz 2010 roku w Muzeum Okręgowym im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy została zaprezentowana wystawa upamiętniająca jubileusz 30-lecia istnienia Galerii Autorskiej Jana Kai i Jacka Solińskiego. Ekspozycja, przygotowana pod opieką kuratorską Barbary Chojnackiej, ukazując wybrane publikacje oraz druki bydgoskiej galerii, przypominała sylwetki 44 artystów związanych z jej działalnością.

Galeria Autorska powstała 16 czerwca 1979 roku. Para absolwentów liceum plastycznego, Jan Kaja i Jacek Soliński, wystawą własnej twórczości, na poddaszu przy ulicy Dworcowej 98 w Bydgoszczy, zainaugurowała działalność, drugiej wówczas w Polsce, prywatnej galerii. Niedostępność zinstytucjonalizowanych form życia kulturalnego, a może bardziej młodzieńczy bunt sprawiły, iż artyści zdecydowali się rozpocząć całkowicie niezależną, prowadzoną na własny koszt inicjatywę. *Pamiętam doskonale lipcowe popołudnie tegoż (1979 – przypis M. S.) roku, gdy po raz pierwszy zajrzałem do nich – dwaj nieco wystraszeni chłopcy, zauroczeni konceptualizmem i modnymi wówczas ideami tak zwanych galerii niezależnych, prezentujący manierycznie*

1 Galeria Autorska Jana Kai i Jacka Solińskiego w Bydgoszczy powstała w 1979 roku. Pierwsza jej siedziba mieściła się przy ul. Dworcowej 98 (do 1983), druga przy ul. Chocimskiej 5 (1983 – 2007), trzecia i aktualna (od 2007) znajduje się przy ul. Pomorskiej 48. Twórcy galerii: Jan Kaja (ur. 1957) i Jacek Soliński (ur. 1957) zajmują się malarstwem, grafiką, fotografią oraz krytyką plastyczną. Charakter działań galerii mieści się w formule przenikających się dziedzin: plastyki, fotografii, konceptualizmu, poezji, literatury i filozofii. W ciągu 30 lat działalności Galerii Autorskiej odbyło się ok. 600 wystaw, działań, pokazów, instalacji i spotkań. Swoją twórczość przedstawiło tu 200 autorów (malarzy, grafików, rzeźbiarzy, fotografików, konceptualistów, pisarzy, poetów, krytyków sztuki, muzyków, filozofów i aktorów), m.in.: Anna Bauer, Grzegorz Bednarski, Horst Biemek, Leopold Buczkowski, Bogdan Chmielewski, Kazimierz Hoffman, ks. Franciszek Kamecki, Krzysztof Karasek, Wojciech Kass, Andrzej Kostołowski, Janusz Krzyszak, Krzysztof Kuczowski, Ryszard Milczewski-Bruno, Yach Paszkiewicz, Andrzej Przybielski, Leszek Przyjemski, Leon Romanow, ks. Antoni Siemianowski, Janusz Styczeń, Henryk Waniek oraz Anastazy Wiśniewski. Działające przy Galerii Autorskiej wydawnictwo ma na swoim koncie ponad 150 publikacji (katalogów do wystaw, unikatowych książek autorskich, tekstów krytycznych, esejów, tomików poezji, prozy, książek filozoficznych i albumów monograficznych).



Galeria od początku swojego istnienia pozostawała poza oficjalnym nurtem powszechnie panujących trendów artystycznych. Bunt wobec „skostniałych” instytucji wystawienniczych stał się z czasem obroną tego, co zwykło się określać mianem wartości tradycyjnych.

ekspresyjną twórczość własną, otoczeni tłumem rówieśników szukających niecierpliwie kontaktu z czymś, co być może zawarte jest także w sztuce, ale czego nie sposób znaleźć w instytucjach oficjalnie prezentujących dokonania artystyczne^[2]. Jak ująć w całość obecność tak wielu osób, z którymi spotykaliśmy się w twórczych ekspozycjach? Autorzy występujący w Galerii Autorskiej reprezentowali często odmienne i skrajne postawy. A jednak wszystkich łączyło zaangażowanie w poszukiwaniu wartości nadrzędnej. Przez cały okres naszej działalności staraliśmy się z tych wystaw, działań, pokazów, wykładów, spotkań oraz wydawnictw układać wspólny kierunek myślenia – podróży, w której przez moment dane nam było być razem, odczuć wzajemność rozumienia. Reszta – to, co dokonuje się później – nie zależy już od nas^[3] – pisali założyciele galerii.

Galeryjna praca Jana Kai i Jacka Solińskiego daleka od upraszczającej dosłowności w sferze propagowanych wartości, prezentując bardzo szeroki wachlarz odmiennych postaw i „rozumień”, była (i nadal jest), jak podkreślają „galernicy”, poszukiwaniem tego, co stałe i niezmienne. Galeria od początku swojego istnienia pozostawała poza oficjalnym nurtem powszechnie panujących trendów artystycznych. Bunt wobec „skostniałych” instytucji wystawienniczych stał się z czasem obroną tego, co zwykło się określać mianem wartości tradycyjnych. „*Galeria Autorska jako zjawisko społeczne nadal*

w moim odczuciu pozostaje czymś osobliwym; stanowiąc częstkę tego organizmu, czuję naszą nieprzystawalność do tego, co zwykliśmy nazywać (oczywiście w dużym uproszczeniu) współczesnością. Mam tu na myśli postmodernistyczną nawałnicę z jej „nowym” porządkiem. (...) Może żyjemy w wymyślonych przez siebie realiach nieprzystających do obecnych czasów? Może nasza mała republika złudzeń jest tylko chwilą zauroczenia? Jakkolwiek jest – jest dobrze, bo nie poruszamy się w cudzej fikcji i żyjemy naprawdę, czując materię tej rzeczywistości. Aby ta enklawa zachowała niepodległość i autonomię, aby pozostając na uboczu była wolna od cywilizacyjnego zgiełku i bezpieczna, potrzebna jest wiara i upór. Ufam, iż brak zdolności asymilacyjnych, czyli umiejętności chodzenia za rękę z „duchem czasu” to nasze wybawienie. Dystans wobec zmian obyczajowych i kulturowych nie jest przecież, w tym wypadku, wynikiem ignorancji, ale przejawem świadomego wyboru i hołdowania zasadzie wstrzeźliwości w stosunku do wszelkich mód i trendów^[4].

„Galernicy” starali się pozostawać poza obszarem zmiennych, społeczno-politycznych wydarzeń. Przez cały okres swej działalności konsekwentnie dbali o artystyczną, jak i finansową niezależność. W perspektywie doby upadającego socjalizmu szczególnie cenne zdają się być publikacje towarzyszące kolejnym wystawom, spotkaniom autorskim czy też innym galeryjnym wydarzeniom. Zaproszenia w formie biletów komunikacji miejskiej, map topograficz-

2 Marceli Bacciarelli, *Bydgoszcz, ul. Chocimska 5*, (w:) „Fakty”, 40/88.

3 Jacek Soliński, *Chwile obecności*, (w:) *Chwile obecności*, Galeria Autorska Jana Kai i Jacka Solińskiego, wybór materiałów i redakcja J. Kaja i J. Soliński, Galeria Autorska, Bydgoszcz 2004, s.7.

4 Tenże, *Stan rezonansu*, (w:) *Stan rezonansu 1979–2009*. Galeria Autorska Jana Kai i Jacka Solińskiego, Galeria Autorska, Bydgoszcz 2009



Galeria Autorska
(1984–2007),
fot. A. Maziec

nych, znaków drogowych, znaczków pocztowych oraz wielu innych przedmiotów codziennego użytku, plakaty, grafiko-książki oraz katalogi to nie tylko wyraz nierzadkiej nieskrępowanej twórczej wyobraźni, ale przykłady artystycznego kunsztu. Wykonywane, jeszcze do połowy lat 90. w tradycyjnych technikach graficznych druki charakteryzują się bogatą, momentami nieco oniryczną symboliką.

Kaja i Soliński, z początku samotnie „rzucając wyzwanie” oficjalnym instytucjom wystawienniczym i skupionemu wokół nich środowisku artystycznemu, z czasem sami stali się ośrodkiem ogniskującym grono licznych twórców. Jednak tym, co pozwoliło zbliżyć, często bardzo różnych od siebie artystów, nie było miejsce czy też przypadkowe sympatie i znajomości. Jak zauważa Piotr Siemaszko, galeryjne kontakty, te które przetrwały i nadal trwają, opierały się na duchowym powinowactwie, wspólnocie zainteresowań, wrażliwości, wyobraźni łączącej wszystkich uczestników, i gospodarzy i gości ponad iluzją wszelkich różnic^[5].

Na czym polega wyjątkowość Galerii Autorskiej Jana Kai i Jacka Solińskiego na tle wielu innych, powstających w ostatnich latach ośrodków wystawienniczych? Tym, co zdaje się wyróżniać tę dwuosobową „instytucję”, obok imponującej liczby współpracujących twórców oraz zorganizowanych spotkań, jest krytyczny, to znaczy odpowiedzialny i dojrzały, stosunek do wartości współczesnej kultury. W skromnych murach poddasza para buńczucznych młodzieńców podjęła próbę ocalenia tego, co leży u podstaw naszego jestestwa i określa autentyczną relację do drugiej osoby. Sztuka w tym wypadku okazała się nie tylko formą artystycznej ekspresji i ekshibicjonizmu, ale przede wszystkim miejscem Spotkania: człowieka z człowiekiem i człowieka z Tajemnicą. ●

5 Piotr Siemaszko, (w:) *Chwile obecności...*, s. 21.



Natalia LL
OPERA OMNIA

Okładka
OPERA OMNIA
Natalii LL
Wydawca:
OKiS Wrocław
2009

Piotr Kardas

ZŁOTY GLAN DLA NATALII LACH-LACHOWICZ



W dniu 16 października 2009 roku w Łodzi została wręczona Natalii Lach-Lachowicz Nagroda Kino-Galerii Charlie ZŁOTY GLAN

– **ZŁOTY GLAN** jest Nagrodą Kino-Galerii Charlie przyznawaną od 2002 roku twórcom niepokornym, z uporem przeciwstawiającym się modom i trendom dominującym w kulturze popularnej. Wyrazicielom Wolności, innymi słowy – artystycznym outsiderom, którzy wolą poszukiwać niż wygodnie spocząć na laurach.

– **NATALIA LL** była pierwszą polską artystką, która samodzielnie zaczęła pracować z nowymi mediami mechanicznej rejestracji i dystrybucji obrazów, takimi jak film czy fotografia. Łącząc wpływy konceptualizmu i body-artu z egzystencjalizmem, mistycyzmem i nieustannymi pytaniami o naturę sztuki komentowała w indywidualny, nie zaś publicystyczny sposób, ważne wydarzenia. W tym także polityczne (za: Krzysztof Jurecki). Przy

tym wszystkim Natalia LL posiadała niezwykle rzadką umiejętność łączenia w jednym dziele tak skrajnych stanów, jak chaos i ład.

– Jak pisał Krzysztof Jurecki:

– *Natalia LL stała się artystką, która swą sztuką buduje na nieustannym wewnętrznym dialogu odbywającym się między psyche a ciałem, co można uznać za wyjątkowo udaną kontynuację body-artu. Ale jej postawa, choć niewątpliwie wyrasta z bardzo osobistych przeżyć, posiada wymiar uniwersalistyczny.*

– Natalia LL to prawdziwa kobieta instytucja polskiej sztuki współczesnej, działająca nieprzerwanie już od pięciu dekad i wciąż mająca wiele ważnego do powiedzenia.

– Za niezwykłą umiejętność w łączeniu kobiecej wrażliwości i drapieżności z profesjonalizmem w operowaniu nowymi technologiami, za odwagę w konsekwentnej penetracji obszarów wymykających się racjonalnym analizom (sen, marzenie), a niejednokrotnie uznawanych – zwłaszcza w naszym kraju – za tematy tabu (erotyzm, ciało, seksualność), za prześmiewcze demaskowanie tkwiących w masowej wyobraźni Polaków mitów... ●

Bożena Kowalska



Fot. M. Misiak

PLENER POD HASŁEM „PROGNOZY DLA SZTUKI”

– Był to już 27. Międzynarodowy Plener dla Artystów Posługujących się językiem geometrii. Tym razem odbywał się przez pierwsze dziesięć dni września w Domu Pracy Twórczej w Radziejowicach i miał aż trzech sponsorów. Pierwszym z nich był Werner Jerke – kolekcjoner sztuki z Niemiec, już po raz trzeci finansujący spotkanie artystów spod znaku geometrii, drugim – Michał Rytel z synem Mariuszem, także kolekcjonerzy sztuki, zaś trzecim – Centrum Sztuki Współczesnej w Radomiu. Zainicjowany i prowadzony przez Bożenę Kowalską plener-symposium geometrystów ma niespotykane długą tradycję sięgającą przeszło ćwierć wieku. Kilkakrotnie jednak w ciągu tych lat zmieniał miejsce. Dwa pierwsze spotkania odbyły się w Białowieży w 1983 i 1984 roku. Kolejnych 17 w Okunince, gdzie przekazane przez artystów prace stworzyły imponującą kolekcję ponad 500 dzieł sztuki polskiej i obcej, która uzupełniła zbiory Muzeum Okręgowego w Chełmie. Następnym 7 plenerów znalazło miejsce w Centrum rzeźby Polskiej w Orońsku, gdzie powstała kolejna kolekcja

międzynarodowego malarstwa, grafiki i rzeźby licząca ponad 250 prac.

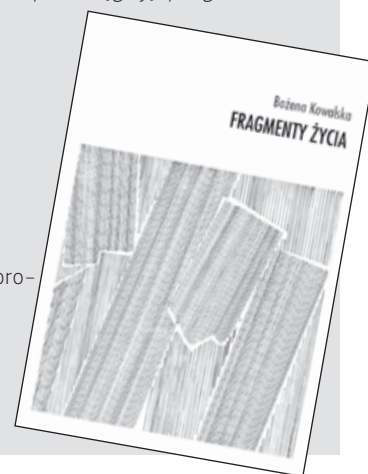
– Tegoroczny plener zapoczątkował nową kolekcję, która już obejmuje 36 dzieł 32 artystów; w tym 16 polskich i 16 zagranicznych: z Austrii, Belgii, Francji, Kanady, Niemiec, Rosji i Szwecji. Przywiezione przez twórców na plener obrazy, rysunki i formy przestrzenne zostały udostępnione publiczności wystawą otwartą z udziałem uczestników pleneru 8 września w Galerii XXI w Warszawie. Po jej zakończeniu przekazane zostaną Mazowieckiemu Centrum sztuki Współczesnej „Elektrownia” w Radomiu.

– Plener-symposium w Radziejowicach zgromadził wielu wybitnych artystów z kraju i zagranicy. Z polski uczestniczyli w nim m.in. Dorota Grynczek, Andrzej Gieraga, Janusz Orbitowski, Jan Pamuła, Grzegorz Sztabiński, Jerzy Treliński, Tadeusz Wiktor i Mieczysław Wiśniewski. Z zagranicy wzięli w nim udział m. in. Eugenia Gortchakova z Rosji i Niemiec, Gerhard Birkhofer, Ingo Glass, Jo Kuhn i Reinhard Roy z Niemiec, Hellmut Bruch i Gerhard Frömel z Austrii, Adam Hawrylkiewicz i Anders Liden ze Szwecji i Kazimierz Głaz z Kanady. Obok wymienionych artystów polskich i zagranicznych starszego pokolenia uczestniczyli w plenerze twórcy młodszej generacji. Największym wydarzeniem Pleneru był udział w nim Eduarda Steinberga – klasyka nurtu geometrii i duchowego spadkobiercy Kazimierza Malewicza, ongiś najwybitniejszego artysty radzieckiego undergroundu, a dziś słynnego malarza współczesnej Ecole de Paris.

– Symposium w Radziejowicach, jak wszystkie dotychczasowe, realizowało program zajęć teoretycznych, obejmujący wykłady i autoprezentacje artystów i jak zwykle dyskusje po wystąpieniach toczyły się

do późnych godzin nocnych. Z hasłem tegorocznego Spotkania związane były dwa wykłady Grzegorza Sztabińskiego: *Aktualność i ponadczasowość w sztuce współczesnej i Rola historii a perspektywy sztuki*. Jürgen Weihardt przedstawił Biennale Sztuki w Wenecji 2009. Eduard Steinberg, po projekcji francuskiego filmu poświęconego jego twórczości, odpowiadał na liczne pytania o jego sztukę i życie. Wiesła Łuczaj podjął problem *Mappingu i losowości*, a Gerhard Hotter przedstawił matematyczny *System Langforda jako podstawę swojej twórczości*.

„Fragmety życia” Bożeny Kowalskiej to rodzaj pamiętnika, w którym Autorka zebrała swoje refleksje na temat życia i sztuki z lat 60. i 70. Książka, wydana przez Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej Elektrownia (Radom 2010), towarzyszyła wystawie dzieł sztuki z kolekcji Autorki – bogatego zbioru prac artystów krajowych i zagranicznych z kręgu języka geometrii.



Na okładce reprodukcja obrazu Henryka Stażewskiego

PARK SZTUKI KLICZKÓW 2009

– I plener malarski 19–31 lipca 2009 r.

Programowa inicjatywa wrocławskiego Oddziału ZPAP, wsparta materialnie i lokalowo przez Fundację Pro Culture Bono oraz Zamek Kliczków Sp. z o.o. (ich właściciele – Magdalenę i Jerzego Ludwinów), dała początek interesującemu przedsięwzięciu artystyczno-teoretycznemu. Lipcowe spotkanie artystów i teoretyków (Grzegorz Dziamski, Bogusław Jasiński i Andrzej Saj) zaowocowało ciekawą dyskusją na temat aktualnej kondycji malarstwa, ale przede wszystkim dało plenerowy asumpt do swobodnych autorskich wypowiedzi zaproszonym artystom. Zabytkowy zamek i jego otoczenie inspirują do twórczości i namysłu nad miejscem sztuki w życiu. Miejmy nadzieję, że będzie to trwała inicjatywa.

Redakcja



Uczestnicy pleneru: Piotr Błażejewski, Andrzej Dudek-Dürer, Krystyna Szczepaniak, Piotr Wieczorek, Małgorzata Ludwin, Małgorzata Kazimierczak, Anna Kutera, Mariusz Mikołajek, Waldemar Kuczma; siedzą: Jerzy Ludwin, Romuald Kutera, Elżbieta Terlikowska, Igor Wójcik, Krzysztof Skarbek, Witold Liszkowski, Łukasz Morawski

Fot. K. Saj

Jacek Rykała,
Nasza klasa, 2008,
 ol. + collage,
 102x242



Magdalena Hniedziewicz

Mirosława Rochecka, *Niebieski rapsod*, 2005, ol., pł,
 110x180

Leszek Misiak, *Niebo i ziemia*, 2005, temp., 140x100

VI FORUM MALARSTWA POLSKIEGO

- W czasie gdy kolejne awangardy od dziesiątków lat wieszczą „śmierć malarstwa”, malarze nadal malują obrazy, organizowane są wystawy, spotkania plenery.
- Do najciekawszych inicjatyw należy, mające już za sobą dobrze ugruntowaną tradycję, odbywające się we wrześniu Forum Malarstwa Polskiego. Jego niewątpliwym atutem, a zarazem oryginalnością, jest przyjęta formuła spotkania dyskusyjnego na określony temat.
- VI Forum Malarstwa Polskiego odbyło się we wrześniu w Lesku pod hasłem Widzieć. Tematy poprzednich spotkań to: Malarstwo – sztuka kontemplacji, Malarstwo – obraz duszy, Malarstwo – piękno i dobro, Ecce Homo, Natura rzeczy. Jak pisał pomysłodawca i główny organizator Forum, prof. Kazimierz Rochecka: *Trzy pierwsze tematy, stanowiące swoisty tryptyk, dotyczyły istotnych podstaw malarstwa (...) mówiły*

o źródłach i przeżyciach dających inspirację twórcze (...). Czwarty temat – Ecce Homo – był twórczym rozważaniem na temat człowieka, jego miejsca i roli we współczesnym świecie i w sztuce. Temat Natura rzeczy był kontynuacją i dopełnieniem poprzedniego zagadnienia. Hasło VI Forum brzmiało: dotyczyło zagadnienia dla artysty najbardziej bodajże zasadniczego. To sposób widzenia, postrzegania świata bowiem najgłębiej określa indywidualność artysty. Widzenia i zapamiętywania widzianego kiedyś. Z prezentacji prac, ale też z samych wypowiedzi wynikało, jak bardzo twórczość zarówno dojrzałych, jak i młodych artystów zakorzeniona bywa w ich doświadczeniach dzieciństwa, w ówczesnym widzeniu i przeżywaniu oglądanego świata. Z drugiej strony jednak „widzieć” nie odnosi się jedynie do takiego czy innego postrzegania otaczającego świata – widzieć to także „wiedzieć”, odkrywać przy pomocy specyficznej, artystycznej wrażliwości całe obszary na ogół niedostrzegane bądź dostrzegane pobieżnie, powierzchownie.

- O tych i podobnych problemach dyskutowano na VI Forum podczas cwieczornych spotkań

i prezentacji twórczości poszczególnych artystów, a także, w sposób bardziej oficjalny i uporządkowany, podczas towarzyszącej jak zawsze otwarciu wystawy sesji krytyczno-teoretycznej, na której zagadnienia malarskiego widzenia podejmowane były zarówno przez samych artystów, jak przez biorących udział w Forum teoretyków i krytyków sztuki.

- I to również jest specyfiką Forum Malarstwa Polskiego, że jest ono w większym stopniu niż tradycyjnym plenerem, rodzajem sympozjum dyskusyjnego. Starszym przypominają się lata siedemdziesiąte...
- W VI Forum Malarstwa Polskiego uczestniczyli artyści: Stanisław Białogłowicz, Stanisław Baj, Stanisław Batruch, Grzegorz Grzebieniowski, Ireneusz Kopacz, Waldemar Marian Kuczma, Leszek Misiak, Teresa Miszkin, Stanisław Rodziński, Jacek Rykała, oraz koordynatorzy projektu – Mirosława Rochecka i Kazimierz Rochecki, a także krytycy i teoretycy: Magdalena Rabizio-Birek, Grażyna Ryba, Artur Mordka, Andrzej Saj, Magdalena Hniedziewicz.
- Głównym sponsorem i współorganizatorem VI Forum, jak i poprzednich (oprócz V), był właściciel firmy Talent Polska, dr Adam Połacki. ●

Romuald K. Bochyński

O KOANACH W „ELEKTROWNI”

→ Robert Szczerbowski, *Brązowy odlew sześcienu*

↓ Leszek Knaflewski, *Złap F*, 2008

Tomasz Sikorski jest autorem projektu – ukierunkowanego na wyeksponowanie obecności koanu zarówno we współczesnej twórczości artystycznej, jak również w towarzyszących jej dyskursach krytycznym i teoretycznym – składającego się z wystawy „Koany w elektrowni” i sesji „Dzieło sztuki jako koan”, jakie odbyły się w Mazowieckim Centrum Sztuki Współczesnej „Elektrownia” w Radomiu, w dniach 9 IX – 2 X 2009.

Koan, jak definiuje go Wikipedia, to pytanie lub opowieść stosowane w buddyzmie zen w celu wstrzymania u osoby pracującej nad koanem bezustannego toku myśli i dzięki temu odblokowania możliwości osiągnięcia oświecenia. Koany wskazują na ostateczną prawdę, jednak nie mogą być rozwiązane na gruncie logiki, lecz jedynie poprzez osiągnięcie głębszego poziomu rzeczywistości. Praca nad koanem jest jedną z podstawowych technik zen, stosowaną szczególnie (choć nie tylko) w szkole rinzai. Polega na skupianiu umysłu całkowicie na treści koanu, jednak nie w celu jego umysłowego poznania, ale „zjednoczenia się z jego duchem”.

Jak zatem zastosować formułę koanu do obszaru sztuk wizualnych, w znakomitej większości posługujących się obrazem, a nie słowem? Czy każde dzieło sztuki jest (może być) koanem? Co sprawia, że niektóre dzieła są bardziej, a niektóre mniej „koaniczne”? Próbami odpowiedzi na te pytania były sesja i wystawa, na której zgromadzono prace wybitnych współczesnych artystów. Dominowały na niej instalacje i obiekty, jest też kilka fotografii, obrazów, filmów i nagrań dźwiękowych.

Janusz Bałdyga zbudował instalację złożoną z pokrytej metalową siatką drabiny, w której przestrzeń między górnymi szczeblami zamknięta jest wąskimi deseczkami. Z boku u góry widnieje biały kwadrat z czarną sylwetką ptaka w locie. Autor zderza obszary wolności (otwartości) i ograniczenia (zamknięcia), artykułując pesymistyczne przesłanie niemożności (trudności) wyjścia poza istniejące determinanty. Ryszard Ługowski ułożył na podłodze z półprzezroczystych węży ogrodowych koncentryczne kręgi, w których krąży woda, poruszana elektryczną pompą. Kręgi są niczym odbicie porządku Kosmosu, który ciągle jest w ruchu, a płynąca w nich woda budzi skojarzenia ze słynnym powiedzeniem Heraklita. *Kompleks*

Marcina Berdyszaka to dziwny wehikuł na planie trójkąta, wypełniony różnymi przedmiotami pomalowanymi złotą farbą, który można interpretować jako edycję antycznego mitu o królu Midasie (por. str. 48). Figurą przemocy jest obiekt Leszka Knaflewskiego wyobrażający siedzącego na obrotowym fotelu, skrępowanego kablem mężczyznę w garniturze, z zarzuconym na głowę workiem i zawieszonym na szyi odtwarzaczem multimedialnym wyświetlającym krótki film. Na niepokojącej fotografii Piotra Kurki widz dostrzega przysłoniętą zielenią leżącą na brzegu stawu postać, z łyżwami na nogach, której obecność wyraźnie kontrastuje z kontekstem miejsca i pory roku. łyżwiarka przypomina o kruchej granicy między realnym a wy-



obrażonym, ale także sugeruje istnienie pewnej gry między nimi, toczony zarówno w wyobraźni artysty, jak też i widza. Koji Kamoji zbudował ascetyczną instalację, złożoną z poduszki do klęczenia, sandałów, kamienia i dziwnego przedmiotu jako atrybutów tytułowego Mnicha, jakie towarzyszą jego medytacji. Trzy czarne koniki szachowe, ustawione przez Andrzeja Dłużniewskiego na wielkiej białej planszy, toczą grę, której reguły zna tylko jej autor. Robert Szczerbowski niczym alchemik a rebours wystawił brązowy odlew sześcienu sztabek złota przemienionego w ołów, włożył różę do flakonu wypełnionego rtęcią, i eksponował wizytówkę z napisem „nikt”. Marek Sobczyk pokazał dwa figuratywne obrazy o znamienych tytułach: *Falszywy Mikołaj (Człowiek ryba człowiek ptak;*



dżungla laserowa) oraz *Urodzi się Całkiem Czerwone Ciele (Genetyka religijna)*, natomiast duet Tatiana Czekalska i Leszek Golec wystawił tryptyk złożony z kwadratowych białych obrazów, każdej z intrygującą, czarną plamą pośrodku. Bardzo krótki film Mirosława Bałki to rejestracja tak szybko przelatującego przed okiem kamery przedmiotu (talerza?), że widz ma kłopoty z jego identyfikacją. Po chwili słyszy odgłos, świadczący o uderzeniu przedmiotu o podłoże (?) lub przeszkodę (?). Tomasz Sikorski zbudował environment dźwiękowy (Audiokoan), umieszczając we wnętrzu sześcienu, na każdej pionowej ścianie kwadrat, z zarysem jakiegoś przedmiotu lub znaku. Z głośników umieszczonych za kwadratami wydobywały się nagrane różne odgłosy.

Dopełnieniem wystawy była jednodniowa sesja pn. „Dzieło sztuki jako koan”. Wygłoszone referaty, układają się w dwa bloki tematyczne. Pierwszy z nich tworzą erudycyjne wystąpienia poświęcone głównie fenomenowi koanu w kręgu kultury i cywilizacji wschodniej. I tak, Jacek Dobrowolski pisze o znaczeniu uśmiechu w buddyzmie oraz w sztuce Wschodu i Zachodu, Michał Fostowicz snuje rozważania o dziele sztuki jako paradoksie informacyjnym, Maciej „Magura” Góralski dzieli się swoimi doświadczeniami z koanem, Przemysław Trzeciak pisze o koanach w tradycji buddyjskiej i jako jedyny w tym gronie wyraża swój sprzeciw wobec wiązania zjawisk sztuki współczesnej z pojęciem koanu. Niejako na obrzeżu tematyki sesji znajduje się hermetyczny referat Bogusława Jasińskiego, poświęcony myśleniu koanicznemu w procesie twórczym.

Następny blok tworzą referaty poświęcone próbom analizy wpływu koanu na twórczość artystyczną oraz zastosowaniem pojęcia koanu do opisu i interpretacji sztuki współczesnej. Tomasz Sikorski dokonał klasyfikacji koanów. W centrum jego zainteresowania znalazła się kategoria „koanu wizualnego”. Irena Rychłowska traktuje sztukę jako psychoanalityczny koan. Autorka, zafascynowana Lacanem, analizuje dyskurs wokół sztuki współczesnej. Krzysztof Jurecki zastanawia się, jak zastosować formułę koanu w sztuce polskiej. Za najbardziej „koanicznego” polskiego twórcę uważa Stanisława Fijałkowskiego. Ostatnie wystąpienia – Adama Soboty (*Dzieło sztuki jako koan*) i przede wszystkim Andrzeja Saja (*Nie-pamięć sztuki, nie-pamięć koanu*) – podkreślają idiomatyczność tego pojęcia i trudności w jego stosowaniu we współczesnej praktyce i krytyce artystycznej Zachodu. ●

Lechosław Lameński

IKONA W SZTUCE XX WIEKU

To tytuł najnowszej książki Renaty Rogozińskiej, opublikowanej przez krakowskie Wydawnictwo WAM, w starannej, żeby nie powiedzieć wprost wysmakowanej szacie graficznej. Ale tak naprawdę liczy się słowo i obraz, podobnie jak w ikonie, będącej przedmiotem rozważań autorki, etnografa i historyka sztuki z wykształcenia.

Renata Rogozińska reprezentuje piękny, choć zarazem niestety niezwykle rzadki w naszej skomplikowanej rzeczywistości, przykład wnikliwego i konsekwentnego badacza, który za przedmiot swoich rozważań uczynił współczesną sztukę religijną i sakralną. A więc sztukę, której najlepsze, najciekawsze przykłady (zwłaszcza na polu malarstwa i rzeźby) dostarczają – najczęściej co tydzień – wielu wzruszeń i przeżyć natury mistycznej milionom rodaków. O ile jednak dzieła religijne (inspirowane tematami zaczerpniętymi przede wszystkim z Biblii, ale także z apokryfów, żywotów świętych czy historii Kościoła) tworzą artyści w dużej mierze dla siebie samych, więc pozostają najczęściej w ich pracowniach, trafiają do różnego rodzaju kolekcji lub co najwyżej są pokazywane na wystawach w salach i galeriach, to kompozycje sakralne, zamawiane na potrzeby kultu, pojawiają się we wnętrzach naszych kościołów i kaplic (tak zabytkowych, jak i współczesnych), jako ważny element ich wystroju, przede wszystkim zaś nieodłączny komponent odprawianej w ich murach liturgii.

Kilkudziesięcioletnia obecność Renaty Rogozińskiej na krajowym rynku wydawniczym zaowocowała już pełną ekspresji książką *W stronę Golgoty. Inspiracje pasyjne w sztuce polskiej 1970–1999* (Poznań 2002), a także dziesiątkami różnorodnych artykułów w czasopismach i pracach zbiorowych oraz wieloma wstępnymi do katalogów wystaw poszczególnych artystów, dla których sztuka religijna i sakralna nie jest epizodem czy wyłącznie reakcją na obowiązujący trend i modę. Autorka z godną pozazdrośczenia konsekwencją obserwuje i komentuje niezwykle wnikliwie, nierzadko w sposób interdyscyplinarny dokonania interesujących ją artystów (głównie malarzy), obecnych na krajowym rynku sztuki, począwszy od końca II wojny światowej po dzień dzisiejszy. Już sama lektura rozbudowanych przypisów zamieszczonych w publikacjach Renaty Rogozińskiej, dostarcza czytelnikowi wielu ciekawych informacji, przede wszystkim ich zawartość wskazuje jednak, jak skromne (nieliczne) jest ciągle grono badaczy na tym polu, jak wiele jest jeszcze do zrobienia, aby po pierwsze publiczność

Renata Rogozińska, *Ikona w sztuce XX wieku*, WAM, Kraków 2009, oprawa: twarda, 452 s.

i wierni lepiej rozumieli i czuli sztukę religijną oraz sakralną, a po drugie, aby sami twórcy umieli stworzyć dzieła autentycznie wartościowe i ciekawe pod względem formy i treści.

Niestety nie ma do tej pory całościowego opracowania, którego przedmiotem byłaby wyłącznie współczesna sztuka religijna i sakralna, a w jej ramach tak przecież ważna i inspirująca – jak się okazuje – sztuka cerkiewna, na czele z ikoną. Tytułowy problem poruszany jest niemal wyłącznie w odniesieniu do twórczości szalenie popularnego Jerzego Nowosielskiego i z jego malarstwem (tak sztalugowym, jak i monumentalnym) najczęściej utożsamiany. Tymczasem autorzy nielicznych publikacji o charakterze książkowym koncentrują najczęściej swoją uwagę na zagadnieniach estetycznych i filozoficznych, albo też poruszają tematy szczegółowe (typowe, charakterystyczne dla danego kręgu czy regionu Polski), które wybierają postać monografii.

Także książka Renaty Rogozińskiej, *Ikona w sztuce XX wieku*, nie wyczerpuje tematu, z czego badaczka zdaje sobie sprawę. Jej książka sygnalizuje problem głównie w odniesieniu do sztuki funkcjonującej w przestrzeni świeckiej, stawia ważne pytania i próbuje choć częściowo na nie odpowiedzieć. Ale za razem jest to chyba pierwsza książka, której autorka czyni wysiłek badawczy aby problem ikony pokazać we wszystkich możliwych aspektach, z położeniem nacisku na wątek historyczny, formalny i treściowy. W efekcie wymagający czytelnik otrzymał całość tyle spójną, co wyraźnie podzieloną na cztery, wzajemnie się dopełniające części.

W części pierwszej (*Strome zbocza góry Athos*) Renata Rogozińska prześledziła wpływ ikony na sztukę Europy Zachodniej w dawniejszych stuleciach. Podała również analizie przyczyny rozdzwieku pomiędzy sztuką Kościoła wschodniego i rzymskiego, co w konsekwencji doprowadziło do ich rozejścia się.

W części drugiej (*Sztuka XX wieku a przeobstwowiona rzeczywistość ikony*) autorka snuje rozważania poświęcone oddziaływaniu ikony na sztukę w tym stuleciu, w krajach zachodnich i w Rosji.

Pozostałe dwie, znacznie bardziej obszerne od wcześniejszych części: trzecia (*Recepcja ikony w Polsce*) oraz czwarta (*Trzynastu artystów wobec ikony*), dotyczą już wyłącznie sztuki polskiej. Jest to niezwykle barwny oraz emocjonujący przegląd różnych postaw i tendencji w malarstwie ostatnich dwudziestu lat.



Na zawartość każdej z czterech części książki (których tytuły nie oddają do końca ich bogatej i różnorodnej treści) składa się od kilku do kilkunastu kilkustronicowych esejów napisanych bardzo ciekawym językiem (wręcz na pograniczu metafizyki), które dostarczają ogromną masę informacji zarówno o charakterze ogólnym (typu encyklopedycznego), jak szczegółowym, przybliżającym twórczość około osiemdziesięciu artystów. W sumie Renata Rogozińska pisze na łamach swojej ciekawej i tak potrzebnej książki, z charakterystyczną werwą, intuicją i wyczuciem, o bez mała stu pięćdziesięciu artystach. Są wśród nich zarówno twórcy lokalni, znani tylko w swoim mieście i regionie, ale nie brakuje artystów rangi europejskiej czy światowej. Niewątpliwie dla niejednego czytelnika będzie dużym zaskoczeniem obecność na łamach książki: W. Kandinskiego, P. Klee, P. Mondriana, C. Brancusiego, M. Chagalla, A. Giacomettiego, G. Rouaulta, A. Modiglianiego, A. Warholę, czy V. Kleina, a więc twórców jednoznacznie kojarzonych z najnowszymi prądami i nurtami sztuki nowoczesnej XX wieku, znacznie rzadziej przecież ze sztuką religijną lub sakralną, a tym bardziej z ikoną.

Podobnie wygląda sytuacja z artystami polskimi, których wybór – choć w dużej mierze subiektywny – potwierdza, że autorka naprawdę świetnie orientuje się w trudnym i złożonym temacie, o wielowiekowej tradycji, jest bez wątpienia autorytetem na tym polu, a we współczesnej sztuce polskiej – na jej i nasze, widzów szczęście – nie brakuje artystów ciekawych, dla których tematyka religijna jest sensem ich życia i twórczości.

Mam nadzieję, że książka Renaty Rogozińskiej *Ikona w sztuce XX wieku* stanie się z jednej strony impulsem do dyskusji nad poziomem współczesnej sztuki religijnej i sakralnej w Polsce, a z drugiej przyczyni się – być może – do lepszego zrozumienia zjawiska, zarówno przez ludzi Kościoła jak i samych świeckich, w tym naturalnie artystów, od których postawy zależy przecież poziom i jakość tej sztuki. ●

Michał Haake

„SZTUKA PO KOŃCU SZTUKI”. KRYTYKA ARTYSTYCZNA PO KOŃCU KRYTYKI?

124

Najnowsza książka Grzegorza Dziamskiego pt. *Sztuka po końcu sztuki. Sztuka początku XXI wieku*, choć niezbyt obszerna (liczy 250 stron), imponuje zakresem podjętej problematyki^[1]. Można z razu odnieść wrażenie, że trudno o kwestię dotyczącą współczesnej panoramy artystycznej, która nie byłaby przez autora choćby tylko skrótowo opisana. Objętość książki, jak również jej poręczny format, a poza wszystkim klarowny język wypowiedzi, predestynują tę publikację do pełnienia funkcji bez mała przewodnika po kulturze artystycznej początków obecnego stulecia.

Główną część pracy stanowi, po pierwsze, omówienie dziewięciu wystaw sztuki współczesnej, które miały miejsce w latach 2000–2008, po jednej z każdego roku. Wyróżnione w ten sposób zostały prezentacje, które zdaniem autora zasługują na miano z polskiej perspektywy najważniejszych spośród mających miejsce w tym okresie. Są to: „Uważaj, wychodząc z własnych snów, możesz znaleźć się w cudzych” (Galeria Zachęta, Warszawa, 2000 r.); 49 Biennale w Wenecji (2001 r.); „Niebezpieczne związki sztuki z ciałem” (Galeria Arsenał, Poznań, 2002 r.); 50 Biennale w Wenecji (2003 r.); „Nowa strefa – sztuka chińska” (Galeria Zachęta, Warszawa 2003–2004 r.); 51 Biennale w Wenecji (2005 r.); „Touch My Shadows” (CSW, Warszawa 2006–2007 r.); 12. Documenta w Kassel (2007 r.); „Mediations Biennale” (Poznań, 2008 r.). W części zatytułowanej *Klasycy przybliżone zostały dokonania Wolfa Vostella, pozostającego artystą zagadkowym, którego twórczość ciągle pobudza do myślenia*, malarza *Gerharda Richtera, który „nie bronił malarstwa, lecz konfrontował je z tym, co mu pozornie zagrażało, z fotografią, i – paradoksalnie – potrafił z malarstwa uczynić medium fotografii, środek reinterpretacji naszej pamięci wizualnej*, oraz *Antonio Muntadasa, którego sztuka ma skłaniać do uważniejszego przyglądania się*

Grzegorz Dziamski, *Sztuka po końcu sztuki. Sztuka początku XXI wieku*. Wydawnictwo Galeria Miejska Arsenał w Poznaniu, wydanie 2009 r., oprawa: miękka ze skrzydełkami

mechanizmom komunikowania, ma nas nieustannie napominać: uważaj, percepcja wymaga zaangażowania. Z kolei rozdział *Komentarze* zawiera, dokonaną niejednokrotnie na marginesie wcześniej omówionych wystaw, charakterystykę zagadnień i problemów kluczowych dla współczesnej kultury artystycznych. Interesują autora: problem cenzurowania wystaw w Polsce, przeobrażenia wielkich imprez artystycznych (np. Biennale Weneckiego), polska sztuka krytyczna, globalizacja sztuki, mechanizmy promocji malarstwa i fenomen jego powrotu do głównego nurtu życia artystycznego, wpływ nowych mediów na rozwój języka wypowiedzi twórczej oraz szczególna sytuacja kultury w Europie Środkowej. Teksty składające się na wymienione rozdziały (niekiedy publikowane wcześniej w różnych czasopismach) łączy skierowanie uwagi ku tym wystawom, którym można przypisać rangę podsumowujących jakiś proces czy tendencję w obrębie sztuki współczesnej, choć nie w każdym przypadku, jak przyznaje autor, aspiracja ta była zasadna („Niebezpieczne związki sztuki z ciałem”), i ku tym zjawiskom, w których, jak w soczewce, skupiają się najistotniejsze wyzwania, przed jakimi stają współcześni artyści i odbiorcy sztuki.

Część analityczna i interpretacyjna pozostaje w istotnym związku ze wstępem do książki. Stanowi on bowiem nie tylko zapowiedź dalszej treści, ale obejmuje także szereg uwag o charakterze generalizującym i teoretycznym. Co jednak istotniejsze, rozważania określić można jako zakorzenione w praktyce interpretacyjnej Grzegorza Dziamskiego, co broni je przed zarzutem, że stanowią projekcję odautorskich przeświadczeń na opisywaną rzeczywistość artystyczną.

Jednym z głównych zadań, jakie stawia sobie autor książki, jest przekonanie czytelnika do koniecznej zmiany sposobów interpretacji sztuki współczesnej w stosunku do praktyk i metod stosowanych wobec zjawisk artystycznych przez historię sztuki, głównie przedstawicieli jej ikonologicznego nurtu. Reorientacja perspektywy badawczej powinna pociągać za sobą zarzucenie szeregu pytań, które dotąd stanowiły punkt wyjścia dla interpretacji i oceny twórczości artystycznej: „Czym jest sztuka?”, „Czym różni się ona od kultury wizualnej?”, „Na czym polega specyfika danego medium artystycznego?”. Elementem przebudowy języka interpretacji, a w konsekwencji rozumienia rzeczywistości artystycznej, miałyby stać się także redefinicja instytucji muzeum, *od których mamy prawo oczekiwać, że będą czymś więcej niż miejskimi centrami*



*kultury, że potrafią określić miejsce lokalnej sztuki na globalnej mapie artystycznej oraz uwzględnić dynamiki procesów globalizacyjnych, skutkujące odejściem od europocentryzmu w badaniach nad sztuką, czyli prób tworzenia uniwersalnej narracji o dziejach sztuki, która obejmowałaby zjawiska artystyczne różnych kręgów geograficznych i kulturowych. Prezentacji tego stanowiska patronuje myśl Arthura Danto, autora głośnej książki *After the End of Art* (1997).*

Probiezmem oceny współczesnych zjawisk artystycznych Grzegorz Dziamski proponuje uczynić kwestię wolności, powołując się przy tym na myśl Immanuela Kanta i jego określenie sztuki jako bezcelowej celowości (*Zweckmassigkeit ohne Zweck*). Sztuka współczesna, aby zachować istotną rolę w kształtowaniu rzeczywistości, musi pozostać wolna, czyli „bezelowa”, nie zaś obliczona na osiągnięcie korzyści czy realizację interesu, które nie należą do jej rzeczywistości. Z dzisiejszego punktu widzenia oznacza to m.in., że sposób formułowania przekazu przez sztukę powinna cechować odrębność od strategii, jakimi posługuje się reklama czy mass media.

Do wyzwania, jakie publikacja stawia przed czytelnikiem należy więc rozpoznanie, w jaki sposób spuścizna Kantowska, leżąca u podstaw niedgdyjszej wiary w autonomię sztuki w stosunku do relacji społecznych, zachowuje przydatność także dla pozytywnej charakterystyki sztuki współczesnej, którą autor przeciwstawia modernizmowi. Jest to jedno z wielu pól refleksji, do przemierzenia których zachęca Grzegorz Dziamskiego, skłaniająca do podjęcia dalszego namysłu dobitnością sądów i odwagą kwestionowania utartych schematów interpretacyjnych, tak w odniesieniu do konkretnych prac i działań artystycznych, jak pojęć i świadomości teoretycznej. Nie jest rzeczą historyka przewidywanie przyszłości, lecz nie sposób nie wyrazić przypuszczenia, że kwestie dostrzeżone przez autora jako warte omówienia, pozostaną powodem namysłu nie tylko w odniesieniu do sztuki początku XXI wieku. ●

1 G. Dziamski, *Sztuka po końcu sztuki. Sztuka początku XXI wieku*, red. K. Sikorska, Poznań: Galeria Miejska „Arsenał”, 2009.

⇒ LUSTRA, ATRAPY, TEATR CIENI, Grażyna Borowik
dokończenie ze strony 16

publiczności, towarzyszą temu zmiany organizacyjne i nowe inwestycje. W tym roku zbudowano most między Ogradami delle Vergini i Sestiere di Castello. Gwałtowne protesty włoskich artystów, którzy utracili miejsce dla swej narodowej ekspozycji, doprowadziły do przeniesienia pawilonu włoskiego do Arsenalu. Teraz, w Italian Pavilion, w warunkach znacznie bardziej komfortowych, można oglądać wystawę „Collaudi. Omaggio a F.T. Marinetti”. Dwudziestu artystów zadedykowało swe prace twórcom włoskiego futurysty Filippo Thomaso Marinettiemu, który równo sto lat temu ogłosił słynny Manifest. Zgromadzone prace prezentują różne konwencje, stylistyki i techniki, od video instalacji grupy MASEDO pokazującej zatopione wnętrza mieszkalne, przez malarstwo na płótnie Sandro Chia, rzeźby z brązu i marmuru Nicola Verlato, rzeźby w drewnie Arona Demetza, świetlne rzeźby Marco Lodola, kryształowego jednorozca pośród kryształowych mikrofonów Nicola Bolla, po instalacje Bertozzigo&Casoniego i fotografie Giacomo Costy.

Wrażenia te dopełniane są twórczością artystów. Zarówno prezentacje w ramach 53. Biennale, jak i wystawy towarzyszące wyjątkowo często wprowadzają nas w świat lustrzanych iluzji, złudy, nierealnych projekcji, atrapy. Michelangelo Pistoletto swoją aranżacją próbuje przeniknąć tajemnicę lustra, tajemnicę odbicia w pękniętym zwierciadle, która odwołuje się nie tylko do oczu, ale i umysłu. Dwadzieścia dwa zwierciadła około trzymetrowej wysokości oprawne w solidne, pozłacane ramy, *Twenty-two less two* (2009), całe i roztrzaskane przez artystę podczas performance'u, przegładają się w sobie, powielają fragmentaryczny obraz świata, zmieniają swoje powierzchnie, pochwytywając obrazy przemierzających się ludzi, żyją, wciągają w głąb fantastycznych perspektyw.

Popularny od XI w. w krajach Azji, a szczególnie w Chinach, teatr cieni jest specyficzną odmianą teatru lalek. Animowane lalki cieniowe umieszczone zostają za oświetlonym ekranem, na którym oglądamy rozgrywające się widowisko. *Sade for Sade's Sake* (2008-2009) to multimedialna instalacja mieszkającego w Nowym Jorku, ale urodzonego w Hong Kongu w 1973 r. Paula Chana. Artysta, nawiązując do techniki chińskich cieni, przedstawia obszerną procesję czarnych figur podążających, zgodnie z zaleceniami Markiza de Sade, w stronę niczym nie skrępowanych pragnień i seksualnych instynktów.

Poetycki teatr przenikających się światel i cieni pokazany „od kuchni” z całym arsenałem zgromadzonych obiektów, figurek, zabawek, mechanizmów uruchamiających wyobraźnię zrealizował Hans-Peter Feldmann. Jego magiczny *Schatten-spiel* (2002-2009) daje widzowi możliwość skonfrontowania banalnego przedmiotu z baśniową grą wyobraźni.

Zaawansowana technicznie projekcja video Krzysztofa Wodiczki zatytułowana *Goście* (2008-2009), prezentowana w Pawilonie Polonia jest znakomitą ilustracją mitu o sztuce społecznie za-



angażowanej. Piękna, wysmakowana propozycja Wodiczki, którą obejrzy i o której porozmawia określony odbiorca, niczego nie zmieni w sytuacji społeczno-polityczno-ekonomicznej ludzi, o których autor próbuje opowiedzieć. Teatr cieni nie jest w stanie oddać prawdziwego dramatu. „Goście”, są blisko i daleko, oddzielająca ich od Biennalego widza bariera jest nie do pokonania. Paradoksalnie, „Goście” egzystują w jasnym świetle, gdy my oglądamy ich pogrążeni w ciemnościach.

Zupełnie inny, lecz również społecznie zaangażowany projekt zorientowany na problemy takie jak równość, walka z wykluczeniem i kolonializm, możemy oglądać w Arsenalu. Pascale Marthine Tayou, Kameruńczyk z pochodzenia mieszkający w Belgii, prezentuje rozbudowaną technicznie instalację *Human Being* (2007), złożoną z rzeźb, rysunków, gotowych przedmiotów, sprzętów, naczyń, malarstwa, filmu, fotografii, makiet domów na palach, z dźwiękowych nagrań toczącego się życia. Nagromadzone w przestrzeni wystawienniczej kolorowo oświetlone rekwizyty, przypominają projekt scenograficzny. Zminiaturyzowane modele ludzkich siedzib kojarzą się z teatrykiem. Jeśli poruszają wyobraźnię, to nie w kierunku ludzkiego dramatu, a raczej surrealistycznej baśniowości. Wiara, że artysta może odwrócić porządek świata, zapobiec złu wydaje się naiwnością.

Jan Hafstrom, barwnymi obrazkami wyciętymi z płyty MDF *The Eternal Return* (2003) przywołuje ducha pop-artu. Wieleelementowa instalacja pomyślana została jako gigantyczne puzzle dające możliwość tworzenia różnych, zmiennych układów.

Specjalne wyróżnienie za interesujący pomysł i perfekcyjną jego realizację „The Collectors” otrzymali kuratorzy Michael Elmgreen i Ingar Dragset. W połączonych pawilonach Finlandii, Norwegii i Szwecji zaaranżowano domostwa wyposażone w odpowiednie sprzęty i dekoracje. Do udziału w projekcie zaproszono 24 osoby, które przyczyniły się do wyposażenia wnętrza. Przekroczenie granicy między tym, co prywatne, i tym, co publiczne, wprowadza rodzaj interesującego zamieszania, a unoszący się na powierzchni basenu topielec czyni z nas bohaterów wkręconych w historię kryminalną.

Weneckie kukły i atrapy, manekiny, lalki, wypchane zwierzęta i sztuczne przedmioty pojawiają się często. Jaskrawym przykładem może być instalacja Goshi Ostretsov w pawilonie rosyjskim przedstawiająca brudną i zagraconą chatę z mechanicznym manekinem pochylonym nad stołem. W pawilonie

Paul Chan, *Sade for Sade's Sake*
(detail), 2008-2009, inst., Arsenal
fot. A. Dudek-Dürer

niemieckim luźną przestrzeń zagospodarowującą ciągi niemalowanych, sosnowych makiet udających meble kuchenne, *How are you going to behave? A kitchen cat*

speaks, autorstwa Liama Glicka. Siedzący na skrzyni sztuczny kot trzyma w zębach kartkę informującą o pracy artysty, którego nagranych zwierzeń możemy wysłuchać.

Najciekawszą propozycją filmową jest realizacja Steve'a McQueena zatytułowana *Giardini*. Prezentowana w Pawilonie Wielkiej Brytanii, gdzie można wejść wyłącznie o określonej porze za okazaniem biletu, prowokuje do skupienia i refleksji. Na dwóch symultanicznych ekranach oglądamy opustoszałe ogrody poza artystycznym sezonem: jesienią, zimą, wiosną, nocą i w dzień. Można odnieść wrażenie, że oglądamy miejsca odległe i zupełnie nieznanne, w niczym nie przypominające gwarynych, radosnych przestrzeni, tłumnie wypełnionej biennale publicznością. Z uwagą podążamy za ruchem kamery, przyglądamy się zbliżeniom drobnych żyłtek, wnioskujemy w tajemnicę opustoszałego miejsca.

W Wenecji oglądać możemy atrapy udające prawdziwe przedmioty, ale również autentyczne przedmioty udające dzieła sztuki. Przywieziona ze Zjednoczonych Komorów łódź, służąca do niedawna do transportu blaszanych kontenerów, zacumowana została w pobliżu głównego wejścia do Giardini.

Wśród wystaw towarzyszących, których jest sporo, z pewnością trzeba zobaczyć bardzo interesujący projekt autorstwa Grzegorza Musiała i Andrzeja Turowskiego zatytułowany *Obudź się i śnij* w gotyckim Palazzo Dona. W pięknych, mieszkalnych wnętrzach, od piwnic po dach, kuratorzy umiejętnie i dyskretnie zaaranżowali wystawę polskich artystów. Realizacje w szkle zobaczyć można na wystawie *Glass Stress* w Palazzo Cavalli Franchetti, gdzie pośród ponad 30 wystawiających artystów możemy odnaleźć realizacje Cesara, Josepha Kosutha, Richarda Hamiltona czy Jana Fabre. Prace tego ostatniego można zobaczyć na indywidualnej wystawie *From the Feet to the Brain*, na którą składają się przestrzenne aranżacje – stanowisko archeologiczne, tajne laboratorium z preparatami zanurzonymi w formalinie, nagrobki z atrapą męczyzny.

Trudno powiedzieć, czy idealistyczne oczekiwania tegorocznego kuratora zostały zrealizowane, nie wiemy również, w jakim kierunku podąża sztuka. Można jednak zaobserwować niepokojące tendencje prowadzenia artystycznych realizacji do wymiaru galanteryjnych dekoracji, uciekanie od rzeczywistych problemów w bezpieczny świat ułud. Zagubienie w kulturze masowej sprzyja łatwym puentom, jak również nie wymagającym większego wysiłku intelektualnego realizacjom. ●

⇒ **W LABIRYNCIE DŹWIĘKÓW**, Eulalia Domanowska
dokończenie ze strony 79

Kozyry, dopracowane w najdrobniejszych szczegółach, przekonuje nie tylko doskonałą scenografią, ale i wyrafinowanymi nutami groteski, ironii i humoru. Muzyka ze świergotem ptaków, głosowymi ćwiczeniami Maestra i pieśnią Charpentiera śpiewaną przez artystkę, stworzona specjalnie dla „Letniej opowieści” przez Patryka Zakrockiego, dzieli film na czytelne części, porządkuje i objaśnia akcję. Trzeba przyznać, że autorka przez ostatnie lata rozwinęła swój warsztat do perfekcyjnego poziomu, choć mówi w nich często o braku perfekcjonizmu i prawie do błędu. Jak podkreśla Agnieszka Morawińska – umiejętnie rozgrywa kontrast wzniosłości i kiczu.

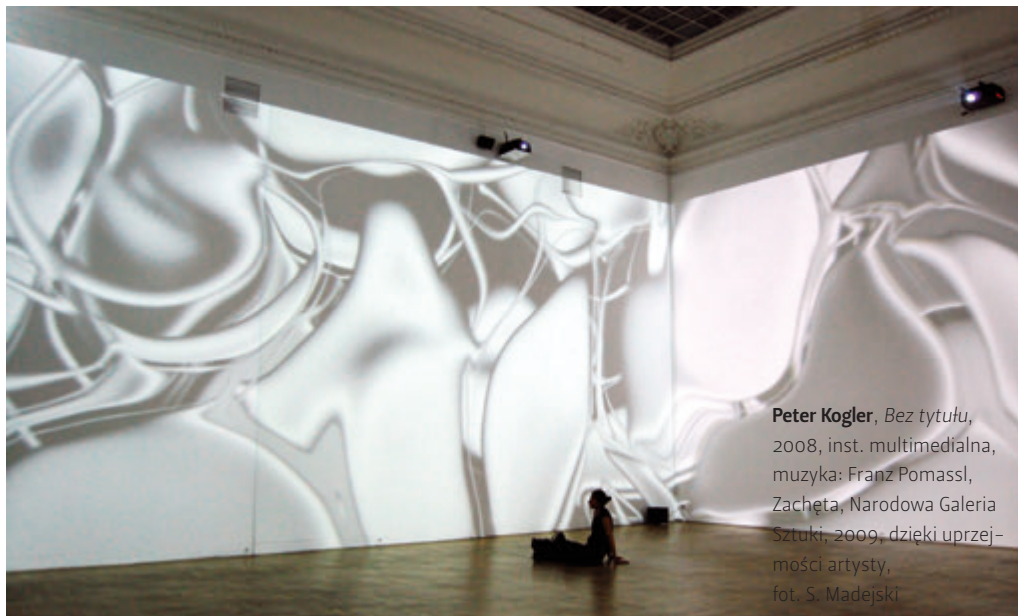
Opera pełni niewątpliwie uwznioslającą funkcję w filmie Libii Castro i Ólafura Ólafsona, przedstawiającego sytuację ukraińskich emigrantek we Włoszech. Wykształcone kobiety podejmują prace poniżej ich kwalifikacji, opiekując się chorymi i niepełnosprawnymi w bogatym kraju, co pozwala zapewnić egzystencję ich rodzinom. Opowieści kobiet spisane przez włoskiego dziennikarza Davida Beretta śpiewa solistka wraz z chórem do muzyki skomponowanej przez Islandkę, Karolinę Eiriksdóttir.

Muzyka może też zapowiadać społeczne niepokoje i polityczne zamieszki jak w filmach Estończyka, Marka Raidpere, który wykorzystał ścieżkę dźwiękową filmu „Milczenie owiec”, aby przedstawić zderzenie obrazu spokojnego i bezpiecznego Sztokholmu z niepewnością i zagrożeniem targanym niepokojami Tallina.

KONTRASTY I CISZA

Zasadą kontrastu kultury elitarnej i masowej posłużył się Anri Sala. Przemierzając Arizone, słuchał w swoim samochodzie kameralnej muzyki barokowej, czym wyraźnie wyróżnił się na tle dominującej tam muzyki country, płynącej z głośników mijających miasteczek i wydobywającej się z warkoczących ciężarówek. Powstała wówczas idea zespolenia obu rodzajów w muzycznym filmie, kolażu, gdzie barokowe trio gra na przemian z zespołem country. Niezwykłość zdarzenia podkreśla postać – widmo perkusisty, towarzyszącego prawdziwym muzykom, na przemian wykonującym zaskakującą mieszankę stylistyczną.

Konwencję dialogu, tym razem kultury z naturą, wykorzystwała w swoim przepięknym filmie nagrodzonym na Biennale w Wenecji w 2003 roku Su-Mei Tse. Gra na wiolonczeli, siedząc na hali na tle potężnego górskiego masywu, który odpowiada echem na dźwięk instrumentu. Autorka wsłuchuje się w nie i reaguje. Kolory obrazu są maksymalnie nasycone: czerwień sukni kontrastuje z intensywną zielenią trawy. Majestatyczny spektakl rozgrywający się przed naszymi oczami i uszami jest zakorzeniony w romantycznej koncepcji samotnego bohatera mierzącego się z siłami dzikiej, nieokiełznanej przyrody. Przychodzą na myśl takie pojęcia jak patos, wzniosłość, estetyzacja, ale też harmonia, skupienie i piękno. Ta instalacja pozwala na odpo-
czynek, czego nie da się powiedzieć o wielu innych pracach atakujących nas inwazją dźwięków.



Peter Kogler, *Bez tytułu*,
2008, inst. multimedialna,
muzyka: Franz Pomassl,
Zachęta, Narodowa Galeria
Sztuki, 2009, dzięki uprzej-
mości artysty,
fot. S. Madejski

Są też na wystawie takie dzieła, które wykorzystują ciszę. Jej kanonicznym utworem jest 4.33 Johna Cage’a. On pierwszy docenił w 1952 roku wartość ciszy w szumie XX wieku. W Zachęcie reprezentuje ją przede wszystkim instalacja Lati-fy Echakhch, która gromadzi stertę bębnow, tub, ozdobnych marynarek i spodni, w jakie ubrane są orkiestry dęte występujące w małych miasteczkach. A wszystko to spiętrzone w nieładzie, bez muzyków, którzy porzucili akcesoria skończywszy grę. Jesteśmy jakby w magazynie albo sali prób. Porzucone instrumenty podkreślają konieczność ludzkiego czynnika w całym przedsięwzięciu i uruchamiają wyobraźnię widza, który może snuć różne przypuszczenia dotyczące kontekstu zastanej sytuacji. Cisza panuje też w studiu nagrań elektrycznych instrumentów spreparowanym przez magika nostalgicznych rekonstrukcji – Roberta Kuśmirowskiego.

PO CO TEN NADMIAR DŹWIĘKÓW?

Kapitałną wykładnię towarzyszenia muzyki współczesnemu człowiekowi daje w swoim tekście François Quintin, kiedy pisze, że muzyka stała się dziś ornamentem, *mającym za zadanie przepędzanie albo zapełnianie ciszy wynikającej z samotności. Być może to strach przed samotnością sprawia, że jesteśmy ze-wsząd otaczani przez muzykę, muzykę, która dla naszego życia nie ma już żadnego znaczenia.*^[4] Muzyka, którą słyszymy w centrach handlowych, w windzie, na słuchawkach w metrze i pociągu jest często tylko tłem przenikającym jednak do naszej podświadomości bądź szumem wyciszającym inne dźwięki i bodźce. „Ta mieszanina czyni ze świata swoiste francuskie ciastko, złożone z wielolistnych warstw: dźwięki zlewające się ze sobą na jarmarcznym święcie, gdy wiewy frytek i zapiekane monopelizują nasze zmysły (...)”^[5] Można do tego dodać jeszcze jedno – dźwięk/hałas niezwykle męczy. Bywalczy koncertów, gdzie decybele znacznie przekraczają dopuszczalne dla nas normy, czują się po nich tak zmęczeni jakby 10 godzin kuli kamienie. Jeśli mogę wskazać jakieś minusy projektu „Inwazja dźwięku”, to będzie to właśnie szybkie

męczenie się zmysłów ze względu na mieszające się ze sobą dźwięki. Specjalny zespół starał się poprawić akustykę galerii i zaadoptować pomieszczenia na potrzeby tej wystawy, ale mimo wszystko po godzinie widz ma dosyć. Być może trzeba sobie dozować zwiedzanie. Jednak na pewno trzeba obejrzeć i posłuchać kapitałnego dzieła, jakim jest *Kwartet video* Christiana Marclaya, uznawany za jedno z najważniejszych dzieł początku naszego stulecia. Na czterech ekranach oglądamy fragmenty filmów ze scenami muzycznymi. Autor skomponował czterestominutową sekwencję nieustannie zmieniających się obrazów filmowych tworzących zsynchronizowaną całość, jakby kwartetu jazzowego. Przed nami przewijają się wspaniali aktorzy, muzycy i tancerze, pojawiając się na chwilę, aby swoją grą na instrumencie, twarzą, ruchem, głosem współtworzyć nowy, choć eklektyczny utwór. To monumentalna i skomplikowana panorama kultury tradycyjnego jazzu – kolektywny bank pamięci hollywoodzkich filmów i muzyki. Na ułamek sekundy pojawia się śpiewająca Ella Fitzgerald, Jimi Hendrix gra na gitarze, Meryl Streep na skrzypcach, ktoś gra na pianinie, ktoś inny stepuje. Setki filmowych sekwencji muzycznych i obrazów układa się w nowy utwór skomponowany przez Marclaya – artystę, kompozytora i DJ’a – którego zainspirowały działania Johna Cage’a, grupy Fluxus i Josepha Beuysa, i który miksuje ze sobą różne media i tradycje, aby osiągnąć coś w stylu pop.

Tym razem żałuję, że wystawa, choć opatrzona katalogiem, zniknie z sal Zachęty. Byłaby doskonałym początkiem centrum sztuki obrazu i dźwięku, jeśli ktoś pokusiłby się o jego zorganizowanie. Wystawie towarzyszy cykl wykładów i pokazów filmowych doskonale uzupełniając edukacyjny aspekt projektu. Choć dziś posiadamy różne nośniki zapisu muzyki, ma ona efemeryczną i złożoną naturę. Jest niestabilną materią wspomnień, „skomplikowanego kontekstu społecznego, lingwistycznego, historycznego, kulturowego oraz gry przypadku (...)”^[6], którą ze względu na jej inspirującą kulturową wartość warto przywoływać nie tylko przy okazji wystaw czasowych. ●

4 François Quintin, ibidem, s. 18.

5 Ibidem.

6 Ibidem, s.14

⇒ ZROZUMIEĆ NATURE, Mateusz Soliński
dokończenie ze strony 85

Niewybierających [1970]) w dziele *Honigpumpe am Arbeitsplatz* („Pompy do miodu w miejscu pracy”) z 1977 roku porusza problem twórczej kolaboracji w obrębie społeczeństwa. Pracę Beuysa tworzą potężne silniki pompujące w zamkniętym obiegu, za pomocą gumowych rur, dwie tony miodu. Miód – cudowny produkt naturalnego ekosystemu, w dziele Beuysa staje się symbolem zaangażowania w urzeczywistnianie wspólnego dobra. Sztuka, jak przekonuje Joseph Beuys w prezentowanym na ekspozycji filmie *Jeder Mensch ist ein Künstler* („Każdy jest artystą”) z 1979 roku, jest narzędziem kształtowania zbiorowej świadomości i powinna stać się działaniem powszechnym.

Lary Almarcegui (ur. 1972) prowadzi nas poprzez opuszczone, niezamieszkałe czy też pozostawione „same sobie” zakamarki wschodniego Londynu. W niewielkim papierowym przewodniku oraz na wyświetlanych slajdach hiszpańska artystka prezentuje 12 miejsc, które mają zostać zagospodarowane podczas trwania Olimpiady w 2012 roku. W tych zapomnianych fragmentach urbanistycznego krajobrazu, jak zauważa Almarcegui, można śledzić naturalny, niczym niezakłócony proces zanikania i rozpadu miejskiej tkanki.

Ekspozycję wienczy dzieło Luke’a Fowlera (ur. 1978). Młody brytyjski artysta wykorzystuje naturę jako szczególną scenę ludzkich zmagani i skrywanym obsesji. Film *Bogmen Palmjaguar* z 2007 roku, ukazuje losy Bluequartzia Palmjaguara, cierpiącego na schizofrenię mieszkańca starego bagna w północno-wschodniej Szkocji, które ma zostać wysuszone. Łono natury staje się swoistym azylem i świadkiem tragedii zrodzonej w przestrzeni miejskiej cywilizacji.

Wystawa w Barbican Art Gallery, pomimo swoich rozmiarów i liczego grona uczestniczących artystów, pozostawia wrażenie pewnej niepełności i braku. Dobór prac prezentowanych na ekspozycji, jest dość jednorodny i schematyczny. Jego punktem wyjścia zdaje się być światopogląd bliski filozoficznego materializmu. W prezentowanych pracach, człowiek zostaje zredukowany do roli komórki, fragmentu globalnego ekosystemu. Relacja człowiek – natura sprowadza się do formy różnorodnych, bardziej lub mniej dramatycznych zmagani, których rezultatem ma być supremacja jednej ze stron „konfliktu”. Eko-świadomość, rozumiana jako sprawna eksploatacja przy jednoczesnym należywym utrzymywaniu naturalnego środowiska uprzedmiotowia wszelkie stosunki łączące jednostkę i świat przyrody. Ekspozycja pozbawiona jest głębszej refleksji na temat roli i znaczenia natury w procesie duchowego rozwoju, jakim niewątpliwie powinien być akt twórczy. Prezentowane prace podkreślają, przede wszystkim, utylitarny i doraźny charakter korzyści jakie niesie z sobą dla człowieka świat przyrody. Niewątpliwą zasługą kuratora ekspozycji Francesco Manacorda pozostaje sama inicjatywa i zwrócenie uwagi na problem relacji, która, jak paradoksalnie udowadnia londyńska wystawa, wymyka się prostemu przeciwstawieniu tego, co naturalne i sztuczne. ●

⇒ WSZECHŚWIAT W ZIARENKU PIASKU,
Mateusz Soliński

zintensyfikowania naturalnych cech danego pejzażu. Jego praca, jak zauważa, wydobywa potencjał tkwiący w przyrodzie. Precyzyjnie zarysowane linie, kręgi czy ślady pozostawione na śniegu, na krótką chwilę, przeistaczają okoliczny pejzaż w całkowicie nową formę. Jakby artysta, za pomocą uczynionych znaków i fizycznych gestów, próbował odczytać znaczenia skryte w otaczającym krajobrazie. Bardzo znamienne w tym względzie okazuje się być sama postawa Longa. Zdarza się, że jedynym dowodem wielodniowej podróży jest parę linijek tekstu przekazujących czas jej trwania, pokonany dystans oraz szlak wędrówki. Ingerencja w delikatną strukturę świata przyrody nie zawsze okazuje się być konieczna.

Jak podkreśla artysta jego praca, pomimo swojej fizycznej ulotności oraz nietrwałości, daleka jest od iluzoryczności i stanowi rzeczywiste wcielenie w życie konkretnej idei. Działania, które nie zawsze przybierają materialną formę, stanowią próbę opisu świata poprzez doświadczenie wędrówki. Artysta posługując się różnymi systemami metrycznymi czasu oraz przestrzeni określa względność i umowność pojęć, którymi często staramy się opisywać rzeczywistość. Punkt widzenia – czy też „miara” – który przyjmujemy okazują się być decydujące dla otrzymywanego obrazu świata. Pojęcia czasu i przestrzeni, którymi się posługujemy uwarunkowane są charakterem naszej codziennej egzystencji. Kluczową rolę, jak sugeruje Long, w percepcji otaczającej nas rzeczywistości ma osobisty, indywidualny kontakt z naturą. W bezpośrednim zetknięciu ze światem przyrody, jego ogromem czy też delikatnością, człowiek odkrywa nowe aspekty, odmienny charakter czy nawet obcość zjawisk, pojęć oraz stanów, które dotąd wydawały mu się bliskie i znajome.

Prezentacja dokonań brytyjskiego artysty w galerii Tate Britain nie ogranicza się tylko do

fotograficzno-tekstowej dokumentacji. W jednej z sal zostały umieszczone, specjalnie dopasowane do wnętrza pomieszczenia, koliste oraz prostokątne kompozycje z kamieni i skał o różnej wielkości i fakturze. Obok kamiennych rzeźb-instalacji, na kilku galeryjnych ścianach artysta wykonał, z pomocą rzeczno mułu, potężne, rozciągające się od poziomu podłogi do sufitu, malowidła. Jak tłumaczy Long, prace wykonane w salach wystawienniczych, choć są dopełnieniem obiektów „plenerowych”, stanowią tylko pewien substytut rzeczywistego dzieła. Podkreślają ograniczoność galeryjnej przestrzeni oraz informacyjny i symboliczny charakter fotograficznej dokumentacji. Pełne rozmachu błotne obrazy, nawiązujące w swojej stylistyce do ekspresyjnych płócien Jacksona Pollocka, ukazują „działanie wody, przypadku i grawitacji” modelowanych ruchem ludzkiej dłoni. Richard Long pozostawia, w galeryjnych murach ślad wędrówca poety – obraz współistnienia człowieka i natury.

Dzieło brytyjskiego artysty obejmuje swoim zakresem wiele różnych nurtów sztuki II połowy XX wieku, takich jak arte povera, konceptualizm, performance czy minimalizm. Twórczość zrodzona ze sprzeciwu wobec „produkcji” artystycznej lat 60., stała się wyrazem nowej, można by rzec za Teilhardem de Chardin, kosmicznej wrażliwości. „Jak opisać moją pracę? – konkluduje artysta – To jak odnajdywanie wszechświata w ziarenku piasku lub dostrzeżenie, że każdy odcisk palca jest inny, każdy płatek śniegu jedyny i niepowtarzalny”. Long, z godną podziwu konsekwencją i uporem, odbywając, od ponad czterech dekad, piesze wędrówki, zwraca uwagę na znaczenie i wartość najprostszych, codziennych czynności. Otaczający nas pejzaż staje się miejscem twórczej celebracji i przestrzenią metafizycznej refleksji. Artysta, z właściwą sobie pokorą wobec sił natury, za pomocą prostych abstrakcyjnych kompozycji, ujawnia nowe, dotąd nie dostrzegane jakości skryte w tym, co powszednie. ●

Richard Long,
Dusty Boots
Line Sahara,
1988



Profesor Witold Skulicz

(12.02.1926-28.12.2009)

*Redakcja „Formatu” łączy się
w bólu po stracie naszego Przyjaciela.
Będziemy o Nim pamiętali!*



PROFESOR WITOLD SKULICZ

Urodził się w lutym 1926 roku w Krakowie. Edukację podstawową odebrał w Katowicach, wojna zaś zastała go we Lwowie, gdzie był uczniem gimnazjum i Szkoły Sztuk Plastycznych. Po wojnie wrócił do Krakowa, gdzie kontynuował edukację w gimnazjum i liceum im. H. Sienkiewicza. Ukończył malarstwo na krakowskiej ASP, kontynuował jednak swoje poszukiwania twórcze w obszarze grafiki na Wydziale Grafiki krakowskiej ASP, gdzie w 1954 roku z wyróżnieniem obronił dyplom, wiążąc się z tą dziedziną sztuki już na stałe. Przez wiele lat pracował jako wykładowca na Wydziale Grafiki w ASP Krakowie, ucząc zarówno tajników grafiki warsztatowej, jak i trudnej sztuki projektowania graficznego. Jednocześnie bardzo intensywnie działał na polu propagowania i promocji sztuki, przede wszystkim jako członek krakowskiego oddziału ZPAP.

W 1960 roku z jego inicjatywy powstało początkowo Ogólnopolskie, a następnie Międzynarodowe Biennale Grafiki w Krakowie, które w rzeczywistości okresu transformacji przekształciło się w Triennale. Pełnił w jego ramach wiele funkcji: przewodniczącego, sekretarza generalnego, komisarza generalnego, wreszcie prezesa Stowarzyszenia Międzynarodowe Triennale Grafiki i dyrektora Biura

SMTG. W 1991 roku powołał do życia Stowarzyszenie Międzynarodowe Triennale Grafiki w Krakowie, które jest głównym organizatorem krakowskiego Triennale i wystaw towarzyszących temu wydarzeniu zarówno w roku kolejnych edycji Triennale, jak i pomiędzy tymi okresami. Od 1980 roku przez dwie kadencje pełnił funkcję dziekana Wydziału Grafiki krakowskiej ASP, a następnie, od 1987 funkcję kierownika katedry Grafiki Projektowej tej uczelni. Wychował wiele pokoleń grafików, nieustannie promował polską grafikę poza granicami kraju, organizując wystawy, które gościły w najważniejszych muzeach i centrach artystycznych świata. Jednocześnie – dzięki Międzynarodowemu Biennale i Triennale Grafiki – stwarzał mieszkańcom Krakowa i całej Polski niepowtarzalną okazję do obcowania z najważniejszymi osiągnięciami i najnowszymi trendami w sztuce współczesnej.

Na krakowskim Triennale gościły takie sławy, jak Robert Rauschenberg czy Joseph Kosuth, można było oglądać wielkie dzieła pop-artu, op-artu, minimalizmu, konceptualizmu, a wraz z nadejściem epoki cyfrowej i ataku nowych mediów pośród prezentowanych prac znalazły się wydruki cyfrowe i prace interaktywne. Profesor rozwijał niezwykle intensywną działalność promocyjną, zarówno w świecie rzeczywistym – poprzez programy, takie jak Polskie Orły (cykl wystaw młodych polskich grafików prezentowany na całym świecie) – jak i w wirtualnym w postaci Icon Daty (największej

internetowej bazy poświęconej twórczości graficznej) czy programu Najlepszy Dyplom, w ramach którego rokrocznie prezentują się najlepsi absolwenci Wydziałów Grafiki polskich uczelni artystycznych. Dzięki Profesorowi polska grafika zagościła na wielkich światowych salonach artystycznych, a najwspanialszy artyści ze świata przybywali do Krakowa, aby w stolicy polskiej kultury prezentować swoje najnowsze dzieła. Jednocześnie całymi latami Profesor budował międzynarodową sieć współpracy pomiędzy instytucjami artystycznymi i wydarzeniami graficznymi, która zaowocowała utworzeniem European Print Network, z dwoma partnerami z Wiednia i Oldenburga, do których w ostatnim roku dołączyła hiszpańska Cuenca.

Profesor był autorem niezliczonej ilości tekstów poświęconych poszczególnym artystom oraz różnym tendencjom we współczesnej grafice. Z olbrzymim wyczuciem i pasją komentował nowości artystyczne, pointował trendy i analizował tendencje.

Jako twórca, prezentował swoje prace na ponad stu indywidualnych i zbiorowych wystawach w kraju i na całym świecie, jednocześnie był organizatorem, pomysłodawcą i kuratorem kilkuset wystaw krajowych i międzynarodowych. Jego grafiki znalazły się m.in. w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie, Krakowie, Poznaniu, Szczecinie, a także Pratt Center w Nowym Jorku, Kunsthalle w Bremen, Biblioteki Miejskiej w Oslo, Muzeum im. Allende w Hawanie. Wielokrotnie wchodził w skład zespołów jurorskich najważniejszych krajowych i międzynarodowych konkursów graficznych.

Za zasługi na polu promowania sztuki i organizowania życia artystycznego został wielokrotnie odznaczony, m.in. Złotym Krzyżem Zasługi, Krzyżem Kawalerskim Orderu Polonia Restituta, Nagrodą Ministra Kultury i Sztuki I Stopnia, Nagrodą Rektora ASP w Krakowie, Medalem Jubileuszowym ZPAP, Złotą Odznaką ZPAP, Nagrodą Miasta Krakowa i Złotą Odznaką Miasta Krakowa za upowszechnianie sztuki.

Profesor Witold Skulicz był entuzjastą sztuki, wielkim znawcą grafiki i niestrudzonym jej promotorem, nauczycielem i przyjacielem kilku pokoleń artystów, tryskającym pomysłami człowiekiem o umyśle otwartym na nowe koncepcje i eksperymenty twórcze. Wraz z jego odejściem nie tylko krakowski i polski, ale także międzynarodowy świat sztuki poniósł wielką stratę. ●

⇒ PÓŹNY ROTHKO, Piotr Kosiewski

dokończenie ze strony 91

z ciemnego tła. Pokazano natomiast grupę płócien pochodzących z 1964 roku. Miękkie, przenikające się kształty stają się w nich coraz bardziej uporządkowanego i ujęte u geometryczne ryzy. Coraz mniej kontrastowe kolory zaczynają zlewać się w jedną całość. Dominują barwy ciemne. Tylko w jednym zjawia się tak charakterystyczna do malarza intensywna czerwień. W pierwszym spojrzeniu te płótna wydają się niemalże monochromatyczne. Dopiero po chwili zaczyna się dostrzegać subtelne gry różnych plam, współzależności form. Nie dziwią porównania dzieł artysty z tego czasu z obrazami Ada Reinharda. Widać w nich bliskość poszukiwań, podobnie jak z zaprzyjaźnionym z Rothką wybitnym kompozytorem Mortonem Feldmanem.

Wystawę zamykała seria obrazów wykonanych na płótnie, ale też na papierze. Wszystkie pochodzą z 1969 roku. Te znacznych rozmiarów dzieła są malowane lżej. Zaginęła gdzieś niezwykła precyzja Rothki, która charakteryzowała jego wcześniejsze malarstwo. Widać ślady pociągnięć pędzla. Spod farby przeziiera tło, surowe płótno lub papier. Dominują w nich czernie, szarości z przebijającymi się brązami. To prace surowe, chwilami ascetyczne. 25 lutego następnego roku *Seagrams Murals* dotarły do Londynu. Tego samego dnia ogłoszono, że Mark Rothko nie żyje. ●

Rothko: The late Series, Tate Modern, Londyn, 26 września 2008-1 lutego 2009, Kawamura Memorial Museum of Art., Sakura, 21 lutego-14 czerwca 2009.



Andrzej Kostołowski

ZAWSZE JEST INACZEJ

Cytując znanego dziennikarza Adama Szostkiewicza, zauważyć można, iż *żelaznym prawem historii byłoby hasło: zawsze jest inaczej*. Nawet najbardziej wnikliwe przewidywania przyszłości są jak prognozy meteorologiczne: często nie sprawdzają się. Warunki wcześniej niedostatecznie rozpoznane, zmieniają tom, co do czego jeszcze niedawno wydawałoby się, że musi się zdarzyć. Gdyby taki tryb przyszłościowy zastosować do prognoz wobec sztuki, a także: zabiegów, marzeń czy wręcz uzurpacji wokół niej, to jeszcze wyraźniej niż w odniesieniu do innych dziedzin byłoby widoczne, że futurologiczne jej wizje po prostu nie spełniają się. Jeszcze w wieku XIX, epoce pary, neogotyku czy wystaw światowych niejednokrotnie wyluszczano to, co wydawało się dla przyszłości tej dziedziny najistotniejsze. Najbardziej do dziś dyskutowane są „negatywne” tezy Wilhelma Friedricha Hegla z lat 20. XIX w. (w druku w 1835) o „śmierci” sztuki. Choć wielki filozof miał raczej na myśli nie tyle koniec samej sztuki co raczej zmierzch zapotrzebowania na nią, to miał rację w tym sensie, że wymarzona sztuka w dawnym sensie istotnie weszła w XIX w. w fazę kryzysu. Ale jednocześnie pomylił się mocno, gdyż już od romantyzmu rozwijają się nowe na nią zapotrzebowania i postępują coraz to nowe propozycje praktyki sztuki.

Wśród „pozytywnych” wobec sztuki zamiarów w XIX wieku jeszcze wyraźniej widać, jak realizowały się one w praktyce „całkiem inaczej”, niż przedtem myślano. Jedną z takich niespełnionych nadziei rozwiała fotografia, która ze sztuczki technicznej sama stała się w dużej mierze dziedziną artystyczną. Ale zaczynało się od malarstwa i grafiki. Pracujący z coraz większą precyzją na swych metalowych płytach czy drzeworytniczych klockach, graficy od połowy XVIII wieku bardzo starali się dojść do „absolutnego” weryzmu. Dotyczyło to zwłaszcza reprodukcji dzieł malarstwa. W Anglii wykonywano je już tak dobrze (korzystając np. z barwnej mezzotinty), że teki Johna Raphaela Smitha czy Valentine Greena „szły jak woda” i do dziś zasłużenie budzą zainteresowanie antykwariuszy. W drzeworycie sztorcowym doszło nawet do opracowania siatki cięć tak drobiazgowych, że pozwalało to na wcale bujne odtwarzanie ilustracyjnych scen i wizerunków w takich np. czasopismach jak „The Illustrated London News” (patrz skrupulatna kronika budowy pałacu kryształowego, a potem obrazki z triumfalnego otwarcia przez królową Wiktorię Wystawy Przemysłu Wszystkich Narodów w 1861 r.). Jednakże psikus, jaki wniósł XIX-wieczny

wynalazek fotografii, rozproszył uzurpacje mimetyczne, skoro zaprzęgnięto chemię i niemal już w nieskończoność zaczęto wiernie powielać jakieś nie tylko reprodukowane arcydzieła, ale różne widoki, portrety itd. Na tej kłęsce dążeń werystycznych przechwyconych przez fotografię skorzystali bardzo twórczy peintres-graveurs. Już bez pretensji do drobiazgowego odwzorowywania, odkryli na nowo szkicowość, groteskę czy ekspresyjną deformację (znaną wcześniej np. Goyi). I jeśli nowe malarstwo musiało przebijać się przez pokłady farby, graficy i rysownicy mogli działać ad hoc. A jest to jeden z mniej opisanych wkładów grafiki artystycznej w otwarciu drogi ku modernizmowi. Wystarczy tylko zobaczyć, jak ważne były swobodne zapisy i utrwalane kaprysy formy przy pracy rylcem na pokrytym werniksem metalu u takich artystów, jak Johan Barthold Jonkind, Eduard Manet, a potem Camille Pissarro, Berthe Morisot, Auguste Renoir, Pierre Bonnard. Ale kto przewidział specjalną rolę małych, ekskluzywnych odbitek, skoro przyszłość dostrzegano raczej w wiernym odwzorowywaniu na dużą skalę albo też chętnie rzucano się na fotografię? Nie umniejszając wyjątkowości dagerotypów i potem zdjęć kolodionowych, a także nie lekceważąc roli malarskich salonów, jakaś droga ku indywidualnej ekspresji naprawdę biegła przez skromne próby i błędy graficzno-malarskie. To w nich grano wariantami i mutacjami „wrażeńowych” zapisów, a nie lustrzanymi jak dotąd odwzorowaniami wyobrażeń. Lecz któż dziś wspomina luminarzy peintres-graveurs, takich jak Felix Bracquemond czy Felix-Hilaire Buhot? W modernizmie potem też chętnie sięgano po rylce i prasy. Georges Braque i Pablo Picasso część swych największych osiągnięć kubistycznych notowali suchą igłą czy w akwaforcie... Tyle że opasłe historie sztuki tego prawie nie zauważają.

Żeby jeszcze zatrzymać się przy dziewiętnastowiecznych przewidyaniach i nieprzewidyaniach, zwróćmy uwagę na połączenia jarmarcznych pokazów z ideą panopticonu. Były nimi panoramy. W specjalnych pawilonach, widzowie odbywali drogę ciemnymi korytarzami ku zaskakująco jasno oświetlonej przestrzeni z malowidłami otaczającymi ich wokół. Bardzo często pokazujące heroiczne wydarzenia, budziły panoramy pod koniec XIX wieku zachwyty publiczności (wszystko, panie, jak żywe, tylko wskoczyć w tę bitwę). A i dziś np. we Wrocławiu w Panoramic Raclawickiej Jana Styki, Wojciecha Kossaka i innych z 1894 r. podziwiać można i atmosferę weryzmu, i tzw. wymowne formalno-kolorystyczne rozwiązania. Najciekawsze dla nas

może być to, że różni artyści i krytycy końca XIX wieku upatrywali w panoramach przyszłość sztuki. Pisali patetycznie o wielkich ich perspektywach w nadchodzącym stuleciu. I choć w kilku przypadkach XX-wiecznego malarstwa (vide *Guernica* Picassa z 1937 roku) mamy monumentalizm prawie jak z panoram, to jednak tory sztuki narracyjnej i reagującej na tzw. wydarzenia, potoczyły się odmiennie, niż myśleli zwolennicy artystycznych kolubryn. Okazało się, że panoramy stały się jakimiś dinozaurami. Główną przy tym rolę w dobijaniu malarskiej gigantomanii odegrał wnuk fotografii, czyli film, aby pod koniec XX wieku rozplenić się w wideo, multimediami itd. Natomiast osobną rzeczą jest to, że w malarskich dinozaurach sztuki XIX i XX wieku widzi się dziś ciekawe możliwości teoretyczno-praktyczne (patrz Goshki Macugi *Natura bestii* z 2009 w archiwalnie bogatym i antywojennym nawiązaniu do *Guerniki* Picassa czy tegoroczny projekt „Panorama” Olgi Lewickiej będący drogą jej idei malarstwa rozszerzonego ku analizie utopii obrazów otaczających nas ze wszystkich stron).

Za szczególnie zabawne nieprzewidywania uznaje można to, co w drugiej połowie XX wieku wygadywano i wypisywano na temat malarstwa i jego upadku. Zaczęło się to już w latach 60., kiedy w triumfalnej atmosferze minimal artu i „sztuki obiektów” zaczęto wieszczyc definitywny koniec malarstwa przedstawiającego. Po czym odrodziło się ono „nieprzewidywanie” zarówno w tzw. nowej figuracji, jak i w pop-art. Ale gdy w latach 70. na fali kontestacji, performance i konceptualizmu, niektórzy upojeni nowymi możliwościami wieszczyci sztukę bez dzieł w starym sensie, malarstwo dziwnie wróciło (po cichutku zrobiła tak i rzeźba) i pokazało blask w nowej ekspresji (od Georga Baselitz po Zdzisława Nitkę czy od Willy’ego Sharpa do Krzysztofa Skarbka). Ale żeby jeszcze raz skompromitować się nie do końca przemyślanymi przewidywaniami, w fazie wybuchu instalacji i sztuki multimedialnej przełomu wieków próbowano ukazywać tzw. stare formy sztuki jako skompromitowane i przeszłe. Wtedy nowa fala malarzy, grafików i rzeźbiarzy (patrz: chociażby dzieła młodych artystów z Indii, USA czy Chin, a u nas np. w grupie Penerstwo) otwarła ciekawe możliwości swobodnego korzystania także i ze starych mediów. Jak pisała wybitna krytyczka - Roberta Smith, przywiązanie się do tego, co określić można jako kurczowe pielęgnowanie tylko linii typu „one brand”, prowadzi niejednokrotnie ku zwodniczym pewnikom co do przyszłości sztuki. A potem okazuje się, że jest inaczej. ●

SKLEP DLA ARTYSTÓW PLASTYKÓW
Materiały do Twórczości Plastycznej

www.artysta.sklep.pl

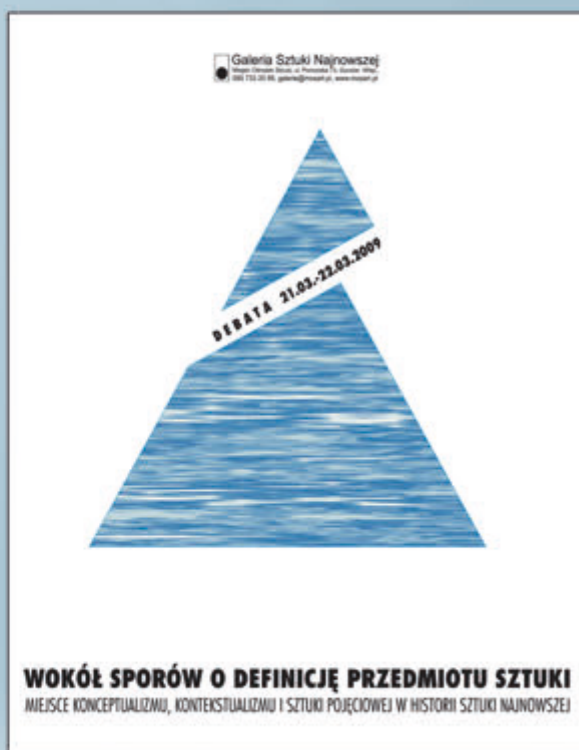


zapraszamy
pon.-piąt.
9.00-17.00
sobota
9.00-14.00

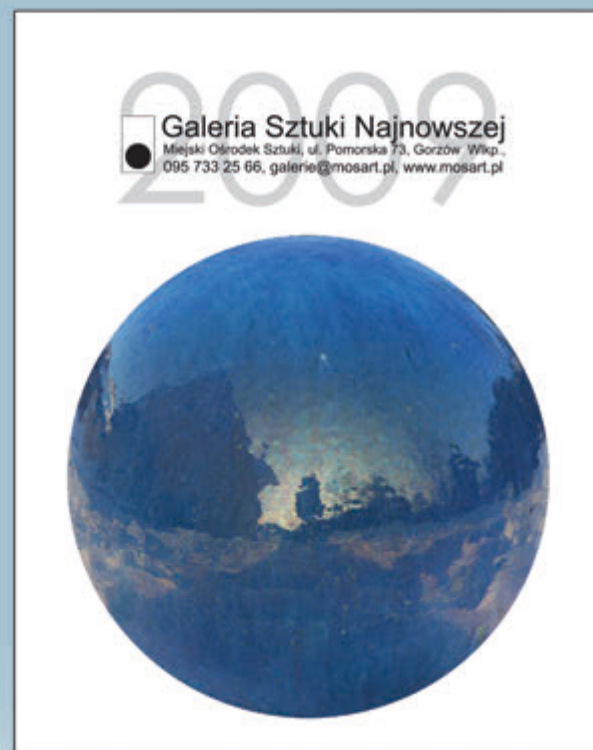
50-156 Wrocław, ul. Plac Polski 3/4
tel./fax /071/ 34 38 031 wew. 252
mobile: +48 500 770 793

artyści fluxusu w Polsce

ANN NOËL, ERIC ANDERSEN, CHARLES DREYFUS...
WYSTAWA 15.05.-13.06.2010
DEBATA 15.05.-16.05.2010
RELACJA W NR. 59 FORMATU



cena 15 zł + koszty wysyłki



cena 10 zł + koszty wysyłki

Wydawnictwa Galerii Sztuki Najnowszej można zamówić, wysyłając e-mail: galerie@mosart.pl

kandydat



wrocław
europejska
stolica kultury
2016